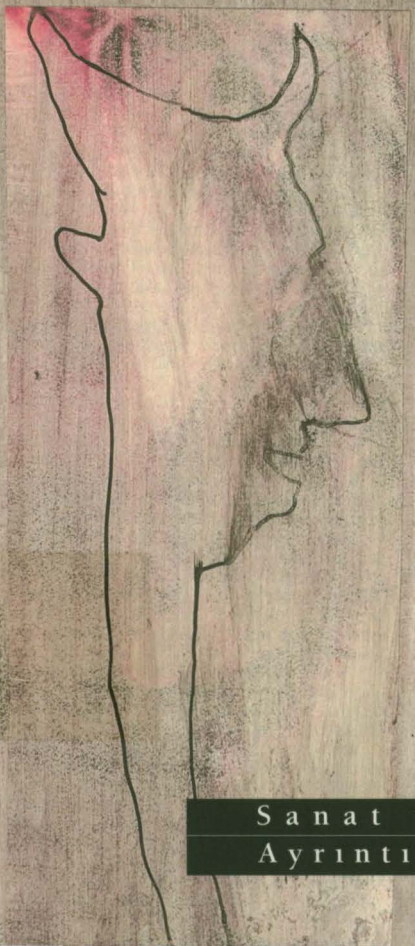
Luther Link

Şeytan
Yüzü Olmayan Maske

İngilizceden çeviren: Emek Ergün



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Tokyo'daki Aoyama Gakuin Üniversitesi'nde edebiyat profesörüdür. Link, halen eski Yunan'dan Picasso'ya kadar Danae temsilleriyle ilgili yeni bir kitap üzerinde çalışmaktadır.

Luther Link

Şeytan

.....

Yüzü Olmayan Maske

Ayrıntı: 393
Sanat ve kuram dizisi: 3

Şeytan
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

İngilizceden çeviren
Emek Ergün

Yayıma hazırlayan
Gamze Varım

Kitabın özgün adı
The Devil
A Mask without a Face

Reaktion Books/1995
basımından çevrilmiştir.

© Luther Link

Bu çevirinin Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Elif Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2003*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-385-4

.....

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Şeytan

Luther Link



SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

HAZIRLANAN KİTAPLAR

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

İçindekiler

— Önsöz 11
— Giriş 19

I. ŞEYTAN'IN ADI 27
A. Şeytan ve Satan arasındaki fark 27
B. Şeytan, Lucifer adını nasıl aldı? 33
C. Şeytan hangi günah yüzünden Cennet'ten kovuldu? 39
D. Şeytan'ın hakları ve oltanın ucundaki İsa 45

II. ŞEYTAN NEYE BENZER? 52
A. Şeytan neden çıplaktır? 52
B. Şeytan'ın özellikleri 84
C. Şeytan nerede bulunabilir 103

III. SAPKINLIK VE CEHENNEM 113
A. İkicilik ve Şeytan paradoksu 113
B. Kıyamet Günü ile Mahşer: Aralarındaki fark 118
C. Beatus ve kirlenme 123
D. Sapkınlık ve Şeytan'ın yeni rolü: 1184 130
E. Ruhların tartılması 149

IV. GISLEBERTUS, GIOTTO VE CEHENNEM'İN EROTİZMİ . 156
A. İlk kıyamet günü 156
B. Giotto neden Şeytan'ı resmedemedi? 172
C. Boş anayol 179
D. Cinsellik ve kıyamet günü 184
E. Son kıyamet günü 196

V. ASİ MELEK ŞEYTAN 204
A. Asi melekler 204
B. Limbourg kardeşler ve Baudelaire'e giden yol 212

— Sonsöz 228

— Kaynakça 243
— Dizin 246

İnançlarını koruyan Tia ve Kelle'ye adanmıştır.



1. Fra Angelico'nun *Kıyamet Günü*'nden (res. 32) bir ayrıntı.

Önsöz

Şeytan denilen varlık ve melekleri hakkındaki hakikati, onun Şeytan olmadan önce kim olduğunu ya da nasıl Şeytan olduğunu kavramayan, kötülüğün kaynağını bilemez.
ORIGENES

"Sanat dili tek hakikattir. Sanatçı ise çoğu zaman kahrolası bir yalancıdır ama sanatı eğer sanatsa, size zamanının hakikatini söyleyecektir. Önemli olan tek şey de budur: Sonsuz hakikate boş verin." D.H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature* (Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine Araştırmalar) adlı eserinde, "Sanatçı," diye devam ediyor, "çoğu zaman bir ahlâk dersine işaret etmek ve bir öyküyü güzelleştirmek için yola çıkar ya da çıkardı. Ama öykü, kural olarak, ahlâk dersinin ters yönünü gösterir. Anlamsız bir şekilde birbirine karşıt iki ahlâk dersi ortaya çıkar: Sanatçınınki ve öykününki. Sanatçıya asla güvenmeyin. Öyküye güvenin." Lawrence'ın bu eleştirilerinin Leonardo'ya ya da Michelangelo'ya ne ölçüde uyduğu konusunda, okurlar kendileri bir yargıya varabilir-

ler. Kulağa pek de hoş gelmeyen bir ifade olan "sanat dili" ise aslında kendi kendini açıklıyor: Lawrence'ın "tek hakikat"inin tam olarak ne anlama geldiğini belki de yalnızca Lawrence biliyordu. Lawrence'ın eleştirileri, özellikle ortaçağ sanatı söz konusu olduğunda bazı sorunlar yaratır: Tarihsel bağlamı bir kenara bırakırsanız, bunun ardından bazı tuhaf yorumlar gelecektir. Yine de Lawrence'ın anlatmak istediğini görmezden gelmek istemiyorum; aslında bu kitabın bazı bölümleri birçok ortaçağ ve Rönesans sanatçısının, Lawrence'ın kastettiği "kahrolası yalancılar"dan olduğunu gösteriyor.

Belki de, resim ve heykeller üzerine yazarken göz önünde bulundurduğum iki varsayımı açıklamalıyım. İlki, belli tarihsel uzlaşımlara gösterilen saygının ne yargılamadan vazgeçmeyle ne de bütün uzlaşımların eşit ölçüde etkili olduğunu kabul etmeyle sonuçlanması gerektiğidir. İkincisi ise, bir eserin ilk anda yarattığı etkinin, arızi düşünceler göz önüne alınmadığında, büyük ölçüde geçerli olduğudur. İlk varsayım Şeytan'ın (ya da Mesih'in) temsil edilmesindeki başarı ya da başarısızlığı değerlendirmekle ilgilidir. Sanatsal değerlendirmenin bir yönü de açıkça, göstergeyle simge, etiketle gösterilen ve hissedilen arasında ayrım yapmaktır. Örneğin, bir kare ve bir daire çizip, kareyi "Mesih", daireyi de "Şeytan" diye etiketlendirsem, elimizde bir temsil var demektir. Ancak etiket olmadan, çizimin içeriğini tahmin edemezsiniz. Kavrayışınız resmin dışındaki bilgiye bağlıdır, resimden çıkarılamaz. Guido Reni'nin Beatrice Cenci'yi resmettiği ünlü tablosu *Life on Mississippi* (Mississippi'de Hayat, 44. Bölüm) üzerine yazan Mark Twain şunu gözlemlemiştir:

> Anlaşılır, iyi bir etiket çoğu zaman tarihsel bir resimde bilgi açısından pek çok önemli duruş ve ifade değerindedir. Roma'da, merhametli insanlar, ünlü "İdamından Önceki Gün Beatrice Cenci" tablosunun önünde ayakta durup ağlar. Bu, bir etiketin neler yapabileceğini göstermektedir. Eğer bu insanlar bu resmi bilmeselerdi, resme etkilenmeden bakar ve "Saman Nezlesi Olmuş Genç Kız" ya da "Kafasına Çuval Geçirilmiş Genç Kız" derlerdi.

Belki de, Çarmıh'ın üzerinde acı çeken İsa daha uygun bir örnektir. İsa'nın Çarmıh'ta olması ressamın İsa'yı acı çekerken gösterdiği anlamına gelmez. Kültürel açıdan tanımlanmış özelliklerin bileşimi, bunun Çarmıh'a gerilen İsa olduğunu bilmemizi sağlar ve bize onun acı çektiğini bildiğimizi anımsatır: Bunlar resmin *söyledikleridir*; bu, ressamın İsa'yı acı çekerken *gösterdiği* anlamına gelmez. Bu, ressamın teknik, his ve hayal gücüyle İsa'nın acı içinde olduğunu ne kadar etkili bir şekilde bize hissettirdiğine bağlıdır. İlk ortaçağ resimlerinde ne doğrusal perspektif olmasına ne de yandan görülen nesnelerin boyunun kısa gösterilmesine karşın perspektif yine de önemli bir tekniktir: Daha önemli nesneler, uzakta da bulunsalar daha büyük gösterilirdi. Nesnenin büyüklüğünü bir önem göstergesi olarak *yorumlamamız* gerekir. Resmedilen sahnenin önemini biz de hissetmezsek ya da algılamazsak, bu, ancak bir *gösterge* olarak kalır. Bu önem ne ölçüde salt onaylanmış uzlaşımlara dayanıyorsa, resim de, resim olarak o ölçüde başarısızdır.

Resimler doğal olarak üç boyutlu cisimlerin düzlemsel bir yüzeydeki temsilleridir; bu yüzden de uzlaşımlardan yararlanılır. Perspektif hacim, çizgi ve ton arasındaki uzamsal ilişkileri gösterir. Bir tür perspektif olmadan, insanların birbirleriyle ve nesnelerle belli ilişkileri taklit edilemez. Bu, Rönesans'ta gelişen doğrusal perspektifin Romanesk döneme göre daha üstün resimler yapılabilmesini garantilediği anlamına gelmez; ama her ne kadar içinde bulundukları tanıdık durumlar bu tür ilişkilerdeki belli uzlaşımları yorumlayıp çevirmemizi sağlıyorsa da, Bizans'a ait ve Romanesk eserlerdeki figürlerin neden genelde birbirlerinden ayrı olduğunu, alakasız göründüğünü açıklıyor. Tarihsel görececileri izlemek ve bu uzlaşımın da ister istemez başarılı olduğunu farz etmek zorunda olmasak da, figürleri parmak uçlarında duruyormuş gibi gösteren Bizanslıların uzlaşımı da aslında o zamanın belli bir uzlaşımı olarak anlaşılmalıdır. İkinci varsayımım, bir eserin ilk anda yarattığı etkinin büyük önem taşıdığıdır. Etki yaratmayan bir esere hayran olmak için bir neden göremiyorum. Tepkilerimizi, sözgelimi, sunaktaki rahiplerin, Kıyamet Günü alınlıklarını incelerken gösterdikleri tepkilere uydurma zorunluluğundan fazlasıyla anlam çıkarıldı. İlk

olarak, belki deneyebiliriz ama bir esere, insanların XI. yüzyılda verdikleri tepkinin aynısını veremeyiz. İkinci olarak, tepkiler, bazı araştırmalarda varsayıldığından çok daha çeşitliydi: "Ortaçağ seyircisinin tepkisi" yapay bir oluşumdur. Üçüncü olarak da, bunu özellikle vurgulamak istiyorum, ortaçağ eserlerinin karmaşık ruhani yorumları çoğu zaman ciddi yanlış anlamalara dayanmaktadır. Daha sonra bazı örneklerden bahsedeceğim; ancak şimdilik Rönesans'tan bir örnek bilgilendirici olacaktır: Sistine Kilisesi'ndeki Musa/İsa dizisi. Kilise'nin güney ve kuzey duvarlarının giderek yükselen oturma yerlerinin ikinci sırası için birçok ünlü sanatçıya on iki tane fresk yapma görevi verilmiş, çalışma ancak 1483'te bitirilmişti. Eski Ahit'ten bölümler (Musa'nın Hayatı), Yeni Ahit'ten sahnelerin (İsa'nın Hayatı) freskleriyle eşleştirildi. Önceden sunulan Musa sahneleri İsa sahnelerine yöneltildi ve bunlarla tamamlandı. Bu türden bir ikonografi ortaçağın başlarından beri Hıristiyan sanatının belirleyici, popüler bir özelliği olmuştu. Ama bu örnekte, eser öyle incelikle işlenmiş ve bilgece çalışılmıştı ki hiçbir bilgin, bağlantıları, hatta resmedilen bölümlerin ardışık düzenini bile açıklayamadı. Ancak fresk başlıklarının (*tituli*) kısa süre önce yeniden inşa edilmesi ve XVI. yüzyıla ait aydınlatıcı bir belgenin bulunmasıyla sonunda bağlantılar anlaşıldı. Yine de, André Chastel'in Rönesans sanatını incelediği çalışmasında belirttiği gibi:

> İşin en şaşırtıcı yanı, gerçekte resimde görünen ile anlam arasında sık sık ortaya çıkan uyuşmazlıktır. Daha kesin bir ifadeyle, resimde oluşturulan kompozisyonda baskın olan unsurun, yani imgenin, buna yüklenen anlamla uyuşması şart değildir.[1]

Örneğin, "İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi" başlıklı resimde baskın çıkan ana tema, "Cüzamlı'nın Paklanması"dır. Papa'nın korumasının ve idaresinin bilinçli olarak öğrenilmiş bağlamında bile, "eti-

1. André Chastel, *A Chronicle of Italian Renaissance Painting*, çev. P. Murray (Ithaca, NY, 1983), s. 101. Ancak Princeton'dan Profesör John Shearman, aynı sorunları Chastel gibi algılamaz; sonuç olarak da bazı zorluklar yaşar: "The Chapel of Sixtus IV", *The Sistine Chapel*, ed. Carlo Pietrangeli ve diğerleri. (New York, 1986), s. 57-62'de İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi'ndeki işkenceli açıklamasına bakınız.

ket" resmin aslında gösterdiği şeyle uyuşmuyorsa, o zaman resmin değerlendirilmesi için ikonografi konusunda uzman birinin bilgisi, ne kadar ilginç olursa olsun, zorunlu *değildir*. Bu, kendi toplumsal, tarihsel ve estetik bağlamında dikkatle incelenmiş bir esere bizim kendi tepkimizin yerini alamaz. Bu tür bir ikonografinin önemi çoğu zaman belirsiz bir ilişkiyle abartılır; bazen ise ikonografi aslında yoktur. Ancak bazı bilim adamları, sinsice, yapılan değerlendirmelerin yerine açıklamalar koyarak buna benzer verileri kullanırlar.

Birçok ortaçağ eseri için temelde önemsenmemiş bir başka etken belirleyicidir: cehalet. Kilise, örneğin, Teslis'in özlü bildirilerindeki incelikleri tartışabilse de, sıradan bir insan bunları nasıl takip edebilirdi? Edemezdi. Bugün bile kaç kişi molekülle element ya da virüsle bakteri arasında tam bir ayrım yapabilir? Bilim adamlarının, İspanya'daki engizisyon mahkemesinden elde edilen istatistiklerin anıştırdığı her şeyi daha çok düşünmeleri gerekiyor. XV. yüzyılda sapkınlığın ana kaynağı cehaletti. Birçok sapkın mezhebin kendine özgü belli öğretileri olduğu doğrudur; ama engizisyon mahkemesi üyeleri zanlıları sorguya çektiğinde elde edilen cevapların çoğu zaman sapkın olduğu görüldü. Bunun çok basit bir nedeni vardı: Sorgulanan kişi kilise öğretisini iyi anlamamıştı.[2] Elbette durum, ortaçağın ilk dönemlerinde çok daha kötüydü. Bu, skolastiklerin ve din bilginlerinin eserlerinin, ki bunlar birçok ortaçağ uzmanının odaklandığı asıl konudur, büyük ölçüde bu kitabın konusunun dışında kalmasının nedenlerinden biridir.

Uzmanlar kendilerini yedi yüzyılı kapsayan bir kitabı okurken bulunca dehşete düşebilirler. Ama, monografiler çoğu zaman, on üçüncü yüzyılın sonunda Fransız resminde Bakire Meryem'in kulak memelerinin boyutlarını inceleyen monografi gibi çok sınırlı konulara odaklandığından, yedi yüzyılı incelemek daha da gereklidir. Hatalar, özellikle de küçük ayrıntılarda yapılan hatalar, olasıdır; düzeltmelerse memnuniyetle karşılanacaktır. Şeytan'ın birkaç özelliği sanki Mezopotamya'ya kadar uzanır; ama bu tür özelliklerin

2. J. Contreras ve G. Henningsen, "Forty-four thousand cases of the Spanish Inquisition", *The Inquisition in Early Modern Europe*, ed. G. Henningsen ve J. Tedeschi (DeKalb, 1986), s. 119.

nasıl aktarıldığı bilgisi tahmin ya da genellemeden öteye gitmediği için çok daha fazla araştırma gerekir. Bu kitapta ortaya atılan bütün sorunları çözdüğümü ileri sürmüyorum, ama bazı yeni soruların sorulduğunu umuyorum. Örneklerimin çoğu Fransız resim ve heykellerinden alındı; orada burada göreceğiniz Asya sanatıyla yapılan karşılaştırmalarda ise tamamıyla Japon örnekleri kullanıldı; her iki durumda da gerekçe ulaşılabilirlik ve aşinalıktır. Çek Cumhuriyeti ile Hindistan üzerine yoğunlaşsaydım bazı sonuçlar farklı olabilirdi.

Şimdi de Şeytan yerine kullandığım bazı terimleri açıklayayım. Her ne kadar asırlar boyunca bilginler ve yazarlar sırayı farklı hayal etmiş olsalar da, tarihsel olarak aşina olduğumuz üç sözcüğün sırası Satan, Şeytan ve Lucifer'dir. Örneğin Chaucer, melek Lucifer'in cennetten kovulduktan sonra, *o zaman* Satan olduğunu düşünüyordu. Ortaçağ ve Rönesans din bilginleri, bu üç sözcüğün sistematik ya da tek tip bir kullanımını göstermediler. Üstelik, bugün kullanılan İngilizcede (ayrıca Almanca, Fransızca ve İtalyancada da) bu üç isim aynı varlığı anlatıyor; bu sözcükler bazen birbirlerinin yerine kullanılabiliyor, bazen kullanılamıyor. İkinci yüzyılda Yuhanna'nın İşleri'nin yazarı, ölmekte olan Yuhanna'ya şunları söyletir: "Bırakın Şeytan susturulsun, bırakın Satan aşağılansın, bırakın öfkesi yok olsun." Açıkça görülüyor ki bu yazar, farkın ne olduğunu hiçbir yerde açıklamasa da, Şeytan'la Satan'ın farklı olduğunu farz etmiş. Öte yandan, belki de Şeytan'ı çoğundan daha iyi tanıyan Lord Byron, "Lucifer", "Satan" ve "Şeytan" sözcüklerini birbirlerinin yerine kullanıyor. 'The Devil's Drive: An Unfinished Rhapsody' (Şeytan'ın Hamlesi: Bitmemiş Rapsodi) adlı şiiri bunun bir örneğidir. Ancak "Mesih'in baş düşmanı, Cehennem'de tahtına kurulmuş Satan'dır," cümlesinde Satan yerine Lucifer diyebilir miyiz? Peki "Yuhanna, zavallı şeytan, hâlâ şiirlerinin basılacağını hayal ediyor," cümlesinde Lucifer ya da Satan'ı birbirlerinin yerine kullanabilir miyiz? Sorun yalnızca Satan'ın isim, Şeytan'ınsa bir tür varlık olması değil, çünkü Satan son derece doğrudur (İlahi Divan'da bir işlevi gösterir). Lucifer, Mesih'i ayartmaz; oysa Satan, bazen de Şeytan ayartır. Bu üç sözcük aynı varlığı ifade eder, ama

bazı durumlarda üçünden biri, daha çok belirli bir olayla ilişkilendirilir olmuştur (örneğin, "Lucifer", Şeytan'ın hâlâ bir melek olduğu sıralarda ona verilen addır). Bu karmaşa benim ele aldığım konulardan birine işaret ediyor: Şeytan'ın imgelerindeki süreksizlik. Her durumda bu kitapta, "Şeytan" kötülüğün kaynağına ve Tanrı'yla Mesih'in düşmanına işaret ediyor; oysa "şeytan" ya da "şeytanlar", onun kötü iblislerinden ve ruhlarından oluşan şebekesinin üye ya da üyelerini gösteriyor.

Son olarak tarihler hakkında bir şeyler söyleyeceğim. Bir katedralin yapılmaya başlandığı yılla bitirilmesi arasında bir yüzyıllık fark olabilir. XVI. yüzyıla kadar şu ya da bu yerde ve zamanda farklı tarih tespit etme sistemleri kullanılmaktaydı. Bu yüzden taşın üzerine bir tarih nakşedilmiş olsa bile bugünkü hesaplamalarımızla o tarihin hangi zamana denk geldiğinden emin olamayız. Bazı resimler, heykeller ve elyazmalarının tarihleri mantığa uygun bir doğrulukla tespit edilebilir. Birçok örnekte yalnızca sonradan bilimin yardımıyla yapılmış tahminlere rastlamak mümkün; bazı örneklerdeyse, Tekvin B'nin tarihinde olduğu gibi, radyo-karbon yöntemiyle tarih belirleme daha güvenilir olabilir. Ben uzmanlarca en çok kabul edilmiş gibi görünen tarihleri kullandım. Kaynaklara gelince, mümkün olduğu kadar yayımlanmış İngilizce çevirileri kullandım. Bunların olmadığı yerlerde yaptığım alıntılarsa, aksi belirtilmedikçe, benim çevirilerimdir.

Beş yılı aşkın bir süre boyunca benden yardımlarını esirgemeyen Trier Arşivleri'nin müdürü Dr. Gunter Franz'a; Şeytan üzerine kabul görmüş eserler veren ve müsveddemi eleştirel bir gözle okuyup beni fazlasıyla cesaretlendiren Kaliforniya Üniversitesi profesörlerinden Jeffrey Burton Russell'a; biçem, yapı ve ayrıntılar hakkında yaptığı yorumlarla bu kitaba değer katan, Kanto Gakuin College'dan Profesör William I. Elliot'a minnettarlığımı ifade etmek isterim. Tahta baskı sanatçısı Ryosaku Ito da negatiflerimden en iyi baskıları çıkarmama yardım etti. Ayrıca Reaktion Books çalışanlarına da verdikleri fikirler için çok minnettarım.



2. Luca Signorelli'nin *Kıyamet Günü*'ndeki (res. 62) "Lanetliler"inden bir ayrıntı.

F2ARKA/Şeytan

Giriş

Frankenstein isminin, Mary Shelley'nin 1818 yılında yazdığı gotik* romanında başrolü oynayan bilim adamından, nasıl olup da küp şeklindeki kafasının içinden ok geçen Hollywood canavarına dönüştüğünü edebi kaynakları inceleyerek öğrenemezsiniz. Edebi kaynaklar, Şeytan'ın neden göründüğü gibi göründüğünü anlamaya kalkıştığınızda da, sınırlı ölçüde yardımcı olur. Yüz yılı aşkın süredir, en çok kullanılan Şeytan imgesi aslında boynuzları, kuyruğu ve elinde tırmığı olan sakallı bir yaratığa aittir. Underwood'un ekmek

* XVIII. yüzyıla ve XIX. yüzyılın başlarına ait kurmaca yapıtlarda görülen, belirleyici özelliğini ortaçağa özgü ortamların, korkunç ve kasvetli bir atmosferin, meşum, gizemli ve şiddet içeren olayların oluşturduğu edebi tarz. (y.h.n.)

arası kızarmış* etle verdiği ziyafetler için kullanılan logo bunun tipik bir örneğidir.

Şeytan'la ilgili düşüncelerimizin, ille de Şeytan'ın resimlerdeki imgesiyle ilgisi olmasa da, üç kaynağı vardır: Yeni Ahit'in ilk yorumları; Milton'ın yarattığı Asi Kahraman'la, Blake'in ve Baudelaire'in romantik edebiyat geleneği; *Satan'a ait* kültlerin ve ortaçağda, Rönesans'ta, cadı ve büyücülerin şeytana bağlılıklarını yinelemek üzere zaman zaman toplandıkları kara günlerin popüler geleneği. İncil yorumlarına yeni bir gözle bakacağız. Christopher Marlowe 1589 yılı dolaylarında *Doctor Faustus*'u yazana kadar, Şeytan'ın edebiyatta ele alınması (IX. yüzyıla ait Eski Sakson bir elyazması hariç) temel olarak İncil'e ait kaynakların yeniden ifade edilmesinden ibaretti. Popüler gelenek, sapkınlar ve cadı avcıları fantezisi, XII. yüzyılda ortaya çıktı ve çok daha sonra tam olarak özlü bir biçimde ifade edildi. Gözümüzün önünde canlanan bir imge olarak Şeytan IX. yüzyılda ortaya çıktı; ama XIV. yüzyıla kadar bizim bugün bildiğimiz Şeytan değildi. Peki 800-1300 yılları arasında beş yüzyıl boyunca bizim Şeytan'ımız neredeydi?

Bu kitapta, Şeytan'ın özelliklerine çoğu zaman tarihi bir sıra gözeterek bakacağız; ama, ilk olarak, belli sorunlara göz atmak için zamanda ileri geri bir gezinti yapacağız. Temel Hıristiyan edebiyatı için yapılan çizimlerde ve çizgi romanlarda Şeytan'ın elinde çoğu zaman bir çatal ya da tırmık vardır. Bu alet, Poseidon'un üç çatallı mızrağından gelir. Bu çatalın kökeni ise, M.Ö. İkinci Binyıl'dan önce Eski Babil'in iklim tanrısı Adad'ın üçlü şimşeğidir.[3] *Edebi* kaynaklardan yararlanılarak yapılan hiçbir araştırma, Şeytan'ın elinde neden tırmık olduğu sorusunu cevaplamaz. Şeytan yalnızca, IX. yüzyılda ilk kez ortaya çıktığında, klasik etkilerin sonucu olarak elinde üç çatallı bir mızrak tutar (bkz. res. 16); ama bu mızrak bundan sonra uzun bir zaman boyunca, Rönesans'a kadar nadiren görülür. Ortaçağ boyunca çoğu zaman tercih edilen alet

* "deviled" sözcüğü İngilizce'de "baharatla kızartılmış" anlamına gelir. Ancak yazar burada bir sözcük oyunu yapmaktadır, çünkü "devil" sözcüğü de "şeytan" anlamına gelir. (ç.n.)

3. E. Douglas Van Buren, *Symbols of the Gods in Mesopotamian Art* (Roma, 1945), s. 68-70.

dört tırnaklı demir olmuştur (res. 31, 33, 36, 52, 55).

Bu bir ayrıntı, ama önemli bir ayrıntı ve bunun herhangi bir açıklaması bir çözümleme paradigmasıdır. Sanat ve edebiyatla uğraşan birçok bilim adamı, arkeologlar tarafından aşırı yayılmacı olarak tanımlanır. Örneğin, bilinen ilk tekerlek Sümer'de harabeye dönmüş bir tapınakta bulunduysa, yayılmacılara göre, Mısır ya da Meksika'da bulunan bütün öteki tekerlekler de o Sümer tekerleğinden gelir. Şeytan'ın eline üçlü mızrak veren ortaçağ sanatçısı eski Mezopotamya hakkında bir şey bilmediği için, tırmığın kaynağının izini Adad'a ya da Poseidon'a kadar geri giderek sürmek başlı başına ilginç olabilir; ama bunun, Şeytan'ın kendisiyle özdeşleşen bu nesneyi neden taşıdığını anlamamıza hiçbir katkısı olmaz. Prens Hamlet'in hikâyesinin İskandinav bir tarihçiye uzandığını bilmek güzel; ama bunun Shakespeare'in oyununu anlamamızla ilgisi yok. Sanatta bir imgenin ya da edebiyatta bir temanın ilk örneği aslında hiçbir şeye işaret etmeyebilir. Önemli olan, ortaya çıktığı tarihsel bağlam nedeniyle yankı uyandıran ilk örnektir. Yunan Hıristiyan âlimlerinden yazar Origenes, İşaya'nın bahsettiği Lucifer'in, Şeytan'ın tezahürü olduğunu ilk ileri süren kişiymiş gibi görünür; ama asıl belirleyici etkiyi yaratan Augustinus'un bu ikisini özdeşleştirmesi olmuştur. Şeytan'ın 1300 yılından önce yarasa kanatları olmadıysa, neden diye sormalıyız. Üstelik Mahşer Günü'nü anlatan Mısır motifinin yüzyıllardır el altında olmasına karşın, Kıyamet Günü resimleri XII. yüzyıldan sonra popüler oluncaya kadar hiçbir Hıristiyan sanatçı bunu kullanmadı. Şeytan'la özdeşleşen nesne olarak, üç çatallı mızraktan dört tırnaklı demire geçiş, kaynak taramasıyla ya da soyut estetik biçimlerin çözümlenmesiyle açıklanamaz. Bu değişikliğin arkasında iki önemli tarihsel ve toplumsal olgu vardır. Birincisi, klasik sanata duyulan ilginin azalması ve erişimin kısıtlanmasıdır. İkincisi ise, sapkınlara ve suçlulara işkence etmek için tırnaklı demirin ya da çatallı çengelin kullanılmasının yaygınlaşmasıdır. Tırnaklı demir Şeytan'a, lanetlilere işkence etmesinde Tanrı'yla yaptığı işbirliğini göstersin diye verildi ve bu da, Şeytan'ın asıl görevinin Tanrı'ya düşmanlık değil, suç ortaklığı olduğunu akla getiriyor.

İki farklı resim grubu, bu kitabın temasını oluşturan belirleyici bir soruna işaret ediyor: Şeytan'ın imgesindeki süreksizlik. İlk grup, Mesih'i baştan çıkaran Satan'dır. (res. 14 ve 27) Bu iki örneğin temaları aynıdır; dönemleri de öyle: IX. yüzyılın ilk yarısı. Sanatçıların, yararlandıkları geleneklerin ve kullandıkları araçların farklı olduğu doğru; ancak ilk bakışta şaşırtıcı olan şey kavramdaki farklılıktır. Zebur'daki (Mezmurlar) Satan ile fildişi kitap kapağındaki Satan'ı karşılaştırırsak, bunların ortak yönleri nedir? Kitap kapağındaki Mesih ile Satan'ın benzer olmasına karşın, Zebur'da bu ikisi arasında en ufak bir benzerlik yoktur. İkinci grup ise, Limbourg kardeşlerin iki eserinden oluşur. Limbourglar, XV. yüzyılın başlarında bir dua kitabına hem Cehennem'i (res. 63) hem de Asi Meleklerin Düşüşü'nü (res. 64) resmettiler. Bu iki imgeyi karşılaştırırsak, Şeytan'ın resmedilmesinde belirleyici bir öğeye işaret eden bir sorunla karşılaşırız. Ağzından ateşler çıkaran bir canavarla, Cennet'ten kovulan Lucifer'in ortak neyi olabilir? Cevap, hiçbir şeydir. İkisi de Şeytandır; ancak bu iki imgeyi birleştirmenin hiçbir yolu yoktur. Teolojik açıdan, bunlar Şeytan'ın iki farklı görüntüsü olabilir; ama aynı kişi değiller. Bunun esas nedeni bu iki imgenin neredeyse hiçbir zaman kesişmemiş ve hiçbir zaman birleşmemiş farklı resim geleneklerinden kaynaklanmasıdır. Bu da Şeytan'ın gözümüzün önüne gelen, kendisiyle özdeşleşen nesnelerinin ve Şeytan kavramının, Meryem, Yahuda ya da Samson'unkilerin aksine sanatçıların hayal güçlerinde nadiren tanımlandığını akla getirir. Çarmıh'a gerilmiş, vaaz veren ya da Kıyamet Günü'nde yargıç olan İsa farklı on yıllık dönemlerde farklı şekillerde ele alındı; ama herhangi bir dönemde, yargıç olan İsa ile Çarmıh'a Gerilmiş İsa arasında bağ kurabiliriz. İsa, Meryem ya da Petrus yıllar geçtikçe şekilleri ya da yüzleri ne denli değişirse değişsin kesintisiz bir bütündür. İsa, Meryem ve Petrus belli geçmişleri olan belirli insanlardı. Şeytan, ister Eyüp'e işkence etsin, ister Pilatus'u* kışkırtsın, ister Mesih'i ayartsın ya da Cehennem'i yönetsin; bu çeşitli rollerinde

* Pilatus, Pontius. İ.S. 36'dan sonra, İmparator Tiberius döneminde Yahuda valisi. İsa'yı yargılayan mahkemeye başkanlık etmiş ve çarmıha gerilmesi emrini vermiştir. (y.h.n.)

hep süreksizdir. Şeytan'ın, Düşmüş Melek'in ima edilmediği ve Cehennem'in Hükümdarı'ndan duygusal olarak çıkarılamayacak (ya da tersi) bir geçmişi yoktur, ancak bu kısmen, Şeytan korkunç bir canavar olarak resmedildiğinde, sanatçının zihninde o zaman Mikâel'le savaşan meleğin olmamasından kaynaklanır. Resim gelenekleri bu seçeneği sunmaz. Şeytan'ın imgesini incelerken bunun nasıl ve neden olduğunu göreceğiz. Şeytan bir insan değildir. Birçok maskesi olabilir; ancak onun özü, yüzü olmayan bir maskedir. Şeytan'ın görünen yüzü IX. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar çoğu zaman sıradandır: Arkasında ne kişiliği ne de duygusu olan sahte bir maskedir o. Belki de bu yüzden Şeytan'ın yüzünü çizmek Mesih'in yüzünü çizmekten daha zordur. Size İsa'nın, Meryem'in ya da Musa'nın hatırlamaya değer resimlerinden birinin adı sorulsaydı, hiç sorununuz olmazdı. Aynısı büyük olasılıkla Yahuda için de geçerlidir (Giotto'nun ya da Leonardo'nun olursa). Peki Şeytan'ın, Tanrı'nın güçlü düşmanının XVI. yüzyıldan önce yapılan resimlerinden hangilerini hatırlayabiliyorsunuz? Muhtemelen hiçbirini. Bu garip değil mi?

IX. yüzyıldan XVI. yüzyıla kadar yapılan Satan resimlerinin ve heykellerinin çoğu birer sanatsal başarısızlık örneğiydi. Belki de sanatçılar, Şeytan'ı vakit harcamaya değer bulmadılar ya da Şeytan'ın fazla ustalık gerektiren bir konu olduğunu düşündüler (ama eğer bu böyleyse, *neden?*). İleride, Rönesans'ta Şeytan'ı resmeden en önemli ressamı, Giotto'yu irdelerken açıklamaya çalışacağım daha karmaşık bir sebep var. Orada Şeytan'ın Yahuda freski içinde resmi nasıl zayıflattığını göreceğiz. Günümüzde, Vatikan Kardinali Ratzsinger, "inançlı Hıristiyanlara göre Şeytan'ın, gizemli ama gerçek, kişisel ve simgesel olmayan bir varlık" olduğu konusunda ısrar ediyor. Bu belki doğrudur, belki değildir. Ancak bunun ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde doğru *olduğunu* hayal ediyoruz. Ama o zamanın sanatçılarının ne hayal ettiğine bakarsak, bizim o zamanlarda doğru olduğunu hayal ettiğimiz şey yanlış gibi geliyor. Bunun bir nedeni, Şeytan'ın, birkaç istisna dışında (özellikle 1050 ile 1130 yılları arasındaki Romanesk heykellerde), hayal gücüne dayanarak "gerçek, kişiliği olan bir varlık" olarak görülme*me*sidir.

Bu fikir yanlış ya da onaylanmış öğretiye ters görünebilir; ama sizleri ikna edeceğimi umuyorum.

Japon ve Çinli sanatçılar iblis ve şeytanları etkili bir şekilde temsil etmekte hiç zorlanmadılar. Heian ile Kamakura dönemlerinin sonlarından kalma muhteşem Japon Cehennem kitaplarının ve ipek resimlerinin insanı dehşete düşüren etkisiyle karşılaştırıldığında, Batı'da yapılmış birçok şeytan resmi çizgi roman etkisi uyandırır.[4] Örneğin, azı dişli Japon Fudomyō-ō istemeyeceğiniz kadar vahşidir. Ama kötü değildir; tam tersine kötülükle savaşır ve inananları korur. Fudomyō-ō ikonografisi yüzyıllar boyunca pek az değişmiştir.[5] VI. yüzyılın Budist türbelerindeki Fudomyō-ō ikonografisi, bugün aynı tanrının Tokyo'daki Budist türbelerinde yer alan ikonografisine yakındır. Tuzak kurmaz; kimseyi günaha teşvik etmez. Hıristiyan Şeytan farklıdır ve bunun layıkıyla vurgulanmaması sorunlara yol açabilir. Örneğin, şeytan bilimi (demonoloji) üzerine yirmiye yakın kitap yazan Roland Villeneuve, Şeytan'ın esasen Hıristiyan olmadığına, daha ziyade insanoğlunun bilinmeyen güçlere verdiği sonsuz bir cevap olduğuna inanır. Şeytan'ın ortaya çıktığı iki şekil, der Villeneuve, Pan ve Nergal'dir.[6] Her ne kadar birçok Hıristiyan Pan'ı Şeytan olarak yorumlamış olsa da, eski Yunanlar ya da Romalılar'a göre Pan kesinlikle Şeytan değildi. Aynısı, silindir mühürlerde nadiren betimlenen, Babil'in veba ve yeraltı dünyasının tanrısı Nergal için de geçerlidir. Hıristiyanlık sonrası yapılan bazı Part resimlerinde Nergal'a yanlışlıkla Şeytan'ın belirleyici özellikleri atfedilir. Her iki durumda da Hıristiyanlığın etkisinin yol açtığı yanlış anlamalarla uğraşıyoruz. Hıristiyanı Şeytan kandırır ve günaha teşvik eder; o, İnsanoğlu'nun ve Mesih'in düşmanıdır. Bu yüzden de teolojik ve ahlâki bir sorundur: Kilisenin tam olarak açıklaması uygun olmayan dışlananıdır o. XVII. yüzyılın Hollandalı filozofu Spinoza'ya şöyle bir Şeytan hayal etmek absürd geliyordu:

4. Komatsu Shigemi, *Nihon no Emaki*, VII (Tokyo, 1987); Ienaga Saburō, *Gaki Sōshi, Jigoku Sōshi, Yamai-no Sōshi, Nihon Emakimono Zenshu* (Tokyo, 1979); Shimbo Toru, *Jigoku Gokuraku no E* (Tokyo, 1984); *Nihon no Bijitsu*, no. 271, özel Rokudō baskısı (Tokyo, 1988), bilginlerin son çalışmalarını özetler.
5. Takaaki Sawa, *Art in Japanese Esoteric Buddhism* (Tokyo, 1972), s.17.
6. Roland Villeneuve, *La beauté du Diable* (Paris, 1983).

> Şeytan, Tanrı'nın isteğine karşı gelerek birçok insanı (elbette nadiren iyi olanları) tuzağa düşürüp kandırır; bunun üzerine Tanrı onları, sonsuza kadar işkence görmeleri için kötülüklerin efendisine teslim eder. İlahi adalet, bu yüzden, Şeytan'ın insanları kandırıp cezasız kalmasına izin verir; ancak aynı Şeytan tarafından büyük acılara yol açacak biçimde kandırılan ve tuzağa düşürülen insanların cezasız kalmasına hiçbir şekilde izin vermez.[7]

Spinoza, Şeytan'ın belirleyici bir özelliğine işaret etmektedir: O, Tanrı'nın günahkârları teslim ettiği varlıktır. Dolayısıyla, Şeytan Tanrı tarafından kullanılır; Tanrı için çalışır ve bu anlamda Tanrı'yla çatışma içinde değildir. Bu, teolojik açıdan geçerli görünmese de Cehennem'i resmeden eserlerin çoğunda ortaya çıkan ortak inanıştır. Bu nedenle, Kilise, Şeytan için ikonografik bir berraklık sağlamamışsa bu şaşırtıcı değildir. Şeytan'ın kötülüğünü açıklamak için abartmak gerekiyordu.

Şeytan yalnızca edebi bir yaratık değildir. O, gerçek*tir*; Batı medeniyetinin gerçekliğinin bir parçasıdır. Belki de Şeytan'ın ilgimizi çekmesinin nedeni onun Tanrı'yı, Tanrı'nın onu tanımladığı kesinlikte tanımlamasıdır. Şeytan için Tanrı'ya şükürler olsun! Bu ciddi bir şakadır. Ivan Karamazof'un sözlerini biz de yineleyebiliriz: "Bence Şeytan yoksa ve dolayısıyla insanoğlunun yarattığı bir şeyse, o zaman insanoğlu onu kendi suretinde yaratmıştır." Kendimizi Şeytan'ın resimleriyle sınırlandırırsak, o zaman Ivan'ın söyledikleri, en iyi ihtimalle ancak kısmen doğrudur. Belki de Şeytan'a ilişkin yetersiz bir fikir, Tanrı'ya ilişkin yetersiz bir fikrin aynısıdır. Şeytan'ın ne olduğu, adının ne olduğu ve neye benzediği peşine düşeceğimiz sorulardır. Vardığımız sonuçlar şaşırtıcı olabilir. Şeytan'ın tarihi ve hikâyesi başlı başına görülmemiş bir merak uyandırabilir; ama bu kitapta bizi Fransa'da yeraltı mezarlıklarındaki fresklerden ve oymalardan Michelangelo'nun *Kıyamet Günü*'ne kadar çok çeşitli sanat eserlerine yeni bir bakış açısına da yönlendirecek. Michelangelo'nun 1536-1541 yılları arasında yaptığı, Roma'nın Sistine Kilisesi'nde bulunan eseri ve Lorenzo Lotto'nun 1550'de yaptığı şaşırtıcı eser, *Mikail ve Lucifer*, sonradan açıklık

7. Spinoza'nın Burgh'e mektubu, 1675, LXXIV. mektup.

kazanacak nedenlerden dolayı incelememizin sonu olacak. Ama ilk olarak, resim ve heykellere dönmeden önce, Şeytan'ın edebi kaynaklara dayanan yanları, özellikle II. yüzyıldan V. yüzyıla kadar Kilise Babaları tarafından yorumlandığı biçimiyle, adı ve Cennet'ten kovulması üzerinde duracağız.

I
Şeytan'ın adı

A. ŞEYTAN VE SATAN ARASINDAKİ FARK

Satan'ın, Şeytan'ın adı olduğunu düşünen birinin, *satan* sözcüğünün *şeytan* sözcüğünden önce var olduğunu keşfettiğinde kafası karışabilir. Bütün Batı dillerinde şeytan sözcüğü aynıdır: *devil, diable, diablo, diavolo, Teufel.* Ve bu sözcüğün olduğu bütün dillerde *satan* da vardır. Hemen hemen aynı olsalar da, Satan'sız Şeytan, Şeytan'sız Satan yoktur. Bugün "hemen hemen aynı"lar, ama başlangıçta oldukça farklıydılar. *Satan* normalde düşman anlamına gelen İbranice bir sözcükten başka bir şey değildir. Bazen insandır, bazen ilahi bir figür. Eski Ahit'in Eyüp Kitabı'nda Satan, Tanrı'nın Meclisi'nin bir üyesidir. Satan, müfettiş ya da savcınınki gibi bir



3. Limbourg Kardeşler'in *Les Très Riches Heures du Duc de Berri* (Berri Dükü'nün Dua Saatleri Kitabı) (res. 64) adlı eserindeki "Lucifer ile Asi Meleklerin Düşüşü"nden bir ayrıntı.

mevkidir. Satan bir unvandır, hiç kimsenin adı değildir.[8] Satan, Şeytan *değildir* (ancak sonradan Hıristiyan tefsirlerinde öyle olmuştur). Eyüp Kitabı dışında Eski Ahit'e dahil edilen kitaplarda, Satan'ı çok nadir görebilirsiniz, gördüğünüz yerdeyse önemsizdir. Tanrı'nın düşmanına -Şeytan- Luka ve Matta İncillerinde *diabolos* denir. Bu Yunanca sözcük suçlayan ya da iftira eden anlamına gelir; Latinceye *diabolus* olarak çevrilmiştir. Satan ve Şeytan farklıydı. Ancak İsa'dan üç yüzyılı aşkın bir zaman önce Eski Ahit'i Yunancaya çeviren ve İbranice *Satan*'ı Yunancaya *diabolos* olarak geçiren İskenderiyeli Yahudiler bir joker sunmuş oldular. Böylece Eski Ahit'teki ve Yeni Ahit'teki Şeytan, farklı anlama gelse de aynı adı paylaştı. Sonuç olarak, İngilizce'deki "devil" (şeytan) sözcüğünün *biçimi* Latince *diabolus*'tan gelir. Ancak "şeytan"ın *anlamları* İbranice, Yunanca ve Latince üç farklı sözcükten -*satan, diabolos* ve *diabolus*- gelir; bu da yüzyıllardır insanların aklını karıştırıyor. Bu anlamlar M.S. birinci yüzyılda bile çakıştı ve Kitabı Mukaddes ve tefsirlerde birbirlerinin alternatifi olarak tutarsız bir biçimde kullanıldı.

Şeytan yerine kullanılabilen bir başka sözcük de *daimon*'dur ya da *iblis*tir.* Bir *daimon* tanrılarla insanlar arasındaki aracı ruhtur ve çoğu zaman ölen bir kahramanın ruhudur. Örneğin, Platon'un *Symposium* (Şölen) adlı eserinde aşk, büyük bir *daimon*, tanrılarla ölümlüler arasında büyük bir aracıdır. Sokrates, *Cratylus*'da iyi, bilge adamları "iblisler" diye adlandırır. İblis aynı zamanda insan dehasıdır ve Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra*'sında bir kâhinin Antonius'u överken demek istediği şeydir: "Senin iblisin, seni sen yapan ruhun, asil, cesur, mağrur ve eşsizdir." *Daimon* ve *daimonion* aynı zamanda kötü, hükmeden ruh anlamına da geliyordu; ancak Yeni Ahit'te ve ilk Babaların çoğu tarafından yalnızca bu anlam geliştirildi. İkinci ve üçüncü yüzyıllarda, örneğin, Hıristiyanlığın Helenleştirilmiş İskenderiyeli Savunucuları Platon'un -ne tam

8. Marvin H. Pope, *The Book of Job* (New York, 1965); Peggy L. Day: *An Adversary in Heaven: Satan in the Hebrew Bible* (Atlanta, 1988). Kitabı Mukaddes'e ait birçok mesele gibi, Eski Ahit'te Satan'ın anlamı da karmaşıktır. Day'in kitabının eleştirel bir incelemesi için bkz. *Journal of Semitic Studies*, xxxvi/1 (1991).

* Daimon ya da demon.

olarak iyi ne de kötü olan- iblislerini kötü, düşmüş melekler olarak yorumladılar. Bunu da yeni bir denklem oluşturmak için yaptılar: pagan tanrıları = kötü iblisler = şeytanlar.[9] Bu denklem, pagan tanrılarına tapmanın kınanmasının doğru olduğunu kanıtladı. "Yahudi olmayanlar, feda ettikleri şeyleri, şeytanlara feda ederler," diye yazdı Pavlus. Bu denklem, sanata, bilimlere ve toplumsal algılara yeni bir yön verdi. Kitabı Mukaddes'in Çıkış kitabında (32. Bölüm) insanlar Musa'nın Dağ'dan dönmesini beklemekten usanıp, Harun'dan altın ziynetlerine oymacı aletiyle yeni bir biçim verip bir Buzağı yapmasını isterler. Harun bunu yapar ve hep birlikte bu yeni putun önünde diz çökerler. Tanrı bu günah nedeniyle Musa'yı uyarır ve Musa, İsrail kampına indiğinde ziyafet verip eğlenen putperestlerle karşılaşır. Musa o kızgınlıkla, On Emir yazıtlarını parçalar ve Altın Buzağı'yı alıp yakar, un ufak olana kadar parçalar ve tozlarını, sonradan zorla İsraillilere içireceği suya atar. XI. ve XII. yüzyıllarda Altın Buzağı, pagan putu şeklini alan Şeytan olarak anlaşıldığı için bu konu insanlara çok çekici geliyordu. Vézelay'da La Madeleine Manastırı'nın kilisesindeki bir sütun başlığında (res. 4) ve Autun, St Lazare'deki bir başka sütun başlığında (res. 20) (her ikisi de XII. yüzyılın başlarından kalmadır) Musa, Şeytan'ın kullandığı bir araçtan başka bir şey olmayan ve kocaman, vahşi bir şekilde betimlenen Altın Buzağı'yla yüzleşir. La Madeleine'de, yırtıcı Şeytan aslında Buzağı'nın ağzından çıkarken gösterilir. Musa ise her iki oymada da, elinde bir asa tutmaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla böyledir, çünkü Çıkış'ta anlatılanın tersine, olay güçlü bir yüzleşme ve çatışma sahnesi olarak sunulmaktadır. Romanesk heykeltıraşlara göre Altın Buzağı, Tanrı'nın düşmanının şekillerinden biriydi.

Giorgio Vasari'nin hayıflandığı yıkımın büyük kısmına pagan putlarının Şeytan'la bir tutulması yol açmıştı. *Lives of the Artists* (Sanatçıların Hayatları) (1568) adlı kitabının gözden geçirilmiş baskısının önsözünde oldukça ironik bir dil kullanan Vasari'ye göre Hıristiyanlık,

9. Bütün ilk Babalar'da; Clement, Exhortation 2:23, 10:74; kesin bir özet için bkz. Jean Danièlou, *A History of Early Christian Doctrine before the Council of Nicaea* (Londra, 1973), II, s. 429.



4. "Musa ile Altın Buzağı", bir sütun başlığının üzerinde, XII. yüzyılın başları, La Madeleine, Vézelay, Yonne.

> büyük arzu ve gayretle, olası en küçük günah fırsatını bile kovmak ve tamamıyla yok etmek için büyük çaba sarf etti ve bunu yaparken de bütün muhteşem heykelleri ... [ve] eski dünyanın dehasıyla anılan mümtaz insanların onuruna bırakılmış olan sayısız anıt ve yazıtları tahrip etti ya da imha etti. Sonradan tamamen karmaşıklaşan sanat uygulamalarına verilen ciddi zararlara [Hıristiyanların] büyük çabası neden oldu.[10]

Yeni Ahit, bu karmaşaya çare oldu. Markos Şeytan'a *diabolos* değil, *Satanas* dedi. Ve İbranice *Satan* Yunancaya, bazen *diabolos* bazen de Aramice *Satanas* olarak çevrildi. Farklar kısa sürede yok oldu. Satan, Satanas, diabolos ve diabolus anlam olarak birbirlerinin

10. Vasari, *Lives of the Artists*, çev. G. Bull (Harmondsworth, 1965), s. 36-7.

yerine kullanılır duruma geldi. Dört İncil'e, I. Yuhanna ve Vahiy'e baktığımızda, belli bazı kalıplar ortaya çıkar:

- *daimonion* (kötü ruh): Markos, Matta ve Luka tarafından bilinir (Yuhanna, şeytanların kovulmasını bilmez, yalnızca "şeytanı olmak" şeklini bilir). Vahiy'de *daimonion* yalnızca bir kere geçer ve pagan tanrılarıyla *daimon*'ın iki kullanımına işaret eder. Yuhanna'nın Birinci Mektubu'nda hiçbir şey yoktur.
  diabolos: Matta, Luka, Yuhanna'nın Birinci Mektubu ve Vahiy'de bilinir. Markos bilmez.
  satanas: Markos, Luka, Matta ve Vahiy'de bilinir. Önceleri Yuhanna tarafından kullanılır ama Yunanna'nın Birinci Mektubu'nda bilinmez.

Bu yazarlar farklı varlıklardan bahsediyor olabilir ve bu yüzden farklı sözcükler kullanmışlardır; hiçbiri sözcüklerin üçüne de aşina gibi görünmez. Kötü Olan'ın temel şekline ya da doğasında bulunan karakter belirleyici belli başlı özelliklerine dair farklı fikirlere sahip olabilirler ya da bunları alternatif sözcükler olarak düşünmüş olabilirler. Mesih'i günaha teşvik edene, neden Matta ve Luka'nın *diabolos*, Markos'un ise *satan* dediğini bilmiyoruz. *Diabolos*'un hükmeden şeytanlarla alışıldığı gibi bağlantılı olmadığını, oysa *satan*'ın olduğunu biliyoruz.[11] Belki de Matta ve Luka, Tanrı'nın düşmanını, (büyük harf) Satan'ı, basit (küçük harf) şeytanlardan ayırt etmek istediler. Ancak Markos, öteki iki İncil'de *diabolos* denilen aynı varlığı tanımlamak için *satan*'ı kullandığından, sonraki yorumcular (ve çevirmenler) doğal olarak bu iki sözcüğü bir tuttular. Bu durumda Satan, satan = diabolos eşitliğinde Şeytan'ın adı oldu ve Vahiy'de (12:9) bu açıkça belirtilmektedir: "Ve koca ejder kovuldu, Şeytan [*diabolos*] ve Satan denilen o yaşlı Yılan...." Kitabı Mukaddes'in Latinceye çevrilmesiyle birlikte (V. yüzyıldan önce de çeşitli kaynaklardan yapılan birçok çeviri vardı), ince farkların kaybolduğu anlamsal karışıklıklarla karşı karşıya kaldık. Farklı ib-

11. Matta 12:26-8; Markos 3:22, 25 26; Luka 10:17-18, 11:18.

* Kitabı Mukaddes'in İbrani, Kildanî ve Yunanî dillerinden Türkçeye yapılan karşılaştırmalı tercümesinde bu bölüm şöyledir: "Ve İblis ve Şeytan denilen büyük ejder, bütün dünyayı saptıran eski yılan, yeryüzünden atıldı..." Bundan böyle, Kitabı Mukaddes'ten yapılan alıntıların Türkçe Kitabı Mukaddes'teki karşılıkları dipnotlarda verilecektir. (y.h.n.)

lis geleneklerinin ve Şeytan sözcüklerinin böyle azalması ve kaynaşması III. yüzyıla kadar tamamlandı ve bunun sonuçlarını, İncil'de anlatılanları konu alan en eski tiyatro oyunlarından birinde, XII. yüzyılın ortalarında yazılan Anglo-Norman Mystére d'Adam'da (Adem'in Sırrı) görebiliriz. 'Diabolus'un Havva ile konuşmasından çok rahatsız olan Adem, Havva'nın yanına gider ve ona şöyle der: "Söyle kadın, kötü Satan senden ne istedi?" (*Di moi, muiller, que te querroit / Li mal Satan?*) Böylece İbranice'deki *Satan* Yunancada *diabolos* oldu, o da Latincede *diabolus*, sonra Fransızcada *Satan* oldu! Ve XIV. yüzyılda İncil'i konu alan İngiliz oyunlarında, örneğin The Chester Cycle'da, Satan, Satanas, Diabolus, Lucifer ve Şeytan'ın birbirlerinin yerine kullanıldığını görüyoruz; sanki sonsuz bir döngüdeki ardışıklık gibi – Mobius kuşağı* gibi, birbirlerine dönüşürler.[12]

B. ŞEYTAN, LUCIFER ADINI NASIL ALDI?

Şeytan üzerine yazdığı dâhice makalesinde Shelley: "İşaya'da yanlış yorumlanmış bir bölüm dışında, ona neden Lucifer dendiğini anlamıyorum,"[13] diyordu. Şimdi o bölümün neden yanlış yorumlandığını anlamaya çalışacağız. Apokrifa ve Pseudepigrafa'nın** her sayfasını inceleseniz bile Lucifer'i bulamazsınız. Lucifer – Şeytan'ın adı olarak – Kitabı Mukaddes'te yoktur. *Lucifer*, aslında, hiç kimsenin adı değildir: yalnızca "ışık getiren" demektir. Lucifer, güneş doğmadan hemen önce görünen sabah yıldızıdır, Venüs gezegenidir. Ovidius, her yeni günün nasıl başladığını şöyle anlatır: "Lucifer insanoğlunu günlük döngülerine çağırarak, göklerde ışık saça-

* Bir kâğıt şeridin bir ucunu 180° döndürüp öbür ucuna yapıştırarak elde edilen kuşak. (ç.n.).

12. *The Chester Mystery Cycle*, ed. R. M. Lumiansky ve David Mills (Oxford, 1974).

13. P. B. Shelley, "Essay on the Devil and Devils" (1819 dolayları), *Shelley's Prose*, ed. David Lee Clark (New Mexico, 1954), s. 274.

** Apocrypha (Kitabı Mukaddes metinlerinden resmen kabul edilenler dışında kalanlar); Pseudepigrapha (Kitabı Mukaddes yazarları tarafından yazıldığı iddia edilen ama doğruluğuna inanılmayan yazılar). (ç.n.)

rak parlar. Lucifer en parlak yıldızları bile gölgede bırakır." *Defence of Poetry* (Şiirin Savunması) adlı eserinde Shelley Dante'yi, "bilginin dirilişini yöneten o yüce ruhları bir araya getiren kişi, XIII. yüzyılda cumhuriyetçi İtalya'dan, sanki gökten geliyormuş gibi, cahil dünyanın karanlığına doğru parlayan yıldız kümesinin Lucifer'i" olarak selamlar. Ancak *Commedia*'yı (İlahi Komedya) açın ve Dante'nin "Inferno"sunun (Cehennem) en altında Lucifer, korkunç bir canavar vardır. Dante'ye göre, Lucifer ve Satan bir ve tektir. Peki bu nasıl ve neden oldu?

Lucifer ve Satan'ın özdeşleşmesi İşaya'dan gelir (14:12): "Cennet'ten nasıl düştün, Lucifer, sabahın oğlu!"* İşaya'nın bahsettiği Şeytan *değildir*. İşaya muhtemelen Kenanlıların eski bir mitinden benzetmeler kullanarak, ölüler diyarına düşen hırslı bir Babil kralının yenilgisini betimliyordu.[14] İşaya'nın sözleri, dört aşamadan geçerek Şeytan'ı ima etmeye başladı: Zalim bir kral, bir metaforla tanımlanır (kral = parlayan bir yıldız); İbranice *Helel* (*Helel ben Shahar* = "parlak olan") ya da Yunanca *eosphoros*, Latinceye sabah yıldızı, Lucifer olarak çevrilir; sonra zalim kral Şeytan'la özdeşleştirilir; *ergo*** Lucifer Şeytan'ın öteki adı olur. Bu kralın neden Şeytan'la özdeşleştirildiği sorusunun cevabı, bunun Şeytan'ın tabiatıyla ilgili can sıkıcı sorunu çözmüş olmasıydı. III. yüzyıl teoloğu Origenes, konuyu savuşturmadı: "Şeytan denilen varlık ve melekleri hakkındaki gerçeği, onun Şeytan olmadan önce kim olduğunu ya da nasıl Şeytan olduğunu ... kavramayan," diye yazdı, "kötülüğün kaynağını bilemez."[15] Eğer Şeytan'ı Tanrı yarattıysa ve Şeytan doğuştan kötüyse, o zaman kötülüğü de Tanrı yarattı. Bunun sonuçları karışık olabilir (özellikle, Spinoza'nın da işaret ettiği gibi, Şeytan insanları kötülük etmeye teşvik ettiği ve insanlar da bunun için cezalandırıldığı için). Şeytan kötü olarak doğduysa, günah işlediği söylenebilir mi? Bu durumda, kötülük yapmak *zorunda* kalmış olur. Ancak, Şeytan'ı Tanrı yaratmadıysa, o zaman, Tanrı her şeye

* "Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün!"

14. Otto Kaiser, *Isaiah* 13-39: *A Commentary* (Londra, 1974); *The Interpreter's Bible*, v (New York, 1952).

** (Lat.) Böylece, bu nedenle.

15. Origen, *Contra Celsum*, çev. H. Chadwick (Cambridge, 1953), IV, 65.

kadir değildir ve biz bir anda Manicilik dünyasına, iyiyle kötü arasında, sonucu doğal olarak belirsiz olan bir çatışma içine giriveririz. V. yüzyılın Hıristiyan Babaları bu sorunu, iki aşamada çözdüler. Evet, Tanrı Şeytan'ı yarattı; ama, hayır, Şeytan yaratıldığında doğuştan kötü *değildi*; tam tersine kötü olmayı kendisi seçti. Böylece, Tanrı hâlâ her şeye kadirdir; ama kötülüğün sorumlusu değildir. Bu çözüm için Kitabı Mukaddes'ten de destek gerekti ve bu desteğin sağlanış biçimi, Lucifer'in neden Şeytan'ın adı olduğunu açıklayacak. V. yüzyılın başında önde gelen Hıristiyan düşünürlerinden Augustinus'un uslamlaması ise öğreticidir.

Augustinus, (nefret ettiği) Origenes'den çok daha nüfuzluydu, ayrıca iyi ve kötü insanlar benzer acıları çekseler de önemli bir fark vardır aslında, sözlerinden mizacı hakkında bir yargıya varabiliriz: "Aynı ateşte altın ışık, samansa duman saçar; aynı yağhaneden çıkıtılar diye tortu yağla karıştırılmaz... Pis bir sudan kötü koku çıkaran aynı sallantı, parfümün çok daha hoş bir koku yaymasına neden olur."[16] Augustinus, *The City of God* (Tanrı'nın Şehri) adlı büyük eserinin üçüncü bölümünde iki şehrin, Tanrı'nın şehriyle Şeytan'ın şehrinin, doğuşunu anlatır. Başlangıçta, diye yazar Augustinus, bütün melekler, "bilgelik ve mutluluk içinde yaşasınlar" diye yaratılmış nurdan varlıklardı. "Ancak, bazı melekler bu aydınlığa yüz çevirdiler." Eğer Şeytan düşmüş bir melekse, o halde düşmüş olması gerekir. Oysa, Yuhanna'nın Birinci Mektubu'nda "Şeytan, başlangıçtan beri günah işledi. Bu yüzden Tanrı'nın Oğlu'na, Şeytan'ın yaptıklarını yok edebileceği gösterildi. Her kim Tanrı'dan doğarsa günah işlemez; çünkü onun tohumu içindedir: günah işleyemez, çünkü Tanrı'dan doğmuştur," (3:8-9)* diye ısrar edilir. Bu, Şeytan'ı Tanrı'nın yaratmadığını mı akla getirir? Yuhanna'nın ve Augustinus'un Şeytan'ı tek ve aynı gibi görünmez, ama Augustinus'un buna bir cevabı vardı. Yuhanna'nın gerçekten de "Şeytan başlangıçtan

* "... günah işleyen İblistendir, çünkü İblis başlangıcından beri günah işliyor. Bunun için Allah'ın Oğlu, İblisin işlerini çözsün diye, izhar olundu. Her Allah'tan doğmuş olan günah işlemez, çünkü onun tohumu kendisinde kalır; ve günah işleyemez, çünkü Allah'tan doğmuştur." Yuhanna'nın Birinci Mektubu (3:8-9)

16. Augustine, *The City of God*, çev. Demetrius Zema ve Gerald Walsh (Washington DC, 1962), I, 8.

beri günah işledi" diye yazdığını kabul eder Augustinus; ama bu "yaradılışının başlangıcından beri değil, günahın başlangıcından beri günah işledi, olarak anlaşılmalıdır, çünkü günahın başlangıcı kibirdi." Bu manevra, sorduğumuz ilk sorunun cevabına götürür bizi.

> Maniciler şunu anlamıyor: Eğer Şeytan doğası gereği kötüyse, günah diye bir mesele olamaz. Onların, peygamberlerin tanıklığına, örneğin, Babil Prensi kılığında simgesel olarak Şeytan'ı temsil eden İşaya'nın, "Sabahları gökyüzünde yükselen Lucifer, Cennet'ten nasıl düştün?" sorusuna verecek bir cevapları yok. [Bu da gösteriyor ki] Şeytan bir süreliğine de olsa günahsızdı.[17]

Augustinus'un açıklaması, onun yazdığı dönemde Lucifer'in, Şeytan için kullanılan yaygın bir ad *olmadığını* gösterir. Ondan iki yüzyıl önce Origenes'in, Levililer, Çıkış, Hezekiel ve İşaya'nın bölümlerini Şeytan'ın tezahürlerine gönderme olarak yorumladığı oldukça doğrudur. Ancak daha önce hiç kimse, ne bu parçalardan Şeytan'la ilgili ayrıntılı çıkarımlar yapmaya, ne de Şeytan'ı Lucifer adıyla *teşhis etmeye* kalkışmıştı. Origenes, kötülüğün doğasını kavramaya çalışıyordu. Augustinus'un nedeni ise farklıydı: o sapkınları belirlemek istiyordu. Lucifer'in peşinden giden melekler kimlerdi? Augustinus, sapkınların kendi kusmuklarına döndükleri[18] konusunda okurlarını temin etti. Hayır, diyor Augustinus, Şeytan'ın kendine ait hiçbir gücü, hiçbir mekânı yok ve hayır, o kendi kendini yaratmadı. Tanrı'ya karşı çıkarak Şeytan'ı yaratan hiçbir ilke yoktur. Augustinus ne olduğunu şöyle açıklıyor: Şeytan başlangıçta günahsızdı; ama sonra (bazıları bir saat, bazıları bir haftadan fazla sürdüğünü söyledi) hakikatten düştü ve İşaya'nın zikrettiği Lucifer bu gerçeğin bir kanıtıdır. Aslında Lucifer, Şeytan'ın başlangıçta Tanrı tarafından yaratılan ama erdemi inkâr ederek hakikate sırt çeviren bir melek olduğu fikrini desteklemek için yararlanılan uslamlamanın bir parçası olarak Şeytan'ın adı oldu. Augustinus'un İşaya yorumunun arkasındaki itici güç, onun "Şeytan'ın, kendine has kötü yaradılışını Tanrı'ya karşı olan bir çeşit İlke'den aldığına inanan

17. 16. dipnotta a.g.e., XI, 15.
18. Alıntı yapılan eser Neil Forsyth, *The Old Enemy* (Princeton, 1987), s. 430; Augustinus'un savunması sayfa 427-33'de çözümleniyor.

Maniciler ve benzer zehirli sapkınlara"[19] karşı savaşıydı. (Sekiz yüzyıl sonra, Aquinas da Şeytan ve Maniciler hakkında aynı şeyi söyleyecekti.)[20]

Şeytan'la savaşmak ve onu daha belirgin bir biçimde tanımlamak için, İşaya'dan bir pasaj, Vahiy Kitabı'nın kocaman kırmızı bir ejderin görüldüğü dördüncü bölümüyle (Bap 12) iç içe geçti:

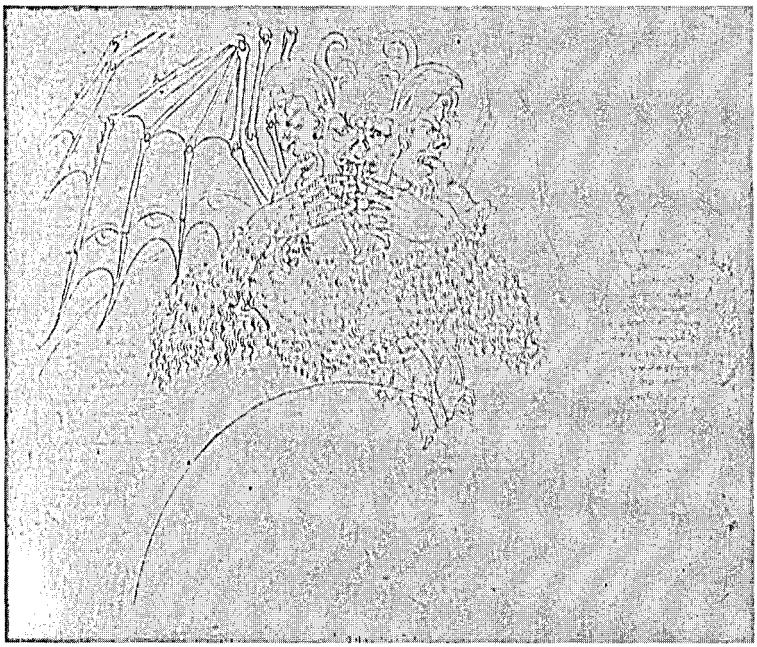
> Ve kuyruğu gökteki yıldızların üçte birini sürükleyip yeryüzüne attı: ... Ve gökte savaş vardı: Mikâel'le melekleri ejderle savaştı; ejder de savaştı, melekleriyle birlikte. Ama galip gelmedi. ... Ve koca ejder kovuldu; Şeytan ve Satan denilen, bütün dünyayı kandıran o eski zamanın yılanı: yeryüzüne atıldı ve melekleri de onunla birlikte yeryüzüne atıldı.*

Satan, asi melek oldu. Her ne kadar Satan, Şeytan ve Lucifer tek ve aynı olsa da, İşaya'yla Vahiy birleşmeden, Dante, "Cehennem"in son kantosunda, Lucifer üzerine şunları asla yazamazdı:

> *S' el fu si bello com' elli é or brutto,*
> *e contra 'l suo fattore alzò le ciglia,*
> *ben dee da lui procedere ogni lutto.*
>
> Eğer bir zamanlar şu an çirkin olduğu kadar güzeldiyse,
> Ama yine de yaratıcısına el kaldırdığı farz ediliyorsa,
> Bütün kederler gerçekten ondan geliyor olmalı.

Commedia'daki Lucifer gibi korkunç ve iğrenç olan asi melek, Gökyüzü'ndeki yıldızların üçte birini kendi tarafına çekmişti ve önemsiz İbrani Satan'la Yeni Ahit'teki Kötü'nün sahip olmadığı bir dönüşüm potansiyeline sahip olmuştu. Lucifer, Satan'ınkine eklenen bir isim olsa da, Dante ve Hıristiyan âleminin çoğunluğu için

19. Augustine, y.a.g.e., xı, 13.
20. Aquinas, *Gentiles*, ııı, cvii, 7.
* Ve onun kuyruğu göğün yıldızlarının üçte birini sürüklüyordu ve onları yeryüzüne attı; ... ve gökte cenk oldu; Mikâel ve kendi melekleri ejderle cenk etmek için çıktılar; ve ejder ve kendi melekleri cenk ettiler ve galip olmadılar ve gökte artık onların yeri bulunmadı. Ve İblis ve Şeytan denilen büyük ejder, bütün dünyayı saptıran eski yılan, yeryüzüne atıldı ve onun melekleri kendisiyle beraber atıldılar. Vahiy (12:4), (12:7-9)



5. Botticelli, "Lucifer", Dante'nin "Inferno"sunun (Cehennem) xxxiv. kantosu için çizilen resim, 1497, gümüş uçlu, mürekkepli kalemle çizilmiş. Kupferstichkabinett, Berlin.

Satan'dan önce geliyordu. Chaucer'ın *Canterbury Tales*'indeki (Canterbury Hikâyeleri) dünyevi Keşiş'in öyküsünde anlattığı gibi:

> Lucifer, bütün meleklerin en parlağı,
> İçine düştüğün sefaletten kaçamayan
> Satan mı oldun şimdi.

Lucifer'in, "bir zamanlar şu an çirkin olduğu kadar güzel" olduğunu hatırlattı Dante okurlarına; ama bin yıldan uzun bir süre boyunca inananların, düşünürlerin, yazarların ve sanatçıların aklında kalan yalnızca Satan'ın çirkinliği ve kötülüğü oldu. Güzelliğe âşık Botticelli bile, Dante'nin Lucifer'ini resmederken iğrenç bir hayvan çizdi (res. 5). Öyle yaptı, çünkü Dante'nin metnini örnek alı-

yordu. Bu doğru; ancak bununla beraber ortaçağda ve Rönesans'taki neredeyse bütün resimler ve resimli elyazmaları, Satan'ı korkunç gösterir.

Ejder kılığındaki korkunç Satan'ı öldüren Mikâel yaygın bir konudur; ama asi meleklerle savaşan Mikâel öyle değildir. Asi meleklerin düşüşü nadiren resmedildi; resmedildiğinde de Satan ve melekleri grotesk ruhlardı. "Güzel" Lucifer, düşmeden önceki Satan, neredeyse hiç bilinmez. XV. yüzyılın başlarında Limbourg kardeşlerin yaptığı resimse dikkate değer bir istisnadır (res. 3, 64). Tanrı ve orduları gökyüzündedir. Asi melekler soldan ve sağdan zikzak çizerek iki sıra halinde fırlatılır ve bu, Lucifer'in Cehennem'e girmesiyle sonuçlanır. Asi meleklerin oluşturduğu bu sıralar yoğun mavi ve altın sarısıdır; biçimsel kompozisyondan dolayı göz bu iki sırayı, aşağıdan doruğa doğru takip ederek, zirvedeki Lucifer'e ulaşır. Bu hareket, asi melekler bize doğru ve Cehennem'e düşerken boyutlarının yavaş yavaş büyütülmesiyle güçlendirilir.

Lucifer, Tanrı'dan büyüktür, güzeldir de; sanat tarihinde yapılmış ilk "güzel" Lucifer'dir. Daha yakından bir çözümlemeyle bu eşsiz resim farklı bir bakış açısıyla görülebilir; ama bunu son bölüme bırakmalıyız. XVII. yüzyılda, bir zamanlar kendisi olduğu Lucifer'in parıltısına hâlâ sahip olan bir Satan'ı Cehennem'de hayal etmek Milton'a kaldı. Ve XIX. yüzyıl romantikleri, düşüşünün ardındaki nedeni yeniden yorumlayarak melek Lucifer'i baştan yarattı. Ancak melek Lucifer'in cennetten neden kovulduğu üzerine ilk ve kesin yorumu yapanların V. yüzyıl Kilise Babaları olduğunu birçok insan bilmez.

C. ŞEYTAN HANGİ GÜNAH YÜZÜNDEN CENNET'TEN KOVULDU?

Kitabı Mukaddes bize Şeytan'ın günahının ne olduğunu söylemez. Milton'a göre, günahı kibirdi. Sayısız dini oyunda, Şeytan'ın günahı kibirdi. Augustinus'dan bu yana bütün tefsirlerde de Şeytan'ın günahı kibirdi. O, Tanrı'nın gözdesi, meleklerin en parlağıydı ama

yine de, Augustinus'un açıkladığı gibi, yaratıcısına boyun eğmeyi reddetti:

> Cennet Bahçesi'ndeki sevinç kısa sürdü, çünkü [Lucifer'in] kibri onun, Tanrı'ya sırt çevirip kendisine, zevklere ve zorbalığın ihtişamına dönmesine ve kul olmaktansa kulları yönetmeyi tercih etmesine neden oldu.[21]

Ne ilk Kilise Babalarının ne de ilk üç yüzyılın önde gelen Hıristiyan düşünürlerinin fikriydi bu. Pek bilinmeyen bu farkın temel nedeni, onların Kitabı Mukaddes'inin bizim bildiğimiz Kitabı Mukaddes olmamasıdır. IV. yüzyıla kadar, Enoş Kitabı üstünkörü tanımlanmış, Kitabı Mukaddes'e dahil olduğu onaylanmış metinlerin bir parçasıydı.[22] Bazı bilginler, kitabın aslında İbranice yazıldığından eminler; bazıları özgün dilin Aramice olduğunu düşünür; bazılarıysa bölümlerin bir kısmının İbranice, diğer kısmının Aramice yazıldığını düşünür. Ama şunu hiç kimse bilmez: Elimizde bulunan tek bütün metin Etiyopyacadır. Enoş'un ilk bölümü (1-36 arasındaki bölümler) son derece önemlidir, çünkü muhtemelen M.Ö. 300 dolaylarına ve Kitabı Mukaddes'in ilk kitaplarına uzanır. Tekvin'in son editörlerinin yararlandıkları eski kaynaklardan biri, Enoş'ta çok daha fazla kullanılan bir kaynağa benziyordu. Yahudilerin ve ilk Hıristiyanların aşina oldukları Enoş; Jude, Clemens, Barnabas, Tertullianus ve öteki ilk Babalara göre gerçek kutsal metindi. (Ancak Jerome ve Origenes'in şüpheleri vardı). Bu kitap o kadar etkiliydi ki Celsus gibi Kutsal Metinleri inceleyen pagan eleştirmenleri bile ondan alıntılar yaptı. Birçok Hıristiyanlık kavramı ilk olarak Enoş'ta, özellikle de Seçilmiş Kişi olan ve eskatolojik açıdan yargıçlık yapan İnsan'ın Oğlu'nda, görülür.[23] Kıyamet günü – Matta'da geçen ve koyunların keçilerden ayrılmasıyla Tanrı'nın yargısını içeren bir gelişme (25:31-3) – Enoş'un Suretleri'nden türemiş

21. Augustine, y.a.g.e., XIV, II.
22. J. H. Charlesworth, ed., *The Old Testament Pseudepigrapha: Enoch*, çev. E. Isaac (New York, 1983); *The Apocrypha and Pseudepigrapha of the Old Testament in English*, çev. R. H. Charles, (Oxford, 1913), II.
23. M. A. Knibb, "The Date of the Parables of Enoch", *New Testament Studies*, XXV (1979), s. 345-59.

gibi görünür. Satan ve asi meleklerin yönettiği bir cehennem olan Ateş Tamusu, ilk olarak Enoş'ta ortaya çıkıyor gibidir. Enoş'un, açıkça görülen etkisine ve Kitabı Mukaddes'e dahil edilen kitapların kesin bir şekilde belirlendiği yüzlerce yıl boyunca önde gelen teologlar tarafından kutsal yazı olarak kabul edilmesine karşın, bu belirleme işini yapan teologlar Enoş'un bazı bölümlerini nahoş buldular; böylece Enoş – tıpkı Şeytan gibi – dışarıda bırakıldı.

Düşmüş meleklerin kökeni ve Satan'ın günahı, Tekvin'in 6. Bap'ının başında bulunabilir:

> İnsanlar yeryüzünde çoğalmaya başladığında ve onların kız çocukları doğduğunda, Tanrı'nın oğulları, insanların güzel kızlarını gördüler ve kendi seçtiklerini eşleri olarak aldılar. ... O günlerde yeryüzünde devler vardı; üstelik bundan sonra Tanrı'nın oğulları insanların kızlarıyla birlikte olduğunda ... kızlar onların çocuklarını doğurdu ... ve bu çocuklar güçlü insanlar oldu ...*

Meleklerin, "Tanrı'nın oğulları"nın, kadınlarla, insanların kızlarıyla ilişkiye girmesi yorum gerektiriyordu.[24] Yahudi yazarlar "Tanrı'nın oğulları"nı, prenslerin ve efendilerin oğulları olarak yorumladılar. Aralarında Augustinus'un da bulunduğu bazı Hıristiyanlar, bu ifadenin, manevi açıdan Tanrı'nın oğulları olan dindar insanlar anlamına geldiğini düşündüler. Hem Yahudi hem Hıristiyan yazarlar, açık seçik tek bir anlamdan kaçındılar: Tanrı'nın oğullarıyla insanların çocukları arasındaki bazı engeller ortadan kalktı; ama ilahi irade yüzünden değil, cinsel şehvet yüzünden. Bu cinsel birleşme Tanrı'yı, "benim yarattığım insanoğlunu yeryüzünden sil"me amacını açıklamaya zorladı. 6. Bap muhtemelen, Tufan hikâyesine, bu hikâyenin kaynağını oluşturan Mezopotamya'daki uyarlamala-

---

* Ve vaki oldu ki, toprağın yüzü üzerinde adamlar çoğalmaya başladı ve onların kızları doğduğu zaman, Allah oğulları adam kızlarının güzel olduklarını gördüler ve bütün seçtiklerinden kendilerine karılar aldılar... Allah oğulları insan kızlarına vardıkları ve bu kızlar onlara çocuk doğurdukları zaman, o günlerde, hem de ondan sonra, yeryüzünde Nefilim (iri adamlar) vardı; bunlar eski zamandan zorbalar, şöhretli adamlardı. Tekvin (6:1-2), (6:4)

24. Franz Delitzsch, *A New Commentary on Genesis*, çev. S. Taylor (Edinburgh, 1888), s. 222-33; A. Dillman, *Genesis, Critically and Exegetically Expounded*, çev. W. B. Stevenson (Edinburgh, 1897), I, s. 232-43.

rında eksik olan ahlâki dürtüyü yüklemek için eklenen bir parçaydı. Günah işleyen meleklerin çocukları, Tekvin'in Kral James uyarlamasında "devler" olarak çevrilen, tufan öncesi varlıkların oluşturduğu Nefilim ırkındandı. Her ne kadar Tekvin'de bu ırkın kötü olduğu belirtilmese de, İkinci Tapınak dönemi Apokrifa yazılarında öyle oldukları düşünüldü. Üstelik, 6. Bap'ı son derleyenler büyük ihtimalle, Enoş'ta anlatılan hikâyenin tümünü, meleklerle kadınların birleşmesinden doğan ve "yeryüzündeki kötü ruhlar olarak adlandırılacak"[25] çocuklara ilişkin ayrıntılarıyla biliyorlardı. Bu kötü devler insanoğluna düşman oldu ve öyle bir yıkım yarattı ki Tanrı Rafael'e meleklerin liderini yakalamasını, çölde bir boşluk yaratmasını, bu lideri karanlıkla örtmesini ve Kıyamet Günü'nde onu ateşe atmasını emretti. Tanrı Mikâel'den de, günah işleyen öteki meleklerle onların çocuklarını yakalayıp ebedi hapis ve işkence için Ateş Tamusu'na sürüklemesini istedi.

O halde Şeytan'ın günahı kibir değildi. Şeytan'ın günahı cinsel şehvetti. İblisler ve şeytanlar, bu şehvetli meleklerle kadınlar arasındaki cinsel birleşmenin sonucuydu. İlk Kilise Babaları'ndan birçoğu tarafından yapılan bu etkili yorum, Enoş'un Kitabı Mukaddes'ten çıkarılmasının bir nedenidir. İşte o ilk Babalar'ın yazdıkları: M.S. 165 yılında Roma'da şehit olan Justin, bazı meleklerin gidişatın doğru düzenini bozduğunu, cinsel dürtülere yenildiğini, bugün çocuklarına iblis dediğimiz kadınlarla ilişkiye girdiğini anlattı.[26] Cinayet, savaş, zina ve bütün öteki kötülüklerin nedeni bu iblislerdi. Hıristiyanlığın bir başka Grek savunucusu Athenagoras, (177 yılında) Tanrı'nın, tıpkı öteki melekleri yarattığı gibi Şeytan'ı da yarattığını yazdı. İnsanoğlu, iyiyle kötü arasında seçim yapma iradesine sahiptir; melekler de. Ancak geçmişte bazı melekler şehvetle bakireleri arzuladı, bedensel zevklerin kölesi oldu, bakirelerle ilişkiye girdi ve sonradan dev olan çocuklar peydahladı. Bu devlerin ruhlarıyla birlikte cennetten düşen melekler, gökyüzüne ve yeryüzüne dadandılar; onlar dünyada başıboş dolaşan iblislerdi.[27]

25. Özellikle 15:8; 6:10.
26. Justin'in ikinci *Apology*'si, v:2-6.
27. Athenagoras, *Plea*, 24.

Hıristiyanlığın önde gelen bir başka savunucusu İskenderiyeli Clemens ise II. yüzyılın sonlarında esnek ve kurnaz bir düşünürdü. IX. yüzyılda, kurallara aykırı bir şekilde kutsanmış başpiskopos Photios tarafından sapkın olmakla suçlanan Clemens, Romalı şehitler listesinden çıkarıldı. Clemens, Yunanların, eski Yunan felsefesindeki hakikatleri İbranilerden çaldığını düşünüyordu. Yunanca yazılar da, İbranice yazılar da hakikatle yanlışı karıştırır; karışıklığın kaynağı ise Şeytan'dır.[28] Sonuç olarak, diye iddia ediyordu Clemens, felsefedeki bütün hakikatler düşmüş meleklerden gelir; bu fikir de Enoş'tan alınmıştır. En olağanüstü Hıristiyanlık Savunucularından biri de ateşli bir tartışmacı olan Tertullianus'tu (M.S. 155-220). İlk yaratıcı Babalar'dan çoğu gibi Tertullianus'un da orta yaşlarında inanışı değişti. "Tertullianus'tan daha bilgili, daha keskin zekâlı birisi olabilir mi?" diye sordu Jerome. Bugün Latincede kullanılan birçok "teknik" Hıristiyanlık terimini, Tertullianus türetmiştir; ilk günah, *vitium originis*, bunun bir örneğidir. Onun yazdığı hiçbir şey sıkıcı değildir ve yazılarının çoğu büyük bir güce sahiptir. Kuzey Afrika Kilisesi'nin bu ateşli lideri, Kilise'nin kınadığı bir öğreti olan vahiyin geleceğine inanarak, katı bir çileci topluluk olan Montanusçulara katıldı. Clemens gibi Tertullianus da, Enoş'ta anlatıldığı gibi, insanların kızlarıyla cinsel ilişkiye giren cennete ait meleklerin, rimelin gizemi dahil birçok gizli hüneri açığa çıkardığına inanıyordu. Kışkırtıcı yazısında Tertullianus, Enoş'tan aldığı bir cümleyi, düşmüş meleklerin kadınlara,

> kolyeleri değişik renklerde süsleyen değerli taşların parlaklığını, kollarını kaplayan altın bilezikleri, yün boyamak için kullanılan renkli karışımları ve gözlerinin güzelliğini artırmak için ... kara tozu[29]

öğrettiğini açıklamak için genişletir. Tertullianus Enoş'a sayısız gönderme yapar. Örneğin ünlü Savunma'sında, Enoş'un bize "bazı meleklerin yoldan çıktığını ve bunların çok daha yoz bir şeytan ırkının kaynağı olduğunu"[30] söylediğini yazarken Tekvin'i bu kutsal

28. Clement, *Stromateis*, v, i:10, 1-3; Danièlou, y.a.g.e., s. 63'te tartışılmıştır.
29. Tertullian, *The Apparel of Women*, 2:1.
30. Danièlou, y.a.g.e., III, s. 162-3'te.

metnin ışığında anlamaktadır. O ve öteki ilk Babalar doğru yoldan sapmış melekler fikrini kabul ettiler, çünkü Tekvin'in 6. Bap'ını Enoş sayesinde anladılar. Metni dümdüz bir şekilde yorumladılar ve Şeytan'ın günahının cinsel şehvet olduğunu düşündüler. Ancak V. yüzyılda Augustinus kendinden emin bir şekilde, "Bu 'melekler'in insan oldukları konusunda şüphe yoktur ve bunlar, bazılarının düşündüğü gibi insandan farklı yaratıklar değildirler" dedi. Ama Augustinus'un zamanında olduğu gibi, bizim zamanımızda da, birisi "şüphe yoktur" dediyse genellikle vardır.

Augustinus, "Tanrı'nın oğulları"nın yalnızca ruhen melek olduklarını ve erdemden düşmek için kendi kendilerine izin verdiklerini iddia ediyor. Bu düşüşten önce, bu gizilgüç olarak üstün insanların çocukları oldu; ancak cinsel tutkunun sonucu olarak değil, yalnızca "Tanrı'nın Şehri'ni insanla doldurmak için":

> Ne olursa olsun, bu örnekte böyle bir düşüşün acısını çekenlerin Tanrı'nın kutsal melekleri olduğuna inanmayı hayal bile edemem ... ve Henoch [Enoş] adı altında yer alan yazılara başvurmaya ve devlerle ilgili öyküleri, çeşitli Peygamber ve Havari'lerin adı altında sapkınların yaydığı yazılara dahil etmeye hiç gerek yok.[31]

Enoş Kitabı sapkınlar için bir araç olmuştur. Ama Augustinus'un bize söylemediği şey – aslında son zamanlarda yapılan araştırmaların gün ışığına çıkardığı şey – Enoş'un devleri anlatan bazı bölümlerini, Augustinus'u eğiten ve Augustinus'un nefret ettiği Manicilerin çaldığı ya da sahiplendiğiydi.[32] Augustinus'un bu kitabı sapkın olarak damgalaması, kitabın bin yıl boyunca gömülü kalmasında oldukça etkili oldu.

Daha önce de söylediğim gibi, hâlâ mevcut olan tek bütün Enoş'un Etiyopyaca metninden parçaların ilk basımı, 1800'e kadar gerçekleşmedi. İlk tam çeviri 1821'de, Richard Laurence tarafından Oxford'da yayımlandı ve kadınlarla cinsel ilişkiye giren 'Tanrı'nın oğulları'nın gerçekten melek olup olmadığı konusunda yeni

31. Augustine, y.a.g.e., xv, 23.

32. W. B. Henning, "The Book of Giants", *Bulletin of Oriental and African Studies*, xi (1943-6), s. 52-74, alıntı için bkz. C. L. Mearns, "Dating the Similitudes of Enoch", *New Testament Studies*, xxv (1979) s. 360-69.

tartışmalara yol açtı. Byron, belli ki bu tartışmalar üzerine harekete geçerek, "Heaven and Earth: A Mystery" (Cennet ve Yeryüzü: Gizem) (1821) adlı şiir dramasında bu çeviriyi kullandı. Henry Crabb Robinson'un 1869 yılı için yazdığı *Diary*'de (Günlük) de belirttiği gibi Goethe bunu, Byron'ın en başarılı ciddi eseri olarak gördü. Ancak Byron bile, Şeytan'ın günahının kibir olduğunu söyleyen geleneğin takipçisiydi. Byron, Augustinus'un Enoş Kitabı'na gölge düşürmesinden önce, Hıristiyan öğretisinde üç yüzyıldan da uzun bir süre boyunca Justin, Athenagoras, Clemens, Tertullianus ve ötekilere göre Şeytan'ın günahının kibir değil, cinsel şehvet olduğunu nasıl bilebilirdi?

D. ŞEYTAN'IN HAKLARI VE OLTANIN UCUNDAKİ İSA

Neden Michelangelo'nun *Musa*'sının boynuzları var? Salt ortaçağda belli İbranice cümlelerin yanlış çevrildiğini bilerek, heykele bakıp bu soruya cevap veremezsiniz. Neden bazı resimlerde, Meryem'in Mısır'a kaçarken geçtiği yolu gizleyen bir buğday tarlasının birden ortaya çıktığı gösterilir? Bu sorunun cevabı Kitabı Mukaddes'e alınmayan, XIII. yüzyıla ait bir metinde, Meryem'in Doğumunun ve Kurtarıcı'nın çocukluğunun İncil'inde bulunur. Neden Notre-Dame'daki Kıyamet Günü'nün oymalı kapısında ölüler tamamen giyinik olarak mezarlarından çıkar? Cevap, XIII. yüzyılın başlarında Paris Başpiskopos'u olan Maurice de Sully'nin inançlarında bulunabilir. Öğretiler ve yazılar, heykel ve resimde çeşitli motifleri doğrudan etkilemiştir. Şeytan'sa bir istisnaydı. V. yüzyıldan sonra Şeytan hakkındaki Kilise yazıları, onun görsel imgesi üzerinde pek az etkili oldu. Aquinas'ın Şeytan ve kötülük hakkındaki fikirleri, sekiz yüz yıl sonra açıklanmış olsa da, Augustinus'un fikirleriyle aynıdır.[33] Skolastik dönemde Şeytan'la ilgili özlü bildirilerin, onun imgesi üzerinde pek az etkisi oldu; Kefaret öğretisi bunun güçlü bir kanıtıdır.

Hıristiyanlık'taki Kefaret öğretisi, Kilise'nin en çok tartışılan

33. Aquinas, *Gentiles*, III, cvii, cix.

gizemlerinden biri olmasına karşın, resmi olarak hiçbir zaman özlü bir biçimde ifade edilmedi.[34] Bu, kesin olmasa da Şeytan'la yapılan ilk anlaşmadır. Aslı, II. yüzyılın sonlarında Irenæus tarafından özlü bir biçimde ifade edilen ve IV. yüzyılda Nyssa'lı Gregorios tarafından geliştirilerek tamamlanan Kefaret'in günahın affı için ödenen para kuramına, birçok Hıristiyan bin yıl boyunca inandı. Tuhaf görünse de, Nyssa'lı Gregorios'tan Augustinus'a ve hatta papalar, Büyük Leo ile Büyük Gregorius'a kadar teologların inandığı işte buydu: Âdem günah işledi ve bunun karşılığında öldükten sonra Şeytan'ın krallığında köle olarak cezalandırıldı. Bir köle ancak o kölenin efendisine para verilerek azat edilebilir. Tanrı, insanoğlunu azat etmek istedi; yoksa planı bozulacaktı. Tanrı adil olduğu için, zor kullanarak insanoğlunu (köle) Şeytan'dan (kölenin efendisi) alamazdı. Bu yüzden Tanrı, Mesih'in doğumunu gizli tutarak Şeytan'ı kandırmaya karar verdi. Mesih büyüdüğünde, Şeytan onun ne kadar mükemmel bir insan olduğunu fark etti ve onu kendi krallığı için istedi. İnsanoğlu karşılığında Mesih'in ölümünü kabul etti. Mesih çarmıha gerildikten sonra Şeytan bunun karşılığını almaya geldi; ama tuzağa düşürüldüğünü gördü. İnsan olan Mesih, aslında içinde İsa'nın kutsallığının kancasını taşıyan bir insan yemdi. İnsanoğlu Şeytan'ın zincirlerinden kurtuldu, çünkü İsa, Şeytan'ın haklarına karşılık kurban edildi: İsa, insanoğlunun günahlarının kefaretini ödedi. "Ben," diyordu Mesih, "yardım etmeye ve insanlar için hayatımı vermeye geldim." Kefaret fikri, bu birkaç sözden filizlendi. Pavlus, İsa'nın ölümünün, insanoğlunun çektiği acıların bir bedeli olduğunu ve insanoğlunun bu sayede Tanrı'yla uzlaşabileceğini ima eder. "Hepsi günah işlediği için," der Pavlus, "onun bir armağan olan erdemi sayesinde, Tanrı'nın, kanıyla birlikte kefaret olarak ileri sürdüğü İsa Mesih'in onları kurtarmasıyla temize çıktılar."

M.S. I. yüzyılda Ignatios, Tanrı'nın, Mesih'in doğumunu gizli tutarak Şeytan'ı kandırdığını ileri sürdü.[35] II. yüzyılda Irenæus,

34. Hastings Rashdall, *The Idea of Atonement in Christian Theology* (Londra, 1920).

35. "To the Ephesians", *The Apostolic Fathers*, çev. Francis X. Glimm ve diğerleri. (Washington DC, 1962) s. 94.

Âdem'in dinden dönmesinin, Şeytan'ın insanoğlu üzerindeki adaletsiz egemenliğini haklı çıkardığını söyleyerek Şeytan'ın haklarını anlattı. Tanrı güç kullanamazdı, çünkü bu, adalet ilkelerinin ihlâli olurdu. Bu yüzden Tanrı, Mesih'i bedel olarak kullanarak insanoğlunu satın aldı.[36] İsa, insanoğlunu Şeytan'ın esaretinden kurtarmak için ona ödenen bedeldi ve Nyssa'lı Gregorios bunu unutulmaz bir eğretilemeyle ifade etti: İsa, oltanın ucundaki yemdir:

> Diriliş'in amacı, Mesih'in kutsal erdeminin, adeta insan bedeni altında gizli bir olta kancası olabilmesi ... ve Oğul'un yem olarak Şeytan'a bedenini sunabilmesi ve sonra içindeki kutsallığın Şeytan'ı yakalayıp oltasıyla sıkıca tutabilmesiydi.[37]

Tanrı adil olduğu için, der Gregorios, "bizi esir tutan Şeytan'ın üzerinde gelişigüzel bir otorite kuramazdı, çünkü Tanrı güç kullanmış olsaydı, o zaman Şeytan'ın "şikâyet etmek için haklı bir sebebi" olacaktı. Tanrı'nın Şeytan'a kurduğu tuzak olarak İsa ve Şeytan'a bedel olarak ödenen İsa popüler fikirlerdi. Ancak IV. yüzyılda yaşamış başka bir Gregorios, Nazianzos'lu Gregorios dehşete düşmüştü: "Terbiyesizlik! Şeytan'a ödenen bedelmiş! Sahip olduğu Tek Oğlunun Kanı mı babasını sevindirmiş?"[38] Ancak bu "terbiyesiz" fikir yaşamaya devam etti. Augustinus fikri kabul etti; ama oltanın ucundaki yem olarak İsa imgesinin yerine daha nahoş bir imge koydu: fare kapanı.[39] Şeytan'ın insanoğlu üzerinde hakları vardır; bu yüzden Şeytan'a bedel ödenmek zorundadır ve Tanrı İsa'yı yem olarak kullanarak Şeytan'ı kandırır. Canlı bir biçimde tasvir edilen bu tartışmalar geleneksel inanışlardı.

XI. yüzyılda Skolastisizm'in kurucusu olan Anselmus, bu fikri şiddetle reddetti.[40] Satan'a ödenmesi gereken hiçbir *bedel* yoktur; ama Tanrı'ya ödenmesi gereken bir *borç* vardır: Bu, tazmin kuramının özüdür. Anselmus, Gregorios'un "Tanrı, Şeytan'la zor kulla-

36. Henry Bettenson, *Documents of the Christian Church* (Oxford, 1943), s. 31.
37. *Christology of the Later Fathers*, ed. Edward Rochie Hardy (Londra, 1955), s. 22-4.
38. *Second Oration on Easter*, xxii.
39. Augustine, *Trinity*, xiii, 4.
40. "Why God Became Man", vii, *A Scholastic Miscellany: Anselm to Ockham*, ed. Eugene R. Fairweather (Londra, 1956).

narak değil, adil bir şekilde savaşmaya mecburdu," fikrini reddetti. "Bu iddianın ne gibi bir gücü olduğunu göremiyorum," diye ileri sürdü Anselmus. İnsanoğlu cezalandırılmayı hak etti; ancak Şeytan'ın, bu cezayı vermeye hakkı yoktur, diye ısrar ediyordu Anselmus. Tam tersine, Şeytan adalet aşkıyla değil, kötü niyetle hareket ettiği için bu, adaletsizliğin zirvesi olur. Bu yüzden Şeytan'a ödenmesi gereken hiçbir borç yoktur. Anselmus'un, Şeytan'a ödenmesi gereken bedelden ziyade Tanrı'ya ödenmesi gereken borç kuramı (tazmin), eğitimli papazlar arasında büyük ölçüde kabul gördü. Yukarıda söylediklerim, benim genel öyküden çıkardığım bir özettir; ancak Anselmus'un ciddi olarak ilgilendiği şeyin, bunun bedel mi yoksa borç mu olduğunu bulmaya çalışmak olup olmadığı başka bir sorudur. Belki de Anselmus konuyla hiç ilgilenmemişti. Onun yeni özlü bildirisi, şu gerçeği göremeyen eleştirmenlere bir cevaptı: Tanrı'nın acı çekmesi ve Şeytan'ı yenmek için İsa Mesih olarak Cennet'ten yeryüzüne inmesi gerektiyse, Tanrı iyidir ve onun gücü her şeye yeter. Vahşi arkadaşı Cuma'ya, İsa'nın krallığını yıkmaya çabalayan Şeytan'ın Tanrı'nın düşmanı olduğunu açıklamaya çalışırken Robinson Crusoe da, Anselmus gibi, aynı sorunla karşılaştı:

> "Peki" dedi Cuma, "Tanrı çok büyük, çok güçlüdür diyorsun, O'nun gücü şeytanınkinden var daha üstün değil mi?" "Evet Cuma, evet," dedim, "Tanrı'nın gücü daha üstündür; Tanrı şeytandan üstündür, bundan dolayı, şeytanı ayaklarımızın altına atması, bizi onun ayartmalarından, ateşli oklarından kurtarması için Tanrı'ya yakarıyoruz." Bunun üzerine Cuma, "ama Tanrı şeytandan daha güçlü de neden yok onu öldürmemek, daha fazla kötülük etmesini durdurmamak?"
> Bu soru karşısında garip bir bocalama duydum; şimdi yaşlı bir adamı olmakla birlikte bilgelikte çok genç sayılırım; hele iyi bir tanrıbilimci, güçlük çözücü hiç değildim; ilkin ne diyeceğimi bilemedim; onun için işitmezlikten geldim.[41]*

Anselmus, duymazdan gelmek gibi bir lükse sahip değildi. Onun borç kuramı, Cuma'yla aynı soruları soran muhaliflere verilmiş bir

41. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719), ed. Angus Ross (Harmondsworth, 1965), s. 220.
* *Robinson Crusoe*, çev. Akşit Göktürk, YKY.

cevaptı. Anselmus, Şeytan'ın hakları meselesinin peşine düşer ve bakış açısına göre bir eylemin hem haklı hem haksız olabileceğini söyler. Şeytan'ın insanoğluna adil olarak eziyet ettiğini ileri sürer, "çünkü Tanrı'nın buna izin vermesi adildir ve insanoğlunun bunun acısını çekmesi de adildir. Ama insanoğlunun adil bir şekilde acı çekmesi, doğasında var olan adaletten dolayı değil, insanoğlu Tanrı'nın adil yargılamasıyla cezalandırıldığı içindir." Bu anlamlı gelebilir; ancak daha çok iki tarafı da idare eden bir ifadedir. Skolastikler bazılarını büyüleyebilir; ama dikkatli bir yeniden anlamlandırmaya dayandıkları nadirdir ve Sofistlere daha yakın dururlar; ancak Skolastiklerde, Sofistlerin dürüstlüğü yoktur ve çok daha zayıf bir mantık vardır. İyice düşünüldüğünde, Anselmus da dahil Skolastiklerin çoğunun mantıklı fikirlermiş gibi önerilen özlü bildirilerle oynadıkları görülür.

Ancak önemli bir istisna vardır: Anselmus gibi Şeytan'ın haklarını reddeden Petrus Abelardus (1079-1142 dolayları).[42] Skolastisizm'in kurucusunun tersine Abelardus, sorunu daha da şiddetlendirmiştir. Efendisi ona açıkça ifade ederek bu hakkı vermedikçe, Şeytan'ın ne gibi bir hakkı olabilirdi, diye sordu Abelardus. Ve Efendisi de bunu yapmazdı, çünkü Şeytan'ın insanoğlu üzerinde haklara sahip olması tamamen adaletsizlik olurdu, çünkü insanı günaha teşvik eden Şeytan'ın ta kendisiydi. Ve hangi olası nedenden dolayı Mesih açlığa, hakarete, kamçıya, tükürüğe ve son olarak da öyle acı ve utanç verici bir ölüme dayanmak zorunda kalabilir? Bizi kurtarmak için mi? Daha sonra Abelardus, Anselmus'dan da ileri giderek daha önce hiç kimsenin sormadığı bir soru sordu:

> Madem Âdem'in günahı, kefareti ancak İsa'nın ölümüyle ödenecek kadar büyük bir günahtı; peki İsa'ya karşı işlenen cinayetin kefareti ne olacak?

Bedel kuramı da tazmin kuramı da etik açıdan zıt görünür. Abelardus'un kendi Kefaret kavramı, acıları ve ölümü sayesinde İsa'nın bizi kendisine daha kuvvetli bir sevgiyle bağladığını ve

42. "Exposition on the Epistle to the Romans", ii, Fairweather'da, y.a.g.e.

kalplerimizin, "İsa'nın insanlar arasında sevginin gerçek özgürlüğünü yayma amacını ifade etmek üzere geldiğine dair tanıklık ederek.., böyle kutsal bir erdem armağanıyla tutuştuğunu" söyler. Abelardus'da borç ve çıkar imgelemleri yer almaz. Ancak onun etik Kefaret anlayışı büyük ölçüde görmezden gelindi; Anselmus'un açıklaması herkesçe kabul gördü (ve Aquinas tarafından kullanıldı). Şeytan'ın gücü önemli ölçüde azaltıldı: Tanrı'ya olan *borç*, Satan'a ödenmesi gereken *bedel*in yerini aldı. Teolojik açıdan bu yeni öğreti, Şeytan'ın rolünü radikal bir biçimde yeniden tanımlıyordu. Şeytan haklarından mahrum bırakıldı. Ama gerçekler, bu konuyla ilgili geniş literatürün Şeytan'ın görsel imgesi üzerinde *hiçbir* etkisi olmadığı yönündedir. Tam tersine, Avrupa'nın dört bir yanında katedraller için oyulan Kıyamet Günleri, Şeytan'ı, ona borçlu olan günahkârları kabul ederken ve onları cezalandırma hakkının tadını çıkarırken, böylece Tanrı'nın adaletine ortak olurken gösterir.

Şeytan'ın "hakları"nın teolojik özlü bildirisindeki bu büyük değişiklik yalnızca sözdeydi: Popüler olan görsel Şeytan imgesi en az üç nedenden dolayı aynı kaldı. Birincisi, tamamen geliştirilmiş Kıyamet Günü'nde Şeytan imgesi, yazılı sözlerden çok az etkilenmiş bir resim geleneğinden gelir. İkincisi, resim gelenekleri daha yavaş değişir, o da ancak mevcut kalıplar gerçeği yansıtan çağdaş yöntemlere uymadığı zaman. Üçüncüsü, bu yeni Şeytan anlayışının resimsel yansımalarına temel oluşturacak hiçbir resim ya da heykel modeli yoktu. Örneğin, Anselmus'tan üç yüzyıl sonra Shropshire'ın özel kilise heyeti üyesi, bedel kuramından etkilenerek verdiği vaazda, "Cehennem Avcısı, Yeniden Vücut Bulma sırrını anlamasın" diye, İsa'nın sünnet olarak Şeytan'ı kandırdığını açıkladı.[43] Belki de bu kuramın bu kadar yaşamasının en belirleyici nedeni, rahipler de dahil birçok insanın bu tür yeni farkları kolaylıkla ayırt edememesiydi. Daha önceki imge, beş yüzyıldan uzun bir süre boyunca halkın zihnindeydi ve muhtemelen popüler gelenekte de baskın imge olarak kaldı. Teolojik kuramın daha üst aşamalarında Şeytan'ın rolü değişmişti; ancak popüler düzeyde, Şeytan haklarını ko-

43. G. G. Coulton, *Five Centuries of Religion* (Cambridge, 1923-7), I, s. 64.

rudu. Örneğin, popüler ve sözlü Şeytan geleneğinin en iyi kanıtları olan XIV. ve XV. yüzyıllardaki dini oyunlarda, Şeytan'la ilgili herhangi bir şeyi anlamak için Skolastiklerin yazılarındaki hiçbir şeye gerek duyulmaz. "Şeytan'a hakkını verin" – bu deyim, Şeytan'ın da bugüne kadar bizimle varolan hakları olduğu yolundaki bedel kuramının bir kalıntısı değil midir?

II

Şeytan neye benzer?

A. ŞEYTAN NEDEN ÇIPLAKTIR?

Farklı azizlerin ortaçağdaki resimlerine bakarsak hep aynı yüzleri görürüz ve ancak çeşitli özelliklerin oluşturduğu sabit bir ikonografinin yardımıyla örneğin, Petrus'u Pavlus'dan ya da Markos'u Luka'dan ayırt edebiliriz. Anahtarı gördüğümüzde o kişinin Petrus, bir boğa gördüğümüzde ise o kişinin Luka olduğunu biliriz. Peki ama Şeytan'ı nasıl tanıyabiliriz? Boynuzlarıyla mı? Kuyruğuyla mı? Ne yazık ki, çoğu zaman Şeytan'ın ne boynuzları ne kuyruğu vardır. Ne de tırmığı. Ne de çatal toynakları. Üstelik Şeytan'ı yalnızca çirkin göründüğü için tanımayız, çünkü bazen hakikaten gülünçtür (res. 13). Mesih ve Şeytan dahil bütün figürlerin temsilleri V. ve

XV. yüzyıllar arasında değişikliğe uğradı. Mesih'teki değişiklikler belirlenebilir; ama Şeytan'ınkiler daha zordur, çünkü Mesih'in ikonografisi tanımlanmış, Şeytan'ınkiyse tanımlanmamıştır. Bu karşıtlığı açıklığa kavuşturmak için örneklere bakacağız; ancak bu temsiller kendi tarihsel bağlamlarına yerleştirilmedikçe bu, aldatıcı bir açıklık olacaktır.

Ortaçağdaki iletişim araçlarının – kilise vaazları, dini tiyatro oyunları, renkli camdan yapılmış pencereler, mozaikler ve heykeller – amacı, inancı öğretmek, açıklamak ve güçlendirmekti. Anlam, ikonografi yoluyla belirlenirdi ve bu da doğal olarak tek tek kiliseler tarafından planlanır, onların sanatçıları tarafından uygulanırdı. Ortaçağ sanatının büyük eserleri, yaratıcılığın tamamıyla sönmediğini kanıtlar. Yine de, 1306 yılında heykeltraş Tideman, Londra'daki bir kilise için gelenek dışı bir İsa yaptığında, piskopos bunu kaldırtmış ve heykeltıraştan, aldığı ücreti iade etmesini istemiştir.[44] (Kendi yüzyılımızda, Diego Rivera bir duvar resmine Lenin'in bir benzerini dahil etmek istediğinde, isteksiz bir Rockefeller'in bunu engellediği varsayılır. Bunu duyan Rockefeller ise şöyle demiştir: "Sonuçta bu benim duvarım".) Büyük olasılıkla Piero della Francesca'nın, Arezzo'da S. Francesco kilisesindeki *Haçın Yükselişi* adlı eserine, Yahudi düşmanlığı gibi farklı bir ima eklemesinin asıl nedeni, o kilisede Yahudileri sürekli olarak suçlayan Fransiskenlerin yaptığı baskıydı.[45] Ortaçağ sanatının amacı bazı belli teknikleri, özellikle de figürel realizm denilen bir tür simgeciliği teşvik etti. Tipik olarak bu, Eski Ahit'te anlatılan ve Yeni Ahit'te de nakledilen benzer olaylara işaret eden olaylar gibi bir dizi tekabüldür. Örneğin, Eski Ahit'ten bir peygamber bir Havari'nin gelişinin işareti olarak görülür; ya da İshak'ın kurban olması, İsa'nın kurban olacağına delalet eder; ya da Filistinlilerin Samson'ı esir alması, Romalıların İsa'yı tutuklamasının bir benzeridir. Fikir itibariyle, figürel realizm, alegori ya da "saf" simgecilikten farklıdır, çünkü figür (örneğin, Samson) kendi gerçek ve tarihsel anlamına sahiptir. Bu, karmaşık görünebilir; ama Skolastiklerin İncil'i yorumlamak

44. Jean Gimpel, *The Cathedral Builders*, Fransızca'dan çeviri (New York, 1984), s. 86.
45. R. Lightbown, *Piero della Francesca* (Londra, 1992), s. 148.

için kullandıkları dört anlam aşamasında anlaşılması daha da güşleşir. Bu dört anlam aşaması, gerçek, ahlâki, alegorik ve ruhani (ya da gizemli) aşamalardır. Bu, ince bir doku parçasını mikroskopta incelemek gibidir: Gördüğünüz şey kullandığınız boyaya bağlıdır. Bu ince doku parçası Kudüs olursa ve buna boya kullanmadan bakarsanız, bu gerçek anlam olur ve Filistin'deki şehri somut olarak görürsünüz. Ahlâk boyasını kullandığınızda İsa'nın Kilise'sini görürsünüz; alegori boyasını denediğinizde Kutsal Şehri izlersiniz; ve son olarak özel ruhani boyayı kullandığınızda kendinizi, Hristiyanlığın ruhuna bakarken bulursunuz.

Ortaçağ sanatında simgecilik, çok hassas bir konudur. Titiz bir ortaçağ uzmanı olan G. G. Coulton, karmaşık simgeciliğin inanılmaz ayrıntılı açıklamalarının ve ortaçağ sanatının (edebiyatı da eklemeliyim) dört aşamalı yorumlarının, çoğunlukla akademisyenlerin buluşları olduğunu ileri sürer. Bu teolojik yöntemler modern olmasa da, Skolastik yorumların belli resimlere uygulanması çoğu zaman, gerçeklere uygun açıklamalardır. Bu tür yorumları çok az rahip anlayabilmişti. Ancak bazı ortaçağ uzmanları, aslında sahip oldukları tahmin edilen simgesel içerik dışında pek bir çekiciliği olmayan resimler karşısında heyecan yaratmaya çalıştığı için, belli bir örneğe birlikte göz atalım.

Jean Pucelle XIV. yüzyıl başlarında özgün fikirleri olan yetenekli bir tezhipçiydi. Eserleri arasında iki ciltlik Belleville Dua Kitabı (Bibliothéque Nationale, Paris) vardır. İlk ciltte Pucelle, Yedi Ayin ve üç İlahi ile dört Temel Erdem arasındaki ilişkiyi ve Eski Ahit ile Yeni Ahit arasındaki figürel ilişkiyi gösteren Zebur resimlerini açıklar. Pucelle'e göre, bir şey anlaşılmaz görünüyorsa, okur anlamı aramalıdır; ve onun resimlerle süslediği Zebur'da anlaşılmaz bir şey olduğunda da kendisi bunu açıklar. Pucelle'in açıklaması, "Yeni Ahit, Eski Ahit'teki simgeler içerisinde tamamıyla vardır" gibi bazı genel ilkelere dönüşmüştür. Örneğin Pucelle, her ay için "gizli" peygamberliği bir Havari tarafından bir inanış şartı olarak anlaşılan bir peygamber olduğunu yazar. Ancak karmaşık simgeciliğe *özgü* bir örnek arıyorsak, en iyisi Pucelle'in, İncil'in Dört Yazarı'ndaki resimleridir:

> [Bu sayfada] İncil'in dört yazarı ve bunlara uygun olarak İsa Mesih'in Istırabı'na yol açan dört aleti tutan dört hayvan vardır. Birincisinde, kartal, Aziz Yuhanna'ya kutsallığı, üç kişinin sayısını simgeleyen üç çiviyi uzatır ve bu da, tıpkı kutsallık gibi, kalpleri yaklaştırıp birleştiren merhamettir; böylece çiviler yaklaştırıp birleştirmek için yapılmıştır; ve Aziz Yuhanna özellikle kutsal varlıkla konuşur. Sonrakinde öküz, Aziz Luka'ya, eziyeti ve ıstırabı simgeleyen mızrağı uzatır; ve Aziz Luka özellikle Istırap'tan bahseder.[46]

Bu, aslında o kadar da karmaşık değildir. Her ne kadar çok dikkatli bir sanatçıyla uğraşıyor olsak da, standart ortaçağ bilgininin dört anlam aşaması formülünü *bulamayız*. Pucelle'in tanımladığı şey ise çok daha basittir: dört sayısı karşılıklılıklarla sonuçlandı. Aynı zamanda, üç çivi ya da kutsallıkla merhamet arasındaki yakın karşılıklılık gibi simgesel karşılıklılıklar da vardır. Pucelle genellikle yalnızca, Eski ve Yeni Ahit arasındaki geleneksel ilişkilerden bahseder ve sadece iki anlam aşamasını kendine özgü bir biçimde açıklar: "Eski Ahit zamanında Sinagog'tan, Yeni Ahit zamanındaysa Kilise'den iki farklı şekilde söz ediyoruz: geniş ve maddi anlamıyla ya da gizli ve manevi anlamıyla."

Can Grande'a yazdığı ünlü mektubunda Dante, *Commedia*'nın birden çok anlamını dört aşamalı Skolastik şemaya göre örnek vererek açıklar. Ancak verdiği örnek kendi eserinden değildir ve bütün gizli anlamlar alegoriktir şeklindeki açıklaması da standart katı formülü temelinden sarsar ve bu, *Commedia* (örneğin, "Cehennem", xxvi) için bile tutarlı, uygun bir açıklama değildir. Karmaşık dört-aşama tekniği bir kuramdır ve Dante, bunu önemli ölçüde uygulamaya koymuştur; ancak onunki alışılmış bir durum değildir. Aydın elitler bile, tektip yorumlar öneren bilginleri şüpheye düşürebilecek çelişkili yorumlar yapmışlardır. St Denis'ten Abbot Suger, Tanrı'yı yanan bir çalılıkta Musa'ya görünürken gösteren boyalı bir pencere camındaki bir sahneyi yorumlar; ama *Bible moralisée*'in yazarı aynı olayı zıt bir şekilde yorumlamakta ısrar eder.[47] Kuram ne olursa olsun, bence, dört-aşama mekanizması belirli

46. Pucelle, "The Belleville Breviary", *A Documentary History of Art*, ed. E. G. Holt (Princeton, 1947), I, s. 130-34.
47. Erwin Panofsky, *Abbot Suger*, 2. baskı (Princeton, 1979), s. 214.

eserlere nadiren uygulandı, çünkü o zaman çok az insan bunu anlayabilecekti; aynısı, katedral ve kiliselerdeki popülist resimler ve heykeller için de geçerlidir.

Mesih'in bir temsilinin tarihi, genellikle belli ikonografik özelliklere göre belirlenebilir. IX. yüzyılda Haç'ın üzerinde, gözleri açık, heyecansız bir şekilde asılı duran sakin İsa, XIV. yüzyılda, büyük acılar çeken İsa'ya dönüşür. Bu yeniliği resmetmek için, basit bir gösterge ya da etiket işe yaramazdı; böylece daha anlamlı uzlaşımlar oluşmaya başladı. Ya da İsa'nın çivilenmiş ayaklarının duruşu örneğini düşünün: Yaklaşık 800 yılından sonra İsa, Çarmıh'a yapıştırılmış gibi görünür, iki ayağı birbirine paraleldir ve iki ayağında da birer çivi vardır. 1250'den sonraki resimlerde, ayakları üst üste gelir ve tek bir çivi kullanılır; 1320'den sonra ilk örnek niteliği taşıyan bu model baskın olur. Ancak ortaçağda resim sanatında bir uzlaşımı değiştirmenin, siyasi ve teolojik anıştırmaları vardır. Bu yüzden XIII. yüzyılın ikinci yarısında, İberya'daki Tuy Piskoposu, sapkınların "yanlış-şekilli" imgeler resmederek ya da oyarak, dini bütünlerin inancını sarsmaya çalıştığı şikâyetinde bulundu: "Haç üzerindeki İsa'yı alaya alarak ve küçümseyerek, taşlara, Efendimiz'in tek bir çiviyle çivilensin diye ayak ayak üstüne atmış imgelerini oyuyorlar; böylece kararsız insanların Kutsal Haç'a olan inancını ve aziz Babalar'ın geleneklerini bozmaya ya da yorumlamaya çalışıyorlar." Piskopos, dini esaslara aykırı bir şekilde düzenlenerek oyulmuş birçok örnek görmüştü, çünkü heykeltıraşlar bunu 1200 yılından önce benimsemeye başlamıştı.[48] Meryem'in kucağındaki ölü İsa, *Pietà*, Almanya'da 1300'den sonra ortaya çıktı. Bu tahta oymaların bazıları sanatta yaratılan en dokunaklı eserler arasındadır.

Ancak *herhangi* bir zamanda Şeytan, farklı kılıklarda küçük zayıf bir şeytan ya da kötü bir iblistir. XII. yüzyılda Romanesk bir kilise olan Autun'daki St Lazare katedralinde, tek bir heykeltıraşa ait olan eserlerde bile Şeytan'ın temsili değişir. Üç yüzyıl sonra, Fra Angelico'nun Floransa'daki San Marco Manastırı'nda bulunan *Kı-*

48. Gertrude Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst* (Gütersloh, 1966), II, s. 98-176.

yamet Günü'nde (res. 32) olduğu gibi aynı eser içerisinde bile farklılıklar vardır. Angelico'nun şeytanlarının bazılarının boynuzları vardır, bazılarının yoktur; bazılarının kuyrukları vardır, bazılarının yoktur; bazılarının kanatları vardır, bazılarının yoktur; bazılarının postu vardır, bazılarının yoktur; bazıları bir köpeğin yüzüne sahiptir, bazıları bir kedinin yüzüne (res. 6). Üstelik Fra Angelico'nun büyük siyah Satan'ı her şeyden çok Godzilla'ya benzer (res. 1). XI. ve XVI. yüzyıllar arasında yapılan Şeytan temsillerine baktığınızda, genellikle grotesk bir hayvanla ya da belki de diliyle, çıplak bir cadının şekilli kalçalarının arasına hafifçe vuran bir ejderle karşılaşırsınız. Ya da birisinin kulağına bir şeyler fısıldayan ya da birisinin ağzından çıkan küçük bir şeytan – boynuzları, bazen de pençeleri olan ve yarı insan küçük bir şeytan. Ya da aynanın önünde kendine çeki düzen veren bir bayana kötü kötü bakan iğrenç bir yaratık. Melek Mikâel'in, yarasa kanatları olan bir yarı-hayvanı, sanki tedavisi mümkün olmayan, savaşılması ise aptallık olan bir hastalığın pençesindeymişçesine dehşete düşmüş çirkin bir yaratığı yendiğini görürsünüz. Bu şeytanlar bazen ucube yaratıklara benzerler; bazen acınacak haldedirler; bazen de kötüdürler. Korkunç olmaktan çok, gülünç olan çıplak şeytanlar görürüz; fakat Satan'ı, Şeytan'ı, Tanrı'nın *düşmanını* görmeyiz. Şeytan olarak *yorumlayabileceğimiz* yaratıklar görürüz – ejder gibi. Ancak bu farklı bir şey.

Gerçek uygulamada, burun kanamasından kıskançlığa kadar birçok şeye yol açarak insan hayatının her durumuna bulaşan şeytanlar, açıkça en yaygın olanlardı. Şeytan'ın sayılamayacak kadar çok olan küçük vekilleri, ortaçağda bizim bugün mikropları düşündüğümüzden farklı düşünülmedi – her zaman mevcutturlar. Bu şeytan mikropların tersine, Şeytan'ın kendisi iki ana rolde ortaya çıkmıştır. Şeytan ilk olarak, Mikâel'in savaştığı ejderdi ve Mahşer'de alt edildi. Destekçileri canavarlardı. Bruegel'in 1562'de yaptığı *Asi Meleklerin Düşüşü* (Académie Royale, Brüksel), ikonografik olarak X. yüzyılda Morgan Beatus'un bir dua kitabına yaptığı tezhiplere benzer. İkinci olarak, Kıyamet Günü geldi. Burada Şeytan düşman değildir; Tanrı'nın işini yapmakta ve günahkârları cezalandırmaktadır. Rakip olmaktan öte, Şeytan kendi yerine sahiptir



6. Fra Angelico'nun *Kıyamet Günü*'nden (res. 32) bir ayrıntı.

ve ilahi güçlerle büyük bir uyum içerisinde çalışır. Ne düşman ne de tehdittir; Şeytan lanetlilere işkence ederek düzeni güçlendirir. Biraz daha farklı bir tema 800 yılı dolaylarında başlar ve 1550 yılı dolaylarında sona erer: Asi meleklerin düşüşü. İlk tahmin *Trier Mahşeri*'nin tarihine gider, ikincisi ise Venedikli ressam Lorenzo Lotto'nun *Mikâel ile Lucifer*'ine. Doğası itibarıyla bu, çok daha zor bir konudur. Meleklerin saldırdığı, düşmekte olan bir *canavar* topluluğunu resmetmek (Bruegel'in yaptığı gibi) başka bir şeydir; ama *meleklerin* saldırdığı *melekleri* resmetmek bambaşka bir şeydir. Genellikle gözden kaçırılan asıl tuhaf sorun ise Lotto'nun resminde çıkar ortaya. Mikâel ile Lucifer aynıdır: aynı vücut, aynı yüz. Onlar ikizdir, birbirlerini tamamlayan ruhlardır. Mikâel'in öteki yüzü Lucifer'dir.

Şeytan görüntülerinin çoğu, İlk Dönem Hıristiyan sanatının başlangıcından Hıristiyan sanatının bitimine kadar olan aynı zaman diliminde yapılan Mahşerlerde ve Kıyamet Günlerindedir. Kilise, heykel ve resim sanatını desteklemeyi bırakınca ve sanatın şekilleriyle işlevleri değişince, Hıristiyan sanatı birçok farklı türden yalnızca biri oldu. Bu da demek oluyor ki Hıristiyan sanatı XV. yüzyılın başlarında biter. Kilise'nin iletişim araçları üzerindeki denetimi azalır; renkli camlı pencereler artık yapılmaz; ayin saatlerinin yazılı olduğu defterin yerini basılmış metinler, tahta baskı resimleri ve oymalar alır ve Reformasyon dönemi başlar. Michelangelo'nun *Kıyamet Günü*'nde, klasik Kayıkçı Charon figürü lanetlileri Styx Nehri'nin karşı yakasına, Cehennem'e taşır ve Satan yoktur. Bu eserin, kısa süre önce onarımı tamamlanmış ilk halini gören *Le Monde*'un sanat eleştirmeni Philippe Dagon, şu sonuca vardı: "Bu, aslında ne gizemli ne de gerçekten dinsel bir resim. Resmin, Hıristiyan bir eser olduğu bile şüpheli; resim, kurtarılma ve bağışlanma ihtimallerini öyle kararlı bir şekilde göz ardı ediyor ki." (10-11 Nisan, 1994). Rubens'in *Lanetlilerin Düşüşü* (Alte Pinakothek, Münih) adlı eseri, teolojik bir kavram ile değil; ışık, mekân ve birbiriyle ilişkili cisim yığınları gibi sanatsal kavramlarla oluşturulur. Aslında Rubens'ın Alte Pinakothek'teki eserlerinde iki şey birbirine karışır. Örneğin, sanatçının 1619'da yaptığı "küçük" *Kıyamet Gü-*

nü'nün konusu, asi meleklerin kovulmasıdır; ama ressam buna, 1917'de yaptığı "büyük" *Kıyamet Günü*'nün üçüncü bölümünü de eklemiştir. Bu tür bireyselleşmiş bir ele alış, sadece sanatın desteklenmesinde ve işlevlerinde değil; yaratıcı dürtülerin odak noktalarında da nitel bir değişikliği akla getirir. Bu değişikliğe kadar, Hıristiyan sanatı okuma yazması olmayan kitleler için bir araç ve mesaj olmuştur. "Ben hiç okula gitmemiş, zavallı yaşlı bir kadınım," der XV. yüzyıl şairlerinden François Villon'ın annesi, şairin bir *baladında*: "Ben bilgin değilim; okuyamam. Ama kilisede, bir tarafta harplar ve flütlerle dolu Cennet'in, öteki tarafta günahkârların ateşte kızartılarak işkence gördüğü Cehennem'in resimlerini gördüm. Birisi beni çok sevindirdi; ötekiyse çok korkuttu."

Villon'ın bu dizeleri çok fazla alıntılandı; Villon'ın annesinin, kolay kolay korkmayan bir şairi doğurduğu gerçeğini gözden kaçıran eleştirmenler tarafından bile. O zamanlar kimse, Cehennem'de kızartılan günahkârlar imgesini, bugünün bazı bilim adamları kadar ciddiye almadı. Ortaçağdan ve Rönesans'ın başlarından gelen, tarihçilerin duymazdan geldiği birçok ses vardır. Örneğin, Languedoc'lu bir berber, "İncil'de, Yahuda ve Açgözlü Zengin Adam dışında, Cehennem'e giden hiç kimseden söz edilmez,"[49] fikrinde ısrar etti ve altı yıl kürek cezasına çarptırıldı. Lombardy'li, Juan Franzano adlı bir kişi "arındırıcı ateş diye bir şey olmadığını; bunu doğrulamanın gereksiz olduğunu; [Papa'nın] İncil'in izinden gitmediğini; engizisyon mahkemesi üyelerinin inançlarının yanlış olduğunu"[50] iddia etti. Ölüm cezasına çarptırıldı. Bir köylü kadın, Catalina Villarina 1630'da, "Dolandırıcılık ya da şarlatanlık içermeyen, papazlara yaraşır hiçbir Aşai Rabbani Ayini yoktur,"[51] fikrini ileri sürdü. Bundan sekiz yıl önce, profesyonel bir soytarı olan ve ilaç yapıp satan Constantino Saccardino, dinin ve Cehennem'in tamamıyla uydurma olduğunu söyledi: "Onlara inanıyorsanız, maymunsunuz demektir. ... Prensler, işleri kendi istedikleri gibi idare edebilsinler diye inanmanızı istiyor."[52] Ve XV. yüzyılın popüler papazı

49. Contreras ve Henningsen, "Forty-four thousand cases of the Spanish Inquisition", y.a.g.e., s. 104.
50. a.g.e., s. 105.
51. a.g.e., s. 121.
52. "The Dovecote has opened its eyes", C. Ginsberg, Henningsen, y.a.g.e., s. 193.

Meffret'in cemaatinin üyelerinin şikâyetleri şuydu: "Eğer papazlar bize bir Cehennem olduğunu söylemeselerdi, geçinemezlerdi."[53]

İsa'nın ortaya çıkış şekline bir göz atılırsa, Cehennem ve Şeytan imgeleri daha iyi yorumlanabilir ve bunların gelişimleri daha açık seçik anlaşılabilir. Bugün Roma'daki San Pietro Bazilikası'nda yürürken ve Michelangelo'nun 1500'de yaptığı dokunaklı şaheseri *Pietà*'ya hayran hayran bakarken, hemen ayağınızın altında Michelangelo doğmadan 1100 yıl önce tamamlanan mozaik tavanlı bir mezarlık vardır. Bu tavanda gökyüzünde uçan eşsiz bir Apollon bulunur – arabasında da güneş tanrısı olarak İsa vardır. (res. 35) İsa'nın Roma güneş tanrısı Helios olması, bir sorunu çözme çabasıydı aslında: İsa nasıl resmedilir? Örneğin, Çarmıh'a gerilmiş İsa başlangıçtan beri ciddi bir sorun olmuştur. IV. yüzyılın başında, canà yakın ve okunmaya değer yazıların sahibi olan Hıristiyanlık Savunucu Arnobius, paganların, Hıristiyanların "en aşağılık insanlar için bile utanç verici bir ceza olan çarmıha gerilme cezasının acılarını çekenin, Tanrı olduğu"na gerçekten inanmasını inanılmaz bulduğunu yazar.[54] 430'da, bugün British Museum'da bulunan İtalyan fildişinden yapılmış bir tabutun üzerinde, Çarmıh'a gerilmiş genç, sakalsız bir İsa bulunur. Çarmıha gerilmiş İsa'nın en eski imgelerinden biri de Roma'daki S. Sabina'nın kapılarındadır. Dikkate değer olan şey tam olarak, birçok kapı panosu arasındaki önemsiz yeri yüzünden eserin kabalığı değildir. Bu yerleştirme doğaldır, çünkü Arnobius'un da dediği gibi, çarmıha gerilme utanç verici bir yenilginin göstergesidir. Bu motif, tinsel zaferin bir simgesi haline gelene kadar ve İsa Çarmıh'ın kaidesinde, gözleri açık dururken değil, acı çekerek asılmış bir şekilde resmedilene kadar yüzyıllar geçti. Bu değişiklik, çarmıha gerilmeyi sadece, bugün simge olarak yorumladığımız resimsel bir gösterge değil, doğrudan hissettiğimiz sanatsal, duygu dolu bir simge yaptı. Oysa Şeytan asla böyle bir simge olmadı.

III. ve IV. yüzyılda yapılan Hıristiyan yeraltı mezarlıklarındaki resim ve lahitler Hıristiyan değildir: süslemeler, yapıt, kalıp, şe-

53. Coulton, y.a.g.e., s. 465.
54. Arnobius of Sicca, *The Case Against the Pagans*, çev. G. E. McCracken (New York, 1949), I, s. 36, 40-41.

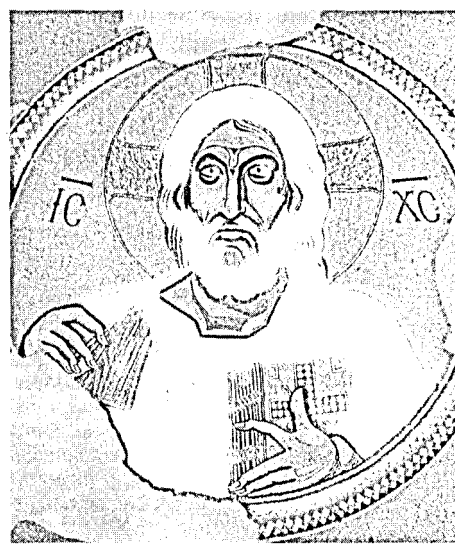
killer, ifadeler ve duruşlar klasiktir. Ancak, İncil'i hiç bilmeyen bir insanın açıklayamayacağı sahneler vardır. Bir Hıristiyan, ilk ikonografik İsa'yı hemen tanıyabilir: İyi Çoban, omzunda bir koyun (Hermes Criophorus'un yaptığı gibi keçi değil) taşıyan genç. "Ben iyi çobanım," der Mesih. IV. ve V. yüzyıllardan kalma fildişi tabletlerde İsa genç ve sakalsızdır; bu Ravenna'da bulunan, VI. yüzyılın başlarında yapılmış büyük mozaikler için de geçerlidir. İsa bir IV. yüzyıl lahitinde evrenin hâkimi ve yaratıcısı olarak ortaya çıktığında da hâlâ gençti, sakalsızdı (res. 7). Çoğu zaman klasik bir şekilde gösterilen genç İsa'nın yerini zamanla daha yaşlı, sakallı bir Kurtarıcı aldı. Sonunda belki de huşu uyandıran bir imge, Kâinatın Hâkimi İsa (res. 8) ve Heybetli İsa gibi teolojik ve siyasal önemi olan konular için çok daha uygun olduğundan, Kudüslü ve Suriyeli yaşlı, sakallı, güçlü İsa baskın çıktı. (Belki, 678-752 yılları arasında papaların çoğunun Yunanlı ya da Suriyeli olması bunu destekleyen bir nedendi.) En popüler olan formül, İmparator'un resim geleneklerinden gelişen Heybetli İsa'ydı.

Romanesk sanatta renk, ressamlar izlenimci bir duyarlılığa sahip olduğu için değil, belli simgesel anlamlar İmparator kültünden geldiği için kullanıldı. Örneğin, beyaz, mor ve altın sarısı gibi ayinlere özgü renkler imparatorluk sarayındaki törenlerden gelir. Viyanalı tarihçi Friedrich Heer'in de gözlemlediği gibi bu renkler, "önceden Roma İmparatorluğu'na ve İmparator'una ait olan bütün özellik ve güçlerin Cennet'in İmparator'u olarak İsa'ya geçtiğini gösteren parlak simgeler"di.[55] Roma imparatorundan göklere yükselmesinden Mesih'in ve Meryem'in Yükselişi geldi. Bu hiç de şaşırtıcı değildir, çünkü her imge bir yerden gelmek zorundadır. Ve halkın gözü önündeki bir imgeye ihtiyaç duyulduğunda ressamlar, edebi ya da resimsel bir kaynağın ya da ikisinin birden peşine düşerler. Resim geleneği kaybedildiğinde ve ressamın elinde sadece edebi bir kaynak kaldığında, klasik tanrıçaları ortaçağ kıyafetleri içerisinde gösteren XII. yüzyıl resimleri gibi tuhaf görüntüler çıkar ortaya.[56] Bunun tersi de olabilir: Edebi kaynak kaybedilebilir. Örne-

55. Friedrich Heer, *The Medieval World: Europe 1100-1350*, çev. J. Sondheimer (New York, 1962), s. 393-4.
56. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1962), s. 25-9.



7. Genç, sakalsız İsa, Petrus ile Pavlus arasında, gök kubbenin üzerindeki tahta çıkmıştır, Junius Bassus'un taş lahitinden bir ayrıntı, M.S. IV. yüzyıl, Grotte Vaticane, Roma.



8. *Kâinatın Hâkimi İsa*, 1100 dolayları, Dormition Kilisesinin kubbesindeki mozaikte, Daphnae.

ğin, Autun Katedrali'ndeki sütun başlıklarından birinin heykeltraşı, bir yerde Venüs'ü deniz kabuğuyla, Vulcanus'u da tokmağıyla gördü. Ama karşılaştığı şeyin ne olduğunu tam olarak anlamadı, bu yüzden elinde bir taş tutan çıplak bir kadınla bıçak tutan bir şeytan oyması yaptı. Winchester Zebur'undaki iki Meryem sahnesini çizen Bizanslı ressam, Meryem'in yatağının yanında bir mezar gösterir. Mezarın bir yanlış anlama olduğu açıktır, çünkü büyük bir ayak taburesi olması gerekirdi. Apollon olarak İsa da birçok farklı yaklaşımdan bir tanesidir: bir Hıristiyan motifi olarak görülen klasik bir resim kaynağı.

Şeytan'ı çizmeye gelince, ressamlar gerçekten de zor bir dönem geçirdiler. Sözü edilebilecek hiçbir edebi gelenek yoktu ve daha da üzücü olanı, aslında resim geleneği de yoktu. Yeraltı mezarlıklarında ve lahitlerde Şeytan *hiç* yoktur. Resim geleneğindeki bu eksiklik ve Şeytan'ı, Satan'ı, Lucifer'i ve iblisleri karıştıran edebi kaynaklar, Şeytan'ın tek bir imgesi olmamasının ve ikonografinin değişip durmasının önemli nedenleridir. Ancak bir şeyler olması, hiçbir şey olmamasından iyidir. Ve Hıristiyan ressamın, teolojik yorumların desteklediği klasik kaynaklardan kullanabileceği bir şey vardı – Pan. "İnsanların ona [Şeytan'a] neden, dehşetin ve biçimsizliğin şartları olarak bu eklemeleri [Pan'ın boynuzları ve toynaklarını] verdiği anlaşılmaz" diye yazar Shelley, "Silvanus* ve Faunus,** liderleri yüce Pan'la birlikte en şiirsel şahsiyetlerdi. ..."[57] diye de ekler. Şimdi anlaşılmaz olanı açıklamaya çalışacağım.

Peter Pan, flütünü çalan pastoral Pan'ın geliştirilmiş bir parçası olarak, bugün hâlâ bizimle birlikte. Genç Pan ile yaşlı Silenos, satyrdi;*** her zaman savaşa hazırlardı; kendilerine müzik yeteneği bahşedilmişti; bazen akıllı, çoğu zaman şehvetliydiler. Yarı insan yarı keçi, çoğu zaman büyük penisli olan Pan'ın sivri uçlu, keçi ku-

* Eski Roma dininde genellikle köylü kılığında betimlenen kır tanrısı. Kişilik bakımından hayvanlar tanrısı Faunus'a benzer ve çoğunlukla onunla bir tutulurdu. (ç.n.)

** Roma dininin en eski tanrılarından biri. Sürülerin, tarlaların koruyucusu olarak Yunan etkisi altında tanrı Pan ile bir tutulmuştur. (ç.n.)

57. "Essay on the Devil and Devils", *Shelley's Prose*, s. 274.

*** Mitolojide belden üstü insan, belden aşağısı ise at ya da teke şeklinde olan, doğayı simgeleyen cinler. (ç.n.)



9. *Pan ve Bir Keçi,* Herculaneum'dan M.Ö. I. yüzyıla ait bir heykelcik; Şeytan'ın boynuzları, sakalı, yassı burnu, sivri kulakları ve vücudunun kıllı alt kısmı için klasik bir kaynaktır. Museo Nazionale, Napoli.

lağı gibi kulakları ve genellikle gür bir sakalı vardı. Pan, satyrler ve faunuslarla o kadar sık özdeşletirildi ki bazen görünüş olarak neredeyse onlara dönüştü. Satyrler ve faunusların da, Pan gibi, keçi kulakları, bazen keçi kuyruğu, çatal toynakları, bir çift boynuzları ve kıllı bir vücutları vardı (ama bazen, Pan'ın aksine, insan vücutları da oldu). Bu farklar, teologları ilgilendirmedi. Jerome, satyrlerin ve faunusların Şeytan'ın simgesi, şehvetli iblisler olduğunu söyledi ve İşaya, yıkılmış Babil şehrini, "kıllılar"ın (İbranice *şair*) dans ettiği yer olarak tanımladığında, Jerome bunu satyrlere gönderme olarak yorumladı (onun bu görüşü Kral James'in İncil'inde de yer alır: 13:19–21). "Kıllı" ya da "keçi", Levililer 17:7 ve II. Krallar 11:15'te de tipik olarak "şeytanlar" olarak çevrildi. Şeytan'ın beş genel özelliği klasik Pan'dan gelir: boynuzları, toynakları, kulakları, kuyruğu ve bedeninin kıllı alt kısmı (res. 9). Bu imgelerin, klasik kültürden



10. Bir figür, belki de bir Kelt tanrısıdır, bir sütun başlığının üzerinde, XI. yüzyıl ortaları, St Benedict manastır kilisesi, Benoît-sur-Loire, Loiret.

uzak kalmış, pagan izlerin tehlikeli olduğuna inanan insanlara ne ifade ettiğini düşünün. Dünyadaki Hıristiyan düzeninde hayvani, şehvetli ve sınıflandırılamaz (zira Tanrı bu yaratıkları yaratmış olabilir mi?) olan Pan, Şeytan'ın hizmetkârı ya da kılık değiştirmiş Kötü Varlığın ta kendisiydi.

Ancak Pan'ın Şeytan'ın ilk örneği olduğu fikri gerçeklerle uyuşmaz. Bu özellikle, Fransa'da birçok küçük köy ve kasabada bulunan Romanesk kilise ve katedrallerdeki sayısız Şeytan oyması için geçerlidir. Örneğin, Rodez yakınlarındaki Conques'ta ne bir tren istasyonu ne de bir otobüs durağı vardır. XVI. yüzyıldan önce yapılmış olan resim ve heykellerde binlerce Şeytan tasviri olmasına karşın, belki de en dikkat çekici olanlar çok kısa bir dönem boyunca manastır kiliseleri için üretilmiş olanlardır. Gotik katedral-



11. Bir ruh için kavga eden Melek ve çizgili Şeytan, XI. yüzyılın ilk yarısına ait bir sütun başlığında (sağ tarafta), St Benedict, Benoît-sur-Loire.

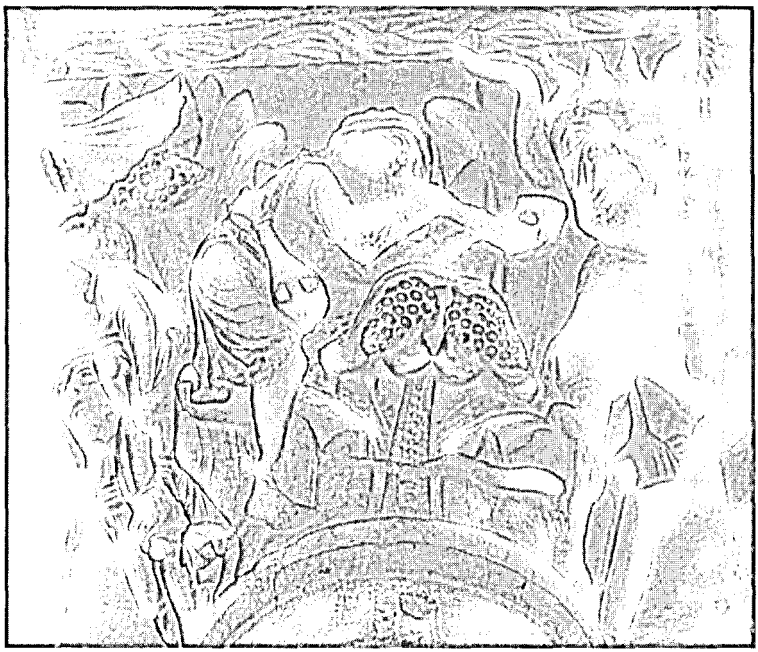
lerde alınlıklardaki Kıyamet Günü'nde ya da çeşitli yerlerde bir sütun başlığında Şeytan'ı bulabilirsiniz; ama manastır kiliselerinde Şeytan her yerdedir; sütun başlıklarının üçte ikisinin konusu Şeytan'dır. Kiliselerini Şeytan'la dolduranlar ve Şeytan'ın vahşi ve acımasız bir güç olduğunu düşünenler keşişlerdi. Şeytan'ın içe işleyen orijinal temsilleri özellikle Autun'daki St Lazare'da, Vézelay'deki La Madeleine'de, Conques'taki St Foy'da ve Orléans'ın doğusunda Benoît-sur-Loire'daki St Benedict'te bulunan sütun başlıklarında ve alınlıklarda görülebilir. O kadar çok eser tahrip edildi ya da onarıldı ki ancak dikkatli bir incelemeyle bu eserlerin özgün bağlamı belirlenebilir. St Benoît-sur-Loire'da ünlü çan kulesinin sundurması (1050 yılı dolayları olabilir mi?) özgün haliyle daha yüksekti ve ayrı dururdu; dört tarafında dört ayrı giriş vardı. Bugün çan ku-

lesinin sundurması kiliseyle birleştirilmiştir. Bu olağandışı sundurmanın ne amaçla yapıldığı ise belirsizdir. Bu yüzden içindeki birçok sütun başlığının da, özellikle paganlara (belki de Keltlere) özgü imgelerin ve simgeciliğin etkisi altında kalmış olanların anlamı belirsizdir. Bunun bir örneği, ağzından arslanların üzerine doğru iki sarmaşık çıkan gizemli bir tanrının görkemli yüzüdür (res. 10). St Benoît'nın başrahibi Gauzlin, üvey kardeşi Kral Dindar Robert'in 1022'de Orléans'da başlattığı ilk sapkınlık girişimlerinden birinde ortaya çıktı. Bu sapkınların yaptıklarını anlatan tarihçi Chabannes'li Adhémar, Gauzlin'in, Hughues Capet ile bir fahişenin oğlu olduğunu söyler. Büyük ihtimalle, birçoğunda başta gelen sapkınların konu edildiği (ki bu konunun varlığı, Orléans yakınlarında büyük bir tehdit olarak görülürdü; bunun için Pan'ın özellikleri hiç uygun değildi) eşsiz sütun başlıklarının bulunduğu sundurma kulesini başlatmaktan sorumlu olan kişi, kurnaz, bilgili ve güce aç bir adam olan Gauzlin'di.

Başka hiçbir yerde, Şeytan'ı dolaylı bir kaynak olarak bile Pan'ın izi olmaksızın resmeden bu kadar özgün Romanesk sütun başlığı yoktur. Sütun başlıklarından bir tanesinin sağ tarafında Şeytan ve bir melek (Aziz Mikâel olabilir), cinsiyeti belli olmayan çıplak küçük bir figürü tutmaktadır (res. 11). Bu sütun başlığının orta bölümü tamamıyla, sol tarafı kısmen tahrip edilmiştir. Korunmuş sağ tarafta ruh garip bir şekilde edilgindir; melek onu daha sıkı tutuyormuş gibidir, çünkü ruhun sol elinin tutmasının yanı sıra elini de, açık avucunu ruhun başına yerleştirmiştir. Sütun başlığının karşı tarafı da hemen hemen aynı sahneyi gösterir; Şeytan'ın kötü bir şekilde tahrip edilmesine karşın, ruhun başının ve vücudunun meleğe doğru döndüğü açıkça görülmektedir. Yine de Şeytan hâlâ ruhun elini tutmaktadır. Sütun başlığının orta bölümü nasıl resmedilirse resmedilsin, sütun başlığının tamamı kötülüğün direnişini gösterir. Üzerinde gösterişli kuş tüyleri ve kanatları, yüzünde belli belirsiz bir gülümseme bulunan meleğin mutluluk veren yüzü ile kanatsız çıplak vücutlu, açık ağızlı, hayvan dişine benzeyen dişleri olan Şeytan'ın kırışık yüzü arasındaki zıtlık ince bir imayla güçlendirilmiştir. Melek yüzler hafif yukarı doğru, Şeytan ise aşağı doğ-

rudur. Bu sütun başlığının fotoğrafını çekmek için, güneşin başlık üzerinde parlamasını bekledim. Öğleden sonra saat ikide, melek'in yüzü güneş ışığındaydı; ama beni asıl ilgilendiren Şeytan olduğu için beklemeye devam ettim. Birkaç saat geçtikten sonra, güneşin hiçbir zaman Şeytan'ın yüzüne vurmayacağını anladım. Heykeltıraş Şeytan'ın yüzünü, hep gölgede kalacak şekilde ayarlamıştı.

St Benoît, en geniş özgün sütun başlığı çeşitliliğine sahipse, Vézelay'deki manastır kilisesi de en güzel Romanesk iç mimariye sahiptir, özellikle de özenle seçilmiş kireçtaşı türlerinin, ışık farklılıklarına cevap veren incelikli renk değişimleri sayesinde. Burada, XII. yüzyıl ortalarında, Fransa'nın genç VII. Louis'si, İkinci Haçlı Seferine çıkmak için ısrar etmek gibi kötü bir karar verdi. Sefer, hem askeri hem de kişisel bir felaketle sonuçlandı, çünkü Louis'nin güzel ve zeki eşi Akitanyalı Eleanor'un kralına eşlik etmesi yalnızca ona karşı sadakatsizliğini ortaya koydu (tıpkı ikinci kocası, sonradan İngiltere'nin II. Henry'si olan Anjou'lu Henry'nin ona karşı sadakatsiz olduğunun ortaya çıkması gibi). Louis, Cistercian başrahibi Clairvaux'lü Bernard'ı Haçlı Seferi için papanın desteğini almasında kendisine yardım etmesi için ikna etti ve 1146 Paskalya'sında, "tatlı dilli" Bernard, Magdalalı Meryem'e ithaf edilen Vézelay'deki manastır kilisesinin yakınlarında, toplantıya katılmak için çağrılan büyük bir kalabalığa sokakta verdiği vaazla İkinci Haçlı Seferi'ni başlattı. Sürgün edilen Thomas à Becket'in, 1166'da II. Henry'nin birçok bakanını afaroz ettiği ve Kral'ın politikalarını kınadığı yer de burasıydı. Yirmi beş yıl sonra Poito'lu Richard (sonradan İngiltere'nin I. Richard'ı oldu) ve Fransa'nın II. Philip'i, Üçüncü Haçlı Seferi'ni başlatmak için aynı yerde buluştular. Bugün Vézelay'de sadece beş yüz insan yaşıyor. Bu liderlerin önemli girişimlerini ilan etmek için seçtikleri kiliseye, XI. yüzyılın başlarında Magdalalı Meryem'den kalıntıların keşfedilmesinden sonra başlandı. St Madeleine kısa zamanda o kadar çok hacı için önemli bir uğrak yeri oldu ki 1096'da, manastırın Başrahibi Artaud binayı genişletme ihtiyacı duydu ve binaya yeni bir koroyla, koronun etrafına bir geçit ekledi. Masrafları karşılamak için o kadar ağır vergiler getirdi ki yöre halkı ayaklandı, zorla manastıra girip Artaud'u



12. Bir sütun başlığının üzerinde, "Kâfir Müzik", XII. yüzyıl başları, La Madeleine, Vézelay, Yonne.

öldürdü. 1106'da onun ardından gelen Renaud de Semur, tahmin edebileceğiniz gibi tedbirli davranarak, çalışmayı sürdürmeye çalıştı; ama 1120'de korkunç bir yangın çıktı. Kilisenin yeni ana holü 1140'ta inşa edildi ve eklenen dış dehliz de 1160 dolaylarında tamamlandı. Alınlıklardan birini (1125 dolayları) çevreleyen sekiz sahnede, çok özel topluluklar ve halklar resmedilir; ama bunların kim olduğuna dair kesin bir anlaşmaya varılmış değildir. Örneğin, bir uzman, alınlığı çevreleyen sahnelerden birindeki üç figürü (soldan üstteki üçüncü sırada) Kapadokyalılar; bir başkasını cüzamlılar; bir başkasını da Araplar olarak tanımlar.[58] Üç görüş de doğru olamaz; ama yanlış olabilir. Mesih değil, Kutsal Ruh, Hamsin Yor-

58. François Vogade, *Vézelay* (Bellegarde, 1992), notlar için bkz. s. 17.

tusu'nda iner; ama birçok yorumcu (bence haklı olarak), ilahi sözü ve ruhu bütün insanlara ve milletlere yayan bu alınlığı Hamsin Yortu'sunun İsa'sı diye adlandırır. Francis Salet, ayrıntılı incelemesinde şöyle yazar: "Romanesk sanatta Moissac dışında hiçbir şey, Vézelay İsa'sının güzelliğine ve insanlığına ulaşamaz."[59] Ancak Magdalalı Meryem'e adanmış bir kilisede ona adanan tek bir sahnenin bile olmaması ve dış dehlizde böyle muhteşem, huzurlu bir alınlığın, yarısından fazlasında Şeytan'ın dehşet verici çok sayıda resmi de dahil korkunç şiddet sahnelerinin olduğu ve neredeyse tamamıyla Eski Ahit'ten alınmış bölümlere dayanan yaklaşık yüz kadar sütun başlığına giden bir geçit olması gariptir.

"Kâfir Müzik" sütununun sol tarafında, elindeki lavtayı ve yayı kımıldamadan tutan bir ozan vardır. Bir kadın ona bakmakta ve omzunun arkasında sütun başlığının ortasına yerleştirilmiş olan kompozisyona işaret etmektedir. Ana olay, bir ozan ile Şeytan tarafından temsil edilir (res. 12). Ozanın lavtası omzunda asılıdır; ozan, boruyu kuvvetli bir şekilde üfleyerek müzik yapmaktadır. Duruşu, sunulduğu biçim ve açı olağandışı ustacadır. Borunun ağzı, ona doğru dönmüş olan Şeytan'ın ağzına işaret eder; neredeyse dokunmaktadır. Sanki müzik Şeytan'ın içine girmekte ve ona çıplak bir kadının göğüslerini okşatmaktadır. Şeytan'ın vücudu kadına dönük olsa da, kafası tam tersi yönde (müziğe doğru) imkânsız bir duruş alacak kadar geriye eğilmiştir. Öteki şeytanlar gibi, bu da çıplaktır ve bunun da alev kırmızısı saçları vardır. Ama bu kilisedeki başka bir şeytandan farklı olarak, kafası gövdesine göre aşırı büyüktür; yüzünde şehvet heyecanından çok uyku vardır ve Şeytan, ağzını korkunç bir biçimde bükerek iğrenç bir şekilde yüzünü buruşturmuştur. Şeytan'la ozanı ayıran, Salet'nin "açtığı zaman başka bir şeytani varlığın, Şehvet Düşkünlüğü ve Ümitsizlik'in kötü havasını çağıran, ölüm saçan çiçekler" diye tanımladığı büyük bir bitki vardır.[60] Kim bilir. Bu bitkinin büyüklüğü ve dikkat çekici yeri, işlevinin sadece atmosferle ilgili olduğu konusunda şüphe yaratıyor. Ama bitkinin ne olduğunu anlamaya çalışırsak, kendimizi, daha ön-

59. Francis Salet, *La Madeleine de Vézelay* (Melun, 1948), s. 149.
60. a.g.e., s. 154.



13. "Ruhların Tartılması", Fransızca bir Zebur'dan, 1230 dolayları, Lewis Koleksiyonu'ndan (elyazması 185, 25. folyo), Free Library of Philadelphia.

ce bahsettiğim alınlıkları kapsayan duruma, üç farklı uzman tarafından Kapadokyalılar, cüzzamlılar ya da Araplar olarak tanımlanan insanların olduğu sahneye benzer bir durumda buluruz. Rutgers Üniversitesi, Biyokimya ve Mikrobiyoloji Bölümü'nden Profesör Richard Bartha bana şunu söylüyor: İki meyve salkımı ve sol üst köşede buna benzeyen bir meyve salkımı (bir kısmı yaprakla kapanmıştır), fallik bürgümcük ve genelde kocakarı ilaçları olarak kullanılan bitkilerin de içinde bulunduğu ki bunların tohumlarının bazı durumlarda uyuşturucu etkileri vardır, *Araceae* familyasından bir türü çağrıştırıyor. Öte yandan, İngiltere'de bilgili amatör bir mantarbilimci olan Harry Gilonis, meyve 'salkımları'nın, özel bir çeşit mantarın* (*Amanita muscaria*) başının üstündeki benekler olarak da yorumlanabileceğini söylüyor ve eğer doğruysa bu çok daha ilginç bir yorum olur. "Bitki" gerçekten mantarsa, o zaman baş kısmındaki beneklerin ve sapta genişletilmiş boşlukların doğru olarak oyulduğunu iddia edebiliriz. Bu özel mantar bir uyuşturucudur ve bu da Şeytan'ın suratındaki tuhaf ifadeyi açıklayabilir. Şeytan'ın

* İng. fly-agaric.

şehvetinin ve uyuşukluğunun nedeni, müzik ve uyuşturucu maddedir, çünkü bu mantar, insana şarkı söyletir, halusinasyonlar gördürür ve sonunda da uyutur. Bu etkiler, Şeytan'ın sanki kas kontrolünü kaybetmiş gibi bükülmüş ağzını; ağırlaşmış, uykulu gözlerini ve belki kafasının aşırı büyüklüğünü bile açıklayabilir, çünkü bu özel mantarı paylaşan birisi bazen sonunda böyle hissedebilir! "Kâfir Müzik" gibi uzlaşımcı bir başlık yerine, halusinasyona yol açan maddelerin (müzik ve uyuşturucu mantarlar) kötülüğü ve bunların yol açtığı algısal bozukluklarla insanları günaha teşvik etmesi çok daha uygun bir tanımlama gibi görünüyor. Kesin olan şey ise, bu sütun başlığının konusunun müzikle bağlantılı olmasına karşın, Pan ya da başka bir klasik etkiyle bağlantılı olmamasıdır.

Şeytan'ın asıl kaynağının Pan olduğu yolundaki geleneksel fikir, resimlerle de pek iyi uyuşmaz. Belki de kraliyet ailesi için yapılmış olan XIII. yüzyıla ait Fransızca bir Zebur, Pan'ın kuyruğu, boynuzları, kulakları ve toynaklarına sahip olan, ama kıllı bir vücudu olmayan neşeli bir şeytan gösterir (res. 13). Daha da önemlisi, hayvansal özellikler onun hayvan olduğunu göstermez, çünkü şeytanın yüzündeki ifade oldukça insani ve zekidir. Ne kötü, ne tehditkâr, ne de çirkin olan bu Şeytan, Aziz Mikâel'le birlikte rolünü oynar. Ne XII. yüzyılda Surrey, Chaldon'da yerel kilisede yapılan Kıyamet'le (ya da Kurtuluş Merdiveni) ilgili duvar resimlerinde ne de ilk Mahşerlerde, Şeytan'ın Pan'a özgü hiçbir özelliği yoktur. Winchester Zebur'undaki şeytanların yalnızca kuyrukları ve boynuzları vardır. Belki Bourges ve Chartres'da bulunan *Kıyamet Günü*'ndeki bazı kulaklar ve sakallı yüzler Pan'dan gelmektedir; ama o kadar. Autun'un ünlü *Kıyamet Günü* Pan'a hiçbir şey borçlu değildir. Açıkça görülüyor ki, Şeytan'ın asıl resim kaynağının Pan olduğunu söyleyen geleneksel fikir fazla basittir. Aslında, satyr bazen Şeytan'dan ayrı tutulmuştur. Hıristiyan öğretisi, insan ile hayvan arasındaki ayrımın fiziksel değil, tinsel olduğunu vurguluyordu. Bu da, bir satyrin bile dünyada yükselebileceği gibi tuhaf bir fikre yol açtı. Sevillalı Isidoro ve *The Golden Legend*'ı (Altın Efsane) derleyenler, Aziz Antonios ile karşılaşan ve dünyayı kurtaracak olan ortak Tanrı'larına dua etmesi için ona yalvaran bir satyrin öyküsünü



14. "İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi", 90. (91.) Mezmur için yapılan resim, *Stuttgart Zeburu*'ndan, IX. yüzyılın başları. Landesbibliothek (Kod. bibl. 23. folyo, 107), Stuttgart.

buldular.[61] XV. yüzyılın ortalarında yapılmış muhteşem bir resim olan *The Meeting of SS. Antony and Paul*'de (Aziz Antonios ile Aziz Pavlus'un Karşılaşması) (Ulusal Sanat Galerisi, Washington), bir kentaur* ile bir satyr kibarca, Aziz Antonios'un yolunu bulmasına yardım eder.

Diğer bir düşünce de Vahşi Adam geleneğiydi. XII. yüzyıldan itibaren, vahşi adam fikri hem edebiyatta hem sanatta boy gösterir.[62] Vahşi adamlar ormanlarda yaşarlardı; cinsel bakımdan saldırgandılar ve sonradan şans eseri saray şövalyelerinin kurtardığı kadınları kaçırırlardı. Bazen kaçırılan kadın vahşi adamını ehlileştirmeyi başarırdı. Vahşi adamın, her tarafı sık kıllarla kaplı bir vücudu var-

61. L. F. Kaufmann, *The Noble Savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art* (Ann Arbor, 1984), s. 31-2.

* İnsan başlı at (İng. centaur).

62. C. Gaignebet ve J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au moyen âge* (Paris, 1985), s. 120-25.

dı ve ağır bir asa kullanırdı. XV. yüzyılda vahşi adam kâbusu, yerini asil yabani görüntüsüne bıraktı ve bu Altın Çağ rüyası, Yeni Dünya'da "yabaniler"in keşfedilmesiyle güçlendi. Vahşi adam ile satyrin çoğu zaman aynı yerde kullanılması ise, konuyu daha da karmaşıklaştırır.[63] Bazı kıllı şeytanlar için, satyrlerden çok vahşi adamlar model alındı; ama bu iki unsuru birbirinden ayırmak kolay değildir ve etkileşimlerinin daha çok araştırılması gerekir. Özellikle Almanya'da Rönesans döneminde, vahşi adam ailesiyle birlikte huzurlu bir hayat sürdürmek üzere ortaya çıktı. Bu, 1505'de yapılan ve çok kopyalanan *Satyr's Family* (Satyr'in Ailesi) adlı Dürer oymasında özetlenmektedir.

Autun ve Bourges katedrallerindeki ve birçok Zebur'daki şeytanlar ne Pan'dan ne de vahşi adamdan geliyorsa, aralarında ortak ne gibi noktalar var? Hepsi de çıplak ve çoğu zaman siyahtır. Belki de İsa'yı ayartan Satan'ın günümüze kadar yaşamış ilk temsili, Satan'ı siyah ve çıplak resmeder (res. 14). Şeytan neden siyahtır? Şeytan'ın siyahlığı meleklerin güzel beyazıyla zıtlık yaratır. Siyah, kötülüğü ve kirlenmeyi temsil eder. Cehennem'de tahtına oturtulmuş Satan her zaman siyahtır. Gökten düştüğünde ise genelde siyahtır. Belki de Şeytan'ın siyahlığı Mısırlı ve Nübyeli* tanrılarla ilgilidir. Nübye her zaman Mısır'la yakın ilişki içindeydi ve bazı dönemlerde Mısır'ı Nübyeliler yönetti. Muhtemelen kaynağı Mısır olan bir özgün eserin Etiyopyaca Apokrifa'sında, II. yüzyıldan V. yüzyıla kadar Şeytan siyah bir Etiyopyalı olarak tasvir edilir. Örneğin, Petrus'un İşleri'nde (xxıı) Petrus, Şeytan'ı "bir Mısırlı gibi değil, baştan aşağı bir Etiyopyalı gibi siyah ve pis" olan iğrenç görünümlü bir kadın şeklinde görür. Siyahlar içindeki baştan çıkarıcı bir kadın olarak Şeytan nadir görülen bir konu değildi. Palladios'un V. yüzyıl başlarındaki kutsal Babalar'la ilgili öykülerinde (Historia Lausiaca, böl. xx), cinsel arzularından rahatsız olan genç bir keşiş tavsiye almak için Pachomius'u ziyaret eder ve yaşlı keşiş kendi yaşadığı çatışmaları iblise bağlar:

63. Kaufmann, a.g.e., s. 32-41.

* Afrika'nın kuzeydoğusunda tarihsel bölge. Yukarı Mısır'daki Nil'in Birinci Çağlayanından, doğuda Kızıldeniz, güneyde Hartum, batıda da Libya Çölü'ne kadar uzanır. (ç.n.)

> Şehvet şeytanı Etiyopyalı bir kızın kılığına girdi ve o, yaz mevsiminde şekerkamışlarını toplamak için eğildiğinde ben genç bir adam olarak onu izlerdim. Ve şimdi o kız gelip kucağıma oturdu ve beni öyle bir şehvet ateşine attı ki onunla seviştiğimi ve kalbimin yandığını düşledim.

V. yüzyıla gelindiğinde Nübye'de Hıristiyanlık yerleşmişti ve VII. yüzyılda Kıptilerin (ilk Mısırlı Hıristiyanlar) büyük göçleri, geleneksel Mısır ve Nübye mabetleriyle heykellerinin sistematik olarak tahrip edilmesine yol açtı. Üçüncü bölümde irdelediğim Ruhların Tartılması için model olarak kullanılan Mısır tanrısı Anubis, gür kıllarla kaplı kuyruğuyla siyah bir çakaldı ya da çakal kafası olan siyah bir adamdı. En azından XVIII. Hanedan'dan birçok Mısırlı, siyah Afrikalıydı. Senegalli fizikçi Cheikh Anta Diop, (mumyalama yaygınlaşmadan önce) eski Mısır iskeletlerinde yapılan ve siyah Afrika derisini gösteren derideki kara boya analizlerini bulmuştur. Eski yazarlar da genellikle Mısırlıları siyah olarak tanımlar. Heykeller, kabartmalar ve resimlerde de Mısırlılar Afrikalılara özgü yüz hatlarına sahiptir. Sfenks'in ilk çizimlerinde (insanların yaptığı değişikliklerden önce) siyah Afrikalı profili kuvvetli bir şekilde yansıtılır.[64] Bugünkü Numibia'da bulunan Kawa'daki sfenksin (M.Ö. VII. yüzyıl) yüzü kesinlikle Nübyelilere özgüdür. XIII. yüzyılda yapılan bir Soriguerola mihrap resminde Mısır kıyafetleri giyen Şeytan siyahtır (res. 34).

Eğer Şeytan, klasik pagan tanrıları çıplak olduğu için çıplaksa o zaman belki siyah olmasının bir nedeni de bazı Mısır tanrılarının siyah olmasıdır. Ama belki de asıl neden en açık nedendir: Şeytan kirlenmişliğin bir göstergesi olarak, beyaz, saf meleklerin tersine siyah gösterilir. Şeytan çıplaktır; Cennet'teki Âdem ile Havva da. Giyinmek toplumun seçkin kesimine aittir. Mikâel ve melekleri, asi melekleri Cennet'ten atarken *hep* resmi kıyafetler ya da zırh giyerler. Asi meleklerinse en fazla peştemalleri vardır; ama X. yüzyılda genellikle çıplaktırlar ve Rubens'in resimlerinde de hâlâ çıplaktırlar. Bu uzlaşım öyle güçlüydü ki Şeytan iğrenç bir iblisten ilk

64. Cheikh Anta Diop, "Origin of the ancient Egyptians", *A General History of Africa,* II: *Ancient Civilizations*, ed. G. Mokhtar (UNESCO 1981), s. 35-40.

romantik trajik kahramana dönüşürken, bu değişikliği gerçekleştirenlerden biri olan William Blake bile Satan'ı Cehennem'de çıplak göstermiştir (res. 15).

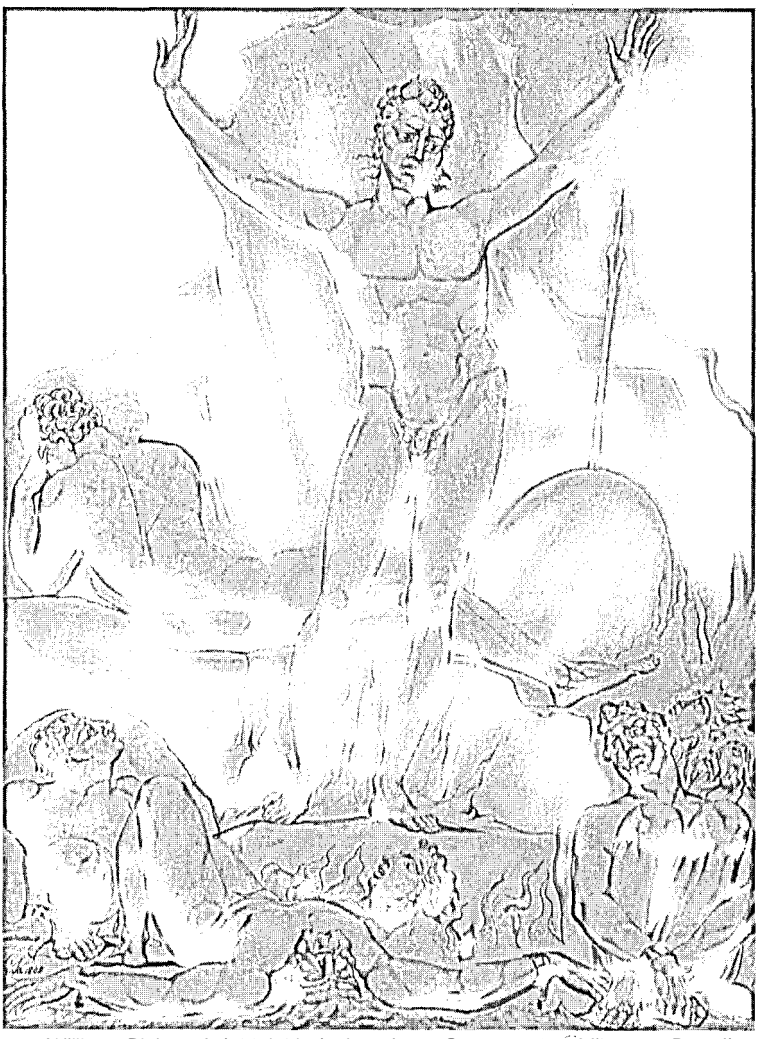
Şeytan neden çıplaktır? Çıplaklığın günahla ilişkili olduğu fazla düşünmeden verilmiş ani bir cevap olabilir. Roma'da soylular arasında atletik çıplaklık bir statü belirtisiydi ve hamamlar toplumsal hayatın bir parçası olduğu için insanın emsalleri asilzadeler arasında ve aşağı tabakadakilerin önünde çıplak olması gündelik bir olguydu.[65] Ancak Hıristiyan sanatında çıplaklıktan uzak duruldu. Çıplak bebek İsa muhteşem bir örnektir, çünkü X. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar elimizde hiçbir örnek yoktur. İlk çıplak çocuk İsa muhtemelen, Jean Pucelle'in 1325'te Jeanne d'Evreux için yapılan dua kitabında yer alan bebektir. Başka bir çıplak bebek İsa resmi yapılana kadar on yıllar geçti. (Çıplak çocuk *putto,** yüzyıllar boyunca ancak 1400'lerde Helenistik Eros'tan kurtulabilmiştir.) 1150 ilè 1200 yılları arasında bazen Atlas, Herkül, çeşitli savaşçılar, Mahşer'deki Dört Kanat (örneğin, Lazio'daki Castel S. Elia manastır kilisesinde) ve Reims'de bir Notre Dame payandasında çıplak duran, Mahşer'in olağanüstü Dört Atlısı gibi çıplak klasik figürler göze çarpar.

Mesih bazen ilk heykellerde ve bazı Bizans mozaiklerinde çıplak gösterildi; ama VI. yüzyıldan sonra klasik modellere erişim kısıtlandığında nadiren çıplak gösterildi. Çıplaklığın cinsel yan anlamları ruhban sınıfının bilincinde geliştiğinden, Karolenj hanedanı dönemine gelindiğinde erkekler ve kadınlar artık çıplak vaftiz edilmiyordu ve Haç üzerindeki İsa elbiseliydi. III. yüzyıldan VII. yüzyıla kadar vaftiz törenlerinde yer alan İsa, çoğu zaman çıplak bir çocuk olarak resmedildi;[66] X. yüzyıldan sonra ise beline kadar suya gömülmüş (en sığ ırmakta bile), cinsel organları gizlenmiş ya da resmedilmemiş sakallı bir adamdı. 900'lerden sonraki dört yüzyıl boyunca, bir ırmakta veya fıçıda vaftiz olan insanlar ya da okyanusta yüzen Yunus dışında genellikle çıplak görülenler sadece saf

65. Peter Brown, *A History of Private Life,* I: *From Pagan Rome to Byzantium*'da, ed. P. Veyne (Londra, 1987), s. 245.

* İtalyanca'da kanatlı ve çıplak erkek çocuk anlamına gelir, çoğulu putti'dir. (ç.n.)

66. Schiller, y.a.g.e., I, s. 137-52.



15. William Blake, *Asi Melekleri Uyandıran Satan*, 1808, Milton'ın *Paradise Lost*'u için yapacağı oymaya hazırlık niteliğinde bir suluboya çalışması. Victoria&Albert Müzesi, Londra.

ve masum zamanlarındaki Âdem ile Havva ve bir de Şeytan'dı. Önemli fark şuydu: Âdem ile Havva çıplak *yaratılmıştı*; oysa Şeytan çıplak *olmuştu*. Bir insanın üniformasını ya da kıyafetini çıkarmak evrensel bir aşağılama simgesidir. Toplumdan dışlanmış, çıplak Şeytan asla kurtarılamazdı ve Augustinus, belki Tanrı'nın sınırsız merhameti bir gün Şeytan'ı bile affedebilir, düşüncesi için özellikle Origenes'i affedemezdi.

Tanrı'nın penisi olup olmadığı, en titiz davranan Skolastikler tarafından bile tartışılmamışa benzer. Ancak bu mesele dolaylı olarak ele alındı, çünkü 1400'lerin ortalarında, belli teolojik sorunlara karşılık, İsa'nın insanlığı vurgulandı ve bu vurgu, Mesih'in cinsel organlarını gösteren yeni bir resim türü doğurdu. XV. yüzyıla ait bu yeni türün temelinde, Rönesans'taki entelektüel, ideolojik ve teolojik değişimler vardı. İsa'nın cinselliği üzerine yaptığı muhteşem çalışmasında Leo Steinberg şunu iddia eder: "İbadet imgelerinde bulunan, Çocuk İsa'nın, ya da ölü İsa'nın cinsel organlarının bu kadar dikkat çektiği büyük bir beden, *ostentatio genitalium*'u kabul etmemizi [gerektirir]".[67] Bu resimler, İsa'nın etten kandan bir adam olduğu fikrini abartılı bir şekilde ifade eder: İsa'nın özellikle cinsel organları (örneğin, sünnet olması), onun insan olduğunu göstermenin etkili bir yolu oldu ve bu, vücut bulma teolojisiyle desteklendi ve teşvik edildi. Ancak Rönesans'ta bile İsa nadiren çıplak gösterildi. Şeytan'ın azgın cinsel güçleri olduğu düşünülse de ve bu konuda çok şey yazılmış olsa da, ortaçağda veya Rönesans'ta ortaya çıkan hangi eserde Şeytan'ın cinsel organlarını görürüz?[68] Belki de İsa'nın cinsel organlarının göstergesi olduğu, vücut bulmaya ilişkin bu özel teolojik simgecilik, Kötü Olan'ın cinsiyetini göstermeyi ahmaklık haline getirdi. Cinsel organlar Mesih'i insanlaştırdıysa, o zaman Şeytan'ı da insanlaştırabilirdi; oysa bu sonuç çok az takdir

67. Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (New York, 1983).

68. Birkaç istisna arasında şunlar vardır: Ruhların Tartılması, Canterbury, XII. yüzyılın başları (Floransa, Laurentiana, elyazması Plut, xii, 17, I. folyo); Sassetta'nın *St Antony Beaten by Devils*'ı (Şeytanların Dövdüğü Aziz Antonios) (her ne kadar şeytanların cinsel organları silinmiş olsa da!), XV. yüzyılın başları (Pinacoteca Nazionale, Siena); ve dolaylı olarak, Bourges, *Kıyamet Günü*'ndeki şeytanlar.

toplardı. Belki de Şeytan özünde melek olduğu için cinsel organı yoktur. Ancak meleklerin bakirelerle olan ilişkisini (Tekvin 6'da) hatırlarsak, bu açıklama çok da ikna edici olmaz. Belki de Şeytan'ın döllemesi fikri pek hoş görünmemiştir. Bu yüzden de çıplak olmasına karşın Şeytan sanat eserlerinde cinsel organlarından mahrum bırakılmıştır.

Şeytan'ın neden çıplak olduğunu keşfetmek için şu soruyu sormalıyız: Hangi resim ve heykel geleneğinde nü'ler yer alır? Bunun en açık cevabı klasik heykel ve resimlerdir. Hıristiyan rahipleri pagan tanrılarının "şeytan" olduğuna inandığı için ve bu tanrılar çoğu zaman nü olduğu için, şeytanlar da nü'ydü; ya da daha kesin bir ifadeyle çıplaktı. Nü'lük, *çıplaklığa* dönüştü. Çıplaklık da, küçümseme ve aşağılama, ceza verilmeyen biri olarak, mantıktan ya da sudan mahrum bırakılabilecek, bir deli ya da hayvan gibi dışlanmanın göstergesi oldu. Bazen çıplak olan zanlı üzerinde mahkeme kararına dayanarak işkence yapılırdı. Ortaçağ ve Rönesans Avrupa'sında suçlular çıplak halde sokaklarda dolaştırılırdı. Çıplaklık, kirlenmenin bir simgesi ve pagan tanrılarını Hıristiyan bilincinden ayıklamak için kullanılan bir kerpeten oldu. Paganizmi yıkma girişimiyle çıplak şeytanı dışlamak, klasik bilgiyi ve bilimi kapı dışarı etmek demekti. Ya da Papa I. Leo'nun ölümsüz sözleriyle Manici, Yahudi ve pagan – "bütün sapkınlıklarda kâfir olan ve dine saygısızlık eden her şey sanki bütün iğrençliğiyle bir lağım çukurunda toplanmış gibi".

Bu lağım çukurunun nasıl temizlendiğini anlamak için konu dışına çıkıp klasik Yunan ve Roma'ya yönelik tutumları ele alacağım. Jerome klasikleri biliyordu ve peygamberleri okuduğunda onların tarzını "kaba ve iğrenç" buldu. Bu konuda yalnız değildi. Arnobius ile Origenes Yeni Ahit'in incelikten yoksun, basmakalıp, dikkatsiz yorumlar ve zayıf dilbilgisiyle kirletilmiş sayıldığını söyler. Ancak Jerome, Kitabı Mukaddes'in tarzını sevmemesinin nedeninin Şeytan'ın bir oyunu olduğuna karar verdi. Ateşi çok yükseldiğinde Jerome rüyasında, kendisine kim olduğunu soran Yargıç İsa'nın önüne götürüldüğünü gördü. Jerome cevap verdi: "Bir Hıristiyanım. Ama O, yöneten şöyle dedi: 'Yalan söylüyorsun, sen İsa'nın değil,

Cicero'nun peşinden gidiyorsun.'" Jerome nihayet anlamıştı. Tertullianus, Atina'yla Kudüs arasında, sapkınlarla Hıristiyanlar arasında olduğundan daha fazla ortak yön olmadığını söyledi. Hıristiyanlığın ve keşişlerinin klasik bilgiye çok değer verdikleri ve Karanlık Çağlarda "bilgi adaları" oldukları fikri, bilinen gerçeklerle çelişir: Aslında elli keşişten yalnızca bir tanesi bir şeyler yazmıştır.[69] Katedrallerde para almadan cömertçe yapılan çalışmalar ya da kendi manastırını inşa eden keşişler, Fransız bilgini Jean Gimpel'in açığa çıkardığı, terminoloji ile gerçek çalışmanın görmezden gelinmesinden kaynaklanan karışıklıklar üzerine kurulu efsanelerdir.[70]

Autun'daki katedralde bulunan bir sütun başlığında, Constantinus atına binmiştir; atının toynaklarının hemen altında çıplak, korkudan yere çömelmiş bir pagan vardır. Hıristiyan sanatında küçümseme ve aşağılama göstergesi olarak çıplaklık şeytanlar, paganlar ve sapkınlara ayrılmıştır. Pagan tanrılarının şeytanlarla özdeşleştirilmesi ve bazı şeytanların şekli olarak Pan'ın kullanılması kazara olmamıştır. Bunlar, Kilise'nin klasik bilimi ve felsefeyi yüzyıllar boyunca kurutarak nasıl parçaladığını yansıtır. Örneğin, M.Ö. III. yüzyılda gökbilimci olan Eratosthenes dünyayı doğru ölçtü ve dünyanın küre şeklinde olduğunu kanıtladı. Ortaçağda yeryüzü düz bir tabaka oldu. XI. yüzyılın başlarında, İskenderiyeli matematikçi Hypatia'nın öldürülmesinden altı yüzyıl sonra, Liége ve Köln adlı katedral şehirlerinden iki bilgili adam, Ralph ve Reginbald, Boethius'un Aristoteles üzerine yazdığı yorumlardan birinde buldukları bir matematik bilmecesi hakkında yazıştılar.[71] Onları şaşırtan şey bir üçgenin iç açılarının iki dik açıya eşit olduğu yolundaki ifadeydi. Bu bilginlerden hiçbirinin, bir üçgenin iç açılarının ne olduğuna dair bir fikri yoktu. Yalnız değillerdi: ortaçağ bilginleri kuşaklar boyu bu basit problemi çözmeye uğraştılar. Ancak bugün bile "Karanlık Çağlar"ın sadece bir metafor olduğu ve manastırların bilgiyi

69. G. G. Coulton, *Art and the Reformation,* I: *Medieval Faith and Symbolism* (Cambridge, 1953), s. 49-50.
70. Gimpel, y.a.g.e., s. 60.
71. R. W. Southern, *The Making of the Middle Ages* (New Haven, 1953), s. 201-2.

dikkatli bir şekilde sakladığı bize hatırlatılıyor. Ne bilgisi? Böyle bir cehalet, bir ara vermemizi gerektiriyor: Katedraller nasıl inşa edilebildi? Zanaatçıların uygulama yeteneklerinin yanı sıra, yabancı mimarlar da görevlendirildi. Asıl yardım, özellikle XII. yüzyılın başlarında Toledo'daki tek çok-kültürlü çeviri okulunda (önde gelen bilginler Yahudi'ydi) antikçağ öncesi dönemin matematiğini özümseyip geliştiren Arap eserlerinin çevrilmesiyle geldi.[72] Sonradan Toledo'daki çevirilerin temelini oluşturan çevirileriyle Batı'yı, Eukleides'in eseri Geometrinin Öğeleri'yle tanıştıran Bath'lı Adelardus gibi insanların çalışmaları olmasaydı, Gotik katedraller hiç tasarlanmayabilirdi.[73]

VI. yüzyılda İskenderiye'de okuyan ve Helenistik kavramların yerini alacak ilk kapsamlı evrenbilimi yazan keşiş Cosmas örneğini düşünün. Yazdığı ilk kitaba "Hıristiyanlık'ı çok iyi bildiklerini söylemelerine rağmen kâfirler gibi göklerin küre şeklinde olduğuna inananlara karşı" başlığını verdi. Bir yüzyıl önce Hypatia'nın İskenderiye'sinde, Cosmas'a gülüp geçerlerdi. İyice düşünüldüğünde Şeytan'ın çıplaklığı, Hıristiyanlığın çarpıttığı ve vazgeçtiği şeyin bir yansımasıdır aslında. Hypatia'nın öldürülmesi Kilise'nin başarısını gösterir. Rabelais'nin XVI. yüzyılın başlarında yazdığı ve *Gargantua ile Pantagruel* olarak toplanan hicivlerde Pantagruel, Toulouse'da bir üniversiteyi ziyaret etmeye karar verir; ama yetkililerin sapkın profesörleri kazığa bağlayıp yaktığını görünce hemen oradan ayrılır. Onun yerine Orléans'da, Theon'un matematiği ve fiziği üzerine eğitim gördüğü üniversiteye gider. Theon, V. yüzyılın başlarında İskenderiye'deki Müze ile bağlantılı olan en önemli âlimdi. Dünyanın ilk kozmopolit kenti İskenderiye'yi Yunanlılar yönetiyordu. Yerli halk Mısırlı'ydı; ama geniş bir Yahudi topluluğu, Araplar, Acemler, Hintliler, Budist rahipler ve Afrikalılar da vardı. Şehir üç yüzyıl boyunca, matematik, gökbilim, fizik, fizyoloji, coğrafya ve filoloji alanlarında şaşırtıcı başarılara sahne ol-

72. Gimpel, y.a.g.e., s. 100; José S. Gil, *La escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judios* (Toledo, 1985).
73. John Harvey, "The Development of Architecture", *The Flowering of the Middle Ages*, ed. Joan Evans (Londra, 1966), s. 90-91.

du.[74] Eukleides, Arkhimedes, Apollonios, Eratosthenes ve diğerlerinin eserleri geniş bir işlem merkezi, Müze, büyük bir depolama merkezi ve İskenderiye Kütüphanesi'nin temeli üzerine kuruldu ve bunlarla desteklendi. Müze, bilimsel araştırmalara insanlık tarihinde benzeri görülmemiş bir özgürlük ve düzen getirdi. Kütüphane, içindeki 700.000 tomar parşömenin çeşitliliği ve kalitesiyle eşsizdi. Daha önce bu kadar büyük bir bilgi birikimine ulaşmak hiç mümkün olmamıştı.

Theon'un kızı, Hypatia, ilk kadın matematikçi ve Yeni Platonculuk konusunda seçkin bir öğretmendi. Bilim ve araştırma merkezi olan İskenderiye'nin sonunu, ne iklim değişikliği ne de papirüs ihracatındaki düşüşler getirdi. 391'de, Edward Gibbon'ın "elleri ya altınla ya kanla kirlenmiş küstah, kötü bir adam" olarak tanımladığı İskenderiye piskoposu Theophilus Kütüphane'ye ciddi şekilde hasar verdi. Piskopos, pagan kültünün önemli bir merkezi olan ve Kütüphane'nin büyük bölümünün muhafaza edildiği Serapis tapınağını basıp yağmaladı. Theophilus'tan sonraki piskopos, Cyril, yıkımı sürdürdü ve Hypatia'nın kurban gittiği cinayete karıştı. Cyril, altı yüzyıldır orada yaşamakta olan Yahudilere karşı bir katliam düzenledi. Bunu izleyen vahşet İskenderiye'yi sonsuza dek bitirdi. Yahudilerin kovulması, şehrin sivil otoritesini sarstı; bu yüzden şehrin Valisi Orestes, Cyril'e karşı çıktı; Cyril buna, Nitriali beş yüz keşişten oluşan bir kalabalıkla cevap verdi; Vali neredeyse öldürülüyordu. Daha sonra, Cyril'in ayaklandırdığı kukuletalı keşişler tekrar İskenderiye'ye yürüdü; Hypatia'nın arabasının etrafını sardı; onu sürükleyerek dışarı çıkardı, elbisesini soydu ve kırık çömlek parçalarıyla keserek Hypatia'yı öldürdüler.[75]

Hypatia'nın öldürülmesinden on iki yıl sonra, Oğul, Baba ve Meryem ilişkisini tartışan kavgacı topluluklar arasında biraz denge kurmayı başaran ilk papa, I. Leo, Roma'da Şeytan üzerine verdiği bir Noel vaazında şunları söyledi:

[Şeytan] kalesini Manicilerin deliliği üzerine inşa etti. Kâfirde putpe-

74. G. Sarton, *A History of Science: Hellenistic Science and Culture in the Last Three Centuries BC* (New York, 1959), II, bölüm 1-2.
75. Socrates, *Church History from AD 305-439*, XVII, 13-15.

rest olan her şey, dünyevi Yahudilerde kör olan her şey, büyü sanatının sırlarında kanunsuz olan her şey ve son olarak, bütün sapkınlıklarda kâfir olan ve dine saygısızlık eden her şey sanki bütün iğrençliğiyle bir lağım çukurunda toplanmış gibi.[76]

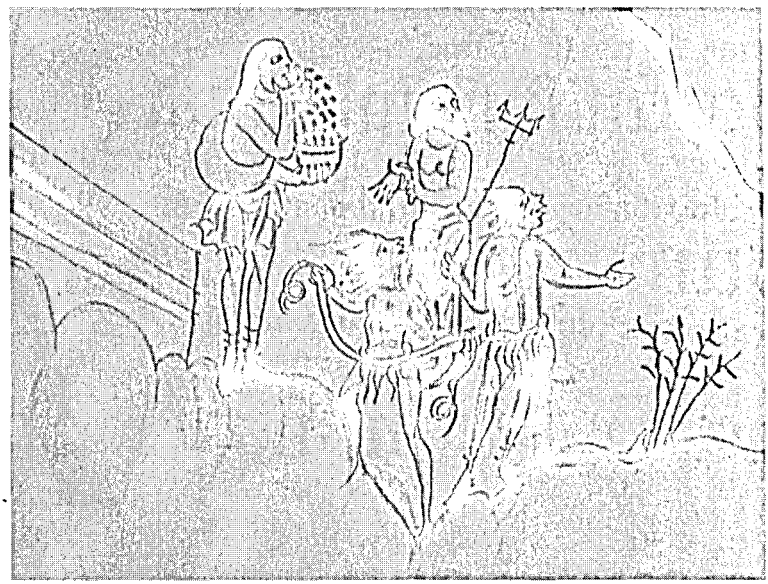
Leo, Şeytan molekülünün dört şartını anlatır: kara büyü, Yahudiler, sapkınlar ve paganlar. Hepsi de Şeytan'dan gelir ve ona aittir. Leo vaaz ettiği şeye inanmış olabilir. Peki Tanrı'nın düşmanından mı söz ediyor? Yoksa Leo'nun düşmanından mı? 1975'te İranlı liderler, göstericilerle "Amerika Satan'dır" diye bağırarak Leo'nun izinden gittiler. Ve 1982'de Sovyetler Birliği'nden bahsederken ABD Başkanı dünyayı, "kötülük imparatorluğu"na karşı uyardı. Şeytan, Papa Leo'dan Ronald Reagan'a kadar, iktidarda bulunanla anlaşmazlığa düşen herhangi birini lekelemek için iyi bir yoldur. Cyril, Hypatia pagan diye onun şeytan olduğuna gerçekten inandı mı, bilmiyorum. Bunun bir önemi olduğunu sanmıyorum. Ama Şeytan bazen sadece retorik bir araçsa, bu kötülüğün de öyle olduğu anlamına gelmez. Şeytan, gerçek kötülük anlamına gelmedikçe ve retorik bir araç olarak kullanıldıkça, bu aracı kullananlar için gerçek kötülüğü haklı çıkaran neden olur.

B. ŞEYTAN'IN ÖZELLİKLERİ

Çıplak resmedilmesine karşın Şeytan nadiren anadan doğmadır. Bunun yerine genellikle, hakkında hiç yorum yapılmamış gibi görünen, değişik bir etek giyer. Bu etek ilk olarak şeytanın, Utrecht Zeburu'nda bulunan ilk birkaç resminden birinde (res. 16) ortaya çıkar.[77] Cehennem'de bir şeytan, Armentia'da (Alava, İspanya) gösterildiği gibi, mağara adamlarıyla özdeşleştirebileceğimiz deri etekler giymektedir. Winchester Zeburu'nda, Conques alınlığında, XII. yüzyılda resimlenmiş bir Kitabı Mukaddes'de, XI. yüzyılda yapılan Anglo-Sakson kitap resimlerinde ve bu mağara adamı etek-

76. Sermon (Vaiz), xvı, iv.

77. Utrecht Zeburu'ndaki öteki örnekler şunları kapsar: lv. folyo (Mezmur ı; 3. (Mezmur 5), 3v (Mezmur 6); ı6v (Mezmur 29); 17. (Mezmur 30); 59. (Mezmur 102); 64. (Mezmur 108); 77v (Mezmur 137); 78. (Mezmur 138).



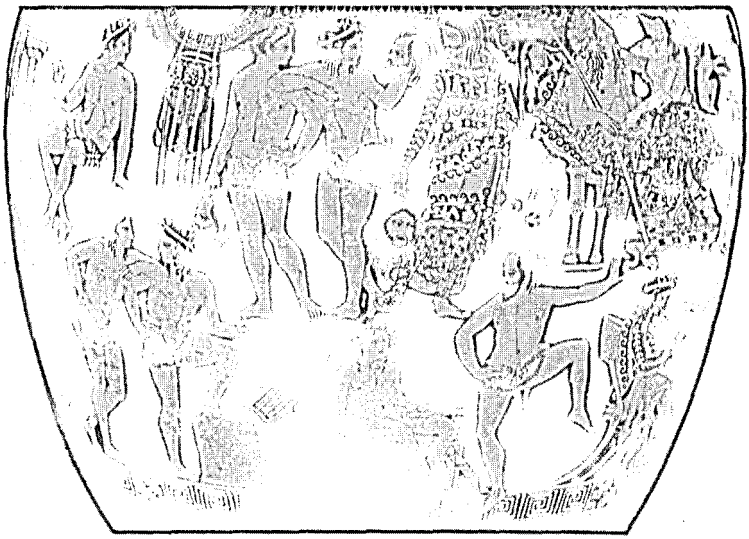
16. *Eadwine Zeburu*'nun 38. Mezmur'undan bir ayrıntı (daha önceki *Utrecht Zeburu*'nun bir kopyası), Şeytan'ın sorun yaratan mağara adamı eteğini gösterir, XI. yüzyıl başları, mürekkepli kalemle çizilmiş. Trinity College (elyazması R. 17.1), Cambridge.

lerinin Şeytan'ın bir özelliği olarak görülebileceği daha birçok örnekte aynı eteği bulabiliriz. Bu etek, toplumdan dışlanan, medenileşmemiş ve vahşi bir varlığın göstergesidir; kargaşanın göstergesidir.[78]

Bu kaba tüylü mağara adamı etekleri nereden gelir? Bunları sadece şeytanlar giyer; hiçbir Mısır, Yunan ya da Roma eserinde bulamazsınız. Ortaçağda mürekkepli kalemle yazılmış en özgün eser olan ve farklı ülkelerde defalarca kopyalanan Utrecht Zeburu'nun güçlü etkisi bu motifin nasıl yayıldığını açıklayabilir; ama Zebur'un ressamları böyle bir elbiseyi nereden buldu? Bu oldukça can sıkıcı bir soru. Ur'daki* heykellere baktığımızda bu eteklerin

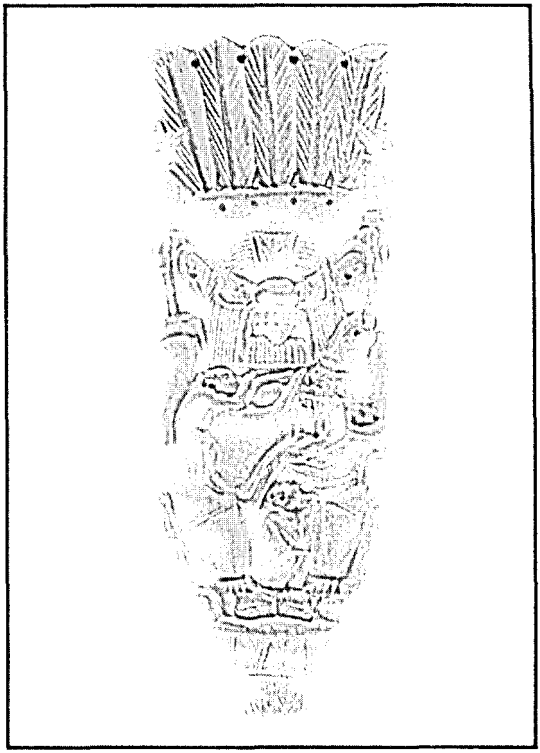
78. Tipik örnekler 16, 33, 50 resimlerdir.

* Bugün Tel El-Mukayyer, Güney Mezopotamya'da antik Sümer kenti. (y.h.n.)



17. Bir satyr oyunu için yapılan hazırlıklar, belki de Şeytan'ın mağara adamı eteğinin bir kaynağı olan Pronomos Vazosu'ndan. M.Ö. V. yüzyılın sonları. Museo Nazionale, Napoli.

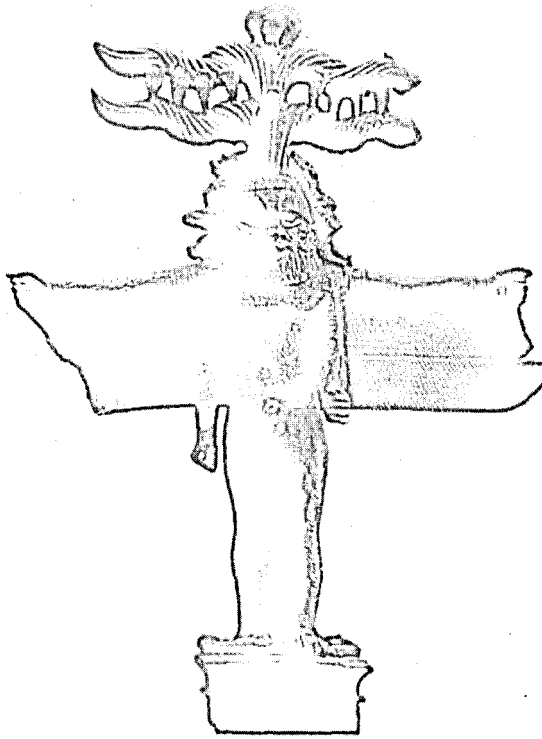
kaynağı olabilecek kıyafetler görürüz; ama bu Sümer eserleri M.Ö. 3000 yılından önceye uzanır. *Typhon*'dan gelen yılan tanrı Chnoubis da çoğu zaman bu etekle karıştırılabilecek bir şey giyer. Oysa Chnoubis'in kendisi zaten doğru anlaşılmaz. O, Yahudilere ait bir figür müydü? Yoksa başka bir mezhebe mi? Bu konuda bir anlaşma sağlanabilmiş değil. Belki de Şeytan'ın etekleri, satyr oyunlarını gösteren Yunan resimlerinden geliyordur, çünkü kendinden emin fallusları olan bu satyrler Kilise'yi dehşete düşüren şeyi temsil ediyordu. Burada Utrecht Zeburu'nun ressamının kullanabileceği bir Şeytan imgesi vardı ve bu, ilk defa Şeytan'ın eteklerinin nereden geldiğini açıklayabilirdi. Birçok satyr resmi, özellikle de Yunan vazolarındakiler, satyr oyunlarından gelir (res. 17). Belki de kısa pantolonlar, bu satyrlerin vahşi ve terbiye edilmemiş cinsel davranışlarının bir özelliği olarak görüldü. Değişmeyen gerçek ise "çıplak"



18. Bes'in bir heykelciği, Mısır'ın kötülüğe karşı en popüler tılsımı, 22. Hanedan (M.Ö. 950-730), parlatılmış taş; muhtemelen çıngırak olarak kullanıldı, çünkü üst kenardaki deliklere halkalar tutturulmuş olabilir; tabandaki deliğe de bir sopa uyacaktır. Pennsylvania Üniversitesi Müzesi.

Şeytan'ın üç şekilde ortaya çıktığıdır: tamamıyla çıplak, mağara adamı eteğiyle ve tamamıyla kürkle kaplanmış.

Kürklü şeytan, özellikle Mikrop olarak Şeytan kavramında yaygındır (Satan'ın, küçük zararlı vekillerinden oluşan geniş ağı). Bu şeytanın boynuzları vardır; ama alev kırmızısı saçı yoktur, genellikle kanatsızdır ve çoğu zaman gülünçtür. Ozanların giydiği kostümler de benzer görünür ve birçok kürklü şeytanla birlikte oyuncunun kostümü içinde sinsi sinsi dolaştığını az çok sezeriz. Belki de kürklü şeytan bu yüzden popüler olmasına karşın, tehlikeli ya da korkutucu değil, eğlendiricidir. Hiçbir ressam onu, Tanrı'nın tehlikeli düşmanı olarak düşünmüş olamazdı. Pan'ın ve çıplaklığın (klasik



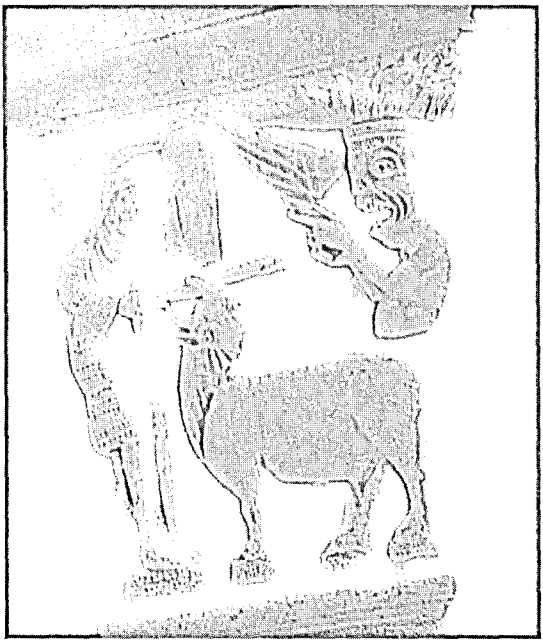
19. Bes, M.Ö. 650 dolayları, tunç, Louvre Müzesi, Paris.

tanrılardan), Şeytan'ın resimle ifade edilen özellikleri için önemli kaynaklar olduğunu gördük. Şimdi Şeytan'ın belli görsel özelliklerini sıralayabiliriz. Şimdilik melez canavarları çıkarırsak, Şeytan'ın *vücudunun* önemli genel özellikleri, çıplaklığı (hayvan derisinden tüylü kısa pantolon ya da kısa etekler değişik şekillerdir) ve kıllı vücudu; açık ağzı ve büyük, çıkık dişleri; çoğu zaman oldukça gür olan ve aleve benzeyen saçıdır. En önemli *organları* toynaklar ya da pençeler, hatta kartal pençeleri; kuyruk; boynuzlar ve yarasa ya da melek kanatlarına benzeyen kanatlardır.

Şeytan'ın birçok özelliğinin bir kaynağının da Bes (res. 18) olduğunu sanıyorum. Tarihçiler ve mitoloji öğrencileri Nübye'li,

muhtemelen Mısır'a egzotik mallar temin eden -yeri tam olarak bilinmeyen, belki bugün Somali sınırları içerisinde kalan bir bölge olan- Punt'lu bu cüce tanrıya çok az ilgi göstermiştir. Oysa Bes öteki Mısır tanrılarına göre çok daha fazla evde bulunurdu. Hiçbir zaman önemli bir tanrı olmasa da, popülaritesi M.Ö. 1500 ile 1000 yılları arasında o kadar arttı ki, birçok orta sınıf Mısırlı evinde onun bir heykelini saklıyordu; çocuklarına onun adını veriyorlardı. Bes'in Mısır'da mı yoksa Mezopotamya'da mı ortaya çıktığı kesin değildir. Tipik Bes gibi çömelmiş çirkin cüce figürleri Mezopotamya ve Achaemendid silindir mühürlerinde görülür. (Belki de Mezopotamya geleneğinde Bes'e benzeyen bir figür vardı; ama tam anlamıyla gelişen Bes'e ait özellikler Mezopotamya'ya Mısır'dan geldi.) Kötülüğe karşı bir tılsım ve doğumun koruyucusu olan çirkin Bes'e Kartaca'da, Abydos'ta tapınılmıştır. Bes, Helenistik döneme ait vazolarda, sürme kaplarında, duvarlarda ve mobilyalarda bulunurdu. Aynı zamanda karyola direklerinde, *mammisi*'de (doğum evleri) bulunurdu ve Nübye Hıristiyan egemenliğine girdikten sonra, Aksum (kuzey Etiyopya'da) ana ticaret merkezi olunca Fenikelilere ait gemilerin pruvalarında da görüldü. IV. yüzyılın ortalarında Abydos'taki (Kahire'nin 500 kilometre güneyinde) Bes kâhini o kadar popüler oldu ki II. Constantius, yakındaki şehre (Tartareus ya da "Cehennem ateşi Paul" denilen) iğrenç bir cadı avcısı gönderdi ve burada "Bes'e tapmakla" suçlanan yüzlerce insanı öldürttü. VII. yüzyılın ortalarında, çok sayıda Mısırlı Hıristiyan Meroe'ye kaçtı, çünkü bu eski Afrika krallığı Hıristiyan olmuştu ve bu yüzden İslam hâkimiyetine girdikten sonra Mısır'dan kaçanların sığınağıydı. Mısırlı Hıristiyanlar, yani Kıptiler tarafından lanetlense bile Bes aslında bir aile ismi olmuştu.

Satyrin Şeytan'ın karakter belirleyici özellikleri için model olmasının bir nedeni de satyrin çoğu zaman fallusuyla resmedilmesiyse, o zaman bu, Bes'i Şeytan şeklinde düşünmenin bir nedeni olabilir. Dik penisli temsilleri özellikle M.Ö. IV. yüzyıl dolaylarında, Bes'in koruyucu güçlerini artırmak için özellikleri çoğaltıldığında ortaya çıktı. Bunun mükemmel bir örneği, Louvre'de bulunan dik penisli etkileyici tunç Bes'dir (res. 19). Kısa şişman bir cü-



20. Bes benzeri bir Şeytan figürü, "Musa ile Altın Buzağı"yı resmeden oymalı bir sütun başlığında, XII. yüzyıl başları, St Lazare, Autun.

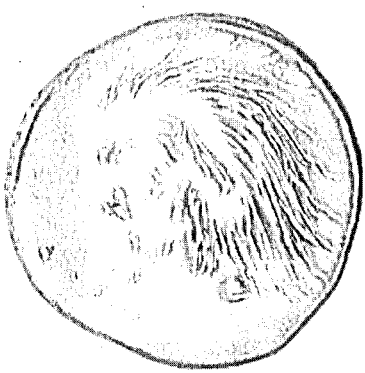
cenin değiştirilmiş hali olan bu Bes, İsis'in açılmış kanatlarıyla kötülüğe karşı güvenilir bir koruyucudur; ama geleneksel miğfer tüyleri yerine, başındaki süs sekiz *uraei* (kutsal kobra) taşımaktadır. Kötü ruhlara karşı korumasına rağmen Bes, bu tipik bir biçimde grotesk Mısır tanrısı (bkz res. 18), bazı Hıristiyanlar tarafından bir şeytan olarak algılanmış olabilir. Burada, kültürel olarak belirlenen bilinçsiz verilmiş cevaplar sahasına yaklaşıyoruz. Batılı Hıristiyanların Asya ve Hindistan tanrılarına verdiği tipik tepkiler çarpık olabilir: Avrupalılar, Doğu kültürlerinde iyiyi kötüye karşı koruyan vahşi figürlerin şeytan olduğunu düşündüler. Şeytan ve şeytan bilimi konusunda en fazla bilgiye sahip olan bilgin, Jeffrey Burton Russell bile, aslında kötülüğe karşı bir muhafız olan Japon figürünü, "kötü" bir iblis olarak etiketlemiştir (res. 23). "Evrensel" imgelerin, bilginlerin hatalı yorumlarından başka bir şey olmadığı orta-

ya çıkabilir. Bu durumda Hıristiyanlar büyük ihtimalle Bes'i yanlış yorumlamıştır. Bazen çıplak, bazen deri kısa pantolonlar (ya da Suriye etekleri) içinde gösterilen Bes'in sonradan Satan'a ait olacak kabarık saçı, çıkıntılı ağzı ve dişleri, kuyruğu; hayvanlarınkine benzeyen kulakları, sakallı yüzü, kalın dudakları ve dışarı çıkmış dili vardır. Bes çoğu zaman maymunlar ve yılanlarla birlikte gösterilir; bu da onunla kötülük arasındaki özdeşleşmeyi güçlendirmiş olabilir. Ortaçağdaki Hıristiyanlar maymunu, günah ve şehvet simgesi olarak kullandılar; üstelik Şeytan'ın çoğu zaman maymun kılığında ortaya çıktığı söylenirdi. Autun'da, Romanesk St Lazare Katedrali'nde sütun başlığına oyulmuş, Musa'ya meydan okuyan vahşi Şeytan'ın alev alev, heybetli saçı ve eşsiz bir saç bantı vardır (res. 20). Bu saç bantı Yunan ya da Roma tanrılarından gelmedi. Ancak Bes çoğu zaman üzerine devekuşu tüyleri tutturulmuş bir saç bantı takardı (res. 18) ve bu tüyler, alev almış saç olarak yanlış yorumlanırsa, o zaman bu sütun başlığındaki Bes-Şeytanı'mızdır.

Kötü davranışlar olsa da ortaçağ sanatındaki hainler ve gaddarlar çoğu zaman kurbanlarına dil çıkarıp onlarla dalga geçtiler; aynısını bazen Şeytan da yaptı. Şeytanlar bunu, kurbanlarıyla dalga geçmek ve kutsal olanı alaya almak için yaptılar. Ortaçağ sanatında krallar ve asiller nadiren ağızlarını açarlar (belki de hiç açmazlar); şeytanların ve aşağı sınıf figürlerin ise ağızları açıktır.[79] Birçok ortaçağ uzmanı dil çıkarma motifinin tamamıyla klasik Gorgo'dan* geldiğini düşünür; ama bunun, Kıpti keşişlerin Gorgolardan çok daha fazla gördüğü Bes'le bir ilgisi de olabilir. Bes'in Şeytan'ın kaynağı olduğu fikrine yönelik itirazlardan biri, Şeytan'a uygun olabilecek hiçbir göndermne yapılmamış olmasıdır. Ama öyle görünüyor ki Pan'ın Şeytan'a dönüştürüldüğü konusunda da açık kanıtlar yoktur. Bes, Gorgo'nun ana kaynağı da olabilir; ama bu böyle değilse bile Gorgo, Bes'ten türemiş Şeytansı özelliklere güç katabilirdi. Gorgo'nun Şeytan ikonografisi üzerindeki asıl etkisi şudur:

79. François Garnier, *Le langage de l'image au moyen âge* (Paris, 1982), bölüm 13.

* Plastik sanatların büyük ölçüde yararlandığı Gorgolar, Yunan mitolojisinde Phorkys'le Keton'un canavar kızları Sthenno, Euryale ve Medusa'dır. Bu yaratıkların yılanlarla örülü saçları, tunç elleri ve altın kanatları vardır, alınlarından yaban domuzu dişleri fışkırır. (y.h.n.)





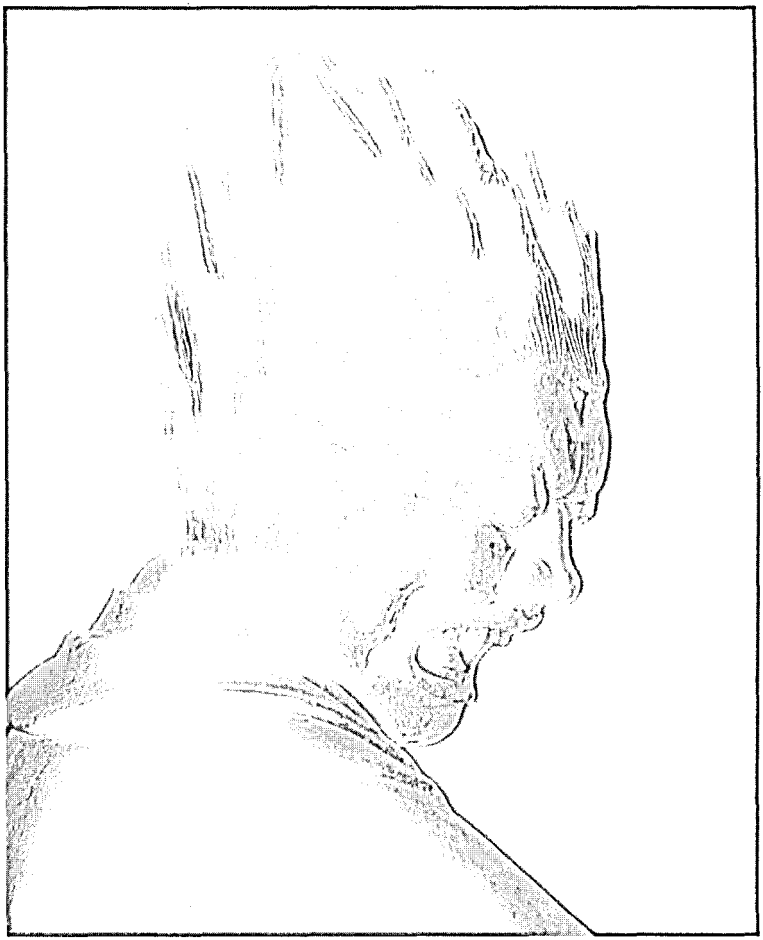
21. Saçları alev almış bir Pan, M.Ö. 360 dolaylarına ait altın bir Yunan madeni parasının üstünde, İstanbul Boğazı'nın batı yakasında yaşamış Panticapaeum adlı eski Yunan kolonisinden. Bibliothèque Nationale, Paris.

22. Alev saçlı Apollon, M.Ö. 380 dolaylarından, dört drahmi değerindeki bir eski Yunan madeni parasının üzerinde, Clazomenae, İonya, Bibliothèque Nationale, Paris.

Gorgo, zehirli yılan dişleri olan ve Bes'te bulunmayan Cehennem Ağzı için model görevi gördü.

Şeytan'ın çıplaklığıyla uyum sağlayan kabarık ya da alev alev saç, onun medeni hayattan dışlandığının bir başka göstergesidir. Belki de en eski iki Şeytan imgesindeki alev almış saçın vahşiliği, hayvanlığı ve gücü gösteren açık bir karakter belirleyici özelliktir (res. 14, 16). Ancak çıplaklık örneğinde olduğu gibi, başka aleve benzeyen saç örnekleri bulmak istersek, klasik sanatta bulabiliriz. Örneğin, eski Yunan ya da Roma'ya ait madeni paralardaki resimlerde Şeytan'ın kabarık ya da aleve benzeyen saçları sık sık yer alır (res. 21, 22). Bazı bilginler bu saçı, barbarların yağlı, taranmamış saçlarının esinlediğini ileri sürer.[80] Bu varsayım keşişlerin, ara sıra olguları uyduran bir tarihçi olan Diodoros'u okumasıyla başlamıştır. Diodoros, Keltlerin lüleleri sertleştirmek için saçlarını kireçle yıkadığını söylerdi. Bu doğru olabilir; ama böyle uzman bir kaynağın ressamları etkilemiş olması pek mümkün değil. Alev almış saçlar daha ilk başlarda Şeytan'ın belirleyici bir özelliği oldu. Bu mo-

80. Jeffrey Burton Russell, *Lucifer* (Ithaca, NY, 1984), s. 132.



23. *Meikira Daisho (eskiden Basara)*, Kutsal Komutan, M.S. VIII. yüzyıl, alçı. Şinyakuşi-ji, Nara, Japonya.

daya uyup saçını Şeytan'ınki gibi yapan hiçbir Hıristiyanla karşılaşmazsınız; ama bunun, iyilik amaçlı bir gücü temsil eden Doğu tanrılarını süslediğini görebilirsiniz. Bence Şeytan'ın alev almış saçı Batı'ya ait olmayan bir sanattan türememiştir; ama yine de ba-

zı örneklere şöyle bir göz atmak faydalı olacaktır. Japonya'nın ilk başkenti Nara'da Şinyakuşi adlı tapınak, VIII. yüzyılda yaşamış, cehaletle savaşan aydın bir Buda olan Yakuşi Nyorai'ye ev sahipliği eder. Bu oturan Buda'yı, On İki Kutsal Komutan (*Jūni-Shinshō*) çevreler ve korur. Tapınağa gelen Batılı ziyaretçiler muhtemelen, bu Komutanların birkaçının, özellikle de Meikira'nın şeytan olduğunu zanneder (res. 23). Oysa Meikira'nın bu öfkesi, kötülüğün *karşısındadır*; alev almış saçları kötülüğe *karşı* duyduğu öfkeyi (sanatta *funnu-gyo* diye bilinir) temsil eder. Bu Kutsal Komutanlardan ikisi normalde, *enpatsu* adlı yerleşik ikonografik bir özellik olan bu alev almış saçlara sahiptir. Alev almış saçları olan en tipik Buda figürleri, aynı zamanda en öfkeli olanlardır: *Myō-ō*. Ezoterik Budizm'de bu yılan dişli ve korkutucu tanrılar, kötülüğe karşı duyulan öfkeyi dile getirir. İkiye ayrılan bir ikonografi ormanına girmeden, Hint Vajra tanrılarının çoğu zaman hem Hindu eserlerinde hem Çin Tang ipeklerinde alev almış kırmızı saçları olduğunu fark edebiliriz.

Burada asıl ilgi uyandıran nokta ise şudur: Alev almış saçlar Hıristiyan sanatında kötülüğün bir göstergesidir; oysa Budist sanatında kötülüğe karşı duyulan öfkenin yarattığı büyük gerilimi gösterir.[81] Bu örnek Jung'un kuramının ya da evrensel kuramların ikonografi yorumlarına uygulanmasının nasıl aydınlatmaktan çok ka-

81. Elbette az da olsa, bazı istisnalar vardır. Belki de Jaki en uygun örnektir. Budist tapınaklarını dört taraftan koruyan dört krala, Japonca'da Shi-Tennō denir. Bu yardımsever dört Deva, bazen kötü cinleri ayaklarının altında ezer. Tun Huang'ın 427 nolu mağarasının avlusunda, alçıdan yapılmış büyük renkli bir eserde, üç kutsal koruyucu Jaki'de durmaktadır. Alev almış kabarık saçları, Altın Buzağı sütun başlığındaki Conques şeytanının saçına ve Yahuda'nın intiharını seyreden Autun şeytanının saçına benzer. Bu özel örnekte, koruyucuların görünüşü ve yüz ifadeleri, bunların Hıristiyan karşılıklarına o kadar benzer ki, bence, bir ortaçağ Hıristiyan mağarasına yerleştirilseler bunların Çin işi olduğu neredeyse fark edilmezdi. (Bkz. *Mogao Grottoes of Dunhuang*, Tokyo, 1980-82, II, pl. 46) Bu mağara, Sui Hanedanlığı zamanına (VI. yüzyılın sonu) aittir. Sonradan daha erişilebilir örnekler arasında, Todaiji ve Hōryūji'de Shi-Tennō'nun ayakları altındaki yaratıklar vardır. Todaiji ve Hōryūji, ikisi de Nara'dadır ama ikisi de kabarık alev almış saçlarını kaybetmiştir. Bunun nedeni ya sonradan kullanılan Çin modellerinde bunun olmaması ya da Japonların değişiklikler yapmasıdır (benim tahminim ilk nedendir). O zaman, Doğu'da alev almış saçları olan bazı kötü yaratıklar bulabiliriz; ama (a) bunlar azdır: ayaklar altındaki yaratığın tipik olarak böyle saçları yoktur; (b) daha önemlisi, alev almış saç, kötülükle savaşan figürlerin belirleyici kilit bir özelliği olarak kalmıştır.

fa karıştırabileceğini hatırlatır bize: Şeytan bilimi konusunda uzman olan bir Fransız, Roland Villeneuve, Romanesk şeytanların alev almış saçlarını, kötülüğe karşı savaşan Budist figürlerin alev almış saçlarıyla bir tutar.[82] Bizi daha çok ilgilendiren konu ise şudur: Budist sanatındaki bu vahşi, korkutucu tanrılar, Hıristiyan şeytanlarının aksine, genelde anılmaya değer başyapıtlardır. Örneğin, Japon resim ve heykel sanatını inceleyen herkes kolaylıkla kendisini etkileyen belli bir *Myō-ō* hatırlayabilir. Shinyakuşi-ji Kutsal Komutan Meikira ya da Kyoto'nun Tō-ji'sinde *Myō-ō* tanrılarını (Daiitoku ile Kundari tanrıları) bir kere gören hiç kimse bu imgeleri unutamaz. Böyle kutsal bir öfkeyi resmedenler, her görenin aklına kazınan yatıştırılamaz bir kızgınlığı ifade eden figürler yaratabilecek kadar buna yeterince inandılar.[83] Alev almış saçları olan bir şeytan bulmak kolaydır; bir böcekten öte güçlere sahip doğaüstü bir varlık olan bir ortaçağ şeytanı bulmak ise güçtür.

Cehennemde şeytanların çoğu zaman kanatları yoktur; ama Cennet'ten kovulduklarında ya da Mikâel'le savaşırken kesinlikle kanatlarının olması gerekirdi. IX. yüzyıldan XIII. yüzyıla kadar Satan ve şeytanlarda, tüyleri siyahlaşmış, kısalmış ve birbirine karışmış olsa da meleklerin tüylü kanatlarından vardır. XIV. yüzyılda Şeytan'ın kemikli siyah yarasa kanatları çıkıyor; tüylü kanatlarıysa yavaş yavaş kayboluyor. Elbette siyah yarasa kanatları, meleklerin açık renk, beyaz ya da güzel bir renge boyanmış tüylü kanatlarıyla çok daha göze çarpan bir zıtlık yaratır. Bu değişikliğin ne zaman ya da nasıl olduğunu tam olarak hiç kimse söyleyemez. Jurgis Baltrusaitis, kanatlı Çin iblislerinin (bazılarının kanatları kemiklidir) etkisi olduğunu ileri sürmüştür.[84] Baltrusaitis, 1307'de Papa V. Clemens'in, Fransisken Giovanni Montecorvino'yu Pekin Başpiskoposu atadığını yazar; ve 1375'de Narbonne'lu Parement tarafından

82. Villeneuve, y.a.g.e., s. 36.

83. Ve sadece insan figürleri değildir. Belki de en iyi örnek, resmedildiği çerçeveye egemen olan eşi görülmemiş Büyük Cehennem Horozu'dur. Bu yaratık kötülüğe karşı öfkeden çok, büyük kötücül bir ruhu anlatır. İbiği alevlere dönüşür, boyun tüyleri ve yakalığı alevler halinde kıvrılır; hayvanlara kötü muamele edenleri tekmeler; bütün Avrupalı şeytanları bir araya getirseniz bile onun yüzü daha korkunç bir kötülüğü ifade eder. Bkz. Jigoku-Sōshi, II, iv (Tokyo Ulusal Müzesi).

84. Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique* (Paris, 1981), s. 144-50.

yapılan sunakta Çarmıha Gerilme'yi izleyenler arasında Çinli bir yüksek memur resmedilmiştir. Nasturi misyonerlerinin Batı ile bağlantıları vardı. Ancak XIII. yüzyılın sonunda, ortaçağ sanatçıları kaç tane Çin resmi görmüştü? Bence bu, başka bir zorlayıcı yayılmacılık durumudur ve daha dikkatli bir şekilde incelenmelidir.

"Inferno"nun (Cehennem), Dante'nin Lucifer'i tarif ettiği son kantosunda Lucifer'in iki büyük açılmış kanadının ayrıntıları şöyledir: "tüylü kanatlar değil, yarasanınkilere benzeyen kanatlar" (*Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo*, 49-50. dizeler). Dante'nin yarasaya benzeyen şekil üzerindeki kesin ısrarı, tüylü kanatların onun zamanında hâlâ Şeytan'ı tarif etmek için kullanılan norm olduğunu gösterir ve Şeytan'ın yarasa kanatlarının kaynağının Dante olduğunu düşünebiliriz, kesin bir neden dışında. "Inferno"ya muhtemelen yaklaşık 1307 yılında başlandı ve yaklaşık yedi yıl sonra bitirildi. Oysa Giotto, Assisi'deki St Francis fresklerini 1300'den *önce* bitirmişti ve Dante bunları neredeyse kesinlikle görmüştür çünkü Giotto'nun ününden "Purgatorio"da (Araf'ta) (*e ora ha Giotto il grido*: xi, 95) söz etmektedir. Bu fresklerden birinde, gökyüzünde uçan şeytanların yarasa kanatları vardır. Dante'nin de Giotto'nun da bir Çin resmi görmüş olması ve bir iblisin yarasa kanatlarındaki ayrıntılara korkuyla karışık bir hayranlık duyarak hemen bu imgeden esinlenip onu kullanması tam olarak imkânsız değildir; ama ben Ockham'ın usturasını takip edip Giotto'nun yarasa kanatlarının kaynağının Çin resimlerinde olmadığını, bunların sanatçının kendi hayal gücünden kaynaklandığını söylemeyi tercih ediyorum. Bu sizi şaşırtmasın, çünkü Giotto'nun başarıları tekniken çok öteye gider ve büyük etki yaratan ikonografik yenilikleri kapsar. Leo Steinberg, çarmıha gerilmiş İsa'nın üzerinde yarı şeffaf bir kuşak yaratanların Giotto ve onunla aynı dönemde Siena'da yaşamış olan Duccio olduğuna işaret ediyordu.[85] Üstelik 1304 dolaylarında *Adoration of the Magi* adlı eserinde (Padova'daki Arena Kilise'sindedir), her zamanki gelenekselleşmiş Beytüllahim yıldızı yerine bir kuyruklu yıldızın ilk natüralist resmini yapan kişi de Giotto'ydu. Bu yorum, kaynağını neredeyse kesinlikle ressamın

85. Steinberg, y.a.g.e., s. 132.

1301'de Halley kuyrukluyıldızı üzerindeki kişisel gözleminden alır.[86] Bazı bilginlerin, örneğin Meryem'in sol kulağında ben olan bir resmini bulduklarında verdikleri tepkili cevap, şu soruyu sormak olmuştur: Bu nereden çıktı? Kaynak avcılığı, özellikle ikinci ve üçüncü sınıf sanatçılar ve yazarlarla anlam kazanır. Örneğin, Rabbula İncillerinin *Ascension*'ı (Yükseliş) resmedildikten neredeyse beş yüzyıl sonra Floransa'da hâlâ kopyalanıyordu. Ancak bazen bir eserin kaynağı eserin kendisidir ve Giotto'nun yarasa kanatlı şeytanları da bunun belli bir örneği gibi görünür.[87]

Bugün Şeytan'ın çatal toynakları olabilir; ancak ortaçağda Şeytan'ın toynakları olduğu kadar pençeleri de olabilirdi. Toynaklar, daha önce de gördüğümüz gibi, Pan'dan gelir; pençeler de Harpya'lardan* ya da Sasani sanatından geçmiş çeşitli canavarlardan gelir. Çoğu zaman Şeytan, genelde gardiyanların kullandığı tırnaklı demir olan bir üvendire taşır.

Şeytan'ın bazı genel görsel özelliklerinin kaynağı işlevini gören, resim ve heykellerdeki temsillere göz attık. Ancak Şeytan'ın neye benzediği, çoğu zaman geçmişteki resim gelenekleriyle ilgili değildi. Hiçbir şey kendi gözlerimizle gördüğümüz şeyin etkisine sahip değildir. Belki de bu yüzden insanların rüyalarında gördükleri değil, sahnede gördükleri Şeytan, Şeytan'ın yüzü ve şekli için önemli bir kaynaktır. Yeni taç giymiş XI. Louis 1461'de Tours şehrini ziyaret ettiğinde, dini oyunlarla eğlenmiştir ve sahnelenen oyunların profesyonel standartta olmasını sağlamak için şehir görevlileri, oyunları sahnelesin diye Jean Fouquet'ye para vermiştir. Doğal olarak Fouquet'nin profesyonel bir tiyatro adamı değil, ressam olduğunu düşünebiliriz. Kendisi, Jacques Callot ya da Diego

86. R. J. M. Olson, "Giotto's Portrait of Halley's Comet", *Scientific American* (Mayıs 1979), s. 134-42.

87. Modern bir Satan yaratan iki ressam da meleklere özgü tüylü kanatları kullanmıştır. Delacroix'nın Goethe'nin *Faust*'u için yaptığı oymaların açılış levhasında, Satan tüylü kanatlarıyla şehirde uçar, tıpkı Rops'un kitap resimlerinde dünyaya kötülüğü yayan zalim, amansız Satan'ın yaptığı gibi. Belki de bu pek garip değildir, çünkü her iki ressam da Satan'ı "olumlu olarak", kendi burjuva ortamlarına bir alternatif olarak yorumluyordu.

* Harpya'lar: Mitolojide kadın yüzlü, geniş kanatlı, sivri çeneli bir çeşit yırtıcı kuşlar. (y.h.n.)

Velázquez gibi, gördüğü dünyayı olağanüstü bir doğrulukla, kişisel görüş ya da tutkulara bulandırmadan anlatan nadir sanatçılardandır. Limbourg kardeşlerin tezhiplerini ya da Michelangelo'nun bir yapıtında ilk bakışta tanımlanamayan kişiliği kaplayan aristokrat inceliğin (hatta aşırı kibarlığın) özel havası, Fouquet'nin Hours of Etienne Chevalier'inde de (Etienne Chevalier'nin Saatleri) (1445) görülemez. Ancak katedrallerin tam olarak nasıl yapıldığını; onun zamanında binanın iç mimarisinin neye benzediğini ve marangozların kullandığı aletleri görebiliriz. Paris'in bilinen ilk topografik manzarasını Fouquet'nin *Descent of the Holy Ghost among the Faithful* (Kutsal Ruh'un Sadıklar Arasında Düşüşü) adlı eserinde resmedildiği bilinir. Fouquet bazen mekân ve perspektifi öyle sunar ki sanki resimlere modern bir balık gözü merceğinden baktığımızı hissederiz. *St Martin and the Beggar* (Aziz Martin ile Dilenci) bunun iyi bir örneğidir; *Martyrdom of St Apollina* (Aziz Apollina Şehitliği) da öyle (her iki eser de Hours of Etienne Chevalier'de bulunmaktadır). İkinci eser, dini oyunlarla olan bağlantısından dolayı bizim için ayrı bir önem taşır; Fouquet'nin resimlerinden çoğunun özellikleri, örneğin bunların derin perspektifleri, dini oyunların sahnelenme tarzından etkilenmiştir. Ancak *Martyrdom of St Apollina* başlı başına dini bir oyundan alınmış bir sahnedir (res. 40), üç nedenden dolayı konumuzla ilgilidir. Birincisi, bu resmi yapan Fouquet olduğu için sahnenin doğru olarak resmedildiğini biliyoruz. İkincisi, ortaçağ tiyatro oyunlarının kapsamlı, ayrıntılı ve nispeten gerçekçi bir şekilde sahnelendiğini görebiliriz – belgelere dayanan kanıtlar da bunu destekler. Üçüncüsü, Cehennem Ağzı ile Şeytan'ı ve boynuzları, hayvansı yüzleri, pençeleri ve tüylü vücutları olan şeytanları görebiliriz.

Kıyamet Günü resimlerindeki Şeytan'ın asıl kaynağı, üst sınıfın kültürü ya da skolastiklerin durmadan tartışılan tanımlamaları ya da klasik lahitler, Pan, Papa'nın günlükleri, keşişlerin spekülasyonları değildi. Resimlerin asıl kaynağı, ressamlarla heykeltıraşların dini oyunlarda kendilerine göre gördükleri Şeytan'dı. Şeytan'ın resimlere yansıyan popüler imgesi, Mikhail Bakhtin'in, 'elit kültürün karşısında popüler kültür yer alır' anlayışına mükemmel bir örnek-

tir. 1150 Winchester Zeburu kadar eski olan Şeytan temsillerinin arkasında, dini oyunlardaki Şeytan'ın ortaçağ kostümleri vardır.

X. ve XIII. yüzyıllar arasında rahipler, toplu dua niteliğindeki tiyatro oyunlarını bazen kınar, bazen överdi. Ciddi farklara karşın, daha önce sözü geçen ve Latince değil, Anglo-Norman dilinde yazılmış olan Mystére d'Adam metni elimizdedir. Metin 1125 dolaylarından kalmadır ve açık havada sergilenmesi amaçlanmıştır. Kapsamlı sahneleme talimatları ve belirtilen tiyatro efektleri XV. yüzyıl ortalarında, Fouquet'nin zamanındakilere benzer sahne ve kostümlerin kullanılmasını gerektirir. Dört yüzyıl önce günümüze kadar gelen toplu dua niteliğindeki ilk oyun ortaya çıkmıştı: Harrowing of Hell'in (Cehennem Azabı) bir parçasının "oratoryo"su. Bunun nasıl sergilendiğini bilmiyoruz; ama Şeytan, ilk sahne karakterlerinden biri olmuş olabilir; pençeleri ve hayvan tüyleri olan iblisler de belki X. yüzyıldan önce kâfir tiyatro oyunlarının bir parçasıydı. The Mystére d'Adam metni, iblislerin ya da Şeytan'ın kostümlerini açıkça belirtmez. Bu belki de geleneksel kostümlerin çoktan ortaya çıkmış olmasındandır. Elbette, ortaçağdaki gösteriler, özellikle de dini dizilere bazı incelikler, etkiler ve belirlenmiş bir ölçek kattı. Ancak The Mystére d'Adam'ın dramaturji açısından ulaştığı gelişmişlik, Şeytan kostümlerinin kullanıldığı, toplu dua niteliğindeki oyunların 1100'den önce gösterilmiş olması gerektiğini kanıtlar.

Dini oyunlardan gelen Şeytan kostümlerinin, Satan'ın yüzü ve şekli açısından en önemli kaynak olduğu fikri büyük ölçüde anlamlıdır. Winchester Zeburu'nda, İsa'nın başlangıçta iki kez günaha teşvik edilmesine ve lanetlilere yapılan işkencelere bakarsak, bu şeytanların kostümlü olduğunu görürüz. Bu özellikle, Mesih'in sağ yanında duran Şeytan (res. 50, üst sıra) ve üstteki Cehennem sırasında ortada duran ve boynuzlu bir hayvan maskesi takıp bedeninin alt kısmına bir kostüm giyen şeytan (res. 52) için geçerlidir. Ünlü Roman de Fauvel'deki (Bibliothéque Nationale, Paris) bir ozan topluluğunun 1320 dolaylarında yapılmış bir resmi de aynı derecede önemli ve inandırıcıdır. Bu tuhaf ve farklı eserde, şeytanlara ve aynı zamanda (orta sıra, sol taraf) vahşi insana şekil veren hayvan

tüyüyle kaplı vücutları ve boynuzlu kafaları, alev almış saçları ve iri kulakları görebiliriz. 1400'lerin Renaud de Montanban'ında, şeytan'ın tüylü kostümüne bürünmüş ve şeytan başlığını takmak üzere olan bir şövalye-oyuncunun resmi vardır. Bu başlık, Fauvel'in resminin orta sırasında duran gezgin oyuncununkine ve aynı zamanda Winchester Zeburu'nda lanetlilere yapılan işkencelerin tam solunda bulunan şeytanınkine (res. 52, alt sıra) benzer bir araçtır. Şövalye-oyuncu gibi bu şeytanın da aynı türden uzun bir tırnaklı demiri vardır. İngiltere kralı III. Edward döneminde 1347 ve 1348 yılları için tutulan tiyatro kostümleri kayıtları, ejder başlıkları, yarasa kanatlı insan başlıkları ve on iki tane ejder başı maskesini de kapsayan geniş bir maske ve başlık koleksiyonunu açığa çıkarır. Cailleau'nun resimlediği 1547 yılına ait ünlü elyazması (Bibliothéque Nationale, M.S. 12536, bkz. 2. cilt), oyuncuları, günahkârlar içeride kazanda kaynarken Cehennem Ağzı'ndan çıkan grotesk şeytanlar olarak gösterir. Bunlar ressam'ın hayalleri değil; sahnede gördüklerinin resme dökülmesidir.

Emile Mâle'in özgün çalışmaları ortaçağ tiyatrosunun resim ve heykel üzerindeki etkisini saptar; örneğin, Hıristiyan ikonografisinin en yaşlı sanatçısı, Louis Réau'nun bugün hâlâ tartıştığı konu kronoloji ve etkileşim gibi özel durumlardır. Réau resimlerin, bazen oyunların dekorunu ve kostümlerini etkilediğini iddia eder. Haklıdır da. "Resim ve heykellerin kostümleri etkilediğini savunamaz mıyız?" Şüphesiz kostümlerdeki bazı ayrıntılar resim geleneğinden gelmiştir. Bazılarıysa Kitabı Mukaddes'e ait metinlerdendir. Romalılar 16:18'de ve Filipililer 3:19'da, Pavlus sapkınlardan, yani çekişmelere yol açan insanlardan, "Efendimiz İsa'ya değil, kendi midelerine hizmet eden insanlar"* diye söz eder. Kendi karnında ya da dizinde bir yüzü olan ve yüzyıllar boyunca görülen sayısız grotesk şeytan imgesinin arkasında bu tasvir vardır (res. 55). Ortaçağ tiyatrosu bilgini Glynne Wickham belki de, dini oyunlarda yükselişleri göstermek için kullanılan bulut makinelerinin arkasında mandorlayı** görmekle haklıdır. Ancak burada dikkatli olmalı-

* "... Rabbimiz Mesih'e değil, fakat kendi karınlarına hizmet ederler..."
** Kutsal kişiyi kuşatan ışık halkası. (ç.n.)



24. Charlemagne'ın ordusunu endişelendiren, Şeytan olarak kılık değiştirmiş Sarazenler, XIV. yüzyıla ait *Grandes Chroniques de France*'dan. Bibliothèque Nationale (elyazması 2813, bkz. 119), Paris.

yız, çünkü görsel iletişim araçlarının oyunları, oyunların da görsel iletişim araçlarını etkilediği ve bir etkileşim olduğu konusunda hemfikir olmak kolaydır. Ancak bu pek aydınlatıcı olmaz. Önemli olan özel durumlardır. Üstelik Gislebertus'un Kıyamet Günü'ndeki şeytanlarının kostüm giymediğini (res. 46), Soriguerola şeytanının sahnede hiç ortaya çıkmadığını (res. 34), yine de Winchester Zeburu'ndaki şeytanların kostüm giydiğini görebiliriz. Fra Angelico'nun Cehennem'indeki bölümler (res. 6) muhtemelen dini oyunlardan kaynaklanır; ayrıca Visconti Dua Kitabı'nda, Mısırlılar arasında veba yayması için bir melek tarafından evden eve sürüklenen Şeytan da (res. 36), hem bu Şeytan'ın her ayrıntısı dini bir oyundaki kostüme dayanır. Fouquet'nin, Chevalier Dua Kitabı'nda Aziz Bernard'ı durduran Şeytan'ında; resimli bir elyazmasında, Charlemagne'a meydan okuyan davullu şeytanlarda (res. 24) ve Cehennem Ağzı'ndan içeriye günahkâr taşıyan bir şeytanın popüler duruşunda da (Chartres'daki katedralde yer alan *Kıyamet Günü*'nde ol-

duğu gibi) kostüm vardır. Bu özel yorumlar, XII. yüzyılla XV. yüzyıl arasındaki dönemde üretilmiş eserler için doğruysa, o zaman Şeytan'ın görünüşünün tek önemli kaynağı, sahnede neye benzediğidir.

Şeytan'ın özelliklerini sıralamak yararlı olabilir; ama bu bizi tarihten uzaklaştırır. Bağlam çok önemlidir. Şeytan'ı kendi özel ortamında bulmaya çalışmadan önce, tarihsel bağlamda izini süreceğimiz bazı örneklerden kısaca bahsedip bunları gözden geçirelim. Şeytan'ın sanattaki işlevi ve rolü V. yüzyıl teolojisinden gelir; isimleri de. Yüzü ve şekli ise Helenistik kaynaklardan (benimsenmiş Osiris'le ilişkili tanrılar ve Bes dahil) ve toplu dua niteliğindeki tiyatro oyunlarından gelir. Kabaca bunu Şeytan'ın nasıl bir görüntü yarattığı takip eder. İlk Hıristiyan resimleri Roma'daki yeraltı mezarlıklarındadır; ama bunlarda Şeytan yoktur. V. yüzyıldan önce Şeytan resminin olmamasının nedeni bugün hâlâ bu konuda söz sahibi olanların zihnini yorar.[88] IX. yüzyıldan önce hiç olmadığını da söyleyebilirim. Bence bunun iki nedeni vardır: Şeytan konusundaki karışıklık ve özellikle Hıristiyan sanatının biçimleriyle motiflerinin ortaya çıktığı ve klasik etkilerden koptuğu dönemde işe yarar bir resim modelinin olmamasının yarattığı boşluk. Hıristiyan sanatının biçimleri 500 ile 800 yılları arasında gelişmeye başlamıştır; ama bu dönemde Şeytan hâlâ yoktur (ancak bazı bilginlerin Şeytan'ın resimleri olarak yorumladığı birkaç tane, dualarla defedilen şeytan örneği ile sayfa 150-151'de irdelediğim bir Ravenna mozaiği vardır).[89] Şeytan ilk olarak IX. yüzyılda Pan'ın yüzüyle ve mağara adamı etekleriyle ortaya çıkar; aynı zamanda da Cennet'ten kovulan kirlenmiş bir ruhtur (res. 38) ve çoğu zaman bir ejder şeklindedir (res. 71). Lucifer, (bir ejderden çok) bir melek olarak Cennet'ten kovulduğunda genellikle çıplaktır (ya da mağara adamlarının kısa pantolonlarından giyer), üzgündür ve alev alev yanan saçları vardır.

Cehennem Hükümdarı olarak Şeytan (res. 30, 59) ile IX. yüzyıldaki ilk şeytanlar arasında hiçbir resimsel bağ yoktur. Şeytan kendi Krallığında hep şişman, çıplak, çirkin, siyah bir gorildir;

88. Russell, y.a.g.e., s. 29 n. 2, s. 129.
89. a.g.e., s. 129-30.

Leo'nun "lağım çukuru"nun özüdür. Cehennem Hükümdarı'nın çoğu zaman kanatları, boynuzları, toynakları ya da kuyruğu yoktur. XII. ve XIII. yüzyıllarda Şeytan'ın boynuzları ve toynakları (ya da pençeleri), kuyruğu ve tırnaklı demiri vardır. Çoğunlukla kanatlıdan çok kanatsızdır ve kanatlı olduğunda da melek kanatları vardır; fakat bunlar XIV. yüzyıl boyunca melek kanatlarından yarasa kanatlarına dönüşmüştür. Birçok Kıyamet Gününde kutsanmış ve lanatlenmiş insanların ayrılmasında Şeytan, Romanesk eserlerde tüylü, ilkel bir insandır; Gotik eserlerdeyse insan vücudu ve çirkin yüz hatları olan çıplak bir yaratıktır (res. 55). Cehennem Hükümdarı olarak Şeytan çok az değişir; ama şekli ve görevleri bazen Dante'nin tanımlamasından etkilenir: Şeytan'ın çoğu zaman yarasa kanatları ve boynuzları vardır ve günahkâr mahkûmlarını büyük bir şevkle midesine indirip dışkı haline getirir (res. 5, 57). Şeytan, Gotik dönemde ve Rönesans'daki Kıyamet Günlerinde de grotesk bir canavar olarak kalır.

XV. yüzyılda farklı bir tema başlar ve tam olarak XVI. yüzyılda geliştirilir: asi melekler konusu. Bu dönemde Şeytan insana daha da çok benzer, ta ki düşmanı Mikâel'den zar zor ayırt edilebilecek duruma gelene kadar. Godzilla Şeytan dalı – bu, kutsanmış ve lanetlenmiş insanları ayıran Şeytan tarafından sık sık değiştirilir – XVII. yüzyılda da devam eder (özellikle büyücülük imgelerinde). Öteki dalı oluşturan Mikâel'e karşı Lucifer teması, Romantik dönemde de devam eder; Blake'in kahraman bir Satan'ı çizdiği suluboya resimleri ile oymaları ve Delacroix'nın Goethe'nin *Faust*'u için yaptığı taşbasması resimleri bunun örnekleridir.

C. ŞEYTAN NEREDE BULUNABİLİR?

Şeytan'ı dokuz motifte bulabiliriz; bunlardan ilk ikisi en önemli olanlardır, en sonuncusu ise Şeytan'ın küçük vekillerini kapsar: ı Mahşer (bunun bir bölümünü asi melekler oluşturur); ıı Kıyamet Günü (Leviathan Cehennem Ağzı ile birlikte); ııı Mesih'in Günaha Teşvik Edilmeleri; ıv Cehennem Azabı; v Theophilos ve öyküsü; vı

Eyüp'ün Baştan Çıkarılması; vii Cennet Bahçesi; viii Mısırlı Aziz Antonios'a saldıran ve onu baştan çıkaran şeytanlar; ix herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda baştan çıkaran, pusuda bekleyen şeytanlar.

XIII. yüzyılın başlarında yaşayan Richalm adlı Cistercium Başrahibi, ortaçağ uzmanı G. G. Coulton'ın "ortaçağda şeytanbilimin en mükemmel elkitabı" olarak tanımladığı eseri, Şeytan'ı mikrop olarak tarif eden örneği yazdı. "Şeytanlar," diye yakındı Richalm, "çalışırken bana nefes darlığı çektiriyorlar; moralimi kahkahalara boğulmama neden olacak kadar yükseltenler de bu şeytanlardır; bütün horlamam, öksürmem, hapşırmam, kilisede tükürmem de hep onların işi". Şeytanlar Richalm'ı okumaktan bile alıkoydular: onun uykusunu getirdiler ve Richalm, üşüyüp uyanık kalmaları için ellerini dışarı çıkardığında, onun ellerini ısıtmaya kalktılar. Richalm'ın rahatsızlığı ne olursa olsun, sebep hep şeytanlardı:

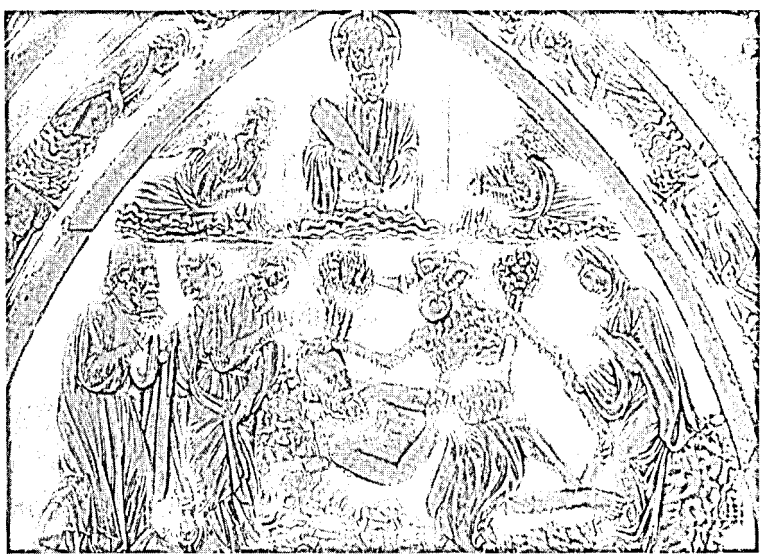
> Bakın, şu anda öksürük ve şişkinlik bana sıkıntı veriyor; bu onların işi. Geçenlerde biraz şarap içtim, bunun üzerine bana bu şişkinliği ve şiddetli karın ağrılarını gönderdiler, belki şarap içmekten vazgeçerim diye; oysa şarap bana iyi geliyor ... Şeytanlar memnuniyetle benim fındık fıstıktan nefret etmemi sağlamak da istedi, öyle ki sesimin kısık olmasının nedeninin yediğimiz fındık fıstık olduğuna inanabilirdim ... "Aslında [der Richalm'ın bir öğrencisi] sanki midenizdeki ya da bağırsaklarınızdaki bir rahatsızlıktan kaynaklanan müthiş bir ses duyuyorum." "Hayır [diye açıklar Richalm], bu iblisin sesi; senin düşündüğün gibi değil." "Bu sesin niteliğini düşününce [öğrencisi yanıtlar] size inanmak benim için zor olmalı."[90]

Keşişler başkalarından cinler kapabilir – tıpkı soğuk algınlıklarını kaptıkları gibi. "Ben kendim bunları, Hastane'de birlikte kaldığım William Kardeşimden kaptım; onu bırakıp bana yapıştılar. Onları duyuyorum," diye iddia etti Richalm, "kuşların sesinde ve Manastır'ın lavabosuna akan suyun sıçramasında". Şeytan sadece toplumsal yapıda bir mikrop değil, Richalm Kardeş'in sindirim gazlarının da düzenleyicisiydi. Mikrop olarak Şeytan XV. yüzyılın ortalarına kadar en yaygın şekildi. Tanrı'nın düşmanının kendini şişkinlik

90. Coulton, *Five Centuries of Religion*, i, s. 38-44.

yapmaya adaması düşünülemeyecek kadar önemsiz olduğu için bu gruba pek değinmeyeceğim. Cennet (motif vii) de çok az şey sunar, çünkü ara sıra yılanın insan kafası, hatta genellikle kadın kafası olsa bile sonuçta yılan yılandır.

Aziz Antonios tema olarak bazı korkunç canavarlar yaratılmasına vesile olmuştur; ama bu şeytanlar Şeytan'ın vekilleridir ve içlerinden herhangi birisi nadiren Şeytan'ın kendisiyle özdeşleştirilebilir. Eyüp'ün Baştan Çıkarılması'nda (motif vi) Şeytan tipik olarak oldukça küçüktür ve Tanrı için ancak, bir sineğin sizin ya da benim için tehlikeli olabileceği kadar tehlikelidir (res. 33). Heykelde birkaç istisna vardır: Chartres'ın kuzey verandasındaki en güçlü varlık olan Şeytan, kötülüğün XIII. yüzyılda yapılan bir başyapıtıdır. Burada baş şeytanın zafer duygusu olağandışıdır. Sahne, bu Şeytan'ın Tanrı'nın kontrolü altında olduğunu hemen hemen hiç akla getirmez, özellikle de meydan okuyormuş gibi yukarıya, Gökyüzü'ne doğru baktığı için (res. 25). Kendisine adil davranılmadığı

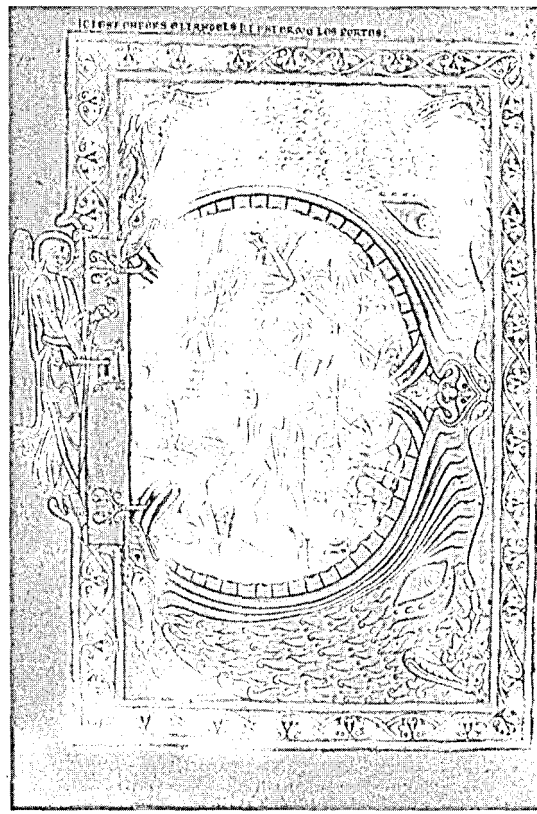


25. "Eyüp ile Şeytan", 1200-30 dolayları, Notre Dame Katedrali'nin kuzey girişinin sağ bölümünde, Chartres.

için Şeytan'la anlaşma yapan keşiş Theophilos'un öyküsü (motif v), Faust öyküsünü önceden tasarlar gibidir. Ancak bu, gerçekte, merhametiyle zavallı keşişi kurtaran Bakire Meryem'i yüceltmek için anlatılan bir öyküdür. Aslında VI. yüzyılın sonunda Yunanca yazılmış olan bu dikkate değer efsane Latince çevirileriyle popüler oldu ve 1100'den sonra bütün Avrupa'ya yayıldı. Tiyatro oyunlarına konu oldu. Paris'teki Notre Dame'da oyulmuş olan resim de muhtemelen böyle bir tiyatro gösterisindendir.

Melodramatik Cehennem Azabı (motif iv) yaygın olarak resmedilmiş ve yüzyıllar boyunca da dini oyunların popüler konusu olarak kalmıştır; ancak Kitabı Mukaddes'te buna rastlanmaz. Nicodemus'ın III. yüzyılda yazdığı orijinal öyküde Cehennem, hükümdar olarak kişileştirilmiş, Satan ise Mesih'le savaşması için Cehennem'den atılan bir prens olmuştur. Tahmin edilebileceği gibi Satan görevini beceremez. Mesih Ölüm'ü ayakları altında ezer, Satan'ı zincirler, Cehennem Krallığı'nı zapt eder ve mahkûmları serbest bırakır. Böyle berbat sonuçlardan sonra Cehennem, doğal olarak, Mesih'i öldürdüğü için Satan'ı azarlar. Ceza olarak Satan sonsuza kadar Âdem ve çocuklarının yerine Cehennem'in idaresi altına alınır. (Sanki Satan Âdem'i kurtararak onun yerini alır; bir çeşit kara mizah Kefareti.) Kahraman Mesih, mahkûmları azat etmek için Cehennem'in kapılarını parçalar ya da çenelerini açar. Bu oyunda Satan zincire vurulmuştur; tek yaptığı pis, zincirlenmiş bir köpek gibi orada homurdanıp kıvranarak yatmaktır.

Mahşer'de (motif i) de Kıyamet Günü'nde (motif ii) de bulunan Cehennem Ağzı güçlü bir simgedir ve hem resim hem de edebiyat kaynaklarından gelmiştir. Ana resim kaynakları şunlardır: timsah çeneleriyle Lanetlileri Yiyen'in, yani Ammit'in Mısır'daki resimleri; Hades Kapısı'nın klasik resimleri ve heykelleri; ve belki de bu üçü arasında en etkili olan Gorgo'nun ağzı. Ana edebiyat kaynakları ise, Eyüp'teki Leviathan'ın tasviri; Şeytan'ı dipsiz kuyuya hapseden anahtarlı meleğin Vahiy'indeki öykü; Hades olarak yorumlanmış çeşitli İncil göndermeleridir. Asi melekleri aşağıya, Cehennem'e atan ve Kıyamet Günü'ne kadar onları ebedi zincirlerle ebedi karanlıkta tutan Tanrı'nın tarifleri de (Jude Kitabı'ndaki



26. "Bir Melek Cehennem'in Kapılarını Kilitler", *Winchester Zeburu*, 1150. British Library (Cotton Nero ms C iv, bkz. 39r), Londra. Cehennem'in kapılarını kilitleyen melek motifine özgü tipik bir simetrik Cehennem Ağzı maskesi. Bu Zebur muhtemelen, Winchester Piskoposu Blois'li Henry için, St Swithin Manastırı'nda ya da Hythe Manastırı'nda yapılmıştır.

Enoş'tan ve Petrus II'den alınmıştır), çoğu zaman Cehennem Ağzı ile birlikte resmedilmiştir. Cehennem Ağzı, Şeytan'dan ayrı, kendi iradesi olan bir güç olabilir; Tanrı'nın Şeytan'ı içine koymak için kullandığı kadeh ya da Şeytan'ın kullandığı bir araç. Cehennem Ağzı'nın sadece tek bir teolojik anlamı olabilir; ama üç çeşitleme resimsel olarak farklıdır. İlki Cehennem Azabı'nda, ikincisi Mahşer'de, üçüncüsü ise Kıyamet Günü'nde görülür. Cehennem Azabı'nda, Cehennem Satan'ın dert kaynağı olduğunu düşünür. Bu, Satan'ın kontrol edemediği bir Cehennem'dir ve İsa, Cehennem Ağ-

zı'nı tuzağa düşmüş ruhları serbest bırakmaya zorladığında bu gerçek vurgulanır. Tam olarak, bilinci olduğu için, dini oyun yazarlarının tercih ettiği değişik biçim budur. Cehennem konuşur, Satan'la tartışır ve İsa'nın gelişi için onu suçlar: "Bak ne yaptın, seni baş belası aptal!" Birinci ve üçüncü değişik biçimler sadece büyük çenelerdir, bunlar Şeytan'dan ayrı bir güçtür; oysa ikinci değişik biçim eski simgesel biçimlerden gelir. Üç boyutlu bir maskeyi arkasından ikiye bölerseniz (sadece yapıştırılmış ön yüzün derisini bırakarak) ve arkadan öne doğru açıp düzleştirirseniz, somut bir geometrik tasarım çıkar ortaya (Chou Hanedanının tunç kadehlerindeki T'ao-t'ieh maskesi buna bir örnektir). Bu farklı model Hindistan'a ait Kirttimukha (İhtişamın Yüzü) heykellerinde de bulunur. Bu aslan başlı iblis, İskenderiye yoluyla aktarılmış olabilir. Ancak bazı bilginler, bu değişik biçimin ana kaynağının Gorgo olduğunu ileri sürer.[91] Cehennem Azabı'ndaki Cehennem Ağzı açılır ve insanlar çıkar. Mahşer'in Cehennem Ağzı ise, günahkârları ve tüylü şeytanları içeriye kilitleyen bir melek tarafından sonsuza kadar kapatılmıştır (res. 26). Bu ağızda doğası gereği anlaşmazlık yoktur. Buranın Şeytan'ı çoğu zaman eğlenceli görünür. Dürer'in tahta baskı resimlerinde bile asla bir karikatürden öteye geçmeyen bir çeşit teolojik saray soytarısıdır. Tanrı'nın düşmanı olarak bu Şeytan, Cehennem Azabı'ndaki Satan kadar umutsuz ve çaresizdir.

Üçüncü değişik biçimde, yani Kıyamet Günü'nün Leviathan Cehennem Ağzı'nda (Şeytan'ın kullandığı araç), Cehennem Ağzı Satan'ın düşürdüklerini kabul eden ve derinlerde yaşayan kudretli, ilkel bir güçtür. Bu Cehennem Ağzı'nın ancak bir kazan kadar kötü olduğunu söyleyebiliriz. Bu, Satan'ın kullandığı bir araçtır ve en iyi, Kıyamet Günü sahneleri bağlamında anlaşılır. Ancak üç motif daha vardır: Mahşer (ı), Kıyamet Günü (ıı) ve Mesih'in Günaha Teşvik Edilmeleri (ıı). Günaha Teşvikler, Mesih ile düşmanının karşılaştırılması için ideal görünebilir. Bunun çok örneği yoktur; ama Autun Katedrali'nin sütun başlıklarındaki ve Winchester Zeburu'ndaki örnekleri dikkatlice inceleyeceğiz. Şeytan ile Mesih arasındaki bire bir çatışma dramatik bir sahne olarak görünebilir;

91. Baltrusaitis, y.a.g.e.



27. İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi, 830-850 dolayları, elyazması Barth için yapılan fildişi bir kitap kapağında. 180, Ausst. 68. Stadts- und- Universitätsbibliothek, Frankfurt.

ama ressamlara nadiren ilham vermiş gibidir. Başlangıçta, IX. yüzyılda Şeytan bazen insan şeklinde ortaya çıkmıştır; sonradan bunun yerini kanatları ve pençeli ayakları olan tüylü bir grotesk figür alır ve XV. yüzyılda Şeytan yine zaman zaman insan şeklinde görülür.[92] Şeytan'ın bu ilk resimlerinden biri, IX. yüzyılın başlarında, Stuttgart Zeburu'ndaki bir günaha teşvik sahnesidir (res. 14). Siyah kanatları olan iki çıplak şeytan (ya da belki de bu, ilkin Mesih'i günaha teşvik eden, sonra, reddedilerek, Mesih'i kaçıran aynı Satan'ın iki farklı aşamasını gösterir.) İsa'yı (sol taraftan) baştan çıkarır. Bu sırada iki melek de İsa'nın kurtaracağı dünyayı yukarı kaldırır. Müthiş bir ustalık işi olan bu kitap resmi, en garip günaha teşvik sahnelerinden birinin (res. 27) olduğu fildişinden yapılmış bir Alman kitap kapağından yüzyıllarla ölçülecek bir uzaklıkta gibi görünür (sadece birkaç on yıllık bir zaman kadar sonradır). Fildişinin ortasındaki pano, çölde olması gerekirken ortasında serpilen bir ağacın bulunduğu ilk günaha teşviki gösterir. İsa ile Satan görünüş, boy, giyim ve tavır açısından birbirlerine benzemektedirler. Görünüşlerinde iki fark vardır: Satan'ın ayakları çıplaktır, Mesih'in ise sandaletleri vardır; Satan, Romalı askerlerin pelerininden, Mesih ise Hıristiyan pelerini giymektedir. Çatışma psikolojiktir. "Bu taşların ekmek yapılmasını emret" sözleri (Yeni Ahit'te Satan'ın söylediği tek söz), İsa'nın karşılık vermek zorunda olduğu güçlü, korkutucu şahsiyetle dramatize edilmiştir; İsa da kendinden emin bir red ifadesiyle karşılık vermektedir. Bu Günaha Teşvik'te, bu ortamda olağandışı olmayan klasik etki vardır. Fildişi, küçük ayin kadehlerinden (*pyxides*) İmparator Maximilian'ın tahtına kadar birçok nesne için kullanılmış olsa da, en yaygın kullanım alanı iki yapraklı tabletler ve kitap kapaklarıydı. İki yapraklı tabletler (birbirine menteşelenmiş fildişinden bir çift tablet), VI. yüzyılın ortalarına kadar konsolosun memuriyeti kaldırıldığında Roma konsolosları tarafından imparatora ve senatoya verilen geleneksel hediyelerdi. Hıristiyan imparatorların egemenliği boyunca saray sanatçıları bu konsolos tabletlerini (her ne kadar çoğu zaman imparatorun yerini İsa alsa da) üretmeyi sürdürdüler, bu yüzden klasik etkilerin başka

92. Schiller, y.a.g.e., I, s. 154.

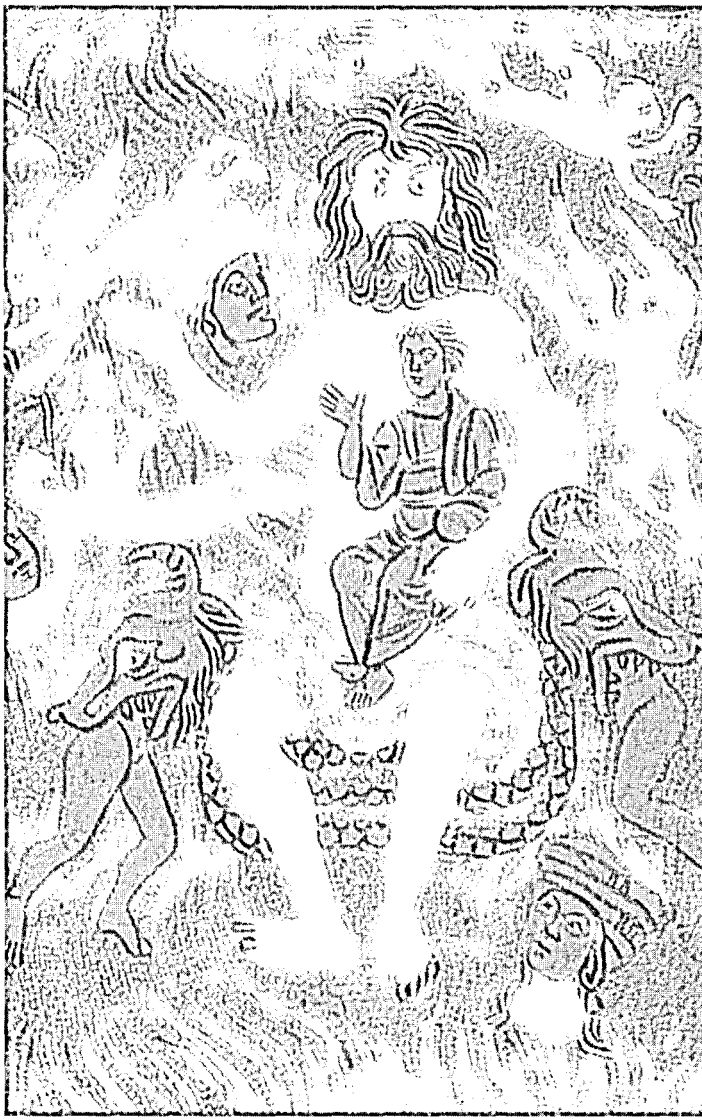
alanlardan çok fildişinde etkili olması şaşırtıcı değildir. Ancak bu özel eserin psikolojik boyutu olağandışıdır. Genellikle bu düşmanlar arasındaki karşılaşma oldukça ruhsuzdur, çünkü herhangi bir resim düzeyinde birbirleriyle en ufak bir etkileşim olmaksızın yüzleşirler (res. 50). Onlar sadece göstergedir; biri Mesih, diğeri Satan'dır ve Satan Mesih'i baştan çıkarmaktadır. XV. yüzyıla kadar Şeytan'ı, İsa'yı ayartan tehlikeli biri haline getirmek Şeytan'a, birçok sanatçının eğilimi, yeteneği ya da yaratıcılığının ötesinde bir güç vermek anlamına geliyordu.

Başlıca Mahşer ve Kıyamet Günü temaları, Şeytan'ın salt kıllı bir soytarıdan daha fazlası olmasını gerektiren temalardır. Irenæus Bilinircilere* (Marcion gibi) saldırdığında, onların dini ayinlerini, "[inananların] Tanrı'ya yeniden doğuşu simgeleyen vaftiz ayinini reddetmelerini, aslında bütün inanışı inkâr etmelerini sağlamak için, Satan'ın başlattığı yerleşik bir davranış biçimi" olarak şiddetle eleştirdi.[93] Tertullianus sapkınlara saldırdığında cevabı belli olan şu soruyu sordu: "Sapkınlığa yol açan o pasajların anlamını kim yorumluyor? Tabii ki, işi gücü gerçeği saptırmak olan, kutsal ayinleri bile put-ayinlerinde taklit eden Şeytan."[94] Şeytan sapkınlığın kaynağıydı ve Mahşer ile Kıyamet Günü'nün halk arasındaki işlevi – en azından kısmen – sapkınlara verilen bir cevaptı.

* Gnostik. (ç.n.)

93. *The Refutation and Overthrow of Knowledge Falsely so-called*, çev. E. R. Hardy, *Early Christian Fathers* (Londra, 1953), s. 21.

94. *Prescriptions*, 40.



28. S. Maria Assunta'daki *Kıyamet Günü* mozaiklerinden (res. 42) bir ayrıntı, Torcello.

III

Sapkınlık ve cehennem

A. İKİCİLİK VE ŞEYTAN PARADOKSU

Kendi başınıza sapkınlık yapamazsınız. Sapkınlık ortodoks olanı tarif eden bir otoriteye bağlıdır, bu yüzden sapkınlık, Kilise'nin ortodoksluğunun kendi kendini yaratmadığını, bunların çoğu zaman alternatif yorumlara (sonradan bu yorumların sapkın olduğu söylenebilsin diye) verilen bir cevap olduğunu keşfetmek, göründüğü kadar ironik değildi. İtalyan tarihçi Momigliano, pagan ve Hıristiyan tarihçileri karşılaştırırken konularımızdan birini kesin ve açık bir dille özetler:

> Kilise tarihi tabii ki sıradan tarihten farklı olacaktı, çünkü kilise tarihi,

> Hıristiyan Kilisesi'nin havarilerin gelişiyle garanti altına alınan saflığını kirletmeye çalışan Şeytan'a karşı verilen mücadelelerin tarihiydi.[95]

Hıristiyanlık sapkınlığı yaratmadıysa bile, insanlık tarihinde sapkınlığın hiç olmadığı kadar önemli olmasını sağladı. Yunanlılara göre, sapkınlık (*hairesein*) farklı felsefeler arasında seçim yapılması anlamına geliyordu; Yunanlılar, Yahudiler ve Romalılara göre de bu sözcüğün hiçbir ahlâki çağrışımı yoktu. Yeni Ahit'te bu sözcük bazı aşağılayıcı nüanslarla ortaya çıktı ve VI. yüzyılda sapkınlık, Hıristiyan öğretisinden sapma; tehlikeli, Şeytan'tan türemiş bir sapma anlamına geldi. Kabaca iki tür sapkınlık vardı: iç ve dış. Tarihsel olarak Kilise 1000 yılı dolaylarına kadar öncelikle iç sapkınlıklarla, ondan sonra da dış sapkınlıklarla ilgilendi.[96] *Dış* sapkınlıklara (Katharların öğretileri gibi) karşı verilen mücadelelerin doruğunda Şeytan, Kıyamet Günü resimlerinde Hıristiyan evreninin uyumlu bir parçasıydı. Ancak Şeytan'ın gücü, faaliyet alanı ve yapısının tanımlanması *iç* sapkınlıklara (Adopsiyanizm* gibi) karşı mücadele sırasında gerçekleşti. Keşiş Beatus, Mahşer ikonografisinin temelini bu bağlamda (aşağıda "Beatus ile Kirlenme"de tanımlanan bağlam) ortaya attı.

Bir fikrin sapkın olduğu söylenmeden önce, ortodoksluğun açıkça tarif edilmesi gerekir ve Latin Kilisesi'nin bunu yapması beş yüzyıldan fazla sürdü. II. yüzyılda Marcion, Eski Ahit'i reddettiğinde ve Pavlus'un on mektubunun ve kısaltılmış bir Luka'nın gerçek Kitabı Mukaddes'i oluşturduğunu iddia ettiğinde, ancak, 185 yılında Kilise Kitabı Mukaddes'e dahil edilen, günümüze kadar

95. Arnaldo Momigliano, *Essays in Ancient and Modern Historiography* (Oxford, 1977), s. 116.

96. VI. yüzyıla kadarki sapkınlıklar ve kilisenin cevabı: E. I. Watkin, *The Church in Council* (Londra, 1960); W. H. C. Frend, *The Early Church* (Londra, 1973); F. Kempf, et al., *History of the Church: The Church in the Age of Feudalism* (New York, 1980), bölüm 41; *The New Catholic Encyclopedia*; *The Writings of St Paul*, ed. W. A. Meeks (Londra, 1972), Bölüm III, ve ilk Babaların yazıları.

* Hıristiyanlık'ta biri Dinamik Monarkiyanizm olarak bilinen, diğeri de Toledo Başpiskoposu Elipand'ın öğretisine bağlanan iki heretik görüş. Birincisi II. ve III. yüzyıllarda, ikincisi ise VIII. yüzyılda İspanya'da ortaya çıkmıştır. (y.h.n.)

gelmiş en eski metinlerde (Muratorian Canon*) saflığı tarif ettikten *sonra* kınanabildi. Mısırlı rahip Arius, Oğul'un Baba'nın altında olduğu bir manzara sunana kadar Teslis hiçbir zaman tarif edilmedi. Arius kınanmasına karşın vaaz vermeye devam etti, 321'de aforoz edildi ve Mısır'dan Bitinya'ya** sürüldü; orada fikirleri tartışma yaratacak kadar geniş bir alana yayıldı ve bu Constantinus'u sinirlendirerek onun ilk Ekümenik Konsil'ini toplamasına neden oldu. Bu Meclis, Nikaia (İznik) Hıristiyanlık ilkelerini hazırladı. Bunun arkasından da IV. yüzyılda ortaya çıkan Oğul'un Baba'yla olan ilişkisi üzerine sayısız gruplaşma oldu ve yorum yapıldı: Anomœanlar (Oğul'un Baba'dan farklı olduğunu düşünenler), Homœanlar (ikisinin de aynı olduğuna inananlar) ve Homoiousianlar (Oğul'un ve Baba'nın yapısının benzer olduğunu düşünenler). Bazı nüanslar bir sene Antakya'da, diğerleri sonraki sene Roma'da kınanıyordu. Kınanan bir mezhep nadiren ortadan kayboldu; çoğu zamansa hiç kimse sözünden dönmedi. Ancak kısmen, hiçbir mekanizma varlığını koruyamadığı için, doğal olarak iç sapkınlıklara karşı verilen mücadelelerde hiç kimse idam edilmedi. 1184'de Papa III. Lucius ile İmparator I. Frederick bir hedef listesi hazırladığında ve 1231'de Katolik Engizisyon Mahkemesi uygulama mekanizmasını işlettiğinde bu eksikliğin çaresi bulundu. Katharlar, otoritelerin takılıp kaldığı bir dış sapkınlık örneğiydi. XIII. yüzyılın başlarında sapkınlık İmparator'a karşı işlenmiş bir suçtu: Sapkınlar yasal olarak yakıldı ve Papa Innocent, Katharlara ve onların kilisesine karşı mücadelesini başlattı. İç ve dış sapkınlıklar teoride çakışabilir; ama sapkınların ölüm oranlarındaki fark da açıktır.

Hıristiyanlık görünen ve görünmeyen dağların içinden kaynayan derelerin beslediği saf, hayat veren suyun aktığı bir ırmak gibiydi. Kilise'nin kazdığı bir kuyudan çekilen su, saflığın tek gerçek koruyucusu, herkese sunuldu. Öteki kuyular saflığı asalak gibi emdi: Yahudiler kuyuları zehirleyenler oldu; öteki kuyu kazıcılarsa su-

* Yeni Ahit. Kitabı Mukaddes'in Hıristiyanlığın ilk dönemlerine ait, uzunlukları değişen 27 kitaptan oluşan Hıristiyan kısmı. (y.h.n.)

** Bursa, Bolu, Kastamonu ve Zonguldak illerini içine alan bölgenin antikçağdaki adı. (ç.n.)

ları gerçek sahiplerinden başka tarafa saptıran eşkıyalardı. Marcion ve Valentinus gibi sapkınlara saldırırken Tertullianus, yasal terimlerle mülkiyet haklarıyla ilgili benzetmeler kullandı. Sapkınların, diye yazdı,

> Hıristiyan edebiyatında hiçbir hakkı yoktur; bizse onlara şunları söylemek için her türlü hakka sahibiz: "Siz kimsiniz? Ne zaman ve nereden geldiniz? Siz benim halkım değilsiniz; benim toprağımda ne yapıyorsunuz? Hangi hakla benim ağacımı kesiyorsun, Marcion? Kimin izniyle benim sularımın yolunu değiştiriyorsun, Valentinus? Bu arazi bana ait. ... Elimde, devletin asıl sahiplerinden verilmiş tapu senetleri var. Ben havarilerin varisiyim."[97]

Öğretinin sınırları daha kesin çizildikçe, parçalanmalar daha çirkin bir hal aldı. Valentinus, en ünlü İskenderiyeli Hıristiyan Bilinirci (Gnostik), Pavlus'un özel bir müridi tarafından eğitildi. Kurtuluşun ayinle değil, İsa'nın İncil'indeki bilgiyle ve Mesih sayesinde aydınlanarak gerçekleşeceğine inanıyordu. Tertullianus'un, *elinde* Havarilerden tapu senetleri olduğu konusunda ısrar etmesinin sebebi, Mesih'in bu şekilde "kullanılması"dır. Tertullianus havarilerin doğru sıralaması için mücadele ediyordu; bu tek başına Kilise'nin saflığını garanti edebilirdi. Marcion ve Valentinus gibi dini liderler ise bu saflığı kirletmeye çalışıyordu; arkalarında da Şeytan vardı.

Bizim Bilinirciliğe duyduğumuz yakın ilginin tek bir belirleyici özelliği vardır: Bilinirciliğin dualizmi. Bilinircilik okullarının çoğu, evrenin ruh ve maddeden, aydınlık ve karanlıktan oluştuğunu öğretti. Tanrı en yüksekteydi; ama evreni yarattıysa bile onu yönetmedi. Maddenin ve karanlığın evreni başka varlıklar, özellikle de kötü olanlar tarafından yönetildi. "Yahudilerin Tanrı'sı, kökleri tedavisiz bir hastalığın tehditi altında olan bir kâinatın yaratıcısı, ulu güçlerin görünmez ipleriyle idare edilen bilinçsiz bir kukladan başka hiçbir şey değildir."[98] İsa insanoğlunun gerçek yapısını tanımasına yardım edebilir, böylece insanoğlu aydınlığın dünyasına dönebilir. Bu dönüş, kurtuluştur. Zamanı doğrusal olarak gören Hıristi-

97. Tertullian, *Prescriptions*, 37.
98. Giovanni Filoramo, *A History of Gnosticism*, çev. A. Alcock (Londra, 1990), s. 82.

yanların tersine – Yaradılış'tan Kıyamet Günü'ne kadar – Bilinirciler zamanı kaçmak istedikleri bir dünya şekli olarak gördüler. Madde ve zaman, aydınlığın zamansız alanına girmek için insan ruhunun kendini kurtarmak zorunda olduğu pisliklerdi. Bilinircilik hem Yunan hem Kildani düşünüşünün etkilediği Yahudi gizemciliğinin ifadelerini kullandı; oysa dualizmi Perslerin dini düşünüşünden gelir. Ancak ortodoks Hıristiyanlara göre Bilinircilik sadece dünyayı Şeytan'ın yönettiğini söyleyen bir inanıştı. Bulgaristan'dan kaçan dönek bir Bogomil rahibinin, yani Piskopos Nazarius'un, Engizisyon Mahkemesi'ne verdiği Kitabı Mukaddes'in Manici bir versiyonu olan Yuhanna'nın Kitabı'nı izlersek, aslında dünyayı Şeytan yarattı.[99]

Ancak III. yüzyıldan sonra Kilise'nin endişeleneceği çok daha ciddi bir sapkınlık çıktı ortaya. Hindistan'a seyahat eden bir Pers olan Mani, I Shapur tarafından desteklendi, Shapur'dan sonra tahta geçen I Bahram'la arası bozuldu ve 277 yılında hapishanede öldü. (Augustinus, bu iyi Papaz, din değiştirene kadar onun en ünlü takipçisiydi.) Maniciliğin kökleri Bilinircilik'teydi ve Zerdüşt, Mesih ve Buda'yla bağları vardı. Bizim konumuzla ilgili olarak, Maniciliğin Bilinirciliğin içinde yer alan Pers dualizmini güçlendirdiğini söyleyebiliriz: Aydınlık ve karanlık ilkeleri eşit ölçüde güçlü, eşit ölçüde sonsuzdu. Bilinircilik ve Manicilik'le çakışan, iç sapkınlıklara karşı verilen beş yüzyıllık mücadele, Kilise düşünüşü üzerinde izini bırakmıştı. Dualizmin hiçbir biçimine tahammül edilemezdi: Bu, Teslis'ten Kilise'nin işlevine kadar, kritik durumda olan bütün Kilise öğretisini tehlikeye attı. Bu nedenle Şeytan'ı Tanrı'nın düşmanı olarak tanımlamak hileli bir önermeydi ve bu, Şeytan paradoksuna yol açtı. Eğer Tanrı Şeytan'ı yarattıysa, o zaman dualizm ortadan kalkar. Ancak böyle bir dualizm de akla şu soruyu getirir: Tanrı kötülüğün kaynağını neden yarattı? Kudüslü Cyril M.S. 350 yılı dolaylarında yaptığı konuşmalarından birinde bu sorunu açıklığa kavuşturdu: "[Şeytan] günah işlediğinde, bunun ne-

99. Montague Rhodes James, *The Apocryphal New Testament* (Oxford, 1924), s. 187-9; aynı fikirler aynı zamanda Yuhanna'nın İşleri'nde (xcviii) de bulunabilir, bkz. E. Hennecke, *New Testament Apocrypha*, çev. R. M. Wilson ve diğerleri. (Londra, 1963).

deni doğası gereği günaha yatkın olması değildi, çünkü durum böyle olsaydı, o zaman o günahın sebebi Tanrı'nın kendisi olurdu."[100]

Bin yılı aşkın bir süre sonra, Shelley de aynı can alıcı noktaya biraz daha farklı bir yaklaşımla işaret etti:

> [Şeytan'ın] tohumları yaratıcısı tarafından ekilmemiş hiçbir eğilimi ya da yönelimi olamaz; ... Kötü davranan Şeytan'dan şikayetçi olmak, çalışmayan bir saatten şikayetçi olmak kadar adaletsizdir; kusurlar bu durumlardan ilkinde Tanrı'nın üstüne atıldığı kadar, bir sonraki durumda da saatçinin üstüne atılmalıdır.[101]

Şeytan'ın yaptıkları ancak Tanrı'nın izniyle mümkünse, o zaman belki de Satan tam olarak bir düşman değildir. Şeytan yalnızca bir mikropsa, Kilise'nin hizmeti azalır ve Mesih'in görevi zayıflar. Ancak Şeytan'ı bağımsız gücü olan gerçek bir düşman, *gerçek* bir tehdit yapmak; ona gölge yaratabilecek ve olayları idare edebilecek gerçek bir vücut vermek, Mesih'ten yayılan ışığı kısıtlar. Bu, bir rüya gören kişi ve o kişinin o rüyayı görmesine neden olanlar hakkında açığa çıkarabilecekleri yüzünden, hiç kimsenin tamamıyla keşfetmek istemediği kâbusların itiraf edilmesi gibi bir şeydir. Bundan kaçınma çabasıysa, Mahşer ve Kıyamet Günü'ndeki Şeytan motifleriyle ilgili sanatsal uzlaşımları şekillendiren karmaşık dengeleyici bir eylemdi – ya da isterseniz, bir çelişkiydi.

B. KIYAMET GÜNÜ İLE MAHŞER: ARALARINDAKİ FARK

Kitle iletişim araçları tarafından farklı şekillerde ele alınmış zengin, karmaşık bir kavram olan ortaçağdaki Mahşer kavramı Aziz Yuhanna'nın Vahiy Kitabı'ndan gelir. Bizim ilgimizse bir bölümle sınırlanmış durumda: Şeytan'ın Cennet'ten kovulması. Mahşer'in özü çatışmadır; iki temsili muhalif – Aziz Mikâel ile ejder – arasındaki mücadeledir. Bu bir savaştır ve kaybeden kovulur. Saflık tek-

100. Lecture, II, 4, *Cyril of Jerusalem and Nemesius of Emesa,* ve diğerleri. William Tefler (Londra, 1955).
101. "Essay on the Devil and Devils", *Shelley's Prose*, s. 269-70.

rar sağlanır. Bütün inananlar kurtarılacaktır. Ortaya çıkan etki ise yatışmış bir huşudur. Mikâel kazanacağı için, akıllı olan kazanan tarafta yer alır. Bir Mahşer sahnesi iki önemli soruyu tetikleyebilir: Mikâel kimdir? Peki ejder kimdir?

Kıyamet Günü'nün ilkesi çatışma değildir; yargılama ve ayırma yoluyla uyum sağlamadır. Buna herkes dahildir. Kıyamet Günü bir yargılama mekanizmasıdır: Tasfiyeler vardır; ama gerçek bir mücadele yoktur. Ruhların tartıldığı terazi inip çıkar; herkes ayrılır. Ruh Cennet'e ya da Cehennem'e gider. Bazen Meryem ya da Yuhanna araya girebilir; fakat Son Boru duyulduğunda ve ölüler dirildiğinde, ebediyet için son tasfiye yapılır. Burada ortaya çıkan etki korkudur. Suçlu olan hiç kimse kaçamaz. Ne kral ne de piskopos Mesih'i ya da onun Kilise'sini aldatamaz. Adalet, kesin ve kayıtsız şartsızdır. Ancak yargılamayı kim, nasıl yapmaktadır? Kim, ne için yargılanmaktadır? Mahşer, kirliliğin uzaklaştırılmasıdır; kirli varlıklar bir sistemin temizlenmesi için kovulur. Kıyamet Günü, sistemin içerisinde yer alan insanların hazırlanması, yeniden düzenlenmesidir.

Mahşer özellikle VIII. ve X. yüzyıllar arasında, iç sapkınlıkları teşhis edip dışlayan Hıristiyan öğretisinin kanunlaştırılması sırasında popüler oldu. Mahşer *iç* düşmanlara yöneltilmiştir: Kirliliğin uzaklaştırılması şarttır. Oysa Kıyamet Günü Kilise'nin *dış* düşmanlarına, dışarıdan gelen kirlenmeye yöneltilmiştir. Bu yüzden Kıyamet Günü, Gotik dönemde yapılan birçok katedral kapısının alınlığına konu olmuştur; oysa Mahşer bunların hiçbirine konu olmamıştır.

Kirlilik imgeleri Irenæus, Tertullianus ve Augustinus tarafından iç sapkınlıkları anlatmak için, Kitabı Mukaddes'i farklı yorumlayan herkese karşı kullanıldı. Bu tür sapkınların amacı, diye uyardı Tertullianus, "dinsizleri değil, bizim halkımızı bozmaktır... Kendi binalarını yapmak için bizimkilerin altını oyuyorlar. [Bilinircilerin ve Marcion'un izinden gidenlerin etkisi] Efendi'nin iyi buğday tohumlarını ilk defa ektiği ve düşmanın, Şeytan'ın, daha sonra kısır daralarla ekinin saflığını bozduğu mesel [ile açıklanabilir.]" Maniciliğin kurucusu Mani, diye yazdı Eusebius, "uzun süredir var olan



29. "Kirlenmiş Ruhları Kovan Melekler", *Benevento Benedicto Fontis*'den, 970-80 dolayları. Biblioteca Casanatense (Kod. 724, BI 13, II), Roma.

ve tanrı tanımayan sapkınlıklardan topladığı yanlış ve tanrı tanımayan öğretileri birbirine dikti ve imparatorluğumuza Pers topraklarından gelen ölümcül bir zehir bulaştırdı."[102] İmparator Diocletianus da, Manicilerin "Eski İran'ın melun ahlâk kuralları ve zalim yasaları aracılığıyla ... Romalıların en alçakgönüllü ve barışsever ırkını kötü bir yılanın zehiriyle zehirlemeye teşebbüs"[103] edebileceği endişesini ifade ederken benzer imgeler kullandı. Bu zehrin, bu saflığı bozmanın, bu kirletmenin toplumsal yapıdan uzaklaştırılması gerekiyordu; Şeytan da bu yüzden Cennet'ten kovuldu ve asi melekler açıkça kirlenmiş melekler olarak gösterildi (res. 29). Bu temsilde bu kötü varlıkların melek kanatları ve haleleri vardır; ama alev almış saçları ve apaçık çıplaklıkları dışında şeytani özellikleri yoktur. Ortadaki asi melekte biraz dargınlık gözlenir; arkadaşları ise üzgün bir şekilde boyun eğmiştir. Uyumu ve atmosferiyle, kirletenlerin düzen içinden kovulmasını bu kadar mükemmel yansıtan başka bir eser yoktur.

102. J. Stevenson, *A New Eusebius* (Londra, 1957), s. 281.
103. a.g.e., s. 283.

Augustinus'a göre iç düşmanlar en kötüsüydü. Bu sapkınlar, der Augustinus, "İsa'nın Kilisesi'nde yanlış ve çarpık fikirleri misafir ederler." Mikâel'in savaştığı da Kilise *içindeki* bu gruplardı. "Hıristiyan adının altında gizlenerek, sapkınlara Hıristiyan öğretisine karşı çıkmaları için ilham veren," diye iddia eder Augustinus, Şeytan'dı. Dışarıdan gelen düşmanlarımız kötü olsalar da, "gerçek Hıristiyanların adını ve ayinlerini, Kitabı Mukaddes'ini ve Akidelerini kullanan sapkınları görmek gibi başka bir ıstırap da" söz konusudur.[104] Bilinirciler, İnciller üzerine ilk yorumları yazanlardı[105] ve Lérins'li Vincent'in, Augustinus'la aynı çağda yaşayan, onunla aynı ıstırabı paylaşıp daha renkli bir tarzda yazan Keşiş Pereginus'un sözlerinin arkasında da bu gerçek yatar. "Kaçışan sapkınlar"dan (üzerinde anlaşmaya varılmış tefsirlerden çok Kitabı Mukaddes'in söylediklerini inceleyen Hıristiyanlar) korkulacak, bunların yerleri belirlenecekti ve hemen kovulacaklardı. Pereginus toplumsal kirlenmenin tehlikelerini kibarca ifade eder:

> Belki de bu noktada sapkınların, kutsal kitaptan gelen ifadeleri kullanıp kullanmadığını soracaksınız? Bunları kesinlikle kullanıyorlar, üstelik de büyük bir gayretle, çünkü bunların, ilahi yasanın her bir kitabı, Musa'nın kitapları, Krallar'ın kitapları, Mezmurlar, havariler, İnciller, peygamberler sayesinde kaçtıklarını görebilirsiniz. Bunlar, kendi insanlarıyla ya da başkalarıyla birlikte, kendi aralarında ya da halk içinde, konuşmalarda ya da kitaplarda, ziyafetlerde ya da sokaklarda, kendi savlarına neredeyse hiçbir zaman, onları Kitabı Mukaddes'in sözleriyle karartmaya çalışmadan kanıt gösteremezler ... Kanıt metinlerinden oluşan dağ gibi bir yığın görebilirsiniz; ama Yeni ya da Eski Ahit'e ait olan deyişlere dayalı bir kamuflaja uğramamış neredeyse tek bir sayfa bulamazsınız. Ancak onlar ilahi yasanın gölgesi altında gizli gizli ne denli dolaşırlarsa, onlardan o kadar çok sakınılmalı ve korkulmalıdır.[106]

Şeytan'ın nasıl ortaya çıktığını gözlemlemek için, ortaçağdaki resim, heykel ve kitap resimlerindeki konunun büyük kısmının Kitabı Mukaddes'ten değil, onun üzerine yazılan yorumlardan alındığı-

104. Augustine, *The City of God*, XVIII, 51.
105. Filoramo, y.a.g.e., s. 168.
106. Pereginus, *The Commonitory*, s. 430.

nı hatırlamalıyız. XIII. yüzyılda, eğlendirici ve bilgilendirici öyküleri derleyen *The Golden Legend* (Altın Efsane), İncil'den daha fazla aziz resmine kaynak olmuştur. Hangi ressam Meryem'le Yusuf'un Mısır'a Kaçışı öyküsünü resmetmemiştir? Kitabı Mukaddes bize sadece bir meleğin kaçması için Yusuf'u uyardığını ve onun da küçük çocukla annesini Mısır'a götürdüğünü söyler. Bu kadar. Ya da sabit üç Müneccim ikonografisini düşünün: biri en yaşlı, diğeri en gençtir. İncil kaç tane Müneccim olduğunu bile kesin olarak belirtmez.

Mısır'a Kaçış ikonografisinin belli bir teolojik ya da ideolojik çağrışımı yoktur. Ama Heybetli İsa biraz farklıydı. İmparator'a taç giydiren Bakire, altın paralarda kullanılan popüler bir temaydı. Bu, paranın bir tarafında İsa, öteki tarafında İmparator Constantinus göründüğünde gerçek simgeye dönüştü. Sonuçta, İmparator yeryüzündeki İsa'ydı. Hıristiyan tarih yazıcılığının kurucusu olan Eusebius, ilk Ekümenik Konsil'inde Constantinus'u şöyle tarif eder:

> Nihayet bizzat kendisi, sanki güneş ışığındanmış gibi parlayan, eflatun cüppenin şaşaasını yansıtan elbisesiyle, altın ve değerli taşların parlak görkemiyle süslenmiş, Tanrı'nın kutsal bir habercisi gibi meclisin ortasında ilerledi.

Doğru Kilise öğretilerine yalnızca tek bir adam karar verirdi: İmparator. Kilise azaları bunları tartışabilirdi; ama kesin hükmü yalnızca İmparator verebilirdi. 380 yılında İmparator I. Theodosios kabul edilmiş Hıristiyan öğretilerini izlemeyenler hakkında şunları ilan etti:

> ölçüsüz deliler, onları Sapkınların utanç verici adıyla damgalıyoruz... İlahi Adalet'in kınamasının yanı sıra, kutsal bilgeliğimizin yol gösterdiği Yetke'mizin onlara verilmesini uygun gördüğü ağır cezalara çarptırılacaklarını bilmeliler.[107]

Kutsal bilgeliğin önderliğinde, 452 yılında İmparator III. Valentinianus ve Marcion, Khalkedon (Kadıköy) Konsili'ni onayladı ve

107. B. J. Kidd, *Documents Illustrative of the History of the Church* (Londra, 1932-3), II, belge 69.

"halk arasındaki münakaşa ve tartışmaların, sapkın deliliğin kaynağı ve özü" olduğunu ilan etti, "Bu günah, bizim de inandığımız gibi, Tanrı'nın yargılamasıyla cezalandırılacak; fakat aynı zamanda yasaların yetkisiyle de zapt edilecek."[108] Kutsal bilgeliğin önderliğinde, yıkıcı davrananları (Brescia'lı Arnold gibi) idam etmek için XII. yüzyılda, İmparator ve Papa işbirliği yaptı; bir sonraki yüzyılda da Engizisyon Mahkemesi kuruldu. Şeytan Tanrı'nın düşmanı, Tanrı'nın yeryüzündeki vekilleri de İmparator ve onun Kilise'siyse, o zaman İmparator'un ve Kilise'sinin *herhangi* bir düşmanı Şeytan'ın ta kendisiydi.

İmparator ile Kilise'nin sahte peygamberlere karşı zaferini resmeden temsiller önem kazandığında, Mahşer ikonografisi ortaya çıktı ve tıpkı Mısır'a Kaçış'ta olduğu gibi, Mahşer'i şekillendiren kaynak Kitabı Mukaddes değil, tefsirler oldu; bu durumda, Beatus tarafından yazılan tefsirdi.

C. BEATUS VE KİRLENME

Asturias'lı* bir keşiş olan Beatus, yaklaşık 775 yılında İspanya'nın Liebana kentinde Vahiy üzerine yorum getiren bir tefsir yazdı. Onun birbirinden ayrılmayan iki tutkusu, yazdığı Tefsirler ve Toledo Başpiskoposu Elipandus'a karşı verdiği mücadeleydi. Öykü, Kilise içinde yaşanan bir çatışmalar örneğidir ve aslında Mahşer tasvirlerini teşvik eden ve bu resimlerde anlatılan kirlenmenin nedeni olan sapkınların kovulmasını gösterir.[109]

VIII. yüzyıldan sonra Müslümanlar İspanya'nın çoğunu ele geçirmişti ve Charlemagne'nın yapabildiği en iyi şey, Müslümanlara karşı direnişin en kuvvetli olduğu Asturias'ın doğusunda bir tampon bölge kurmak olmuştu. İspanyollar, Arap egemenliğindeki İs-

108. a.g.e., s. 216.

* İspanya'nın kuzeybatısında, Oviedo iliyle aynı alanı kaplayan özerk bölge. Asturias, Müslümanların İspanya'yı ele geçirmelerinden önce, Vizigot soylularının yönetiminde bağımsız bir krallıktı. (y.h.n.)

109. Kempf, y.a.g.e., bölüm 13; Jaime Vincens Vives, *Approaches to the History of Spain*, 2. Baskı, çev. J. C. Ullman (Berkeley, 1970), bölüm 4-7; John Williams, *Early Spanish Manuscript Illumination* (Londra, 1977).

panya'nın İspanyol Hıristiyanları oldukça memnunlardı (ve 1100'lerin başlarından itibaren Toledo'yu ortaçağın İskenderiye'si yapmak için gereken kültürel temeli oluşturdular). *Convivencia*, Hıristiyanların, Müslümanların ve Yahudilerin "birlikte yaşamaları"nın simgesi oldu. Ancak İspanya'nın Roma'yla dini bağlarını güçlendirmeye çalışan bir heyetin üyesi olan Migetius, Müslümanlarla yemek yediklerinde bile Hıristiyanlara saldırdı. Yine aynı Migetius, öyle ağır Teslis öğretileri çıkardı ki Elipandus bu hücumları durdurmaya karar verdi ve 785 yılında Sevilla'daki bir kilise meclisinde bu baş belasını mahkûm etti. Bu mecliste Elipandus, oldukça iyi bir nedenle, Mesih'ten Tanrı'nın evlat edindiği oğlu olarak bahsetti. Mesih'in insani ve ilahi yönleri keskin bir tezat oluşturduğunda, özellikle Müslümanlar zor durumda kalıyordu ve Elipandus, Roma nezdinde puan toplamaktan çok insanları kazanmakla ilgileniyordu. Doğal olarak bütün öykü Migetius'un evine dönmesiyle sonuçlanacaktı. Sorun, Elipandus'un aleyhine olacak biçimde, siyasi bir hal aldı. II. Alfonso'yu destekleyen Asturias'lılar Başpiskopos'un Adopsiyanizm'ini mesele yaptılar. II. Alfonso'nun iki ısrarlı destekçisi olan Başrahip Beatus ile onun yandaşı Etherius, Elipandus'u İsa'nın kutsallığını inkâr etmekle suçladı; Elipandus ise buna aforozla cevap verdi. Daha sonra Beatus ile Etherius 786'da Elipandus'un görüşlerine karşı çıktıkları bir yazı yayınladılar ve Elipandus'un Nestorios'un (Meryem'in Tanrı'nın annesi olduğunu inkâr ettiği söylenen ve Başpiskopos Cyril İmparator'un danışmanlarına rüşvet verdiği için aforoz edilen bir V. yüzyıl Patriği) yandaşı olduğunu ilan etmesi için Papa'yı ikna etti.

Beatus'un aleyhine olacak biçimde, dikkatleri başka yöne çeken bu Nestorius meselesine İspanya'da çok az kişi aldandı ve papazların çoğu Elipandus'u destekledi. Yılmayan Beatus'la arkadaşları Elipandus'u destekleyen Urgel Piskoposu Felix'e saldırarak zekice bir hamle yaptı. Bu zekiceydi, çünkü Urgel, Charlemagne'nın yönetimindeydi ve Franklar şiddetle İsa'nın insani değil, ilahi yönünü vurguladıkları için bu çekişmenin içine sürüklenmiş oldular. Çok geçmeden Felix önce Regensburg'de, sonra tekrar Roma'da sözünü geri almaya zorlandı. Ancak Müslüman İspanya'ya döndüğü an-

da sözünü geri aldığını reddetti ve yine Elipandus'a destek verdi. Şimdi Elipandus'un, Felix'e davranışlarından dolayı Charlemagne'a karşı gelerek karşı saldırıya geçmek için bir bahanesi vardı. İmparator'la Papa, bu çatışmayı güçlerini birleştirecek kadar tatsız buldular ve Elipandus'un Adopsiyanizm'ini resmen inkâr etmek için 794 yılında Frankfurt'ta büyük bir konsil topladılar. Ejder kovulmuştu. Beatus'la Etherius, destekledikleri adamın, II. Alfonso'nun tahta çıkışıyla birlikte açıkça galip geldiler. 798 yılında Charlemagne, Adopsiyanizm'i sapkınlık olarak kınama konusunda uzlaşma içindeki Papa III. Leo'yu kışkırttı. Felix'e baskı yapıldı ve tekrar sözünü geri alması sağlandı; Elipandus sürekli olarak güç kaybeden kuşatılmış bir bölgeye gönderildi. Beatus Charlemagne'nın gözde teoloğu Alcuin ile yakın arkadaş oldu ve Asturias krallığı Toledo'yu daha fazla dinlemek zorunda kalmadı. Bu inatçı savaşçının, Mahşer ikonografisi biçimindeki kalıtı büyük etki yaratmıştır.

Son zamanlarda yapılan araştırmalar, IX. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar yapılan Mahşer'le ilgili kitap resimlerinin dört ana gruba ayrılabileceğini gösterir. Bunlardan üçünün ortak kaynağı, VI. yüzyılda yapılan Roma'ya ait ilk örnekler ve V. yüzyılda yapılan Roma bazilikalarındaki mozaiklerdir.[110] Dördüncü grupsa resim tekniği ve ruhuyla diğerlerinden ayrılır. Resimde ve heykelde, özellikle Cehennem Hükümdarı olarak en büyük etkiyi yaratan Şeytan bu dördüncü gruba aittir. Bu grupta bulunan IX. yüzyıldan XV. yüzyıla kadar yapılmış yirmi dörtten fazla elyazması, Beatus'un tefsirlerine dayanır. Peter Klein, Beatus Mahşer'inin etkisinin abartıldığını iddia etmekte haklı olsa bile bu, yaratılan Cehennem Hükümdarı imgesi için geçerli değildir.[111] Mevcut en eski ve en etkileyici örnek X. yüzyılda Magius tarafından yapılan Morgan Beatus'dur. Babil'in Fahişesi, Kitabı Mukaddes metninde olduğu gibi ırmakların üzerinde bir tahtta ortaya çıkmaz; onun yerine üzerinde hilal olan bir Müslüman tacı giyerek bir Müslüman sedirinde oturur. Belshaz-

110. Commentary, yazarlar Richard Laufner ve Peter K. Klein, *Trierer Apokalypse: Facsimile of Codex 31 of the Trier Municipal Library* (Graz, 1975), s. 112-15, 134-5.

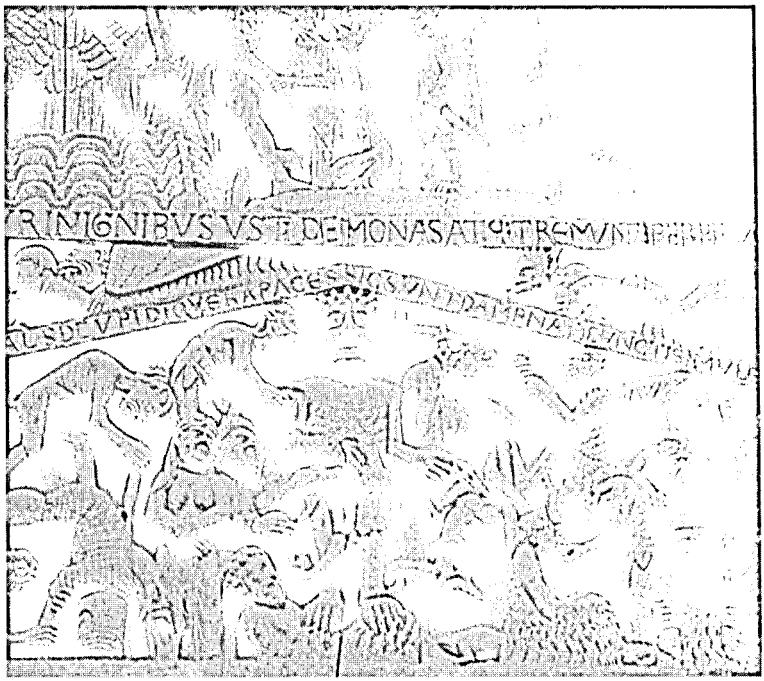
111. Peter Klein, "The Apocalypse in Medieval Art", *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson ve B. McGinn (Ithaca, NY, 1992) s. 187.

zar, Kurtuba'daki camiden alınan bir mekânda görülür. İslam ejderdir, yedi başlı hayvandır, kötülüğün vücut bulmasıdır. Bazıları Muhammet'in, Deccal'in rakamı olan 666 yılında öldüğünü iddia eder.[112] Bunun İspanyol okur için anlamı açıktır. Ejder Gökte değil; tam orada, İspanya'dadır. Ancak Mahşer'in altında yatan anlam iç düşmanlara karşı yapılan saldırıysa, İslam'a karşı verilen mücadele, dış düşmana açılan bir savaş değil midir? Öyle olabilir; ama iki nedenden dolayı değil. Müslümanlar, Kilise bölgesi olan İspanya'daydı. Daha da önemlisi, Araplar hakkındaki bilgisizlik temel gerçekleri çarpıtıyordu. İslam farklı bir din olarak değil, bir sapkınlık olarak görülüyordu. Bu Şam'lı John tarafından, Beatus tefsirlerine başlamadan birkaç yıl önce böyle yazılmıştı ve sonra bu kategoride yüzyıllar boyunca ihmal edildi.[113]

Sarazenler, Deccal olan ahlâksız Muhammet'in şeytani, barbar zalim, çirkin ve kötü huylu yandaşlarıydı.[114] Philippe Sénac Müslüman karşıtı tavır için deliller sıralasa da, John Williams'ın bu dönemde Beatus'un İslam karşıtı göndermeleri olduğu konusunda şüpheleri vardır. Ancak Williams şunu söyler: "Yapısı itibariyle Mahşer – ve baskın olarak Tyconian tefsiri, onu üreten tarihsel ortam gereği – sapkınlık ve zulüm bağlamında yeniden ayırma için çok uygundu".[115] Mahşer yapısı gereği sapkınlık karşıtı bir kavram olsun ya da olmasın, kesinlikle sonradan böyle oldu. Bunun için açık göndermelere ihtiyacımız yok; ama en az bir örnek verebiliriz. Şövalyelerin paganları ve Yahudileri vaftiz ettiğini gösteren, 1310 yılında yapılmış bir Alman Mahşer'i, Germen Şövalyeleri Örgütü'nün kendine has ideolojisini yansıtır.[116]

Morgan Beatus'ta Satan'ın iri, siyah ve çarpık çurpuk olduğunu görürüz (res. 38). Kanatları, pençeleri ve giysileri yoktur. Bu, suçluların ayakları geçirilerek teşhir edildikleri delikli tahta kanepelere

112. Philippe Sénac, *L'image de l'autre, histoire de l'occident médiéval face à l'islam* (Paris, 1983), s. I, 33-5.
113. John Williams, "The Apocalypse Commentary of Beatus of Liebana", *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson ve B. McGinn (Ithaca, NY, 1992), s. 227, notlar 40,42.
114. Sénac, y.a.g.e., bölüm 2-3.
115. Williams, y.a.g.e., s. 220.
116. Klein, y.a.g.e., s. 194.



30. *Kıyamet Günü*, Cehennem Kralı olarak tahtında oturan Satan, 1130 dolayları, St Foy, Conques, Aveyron.

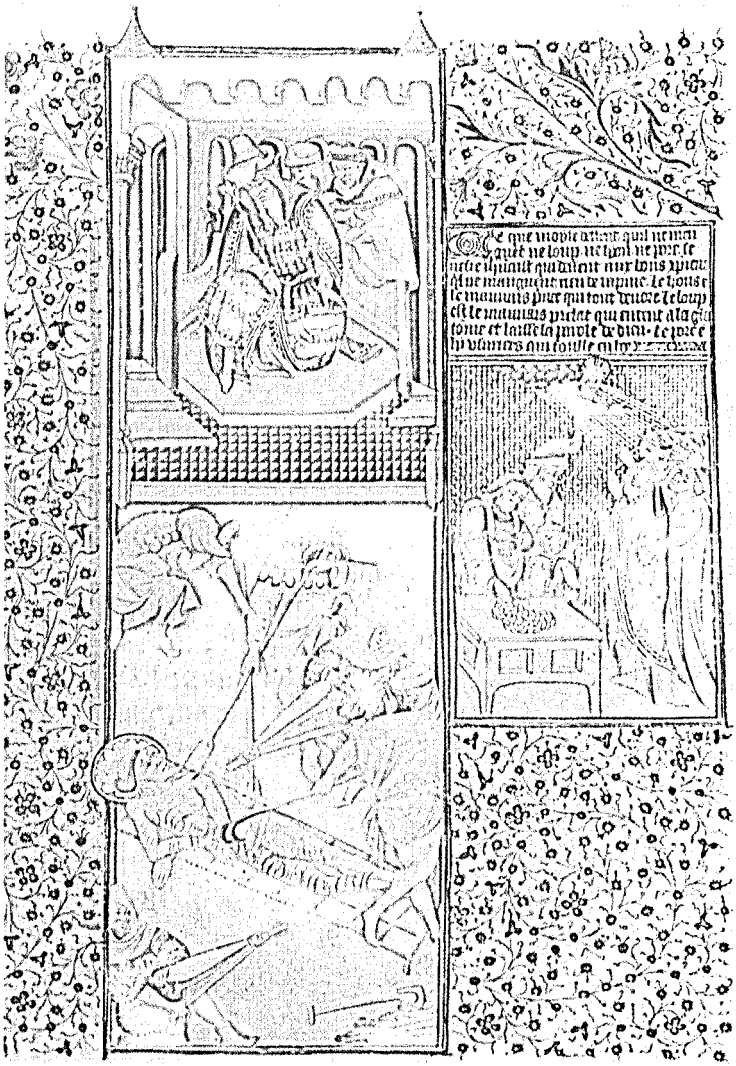
zincirlenmiş ya da yatay bir şekilde karanlık bir boşluğa düşen, çıplak siyah bir goril vücududur. Bu, Magius'la Beatus'un Satan'ıdır. Sağ alt tarafta, silahsız melekler çıplak kirletenleri, asi meleklere hiç benzemeyen ve Satan'la birlikte düşen insan vücutlarını kovmaktadır. Satan, ayırt edilemeyen kocaman, siyah bir pislik yığınıdır.

Satan, Gerona Beatus'ta da Cehennem Hükümdarı'dır. Bacaklarına yılanlar dolanmış bir şekilde şeytanların arasında oturur. Başının etrafındaki dişli tekerlek parmakları taç olabilir; ama belki de alev almış saçını temsil etmektedir (res. 59). Bu Satan'ın görülecek pek bir özelliği yoktur; basit bir Cehennem'deki Hükümdar tipidir ve Rönesans boyunca da temelde böyle değişmeden kalacaktır.

Ayaklarının altında bazen bir, bazen iki günahkârla bir tahtta oturur: Kâinatın Hâkimi olarak tahtında oturan ve ayağıyla putperest bir tiranı ezen galip İsa'nın tersine döndüğü bir görüntü (res. 7). Tahtta oturan Satan tahtta oturan İsa'nın tersidir; ama belirgin bazı farklar vardır. Birincisi, Satan günahkârları midesine indirir. Bunun en eski örneği, Torcello *Kıyamet Günü*'nde resmedilen Satan'ın üstünde dinlendiği tahtın kollarındaki ejder başlarıdır (res. 28, 39). Bu imge, ikinci adımı atan ünlü bir örneğin kaynağı gibi görünür: günahkârların şeklinin bozulması (Vaftiz Bölümü, Floransa, XIII. yüzyılın ortaları). Giotto kendi *Kıyamet Günü*'nde, bu Vaftiz Bölümü'ndeki mozaiği biraz değişiklik yaparak kullandı. Belki de bu aynı anda mideye indirme ve dışkılama, psikolojik kaynağını, Satan'ın üzerinde oturduğu pis tahttan çıkarılan hükümlerden almaktadır. Fra Angelico'nun Satan'ının (res. 1) ardındaki kavram, bu ilkelce yapılmış ilk örnekten farklı değildir. Heykeltıraşlar, bu Gerona Beatus Satan'ından model olarak yararlandılar. Belirleyici özelliğini lanetlileri yiyen şeytanların oluşturduğu Conques'taki *Kıyamet Günü*'nde, Cehennem'deki Satan neredeyse aynıdır (res. 30).

Beatus'a dayanan Satanların bazen boynuzları vardır; ama normalde bunların kanatları, pençeleri, çatal toynakları, kıvrık tırnakları, kuyrukları ya da üçlü mızrakları yoktur. Her zaman çıplaktırlar ve genellikle büyük kulakları, çıkık ağızları ve dişleri vardır. Her zaman şişman, siyah ve iğrençtirler; ama nadiren korkutucudurlar. Meleklere yenilen Cehennem Hükümdarı, gelecekte kovulacak bütün kirletenleri kabul edecek pasif, sabit biridir. Philippe Ariés haklı olarak, Conques İsa'sının hâlâ Mahşer'in İsa'sı olduğunu söyler.[117] Conques'taki ikonografi Vahiy'den ve Kıyamet Günü'nden (Matta'dan) alınan motiflerin çakışmasıdır. Çirkin görünen bir yaratık – tek başına olsaydı onu Şeytan olarak tanımlayamazdık – Mikael'le Ruhların Tartılması'nı tartışmaktadır. Bu işi Beatus Şeytan'ı yapamazdı, bu yüzden de bu iki farklı işlevi üstlenen Şeytan (Cehennem'in Kralı ve Mikâel'in düşmanı ya da Ruhların Tartılması Satan'ı) doğal olarak hiçbir zaman aynı eserde gös-

117. Philippe Ariès, *The Hour of our Death*, çev. H. Weaver (New York, 1981), s. 99.

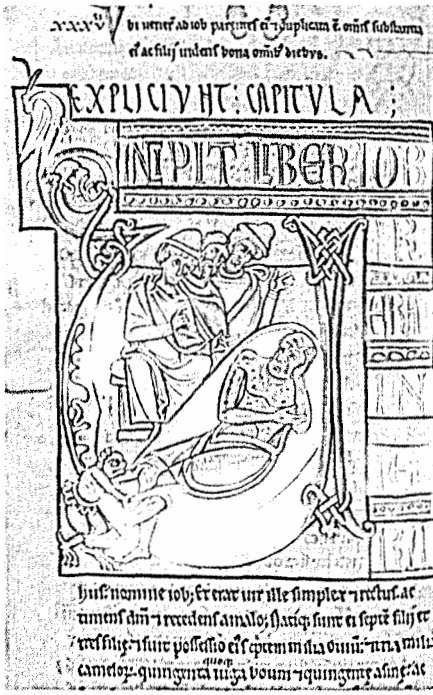


31. "Aziz Lawrence Şehitliği", *Rohan Dua Kitabı*, 1425 dolayları. Bibliothèque Nationale (elyazması Latince 9471, 219. folyo), Paris. Çatallı çengel ve özellikle de kıvrık çatallı tırnaklı demir (suçlulara ve sapkınlara işkence edilmesinde kullanılan), Şeytan'ın kullandığı en yaygın alettir (günahkârlara eziyet etmek için).



32. Fra Angelico, *Kıyamet Günü,* 1431-5 dolayları, tahta üstüne suluboya. San Marco Müzesi, Floransa.





33. *Bible de Souvigny*'deki Eyüp Kitabı'ndan bir bölüm başlığı (Şeytan'ı mağara adamı kısa pantolonu içinde tırnaklı demir kullanırken gösterir), XII. yüzyılın sonları. Belediye Kütüphanesi (elyazması bkz. 204), Moulins.

34. "Ruhların Tartılması", Şeytan'ı eski Mısır tarzı *shenti* içerisinde gösterir, Soriguerola Mihrap resminden, XIII. yüzyıl, suluboya. Katalonya Ulusal Sanat Müzesi, Barcelona.





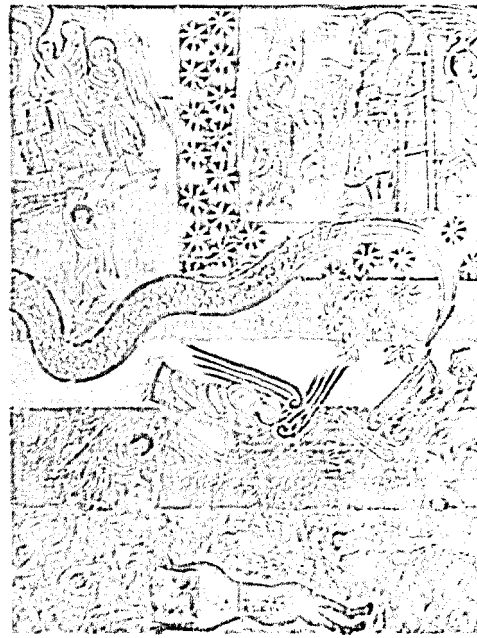
35. Apollon-Helios olarak İsa, M.S. 350'den önce, Roma'da Aziz Petrus'un altındaki yeraltı mezarlığında yer alan Julii'nin mozolesindeki bir mozaikten (XVII. yüzyılda yapılan kazılarda çıkarıldı).



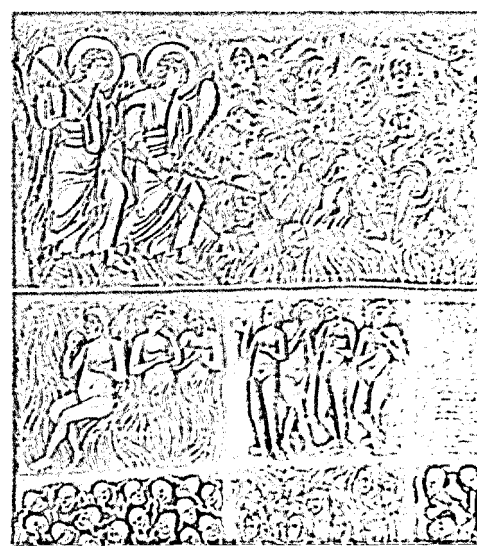
36. Belbello da Pavia, "İlk Çocuğun Vebası": Bir melek, Şeytan'ı vebayı yayacağı yere yöneltiyor. *Visconti Dua Kitabı*'ndan, 1412. Ulusal Merkez Kütüphanesi (M.S. LF 95), Floransa.



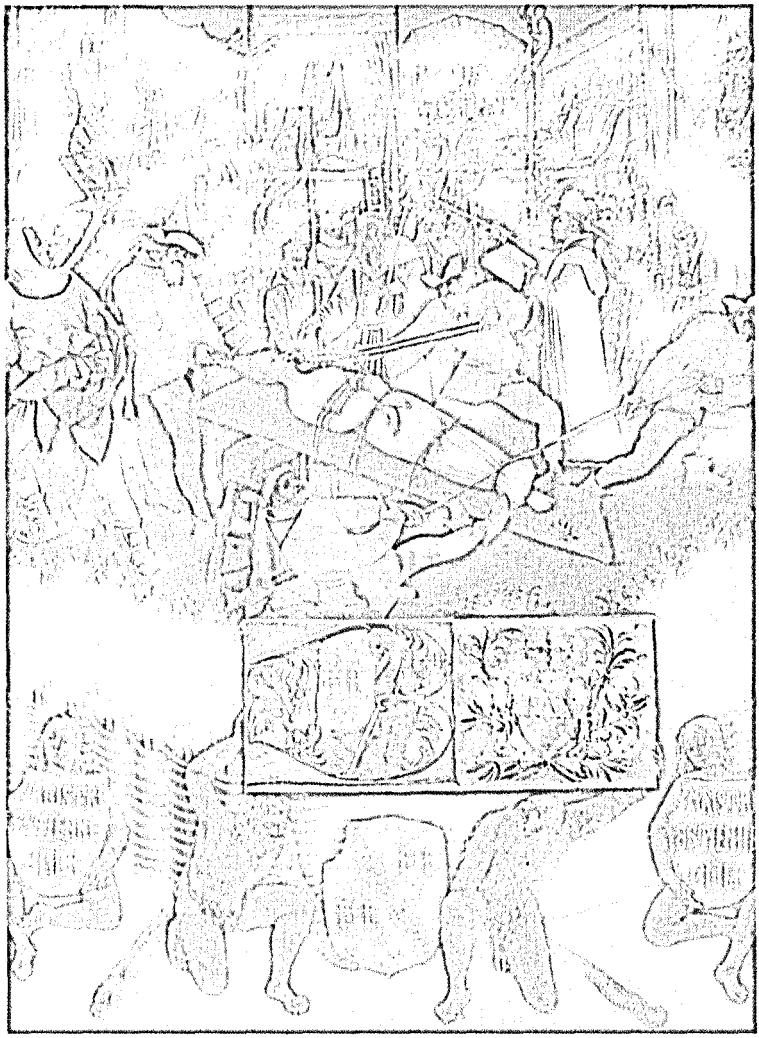
37. "Ölülerin Yeri", *Rohan Dua Kitabı*, 1425 dolayları. Bibliothèque Nationale (M.S. Latince 9471, bkz. 159r), Paris. Şahsi Yargılama, ruhun Tanrı'nın lütfunu kabul ya da reddettiği ölümden önceki an, ruhun geleceğini belirler. Rohan Ustası, Mikael'in ruhu Şeytan'dan kurtarmasını resmeder.



38. "Mahşer", Satan ve Asi Melekleri yanan çukura fırlatılır, *Morgan Beatus*'tan, 940 dolayları, Pierpont Morgan Kütüphanesi (elyazması M. 644 153. folyo), New York.



39. S. Maria Assunta'daki *Kıyamet Günü* mozaiklerinden bir ayrıntı (res. 42), Torcello. Burada, melekler lanetlilere eziyet eder; kısa süre sonra bu görev sadece Şeytan'ın olacaktır.



40. Jean Fouquet, "Aziz Apollina Şehitliği", dini bir oyunda gösterilen Cehennem Ağzı, *Etienne Chevalier'nin Dua Kitabı*'ndan, 1445. Condé Müzesi (elyazması 45), Chantilly.

terilmez. Dengeyi kendi lehine olacak biçimde bozmaya çalışan haylaz, hatta çekici Şeytan'ın gerçek dünyayla bazı bağlantıları vardır ve genellikle, en azından bir bölümü dini oyunlarla olan bağlantılardan gelen bir karakterdir. Oysa Gerona Beatus'un Cehennem'deki Godzilla tipi, sadece soyut, çoğu zaman beceriksiz bir ikonografik göstergedir.

Rönesans'ın ilk dönemlerinden önce en tipik Şeytan şekli, özellikle de Mikâel'e karşı savaşırken, çoğu zaman yedi başlı olan bir ejderdir. Muhtemelen grafik sanatlarda kullanılan yedi başın edebi kaynağı, Vahiy Kitabı'ndaki yedi başlı büyük kırmızı ejder tasviridir. Aziz Yuhanna'nın ilk olarak neden yedi başlı bir ejder hayal ettiği ise başka bir sorudur. Belki de bu ejder, Hydra'yı öldüren Hercules'in öyküsünden ve resimlerinden gelmiştir – ama Hydra'nın dokuz başı vardır. Eski Yakın Doğu kaynakları bu konuda fikir verebilir. Suriye'de Ras Şamra'da bulunan bir tabletteki yazının bir bölümü şunu söyler (Cyril Gordon'un çevirisiyle):

> Lotan'ı, o kaçan yılanı öldürdüğünde,
> [Ve] bu kıvrım kıvrım kıvrılan yılanın sonunu getirdiğinde,
> yedi başlı Shalyat ...[118]

Bu ilginçtir, çünkü Babil Tufanının öyküsü Tekvin'deki Tufan bölümünün temelidir. Ve bu öykünün Mezopotamya dışında bilinen tek versiyonu Ras Şamra'dan gelir. M.Ö. ikinci binyıldan öncesine ait olup Tell Asmar'da (Bağdat yakınlarında) bulunan Akadlardan kalma bir silindir mührü, yedi başlı bir ejdere saldıran iki tanrıyı resmeder.[119] Muhtemelen bu Akad motifi kullanılmaya devam etti ve hem Aziz Yuhanna'nın ejder kavramının hem de bu ejderin sanattaki şeklinin temelini oluşturdu. Bu akla yatkın fikir, üzerinde yedi başlı ejderler olan başka hiçbir mührün bulunmaması gerçeğiyle zayıfladı. Daha olası olan şey, yedi başlı ejderleri gösteren bir resim kaynağının Yuhanna'nın imgesine ilham verdiği, bu edebi imgenin de ortaçağdaki resim imgelerine ilham verdiğidir.

118. Alıntı için bkz. Alexander Heidel, *The Babylonian Genesis* (Chicago, 1942), s. 107.

119. Dominique Collon, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East* (Chicago, 1988), s. 178, 840. resim.

Ejderle savaşmak, sahte peygamberleri kovmak ve Şeytan, Mahşer'deki bölümlerden yalnızca bir tanesidir. Oysa Kıyamet Günü'nde Şeytan'ın hayati bir rolü vardır. Bu rol için, Şeytan'ı kovmakla ilgili ve onu Cehennem'deki köşesinde oturmaya terk eden bir ikonografi işe yaramazdı. Aslında Augustinus ısrarla şunu söylemişti: İnsanları korkutarak değil, eğiterek Tanrı'ya tapmaya yönlendirmeliyiz. Sonradan, Donatusçular* (Afrikalı, hizipçi bir topluluk), insan inanıp inanmamakta özgürdür, fikrinde ısrar ettiğinde Augustinus da fikrini değiştirdi. Sonuçta, diye sordu Donatusçular, İsa kime karşı şiddet kullandı? Augustinus cevapladı:

> Bazı koyunlar sürüden ayrıldığı zaman ... çoban onları bulduğunda herhangi bir direniş belirtisi gösterirlerse kamçı korkusuyla, hatta kamçı acısıyla bile, onları efendisinin ağılına geri getirmek çobanın görevinin bir parçası değil midir?[120]

1000 yılına gelindiğinde, Kilise insanları dışlamakla değil, herkesi içeride tutmakla ilgileniyordu. Bir Elipandus'un kovulduğu ve yoldan çıkmasına izin verildiği günler geçmişte kalmıştı. Artık bir Elipandus, ya kamçıyla sürüye geri katılacak ya da yakılacaktı.

D. SAPKINLIK VE ŞEYTAN'İN YENİ ROLÜ: 1184

Kıyamet Günü'nde dünyanın sonu gelir ve ölüler diriltilir. Joyce'ın *Portrait of the Artist as a Young Man* (Sanatçının Bir Genç Olarak Portresi) adlı eserinde, Stephen Dedalus Kıyamet Günü'nün bir tasvirini dinlediğini anımsar, zamanın şu anda var olduğu, eskiden var olduğu ama artık olmayacağı an:

> ... bütün Âdemoğulları o en üstün günde toplanmış olacaklar. Ve işte, yüce yargıç geliyor! Tanrı'nın uysal Kuzu'su değil artık, yumuşacık Nasıra'lı İsa değil artık. Acıların Adamı değil artık, İyi Yürekli Çoban değil artık, işte geliyor bulutların üstünde, büyük gücü ve ululuğuyla...

* M.S. 4. yy başlarında Kartacalı Donatus tarafından kurulan ve İsa'nın tanrı olmadığını, sadece peygamber olduğunu savunan bir hareket. (ç.n.)
120. Mektup CLXXV.

O konuşuyor ve O'nun sesi uzayın en uzak köşelerinde duyuluyor, dibi olmayan kuyuda bile. Yüce Yargıç, onun verdiği yargıdan kurtulunmayacak ve kurtulunamaz. Doğruları kendi tarafına çağırıyor, krallığa girmelerini söylüyor onlara, sonsuz mutluluk onlar için hazırlanmış. Eğrileri uzaklaştırıyor kendinden, öfkeyle haykırıyor: Gidin benden ey lanetliler, şeytan ve melekleri için hazırlanmış sonsuz ateşe gidin.*

XII. yüzyılın başlarında meydana gelen en önemli tek değişiklik, gücün Papa'yla İmparator'un ellerinde toplanmasıydı. Bunun iki önemli sonucuysa, daha sıkı bir disiplin ve denetimle, İmparator'la Papa arasında iktidar çatışmaları oldu. Her ikisi de düzeni korumak istiyordu. Soru şuydu: *Kimin düzeni?* 1184 yılında iki taraf da anlaşmazlıklarını bir kenara itti ve Avrupa halklarını kutsanmış ve lanetlenmiş olarak ayırmak üzere birleşti. XII. ve XIII. yüzyılın manastır kiliselerinde ve katedrallerinde bulunan alınlıklardaki Kıyamet Günlerinde, Şeytan'a yeni bir rol biçildi. Yeni bir rol için yeni bir maske gerekirdi. Ne ejder ne de Cehennem'deki tahtında goril gibi oturan Beatus Satan'ı, Şeytan'ın yeni kişiliği olabilirdi. Yeni Şeytan, Kıyamet Günü'ndeki rolüyle şekillendirildi ve bu konunun duygusal içeriğiyle psikolojik işlevi, XII. yüzyıldaki toplumsal ortamın dinamikleriyle şeklini aldı.

Her sapkınlığın siyasal çağrışımları vardı, çünkü İmparator, Tanrı'nın yeryüzündeki vekiliydi. Örneğin, Büyük Leo'nun mektupları, Dördüncü Ekümenik Konsil'in ne zaman ve nerede toplanacağına karar veren kişinin İmparator olduğunu gösterir. Gerçekten etkili bir güce sahip herhangi bir öğretiyle ilgili bir kararda son sözü söyleyen de yine İmparator'du. Karolenj üslubunda resimlenmiş Kitabı Mukaddeslerin ayırt edici özelliği, krala ithaf edilmiş minyatürlerdi. Örneğin, IX. yüzyılda yapılan Vivian Kitabı Mukaddes'indeki bir minyatür, Papa'ya değil, Kral'a şükranlarını sunan din adamlarını resmetmişti. Kutsal Roma İmparatoru yağlandı, bu bir piskoposluk kilisesinin kanunuydu ve İmparator Papa'yı atadı. Papa, XI. yüzyılın ortalarına kadar sadece İmparator'un en önemli piskoposuydu.[121] Piskoposların ve başrahiplerin dinle ilgisi olma-

* *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev.: Murat Belge, İletişim Yay., 1989

121. *Imperial Lives and Letters of the Eleventh Century*, çev. Theodor E. Momm-

yan konularda önemli bir gücü olduğu için, İmparator onların atamalarını denetim altında tutmak istiyordu. Sapkınlık, İmparator ile Papa arasında, piskoposları kimin atayacağı konusunda anlaşmazlığa yol açtı – 1070'lerin Tayin Çekişmesi. Sapkın topluluklar zaman zaman Avrupa'nın her yerinde ortaya çıktı; ama 1070'lere kadar bunlar, dışlanmış aydınlar ya da sadece popüler yerel topluluklardı. Bunlar ne Mani'nin ne de Zerdüşt'ün izinden gittiler; onların sapkınlığı sadece özel, dindar bir hayatın değerini, ayinler ve kutsal emanetlerden üstün görmekti. Kral Dindar Robert, 1022 yılında Orléans'da sapkınları yakan ilk kişiydi; diğerleri asılmış ya da işkence görmüştü; ama hiçbiri yetkililer için ciddi bir endişe kaynağı olmamıştı. Oldukça beklenmedik bir şekilde 1077'de sapkınlar, kendilerini yakmak isteyen Cambrai Piskoposu'na karşı Papa'dan koruma talebinde bulundular. Papa'ya yapılan bu çağrı, toplumsal güçlerin yeni düzenini yansıtan bir ayrıntıdır. Geniş sapkın hareketler, İmparator ile Papa arasındaki mücadelede etkili oldu.[122]

Milano Başpiskoposu 1071'de öldüğünde, yerine geçecek kişiye dair hiçbir Kutsal işaret yoktu. İmparator IV. Henry kendi adayını kabul ettirmeye çalıştı; ancak Saksonya'da çıkan bir isyanı geri püskürtmekle o kadar meşguldü ki Papa'nın Atto adlı bir reformisti onaylamasıyla ilgilenemedi. Atto, Papa'nın seçimi değildi; halkçı bir reform partisi olan ve Milano'da bir yoksul mahallesinin adını taşıyan Patarinler tarafından seçilmişti. VII. Gregorius zekice davranarak, İmparator'a karşı sağlam bir bölücü olarak Patarin Başpiskoposunu kurnazca destekledi. Bu bölücü, Avrupa'yı yüzyıllar boyunca parçalayan bir çatırdamayı başlattı. İmparator ile Papa arasındaki mücadelede, Milano başpiskoposunun denetimi hayati

sen ve Karl F. Morrison, Morrison'ın tarihi bir girişiyle birlikte (New York, 1962), s. 3-18.

122. R. I. Moore, *The Origins of European Dissent* (Londra, 1985); Hans-Georg Beck ve diğerleri., *History of the Church: From the High Middle Ages to the Eve of the Reformation* (New York, 1980) bölüm 21-22, 28, 32-33; Alan C. Kors ve Edward Peters, *Witchcraft in Europe, 1100-1700* (Londra, 1972); Friedrich Heer, *The Medieval World: Europe 1100-1350*, çev. Janet Sondheimer (New York, 1962), bölüm 9; G. G. Coulton, *Five Centuries of Religion,* II: *The Friars and the Dead Weight of Tradition, 1200-1400* (Cambridge, 1927); M. D. Lambert, *Medieval Heresy* (Londra, 1977).

bir önem taşıyordu ve terazinin dengesini bozan Papa'nın kefesindeki Patarinlerin ağırlığıydı. Bu Patarinler, Gregorius'un Papa II. Nicholas ve Papa II. Alexander'ı desteklemek için bağlantı kurduğu ama aslında pek de sıcak bakmadığı Patarinlerdi. On yıllar geçti ve Patarin, sapkın sözcüğüyle eşanlamlı oldu. Papa III. Innocent her sapkının "hele hele bir de Patarin'se, hemen cezalandırılmasını ve bütün mallarına el konulmasını" emretti. İmparator II. Frederick Patarinlerin "insanların gözü önünde canlı canlı yakılmasını"[123] buyurdu. Papa ile İmparator arasındaki bu ortak duygu, yaşadıkları ciddi çatışmalardan sonra yeni bir denge oluştuğunu gösterdi; daha önceleri, tam olarak 1184 yılında başlayan Cehennem Krallığı için yapılan bir işbölümü. O sene 4 Kasım'da, Papa III. Lucius ile Kutsal Roma İmparatoru I. Frederick, Verona Ekümenik Konsil'ini topladı. Lucius, dürüst ama cesaretten yoksun bir adamdı. Meslek hayatında daha önce, Brescia'lı Arnold'ın katilleri olan Aziz Bernard ve IV. Hadrian'ın desteğinden faydalanmıştı. Roma İmparatoru unvanına "Kutsal" sözcüğünü ekleyen adam, kızıl sakallı Frederick'ti. O gün, Papa Lucius, İmparator'la birlikte belirlediği sapkınların "Ad abolendam" adlı ilk ciddi kara listesi olan resmi bir karar yayınladı. Liste, Katharlar, Patarinler, Humiliati, Lyon'un Yoksul Adamları ve Brescia'lı Arnold'ın yandaşlarını belirtiyordu. Yargılama ve hukuk alanında yapılan kesin değişiklikler, sapkınları cezalandırmak için gereken her türlü suçlama ihtiyacını da ortadan kaldırdı. Piskoposlardan bunları bulup ortaya çıkarmaları istendi. Dava işlemlerini Kilise, yargılamayı ise dinden bağımsız bir güç yürüttü. Bir imparatorluk kararnamesi, Papa Lucius'un, teşvik ettiği Engizisyon mahkemelerine verdiği güçle uyum sağlayacak mekanizmayı kurdu. Sapkınları Papa damgaladı; İmparator idam etti. Papa onları Cehennem ateşine gönderdi; İmparator odunları tutuşturdu.

1184 senesi, zamanda, öncesine ve sonrasına bakabileceğiniz önemli bir noktadır. Önceki elli yıla baktığımızda, Kıyamet Günü'nün ilk büyük Romanesk temsillerinin, Torcello'daki (mozaikler), Autun ve Conques'teki (heykeller) ve Winchester Zeburu'nda-

123. Peters, y.a.g.e., s. 178, 208.

ki (kitap resimleri) çeşitli iletişim alanlarında ortaya çıktığını görebiliriz. Sonraki elli yıla baktığımızda ise, Chartres, Paris ve Bourges'da bulunan muhteşem Gotik Kıyamet Günlerinin ortaya çıkışını görebiliriz. Kıyamet Günü'nün ardındaki ikonografi, çağrı ve dürtü, o yüzyıllık dönem içerisinde Kilise'nin dış sapkınlığa karşı yaptığı en şiddetli saldırıyla çakışmıştır. Bu saldırılar, XII. yüzyılın ortalarında Köln yakınlarında yaşayan Başrahip Eberwin adlı vakanüvisin anlattığı sapkın toplulukların büyümesine verilen cevaptı. Başrahip, Kilise'nin yozlaştığına inanan ve Apostolik idealistler ile örgütlenmiş dini bir alternatif sunan "yeni sapkınlar" arasında ayrım yaptı.[124] Yeni sapkınlar Balkanlardan gelen ve İtalya'yla Fransa'nın (burada Albi sapkınları olarak da adlandırıldılar) Katharları olan Bogomillerdi. Başrahibin yaptığı bu ayrım kusursuzdu: Sapkınlıklar iki ana türe ayrılan geniş hareketlerdi:[125] Dışlanan reform hareketleri ve daha başlangıçta dışarıda bulunan (ve reddettiklerini düzeltmekle ilgilenmeyen) hareketler. Eski bir başrahip olan Brescia'lı Arnold, Apostoliklerin savunduğu yoksulluğu talep eden tipik bir reformistti. "Keskin bir zekası vardı; Kitabı Mukaddes konusundaki bilgisi sağlamdı; akıcı konuşurdu; dünyayı hor gören ateşli bir vaizdi", diye anlatır onunla aynı çağda yaşamış olan Salisbury'li John: "Hıristiyanların yasasıyla son derece uyum içinde olan, ama onların hayatlarından mümkün olduğu kadar uzakta tutulan öğretiler öğretti." "Arnold, ruhların kanlarını arzulayıp içmek isteyen bir Şeytan gibidir," der Aziz Bernard. Ama Abelardus'a saldıran Bernard; onu koruyansa Arnold'dı. Arnold aynı zamanda, krallar ve papalar tarafından bir ülkeden öbürüne atılan; sonunda da, Papa'yla varılan yönetici sınıfın işbirliğinin düzeyini yeniden belirleyen bir anlaşmayla Kutsal Roma İmparatoru tarafından asılan etkin bir devrim örgütçüsüydü.[126]

Çok daha ortodoks bir reform hareketi, "Lyon'un yoksul adamları" olarak da bilinen Waldensiyanlardı. Sıradan insanlar kutsal

124. R. I. Moore, y.a.g.e., s. 169.
125. Çağdaş tarihçiler tarafından doğrulanmıştır: G. Gonnet, "Recent European Historiography on the Medieval Inquisition", *The Inquisition in Early Modern Europe*, s. 201.
126. a.g.e., s. 202.

metinleri kendi başlarına okuyabilsinler diye Kitabı Mukaddes'i kendi dillerine çeviren Waldensiyanlar o kadar gerginlik yarattı ki Üçüncü Lateran Konsili (1179) onları sadece azarladı (oysa Katharları kınamıştı). Papa III. Alexander hâlâ bu ruhları cemaata geri döndürmeyi umut ediyordu. Roma'daki Papa adına Waldensiyanlardan bir heyeti inceleyen başdiyakoz Walter Map izlenimlerini şöyle aktardı:

> Bu adamların oturduğu belli bir yer yok; çıplak ayakla ve ketenden iç çamaşırları olmaksızın, malları mülkleri olmaksızın ve Havariler gibi her şeyi ortaklaşa kullanarak, çıplak bir şekilde çıplak İsa'nın izinden giderek, ikişer ikişer dolaşıyorlar.

Beş yıl sonra, Waldensiyanlar aforoz edildi.

"Yoksul adamlar" hareketleri Kilise reformunu hızlandırdı ve kınandı, çünkü yol açtıkları bu hızlandırma Kilise'nin kontrolü dışındaydı. Waldensiyanlar ve öteki sapkınlar çoğu zaman seks alemlerine ve çocuk öldürmeye düşkün olmakla suçlandılar. Aynı suçlamalar I. ve II. yüzyılda, Hıristiyanlara da yapılmıştı. Hıristiyanlığın bütün ilk Savunucuları – Justin, Tatianos ve Tertullianus – başka bir Savunucu olan Athenagoras'ın sözünü ettiği iftiraları reddeder. Athenagoras şöyle der: "Bize yöneltilen üç suçlama vardır: ateizm, Thyestean şölenleri ve Oedipus tarzı cinsel ilişki."[127] Tertullianus alay ederek, Hıristiyanlar hakkında çıkarılan bazı söylentileri açıklamıştır.[128] Güya Hıristiyanlar gece vakti mumların aydınlattığı bir odada toplanırmış. Mumların dibine köpekleri çekmesi için et parçaları yerleştirilirmiş. Sonra da köpekler mumları devirip ışığı söndürürmüş. Bunu kâfir, ensest seks alemleri ve çocuk öldürme şölenleri izlermiş. IV. yüzyılda, dini yazarlar bu *benzer* özellikleri, Bilinemezcilerin ve sapkınların toplantılarına aktardı. Kıbrıs'ta, Origenes ile yandaşlarına yapılan saldırıların lideri Piskopos Epiphanius, türettiği fantezilerini kendi kişisel deneyimleri olarak üstlenme küstahlığını gösterdi.[129] Farklı özgün türlere, meninin Tan-

127. Athenagoras, *Plea* 1.3; LCC, I, s. 303.
128. Tertullian, *Apology*, 7.1, 8.6.
129. Stephen Benko, *Pagan Rome and the Early Christians* (Bloomington, IN, 1948), s. 65-6'dan çevrilmiştir.

rı'ya İsa'nın vücudu olarak sunulduğu sapkın ayinler ve havanda dövülen çocuk tozuna baharatlarla bal eklenmesi de dahildir. XI. ve XII. yüzyıllarda sapkınlara karşı söylenen, mumları deviren köpekler gibi tuhaf bir özelliği kapsayan bu yalanlar çok yaygındı. Waldensiyanlardan Katharlara kadar bütün sapkınlar, Şeytan'ın, iğrenç bir şekilde ayartılmış vekilleri oldu. Böylece onların idam edilmesi haklı gösterildi. Ruhani Fransiskenlerle yaşanan birçok anlaşmazlıktan sonra Papa XXII. John, iki konuya resmiyet ve açıklık getirdi. Mülk edinme hakkının Âdem ile Havva Cennet'ten kovulmadan önce bile var olduğunu hükmetti; üstelik bundan şüphe eden her kim olursa aforoz edilecekti.

Bilinirciliğe ve Maniciliğe şekil vermiş Pers dualizmini benimseyip buna intibak eden Bogomillere ve Katharlara göre Kilise, Şeytan'ın ta kendisiydi. Kilise Satan'dı; kötü tanrının kontrol ettiği ya da yarattığı görünür dünyanın bir parçasıydı. "Yeni sapkınlar"ın Latin Kilisesi'ni reddetmeleri, kendilerini saf hayata adamaları ve sıradan insanların arasında bulunan kökleri geniş bir taraftar kitlesi çekti. 1204'te Papa, Kathar piskoposu Bernard Simorre ile tartışması için bir vekil göndermenin akıllıca olacağını düşündü. Anlaşılan o ki Papa'nın adamı kötü bir tartışmacıydı, çünkü Katharlar büyümeye devam etti. Dört yıl sonra, konuşmaktan sıkılan Papa III. Innocent, onları yok etmek için bir mücadele başlattı. Sonuçta Katharlar 1208 yılında, Pierre de Castelnau adında bir Engizisyon mahkemesi üyesini öldürmemiş miydi? Elli yıl sonra, Pietro di Verona adında, önceleri nefret edilen ve sonradan aziz ilan edilen başka bir Engizisyon mahkemesi üyesi daha katledildi. XVI. yüzyılda bu aziz resimlere konu oldu. Aslında Pordenone, Palma Vecchio ve Titian böyle bir eserin anlaşmasını yapabilmek için şiddetli bir rekabet içindeydi. Titian galip geldi; ama yaptığı resim (Venedik'teki SS. Giovanni e Paolo'nun mihrap resmi), bir yüzyıl kadar önce çıkan bir yangında kül oldu. Ancak iyi kopyalar ve oymalar hâlâ mevcuttur ve özgün eser *Death of Peter Martyr*'in (Aziz Şehit Peter'ın Ölümü) "tamamlanmış en kutlu, en yüce" eser olduğunu söylerken Vasari'nin aklından ne geçtiğini merak etmemize yol açar.

XIII. yüzyılın sonunda Papa, sapkınlığın büyük bir vatan hain-

liği, İmparator'a karşı işlenmiş bir suç olduğunu ilan etti. Katharlara karşı verilen mücadele ve Dördüncü Lateran Konsili (1215), İsa'nın tesis ettiği ayinleri, Katharların bu tür ayinleri reddetmesine karşılık olarak onayladı. "Transubstantiation"* ilk defa resmi bir terim haline geldi. Bütün sapkınlar kınanmakla kalmadı,

> yalnızca sapkınlık şüphesi altında bulunanlara da aforoz kılıcıyla darbe indirilecek ve herkes onlardan uzak duracak. ... Seküler güçler, hangi görevde olurlarsa olsunlar, inanç içerisinde sapkınların kökünü kurutmaya uğraşmaları öğütlenecek, buna ikna edilecek, hatta gerekirse Kilise'nin baskısıyla zorlanacaklar. ... Eğer geçici bir lord, Kilise istediği ve uyardığı halde topraklarını bu sapkınlık pisliğinden arındıramazsa, aforoz zincirleriyle bağlanacak ...[130]

Meclis, Yahudilerle Müslümanların ayırt edici bir rozet takmalarını istedi. On yıl kadar sonra, sapkınları yakmak İmparatorluk genelinde yasal oldu. Her ne kadar Papa IX. Gregorius, II. Frederick'i aforoz etmiş olsa da, 1231 yılında Kilise Engizisyonu'nu kurmak için Frederick'in 1224'te çıkardığı bir yasayı kullanmaktan hiç vicdan azabı duymadı. Engizisyon mahkemesini, sadece Papa'nın kendisine karşı sorumlu olan ve tam zamanlı çalışan profesyonellerle (Dominikenler ve Fransiskenler) donattı. Verona Ekümenik Konsili, Engizisyon mekanizmasının ideolojik temelini açıkça belirtmişti; Dördüncü Lateran Konsili bu temeli güçlendirdi ve genişletti. Şimdi Gregorius'un hükümleri Engizisyon'u, Avrupa genelinde uygulanabilir, işlevini yerine getiren bir gerçeklik haline getirdi. Papa'ya göre Engizisyon'un nedeni Şeytan'dı. Sapkınları arayıp bulmalıyız, diye buyurdu Papa. Onlara karşı ayaklanmalı ve onların düzenini bozmalıyız; bütün kanunları onların ve Satan'ın yandaşlarını kınamayan herkesin aleyhine değiştirmeliyiz. Bize yardım eden otoritelere, "onlara, inanç düşmanlarının karşısında özgürce kılıç kullanma yeteneğini veriyoruz". Bu hükmün keskinliği için ileri sürülen mazeret Şeytan'dı:

---

* Aşâi Rabbanî ayininde ekmekle şarabın, İsa'nın etine ve kanına dönüştürülmesi.

130. Brian Pullan, *Sources for the History of Medieval Europe* (Oxford, 1966), Bölüm II, belge 17.

İnsan ırkının bu müzmin düşmanı, bütün kötülüklerin ebesi ... kötü oyunlarıyla insanoğlunu Düşüş'e ve sefaletin sıkıntılarına sürükledi. Kurnazca insanoğlunu öldürücü ağına düşürmeye çalışıyor. Son zamanlarda, ölümcül bir zehir yaydı ... Sapkınlar şimdi açıktan açığa Kilise'ye karşı ayaklanmaya cüret ediyor. Bu zehirli hayvanlarla savaşmak istiyoruz.[131]

IX. Gregorius 1232'de yazdığı hüküm mektubu, Vox in Rama'da (Rama'da İnsan Sesleri) cadılar, şeytanlar ve sapkınlardan bahsetti. Almanya Kralı VII. Henry'e yazılan bu mektupta Gregorius şunları açıklar: Yeni üyeler sapkın topluluklara girdiklerinde, önce bir kurbağanın arka taraflarını ve ağzını öper; sonra da kurbağanın ağzını ve salyasını emer. Gregorius bu sapkın ayin fantezisine, törenler bittikten sonra ışıkların söndüğünü ve seks alemlerinin başladığını anlatmakla devam eder. "Bu, dünyanın en bahtsız insanları," diye ileri sürer Papa, "Lucifer'e inanır ve onun gök cisimlerinin yaratıcısı olduğunu ve Tanrı gücünü yitirdiğinde nihayet ihtişama kavuşacağını iddia eder".[132] Gregorius'un tek sorunu, kurbağaların dillerini emen sapkınlar değildi. Kilise de devlet de kendisini tehdit altında görüyordu; yalnızca "yoksul adamlar" hareketlerinin toplumsal sonuçlarının değil, aynı zamanda özgür düşünceli bilginlerin ve XII. yüzyılın bitiminden sonra Avrupa'nın düşünce merkezi olan Paris'ten yayılan yeni fikirlerin de tehdidi nedeniyle.

Paris'i ateşleyen şey, Başpiskopos Raimundo'nun farklı bilim dallarını kapsayan ilk çeviri okulunu kurmak için Yahudileri, Hıristiyanları, Müslüman egemenliğinde İspanya'daki Hıristiyanları ve Müslümanları bir araya getirdiği (1130–1300) Toledo'dan gelen çevirilerin ilettikleri oldu. "Özellikle X. Alfonso'nın tahtta olduğu dönemde, Toledo Çevirmenler Okulu'nun çalışmalarına Batı kültürünün bir kanalı olarak bakmak çok yaygın bir düşünceydi," demiştir Jaime Vincens Vives. "Ancak son birkaç yılda bu, sıradan bir düşünce olmaktan çıkıp Yahudi ve Müslüman zihniyetlerinin, Hıristiyan zihniyetinin en derindeki boşlukları üzerinde ne kadar etkisi olduğunu öğrenmeye çalışan ateşli, şiddetli bir tartışma konusu ol-

131. Peters, y.a.g.e., s. 196.
132. a.g.e., s. 48-9.

du."[133] Vives'in yargıları, yakın zamanda Fas'ta da egemen olan Endülüs Emevilerinin egemenliği altındaki İspanya ile ilgili bir araştırmada destek buldu. Bu araştırma sadece tıp, matematik ve astrolojinin değil, bilimin bile, Fas'ın ilettiği özgün eklemeler yapılmış klasik metinler sayesinde Avrupa'ya geldiğini belgeledi.[134] XII. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'nın en önemli bilgini muhtemelen Yahudi çevirmen, derlemeci ve yazar Toledo'lu Johannes Avendehut'tu. Ama belki de bu okulla (ve Şeytan'la) bağlantısı olan en büyüleyici kişi, siyaset, felsefe ve XIII. yüzyılın başlarının önemli şahsiyetlerinin zıt fikirleriyle hayatını dokuyan Michael Scot'tı (veya Scott ya da Escotus).

XIII. yüzyıla gelmeden az önce, sonradan Papa olacak III. Honorius, sonradan Kutsal Roma İmparatoru olacak II. Frederick'i eğitmeye başladı (Frederick sonradan Honorius'un öğretmeni oldu ve ona Papa'nın tatsız bulduğu ama yutmak zorunda kaldığı birkaç siyaset dersi verdi). Bu tuhaf düğümü daha da karmaşıklaştıransa, Frederick'in Michael Scot tarafından da eğitilmesi oldu (Dante üzerine yazan isimsiz bir yorumcuya göre). Daha da dikkate değer olan, II. Frederick ile Honorius arasındaki çatışmalara karşın ve Frederick ile Honorius'un ardından gelen IX. Gregorius arasındaki çok daha çirkin kavgalara karşın, Michael Scot hem imparatorun hem papanın himayesi altındaydı. Belki de Scot'ın gerçekten de sihirli güçleri vardı ve bu yüzden o kadar meşhur oldu ki *Decameron* (VIII. gün, IX. öykü) adlı eserinde Boccaccio onu, Floransa'yı ziyaret ettiğinde şehrin asilleriyle şarap içip yemek yiyen büyük büyü ustası olarak tanımladı. Boccaccio'dan yaklaşık beş yüzyıl sonra, Sir Walter Scott *The Lay of the Last Minstrel* (Son Ozanın Ezgisi) adlı eserini yazacaktı: Eserde, harp çalan yaşlı bir adam ay ışığında Melrose Manastırı'ndaki dinleyicilerine, İspanya ve ötesine yaptığı seyahatleri anlatan bir keşişle ilgili şarkı söylemektedir:

> Bu uzak diyarlarda Michael Scott'ı görmekti
> benim kaderim, o muhteşemdi;
> Bu büyücünün öylesine heybetli bir ünü vardı,

133. Jaime Vincens Vives, *Approaches to the History of Spain*, 2. Baskı, çev. J. C. Ullman (Berkeley, 1970), s. 66.
134. Richard Fletcher, *Moorish Spain* (Londra, 1993); José S. Gill, y.a.g.e.

Salamanca'nın mağarasında,
Sihirli asasını salladığında,
Notre Dame'daki çanlar çalardı!

Bu şiire eklediği kapsamlı "Notlar"da Sir Walter Scott şunu söyler: İskoçya'da "büyük emek harcanarak yazılan, eski zamanlara ait her eser", Michael Scot'a ya da milliyetçi kahraman Sir William Wallace'a ya da Şeytan'a atfedilirdi. Geçekten de Leonardo Pisano, 1228'de yazdığı, *Liber abbaci* adlı eserinin (bu önemli matematikçinin Hint-Arap rakamlarını Batı'ya tanıttığı kitap) gözden geçirilmiş, genişletilmiş versiyonunu Scot'a adamıştı. Ama Scot'ın ünü, olağandışı merakları yüzünden büyük zarar gördü. Albertus Magnus, "Evrensel Doktor", Scot'ın doğayı ve Aristoteles'i pek iyi anlamadığını söyledi. Bu tuhaf bir değerlendirmedir, çünkü Albertus (kendi zamanında öğrencisi Aquinas'dan daha ünlüydü) kendi eseri için Scot'ın çevirilerini kullanmış, onu kelimesi kelimesine kopyalamıştı.[135] Sonuç olarak, İsa'yı alaya alan biri olduğu düşünülen (Benvenuto, Michael Scot'ın ölümüne ilişkin yorumunda Scot'ın, Efendimiz'e inancının çok az olduğunu düşündüğünü söyler) ve Dante tarafından Cehennem'in dördüncü dairesine yerleştirilen Scot, ender bir entelektüel meraka sahipti. Arapça öğretmesi ve Aristoteles, İbn Rüşd ve İbn Sina'nın yapıtlarını çevirmesi için Toledo'ya çekilen birkaç âlimden biri olduğu düşünülürse bugün onun etkisi küçümseniyor gibi. Roger Bacon (*Opus maius* adlı eserinde) Scot'ın bizzat kendisinin, 1230 yılında Aristoteles'in yazılarını Oxford'a ve Paris'e aktardığını yazar.

Aristoteles'in eserleri doğru çevirilerle ortaya çıkmaya başladığında, bunlar kınandı. 1250'de yine bu eserler, Thomas Aquinas'ın koruyucu versiyonlarında meşrulaştı. Aquinas eseri kendi süzgecinden geçirmeden önce Clarembald ile Amaury, Aristoteles'i, olağanüstü Chartres okulunda, XII. yüzyıl Arap filozofu İbn Rüşd sayesinde öğrenmişti.[136] Her şeyin, hatta Tanrı'nın bile bilinebilece-

135. Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science* (Londra, 1923), II, s. 315.

136. R. W. Southern, Chartres'ın öneminin abartıldığını düşünmüştür: bkz. yazarın eseri, "School of Paris and School of Chartres", *Renaissance and Revival in the Twelfth Century*, ed. R. L Benson ve G. Constable (Oxford, 1982).

ğini öğretmeleri sonucunda fikirleri, günah ve kurtarma gibi ortodoks kavramları derinden sarstı. Tarihçi Friedrich Heer, "Gide, Sartre ve Camus'ye kadar uzanan, bu zamana kadarki bütün saldırgan, Hıristiyan olmayan hümanist düşünce"nin kaynağını bu fikirler arasına yerleştirir.[137] Ama XIII. yüzyılın otoriteleri Profesör Heer'in bakış açısına sahip değildi. 1215'de toplanan Dördüncü Lateran Konsili, Joachim, Bene'li Amaury ve Dinant'lı David'in ilkelerini kınadı ve kitaplarının yakılmasını emretti. Amaury'nin bedeni mezarından dışarı atıldı, çünkü Amaury İbn Rüşd'ü okumuştu. Amaury gibi adamlar, Dante'nin Cennet'te yer verdiği "gerçek bir peygamber ruhuyla parlayan", nüfuzlu gizemci Joachim'in tuhaf, özgün görüşlerinde ima edilen fikirleri açıkça dile getirdiler. Michael Scot'la aynı çağda yaşayan (ve Scot gibi, simyacı olan) Roger Bacon da Joachim'e büyük ilgi duymuştu ve Keşiş Bacon'ın 1270'lerin sonlarında hapse atılmasının bir nedeni de muhtemelen buydu. Joachim, ayin düzeninin ve 'Roma hiyerarşisinin olmadığı yeni bir çağı savunan görüşlerinden dolayı hapse girmekten güçbela kurtuldu; onun görüşü sapkın bilginlerle popüler sapkın toplulukların fikirlerini birleştirdi. Yoksulluk ve barış ruhu, Dağdaki Vaiz'de ileri sürülen idealler, kurumsallaşmış Kilise'nin yerini alacaktı. Joachim ile Fraticelli, önce hapse atılan, sonra da 1300 yılında Parma'da kazıkta yakılan Segarelli'nin başını çektiği Apostolikleri etkiledi. Sonradan önderleri, binlerce yandaş kazanan Novara'lı Fra Dolcino oldu. Engizisyon mahkemesinin ağına düşen Apostolikler, XIII. yüzyılın sonlarında Mahşer beklentilerinin şekillendirdiği hayali bir şahsiyet olan Melek Papa'yı beklemek üzere dağlara kaçtılar. Maalesef yeryüzündeki Papa, V. Clemens'di: IV. Philip'in Templar Şövalyelerinin servetine yaptığı saldırılardan (Philip bu saldırıları, kâfir Templar ayinleri hakkında yalanlarla gerekçelendirdi) önce yüreksizleşen bir Papa. Ancak Papa Clemens, Apostolikleri, bu "kirleten şeytanları" yok edecek güce sahipti. "Cehennem"de (xxviii), Muhammet Dante'ye şunları söyler:

Sen ki belki de güneşi göreceksin yakında,
Fra Dolcino'ya de ki, istemiyorsa

137. Heer, y.a.g.e., s. 262.

hemen buracıkta bana katılmayı,
bolca yiyecek yığsın. Göz kamaştıran karlar
düşmanlarına başka türlü kolayca
kazanamayacakları bir zafer tattıracak yoksa.

"Başka türlü kolayca kazanamayacakları bir zafer." Dante, İsa'nın yoksul insanlarının büyümeye devam eden güçlü desteğini anlamıştı. Ve Dolcino'yu öldüren V. Clemens için Dante büyük bir zevkle Cehennem'inde bir yer ayırmıştı. Dolcino'nun komünü, kışın bastıran kar ve açlık onları yenene kadar Papa'nın güçlerine direndiler. 1307'de Dolcino ateş kırmızısı kerpetenlerle parçalandı (tıpkı Cehennem'deki işkencelerde olduğu gibi) ve yandaşlarından yüz kırk tanesi yakıldı.

Kilise'nin sapkınlara karşı verdiği en yoğun mücadele sırasında Kıyamet Günü, manastır kiliselerinin ve katedrallerin kapılarında kullanılan popüler bir tema oldu. Romanesk heykellerin yakın zamanda yeniden değerlendirilmesi sonucunda, anıtsal heykellerin ilk olarak, Kilise'nin siyasi ve toplumsal konularda manastır keşişlerine ve halka mesaj göndermek için kullandığı bir araç olarak ortaya çıktığı anlaşıldı.[138] Alınlıklardaki Kıyamet Günü'nün bağlamı budur ve belki de bunun en güzel örneği Şeytan'ın yüzünün göründüğü Autun'dadır.

Kıyamet Günü ilk kez, Ravenna, S. Apollinare Nuovo'da bulunan ve koyunların keçilerden ayrılmasını gösteren (bkz. Matta 25:32–3) bir VI. yüzyıl mozaiğinde (res. 41) ifade edildi. Burada, İsa kırmızı bir melekle mavi bir meleğin arasındadır ve birçok bilgine göre, "mavi melek" Şeytan'ın ilk resmidir (sonuç olarak bu mozaik birçok popüler açıklamada bu şekilde adlandırılmıştır).[139] Bu muhtemelen yanlış bir atıftır. İsa ayakta duran, biri kırmızı diğeri mavi iki meleğin arasında oturmaktadır; sağ tarafında üç koyun, sol tarafında da üç keçi vardır. Ancak S. Apollinare Nuovo'yu

138. M. F. Heran, *Romanesque Sculpture* (Ithaca, NY, 1981), s. 139.
139. Örneğin, seçkin bilim adamı Jeffrey Burton Russell *Satan* adlı eserinde (Ithaca, NY, 1981), s. 24, 129.



41. "Koyunların Keçilerden Ayrılması" – belki de ilk Kıyamet Günü, ama ilk Şeytan değil, 500 yılı dolayları, mozaik. S. Apollinare Nuovo, Ravenna.

ziyaret ederseniz fazla bir şey göremezsiniz, çünkü bu mozaik, yüksekteki bir şeritte, tavanın hemen altında bulunan, İsa'nın mucizelerini gösteren geniş bir dizinin yalnızca bir parçasıdır. Bu göze çarpmayan konumda bulunan mucize sahnelerinin hepsi, konu ve yapılış tarzı açısından gelenekseldir. Eğer mavi melek Şeytan'sa, bu sadece ilk olmakla kalmaz, Kıyamet Günü'nde Mesih'in sol tarafında görülen *tek* Şeytan da olur aynı zamanda. Ve dizinin bağlamında böyle bir yenilik pek mantıklı görünmez. Ancak bazıları bu mavi asi melek motifine inanıyor; bazıları da diş perisine. Aslında mavi çoğu zaman Bakire Meryem'in rengidir. Mucizeler dizisinin altında yer alan büyük, önemli bir mozaikte Meryem Ana'nın yanında mavi haleleri olan dört melek vardır. İlle de bir renk seçilecekse, Cehennem'in kırmızısı Şeytan için daha uygun olurdu. Çok daha sonraları, farklı şekillerde yorumlanabilecek birkaç tane mavi

melek örneği olduğu tartışılabilir; ama hemen hemen bütün mavi melekler kesinlikle kutsaldır. Bunun açık bir örneği XV. yüzyıl ortalarında, Venedik'te San Marco'nun Vaftiz bölümünün duvarlarından birinde yer alan bir mozaiktir. Mozaikte, iki tanesi mavi olan üç melek vaftiz edilen Mesih'i izlemektedir. Ya da daha eski bir örnek vermek gerekirse, İmparator II. Henry'nin Kutsal Yazılar Kitabı'ndaki (XI. yüzyılın ilk on yılında) Diriliş Meleği de mavidir. Bağlam dışındaki herhangi bir şeyin pek anlamı yoktur. Ravenna mozaiğine bakın: Eserin *özüne ait* herhangi bir şey Şeytan'ı işaret ediyor mu? Her şey başka tarafı işaret ediyor. Örneğin, mavi meleğin, koyunlara bakan gözleri dışında – tıpkı İsa'nınkiler gibi – kırmızı melekle aynı olduğuna dikkat edin. Özellikle mavi meleğin duruşunun kırmızı meleğinkiyle aynı olduğuna dikkat edin. Bu önemli bir noktadır, çünkü ortaçağ sanatçıları aldatanları ve şeytanları tipik olarak sabit olmayan ayak duruşlarıyla göstermiştir.[140] Burada, keçilerin mavi meleğin önünde durması dışında, Şeytan'ı akla getirdiğini söyleyebileceğiniz herhangi bir şey var mı? O zaman keçiler nerede duracaktı? Belki de sanatçı İsa'nın sol tarafındaki mekânı boş bırakmalıydı.

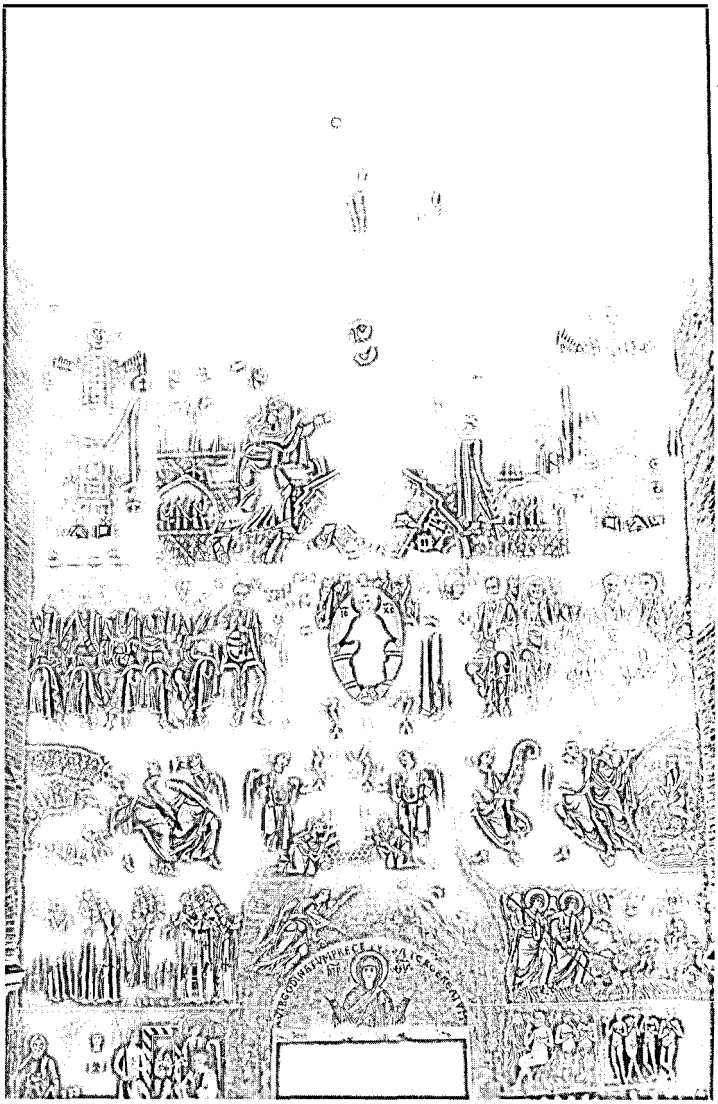
XI. yüzyıldan itibaren, Kıyamet Günü üç ana bölüme yayıldı: Parousia (İsa'nın Kıyamet'te İkinci Gelişi), kutsanmışlarla lanetlilerin ayrılması ve ölülerin dirilmesi. Venedik lagününde bir ada olan Torcello'da 639 yılında kurulan büyük bir bazilika vardır. Bugün bu katedralde bulunan mozaik, XI. yüzyılda yapılmış bir mozaiğin, umuyoruz ki, doğru bir şekilde yeniden yapılmış bir örneğidir (res. 42). Eser müthiş bir büyüklüktedir; ama sanatsal bir bütünlükten yoksundur. Bugün mozaiği ziyaret eden birisi ilk olarak nereye ya da hangi sırayla bakacağını bilemez. Bu mozaik, şekil olarak kopyalanmış gibi görünmeyen bir Kıyamet Günüdür. Üstelik ikonografisinin kaynağı da bilinmiyor. Anastasis, Parousia, Deësis, Hetimasia ve Ruhların Tartılması dahil yüzyıllar sonra geliştirilecek sabit bileşimlerden yapılan geniş bir seçmeye sahiptir. Torcello, özellikle çok daha etkili bir Kıyamet Günü ikonografisinde seçilecek unsurları içerdiği için, üzerinde çalışmaya değer.

140. Garnier, y.a.g.e., bölüm 10.

Birinci aşama Anastasis'tir: Cehennem'e İniş'le birlikte Diriliş. İsa Cehennem'in kapılarını kırmıştır; anahtarların hepsini etrafa saçarak erdemli insanları kurtarır. Kilise için imparatorluk küresini tutan kocaman, güzel giysili iki melek ona eşlik etmektedir. İkinci aşama Parousia'dır (İkinci Geliş). "Parousia" kral ziyaretleri için kullanılan resmi bir sözcüktü ve bu yüzden Yeni Ahit'in ilk yazarları bu sözcüğü kullanmaktan kaçındılar; İsa kral ihtişamıyla değil, alçakgönüllülükle gelmişti. Daha sonra, Kilise'nin bu sözcükle ilgili şüpheleri kalmadı. Bu Parousia'da, şimdi ilkine göre üçte bir büyüklüğünde olan İsa bir mandorla içindedir. Mandorla ya da bademi, kutsal bir oval çerçevedir; Roma'daki San Maria Maggiore'da bulunan V. yüzyıl mozaiklerindeki "kutsal" bir buluttan çıkmış ve VI. yüzyılın etkileyici Rabbula Kitabı Mukaddes'indeki ünlü Yükseliş bölümünde ortaya çıkan (muhtemelen daha eski bir mozaikten kopyalanmıştır) bir çeşit koruyucu rahimdir. Mandorla, Romanesk sanatta ve Gotik sanatın büyük bir bölümünde de yaygındır; ama Rönesans döneminde etkisini yitiren bir araç olmuştur. [Belki de Mandorla düşkünü olan Nanni di Banco, bu motifi 1414–21 yılları arasında Floransa'da Duoma'daki Porta della Mandorlası'nın çatı altı duvarına oymasını yaptığı *Assumption of the Virgin* (Bakire Meryem'in Göğe Yükselişi) ile sonsuza kadar bitirdi.] Torcello mozaiğinde Mesih'in tarafında duran Bakire Meryem ile Yuhanna, başkaları adına yardım diler; işte bu Deësis'tir. Üçüncü aşama Hetimasia'dır (Mezmurlar 9:7): boş tahtın ilahi simgelerle hazırlanması. (Boş taht, II. yüzyıldan sonra Budist ikonografisinin de standart bir özelliği olmuştu.) Dördüncü aşamanın merkezinde Bakire Meryem vardır. Sağında kutsanmışlar durur; lanetliler ise sol tarafındadır. Dördüncü aşamada Bakire Meryem'in hemen üzerindeki, muhtemelen bilinen ilk Ruhların Tartılması resmidir: Mikâel ile Şeytan'ı gösteren bir sahne. Bu sahnenin bu kadar çok temsil edilmiş olmasının bir nedeni de, kutsanmışlarla lanetlilerin, ortodoks Hıristiyanlarla sapkınların ayrılmasını yansıtmak için kullanılma potansiyeline sahip olmasıdır.

Son bölge bir azizler panosunu ve altı küçük Cehennem panosunu içerir. Bazı tuhaf özellikler vardır; ama en tuhaf olanı,

Mandorla içindeki Mesih'e, Cehennem ateşine giden kırmızı, merkezi bir alevle bağlı olan Cehennem'deki sahnelerdir. Bu sahnede (res. 39) iki büyük melek uzun çubuklarla lanetlileri dürtmektedir (gelecekte, bu görevi tırnaklı demirlerle şeytanlar yürütecektir). Bu alevlerin içinde, suda hareket eden baloncuklar gibidir lanetlilerin kafaları. Mavi kanatlı minik melekler, sapkınların sakallarını, saçlarını ya da türbanlarını çekmektedir. Oldukça popüler olan ve Cennet-Cehennem görüntülerini kapsayan, lanetlilere işkence eden melekler, uydurulan ilk Mahşerlerin bir özelliğidir. "Inferno"da (ii, 28–30) Hacı Dante, Cennet'in katlarını ve ölüler diyarını çoktan gezmiş olan "Seçilmiş Kişi" Aziz Pavlus ile karşılaştırılır. Yorumcuların çoğu burada yalnızca Cennet'e gönderme olduğunu söyler; ama bu gönderme muhtemelen Cehennem'i de kapsar; çünkü Dante, IV. yüzyılda Pavlus'un Mahşer'indeki popüler ve popülist Cehennem açıklamasından etkilenmişti. Bu açıklama da aslında, Petrus'un elden ele dolaşan ve II. ve III. yüzyıllarda çok meşhur olan II. yüzyıl Mahşer'ine dayanmaktadır. Teolojiden çok edebiyata yakın olan bu çizimli Cehennem tasvirleri, lanetlileri cezalandıran melekleri kapsar. Pavlus, "melekleri merhametsiz, acımasız ve yüzleri kızgınlıkla kaplı" olarak görür (xi). Pavlus, "meleklerin, Tartarus'un muhafızlarının bir adamı boğduğunu ve ellerindeki üç tırnaklı demir bir aletle o yaşlı adamın bağırsaklarını deştiğini" gördüğünü anlatırken üç tırnaklı demirden (xxxiv) bahseder. Melekler, şeytanlar değil, lanetlileri cezalandırılacakları yere götürdü. "Siyah elbiseler giyen kızlar ve ellerinde alev almış zincirler olan dört tane korkunç melek gördüm," der Pavlus (xxxix). "Ve [o zincirleri] boyunlarına geçirip onları karanlığa gönderdiler." Lanetlileri seçilmişlerden ayırmak, onları kendilerine ayrılan işkence yerlerine götürmek ve sonra da cezalandırmak meleklerin görevleriydi; ama sonradan Şeytan'ın ve ekibinin görevleri oldu. Torcello mozaiği, bu ilk popüler Mahşerleri yansıtan tek büyük Kıyamet Günü'dür. Belki de bu eserlerdeki zalim meleklerin ve Cehennem kavramlarının sanatçılar tarafından pek kullanılmamasının nedeni, otoritelerin apokrifayı eğlenceli bulmamasıdır. Örneğin, Papa Leo şunun bilinmesini istemiştir: "Fakat Havariler adı altında çeşit çeşit ahlâksızlı-

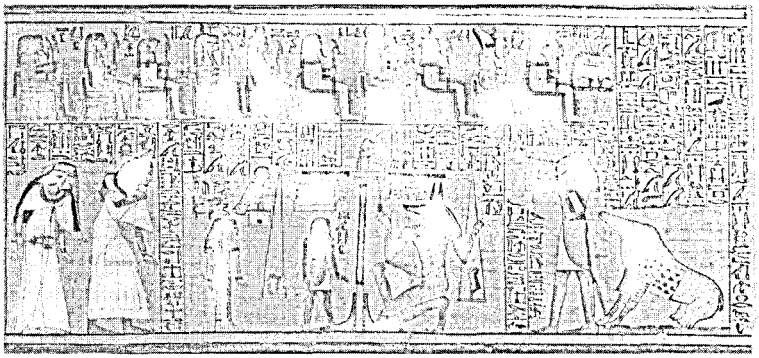


42. *Kıyamet Günü*, XII. yüzyıl mozaikleri, restore edildikten sonra Venedik yakınlarındaki Torcello adasında bulunan San Maria Assunta'da.

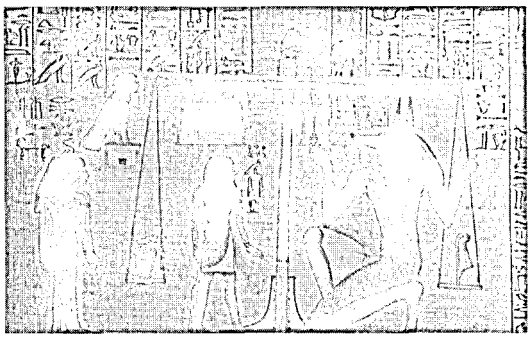
ğın kaynağını barındıran apokrifa yazılarının, yasaklanmakla kalmayıp tamamıyla toplanıp ateşte yakılması gerekir." Leo'nun sözlerini küçümsemeden önce, bu apokrifa kitaplarının ve Mahşerlerin ilk ciddi İngilizce çevirilerini yapan bilgin M. R. James'in, bu tür eserlerin "özündeki değerlere göre fazla büyük bir etki yarattığı" konusunda rahatsız olduğunu düşünün. Onun çevirileri haklı olarak 1963 yılına kadar standart olarak kaldı; ancak James okurlarına şunu açıkladı: Bu kadar çok sayıda apokrifa eserinin kaybına üzüldüğü halde, "bu eserleri önce belirsizliğe sonra da yok olmaya iten hükme karşı gelemem".[141]

Şahane Torcello mozaiğinden sonra, melekler artık kötülüğe karşı kızdırılamaz ve günahkârları cezalandıramazdı. Bunun yerine XI. yüzyılın sonlarından itibaren Şeytan ve ekibi lanetlilere neşeyle işkence etmeye başladı. İki büyük meleğin sağ tarafında bir tahtta büyük mavi bir insan yiyen dev oturur (Perslerin Susa kentinde, M.Ö. V. yüzyılda yapılan Artaxerxes sarayının boğa şeklindeki ünlü sütun başlığı örnek alınmıştır). Taht'ın kolları, çıplak bedenleri mideye indiren boynuzlu canavarların başlarıdır. İnsan yiyen devin kucağına, melekler gibi giyinen ama kanatları ve sandaletleri olmayan küçük bir adam rahatça kurulmuştur. Bu insan yiyen dev kimdir? Küçük adam Deccal midir? Jeffrey Burton Russell adamın Yahuda olduğunu iddia eder. Muhtemelen dev de, Şeytan'ın Cehennem Azabı motifinde hizmet verdiği Cehennem'in kişileştirilmesidir. Bazen Şeytan'a, küçük efendi anlamına gelen *magisterulus* diye hitap edilirdi; bu da ona uyuyor gibi.[142] Bu dev, İsa'nın esir tutulanları özgür bırakmak için baskın yaptığında Cehennem'i ayakları altında ezdiğini resmeden en az iki mozaikte daha görülebilir (Venedik'teki San Marco'da ve XII. yüzyılın başlarında, Daphnae'deki Dormition kilisesinde yapılan bir eserde). Her durumda, bu Cehennem'deki unsurların birleşimi eğlenceli ve karmaşık; eserin tamamı gerçek bir yığın: renk, ebat ve sıralı düzene uygun olarak teolojik simgelerin ve metodların yapıştırılmasıyla fiziksel olarak bir arada tutulan bir derleme. Bu farklı aşamalar belki de, dün-

141. James, y.a.g.e., s. xiii.
142. Carlo Ginzberg, *Ecstasies*, çev. R. Rosenthal (Londra, 1992), s. 70.



43. Ani Papirüsü, M.Ö. 1300-1400 dolayları, burada, timsah-aslan-suaygırı canavarı Ammit, ibis başlı Thoth, Adalet Tanrıçası Maat'ın tüyünün karşısında ölü adamın kalbini tartıp sonuçları kaydederken onu seyreder. British Museum, Londra.



44. Çakal başlı Anubis, "ruhların tartılması" için terazinin kefelerini ayarlar; Ani Papirüsü'nden (res. 43).

ya üzerinde daha katı bir toplumsal düzeni, Kilise'nin öğretilerini izleyenlerle kendi öğretilerini yaymaya cesaret edenlerin kesin olarak ayrılmasını yansıtıyor.

E. RUHLARIN TARTILMASI

Kitabı Mukaddes'te Ruhların Tartılması'na dair hiçbir şey bulamazsınız. 1100 yılından önce bunun herhangi bir elyazmasında ya da kilisede resmedildiğini de göremezsiniz. Ama bunu, Yeni Mısır Krallığı'na ait sayısız mezarda ve Ölüler Kitabı'nı (res. 43) aydın-

latan elyazmalarında bulabilirsiniz. Mısırlılar belki de, ölümünden sonra bir insan hakkında ahlâki hükümler veren ilk halktı.[143] Ölen birisi gelecek yaşamına başlamadan önce Horus onu Osiris'in hüküm salonuna götürür. Ölünün kalbi, ilahi adalet terazisinde yargılanır. Kalbi, Doğruluk ve Adalet tanrıçası Maat'ın bir tüyünden ağır gelirse ölü adam, timsah dişleriyle ölüleri mideye indiren canavar Ammit'e atılır. Ammit'in bir timsah kafası vardı; gövdesi yarı aslan yarı suaygırıydı. Çakal başlı ölüm tanrısı Anubis terazinin dilini ayarlar (res. 44). Ammit orada bekleyip izlerken, Tanrıların kâtibi ibis başlı Thoth hükmü kaydeder. On iki tane tanrıça şahitlik yapar ve hükmü onaylar. Terazinin kefeleri hareket etmezse, ölen adamın doğruluğu ispatlanmış olur ve "Ammit onun üzerinde güç kullanmaz. Osiris'in huzuruna giriş bahşedilir." Daha sonra Horus, ölen adamı Osiris'in tahtının huzuruna götürür.

Klasik temsiller M.Ö. yaklaşık 1300 yılından sonra başlar; ama konu yüzyıllar boyunca devam eder. M.Ö. yaklaşık 500–300 yılları arasında papirüslerde sadece atmosfer değil, çok şey değişmiştir. Sanki anlamın bir kısmı kaybolmuş ya da yanlış anlaşılmış gibidir, çünkü Ammit Thoth'u seyretmez ve Horus'la Anubis de teraziyi kurcalar. Bir konunun ikonografisinin özgün anlamı kaybolduğunda, ki bu çoğu zaman özgün inanışlar zayıflamış olduğu içindir, bu tecrübe edilen inanış değil, kabul edilen inanış olur. Benzer bir gelişme, XVII. yüzyılda Batı'nın Ruhların Tartılması'nı ele alış tarzlarında ortaya çıkar.

Bu Mısır konusu, Ruhların Tartılması, ya da psikostasi,* Avrupa'daki katedrallere nasıl ulaştı? Bu konuyu ya Mısırlı Hıristiyanlar benimsedi ve İrlandalı keşişler aktardı, ya da daha büyük ihtimalle, İrlandalı keşişler Osiris'in yerine İsa'yı geçirdi ve Anubis'le Thoth'tan oluşan ekibi, iki düşman olan Mikâel ve Satan'la değiştirdi. Mısır'la bir bağlantı olduğundan şüphe yok. Aziz Patrick'in bizzat kendisinin, ünlü bir "Mısır" manastırının bulunduğu bir Akdeniz adası olan Lérins'i ziyaret ettiği düşünülüyor. İrlandalı keşişler, Mısır ve Suriye ile doğrudan kurdukları ilişkilerini sürdürdü.

143. S. G. F. Brandon, *The Judgment of the Dead* (Londra, 1967).
* İng. psychostacy.

VII. yüzyılın sonlarında yazılan Lindisfarne Kitabı Mukaddes'indeki birleştirici biçimler, Kıpti sanatındakilere benzer. X. yüzyılın başlarında, Louth, Monasterboice'daki Muiredach'ta yapılmış büyük bir İrlanda anıtında, mevcut en eski Ruhların Tartılması'nı görüyoruz. Konunun aktarılmasının sorumlusu İrlanda'yı ziyaret edenler olabilir; VII. yüzyıl boyunca Ruhların Tartılması'nı Kıyamet Günü'ne uyarlayanlar muhtemelen, Fransa ve İtalya'nın dört bir yanında manastırlar kuran İrlandalı âlim ve sanatkâr keşişlerdi.

XIII. yüzyılda yapılan Soriguerola mihrap resminde Mikâel'le yarışan Şeytan'ın, 1500 yıl öncesinin Mısır kıyafetlerini giydiğini hiç kimse fark etmemiş gibidir (res. 34). Geçenlerde yapılan bir araştırma, Kitabı Mukaddes'le ilgili ilk resim tomarlarının Mısır'dan geldiğini, papirüse çizildiğini ve Hıristiyan sanatını büyük ölçüde etkilediğini iddia ediyor.[144] Soriguerola ustası, Mısır'a özgü dinsel ayinlerin bir örneğini edinmiş olmalı. Her ne kadar sanatçı yaratıcılığını kullanmadan Mısır *shenti*'sini aklında tutmuş olsa da, bazı belli, geleneksel değişiklikler yaptığı kesin. Hıristiyan örneğinde, insanoğlunun yaptığı iyi işler, kötü olanlarla karşılaştırılır. Hıristiyanlar Maat'ı kullanmak istemeyeceği için de, Maat'ın tüyü küçük bir şeytanla değiştirilir. Küçük şeytan terazinin bir kefesinde, yargılanacak ruh öbür kefesindedir. Ruh aşağıya inerse (yaptığı iyi işlerin ağırlığı, küçük şeytandan ağır basarsa), o zaman bu ruh kurtulur ve kutsanmışlara katılır. Küçük şeytanın bulunduğu kefe alçalır ve ruh yükselirse o ruh lanetlenir. Fizik kuralları açık olmayabilir; ama yargılamanın böyle gerçekleştiği düşünülüyordu. İşte arkadaşı olan küçük şeytanın kefesini çekmeye çalışarak hile yapan bir şeytan görmemizin nedeni de budur. XIII. yüzyıla gelindiğinde bu durum, resimlerde ve dini tiyatro oyunlarında çoğu zaman gülünç bir sahne olmuştur (res.13).

Bin yıldan uzun bir süre boyunca erişilebilir olmasına karşın Ruhların Tartılması motifi, ancak XII. yüzyıldan sonra kullanıldı. Neden daha önce kullanılmadı? Bu mantıklı bir soru gibi görünebilir; ama şu soru çok daha uygundur: Aslında neden kullanıldı? Bu

144. V. I. Atroschenko ve J. Collins, *Origins of Romanesque Art* (Londra, 1985), s. 80.

çok daha ilginç bir sorudur, çünkü Ruhların Tartılması aslında *hiç* kullanılmamalıydı: Ruhların Tartılması, önemli bir Kilise dogması olan Şahsi Yargılama'ya aykırıdır. İnsanoğlunun kaderini belirleyen, Cennet'e mi Cehennem'e mi gideceği kararı nasıl verilir? Burada iyi ya da kötü işler belirleyici değildir. En kötü adam bile İsa'yı kabul eder ve son nefesinde bile olsa Tanrı'nın merhametine inanırsa *kurtulacaktır*. Dante'nin "Purgatorio"sunun (Araf) başındaki küme küme kıtalar, ölüm döşeğinde, *in articulo mortis*, ruh bedenden ayrılırken tövbe edenleri anlatır.

Marlowe'un Faustus'u da son dakikaya kadar *kurtulabilirdi*. Elbette, iyi insan kısa sürede Cennet'e gider; kötü bir adamsa Cennet'e girmeden önce acı çekmeli ve tövbekâr olmalıdır (Araf'ın işlevi de budur); ama oraya gideceği *kesindir*. Şahsi Yargılama, insanoğlunun kaderinin – Cennet ya da Cehennem – son nefesinde kararlaştırılacağı anlamına gelir ve bu, Şeytan'ın ölen kişinin ruhunu ele geçirmeye çalışabileceği andır. Bu kilise öğretisi ve hayal edilen durum, Rohan Master tarafından dışavurumculuk gücüyle resmedilir (res. 37).

Şahsi Yargılama, bir insanın kaderini ölüm döşeğine bağlar; Ruhların Tartılması bir insanın kaderini yıllar sonra, Kıyamet Günü'nde kararlaştırır. Her biri diğerini gereksiz, hatta gülünç kılıyor. O halde Ölülerin Dirilişi'nde şaşırtıcı bir karmaşıklık var. Kıyamet Günü'nde gerçekleşen bu olayın ikonografisi, kutsanmışlarla lanetlilerin gösterilmesini gerektirir. Onların kaderi çoktan belirlenmiştir. Bunu, yüzlerinde ve hareketlerinde görebiliriz. Peki ama insanların kaderleri önceden belirlenmişse, daha sonra ruhları tartmanın amacı nedir? Philippe Ariés, bu tuhaflığı fark etmiş gibi görünen tek yazardır. Yazar, Autun'daki *Kıyamet Günü*'nü çözümlemesinde şunu söyler:

> Ölülerin kaderi, dirildikleri andan itibaren belirlidir. Bazıları doğrudan Cennet'e gider, diğerleri Cehennem'e. Bu da, yapılan yargılama işlemlerinin amacı hakkında insanı kuşkuya düşürüyor ... Burada insan, iki farklı anlayışın yan yana geldiği izlenimine kapılıyor.[145]

145. Ariès, y.a.g.e., s. 100.

Önceden yargılananları yargılamadaki tuhaflık (dirilenlerin psikostasisi), Şahsi Yargılama'da ve psikostasideki dünyevi ve teolojik çelişkilerle karşılaştırıldığında önemsiz kalıyor. Belki de Kıyamet Günü, belirlenmiş kolları bulunan sabit bir dogma olmadığı için Skolastiklerin çoğu rahatsız olmamıştı. Birçok ortaçağ bilgininin saplanıp kaldığı ezoterik meseleleri düşündüğümüzde, bu göze çarpan boşluğun onarılmadan öylece bırakılması çok garip. Aquinas, iki taraflı Yargılama olduğunu söyleyerek bu konulara basit bir açıklama getirir. Birincisi ruh bedenden ayrıldığında, ikincisi ise bedenle ruh birleştiğinde gerçekleşen genel bir Yargılama'dır. Bu hiçbir şey açıklamıyor. Daha önce, İsa'yı oltanın ucundaki yem olarak tanımlayan Kefaret öğretisinin unutulmayıp akılda kaldığından, bunun bir nedeninin de hayal gücüne hitap etmesi olduğundan bahsettik. Görsel olarak bir fikir fazla karmaşıksa, seyirciler bu fikri görmezden gelir ya da sıkılırlar. Belki de Ruhların Tartılması'nın Ölülerin Dirilişi'yle birlikte ortaya çıkmasının nedeni duygusal çarpıcılık niteliğiydi. İmgeler, teolojik anıştırmalar olmaksızın hayal gücüyle algılanabilirdi. Ama piskoposların, kardinallerin ve papaların, Kilise öğretisiyle çelişen bir ikonografiyi memnuniyetle karşılamalarının nedeninin açıklanmasında, bu içsel yaratıcılık görüşü başlı başına sağlam bir temel gibi görünmüyor. Bir başka açıklama da, bu iki Yargılama'nın akla getirdiği sorunların, Araf'ın olmadığı uzun dönem boyunca gözardı edildiğidir.

Araf öğretisi 1274 yılına kadar resmiyet kazanmadı. Her ne kadar sonradan, ilk Papazların yazılarının Araf'a gönderme yaptığı yorumları getirilse de, Fransız tarihçi Le Goff, "Araf" (*purgatorius*) isminin ilk olarak XII. yüzyılın ikinci yarısında kullanıldığını keşfetmiştir.[146] Birçok insan için, ikili düzenden (Cehennem ve Cennet) üçlü düzene geçiş (Cehennem, Araf ve Cennet), 1150 ve 1250 yılları arasında gerçekleşti. O zamana kadar bütün büyük Romanesk ve Gotik Kıyamet Günü alınlıkları bitirilmişti.

Torcello'da bulunan ilk Kıyamet Günlerinden birinde, lanetlilere işkence eden melekleri görebiliriz (res. 39). Bunun bir anlamı vardı, çünkü gerçek hayatta sapkınları bulan, araştıran, onlara iş-

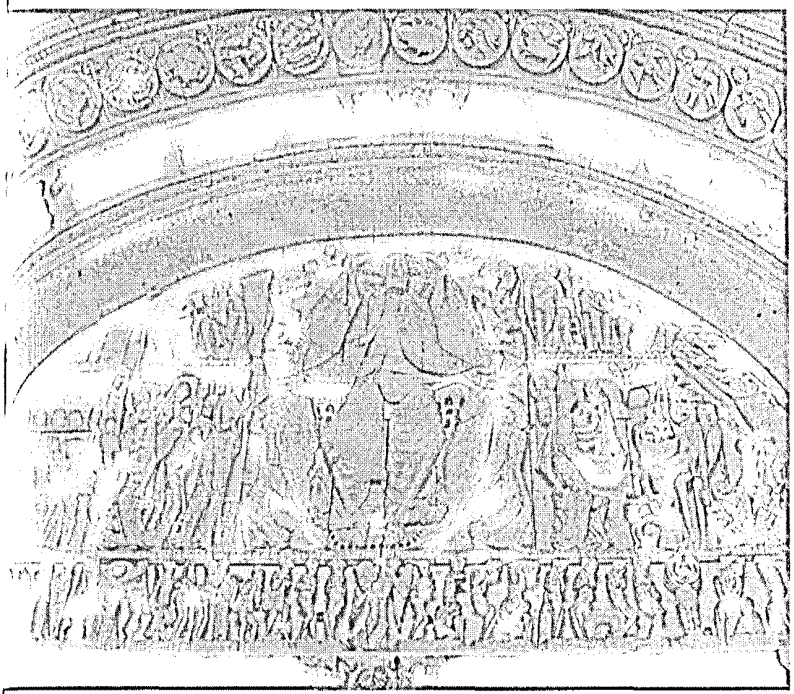
146. Jacques Le Goff, *La naissance de Purgatoire* (Paris, 1981).

kence eden ve ceza veren Kilise'ydi (ve onun idaresindeki dinden bağımsız güçler). Ama Kıyamet Günü ikonografisinde meleklerin görevini Şeytan devraldı. Bu değişim önemli bir soruya da cevap sunuyor: Nasıl oldu da Şeytan Kıyamet Günü'nde Tanrı'yla birlikte yer aldı? Mikâel ile Satan'ın ruh konusundaki çekişmesi, geleneksel bir fikrin resimdeki motifidir. Şeytan'a kötü ruhları toplama hakkının tanındığı, "tarafsız yargılama"da ima edilir. Ama Şeytan'ın iki işlevi daha vardır. Şeytan Lanetlileri zincirler içinde Cehennem'e götürerek Mikâel'in kutsanmışları lanetlilerden ayırmasına yardım eder. Ve lanetlileri cezalandırır. O zaman Kıyamet Günü'nde Şeytan genelde üç görevi yerine getirir: Yargılamaya ve asıl ayırmaya katılır ve cezaları uygular.

Gerçek ortaçağ dünyasında Şeytan neyin yerini tutuyordu? Yeryüzündeki kayıp ruhları kim yargıladı, ayırdı ve cezalandırdı? Cevap, Engizisyon mahkemesi, İmparatorluk'a ve Papa'ya ait güçler. Her ne kadar Ariés, Kıyamet Günlerinin "ahiretbilimden yargı mekanizmasının lehine" değiştiğini söylese de, ona göre asıl itici güç, sapkınları avlama ve engizisyon faaliyetlerinden çok, ortaçağ dünyası genelinde yükselen kanunlara bağlılık bilinciydi.[147] Sapkınlar Şeytan'ın kullandığı araçlar olarak tanımlanmıştır ve düşen meleklerle şeytanları gösteren bazı ilk temsillere sapkınların yüzlerinin çizilmiş olması da mümkündür. Ama bu Kıyamet Günü'nün Şeytan'ı için doğru *olamaz*, çünkü orada Şeytan Tanrı'nın kullandığı bir araçtır. Ne Katharlar ne de Yahudiler lanetlileri cezalandırmıştır. Giotto'nun *Kıyamet Günü*'ne döndüğümüzde, Şeytan'ın işkence etmek için kullandığı aletlerin, sapkınları cezalandırmak için kullanılan aletlerle *aynı* olduğunu görürüz.

Kıyamet Günü, sapkınların mahkemede yargılanmasıyla sonuçlanan kesin tavrı yansıtsa da yansıtmasa da, psikostasinin, yani Ruhların Tartılması'nın, Autun, Burgundy'deki bir kentte heykeltraş Gislebertus tarafından Kıyamet Günü gibi geniş kapsamlı bir konuya ilk kez sanatsal bir şekilde dahil edildiği 1130 yılı dolaylarından sonra, ayırıcı Kıyamet Günü ikonografisinin standart bir parçası olduğu kesindir.

147. Ariès, y.a.g.e., s. 102.



45. Gislebertus, "Kıyamet Günü", Satan da eklenmiştir, 1130 dolayları, St Lazare'ın alınlığında, Autun.

IV
Gislebertus, Giotto ve Cehennem'in Erotizmi

A. İLK KIYAMET GÜNÜ

"Yalnız ben yargılarım. Kimin Cehennem'e, kimin Cennet'e gideceğine yalnız ben karar veririm." Autun'daki St Lazare Katedrali'nin alınlığında İsa'yı çevreleyen yazıdır bu. Bu *Kıyamet Günü* alınlığı, kentin piskoposu Etienne de Bage ile heykeltıraş Gislebertus'un eseriydi.[148] Büyük ihtimalle ikonografiyi piskopos belirlemiş; heykeltıraş da kendi bakış açısıyla bunu gerçekleştirmiştir. Bariz bir şekilde en büyük figür olan İsa, gücünü kullanarak alınlığın bütün yarım dairesini ve unsurlarını asılı bir şekilde tutmaktadır (res. 45).

148. Denis Grivot ve George Zarnecki, *Gislebertus: Sculpteur d'Autun* (Paris, 1960).

Gislebertus'un *Kıyamet Günü*, Michelangelo'nun Sistine Kilisesi'ndeki Kıyamet Günü'nden önce yapılanların en hatırlanmaya değer olanıydı. Bunun nedeni, eserde yer alanların, Cennet'e yükselen kutsanmışlarda bile görülen, garip heyecan ve gerilimlerindeki etkileyici güçtür. Gislebertus'un eserini herkes takdir etmez. Kenneth Clark televizyon karşısındaki seyircilerine eseri berbat bulduğunu söylemiştir; ortaçağ sanatını araştıran en az bir tarihçi de eserin bütünüyle, "kanlı ayrıntıları" göstermeyi amaçlamış "acemice bir düzenleme" olduğunu düşünmüştür.[149] Autun'daki alınlık gariptir, çünkü heykeltıraş, Bizans dışavurumculuğu diyebileceğim şeyi yaratmak için Bizans uzlaşımlarını kullanmıştır. Cennet ve Cehennem'in kapıları anlaşılmaz bir şekilde çok küçüktür. İsa'nın gövdesinin alt kısmı elmas şeklindedir: göbeğinin oluşturduğu uç, dizlerinin oluşturduğu iki sivri uca doğru genişlemekte, ayakları da son sivri ucu oluşturmaktadır. Bu özel duruş ve ayakların düzeni Sasani hükümdarlarını temsil eden resimlerden gelir, gerçi Gislebertus'un böyle imgeler hakkında doğrudan bilgisi yoktur. Burada temsil edilen, fiziksel olarak imkânsız bir duruştur; ama o zamanın seyircileri bu eserin, bir mandorla içerisinde tahtında oturan İsa'yı gösterdiğini düşünmüş olabilir. Ana figürler olan havariler ve sanki El Greco ya da Modigliani tarafından yapılmış gibi garip bir biçimde uzatılan şeytanlar, nihai dramı güçlendirmek içindir: Dünyanın Sonu.

Melekler seçilmişleri lanetlilerden ayırır. Kutsanmışların yuvarlak şekilleri, lanetlilerin sivri açılı organları ve bulundukları aşırı rahatsız durumlarla tezat oluşturur. Sağdan ikinci lanetli ruhun elinde bir bıçak vardır: Öldürme ayini için hazır olan Yahudi'dir o ve elinde kirlettiği Kutsal Ekmek vardır. Ortodoks Hıristiyanlar arı üretimini artırmak, lahana yapraklarını korumak ve insanları baştan çıkarmak (öpmekte olduğu "kadını Aşai Rabbani ayininin erdemiyle kendi arzularına çekmek"[150] isteyen bir rahip kadının ağzına Kutsal Ekmek vermiştir) amacıyla Kutsal Ekmek'i kullanabildikleri için, Yahudilerin çok daha kötü suçlular olduklarına pekâlâ inana-

149. James Synder, *Medieval Art* (New York, 1989), s. 287.
150. Coulton, y.a.g.e., I, s. 111, 113.

bilirlerdi. Aslında onlar, Granada'nın Müslüman kralının, toz haline getirilen kutsanmış ekmeklerden Satan'ın yardımıyla zehirler hazırlayan ve cüzamlılara bunları kuyulara atmalarını emreden Yahudilere rüşvet vererek Hıristiyanları yok etmeyi planladığına inanıyorlardı.[151] Kafalarda yer eden bu kuruntuya cevap olarak Fransa'da binlerce Yahudi öldürüldü. Ancak Yahudiler her zaman Cehennem'e gönderilmedi. Beaulieu-sur-Dordogne adlı manastır kilisesinin alınlığındaki Kıyamet Günü (1130), Henry Kraus'un, Kıyamet Günü'nde canlı ve hâlâ kurtarılma ihtimali olan Yahudiler olarak tanımladığı kafası karışmış, elleriyle bir şeylere işaret eden adamları gösterir.[152] Bu tanımlama, bu adamların büyük ihtimalle sapkınlar olduğu açıklaması ileri sürülerek reddedilmiştir.[153] Fakat Kraus'un çözümlemesi inandırıcı görünmektedir; Kraus çözümlemesine şu düşünceyi eklemiştir: Cinsel organlarını işaret eden adamların bu hareketi, kendilerinin İbrahim'in çocukları oldukları konusunda ısrar ettiklerini gösterir. Bu özellik, gerçekte sapkınların ya da Yahudilerin Kıyamet Günü alınlıklarında gösterildiği başka örnek olmadığı için biraz ilginçtir.

Autun'da işkence edilen çıplak lanetlilerin üstünde, zayıf, çizgili gövdesi olan canavar gibi bir Satan vardır. Elleri, pençe gibi ayakları, kabarık saçları ve çıkık dişleriyle mağara gibi bir ağzı vardır. Bu Satan'dır, çünkü başmelek Mikâel'in karşısındadır. Aralarında duran Tanrı'nın eli, ruhları tartacak teraziyi tutmaktadır (res. 46). Öteki iki şeytan daha büyük ve daha vahşidir. Çok daha küçük ve insan vücutlu olan dördüncüsü, çatalı ve zinciriyle günahkârları yakalamak için Cehennem ağzından sarkmaktadır. Bu vahşi kötü ruhlar iğrençtir; ama hiçbir şey, nereden geldiği belli olmayan kocaman, uzun, düzgün pençeli iki elin dikkatli bir şekilde çelikten bir tuzak gibi boynunu sardığı kayıp bir ruhun, aklı başından gitmiş yüzünün dehşetine erişemez (res. 47). Bu, daha önce hiç görülmemiş ve bir daha hiç görülmeyecek bir dehşet imgesidir. Dehşet, Şeytan'ın yapabileceklerinden çok, bir ruh lanetlendiğinde İsa'nın

151. Ginzberg, y.a.g.e., s. 35.
152. Henry Kraus, *The Living Theatre of Medieval Art* (Bloomington, IN, 1967), s. 141-3.
153. Hearn, y.a.g.e., s. 179-80.



46. Res. 45'ten bir ayrıntı: Satan ve Aziz Mikâel, Ruhların Tartılması'na katılırken.



47. Res. 45'ten bir ayrıntı: Çıplak lanetliler sırasından yakalanmış yalnız bir ruh, Satan'ın ayaklarının hemen altındaki alanda.

yargısının ne ifade ettiğine yöneliktir. Kıyamet Günü sahnelerinde çoğu zaman, seyircide korku uyandıran Şeytan değildir; Tanrı tarafından kovulmuş lanetlilerin çektiği ıstıraptır. (Bu, Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* için olduğu kadar Gislebertus'unki için de geçerlidir ve Şeytan'ın resimlerinin çoğunun neden bu denli yeknesak olduğu açısından da bir ipucudur.)

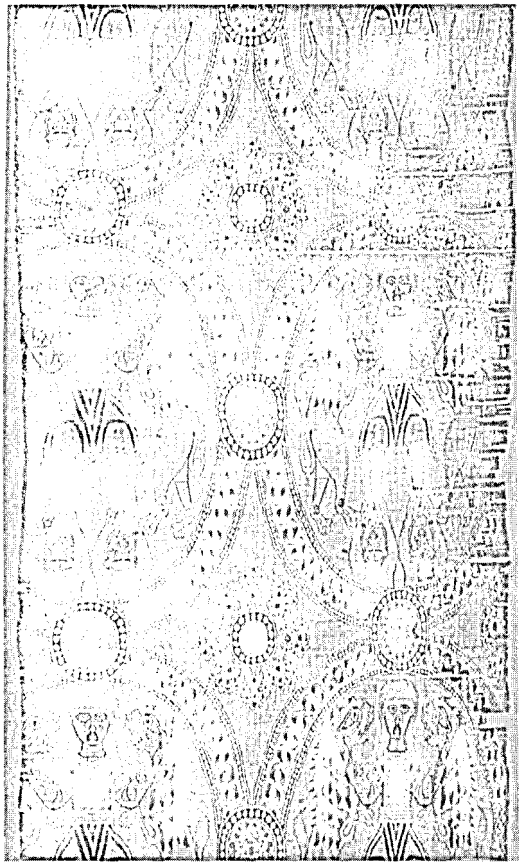
Gislebertus'un Şeytan'ının gövdesi, Kötü Varlığın oyma üzerindeki bazı en eski temsillerinden gelir. Tıp kitaplarında kas dokusunu göstermek için kullanılan derinin altındaki insan yüzü resimleri daha çok zayıf, çizgili bir yaratığa benzeyen bu Şeytan gibidir. Bunun belirli bir örneği, XI. yüzyılın ortalarında yapılan ve Mikâel ile Şeytan'ın aynı insan ruhunu kavradığını gösteren St Benoît-sur-Loire'daki sütun başlığıdır (res. 11). Conques *Kıyamet Günü*'nde de Şeytan'ın Cehennem Hükümdarı olarak zayıf bir vücudu vardır (res. 30). Yine XII. yüzyılın başlarında yapılan Saulieu'daki St Andoche Bazilikası'nın oymalı sütun başlığı da, aynı şekilde bir deri bir kemik gövdesi olan bir şeytan tarafından asılan Yahuda'yı gösterir. Resim sanatında çizgili Şeytan yoktur. Bu heykeltıraşların, Şeytan'ın kas dokusunu göstermekle ilgilenmeleri pek olası değil; peki o zaman bu uzlaşım nereden geldi?

Gislebertus'un St Lazare'daki Şeytan'ının tipik olarak alev almış saçları, tırnaklı demiri, kanatları, pençeli ayakları, kuyruğu ve boynuzları yoktur. Klasik heykellerde ya da resimli Zeburlarda veyahut da Mahşer dizilerinde bu Şeytan'a benzer bir şey bulunmaz. İnanılmaz olduğu varsayılsa da, Gılgamış'ın yendiği iblis olan Humbaba olarak teşhis edilmiş bir figür tipi olası bir modeldir. M.Ö. VII. yüzyılda yapılmış bu çömlek Humbaba kafası da, bu Şeytan'la aynı açık ağzı, görünen dişleri ve çizgili yüzü gösterir (res. 48). Çizgili gövdenin en açık örneği Mezopotamya'daki korku salan iblis Pazuzu'nun temsilinde de görülebilir. Mezopotamya'daki iblis heykellerinin görünüşlerinin bin yıldan uzun bir süre sonra bile değişmemesini açıklamak zordur. Burada, Bes kültünü Kıbrıs'a yayan Fenikeliler rol oynamış olabilir. Amathus'ta VI. yüzyıldan kalma Kıbrıs mezarında, bir iblis başıyla birlikte Bes'in başı da bulunmuştur. Çömlekten yapılmış bu baş (şu anda Lond-



48. Humbaba iblisi, çizgili bir Şeytan'a benzer, M.Ö. VII. yüzyıl, çömlek. British Museum, Londra.

ra'daki British Museum'dadır), büyük bir öneme sahiptir, çünkü Pazuzu ve Humbaba'dan alınan özellikler, bu çömlekte bir araya gelir. Ancak XIII. yüzyılda Soriguerola mihrap resmini (res. 34) yapan ressamın, bazı eski Mısır resimlerinin kopyalarına erişme imkânı olduğuna da şüphe yoktur, çünkü burada Şeytan bir Mısır *shenti*'si giymektedir. Bu, Bourges'daki muhteşem Ruhların Tartılması'nın (res. 55) yaratıcısı için de aynı ölçüde geçerlidir: garip, büyük kulaklı küçük şeytan bir kefede, tuhaf nesne de ötekinde yorumcuların kafasını karıştırmaya devam etmektedir; ama her ikisi de muhtemelen bir Mısır resminden gelmektedir. Genelde Doğruluk ve Adalet Tanrıçası Maat'ın bir tüyü resmedilir; ama bazen kefenin birinde minik bir Maat, ötekindeyse Eski Mısır'da, mumyalanan bir vücudun iç organlarını saklamak için kullanılan bir kavanoz (içinde kalp saklanmaktadır) gösterilir. Bu, Bourges heykeltıraşının kavanoz yerine, içinde İsa'nın kanının bulunduğu bir kadeh kullanarak ve minik Maat'ın yerine yargılanan ruhun çirkin kafasını koyarak uyarladığı bir birleşim gibi görünür. Mezopotamya motifleri ortaçağda da mevcuttu – örneğin, kiliselerde kullanılan Sasani ipekleri X. yüzyıldan önce ithal edilmişti. Bu ipekler-



49. "St Victor'ın Kefeni", aslanların hakkından gelen bir kahramanı gösteren geleneksel bir Mezopotamya tasarımı, sonradan aslan inindeki Daniel'i resmettiği düşünülmüştür, VIII. yüzyıl, Buhyid (İran) ipeği. Sens Katedrali.

de, İsa'dan yüzyıllar öncesine ait motifler bulunurdu (res. 49). Yine de, böyle bir ipeğin üzerinde Humbaba'nın kafasını düşünmek zor; hatta belki de St Benoît-sur-Loire'ın (res. 11) heykeltıraşının böyle bir kafayı nerede görmüş olabileceğini hayal etmek daha da zordur. Ancak Mezopotamya iblisinin oymaları ile Romanesk çizgili Şeytan arasındaki benzerlik raslantı olamayacak kadar yakındır. Gislebertus'un Şeytan'ı muhtemelen, Gislebertus kendi tasarımlarını yaratmadan yarım yüzyılı aşkın bir süre önce oyması yapılan bir şeytan tipinden gelmektedir.

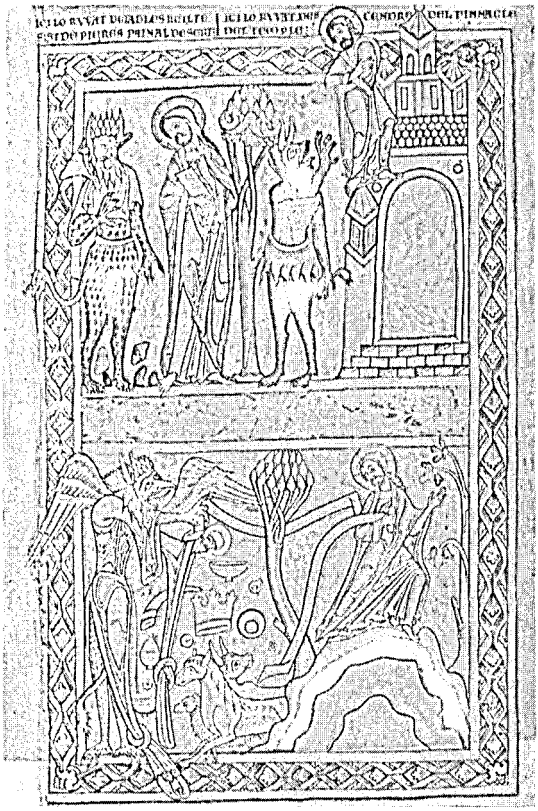
Cluny'deki oymaların, orada çalışmış olabilecek Gislebertus'u etkilediği farz edilir. Ama Cluny'den geriye pek az şey kalmıştır. Belki de bugün Gislebertus'u etkilemiş gibi görünen Cluny'deki sütun başlıkları aslında Gislebertus'un bizzat kendisi tarafından oyulmuştu. Ayrıntılar ne olursa olsun, Autun sanatsal özgünlüğü bakımından önemlidir ve – öteki katedrallerin aksine – gerçekte bütün taş oymaları tek bir kişi tarafından yapılmıştır. Bu da, Şeytan'ın sabit bir ikonografiden mahrum kaldığını açıkça gösterir, çünkü bu alınlıklardaki şeytanlar, Yahuda'nın ölümüne karışan şeytandan tamamıyla farklıdır. Aslında, aynı Yahuda sütun başlığında yer alan iki şeytan bile farklıdır: birinin alev almış kabarık saçı, ötekinin kıvırcık saçı (Buda kafalarına özgü) vardır; birinin sivri kulakları, ötekinin yuvarlak kulakları vardır; hem ikisi de alınlıklarda bulunan zayıf şeytan tipinden değildir.

Şeytan'ın görünüşündeki bu çeşitliliğe getirilen genel açıklama, Şeytan'ın yapısının böyle olduğudur: Şeytan bir sürü şekle girer. Shakespeare'in Hamlet'i bunu biliyordu. Ölen babasının ruhu ortaya çıkıp nasıl öldürüldüğünü açıkladığında Hamlet önce ona inanır; ama bir an düşünüp mantığını kullandığında kendi kendine şunları söyler:

> ... Gördüğüm ruh
> Bir şeytan olabilir ve şeytan
> Çekici bir şekle girebilecek güce sahiptir...

Ancak bu fikir, saç biçimlerindeki farkı açıklayamaz. Dahası, edebi kaynaklarda Şeytan bazen asıl şeklini değiştirse de, ortaçağ tiyatrosunda genelde sadece farklı bir kostüm giyerek *kendini* gizler (res. 50).[154] Resim ve heykellerde Şeytan nadiren kılık değiştirir; Gislebertus tarafından oyulan birçok örneğin hiçbirinde kesinlikle kılık değiştirmez. İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesini gösteren Autun'daki sütun başlıklarında, Satan'ın özelliklerine ve gücüne sahip, alev almış saçları olan vahşi bir şeytan vardır. Hıristiyan ikonografisi üzerine en kusursuz modern incelemenin yazarı Alman

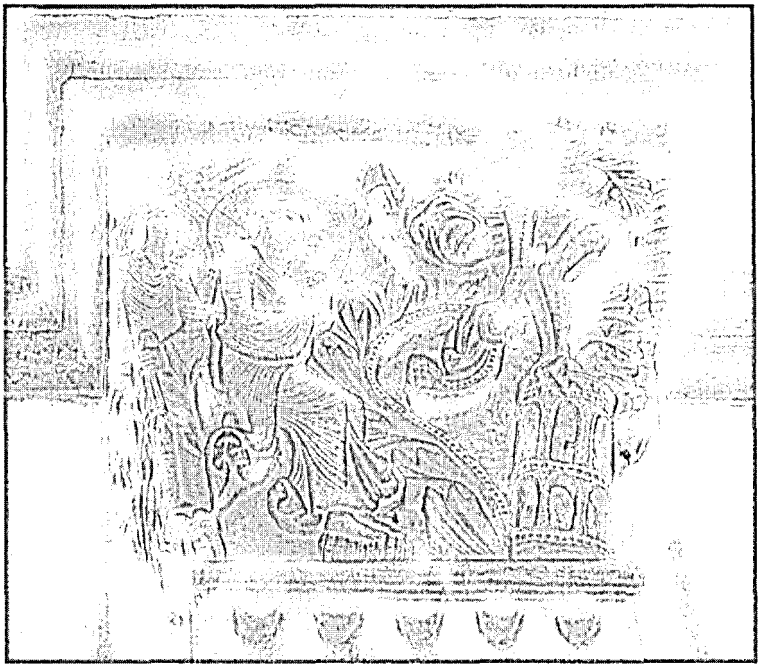
154. *The Wisdom Play, Macro Plays*'de, ed. Mark Eccles (Londra, 1969), ortaçağ tiyatrosunun mükemmel bir örneğidir.



50. "İsa'nın Birinci ve İkinci Kez Günaha Teşvik Edilmesi" (üst sıra) ve "Üçüncü Günaha Teşvik" (alt sıra), *Winchester Zeburu*, 1150. British Library (Cotton Nero elyazması C iv, 18. folyo), Londra.

bilim adamı Gertrude Schiller şu fikri ileri sürer: Baştan çıkaran Satan, görünüş açısından canavarlaştıkça, rolü de baştan çıkaran rolünden düşman rolüne kayar.[155] Schiller bu tür temsiller konusunda ender rastlanan bilgilere sahip olsa da, Şeytan'ın bu değişimi şüpheli görünüyor. Birkaç istisna dışında, ortaçağdaki Günaha Teşvik temsillerinin çoğu, Winchester Zeburu'nun gelişim aşamasında kalmıştır ve doğal olarak bu, Gislebertus'tan sonra yapılan eserleri de kapsar. Autun Satan'ı başka bir şeyden geliştirilmemiştir: Gislebertus'un kendi hayal gücünün farklı bir ürünüdür. Uzlaşımdan

155. Schiller, y.a.g.e., I, 154.



51. Gislebertus, "İsa'nın Üçüncü Kez Günaha Teşvik Edilmesi", 1130 dolayları, St Lazare'daki bir sütun başlığında, Autun.

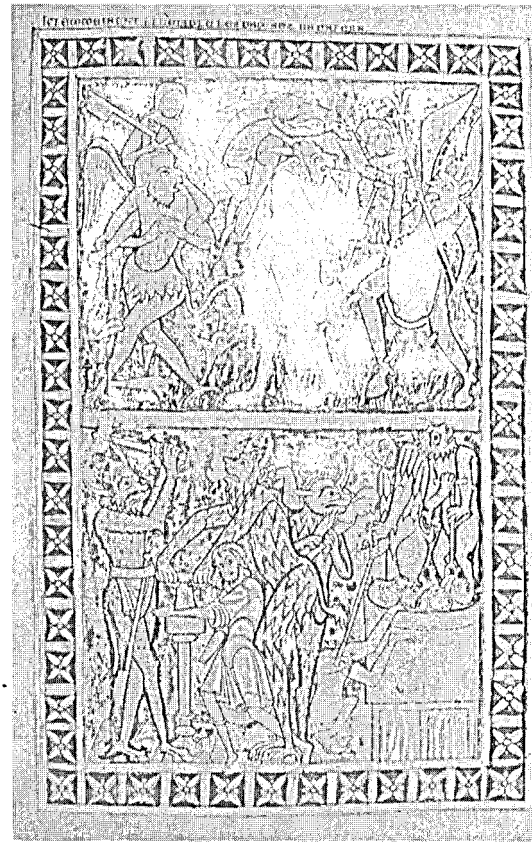
uzaklaşan bir sütun başlığında Gislebertus'un Satan'ı, bir kulenin üstünde ve Mesih'ten yüksekte durmaktadır (res. 51). Kötülüğün gücünü sezebildiğimiz zaman, Şeytan'ı bulduğumuzu biliriz. Özellikle de, Gislebertus, kendisiyle aynı çağda yaşayanlardan farklı olarak, İsa'nın kontrolünde *olmayan* – aslında hiç kimsenin kontrolünde olmayan – bir düşman yarattığı için, Satan'la karşılaştığımızı hissederiz.

Autun bitirildikten on yıl kadar sonra, Winchester Zeburu tamamlandı.[156] Katedral bir Fransız çalışmasıyken, Zebur bir İngiliz çalışmasıydı. Üstelik bir Zebur'un resimlerle donatılan sayfalarıyla bir alınlığın taşı oldukça farklı iletişim araçlarıdır. Buna karşın

156. Francis Wormald, *The Winchester Psalter* (Londra 1973).

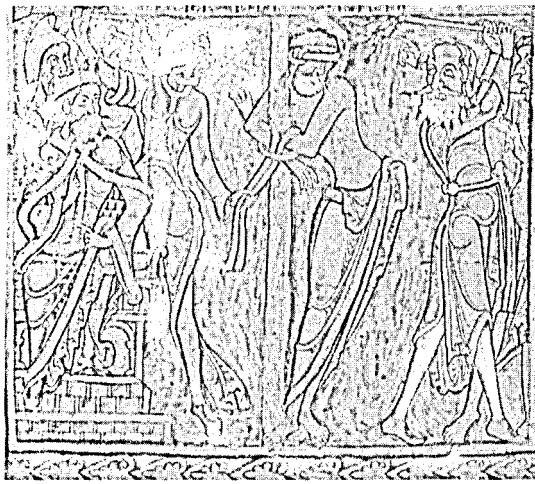
Şeytan'ın tuhaf şekilde birleşik bir ikonografisinin olmaması, bir karşılaştırmayı öğretici kılar. 1150 yılı dolaylarında yazılan Winchester Zeburu'ndaki Üç Günaha Teşvik aynı sayfa üzerindedir. Birinci ve ikinci resim üstte, üçüncü ise alttadır (res. 50). İlk Günaha Teşvik'te Şeytan dil çıkartmaktadır; ellerinde ve ayaklarında pençeleri vardır ve benekli bir hayvan kostümü giymektedir. Bu kostümün üzerinde de tüylü kısa bir pantolon vardır. Şeytan'ın büyük kulakları – ama özellikle keçi kulakları değil – ve büyük boynuzları vardır. Mesih'in yanıbaşında duran Şeytan, ne Mesih'e ne de sol eliyle işaret eder gibi göründüğü yerdeki taşlara bakmaktadır. Fiziksel yakınlık dışında Mesih'le aralarında duygusal ya da resme yansıyan bir ilişki yoktur; bu yüzden bu Şeytan biraz garip görünmektedir; ama hiç de korkutucu değildir. Süs niyetine duran bir ağaç, birinci Günaha Teşvik'i, Mesih'in imkânsız denebilecek kadar iğreti bir şekilde tapınağın üzerinde durduğu ikinci Günaha Teşvik'ten ayırır. Mesih Şeytan'dan küçüktür: ressamın arka planla ön planı göstermek için nafile çabası. Bu ikinci Şeytan, tüylü kısa pantolonu dışında çıplak olmasını ve normal kulaklarının olmasını saymazsak, birinciyle aynıdır. Pençeli eli tehdit edercesine Mesih'e doğru kalkmıştır. Bu sahne de ruhsuzdur. Üçüncü Günaha Teşvik'te süslü kıyafetler giymiş bir Şeytan vardır. Gaga burnu, pençeleri, kuyruğu, boynuzları ve kanatlarıyla Şeytan Mesih'e, havada yüzen tuhaf simgeler (bir taç, kâseler, boynuzlar ve Zerdüştçülüğün Ahura Mazda'sıyla bağdaştırılanlara benzeyen bilezik gibi nesneler) yoluyla dünyayı sunmaktadır. Şeytan'ın elbisesinin kolları ve eteği o kadar uzundur ki bunlar zamanın aristokrat modasına göre düğümlenmiştir. Şeytan'ın vücudunun tıpkı birincideki gibi olduğunu göstermek için, kıyafet yandan ikiye ayrılmıştır. Şeytan'ın parşömen kâğıdında "Bana tap, hepsi senin olsun" yazmakta; Mesih'in kendi parşömen kâğıdında da cevap olarak "Tanrı'yı günaha teşvik etmeyeceksin" yazmaktadır. Gaga burun, keskin dişler ve kanatlar – aynı zamanda da elbise – bu kötü görünümlü Şeytan'ı diğer ikisinden farklı yapmaktadır.

Aynı Zebur Kitabı'nın *Kıyamet Günü*'nde şeytanlar daha da farklılaşır (res. 52). Üst bölümde üç şeytan lanetlilere işkence et-



52. "Lanetlilere Yapılan İşkenceler", *Winchester Zeburu*, 1150. British Library (Cotton Nero elyazması C iv, bkz. 38r), Londra.

mektedir. İkisinin boynuzları, ikisinin kanatları, ikisinin tüylü eteği ve üçünün de kurt maskesi vardır; birinin toynakları varken diğer ikisinin pençeleri vardır. Her üçü de birinci Günaha Teşvik'teki Şeytan'ın benekli tüylü örtüsüne sahiptir; ama hiçbirinde İhanet'teki vahşi kalabalığın ya da Kırbaçlama'daki işkencecilerin hiddeti yoktur. İsa'yı günaha teşvik eden bir Şeytan'la (bkz. res. 50), aynı ressamın ya da ekibin, aynı teknik ve uzlaşımları kullanarak yaptığı ve İsa'ya işkence eden insanları gösteren imgeyi (res. 53) karşılaştırın. Hangi figür saçma ve ruhsuz görünüyor? Hangi figür zu-



53. "İsa'nın Kamçılanması", *Winchester Zeburu*, 1150. British Library (Cotton Nero elyazması C iv, 21. folyo), Londra.

lüm, nefret ve kötülüğü ifade ediyor? Bu yan yana getirme en garip olanıdır: Sanat eserlerinde Şeytan kötülüğü ifade *etmez*; kötülük en etkili şekilde insan figürleri tarafından temsil edilir. Bu durum Winchester Zeburu'na özgü değildir; aynı sonuç, sanatta Şeytan'ın belki de en garip yönünü en açık biçimde örnekleyen Giotto'nun Şeytan'ı için de geçerlidir. Şeytan önemsiz bir figürdür; yaygın ama önemsizdir. Resmi ya da oyması, soyut ya da simgesel bir tarzda yapılmaz; belli bir durumda ya da eylemde, her zaman ayrıntılarla gösterilir. Ama bu eylem de tipik olarak önemsizdir – örneğin, Şeytan'ın Pilate'ı kışkırtması. Daha önce (İkinci Bölüm'ün başlangıç paragraflarında) ortaçağ sanatındaki figürlerin, ikonografilerinden dolayı, tipik bir şekilde *figura* olarak ele alındığından bahsettim: belli bir kişi, birbirine bağlı bir dizi ilişki yoluyla anlaşılır; yani örneğin, Eski Ahit'in bir peygamberi, Yeni Ahit'in bir Havari'sinin işaretidir ve ona dalalettir.[157] Figüratif realizm, ilk Hıristiyan sanatının belirleyici bir özelliğidir: Şeytan'ın düşüşü, Adem'in düşüşünün işaretidir, bunu önceden canlandırır ve kapsar.

Tuhaf olan gerçek, aslında Şeytan temsillerinin çoğunun figüra-

157. Erich Auerbach, *Mimesis*, (Princeton, 1953), s. 64-66, 136-41, 170-76.

tif yoruma uygun *olmamasıdır*. Bunun bir nedeni şudur: Şeytan'ın hayatında farklı safhalar olsa da, bunlar çoğu zaman gösterilmez. Samson büyük başarılar elde eder, Delilah'la karşılaşır, saçları kesilir, esir alınır ve sonunda kendisine eziyet edenlerden intikamını alır. Onun, kendisini resmeden temsillerde anıştırılan bir geçmişi vardır, çünkü bu temsiller hayatının belli değişik safhalarını gösterir. Oysa Şeytan'ın en yaygın temsilleri, mikrop olarak, yılan olarak Havva'yı ayartan, Cehennem'de oturan ya da psikostasi sırasın-



54. Res. 72'den bir ayrıntı: Zararlı bir böcek olarak Şeytan, Angers Mahşer Gobleni'nden.

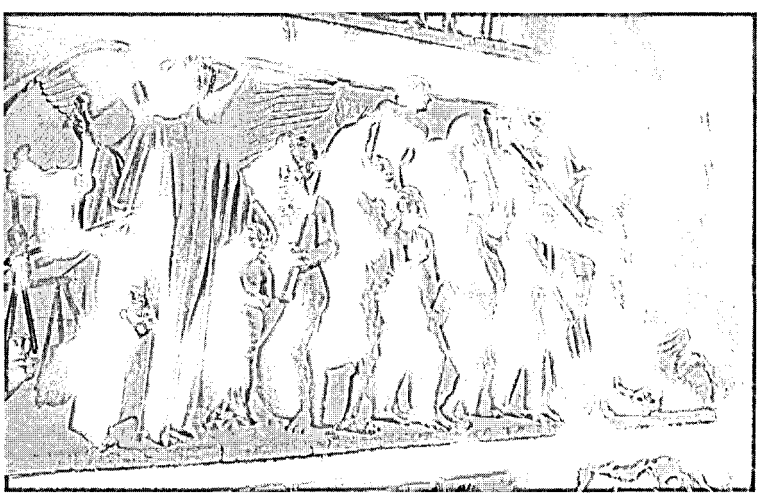
da Mikâel'le savaşan Şeytan'la sınırlıdır. Petrus (II. yüzyılda Petrus'un İşleri'nde , VIII), Şeytan'ın resmedilecek önemsiz kötülüklerini sayar: "Sen Yahuda'ya ... kötülük yaptırdın ve onun Efendimiz İsa Mesih'e ihanet etmesine neden oldun. ... Sen Herod'un yüreğini katılaştırdın ve Musa'ya karşı savaşması için Firavun'u kışkırttın; sen Efendimiz İsa Mesih'i zalim kalabalığa teslim etmesi için Caiaphas'a cesaret verdin ...". Petrus, İşler'in hiçbir yerinde Lucifer'den ya da Tanrı'nın ve Mesih'in düşmanı olan Şeytan'dan söz etmez. Önemli hadiseler – Şeytan'ın yaratılması, onun Tanrı'nın yanıbaşında oturması, onun (bir ejderin değil) Tanrı'yla ve Tanrı'nın melekleriyle çekişmesi, onun Mesih'i günaha teşvik etmesi – nadiren gösterilir. Sonuç, en beceriksiz ve en yapay Bizans resimlerinde bile Şeytan'ın diğerlerine nazaran en az inandırıcı figür olmasıdır. Tanrı'nın gerçek bir düşmanı olarak ortaya çıkmak şöyle dursun, ne korkutucu olan ne de dehşet saçan Şeytan sadece zararlı bir böcek gibi görünür (res. 33, 54).

Winchester Zeburu'nda, aynı sayfada bile ve hatta St Lazare'daki sütun başlıklarında bile Şeytan'ın tuhaf bir şekilde birleşik bir ikonografisinin olmaması tipiktir. Şeytan'ın karmakarışık ikonografisi bir bileşim değil, karışım gibidir; çözelti değil çözülmeyendir. Bunun nedeni şudur: Hiç kimse Şeytan'ın kim olduğu, başlangıçtan beri günah işleyip işlemediği, iblislerin Satan olup olmadığı ya da Satanların düşmüş melekler mi, yoksa sadece, Manici bakirelerin üzerine çıkan büyük falluslu faunuslar mı olduğu konusunda emin olamamış gibidir. Ya da tıpkı hiç kimsenin Şeytan'ın, Roma İmparatoru'nun gelişigüzel bir şekilde tanımlanan ve VI. yüzyıl Bizans tarihçisi Procopius'un yazdığı ortodoksluğun zorlayıcı dayatmasına karşı savaşan yüz binlerce insanın öldürülmesinin nedeni olup olmadığından emin olmadığı gibi.

Üç büyük Gotik Kıyamet Günü, Paris'te Notre-Dame'da ve Chartres ile Bourges'daki katedrallerde bulunur. Üçü de 1250 yılından önce tamamlanmıştır ve üçünde de İsa, Mahşer'in kalıntısı olan bir mandorla rahminde gösterilmez. Hepsi de aşağı yukarı, ayrı şeritlerde bu sırada gösterilen Parousia, Deësis (ayırma ve psikostasi) ve Diriliş'le benzerdir. Notre-Dame'ın *Kıyamet Günü*'ndeki en ola-

ğandışı özellik, Paris Başpiskoposu Maurice de Sully'nin bir fikri olarak, tamamıyla giyinik bir şekilde ayağa kalkan ölülerdir. Burada, Cennet ve Cehennem, alınlıkların dışındaki kemer taşlarında sunulur. Cehennem'e götürülen günahkârların sağ tarafında grotesk şeytan-canavarlar vardır. İki tanesi, içinde günahkârların işkence gördüğü kaynayan kazanın çevresindedir; birinin gagası, diğerinin Dürer'in 1510'da yaptığı tahta baskı resmi *Cehennem Azabı*'ndakine benzer bir hortumu vardır. Notre-Dame'ın *Kıyamet Günü*, bu üçü içinde en az ilgi çekendir: Cennet'in sevinçleriyle Cehennem'in işkencelerinin kemer taşlarına aktarılması, dramı zayıflatmıştır. Eserin asıl niteliği konusunda karar vermek zordur, çünkü bugün gördüğümüz, eserin onarılmış halidir. Eserin özgün parçaları oldukça farklı tarzlar gösterir. Sanatsal açıdan en başarılı bölüm Ölülerin Dirilişi'dir; ama soldaki melek ve figürler şaşırtıcı biçimde etkileyici ve canlıdır, sağdakiler daha katıdır ve "teknik olarak" ötekilerden bir yüz yıl daha eskidir.

Chartres'da Bakire Meryem ile Yuhanna, İsa kadar büyüktür; duygu ve yapı bakımından bu Kıyamet Günü Deësis'i, İsa'nın an-



55. "Ruhların Tartılması", *Kıyamet Günü*'nden bir ayrıntı, 1250 (XIX. yüzyılda restore edildi), batı cephesinin alınlığında, St Etienne Katedrali, Bourges.

nesinin ve Yuhanna'nın acıma hissiyle başkaları adına yardım dilemesini vurgulamaktadır. Bulut dalgalarından oluşan bir şeritte melekler, Bourges'daki eserde yer alan figürlerin aksine tamamıyla giyinik olan ve sanki kendilerinden geçmiş gibi Cehennem Ağzı'na doğru yürüyen krallar, kraliçeler ve piskoposların oluşturduğu lanetlilerin üzerinde uçmaktadır. Bu şeytanların boynuzları, kanatları ve kuyrukları yoktur. Çıkık dişleri olan büyük grotesk ağızları, açık bir ağzın oluşturduğu tehditi gösterir. Bazılarının tüylü vücutları vardır; ötekiler çıplaktır. Lanetliler korkuludur ve adamın biri şaşkın bir merakla tepesinde duran meleklere bakmaktadır. Ama hiçbir dehşet hissi yoktur; bir şeytanın, sırtında duran çıplak fahişeyi tutup Cehennem Ağzı'na atmaya hazırlanmasından bile hiçbir ıstırap duyulmaz.

Restore edilen, Bourges'taki ikinci *Kıyamet Günü* (res. 55) de çıplakları güzel bir şekilde ifade etmiştir ve buradaki şeytanlar Conques ya da Autun'dakilere hiç benzemez. Satan ve yardımcıları çıplaktır; birçoğunun insan vücudu vardır; kanatları, pençeleri, tüyleri yoktur; ama penislerinin yerinde fallik yılanlar vardır. Lanetlileri, Cehennem Ağzı'nın alevleriyle ısınarak kaynayan bir kazana atarlarken, hayvan kafaları, çıkık açık ağızları ve üvendireleri Satan ve yardımcılarını teşhis etmemizi sağlar. Satan tamamıyla sakallıdır; kendinden emin Mikâel'in taşıdığı teraziyi izlerken elinde bir çatal tutmaktadır. Mikâel koruyucu ve insancıl, Şeytan ise hayvanidir; yine de çift bu tabloda işbirliği içindedir: Kıyamet Günü mekanizması usulca işlemektedir.

B. GIOTTO NEDEN ŞEYTAN'I RESMEDEMEDİ?

Dante'nin "Inferno"sunun yedinci dairesinde şair, kendilerini düşen alevlerden ve yanan kumlardan korumaya çalışan tefecileri izler ve bu ona, bir yaz günü kendine işkence eden pirelerden kurtulmaya çalışan bir köpeği hatırlatır. Dante tek bir yüzü bile tanıyamaz; ama para keselerindeki armaları tanır:



56. Res. 61'den bir ayrıntı: Giotto, *Kıyamet Günü*, 1304-13, fresk, Arena Kilisesi, Padova.

Yanlarına vardığımda bakarken etrafıma
sarı bir kesenin üzerinde maviye boyanmış
bir aslan kafası, bir aslan şekli gördüm;

Bakmayı sürdürdükçe başka bir kese
çarptı gözüme, kan kırmızısı,
tereyağından ak bir kazı gösteren,

Ve beyaz renkli kesesinde
mavi, gebe bir domuz çizili olan
sordu bana, "Bu çukurda ne işin var?"

Soruyu soran Padova'daki en zengin tefecilerden biri olan Rinaldo Scrovegni'ydi. Cehennem'de Dante'ye soru soran adamın oğlu, Enrico Scrovegni olmasaydı, XIV. yüzyılın en önemli Kıyamet Günü de olmazdı. Padova'nın en zengini Enrico Scrovegni Bakire Meryem şerefine yaptırdığı muhteşem Arena Kilisesi'ni (res. 61)



57. Res. 61'den bir ayrıntı: Giotto, *Kıyamet Günü*.

süslemesi için Giotto'yu özel olarak görevlendirmiştir. Bu, İtalya'da bir vatandaşın kişisel olarak, büyük bir sanatçıyı himaye etmesinin ilk örneği olabilir. Ama bunun, tanınmış bir tefecinin değerli hediyelerinin Bakire Meryem tarafından memnuniyetle kabul edildiği ilk Kıyamet Günü olduğu kesin: Giotto'nun *Kıyamet Günü*'nde – önemli bir yerdedir – Scrovegni, Bakire Meryem'e kilisesinin bir modelini sunmaktadır (res. 56). Bu eserin büyük bölümü Giotto'nun yardımcıları tarafından resmedilmiştir; ama Scrovegni'nin yüzünü ustanın kendisi yapmıştır. Tabii ki burada Cehennem'deki lanetlilere katılamayacak bir adam vardı. Giotto da mali bakımdan başarılıydı: Floransa ve Roma'da evleri vardı; tarın arazileri satın almış ve oldukça kazançlı dokuma tezgahları kiralamıştı. Aziz Francesco'yu resmetmiş, ama onu izlememişti.

Tamamıyla tecrit edilmiş bu Cehennem'deki alışılmış Satan, beklediği şekilde lanetlileri yiyen gerçekdışı grotesk bir figürdür. Önemli ve önemsiz ayrıntılarda özgün olmayan bu Cehennem Hü-

kümdarı muhtemelen, Giotto'nun Floransa'nın Vaftiz bölümünden (bazı bölümleri Giotto'nun öğretmeni Cimabue tarafından yapılmış olabilir) bildiği ünlü bir mozaiğin (XIV. yüzyılın başları) zayıf bir kopyasıdır. Kurbanlarını midesine indiren Şeytan ilk kez Torcello'nun *Kıyamet Günü*'nde ortaya çıktı ve Giotto'dan sonra yüzyıllar boyunca devam etti. Belki de Leo'nun lağım çukuru ve pisliğinin hükümdarı olan Şeytan'ın oturma pozisyonu, XII. yüzyılın sonlarında başlayan ve Bosch'un fazlasıyla dikkatini çeken günahkârların dışkı haline getirilmesi konusuna yol açmıştır. Giotto'nun şeytanları, muhtemelen dini oyunların kostümlerinden alınan pençeleri ve kuyrukları olan, tüylü, sakallı yaşlı adamlardır ve çıplak lanetlilere işkence etmekle meşguldürler. Bağırsakları çıkarılmış adamlar bir ağaçtan sarkmaktadır; kadının biri saçından, adamın biri de penisinden asılmıştır.

Cehennem işkencelerinin ardında – Winchester Zeburu'ndan Giotto'ya kadar – sadece teoloji ya da sapkın hayaller değil, *gerçekten* tasarlanan ve yasal olarak kullanılan işkence aletleri de vardır. Tevrat'taki kemik-kıran, gerçek bir kemik-kıran resmidir (res. 52). Yerde duran kesilmiş el de başka bir gerçek uygulama ayrıntısıdır. Giotto hem su işkencesini* ve hem de "spine-roller"ı** gösterir (res, 56, 57). Şeytanların yüzyıllardır sürekli olarak kullandıkları tırnaklı demir, işkencede kullanılan aletin aynısıdır. Ayrıca suçluları çıplak bir şekilde sokaklarda kamçılamak, sanatçıların duyabileceği ya da görebileceği bir olaydı. Gerçekle gerçekdışının ve gerçek işkence yöntemlerinin hayali bir sahnede böyle tuhaf bir şekilde birleştirilmesi, birçok Cehennem resminin belirleyici bir unsurudur. Cehennem'deki işkencelerin çoğu zaman, zamanın uygulamalarının gerçek temsilleri olduğunu çok az kişi fark etmiştir. Bu da, şeytan gerçek görünmese bile cezaların ve çekilen acıların gerçek görünmesinin nedenini açıklar.

Giotto'nun Arena Kilisesi'ndeki *Kıyamet Günü* (1304–1313) aslında, olayları basitleştirdiği için farklı ve etkiliydi. Bir sahneyi

* İnsanlar elleri ayakları bağlı bir şekilde suya atılır. Kişi suçsuzsa batacak, suçluysa su üstüne çıkacaktır. (ç.n.)

** İşkencede kullanılan, üzerinde keskin demirden uçlar bulunan ve omurgaya benzeyen alet. (ç.n.)

anıtsal esaslara indirgemek Giotto'nun büyüklüğünün ayırıcı özelliğiydi; yaptığı indirgeme aslında bir zenginlikti; ama belki de *Kıyamet Günü*'nde, onun güçlü yanlarını ölçmek için pek kullanılmayan bu konuda değil. Yapılan ana yapısal değişiklik Giotto'nun, insanın İlahi olanla ilişkisini basitleştirmek için hiyerarşileri yumuşatmasıdır. İkonografi geleneksel, üslup yenidir. Katı mandorla şimdi yumuşak, yuvarlak bir şambriyel olmuştur; içindeki İsa ise karar veren yargıç değil; ciddi, şefkatli, sabırlı bir adamdır. Uzun giysisi içinde dik ve rahat bir şekilde oturan İsa'nın açık avuçları yaralarını gösterir; ama hiç kimseyi tehdit etmez. Ruhların Tartılması yoktur; çekişme yoktur. Meryem Scrovegni'nin hediyelerini kabul ettiği için, aynı zamanda başkaları adına yardım dileyemez (üstelik Giotto'nun çizdiği İsa'nın yanında onun yalvarışlarına ihtiyaç yok gibidir). Mesih'in her iki yanında Havarileri, aşağıda sağında Azizler, onların altında da seçilmişler vardır (her aşamanın boyutunun gitgide küçülmesi, Giotto'nun gerçek güçlerini somutlaştıran öteki resimlerinde kullanmadığı eski simgeciliğin etkisindendir).

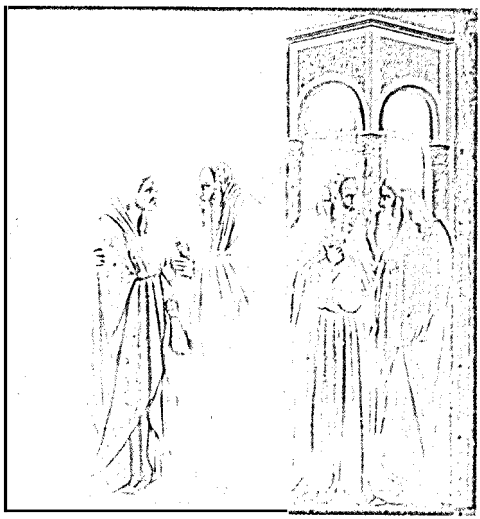
Dirilen ölüler sürüne sürüne yeryüzündeki çatlaklardan çıkarlar. Sıkışarak da olsa freske alınmayı başarmışlardır; sanki Giotto aslında bu sabit görüntüyü dışarıda bırakmak istemiş, ama kendini kullanmaya mecbur hissetmiş gibidir. Kutsanmışlarla lanetlilerin ayrılması yoktur. Lanetliler Cehennem'e doğru yürümezler; zaten içindedirler. Kutsanmışlar da yürümezler, çünkü kritik ayırma sahnesi gösterilmemiştir. Esas olmayanları dışlamak; aşamalar arasındakinden çok, insanlar arasındaki ilişkileri resmetmek ve ayırma işlemini kaldırarak aşamalar *arasındaki* hareketi kaldırmak, Michelangelo'nunkinden önce yapılan iki büyük Kıyamet Gününü (Fra Angelico'nun Kıyamet Günü ve daha da önemlisi Metropolitan Sanat Müzesi'nde bulunan ve Hubert van Eyck'e atfedilen Kıyamet Günü; her ikisi de 1430 yılı dolaylarında yapılmıştır) etkileyen, Giotto'nun getirdiği yeniliklerdi. "Doğayı incelemek ve öteki ressamları kopyalamamak, işte bunlardır gerçek bir ressamı yaratan. Giotto sadece zamanının bütün ressamlarını değil, kendinden yüzyıllar önce yaşayanları da aştı." Bu, başkalarını övmeye pek de meraklı ol-



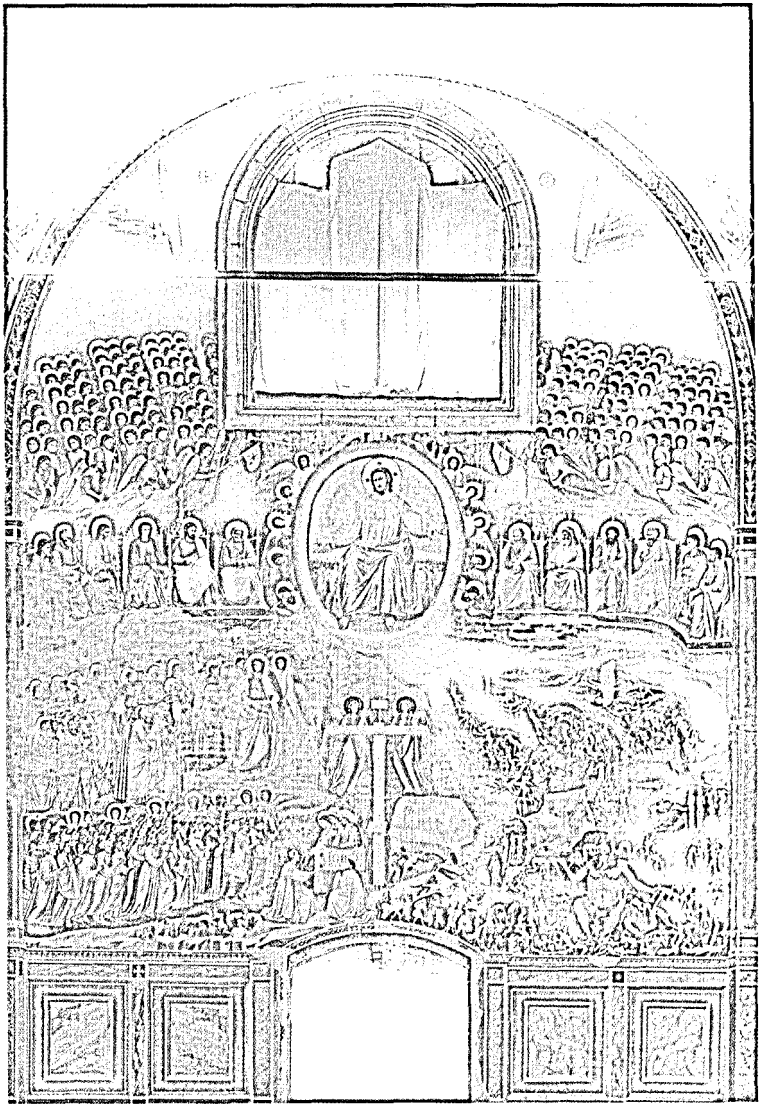
58. Rafael Destorrents, "Kıyamet Günü", *S. Eulalia Dua Kitabı*'ndan, 1403. Katedral Arşivi (elyazması S.XV 9. folyo), Barcelona.



59. Emerterius ve Ende, "Cehennem'e İniş"ten bir ayrıntı, *Gerona Beatus*, 975, Gerona Katedrali (elyazması 7, folyo 16.v), Katalonya.



60. Giotto, *Yahuda İsa'ya İhaneti için Para Alırken*, 1304-13, Arena Kilisesi'nin doğu duvarındaki fresk, Padova.



61. Giotto, *Kıyamet Günü*, 1304-13, Arena Kilisesi'nin batı duvarındaki fresk, Padova.



62. Luca Signorelli, "Lanetliler", *Kıyamet Günü*'nü tasvir eden diziden, 1503 dolayları, fresk. S. Brizio Meryem Kilisesi, Orvieto Katedrali.





63. Paul, Jean ve Herman Limbourg, "Cehennem", *Berri Dükü'nün Dua Saatleri Kitabı*'ndan, 1415. Condé Müzesi (elyazması 65/1284, 108. folyo), Chantilly.



64. Paul, Jean ve Herman Limbourg, "Lucifer'in ve Asi Meleklerin Düşüşü", ilk güzel Lucifer olabilir, *Berri Dükü'nün Dua Saatleri Kitabı*'ndan, 1415. Condé Müzesi (elyazması 65/1284, folyo 64v), Chantilly.



65. Lorenzo Lotto, *Mikael ile Lucifer*, 1550, tuval üzerine yağlıboya. Palazzo Apostolico Müzesi, S. Casa, Loreto.



66. Hans Baldung, *İki Cadı*, 1523, tahta üzerine yağlıboya. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

mayan bir ressamın, Leonardo da Vinci'nin hükmüdür.

Giotto, figürlerinin üç boyutlu hacimleri sayesinde ve onlar için mekân yarattı. Figürlerin kumaşları organlarının, (Romanesk sanatın büyük bir bölümünün ve Gotik sanatın bir kısmının gerektirdiği gibi), *hiçbir* açıklama gerektirmeyen gerçek bir dünyadaki hareketini yansıtır. Bu yüzden bir Giotto uzmanı olan C. Gnudi haklı olarak şunu söylemiştir: Giotto'nun yeryüzünün dışına karşı özel bir ilgisi yoktu, çünkü gerçek dışı görünen her şeyi (şeytanlarda olduğu gibi) yalan olarak algıladı.[158] Giotto'nun natüralizm yanılsaması – optik ilkeler yoluyla resmedilen derinlik ve mekân – ortaçağın başlarındaki resimden çok, Pompei resmine daha yakındır. Bu nedenler, Giotto'nun Şeytan'ı ele alışını olağandışı bir ilgi nesnesi haline getirir, çünkü onun Şeytan'ı ele alışı hiç de *olağandışı değildi.*

Yahuda'nın İhaneti, *Kıyamet Günü*'yle aynı Arena Kilisesi'nde yer alan İsa'nın Hayatı dizisinden bir sahnedir; ama büyük bir eser olan *Kıyamet Günü*'nün tersine, bu Yahuda freskini Giotto tek başına yapmıştır. Yahuda elinde henüz aldığı gümüş kesesini tutmaktadır; arkasında pençeye benzer eliyle Yahuda'nın sağ omzuna dokunan Şeytan vardır. Freske bakın (res. 60); ama ikonografiyi unutun, teolojiye boş verin, öyküyü de görmezden gelin. En çarpıcı fark, teknikle ilgilidir. Yahuda da dahil dört adam, Giotto'nun kendine özgü natüralist tarzında resmedilmiştir: adamların cüppeleri, uzamı dolduran gövdeleri, hareketleri, yüzleri, psikolojik ve fiziksel etkileşimleri. Oysa Şeytan bir Bizans ressamı tarafından resmedilmiş olabilir: Resimsel ve psikolojik olarak iki boyutludur. Gerçek bir varoluşu yoktur. Resmin *içindedir*, ama resmin bir *parçası* değildir. Şeytan resimden çıkarılsa, herhangi bir kayıp olmaz; dahası resim geliştirilmiş olur. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi, bu sathi, optik açıdan gerçek olmayan Şeytan, yanıltıcı gerçeklikte farklı bir aşamada, panonun mekânsal birliğini zedeleyen çok daha düşük bir aşamada yer alır. İkincisi, Giotto'nun tekniğinin ifade ettiği sonuç şudur: Yahuda'nın hilekârlığı, tereddütü ve kötülüğü bu

158. Alıntı için bkz. A Chastel ve E. Baccheschi, *Tout l'oeuvres peint de Giotto* (Paris, 1982), s. 109.

psikolojik portrede tamamıyla ifade edilmiştir. Şeytan, "Yahuda, Şeytan tarafından kışkırtıldı ve artık ona ait", dizelerine konulacak bir başlık kadar gereksizdir. Bu saygıdeğer Bizans şeytanı; yaşlı, kara, kıllı adam, Giotto'nun elinden gelenin en iyisidir; ama fazla bir şey değil.

Şeytan'ı Giotto da çizemeyecekse, kim çizebilirdi? Giotto Şeytan'ı çizemiyordu, çünkü ona göre kötülük içgüdüsel olarak, fiziksel, psikolojik ve ruhsal açıdan gerçekti; ama Şeytan gerçek değildi. *The City of God*'da (Tanrı'nın Şehri) (xi, 9) Augustinus, ışığı reddeden meleklerin saflığını ve temizliğini yitirmiş ruhlar olduğunu açıklar. "Kötülüğün olumlu bir doğası yoktur; kötülük dediğimiz şey yalnızca iyi bir şeyin olmamasıdır aslında." Kötülüğün sadece bir şeylerin *yokluğu* olduğunu dile getiren bu standart teolojik düşünce, gerçek mekânı üç boyutlu figürlerle dolduran ressamlar, özellikle de Giotto için çözümü imkânsız bir sorundur. Eğer kötülük ve Şeytan sadece bir şeylerin yokluğuysa, böyle bir *eksiklik* nasıl resmedilebilir ki?

Rönesans'ın tek büyük Şeytan ressamı Giotto'ydu; Rönesans'ın tek büyük Şeytan heykeltıraşıysa Donatello'ydu. Donatello'nun son eserleri arasında Floransa'daki Muhteşem Lorenzo'nun iki kürsüsü (bir İncil ve bir Mektup kürsüsü) için yaptığı bronz kabartmalar vardır. İncil kürsüsü ile karşılaştırıldığında 1465'de bitirilen Mektup kürsüsü, düzenlemesi ve uzamsal özgürlüğü bakımından olağandışı derecede özgündür. Kürsünün *önünde* boşluk bırakılmıştır, böylece sahneler bunun arkasında genişler gibi görünür. Sahnelerden biri eski, Limbus'a İniş sahnesidir. Şeytan'ı, yani küçük yarasa kanatları, yırtıcı ayakları ve bacaklarına dolanmış yılanla, o önemsiz, minik figürü bulmak için esere dikkatle bakmanız gerekir. Donatello'nun Şeytan'ı, Giotto'nun freskindeki Şeytan'dan daha gerekli değildir. Oraya geleneksel ikonografinin etkisiyle düşünülmeden konmuştur. Açıkça görülüyor ki, Şeytan'a olağandışı ölçüde yer veren ve bu konuya yoğunlaşan Rönesans heykeltıraşı bile, Şeytan'ı dikkate değer bulmamıştır.

"Sanatçıya asla güvenmeyin. Öyküye güvenin," diye ısrar eder Lawrence. Giotto, kötülüğü bir insan figürüne yerleştirebilmişti;

ama birden fazla figüre değil. Resimlerinde kötülük bir insan şeklinde cisimlenmiştir ve bu anlayış sadece Giotto'yla sınırlı değildir. Bunun temel nedeni ise, XIX. yüzyıldan önce Batı'daki ressamların yaptığı akılda kalan çok az Şeytan imgesinin olmasıdır. "Doğayı incelemek ve öteki ressamları kopyalamamak, işte bunlardır gerçek bir ressamı yaratan", diye düşünmüştü Leonardo. Ama doğayı inceleyerek Şeytan'ı resmedemezsiniz.

B. BOŞ ANAYOL

Giotto'nun ruhundan ve biçiminden etkilenmemiş bir *Kıyamet Günü*, 1403'de yazılan St Eulalia Dua Kitabı'nda, Barcelona'lı rahip Rafael Destorrents tarafından yapılmıştır (res. 58). Kalabalık olan ama mükemmel denecek kadar da iyi düzenlenmiş bu *Kıyamet Günü*, Mikâel ile terazisini (metin yüzünden, zorunlu olarak İsa'nın sağ tarafında olağandışı bir konuma yerleştirilmiştir); Deësis'i; kutsanmışları şeytanlardan ve lanetlilere yapılan işkencelerden kurtaran meleklerle birlikte çok canlı bir dirilmeyi geri getirir. Bazı şeytanların pençeleri, yarasa kanatları ve boynuzları vardır; ama bunların çoğu grotesk kertenkeleler, garip gagaları olan kuşlar, Van Eyck'de de bulunan türden iblislerdir ve bunlar Bosch'un kişisel muhayyilesinde en güçlü ifadelerini bulurlar. Peki Destorrents'ın hayvan başlı ve kuş gagalı iblisleri nereden gelir? Buna cevap vermek güçtür. Bazı uzlaşımlar ve motifler yüzyıllar öncesine gider: Örneğin, İsa'nın elbisesinin sol dizindeki kıvrımlar. Bu kıvrımlar, eski ıslak-kıvrım geleneğinin soyut kumaş modellerini takip etmektedir. Bu modellerin, örtülen organların hareketi ya da şekliyle hiçbir ilgisi yoktur.

Destorrents'ın *Kıyamet Günü*'nün alt merkezinde sol tarafta duran şeytan da incelemeye değer. Bu şeytana her baktığımda tanıdık bir şeyler sezdim; sanki bu yüzü daha önce başka bir yerde görmüştüm. Nihayet cevabı hatırladığımda bir yıldan fazla bir zaman geçmişti: Bu, Lagaş'ta (Sümer'de büyük bir kent) M.Ö. 2000 yılından önce yapılan bir içki bardağının üzerindeki "ilahi muhafız"ın yü-

züydü. Bu figür, büyük bir yılanla yüz yüze görünmektedir. Yüz sol taraftadır ve dış görünüşü aynıdır. Şaşırtıcı olansa, bu yüzün Destorrents'ın şeytanıyla aynı ifadeyi taşımasıdır. Bu benzerlik, raslantı olamayacak kadar yakındır; ama aktarma şaşırtıcıdır. Haçlı Seferleriyle Sicilya'ya geri getirilen mukaddes emanetlerle fildişi ve abanoz bir kakma kadehe, M.Ö. 2000 yılı öncesinden kalma Akadlara ait silindir bir mühür de dahildi. Ama bunun tamamıyla olağandışı olup olmadığını söylemek çok zor. Ancak eğer bir Haçlı savaşçısı Palermo'ya ikinci bin yıla ait bir mühür getirebildiyse, bu en azından bir aktarma olanağı olduğu anlamına gelir ve bu gerçeği kendi gözlerimizle onaylıyoruz. Aktarma olduğunu onaylayabilsek bile, bu tür modellere erişilmesi ve bunların kabul edilmesi çok daha kritik sorunlardır.

Destorrents, 585 yılında yazılan Rabbula İncil'inde (Laurentiana Kütüphanesi, Floransa, elyazması Plut. I, 56, folyo 13b) yer alan ve XIII. yüzyılda Floransa'da hâlâ çoğaltılmakta olan ünlü *Yükseliş*'i büyük ihtimalle biliyordu. Bu Yeni Ahit nüshası, Mezopotamya, Zagba'da St John Manastırı'nda, keşiş Rabbula tarafından yazılmıştır. Burada, meleklerin desteklediği İsa bir mandorla içindedir. Bu, pagan Zafer motifinin Helenleştirilmiş Yahudi yorumlarından alınan bir modeldir. İsa'nın hemen altında kanatlı biçimleri olan bir tetramorf* vardır. Bu kanatlı biçimler, birinci mertebeden meleklerle çocuk başlı meleklerin tipik özelliğidir ve M.Ö. ikinci bin yılda yapılan Asur mühürlerindeki kanatlı güneş tabletlerine benzer. Birinci mertebeye ait olan birçok Romanesk melek, bu Asur biçiminden ve kanatlı periler gibi onun daha sonraki çeşitlemelerinden gelir. Rabbula *Yükselişi*'nin ressamı, kopyalayacak bir şekil bulmak için bir arayışa girerek resimli sanat tarihine göz atmadı. Bu perilerin *nasıl* aktarıldığı da bilinmiyor olabilir; ama Lagaş'ta bulunan benzer figür gibi bunlar da aktarıldı. Bosch'taki balıkçılar Asur mühürlerinde, çanlarında ve metal levhalarında bile bulunur: Bunlarla, dua ederek hastalık getiren iblisleri kovma arasında bir ilişki vardı.

Asur'daki hayvan biçimleri (ve güneş tabletleri), Susa ve Perse-

* İnsan, aslan, öküz ve kartal yüzü, kanatları ve kanatlarının altında elleri olan bir şekil. (ç.n.)

polis'teki büyük Akamenid* sarayının kabartmaları ve çinileri (özellikle *lamassu*, yani insan başları olan kanatlı boğalar; Persepolis'ten figürler, Torcello'nun *Kıyamet Günü*'nde bulunabilir) sayesinde öğrenildi ve ziyarete açıldı. Romanesk dönemde çok yaygın olan İran sanatı biçimlerinin ana kaynağı, Babil'e kadar uzanan Mezopotamya geleneklerinin varisi Sasanilerdi. Özellikle Sasani ipekleri Avrupa'nın her yerinde bulunabiliyordu. Bu da Pers canavarı ve hayvan biçimlerinin, resimlerde kullanılabilmesini sağlıyordu. VIII. yüzyıldan sonra Fransız katedrallerinde görülen Sasani ipeklerindeki motiflerin bazıları (res. 49), üçüncü bin yılın Sümer motiflerine uzanır. Mısır tanrıları da tanıdıktı: Örneğin, İsis popüler bir Roma kültüydü. İncil'in Dört Yazarı'nın dört hayvan biçimi de muhtemelen – kısmen de olsa – Mısır'dan gelmiştir. Horus Yuhanna'nın kartalı, Sekhmet Markos'un aslanı, Ka (ruh) Matta'nın meleği ya da insanı, Hıristiyan ikonografisi konusunda uzman olan Louis Réau'nun iddiasına göre Anubis de Luka'nın boğası olmuştur (her ne kadar çakalın boğaya nasıl dönüştüğü belli olmasa da). İran'a ait hayvan biçimlerinin de etkisi vardı.

Bir ressam, şahin kafalı Horus'a uğursuz bir görüntü verirse, gagalı bir şeytan yaratmış olur. Aslında, hayvan kafası olan birçok Mısır tanrısı; özellikle de genelde İbis kafası olan, ama ay tanrısı olarak arada bir köpek kafası takan ya da köpek yüzlü bir maymun olan Thoth vardır. Çakal kafalı Anubis, öteki dünyaya giden ölülerin rehberi olan Hermes'le özdeşleştirilmiştir ve ten rengi bazen siyahtır. Yapılan birkaç değişiklik onu hortumlu bir şeytana dönüştürür. Kom el Shukafa'nın İskenderiye'de, M.S. II. yüzyılın başlarından kalma, gövdesinin alt kısmı yılan olan bir Anubis'i var. Anlamlı bir başka kaynak da, Anubis'in yılan vücutlu temsillerinin ardında olan Yahweh yılan biçimlerinin (bir horoz kafasıyla, bacak görevi gören iki yılanı kapsar) Helenleşmiş Yahudi muskalarıdır. Osiris'in yendiği kötü erkek kardeş Set'in eğilmez, çatallı bir kuyruğu ve kıvrık bir hortumu vardır. (Set, bir şeytana dönüştürülseydi bu hoş bir ironi olurdu, çünkü Set aslında Osiris'in kardeşi değildi;

* Mısır satrabı. Ahameniş hanedanından Pers Kralı I. Darius'un oğlu. (ö. M.Ö. 460 dolayları.) (y.h.n.)

Kötü Varlık olarak – Lucifer gibi – Osiris'le ilgili efsaneler toplanıp resmi dogma haline geldikten sonra kovulmuştu.)

Nübye'de M.S. VI. yüzyılda tapınak avlularının tabanı, Hıristiyanların parçaladığı Nübye tanrılarının heykellerinin büyük moloz yığınlarıyla yerden yüksek bir seviyeye çıktı. Tapınaklar kiliselere çevrildi. Sadece Nübye'de değil, İmparatorluk genelinde Mısırlı Hıristiyanlar, Osiris'e tapınma merkezlerini yıkıp Osiris tanrılarının resimlerini içeren papirüs tomarlarının sahiplerinin peşine düştü, çünkü bu tanrılar "şeytan"dı. Mısır tanrılarına aşina olan Hıristiyanlar, karşılaştırmalı din üzerine eğitim gören öğrenciler değildi. Tertullianus pagan tanrıları hakkında birçok Hıristiyandan daha çok şey biliyordu; ama yine de Anubis'in bir köpek ya da aslan kafası olduğunu yazdı, çünkü muhtemelen Anubis'i böyle algılamıştı ya da Anubis'i başka bir tanrıyla karıştırmıştı. Bu yüzden sanatçıların bu tanrıları doğrudan ya da dolaylı olarak, Mısır'dan ya da Roma'dan bilmeleri pek bir önem taşımıyor, çünkü klasik tanrılar gibi bu tanrılar da iblisti. "[Bu Mısır tanrılarının] kötülüğü", diye yazdı Augustinus, "fazlaydı ve canavarcaydı" ve bunların ardında kötü iblisler vardı. Hayvan başlı Mısır tanrıları ve bazı Mezopotamya iblisleri, hâlâ gagalı ve hortumlu şeytanların en olası kaynaklarıdır. Ancak bir benzerlik (hortumlu bir Set ile hortumlu şeytanlar) olduğunu göstermek, örneğin, Eulalai Dua Kitabı'ndaki gagalı şeytanların İskenderiye'deki bir resim geleneğinden geldiğini kanıtlamaz. Ancak, Soriguerola mihrap resminin ressamının, Mısır *shenti*'si giyen Şeytan'ı resmettiği bir gerçektir (res. 34). Bunu yapmasının tek nedeni önünde bir Mısır tomarı (ya da kopyası) olmasıydı. Bu da, Mısır tanrılarının resimlerinin kullanımının XIII. yüzyılda da devam ettiği anlamına gelmelidir.

Zaman içerisinde Rönesans sanatçıları Kıyamet Günü'ne olan ilgilerini kaybettiler. Hubert van Eyck'in ve Fra Angelico'nun eserleri bu dramatik etkinin nasıl durulduğunun örnekleridir. Van Eyck'in Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki *Kıyamet Günü*'nde güzel, genç bir Mikâel, ata biner gibi Ölüm'ün üstünde duran, zarif bir şekilde silah kuşanmış, tavus tüylü bir figürdür. Ölüm'ün, uzun dar panoyu ikiye bölen muhteşem bir pelerini vardır. Alttaki panoda la-

netliler Cehennem'e düşer; kudurmuş hayvanlar kayıp ruhları ortadan ikiye bölmekte, parçalamakta, ısırmakta ve pençeleriyle tırmalamaktadır. Ama Mikâel Satan'la savaşmamaktadır, çünkü Satan yoktur. Şeytanların yerinde vahşi Tyrannosaurus Rex* gibi canavarlar vardır. Bu Cehennem ile Göklerde uzakta Azizlerin, Havarilerin ve kutsanmışların çevrelediği, yüksekte duran mandorlasız İsa arasında ne psikolojik ne de resimsel bir bağ var gibidir. Van Eyck, iki ayrı Cennet ve Cehennem parçasını usta bir düzenlemeyle birbirine bağlar. Seyirci, sanki Mikael'le aynı seviyede duruyormuş gibi (önünde biraz mesafe olsa da) Cehennem'e *yukarıdan*, Cennet'e *aşağıdan* bakar, yine Mikael'in görüş açısından. Mikael'in beli, yani ağırlık merkezi, panonun tam ortasındadır. Giotto'nun *Kıyamet Günü*'nde olduğu gibi Cehennem tamamıyla kapatılmıştır; hiçbir ayırma hareketi yoktur. Kıyamet Günü bir dramdan çok, durumların durağan bir şekilde bölümlere ayrılması haline gelmiştir. Bu, belki de güzel olan tek Kıyamet Günü için de geçerlidir: Fra Angelico'nun iki aşamalı mihrap resmi (res. 32). Burada (genelde kullanılan dört aşama yerine) sadece iki aşama vardır; ama bu, büyük bir ölçekte yapılmış geniş, sıradan bir Kıyamet Günü'dür. En üstteki kavisli şeritte, ışık ve melek mandorlasıyla çevrili asil bir İsa vardır; sağında ve solunda Havariler ve Azizlerle birlikte Meryem ve Yuhanna bulunur. Alt aşama, bir Cennet Bahçesi'ne ve lanetlileri dürterek, farklı cezalara göre bölümlere ayrılmış Cehennem'in mağaralarına götüren çeşit çeşit şeytana ayrılmıştır. Aşağıda Mahşer Satan'ı, günahkârları mideye indiren bir Godzilla vardır. Bu büyük siyah canavara ne kadar çok bakarsanız, bir çocuğun doldurulmuş oyuncağına o kadar benzer. Lawrence'ın "sanatçı çoğu zaman kahrolası bir yalancıdır" biçimindeki eksantrik yorumu, belki de gerçeğe, bu durumda, Fra Angelico'nun ne "demek istediğini" açıklamak için, teolojik metinlerden yapılan seçmeleri bir araya getiren birçok yorumdan daha yakındır.

Peki Diriliş'e ne oldu? Kutsanmışları lanetlilerden ayırmak, ölülerin mezarları için kapak görevi gören dikdörtgen şeklinde

* Tyrannosaurus: Çok iri, etçil bir dinozor cinsi. Fosillerine Asya'nın doğusunda ve Kuzey Amerika'daki Üst Kretase (Tebeşir) dönemi çökellerinde rastlanır. En iyi bilinen türü Tyrannosaurus Rex'tir. (y.h.n.)

kütüklerin saçıldığı geniş bir anayoldur. Ama bu boş anayol üzerinde hiçbir figür yoktur, çünkü *ayırma çoktan gerçekleşmiştir*. Mezarlardan kalkan ölülerin, Şeytan'la melekler arasındaki mücadelelerin, Giotto, Van Eyck ya da Fra Angelico için hiçbir çekiciliği yoktur. İsa gözlem yapar. Hiçbir eylemde bulunmaz; yargılamaz. Gerçek olan, Kıyamet Günü konusunun Rönesans'a ortaçağın mandorla uzlaşımından daha çok çekici gelmediğidir. Ama Kıyamet Günü tükenmeden önce, belki de en tuhaf iki örnek resmedilmişti; ama bunların tuhaf oldukları yönler oldukça farklıydı. Signorelli, Vasari'nin "garip" bir Kıyamet Günü dediği resmi yapmış; İsa da bir kez daha, fırsatçı Aretino'nun bir genelev için uygun gördüğü Michelangelo'nun *Kıyamet Günü*'nde güneş tanrısı olarak ortaya çıkmıştır.

C. CİNSELLİK VE KIYAMET GÜNÜ

Luca Signorelli, XVI. yüzyılın az sayıdaki Kıyamet Günlerinden birini tamamladı. Her ne kadar düşüncesi Michelangelo'yu etkilemese de, uygulaması etkiledi. Eserindeki cinsellik unsuru ve cinsel içerik, farklı ve çarpıcıdır.

Şeytan'ın cinsel güçlerinden bahseden edebi eserler ve fantaziler yaygındır; oysa resim ve oyma temsillere nadiren rastlanır. XV. yüzyılın son çeyreğinden önce erotik sanat bulmak zordur (tuhaf hayvan ya da insan figürleri, fantastik yaratıklar, sütun başlıklarında ya da sayfa kenarlarındaki resimlerin ayrıntıları dışında). Edward Lucie-Smith, Giotto'nun *Kıyamet Günü*'nde, cinsel organlarından sallandırılan çıplak günahkârların "erotik temsiller" olduğunu düşünse de,[159] Rönesans'tan önce büyük bir sanatçı tarafından yapılmış ve günümüze kadar gelmiş mevcut hiçbir örnek yoktur. Bence bu, erotik sözcüğüyle ne demek istendiğine bağlı. Ortada bir *çekicilik* ve cinsel bilinç olmadıkça, salt giysisiz diye bir kişiyi tanımlamak için "erotik" sözcüğünü kullanamam. Üstelik penisinden aşağıya doğru sarkıtılmış bir adamın da çok eğlendiği açık değildir. Giotto'nun *oeuvre**'ünde cinsel çekicilik bilincini ima eden herhan-

159. Edward Lucie-Smith, *Sexuality in Western Art* (Londra, 1991), s. 34.
* Fransızca "eser". (ç.n.)

gi bir tema da yoktur. Öyle görünüyor ki Georges Bataille ortaçağa ait birçok erotik resim olduğunu farz etmiştir:

> Ortaçağ, resimde erotizme bir yer ayırmıştı: Erotizmi, Cehennem'e sürgüne gönderdi! Bu zamanın ressamları Kilise için çalışırdı. Ve Kilise'ye göre erotizm günahtı. Erotizmin resimde görünebilmesinin tek yolu kınanan bir şey olarak görünmesiydi. Sadece Cehennem temsilleri – sadece iğrenç günah imgeleri – erotizme bir Yer verebilirdi.[160]

Bataille, yargısının zayıflığını, bahsettiği üç resimle kendisi açığa vurur: Resimlerden iki tanesi, XV. yüzyılın sonlarından, üçüncüsü de bir satyri doyuracak kadar erotik eser resmeden, XVI. yüzyıl Flaman Mannerist* Bartholomeus Spranger'dandır. Ortaçağın başlarından sonra Cehennem'de yer alan çıplak erkek ve kadınlar cinsel olarak ilgi çekici değildi. Bunun bir nedeni, ilk ortaçağ tekniklerinin gerçek, etten kemikten bir insan vücudunu çağrıştıramamasıydı (böyle bir şey de amaçlanmamıştı zaten). XIII. yüzyıldan sonra bazı Eski Ahit konuları cinsel bilinçle ele alındı; özellikle de Bat-şeba'yı yıkanırken seyreden röntgenci Davud.[161] XIV. yüzyılın sonuna kadar yapılan resimler ve alınlıklar daha natüralistti; ama dini içerik hâlâ sahneyi sınırlamaktaydı ve bu sahnede genelde cinselliğin yeri olmazdı. XV. yüzyılda, Fouquet'nin şaşırtıcı *Bakire*'si (muhtemelen asil hanımefendi Agnès Sorel'in bir portresi), sanatçının parçalanan iki parçalı *Melun* tabletinin Antwerp panosu gibi birkaç resim erotik duygular uyandırdı. Bosch'un *Zevkler Bahçesi*'nin (yaklaşık 1510) ayrıntılarını çözümlerken tuzağa düşebilirsiniz: Çıplak figürlerin bazıları çekicidir; ama bunlar bir kategori çer-

160. Georges Bataille, *The Tears of Eros*, çev. P. Conner (San Francisco, 1989), s. 82; Bataille'ın sözünü ettiği resimler Van der Weiden, Bouts ve Spranger'ın resimleridir!

* Klasik dönem sanat kurallarını yıkan, Rönesans'ı izleyen bazı sanat biçemlerini tarif etmek için kullanılır. Bu biçemi kullanan ressamlar, insan formunu gerilmiş ve uzatılmış olarak çizerler; duyguyu ön plana çıkarmak için canlı renkler kullanırlar. (ç.n.)

161. Charles Sterling, *La peintre médiévale à Paris* (Paris, 1987), ı, s. 39, yaklaşık 1255 yılına ait *Bible en images du cardinal Maciejoski*'den sahneler gösterir; Davud ve Bat-şeba'nın sahnelerini tartışırken Sterling özellikle yatakta Bat-şeba'yı okşayan Davud'un bedeninin zarif duruşundan ve şehvetli dokunuşundan bahseder.

çevesindedir: ortaçağ şehveti. Ama bir fark vardır; şehvet bu soyut kategoriye uymaz; daha çok özel, kişiye özgü bir dünyanın içinde gibidir.

Cinsel yönden, bin yıldır üretilen resimlerden daha tahrik edici olan resimler 1490 ve 1530 yılları arasında bir anda ortaya çıktı. Klasik figür ve durumlar, hem ressamlar hem de oyma sanatçıları için apaçık ortada olan konulardı. O on yıllık dönemler boyunca Marcantonio Raimondi, Mabuse, Sebald Beham, Hans Baldung ve Correggio erotik sanatı yarattı. Klasik Lucretia heykeli XVI. yüzyıl başlarında Roma'da bulunduktan sonra, Tarquin'in büyüleyici masum Lucretia'sı ve onun bir başına intihar etmesi konusu moda oldu.[162] Augustinus Lucretia'yı kararlılıkla kınamış ve "onun kendi şehvetiyle baştan çıkarıldığını" ima etmişti.[163] Eğer Büyük Lucas Cranach, Augustinus'u tanısaydı, muhtemelen onun bu fikrini hoş karşılardı, çünkü o ve atölyesi kendilerini bıçaklayan otuzdan fazla çıplak, hafif mazoşist Lucretia yapmıştı. Raphael'in himayesinde çalışan Marcantonio Raimondi, 1526 yılında yaptığı ve Aretino'ya o ünlü şehvetli sonelerini yazması için ilham veren oymaları (Giulio Romano'nun tasarımlarından sonra) yüzünden hapse atıldı. (Manet, devrim yaratan *Le Déjeuner sur l'herbe* [Çimenler Üstünde Kahvaltı] adlı eseri için bir Marcantonio oymasından esinlenmişti.) Giulio'nun yerine Marcantonio'nun hapse atılmasının nedeni muhtemelen, tahta baskı resimleri gibi oymaların da toplu tüketim için basılmasıydı. Rönesans resimlerinin çoğu bugün ancak Marcantonio'nun oymaları sayesinde biliniyor.

Spranger Paris, Viyana ve Prag'da çalıştı. Yaklaşık 1575 yılında yaptığı *Hercules and Omphale* (Herkül ile Omphale) adlı eseri (Kunsthistorisches Müzesi, Viyana), Ovidius'un kapalı bir mağarada birbirlerinin giysilerini değiş tokuş eden bir çifti (*Fasti*, II, 305) anlatan ve konusu karşı cinsin kıyafetlerini giyme – kadınların gücü – olan tasvirinden etkilenmişe benzer. Ancak resmin gösterdiği, Herkül'ün aslan derisini giyen ve seyirciye etkileyici kalçalarını göstermek için erotik sadist bir oyunbazlığı akla getirerek vücudu-

162. A. K. Wheelock ve G. Keyes, *Rembrandt's Lucretias* (Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC, 1991), s. 3.
163. Augustine, *The City of God*, I, 19.

nu eğip mahcup bir şekilde Herkül'ün asasını tutan Omphale'dir. Sırıtan bir putto (neredeyse bir Spranger markası), sahneyi açığa çıkarmak için bir perdeyi kaldırmaktadır. Mabuse'ün 1517'de yaptığı bir resim olan *Hercules and Deianira* (Herkül ile Deianira) (Barber Güzel Sanatlar Enstitüsü, Birmingham), klasik kubbeli dairesel bir odada bacakları birbirine sarılı bir şekilde oturtulmuş bir çifti gösterir. Herkül'ün güçlü, sivri uçlu, fallik asası, cinsel organlarını örten birkaç yaprağı oldukça gülünçleştirir. Tahrik edici cinsellik, Mannerist sanatın özünde yoktur; ama Rönesans'taki ilk erotik resimler uygulamada, hünerli bir şekilde vücutların birbirlerine karışması ve eğilmiş gövdeler sayesinde yaratmak istedikleri etkileri başardılar. XV. yüzyıl bitmeden önce, bazı çıplak heykellerin Meryem mi yoksa Venüs mü olduğuna karar vermek imkânsızlaşıyordu.[164]

Ölüme karşı tutumları incelediği çalışmasında Philippe Ariès, Barok sanatında resmedilen işkenceler üzerine XIX. yüzyılda yazılmış bir romandan bahseder:

> Genç bir kız olan Paulina kiliselerde, azizlerin şehitliklerini her şeyden çok severdi. Onların acı çektiğini görmek için kiliseye giderdi. ... [Özellikle Siena'lı Azize Catherine'in bir resmine tapıyordu], dizlerinin üzerinde çömelerek, neredeyse bayılmak üzere. Catherine'in eli yara izleriyle kaplanmış, uylukları arasındaki boşlukta iffetli bir halde uzanıyor. Ne kadar kadınsı, saf bir kadın imgesi, şu geniş kalçaları, örtünün altındaki yumuşak göğsü, şu omuzlarıyla bu rahibe. ... Uylukları arasındaki boşluk, aşkı anlatıyor. ... Bu, şeytanın bir fikri.[165]

İskelet Ölümü ve güzel bir kız, yumuşak omuz üzerindeki zayıf el tekrar tekrar ortaya çıkar. Bu dehşetli erotizm eski Mezopotamya'da, klasik medeniyetlerde bilinmez ve – temel konulardan biri olarak – sadece Hıristiyanlığa ait gibidir. Tartışmaya açık bir istisna ise, Çin şiir türleri yelpazesi altında güzel bir kadının dokuz aşamada çürümesini grafik ayrıntılarla gösteren XII. yüzyılın sonlarına ait bir Japon türüdür. Bunun önemli bir örneği kusōshi tomarıdır [Ulusal Müze, Tokyo]: Altıncı aşamada siyah bir kuzgun, ölü bir kadının yanaklarından et koparmakta; siyah bir köpek kadının açık

164. C. Seymour Jr., *Sculpture in Italy, 1400-1500* (Harmondsworth, 1966), pl. 147.
165. Ariès, *The Hour of our Death*, s. 373.

bacakları arasından bağırsaklarını çekmektedir. Erotik güzellik ve çürüme arasındaki zıtlık ressamı büyülemiş gibidir.

Erotik eseri için sık sık klasikçilik örtüsünü kaldıran bir ressam da Hans Baldung'du. Dürer'in himayesinde çalıştı ve yaptığı bazı güzel ve etkileyici Bakire Meryem resimleriyle haklı olarak ünlüydü. Luther'i destekledi; gizemli ve erotik merakları açığa çıkaran tahta baskı resimleri yaptı. Genç bir kadını okşayan yaşlı bir adam, ya da Ölüm, Baldung'un karşı koyamadığı bir konuydu. Sadece Baldung değil, Dürer, Altdorfer ve Büyük Cranach gibi öteki Alman Protestan ressam-baskı sanatçıları da cadı ve Sebt sahnelerini resmetti. Hiç kimse bu eserleri ya da bunların niçin yapıldığını açıklayamamıştır. İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin, Dürer'in *Four Witches* (Dört Cadı) (1497) adlı eserinin temel amacının güzel çıplak kadınlar göstermek olduğu sonucuna varmıştır.[166] Dürer hakkında aydınlatıcı eserler veren bilgin yazar Erwin Panofsky bile ancak "dişi çıplaklığının bu müthiş gösterisi ... günaha karşı bir uyarıya dönüştü," diyebilmiş ve "eylemin asıl özü anlaşılmaz kalmıştır" itirafında bulunmuştur.[167] Bu aynı ölçüde, diğerlerinden daha çok cadı sahnesi yapan Baldung için de geçerlidir. Bu durumda, şeytanbilim üzerine yapılan popüler bir çalışmanın bu konuyla bağlantısı vardı.[168]

XV. yüzyılda şeytanlar ve cadılar konusunda en çok başvurulan referans kitabı, 1486 yılında Köln Üniversitesi Dekanı Heinrich Kramer ile Almanya'nın Dominiken Engizisyon Mahkemesi üyesi olan Jakob Sprenger tarafından yazılan *Malleus maleficarum*'du. Cadılar çocukları pişirir ve yirmi ya da otuz kadar penis toplayıp bunları bir kuşun yuvasına koyarlar; ama Şeytan bu organları sahiplerine geri verebilir. Eğer bir kadının cadı olduğundan şüphe ediliyorsa ve kadın itiraf etmeyi reddediyorsa, suçlarını itiraf edene kadar kadına işkence edilmelidir. Bizim zamanımızda, 1941 yılında Charles Williams bu uğursuz kitabın "ilk mezhebin düşünsel bir

166. Heinrich Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers* (Münih, 1984), s. 110.
167. Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), s. 71.
168. *Die Renaissance in Deutchen Südwesten* (Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg, 1986), s. 317-18, 380.

başarısı" olduğunu düşünmüştü; eşsiz bir değerlendirme.[169] Protestanlar doğal olarak Engizisyon'a karşı çıktılar, çünkü çoğu zaman kurban onlardı; ama asıl üzücü olan, bu akla mantığa uymayan tezi kabul etmeleriydi. Baldung'un zamanında Strasburg'ta katedral vaizi olan Johann Geiler von Kaisersberg, *Malleus* tipi şeytanbilimi popülerleştirdi ve Şeytan'ın yaptığı her şeyi Tanrı'nın izniyle yaptığını vurguladı. Neden, diye sordu Geiler cemaatine, Şeytan ve cadılar insanoğlu üzerinde bir güce sahip? Bunun çok sayıda açıklaması vardır; ama asıl neden gizlidir. Geiler'ın vaazları ve halkın yoğun ilgisi, belki de halkın taleplerine cevap veren sanatçıların bilincini etkilemiş olabilir. Münasip olansa, Geiler'ın 1516'da yayımlanan vaazlarının içinde, Baldung tarafından yapılmış bir cadı oymasının (*Preparations for the Sabbat* - Sebt Hazırlıkları) kopyasının olmasıydı. Baldung'un cadılar hakkındaki inanışlarının ne olduğunu söylemek zor. Belki de Baldung'un yaptığı birçok cadı eserinin nedeni, bu malzemenin sanatçıya, derinlerdeki dürtülerini serbest bırakmak için Hıristiyanlık dışında bir çerçeve sağlamasıdır; tıpkı Sebt ve cadıların Goya'ya yaptığı gibi.

Baldung'un cadılarının gençliği ve güzelliği onu diğerlerinden ayıran özelliklerdir. "Kötü baştan çıkarabilir", onun iletmek istediği mesaj için fazla basit bir ifade olabilir; tabii iletmek istediği bir mesaj varsa. Baldung'un Freiburg'da yaptığı dizinin son bölümü, *Young Witch with Fire-thrusting Dragon* (Genç Cadı ile Ateş Püskürten Ejder) (1515: Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), fazlasıyla erotiktir. Ayakta duran şehvetli genç bir cadı aleve benzer bir asaya tutunmuştur. Cadının sırtının dönük olduğu ejderin korkunç ağzından çıkan gergin, uzun bir vatoz dili cadının kalçalarının arasında kaymakta; iki *putti* röntgenci onları seyretmektedir. Baldung'un *Two Witches* (İki Cadı) adlı eserinde (res. 66) güzel çıplak bir cadı, seyirciyi izlemek için başını çevirmiştir. İkinci cadı bir keçinin üstünde oturmaktadır. Arka plandaki hayali bulutlar, sanki cadıların

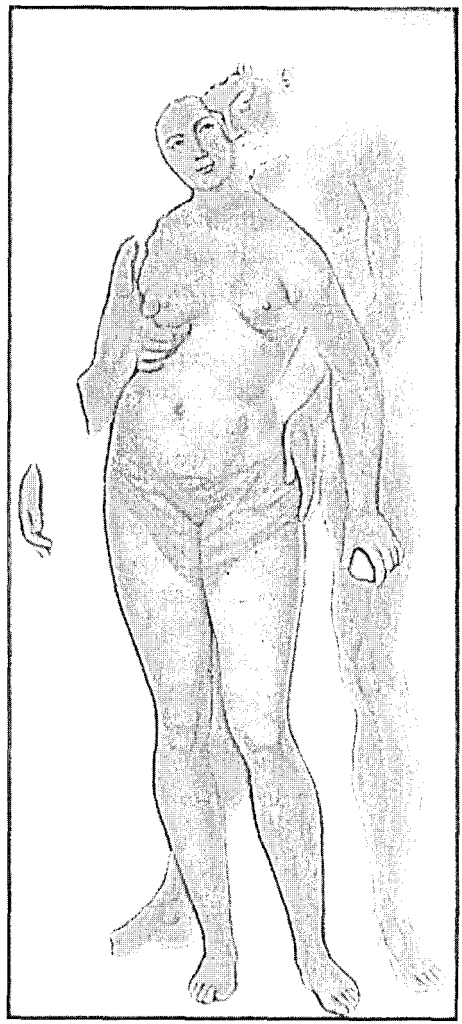
169. Charles Williams, *Witchcraft* (Londra, 1941), s. 124; birçok okuyucu (umarım), eseri "engizisyon isterisinin kapılarını açan, şeytanbilim üzerine yazılmış en önemli ve en meşum eser" diye tanımlayan ortaçağ bilgini Russell Hope Robbins'in fikirlerine katılır: *Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (New York, 1959), s. 337.

yaptığı bir büyüye karşılık verir gibi hareket etmektedir. Bu resmin benzediği bir eser var mıdır? Peki bilinen herhangi bir edebi kaynak ya da resim kaynağı var mıdır? Bosch'tan daha eşsiz olan Baldung bazı dini motifleri din etkisinden uzaklaştırır ve görünmez güçlere dair derin duyguları sayesinde tanıdık ortamlarda gizemler yaratır. Böylece tuval üzerine yaptığı resimlerin bazıları Goya'nın resmedeceği büyüleyici mantıksız rüyalar gibidir.

Zamanının konuya adil davranabilen tek ressamı olsa da Baldung, maalesef hiçbir zaman Şeytan'ı resmetmedi.[170] Ya da belki de resmetti: Madrid'de bulunan *Adam and Eve*'indeki (Âdem ile Havva) Âdem (res. 67). Aynı konuda yapılan daha eski bir tahta baskı resmi (1519 yılına ait) Âdem'i Havva'nın yanında gösterir. Havva Âdem'e tanı bir tiksinmeyle tepki vermektedir. 1525'de yapılan bir eserde Havva'nın tepkisi değişmiştir: Âdem cesur bir şekilde yılanla yüzleşirken, Havva elmayla cinsel organlarını örtmüş gülümsemektedir. Baldung'un konuyu son kez ele aldığı Madrid resmi de yine farklıdır. Georges Bataille (hayranlarına göre, erotizm konusunda söz sahibi birisiydi) bu resmi, *Les Larmes d'Eros* (Eros'un Gözyaşları) adlı son kitabına (1961) sebepsiz yere dahil etmedi. Havva elmayı tutmakta, Âdem bir eliyle onun göğsünü avuçlamakta, diğer eliyle de kalçasını okşamaktadır. Tersine çevrilmiş bu şaşırtıcı örnekte Baldung, Havva'yı değil, Âdem'i ayartan kişi yapmıştır. Âdem'in karmakarışık saçı Şeytan'ın boynuzlarını anımsatır. (Sol üst köşedeki küçük yılan zar zor fark edilebilir.) Kendinden emin, bilerek cinsel aşklarının zevkiyle birbirlerine bağlanmış iki insanı gösteren bu resimde günah, utanç ve suç duygularına yer yoktur. Baldung'un Âdem'i Şeytan olduğu sürece, bu özgün eser, Blake'in cinsel hazzı cisimleştiren Şeytan'ını anımsatacaktır.

Luca Signorelli, Baldung'a ne hayal gücü ne de teknik ustalık açısından yaklaşır. Kalçalar ve melodramla büyülenen Signorelli, teolojik olandan çok teatral olanla ilgilidir. Onun bu duyarlılığı cinsel sadomazoşizm ve cinsel kölelik imgelerine yol açmıştır. Signo-

170. En eski eserlerden biri, yaklaşık 1505 yılında Grossgründlach'taki boyanmış camdan yapılmış, Mesih'i günaha teşvik eden Satan'ı gösteren bir penceredir. Satan kıllıdır; çatal toynakları, yırtıcı-kuş pençeleri, melek (yarasa değil) kanatları ve tehlikeli, boynuzlu bir horoz kafası vardır.



67. Hans Baldung, *Âdem ile Havva*, pano üzerine yağlıboya. Thyssen-Bornemisza Vakfı Koleksiyonu, Madrid.

relli, İsa'nın Kırbaçlanması'nda çıplak kırbaç atan figürleri ilk resmedenlerdendi ve 1502'de Cortona'da yaptığı üst sunak panosundaki kırbaç atanlardan birini, bir yıl sonra Orvieto'da resmettiği

çıplak *Judith*'i için kullandı. Kadın kahraman kılıcını kavramakta ve Holofernes'in başını tutmaktadır. Signorelli, ilk örnek olan bu hadım etme imgesini kullanarak – bilinen metinsel bir temel olmaksızın – sanat tarihindeki ilk çıplak Judith'i yaratır.[171] Kırbaç atan yarı çıplak bir figürün, kılıç kullanan çıplak bir kadına dönüşmesi, Signorelli'nin hayal gücünün nelere yöneldiğini gösterir.

Signorelli, farklı tarzların bir karışımını kullandı ve bu da onun resminin belirleyici bir özelliği oldu. Vasari onun "garip yaratıcılığını" vurguladı, ama eğer Signorelli'nin kavramları bazen özgün, çoğu zaman da tuhafsa, uygulamaları fikirlerine hiç de denk değildi. Özellikle onun Orvieto'daki Kıyamet Günü resimleri, fazla işlenmiş çıplak vücutlarla tıka basa dolu olan kalabalık yığınlardır (res. 62). Resimlerdeki ayrı ayrı figür ve topluluklar, güce, uzlaşımsal olmayan ikonografiye ve doyurucu ironik sapmalara (bir iskeletle konuşan çıplak gibi) sahiptir. Piero della Francesca'nın himayesindeki eğitimi sırasında, Signorelli ustasının tarzını o kadar iyi taklit ederdi ki bazen ustanın eseri öğrencisininkinden ayırt edilemezdi. 1481 yılında Signorelli, Perugino'nun başladığı *Musa'nın Ahdi*'ni bitirerek Sistine Kilisesi'nin güney duvarının süslenmesine yardım etti. Ayrıca Kilise'nin duvarları için, ölü Musa'nın ruhu için savaşan Şeytan ve melekleri göstermesi amaçlanan *Musa'nın Bedeni İçin Çatışma* adlı freski de yaptı. Ama maalesef 1522 yılının Noel Arifesinde kapının üzerindeki destekleyici pervaz çöktü ve freske zarar verdi. Bu yüzden de *Çatışma*'nın neye benzediği konusunda hiçbir fikrimiz yok.

Signorelli daha sonra Floransa'ya gitti ve burada Muhteşem Lorenzo için *Pan'ın Eğitimi*'ni (Berenson bu eserin, Poussin ve Gauguin'in gelişini önceden gösterdiğini düşünmüştür) yaptı. Resim, 1945'de bir bombalama sonucu Berlin'deki bir müzede yok oldu. 1490'larda Signorelli Floransa'dan ayrıldı ve Umbria'ya, Urbino'ya ve Siena'ya gitti. Belki de, 1494'de Medici düştüğünde himayesini ve işini kaybettiği için Floransa'dan ayrıldı. 1498'de olağandışı bölümleri olan *Aziz Benedict'in Hayatından Öyküler* adın-

171. C. Gilbert, "Signorelli and Young Raphael", *Raphael Before Rome*, ed. J. Beck (Washington DC, 1986), s. 121.

da bir fresk dizisini bitirdikten sonra, muhtemelen öteki adaylardan daha ucuz, daha hızlı ve daha becerikli olduğu için, Orvieto Katedrali'ndeki S. Brizio'nun Meryem Ana Kilisesi'ni süslemesi için görevlendirildi. Burada yedi büyük sahne vardır: *Vaiz ve Deccalin Edimleri*; *Dünyanın Yok Olması*; *Canlıların Dirilişi*; *Lanetliler*; *Seçilmişler*; *Cennet* ve *Cehennem.*

Hem Signorelli'nin Floransa'dan ayrılmasının, hem de Floransa tarihinde bir dönüm noktasının sorumlusu olan adam, siyasi ve kişisel yozlaşmaya karşı ateşli vaazlar vererek kalabalıkları büyüleyen Girolamo Savonarola'ydı. Binlerce insan onu duyabilmek için düzenli olarak Floransa'da toplanıyordu. Katılanlar ve onun kehanetlerinin etkisini hissedenler arasında Botticelli ile Michelangelo da vardı. (Condivi'ye göre, olaydan on yıllar sonra bile Keşiş'in sesi hâlâ Michelangelo'nun kulaklarında çınlıyordu.) 1494'de Fransızların Floransa'yı işgal etmesinin ardından Savonarola, şehrin gizli diktatörü oldu. Papa VI. Alexander Savonarola'yı huzuruna çağırdı; Savonarola onu görmezden geldi ve 1497'de Papa onu aforoz etti. Daha sonra Savonarola Papa'nın seçilmesinin geçersiz olduğunu açıkladı. Bu açıklama yanlış olsaydı bile her papayı kızdırırdı; ama doğru olduğu için Alexander'ı öfkeden deliye döndürdü. Alexander rüşvet vererek papa olmakla kalmamış; çocuklar edinip, altınlar toplayıp akrabalarını kayırarak papalara özgü yeni ölçütler de getirmişti. Floransa'daki Fransiskenleri bir tür beşinci sütun olarak kullanan ve hareketinin, Savonarola'nın popülerliğinin düşüşe geçmesiyle (Keşiş'in ateşli tutuculuğunun sonucu) aynı zamana rastlamasını sağlayan Alexander, Savonarola'yı tutuklattı, yargılattı, sapkınlıkla suçlattı ve sonra da idam ettirip yaktırdı. Signorelli'nin *Vaiz ve Deccal'in Edimleri* resmine hâkim olan tarihi arka plan budur. Bazı ressam arkadaşlarının tersine Signorelli, uzlaşmacı olmayan Dominiken rahibine karşı bir yakınlık hissetmedi. Eserde uğursuz bir şeytan tarafından idare edilen ve yanlış kehanetleri vaaz eden İsa benzeri figür (ortada, önde) büyük ihtimalle Savonarola'yı temsil etmektedir.

Lanetliler freskini (res. 62) görenleri ilk anda etkileyen şey ikonografi değil, geniş şiddet manzarasıdır. Bu şiddet Vahiy'den ve *Al-*

tın Efsane'den çok, yüzyılın sonunda İtalyan şehirlerindeki şaha kalkan isyanlar ve kanunsuzluktan kaynaklanmaktadır. Bu freskte Signorelli sadece kendini değil, Vasari'ye göre, aralarında Paolo ve Vitellozzo Vitelli ile Gian Paolo Baglioni'nin bulunduğu arkadaşlarını da – hepsi de vahşi bir şekilde öldürülmüştür – resmetmiştir. Signorelli'nin esere başladığı yıl, *condottiere** olan Paolo vatana ihanet nedeniyle idam edildi; eseri bitirmeden önce de yine bir *condottiere* olan Vitellozzo, Senigallia'da Cesare Borgia tarafından öldürüldü. Signorelli resmini yaptığında hâlâ hayatta olan Perugia Lordu Baglioni ise daha sonra Papa X. Leo tarafından idam edildi. Yine de, esirlerinin üzerinde şiddetli fiziksel zulüm ve işkence uygulayan şeytanları gösteren sayısız örneğin tek açıklaması kişisel keder olamaz. Çoğu şeytanın boynuzlarının olmasına ve bazılarının da kanatlı olmasına karşın, aslında hepsi insandır veya çıplaktırlar ya da mağara adamı tipi kısa pantolonlar giymişlerdir. Zulüm ve acı, Kıyamet Günlerinde olağandışı değildir; ama Signorelli bu işkenceleri, cinsel ve sadist şeytan tecavüzü fantezilerine bir çerçeve oluşturmak için kullanan ilk ressam gibidir. İşkence eden şeytanlar güçlü kuvvetlidir ve ortalama kırk yaşlarında gibi görünmektedirler; ama kurbanları hayatlarının en güzel dönemindedirler: Erkekler yapılı ve yakışıklı, kadınlar güzel ve cinsel açıdan çekicidir; benzer ortaçağ manzaralarında şehvetli kadınları kaplayan günah nüansları bu kadınlarda yoktur.

Cehennem'de şehvetli çıplak kadınları gösteren eski resimler gizli erotik bir cazibeye yer vermiş olabilir; oysa Signorelli kadınlarının duruşları bugünün piyasasında sadomazoşist fetiş resimleri için uygun olurdu. Çoğu pasif ve erişilebilir olan (bazıları endişeliyken sadece bir tanesi çektiği acıyı yansıtmaktadır), eli kolu bağlı ve çaresiz güzellere yalnızca, görünüşte şeytan olan, sırın gibi, dinç, orta yaşlı erkekler acı çektirmektedir; genç ve atletik erkeklerse çok daha fazla korkuya kapılmış gibidir. Homoerotizm ve cinsel sadizmin etkisi altında kalmış insan vücudunu teşhir etme merakı, bu eserin kısa bir tanımlaması olabilir.[172] Tam ortada sadece

* (İt.) Eski İtalya'da milis komutanı; paralı asker. (y.h.n.)

172. Kamakura döneminde, güney Çin'de yeni bir ikonografi, Cehennem'in On Kralı konusu, popüler oldu. Daha önceki cehennem konulu parşömen tomarlarla

tek boynuzu olan bir şeytan (çoğu zaman Signorelli'nin kendisiyle özdeşleştirilir) vardır. Kendini kurtarmaya çalışan ateşli bir sarışının ayaklarını yerden kesmek için beline kollarını sıkıca dolamıştır. Kadının uzun dalgalı saçı omuzlarına ve göğüslerinin arasına dökülmüştür. Yüzündeki ifade, onu kendinden geçiren acıyı ve mazoşist heyecanı anlatmaktadır. Bu imgenin üç yüzyıl sonra yapılan bir eşi, Louvre'da bulunan, Delacroix'nın sadist ayrıntılarla tuval üzerine çizdiği, *The Death of Sardanapalus* (Sardanapalus'un Ölümü) (1828) adlı değerli eserin ön planındaki şehvetli kölenin bıçaklanmasıdır. Fransız ressamın yenilikçi taşbasması resimlerinin kapılarını Goethe'nin Faust'una açan Delacroix Satanı'na en yakın figürse, boynuzlu Signorelli tarafından sıkıştırılan ve çırpınan çıplağın hemen üzerinde uçan ve halinden oldukça memnun olan (sırtında, endişeli sarışın bir çıplak taşıyan) şeytandır. Lanetliler'deki en çarpıcı figürler, üstte seyre dalan sevimli erkek izci melekler değil; en altta panonun çerçevesinden taşan şeytan ve lanetli ruhlardır. Yere fırlatılmış çıplak bir adamın üzerinde duran çıplak bir şeytan, adamın saçına yapışmıştır; onun sağında, başka bir çıplak şeytan da benzer bir şeyle meşguldür; arkasında ise arkadaşı korkunç şekilde birini dövmektedir. Burada aslında hiçbir şeytan bir karikatür, bir alt-insan, öteki dünyadan gelmiş bir yaratık, yarı hayvan yarı insan olan bir canlı değildir. Sahne aslında, vahşi ve zalim bir biçimde birbirlerine zarar veren bir grup insanı göstermektedir. Teolojik çerçeve ve tonun getirdiği şartlandırma ve uzaklaştırma kaybolmuştur. *The Elect*'deki (Seçilmişler) sıkıcı figürler de, bu özel ressamın hayal gücünü hangi ruhsal çarkların meşgul ettiğiyle ilgili hislerimizi doğrular.

karşılaştırıldığında, bedeni parçalama, yamyamlık ve sadizmin yoğunlaştığını görürüz. Böyle bir Jūōzu (özel koleksiyon; Kaneko, s. 130), kolları ve bacakları gerilmiş çıplak bir güzeli ortadan ikiye bölen iriyarı iki iblisi (*oni*) gösterir. Bir başka standart konu ise, gövdesinde kılıç gibi keskin dikenler olan bir ağacın tepesindeki baştan çıkaran yarı çıplak kadındır; günahkâr büyük acılar çektikten sonra nihayet ağacın tepesine vardığında, kadın aşağıda ortaya çıkıverir. Daha önceki olağanüstü Gaki-Sōshi'de (Tokyo Ulusal Müzesi), Shi-ben gaki (cılız, yaşlı, şişkin karınlı, siyah, leş yiyen "hayaletler"), çömelmiş, dışkılayan güzel bir bayanın etrafında toplanmış onu seyretmekte, onun dışkılarını tıkınmak için beklemektedir; grotesk röntgencilik konusu (parşömen tomarın üçüncü bölümü).

Signorelli'nin eseri, bir başka Şeytan teması seçeneğinin habercisi olmuştur: Satanizm konulu çağdaş yazılarda ve resimlerde yaygın olan cinsel fantezileri ve sadist dürtüleri ifade etmek için kullanılan bir çerçeve. Seyirci dehşete düşmez; büyülenir. XIX. yüzyılın sonlarında üç sanatçı eserlerinde, Şeytan'ın ve Cehennem'in cinsel ve sadist yönlerini kullandı: İngiltere'de eğlenceli sapıklığıyla Aubrey Beardsley; Japonya'da sert sosyal eleştirileriyle Kawanabe Gyosai; Belçika'da da alaycı, dine küfreden satanizmiyle Félicien Rops.

D. SON KIYAMET GÜNÜ

Papa IV. Paulus Engizisyon konusunda çok hevesliydi; Yahudilerin Protestanlığın arkasında olduğunu düşünüyordu (bu yüzden de onları kenar mahallelere itti) ve çıplaklar yığını olarak gördüğü, Michelangelo'nun *Kıyamet Günü*'nü yok etmeye karar verdi. Michelangelo'nun ünü ve arkadaşlarının etkisi biraz daha az olsaydı, bu eser bugün var olmayacaktı. Peki 1500 yılından sonra Kıyamet Günlerini kim resmediyordu? Neredeyse hiç kimse. O zaman Sistine Kilisesi için neden bu konu seçildi? Cevap muhtemelen, tehlikeli yeni bir dış sapkınlık olan Luther Reformu'na gösterilen tepki hareketiydi. Siyasi ve teolojik düzeylerde karşılaşılan büyük güçlükle, yeni bir hizip korkusuyla, V. Charles'ın kafa karıştıran baskılarıyla ve Protestan Reformu'na kesin tepki gösterme gerekliliğiyle, sonunda III. Paulus 1545'de, on dokuzuncu Ekümenik Konsil'inin (Trent Konsili) açılmasını ayarlamayı başardı. Meclisin hazırlandığı yıllarda bu *Kıyamet Günü* resmedildi. Vatikan Müzelerinin eski müdürü De Campos, Michelangelo'nun *Kıyamet Günü*'nün bu Konsil için görsel bir manifesto olduğunu ileri sürmüştür: Papa'nın üstünlüğü, tespih kullanımı, iyi eserlerin faydalı etkileri ve Azizler kültü birkaç özel örnektir.[173] Ancak Michelangelo'nun aklında Luther'e karşı bir karşı saldırı olduğunu düşünmek çok aptalca olur.[174]

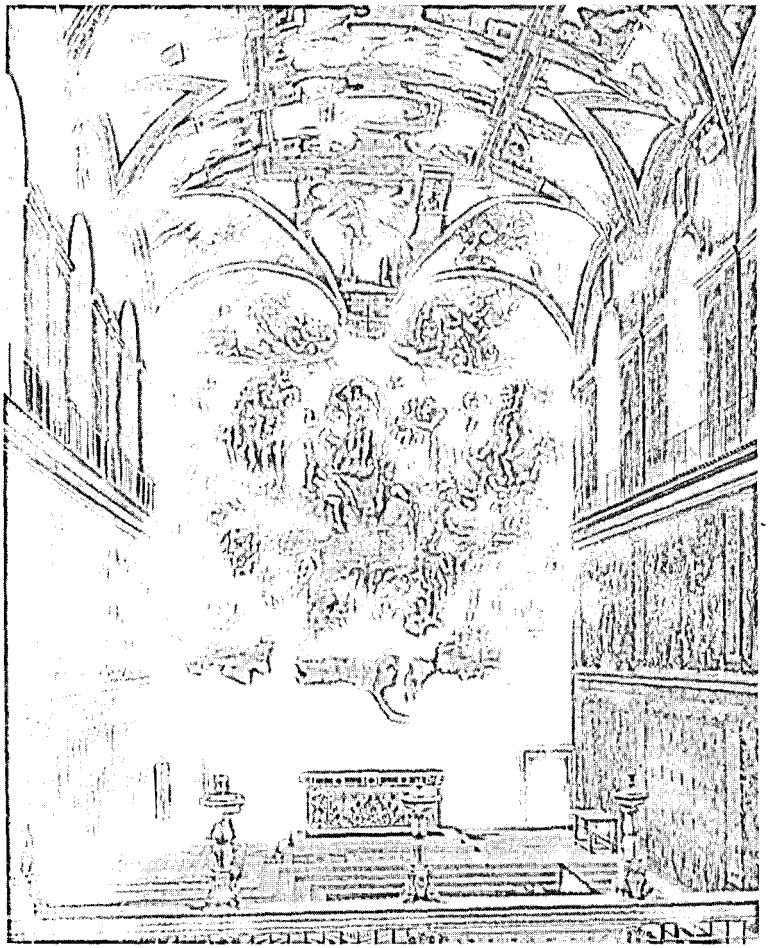
173. D. Redig De Campos, "The Sistine Chapel", *Art Treasures of the Vatican* (New York, 1947), s. 174.
174. P. de Vecchi, "Michelangelo's Last Judgment", *The Sistine Chapel* (New York, 1987), s. 200-1 farklı yorumları özetler.

Ancak Trent Konsili'ni toplanmaya zorlayan ciddi sorunlar, bu konunun seçimini belirleyen hava şartları gibiydi: Michelangelo'nun cevabını farklı düzeylere çeken bir ortam. (Karşı tarafta, kendini Luther'e adamış Dürer, bugün Münih'teki Alte Pinakothek'de bulunan *Four Apostles* (Dört Havari) adlı harika eserinde, Michelangelo'nun Petrus'a öteki Kıyamet Günlerine göre daha yüksek bir konum vermesinden on iki yıl önce, Petrus'un "konumunu alçaltmıştı".) Kıyamet Günü fikrinin Michelangelo'nun aklında tam olarak ne zaman şekillenmeye başladığını bilmiyoruz, çünkü 1533'ün sonlarında VII. Clemens eseri istediğinde, Michelangelo kabul etmemişti. Bir yıl sonra Clemens öldüğünde Michelangelo muhtemelen projenin de öldüğünü düşündü. III. Paulus ondan hâlâ bir eser istiyordu; ancak uygun fresk tekniği konusunda bir yıl tartışıldıktan sonra duvar hazırlandı, çalışma başladı (1536 yazında) ve 1541 yılının Bütün Azizler Yortusu arifesinde *Kıyamet Günü* gösterildi (res. 68).[175]

Michelangelo'nun arkadaşı Vasari, bu eseri "doğrudan Tanrı'nın ilham ettiği"ni iddia ederek kendinden geçti. "Bu başyapıtla yan yana getirildiklerinde gelmiş geçmiş bütün öteki resimlerin neye benzeyeceğini düşünmek bile [öteki sanatçıların] kafasını karıştıracaktır." Doğrudan Tanrı'nın ilham ettiği şey, özel bilgi gerektirir ve bu durumda kafaların karışması şaşırtıcı olmaz. Lanetlileri sorguya çekip onları Cehennem'deki yerlerine gönderen yargıç olarak Minos'u kullanan Dante'nin (Dante bunu, eski Roma'nın şairi Vergilius'tan almıştır) izinden gidip Ruhların Tartılması'nı dışlayan Tanrı değil, Michelangelo'ydu. Michelangelo, lanetlileri Styx Irmağı'ndan karşı kıyıya geçiren Kayıkçı Charon fikrini de yine Dante'den (o da yine Vergilius'tan) almıştır. Kayıkçı Charon gibi bazı figürler Michelangelo'nun freskinde kolaylıkla tanınabilse de bunların çoğu tahminidir. Örneğin, İsa'nın sağındaki dev figür kimdir? Vasari bunun Âdem olduğunu söylemiştir. Ne zamandan beri Âdem yaprak yerine deriden bir kemer takıyor? Michelangelo'nun öğrencisi Condivi, bunun Yahya Peygamber olduğunu söylemiştir.

175. Son dönemde bu konuda söz sahibi kişilerin yorumları için bkz. P. de Vecchi, y.a.g.e.

Ne zamandan beri Yahya bu kadar kuvvetli görünüyor? Michelangelo'yla aynı dönemde yaşayan sanatçı arkadaşları kimin kim olduğuna karar veremediyse, bugün biz buna nasıl karar verebiliriz? İsa'yı ve Bakire Meryem'i belirlemek sorun değil. Ama Michelangelo, (beklendiği gibi) sakallı olan İsa'nın yerine Helenist bir İsa



68. Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* freski, 1536-41, Sistine Kilisesi'nin en uzak duvarında, Roma.

çizmiştir: San Pietro Bazilikası'nın altında, Apollon'un arabasını süren İsa'ya beklenmedik bir dönüş. (Michelangelo, İsa'yı Helios olarak tanıdı, demek istemiyorum; öyle tanımıyordu. Ama bugün *bizim* bakış açımızdan bakıldığında, Michelangelo'nun kavramı ile 35. resimde gösterilen IV. yüzyılın başlarına ait mozaik arasındaki benzerlik oldukça şaşırtıcıdır.)

Eserde Kıyamet Günü ikonografisinin katı şeritleri ve sabit bölümleri yok olmuştur. Freskin tamamı hareket halindedir; Gislebertus'un eserinde olduğu gibi, bütün eylem merhametsiz yargıçtan başlamaktadır. Mesih'in elleri, saatin tersi yönünde durmaksızın dönen yüzlerce figürü tutmaktadır: Yükselen kutsanmışlar, düşen lanetliler ve yatay bir şekilde Mesih'in etrafında hareket eden, Azizlerden ve Havarilerden oluşan bir iç çember vardır. Bütün melekler kanatsız; iblisler ise kara ve kaslıdır. Ama Satan yoktur. İb-



69. Michelangelo, *Kıyamet Günü*'nden bir ayrıntı, 1536-41, fresk, Sistine Kilisesi, Roma.

lislerin ne toynakları ne kuyrukları ne de tırmıkları vardır; lanetlilere yapılan işkenceler de yoktur; ama Cehennem'in anlamı açıktır. Gislebertus'un eserindeki, kayıp ruhun gırtlağına sarılmış unutulmaz dev pençeler gibi, üç iblis tuzak kurdukları, korku, dehşet ve umutsuzluk içerisinde yüzünün yarısını kapayan, yalnız başına kıvranan kayıp bir ruhu azimle aşağı çekmektedir: Dehşete düşmüş bu ruhlar da akıldan silinmez (res. 69). Peki kutsal meleklerin kutsanmışları ve lanetlileri ayırmasına ne oldu? Kim kutsanmıştır? Kim lanetlidir? Bu *Kıyamet Günü*'nün Diriliş sahnesinde, cevabı kimse bilmiyor. Üstelik ayırmanın yerini, meleklerle iblisler arasında yeni ruhlar için verilen şiddetli mücadeleler almıştır. Sonuçlar, belirsizdir ve kutsanmış ruhun durumundan çok, yarışan melekle iblisin görece gücüne bağlı gibi görünmektedir. Sol tarafta kutsanmışlar, kendi çabalarıyla ya da yardım alarak (örneğin, bir tespihe tutunan iki Afrikalıyı çıkaran melek) Cennet'e yükselmektedir. Fakat alt sağ tarafta bazı taşkın mücadeleler vardır: Melekler, iblisleri aşağıda tutmak için savaşmakta; iblislerse lanetlileri aşağı çekmektedir. Bu akıl karıştırıcı çatışmalar, Michelangelo'nun, kenara atılmış bir *The Fall of the Rebel Angels* (Asi Meleklerin Düşüşü) üzerine keskin fikirlerinden gelir. Kesin olan şudur: Açıkça belirlenen kutsanmışlarla lanetlilerin kutsal melekler tarafından ayrılmasının yerini, iblislerle melekler arasındaki sonucu belirsiz kavgalar almıştır.

Sistine Kilisesi'nin bu beklenmedik ikonografisi saldırıya uğradı. Mantua'lı Gonzaga'nın ajanı olan Nicolo Sernini, İsa'nın sakalsız gösterildiği ve fazla genç göründüğü konusundaki şikâyetleri Kardinal Ercole Gonzaga'ya bildirdi. Kayıkçı Charon ve Minos, pagan müdahaleleri olarak eleştirildi. "Prenslerin Kamçısı" diye tanınan yergi yazarı Aretino, Michelangelo'ya mektup yazdı ve ressamın inanılmaz derecede görgüden yoksun olmasına öfkelendi:

> Vaftiz edilmiş biri olarak ben, ruha böylesine zararlı olan bir yetkiyi kabul etmenden utanç duyuyorum. Tanrı'nın en başta gelen tapınağında dine karşı böyle bir saygısızlığı [nasıl gösterebildin]? Hem de Mesih'in baş sunağının üzerinde? Yaptığın şey, yüce bir kiliseye değil, ancak şehvet dolu bir geneleve uygun olurdu.[176]

176. André Chastel, *A Chronicle of Italian Renaissance Painting*, s. 202.

Bu akıllı adam ışığı görmüştü ve daha yüksek itibarlar elde etmek için fırsat kolluyordu. Papa III. Julius, kendisini Aziz Petrus'un Şövalyesi yaptığında bunu da elde etmiş oldu. Ama bu eseri kınayan yalnızca ikiyüzlü Aretino değildi. Caterino olarak da bilinen Dominiken Ambrogio Polti, Paulus üzerine yazdığı yorumlarında bazı tehlikeli imalarda bulundu:

> Ruh'un canlı fırçasıyla, sapkınların utanç verici çıplaklığını ilan edip resmettiği zaman Michelangelo'nun, çıplak vücutları mahrem yerleriyle – Doğa bile bunları örtmüştür – birlikte gösteren resmindeki tartışılmaz mükemmelliği, Havari'ye ait değildir.[177]

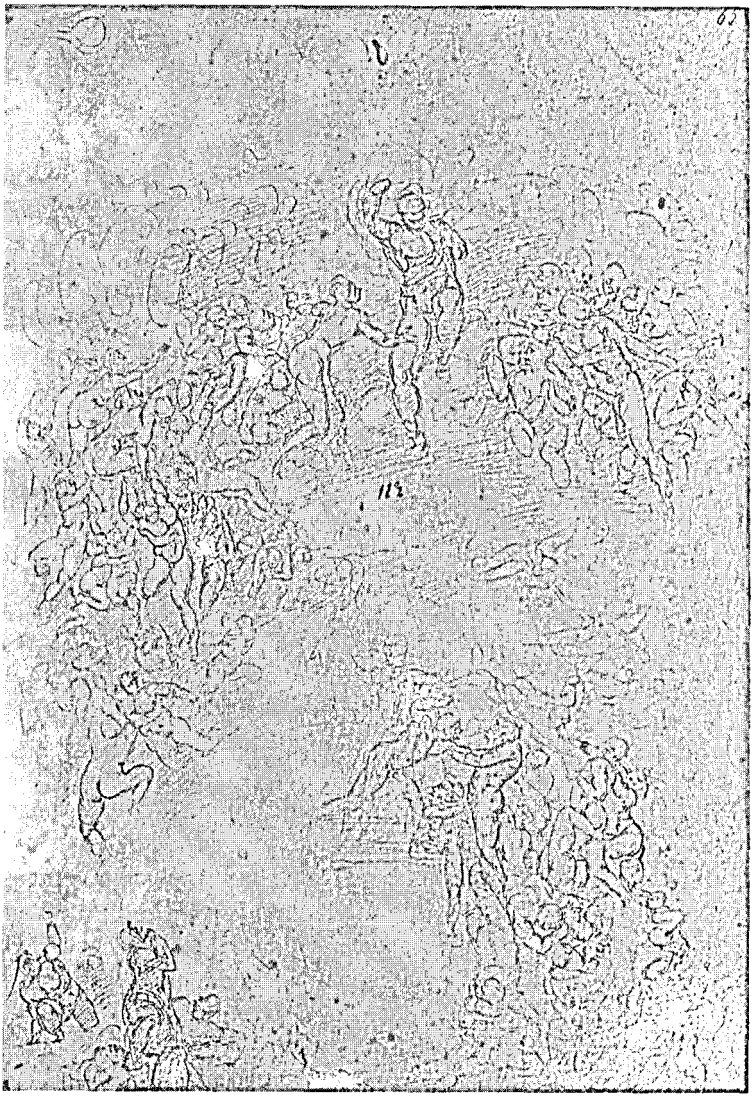
Çıplaklar, edep yerleri, kanatsız melekler, aslında bu eserin bütün özü, dayanılmayacak kadar fazlaydı. 1566'da, cinsel organları kuşaklar ekleyerek örtmesi ve çıplak Azize Catherine'in kışkırtıcı pozunu yeniden resmetmesi için görevlendirilen ressam Daniele da Volterra'nın varislerine ödeme yapıldı. Cessna'lı Biago'nun penisini ısıran küçük yılan bile gizlendi.

Michelangelo'yla aynı dönemde yaşayan eleştirmenler, özel ilgi çeken bir noktadan bahsetmezler: Bakire Meryem. İnsanoğlu için arabuluculuk eden, acıma ve merhamet ile Yargılama'yı yumuşatan Meryem'le Yuhanna, Deësis olarak bilinen önemli bir teolojik, psikolojik ve ikonografik bileşimdi. Michelangelo'nun *Kıyamet Günü* için 1534'de yaptığı bir taslak, İsa'yı sanki yükselmek üzereymiş gibi gösterir; sağında duran Meryem kollarını, yalvarırcasına doğrudan İsa'ya uzatmıştır. Vücudunun, duruşunun ve hareketinin tek bir anlamı vardır: "Merhamet et!" (res. 70). Ama eserin tamamlanmış halinde Meryem, Mesih'in öbür tarafında durmuş, elleriyle sadece kendini korumaktadır; arabuluculuğa yer verilmemiştir. Michelangelo bilinçli olarak Deësis'i dışlamıştır. Bu, merhametsiz bir Kıyamet Günü'dür.

Gislebertus'un, ilk tutarlı, güçlü Kıyamet Günü olan eserine kasıtlı olarak eklediği üç unsur – Ruhların Tartılması, Meryem'in arabuluculuk etmesi ve meleklerin, lanetlilerle kutsanmışları ayırması

177. Chastel, y.a.g.e., s. 281.

– Michelangelo'nun dört yüzyıl sonra, kasıtlı olarak dışladığı unsurlardır. Ve Michelangelo *Kıyamet Günü*'nü tamamladıktan kısa süre sonra, Lorenzo Lotto onun atladığı bir tema üzerine yorumunu tamamlamıştır: asi melekler.



70. Michelangelo, *Kıyamet Günü* çalışması, 1534 dolayları, siyah tebeşir. Casa Buonarroti, Floransa.

V
Asi Melek Şeytan

A. ASİ MELEKLER

Asi melekler motifi, Vahiy'de ejderle meleklerinin kovulmasından gelir. Ama kovulan tam olarak kimdir? Ve neden kovulmuştur? Farklı zamanlarda farklı insanlar bu soruya farklı cevaplar vermiştir; bazen de yeni sorular sorulmuştur. *Paradise Lost* adlı eserinin Birinci Kitabı'nda Milton'ın Satan'ının iddiasına göre, Cennet'teki Savaş'ın ardından, Tanrı'nın hakimiyeti adil olduğu için değil, şundan dolayı devam eder:

> ... eski itibarıyla dimdik ayakta duruyorsa,
> eski kabul edilmişliği ya da geleneğiyle, ve Krallık Durumu'yla
> Ki bunları sonuna kadar kullandı, ama yine de gücünü
> sakladı herkesten,

Öyle ki teşebbüsümüzü teşvik etti ve düşüşümüzü getirdi.
... ama çok değil
Kısa süre sonra görecek ki, gücüyle yenen
Düşmanını aslında yarım yamalak yendi.

Satan'a göre o zaman Tanrı güçlerini gizleyerek onu ayartmıştır. *The Marriage of Heaven and Hell* (Cennet ile Cehennem'in Evliliği) adlı eserinde Blake "Arzuyu zapt edenler," diye iddia eder, "bunu yaparlar, çünkü kendi arzuları zapt edilebilecek kadar zayıftır. ... Aslında bu, Akıl'a sanki Arzu kapı dışarı edilmiş gibi görünmüştür; ama Şeytan'ın açıklaması şudur: Mesih düştü ve Tamu'dan çaldığını Cennet haline getirdi." "Character and Anal Erotism" ("Kişilik ve Anal Erotizm") adlı makalesinde Freud kendinden emin bir şekilde şunu ifade etmiştir: "Şeytan, bastırılmış bilinçdışı içgüdüsel hayatın kişileştirilmesinden başka bir şey değildir." Ortaçağ anlayışlarından bağımsız dünyalar ve Satan'ın yeniden yorumlanması olağanüstü resimleri, güçlü bir edebiyatı ve olağandışı fikirleri teşvik etmiştir. Baudelaire, kendisinin ideal güzellik kavramının Milton'ın Satan'ında örneklendiğini düşünmüştür.

İlk asi melekler, günümüze kadar gelen en eski Mahşer olan, M.S. 800–820 yıllarına ait Trier Mahşeri'nde (res. 71) bulunmaktadır. Trier elyazması, VI. yüzyıla ait ilk Roma örneğine kadar uzandığı için, Şeytan'ın şekli ilk kez resmedilmiştir. Sonraki sayfalardan birinde, burada gördüğümüz ejder Lucifer olur. Burada, Lucifer bir ejderdir; ama Lucifer'in düşen yoldaşları, bir fark dışında tıpatıp kutsal meleklere benzer: haleleri yoktur. Bu bölünme, Şeytan'ın yedi başlı ejderle simgeleneceği ve Beatus'a dayanan tasarımlarla şekillenip Godzilla olacağı yakın bir geleceğe işaret eder.

X. yüzyılın sonlarında asi melekler, Cennet'ten kovulan kirlenmiş ruhlardır (res. 29). Trier örneğinin tersine, bu üzgün asi melekler kutsal meleklerden oldukça farklıdır. Çıplaktırlar, ayaklarında sandaletleri yoktur, daha küçüktürler ve isle kararmışlardır. Kanatları ve haleleri yerlerindedir; ama Şeytan'ın alev almış saçlarına da sahiptirler. Ortadaki düşmüş melek olağandışıdır; arkadaşlarının tersine dargın bir şekilde arkasına bakmaktadır; altı melek içinde en



71. "Düşen Asi Melekler ile ejder olarak Şeytan", *Trier Mahşeri*'nden, yaklaşık 800-820. Stadtbibliotek (elyazması 31 folyo 38), Trier.

kişilikli yüz onunkidir. Belki de o Lucifer'dir; ama o zaman daha büyük olmasını ya da onu iten meleğin daha önemli olmasını beklerdik. Teknik olarak etkileyici olmasa da, bu az bulunur bir eserdir: Yansıttığı merhamet duygusu eseri, XV. yüzyıldan önceki en etkileyici örnek yapmaktadır. Bu kirlenmiş ruhlar daha doğru bir deyişle, toplumsal yapıyı tehdit eden kirleten ruhlardır. Bunlar Marcion ile Valentinus'un; aslında resmi Kilise'nin Şeytan'dan ilham

alan kirleten sapkınlar olarak yargıladığı bütün Hıristiyan liderlerinin yüzleridir. Elbette, bu melekler belli Ariusçular ya da Bilinircilerin portreleri değildir. Ama sapkınlar bu meleklerle özdeşleştirildiği için, bu melekler sapkınların "toplumsal portreleri" olarak düşünülebilir.

Yunan II. Basileios Menologion'unda (yaklaşık 1000 yılı) Mikâel – geniş, güçlü kanatlarla – zafer kazanmış, bir dağın üzerinde durmaktadır. Her iki tarafta, artık kanatları küçük kalmış bir çift çıplak, büzülmüş kötü melek düşmektedir. İlk düşen melekler şimdiden simsiyah olmuş, ayakları pençelere dönüşmüştür. Bu şekilde, bir meleğin siyah, pençeli bir hayvana dönüşmesi asi melekler motifinin belirleyici bir özelliğidir. Tipik olarak hiçbir mücadele, önceki ya da sonraki bir tehditi anıştıran hiçbir şey yoktur. Bu potansiyel dramı sabit bir gösterge haline getiren, sadece teknik yetersizlik değil, yaratıcı keşiflerin de olmamasıdır. Kovulma sahnesi konusundaki bu eğilim, XV. yüzyıla kadar en yaygın olan yaklaşımdır.

İngiltere'de etkin olan çok yönlü Fransız Protestan bilgin François Junius, 1655'de bugün Junius Elyazması (Bodleian Kütüphanesi, Oxford) olarak bilinen bir eserin ilk baskısını yayımladı. Başlangıçta, VII. yüzyılda yaşayan ve ilahi bir ilham alan, okuma yazması olmayan çoban Cædmon'a yanlışlıkla atfedilen bu önemli elyazması aslında X. yüzyıla ait bir Anglo-Sakson edebiyatı derlemesidir. Çıkış, Daniel, İsa ve Satan, Tekvin A ile Tekvin B'yi kapsar. Bir şiir olan son eser aslında Eski Sakson dilinden (Alt Almanca) yapılmış bir çeviridir; ama eserin aslının ne zaman yazıldığını hiç kimse bilmiyor. Birçok bilgin, IX. yüzyılda bir zamanda yazıldığını tahmin etmektedir. Bu çevirinin neden daha uzun olan ana elyazmasına eklendiği de belirsizdir. Belki derleyen kişi, şiirin olağandışı niteliklerini beğendi ya da belki Tekvin A'nın bir bölümü kaybolmuştu ve boşluğu Tekvin B doldurdu. Tekvin B'nin, Lucifer'in düşüşünü tamamıyla anlatan ilk edebi açıklama olduğu kesindir. Milton, bu özel şiirin ilk editörü Junius'la tanıştığı için, bu açıklamayı öğrenmiş olabilir. Eğer Milton şiiri öğrenmediyse, benzerlikler şaşırtıcıdır. Milton'ın Satan'ı, insanın hayal gücünü esir alır, çünkü

Satan *kendisine* haksızlık edildiğine inanmıştır ve Tanrı'ya meydan okuması sonsuza dek sürecektir. Tekvin B'de gördüğümüz meydan okuma– bu sözcük olmadan *asi* sözcüğü zayıf kalmaktadır – işte tam olarak budur.[178]

Aslında Tekvin B'ye en yakın "kaynak" olan hiçbir kaynak yoktur.[179] Tekvin B, VI. yüzyılda Viyana Piskoposu olan Alcimus Avitus'un Latince yazdığı şiirsel bir eserin parçasıdır. Avitus'un Satan'ı kendi kötülüğüyle yanar ve kendi kendini yarattığını düşünürek Yaratan'ını inkâr eder. Cennet'ten kovulur. Bugün dünyadaki bütün korkunç işler Şeytan'ın öğrettiklerinin sonucudur. Şeytan, Âdem'le Havva'yı gördüğünde, içini kıskançlık ve kin kaplar ve onları kandırmaya karar verir; böylece Âdem'le Havva Cennet'i kaybedeceklerdir. Avitus'un sterotipik Satan'ı, Tekvin B'nin Satan'ından farklı bir duygu ve düşünce dünyasına aittir. Piskopos'un Satan'ı ne Tanrı'ya meydan okur ne de kendisine haksızlık edildiğine inanır; onun Âdem ile Havva'yı ayartmasının nedeni intikam değil, kıskançlıktır. Piskopos'un şeytanı, Tanrı'nın düşmanı olmaktan çok, dini oyunların eski Satan'ıdır; dindarların gözüyle görülen Satan'dır. Eski Sakson dilinde yazılan bu özgün şiirin kaynağı bilinmediği için, belki de bu şiiri kendi kendisinin kaynağı olarak düşünmek daha mantıklıdır. Anglo-Sakson şiirinin bütün yapıtları içinde hiçbir şey Tekvin B'nin yaratıcı tasvirlerini ve Satan'la insanoğlunun düşüşünü anlatan özgün yorumunu aşamaz. Junius elyazmasındaki ana eser olan Tekvin A'nın tersine Tekvin B'de çok az ahlâk dersi verilir. Ders vermek yerine, eser karakter ve amaç geliştirir; duygu ve düşünceleri dile getirir. Satan'ın düşüşü, güvenilir, yetenekli bir asilzadenin kendi bağımsız krallığını kurma girişimine ve öfkeli yöneticisi tarafından bu asilzadenin sonunda kovulmasına benzer. Sanki bir destan şairi, asi meleklerin düşüşünü kendi bireysel insani sözcükleriyle yeniden yorumlamış gibidir. Tanrı, kendisine sadakat gösterecek ve arzusunu yerine getirecek on farklı melek rütbesi tayin eder. Tanrı'dan sonra en yüksek mertebede

178. "The Junius Manuscript", *Anglo-Saxon Poetic Records*, I, ed. George Philip Krapp (New York, 1931); çeviriler bana aittir.
179. Michael J. B. Allen ve Daniel G. Calder, *Sources and Analogues of Old English Poetry* (Rowman and Littlefield, 1976), s. 3-5.

yer alan, parlak yıldızlara benzeyen melek, akıl ve kas bakımından güçlüdür. Efendisine karşı bir mücadeleye kalkışır. Tanrı'dan daha güçlü ve hünerli olduğunu düşünen bu melek şunları söyler: "Benim efendiye ihtiyacım yok. Kendi ellerimle aynı harikaları ben de yaratabilirim, o zaman neden hürmet edeyim?" Tanrı buna öfkelenir ve bu meleği tahtından Cehennem'e atar ve melek burada Şeytan'a dönüşür. Düşen öteki melekleri toplayan bu Satan, Tanrı "doğru yapmadı" ve "bizi hiçbir günahla suçlayamaz," der. Âdem'le Havva'nın, Tanrı'nın emrini çiğnemesine yol açarak "intikam alacak ve onun arzusuna engel olacağız". Satan'ın tahminine göre, o zaman Tanrı öfkelenecek ve onları zalimce cezalandıracaktır. Satan cüretkârdır ve Tanrı'nın onu adaletsiz bir şekilde cezalandırdığına inanmaktadır. İntikam almayı tasarlar, pişmanlık duymayı değil. Tanrı kolayca öfkelenmektedir ve Satan, Tanrı'nın arzusunu engelleyerek O'nu kendi kazdığı kuyuya düşürmek için bu öfkeyi kullanmayı tasarlar. Bu özgün kavramı tamamlayan şair özenle, Âdem ile Havva'nın itaatsizliğini yumuşatmıştır. Şeytan Havva'nın gururuna ya da açgözlülüğüne değil, onun Tanrı'ya olan bağlılığına hitap eder. Şeytan, Tanrı'nın ulağı gibi görünür ve Havva elmayı yemesi için Âdem'i ikna ettiğinde bu, "sadakat isteğinden" kaynaklanmış olur. Âdem ile Havva Tekvin B'de hiç de kabahatli değildirler ve şair eleştirel bir yaklaşımla şu yorumu yapar: "Tanrı'nın, Şeytan'ın aldatan yalanlarına izin vermiş olması insanı hayrete düşürüyor."

Aynı Junius elyazmasındaki öteki iki Satan – Tekvin A'daki ve "İsa ile Satan"daki Satan – Avitus'un Şeytan'ının yakın akrabalarıdır. Tekvin A, olayların Tanrı tarafından anlatıldığı yorumdur. Baş meleğin doğru yoldan sapması gururundan kaynaklanmıştır. Öfkelenen Tanrı Satan'ı ve meleklerini aşağı atar ve onları ezer. "İsa ile Satan"da Satan, gururu yüzünden asla Cehennem'den daha iyisini umamayacağını kabul eder. Arkadaşları yalanlarıyla kendilerini kandırdığı için onu suçlar ve onun bir suçlu olduğunu söylerler. Satan kendisi de itiraf eder: "Ben suçluyum; yaptıklarım beni kirletti."

Tekvin B'de bunların hiçbiri yer almaz. Pişmanlık yoktur. Bir

kayıp hissi vardır; ama kirlenme yoktur. Öteki melekler sitem etmezler. Tam tersine, "Tanrı bize öfkelendi," diye açıklama yapar Şeytan'ın baş vekili, "çünkü ona boyun eğmeyi reddettik, çünkü kölelik edip ona hizmet etmeyi kabul edemedik". Tekvin B'deki Satan Tanrı'nın kendisine haksızlık ettiğini iddia eder. "Tanrı adaletsizdir ve ben ona meydan okuyorum." Bu ses, bu tavrın dramlaştırılması, daha önce bilinmiyordu.

Tekvin B'nin bilinen bir kaynağı yoktu; bu yüzden sonuçta Tekvin B de hiçbir şeyin kaynağı olmadı; sadece Milton'ın Satan'ının yaratıcı atası değil – belki – aynı zamanda edebi bir uyarıcı da olduğunu saymazsak. Tekvin B'den sonraki altı yüzyıl boyunca Satan birçok metinde, şiirde ve oyunda sayısız satırda konuşur; ama Shakespeare'le aynı çağda yaşayan Christopher Marlowe muhteşem trajedesi *Faustus*'u yazana kadar okumaya değer hemen hemen tek bir satır bile yoktur.

Junius elyazması için başlanan resimler hiçbir zaman tamamlanmadı. Tekvin B için yapılan ve bugün mevcut olan resimler XI. yüzyılın başlarından kalmadır ve bunlardaki hava şiirinkiyle bir değildir. İlk sırada, taç giymiş Lucifer tahtına çıkmaktadır. Bütün öteki meleklerle aynı insan şekline ve cüppelerine sahiptir. Bir topluluk ona tacını sunarken öteki topluluksa tereddüt içinde görünmektedir. İkinci sırada, Lucifer yanındaki meleklerden tavus tüyleri olabilecek şeyleri (muhtemelen gurur göstergeleri) kabul etmekte; öteki meleklerse hurma yaprağı gibi görünen şeyleri tutmaktadır. Lucifer çoktan Cennet'ten kovulmuş olmalıdır, çünkü üçüncü bölüm üç mızrak savuran İsa'yı gösterir. Alttaki son bölümde ise, Cehennem Ağzı'ndaki Lucifer suçlu gibi bağlanmıştır; elleriyle ayakları pençelere dönüşmüş, yüzü pörsüyüp çirkinleşmiş, kafası siyah, kabarık saçlarla kaplanmıştır. Lucifer'in etrafında ise, kuşakları dışında çıplak olan asi melekler düşmektedir. Burada ilginç olan, Lucifer'i bağlamak için kullanılan düğümlerin, Trier elyazmasından alınan bir resimdeki düğümlerle aynı olmasıdır. Bu, resimdeki bir uzlaşımdan kaynaklanmış olabilir; ama sonuçta suçluların gerçekte nasıl bağlandığından gelir. Bu resimde gösterilen Lucifer ve asi melekleri ile Mahşer'den alınan Satan arasında ortak bir nokta yok-

tur. Bunun nedeni belki de, en doğal kaynağın bir sahne gösterimi olmuş olmasıdır.

Aynı yüzyılda yapılan bir Anglo-Sakson kitap resmi (British Library, Londra, Cotton Claudius ms B iv, 2), Tanrı'yı bir mandorla içinde, kutsal meleklerini de düşen asi melekleri (mağara adamı etekleri dışında çıplaktırlar) kovarken gösterir. Satan, bir ejderin dişlerinin sıkıca tuttuğu çelikten bir tuzak gibi görünen bir mandorla içinde tutulmaktadır. Bu asi melekler kanatlarını ve cüppelerini yitirmişlerdir; ama yarasa kanatları, pençeleri ya da toynakları yoktur. İnsan şeklindedirler. Yedi Ayıp Üzerine İnceleme (British Library, Add. ms 27659, folyo iv) adlı, XIV. yüzyıla ait bir İtalyan kitap resmi, zalim Cehennem Ağzı'na düşen kanatlı asi meleklerle, IX. yüzyıl Trier Apocalpyse'ini esas almış gibidir. XV. yüzyılın başlarına ait olan Guiard des Moulins'in resimli Kitabı Mukaddes'i (Bibliothèque Royale, Brüksel, ms 9001, folyo 19) asi melek ikonografisinde bir değişimi gösterir. Güzel bir melek, pençeli, yarasa kanatlı bir canavara dönüşür. Öteki asi melekler bunu görmektedir: iki tanesi endişelidir; iki tanesi de ıstırap içinde başlarını eğmiştir. Belki de Benevento Benedictio Fontis meleklerinden (res. 29) sonra ilk defa bir ressam duygusal çatışmalara asi meleklerin gözüyle bakmaktadır.

Beş yüzyıl boyunca, başmelek Mikâel'le savaşan asi melek Lucifer'i gösteren hiçbir örneğe rastlanmaz. Şeytan'ın düşmanı olarak Mikâel, Kıyamet Günü'nden alınan bir motiftir. Ama o Şeytan, hayvana benzer. XV. yüzyılın başlarında bu eski ikonografi değişti. Mikâel-Satan düşmanlığı Kıyamet Günü bağlamından ayrıldı ve asi melekler motifinin ilk aşamasından alınan Lucifer'le birleştirildi. Bu yeni ilk örneği yaratan ressamlar, elyazmalarını resimleyen Limbourg kardeşlerdi.

B. LIMBOURG KARDEŞLER VE BAUDELAIRE'E GİDEN YOL

Son dönem Gotik tarzında resimlendirilmiş bazı elyazmalarında belli bir sözcüğün ya da ibarenin altında bir nokta sırası vardır. Bu, yazarın hatanın farkında olduğunu, ama metinde müşterisi tarafından asla okunmama ihtimali olan bir düzeltme yaparak kitabın görüntüsünü bozmamayı tercih ettiğini gösteren yeni bir yazı uygulamasıydı. Bu yeni uzlaşım şu gerçeği göstermiştir: Resimlenmiş elyazmaları, insanların ibadet etmesi için var olan Tanrı'nın sözünün zenginleştirilmiş şekli olarak başlamış; ama kişisel servetin gösterilmesi için kullanılan özel hazineler olarak sona ermiştir. Süslenmiş ortaçağ kitaplarına, resimli kitaplar denirdi (Latince'de süslemek anlamına gelen *illuminare* sözcüğü) ve altın varak yaygın olarak kullanılırdı. Kitabı Mukaddesler ve Aşai Rabbani için kullanılan ibadet kitapları (Kutsal Ayinler, Kutsal Yazılardan Bölümler, Dua Kitapları ve Günlük Dua Kitapları), Zeburlar (mezmurlardan oluşur) ve Dua Kitapları üç ana türdür. Kitabı Mukaddesler ve Günlük Dua Kitapları rahiplerle saray içindi; Zebur özel ibadetler ve özellikle rahipler içindi; ama Dua Kitapları, ressamları özel olarak görevlendiren aristokratlar ve tüccarlar içindi. Başlangıçta aşırı derecede pahalı olan bu Dua Kitapları aslında kutsal sözden çok, sahiplerinin statüsünü bildiriyordu. XV. yüzyılda Ghent ve Bruges kentleri Avrupa, özellikle de İngiltere için çok sayıda Dua Kitabı üretti. Üretim o kadar modernleşmişti ki standart kitaplar üretilmeye başlandı. Bazen, herhangi bir kitabın herhangi bir yerine eklenebilen tek sayfalar da üretiliyordu. Dua Kitabı'ndaki dua saatleri, kilisenin kabul ettiği günün sekiz saatini kapsar; her saatin bir işlevi vardır – bir dua ya da Meryem'le ilgili bir olay. Çoğu zaman dört bölüm daha vardır: ayların görevlerini gösteren bir Takvim, Çarmıha Gerilme Dua Kitabı, Ölülerin Yeri ve Ruhların Tavsiyesi. Bu kitapların popüler olmasının bir nedeni, bunlara, Meryem'le çok az ilgisi bulunan metinlerin eklenebilmesiydi. Çok geçmeden ressamlar, himayelerinde bulundukları insanların hemen her istediğini resmetmeye başladılar, çünkü bir yerlerde uygun bir metin her zaman

bulunabilirdi. Dua Kitabı din etkisinden bağımsız bir seyirciye hitap ettiği için ressamlar belki de kendilerini daha özgür hissettiler. Kesin olansa, Satan'ın resmedilmesindeki kararlı değişimin bir Dua Kitabı'nda ortaya çıkmasıdır. En dikkate değer "Lucifer'in Düşüşü" de bir Dua Kitabı'ndadır. XV. yüzyılın başlarına ait bu iki kitap da Limbourg kardeşler tarafından, Berry Dükü için yapılmıştır.

Berry Dükü güzel sanatlara meraklı *par excellence** bir uzmandı.[180] Devekuşlarına ve hecinlere sahipti; tarifi mümkün olmayan goblenleri ve yemek odası dekorları vardı. On yedi şatosu arasında özgürce hareket ederdi. On beş tane önemli Dua Kitabı'nın da aralarında bulunduğu güzel kitapları olan ünlü bir kütüphaneye, dünyanın en güzel yakut koleksiyonuna; Charlemagne'ın dişlerinden birine ve Bakire Meryem'in sütünün damlalarına sahipti. Toz haline getirilmiş altın ve inci karışımını müshil niyetine kullanırdı. Dük'ün 1500 tane köpeği vardı. Buradan, köpekleri sevdiğini çıkarabiliriz. Goblenleri ve mücevherlerinin yanı sıra, şatodan şatoya giderken yanına özel arabalar içindeki ayılarını da alırdı. Bu yüzyılda Limbourg kardeşler ve Berry Dükü üzerinde bilgi sahibi olan en seçkin kişi Millard Meiss'dı. "Berry Dükü," diye açıklıyordu Meiss, "genç kitap ressamları için çok teşvik edici bir ortam yaratmıştır".[181]

Meiss, "Jean de Berry'yle aynı çağda yaşayanların ve onun hayvanlara ve sanata insanlardan daha fazla ilgi gösterdiğini iddia edenlerin olabileceğini" belirtmemiştir.[182] Tabii, bazı insanlar istediklerini "iddia edebilirler"; ama Meiss'ın Dük'ün hayatı üzerine yaptığı açıklamadan, onun XIV. yüzyıl toplu Jacquerie isyanlarına doğrudan karıştığı tahminini yapamazdınız.[183] Dük tebaasını ezerek öyle bir vergiye bağladı ki köylüler de tüccarlar da isyan etti. Bu ayaklanmalar, birleşerek zenginleri yağmalayan (ve Friedrich Schiller'in *Soyguncular*'ı için örnek oluşturan) sosyal haydutların

* Fevkalade.

180. Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry* (Londra, 1967), s. 30-32; Barbara Tuchman, *A Distant Mirror* (New York, 1977), s. 47.

181. Millard Meiss ve Elizabeth H. Beatson, *Les Belles Heures de Jean, Duc de Berry* (Londra, 1974), s. 9.

182. Meiss, *French Painting*, s. 32.

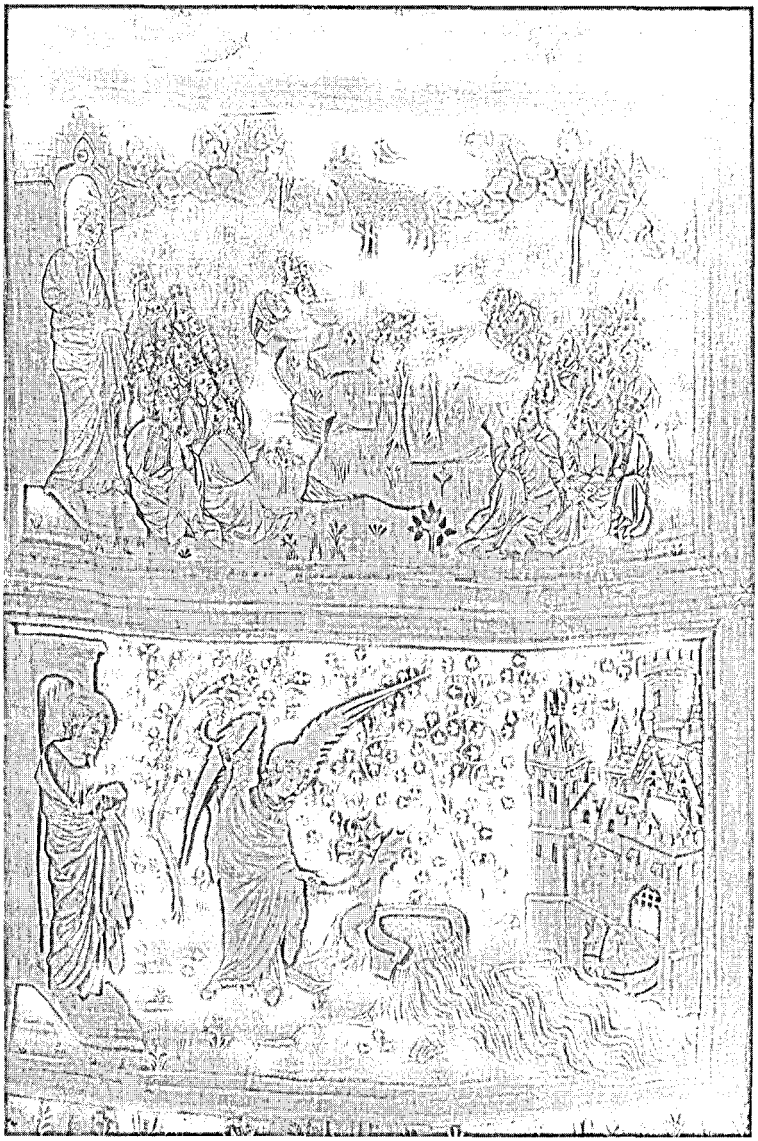
183. Rodney Hilton, *Bondmen Made Free* (Londra, 1973), s. 112-15, 132.

oluşturduğu Tuchin'lerin Jacquerie'siyle birleşti. 1383'teki Tuchin ayaklanması zalimce bastırıldı. Liderleri ölüme mahkûm etmek yerine Berry afları satılığa çıkardı ve komünler üzerinde 800.000 altın franklık korkunç bir para cezası uyguladı. Buna "teşvik edici bir ortam" demek, sizin sözcük seçiminize kalmıştır. Halkına avuç açan bu yassı burunlu Dük, Limbourg kardeşleri seçti ve kitaplarına (1410'de *Les Belles Heures* ve ondan beş yıl sonra da *Les Très Riches Heures*) yoğunlaşabilsinler diye onların geçimini sağladı. Bu Dua Kitapları, dini sahneleri dini duygu ya da simgecilik olmaksızın gösterdi, çünkü Dük için bu kitaplar onun statüsünün simgeleriydi. "Mükemmel bir zevki" olduğunu söylemek, onun köpekler ya da altın kürdanlar konusundaki zevkini tanımlamaktan farklı bir şey değildir. Dük'ün Limbourg kardeşlerle yaptığı anlaşmada belirtildiğine göre, kardeşler yalnızca onun için çalışabilirdi; bu da onun statü-nesnelerini eşsiz kılmıştır.

Mahşer ikonografisinin doruk noktası ve en mükemmel örneği, Berry'nin kardeşi Anjou Dükü tarafından sipariş edilen ve maliyeci Nicolas Bataille tarafından yaklaşık 1375'de yapılan muhteşem goblen dizisidir (res. 72). Bu hırslı, vicdansız ve tiksinti verici adamın neden böyle simgesel ve kutsal bir metin seçtiğini bilmiyoruz. Ama 130 metreden uzun olan bu eserin Fransa'da bütünüyle gösterilebileceği hiçbir şato olmadığını biliyoruz. Louis doğal olarak bunu biliyordu ve farklı zamanların farklı bölümlerini çeşitli vesilelerle gösterdi (daha çok bir müzenin kendi eserlerini sırayla sergilemesi gibi). Bu tür parçalı sergiler, "bu goblen için emir verebilecek ve ödeme yapabilecek prensin rütbesini, zenginliğini ve gücünü kanıtlardı".[184]

Millard Meiss, Berry Dükü zamanında Fransız resmine büyük ciltler yüklenmesine ilişkin doğru açıklamalar getirmiştir. Açıklaması zor olan, (bu parmağı Pol'e, şu parmağı Herman'a atfederek) Limbourg kardeşler üzerindeki her türlü olası estetik etkiyi izlerken, onların eserleri ve içinde yaşadıkları toplum arasındaki ilişkileri ima eden fikirleri neden sakladığıdır. Aynı yüzyılda daha önce-

184. *La tenture de l'Apocalypse d'Angers*, Cahiers de l'Inventaire Général (Paris, 1987), s. 12.



72. Vahiy Kitabı'ndan bir resim (alt pano), Şeytan "çirkin bir böcek" gibidir, Angers Mahşer Gobleni'nden, 1375 dolayları. Angers Şatosu, Angers.

leri, tarihçi Johan Huizinga ortaçağ ressamlarıyla onların toplumsal dünyaları arasında ilişki kurmaya çalışmış olsa da Meiss onun derin bir kavrayış içeren eserine itiraz etmiştir: "Felemenk bir cumhuriyetçi olarak Huizinga, saray hayatının her yönüne düşman kesilmiştir ... [ve] onun yargıları hak ettiğinden çok daha fazla etkili olmuştur." Meiss, Huizinga'dan bu kusurlarının beklenmesi gerektiğini söyler, çünkü "[Huizinga'nın] *The Waning of the Middle Ages* (Ortaçağ'ın Çöküşü) adlı eserinin kaynakçası, sanat üzerine çok az kitap içermektedir".[185] Ayrıca Meiss'ın, Berry'nin çağdaş bir resmi (*Grandes Heures de Duc de Berry*, 1409'dan önce, Bibliothèque Nationale, lat. 919, folyo 96) üzerine yaptığı yorumlarını anlamak da zordur. Berry'nin de içlerinde olduğu Seçilmişler, Cennet'in Kapısı'nda görünmekte ve Aziz Petrus tarafından karşılanmaktadır. Charles Sterling bunlardan ikisinin, Bourgogne Dükü ve Orleans Dükü olduğunu söyler. İkisinin de Berry ile ilişkisi vardır; ikisi de epey zaman önce ölmüştür; tuhaf bir şekilde, ikisinin de kabul edilmeleri Berry'nin nüfuzuna bağlı gibidir.[186] Normalde, Meiss'ın da dediği gibi, Cennet'e yeni gelen kişi sağ elini Petrus'a uzatır; ama bu resimde değil. Bunun yerine Petrus, Berry'nin sol elini kabul etmek zorundadır, çünkü yassı burunlu Dük sağ eliyle, altından bir gerdanlık içine yerleştirilmiş altı büyük inci ile çevrili kocaman bir safirle ilgilenmektedir: İncili Kapı'nın Bekçisi'ne sunulmuş zengin bir adak. Bu hareketi, Berry'nin bu lüks mücevherleri okşamasını nasıl yorumlayacağız? Ne Felemenk ne de cumhuriyetçi olan Meiss, bu mücevherlerin dini nüansları olduğu konusunda bizi temin eder ve uyarır: "Yalnızca bir düşman, Jean de Berry'nin İncili Kapı'daki hareketini, bekçiye rüşvet verme girişimi olarak yorumlar." *Yalnızca* bir düşman?[187]

Meiss, Berry'nin hayatına şu varsayımla başlar: "[onun] masalarında oturarak küçük resimler üreten ressamların ... etraflarındaki dünyanın tüm sıkıntısına karşın doğal olarak, dikkatlerini yaptık-

185. Millard Meiss, *The Limbourgs and their Contemporaries* (Londra, 1974), s. 5.
186. Sterling, y.a.g.e., s. 253.
187. Sterling (a.g.e.) Meiss'ın varsayımını bir kenara bırakır ve ateşli bir şekilde, hareketin kutsal şeylere karşı terbiyesizliğini savunur.

ları eserler üzerinde toplamayı başardıklarını farz ediyoruz".[188] Fakat bu sıkıntılar kişisel, toplumsal ve siyasi düzlemde hızla yayıldı; ama sadece Berry'nin koleksiyon kalıntılarının resimleri gibi açık işgaller halinde değil; ya da salt, kral bir Celestine manastırı kurduğunda temel taşı koyan üç kişiden biri Berry olduğu için Celestine düzenine önem verilmesiyle değil. Limbourg kardeşlerin paletleri, görüşleri, onların kısmen de olsa toplumsal hayatlarının dinamiklerine verdikleri bir cevap değil midir? *Les Très Riches Heures*'de yer alan ünlü, güzel takvimin ahengi, aynı zamanda siyasi bir ifade değil midir? Berry'nin ressamlarının üstüne titremesinin bir nedeni de, onun estetik dünyasının, sınıf kavramının onayı, hatta belki de onun sınıfına karşı saldırılara girişen Tuchinler gibilerin karşısında kurduğu psikolojik bir bariyer olması değil midir? Limbourg kardeşlerin Dua Kitabı'ndaki en göze çarpan konu Berry'nin şatolarıdır. Bunlar, estetik nedenlerden dolayı değil, bu kitapların görüntüsünün temeli oldukları için seçildiler: şatonun *görünen* manzarası ve şatodan *görünen* manzara.

Bütün olağanüstü yeteneklerine karşın Limbourg kardeşler duygusal ifade konusunda zorluk yaşadılar. Meiss bunu şöyle açıklar: "küçük boyutlarda resimlerin yapılması elbette belli fedakârlıkları gerektirecektir; örneğin, bu durumda yüz ifadesini oluşturan ufak çizgisel değişiklikleri belirginleştirmek daha zor olabilirdi".[189] Ama öteki ressamlar bunu kolaylıkla yapıyordu (bunun açık bir örneği Rohan Ailesinin Ustası'dır). Belki de Limbourg kardeşlerin yaptıkları en derinden hissedilen resimler, *Büyük Münacat Geleneği* dizisiydi: gençliklerinde altı ay boyunca hapiste kalarak edindikleri kişisel tecrübelerinden gelen veba sahneleri. Bu dizinin rengi, kompozisyonu ve temaları, merkezi sabitleştirilmemiş mekânları gösterir. Oldukça olağandışı olan *Procession of the Flagellants* (Kırbaçlayanlar Alayı), kırbaçlayanın duygusal ve zihinsel dünyasının ürkütücü imgesidir. Bu tür eserlerin, küçük masalarda ve küçük taburelerde oturan, küçük resimler yapan ve sadece küçük fırçalarının parşömen üzerindeki temasını düşünen ressamlardan bahsederek açıklanabileceği şüphelidir.

188. Meiss, y.a.g.e., s. 30.
189. a.g.e., s.12.

Les Belles Heures'ün güzelliği elbette titiz Dük'ü memnun etmiştir. Şeytan altı resimde küçük siyah bir yarasa olarak ortaya çıkar ve asap bozar. Ama Satan'ı yenen Mikâel'in resmi oldukça farklıdır. Teması, kompozisyonu, rengi ve tekniği bakımından olağandışı olmasa da Satan'ın resmedilmesinde bir dönüm noktasıdır ve çok kopyalanan bir ilk örnek olmuştur (res. 75). Satan'ın pençeleri, hafif yarasa kanatları ve kısa bir kuyruğu vardır; ama yüzü ve gövdesi insanınki gibidir. Zincirlendiği için yüzünde ıstırap ve öfke ifadesi vardır. Bu, Mikâel'le Satan'ın hemen hemen aynı gerçeklik düzlemini paylaştığı ilk resimdir. Bu Satan hayvan değildir: İnsan yüzüne sahiptir, çünkü bu, bir zamanlar kendisi olduğu Lucifer'in ruhunu taşıyan, Düşüş'ten sonraki Lucifer'dir. Ejder ve böcek yeni Limbourg Satan'ına dönüşmüş; ressamlar da çok geçmeden bu yeni ilk örneği kabul etmiştir. Doğal olarak, herkes bir Limbourg Satan'ını resmetmeye başlamadı. Örneğin, Rohan Dua Kitabı'nın ressamları, Limbourg kardeşlerden birçok figür kullandı; ama Satan'larını değil. Kabarık tüylü, siyah yaşlı adam, yarasa kanatları olan grotesk sivrisinek, çizgi dışı olan kışkırtıcı yaratık ve hepsinden çok, ejder hiç yok olmadı; ama bu modeller tüketildi ve Rönesans'ın gerçekliği gösterme tekniklerine (Giotto'nun Bizans Şeytanı'nın gösterdiği gibi) uymadı. XV. yüzyılın ortalarında Antonio Pollaiuolo bir Mikâel ile Ejder yaptı ama daha önce bu kadar korkutucu bir ejder hiç resmedilmemişti. Basit bir gösterge, gerçek otopsilerle insan vücudunu ilk kez inceleyenler arasında olan bir adamın işine yaramazdı. Raphael 1505 yılında *Michael and the Dragon* (Mikâel ile Ejder) adlı resmini yaptığında, Pollaiuolo'nunkinin benzeri kusursuz bir ejder yarattı. Bundan tam on üç yıl sonra Raphael aynı konuyu seçti; ama bir ejder yerine Limbourg Satanı'nı üretti. Vassari'nin iddiasına göre bu Satan, "Şeytan'ın büyüyen zehirli gururunun, kendisini aşağı atan Tanrı'ya karşı yönelttiği öfkenin bütün gölgelerini açığa çıkarır" (res. 74). Teknik olarak aslında Raphael'in Satan'ının Limbourg kardeşlerinkiyle alakası yoktur; ama kavramsal olarak vardır, çünkü Raphael'in Satan'ı insan şekline sahiptir ve resimsel olarak başmelekle aynı varlık düzeyindedir.



73. Raphael, *Aziz Mikâel ile Şeytan* (ejder olarak), 1505, yağlıboya. Louvre Müzesi, Paris.

Romanesk kavram ve tekniklerinden bu sapmalar, geleneksel Hıristiyan ikonografisini harcamıştır. 1473'te Ercole de' Roberti, Limbourg örneğinden yararlanan bir Satan ile Mikâel resmetti. Tuhaf bir şekilde, Mikâel Satan'ı bıçaklarken teraziyi tutmaktadır. Daha önceki Kıyamet Günlerinde de Mikâel teraziyi tutmaktadır, çün-



74. Raphael, *Aziz Mikâel ile Şeytan* (artık ejder değildir), 1518, yağlıboya. Louvre Müzesi, Paris.

kü bu terazinin bir amacı vardır: ruhun iyilik ve kötülüklerini tartmak. Oysa Mikâel Satan'la savaşırken terazi aptalca görünmektedir. Terazi sadece ressam onu Mikâel'le bağdaştırdığı için oradadır. Tintoretto'nun *Michael and the Dragon*'unda da (Mikael ile Ejder) (S. Giuseppe di Castello, Venedik) aynı ikonografik karışıklık vardır. Raphael'den sonra, insan şeklindeki Lucifer'e karşı Mikâel konusu, ufak tefek değişikliklerle sayısız resimde ortaya çıkar. Hubert Gerhard'ın XVI. yüzyılın sonunda dökülen Münih'teki bronz heykeli bile, Raphael'in 1518'deki resmi olmaksızın güçlükle hayal edilebilir gibidir. Limbourg kardeşler ilk örneği yaptı ve Raphael'in



75. Paul, Jean ve Herman Limbourg, "St Mikael ile Şeytan", sonraki bir ilk örnektir, 1409, *Les Belles Heures du Duc de Berri*'den. Cloisters Koleksiyonu (elyazması 54.1.1 folyo 158), Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

iki resmi, Şeytan'ı değiştirmenin yeni yollarını dramatikleştirdi.

Limbourg kardeşler tarafından Berry Dükü için yapılmış ikinci Dua Kitabı olan *Les Très Riches Heures*'deki iki resim de bir dönüm noktası olarak aynı ölçüde dramatiktir. Bu kitaptaki Cehennem resmi asıl planın bir parçası değildir; sonradan eklenmiştir. Bazı bilginler bunu, ressamların "yaratıcı hayal gücü ... gösterdiği" kişisel bir eser olarak nitelendirir; ama saf ateş ve kükürt daha uygun bir tanımlama gibi görünüyor (res. 63). Sivri ve keskin dişli, boynuzlu Satan kömürden bir yatağın üzerindedir. Ağzında bir topla oynayan bir balina gibi, bu Satan su yerine alevleri kullanarak bir grup günahkârla oynamaktadır. Şeytanlar, ateşi kuvvetlendirmek için körüklemekte ve dini oyun kostümleri içerisinde günahkârları reislerine doğru sürüklemektedir. Leviathan geleneğinden gelen bu özgün olmayan resim Satan'la Cehennem'in o zamana kadar neye benzediğinin bir özetidir. Bu resim muhtemelen Cehennem'in neye benzediğini belirleyen geleneklerden etkilenmiştir; tıpkı XII. yüzyıl ortalarında İrlandalı bir keşiş tarafından yazılmış Tundale'in Hayali Görüntüsü'nde anlatıldığı gibidir. Son derece popüler olan bu İrlanda'ya özgü Dante öncesi Cehennem gezisi Gal dilinden, Latince, Eski Almanca, Orta İngilizce ve Anglo-Norman gibi birçok dile çevrilmiştir. Asilzade Tundale, Şeytan'ı, körükle tutuşturulmuş kömürün üstündeki demir parmaklığa oturmuş olarak tanımlar. Keşiş, Şeytan'ın lanetlilerin ruhlarını içine çekip sonra da Cehennem'in değişik bölümlerine saçtığı konusunda bizleri bilgilendirir – Limbourg resmine oldukça benzeyen ayrıntılar.

Ancak birisi açıkça, belki Berry'nin bir danışmanı ya da arkadaşı, Satan'ı, Limbourg kardeşlerin daha önceki Dua Kitabı'nda (res. 75) olduğundan farklı hayal etmişti. Sonraki bu Cehennem resminde bu yaklaşımdan eser yoktu. Fazladan başka bir sayfanın eklenmesinden de muhtemelen yine bu kişi sorumluydu: *Asi Meleklerin Düşüşü* (res. 64). Bu resim olağandışı bir özgünlüğe sahiptir ve doğrudan ilgili hiçbir etki göstermez (muhtemelen, Meiss'ın da ima ettiği gibi, XIV. yüzyıl ortalarında yapılan ve iyi meleklerin Cennet'indeki bölmelerin düzenlemesini gösteren bir *Siena* resmi dışında). Daha önce yapılan birkaç asi melek resmi, cennete ait renkleri olan bu meleklerin Cehennem'e doğru düştükçe siyah, le-

kelenmiş yaratıklara dönüştüğünü gösterir. Burada durum böyle değildir. Meiss "asi meleklerin hepsinin [iyilerin] yeşilini yitirdiğini; muhtemelen haksız iddialarının ve gururlarının simgesi olarak, kanatlarının altın sarısı ve beyaz olduğunu" ileri sürer. Belki. Ama açık olan nokta, Limbourg kardeşlerin standart plandan *ayrılmasıdır*, çünkü onların düşen melekleri bütün aşamalarda güzel *kalmıştır*. Meiss bunu şöyle özetler: "Öyle görünüyor ki Pol de Limbourg, daha çok Giotto gibi, kötülüğün en canlı ve anlamlı şekilde, kontrollerini kaybetmiş insanoğullarının resmedilmesiyle yansıtılabileceğine inandı."[190] Tuhaf sözcükler. Giotto'nun Yahuda'sı kontrolünü mü kaybetmişti? Tam tersine, Mesih'ten çok daha fazla kontrollüydü. Limbourg kardeşlerin Lucifer'i kontrolünü mü kaybetmişti? Tam tersine, kontrolü elinden zorla alınmıştı.

Limbourg kardeşlerin Lucifer'i, sanat alanındaki en güzel örnektir – kompozisyon, renk, hareket ve düşünce bakımından güzeldir. Bu özel düşünceyi resmetmek ve kitaba eklemek kimin fikriydi ve Dük'le arkadaşları kitabı okuduğunda ne tür yorumlar yapmıştı, kimse bilmiyor. Daha önce bu eseri takdir ederek anlatmış olsam da (Birinci Bölüm, s. 39), resme estetik açıdan bakarsak farklı bir yaklaşım kendini gösterir. Bu eseri sezgileriyle anlayarak okuyan bir XX. yüzyıl okuyucusu eseri, yaratıcı bir sıçrama, asi melekler konusuna yeni bir bakış açısı olarak görebilir. Bu yorum doğrudur; ama resmin doğduğu XIV. yüzyılın koşulları göz ardı edilmektedir. Limbourg kardeşlerin eserleri, Dua Kitaplarının özgün dini işlevlerinin nasıl kaybolduğunun ideal örnekleridir. Bu yüzden bunun, işlediği konunun verimsizleştiği bir resim olduğu ileri sürülebilir, çünkü işleniş biçimi estetiktir, dini anlamdan yoksundur. Eser aynı zamanda etik anlamdan da yoksundur; ahlâki içeriğe sahip değildir. Bu bir çelişkidir, çünkü konu, iyiyle kötünün çatışması, etik yargının anıştırılmasını gerektiren, ama burada bulunmayan, bir işleyiş tarzı gerektirmektedir. Hükümdar ile asi arasında gerçekten bir çatışma olsaydı, güzel Lucifer'in ilginç çağrışımları olabilirdi; tabii resim seyircinin, hükümdarın olası zulmünü ve asilerin haklarını düşünmesini mümkün kılsaydı. Böyle bir konu, eğer Limbourg kardeşler tarafından açıkça sunulsaydı, isyanlarla

190. a.g.e., s. 175.

tehdit edilen bir Dük'ün daha fazla elmas yüzük hediye etmesini sağlayamazdı. XX. yüzyılda naifçe yapılan bir yorumdan böyle bir anlam çıkarılabilir; ama Limbourg kardeşler ya da Berry'nin böyle bir anlam çıkarmış olması mümkün değildir. Lotto'nun mistik yorumu ya da sonraki Romantik yorumlar (Blake'inki gibi), duygusal ya da psikolojik olarak farklı görüşler ima *etmiştir*. Limbourg kardeşlerin ince bir ruhla resmettiği sayfa, yalnızca biçimsel olarak yeni bir yaklaşımdır ve bugün bile hem görsellik hem yaratıcılık bakımından fevkalade olsa da bu esere kolaylıkla aşırı değer biçilebilir.

Oldukça farklı olan Destorrents'ın grotesk resimlerinin kaynaklarını belirlemek, daha önce de bahsettiğim gibi kolay değildir. Aynısı, Limbourg kardeşlerinkinden oldukça farklı bir dünyada yaşamış bir adam olan Bosch için de geçerlidir. Bosch'u eşsiz kılan teknik değildir, çünkü onun tekniği genelde gelenekseldir. Hayvan ve insan parçalarını birleştirmek yeni değildir. Onun Viyana'daki *Kıyamet Günü*'nde yer alan daha grotesk sahnelerin bazıları – örsler üzerinde lanetlileri döven demirci şeytanlar ve lanetlilerin organlarının dilimlenip tavada kızartılması – popüler ve popülist edebi kaynaklardan gelir. Bunların başında Dante öncesi Cennet ve Cehennem görüntüleri vardır; özellikle XII. yüzyıl ortalarındaki Tundale'in Hayali Görüntüsü ve muhtemelen XII. yüzyıl sonlarındaki Eynsham Keşişi'nin Hayali Görüntüsü ve XIII. yüzyıl başlarındaki Thurkill'in Hayali Görüntüsü. Öteki ressamların tersine Bosch sadece hayvan ve insan parçalarını birleştirmedi; onları yeni bir yaratık yaratmak için kaynaştırdı. Gövdeyi kaldırarak bir kafayla onu taşıyan ayakları birleştirdi; daha önce hiç görülmemiş bir görüntü. İnsan ve hayvan parçalarıyla cansız nesneleri kaynaştırdı. Bu önceki resimlerde göremeyeceğiniz bir şeydir. Bunun bir örneği *Garden of Delights* (Zevkler Bahçesi) adlı eserdeki inanılmaz yaratıktır: İki kayığın içinde kök salmış ağaç gövdelerinden oluşan iki bacak üzerine, kırık bir yumurta kabuğuna yapıştırılmış bir adam kafası yerleştirilmiştir. Bu imgeyi (bir tür çekirgeden* gelir) hiç kimse unutamaz. Bunun ne anlama geldiğini kimse bilmiyor. Bu, Bosch'un hayal gücünü esir alan Ağaç-adam'dır, Şeytan değil. Kötülük, özellik-

* Gryllus. (ç.n.)

le de şehvet, Bosch'un resimlerinde sayısız şekillerde ortaya çıkar; ama tuhaf görünmesine karşın Şeytan onu pek ilgilendirmemiştir. Bu, onun asi melekler temasını işleyiş biçiminden de anlaşılabilir. Rotterdam'da bir çift küçük pano vardır (muhtemelen mihrap resmi kanatları). Bunlardan biri eskiden, tartışmaya açık bir başlık olan "Asi Meleklerin Düşüşü" olarak biliniyordu. Düşen meleklerden bazıları daha çok uçan balıklara ya da uçan farelere benzemektedir. Düştükleri yer hiç de beklendiği gibi Cehennem değildir: Alevlerin yerinde, gövdesiz iki baş ayaklarının üstünde sürünmektedir. Bu yaratıklar tam Bosch'unkiler gibidir ve ne İncil'de ne de *Altın Efsane*'de yer alır. "İblisin" biri kopuz bile çalmaktadır. Bosch'un *Kıyamet Günü*'nün sol kanadında en üstte yer alan beşinci resim, "Asi Meleklerin Kovulması" renk, hareket ve doku açısından bir kum fırtınası gibidir. Eser, geleneksel ve genel olarak işlenmiştir. Bosch'un bu konu için biraz çaba harcadığı tek yer, Escorial'in *Christ Crowned with Thorns*'unun (Dikenlerden Taç Giymiş İsa) kenarında açıklı koyulu kurşuni renklerle tezyinî usulüyle yapılmış kısımdır. Şeytanlarla melekler arasındaki çatışma şiddetli olsa da, bunun çok önemsenmesi amaçlanmamıştır (zaten önemsenmemektedir de); ancak bu çatışma, işkence edilen İsa'yı gösteren ana kompozisyonun arka planı olarak önemlidir.

Şeytan'la onun asi melekleri Bosch'u pek ilgilendirmez, çünkü ona göre iyilikle kötülük arasında bir *çatışma* yoktu. Kesin ve derin bir fark vardır; ama *zıtlaşma* yoktur. Yedi Günah her yerdedir ve günahkârlar en kötü şekilde cezalandırılacaktır. Bosch'un İsa'sı ve azizleri, ayartmanın, kötülüklerin ve işkencelerin etkilemediği öteki dünyadadır. Viyana'daki Kıyamet Günü'nde ilahi heyetin üyeleri yalnızca Bakire Meryem, Yahya peygamber ve on iki figürdür. Bu on iki figür Havariler olabilir; değilse o zaman Bosch'ta, daha önce resmedilen Kıyamet Günlerine göre çok daha az sayıda seçilmiş Cennet'e gitmektedir. Yalın bir biçimde ifade etmek gerekirse, Bosch'un imgeleminde erkeklerin ve kadınların çoğu, iyiliğin var olmadığı şehvet dolu bir dünyada yaşayan günahkârlar ve aptallardır; ama Tanrı bütün günahları görür ve bütün günahlar hiçbir günahkârın hayal edemeyeceği şekilde cezalandırılır.

Signorelli'nin Kıyamet Günü'nden on yıllar sonra, Mannerizm'e

doğru yön değiştiren başka bir ressam, Domenico Beccafumi, büyük bir *Michael and the Fallen Angels* (Mikâel ile Düşmüş Melekler) (Pinacoteca, Siena) resmi yapar. Asi melekler herhangi bir boynuzu ya da pençesi olmayan çıplak insanlardır. Sanatçıyı meşgul eden Mikâel değil, düşmüş meleklerdir. Bunu kolayca anlayabiliriz, çünkü zafer kazanmış olan Mikâel sıradan duruşuyla duygusuz, hareketsiz bir figürdür. Oysa asi meleklerin yüzünde acı, korku ve ıstırap vardır. Lorenzo Lotto'nun, Limbourglarınkinden ya da Michelangelo'nunkinden farklı bir görsel dokular ve düşünceler dünyası vardır. Lotto, Vatikan *stanze*'sinin* yeniden resmedilmesine yardım etmekle görevlendirilmişti; ama II. Julius görevi Raphael'e verince bu görev sona erdi. Lotto Roma'da büyük olasılıkla Beccafumi ile tanışmıştı ve Signorelli'nin eserini kesinlikle biliyordu. Teknik olarak Lotto'nunkiler tipik Venedik resimleridir; ama eserlerinin çoğu, 1549'da temelli olarak ayrıldığı Venedik dışında yapıldı. Üç yıl sonra Loreto'ya yerleşti ve 1554 yılında Tapınaktaki keşişlere katılarak kendini manastır hayatına adadı. Fakat dini duyguları ve mistik gerginlikleri onu Loreto'ya götürmeden önce Lotto, Limbourgların *Asi Meleklerin Düşüşü* adlı eserleri kadar özgün olan bir eser yarattı.

Mikâel genelde düşmüş Lucifer'in yukarısında durur. Ya da Lucifer Cehennem'e düşer. Ama Mikâel her zaman dimdiktir: Mesaj, duruşlardaki zıtlıkta yatar. Mikâel'in duruşundaki istikrar onun gücünün istikrarını gösterir. Lotto, Lucifer'le Mikâel'in uzunlamasına olan eksenlerini, çapraz bir çizgiye yerleştirip eksenleri paralel hale getirerek bunu değiştirmiştir. Bu yapısal paralellik Lotto'nun mistik değişimini yansıtır. Mikâel ile Lucifer özdeştir; gövdeleri aynıdır; yüzleri aynıdır. Sanki bir zigotun iki gametine bakar gibi hissederiz. Lucifer'in öteki yüzüdür Mikâel.

Milton'ın Satan'ı aslında, Tanrı'nın tahtını sarsmak için savaşacak kadar güçlü olan son düşmandır. Satan, Tekvin B'deki selefi gibi kendini küçük düşürmeyi reddeder; günah işlediğini itiraf etmeyi reddeder; kararlı bir şekilde Her Şeye Kadir Tanrı'ya karşı gelmeyi sürdürür. Eski *Paradise Lost* kitaplarıyla büyülenmiş "Amatör" okurlar, çoğu zaman Satan'ı yanlış anlamış gibidir. Bu yüzden

* İtalyanca'da "odalar" anlamına gelir.

de, Milton'ın, Satan'ın ahlâki körlüğü ve bağışlanamaz ihlallerini gösterdiğinden emin olan günümüzün profesyonel eleştirmenleri tarafından azarlanırlar. Günümüzün eleştirmenleri ne derse desin, XIX. yüzyılın şair ve yazarları Satan'ı farklı gördüler. Örneğin, Coleridge, Byron, Hazlitt ve Shelley'e göre *kahraman* Satan, Milton'ın büyük başarılarından biriydi. William Blake'e göre Milton Satan üzerine yazarken özgürce yazdı, çünkü Milton "gerçek bir Şair'di ve Şeytan'ı tanımadan onun tarafını tutmuştu". Şeytan'ın tarafı, baskıcı bir topluma karşı savaşan, insan özgürlüğünden yana olan taraftı. Shelley'e göre Milton'ın Şeytan'ı ahlâki açıdan Tanrı'dan üstündü:

> Milton'ın Şeytan'ı ahlâklı bir varlık olarak Tanrı'sından, zorluklara ve işkenceye rağmen mükemmel olduğuna inandığı bir amacın peşinden azimle giden birinin, kesin zaferin soğuk güveniyle düşmanından en korkunç intikamı alan – onu pişman ettirmek gibi yanlış bir düşünceyle değil ... yeni eziyetler hak etmesi için onu çileden çıkarmayı amaçlayan açık, sözde bir planla – birinden üstün olduğu kadar üstündür.[191]

Shelley bu sözleri yazdıktan yaklaşık kırk yıl sonra, Victor Hugo *Les Misérables*'ı (Sefiller) tamamladı. Bu ünlü romanda Müfettiş Javert toplumun "korkunç intikamı"nı yasaları çiğneyenlerden alır. Hugo, Javert'in duygularını, "canavar bir Aziz Mikâel" olan "zalim bir başmeleğin insanüstü hayvanlığı" ile karşılaştırır. Ve kendi kendini Guernsey adasına sürgüne gönderen Hugo'nun iğrenç bir Mikâel hayal ettiği dönemde, Baudelaire Paris'te Günce'sini yazmaya devam ediyordu:

> Güzelliğin, Güzelliğimin tanımını buldum. Güzellik, tutkulu ve hüzünlü bir şey. ... Felaketin olmadığı yerde Güzelliği hayal edemem. ... Erkek Güzelliğinin en mükemmel türünün Satan olduğu – Milton tarzında – sonucuna varmadan edemeyeceğim.

Pagan tanrılara tapması için dünyayı yanlış yöne sürükleyen ahlâksız bir kirleten ve kovulmuş melekten sonra, düşmüş Şeytan, şimdi de güzelliğin ve doğuştan gelen gücün yüklendiği bir melek olmuştu.

191. Shelley, "Essay on the Devil and Devils", y.a.g.e., s. 267.

Sonsöz

Şeytan, olağanüstü bir karmaşalar karışımıdır. Satan, teolojinin, uygulamalı ideolojiyle politikanın ve tuhaf bir şekilde birleştirilmiş resim geleneklerinin bir yaratısıdır. Cehennem Hükümdarı, Asi Melek, Ruhların Tartılmasında Mikâel'in tamamlayıcısı, Kötü Mikrop ve Kışkırtıcı, resimsel olarak güçbela örtüşmüştür. Sabit bir ikonografisi olmayan Şeytan, Godzilla ya da değiştirilmiş bir Pan ya da kanatlı veya kanatsız, boynuzlu veya boynuzsuz, çatal toynaklı veya toynaksız, zalim veya gülünç, tüylü, zararlı bir böcek olabiliyordu. Şeytan düşmüş bir melek olduğu kadar bir mikrop da olabildiğine göre, Şeytan'ın nasıl yüzü olabilirdi? Olamazdı, çünkü o bir kişilik değil, sadece bir soyutlamaydı. İnandırıcı şekilde bir "kişi" olarak görülmediği için, inandırıcı şekilde kötü bir güç ola-

rak da gösterilemedi. O, sadece maskesi olan bir insandı (aslında insan bile değildi).

Hükümet ve Kilise hükümleri Şeytan'dan bahsettiğinde, aslında genelde düşmanlarından bahsetmektedir. Bu yüzden örneğin, Revd Ian Paisley 1985'in Kasım ayında Ulster'da vaaz verdiğinde, Margaret Thatcher'ı Şeytan'ın bir "vekili" olarak tanımladı. Eski ikonografi eksikliği işe yaramaktadır, çünkü ister Thatcher ister Katharlar olsun, Şeytan düşmanınızın "yüzüne" sahiptir. Yüzü olmayan şeytan, muhalefeti düşünmekten kaçınmanın ve Tanrı'yı kendiliğinden sizin tarafınıza yerleştirmenin etkili bir yoludur. Şeytan çoğu zaman sadece "Öteki"dir. Bu özlü bildiri çok anlamlı geliyor, özellikle de XX. yüzyılda. Daha önceleri belki de Şeytan başka bir şeydi, çünkü onun sanat eserlerindeki imgesi tuhaf imalar taşır. İsa yüzyıllar boyunca daha da bireyselleşti. Yüzü, şehvet dışında neredeyse her duyguyu ifade etti. Giotto'nun fresklerindeki İsa ve Havariler'in de isimleri olabilir, tıpkı belli başlı olayları seyreden bazı insanlarda olduğu gibi. Ama Şeytan'ın kişileştirilmesi çok nadirdir, bu yüzden Giotto'nun Yahuda'sını hatırlarken Şeytan'ını hatırlamayız.

Sapkınlar, Yahudiler ve Sarazenler kişiselleştirildi; ama Şeytan kişiselleştirilmedi. Yine de etrafı sapkınlar, Yahudiler ya da Sarazenlerle kuşatılmış Satan'ı gösteren birkaç heykel ve resim olduğunu keşfetmek sizi şaşırtacaktır. Bilinen birkaç örnekte bile Satan sıra dışıdır ve Pilate'ı ya da başka bir kötü hükümdarı yönlendirmektedir. Peki hem şeytanları Kilise'nin düşmanları arasında gördüğümüz birkaç örnekte, hem de bu düşmanları şeytansız gördüğümüz zamanlarda, bu düşmanlar neden iblisleştirilmiş *değildir*? Yahudi karşıtlığı Hıristiyan sanatına yayılmıştır. Güzel Dua Kitaplarındaki bazı resimler açıkça Yahudi karşıtıdır ve renkli camlı muhteşem pencerelerde ve anıtsal heykellerde bunun birçok örneği vardır. Fakat bu Yahudiler boynuz, pençe, kuyruk ya da yarasa kanatlarıyla gösterilmez.

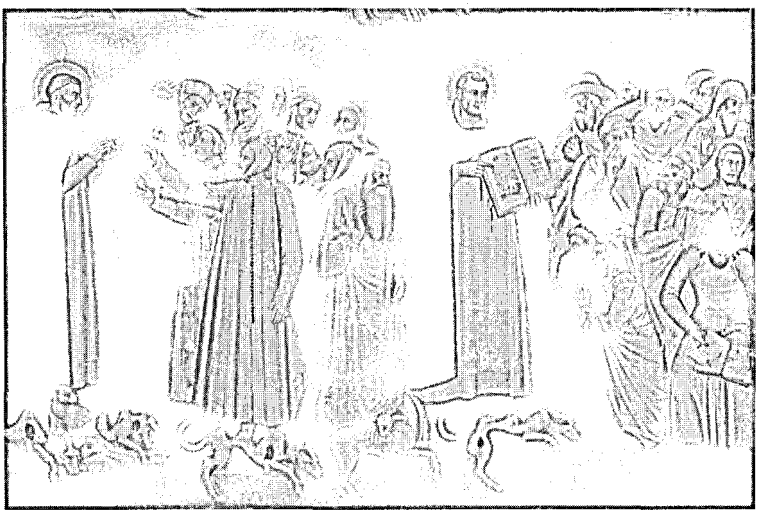
Sanat eserlerinde sapkınlar nadiren yer alır; ama bu Kilise düşmanları resmedildiklerinde değişiklik yapılmadan resmedilmişlerdir. XVI. yüzyıldan önce yapılan ve tema olarak sapkınları işleyen

sadece üç resim biliyorum. Bunlardan en önemlisi Floransa'daki İspanyol Kilisesi San Maria Novella'da bulunan, XIV. yüzyılın ortalarında Andrea di Bonaiuto (ya da Firenze) tarafından resmedilen *The Church Militant and Triumphant* (Kilise Savaşçısı ve Galibi) adlı büyük fresktir (res. 76). Dominiken öğretilerini izleyen Andrea, Dominiken SS olan Şehit Petrus ve Aquinas'ı sapkınlarla tartışırken gösterir (res. 76). Aquinas'nın uzağında, sağında sapkın topluluk onun mantığı karşısında şaşırmış ve yenilmiş gibidir. Biri kitaplarını yırtmakta, Aquinas'ın dinlerini değiştirdiği iki Yahudi onun önünde diz çökmektedir. Buna karşın bitişik topluluk hararetli bir tartışma içindedir. Aziz Şehit Petrus'un sözleri pek ikna edici görünmemektedir. Aziz Petrus, bir yüzyıldan uzun bir süre önce Katharlar tarafından öldürülen kötü bir Engizisyon mahkemesi üyesidir. Bu sapkınların son derece kişileştirilmiş yüzleri vardır; ama kesinlikle, dolaylı olarak bile Şeytan'ı ima eden hiçbir şeyleri yoktur. Aynı durum Pedro Berruguete tarafından yaklaşık 1500 yılında Prado'da yapılan iki resim için de geçerlidir. Bu resimlerde Dominikenlerin tartıştığı Katharlar ve yakılmak üzere törensel odun yığınına götürülen sapkınlar her yönden normaldir: kıyafetler, yüzler, vücutlar ve hareketler.

Yaklaşık 1425–50 yıllarının en özgün Sienalı ressamı olan Sassetta (Stefano di Givanni), yün tüccarları loncası için Arte della Lana Kilisesi'nin mihrap resmini yapmıştır. Güneş batmakta; sağ tarafta bir rahip kutsanmış ekmeği kaldırmakta; heyecanlı bir kalabalık koyu renkli elbisesi içindeki gergin, sakallı bir adamın, bir sapkının (bu kişi, 1415'de ele verilip yakılan John Hus ya da 1421'in Temmuz ayında Siena yakınlarında yakılan Francesco di Pietro Pocari olabilir ya da belirli biri olmayabilir de) yakılmasını seyretmektedir. Küçük bir yarasa-şeytan sapkına doğru uçmaktadır. Bu eser renk, kompozisyon ve sanatsal ustalık açısından, konu olarak sapkınları işleyen üç eser arasında ilk ve açıkça en iyi olandır. Sapkınları ve Yahudiler'i Kötü Varlık kışkırtmıştır: Onlar, Şeytan'ın işlerini yapan vekillerdi; ama sanat eserlerinde hiçbir zaman Şeytan'la özdeşleştirilmediler. Aslında, XIV. yüzyılda Grandes Chroniques de France'daki birkaç resimde Charlemagne'e yaklaşıp hitap

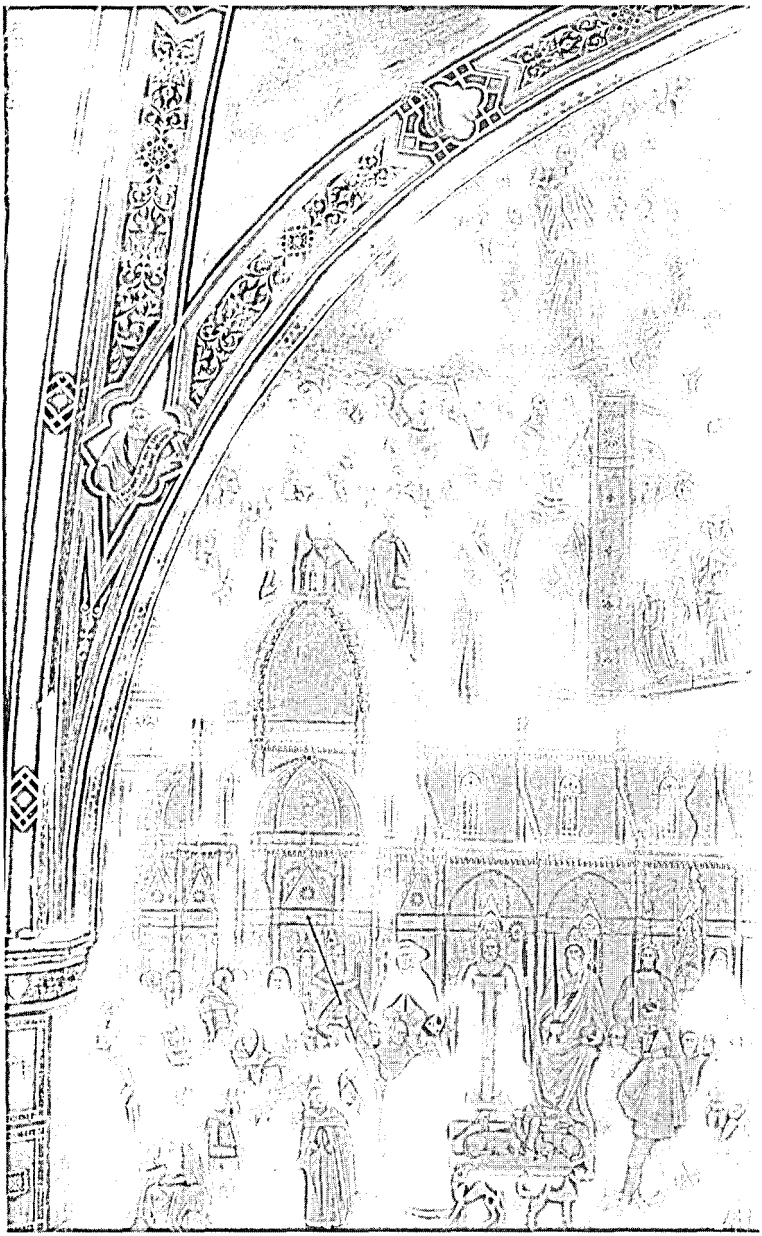
eden Sarazenler (res. 24) dışında bir örnek bilmiyorum. (Bu belirli şeytanlar, insan ayakları, maskeleri ve özellikle de davullarından anlaşıldığı üzere, muhtemelen bir tiyatro oyunundan alındı.) Sapkınlar, Sarazenler ve Yahudiler yazılarda iblisleştirildi de neden sanat eserlerinde iblisleştirilmedi? Belki de Kilise, din değiştirmesi olası kişileri vazgeçirmek istemediği için. Ya da Şeytan'a bir kişilik vermekten kaçınmak için. Ya da önceden yapılmış çizim örnekleri olmadığı için. Cevap her neyse, bu beklenmedik sorun şunu akla getiriyor: Bizim, Şeytan'ın sadece "Öteki" olduğunu söylememiz, 800 ile 1600 yılları arasındaki dönemi fazlasıyla basitleştirmek olacaktır.

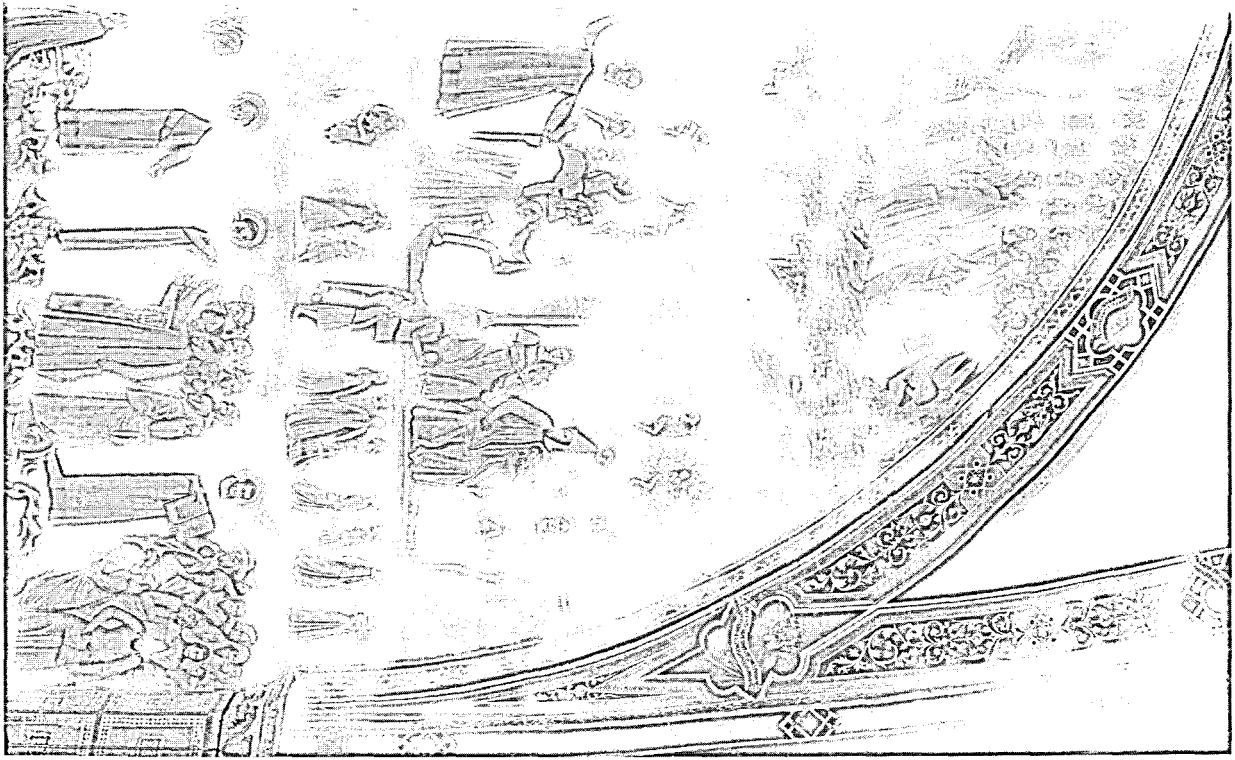
Bu soruna farklı bir açıdan yaklaşmak istiyorum. Bir altmetin, iblisleştirme yapılmamasının en önemli nedenini şöyle açıklıyor: Şeytan, Tanrı için çalışır. Günahkârları cezalandırır: Şeytan, Tanrı'nın işini yapar, bu yüzden Yahudi ya da sapkın *olamaz. Hiçbir*



76. Andrea di Bonaiuto'nun "Sapkınlarla tartışan Dominikenler"inden bir ayrıntı (Şehit Petrus solda, Aquinas sağdadır), res. 77'den.

77. (*öbür sayfada*): Andrea di Bonaiuto (ya da "da Firenze"), *Kilise Savaşçısı ve Galibi*, 1355, fresk. İspanyol Kilisesi, Spagnuoli, San Maria Novella, Floransa.





yerde Şeytan Cehennem'de acı çekmez. Şeytan, İsa'nın Limbus'a İniş'i sırasında dehşet içinde, Mikâel'in huzurunda çaresiz görünür; oysa Cehennem'de hayatından memnundur ve birçok şeytan da kesinlikle mutlu görünür. Bu, bizi tuhaf bir sonuca götürür: Birçok Satanistin Şeytan'ın kötülüğün simgesi olduğunu anıştırma çabalarına karşın Şeytan öyle değildir. 800 ile 1600 yılları arasında üretilmiş sanat eserlerinde görülen Şeytan imgelerinden yapılabilecek görünüşte ters olmasına karşın en mantıklı çıkarım, Şeytan'ın Tanrı'nın tarafında olduğudur. Şeytan çöpleri dışarı taşır. Düşüncelerimizde ve dilimizde o kadar kökleşmiştir ki belki de, Şeytan kavramı olmadığı için bazı dillerde Şeytan anlamına gelen bir sözcük olmadığını öğrenmek sizi şaşırtacaktır. *Şeytan* sözcüğüyle, kötülüğün kaynağını ve Tanrı'nın düşmanını kastediyorum. Her medeniyetin şeytanları olmuş gibidir; ama bir fark vardır. İsa'nın başını kurtarıp ait olduğu yere, Aziz Lazare alınlığına geri koyan Autun'lu Chanoine,* Denis Grivot şunu belirtmiştir: "Şeytan, İsa'nın Hayatında o kadar vazgeçilmezdir ki onsuz İsa Mesih var olmazdı. İsa'yı hak eden tek düşman Şeytan'dır."[192]

Daha önce, on iki Kutsal Budist Komutanı'ndan biri olan Meikira'nın (res. 23) Batılılar tarafından bir Şeytan olarak görülmüş olabileceğinden bahsettim. Oysa aslında VIII. yüzyıla ait bu alçıdan figür, kötülüğe *direnir*. Japon mitolojisi, efsaneleri ve dininde, *oni* (boynuzları ve çoğu zaman asası olan, kırmızı yüzlü, insan yiyen devler ya da iblisler) vardır. Doğru, bunlar bazen bela anlamına gelir. Ama bazı Japon aileler *oni* soyundan geldiklerini iddia ederler ve *oni* bazı festivaller için kötü ruhları defetmeye yardım eder. Cehennem'de bunlar çoğu zaman mavi ya da kırmızı renktedir; bizim şeytanlarımız gibi gardiyandırlar ve günahkârlar üzerinde genelde korkunç olan cezaları uygularlar; ama hiç kimse onların, Buda'nın ya da Japonya'nın Cehennem'ini yöneten Çin kralı Emma'nın düşmanı olduğunu düşünmez. Çin ve Japon cehennemlerinde Batı resimlerindekilerden daha vahşi iblisler bulunur; ama bu iblisler kötü *değildir*. Japoncada şeytan anlamına gelen bir söz-

* Piskoposluk kurulu üyesi papaz. (y.h.n.)

192. Denis Grivot, *Images d'anges et des démons* (Saint-Léger-Vauban, 1953), s. 121.

cük vardır, *akuma*. *Akuma* aslında ilk olarak bazı Budist metinlerde kullanılmış gibidir; ama aynı zamanda özellikle Heian döneminde yazılan bazı edebi eserlerde de ortaya çıkmış ve Hıristiyan *Satan*'ını çevirmek için seçildiğinde genel kullanıma girmiştir.[193] Ne Japonya'da ne de eski Yunan ve Roma'da Satan'ın karşılığı vardır. Bunun en azından bir nedeni tektanrıcılığın olmamasıdır. Ortada yüzlerce tanrı varsa "Tanrı"nın karşıtının olması hiç mümkün değildir. Satan'ın yokluğu, etkin bir güç olarak bile kötülüğe karşı kayıtsız kalındığı anlamına gelmez. Ama yine de, *Japan: A Cultural History* (Japonya: Bir Kültür Tarihi) adlı standart bir eserde G. B. Sansom, Japonya'da günah kavramının "eksik ve gelişmemiş" olduğunu, bunun da Japonların, Kötülük sorununu "fark etmekte yeteneksiz" olmasından kaynaklandığını söyler. Bence Sansom, Hıristiyanlıktaki günah kavramından (örneğin, kendisininkinden) bahsediyor. Düşünceleri yeterince açık belki ama oldukça garip.

Konfüçyüsçülük'te kötülük tipik olarak insan doğası üzerinde olumsuz bir engeldir. Oysa Japonya'da Fujiwara ve Kamakura dönemlerinde (XII. ve XIII. yüzyıllar) kötülük, belli bir tarihi zamandaki evrensel bir güç olarak düşünüldü. Bu zaman, Budist yasasının ve kurtuluş ümidinin sonunu gösteren, insanlık tarihinin üçüncü evresi: *mappō*'ydu. Dünyanın sonu olduğu inancı *mappō*, Amida'nın aşkın kültüne paralel olarak büyüdü. Duyarlı bir şekilde böyle bir dünyanın bilincinde olma, özellikle dikkate değer Cehennem ve Rokudō resimlerinin yaratıldığı dönem olan yaklaşık 1100–1200 yılları arasında geçerliydi. (Uygulamalar tipik olarak kaba olsa da, Fransa'da Şeytan'ın en yoğun hissedilen oymalarının

193. *Akuma*'nın anlamlarının tam bir açıklamasını yapmak ayrı bir bölüm gerektirir. *Satan*'ın Japonca karşılığı olarak kullanılmadan önce sözcük ve sözcüğün türevleri özellikle Budist metinlerinde bulunurdu. Öteki örnekler X. yüzyıla ait uzun bir anlatı olan *Utsubo Monogatari*'de, XII. yüzyıl sonlarına ait bir şiir ve şarkı derlemesi olan *Ryōjin Hishō*da, XIII. yüzyıl başlarına ait Budist vaizlerinin derlemeleri olan *Hosshin Shū*da bulunabilir. XIX. yüzyıl ortalarından ilginç bir örnekse, *Nezumi Komon Harunoshingata* adlı, Edo'lu (Tokyo'nun asıl adıdır) Robin Hood hakkındaki Kabuki oyunundan alınan bir satırdır: "Futte waita kono gonangi wa, konnichi no akuma de gozansho." İyi bir insanı yanlış yola sürükleyen, kötülük, felaket getiren ruhu ima eden bu ifade Hıristiyan kavramına o kadar benziyor ki fikrin aslında Hıristiyanlığın etkilerinden kaynaklandığından şüpheleniyorum.

ortaya çıkması da nispeten daha kısa bir dönem olan 1050–1130 yılları arasındaydı.) Soru karmaşık; ama Japonya'da Satan olmamasına karşın Batı'da, XII. ve XIII. yüzyıl Japonyası'nda yaratılanlarla karşılaştırılabilecek çok az (eğer varsa) Cehennem resmi vardır ve güç, vahşilik ve mükemmellik bakımından, Tempyō'dan Kamakura dönemlerine kadar yapılmış, kötülüğe karşı öfke saçan çeşitli iblis gardiyanlarla karşılaştırılabilecek hiçbir Satan heykeli yoktur.

Şeytan'ın bir kötülük imgesi olarak düşünülememesinin bir başka nedeni de, rolü Kilise tarafından belirlenen bir Hıristiyan yaratısı olduğu için kötülüğün ancak Kilise'nin belirlediği biçimde temsil edilebilmesidir. Albi sapkınları katliamı ya da görevlerin ve papazlık makamlarının alınıp satılması, Kilise tarafından doğal olarak Şeytan'a yüklenmedi. Ve yine doğal olarak Luther, tıpkı sonradan Papa'nın da kendisi için düşündüğü gibi, Papa'yı Şeytan'ın bir vekili olarak düşündü. (Lucas Cranach gibi Protestan ressamlar, Papa'yı Cehennem ateşine taşıyan şeytanları gösteren, basma resimler tasarlamıştı.) Bu basit örnekler, Şeytan'ın kötülüğün bir simgesi olduğunu çağrıştırma girişimlerini zayıflatmak için yeterli olacaktır. Şeytan kötülüğün simgesi değildir. Şeytan ancak herhangi bir Hıristiyan mezhebinin kendi çıkarları açısından belirlediği ölçüde kötüdür. Elbette, XVI. yüzyıldan *sonra*, Şeytan inancı her zaman ortodoks Hıristiyan teolojisi inancına bağlı değildi. Şeytan daha fazla, karşıtı Mesih tarafından kesin bir şekilde tanımlanmayınca, o zaman standart teolojik sınıflandırmaların dışında, kötü güçler için kullanılan daha genel bir imge haline geldi. Ancak bu başka bir hikâyedir ve bütün zamanların en etkili Satan kültü imgesinde cisimleşmiştir: XIX. yüzyıl ortalarında Eliphas Levi tarafından yaratılan Sabbatic Goat (Sebt Keçisi).[194] Sosyalizmle dini birleştirmeye çalışan ilk kişi olan Levi garip bir sahte bilgindi. Sonunda büyük etki yaratan ilginç, kararsız bir büyücü oldu. Onun ayin işlemleri, kötü fantezilerden yararlanmak için uygulanmıştır; genelde de iyiyle kötüyü ayırma yeteneği olmayan insanlar tarafından. *Sabbatic Goat*,

194. Levi'nin bu keçi-başlı yaratığı gösteren resmi, *Dogme de la Haute Magic* (1855) adlı eserinde yer almıştır ve A. E. Waite'in çevirisinde de bulunur, *Transcendental Magic* (Londra, 1923).

Satan konulu filmleri etkilemekle kalmadı, aynı zamanda dışlanmış tinselciler, rock gruplarının üyeleri, seri katiller için bir kült imgesi oldu. Bu, bizim ilgi alanımızın dışında kalan bir öyküdür.

Bununla beraber, bazı yazarlar günümüz "satanizm"inden, rock şarkılarındaki ya da korku filmlerindeki Satan'dan, sanki 1600'den önceki alınlıklarda görülen varlıkla aynı şeymiş gibi bahsediyor. Şeytanbilim uzmanı olan Roland Villeneue'ün yaklaşımı, bunun neye yol açabileceğinin bir örneğidir. Villeneue, bugün Satan'ın Adolf Hitler, Aleister Crowley ve Charles Manson aracılığıyla ortaya çıktığını iddia ediyor.[195] Paris sokaklarında gezinen bir "satanist-sihirbaz"ı (Crowley), bir psikopatı (Manson) ve faşist totaliter bir devletin liderini, Satan'ın, Şeytan'ın gerçekliğini kanıtlayan farklı yüzleri olarak sunmak güçlü bir hayal gücünün işaretidir. Hayal gücü ötekiler kadar güçlü olan Joseph Conrad'sa şunu iddia etmiştir: "Kötülüğün doğaüstü bir kaynağı olduğu inancı gerekli değildir; insanlar tek başlarına her kötülüğü yapacak yetidedir". Robert Burns "Bir Ressam'a" hitabında şaka yoluyla şu sırrı vermiştir:

Sevgili —, benden sana tavsiye,
Bunu nezaketsizlik olarak görme
Sen, meleklerin resmini yapmaya girişme,
Ama çabala şeytanı resmetmeye.

Resmini yapmak bir Meleğin hileli işlerinin,
Küçük bir tehlike vardır Şeytan söz konusu olunca:
İyi bilinen bir yüzü kolayca çizersin,
Ama bir yabancınınkini asla.

Elbette Burns bir şairdi; Conrad'sa bir romancı. Onların anlayışlarını kendi kişisel eğilimlerimize dayanarak kabul eder ya da reddederiz. Ancak Christopher R. Browning, yirmi yılı aşkın bir süre boyunca Yahudi Katliamı kayıtlarını incelemiş bir tarihçidir. Özellikle de, 100.000 Yahudi'yi toplayıp kurşuna dizen bir grubun – SS üyelerinden ya da askerlerden değil; orta yaşlı, alt-orta sınıf aileler-

195. Villeneuve, y.a.g.e., s. 14.

den gelen sıradan Hamburglu erkeklerin oluşturduğu 101 Nolu Yedek Polis Taburu – ayrıntılı kayıtları üzerinde çalışmıştır. *Ordinary Men* (Sıradan Adamlar) (1993) adlı kitabında Browning, incelediği bütün kayıtlar arasında bu taburun kayıtlarının bütün öteki kayıtlardan daha fazla, "Yahudi Katliamının korkunç olaylarını, cinayetlerin insani yüzüyle yan yana getirdi"ğini söyler.[196] Kötülüğün, Şeytan'ın bir tezahürü olduğu fikri, Romanesk sütun başlıklarındaki Şeytan ile Adolf Hitler arasında bir bağ olduğu iddiası, oldukça grotesk ve rahatsız edici toplumsal gerçeklerden kaçmak için söylenen basit Romantik bir numara gibi görünür. "Bütün modern toplumlarda", diye bitirir Browning,

> bürokratikleşme ve uzmanlaşma, resmi politikaları yürütenlerin kişisel sorumluluk duygusunu azaltır. Aynı özellikleri taşıyan insanlar topluluğu, davranışlar üzerinde muazzam bir baskı uygular ve ahlâki normları belirler. Eğer 101 Nolu Yedek Polis Taburundaki adamlar bu şartlar altında katil olabildiyse, hangi insan topluluğu olmaz?[197]

Dört yüz elli yıl önce, Gustavo Gutiérrez'in (Özgürleşme Teolojisinin kurucusu) selefi olarak gördüğü Bartolomé de Las Casas, İspanya Amerikası'nın yerli halkının tamamen yok edilmesini kayıtlara geçirdi. Katolik bir rahip olmasına karşın Casas, Browning'inkilere benzer fikirlere sahiptir ve Browning gibi o da Şeytan'ı suçlamaz:

> [Birçok Hıristiyan İspanyol] kendi açgözlülüğü ve hırsı yüzünden insanların acı çekmesine o kadar duyarsız kalmıştı ki kelimenin tam anlamıyla insanlıktan çıkmış ve kendi kötü edimleri yüzünden öylesine büsbütün soysuzlaşmıştı ... ki ihanet ve kötülük alanlarındaki geçmiş başarılarıyla yetinmeyip ... şimdi de çok daha kötü gaddarlıklar etmek için [yetki versin diye] Kral'ın başını ağrıtıyordu.[198]

Ortaçağ ve Rönesans sanatında Şeytan çoğunlukla, bir gösterge olarak kaldı; hiçbir zaman sanatsal bir simge olmadı. Teologların

196. C. R. Browning, *Ordinary Men* (New York, 1993), s. xvi.
197. a.g.e., s. 189.
198. Bartolomé de Las Casas, *A Short Account of the Destruction of the Indies, 1542*, çev. N. Griffin (Londra, 1992), s. 3.

yazılarında Şeytan Tanrı'nın muhalifi olabilir; ama Milton'ın ona verdiği Tanrı'nın tahtını sarsma gücü ya da Sakson şairin ona Tanrı'nın adaletsizliğine karşı verdiği öfke ya da Gislebertus'un Mesih'le yüzleşen Satan'a verdiği dizginlenemeyen vahşilik olmadan Şeytan, güçsüz bir böceğe benzer. Şeytan'ın temsil ettiği şeyi, okuyoruz, ama hiçbir şey hissetmiyoruz, çünkü sanatçılar da bir şey hissetmedi: Şeytan hep gerçekdışı kalıyor. Bu, Cehennem'deki eziyetlerin gerçekdışı olduğu anlamına gelmez ve kesinlikle, kötülüğün yüzü olmadığı anlamına da gelmez. Winchester Zeburu'nda lanetlilere işkence eden ve hiç de inandırıcı olmayan şeytanlarla (res. 52), Mesih'i kırbaçlayan adamların zalim yüzlerini (res. 53) karşılaştırın; ya da Giotto'nun küçük çirkin yarasalarıyla, Giotto'nun Arena Kilisesi'nde bulunan *The Kiss of Judas* (Yahuda'nın Öpücüğü) adlı resmindeki kötülüğün boğucu gücünü karşılaştırın.

Shakespeare'in *Othello*'sunun sonuna doğru, kahraman, Iago'nun kendisini kötü niyetle nasıl da kandırdığını fark eder. Kötü adam yakalanır ve Othello'nun huzuruna getirilir. Othello, kendisini kandıran adamla yüzleşir. Sonra daha çok kendi kendine konuşuyormuş gibi Venedik elçisiyle konuşur: "Ayaklarına bakıyorum; ama bu bir masal sadece." Othello, çatal toynaklar falan görmez. İnsan ayakları olan Şeytan, Giotto'nun resmettiği Yahuda ve Winchester Zeburu'nun ressamlarının çizdiği kamçılı adamlardır. Soljenitsin *Gulag Takımadaları*'nda, Iago'nun bir "küçük kuzu" olduğunu iddia eder, çünkü kötülük ettiğinin farkındadır. "Shakespeare'de kötülük edenler", diye sürdürür sözlerini, "bir düzine cesedi göze alamamışlardır. Çünkü *ideolojileri* yoktur." İdeoloji şiddeti meşru kılar, kararlılığı pekiştirir ve dehşet verici şeylerin doğal görünmesini sağlar. Katil İspanyollar, diye yazar Las Casas sert bir dille, "gelecek nesiller için, masum bir halkı katlederek tadını çıkarmaya devam ettikleri 'zaferler'in Tanrı'dan geldiğine inandıklarını ilan edip yazarlar".[199] Soljenitsin, ideolojinin, kararlı liderlerin akıllarını nasıl zinde tuttuğuna ilişkin başka örneklere işaret eder:

Engizisyon vekilleri gayelerini bu şekilde destekledi, Hıristiyanlığı

199. Las Casas, y.a.g.e., s. 70.

kullanarak; yabancı toprakları fethedenler Anavatanlarının büyüklüğünü överek; sömürgeciler medeniyetle; Naziler ırkla; Jakobenler (ilk ve son) eşitlik, kardeşlik ve gelecek nesillerin mutluluğuyla.
İdeoloji yüzünden XX. yüzyıl, milyonlarla hesaplanan bir ölçekte kötülükler yaşamaya mahkûmdu. Bu ne inkâr edilebilir, ne görmezden gelinebilir, ne de önlenebilir. O halde ısrarla kötülük edenlerin var olmadığını söylemeye nasıl cüret ederiz? O zaman bu milyonları yok eden kimdi? (sayfa 173-4)

Şeytan değildi.

Ama Şeytan, Hıristiyan kiliselerinin ve imparatorların Albi sapkınlarına ve Hussit'lere (Husçular) karşı yaptığı haçlı seferlerini; Brescia'lı Arnold ve filozof Giordano Bruno gibi eleştiri yapanların öldürülmesini; kişisel güvenliği bizzat Kutsal Roma İmparatoru tarafından garanti altına alınan Hus'ın yakılmasını ve Servetus'un, Protestan Reformasyonu'nun bir lideri olan Calvin tarafından Cenova'da yakılmasını gerekçelendirmiştir. Bu aldatıcı yaratık, Şeytan, bilgili bir Papa olan IX. Gregorius'un kurbağa dili emen sapkınlar hakkında Almanya Kralı'na yazmasını sağlamış; Yahudileri ve Manicileri lağım çukuru sakinleri diye adlandırması için Leo'yu kışkırtmış; kutsal bilgelik kendisine yol gösterdiğinden İmparator Theodosios'un bütün sapkınları idam edeceğine dair vaadinin hale içine alınmasını haklı çıkarmıştır.

Origenes'in, Şeytan'ın kurtarılabileceği inancı Augustinus tarafından alaya alındı. Origenes'le Abelardus'un Şeytan'la ilgili fikirleri, Şeytan'ı kötülüğün simgesi olarak yok etmedi; ama bu tür fikirler Şeytan'ın, Origenes'le Abelardus'un sapmalarını açıklamak için Şeytan'ı kullanan Kilise'nin ideolojik silahı olarak etkisini azaltmış olabilir.

Kilise ile İmparatorluk Şeytan'ı kendi amaçları için kullandıysa, bu, sinik inançsızlık anlamına gelmez. Tam tersine Şeytan inancı gerçekti ve hâlâ da gerçektir. Günümüzde Papa VI. Paul ile Papa II. John Paul, gerçek Şeytan'a duyulan inancı onaylamaktadır. *Der Spiegel* dergisinin 22 Aralık 1986 tarihli sayısında, Vatikan Kardinali Ratzsinger'in sözlerine yer veren, Şeytan üzerine özel bir bölüm vardı. Burada Ratzsinger, "Hıristiyan inananlar için Şeytan'ın

gizemli ama gerçek, kişisel ve simgesellikten uzak bir varlık" olduğunu açıklamıştı. Belki de Piskopos Rudolf Graber, "Şeytan diye bir şey yoksa, o zaman Tanrı da yoktur", derken doğruyu söylemektedir. Belki de Şeytan inancı Hıristiyanlar, hatta Hıristiyan olmayanlar için bile, kötülüklerle yüzleşmekten kaçınmanın bir yoludur; aksi takdirde teolojik açıklamaların ne kadar yetersiz olduğunu ortaya çıkarabilir. Ama bu konu Hıristiyan teolojisiyle sınırlı değildir. Browning'in, 101 Nolu Polis Taburunu oluşturan beş yüz "sıradan adam" üzerinde yaptığı ayrıntılı incelemesini bu kadar olağanüstü yapan, Kesin Çözüm'ün toplu cinayetlerini kuramlaştıran birçok incelemeyi inandırıcı bir şekilde sarsmasıdır. Savaş zamanında vahşileşme, bürokratikleşmiş cinayetler, "masa başı katilleri"nin niyetleri, yüksek otoriteler tarafından yapılan özel seçmeler ya da psikolojik eğilimlerle gelen "kendi kendini seçme" – 101 Nolu Taburun davranışları için bütün bu fikirlerin zayıf açıklamalar olduğu gösterilmiştir.[200] Soljenitsin'in üzerinde yoğunlaştığı ideoloji bile bu durumda, ilgiyi sınırlamıştır. Ancak Faşist bir toplumda bireyin seçeneği yoktur: itaatsizlik diye bir seçenek yoktur – bu ille de önemli bir etken miydi? Ben öyle düşünmüştüm... Bu yüzden Browning'in en şaşırtıcı ifadesi şudur:

> Oldukça basit; son kırk beş yıl içinde, yüzlerce savaş sonrası mahkemesinin hiçbirinde hiçbir savunma avukatı ya da davalı, silahsız sivilleri öldürme emrine karşı gelinmesinin güya kaçınılmaz korkunç bir cezayla sonuçlandığı tek bir durumu bile belgelerle kanıtlayabilmiş değildir.[201]

"Ayaklarına bakıyorum", der Othello, "ama bu bir masal sadece." Bugün birçok insan, benim de inandığım gibi, Nazi Almanyası tarafından işlenen dehşet verici suçların bir nedeninin de, emirlere itaatsizlik gibi bir seçeneğin olmaması olduğuna inanıyorsa – ama bu inancın, gerçeklerden çok bunun doğru olması isteğine dayandığını biliyoruz – o zaman Şeytana inancın, kötülüğü açıklamanın kolay yolu olarak işlev görmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Belki de

200. Browning, y.a.g.e., s. 162-9.
201. a.g.e., s. 170.

birçok Hıristiyan Şeytan imgesi bu yüzden önemsiz görünür; kötülükten çekilen acı öyle olmasa da.

Sanat eserlerinde bu kadar uzun bir geçmişe sahip olup da, özgül anlamdan bu kadar yoksun olan başka hiçbir yaratık yoktur. Başka hiçbir gösterge ya da sözde simge bu kadar cansız değildir. Ve eğer Şeytan'ın neye benzediği çoğunlukla, onu kişiliksizleştirmek için kullanılan kostümle belirlendiyse, şu ifade uygun olacaktır: Şeytan yalnızca bir kostümdür; her ne kadar onu giyenlerin derilerinden ayrılamaz duruma gelmiş olsa da.

Kaynakça

The Apocalypse in the Middle Ages, ed. R. K. Emmerson ve B. McGinn (Ithaca, 1992)

The Apostolic Fathers, çev. Francis X. Glimm, Joseph M. F. Marique ve Gerald G. Walsh (Washington DC, 1962)

Phillipe Ariès, *Images de l'homme devant la mort* (Paris, 1983)

Arnobius of Sicca, *The Case Against the Pagans*, 2 cilt, çev. George E. McCracken (New York, 1949)

Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1953)

Augustine, *The City of God*, 3 cilt, çev. Demetrius Zema ve Gerald Walsh (Washington DC, 1962)

E. Baccheschi, ed., *Tout l'oeuvre peint de Giotto* (Paris, 1982)

Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastic* (Paris, 1981)

Henry Bettenson, *Documents of the Christian Church* (Oxford, 1943)

S. G. F. Brandon, *The Judgement of the Dead* (Londra, 1967)

Gérard De Champeaux, *Le monde des symboles* (St-Léger-Vauban, 1980)

J. H. Charlesworth, ed., *The Old Testament Pseudepigrapha* (New York, 1983)

André Chastel, *A Chronicle of Italian Renaissance Painting*, çev. P. Murray (Ithaca, NY)

The Chester Mystery Cycle, ed. R. M. Lumiansky ve David Mills (Oxford, 1974)

Clement of Alexandria, *Exhortation to the Greeks*, çev. G. W. Butterworth, Loeb Classical Library (Cambridge, MA, 1919)

Dominique Collon, *First Impressions: Cylinder Seals in the Ancient Near East* (Chicago, 1988)

G. G. Coulton, *Five Centuries of Religion:* I: *St Bernard, his Predecessors and Successors, 1000-1200;* II: *The Friars and the Dead Weight of Tradition, 1200-1400* (Cambridge, 1923, 1927)

Jean Danièlou, *A History of Early Christian Doctrine before the Council of Nicaea,* II: *Gospel Message and Hellenistic Culture;* III: *The Origins of Latin Christianity* (Londra, 1973, 1977)

Mary Douglas, *Purity and Danger* (Londra, 1966)

Giovanni Filoramo, *A History of Gnosticism*, çev. A. Alcock (Londra, 1990)

Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (Paris, 1975)

W. H. C. Frend, *The Early Church* (Londra, 1973)

C. Gaignebet and J.-D. Lajoux, *Art profane et religion populaire au moyen âge* (Paris, 1985)

François Garnier, *Le langage de l'image au moyen âge* (Paris, 1982)

José S. Gil, *La escuela de traductores de Toledo y sus colaboradores judios* (Toledo, 1985)

Jean Gimpel, *Les Bâtisseurs de Cathédrales* (Paris, 1980)

Erwin R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period,* II: *The Archeological Evidence from the Diaspora;* III: *Illustrations for Volume I and II; IX/X: Symbolism in the Dura Synagogue* (New York, 1953-64)
Denis Grivot, *Images d'anges et des démons* (St-Léger-Vauban, 1981)
— ve George Zarnecki, *Gislebertus: Sculpteur d'Autun* (Paris, 1960)
Arnold Hauser, *The Social History of Art* (Londra, 1951)
Friedrich Heer, *The Medieval World: Europe 1100-1350*, Almanca'dan çev. Janet Sondheimer (New York, 1962)
G. Henningsen ve J. Tedeschi, ed., *The Inquisition in Early Modern Europe* (De Kalb, IL, 1986)
Rodney Hilton, *Bondmen Made Free* (Londra, 1973)
The Junius Manuscript, ed. George Philip Krapp, *Anglo-Saxon Poetic Records,* I (New York, 1931)
The Writings of Justin Martyr: The First Apology, The Second Apology, Dialogue with Trypho, çev. Thomas B. Falls (Washington DC, 1948)
L. F. Kaufmann, *The Noble Savage: Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art* (Ann Arbor, 1984)
B. J. Kidd, *Documents Illustrative of the History of the Church*, 2 cilt (Londra, 1932-3)
M. A. Knibb, 'The Date of The Parables of Enoch', *New Testament Studies*, XXV (1979), s. 345-359
Komatsu Shigemi, *Nihon no Emaki*, VII (Tokyo, 1987)
Alan C. Kors ve Edward Peters, *Witchcraft in Europe, 1100-1700* (Londra, 1972)
Henry Kraus, *The Living Theatre of Medieval Art* (Bloomington, IN, 1967)
M. D. Lambert, *Medieval Heresy* (Londra, 1977)
Jean Lassus, *The Early Christian and Byzantine World* (New York, 1967)
Jacques Le Goff, *La Naissance de Purgatoire* (Paris, 1981)
Emmanuel Le Roy Ladurie, *Montaillou: village occitan de 1294 à 1324* (Paris, 1978)
Library of Christian Classics (Londra, 1953-7):
I: *Early Christian Fathers* (Justin, Athenagoras, Irenaes), ed. Cyril Richardson
II: *Alexandrian Christianity* (Origen, Clement vb.), ed. Henry Chadwick ve J. E. L. Oulton
III: *Christology of the Later Fathers*, ed. Edward Rochie Hardy
IV: *Cyril of Jerusalem and Nemesius of Emesa*, ed. William Tefler
V: *Early Latin Theology* (Tertullian, Cprian, Ambrose, Jerome), ed. S. L. Greenslade
VIII: *Augustine: Later Works*, ed. John Burnaby
IX: *Early Medieval Theology*, ed. George E. McCracken
X: *A Scholastic Miscellany: Anselm to Ockham*, ed. Eugene R. Fairweather
Emile Mâle, *L'art religieux du XIIe au XVIIe siècle* (Paris, 1945)
C. L. Mearns, 'Dating the Similitudes of Enoch', *New Testament Studies*, XXV (1979), s. 360-69
Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry* (Londra, 1967)
—, *The Limbourgs and their Comtemporaries* (Londra, 1974)
— ve Elizabeth H. Beatson, *Les Belles Heures de Jean, Duc de Berry* (Londra, 1974)
Arnoldo Momigliano, *Essays in Ancient and Modern Historiography* (Oxford, 1977)
Theodor E. Mommsen and Karl F. Morrison, çev., *Imperial Lives and Letters of the Eleventh Century* (New York, 1962)
R. I. Moore, *The Origins of European Dissent* (Oxford, 1985)
New Catholic Encyclopedia, 15 cilt (Washington, DC, 1969)
Origen, *Contra Celsum*, çev. Henry Chadwick (Cambridge, 1953)

Otaka Yorio and Fukui Hideka, çev., *Apocalypse*, Bibliothèque Nationale, Fonds Français, 403 (Osaka, 1981)
—, *Apocalypse Anglo-Normande*, Cambridge Trinity College ms R. 16.2 (Osaka, 1977)
Phillip M. Palmer ve Robert P. More, *Sources of the Faust Tradition* (New York, 1966)
Erwin Panofsky, *Studies in Iconology* (New York, 1962)
Edward Peters, ed., *Heresy and Authority in Medieval Europe* (Philadelphia, 1980)
Marvin H. Pope, *The Book of Job* (New York, 1965)
Mario Praz, *The Romantic Agony* (Oxford, 1933)
Hastings Rashdall, *The Idea of Atonement in Christian Theology* (Londra, 1920)
Louis Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, 3 cilt (Paris, 1955)
Die Renaissance im Deutschen Südwesten, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Eine Ausstellung des Landes Baden-Württemberg (1986)
Revue des Sciences Humaines (Lille), baskı no. 234 'Les Arts du Diable' (1994)
Russell Hope Robbins, *Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (New York, 1959)
Jeffrey Burton Russell, *The Devil* (Ithaca, 1977)
—, *Satan* (Ithaca, 1981)
—, *Lucifer* (Ithaca, 1984)
Claude Schaefer, *The Hours of Etienne Chevalier* (Londra, 1972)
Gertrude Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, 4 cilt (Gütersloh, 1966)
Philippe Sénac, *L'image de l'autre, histoire de l'occident médiéval face à l'islam* (Paris, 1983)
The Seven Ecumenical Councils, Nicene and Post-Nicene Fathers, XIV, çev. Phillip Schaff ve Henry Wace (Grand Rapids, 1956)
P. B. Shelley, 'Essay on the Devil and Devils', *Shelley's Prose*, ed. David Lee Clark (New Mexico, 1954)
Shimbo Toru, *Jigoku Gokuraku no E* (Tokyo, 1984)
Socrates, *Chuch History from A.D. 305-439*, II: *Nicene and Post-Nicene Fathers*, revd. çev. A. C. Zenos (Grand Rapids, 1952)
R. W. Southern, *The Making of the Middle Ages* (New Haven, 1953)
Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (New York, 1983)
J. Stevens, *A New Eusebius* (Londra, 1957)
La tenture de l'Apocalypse d'Angers, Cahier de l'Inventaire Général (Paris, 1987)
Marcel Thomas, *Rohan Book of Hours* (Londra, 1973)
Barbara Tuchman, *A Distant Mirror* (New York, 1977)
G. Vasari, *Lives of the Artists*, çev. G. Bull (Harmondsworth, 1965)
P. Veyne, ed., *A History of Private Life*, I: *From Pagan Rome to Byzantium* (Londra, 1987)
J. Vivaud, 'Egyptian Mythology', *New Larousse Encyclopedia of Mythology* (Londra, 1959)
E. I. Watkin, *The Church in Council* (Londra, 1960)
Glynne Wickham, *Early English Stages*, 3 cilt (New York, 1981)
John Williams, *Early Spanish Manuscript Illumination* (Londra, 1977)
Francis Wormald, *The Winchcester Psalter* (Londra, 1973)

Dizin

101 Nolu Yedek Polis Taburu 238, 241

A

Abelardus 49, 50, 134, 240
Abydos 89
Acem 82
Açgözlü Zengin Adam 60
açık ağız 91, 160, 172
Ad abolendam 133
Adad 20, 21
Âdem 46, 47, 49 197
Âdem ile Havva 76, 79, 136, 169, 208, 209
Adopsiyanizm 114, 124, 125
Afrikalı 82
Ağaç-adam 224
ahlâk 54
Ahura Mazda 166
Akadlar 129, 180
Akamenid 181
Akitanyalı Eleanor 69
Aksum 89
akuma 235
Albi sapkınları 134, 240
Albi sapkınları katliamı 236
alegori 54
alev almış kabarık saç 87, 88, 91, 92, 94, 95, 100, 102, 120, 160, 163, 205
Alfonso, II. 124, 125
alınlıklardaki şeytanlar 163, 142, 236
altdorfer 188
Alte Pinakothek 59
Altın Buzağı 30
Altın Efsane 194, 225
Amanita muscaria 72
Amathus 160
Amaury 140
Ammit 106, 150
Anastasis 144, 145
Angelico, Fra 10, 57, 58, 101, 128, 176, 182, 183, 184, *Kıyamet Günü* 56
Ani Papirüsü 149
Anjou Dükü 214
Anomœanlar 115
Anselmus 47, 48, 49, 50
Antakya 115
Anubis 76, 150, 181, 182
apokrifa 33, 146, 148
Apollon 92, 199
Apollon olarak İsa 64
Apollonios 83
Apostolikler 134, 141
Aquinas 37, 45, 50, 140, 153, 230
Araceae 72
Araf 152, 153
Araplar 70, 72, 82, 126
Arena Kilisesi 175, 177
Aretino 184, 186, 200, 201
Ariés, Philippe 128, 152, 187
Aristoteles 81 140
Arius 115
Ariusçular 207
Arkhimedes 83
Arnentia 84
Arnobius 61, 80
Artaud, Başrahip 69
Artaxerxes sarayı 148
Arte della Lana Kilisesi 230
Ascension 97
Asi Melek 228
asi melekler 39, 37, 41, 76, 103, 106, 120, 127, 202, 204, 205, 207, 208, 211, 223, 225, 226
Asi Meleklerin Düşüşü 59, 222

Assisi 96
Asturias 123, 124, 125
Asur 180
Aşai Rabbani 60, 137, 157, 212
ateizm 135
Ateş Tamusu 41, 42
Athenagoras 42. 45. 135
Atlas 77
Atto 132
Augustinus 21, 35, 36, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 79, 117, 119, 121, 130, 182, 186, 240, *The City of God* (Tanrı'nın Şehri) 35, 178
Aulalai Dua Kitabı 182
Autun 81, 91, 133, 142, 152, 157, 158, 163, 164, 165, 172
Autun Katedrali 64, 108
Autun şeytanı 94
Autun, Burgundy 154
Autun, St Lazare 67
Autun, St Lazare Katedrali 156
Autun'lu Chanoine 234
Avitus 209
Avitus Satanı 208
Avitus, Alcimus 208
aydınlık ve karanlık 117
Aziz Antonios 73
Aziz Bernard 101, 133, 134
Aziz Francesco 174
Aziz Mikâel 118
Aziz Patrick 150
Aziz Pavlus 146
Aziz Petrus 201, 216, 230
Aziz Yuhanna 118, 129
Azize Catherine 201
Azizler 183, 199
azizlerin ortaçağdaki resimleri 52

B

Baba 115
Babil 65, 181
Babil Tufanı 129
Babil'in Fahişesi 125
Bacon, Roger 141, *Opus maius* 140
Bage, Etienne de 156
Baglioni, Gian Paolo 194
Bahram, I 117
Bakhtin, Mikhail 98
Bakire Meryem 22, 23, 45, 56, 97, 106, 119, 122, 124, 143, 145, 171, 173, 174, 176, 183, 187, 188, 198, 201, 212, 213, 225
Baldung 186, 188, 189, 190, *Preparations for the Sabbat* (Sebt Hazırlıkları) 189, *Adam and Eve* (Âdem ile Havva) 190, 191, *Two Witches* (İki Cadı) 189, *Young Witch with Fire-thrusting Dragon* (Genç Cadı ile Ateş Püskürten Ejder) 189
Baltrusaitis, Jurgis 95
Banco, Nanni di, *Assumption of the Virgin* (Bakire Meryem'in Göğe Yükselişi) 145
Barnabas 40
Barok 187
Bartha, Richard 72
Başpiskopos Cyril 124
Başpiskopos Raimundo 138
Başrahip Eberwin 134
baştan çıkaran 104
Bataille, 185, *Les Larmes d'Eros* (Eros'un Gözyaşları) 190
Bataille, Nicolas 214
Bath'lı Adelardus 82
Bat-şeba 185
Baudelaire 20, 205, 212, 227
Beardsley, Aubrey 196
Beatus 123, 125, 127, 205
Beatus ile Kirlenme 114
Beatus Satanı 131
Beatus, Morgan 57
Beaulieu-sur-Dordogne 158
Beccafumi, Domenico *Michael and the Fallen Angels* (Mikâel ile Düşmüş Melekler) 226
bedel kuramı 49, 50
bedeni parçalama 195
Beham, Sebald 186
Belleville Dua Kitabı 54
Belshazzar 126
Bene'li Amaury 141
benekli tüylü örtü 166, 167
Benevento Benedictio Fontis 211
Benoît-sur-Loire, St Benedict 67
Benvenuto 140
Berenson 192
Berruguete, Pedro 230
Berry Dükü 213, 214, 216, 217, 222, 224

Berscia'lı Arnold 240
Bes 87, 88, 89, 90, 91, 92, 102, 160
Bible moralisée 55
bilinemezciler 135
bilinirciler 117, 119, 121, 136, 207
bilinirciliğin dualizmi 116
Bitinya 115
Bizans resimleri 13, 170, 177
Blake, William 20, 77, 78, 103, 190, 224, 227, *The Marriage of Heaven and Hell* (Cennet ile Cehennem'in Evliliği) 205
Blois'li Henry 107
Boccaccio, *Decameron* 139
Bogomil 117, 134, 136
Bonaiuto, Andrea di, 231, *The Church Militant and Triumphant* (Kilise Savaşçısı ve Galibi) 230
Borgia, Cesare 194
Bosch 175, 179, 180, 190, 225, *Kıyamet Günü* 224, 225, *Zevkler Bahçesi* 185
Botticelli 38, 193
Bourges 79, 134, 161, 170, 172
Bouts 185
boynuzlar 88, 98, 100, 103, 128, 160, 166, 167, 172, 179, 190, 194, 228, 229
böcek 170, 218, 228, 239
Brescia'lı Arnold 123, 133, 134
British Museum 61, 161
Browning, Christopher R. 236, 241, *Ordinary Men* (Sıradan Adamlar) 238
Bruegel, *Asi Meleklerin Düşüşü* 57
Bruges 212
Bruno, Giordano 240
Buda 94, 117, 234
Budist sanatı 24, 82, 94, 95, 145, 163, 235
Burns, Robert 236
bürokratikleşme 238
büyücülük 20, 103, 139, 236
Büyük Cehennem Horozu 95
Büyük Cranach 188
Büyük Gregorius 46
büyük kulaklar 128, 166
Büyük Leo 46
Büyük Münacat Geleneği 217
Byron 16, 227, "Heaven and Earth: A Mystery" (Cennet ve Yeryüzü: Gizem) 45

C-Ç

cadı 20, 138, 188, 189
cadı avcısı 20, 89
cadı ve Sebt 188
Cædmon 207
Caiaphas 170
Cailleau 100
Callot, Jacques 97
Calvin 240
Cambrai Piskoposu 132
Campos, De 196
Camus 141
Canlıların Dirilişi 193
Capet, Hughues 68
Casas, Bartolomé de Las 238, 239
Castelnau, Pierre de 136
Caterino 201
Cehennem 22, 25, 34, 39, 59, 60, 61, 75, 77, 95, 99, 106, 108, 119, 128, 129, 130, 140, 141, 142, 145, 146, 152, 156, 157, 158, 169, 171, 173, 174, 176, 183, 193, 194, 196, 197, 200, 209, 222, 224, 225, 226, 234, 235, 239
Cehennem Ağzı 98, 100, 101, 106, 107, 108, 172, 210, 211
Cehennem Azabı 103, 106, 108, 148
Cehennem Hükümdarı 102, 103, 127, 128, 160, 174, 228
Cehennem Krallığı 133
Cehennem resmi 236
Cehennem temsilleri 185
Cehennem kırmızısı 143
Celsus 40
Cenci, Beatrice 12
Cennet 22, 26, 60, 76, 95, 102, 105, 119, 120, 146, 152, 156, 157, 171, 183, 193, 200, 204, 205, 208, 210, 216, 222, 224, 225
Cennet Bahçesi 104
Cessna'lı Biago 201
Chabannes'li Adhémar 68
Charlemagne 123, 124, 125, 230
Charles, V. 196
Chartres 105, 134, 140, 170, 171
Chastel, André 14
Chaucer 16, *Canterbury Tales* 38
Chevalier Dua Kitabı 101
Chnoubis 86
Cicero 81

Cimabue 175
cinayet 42
cinler 104
cinsel fanteziler 196
cinsel organlar 79, 80, 158, 201
cinsel sadizm 194
cinsel şehvet 41, 42, 44, 45
cinsellik 184
Cistercium 104
Clairvaux'lü Bernard 69
Clarembald 140
Clark, Kenneth 157
Cluny 163
Coloridge 227
Condivi 193, 197
condottiere 194
Conques 67, 128, 133, 172, *Kıyamet Günü* 160
Conrad, Joseph 236
convivencia 124
Correggio 186
Cosmas 82
Coulton, G.G. 54, 104
Crabb, Henry 45
Cranach, Lucas 236
Criophorus, Hermes 62
Crowley, Aleister 236
Crusoe, Robinson 48
Cuma 48
cüppe 211
cüzamlılar 158, 70, 72
Cyril 83, 84, 117
çakal kafalı 181
çarmıh 46
Çarmıha Gerilme Dua Kitabı 212
çarmıha gerilmiş İsa 61, 96
çatal toynaklar 128, 190, 228
çatal ya da tırmık 20, 172
çıkık dişler 91, 128, 172
Çıkış 30, 36, 207
Çin 94, 96, 187, 194, 234
çıplak 77, 80, 81, 86, 87, 88, 91, 102, 120, 128, 166, 172, 175, 186, 192, 194, 195, 201, 205, 207, 226
çıplak bebek İsa 77
çıplak günahkârlar 184
çıplak lanetliler 158, 159
çizgili yüz 160
çocuk öldürme 135

D
d'Evreux, Jeanne 77
da Vinci, Leonardo 177
Dagon, Philippe 59
Dağdaki Vaiz 141
Daiitoku 95
daimon 29, 32
daimonion (kötü ruh) 29, 32
Daniel 207
Dante 38, 96, 103, 139, 140, 141, 142, 146, 152, 172, 173, 197, 222, 224, *Commedia* (İlahi Komedya) 34, 37, 55
Daphnae Dormition kilisesi 148
Davud 185
Deccal 126
Deësis 144, 145, 170, 171, 179, 201
dehşet 158
Delacroix 97, 103, *The Death of Sardanapalus* (Sardanapalus'un Ölümü) 195
Delilah 169
deri kısa pantolon 91
Destorrents, Rafael 179, 180, 224
devil 27, 29
devler 42, 44
diable 27
diablo 27
diabolos 29, 31, 32, 33
diabolus 29, 31, 33
diavolo 27
dil çıkarma 91
Dinamik Monarkiyanizm 114
Dinant'lı David 141
dini oyunlar 175
Diodoros 92
Diop, Cheikh Anta 76
dirilenlerin psikostasisi 153
Diriliş 170, 183, 200
Diriliş Meleği 144
dış sapkın 114, 115, 134
dışarı çıkmış dil 91
Doğu kültürleri 90
Dolcino 142
Dominiken 137, 193, 230
Dominiken Ambrogio Polti 201
Donatello 178
Donatusçular 130
Dördüncü Ekümenik Konsil 131
Dördüncü Lateran Konsili 137, 141

dört anlam aşaması 54, 55
Dört İncil 32
dört tırnaklı demir 21
Dua Kitapları 212, 213, 214, 217, 222, 223
Duccio 96
Dünyanın Yok Olması 193
Dürer 75, 108, *Cehennem Azabı* 171, *Four Apostles* (Dört Havari) 197, *Four Witches* (Dört Cadı) 188
Düşen Asi Melekler ile ejder olarak Şeytan 206
düşmüş melekler 41, 43, 170

E

Eadwine Zeburu 85
edep yerleri 201
ejder 32, 37, 39, 57, 100, 102, 118, 119, 125, 126, 129, 130, 131, 170, 204, 205, 218
Ekümenik Konsil (Trent Konsili) 115, 196
El Greco 157
Elipandus 124, 125, 130
elit kültür 98
elma 209
Endülüs Emevileri 139
Engizisyon 15, 60, 123, 136, 137, 154, 189, 196, 230, 239
Enoş Kitabı 40, 41, 42, 43, 44, 45, 107
enpatsu 94
eosphoros 34
Eratosthenes 81, 83
erotizm 184, 185, 186, 187, 188, 190
Escorial, *Christ Crowned with Thorns* (Dikenlerden Taç Giymiş İsa) 225
Eski Ahit 27, 29, 53, 54, 55, 114, 168, 185
eski Yunan 235
etek 84, 85, 86, 88, 91
Etherius 124, 125
Etiyopyalı 75, 76
Eukleides, Geometrinin Öğeleri 82, 83
Euryale 91
Eusebius 119, 122
Eyck, Hubert van 176, 179, 182, 183, 184
Eynsham Keşişi, Hayali Görüntü 224
Eyüp ile Şeytan 105
Eyüp Kitabı 22, 27, 29
Eyüp'ün Baştan Çıkarılması 104, 105

F

fallik asası 187
fallik yılanlar 172
fallus 89
Fas 139
faunuslar 64, 65, 170
Faust 106, 195
Faustus 152
Fauvel 100
Felix 125
Fenikeliler 89, 160
figura 168
figüratif realizm 53, 168
fildişi 110
Filistin 54
Firavun 170
Floransa 97, 174, 175, 178, 180, 192, 193, 230
Floransa Duoma'daki Porta della Mandorlası 145
Fouquet 97, 98, 99, 101, *Bakire* 185, *Descent of the Holy Ghost among the Faithful* (Kutsal Ruh'un Sadıklar Arasında Düşüşü) 98
Fouquet, Jean 97
Francesca, Piero della 192, *Haçın Yükselişi* 53
Frankenstein 19
Frankfurt 125
Fransa 235
Fransisken 53, 137, 193
Franzano, Juan 60
Fraticelli 141
Freud, Character and Anal Erotism (Kişilik ve Anal Erotizm) 205
Fudomyo-o ikonografisi 24
funnu-gyo 94

G

gagalı 166, 181, 182
Gaki-Söshi 195
Garden of Delights (Zevkler Bahçesi) 224
Gauguin 192
Gauzlin 68
genç, sakalsız İsa 63
gerçek 54
Gerhard, Hubert 221

Germen Şövalyeleri Örgütü 126
Gerona Beatus 127, 128, 129
Ghent 212
Gibbon, Edward 83
Gide 141
Gılgamış 160
Gilonis, Harry 72
Gimpel, Jean 81
Giotto 23, 96, 97, 128, 168, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 184, 218, 223, 229, *Adoration of the Magi* 96, 154, 174, 183, 184, *The Kiss of Judas* (Yahuda'nın Öpücüğü) 239
Gislebertus 101, 154, 155, 156, 160, 162, 163, 164, 165, 199, 200, 201, 239, *Kıyamet Günü* 157
Gnostik 111, 116
Gnudi, C. 177
Godzilla 57, 103, 129, 183, 205, 228
Goethe 45, 195, *Faust* 97, 103
Goff, Le 153
Gordon, Cyril 129
Gorgo 91, 92, 106, 108
goril 131
Gotik 103, 119, 134, 153
Gotik katedraller 82
Gotik Kıyamet Günü 170
Gotik sanat 145, 177
Goya 189, 190
Granada 158
Grande, Can 55
Grandes Chroniques de France 230
Grandes Heures de Ducde Berry 216
Gregorius, IX. 138, 139, 240
Gregorius, VII. 132, 133
Grivot, Denis 234
grotesk 103
grotesk ağızlar 172
grotesk röntgencilik 195
grotesk şeytan imgesi 100
Gryllus 224
gurur 209, 218
Gutiérrez, Gustavo 238
gülünç 228
günah 34, 35, 36, 46, 77, 117, 118, 141, 190, 194, 235
günah ve şehvet simgesi 91
Günaha Teşvik 164 166, 167, 170
günaha teşvik sahneleri 110
günahkârlar 57, 60, 128, 148, 171, 175, 222, 225, 231
Günlük Dua Kitapları 212
Güzel Dua 229
Gyosai, Kawanabe 196

H

Haçlı Seferleri 180
Hades Kapısı 106
Hadrian, IV. 133
hale 205
Halley kuyrukluyıldızı 97
Hamsin Yortusu 70
Hamsin Yortusu'nun İsa'sı 71
Harpya 97
Harrowing of Hell (Cehennem Azabı) 99
Harun 30
Havariler 183, 199, 225, 229
hayvan başlı Mısır tanrıları 182
hayvan kafası 181
hayvansal özellikler 73
hayvansı yüz 98
Hazlitt 227
Heer, Friedrich 62, 141
Helel 34
Helenistik 89, 102, 198
Helenleşmiş Yahudi muskaları 181
Helios 61, 199
Hercules and Omphale 186
Herkül 77, 129, 186, 187
Hermes 181
Herod 170
Hetimasia 144, 145
Heybetli İsa 62
Hezekiel 36
Hindistan 108
Hindu 94
Hint Vajra 94
Hintli 82
Hıristiyan ikonografisi 100, 163, 181, 219
Hıristiyan İspanyol 238
Hıristiyan sanatı 59, 60, 77, 94, 102, 229
Hıristiyan *Satan* 235
Hıristiyan Şeytan 24, 95, 242
Hıristiyan yeraltı mezarlıkları 61
Hıristiyanlık 30, 31, 45, 81, 82, 90, 91, 114, 115, 121, 124, 135, 138, 158, 235, 236, 239, 240, 241
Hitler, Adolf 236, 238

Holofernes 192
Homoerotizm 194
Homoiousianlar 115
horoz kafası 181
hortumlu 182
Horus 150
Horus Yuhanna'nın kartalı 181
Hosshin Shu 235
Hugo, Victor, *Les Misérables* (Sefiller) 227
Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (Ortaçağ'ın Çöküşü) 216
Humbaba 160, 161, 162
Humbaba iblisi 161
Humiliati 133
Hus, John 230
Hussitler 240
hükümet 229
Hydra 129
Hypatia 81, 83, 84
Hypatia'nın öldürülmesi 82

I-İ

Ignatios 46
Inferno 96, 146, 172
Iranæus 46, 119
İbis kafası 181
iblis 29
İblis 35
iblis heykelleri 160
iblis Pazuzu 160, 161
iblisler 42, 64, 200, 234
iblisleştirme 231
İbn Rüşd 140, 141
İbn Sina 140
iç sapkın 114, 115, 117, 119
ideal güzellik 205
ideoloji 239, 240, 241
iğrenç 128
ikil düzen (Cehennem ve Cennet) 153
İkinci Haçlı Seferi 69
ikonografi 14, 15, 53, 153, 163, 170, 176, 229
ilk günah, *vitium originis* 43
İlk Günaha Teşvik 166
illuminare 212
İmparator VII. Louis 69
İmparator XI. Louis 97
İmparator Theodosios 240
İmparator II. Constantinus 81, 89, 115, 122
İmparator Diocletianus 120
İmparator I. Theodosios 122
İmparator I. Frederick 115, 133, 137, 139
İmparator II. Frederick 133
İmparator II. Henry 69, 144
İmparator III. Valentinianus 122
İmparator IV. Henry 132
İmparator VII. Henry 138
İmparator IV. Philip 141
İmparator I. Richard 69
İmparator ile Papa 132
İmparatorluk 154
in articulo mortis 152
İncil 33, 62, 122
İncil yorumları 20
İncil'in Dört Yazarı 54
İran sanatı 181
iri kulaklar 100
İrlandalı keşişler 150
İsa 22, 23, 46, 47, 49, 50, 53, 56, 61, 62, 77, 99, 100, 107, 108, 110, 116, 122, 128, 140, 143, 144, 145, 148, 150, 152, 153, 156, 157, 161, 167, 170, 171, 176, 179, 180, 183, 184, 193, 197, 198, 199, 200, 207, 210, 225, 229, 234
İsa ile Satan 209
İsa Mesih 48
İsa'nın Birinci ve İkinci Kez Günaha Teşvik Edilmesi 164
İsa'nın cinselliği 79
İsa'nın elbisesi 179
İsa'nın Günaha Teşvik Edilmesi 74, 109, 163
İsa'nın Kamçılanması 168
İsa'nın Kırbaçlanması 191
İsa'nın Üçüncü Kez Günaha Teşvik Edilmesi 165
İshak 53
İsis 181
İskenderiye 82, 83, 108, 124, 181, 182
İskenderiye Kütüphanesi 83
İskenderiyeli Clemens 43
İskenderiyeli Yahudiler 29
İskoçya 140
İslam 126
İspanya 114, 123, 124, 126, 138, 139
İspanyollar 239

İşaya 21, 33, 34, 36, 37, 65
işkence 153, 154, 166, 175, 187, 188, 194, 200
işkence aletleri 175
iyilikle kötülük 225
iyiyle kötü arasında seçim 42, 236

J
Jacquerie isyanları 213, 214
Jaki 94
Jakobenler 240
James, M. R. 148
Japon Cehennem kitapları 24
Japon mitolojisi 234
Japon resim ve heykel sanatı 95
Japonya 94, 187, 235, 236
Jerome 40, 43, 65, 80
Joachim 141
Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man* (Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi) 130
Jude 40
Jude Kitabı 106
Julius, II. 226
Jung 94
Juni-Shinsho 94
Junius 207, 208, 209, 210
Juozu 195
Justin 42, 45, 135

K
Ka (ruh) Matta'nın meleği 181
Kabuki oyunu 235
Kâfir Müzik 70, 71, 73
kâfir tiyatro 99
Kâinatın Hakimi İsa 63
Kaisersberg, Johann Geiler von 189
kalın dudaklar 91
Kamakura 236
kamçılamak 175
kanatlar 88, 95, 96, 103, 128, 160, 166, 167, 172, 190, 194, 205, 211, 228
kanatlı Çin iblisleri 95
kanatsız melekler 201
Kapadokyalılar 70, 72
kara büyü 84
Karamazof, Ivan 25
Karanlık Çağlar 81
Kardinal Ercole Gonzaga 200
Karolenj hanedanı 77
karolenj üslubu 131
Kartaca 89
Kartacalı Donatus 130
katedraller 82, 98, 131, 142, 150, 163, 170, 181
Kathar piskoposu Bernard Simorre 136
Katharlar 115, 135, 136, 137, 154, 229, 230, 133, 134
Kayıkçı Charon 59, 197, 200
Kefaret 45, 46, 49, 50, 153
Keltler 68, 92
kemik-kıran 175
kentaur 74
Keşiş Beatus 114
Keşiş Pereginus 121
keşişler 81, 104
keşişlerin spekülasyonları 98
Khalkedon (Kadıköy) Konsili 122
kibir 42, 45
Kıbrıs 160
Kildani 117
Kilise 45, 82, 117, 119, 130, 134, 136, 141, 142, 145, 149, 152, 153, 154, 206, 229, 231, 236, 240
Kilise Babaları 39, 40, 42
Kilise Engizisyonu 137
kilise tarihi 113
kıllı 65, 88, 111, 190
Kıpti 76, 89, 91, 151
kirlenme 210
kirlenmiş ruhlar 205, 206
Kirlenmiş Ruhları Kovan Melekler 120
kirleten 120, 128, 227
kirleten ruhlar 206
kirleten sapkınlar 207
kirlilik imgeleri 119
kırmızı melek 142, 144
Kirttimukha 108
kısa pantolon 102, 194
kıskançlık 208
kişi 228
kişilik 231
Kitabı Mukaddes 30, 32, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 80, 100, 114, 117, 119, 121, 122, 123, 131, 135, 151, 212
kıvırcık saç 163
kıvrık tırnaklar 128
Kıyamet Günü 50, 57, 59, 67, 73, 101,

103, 106, 107, 108, 111, 112, 114, 118, 119, 128, 130, 131, 133, 134, 142, 143, 144, 146, 151, 152, 153, 156, 158, 160, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 179, 182, 184, 192, 194, 197, 199, 200, 201, 211, 219
Kıyamet Günü alınlıkları 153
Kıyamet Günü ikonografisi 154
Kıyamet Günü resimleri 21, 98
klasik lahitler 98
Konfüçyüsçülük 235
kostüm 242
Koyunların Keçilerden Ayrılması 143
köpek kafası 181
kötülüğün doğası 36
kötülüğün simgesi 236
kötülüğün yüzü 239
kötülük 94, 178, 179, 224, 234, 235, 238, 240, 242
kötülük imgesi 236
kötülüklerle yüzleşmek 241
Kral Dindar Robert 68, 132
Kral James'in İncil'i 65
Kramer, Heinrich 188
Kraus, Henry 158
Kudüs 54
kulaklar 91
Kundari 95
kurt maskesi 167
Kurtuba 126
Kurtuluş Merdiveni 73
kusoshi tomarı 187
Kutsal Ekmek 157
Kutsal Roma İmparatoru 131, 240
Kutsal Yazılar Kitabı 144
kutsanmışlar 152, 176, 179, 199, 200, 201
kutsanmışlarla lanetlilerin ayrılması 144, 145
kuyruk 88, 91, 103, 128, 160, 166, 172, 175, 200, 218, 229
kürklü şeytan 87
Kyoto 95

L

La Madeleine Manastırı 30
Lagaş 179, 180
lağım çukuru 103
lahitler 64
lamassu 181
lanetliler 146, 148, 152, 153, 154, 157, 160, 166, 172, 174, 176, 179, 183, 193, 197, 199, 200, 201
Lanetlilere Yapılan İşkenceler 167
Latin Kilisesi 114, 136
Laurence, Richard 44
Lawrence, D.H. 11, 12, 178, 183
Lazio, Castel S. Elia manastır kilisesi 77
Leo'nun lağım çukuru 175
Leonardo 11
Lérins 150
Lérins'li Vincent 121
Les Belles Heures 214, 218
Levi, Eliphas 236
Leviathan 106, 108, 222
Leviathan Cehennem Ağzı 103
Levililer 36
Limbourg Kardeşler 22,28, 39, 98, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 221, 223, 224, 226, *Les Très Riches Heures* 214, 217, 222, *Asi Meleklerin Düşüşü* 226
Limbourg Satanı 218
Lindisfarne Kitabı Mukaddes 151
Loreto 226
Lotto, Lorenzo 25, 202, 224, 226, *Mikâel ile Lucifer* 59
Louth, Monasterboice'daki Muiredach 151
Louvre 89
Lucie-Smith, Edward 184
Lucifer 16, 17, 21, 22, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 59, 64, 96, 102, 103, 138, 170, 182, 205, 206, 207, 210, 211, 218, 221, 223, 226
Lucifer'in Düşüşü 213
Lucretia 186
Lucretia heykeli 186
Luka 29, 32, 52, 114, 181
Luther 188, 196, 197, 236
Luther Reformu 196
Lyon'un Yoksul Adamları 133, 134

M

Maat 150, 151, 161
Mabuse 186, *Hercules and Deianira* 187
Magdalalı Meryem 69, 71
magisterulus 148
Magius 125, 127
Magnus, Albertus 140

mağara adamı 84, 85, 86
mağara adamı etekleri 85, 87, 102
Mahşer 59, 73, 103, 106, 107, 108, 111, 114, 118, 119, 126, 126, 128, 130, 141, 146, 148, 160, 205, 210, 214
Mahşer ikonografisi 123
Mahşer'deki Dört Kanat 77
Mahşer'in Dört Atlısı 77
Mâle, Emile 100
Malleus 189
Mamigliano 113
mammisi 89
manastır kiliseleri 66, 67, 81, 131, 142
mandorla 100, 145, 146, 157, 170, 176, 180, 183, 184, 211
Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* [Çimenler Üstünde Kahvaltı] 186
Manicilik 35, 36, 37, 44, 80, 83, 117, 119, 120, 132, 136, 170, 240
Mannerizm 185, 187, 225
Manson, Charles 236
mantar 72, 73
Mantua'lı Gonzaga 200
Map, Walter 135
mappo 235
Marcion 111, 114, 116, 119, 122, 206
Markos 31, 32, 52
Marlowe, Christopher 152, *Faustus* 20, 210, *Martyrdom of St Apollina* (Aziz Apollina Şehitliği) 98
maske 229
Master, Rohan 152
Matta 29, 32, 40, 128, 142
mavi melek 142, 143, 144, 146
maymunlar 91
Medusa 91
Meffret 61
Meikira 94, 95, 234
Meikira Daisho 93
Meiss, Millard 213, 214, 216, 217, 222, 223
Melek Papa 141
melek rütbesi 208
melekler 35, 41, 42, 76, 146, 148, 154, 157, 172, 200, 201, 204, 207
Meroe 89
Mesih 16, 22, 23, 32, 46, 47, 52, 53, 56, 70, 77, 79, 106, 111, 116, 117, 118, 124, 143, 144, 146, 165, 166, 176, 205, 236, 239
Mesih'in doğumu 46
Mesih'in Günaha Teşvik Edilmesi 103, 108
Mesih'in ikonografisi 53
Mezopotamya 15, 21, 41, 89, 129, 160, 161, 180, 181, 187
Mezopotamya iblisi 162, 182
Michelangelo 11, 59, 98, 157, 176, 193, 197, 199, 201, 226, *Kıyamet Günü* 25, 160, 184, 196, 198, 199, 201, 202, 203, *Musa* 45, *Pietà* 61, *The Fall of the Rebel Angels* (Asi Meleklerin Düşüşü) 200
Mikâel 23, 37, 39, 42, 57, 59, 68, 73, 76, 95, 103, 119, 121, 128, 129, 145, 150, 151, 154, 158, 159, 160, 170, 172, 179, 182, 183, 207, 211, 218, 221, 226, 227, 228, 234
Mikâel ve Lucifer 25
mikrop 104, 118, 169, 228
Milano Başpiskoposu 132
Milton 20, 39, 78, 205, 207, 210, 226, 227, 239, *Paradise Lost* 204
Milton Satanı 207
Minos 197, 200
Mısır 75, 76, 82, 89, 90, 106, 115, 150, 151, 161, 181
Mısır resimleri 161
Mısır'a Kaçış ikonografisi 122, 123
Mısırlı Aziz Antonios 104
Mısırlı Hıristiyanlar 182
Modigliani 157
Mogao Grottoes of Dunhuang 94
Moissac 71
Montanusçular 43
Montecorvino, Giovanni 95
Morgan Beatus 125
Moulins, Guiard des 211
Muhammet (Magius ve Dante) 126, 141
Muhteşem Lorenzo 178
Muratorian Canon 115
Musa 23, 30, 170
Musa ile Altın Buzağı 31
Münih'teki Alte Pinakothek 197
Müslüman 123, 124, 126, 137, 138
Müslüman İspanya 124
müzik 73
Myo-o 94, 95

Mystére d'Adam (Adem'in Sırrı) 33, 99

N
Nara 94
Narbonne'lu Parement 95
Nasturi 96
Nazianzos'lu Gregorios 47
Naziler 240, 241
Nefilim (İri adamlar) 41, 42
Nergal 24
Nestorios 124
Nezumi Komon Harunoshingata 235
Nicodemus 106
Nikaia (İznik) Hıristiyanlık ilkeleri 115
Notre-Dame, *Kıyamet Günü* 170, 171
Novara'lı Fra Dolcino 141
nü 80
Nübyeli 75, 76, 88, 182
Nyorai, Yakuşi 94
Nyssa'lı Gregorios 46, 47

O-Ö
Ockham'ın usturası 96
Oedipus tarzı cinsel ilişki 135
oeuvre 184
Oğul 115
On Emir 30
oni 234
Orestes 83
Origenes 11, 21, 34, 35, 36, 40, 79, 80, 135, 240
Orléans 132
ortaçağ 39, 238
ortaçağ sanatında simgecilik 54, 91
ortaçağ şehveti 186
ortaçağ tiyatrosu 163
ortaçağda resim sanatı 56
ortodoks 113, 114, 145, 170
Orvieto, S. Brizio'nun Meryem Ana Kilisesi 193
Osiris 102, 150, 181, 182
ostentatio genitalium 79
Othello 241
Ovidius 33, 186
öfke 239
Ölüler Kitabı 149
Ölülerin Dirilişi 144, 152, 153, 171
Ölülerin Yeri 212
Öteki 229, 231

P
Pachomius 75
Padova, Arena Kilisesi 173
pagan 68, 80, 81, 83, 113, 126, 200, 227
pagan tanrıları 30, 76, 182
Paisley, Revd Ian 229
Palermo 180
Pan 24, 64, 65, 66, 68, 73, 75, 81, 87, 91, 92, 97, 98, 102, 228
Pan ve Bir Keçi 65
Pan'ın Eğitimi 192
Panofsky, Erwin 188
Paolo ve Vitellozzo Vitelli 194
papa 154, 236
Papa II. Alexander 133
Papa II. John Paul 240
Papa III. Honorius 139
Papa II. Nicholas 133
Papa III. Alexander 135
Papa III. Innocent 115, 133, 136
Papa III. Julius 201
Papa I. Leo 80, 83, 84
Papa III. Leo 103, 125, 146, 148
Papa III. Lucius 115, 133
Papa III. Paulus 197, 201
Papa IV. Paulus 196
Papa IX. Gregorius 137
Papa V. Clemens, 40, 45, 95, 141, 142
Papa VI. Alexander 193
Papa VI. Paul 240
Papa VII. Clemens 197
Papa X. Leo 194
Papa XXII. John 136
Papa'nın günlükleri 98
Papa ve İmparator 131
Paradise Lost 226
Paris 134, 138
Paris Başpiskoposu Maurice de Sully 171
Paris'te Notre-Dame 170
Parousia (İsa'nın Kıyamet'te İkinci Gelişi) 144, 145, 170
Patarin Başpiskoposu 132
Patarinler 133
Paul, Jean ve Herman 221
Pavlus 30, 46, 52, 100, 114, 116
pençeler 88, 97, 98, 128, 160, 166, 167, 175, 179, 210, 211, 218, 229
Pers dualizmi 136
Persepolis 180, 181

Persler 120, 148
perspektif 13
Perugino, *Musa'nın Ahdi* 192
Peter Pan 64
Petrus 22, 52, 146, 170, 197
Petrus II 107
Photios 43
Pietà 56
Pilate 229
Pilatus 22
Pisano, Leonardo, *Liber abbaci* 140
piskopos 156
Piskopos Epiphanius 135
Piskopos Nazarius 117
Piskopos Rudolf Graber 241
Platon, *Symposium* 29
Pocari, Francesco di Pietro 230
Poito'lu Richard 69
Pollaiuolo, Antonio 218
Pompei 177
popüler kültür 98
Pordenone 136
Poseidon 20, 21
Poussin 192
Prado 230
Prenslerin Kamçısı 200
Procession of the Flagellants (Kırbaçlayanlar Alayı) 217
Procopius 170
Protestanlık 189, 196, 240
Pseudepigrafa 33
psikostasi 150, 153, 154, 169, 170
Pucelle, Jean 54, 55, 77
Punt 89
Purgatorio (Araf) 96, 152
putto 77
pyxides 110

R

Rabbula İncilleri 97, 180
Rabbula Kitabı Mukaddes 145
Rabelais, *Gargantua ile Pantagruel* 82
Rafael 42
Raimondi, Marcantonio 186
Ralp ve Reginbald 81
Raphael 42, 186, 221, 226, *Aziz Mikâel ile Şeytan* 219, 220, *Michael and the Dragon* (Mikâel ile Ejder) 218
Ratzsinger 23
Ravenna mozaiği 144
Ravenna, S. Apollinare Nuovo 142
Reagan, Ronald 84
Réau, Louis 100, 181
Reims, bir Notre Dame payandası 77
Renaud de Montanban 100
Reni, Guido 12
resim gelenekleri 50, 228
Richalm 104
Rivera, Diego 53
Robbins, Russell Hope 189
Roberti, Ercole de' 219
Robinson, *Diary* 45
rock grupları 236
Rockefeller 53
Rohan Ailesinin Ustası 217
Rohan Dua Kitabı 218
Roma 115, 124, 125, 145, 174, 182, 235
Roma bazilikaları 125
Roma'daki S. Sabina 61
Roma'daki San Pietro Bazilikası 61
Roma'daki yeraltı mezarlıkları 102
Romalılar 114
Roman de Fauvel 99
Romanesk 13, 23, 30, 56, 62, 66, 69, 91, 95, 103, 133, 153, 180, 181, 238
Romanesk çizgili Şeytan 162
Romanesk heykel 142
Romanesk sanat 71, 145, 177
Romanesk sütun başlığı 68
Romano, Giulio 186
Rops, Félicien 196
Rotterdam 225
Rönesans 12, 13, 14, 16, 20, 23, 39, 60, 79, 103, 127, 129, 145, 182, 184, 187, 218, 238
Rubens 76, *Lanetlilerin Düşüşü* 59
ruhani 54
Ruhani Fransiskenler 136
Ruhların Tartılması 72, 76, 79, 128, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 161, 171, 176, 197, 201, 228
Ruhların Tavsiyesi 212
Rukudo resimleri 235
Russell, Jeffrey Burton 90, 148
Ryojin Hishoda 235

S-Ş

Sabbatic Goat (Sebt Keçisi) 236

Saccardino, Constantion 60
saç 91
sadakat 209
sadizm 195, 196
sadomazoşist fetiş resimler 194
sakallı yüz 91
Salet, Francis 71
Salisbury'li John 134
Samson 53, 169
San Marco Manastırı 56
San Maria Maggiore 145
San Maria Novella 230
San Pietro Bazilikası 199
sanat dili 11, 12
Sansom, G. B., *Japan: A Cultural History* (Japonya: Bir Kültür Tarihi) 235
sapkın ayinler 136, 138
sapkın delilik 123
sapkınlık 20, 36, 44, 68, 81, 81, 111, 113, 116, 117, 120, 121, 123, 126, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 142, 145, 146, 153, 154, 158, 193, 207, 229, 230, 231
sapkınlık (*hairesein*) 114
Sarazenler 101, 126, 229, 231
Sartre 141
Sasani sanatı 97, 157, 161, 181
Sassetta (Stefano di Givanni) 79, 230
Satan 16, 22, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 57, 59, 64, 75, 77, 97, 106, 107, 108, 110, 111, 118, 126, 127, 128, 150, 154, 158, 159, 163, 164, 165, 170, 172, 174, 183, 190, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 218, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 235, 236, 237, 239
Satan kültü 236
Satan resimleri 23
satan sözcüğü 27
Satan'a ödenmesi gereken *bedel* 50
Satan'ın çirkinliği ve kötülüğü 38
Satan'ın günahı 41
Satan'ın yüzü 99
Satanas 31, 32, 33
Satanizm 196, 234, 236
satyr 64, 65, 73, 75, 86, 89, 185
Satyr's Family (Satyr'in Ailesi) 75
Saulieu'daki St Andoche Bazilikası 160
savaş 42
Savonarola, Girolamo 193
Schiller, Friedric, *Soyguncular* 213
Schiller, Gertrude 164
Scott, Michael 140, 141
Scott, Sir Walter 140, *The Lay of the Last Minstrel* (Son Ozanın Ezgisi) 139
Scrovegni, Enrico 173, 174, 176
Scrovegni, Rinaldo 173
Seçilmişler 193
Segarelli 141
Sekhmet Markos'un aslanı 181
seks âlemleri 135, 138
Semur, Renaud de 70
Sénac, Philippe 126
seri katiller 236
Sernini, Nicolo 200
Servetus 240
Set 181, 182
Sevilla 124
Sevillalı Isidoro 73
Shakespeare 21, 29, 210, *Othello* 239, *Hamlet* 163
Shapur, I 117
Shearman, John 14
Shelley 33, 64, 118, 227, *Defence of Poetry* (Şiirin Savunması) 34
Shelley, Mary 19
shenti 151, 161, 182
Shinyakuşi-ji 95
Shi-Tenno 94
Shropshire 50
Shukafa, Kom el 181
Sicilya 180
Siena 96, 222
Siena'lı Azize Catherine 187, 201
Signorelli, Luca 18, 184, 190, 184, 193, 194, 195, 196, 226, , *Aziz Benedict'in Hayatından Öyküler* 192, *Judith* 192, *Lanetliler, Vaiz ve Deccal'in Edimleri* 193, *The Elect* (Seçilmişler) 195, 225, *Musa'nın Bedeni İçin Çatışma* 192
Silvanus 64
simyacı 141
Sistine Kilisesi 14, 25, 157, 196, 200
sivri kulaklar 163
siyah 128
siyah yarasa kanatlar 95
Skolastik 47, 49, 51, 53, 54, 55, 79, 153
Sofistler 49
Sokrates, *Cratylus* 29
Soljenitsin 241, *Gulag Takımadaları* 239

Sorel, Agnès 185
Soriguerola 151, 161, 182
Soriguerola şeytanı 101
soyutlama 228
sömürgeciler 240
spine-roller 175
Spinoza 24, 25, 34
Spranger, Bartholomeus 185, 186, 187
Sprenger, Jakob, *Malleus maleficarum* 188
St Benoît 69
St Benoît-sur-Loire 160, 162
St Eulalia Dua Kitabı 179
St John Manastırı 180
St Lazare 160, 170
St Lazare Katedrali 56, 91
St Madeleine 69
St Martin and the Beggar (Aziz Martin ile Dilenci) 98
St Victor'ın Kefeni 162
stanze 226
Steinberg, Leo 79, 96
Sterling, Charles 216
St Francis freskleri 96
Sthenno 91
Stuttgart Zeburu 110
Styx Irmağı 197
su işkencesi 175
suç 190
Suger, Abbot 55
Sully, Maurice de 45
Suriye'de Ras Şamra 129
Susa 180
Sümer 181
sünnet 50, 79
Şahsi Yargılama 152, 153
Şam'lı John 126
Şehit Petrus 230
şehvet 225
şehvetli çıplak kadınlar 194
şehvetli iblisler 65
Şeytan 16, 27, 37, 52, 57, 64, 142, 205, 228, 240
Şeytan görüntüleri 59, 163
Şeytan ikonografisi 91
Şeytan imgeleri 17, 19, 22, 23, 92, 234
Şeytan kostümleri 99
Şeytan molekülü 84
Şeytan neden çıplak 80
Şeytan oyması 66
şeytan sözcüğü 27, 33, 234
Şeytan temsilleri 57, 168
Şeytan ve kötülük 45
Şeytan'a bedel 47
Şeytan'ı çizme 64
Şeytan'ın adı 36
Şeytan'ın beş genel özelliği 65
Şeytan'ın Cennet'ten kovulması 118
Şeytan'ın cinsel güçleri 184
Şeytan'ın çatal toynakları 97
Şeytan'ın çıplaklığı 76, 77, 79, 82, 92
Şeytan'ın düşüşü 168
Şeytan'ın elbisesi 166
Şeytan'ın etekleri 86
Şeytan'ın görsel imgesi 50
Şeytan'ın görünüşü 102
Şeytan'ın günahı 39, 42, 44, 45
Şeytan'ın kişileştirilmesi 229
Şeytan'ın Pilate'ı kışkırtması 168
Şeytan'ın resimleri 22, 160
Şeytan'ın sanattaki işlevi 102
Şeytan'ın siyahlığı 75
Şeytan'ın şehveti 72
Şeytan'ın vücudu 88
Şeytan'ın yüzü ve şekli 23, 97, 142, 228
şeytanbilim (demonoloji) 24, 189, 236
şeytanın boynuzları 87
şeytanlar 17, 32, 42, 138
şeytanların yarasa kanatları 96
şiddet 239
Şinyakuşi 94
şişman 128

T

T'aot'ieh maskesi 108
Takvim 212
Tamu 205
Tanrı'nın düşmanı 57, 84, 104, 108, 117, 123, 208, 234
Tanrı'nın muhalifi 239
Tanrı'nın oğulları 41, 44, 45
Tanrı'ya olan *borç* 50
tapınaklar 182
tarafsız yargılama 154
Tarquin 186
Tartareus 89
Tatianos 135
tazmin kuramı 47, 48, 49

Tekvin 40, 41, 43, 44, 129, 207
Tekvin A 208, 209
Tekvin B 207, 208, 209, 210, 226
Tekvin, Kral James uyarlaması 42
Tel El-Mukayyer 85
Tell Asmar 129
Templar Şövalyeleri 141
Tempyo 236
teolojik simgecilik 79
Tertullianus 40, 43, 45, 81, 111, 116, 119, 135, 182
Teslis 115, 117, 124
tetramorf 180
Teufel 27
Tevrat 175
Thatcher, Margaret 229
The Chester Cycle 33
The Golden Legend (Altın Efsane) 73, 122
The Meeting of SS. Antony and Paul (Aziz Antonios ile Aziz Pavlus'un Karşılaşması) 74
Theon 82, 83
Theophilos 106
Theophilos ve öyküsü 103
Theophilus 83
Thomas à Becket 69
Thoth 150, 181
Thurkill Hayali Görüntü 224
Thyestean şölenleri 135
Tideman 53
Tintoretto, *Michael and the Dragon* (Mikâel ile Ejder) 221
tırmık 200
tırnaklı demir 103, 146, 160, 175
Titian, *Death of Peter Marty* (Aziz Şehit Peter'ın Ölümü) 136
tituli 14
tiyatro 106
tiyatro kostümleri 100
tiyatro oyunları 102, 231
To-ji 95
Toledo 82, 124, 125, 138, 140
Toledo Başpiskoposu Elipandus 114, 123
Toledo Çevirmenler Okulu 138
Toledo'lu Johannes Avendehut 139
Torcello 128, 133, 144, 145, 153, *Kıyamet Günü* 175, 181
Torcello mozaiği 146, 148
toynaklar 88, 103, 167, 200, 211
Transubstantiation 137
Trent Konsili 197
Trier 210
Trier Mahşeri 59, 205
Tuchinler 214, 217
Tufan 41, 129
Tundale, Hayali Görüntü 222, 224
tüylü kısa pantolon 88, 166
tüylü vücut 98, 167, 172, 228
tüylü, sakallı yaşlı adamlar 175
Twain, Mark 12
Tyconian tefsiri 126
Typhon 86
Tyrannosaurus Rex 183

U-Ü

Ur 85
uraei 90
Urgel Piskoposu Felix 124
utanç 190
Utrecht Zeburu 84, 85, 86
Utsubo Monogatari 235
uyuşturucu mantarlar 73
uzmanlaşma 238
üç çatallı mızrak 20, 21
Üç Günaha Teşvik 166
üçlü düzen (Cehennem, Araf ve Cennet) 153
üçlü mızraklar 128
Üçüncü Günaha Teşvik 164
Üçüncü Haçlı Seferi 69
Üçüncü Lateran Konsili 135
üvendire 97, 172

V

Vahiy 32, 123, 128, 193, 204
Vahiy Kitabı 37, 118, 129, 215
vahşi 158
Vahşi Adam 74, 75
vahşi figürler 90
vahşi insan 99
Vaiz ve Deccalin Edimleri 193
Valentinus 116, 206
Vasari, Giorgio 136, 184, 192, 194, 197, 218, *Lives of the Artists* 30
Vatikan 226
Vatikan Kardinali Ratzsinger 240
Vatikan Müzeleri 196

Vecchio, Palma 136
Velázquez, Diego 98
Venedik 226
Venedik, San Marco 144, 148
Venüs 33, 187
Vergilius 197
Verona Ekümenik Konsili 133, 137
Verona, Pietro di 136
Vézelay 69
Vézelay İsa'sı 71
Vézelay, La Madeleine 67
Villarina, Catalina 60
Villeneuve, Roland 24, 95, 236
Villon, François 60
Visconti Dua Kitabı 101
Vives, Jaime Vincens 138, 139
Vivian Kitabı Mukaddes'i 131
Viyana 224, 225
Volterra, Daniele da 201
Vox in Rama 138

W
Waite, A.E. 236
Waldensiyanlar 134, 136
Wallace, Sir William 140
Weiden, Van der 185
Wickham, Glynne 100
Williams, Charles 188
Williams, John 126
Winchester Zeburu 84, 99, 100, 101, 107, 108, 133, 164, 165, 166, 168, 170, 175, 239
Wölfflin, Heinrich 188

Y
yabaniler 75
Yahuda 23, 60, 148, 160, 163, 170, 223, 229, 239
Yahuda'nın İhaneti 177
Yahudi Katliamı 236, 238
Yahudiler 80, 82, 83, 84, 114, 115, 116, 124, 126, 137, 138, 154, 157, 158, 196, 229, 230, 231, 240
Yahweh 181
Yahya Peygamber 197, 198, 225
yamyamlık 195
yarasa kanatlar 97, 103, 179, 211, 218, 229, 230
Yedi Ayıp Üzerine İnceleme 211
Yedi Günah 225
Yeni Ahit 20, 29, 31, 37, 53, 54, 55, 80, 110, 114, 115, 145, 168, 180
Yeni Mısır Krallığı 149
yeni sapkınlar 134, 136
yeraltı mezarlıkları 64
yılan 91, 105, 169, 180, 181, 190
yırtıcı-kuş pençeleri 190
yoksul adamlar hareketleri 135, 138
Yuhanna 16, 32, 35, 119, 145, 171, 172, 183, 201
Yuhanna'nın İşleri 117
Yuhanna'nın Kitabı 117
Yunan 117
Yunan II. Basileios Menologion 207
Yunan mitolojisi 91
Yunanlılar 82, 114
Yunus 77
Yusuf 122
yuvarlak kulaklar 163
Yükseliş 180

Z
Zagba 180
zalim 228
Zebur 22, 73, 75, 160
Zebur resimleri 54
Zeburlar 212
Zerdüşt 117, 132, 166
zina 42