UYGARLIĞIN AYAK İZLERİ



Batı Resim Sanatında Korku

Şeytanlar ve Cadılar

CELİL SADIK

Sanat Tarihi

epsilon



Yaptığımız kötülüklerin bir sebebi olabileceğine dair inancımızdı Şeytan... En güçlü kavramlardan biri olan vicdanın panzehriydi. Ve insanların birbirilerinin yüzüne bakabilmesi için ona ihtiyacı vardı.

Bu kitabın ilk bölümü, sizi Şeytan'la yüz yüze getirerek insanlığın içindeki grotesk dışavurumları görmenizde rehber olma amacıyla yazıldı. Bu anlatının nesilden nesle, mitolojiden dine nasıl evrildiğini, içimize attığımız bütün çirkin arzuların Rönesans, Barok ve daha nice dönemle akıma nasıl yansıdığını anlatabilmek için.

İkinci bölümdeyse dini kaygılarla yaratılmış bir başka savaşa, cadılığa yakından bakacağız; doğayla bir bütün hâlinde yaşayan insanların, kötüler ve sapkınlar tarafından nasıl avlandığının hikâyesine.

Özellikle Barok ve Rönesans resminde sanatçıların bu tip konuları nasıl ele aldığını veya nasıl hicvettiklerini birlikte araştıracak, insanlık tarihinin en karanlık uygulamalarından biri olan Engizisyon Mahkemeleri'ni de yine birlikte inceleyeceğiz.

Bu hayatta korkmamız gereken "asıl" şeyin ne olduğunu hiçbir zaman unutmamak için...

Ve katledilen tüm "cadılar" için...

THG
0645863
VNO

30 yıl 3000 kitap

www.epsilonyayinevi.com

9 786254 145568

KDV'den muaftır.

Celil Sadık, 26 Ekim 1991'de Ankara'da doğdu. Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nden 2016 yılında mezun oldu. Fakülteyi "Bizans Dönemi Ankara'sı" ve "Roma Hamamındaki Bizans Eserleri" adlı çalışmalarla tamamlayan Sadık'ın uzmanlık alanı Bizans ve Batı sanatıyla modern sanatlardır.

Tezi için Ankara'da altmışın üzerinde köy gezerek Bizans Dönemi yerleşkeleri ve eserlerini inceledikten sonra mesleğini seven, bilgilerini daima canlı tutmak isteyen bir sanat tarihçisi olarak "Tarihli Sanat" (www.tarihlisanat.com) adlı bir web sayfası oluşturup makalelerini yayınlamaya başladı. @sanatntarihi rumuzuyla sosyal medya üzerinden paylaşımlar yapan Celil Sadık'ın yüz binlerce sanatsever takipçisi bulunmaktadır.

Ankara ve İstanbul'daki çeşitli sanat galerilerinde seminerler veren Sadık, ressamların hayatlarından Mısır piramitlerine dek pek çok ilgi çekici başlığa dair bilgilerini paylaşıyor ve Türkiye'nin dört bir yanındaki takipçilerine sanat sevgisi aşılamayı sürdürüyor.

Yazarın Diğer Kitapları:

Uygarlığın Ayak İzleri - Rönesans'tan Barok Dönem'e Sanat Dehaları (Epsilon Yayınevi, 2019)

Uygarlığın Ayak İzleri - Krallar ve Tanrılar (Epsilon Yayınevi, 2020)

Uygarlığın Ayak İzleri - Batı Resminde Aşk ve Bazı Küçük Felaketler (Epsilon Yayınevi, 2021)

Uygarlığın Ayak İzleri - Batı Resim Sanatında Mitoloji (Epsilon Yayınevi, 2022)

Uygarlığın Ayak İzleri
Batı Resminde Korku #1 Şeytanlar ve Cadılar
Celil Sadık

Genel Yayın Yönetmeni: Aslı Tunç
Dizi Editörü&Yayına Hazırlayan: Şebnem Soral Tamer
Editör: Ulaş Töre Sivrioğlu
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Mert Tamer

1. Baskı: Nisan 2024
ISBN: 978-625-414-556-8

© Celil Sadık, 2024
Bu eser, yayıncısının yazılı izni olmadan çoğaltılamaz.
© Epsilon Yayınevi Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Baskı ve Cilt:
Oksijen Basım
Seyrantepe Mahallesi İbrahim Karaoğlanoğlu Cad. No:35/3
Kağıthane - İstanbul
Tel: 212 283 10 15
Sertifika No: 40379

Yayımlayan:
Epsilon Yayınevi Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Osmanlı Sok., No: 18/4-5 Taksim/İstanbul
Tel: (212) 252 38 21 Faks: (212) 252 63 98
İnternet Adresi: www.epsilonyayinevi.com
E-posta: epsilon@epsilonyayinevi.com
Sertifika No: 49067

UYGARLIĞIN AYAK İZLERİ

Batı Resim Sanatında Korku
Şeytanlar ve Cadılar

CELİL SADIK

epsilon®

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ **9**

ŞEYTAN **11**
PAN'IN FLÜDÜ İLE DANS EDEN PERİLER
Joseph Tomanek (1920) 16
PAN'A TAPINMA
Johfra Bosschart (1979) 17
CADILARIN ŞABATI
Johfra Bosschart (1972) 18
TEVRAT METİNLERİNDE ŞEYTAN 20
TANRI'NIN DÜŞMANI 22
AZİZ AUGUSTİNUS VE ŞEYTAN
Michael Pacher (1471) 22
Aziz Augustinus 24
BATI RESİM SANATINDA ŞEYTAN İLE CEHENNEM
TASVİRLERİNİN OLUŞUMU VE ŞEKİLLENMESİ 27
Cehennem 30
CENNETTEN KOVULMA VE ŞEYTAN'IN OYUNU 32
ÂDEM VE HAVVA
Tiziano Vecellio (1550) 33
ÂDEM'İN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Tintoretto (1551-52) 34
GÜNAHA EĞİLİM
William-Adolphe Bouguereau (1880) 36
DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ
Hiëronymus Bosch (1503–1515) 38
Sol Panel 40
Orta Panel 42

Sağ Panel 44
ŞEYTAN'IN İNCİLDEKİ EN ETKİLİ ROLÜ:
İSA'NIN SINANMASI 48
İSA'NIN SINANMASI
Duccio (1308-1311) 48
İSA'NIN SINANMASI
Sandro Botticelli (1481-82) 49
SON YARGI, MAHŞER VE CEHENNEM TASVİRLERİ 51
MAHŞER&SON YARGI
Giotto di Bondone (1304-06) 56
YAHUDA'NIN PAZARLIĞI/İHANETİ
Giotto (1304-06) 59
SON YARGI
Taddeo di Bartolo (~1390) 60
ÇARMIHA GERİLME VE SON YARGI
Jan van Eyck (~1440) 62
KIYAMET GÜNÜ ÜÇLEMESİ
Hans Memling (~1471) 66
SON YARGI
Hiëronymus Bosch (1506) 70
CEHENNEM
Giovanni da Modena (1410) 72
DANTE VE VERGILIUS CEHENNEMDE
William-Adolphe Bouguereau (1850) 74
DÜŞMÜŞ MELEKLER 76
Tevrat ve İncil Metinleri İçerisinde
"Düşmüş Melekler" ve "Seherin Oğlu Lucifer" 78
İncil Metinlerinde (Yeni Ahit) Lucifer 79
LUCIFER TANRI'YA KARŞI
Mihály Zichy (19. Yüzyıl) 80
ASİ MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ (1340-45) 81
İSYANKÂR MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ
Pieter Bruegel (1562) 82

AZİZ MİKAİL EJDERHAYLA SAVAŞIYOR
Albrecht Dürer (~1496-1498) 84
İSYANKÂR MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ
Frans Floris (1554) 86
LANETLİLERİN DÜŞÜŞÜ
Peter Paul Rubens (~1620) 88
AZİZ ANTONIUS VE ŞEYTAN 92
AZİZ ANTONIUS'UN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Martin Schongauer (1470–75) 93
AZİZ ANTONIUS'UN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Hiëronymus Bosch (1502) 95
Sol Panel 96
Orta Panel 99
Sağ Panel 100
AZİZ ANTHONY'NİN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Domenico Morelli (1878) 102
CEHENNEMİN EFEDİLERİ 103
ASTAROTH 103
AZAZEL 104
BAAL 105
BAPHOMET 106
PAIMON 107
MODERN SANATTA SEMBOLİZM VE ŞEYTAN 108
FRANZ VON STUCK 109
VAHŞİ TAKİP
Franz von Stuck (1889) 109
FRANZ VON STUCK'IN ŞEYTANLARI
Günah (1893) 110
LUCIFER
Franz von Stuck (1890) 114
SANAT TARİHİNDE CADILAR 115
CADILARIN GÜCÜ 121
ENGİZİSYON 122

İŞKENCELER VE SORGU 123
ŞEYTAN'LA ANLAŞMA 128
ŞEYTAN'LA ANLAŞAN RESSAM
JOSEPH CHRISTOPH HAIZMANN 128

BATI SANATINDA CADI RESİMLERİ 133
CADI AYİNLERİ VE ŞABAT SAHNELERİ 135
DÖRT CADI
Albrecht Dürer (1497) 135
KEÇİYİ TERS SÜREN CADI
Albrecth Dürer (1500 veya 1501) 137
CADI ŞABATI
Hans Baldung Grien (1510) 138
CADILARIN ŞABATI
(Genç) Frans Francken (1606) 141
Cadıların Mutfağı
Frans Francken (1606) 146
Cadıların Şabatı
Frans Francken (1607) 148
SALVATOR ROSA'NIN CADILARI 152
BÜYÜ YAPAN CADILAR
Salavtor Rosa (1646) 152
GENÇ DAVID TENIERS VE CADI RESİMLERİ 158
CADILARIN KABULÜ
Genç David Teniers (~1640) 159
CADILARIN MUTFAĞI
Genç David Teniers (~1630) 161
AYIŞIĞINDA CADILARIN ŞABATI
Domenicus van Wijnen (17. Yüzyıl) 163
FRANCISCO GOYA'NIN CADILARI 166
SAĞIR ADAM'IN VİLLASI 169
CADILARIN ŞABATI
Francisco Goya (1789) 170

HAVADAKİ CADILAR
Francisco Goya (1798) 173
BÜYÜ
Francisco Goya (1789) 175
BÜYÜLENMİŞ ADAM
Francisco Goya (1789) 176
CADILARIN ŞABATI/BÜYÜK KEÇİ
Francisco Goya (1821-23) 177
ŞABAT GÜNÜNE GİDEN CADILAR
Luis Ricardo Falero (1878) 178
CADI
Luis Ricardo Falero (1882) 182
BİR CADININ SORGULANMASI
Tompkins Harrison Matteson (1853) 183
MARGUERITE'İN ŞABAT GÜNÜ
Pascal Dagnan-Bouveret (1912) 185
GENÇ CADI
Antoine Wiertz (1857) 188
HENRY FUSELI'NİN KARANLIK DÜNYASI 190
KÂBUS
Henry Fuseli (1781) 192
GECE CADILARI, LAPONYA CADILARINI ZİYARET EDİYOR
Henry Fuseli (1796) 195
ŞEYTAN RESSAM CARAVAGGIO! 197
İLAHİ AŞK VE DÜNYEVİ AŞK
Giovanni Baglione (1602) 202
ŞEYTAN ALEGORİSİ/DÜNYANIN EFENDİSİ
Ludwik Stasiak (1900) 206

KAYNAKÇA 209

ÖNSÖZ

Kıskanıyor, kin besliyor ve yalan söylüyorduk. Öldürüyor, zorla elde ediyor, yok ediyorduk. Ama biz insandık. Aynı anda seviyor, koruyor ve mutlu ediyorduk. Kurtarıyor, tedavi ediyor, yardım ediyorduk. Hatta zamanla iyilikten kötülüğe, kötülükten iyiliğe geçiyorduk. Vicdanımıza teslim oluyor, yeminler ediyor ve pişman oluyorduk. Ya da tam tersi hissizleşiyor, artık umursamıyor ve unutuyorduk. Her insan iyi, her insan kötü doğmuyordu. Yaşarken şekilleniyorduk. Bu yüzden de en çok inanıyorduk. Önce güneşe inandık. Sonra arttı korkularımız ve çoğaldı tanrılarımız. Öğrenmeye başladık ve değişti inancımız. Bilgilerimiz arttıkça yalnızlaştı tanrılarımız. İnsan olarak her şeyi öğrendiğimizde tek oldu tanrımız. Bizi kendi suretinden yaratan, içimize iyiliği ve adaleti koyan…

Ancak hâlâ kıskanıyor, kin besliyor ve yalan söylüyorduk. Zorla ele geçirip yağmalıyorduk. Neticede insandık. Kandırılabilirdik, hata yapabilirdik ve hepsinden pişmanlık duyabilirdik. İşte bu yüzden Şeytan çıktı ortaya. İnsanlığın tüm günahlarının sebebi olmaya. İnsan kendi ürettiği tüm günah ve çirkinlikleri ona yıkmaya başladı zamanla. Şeytan doldurdu dedik, şeytana uyduk dedik, şeytan söyledi dedik… Hiçbirine kendimiz sebep olamazdık. Çünkü bizde Tanrı'dan bir parça vardı. Oysa dünyadaki en kötü varlık insandı ama yarattığımız tüm kötülüklerin "tek bir bünyede ve ondan ötürü" olabileceğine inanmayı seçtik. Yaptığımız kötülüklerin bir sebebi olabileceğine dair inancımızdı Şeytan. Aslında o da Tanrı gibi inancımızın bir parçasıydı. En güçlü kavramlardan biri olan vicdanın panzehriydi Şeytan. Ve insanların birbirilerinin yüzüne bakabilmesi için ona ihtiyacı vardı.

Bu kitap sizi Şeytan ile yüz yüze getirerek insanlığın içindeki grotesk dışavurumları görmenizde rehber olma amacıyla yazıldı. Bu anlatının nesilden nesle, mitolojiden dine nasıl evrildiğini, içimize attığımız bütün çirkin arzuların Rönesans, Barok ve daha nice dönemle akıma nasıl Şeytan olarak yansıdığını anlatabilmek için.

Siyah veya yeşil grotesk bedeni, yarasa veya ejder kanatları, gece parlayan kedi gözleri, vampir dişleri, sivri boynuzları ve toynakları olan bu varlığın geçirdiği görsel aşamaları yakından inceleceğiz. Sonrasındaysa Şeytan'ın evine gidecek ve krallığı yaptığı cehennemin çorak, soğuk topraklarına adım atacağız. Kaynayan kazanların fokurtusunu değil, yok edilen insanların çığlığını duyduğumuz resimlerin içinde kaybolacak, Şeytan'ın devasa ağzının içinden girerek midesine kadar ineceğiz. İnsanın kendi kötülüğüne layık gördüğü, sonsuz ızdırap ve acının şehrinde gezeceğiz. Zamanla cehennemin Kudüs topraklarındaki bir çukurdan öteye nasıl geçtiğini, çocuklarımıza iyi insan olmaları için yaptırım olarak kullandığımız bu karanlık ölüm diyarının resimlere nasıl yansıdığını inceleyeceğiz. Ne kadar korkutucu ve acı verici olursa olsun yaratılıştan beri yaptığımız her tür çirkinlik ve vahşilikle ondan korkmadığımızı belli ettiğimiz cehennemi tanımaya çalışacağız.

Din adına doğmuş bir başka savaşın hikâyesi olan cadılığa da yakından bakacağız. Doğayla bir bütün hâlinde yaşayan insanların kötü ve sapkın insanlar tarafından nasıl avlandığının hikâyesine. Bu bölümde Kramer'in akıl donduran "Cadıların Çekici" kitabını, yaşanan bazı trajik olayları ve kan donduran hikâyeleri resimlerle harmanlayarak derlemeye çalıştım. Bunu yaparken olaylara ağırlıklı olarak sanat tarihi penceresinden bakıp çeşitli dönem ve akımlarda yapılan resimlerin okumalarını kayıt altına alalım istedim. Özellikle Barok ve Rönesans resminde çoğu inançlı ressamın bu tip konuları nasıl ele aldığına veya nasıl hicvettiklerine birlikte bakacağız. Ve insanlık tarihinin en karanlık uygulamalarından biri olan Engizisyon Mahkemeleri'ni de yine birlikte inceleyeceğiz.

Bu hayatta korkmamız gereken asıl şeyin ne olduğunu hiçbir zaman unutmamak için…

Ve katledilen tüm "cadılar" için…

Okura Not: Bu kitabı okurken dinlemekten keyif alacağınızı düşündüğüm bir müzik listesi hazırladım ve paylaşmaktan mutluluk duyuyorum. Dilerseniz alttaki kod vasıtasıyla listeye erişebilirsiniz.

ŞEYTAN

Şeytan, Lucifer, İblis, Daemon, Devil, Satan, Beelzebub, Arch-enemy, Belial, Diablo, Adversary, Teufel, Astaroth… İnanç tarihinin en azılı suçlusuna başlangıçtan bu yana sayısız farklı isim yakıştırılmıştır. Gelin, en yaygın ve eski adlarından birkaçının kelime anlamından söz ederek bu derin mevzuyu incelemeye koyulalım.

İbranice "ha-satan" sözcüğünden gelen Satan'ın kelime anlamı "çatışma yaratan", "tamamlayıcı" veya "düşman"dır. Şeytan için en çok kullanılan isimlerinden biri diğeri olan Lucifer ise İbranice ışık sağlayıcı, daha çok bilinen adıyla "Sabah Yıldızı" manasına gelmektedir. Bu yıldız aslında "Helel" olarak da bilinen Seher Yıldızı'dır ve yaygın kanının aksine, Kitab-ı Mukaddes'te bu isimle, yani Lucifer adıyla bahsi geçmemektedir. "Şeytan" kelimesinin İbranicedeki karşılığıysa "engelleyici, karşı gelen ve suçlayan"dır. Aslında İbraniler Şeytan daha ortaya çıkmadan önce de "satan" kelimesini düşman anlamında kullanıyorlardı. Yaygın adlardan İblis ve Demon'un filolojik öyküsü ise kısaca şöyle: İblis, İbranicede keder, sefalet ve kırılmak anlamına geliyor. Daemon sözcüğüyse Yunanca *daimon-daimonion* kelimelerinden gelmektedir. Zaman zaman Şeytan'ın adlarından biriymişçesine kullanıldığı görsek de "demon" aslen ayrı ve Şeytan'ın yardımcısı olarak tanımlanan farklı bir türü ifade etmektedir.

Girişten de anlayacağınız üzere, kitabın ilk bölümünü Şeytan'ın hikâyesine ayıracak, bu mitin kökenini araştırıp kendisinin nasıl olup da karanlıklar prensi hâline geldiğini irdeleyeceğiz.

***

Dünyanın gelmiş geçmiş en büyük kötü karakteri hiç şüphesiz Şeytan'dır. Dinler tarihinin en çok nefret edileni ve aynı zamanda en çok merak edileni olan Şeytan, isyankâr karakteri ile güçlü bir figür olarak tasvir edilir. Kötülüğün vücut bulmuş hâli olan Şeytan, aslında insana ait karanlık ve

kötücül tüm duyguların besleyicisi olarak da bilinir; korku, kibir, kıskançlık, intikam, nefret, gözyaşı, keder, melankoli, depresyon, zorbalık, cinayet, yalan, tecavüz, ihanet, kısacası her türlü sapkınlık ve önüne geçemeyeceğimiz cinsel dürtüler…

Belki bundan çok daha fazlasını da sıralayabiliriz Şeytan'a ait özellikleri tanımlayabilmek için. Ancak önce şu soruyu sormamız gerek: İnsanoğlu neden böylesi karanlık bir figür yaratma gereği duydu? Buna neden ihtiyacımız vardı? Birebir onun imgelemi kullanılarak olmasa da neden hemen her dinde, mitolojik anlatılarda, filmlerde, kitaplarda ya da tiyatro oyunlarında varlığını seziyoruz? "Şeytan" olarak adlandırılıp işaret edilmese de çoğu öyküde "iyi"nin karşısında yer alan ve popüler kültürde daha cazibeli bir görünüme kavuşan "kötü", kendisini anımsamamıza sebep olmuyor mu? Peki izlediğimiz veya okuduğumuz bir yapımı kimi zaman daha eğlenceli kimi zaman da daha heyecan verici hâle getiren bu figür geçmişten günümüze nasıl şekillendi?

Şeytan, tarih boyunca pek çok isim almasının yanı sıra pek çok kez de şekil değiştirmiştir. İlk zamanlarda keçi gibi sakalları olan, toynaklı ayaklara sahip ve kıvrık boynuzlar taşıyan Şeytan, aslında bu görünümü mitolojiye borçluydu çünkü Hıristiyanlık sanatı, ilk evrelerinde tamamen mitolojiden besleniyordu.

Şimdi kendinizi 200'lü yıllarda yaşayan ve Hıristiyanlıkla yeni tanışmış bir Pagan olarak hayal etmenizi istiyorum. Yeni bir din doğmuş olsa da atalarınızın kuşaklardır tapındığı tanrıları, binlerce yıllık dini külliyatı öylece bir kenara bırakamazdınız, burası kesin. Hâl böyleyken bu geçişi hızlandıracak en akıllıca ve pratik çözüm görsel dili güncellemekti. Örneğin, Helios Sol İnvictus, "Güneşin Tanrısı" olarak bildiğiniz ve taptığınız bir tanrı iken şimdi artık İsa adında bir peygambere ve onun Tanrı'nın oğlu olduğuna inanıyorsunuz. Öte yandan, İsa'nın nasıl tasvir edileceğini bilmiyorsunuz. Ancak İncil'i okuduğunuzda veya misyonerleri dinlediğinizde İsa'nın şöyle söylediğini duyuyorsunuz: "Ben dünyanın nuruyum!" Bu noktadan itibaren İsa'nın nurlar içinde ışık saçan biri olduğunu hayal edip onunla Helios arasında rahatlıkla görsel bir bağlantı kurabilirsiniz. Evinizde yer alan Helios figürlerinin yanına İsa yazmanız yeterli olur bunun için; ışıklar saçan güneş tanrısı, yeni dini figürünüze dönüşmüş olur.

Buna verilebilecek bir diğer örnek ise Çoban Hermes figürüdür. Mitolojide güzel ezgiler çalarak hayvanları etrafında toplayan bir çoban olarak bilinen bu figür, İsa'nın "Ben sizin çobanınızım," söylemiyle ilişkilendirilmiş, kısa süre içinde Çoban Hermes tasvirleri ufak tefek değişiklikler ile "Çoban

İsa" figürüne dönüşmüştür. Yani az önce de belirttiğim gibi, dinin görsel anlamda güncellenmesi sözkonusudur.

İlk Hıristiyanlar, tıpkı kutsal figürleri gibi Şeytan ve onun yardımcılarını tasvir etmek için de mitolojiden faydalanmışlardır. Şeytan figürüne ilham olan tanrı ise Pan'dır. Çobanların, kırların ve satirlerin tanrısı olarak bilinen bu karakter, mitoslarda genellikle ürpertici ve karanlık yönleriyle bilinir. Ormanda, kırlarda tek başına gezen kadınları kaçırması ve onlara zorla sahip olması nedeniyle kötü bir şöhrete sahiptir. Pan genel olarak insanları korkutmayı da çok sever. Karanlık ormanlarda bir ağacın arkasından aniden karşınıza fırlayıp aklınızı alabilir örneğin. Pan'ın bu tuhaf eğlence anlaşıyı, adının "panik" sözcüğünün kökeni olmasının nedenidir. Yarı keçi-yarı insan görüntüsü, içkiyle cinselliğe olan düşkünlüğü ve kafasındaki boynuzlarıyla zaman içinde Şeytan'ın kimliğinin oluşmasına da öncülük etmiştir. Ama çoğu mitosu incelediğinizde Pan'ın Şeytan kadar kötü görünmediğini, hatta kırlarda şarkı söyleyip dans etmeyi sevmesi nedeniyle sempatik bir tanrı olduğunu bile düşünebilirsiniz. Yine de Şeytan'a bugünkü kimliğini kazandıran Ortaçağ Hıristiyanları, dans, müzik, eğlence, cinsellik gibi özelliklere sahip olan bu tanrıyı şeytanlaştırırken hiç zorlanmamış olmalı. Ne de olsa Engizisyon'un günah olarak nitelendirdiği her şeyin başını Pan çekiyordu... Bu süreçte yeni dine göre yanlış ve günah olan ne varsa kuşanmıştır.

Mitolojik kaynaklara göre Pan –insanların karşısına aniden çıkarak çığlık atması ve onları korkutup kaçırmasını saymazsak– insanlara zarar verme amacı güden bir tanrı değildir. Ancak öğle vakti kestirmek için çalılıklara saklandığında bulunup rahatsız edilmekten hoşlanmaz ve bu tür durumlarda her zamankinden daha tehlikeli olabilir. (Hangimiz güzel bir öğlen uykusunun davetsiz misafirlerce bozulmasına tahammül edebiliriz ki?)

Pan arketipinin Şeytan'a dönüşmesinin temelindeki etken, bu tanrının dünyevi zevklere olan düşkünlüğü ve korkunç görünümüdür. Antik dönem yazarı Homeros, Pan'ı gür sakallı ve saçlı, boynuzlu, keçi bacaklı bir çocuk olarak tanımlar. Platon ise kocaman bir burnu, kaba bir sakalı, tüysüz bir üst bedeni, keçi gibi kıllı bacakları, toynakları ve boynuzları olduğundan bahseder. Kısacası, rahatsız edici görünümü ve özellikle de cinselliğe düşkünlüğü, Hıristiyanların onu Şeytan ile özdeştirmesini kolaylaştırmıştır. Oysa Pan doğduğunda Olympos'taki tanrılar onun ruhunda evrenin bütününü gördükleri için ona "bütün" anlamını taşıyan "Pan" ismini vermişlerdi. Zamanla bu "bütün", tüm kötülükleri temsil eden Şeytan'a dönüştüğünde dehşet verici hikâyelerin kapısı da aralanmış oldu.

PAN'IN FLÜDÜ İLE DANS EDEN PERİLER

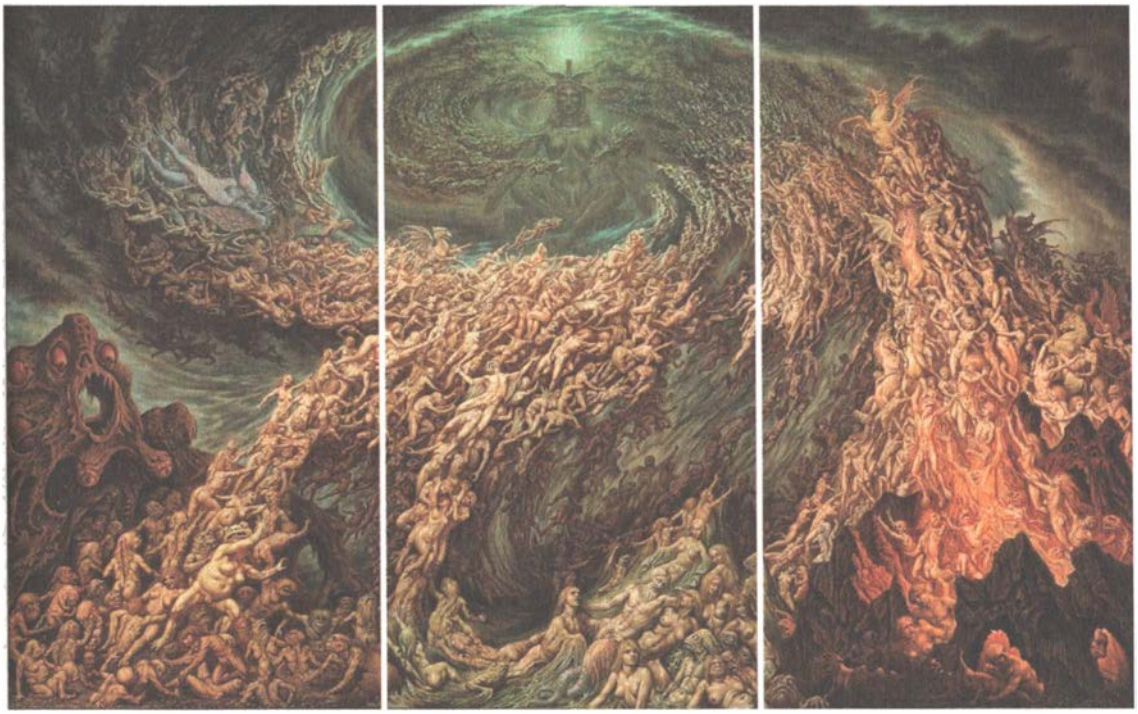
Joseph Tomanek (1920)



Çek asıllı Amerikalı ressam Tomanek'in yaptığı bu resim sembolizm akımının önemli özelliklerini bir arada vermesinin yanı sıra Pan'ın şeytani görüntüsünü mitoloji ve Hıristiyanlık öğretisi arasında bir bağ kuracak şekilde yansıtıyor. Pan'ın izlemeye ve flütü eşliğinde dans etmelerine bayıldığı Nymph'ler yani periler, zaman içerisine Baphomet keçisinin (şeytanın) hizmetine giren ve onun için karanlık ormanlarda çırılçıplak dans edip ayin yapan cadıların görüntüsüne ilham olmuştur. Mitolojide Pan ile ilişkilendirilen bu periler, ileride Şeytan'ın hizmetkârları olarak anılan cadıların temsillerine de ilham verecektir.

Tomanek'in bu eseri, uçucu fırça darbeleri, mistik, gizemli, büyülü ve puslu görüntüsü ile sembolist sanat anlayışını çok iyi yansıtır. Fakat bu resmin yapıldığı yıllarda sembolizm, modası geçmiş bir sanat anlayışı hâline gelmiştir ve eser, sanatçının genel tarzını yansıtan bir çalışma da değildir... Sembolizmi şimdilik burada bırakıyoruz ancak ilerleyen sayfalarda bu akıma dair detaylı bir anlatım yapacağız.

PAN'A TAPINMA
Johfra Bosschart (1979)



Post-modern olarak adlandırılan 1960-80 arası dönemde Hermetik ve Kabalacı konuları ele alan, karanlık-mistik sanatında sürrealizmle sembolizmi harmanlayan sanatçı Johfra, Şeytan mitinin kökenindeki Pan tasvirlerine belki de en güzel örneklerden birini sunar.

5 Aralık 1919'da Hollanda Rotterdam'da doğan ressam, erken yaşlarda resme olan yeteneği ile dikkat çeker. Çocukluk yıllarından itibaren ruhani yönü güçlü bir insan olarak bilinen sanatçı 14 yaşına geldiğinde sembolizm ile tanışır. Ardından Lahey'deki Kraliyet Sanat Akademisi'ne girer ve 1934-1942 yılları arasında burada eğitim alır. Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi büyük ustalardan etkilense de aslen II. Dünya Savaşı sırasında Nazilere ait bir propaganda afişinde izlerini gördüğü, dönemin popüler sanat anlayışı olan sürrealizmden çok etkilenir. O an itibariyle tek hayali Salvador Dali ile tanışmak olur ve 1959 yılında bunu gerçekletirmeyi başarır. Gerçi onunla tanışmasının ardından Dali hakkında yazdıkları oldukça ilginçtir; Dali'yi antipatik, mizahtan yoksun, acı ve yalnızlık içindeki bir megaloman olarak tanımlar.

Hayatı boyunca gizemlerin ve karanlığın peşinde koşan ressamın sanatı, 1974 yılında eşi ile Fransa'daki Aquitaine bölgesinin bir parçası olan Dordogne ilinde, Plazac köyü yakınlarındaki bir kalenin altına taşınmalarıyla çok daha gizemli ve karanlık bir hâl alır. Zira bu topraklar tarihin en eski yerleşim alanlarından biridir. Bölgede, mağara resimlerini yapan Paleolitik avcılar, Galyalılar, Romalılar, Franklar, Barbar kavimler, köklü tarikatlar ve Tapınak Şövalyeleri varlık göstermiş, Engizisyon mahkemeleri ve Nazi işgali yaşanmıştır. Efsanelere göre İsa'nın bir takipçisi olmadan önce fahişelik yapan Mecdelli Meryem de bu topraklarda yaşamıştır. Gizemli ve karanlık bir tarihe sahip bu topraklarda mistik öğretilere takıntılı olan ressam oldukça korkunç tasvirler ortaya çıkarmaya başlamıştır.

Sanatçının 1972 yılı itibariyle sembolizm ve sürrealizmi harmanlayarak geleneksel Hollanda sanatının kalıpları içerisine yerleştirdiği karanlık resimler, eleştirmenler tarafından "Gölgeler" olarak isimlendirildi. Her ne kadar mistik gibi gözükse de sanatçıya göre bu resimler içgüdüsel olarak bastırılan her şeyi temsil ediyordu. Johfra, Hıristiyanlığın Pagan inançları nasıl alt ettiğini, Engizisyon mahkemeleri kurarak paganizme ait unsurların satanist unsurlara nasıl dönüştürüldüğünü biliyordu ve bunu sanatında göstermek istedi. Tarif ettiğimiz içeriğe uygun olan bir diğer resmine de göz atmamız yerinde olacaktır.

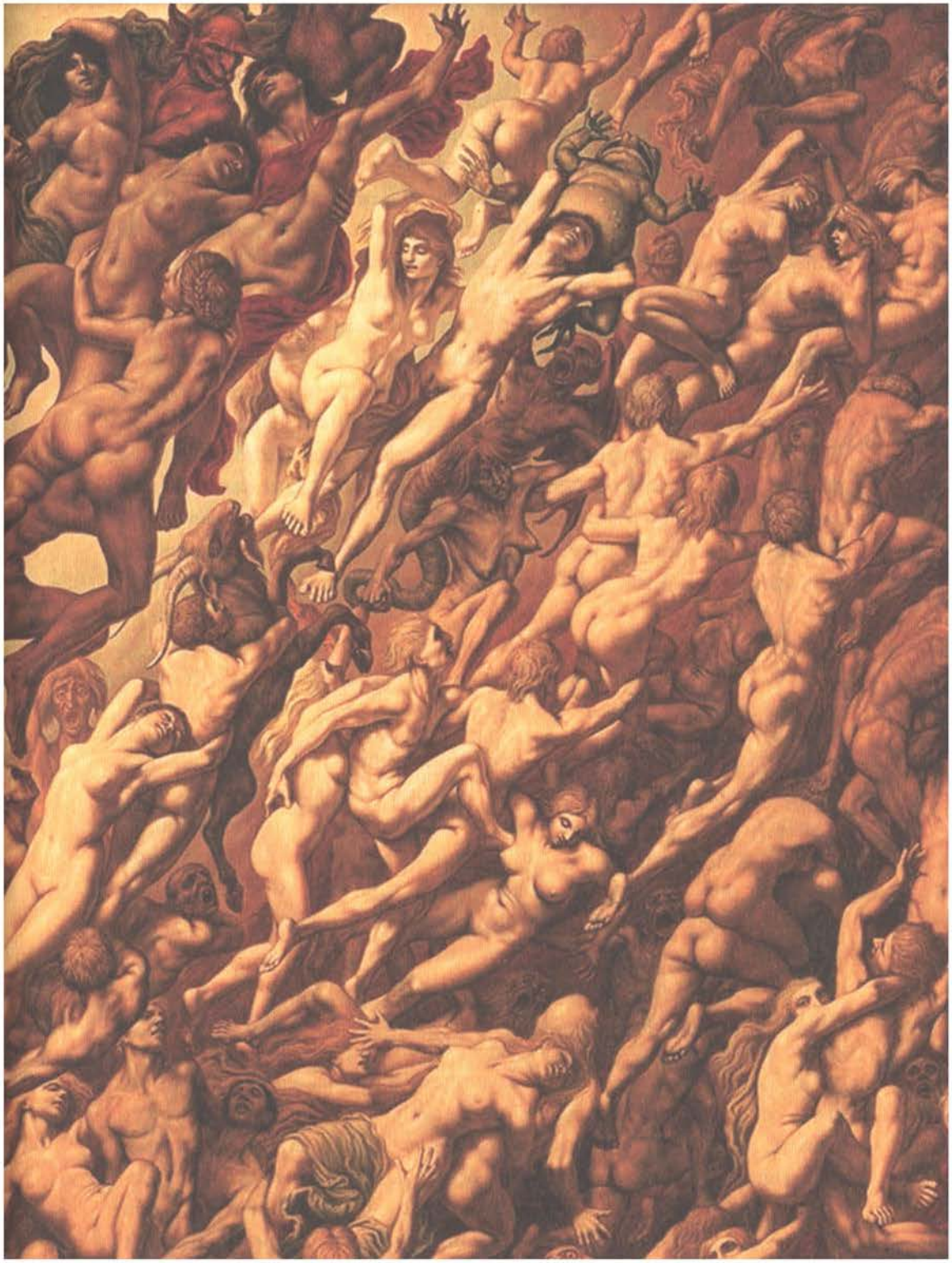
CADILARIN ŞABATI
Johfra Bosschart (1972)

Bu resim de Michelangelo'nun maniyerist üslupta yaptığı aşırı renkli ve kutsalın yansıması olan "Mahşer" gibi sahnelerin karanlık bir yüzü olarak karşımıza çıkıyor; maniyerist sanatın aşırı ışıklı, uçuşan yığın figürlerden oluşan kompozisyonlarının kötülüğü temsil eden karanlık bir versiyonu…

Ressamın 1979'da yaptığı "Pan'a Tapınma" adlı eseri, Pan'ın "bütünü" temsil ettiği resimlere çok güzel bir örnek teşkil ediyor. Rönesans dönemi Hollanda resimlerinin vazgeçilmez tekniklerinden olan triptik* uygulaması ile ele alınan eser yine maniyerizm, sürrealizm ve sembolizmin büyük bir birleşimi gibi gözüküyor.

---

* Triptik: Ahşap panelleri tutak veya çivi sayesinde bir araya getirip üzerinin boyanması ile oluşturulan, üç parçalı resim türü. (y.h.n.)



Pan bu eserde resmin odak merkezinde değil, daha yukarda yer alıyor ve görüntü itibariyle de oldukça şeytani bir izlenim bırakıyor. Bu ürkütücü tanrı, gökyüzünün bir noktasında resmin kaotik ve hareketli atmosferine zıtlık oluşturacak şekilde sakin ve dingin gözüküyor. Sanatçının en büyük panteist çalışması olan bu resim de tıpkı "Cadıların Şabatı" adlı eserinde olduğu gibi şeytani ve ürpertici bir görsellik sunuyor. Pan'ın bütünü kapsadığını düşünürsek resimdeki her figürün bu şeytani tanrının akımına kapıldığını ve "Bir"e varmaya yani "Bütün"e ulaşmaya çalıştıklarını söyleyebiliriz.

"Pan'a Tapınma" adlı triptik, dört elementi de içinde barındırır. Bizim bakış açımızla en sol panelde toprak, orta panelde su, sağ panelde ateş ve Pan'ın olduğu noktada ise hava temsil edilerek tüm varlıkların Pan'ın etrafına toplanışı gösteriliyor. Yani kısaca herkes bütüne varma çabasında. Buradaki bütünün şeytani görüntüsü resme bakan izleyicinin ruhunda ve düşüncelerinde olumlu izlenimler bırakmıyor. Resimdeki herkesin şeytani ve kötücül bir tanrı etrafında toplandığını görmek Pan'ın pek de iyi niyetli olmadığını hissettirirken aslında Şeytan'ın çıkış noktasına baktığımızı da anımsamamızı sağlıyor.

TEVRAT METİNLERİNDE ŞEYTAN

Şeytanın kökeni sadece Yunan tanrısı Pan'dan gelmez. Aslında birçok mitolojik hikâyenin ve korkunç efsanenin bir karışımı ve tarihsel süreç içerisindeki aktarımıyla bugünkü hâlini alır. Ortaçağ öncesinde, antik dönemlerin en güçlü imparatoru olan İskender ve onun Helenistik düşüncesinin de (ilginç bir şekilde) Şeytan'ın tarihinde yeri vardır. Eski Ahit'te, yani Tevrat'ta bugün bildiğimiz anlamıyla Şeytan'dan söz edilmez. Şeytan, Tevrat içerisinde Eyüp Peygamber'in hikâyesinin anlatıldığı bölümde Tanrı'nın bir hizmetkârı olarak karşımıza çıkar; Eyüp Peygamber'i kıskanır ve hem büyük bir aileye hem de zenginliğe sahip olmasının, Tanrı'ya duyduğu bağlılığın temel sebebi olduğunu söyler. Eğer zorluklarla sınanırsa Eyüp Peygamber'in Tanrı'ya karşı gelmeye başlayacağını düşünmektedir. Nihayetinde Tanrı, Şeytan'a Eyüp'ü sınaması için yetki verir. Şeytan bu görevlendirmeyle edindiği imkânları sonuna kadar kullanır ve Eyüp'ün hayatını altüst eder.

Tevrat'ın Eyüp Kitabı'nda Şeytan kötü bir karakter olarak karşımıza çıksa da henüz "Düşmüş Melek" değildir. Tanrı katında ve onun emirlerine göre yaşar, rızası olmadan herhangi bir işe kalkışamaz. Dolayısıyla karanlık

eylemlerinin ardında Tanrı'dan aldığı emirler vardır çünkü Tanrı, cezalandırmak istediği kullarına Şeytan'ı göndermektedir.

Şeytan'ın sözünü ettiğimiz dönemde kötücül bir görüntüsü yoktur. Yeraltında, alevlerle çevrelenmiş cehennemde de yaşamaz. O hâlde günümüzde sıkça karşılaştığımız bu tasvirin kökeni nedir? Tahmin edebileceğiniz üzere bu tasvir, ilhamını Helen kültüründen almıştır. Antik dönem Yunan tanrıları ortaya çıktıklarında, daha önce hiç duyulmamış hikâyeleriyle geniş bir coğrafyayı etki altına alırlar ki bu bölgelerden biri de Ortadoğu'dur. İçlerinde en ürkütücü olanı da kaba saçı ve sakalıyla "kötü adam" arketipini ilk bakışta yansıtan, hiç kimsenin sevmediği, yeraltı diyarında yaşayan Hades'tir. Yeraltı dünyasının efendisi Hades, elinde iki dişli yabası, yanında üç başlı dev köpeğiyle Doğu insanının ihtiyaç duyduğu kötü tanrısal varlık için ilham olmaya başlar. Özellikle de Hıristiyanlığın erken dönemleri ve ortaçağ süresince din ve mitoloji arasında bağ kuran ruhban sınıf, Hades'in bazı özelliklerini Şeytan'a aktarmaya başlamıştır. İki basit örnekle bu savı açıklayalım:

1- Şeytan'ın tıpkı Hades gibi çatallı bir yabayla tasvir edilmeye başlaması bu döneme rastlamaktadır.

2- Hades'in en önemli özelliklerinden biri çok zengin oluşudur çünkü yeraltı diyarının efendisi olarak tüm madenlerin sahibi kendisidir. Zaman içinde bu nüve de Şeytan'a atfedilmiş, zenginliklere ve dünyevi zevklere düşkün, kötü bir varlık olarak lanse edilmiştir.

Peki kutsal metinlerde bulunmayan "alevler içindeki cehennem" tasviri nasıl ortaya çıkmıştır? Bu sorunun yanıtını da günümüzde semavi dinler için önemli bir merkez olan Kudüs topraklarından dünyaya yayılan bir anlatıda bulmamız mümkün: Kudüs'te bulunan ve Hz. İsa'nın da çarmıha gerildiği bir idam bölgesi olan Golgotha Tepesi (Kurukafa Tepesi) İsa'dan çok önce, antik dönemlerden beri kullanılırdı. Bu tepede idam edilenlerin cansız bedenleri ise Kudüs şehrinin çöpleriyle birlikte Gehenna adı verilen bir çukurda yakılırdı. Kudüs'teki Hinnom Vadisi'nde yer alan Gehenna, MÖ 700 civarında daha sonraları Şeytan'ın hizmetkârı olarak da karşımıza çıkacak kötü Tanrı Baal için çocukların yakılarak kurban edildiği bir yerdi.

Artık cehennemi alevin çıkış noktasını da keşfettiğimize göre Şeytan'ın sanat tarihindeki hikâyesine kaldığımız yerden devam edebiliriz.

TANRI'NIN DÜŞMANI

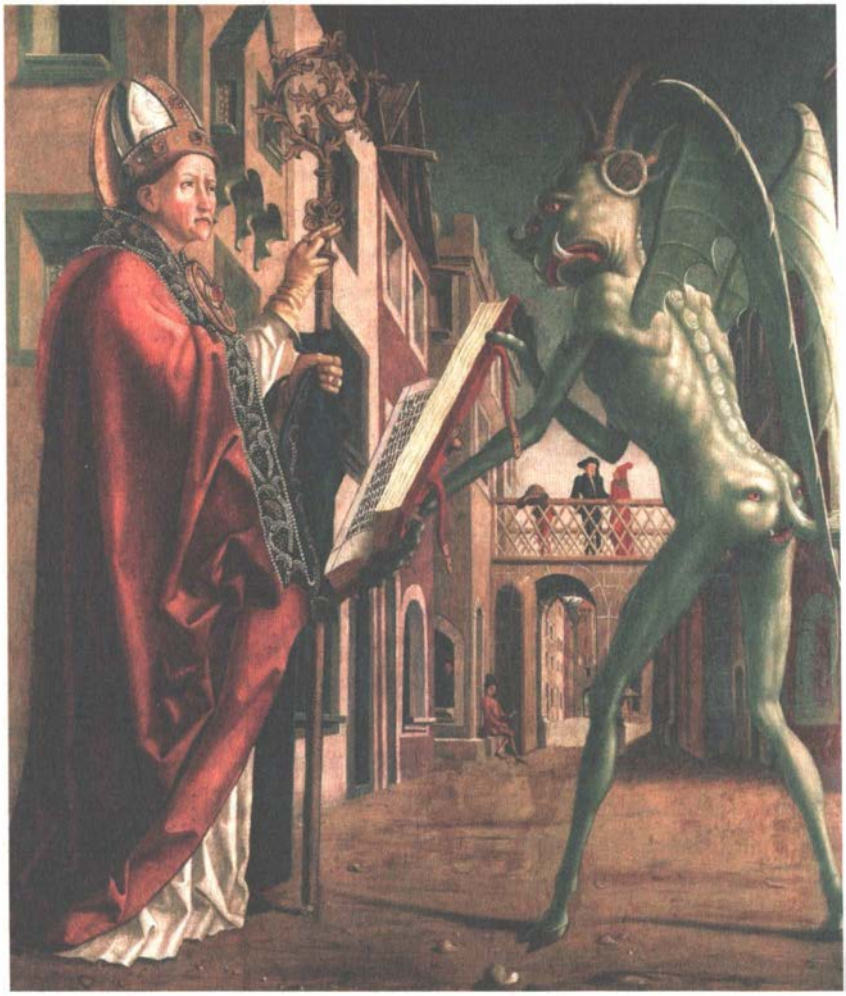
Tahmin edebileceğiniz gibi, binlerce yıldır Âdemoğlu'nun en büyük düşmanının var oluş öyküsünü yalnızca Pan ve Hades'e indirgemek olası değildir; Mezopotamya topraklarındaki inanışlardan Antik İran'daki Zerdüştlüğe ve hatta Antik Mısır'a dek bu anlatının izini sürmek mümkündür. Ancak kitabın bu bölümünde Şeytan'ı sanat tarihindeki imgelemleriyle tanımaya gayret edeceğimizden tektanrılı dinler öncesindeki öyküsünü bu noktada bırakacağız. Fakat Hıristiyanlıkla birlikte bu arketipin nasıl yeniden şekillendiği ve üstlendiği rolü incelemek konumuz itibariyle çok faydalı olacaktır.

"Tanrı'nın düşmanı Şeytan" karakterinin ortaya çıkışı Luka İncili ile başlar. Bu İncil'de adı Yunanca *Diabolos* olarak geçmektedir. Ancak sözcüğün ilk hâli, Tevrat'ta geçen *Satan,* yani *Düşman* idi. İÖ 3. yüzyıl civarında İskenderiye'de yaşayan Museviler Eski Ahit'i Yunanca'ya çevirdiklerinde İbranice *Satan,* Yunancada *Daibolos'a* dönüşmüştür. Bu dönüşümün ardından yüzyıllar sonrasında İngilizcedeki tanımlaması olan *Devil* kelimesi ortaya çıkar. Kilisenin kurucuları yepyeni bir külliyat kurabilmek adına antik dönemlerden o beslenip Platon'un *demon* olarak tasvir ettiği, arada kalmış ruhları, kötücül ve düşmüş meleklere dönüştürmüştür. Bu aktarımın sahibi de Hıristiyanlık tarihinde önemli bir figür olan Aziz Augustinus'tur.

AZİZ AUGUSTİNUS VE ŞEYTAN
Michael Pacher (1471)

Rönesans döneminde yapılan bu eser kimi kaynaklara göre "Aziz Wolfgang ve Şeytan" adıyla geçmekte, Aziz Augustinus ve Şeytan'ı bir arada veren nadir örneklerden biri olduğu için de büyük bir önem arz etmektedir.

Aydınlanmanın önünü açan Rönesans, bizlere şeytan çıkarma, şeytanla savaşma veya cadı avı türevi olayların artık yaşanmadığı bir dönem gibi gelebilir. Ne var ki ortaçağın sembolü olan bu geleneklerin halk tarafından terk edilişi uzun yıllar aldı. Kısacası, Rönesans'la birlikte kitlelerin aydınlanışının hemen başladığını düşünmek hata olur. Örneğin, 1470 yılı civarında, yani bu eserin yapıldığı dönemlerde Almanya'da yirmi bine yakın kadın cadılıkla suçlanmış, korkunç işkencelere maruz kaldıktan sonra öldürülmüştü. Bu perspektiften bakınca, dogmatik çağın bitiminde Şeytan'ın



hâlâ alabildiğine korkunç bir karakter olarak tasvir edilmesinin nedeni son derece anlaşılırdır.

Şeytan bu dönemde karşımıza birden fazla yüzle çıkmaya başlar. Resimde görebileceğiniz gibi, kalçasında, farklı örneklerde ise karnında ikinci bir yüzle tasvir edilmektedir. Bu uygulamanın hangi temele dayandığından emin olmasak da Tanrı'nın buyruklarından uzak düşenleri caydırma çabasıyla, alabildiğine ürkütücü bir imge yaratılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. En nihayetinde bu gibi uygulamalar oldukça sevilecek ve Şeytan karnında veya kalçasında ikinci bir yüz ile sık sık resmedilmeye başlayacaktır.

Resimde Şeytan'ın elinde tuttuğu kitap, *Günahlar Kitabı* veya *Hatalar Kitabı* adıyla bilinmektedir. Şeytan, Aziz Augustinus'un ruhuna zarar ver-

mek ve onu yoldan çıkarmak için bu kitabı kullanır. (Kitap, Şeytan'ın kurduğu tuzakların bir sembolü olarak kabul edilmektedir.) Kompozisyon temel olarak iyi ve kötünün arasındaki çetin mücadeleye dikkat çekmektedir. Şeytan yaratıcı ve yenilikçi bir dille tasvir edilirken Augustinus, dönemin aziz profilini yansıtmaktadır.

Aziz Augustinus

Hıristiyan filozof ve tanrıbilimci aziz, Pagan bir baba ve Hıristiyan bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 354-430 yılları arasında yaşayan Augustinus, hayatı boyunca çeşitli dinleri ve felsefi düşünceleri inceleyerek en sonunda Hıristiyanlığı tercih etmiştir. Yeni bir inanç felsefesi oluşturması nedeniyle kısa sürede geniş kitlelerce tanınan Augustinus, sonunda bir piskopos olur. Pagan öğretilerle büyüyen bu din adamı İncil metinlerini incelerken burada sözü geçen demonların aslında Pagan tanrıları olduğunu düşünür ve bunu kaleme alır. Ona göre antik Yunan tanrıları gerçektir ve hepsi birer düşmüş melektir.

406 yılında *De Divinatione Daemonum* adında bir kitap yazar. Hemen sonra kaleme aldığı *De Civitate Dei* yani *Tanrı Devleti* adlı kitabı ise ortaçağın en çok okunan kitabı hâline gelecektir. Augustinus için demonlar, Paganların hayal gücüyle ortaya çıkardıkları varlıklar değildir; varlıkları tartışma konusu olmayan demonlar, insanlara ciddi zararlar verebilecek güçtedirler. Bu düşmüş melekler insanları etki altına alarak onlara istedikleri her şeyi yaptırabilen, çeşitli halüsinasyonlara sebep olan korkutucu varlıklardır. Bedenlerini oluşturan şey hava olduğundan orada yaşar, soluk alıp veren canlılar için daimi bir tehdit oluşturmayı da bu şekilde başarırlar. Bazı zamanlarda kısmen bir bedene sahip olabilseler de cinsel birliktelik kuramaz ve beslenemezler.

Ortaçağda Şeytan ve dünyası, Augustinus'un yazdığı *Tanrı Devleti* adındaki kitap içerisinde şekillenir. Eserde *Civitas Diaboli* - Şeytan Devleti isimli bölümse oldukça dikkat çekicidir. Bu başlık, yazarın dünyayı iki büyük ülkeye böldüğünü anlatır bize: Tanrı Devleti'nde iyi insanlar yer alırken Şeytan Devleti'nde günahkârlar, kafirler ve onların tanrıları olan düşmüş melekler bulunmaktadır. Kitaba göre Şeytan, kilisenin içi dahil, her an her yerde bulunabilir. Şeytan ve onun düşmüş melekleri hırslı, kinci, kıskanç ve ahlaksızdırlar. *Tanrı Devleti*, önemli dini figürler tarafından daha sonra

yazılacak eserleri oldukça etkilemiştir ve yukarıdakine benzer söylemler her kitapta daha da güçlenerek Şeytan'ı esaslı bir düşman olarak konumlandırmayı ilke edinmiştir.

Peki şeytana ve düşmüş meleklerine dair bu inanışlar ve bunlara duyulan ihtiyacın sebebi nedir? Çeşitli kilise yazarları neden ortaçağ boyunca özellikle bu konunun üzerinde durmuş ve hatta daha da ileri giderek, bizim de ilerleyen sayfalarda daha detaylı bir şekilde ele alacağımız cadı avlarına ve Şeytan'la savaş mücadelesine girişmişlerdir?

Roma İmparatorluğu'nun bölünmesiyle kendini gösteren çokbaşlılık Kilise'yi ortaçağın yeni hâkimi yapmaya başlar. Bağışlanan altınlarla giderek güçlenen Kilise, Avrupa'daki feodal düzenden faydalanarak tek büyük otoriter güç olma yolunda hız kazanır. Ancak büyük güç, büyük bir düşmanın da varlığını gerektirir. Eğer kitleleri peşinizden sürüklemek, özellikle okuma-yazma bilmeyen cahil halkı kendinize çekmek istiyorsanız bir düşman yaratmalı ve o düşmana karşı sürekli kazanmalısınız. İşte Kilise de bu noktada Şeytan'ı ve onun yardımcılarını düşman olarak kabul eder. Kendisinin katı, otoriter rejiminden rahatsız olan herkesi de Şeytan ile işbirliği yapmakla suçlar. Avrupa bu dönemde Doğu medeniyetlerinden geri kalır. Pek çok savaş ve toprak kaybedilir. Gerçekte kazanılması gereken zaferlerden uzak düşülünce de Şeytan'ın karşısında kazanıldığı iddia edilen sahte zaferler ortaya çıkmaya başlar. Putperestlerin inandığı tanrılar bu sayede kötü demonlara yani Şeytan ve hizmetkârlarına dönüşür. Eski Ahit'te Şeytan, Tanrı konseyindeki bir karakter iken Yeni Ahit'te kötülüğün temsili ve "Tanrı'nın Düşmanı" hâline gelmiştir. Bu yeni anlatı içerisinde Şeytan, Hıristiyanlığın en büyük düşmanı ve diğer demonların kralıdır. Artık sözkonusu olan Cennet'in Krallığı ve Cehennem'in Krallığı arasındaki amansız bir savaştır. Anlayacağınız, ortaçağ kilisesi gerçekte başarılı olamadığı savaşlara merhem olacak dini, metafiziksel, hayali bir savaş başlatıp bu mücadeleden galip ayrılmıştır.

Kilise güçlendikçe kendinden olmayan herkesi bu *Satan* krallığının bir hizmetkârı olarak tanımlamaya başlar. Diğer tüm inanç sistemleriyse Şeytan'ın hizmetçisi kabul edilir. Özellikle Pagan tanrılarına demon benzetmesi yapmanın Hıristiyanlığa geçiş oranını ciddi şekilde artıracağını düşünürler. Bu sebeple hem antik Yunan hem de İskandinav tanrıları, şeytani özellikler yüklenerek deforme edilirler. Ancak tüm bunlara rağmen Şeytan'ın neye benzediği konusunda henüz net bir tasvire sahip olamamışlardır. Bir genelleme yapılarak ortaya çıkan tasvirlerde Şeytan, baştan ayağa siyah bir

yaratıktır çünkü siyah ve karanlık, daima kötülük veya kötü ruhlarla eşleştirilmiştir. Bir süre sonra Şeytan ve yardımcısı olan demonların "düşmüş melekler" olduğunu vurgulamak için tasvirlerde kanat kullanımı da başlar. Ancak bu kanatlar meleklerinki gibi tüylü değil, bir yarasanın kanatları gibi ürkütücüdür. Aslında bu çizimler için yapabileceğimiz diğer bir uygun benzetme de ejderha kanatlarıdır. Ne de olsa ejderhalar da binlerce yıl boyunca kötülüğün ve kötü güçlerin sembolü sayılmışlardır. Öte yandan, bu mitolojik figürden alınan ilhamla çizilen tek şey kanatlar olmamış, Şeytan'ın ayakları da ejderhalara benzetilmiştir. Kimi zaman Pan örneğinden hareketle keçi ayaklarıyla gösterilse de kötülüğün kralı çoğu tasvirde ejderha veya kertenkele ayaklarıyla resmedilmiştir. Çizimlerdeki bu gelişim süreci, şeytani figürlerin zaman içinde yılan formuyla nasıl bütünleştiğini de anlatmaktadır... Şeytan, insan üzerinde korku ile egemenlik kuran çok güçlü bir düşmana dönüşmüştür. Bu yüzden doğanın korkutucu yönünü kendine maske olarak kuşanır ve kurt, tilki, baykuş, kaplan, akbaba, karabatak ya da az önce söz ettiğimiz yılan formunda gösterilmeye başlar. Yaygın tasvirine ise ortaçağ ve sonrasındaki süreçte kavuşmuştur; artık sivri sakallı, boynuzlu, çıplak, deforme derili ve hayvansı bir varlıktır. Bu hâliyle Pan, Kelt mitolojisindeki Cernunnos ve Yunan mitolojisindeki Bereket Tanrıçası Diana'nın bir karışımı gibidir.

Kaynağı İncil olan, Şeytan'la demonların insan ve hayvan bedenlerini ele geçirip kontrol ettiğine dair yaygın bir inanış vardır ki ortaçağ boyunca etkisini sürdürmüştür. Bu dönem din adamlarının yaptığı bazı açıklamalara göre bir demon veya Şeytan bazen tüm bedeninizi bazen de sadece bir veya birkaç organınızı ele geçirebilir, bunu yapmaktaki amacı da maddesel bir forma bürünme arzusudur. Bu süreçteki en etkili silahlarından biri kurbanlarının hayaller görmesini sağlamasıdır. Manipülasyon gücü o kadar yüksektir ki hiç gerçekleşmemiş şeyleri yaşadığınız yanılgısına kapılabilirsiniz.

Skolastik düşüncenin ürünü olan bu tip bilgilere göre Şeytan, insanlarla savaşında son derece korkutucu bir düşman olsa da maddesel dünyada güçleri oldukça sınırlıdır. Tanrı gibi mucizeler yaratma imkânı yoktur çünkü genel olarak yaratma yeteneğinden yoksundur. Tek amacı Tanrı'nın yarattığı dünya düzenini bozacak eylemleri gerçekleştirebilmektir. Ancak Maniciler, Düalistler ve Katharacılar, Şeytan'ın da yaratma gücüne sahip olabileceğini söyleyerek skolastik düşüncenin ileri sürdüğü bu görüşe karşı çıkmaktadırlar.

Şeytan'ın en çok bilinen isimlerinden biri olan Lucifer, ortaçağ döneminde yine kilise babaları tarafından ortaya atılmıştır. Bu anlatıda Lucifer,

Tanrı'ya başkaldıran ve bu nedenle cennetten kovulan önemli meleklerden biridir. 15. yüzyılda ise bazı önemli aziz ve teologlar tarafından Lucifer'a hizmet eden çok sayıda demon olduğu yazılmıştır. Hatta İspanyol teolog Alfonso de Spina, 133.306.668 şeytanın varlığından söz eder. Bu bilgi, o dönemde büyük bir korkuya yol açmış olmalı çünkü Lucifer'ın bir ordusu olduğu düşüncesi önemli teologlar tarafından sıkça dillendirilmeye başlamıştı. Alfonso'nun açıklamalarının akabinde diğer teolog ve din adamları daha da ileri giderek şeytanların sayısının aslında bu rakamın çok daha üzerinde olduğunu söylerler... Yönetim katındakilerin en sevdiği maşanın korku olduğu zaman farkı tanımayan bir gerçek, buna şüphe yok.

Bu dönemde tanımlanan ve sayısı milyonlarla ifade edilen demonlar arasında bir kast sistemi de bulunuyor, aralarından bazıları cehennemin farklı krallıklarını yöneten üst düzey şeytanlar olarak kabul ediliyordu. Kısacası demonlar arası bir eşitlik sözkonusu değildi.

BATI RESİM SANATINDA ŞEYTAN İLE CEHENNEM TASVİRLERİNİN OLUŞUMU VE ŞEKİLLENMESİ

Hıristiyanlık, İncil'de pek çok kez adının geçmesi ve İsa Peygamber'in doğrudan onunla yüz yüze gelmesi nedeniyle Şeytan'ı doğrudan anlatan, varlığını kabul eden bir inançtır. Önceki bölümlerde Musevilik inancında Şeytan'ın Satan adıyla anıldığından ve Eyüp Peygamber'e çektirdiklerinden bahsetmiştim. Bu anlatı dışında Eski Ahit içerisinde Şeytan'ın adı neredeyse hiç geçmez. Ancak Yeni Ahit yani İncil metinlerinde Şeytan çok aktif bir rol oynar. Öncelikle çöldeki İsa'yı etkilemek için büyük uğraş verir, sürekli onu yoldan çıkarmaya ve sınamaya çalışır. Bunun yanı sıra Şeytan, hizmetindeki demonlarla birlikte insanları etkisi altına almasıyla bilinir. "Kötülüğün İlahı" adlı Vahiy bölümünde ise İsa'nın dünyaya ikinci kez gelişi öncesinde farklı yüzlere, kimliklere bürünerek dünyada dolaşan bir varlık olarak tanımlanır.

İncil yazarlarının ardından Hıristiyan gelenek içerisinde Şeytan'ın ontolojisi üzerine de birtakım çalışmalar yapılmış ve yazılar yazılmıştır. Bu yazıların çoğu "kötülüğün başlangıcı"na odaklanır ki bunlara örnek olarak Kutsal Kitap'taki "Cennetten Kovulma" ve "Lucifer'ın Düşüşü" adlı bölümleri gösterebiliriz.

Özetleyecek olursak, Hıristiyanlık öğretisi insanın baştan çıkarılması ve ardından cennetten kovulmasıyla başlar. Bu başlangıç anlatılarında

Şeytan'ın çok aktif bir rol oynadığı görülebilir ancak etkisi bununla sınırlı değildir çünkü cennetten kovulma, yalnızca Âdem ile Havva'nın değil, tüm insanlığın lanetlenmesine sebep olmuştur ki bu durumun sorumlusu da Şeytan'dır. Kovulma anı itibariyle yeryüzünü gözleyip daima aramızda gezerek insanoğlunu ayartmak için fırsat kollamayı görev bellemiştir.

Burada kısa bir özetine yer verebildiğimiz bu yoğun anlatı, tıpkı milyonlarca insanın hayatı gibi sanatı da etkisi altına almış, eserlerde hem Şeytan hem de demonların imgeleri yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. Hıristiyan ikonografisi içinde Şeytan –çoğu zaman görüntüsü değişiklikler gösterse de– pek çok tasvirde karşımıza çıkar. En çok resmedildiği yerse cehennemdir. Ortaçağ itibariyle görülmeye başlanan bu tür resimlerde cehenneme giden insanların cezalandırılma şekilleri oldukça korkutucu ve detaylı bir şekilde ele alınır.

Batı sanatı içerisinde Şeytan tasvirleri 9. yüzyıl* öncesinde görülmez. Ne olduysa 9. yüzyıl ve sonrasında azizlerin kaleme aldığı kitaplar, onların yaşam öyküleri ve halk arasında yayılan efsanelerden sonra olmuş, yaratılan metinler zengin bir çeşitliliğe sahip yeni bir görsel dilin oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Bu dönemde Şeytan'la demonlara olan inanç ve konuyu irdeleyen anlatıların bu kadar çoğalmasının ardındaki sebeplere de değinmeliyiz: Ortaçağ boyunca etkili olan skolastik düşünce ve Antik Roma'nın yıkılmasıyla oluşan feodal sistem, cehalete tutsak bir Avrupa'ya önayak olmuştur. Bununla birlikte peşi sıra gelen salgın hastalıklar, savaşlar ve kıtlık gibi pek çok felaket insanoğlunun günahkârlığına bağlanır; Tanrı, günahkâr oldukları için insanlara ceza olarak bunca felaketi yaşatmaktadır. Ancak Tanrı özünde iyidir, kullarını sever ve affedicidir. Dolayısıyla bunca korkunç eziyetin müsebbibi birebir o olamaz... Bütün bunlar Tanrı'dan aldığı buyrukla hareket eden Lucifer'ın işidir. İşte bu tespit, bedenini Pan ve diğer kötü Pagan tanrılardan alan bir "mutlak kötü"nün resmedilmeye başlamasının işaret fişeğidir.

Ortaçağ dönemi boyunca insanlar kıyamet vaktinin çok yaklaştığını, Şeytan'ın dünyada demonları ile dolaştığını düşünüyorlardı. Bunun en temel nedeni de az önce sözünü ettiğimiz felaketler silsilesiydi. Tüm bunlara ek olarak Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinde detaylıca tasarlayıp betimlediği Cehennem ve Şeytan, Batı resim sanatının bu başlıklar altındaki görsel dili oluşturmasına büyük katkı sağladı.

* 9. yüzyıl, Avrupa için üç bölgeden savunma dönemiydi. Müslüman Araplar, İspanya üzerinden Fransa'ya saldırıyorlardı. Vikingler tüm kuzey kıyılarını yağmalıyordu. O dönemde Pagan olan Macarlarsa Orta Avrupa'ya akın ediyorlardı... Kısacası bu yüzyılda Hıristiyan Avrupa yıkılmanın eşiğine gelmişti. (e.n.)

Bu tasvirlerde Şeytan ve demonlar, insan-hayvan karışımı melez bir tür olarak karşımıza çıkar. Özellikle erken dönem tasvirlerinde bedenlerinde ciddi deformasyonlar, yani biçim-bozmalar görülür. Her ne kadar insanı andıran bir görüntüleri olsa da insanda olmayan uzuvlara sahiptirler. İşin aslı, insana ve hayvana ait özelliklerle uzuvların çarpık bir şekilde bir araya getirilmesiyle korkunç görünümler elde edilmek istenmiştir. Dini otoriteler de insanların Şeytan'ı bir düşman olarak kabul etmesi ve ondan korkması için bu tip tasvirleri desteklemektedirler. Kilise, bu korkunç görünümlü varlığı en büyük düşman olarak tasarlarken insanların bu imgelerden, dolayısıyla Şeytan'dan iyice korkmasını istemiştir.

Resimlere geçmeden önce bu dönem yapılan Şeytan tasvirlerindeki karakteristik resmetme biçimlerini hatırlamakta fayda var: Şeytan, Pan veya satir tasvirleriyle benzer şekilde ancak bu tanrıların fiziki özelliklerine yenilikler katarak; keçisakalı ve boynuzlarına sahip –boynuz fallik bir semboldür ve insanlığın basit içgüdüleriyle çirkinliklerini sembolize etmek için kullanılır– toynaklı, pençeli, düşmüş bir melek olduğunu vurgulamak adına yarasa veya ejder kanatlı, insan veya kedi gözlü olarak karşımıza çıkar. Kimi tasvirlerde bu özelliklerin sadece birkaçı kimisinde de çok daha fazlası görülür. Bazen karnında veya kalçasında bir yüzü daha olabilir. Bu betimlemedeki en önemli özellikse keçiye benzetilerek resmedilişidir. Peki keçi görünümünün kaynağı yalnızca Pan veya satir anlatıları mıdır? Bu sorunun yanıtı için Tevrat'ta yer alan "günah keçisi" kavramını irdemeliyiz: Eski Ahit'te Tanrı, İsrailoğullarından günahları için kefaret değeri taşıyan iki keçi kurban etmelerini ister. Bu keçilerden biri İsrailoğullarının affedilmesi adına Yehova'ya kurban edilecektir. Diğer keçi ise İsrailoğullarının günahlarını yüklenecek olan kurbandır ve Azezel'e, yani Şeytan'a kurban edilecektir.

İncil'deki bir diğer anlatım, "keçi" imgesine yüklenen olumsuz manayı daha da iyi izah ediyor: Mahşer günü gelip çattığında "Koyunlar" ve "Keçiler", İsa Peygamber tarafından ayırılacaklardır. İnançlı insanları sembolize eden koyunlar İsa'nın sağında yer alırken, günahkârları ve lanetlileri temsil eden keçilerse solunda yer alacak ve sonsuza dek yanmak üzere cehenneme gönderileceklerdir.

Şeytan tasvirlerinde dikkat etmemiz gereken bir diğer önemli husus da renk seçimleridir. Şeytan dediğimizde ilk olarak karanlığı düşünürüz, bu nedenle onu konu eden betimlemelerde siyahın önemli bir yeri vardır. Siyahın yanı sıra kahverengi, sarı, mavi, gri ve kırmızı da Şeytan tasvirlerinde sıkça kullanılan renklerdir ve bu seçimler Rönesans döneminde şekillenmiştir. Rönesans dönemi Hıristiyanları, Şeytan'ı renklendirirken her bir

tonun taşıdığı manaya dikkat etmişlerdir; siyah öfkeyi, kahverengi açlığı/oburluğu, mavi kibri, gri tembelliği, yeşil kıskançlığı, kırmızı şehveti, sarı renk ise açgözlülüğü sembolize etmektedir. Ancak bu renk kullanımı sadece Şeytan tasvirleri üzerinden bu şekilde okunmaktadır.

Cehennem

Pek çok inançta ölümden sonra ceza çekilen bir yer vardır. Cehennem de bunların en bilinenlerindendir. İşlediğiniz günahın ağırlığı doğrultusunda burada çok uzun veya çok kısa vakit geçirebilirsiniz. Günahlarınızın bedelini ödedikten sonra da sonsuz huzura ve mutluluğa, yani cennete ulaşırsınız.

Eski Ahit'te, Kudüs'te çocukların yakılarak kurban edildikleri bir yerden söz edilir. Burası eski adıyla *Gehinnom/Gei-ben-Hinnom*, *Hinnom'un Oğlunun Vadisi* olarak bilinmektedir ve lanetlenmiş bir vadi olarak tanımlanmıştır. Sonrasında Yeni Ahit yazarları da buradan söz etmiş, vadiyi "*kurtçukların ölmediği, ateşin sönmediği yer*" ifadesiyle tanımlamışlardır.



Eski Ahit'te sıkça karşılatığımız bir kelime olan *şeol* de "cehennem" ve "çukur" anlamına gelmektedir, zamanla depresyon veya umutsuzluğu tanımlamak için de kullanılır olmuştur. *Şeol*, kitapta zaman zaman bir zindana benzetilir.

Gehenna'dan yola çıkılarak yaratılan cehennem, sadece çocukların kurban edildiği bir yer değildir, Kudüs'te idam edilenlerle şehrin çöpleri de burada yakılır. Bu nedenle bölgenin kokusu ve görüntüsü zamanla efsaneleşmiş, günümüz cehennem tanımlamasının temelini oluşturmuştur. Kudüs'te yer alan bu vadideki ateş neredeyse hiç sönmez. Sürekli olarak siyah dumanlar ve kötü kokular saçar etrafa. Tevrat'tan önce de bir çöplük ve idam mezarlığı olan bu çukurun ilham verdiği korkunç hikâyeler İncil yazarları tarafından da ele alınmış ve nihayetinde cehennemi tanımlamak adına önemli bir örnek oluşturmuştur. Bölgenin bu kadar güçlü bir korku kaynağı olmasının nedenlerini izah ederken önce Tanrı Molek'e adanan ayinlerden bahsetmeliyiz: Tanrı Molek tapınımı, tektanrılı dinlerin öncesinde bu bölgede hâkim olmuş, son derece şeytani bir inançtır. Kudüslüler, çocuk kurbanları çok seven tanrıları için Gehinnom Vadisi'nde devasa bir çukur açıp içinde sürekli besleyerek sönmesine izin vermedikleri bir ateş yakarlar. Alevlerin içine atılansa ilk doğan çocuklarıdır ve bu korkunç yöntemle zalim tanrılarını beslemeye çalışmaktadırlar. Ayin esnasında çukurun etrafına toplanan insanların var güçleriyle davul çalmalarının sebebiyse çocuklardan yükselen feryadı bastırmaktır. Nereden baksanız akla hayale sığmayacak bir dehşet…

Bu korkunç ayinler MÖ 7. yüzyılda Kral Josiah tahta çıkana kadar devam etti. Yeni kral, Tanrı Molek'e kurban verilmesini yasaklayıp çukurun yalnızca çöplerin ve idam edilenlerin yakılacağı bir yer olarak kullanılmasını buyurmuştur.

Ölülerin cesetlerinin Gehenna çukuruna atılarak yakılması, zamanla ölümden sonra gidilecek bir ateş çukuru mitinin temellerini oluşturmuştur. Eski Ahit ve Yeni Ahit'te bu konuyu irdeleyen metinler, cehennem kavramının zaman içindeki gelişimini kanıtlar niteliktedir. Vadinin adıysa Eski Ahit'teki Yeremya metinlerinde birebir zikredilmektedir: "Ben-Hinnom Vadisi'nde Tanrı Molek'e adak olarak oğullarını ve kızlarını ateşte kurban etmek adına Baal'ın tapınağını inşa ettiler. Bu şekilde iğrençlikler yaparak Yahudiye'yi günaha sürüklemelerini ne buyurdum ne de aklımdan geçirdim." –Yeremya, 32:35

CENNETTEN KOVULMA VE ŞEYTAN'IN OYUNU

Tevrat'ın *Yaratılış* bölümünde evrenin ve insanın nasıl yaratıldığı aktarılır ki bu anlatılar Hıristiyanlık inancına olduğu gibi geçmiştir: Âdem cennette Tanrı'nın tüm yaratıklarıyla bir arada yaşamaktayken kendisine bir eş yaratılmasını diler. Tanrı da bu isteğe Havva'yı yaratarak karşılık verir. Ancak Havva'nın yaratılması tüm kötülüklerin ortaya çıkmasına vesile olacak ve üç büyük dinde de hikâye bu hâliyle kabul görecektir.

Yaratılış bölümünün 3. kısmı "İnsanın Günahı" başlıklıdır ve Şeytan'ın en aktif rol oynadığı hikâyelerden biridir. Bu bölüm şu cümleyle başlar: "Rab Tanrı'nın yarattığı yabanıl hayvanların en kurnazı yılandı."

Bu bölümde Âdem ve Havva'ya yasaklanmış bir ağaçtan söz edilir, adı bilgi ağacıdır. Tanrı bu ağacın meyvelerini yememe konusunda Âdem ve Havva'yı uyarmıştır. Ancak yılan formundaki Şeytan, Havva'yı baştan çıkarır. Şeytan'a kanıp merakının kurbanı olan Havva yasak meyveyi alır ancak hemen yemez çünkü onu Âdem ile paylaşmak ister. Tanrı'nın yasakladığı bu meyveyi yediklerinde çıplaklıklarının farkına varır ve utanarak Cennet Bahçesi içinde ağaçların arkasına saklanırlar. Ancak Tanrı bu durumu fark eder ve ikisini de cennetten kovar.

Bu anlatı Batı resim sanatı içinde çok önemli bir yere sahiptir. Aynı konuyu anlatan farklı başlıklara sahip pek çok tasvir, özellikle Rönesans dönemi ve sonrasında tekrar tekrar resmedilir. "Baştan Çıkarma", "Ayartma" ve "Cennetten Kovuluş" bu isimlerden birkaçıdır. Genellikle tüm sahneler hemen hemen aynı kompozisyon tarzını korunarak resmedilmeye çalışılır. Mekânın cennet olduğunu vurgulamak adına güçlü bir doğa betimlemesi oluşturulup Âdem ve Havva bir ağacın yanına konumlandırılır. Ağaçta –sanatçıların farklı yorum ve hayal güçlerine dayanan– yılan veya yılansı Şeytan tasvirleri görülür. Ancak bu kompozisyonlarda kimi zaman Havva da şeytani bir rol oynar. Kadının güzelliği ve cinsel cazibesiyle erkeği kolaylıkla tesir altına alabileceği düşüncesi bu hikâye ile doğar ve Batı sanatını domine ederek "*Femme Fatale*" yani "Ölümcül Kadın" tasvirlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Hikâyede erkek kısmen masumdur çünkü kadın ve dolaylı olarak Şeytan tarafından kandırılmıştır. Kötülüklerin efendisiyle kadınlar arasında doğrudan bir ilişki kurulması da bu hikâyeyle başlar. Dünyevi zevklere ve zenginliklere daha düşkün olduğu dayatılan kadın, Şeytan tarafından kandırılması kolay olandır, nitekim resimlerde de kimi zaman Havva tasvirlerinin korkutucu ve cazibeli bakışları olduğunu görürüz. Bu

son derece doğaldır çünkü bu resimleri yapanlar erkektir ve bir tür kendini aklama yöntemi ile kadının "ölümcül" veya "günaha davet eden" rolünü destekleyecek tasvirler yaratmaktan geri durmazlar.

Şimdi gelin, sanat tarihinden "Ayartma" temalı birkaç örneği birlikte inceleyelim. İlk resmimiz Yüksek Rönesans döneminin en büyük ressamlarından biri olan Tiziano'ya ait…

ÂDEM VE HAVVA
Tiziano Vecellio (1550)



Venedikli Rönesans ressamı Tiziano, yaşadığı dönemin en büyük sanatçılarından biridir. Soylu bir aileden gelen ressam, on yaşındayken yerleştiği Venedik şehrinde amcasının aracılığıyla Giovanni Bellini ile tanışır ve öğrencisi olup atölyesine girer. Burada aldığı eğitim sonrasında yaptığı her resimde biraz daha ünlenen Tiziano, zamanla soylular, krallar ve hatta Papa için resimler yapmıştır. O kadar çok kralla çalışır ki zamanla bir nevi elçilik de yapmaya başlar ve diplomat unvanı alır.

Önceki başlık altında bahsettiğim "*Femme Fatale*" (Ölümcül Kadın) imgesine gönderme yapacak şekilde tasarlanan bu sahnede Âdem, masum bir figür olarak gösteriliyor. Çünkü yarı bebek yarı yılan şeklinde tasvir edilen Şeytan'dan elmayı almaya çalışan kişi Havva'dır. Havva meyveyi alırken Âdem'in ne yaptığına bakın, sanki ona engel olmak ister gibi görünüyor. Havva'ysa büyülenmiş bir şekilde kendisine sunulan meyveye bakıyor. Sözünü ettiğimiz eser ve benzeri olan çoğu kompozisyonda yasak meyve "elma" olarak gösterilir. O dönemde herkesin bildiği ve yediği bir meyveyi bu tasvire yerleştirmek akıllıca bir seçim. Fakat esasında ne Eski Ahit ne de Yeni Ahit'te bu ağacın ne tür bir meyve verdiğinden söz edilmez. Yine de erken dönem itibariyle ikonografinin temelleri atılırken, herkesin gördüğünde tanıyıp anlayabileceği elmaya yönelen ressamlar bu geleneği nesiller ve dönemler boyu devam ettirmişlerdir.

ÂDEM'İN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Tintoretto (1551-52)

Aynı mantık üzerine kurulan bir diğer eser ise yine Venedik Rönesans'ı ve maniyerizmin önemli temsilcilerinden biri olan Jacopo Tintoretto'ya ait. Tintoretto yaptığı karanlık kompozisyonlarla Barok sanata da ilham olan bir ressamdır.

Bu eserde ölümcül kadının etkilerini daha iyi sergileyen bir Havva figürü ile karşı karşıyayız. Karanlığa gömülmüş cennet bahçesi içinde Havva'nın Âdem ile paylaşmak üzere, elmayı ona doğru uzattığını görüyoruz. Ancak Âdem, erkeğin masumiyetini göstermek adına geriye doğru çekilirken tasvir edilmiş. Âdem'in yüzünü görmesek de vücut pozisyonundan elmayı yemek konusunda isteksiz olduğunu hissedebiliyoruz.

Peki bu geri duruşta korkunun da payı olabilir mi?



Tıpkı atmosferin karanlığı gibi Havva'nın kötücül bakışları da buna sebep vermiş olabilir, zira Havva, Şeytan'la yan yana yürüdüğü aşikâr bir işbirlikçi gibi gösterilmiş. Tabii Havva'nın başının üst solunda, ağzındaki elmayla kompoisyona giren korkunç yaratığı da yabana atmamak gerek. Bu yaratık şüphesiz ki, kısa süre önce Havva'yı yasak meyveyi yeme konusunda ikna eden Şeytan'ın ta kendisidir.

Kompozisyon, sağ tarafta yer alan bir diğer anlatımla olayların sonrasını da gösterir; dikkatle bakılınca her ikisi de elmayı yedikten sonra cennetten kovulup bir başmeleğin eliyle mukaddes topraklardan sürülen Âdem'le Havva'yı görmek mümkündür. Özellikle Rönesans dönemi ressamlarının uygulamayı çok sevdiği bu sinematografik anlatım eserde başarılı bir şekilde tatbik edilmiştir.

GÜNAHA EĞİLİM
William-Adolphe Bouguereau (1880)



Fransız romantizminin önemli bir ismi olan Bouguereau, çok küçük yaşlarda başladı resim yapmaya. Babası şarap tüccarıydı ve oğullarının da aile mesleğini devam ettirmesini istiyordu. Ancak bir gün müşterilerden biri oğlu William'ın yaptığı resimleri gördü ve ailesine, bu çocuğun Güzel Sanatlar Akademisi'ne gitmesi gerektiğini söyledi. Hatta basit bir tavsiye değildi bu, resmen ısrar ediyordu. Nihayetinde o küçük çocuk resim okuluna gönderildi ve sonrasında başarılı bir genç ressam oldu. Ancak 23 yaşında akademiden mezun olup hayata atıldığında okuldaki başarısının devamını getirmekte zorlanacaktı; Bouguereau, iki sene üst üste katıldığı resim yarışmasında çok istediği "*Prix de Roma* - Roma Ödülü"nü kazanamamıştı.

Yarışmaya sunduğu çalışmalar son derece başarılı olsa da jüriyi pek etkileyememişti. Ancak sonrasında öyle resimler yapmaya başladı ki adını tüm Avrupa'ya duyurdu.

Şüphesiz onun en etkileyici eserlerinden biri de "Günaha Eğilim" adlı bu kompozisyondur. Resmin merkezinde yer alan iki figür, genç bir kadın ve küçük bir kız çocuğu, tuhaf şekilde birbirlerine bakıyorlar. Ressam burada, her insanın içinde yer alan günah eğilimini ve içgüdülerimizi alegorik bir anlatımla tuvaline aktarıyor.

Şimdi sahneye yeniden bakalım: Soldaki kadının elinde bir elma var. Elma cennetten kovuluşun ve günahın sembolü. Kadın elmayı tutarken küçük kıza çok dikkatli bakıyor. Kadının yüz ifadesi oldukça sakin. Bilge bir tavır içinde. Küçük kızın elmayı arzuladığını görüyor ve ona bakmaya devam ediyor. Küçük kız ise elmayı görüp onu çok istemiş olacak ki talepkâr bakışlarını karşısındaki kadına dikmiş.

Elmayı istediği çok açık. İki elini sola, yere koymuş. Bu duruş, birazdan küçük kızın elmaya doğru hamle yapacağı hissini veriyor. Muhtemelen annesi olan kadın da bunun farkında. Ancak engel olmaya çalışacakmış gibi durmuyor. Küçük kızın elmaya uzanma isteği, Havva'nın yasak meyveyi yemesine güçlü bir gönderme...

Kızın kıyafetlerinin olmaması da bizde bebek Havva'ya baktığımız hissini uyandırıyor. O zaman anne olarak bahsettiğimiz figür de elmayı kıza göstererek onun iştahını kabartan ve günaha davet eden şeytan olabilir mi? Eserin Orijinal ismi "Temptation". Bu, kişiyi manipüle ederek onu hatalara sürüklemek anlamı da içerir. Bu kavramın tanımı içerisinde manipülasyon yoluyla bir kişide merak uyandırmak, arzularını harekete geçirmek ve kaybetmekten korktuğu bir şeyi kullanarak hataya sürüklemek vardır. Burada da bir çeşit "ayartma" anlamında kullanılıyor.

Adından yola çıkarak tekrar esere baktığımızda aslında masum bir sahne yerine Havva'nın bebekliğini ve onu elindeki elma ile ayartmaya çalışan, bunu yaparken de sevecen bir kadın görünümüne bürünen Şeytan'ı görüyoruz. Bu küçük bebek, anlık dürtülerine yenik düşerek elmadan bir ısırık aldığında insanlık tarihinin kaderini belirleyecek bir hata yapacaktır...

DÜNYEVİ ZEVKLER BAHÇESİ
Hiëronymus Bosch (1503–1515)



1450 yılında Kuzey Brabant-Hollanda'da Jeroen Anthoniszoon van Aken isminde bir çocuk dünyaya geldi. Babası ressam Anthonis Van Aken'di. Bu çocuk bugün herkes tarafından Hiëronymus Bosch adıyla bilinmektedir. Bu ismi Aken ailesinin yaşadığı "Hertogenbosh" bölgesinden aldığı kesin. Zaten hayatının çok büyük bir kısmını da burada geçirmiştir. Bu bölgede "De Kleine Winst" adında bir evde doğduğu düşünülür ve günümüzde bu evin dışında "Bosch'un Doğduğu Yer" yazılı bir tabela asılıdır. Bunun dışında sanatçının kişilik özellikleriyle ilgili çok bir bilgi yoktur. Ancak bazı araştırmalar Aken ailesinin uzun yıllardır sanatsal faaliyetler içinde olduklarını gösteriyor. Mesela Bosch'un dedesi, babası ve üç amcası da ressamdır.

Bosch muhtemelen bu ressamlarla dolu ailede yetişti. Peki neden kendi soyadını değil de yaşadığı bölgenin ismini kullandı? Flemenk ekolünde ressamların soyadları yerine takma isimler kullandıklarını ya da soyadlarını yaşadıkları bölgeden aldıklarını sıkça görürüz. Bir de Bosch'un ailesi ressamlarla dolu olunca tarihte bir iz bırakmak, ayırt edilebilmek amacıyla "Bosch" soyadını tercih ettiği düşünülebilir. Sanatçı hakkında başka bilgiler de var. Bu bilgiler genellikle yerel arşivlerden elde edilmiş. Bu belgelere göre Bosch, 1480'li yıllarda Hollanda'nın bilindik ailelerinden birine

mensup olan Aleyt Goyarts van de Meervenne ile evlenmiş. Bosch'un bu soylu kadınla birlikteliği şüphesiz ki onun da statüsünü yükseltmiştir. Ressam, Meervenne ile hayatını birleştirdikten kısa bir süre sonra Meryem Ana Kardeşler Birliği'ne seçkin üye unvanıyla katıldı. Bu gruba dahil olduktan sonra yaptığı resimler genellikle atasözleri, dini mesajlar ve dini kurallar gibi konulara sahiptir. Öte yandan, tuhaf imgeler, kiliseyi hedef alan hicivler ve oldukça sıradışı şeytani figürler, resimlerinde en ilgi çekici öğelerdir. Bosch evliliğinden sonra yaptığı her resimle adını daha da çok duyurmuştur. İspanya Kralı II. Felipe, Bosch'un resimlerine hayrandır, bu da onu İspanya'da da meşhur etmiş, "El Bosco" adıyla anılan önemli bir sanatçı konumuna getirmiştir.

Eserlerinin konuları ve farklı figüratif çalışmalarıyla tanınan Bosch'un yapıtlarına bir karmaşa hâkimdir. Kimi sanatseverlerin bu kargaşadan kaçmayı tercih ettiğini düşünüyorum. Kimileri de resimlerin içine girip onun tuhaf yaratıklarını ve figürlerini incelemek, adım adım gezmek istiyor... Bosch resimleri bana da her zaman ilgi çekici gelmiştir. Özellikle şeytani yaratıkları ve tuhaf figürleri o kadar başarılıdır ki Bosch'un cennet ve cehennemi görüp resmettiği hissini verir. O zamanları yaşayan insanlar da böyle düşünmüş olmalılar. Özellikle çocukların Bosch'un resimlerinden çok korktuğunu tahmin edebilirsiniz. Resimlerinde günah, kötülük ve cehennem kavramları sıkça yer alıp o yıllarda büyük yankı uyandırmıştır. İlginç olansa Rönesans dönemi İtalya'sında insan ön plana çıkar ve neredeyse kusursuz bir biçimde resmedilirken Hollanda'da günahkâr ve çirkin bir yaratık olarak tasvir edilerek büyük bir etki yaratmasıdır... Hollanda Rönesans'ının iyi bir temsilcisi olan Bosch'un insanı övdüğü ve kusursuz resmettiği tek bir örnek bile yoktur. Hem Bosch'u hem de eserlerinin yarattığı etkiyi anlayabilmek için başlarken söylediklerimizi hatırlayalım: Dönem itibariyle Rönesans çağı başlamış olsa da halkın zihni hâlâ yüzyıllarca hüküm süren ortaçağ koşullarına uyumlu. Cadı avları, büyücülük, sayısız batıl inanç ve Hıristiyanlığın en buyurgan hâli, henüz insanlar için uzak bir anıya dönüşmüş değildi. Bu da resimlerinde büyücülüğe, batıl inançlara ve deliliğe sıkça değinen Bosch'un faydasına işleyen bir durumdu. Elbette bu konuların yanında dine itaat ve dini mesajları da işlemiştir. En önemli dini eserlerinden biri ise "Çarmıhını Taşıyan İsa" adlı çalışmasıdır. "Yedi Ölümcül Günah" adlı eserindeyse çok daha yoğun bir dini anlatım vardır. Resmin merkezinde yer alan güneş formunda bir daire içinde İsa figürü bulunmakta, etrafındaysa "*Cave, cave, Dominus videt*," yani "Sakın, sakın, Tanrı seni görüyor," yazmaktadır.

Bosch'un en çok bilinen çalışmaları arasında triptikleri yer almaktadır. Yan yana ve birbiriyle ilişkili üç resimden oluşan bu hareketli grup resimlerinde genellikle orta alan, yan alanlardan daha geniş tutulur. Büyük olan orta panoda ana tema işlenirken yanlarda ana tema ile bağlantılı konulara yer verilir. Bu panolar genellikle birbirine bir menteşe yardımıyla tutturulur.

Ortaçağ ve Rönesans döneminde sıkça rastladığımız triptikler genellikle kiliselerin altar bölümlerinde yer alır. Hiëronymus Bosch'un "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı eseri de sanat tarihinin en ünlü triptiklerinden biridir. Ayrıca bu eser bize Bosch'un kişiliği, yaşadığı dönem ve sanatı hakkında pek çok şey söyler. Günümüzde Madrid, Prado Müzesi'nde sergilenen eser 1503-1504 yıllarına tarihlenir. Burada ana tema şehvet ve dünyevi zevklerdir.

Batı ve Bizans sanatında bu tür resimler genellikle soldan başlayarak okunur. O hâlde biz de sol panelden başlayarak okumamızı yapmaya koyulalım.

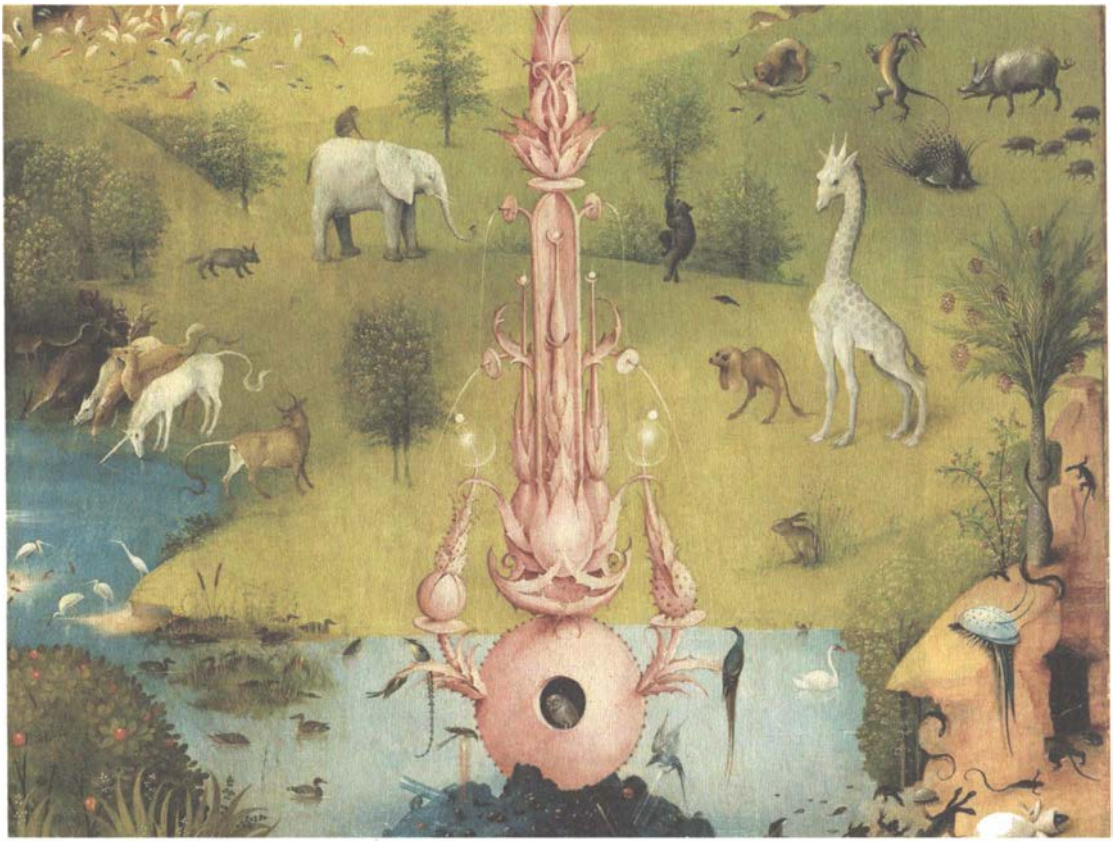
Sol Panel

"Dünyevi Zevkler Bahçesi"nin sol panelinde "Havva'nın Yaratılışı" sahnesi betimlenmektedir. İsa görünümündeki Tanrı figürü, Havva'yı Âdem'e sunuyor. Havva'nın duruşu ve yere bakışı, yani vücut dili utangaç olduğunu gösteriyor. Diğer yandan Âdem ise şaşırmış ve bütün dikkatiyle Havva'ya bakıyor. Havva'nın arkasında yer alan tavşan, doğurganlığa yapılan bir gönderme. Cennet tasvirinin olduğu bu panoda Âdem, Havva ve Tanrı figürlerinin hemen ardında, arka planda sonsuzluğu sembolize eden bir ejderha ağacı yer almakta. Mekân, genel anlamda huzur verici ve sessiz bir atmosfer izlenimi verir bize.

Genellikle "Cennet Bahçesi" ya da diğer adıyla "Eden Bahçesi" sahneleri, Batı sanatında "Cennetten Kovulma" temasıyla işlenir. Ancak burada yasak meyveyi ya da şeytani yılan figürünü görmüyoruz. Burada günah olan ve günaha çağrışım yapan tek şey Havva'yı görünce aklı başından uçmuş olan Âdem figürü...

Bu bakış şehvetin ve dolayısıyla tüm günahların habercisi olabilir. Cennette yer alan birbirinden güzel yaratığı ve hayvanı da burada görebilirsiniz. En dikkat çekici olanlarından biri de beyaz tekboynuzdur. Bu figür, ilk günah işlenmeden önceki saflığın sembolü. Aslında buradaki karışık ale-





goriden tuhaf bir sonuç çıkıyor gibi. Çünkü bu panonun devamı olan orta panoda, cennette gördüğümüz birçok hayvanla yeniden karşılaşıyoruz. Bu da demek oluyor ki sahneler bağlantılı olacak şekilde tasarlanmış.

Havva'nın yaratılışından önce Cennet, cennet gibiyken Havva'dan sonra orta panodaki bütün canlılar günah işliyor. Bu da Bosch'un kadın figürünü açıkça şehvetle ilişkilendirdiğini gösteriyor.

Orta Panel

Bu panelde eserin ana temasını oluşturup ona adını veren "dünyevi zevkler" resmedilmiştir. Ancak mekânın cennet mi, yoksa dünya mı olduğunu ayırt edemiyoruz. Burada çıplak kadınları yıkanırken görüyoruz, diğer bir yanda ise bir havuzun içinde tuhaf hayvanlara binmiş çıplak erkekler var. Sanatçı bu tuhaf hayvanların her birine epey vakit ayırıp onları oldukça detaylı bir şekilde resmetmiş. Ortada yer alan cam küreyse bir Flemenk atasözüne göndermedir. Bosch'a göre şevkle günah işleyen orta pano figürleri için uygun bir atasözü: "Mutluluk hemen kırılan bir cama benzer." Buradaki figürlerin çoğu sağ panoda, yani Cehennem'de başlarına geleceklerden ha-



bersiz bir şekilde günah işlemektedirler. Bazı sanat tarihçileri bu orta panele "Kaybedilmiş Cennet" benzetmesi yapmaktadırlar.

Kompozisyonda çok fazla erkek ve kadın figürünü bir arada görüyoruz fakat tuhaf yaratıklar da sahneyi terk etmiş değil. İnsan figürlerinin çok büyük bir kısmı cinsel hazlar peşinde koşarken kimi hayvanları seviyor, kimi de doğanın içinde yer alıyor.

Burada en dikkat çekici şeylerden biri de sanatçının insanlığı temsil ederken gerçekçi davranma gayreti sanırım... Orta panelde yer alan dünya tasvirinde sadece beyaz tenli insanların olmayışı, eseri incelerken bunu düşündürüyor size.

Sağ Panel

Geldik en sağdaki cehennem panosuna. Tuhaf şeytani figürleri yüzünden olsa gerek, eserin en çok merak edilen kısmı bu sanırım. Bu panoda, orta panoda günah işlemekten başka hiçbir şey yapmayan insanoğlunun cezalandırılışını görüyoruz. Hem de ne ceza…

Cehennem panosu, triptik içinde yer alan en tuhaf figürlerin ve "şey"lerin bulunduğu yerdir. Bosch sanki hayal gücünü ilk iki panoda adım adım büyütüp bu panoda tüm çıplaklığıyla sergilemiş gibidir. Her yer karanlık ve alevlerle dolu… Bosch karanlık ve alev dolu bir geceye yabancı değil; küçük yaşlarda yaşadığı bölgede çıkan büyük yangının sanatına ne muazzam bir güç kattığını burada rahatlıkla görebiliriz. O, yeryüzündeki cehennemi yaşayıp görmüş bir ressamdır.

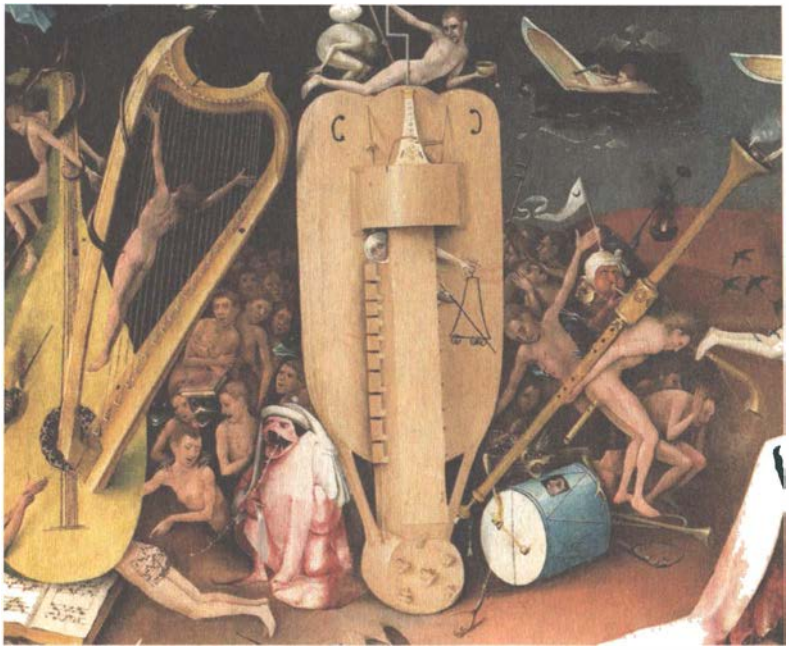
Panoda, cehennemin korkunç zebanileriyle dünyada yer alan canlıların karışımından meydana gelmiş yaratıkları günahkârlara eziyet etmektedirler. Orta panoda çıplaklığı gururla ve erotik bir şekilde taşıyan insan figürleri, Cehennem'de cinsel organlarını kapatmaktadırlar. Hatta bazı figürlerin vücut dillerinden utandıklarını da görebiliriz. "Müzisyenler Cehennemi" olarak da adlandırılan ön sahneyse tuhaf çalgılar ve şarkı söyleyen iblisleriyle, korkunç ve son derece ilginçtir. Bir lavtanın işkence aletine dönüştürülmüş olması bile Bosch'un sanatı ve gerçeküstü düşünce âlemi hakkında çok şey anlatır.

Kompozisyonda bir figürün kalçasının açıldığını ve kaba etine birtakım notalar işlendiğini görüyoruz. Bu absürt betimlemeyi trajikomik hâle getirense zebanilerin kalçadaki bu notlara bakarak koro şeklinde şarkı söylemeleridir. Ön kısımda iskambil, tavla gibi oyunların taşları ve kâğıtları etrafa saçılmış hâldedir. Bosch, cezalandırılanların birer kumarbaz olduğunu anlatmak için bu ufak detayları eklemiştir. Cehennem sahnesinde yer alan en ilginç figürlerden biri ise "Cehennem Prensi" olarak adlandırılan ve kuş benzeri bir başa sahip, tuhaf yaratıktır. Prens tahtta oturmuş bir vaziyette insan figürlerini yemektedir ve daha kötüsü, yediği insanları tahtın altındaki bir boşluktan kahverengimsi renkte bir deliğe mavi baloncuklar şeklinde dışkılamaktadır.

Oturduğu tahtın üzerinde "Cehennem Prensi" yazmakta. Kafasında da muhtemelen cehennemde insanları kaynatmak için kullan bir kazan bulunuyor. Kazanı ters takarak ona prens veya kral tacı görünümü vermiştir.

"Dünyevi Zevkler Bahçesi", Bosch'un üslubunu anlamak bakımından bize çok yardımcı olan bir resimdir. Birçok eleştirmene göre Bosch





kötü, çirkin veya korkunç olan insan, hayvan ve bitki parçalarından yeni formlar tasarlayarak şeytanlar yaratmıştır. Hayvanlar da Bosch eserlerinin vazgeçilmezidir. Özellikle fil ve zürafa gibi egzotik hayvanları sıkça kullanmıştır ki bunlar, Bosch gibi bir Kuzey Avrupalıya oldukça tuhaf gelebilecek canlılardır.

Onun resimlerinde balık genellikle şehvetin, özellikle de günahın bir sembolü olarak resmedilmiştir. Baykuş ise çoğu zaman bilgeliği bazen de sapkınlığı sembolize eder. Kurbağa ise Şeytan'ın vücut bulmuş hâlidir. Bu imgelemi şeytan çıkarmayı konu eden yabancı filmlerde de görebilirsiniz; eğer hanede bir bireyin içine şeytan girecekse o evi kurbağa basar.

Ressamın alamet-i farikası, hiç şüphe yok ki sadece onun dünyasında varlık gösterebileceğini düşündüren sıradışı karakter tasarımlarıdır. Ancak Bosch hayatının sonuna kadar bu tuhaf yaratıkları, şeytanları ve cehennemi tasvir etmekle uğraşmadı... 1510'dan itibaren resimlerinde ciddi bir değişiklik baş gösterdi ve kalabalık, küçük figürlerle dolu kompozisyonlar, yerlerini daha büyük figürlü resimlere bıraktı. Bu dönemde resmettiği kompozisyonlar, genel itibariyle aşağıdan yukarıya doğru bakılarak değerlendirilmesi gereken eserlerdir.



Ressam hakkında en çok merak edilen konulardan biri neden böyle resimler yaptığıdır. Birtakım iddialara göre Bosch'un doğup büyüdüğü Hertogenbosch bölgesi, "normal" sıfatı verebileceğimiz bir topluma sahip değil-

di. Akıl sağlığı bozuk insan sayısının yüksek olduğu bu bölgede dini bir dengesizlik gözleniyor, Şeytan'a tapınım olduğu ifade ediliyordu. Kimine göre bu halkın inançlarına uyum sağlayan Bosch bir büyücü ya da dinsiz olarak nitelenirken yaptığı resimlere bakarak onun dindar biri olduğu da iddia edilebilir. Hatta yaşadığı toplumu pek sevmeyen ve geleneksel Hıristiyanlığa fazlasıyla bağlı biri bile olabilir. Neden mi? Bosch'un "Meryem Ana Kardeşlik Birliği" üyesi olduğundan bahsetmiştik. Bu birlik fazlasıyla dindar bir topluluk olarak tanınmaktaydı ve üyeleri, rahip kıyafetleri içinde, özel bir törenle topluluğa kabul edilmekteydi. Bosch ve Meryem Ana Kardeşler Birliği, İsa'nın insanlığı kurtarmak üzere dünyaya ineceği günün yakın olduğuna inanıyordu. Sanat tarihçisi Wilhelm Fraenger'den aldığımız bu bilgiden yola çıkarak "Dünyevi Zevkler Bahçesi" ve Bosch'un diğer eserlerini incelerseniz ona farklı bir gözle bakıp bu tartışmayı kendi içinizde noktalayabilirsiniz.



Meryem Ana Kardeşlik Birliği kayıtlarında sanatçının ölüm tarihi 9 Ağustos 1516 olarak verilmiştir. Kardeşlik kendi usullerinde bir cenaze töreni düzenleyerek ünlü ressamın naaşını Saint John Kilisesi'ne defnetti.

Hiëronymus Bosch, sanat tarihinde çok farklı bir yeri olan ve mutlaka araştırılması gereken ressamlardandır. Kendinden sonra pek çok sanatçıyı ve sanat akımını etkilemiştir ki 1924 yılında ortaya çıkacak sürrealizmin oluşumunda da büyük bir payı vardır. Bu tuhaf yaratıkların gizemli yaratıcısına duyulan ilgi, sanat tarihinde bir yer edindiği günden bugüne dek aynı coşkuyla sürmüş ve Bosch, Felemenk Rönesansı'nın en önemli ressamlarından biri olmakla kalmayıp benzersiz figürleriyle sanat tarihine damgasını vurmuştur.

ŞEYTAN'IN İNCİL'DEKİ EN ETKİLİ ROLÜ: İSA'NIN SINANMASI

Kitab-ı Mukaddes'te İsa vaftiz olduktan hemen sonra Kutsal Ruh tarafından çöle gönderilir. Burada kırk gün boyunca oruç tutacaktır. Kırkıncı günün sonuna geldiğinde iyice acıkmıştır. Tam bu noktada, yani İsa'nın en zayıf anında Şeytan devreye girer ve İsa'yı üç defa sınar. İncil yazarı ve bir havari olan Matta'nın anlattığı bu olay üç aşamada meydana gelir; ilki çölde, ikincisi tapınakta, üçüncüsüyse dağda yaşanır. Luka'nın yazdığı İncil metinlerindeyse tapınak ve dağ anlatıları yer değiştirmiş bir hâldedir. Biz bu kitap içerisinde en çok temel alınanı, yani Matta İncili'nde yazanları alıntılayıp bu olayın önemli temsillerine göz atacağız. Öncelikle İncil metnini okumakta fayda var: "Ayartıcı yaklaşıp 'Eğer sen Tanrı'nın oğluysan söyle, şu taşlar ekmek olsun,' dedi. İsa ona şu karşılığı verdi: 'İnsan yalnız ekmekle yaşamaz, Tanrı'nın ağzından çıkan her sözle yaşar.' Sonra İblis, İsa'yı kutsal kente götürdü. Onu tapınağın kulesine çıkarıp şöyle dedi: 'Eğer Tanrı'nın oğluysan kendini aşağıya at.' Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Tanrı, meleklerine senin için buyruk verecek, ayağın bir taşa çarpmasın diye seni elleri üstünde taşıyacaklar.' İsa, İblis'e şu karşılığı verdi: 'Tanrın Rab'bi denemeyeceksin,' diye de yazılmıştır. İblis bu kez İsa'yı çok yüksek bir dağa çıkardı. O'na bütün görkemiyle dünya ülkelerini göstererek, 'Yere kapanıp bana taparsan bütün bunları sana vereceğim,' dedi. İsa ona şöyle karşılık verdi: 'Çekil git, Şeytan! Tanrın Rab'be tapacak, yalnız O'na kulluk edeceksin, diye yazılmıştır.' Bunun üzerine İblis, İsa'yı bırakıp gitti. Melekler gelip İsa'ya hizmet ettiler." –Matta 4: 1-11

İSA'NIN SINANMASI
Duccio (1308-1311)

Ortaçağdan bir tasvirle başlıyoruz: Bu freskte Şeytan'ın İsa'yı bir dağın tepesine götürüp ona ülkelerin zenginliklerini gösterdiği sahne betimlenmiş. İsa'nın arkasındaysa iki melek duruyor. İsa, Şeytan'ı yanından kovduktan sonra gelip ona hizmet edecek melekler işte bunlar. Burada Şeytan, "Düşmüş Melek" imgesini güçlü tutmak adına yapılmış yarasa benzeri kanatları ve simsiyah bedeniyle tasvir edilmiş.



Bu freskin yapılışından yıllar sonra, Rönesans döneminde her bir şehir devleti Şeytan'ı farklı bir renkte resmederken Sienalı ressamlar onu baştan ayağa karanlık bir figür olarak tasvir etmekten hiç vazgeçmeyecekler.

İSA'NIN SINANMASI
Sandro Botticelli (1481-82)

Rönesans dönemin en meşhur Floransalı sanatçılarından biri olan Botticelli'nin Vatikan, Sistine Şapeli'ne yaptığı bu freskte de "İsa'nın Sınanması" sahnesini görüyoruz. Burada sahne, Rönesans resim sanatının genel



kurallarına uygun bir biçimde ve derin bir perspektifle verilmiş. Merkezde yer alan, üçgen alınlığa sahip, antik etkilerin gözlemlendiği binanın üzerinde İsa ve Şeytan'ı yan yana görüyoruz, ikisi bir tapınağın üzerinde betimlenmişler. Rönesans sanatçılarının bu türden tapınakları eserlerine taşımaları antik döneme bir öykünmedir. Bu sayede ortaçağda kaybolan Antik Yunan ve Roma kültürüne bir gönderme yapılmış oluyor. Yapı her ne kadar tapınak gibi gözükse de aslında Roma'daki Santo Spirito in Sassia Hastanesi'nin kilisesi olduğu biliniyor.

Buradaki Şeytan tasvirinin en ayırt edici özelliği, onun farklı bir kılığa büründüğünü gördüğümüz önemli örneklerden biri olması. Keşişlerin giydiği bir cübbe içinde resmedilen Şeytan, elinde bir tespih tutuyor ve İsa ile teatral el-kol hareketleri kullanarak konuşuyor ki bu, Floransalı ressamların çok sevdiği ve sıkça kullandıkları bir uygulamadır. Bunu yaparak figürleri daha hareketli ve gerçekçi gösteremeye çalışıyorlardı.

İlk bakışta bir keşiş zannedebileceğimiz bu figürün sırtına baktığımızda yarasa kanadını, ayaklarına baktığımızdaysa pençelerini görebiliriz. Bunlar Şeytan'ın kimliğini açığa vuran detaylardır. Kompozisyonun sağ kısmına

baktığımızdaysa kutsal anlatının son aşamasıyla karşılaşıyoruz. Bir dağın tepesinde betimlenen figürlerin arkasında yine İsa'ya hizmet etmek için gelen melekler var. İsa'nın "Çekil git, Şeytan!" diyerek iblisi kovduğu anı göstermek isteyen sanatçı, Şeytan'ı dağdan aşağı düşerken, İsa'yı da ona hamle yaparken betimlemiş. Burada Şeytan'ın maskesi düşüyor; tepeden aşağı yuvarlanmaya başladığı an üzerindeki keşiş kıyafetinden sıyrılıp şehveti temsil eden, çıplak ve deforme olmuş bedeni ifşa oluyor. Böylece vücudunun Pan tasvirlerine benzer şekilde ele alındığını da görebiliyoruz.

Çok sayıda örneği olmasa da keşiş kılığına girmiş Şeytan figürleri Batı sanatında önemli yerleri olan tasvirlerdir. Hollandalı ressam Juan de Flandes'in 1500-1504 yılları arasında yaptığı "İsa'nın Sınanması" adlı eserine baktığımızda da benzer bir durumla karşılaşırız.

Fransisken keşişlerin cübbesine sarınmış Şeytan yine keçisakallı, perde ayaklı ve boynuzlarıyla betimlenmiştir. Rönesans resim sanatının manzara içine yerleştirdiği figürlere güzel bir örnek olan bu resimde İsa'nın oturur hâlde olması ve rahat tavrı, Şeytan'a nasıl hükmettiğini ve ona karşı üstünlüğünü vurgulamak amacıyla tasarlanmış bir duruştur.

SON YARGI, MAHŞER VE CEHENNEM TASVİRLERİ

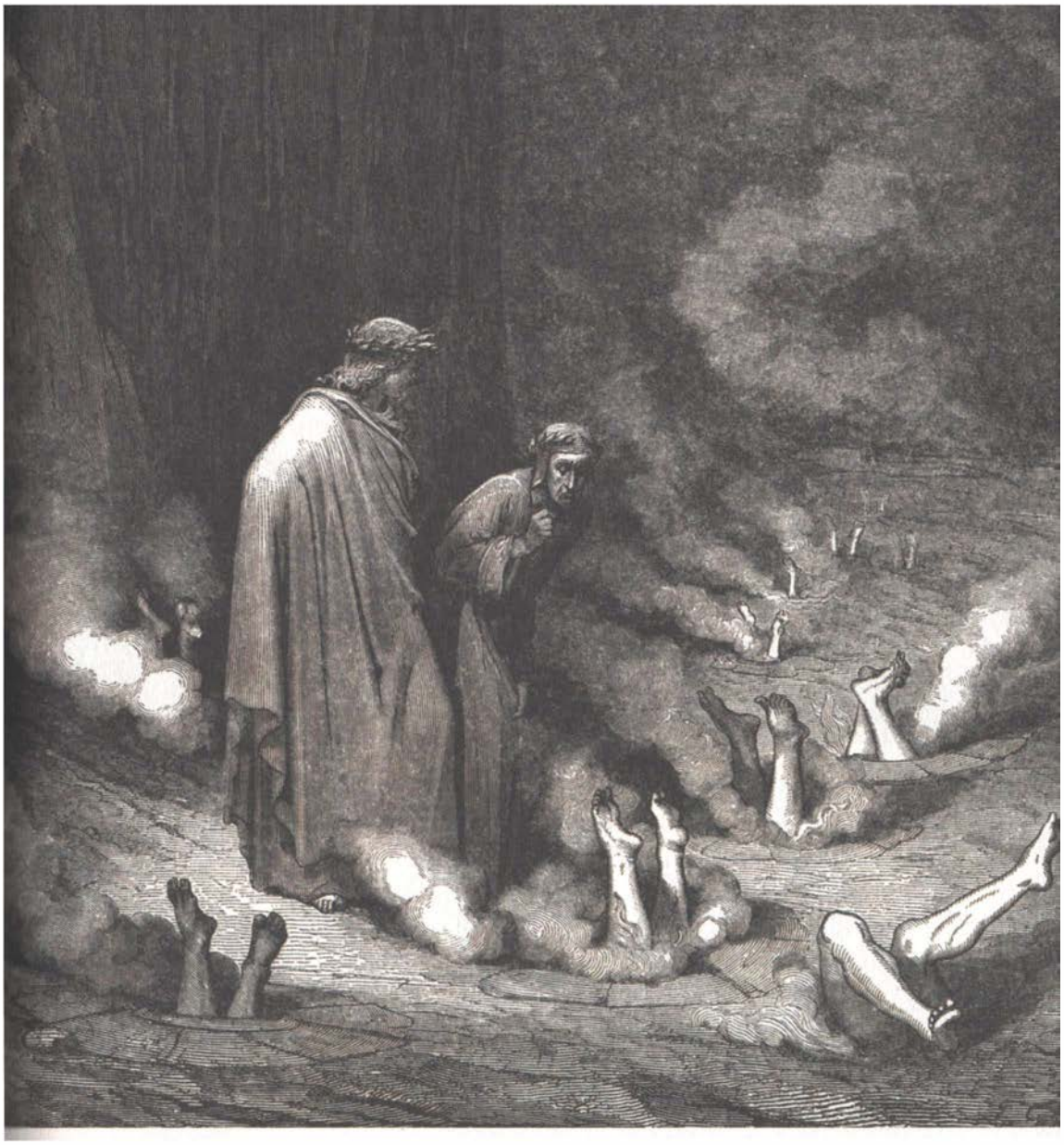
Korkunç görünüme sahip imge ve semboller ortaçağdan itibaren resim sanatı içinde kendilerine yer bulmaya başlarlar. Bunların en başında çarmıha gerilen İsa figürleri gelir. Konuyu ele alan kompozisyonlarda birincil amaç, İsa'nın çilesini en çarpıcı şekilde gösterebilmektir. Aziz ve azizelerin Hıristiyanlığın yasak olduğu dönemlerde yakalanması ve korkunç işkencelere uğrayarak öldürülmeleri de resim sanatında karanlık temalara geçişin zeminini hazırlar.

Tıpkı kutsal metinler gibi mitolojik anlatılar ve edebiyat da bu tasvirlerin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, cehennem tasvirlerinin çıkış noktası, Dante'nin günümüzde bile güncelliğini koruyan *İlahi Komedya* adlı eseridir. Şüphesiz, bu ölümsüz eser sanatçılar için görselleri oluşturmada çok önemli bir kaynak olmuştur.

Dante'nin tasarladığı cehennem dokuz katmandan meydana gelmektedir. Limbo adı verilen giriş katı, cehennemin en büyük çemberidir. Burada bekleyenler hayatları boyunca ne iyi ne de kötü olan ruhlardır. İkinci çemberse şehvet suçlularının bulunduğu kısımdır. Buradaki ruhlar, sonsuza

dek sürecek bir kasırgada savrulup durmakla cezalandırılmışlardır. Üç başlı köpek Cerberos'un gözcülük ettiği üçüncü çemberde oburluk günahını işleyenler bulunmaktadır ve bu soğuk, yağmurlu katmanda, kötü kokulu bir çamurun içine hapsedilmişlerdir. Cimriler ve savurganlarsa dördüncü çemberde yer alırlar ve taşıyabileceklerinden çok daha büyük para çuvallarını bir tepenin üzerine itme cezasını çekerler. Ancak tahmin edilebileceği gibi, aralarından bunu başarabilen olsa da çuval daima tepenin dibine iner tekrar ya da içinde ne varsa yol boyunca etrafa saçılır. Beşinci çember ise iki bölüme ayrılır: Devasa bir bataklığa dönüşmüş Styx Nehri, bu çemberin ana kısmıdır ve içinde cezasını çekenler de öfke suçunu işlemiş olanlardır. Dante ilk kez burada cehennemden korktuğunu hissetmiş, hayatını





ve günahlarını gözden geçirmeye başlamıştır. Cezalı ruhlar, nehrin içinde bitimsiz bir kavgaya düşmüşlerdir. Nehrin karşı kıyısındaysa Dite adındaki altıncı çember bulunur, burada alevler içinde yanan mezarlara hapsedilmiş sapkınlar cezalandırılmaktadır. Kendi içinde üç katmana ayrılan yedinci çemberdeyse şiddet suçluları yer almaktadır. Cezaları da kandan bir nehirde debelenip durmaktır. Ancak dairede ilerledikçe anlarız ki şiddet suçu, yalnızca birinin diğerine uyguladığı fiziksel ya da psikolojik zorbalıktan ibaret değildir, intihar ederek kendine şiddet uygulayanların yeri de burasıdır. Onların cezası da bitmek bilmeyen bir alev yağmuru altında yaşamaktır.



Altı ve yedinci katmanlarda şiddete başvuranlar cezalandırılır. Malebolge adı verilen sekizinci çember ise sahtekârların bulunduğu kattır. İnsanların arasına nifak tohumu ekip kavgaya yol açanlar ve yalancılar da dahil olmak üzere her türden sahtekâr buradadır. Kendi içinde on farklı hendeğe bölünmüş Malebolge'de ceza, cürüme göre farklılık gösterir. Örneğin, tacizciler iblisler tarafından kırbaçlanırken dalkavuklar dışkıya gömülmüşlerdir. Dini sömürenlerse taş hendeklere baş aşağı gömülmüştür ve ayakları alevler içinde yanmaktadır. Cehennemin en dar ve son dairesiyse hainlerin bulunduğu kısımdır. Buzlarla kaplı bu alanın merkezindeki Şeytan, yarı beline dek buza gömülü hâlde burada bulunmakta ve üç ağızlı başıyla daireye gönderilmiş ruhları yemektedir.

Dante, cehennemi yüzeyden dip noktasına doğru daralan bir çukur formunda tasarlamıştır. Lucifer'ın yeryüzüne düşüşü esnasında açılan bu oyuktan çıkan toprak da Araf Dağı'nı oluşturmuştur.

İlahi Komedya'da yer alan hayvanlar ve mekânlar çoğu ressam tarafından kendi hayal güçleri dahilinde yorumlanır. Dante'nin cehennemde gördüğü hayvanlar, aslan, kurt ve pars gibi yırtıcılardır. Aslan şiddeti ve kibri, kurt cimriliği, pars ise hırsı sembolize eder. Bu nedenle birazdan incelemeye başlayacağımız cehennem tasvirlerinde zaman zaman bu hayvanların da kompozisyonlar içinde kendilerine yer bulduklarına tanık olacağız.

Günümüzde cehennem denince aklımıza gelen imgelemin mimarları büyük oranda şairler, düşünürler ve yazarlardır. Vergilius, Homeros, Platon, Augustinus, Milton, Dante ve Goethe gibi önemli isimlerin metinlerinde yer verdikleri karanlık öyküler, onları Şeytan ve cehennem sahnelerinin belirleyici kaynakları hâline getirmiş, güçlü betimlemeleri bu kitapta inceleyeceğimiz eserlerin ortaya çıkmasında çok büyük rol oynamıştır.



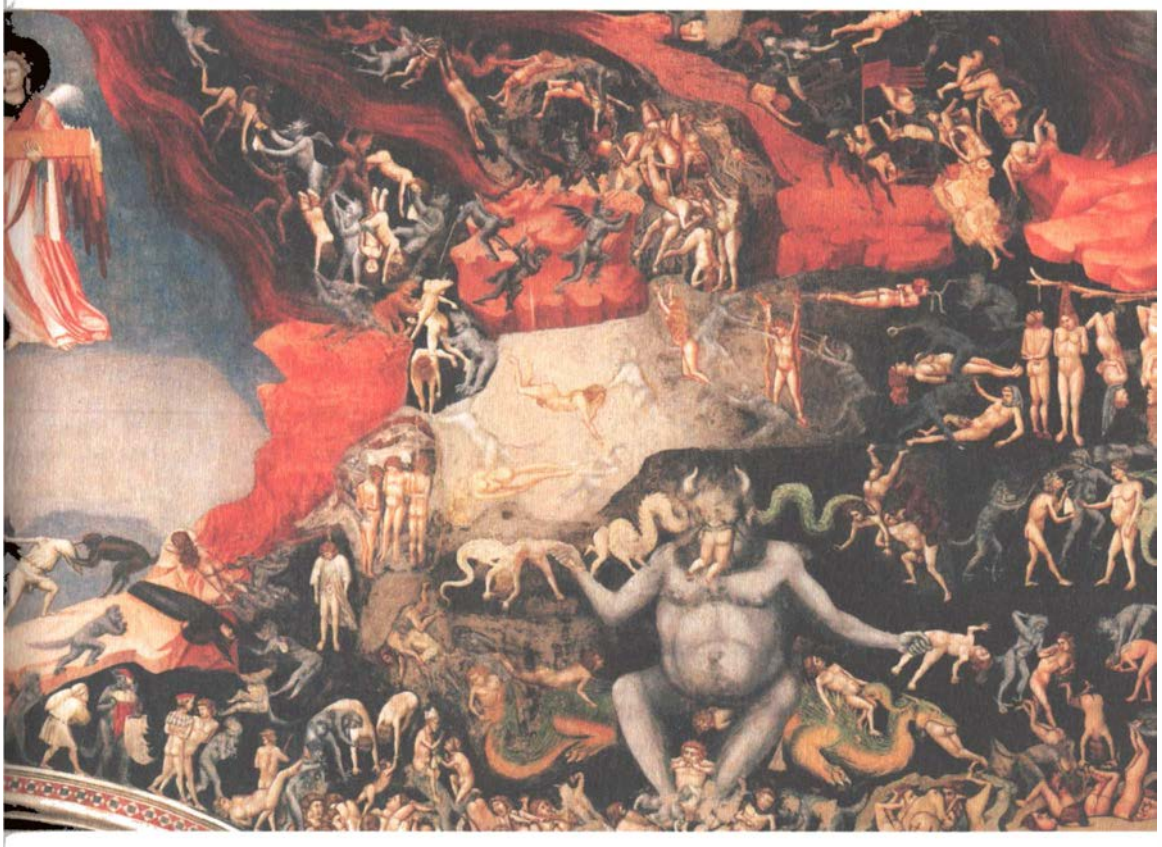
MAHŞER & SON YARGI
Giotto di Bondone (1304-06)



Dönemine göre oldukça gerçekçi bir şekilde ele aldığı betimlemeleriyle Rönesans resim sanatının habercisi veya öncüsü kabul edilen Giotto'nun Şeytan tasvirleri de kendinden sonraki dönemler için oldukça önemli bir ilham kaynağıdır.

Giotto daha on yaşındayken bir kayanın üzerine koyun resmi yapar. O bölgeden geçen büyük usta Cimabue bu çizimi görüp Giotto'nun çok yetenekli olduğunu düşünerek onu yanına alır ve birlikte Floransa'nın yolunu tutarlar. Zaman içinde, Cimabue'nin yanında çırak olarak aldığı eğitimin neticesinde Floransa'nın önemli fresk ustalarından biri hâline gelir Giotto.

Sanatçı, Padova'daki Arena Şapeli duvarlarına yaptığı fresklerle oldukça ünlenir. Hatta Antik Yunan döneminden sonra, yaşadığı çağ içinde üne kavuşan ilk sanatçı olarak bilinmektedir. Bu şöhret sayesinde dönemin başka ünlü sanatçı ve yazarlarıyla tanışma ayrıcalığını da tadan Giotto, 1302-1306 yılları arasında Padova'daki Arena Şapeli'nde çalıştığı esnada Dante ile tanışmıştır. Şapelin içine yaptığı resimler dilden dile İtalya'nın farklı bölgelerinde anlatılırken muhtemelen Dante de bu söylentileri duymuş ve Giotto ile tanışıp tasvirlerini görmek üzere onu ziyaret etmiştir. Dante'nin, Giotto'nun eserleri arasında özellikle "Mahşer" sahnesinden ve bu kompozisyonda yer alıp zamanının çok ötesinde bir figür olarak karşısına çıkan Şeytan'la onun cehenneminden etkilendiği düşünülmektedir.



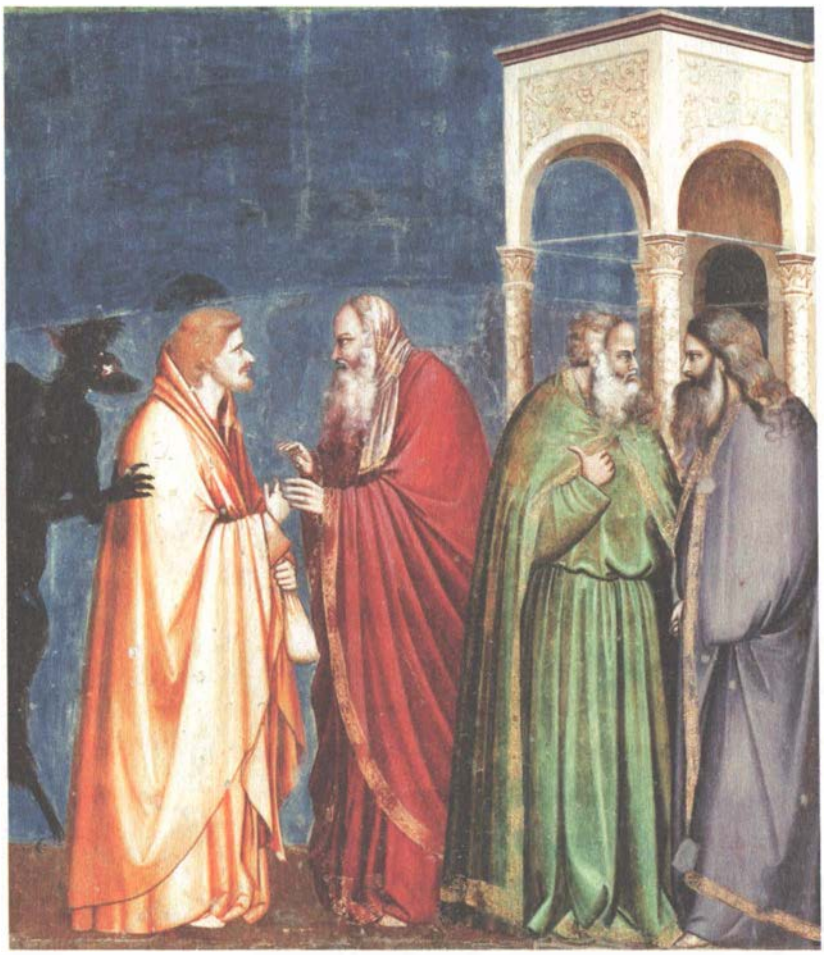
Bu eserde Şeytan ve onun hizmetindeki demonların mavinin farklı tonlarında resmedildiğini görüyoruz. İsa mahşer gününde günahkârları ve inançlı insanları cennetlik ve cehennemlikler olmak üzere ayırmaktadır. Freskin orta kısmında yer alan İsa figürünün bir eliyle cennete girecek olanları selamladığını, diğer eliyle de lanetlileri kovduğunu görüyoruz. Bu-

rada karşımıza çıkan cehennem tasviri, Batı sanatının diğer örneklerinde olduğu gibi, ressamının hayal gücüne dayalı ve oldukça yaratıcı bir şekilde betimlenmiştir. Freskteki diğer figürlerden daha büyük resmedilmiş olan Şeytan'ın, İsa ile paralellik gösteren el hareketleri yaptığını görürüz; o da tıpkı İsa gibi bir elini kaldırmış, diğer eliniyse indirmiş vaziyettedir. İsa nasıl el hareketleriyle insanların kaderini belirliyorsa Şeytan da el hareketleriyle günahkârların cezalarını yönetmektedir. Oldukça grotesk bir görünüme sahip olan bu figür, kendinden sonraki dönemlerde ortaya çıkacak tasvirlere de büyük oranda ilham olmuştur. Öte yandan, Giotto'nun şeytanları ve demonları ele alma konusunda kendine ait bir tarzı vardır. Onun şeytanlarının yüzleri, kedi ve köpeklerin yüzlerinden yola çıkılarak tasarlanmış gibidir.

Bu cehennem sahnesi içinde pek çok günaha yer verilse de ikisi öne çıkar: Bunlardan ilki zinadır ve cezası da oldukça dehşet verici ayrıntılarla betimlenmiştir; cehennem bölümünün en üst kısmında cinsellikle alakalı günahlardan suçlu bulunan insanların saçlarından veya cinsel organlarından asılı olduğu görülür. Bu bölümün sol alt kısmındayda bir demonu elinde bir penseyle günahkârlardan birinin penisini kesmeye çalışırken izleriz. Şu bilgiyi eklemeden bu kısmı geçmeyelim: Ağaçlara asılmış olan insanların saçlarından veya penislerinden aşağıya doğru sarkıtılması aslında bir ortaçağ işkencesidir.

Resimde büyük yer ayrılmış bir diğer günahsa açgözlülüktür. Giotto bu günahın cezasını para dolu çantalara asılı duran üç erkek figürüyle betimlemeyi tercih etmiştir. Bu freskin en ilginç noktalarından biri de tam olarak burada belli eder kendini, çünkü resmi sipariş eden Enrico Scrovengi hem kendisini hem de babasını fresk içerisinde resmettirmiştir. Enrico'nun babası Rinaldo, tefecilik yapmasıyla bilinen biridir. Hatta elde ettiği haksız kazançla bu şapelin masraflarını karşıladığı söylenir. Belki de Enrico, bu şapeli ve freskleri Meryem Ana'ya adayarak babasının günahlarının bağışlanmasını istemişti, kimbilir…

YAHUDA'NIN PAZARLIĞI/İHANETİ
Giotto (1304-06)



İsa'yı Musevilere ihbar eden Yahuda'nın pazarlığını gördüğümüz bu sahnede, Yahuda'nın arkasında durup kulağına bir şeyler fısıldayan Şeytan'dır; yine kapkara, kanatlı ve keçi ayaklı resmedilmiştir. Şeytan bir elini Yahuda'nın sırtına koyar hâldeyken onu destekliyor gibi görünmektedir. Bu sayede ressam, iki figür arasındaki kötücül işbirliğine gönderme yapar. Kanatları olması, bize buradaki tasvirde de bir "Düşmüş Melek" olarak değerlendirildiğini anlatır. Yahuda'nın kulağına bir şeyler söylemesiyse onun ne kadar usta bir ayartıcı olduğunu hatırlatmak için yapılmış bir detay. Belli ki Havva'yı ayartırken kullandığı ikna kabiliyetini bu kez sinsi fısıltılarla Yahuda üzerinde uygulamakta.

SON YARGI
Taddeo di Bartolo (~1390)



Taddeo di Bartolo'nun 1390'larda Toskana'daki San Gimignano kolej kilisesinde resmettiği "Son Yargı" adlı eseri, cehennem tasvirlerine büyük yenilikler getirmesi ve oldukça detaylı işlenmesiyle son derece başarılı bir çalışmadır. Freskin en tepesinde her şeyin efendisi Şeytan, oturur vaziyette betimlenmiştir. Bu tasvirdeki Şeytan betimlemesinin Dante'den ilham alınarak resmedildiği düşünülmektedir. Yarasa kanatlarını iki yana açmış olan karanlıklar lordu üç ağza sahiptir ve her biriyle günahkâr insanları yerken gösterilmiştir. Günahkârların hepsi günahlarını sembolize eden küçük şapkalarla betimlenmişler.

Eserin sol kısmında açgözlülükle alakalı günahlara yer verilmiş. Muhtemelen günahı cimrilik olan bir figürü boynuna asılmış bir para kesesinin ipleriyle boğmakta olan demonlar, sanatçının Dante'den aldığı ilhamı bir kez daha gözler önüne seriyor. Biraz daha alt bölümdeyse bir tefeciye yakılan paralar zorla yediriliyor.

Eserin sağ bölümünde şehvet ve cinsellikle ilgili günahlara yer verilmiş. Azgın bir şeytan tarafından tecavüze uğramak üzere olan bir kadının üzerine "zina" yazılarak suçu etiketlenmiş.



Genel olarak bu tür cehennem resimleri spesifik bir yöntem üzerinden gidilerek resmedilir; merkeze konumlandırılan Şeytan ve iki yanında farklı günahlar işleyenlerle onların cezalandırılma anlarına yer verilir. Eserde bu planın korunup yaratıcı unsurlar eşliğinde "Son Yargı" sahnesinin sergilendiğini görebiliyoruz.

ÇARMIHA GERİLME VE SON YARGI
Jan van Eyck (~1440)



Giotto'nun ardından kuzeyde, Hollanda'da ortaya çıkan bu cehennem anlatımı Batı sanatının karanlık kompozisyonlar yaratma kabiliyetini farklı bir seviyeye taşır. Çoğu sanat tarihçisi bu resmin kendi dönemi içerisindeki en dehşet verici cehennem sahnesini sergilediği konusunda hemfikirdir.

Bosch ve Bruegel gibi bir kuzeyli olan Jan van Eyck, Kuzey Rönesans sanatının en büyük ustalarından biridir. Sanatının gücü sayesinde neredeyse tüm Avrupa'da sayılmış ve sevilmiş büyük bir ustadır. Kuzeylilerin Rönesans sanatındaki detaycılığını, canlı renklerini ve gerçekçiliğini kusursuz bir şekilde yakalamayı başarıp öğretilerini sonraki nesillere hayranlık verici kompozisyonlarla aktarır.

Sanatçı 15. yüzyıl Kuzey Avrupa'sının en ışık saçan ressamı olarak kabul edilir. Genellikle İtalyanlar, Kuzeyli sanatçıları küçümsemeleriyle bilinirlerken Jan van Eyck için bu durum sözkonusu dahi olmamış, sanatçı İtalya'da da çok büyük bir saygı görmüştür. Öyle ki ünlü İtalyan bilgin Bartolomeo Facio, 1455 dolaylarında yazdığı *Liber de viris illustribus* yani *Ünlü Kişiler Kitabı* adlı eserinde Jan van Eyck için, "Zamanımızın en büyük ressamı kabul edilebilir," demiştir. Ticari açıdan her geçen sene zenginleşmekte olan Hollanda'daki ürün çeşitliliği de Jan van Eyck'ın sanatının gelişmesine büyük katkı sağlamış, dönemi için eşsiz denilebilecek bir gözlem yeteneği, detaycılığa takıntılı zihni ve benzersiz resmetme kabiliyetiyle içinde kaybolacağımız resimler ortaya koymuştur.

Jan van Eyck'ın diptik, yani ikili panel olarak tanımlayabileceğimiz bu eserinde sol panel, İsa'nın çarmıha gerilişini konu eder. Ancak konu itibariyle bakmamız gereken asıl resim sağ panelde bulunur. Bu kompozisyon temel olarak üç bölüme ayrılmıştır: En üstte cennet, ortada dünya ve en altta da cehennem yer alır. Cennet kısmında pek çok din adamını birlikte görürüz. Orta kısımda bulunan dünya üzerindeyse Başmelek Mikail ve onun altında duran Ölüm figürüyle karşılaşırız. En alt kısımdaysa lanetlenmiş olanları acı içinde kıvranırken ve işkencenin sayısız örneğini izlerken buluruz kendimizi. Ressamın yaşadığı dönemi aşan bir hayal gücüyle çizdiği ve o zamana dek görülmemiş, dehşetengiz bir cehennem tasavvuru yarattığı bu eser, bu kitapta ele alacağımız en iyi örneklerden biridir. Pek çok sanat otoritesi bu resmi Bosch ve Bruegel'in cehennem tasvirleriyle kıyaslamamak gerektiğini yazmışlardır. Çünkü onların cehennemiyle karşılaştırıldığında bu eser çok daha çocuksu bir hayal gücü ve daha mizahi bir dille ele alınmış gibi gelecek, bu ilk intiba da sanatseverleri eserin potansiyelini değerlendirme şansından alıkoyacaktır.



Hayvan biçimli iblislerin dünyasına girdiğimizi hissettiğimiz bu resimdeki şeytani varlıkların en dikkat çekici özellikleri, genellikle oldukça koyu tonlarda resmedilmelerine karşın parlayan gözleri ve bembeyaz dişleridir. Bu detay onları bir gece avcısı gibi görüp daha önce benzeriyle karşılaşmadığımız, dehşet verici bir ormanda kaybolduğumuz hissini verir. Bu fauna benzeri cehennemin içerisinde acı çekmeye mahkûm olan günahkârlar sadece yırtıcı hayvan görünümlü zebaniler tarafından değil, aynı zamanda domuz ve eşek görünümlüler tarafından da işkenceye uğrarlar. Fakat cezasını çekenler yalnızca sıradan insanlar değildir, krallar ve din adamları da bu korkunç cehennem içinde sonsuz acıyla cezalandırılmışlardır.

Cehennemin üst kısmı da oldukça ilgi çekici. Bu kısımdaki en büyük figür, Başmelek Mikail'dir. Kendisinin Şeytan'a karşı mücadelesini daha sonra ele alacağımız, zırhı ve kıvırcık saçlarıyla zengin bir Kuzeyli erkek gibi tasvir edilen melek, burada Ölüm figürünün omuzlarına binmiş bir hâlde resmedilmiş. Arka plandaysa mahşer günü dirilen ölülerin yeniden hayat bularak topraktan çıktıklarını görüyoruz.



Panelin en üstündeyse alt kısımlara zıtlık oluşturup görsel bir denge yaratan İsa ve diğer kutsal figürleri görürüz. Sol panelde zayıf ve acılar içinde gördüğümüz İsa, dirilmiş ve güçlenerek geri dönmüştür. Çilesini ve çektiği acıları sembolize eden kırmızı bir pelerin giydirilerek en tepeye yerleştirilmiştir. Her şeyin hâkimi gibi gözüken İsa'nın solunda mavi pelerini ve yine bir Kuzeyli gibi tasarlanmış sarı, kıvırcık saçlarıyla Meryem Ana, sağında ise yeşil peleriniyle Vaftizci Yahya figürünü görürüz. Bu bir "Deesis" yani "Yakarış" sahnesidir. Eğer bir resmin konusu "Mahşer" ya da "Son Yargı" ise o zaman İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın sergiledikleri bu duruş çok benzer şekillerde görülebilir. Dikkat ederseniz hem Yahya hem de Meryem biraz üzgün gibi görünürken İsa'ya ısrarla bir şey söylüyor, daha doğrusu yakarıyorlar. İsa yargı günü geldiğinde "keçileri" ve "koyunları", yani günahkârlarla inançlıları ayırırken, sonsuza kadar cehennemde yanacaklara acıması için ona son kez yakarıyor Meryem ve Yahya. Ruhları kurtarmasını istiyorlar. Ancak artık çok geç. Zebaniler işkenceye çoktan başlamış. İsa'nın yüzündeki sakinlik, kararlılığı ve bu yakarış karşısındaki ilgisizliğinin bir ifadesi. Ellerini iki yana açan İsa'nın avuç içlerindeki *Stigmata* yani çivi izleri bile bu küçük denilebilecek ölçülerdeki panelde mühim bir detay olarak yerini almış.

İsa'nın arkasındaysa mahşer gününün geldiğini müjdeleyen meleklerin borazanlar çaldıklarını ve İsa'nın çarmıhını taşıdıklarını görüyoruz. İsa'nın bize göre solundaki bir melekse İsa'nın krallığının yeniden geldiğini müjdelemek için dikenli tacını Mesih'in başına koymak üzere gökyüzünde süzülüyor.

KIYAMET GÜNÜ ÜÇLEMESİ
Hans Memling (~1471)

Bu konuyu ele alan bir başka Kuzey Rönesans sanatçısı da meşhur Hans Memling'dir. İtalya'da ismini duyurmayı başaran bir diğer sanatçı olan Memling, bu eseri tanıdık bir ailenin, Floransalı banker Medici ailesinin temsilciliğini yapan Jacobo Tani'nin isteği üzerine resmetmiştir.

Kuzeyde resimlerin panellere ayrılması son derece yaygın bir gelenektir. Daha önce incelediğimiz "Dünyevi Zevkler Bahçesi" gibi bu eser de üç panelden oluşan bir triptik olarak tasarlanmış. Orta panele bakalım: Burada bir önceki resmi inceledikten sonra pek çok şey tanıdık gelmeye başlaya-



caktır. İsa yeniden doğuşunun ardından insanları cennetlik ve cehennemlik olmak üzere ikiye ayırmak için yargılama işlemini yaparken görülüyor. Bir kral gibi betimlenen İsa figürü, gökkuşağının üzerinde oturuyor. Ayaklarının altına da dünya üzerindeki hâkimiyetini temsil eden bir küre yerleştirilmiş. Stigmataları ve kırmızı pelerini yine ilk anda dikkati çekiyor. Yukarı kaldırdığı sağ eliyle cennete gidecekleri, aşağıya indirdiği sol eliyle de cehenneme gidecekleri yönlendiriyor. Ayrıca başının bir yanında Meryem Ana'nın da sembolü olan beyaz zambak yer alıyor. Beyaz zambak, temelde Meryem'in bekâretini ve saflığını temsil eder. Ancak burada İsa'nın başının yanına konumlandırılmışken Meryem'in merhametini çağrıştırır. Dolayısıyla bir önceki örnekte sözünü ettiğimiz *Deesis*, yani yakarış anlatımı burada da kendine yer buluyor. İsa'nın başının diğer yanındaysa kızgın bir kılıç görüyoruz ki o da adaletin bir sembolü olarak yerleştirilmiş. Adaletin kızgın kılıcı ile Meryem'in sembolü zambak görsel açıdan bir kontrast yaratsa da anlam bütünlüğüne sahip oldukları ortadadır.

İsa'nın üstünde, köşelerden ona doğru gittikleri anlaşılan melek figürlerinin birtakım eşyalar taşıdıklarını görüyoruz. Bunlar İsa'nın yakalandıktan sonra yargılandığı, işkence gördüğü ve çarmıha gerildiği esnada kullanılan

eşyalardır. İsa yakalandığı ilk anlarda bir sütuna bağlanarak kırbaçlanır, meleklerden birinin elindeki sütun ve kırbaç da bunu sembolize eder. Aynı zamanda başına yerleştirilen dikenli taç, susadığında ağzına sirkeli su sürmek için kullanılan ucu süngerli sopa ve ölüp ölmediğini kontrol etmek için karın boşluğuna sapladıkları mızrak da kompozisyona taşınmış. İsa'yı çarmıha gererken kullanılan ahşap, çivi ve çekiçler de meleklerin elindeki önemli sembollerden. Tüm bunlara "Arma Christi" yani "İsa'nın Silahları" adı verilir.

İsa'nın çevresini saran figürlerse on iki havaridir. Bir önceki eserde olduğu gibi Meryem ve Vaftizci Yahya, İsa'nın iki yanında diz çöküp ona yakarır vaziyette betimlenmişlerdir. Vaftizci Yahya burada genel ikonografiye daha uygun bir hâlde resmedilmiş çünkü kendisi vahşi doğada, yaban hayatı yaşadığı için genellikle bu resimde olduğu gibi hayvan postlarıyla tasvir edilir; çoğu eserde saçı sakalı birbirine karışmıştır ve üzerindeki kıyafetler yırtık pırtıktır. Konumuz olan eserde bu kadar hırpani bir görünüme sahip değil ancak yine de buna yakın bir tasviri olduğunu söyleyebiliriz.

İsa'nın altındaysa yine borazan üfleyen melek figürleri olduğunu görüyoruz. Orta panelin en aşağı kısmında, toprağın altındaki ölüler bu borazan sesinin etkisiyle yeryüzüne çıkıyorlar. Tüm bu insanların ortasındaysa parlayan zırhı ve şatafatlı kanatlarıyla Gabriel (Cebrail) melek yer alıyor. Gabriel elinde bir terazi tutup insanların günahlarını tartıyor; cürmü hafif olanlar panelin soluna yönlenip buradaki cennet kapısından içeri giriyorlar. Sahnenin bu kısmında bir düzenin ve sakinliğin olduğunu görüyoruz. Günahı ağır basanlarsa lanetleniyor ve panelin sağındaki kaotik ortamda, korkunç şekillerde cezalarını çekmeye başlıyorlar.

Şimdi Rönesans resminin zıtlıklarla kurduğu dengeye güzel bir örnek teşkil eden sağ ve sol paneli birlikte değerlendirelim: Solda iç acıcı renkler kullanılmış. Aydınlık bir ortam içerisinde yeşil ve çiçekli yoldan saray gibi gözüken cennetin kapısına usulca giren figürler var. Sol paneldeyse ağırlıklı olarak kırmızı ve siyah renkler kullanılmış ve bu kontrast dengeli bir şekilde aktarılmaya çalışılmış. Bu renk seçimi, kompozisyonun temelini oluşturan kuraklık ve sıcaklık kavramlarını da olabilecek en iyi şekilde sunuyor.

Sol panelde bir saray gibi düşünülen cennete kristal merdivenlerden ağır ağır çıkan inançlı insanlar, cennetin kapısında Aziz Petrus tarafından karşılanıyorlar. İsa'nın en yaşlı ve en önemli havarilerinden olan Petrus, İsa çarmıha gerildikten sonra onun yeryüzündeki temsilcisi olarak misyon gezileri düzenler ve ilk Papa olarak kabul görür. Bu şerefe de İsa'dan aldığı

cennetin anahtarı ile kavuşmuştur. Burada Petrus'un cennet kapısında inananları karşıladığını ve elinde cennetin anahtarını tuttuğunu görüyoruz. Merdivenlerden çıkan inançlı insanlara melekler tarafından din adamlarının kıyafetleri giydiriliyor. Cennetse gotik katedrallerden, yani ortaçağda gökyüzünü delmek istercesine yükselen ve tanrısallığı bu mimari dille aktaran kiliselerden yola çıkılarak tasarlanmış.

Sağ paneldeyse acı içindeki günahkârların cehennem çukuruna gönderilişini görüyoruz. Alevlerin yükseldiği çukurdaki figürlerin yoğun bir ifade zenginliğiyle tasvir edilişi gözümüzden kaçmıyor. Diğer cehennem panelleri ile çoğu açıdan benzerlik gösteren bu bölümde tüm figürler ayrıntılı bir şekilde ele alınmış. Cehenneme atılan insanlar dehşet içindeler ve hepsinin yüzünde korku dolu ifadeler var. Bu figürlerin çaresizliği ile onları cehennem çukuruna atan demonların hevesli tavırları arasında da yoğun bir duygu zıtlığı oluşturulmuş.

Bu resimlere günümüzden bakınca sadece sanatsal açıdan değer veriyor ve kendimizi bu dünyanın bir parçası gibi hissetmiyoruz. Ancak eserin yapıldığı dönemde yaşayan bir Katoliğin, dünya görüşü ve bilgi seviyesinin izin verdiği ölçüde, bu esere bakarken onu bekleyen iki muhtemel sonu izlediğini düşünmesi çok olasıdır. Özellikle o döneme hâkim olan karmaşık ortam, savaşlar, hastalıklar ve karşıt dini görüşler, insanları dünyanın sonunun geldiğine neredeyse ikna etmişti. Bu nedenle yargılanma sürecinin yakın olduğunu hatırlamaları isteniyordu.

Sağ paneldeki zebanilerin kıllarla kaplı vücutları oldukça koyu tonlarda resmedilmiş. Bu sayede gözlerinde ve dişlerinde kullanılan beyazlık, tıpkı van Eyck resminde olduğu gibi çok vahşi ve saldırgan bir ifade yaratımına olanak sağlamış. Cehennem çukurundan yükselen kızıl alevlerse kompozisyonun yukarısına doğru simsiyah dumanlara dönüşüyor. Panelin bitiş noktasını işaret eden bu alanda bile insanların yakalanıp onları bekleyen kaçınılmaz sona doğru zorla sürüklenişini rahatlıkla görebiliriz.

SON YARGI
Hiëronymus Bosch (1506)



Hieronymus Bosch'un bir diğer ünlü triptiği de "Son Yargı" adlı eseridir. Sanatçının 1506 yılında tamamladığı bu eser, konu kapsamında incelediğimiz resimlerin en iyi ve en detaylı örneklerinden biri. Ressam, kompozisyonunu Matta İncili'ndeki şu kısım üzerine şekillendirmiştir: "İnsanoğlu kendi görkemi içinde bütün melekleriyle birlikte gelince, görkemli tahtına oturacak. Ulusların hepsi O'nun önünde toplanacak, O da koyunları keçilerden ayıran bir çoban gibi, insanları birbirinden ayıracak. Koyunları sağına, keçileri soluna alacak." (Matta, 25:31-33)

Orta panelin en üst kısımda diğer kompozisyonlarda olduğu gibi İsa yer alıyor. Sağ tarafında cennet, sol tarafında ise cehennem bulunmakta. Triptik bu anlamda hem "Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı esere hem de incelediğimiz diğer eserlere ciddi şekilde benziyor. İsa dirilmesinin ardından yeryüzüne gelmiş ve yine sağ elini kaldırarak cennete gidenlere hüküm veriyor. Sol eli de yine aşağıda ve cehenneme gidenlere yol gösteriyor. Sağında Meryem Ana, solundaysa Vaftizci Yahya, bu tip kompozisyonların değişmez figürleri

olarak bu eserde de kendilerine yer bulmuşlar, dolayısıyla burada da yakarış sahnesini görüyoruz. Ancak bu kez İsa'nın etrafına konumlandırılmış olan havariler de ona yakarmaktalar.

Bu resimde de kutsal metindeki anlatı neredeyse birebir yansıtılırken eserin farkı, Bosch'un hayal gücüyle kendini sergiliyor. Bulutların üzerinde oturan İsa figürünün altında acı çeken insanlarla cehennem son derece karanlık ve yaratıcı bir şekilde ele alınmış. İnsanların birtakım mızraklara bağlı ve son derece çaresiz olduklarını görüyoruz. Kompozisyonun içine yerleştirilen çok sayıdaki demon insanlara çeşitli işkenceler uygulamakta. Öyle ki tavada pişirilen insanlar bile mevcut bu cehennemde. Kompozisyonun sol kısmına doğru baktığımızda burada bir yapı görüyoruz. Yapının üstünde kırmızı bir yatak, yatağın yanında ayakta duran çıplak bir kadın ve yatakta uzanmakta olan çıplak bir erkek figürü var. Bu figürler cinsellik ve şehvetle ilgili günahları temsilen betimlenmişlerdir. Bu yapının alt kısmındaysa şişman bir adama zebaniler tarafından zorla içki içirildiği görülüyor. Muhtemelen acı içinde çatlayana kadar içirmeye devam edecekler ancak asıl korkunç olan şey, adamın içki içtiği huniye bir başkasının idrarını yapıyor olması. Adamın şişmanlığı ve gördüğü muamele, bize "Yedi Ölümcül Günah"tan oburluğu temsilen bu sahnede yer aldığını düşündürüyor.

Sol kısımda, ön tarafta gördüğümüz devasa bıçak ise bir cinayet silahı ve katillerin de cehennemde acı çektiğini sembolize etmek için yerleştirilmiş. Günahkârlar diğer kompozisyonlarda incelediğimiz gibi zebaniler tarafından ele geçirilen dünyada cehennemi yaşamaya başlamışlar. Arka plana çorak topraklar ve kaosun hâkim olduğu bu panelde her şey yanmakta ve yıkılmaktadır.

Sol panelde konumuzla alakalı önemli bir kısım daha yer alıyor: Burada gökyüzünde uçuşan figürler görüyoruz. Bu sahnede Mikail ve onun yanında yer alan iyi meleklerle Lucifer ve "Düşmüş Melekler" arasındaki mücadeleye yer verilmiş. İyiliğin ve inancın savaşçısı Mikhail figürünün kanatlı bir şövalye gibi ele alındığı, Şeytan'ınsa bir çeşit canavar gibi tasvir edildiği ortada. Lucifer kanatlı bir şekilde betimlenmesine rağmen cennetten kovulmasını temsilen kurbağa gibi perdeli ayakları, balığa benzeyen suratı ve sırtındaki yüzgeçleriyle oldukça yaratıcı bir anatomiye sahiptir. Lucifer'ın isyankâr Düşmüş Melekler'i de ona benzer şekilde korkunç ve çirkin yaratıklar olarak betimlenmişler. Bu melekleri böcek, sinek, kurbağa ve yine çeşitli deniz canlılarının bir karışımı olarak veren ressam, diğer meleklerin güzel görünümüyle şeytani figürlerin deformasyonu arasında ilgi çekici bir zıtlık yakalamıştır.

CEHENNEM
Giovanni da Modena (1410)



Dünyanın en meşhur cehennem sahnelerinden biri, 1410 yılında Giovanni da Modena tarafından, İtalya'nın Bologna şehrinde yer alan Petronio Bazilikası'na fresk tekniği ile yapıldı. Diğer cehennem resimlerinden farkı ise sahne içinde Hz. Muhammed tasvirinin de olması...

Sadece kutsal kişilerin tasviri bile İslam kültürü için başlı başına bir sorunken Modena'nın Muhammed Peygamber'i cehennemde acı çekerken göstermesi, eserin yapıldığı günden itibaren infial yaratmasına neden oldu.

Üstelik sanatçı, Muhammed Peygamber'i cehennemde gösterme işini gizlice değil, açıkça hatta adını yazarak yapmıştır.*

Eserin yapıldığı dönemlerde, İslam kültürü ile Katolik Kilise arasındaki rekabetin bir sonucu olan bu tavır nedeniyle iki güç, bu resimden dolayı sık sık karşı karşıya gelmeye başlar. Hatta eser zaman zaman saldırıya da uğrar. (Bazilikadaki eseri yok etmek isteyen Müslümanlar 2002 ve 2006 yılında da saldırıda bulunmuşlardır.) Ancak eser günümüzde hâlâ San Petronio Bazilikası'nda görülmeye devam ediyor.

1410 yılından bu olaya baktığımızda bu tip duvar resimleri ile sıklıkla karşılaşırız. Baskın ortaçağ zihniyetinin varlığını ısrarla sürdürdüğü bu dönemlere ait duvar resimleri, Latince yazılmış İncil'i okumayı bilmeyen halka dini öğretmek amacıyla yapılır. Skolastik düşüncenin de hâkim olduğu bu karanlık dönemde cahil bırakılmış insanları, korkuyu bir maşa olarak kullanarak yöneten kiliselerin duvarları ürpertici tasvirlerle süslenmeye başlar, ancak Rönesans kültürünün başlamasıyla daha insani bir tavra bürünürler. O dönemde insanlar İncil dahi okuyamadığından yapılan bu tür resimler, halka din adamlarını dinlemezlerse başlarına nelerin geleceğini gösterir. Öte yandan, o yıllarda Osmanlılar vasıtasıyla giderek güçlenen bir İslam kültürünün baş göstermesi, incelediğimiz eserden de anlaşılabileceği gibi, freskleri provokatif bir silaha da dönüştürmüştür.

Eserin merkezinde yer alan Şeytan figürü cehennemin olduğu kadar bu resmin de efendisidir. Gri-mavi renklerde kıllarla kaplı bir bedene sahip olan Şeytan'ı bir günahkârı yutmaya çalışırken görüyoruz. Öte yandan kasıklarında yer alan ikinci bir yüz de başka bir günahkârı tükürüyor. Şüphesiz, sanat tarihinde karşımıza çıkan en çirkin ve en korkunç Şeytan tasvirlerinden biridir bu. Cehennemin dibine zincirlenen bu iblis, aynı zamanda "Zincirli Melek" anlatısına da gönderme yapmak için bu şekilde betimlenmiş olabilir. Ellerinden ve ayaklarından zincirlenen bu şeytanın etrafında da yine çok sayıda zebaninin insanlara eziyet ettiğini görüyoruz. Kimisi kanatlı, boynuzlu, pençe ayaklı ve çeşitli renklerle gösterilen demonlar kimisi de daha hayvansı bedenleriyle gördüğümüz zebanilerdir. Demonlarda ağırlıklı olarak kırmızı, yeşil, kahverengi ve gri gibi renklerin kullanıldığı da gözümüzden kaçmıyor.

Bu resmin anlatımını Charles Caleb Colton'ın bir sözü ile bitirmek istiyorum: "İnsanlık din için didişecek, yazacak, savaşacak, ölecek, her şeyi yapacak ama asla onun için yaşamayacak."

* Aslında bu tür eserlerin başka örnekleri de vardı. Mesela Seyyah Olivier, notlarında İstanbul'daki Rum kiliselerinde Müslümanlarla Katolikleri cehennemde gösteren bir duvar freski gördüğünden söz etmektedir... Öte yandan, Modena'nın yukarıda sözü geçen resminde Dante'nin "İlahi Komedya" adlı eserindeki cehennem tasvirine sadık kaldığını, Muhammed Peygamber'e bu metnin ışığında yer verdiğini de belirtmeliyiz. (e.n.)

DANTE VE VERGILIUS CEHENNEMDE
William-Adolphe Bouguereau (1850)

Fransız akademik ressamlardan etkilenen ve kendisi de önemli bir akademizm ressamı olan genç Bouguereau, henüz 25 yaşındayken o dönemlerde oldukça sevilen bir konuyu ele aldığı bu başyapıtı yaratmıştır: Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası…

İtalyan edebiyatının kült eserlerinden biri olan İlahi Komedya adlı eserinde Dante, Cennet, Cehennem ve Araf'ta yedi gün süren bir gezintiye çıkar. Bu gezinin Cennet'e kadar olan kısmında kendisine eşlik eden de Romalı ünlü şair ve düşünür Vergilius'tur.

Dante, Cehennem'i ve Araf'ı gezerken can çekişen günahkârları görür. Bu sahne de Dante'nin Vergilius'la ziyaret ettiği Cehennem'in en son dairelerinden olan sekizinci çembere ait bir tasvirdir. Bu katta sahtekârlar, dolandırıcılar ve ikiyüzlüler cezalandırılmaktadır.

Resimdeki günahkârlar kendilerini kaybetmiş bir şekilde birbirlerine saldırıyorlar. Biz de bu sahneyi Dante ve Vergilius ile birlikte izliyoruz. Şimdi sahneye sol taraftan bir kez daha bakalım. Gözümüz ilk olarak Vergilius figürüne çarpıyor. Bouguereau, kendisini ayırt edebilmemiz için onu antik Roma dönemi kıyafetleri içerisinde resmetmiş. Üzerindeki uzun pelerinle ağzını mı kapatıyor? Bunu şaşkınlıkla mı yapıyor? Gerilim dolu bir sahne olduğu için mi? Kimbilir, belki de Cehennem kötü koktuğu içindir. Ama yine de sakin bir yüz ifadesi olduğunu görüyoruz. Kaşlarını çatmış, amansızca kavga eden diğer iki figürü dikkatle izliyor. Daha önce Cehennem'i ziyaret etmiş biri olduğu da vücut diline yansıyor; Dante kadar korkmuş ya da tedirgin görünmüyor.

Dante sanki onu gezdiren rehbere "Şu adamları durdur!" der gibi sarılmak üzere. Belki de sadece gördüklerinin gerçekliğini sorgulamak için temas edeceği birini arıyordur. Çaresiz ve şaşkın görünüyor. Yüzünde acıma ve korku karışımı bir ifade var. Dante başka ressamlar tarafından da önceki dönemlerde buna benzer bir kırmızı başlıkla resmedilmişti, Bouguereau da onu aynı şekilde yansıtmayı hedeflemiş.

Şimdi gelelim ışığın daha yoğun düşürüldüğü kavgacı figürlere. Resmin ana figürleri kesinlikle bu ikisi. Bize göre soldaki figür, Gianni Schicchi. Kendisi ölü bir adamın kimliğini ele geçirmiş ve dolandırıcılık yaparak bu adamın mirasına konmuştur, bu yüzden de cehennemdedir. Diğeriyse inançsız biri olan Capocchio'dur. Gianni, Capocchio'nun üzerine doğru



eğilmiş, boynunu ısırıyor. Sıradışı bir vücut pozisyonuyla Capocchio'nun sol kolunu güçlü bir şekilde tutmuş ve diziyle sırtına yükleniyor. Bu etkilerle başını acı içinde geriye doğru çeken Capocchio'nun boynu savunmasız kalmış olmalı. Gianni, sol eliyle Capocchio'nun kaburgalarına parmaklarını saplamış durumda resmen. Acı içindeki adam, Gianni'nin saçını çekerek bu pozisyondan kurtulmaya çalışıyor... Cehennemde yaşanacak kadar çirkin ve vahşi bir kavga izliyoruz burada. Anatomi, gölge-ışık ve kompozisyon iyi tasarlanmış ve anıtsal figürlerin doğa kurallarına aykırı gibi gözüken hareketleri, tüm sahneyi de figürler kadar anıtsal bir hâle getirerek esere daha çarpıcı bir görünüm katıyor. İki figürün de acı ve nefret dolu yüz ifadeleri bu etkiyi daha da güçlü şekilde hissettiriyor bizlere.

Bu idealize figürler, bir Cehennem sahnesini iyi yansıtabilmeleri için deforme edilip biçimleri bozulmuş olsa da bir noktada anıtsallıklarıyla hiç oynamamış, hatta bu etkinin güçlenmesi için figürlerin üzerine düşen ışık onları arka plandan ayırmıştır. Kırmızı, siyah ve kahverengi tonlarının olduğu arka plandaysa gökyüzünde uçuşan iblis ve birçok farklı figürün yer aldığı mükemmel detaylar var. Kolları bağlı, etrafa mutlak bir hâkimiyet ifadesiyle göz gezdiren iblis, hem arkada hem de ön plandaki ruhların birbirini yok etmeye çalışmasından epey memnun görünüyor. Gianni ve Capocchio'nun hemen solunda, yerde yatan figürse muhtemelen başka bir hilekâr... Baygın bir şekilde yerde yatıyor.

Bouguereau, bu son derece etkileyici eserle herkesi şaşırtmayı ve ürpertmeyi başarmıştır diyebiliriz. Anıtsal, karanlık, korkunç ve hayran olunası bir cehennem sahnesi...

Sanatçı, oldukça görkemli bir kompozisyona sahip bu eseri 1850 yılında tamamlamıştır. Günümüzde Paris, Orsay Müzesi'nde sergilenmektedir.

DÜŞMÜŞ MELEKLER

Batı resim sanatında Şeytan denince akla gelen ilk ikonografik tasvirlerden biri "Düşmüş Melekler"dir. Çok sevilen bu sahnelerin kaynağı ise Hanok/Enok'un Kitabı'dır. Bu kitap Eski Ahit'in apokrif, yani doğruluğuna güvenilmeyen, kanonik olmayan metinlerindendir. Kitabın orijinalinin Aramice olduğu düşünülmektedir. Tahminlere göre bu kitabın ilk bölümleri MÖ 4. yüzyılda yazılmaya başlanmış ve zamanla üzerine eklemeler yapılmıştır. Bu eklemelerle birlikte kitap MÖ 1. yüzyıla kadar sürekli olarak değişim geçirmiştir.

"Düşmüş Melekler" ve "Kötülüğün Kökeni" gibi bölümleri nedeniyle kitabın hem Museviler hem de Hıristiyanlar tarafından yasaklandığı, böylece zaman içinde kayıplara karıştığı düşünülmekte. Hanok'un Kitabı, yüzyıllar boyu gözlerden uzak tutulduktan sonra (tabii bu, Rönesans ressamlarının bu yasaklı metni gizlice okumasını engelleyememişti) 1773 yılında Habeşistan'da bulunan İskoç gezgin James Bruce tarafından yeniden açığa çıkarılmıştır. Bu kitapta kötülüğün doğumu ve dünya üzerindeki kötülüğün tüm kaynağı düşmüş meleklerle açıklanmıştır: Yedinci bölümde, insanların dünya üzerinde çoğalmasıyla genç kızların sayısının arttığı, bu güzel ve alımlı kızları gören meleklerin de şehvete düşerek onları izlemeye başladığı anlatılmaktadır. Sonunda insanların arasına karışmaya karar kılan melekler, kendilerine eş seçip onlardan çocuk sahibi olurlar. "Nefilim" adı verilen bu yarı melek-yarı insan çocuklar, ortalama insan boyunun çok ötesindeki devlerdir. Bebekler o kadar büyük ve o kadar iştahlıdırlar ki insanlar onların karnını doyuramamaya başlarlar. Yiyecek hiçbir şey kalmadığındaysa sıra hayvanlara ve insanlara gelecektir. Bu kaynak da bitmeye yüz tuttuğunda Nefilimler birbirlerine saldırmaya, vücutlarını parçalamaya ve birbirlerinin kanlarını su gibi içmeye başlar.

Kitabın sekizinci bölümünde insanlık artık tükenme noktasına gelmiş, çığlıkları gökyüzünü inletir olmuştur. Düşmüş Melekler'den ikisi, Azazil ve Semyaza, yaşanan acıların sorumluları olarak bilinmektedir. Öyle ki insanları birbirlerine düşüren de bu meleklerdir. Azazil insanlara kılıç, kalkan, bıçak ve zırh yapmayı öğretir. Semyaza ise çeşitli büyülerin sırrına vakıf olmalarını sağlar. Böylece yeryüzünde insanlar birbirlerini öldürmeye başlar, katliam ve tecavüzler gerçekleşir, büyüler yapılır, kısacası dünya günden güne karanlığa sürüklenir. Feryatlar cennetin kapılarına dayandığında melekler bu olup biteni Tanrı'ya haber verirler. Tanrı da düşmüş meleklerin cezalandırılması gerektiğini Hanok'a bildirir. Bunun üzerine melekler ve düşmüş melekler arasında bir mücadele başlar. Düşmüş olanlar yakalanır ve bir bir zincire vurulur. Cennete bir daha asla kabul edilmeyecek ve dünya var olduğu müddetçe Tanrı'nın emriyle zincirli bir vaziyette kalacaklardır. Kitabın elli üçüncü bölümünde ise bu meleklerin cehennem çukuruna bağlanacağı, Azazil ve eşlikçilerinin bu çukurda yanacakları Tanrı tarafından Hanok'a bildirilir. (Kitabın altmış sekizinci bölümünde "Düşmüş Melekler"in isimleri ve insanlara öğrettikleri kötülükler de listelenmiştir.)

Tüm bu anlatılar Hanok'un Kitabı ve Ölü Deniz Parşömenleri'nde yer almaktadır. Parşömenlerin bulunma öyküsü de oldukça ilginçtir: 1947 yılında, Filistin'deki Lut Gölü'nün kuzeybatı kıyısındaki Kumran Vadisi'nde

keçilerini otlatan Tamirahlı Muhammed Ad-Dib adlı çoban çocuk, kaybolan keçisini bulmak için kayaların arasında dolaşırken bir mağara girişiyle karşılaşır. İçeriye girdiğinde ağzı sıkıca kapatılmış bir çömlek görüp bir taş yardımıyla onu kırar. Fakat içini saran korku daha fazlasını yapmasına müsaade etmeyince hemen dışarı atar kendini. Ertesi gün bir arkadaşıyla birlikte yeniden mağaraya döner, dikkatlice baktıklarında mağaranın derinliklerine doğru dağıtılmış başka çömlekler de görürler. Hazine bulma umuduyla hepsini bir bir kırarlar ancak buldukları tek şey iyice sarılıp korunaklı bir biçimde yerleştirilmiş parşömenlerle birtakım levhalar olur. Hayal kırıklığı içindeki Muhammed, inanç tarihinin en büyük keşiflerinden birini yaptığından habersizdir; bu genç çoban, keçisini ararken 2000 yıl öncesinde yazılan "Ölü Deniz Belgeleri"ni bulmuştur. (Daha sonraları araştırmacılar, yakındaki mağaralarda başka çömlekler de buldular.) "Kumran Yazıtları" ya da "Ölüdeniz Parşömenleri" ismiyle anılan bu metinler MÖ 200 ila MÖ 70 yılları arasına tarihlendirilmiştir.

Tevrat ve İncil Metinleri İçerisinde "Düşmüş Melekler" ve "Seherin Oğlu Lucifer"

Öncelikle Eski Ahit metinlerinden başlayalım. Tevrat'ta Lucifer'ı konu eden sözler şunlardır: "Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl da düştün! Ey ulusları ezip geçen, nasıl da yere yıkıldın!" (Yeşaya, 14:12)

Buradan yola çıkarak Lucifer'ın aslında itaatkâr bir melek olduğunu anlıyoruz. Ancak daha sonra kendini üstün görmeye başlar ve bu anlatı da Yeşaya, 14:13-14'te şöyle geçmektedir: "İçinden 'Göklere çıkacağım,' dedin. 'Tahtımı Tanrı'nın yıldızlarından daha yükseğe koyacağım; ilahların toplandığı dağda, Safon'un doruğunda oturacağım. Bulutların üstüne çıkacak, kendimi Yüceler Yücesi'yle eşit kılacağım.'"

İşte bu sözler mutlak hükümdar olan Tanrı'nın kızmasına ve Lucifer'ın da Aden Bahçesi'nden kovulmasına neden olur. Cennetten kovulan Lucifer önce yeryüzüne düşer, ardından da Şeol'e, yani cehenneme iner. Cennetten o kadar hızlı düşer ki görünümü bir yıldırımdan farksızdır. Düştüğü yerdeyse bir kül yığınına dönüşür.

Tevrat'ın Hezekiel bölümü, 28:12-18'de adı doğrudan geçmese de yine Lucifer'ı konu eden şu sözleri görürüz: "İnsanoğlu, Sur Kralı için bir ağıt yak. Ona diyeceksin ki, Egemen RAB şöyle diyor: 'Kusursuzlukta örnek biriydin,

bilgeliğin ve güzelliğin eksiksizdi. Sen, Tanrı'nın bahçesi Aden'deydin. Yakut, topaz, aytaşı, sarı yakut, oniks, yeşim, laciverttaşı, firuze, zümrütle, çeşit çeşit değerli taşla bezenmiştin. Kakma ve oyma işlerin hep altındandı. Bunlar, yaratıldığın gün hazırlanmışlardı. Meshedilmiş, koruyucu bir Keruv olarak seni oraya yerleştirdim. Tanrı'nın kutsal dağındaydın, yanan taşlar arasında dolaştın. Yaratıldığın günden sende kötülük bulunana dek, yollarında kusursuzdun. Ticaretinin bolluğundan zorbalıkla doldun ve günah işledin. Bu yüzden kirli bir şey gibi, seni Tanrı'nın dağından attım, yanan taşların arasından kovdum, ey koruyucu Keruv. Güzelliğinden ötürü gurura kapıldın, görkeminden ötürü bilgeliğini bozdun. Böylece seni yere attım, kralların önünde seni yüzkarası yaptım. İşlediğin pek çok günah ve ticaretteki hileciliğin yüzünden kutsal yerlerini kirlettim. Seni yakıp yok edecek bir ateş çıkardım içinden, bütün seyredenlerin gözü önünde, seni yeryüzünde küle çevirdim.'"

İncil Metinlerinde (Yeni Ahit) Lucifer

Hatırlarsanız konuya başlarken Tevrat metinlerinde Şeytan'ın adının geçmediğinden ve sadece "Eyüp Peygamber'in Sınanması" anlatısında etkin bir rolü olduğundan bahsetmiştik. İncil'deyse sözkonusu metinlerde adı geçen Lucifer ile Şeytan aynı kişi gibi anlatılmaya başlanır ve Şeytan giderek daha güçlü bir hikâyeyle kimlik kazanmaya başlar. İncil'deki düşüş hikâyesiyle bir önceki bölümde alıntıladığımız Yeşaya ve Hezekiel bölümlerinde geçen düşüş öyküsü büyük oranda aynıdır. Ancak İncil metinleri, bu hikâyeyi çok daha güçlü ve zengin bir hâle getirir. Dolayısıyla ele alacağımız resimler, aslında bu bölüm temel alınarak incelenmesi gereken eserlerdir. Çünkü İncil'de Lucifer ve Düşmüş Melekler'in birlik olduğu, Tanrı'nın emirlerine karşı geldikleri ve hatta Tanrı'ya karşı savaş ilan ettikleri yazmaktadır. Lucifer Düşmüş Melekler, Tanrı ise kutsanmış meleklerle girer bu savaşa. Meleklere önderlik eden kişi ise Başmelek Mikail'dir. Mikail ve Şeytan'ın orduları cennette karşı karşıya gelir, çarpışmanın sonunda Lucifer ve Düşmüş Melekler savaşı kaybederek yeryüzüne düşerler.

Yeni Ahit'in büyük bir kısmı Pavlus'un mektuplarından oluşmaktadır. Bölümün sonundaki "Vahiy" kısmında cennetteki bu savaştan ve isyankâr meleklerin Cehennem'e zincirlenişinden kısaca bahsedilir: "Gökte savaş oldu. Mikail'le melekleri ejderhayla savaştılar. Ejderha, kendi melekleriyle birlikte karşı koydu ama gücü yetmedi. Bu yüzden gökteki yerlerini yitirdiler. Büyük

ejderha –İblis ya da Şeytan denen, bütün dünyayı saptıran o eski yılan– melekleriyle birlikte yeryüzüne atıldı. (Vahiy, 12:7-9)

Bu kısmı okuduğumuzda Şeytan'ın bir ejderha gibi tasvir edilmesine kaynak olan anlatıyı da keşfetmiş oluyoruz.

LUCIFER TANRI'YA KARŞI
Mihály Zichy (19. Yüzyıl)

Macar ressam Mihály Zichy'in 19. yüzyılda yaptığı bu resimde Lucifer'ın, Tevrat metinlerindeki "Seherin Oğlu" veya "Işık Saçan" tanımlamalarına uygun bir biçimde canlandırıldığını görüyoruz. Bize arkası dönük olsa da iyi görünümlü, genç bir erkek şeklinde tasvir edilmiş. Yüzünü görmesek de kollarını bağlama şekli ve bacaklarının duruşundan Tanrı'ya meydan okuyan bakışlar attığını hissedebiliyoruz. Tanrı figürü ise Rönesans'tan itibaren kavuştuğu yaşlı, bilge erkek formunda. İşaret parmağıyla resmin dışında bir köşeyi, muhtemelen Cennet'in çıkış kapısını işaret ediyor olmalı. Bir babanın evladını kovduğu anı betimleyen bu sahnede uhrevi bir ailenin dramı gizli. Günlük yaşamda böylesi bir sahneyle karşılaştığımızda, babanın oğlunu kovmaması için yalvaran bir anne veya kardeş görmemiz çok muhtemeldir. Ressam, kompozisyonun sol tarafındaki melekleri tam da bu nedenle eklemiş; Lucifer'ı cennetten kovmaması için Tanrı'ya yakarmaktalar.



ASİ MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ (1340-45)

"Asi Meleklerin Ustası" mahlasıyla bu eseri yaratan Sienalı ressamın gerçek adını bilmiyoruz, ancak yapıtı ortaçağ resim sanatının en güzel örneklerindendir. Bir poliptik olarak tasarlanan ve dört panodan meydana gelen bu muhteşem eserin bizim konumuzu ele alan panosunda en tepede İsa bulunuyor, hemen altındaysa melekler korosu ve bu koronun iki yanına sıralanmış havariler var. Günümüzde diğer levhalarla birlikte Louvre Müzesi'nde sergilenen kompozisyonun alt kısımdaysa Başmelek Mikail merkeze alınmış, etrafına dağınık hâlde gökyüzünde görülen düşmüş melekler konumlandırılmıştır. Üst kısımda çok güzel bir detay daha var: Dikkatli bakarsanız orta kısımda, melekler korusunun bizim bakış açımıza göre sağındaki koltukların boş olduğunu göreceksiniz. O koltuklar, cennetten kovulan meleklere aittir. Kompozisyondaki "Düşmüş Melekler" anlatısıysa ortaçağa uygun şekilde tasarlanmış ve bu kutsal yaratıklar, bir zamanlar melek olduklarına gönderme niteliği taşıyan yarasa biçimli kanatlarıyla sahnelenmişler. Parlak bir zemin üzerinde kaba hatlarla, düşmekteyken resmedilen şeytani figürlerde kullanılan koyu tonlarsa hem kontrastı hem de hareket hissini güçlendiriyor.



İSYANKÂR MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ
Pieter Bruegel (1562)



Pieter Bruegel bugün dünyanın en tanınan ressamlarından biri olmasına rağmen ne yazık ki yaşamına dair çok az şey biliniyor. 16. yüzyılın Kuzey Avrupalı sanatçıları içinde en ilgi çekici ressamlardan biri olmasının sebebiyse teknik ve baskı resimdeki ustalığının yanı sıra kusursuz hayal gücüdür.

Bruegel, günümüzde Brüksel'de bulunan Royal Museums of Fine Arts of Belgium'da sergilenen bu resimde ele aldığı 100 civarında figürle sınırları zorlayan yaratıcılığını sergilemektedir. Güzelle çirkini bir arada sunarken hem figüratif uyumu hem de kontrollü bir kaosu yönetmekte. "İsyankâr Meleklerin Düşüşü"nde iyi ve kötünün savaşını konu ederken Kuzey Rönesans sanatının detaycılığını da büyük bir ustalıkla uygulamıştır.

Şimdi eserin en üst kısmından başlayarak bu sahnede olan biteni analiz etmeye çalışalım: Gördüğümüz ilk şey, devasa bir ışık küresi. Bu ışığın

kaynağı Tanrı'nın cennetinden başka bir şey değildir. Gözlerimizi aşağıya indirdikçe koyulaşan tonları ve güzelden çirkine dönüşen düşmüş melekleri görüyoruz. Rönesans'taki zıtlıkların dengesine uygun olarak üst kısımdaki cennet ne kadar aydınlık ve ferahsa alt kısımdaki cehennem de tasarımındaki karanlık tonlarla bir o kadar boğucu.

Başmelek Mikail'in komutasındaki melekler kılıçlarıyla zebanilerin üzerine çöküyor ve onları Tanrı'nın cennetinden kovuyorlar. Eserin orta kısmına geldiğimizde burada altın zırhı, görkemli kanatları ve mavi peleriniyle Mikail'i kanatlı bir şövalye olarak görüyoruz. Cennetin şövalyesi ejderin başına öldürücü darbeyi vurmak üzere hazırlanırken yüzünde bir sakinlik, dinginlik var. Bu da onun insanüstü vasıflarının bir sembolü. Yedi başlı ejderin karnına ayağını koymuş olan Mikail, ne kadar ince ve zarif görünse de kimsenin savaşmayı göze alamayacağı bir canavarla rahat bir şekilde mücadele ediyor.

Burada Lucifer, İncil'in "Kıyamet" anlatısındaki betimlemeye uygun olarak yedi başlıdır ve her başında bir taç bulunur. Ressam Bruegel'in bu karanlık kompozisyonu içinde Şeytan'ı ve yedi başındaki tacını sadece dikkatlice incelediğimizde görebiliriz. Mikail'in etrafındaki bazı melekler de savaş boruları üflüyor ki bu da Şeytan'ın karanlık ordusu karşısında hücuma geçtiklerini vurguluyor.

Bruegel, eserdeki şeytanları oluştururken aslında eski geleneğe bağlı kalarak hayvansı bedenlere sahip yaratıklar tasarlamıştır. Balon balığı ve armadillo gibi ilginç hayvanların yanı sıra çeşitli balıklar, yılanlar, yabanarısı, kurbağa, midye, karides, ördek, ıstakoz gibi hayvanlar da şekilleri üzerinde oynanarak kompozisyona aktarılmışlar. Bu da eseri izlemeye doyamayacağınız bir seviyeye ulaştırıyor.

Her bakışınızda farklı bir detay yakalayabileceğiniz bu eser aslında 1846 yılında kadar Hieronymos Bosch'un bir tablosu olarak biliniyordu. Ancak 1896 yılında müze çalışanları eserin bakım ve onarımını yaptıkları esnada eserin sol alt köşesinde *"MDLXII-Bruegel"* ibaresiyle karşılaştılar. Ressam, Roma rakamlarıyla resmin yapılış tarihini, yanına da ismini yazmıştı.

AZİZ MİKAİL EJDERHAYLA SAVAŞIYOR
Albrecht Dürer (~1496-1498)



Kuzeyin Leonardo'su olarak da bilinen Albrecht Dürer, Kuzey Rönesans sanatının en büyük isimlerinden biridir. Kendi döneminin en ünlü ressamı olarak kabul edilen sanatçı, resimlerinde kullandığı kusursuz teknikler ve baskı konusunda dönemini aşan becerileriyle bu ünü günümüzde de sürdürmeyi başaran isimlerdendir. Yaptığı iki İtalya ziyaretiyle oradaki Rönesans anlayışının ülkesine taşınmasına büyük katkı sağlamıştır, öyle ki bugün Almanya'nın ulusal kahramanlarından biri olarak kabul edilir.

On sekiz çocuklu bir ailenin üçüncü çocuğu olan Dürer, 21 Mayıs 1471 tarihinde Nünberg'de doğdu. El becerilerini erken yaşta geliştirmesi, kuyumcu bir babanın oğlu olmasına bağlanmaktadır. 1486 yılında, henüz 15 yaşındayken Nürnberg'in ünlü sanatçılarından biri olan Michael Wolgemut'un öğrencisi oldu. Wolgemut, döneminin önemli kitap ressamlarından biriydi ve bu alandaki bilgilerini genç Dürer'e aktardı. Hocasından ahşap baskı yöntemini öğrenen Dürer, bu tekniği kullanarak pek çok eser vermiştir. Baskı sanatındaki üstün hünerlerini sergilediği önemli eserlerinden biri de konumuz olan Aziz Mikhail ve Şeytan arasındaki savaşı konu ettiği yapıttır. Armut ağacından bir ahşap üzerine yaptığı bu resimde Dürer iyi ve kötü arasındaki mücadeleyi son derece görkemli bir dille betimler.

Eser Aziz Mikail'in mızrağını şeytanın göğsüne sapladığı ana odaklanıyor. Mikhail'in arkasında, onunla beraber Düşmüş Melekler'e karşı mücadele eden üç melek figürü daha yer almakta. Gökyüzünde yaşanan bu hareketli ve dramatik anın aksine, kompozisyonun alt kısmında oldukça dingin bir manzara var. Bu tip sahnelerin içine manzara resmetme geleneği İtalyan Rönesans sanatında da son derece yaygındır. İtalyan sanatçılar kendi coğrafyalarını İncil ve Tevrat konulu resimlerin mekânları olarak tasarlarlar. Dürer de bu yöntemi İtalya'da görmüş ve kendi sanatına taşımıştır.

Kuzey sanatına uygun olan her bir detay düşünülmüş ve en ince ayrıntısına kadar işlenmiş; Mikail'in çatık kaşlarından tutun da arka planda yer alan minicik ağaçlara kadar her figür baskın bir detaycılıkla ve ustaca yaratılmış. Normalde bu kompozisyonlarda Aziz Mikail zarif bir şövalye gibi yansıtılırken buradaki başmeleğin alabildiğine dominant ve güçlü olduğu gözden kaçmıyor. Dürer'in Mikail'i, kötülüğün karşısında alt edilmesi zor bir kahraman, kendinden emin ve erdemli bir cennet savaşçısıdır.

Tıpkı Mikail gibi, kompozisyondaki "Düşmüş Melek" tasviri de benzerlerinden oldukça farklıdır; kuş formunda, boynuzlu ve son derece çirkin yaratıklar olarak tasarlanmışlardır.

İSYANKÂR MELEKLERİN DÜŞÜŞÜ
Frans Floris (1554)

Flaman ressam Frans Florins'in bu eseri görsel açıdan izleyiciyi büyüleyen örneklerden biridir. İyi ve kötü arasındaki savaşı görselleştiren resme ilk baktığımızda yığılmış bedenler, kollar ve bacaklardan oluşan kaotik bir kompozisyon görüyoruz.

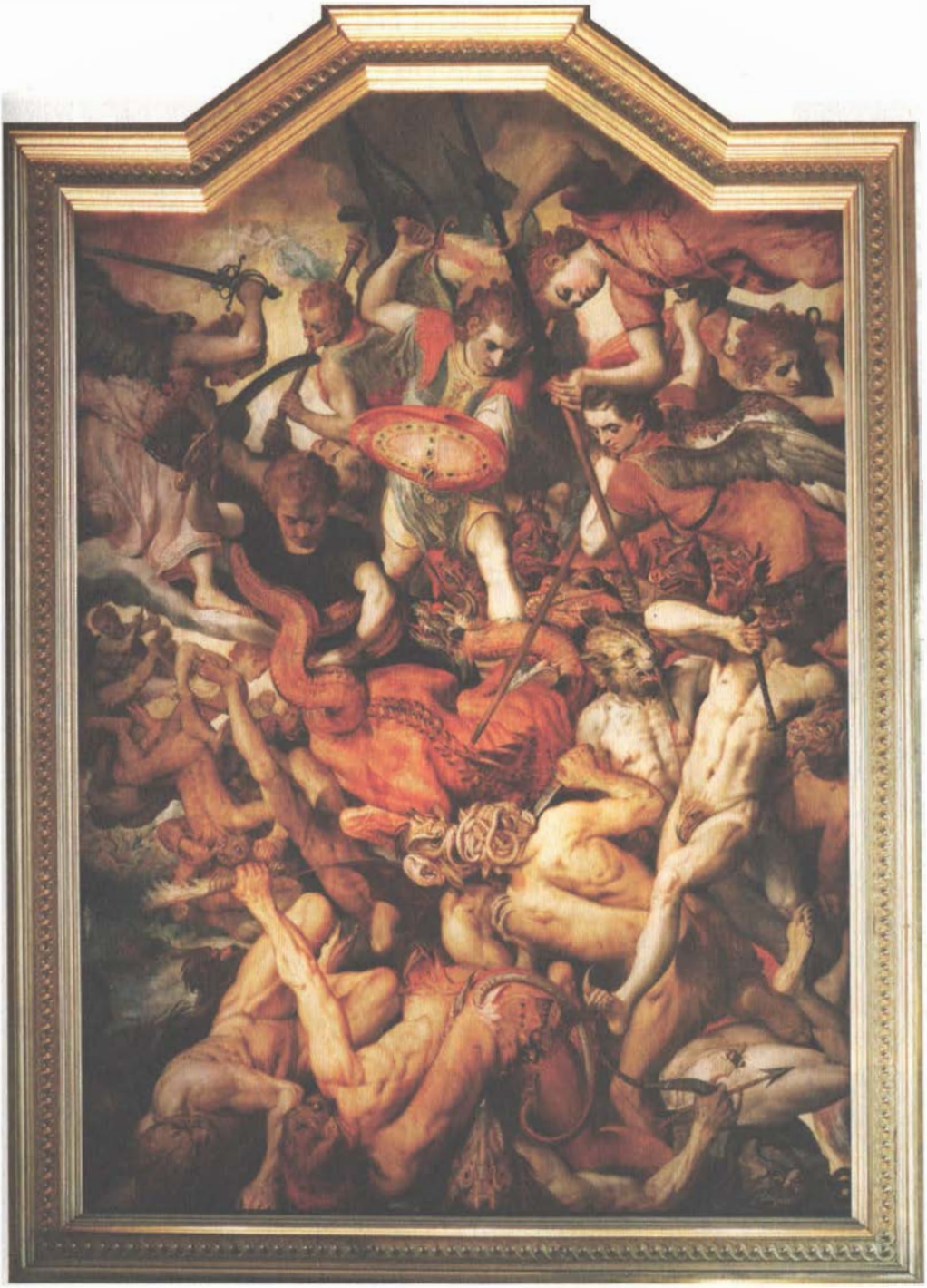
Diğer örneklerde olduğu gibi resimde de kompozisyonda da Mikail Melek, yedi başlı Şeytan'la savaşıyor. Yanındaysa komutasındaki diğer melekler yer alıyor. Ressamın bu eserindeki asi melek figürlerini Bruegel'in resminden etkilenerek çizdiği düşünülmektedir. En eski örneklerden beri karşımıza çıkan hayvansı şeytan figürleriyse bu örnekte çok daha gerçekçi bir bakış açısıyla bize sunuluyor. Zaten sanatçının bu resmi de bu yüzden dünya çapında üne kavuşur ve onun başyapıtı olarak kabul edilir.

Burada ilk defa karşımıza çıkan kartal formları ise son derece ilginç ve yaratıcı tasarlanmış. Kartal figürlerinin yanı sıra, etrafa saçılmış kıvrık pençeler, domuz ve keçi başları, kötücül ve korkunç semboller olarak resimdeki yerlerini almışlar.

Resimde ejder formunda gördüğümüz Şeytan'ın yedi başında birer taç bulunuyor yine. (Yedi baş ve taç, hem Cehennem'in yedi kralını hem de Yedi Ölümcül Günah'ı sembolize etmektedir.) Mikail'in amansız saldırısı karşısındaki çaresizliğini her bir yüzden okuyabiliriz; kiminde şaşkın kiminde korkmuş kiminde ise oldukça endişeli bir ifade var. Alev alev yanan kılıcı, gösterişli soylu kıyafetleri ve süslü kalkanıyla Mikail Melek ise resmin tüm hareketini sağlayan figür olarak düşünülmüş.

Eserin geneline cehennemi sembolize eden kırmızı tonlarla cenneti temsil eden altın sarısı hâkim. Figürlerin de oldukça kaslı resmedildiği açıkça görünüyor. Bunun en önemli sebeplerinden biri sanatçının İtalya'yı ziyaret etmesi ve İtalyan Rönesans sanatından, özellikle de Michelangelo'nun Sistine Şapeli apsis duvarına yaptığı "Mahşer/Son Yargı" adlı eserden çok etkilenmiş olmasıdır.

Yoğun hareketlilik ve renklerin sağladığı zıtlıkla baş döndürücü olarak nitelendirebileceğimiz bu eser, Antwerp'teki eskrim loncası için yapılmıştır. Bu birlik Antwerp'ü korumak için kurulmuş milis örgütlerinden biriydi. Bir nevi suçla mücadele için kurulan loncaya göre, eser kendi mücadelelerini yansıtan bir konuya sahipti.



LANETLİLERİN DÜŞÜŞÜ
Peter Paul Rubens (~1620)



Yaşadığı dönemin en ünlü ressamlarından biri olan Peter Paul Rubens'in ele aldığı sahne oldukça büyük ölçeklerde (286.0 cm×224.0 cm) izleyiciye sunuluyor. Çok başarılı ve üretken bir kariyeri olan sanatçı ve diplomat Rubens, yaptığı seyahatlerde ufkunu sürekli genişleten, yeniye daima açık olan karakteriyle sanat tarihinin en önemli ressamları arasındadır. Barok dönemde ürettiği resimlerde İncil, Tevrat ve mitoloji konulu kompozisyonlar yaratan sanatçı, sergilediği teknik beceri ve resim sanatına getirdiği yenilikler sayesinde Barok'un ardından gelen Rokoko akımına da ilham olmuştur.

1601-1608 yılları arasında İtalya'ya giden ve Roma'da uzun bir süre kalan Rubens, Michelangelo ve Raffaello'nun Vatikan duvarlarına resmettiği freskleri uzun yıllar inceleyip Michelangelo'nun kütleli anatomilere sahip figürlerinden oldukça etkilendi. Mitolojiye büyük ilgisi vardı ve bu yüzdendir ki antik külliyatın hemen her hikâyesini görselleştiren resimler ortaya koydu. Günlük yaşamla mitolojiyi harmanlayışıysa mitolojik figürlerin yeryüzüne inip insanoğlu arasında dolaştığı izlenimini yaratıyordu. Bu yöntemi de yine İtalya'da eserlerini derinlemesine incelediği Caravaggio'ya borçludur. Uçucu fırça darbeleriyle son derece fırtınalı kompozisyonlar üreten mitoloji âşığı ressam, bu tutkuyu diğer konuları ele alırken de sanatına yansıttı. Buna en güzel örneklerden biri de konumuz olan "Lanetlilerin Düşüşü" adlı tablosudur.

Bu gösterişli, tuval üzerine yağlıboya eserde Barok sanatın en önemli özelliklerinden biri olan hareket çok güçlü bir şekilde hissediliyor. Eseri incelemeye yine yukarıdan başlayalım: Üst kısımların daha aydınlık olduğunu görüyoruz. Derin çizgiler hem figürlerin üzerinde hem de kompozisyonun genelinde büyük bir ustalıkla gölge-ışık oyunları yaratıyor. Bu derin çizgilere atılmış incelikli gölgelendirmelerle resim çok daha hareketli gözüküyor.

Üst kısımda yer alan Mikail, cennetten gelen göksel ışıkla düşmanlarının üzerine hücum ederken mavi bir tunik ve kırmızı bir pelerin giymiş. Bir elinde kılıç, diğer elinde kalkanıyla daha önce gördüğümüz örneklere oranla oldukça sade işlenmiş. Yanındaki diğer meleklerle birlikte Düşmüş Melekler'e doğru haşin bir saldırıya geçmek üzere.

Lanetlenmiş meleklerin düşüşünü takip ettiğimizde kompozisyonun alt kısımlara doğru giderek karanlıklara büründüğünü görüyoruz. Resmin orta ve alt kısımlarında kullanılan koyu tonlar sayesinde cennetten çıkıp cehenneme doğru sürüklendiğimizi hissediyoruz.

Bu resimde ele alınan Düşmüş Melekler'in genel tasarımları da daha önceki örneklere kıyasla oldukça farklı görünüyor; bazılarının Pan'ı veya satirleri anımsattığı aşikâr. Rubens'in eserlerini bilenler için bu, şaşırtıcı bir bilgi değildir. Ne de olsa şeytani satir tasvirleriyle adından çok söz ettirmiş bir sanatçıdır o... Sanatçının incelediğimiz resimden önce, 1618 civarında yaptığı "İki Satir" adlı eserinde gördüğümüz figürler, bu tablodaki şeytani figürlerin öncüsüdür.



Rubens'in resimde sergilediği bir başka özelliğini de kompozisyonun en altındaki kaos ortamında görüyoruz: Betimlenen hayvan veya hayvansı özellikler taşıyan figürler çok başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Bunun en temel sebeplerinden biri Rubens'in egzotik hayvanlara olan meraklıdır. Avrupa'da sergilenmek üzere farklı coğrafyalardan getirilen hayvanları yakından gözlemlemiş ve onlarla ilgili pek çok eser ortaya koymuştur. Konumuz olan eserden önce, 1615-1616 yılları arasında yaptığı "Hipopotam ve Timsah Avı" ile 1610 civarında yaptığı "Kurt ve Tilki Avı" gibi resimlerde avlanmakta olan yırtıcı hayvanların saldırgan görüntüleri üzerine çalışmıştır.

Konumuz olan esere dikkatle baktığınızda aslan, kurt ve ayı gibi figürlerin de düşmüş melekler arasına yerleştirildiklerini ve son derece saldırgan göründüklerini fark edebilirsiniz. Cehenneme iniş kısmındaki diğer figürlerse korkudan ziyade çaresizliği sergiliyorlar, sanki içinde bulundukları durumu kabul etmiş gibiler.

Resimle alakalı anlatmak istediğim önemli bir olay daha mevcut: 1959 yılında Alman filozof Walter Menzl, evrensel barışa dikkat çekmek için esere saldırdı. Asıl amacı meşhur olmak ve yazdığı kitabı herkesin okumasını istemesiydi. Kitabını pekçok yayınevine götürmüş ancak hiçbirinden geri dönüş alamamıştı. Sonunda şeytana uydu ve saçma bir düşünceyle eserin





üzerine asit dökmeye karar verdi, bu da basında geniş yer buldu. Saldırıyı yaptıktan sonraki ilk açıklamasında, "Asit, yıkan bu eserden insanı kurtarır," gibi ne anlama geldiği bilinmeyen bir cümleye yer vermişti. Menzl, bu sürecin nihayetinde ünlü olacağını ve kitabının bir yayınevi tarafından desteklenip basılacağını düşünüyordu ama öyle olmadı. Kısa süre içinde adalete teslim edilip yargılandı ve mahkemeden 80.000 mark para cezası aldı. Lakin bu meblağı ödeyecek parası olmadığı için üç yıl hapis cezasına çarptırıldı ve teorilerini yazdığı kitabını da kimse basmadı.

AZİZ ANTONIUS VE ŞEYTAN

Sanat tarihinde Şeytan'la verdiği mücadele nedeniyle en çok tasvir edilen figürlerden biridir Aziz Antonius. 17 Ocak 357 yılında doğan Antonius, Mısırlı, varlıklı ve Hıristiyan bir ailenin çocuğu olarak geldi dünyaya. Küçük yaşlarda hem annesini hem de babasını kaybedip on sekiz yaşına geldiğinde ruhani olarak bir değişim yaşamıştır. Bu değişim sonucunda da tüm mal varlığını yoksul insanlara ve yardımcılarına dağıtır. Ardından bir keşiş hayatı yaşayarak dünyadan ve dünyevi tüm zevklerden uzaklaşmaya karar verir. Bunun üzerine çöle bir yolculuk yapar. Amacı sadece ruhunu dinlemek, her şeyden uzaklaşmaktır. Nil Nehri kıyısında bir yer bulur kendine ve yirmi yıl gibi bir süre yalnız yaşar. Dünyevi heveslerden uzak hayatıyla manastırcılık zihniyetinin de öncüsü olarak kabul edilir. Ancak bu yirmi yıl kolay geçmemiştir. Doğada yalnız yaşamanın zorlukları bir kenara, Şeytan da Aziz Antonius'u sınamaya başlar, ona içecekler, yiyecekler ve güzel kadınlar sunar. Ancak Aziz ne olursa olsun boyun eğmez, nefsine hâkim olur ve her defasında kendisine sunulanı reddeder.

Batı sanatında Aziz Antonius'un Şeytan'la mücadelesi pek çok dönemde karşımıza çıkar. Hemen hemen bütün tasvirlerde Antonius benzer şekillerde betimlenir; yaşlı, sakallı ve keşiş cübbesi güyen bir erkek figürdür. T şeklinde sonlanan bir asası vardır, bazı tasvirlerde asasına asılı bir çan da bulunur ve onu Şeytan'la demonlarını kovmak için kullanır. Bu sahneler genellikle hep benzer isimlerle adlandırılır: "Aziz Antonius'un Baştan Çıkarılması."

AZİZ ANTONIUS'UN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Martin Schongauer (1470–75)



15. yüzyılda Aziz Antonius sahnelerinin betimlenmesi oldukça yaygındı. Gravür sanatçısı Martin'in bu eseri Rönesans döneminde karşımıza çıkan demonik figürleri göstermesi bakımından oldukça önemlidir.

Gravürde, onu baştan çıkaramayan demonların sinirlenerek azize saldırdıkları ve gökyüzüne doğru uçurdukları bir an ele alınır. Merkezdeki aziz, etrafındaki hareketli ve saldırgan figürlere oranla oldukça sakin bir duruş sergiler. Burada izlediğimiz şeytani figürlerin kimisi balıkların, kimisi yarasaların yapısal özelliklerini taşır. Bazılarının vücudu kıllarla kaplıdır ki bu, ortaçağ geleneğine daha yakın bir anlatım diyebiliriz. Az önce sözünü ettiğimiz genel özelliklere uygun bir Aziz Antonius betimlemesiyle karşı karşıyayız; T şeklindeki asası ve keşiş cübbesi sayesinde onu ilk anda tanıyabiliyoruz.

Bu eser zamanla İtalya'da da oldukça ünlenir. Çok sevilen bir anlatının o zamana kadar yapılmış en iyi örneklerinden biri olduğu için bazı sanatçılar tarafından kopyaları veya benzerleri yapılır. Bunu yapanlardan biri de Michelangelo'dur.

Rönesans resim ve heykel sanatının büyük ustası, henüz 13 yaşındayken bu kompozisyonun yağlıboya versiyonunu birkaç değişiklikle ele alır. 1487-88 yıllarına tarihlendirilen bu eserde, bir önceki örnekte olduğu gibi azizi bir grup şeytani figür tarafından çevrelenmiş vaziyette görürüz. Ancak bu sefer Rönesans sanatının önemli bir özelliği olarak, kompozisyonun arka planına manzara tasviri de eklenmiştir.

Manzara dışında hemen hemen her figürün, özellikle de demonların genel yapısı çok küçük değişikliklerle yeniden resmedilmiştir. Arka plandaysa üzerinde yelkenli bulunan bir nehir görülür. Bu betimleme Nil Nehri'ni temsilen resme yerleştirilmiştir ancak ortam Mısır coğrafyasına göre fazla yeşildir. Rönesans ressamları İncil ve Tevrat anlatılarını betimlerken, o coğrafyayı bilmedikleri için bu türden dini sahneleri kendi coğrafyalarında yaşanmış gibi resmederler. Rönesans'ın gerçekçi dünyayı resmetme isteği, sahne ne kadar doğaüstü unsurlara sahip olursa olsun her zaman korunmaya çalışılır.

AZİZ ANTONIUS'UN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Hiëronymus Bosch (1502)



Aynı konuyu çok büyük ölçülere sahip bir üçlü bir panel üzerinde betimleyen Bosch, her zamanki gibi oldukça detaylı ve zengin bir görsellik sunuyor. Sanatçının 1502 yılında tamamladığı bu eser azizin şeytanlarla mücadelesini ve hatta öncesini izlememizi sağlıyor. Bosch'un geniş bir perspektif içine yerleştirdiği son derece yaratıcı figürlerle donatılmış eser, öykünün gelişimini üç panele yayar: Aziz, sol panelde bir münzevi olarak, ortadaki panelde diz çöküp kutsama işareti (takdis) yaparken, sağdaki paneldeyse elinde İncil'le sakin bir şekilde otururken tasvir edilmiştir.

Sol Panel

Soldaki panelde azizi diğer iki keşişle bir köprüden geçerken görüyoruz. Aziz oldukça yorgun ve bitkin gözüküyor. Diğer iki keşiş bu nedenle onun kollarına girmiş, kendisine destek oluyorlar. Aynı paneldeki ikinci betimlemesindeyse aziz, iblisler tarafından göğe çıkarılmış ve onların kollarında uyur hâlde gösterilmiştir. Bu sahne Antonius'un yaşadığı bir olaya gönderme yapar: Aziz meditasyon yaparken Şeytan'ın hizmetkârları olan demonlarla karşılaşır. Bu şeytani varlıklar, gençliğinde işlediği günahlar için hesap vermesini isterler. Aziz bunu kabul etmeyince de ona saldırırlar. Şeytani figürleri oldukça detaylı bir şekilde ele alan Bosch, her biri üzerinde büyük uğraş vermiş gibi görünüyor. Bazısının elinde mızraklar var, bazılarının da balık formunda oldukları görülüyor. Azizi gökyüzüne doğru süzülen bir yelkenli tekne ile yukarı çıkararak meditasyon anında kendi bedenini izlemesini sağlıyorlar. Ancak aziz onların arasındayken de oldukça sakin. Ellerini kenetleyerek dua edişi, ne yaşarsa yaşasın inancının sarsılmayacağına bir gönderme.

Şimdi yeniden eserin alt bölümüne dönelim: Buradaki köprünün yanında, gagasında bir kâğıt parçası olan, kamburu çıkmış bir kuş figürü görüyoruz. Bosch araştırmacısı Stefan Fischer, bu figür için "Haberci Şeytan" ifadesini kullanır. Daha dikkatli baktığınızda bu şeytanın buz patenleri giydiğini göreceksiniz. Bu aslında bir metafor olarak kullanılan ve özellikle Kuzey Rönesansı'nda çok sık tekrarlanan bir semboldür. Özellikle 16. yüzyıl edebi metinlerinde sıklıkla başvurulan bu metafor dünyanın yanlış yolda olduğunu anlatmak için kullanılır. Bu anlatımda ince bir buzun üstünde dans eden insanlık, yakında buz gibi suya düşecektir. Çünkü günahkârların sayısı artmış ve insanların yüz kızartıcı suçları nedeniyle dünyanın sonu yaklaşmıştır.

Kuzeyli sanatçılar, özellikle de Bosch, resimlerinde atasözleriyle deyimlere yer vermeyi çok sever ve bunu sık yapar. Bosch araştırmacısı Stefan Fisher'a göre bu panelde 12. yüzyıldan kalma bir atasözüne de gönderme vardır: "*Qui currit galciem, se non monstrat sapientem.* –Buz üstünde kayan kendini akıllı gösteremez."





Orta Panel

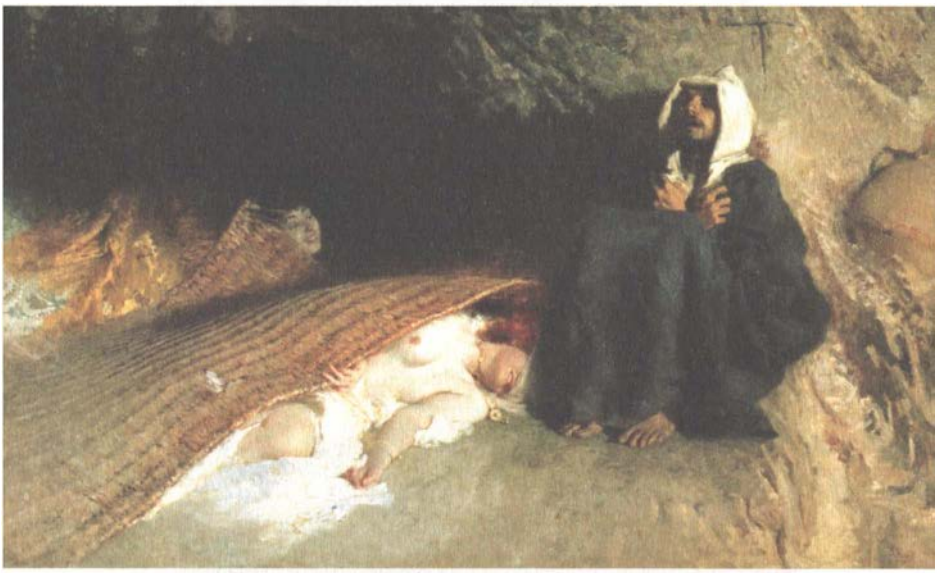
Panelin merkezinde bu sefer azizi diz çökmüş dua ederken ve doğrudan izleyiciye bakar hâlde buluyoruz. Sağ eliyle yine takdis işareti yapıyor. Tam karşısındaki binanın içindeyse İsa figürünü görebiliyoruz, yani azizin bu panelde İsa'nın huzuruna çıktığını söyleyebiliriz. İsa'nın saklanıyor gibi göründüğü binanın etrafında pek çok şeytani figür betimlenmiş. Arka plandaysa her şey yanıp kül oluyor. Azizin çevresinde ve binanın önündeyse çok sayıda ilginç figür bulunuyor: Tuhaf görünümlü rahibeler, domuz başlı figürler, son derece zayıf, yaşlı bir adam, kafasında baykuş ve elinde mandolin bulunan başka bir figür… Orta panelin geneline yayılmış bu tuhaf görünüme sahip figürleri izlemek son derece keyif verici. Balıklardan yapılma bir sal, kuşların bir araya gelerek oluşturdukları, uçan, tuhaf bir araç, hayvan başlı birçok garip figür, kompozisyon içinde alışılmadık davranışlar sergilemekteler.

Sağ Panel

Sağdaki panoda aziz bu kez elinde İncil'le yeşilliklerin üzerinde oturmaktadır. Karşısındaki ağaç kovuğunda çıplak bir kadın figürü var. Azizi günaha çağırıyor ancak Antonius İncil okuyarak Şeytan'ın tuzağına düşmüyor. Fakat etrafındaki figürler tıpkı *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiğinde olduğu gibi şehvete kapılmış. Aziz de bu günahın bir parçası olmaya davet ediliyor ancak o, bu oyuna gelmeyecek kadar inançlı. Verdiği mücadele arka planda sembolik bir şekilde tekrar ediyor. Arka plana dikkatli baktığımızda kuşatma altındaki bir kalenin etrafında gerçekleşen savaşı görürüz. Bu hareketliliğin biraz uzağındaysa beyaz zırhlı şövalyenin bir ejderhayla mücadelesi resmedilmiş. Artık *Düşmüş Melekler* bölümünü arkamızda bıraktığımız için bu figürlerin kim olduklarını ve neyi temsil ettiklerini herkesin tahmin edebileceğini düşünüyorum… Evet, onlar Aziz Mikail ve ejderha formundaki Şeytan figürleri. Bu sahne üzerinden azizin Şeytan'la olan savaşına gönderme yapılıyor. Her ne kadar beyaz zırhlı, cesur bir şövalye olmasa da İncil'ine sarılmış bir şekilde betimlenen aziz, kılıç ve kalkanla değil, inancı ve sabrıyla Şeytan'a meydan okuyor.



AZİZ ANTHONY'NİN BAŞTAN ÇIKARILMASI
Domenico Morelli (1878)



Konunun Morelli tarafından ele alındığı bu eser, hikâyeye biraz daha gerçekçi yaklaşır. Sanatçı, azizi daha önceki örneklerde olduğu gibi bir Avrupalı gibi canlandırmak yerine, konuya uygun olarak, yaşadığı bölgenin insanlarına benzer şekilde tasvir etmiştir.

Aziz Antonius burada keşiş hayatı sürdüğü mağarasında gösteriliyor. Bu mağarada bir hasır ve biraz daha içeride yer alan küçük ateş dışında başka hiçbir şeyi yok. Tamamen içine kapanmış hâldeki aziz ya dua ediyor ya da meditasyon yapıyor gibi duruyor. Öte yandan, gece çöktüğünde hasırın altından çıkan çıplak kadınlar, şehveti temsil eden figürler olarak resimdeki yerini almış; kılık değiştiren şeytanlar, azizi baştan çıkarmaya çalışıyorlar. Mağaranın üst kısmında da farklı kadınların yüzlerinin silüetler hâlinde uçuştuğunu görüyoruz.

Aziz burada cinselliğe duyulan arzu üzerinden sınanıyor. Bacaklarını karnına doğru çekmiş, kollarını çapraz bir şekilde göğsünde kavuşturmuş, şehvete yenik düşmemeye, şeytana ayak diremeye çalışıyor. Azizin gergin yüzü ile kadınların şehvetli gülümsemeleri arasında oluşturulan zıtlık da oldukça dikkat çekici. Günahın efendisi tarafından sınanmakta olan azizin başının üzerindeyse mağara duvarına kazınan ve onu koruyup gözeteceğine inandığı haç figürü duruyor.

CEHENNEMİN EFEDİLERİ
ASTAROTH



Cehennemin veznedarı, insanların ve şeytanların yol göstericisi, şeytanlar arasında yüksek rütbeli bir iblistir. Kökenleri antik Yunan'a kadar uzansa da özellikle Mezopotamya ve Mısır'da (Kadeş/Keteş adıyla) çok eski bir tanrı/tanrıça olarak bilinir. Babil ve Mısır medeniyetlerindeki ismi İştar olan, Sümerlerde ise İnanna ismi ile tapınılan bir tanrıçadır. Antik dönemlerde aşkın, savaşın ve bolluğun tanrıçası olması bakımından önemlidir. Ortaçağdaysa kendisine "Kara Efendi" olarak hitap edilir. Cehennemde çok sayıda demona önderlik eder. Öyle ki ordusunda kırk bölük demon vardır. Ruhların efendisi olarak cehennemde dolaşır. Resim sanatındaki tasvirlerinde genellikle sol elinde bir yılan bulunur ve yarasalarınkine benzer kanatları vardır. Kanatların omuzlara yakın bir noktadan aşağı doğru kıvrıldığı yerde sivri boynuzlar yer alır, bu sebeple onları ejder kanadına da benzetebiliriz. Altındaysa yönettiği korkunç bir kurt vardır. İnsanlığı en çok kibir ve tembellik günahları üzerinden vurur. Hazine bulmakta da üstüne yoktur, bu nedenle definecilere çok büyük faydası olduğu söylenir. Ne de olsa yeraltı diyarı olarak nitelendirebileceğimiz cehennemin veznedarıdır, toprağın altında ne var ne yok, ondan iyi bilen yoktur. Kıdemli bir cehennem lordu olduğu için geçmişi çok iyi bilir. Geçmişe dair her soruyu yanıtlar. İster tarihi ister dini olsun, yaratılış hikâyesinden cennetten kovulamaya kadar her şeye vakıftır. Matematiği ve el sanatlarını sever.

Eğer bir büyücüyseniz bu lordu çarşamba günleri çağırmanız gerekir. Ancak geldiğinde bazı önlemler almanız lazımdır ki ilk olarak gümüşten yapılmış büyülü bir yüzük takarak iblisin ağzından yükselen, akla hayale

sığmaz kötü kokuyu kovmanız gerekir. Goethe'nin *Faust*'unda başkarakteri ziyaret eden cehennem prenslerinden biri olması sebebiyle edebiyatta da tanınırlığı olan bir iblistir.

AZAZEL



Tevrat metinlerinde iblislerin adı çok az geçer. Azazel, Tevrat içerisinde adı geçen bir şeytan olması bakımından oldukça önemlidir. Bazı apokrif metinlerde İsa'yı bile baştan çıkarmayı başaran bir iblis olarak anlatılmaktadır. Issız yerlerin ve çöllerin şeytanı olarak bilinir ve bir keçi şeklinde tasvir edilir. Apokrif metinlerde demonik kıdem listesinin çok üst sıralarındadır ve "Büyük Prens" olarak tanımlanmaktadır.

Adı "Tanrı'nın güçlü kulu" anlamına gelir. Bu da demek oluyor ki cennetten düşmeden önce diğer demonlar gibi o da Tanrı'nın hizmetkârlarından biriydi. Bazı anlatılarda hâlâ Tanrı'nın emrinde olduğu, onun onayı olmadan kimseye kötülük etmediğinden bahsedilip zaman zaman "Çöl Tanrısı" veya "Çöl Ruhu" gibi isimlerle de anılmaktadır. Ancak Tanrı'nın bile güvenemeyeceği kadar boşboğazlıdır. Göksel sırları ve yaşamı yeryüzünde herkese anlattığı için gammaz olarak da bilinir. Dünyanın tüm haksızlıklarına vakıf olan Azazel'in ölüm emri bizzat Tanrı tarafından verilmiştir; bu görev için Aziz Mikail'i gönderir ve onu yok etmesini ister çünkü bu iblis, Tanrı'nın öğretilerini yeryüzünde anlatarak dünyayı ve cenneti lekelemiştir.

Eski Ahit'in Levililer bölümüne göz gezdirdiğimizdeyse Azazel'in günahlarının çok daha büyük olduğunu anlarız; insanlara pek çok silahın ya-

pımını, kılıçları nasıl döveceklerini, nasıl hançer, zırh ve kalkan yapacaklarını öğretmiştir. Bununla da kalmayıp kalplerine kibir aşılamıştır. Bu zehirli duyguya yenik düşen insanlar, yapımını Azazel'den öğrendikleri silahları kullanarak cehennemi yeryüzüne taşıdılar.

Bu iblisin en büyük suçlardan biri de insanlara aynayı nasıl yapacaklarını göstermesidir; aynanın icadıyla insan Tanrı'dan uzaklaşıp kendi suretine âşık olmuştur. İnsanlara resim yapmayı, yaptıkları resimlerle böbürlenmeyi öğreten de odur. En eski iblislerden biri olmasının yanı sıra Şeytan'ın bizzat kendisi olabileceği de düşünülür çünkü Tanrı, Aziz Mikail'i sıradan bir demonu öldürmesi için göndermez. İbraniler bu demon için "kötülüğü yücelten varlık" demişlerdir ki bu, daha önce görülmemiş bir mertebedir.

BAAL



Cehennemin en yüksek rütbeli, en korkutucu iblislerinden biridir. Erken Hıristiyanlık döneminde *Bael* adıyla bilinir. Cehennemin doğusunu yönetir ve emrinde 66 demonluk bir lejyon bulunur. Bu bile onun diğer demonik varlık arasındaki yerini ve gücünü kanıtlar. Ekim ve kasım ayları Baal'ın en kudretli olduğu zamanlardır. Eğer bu aylarda doğru ayinlerle kendisine ulaşabilirseniz sizi çok zeki ve hatta görünmez yapabilir. Genel tasviri ise örnekte olduğu gibi üç başlıdır; sivri kulakları ve uzun, büyük burnuyla yalnızca ortadaki başı insan görünümündedir. Başında ise "Cehennem'in yedi prensinden biri" olduğunu vurgulayan tacı bulunur. Diğer başlarından biri kurbağa diğeriyse kedidir. Gövdesi ve bacaklarıysa bir örümceğinki gibidir.

BAPHOMET



Baphomet isminin Yunanca *baphe* - vaftiz ile *metis* yani bilgelik sözcüklerinden türediği düşünülmektedir. Tapınak Şövalyeleri'nin başşövalyesi olan Jacques de Molay, Baphomet'e taptığı iddia edilerek idam edilmiştir. Ancak işin aslı, Engizisyon'un çok güçlenen Tapınak Şövalyeleri'ni ortadan kaldırmak için bu şeytani yalanı ortaya sürmesiydi. Engizisyon sorgu sırasında çok ağır işkenceler uyguladığı için Molay bu suçları kabul etmiş olabilir. İşlediği günahlar arasında Baphomet'e tapmak, toplu seks yapmak, şeytanı kalçasından öpmek ve İsa'yı inkâr etmek vardır. Bu suçlamaları kabul eden veya kabul etmek zorunda kalan Molay, yedi sene zindanda kaldıktan sonra 18 Mart 1314 tarihinde bir kazığa bağlanmış ve yakılarak öldürülmüştür. Baphomet isminin şeytanla ilişkilendirilmesi de bu olayla başlar, betimlemeleri de son derece ürperticidir. Baphomet, yarı kadın yarı erkek şeklindedir, bir keçi başına ve şeytani kanatlara sahiptir. Alnındaysa bir inisiyasyon sembolü olarak kabul edilen pentagram bulunmaktadır. Sağ kolunu yukarı kaldırmış ve takdis işaretine benzer bir hareketle yanındaki hilal figürünü işaret etmektedir. Diğer kolunuysa aşağı indirip siyah bir hilal figürünü işaret eder. 19. yüzyılda yaşamış ezoterik yazar ve şair Éliphas Lévi'ye göre bu sembol, merhamet ve adaletin mükemmel uyumunu sembolize eder. Yaratığın göğsü ve kolları insan bedenini andırır ancak dikkatli bakıldığında bu bölgelerde de birtakım anormallikler olduğu fark edilir. Örneğin, bir kolu erkek, diğeriyse bir kadına ait gibidir. Boynuzlarının arasındaysa bir alev öbeği bulunur, bu da hem evrensel dengeyi hem de ruhun madde üzerindeki hâkimiyetini sembolize eder.

Baphomet'in bacaklarının arasında bir asa olduğunu, etrafında da iki yılanın bulunduğunu görürüz. (Yılan aslen şifanın sembolüdür.) Bu yılanlı asa, şeytani varlığı erekte hâlde betimlerken hem sonsuz hayatını imler hem de ona daha saldırgan bir hava katar. Teni bir deniz canlısı gibi pulludur. Bu özelliğiyle ateşten sonra su elementini de bedeninde taşır. Etrafında bulunan yarım daireyle havayı, tüyleriyle de geçiciliği, yani ölümlülüğü sembolize eder. Görünümü, doğadaki tüm dengeleri bir zıtlık içinde gösterir ve oldukça korkutucudur. Bu da onu doğrudan "Şeytan" olarak tanımamıza sebep olmuştur. Örnekse, tarot destelerinin küçük arkanasındaki Şeytan kartı, Baphomet'in tasvirini taşımaktadır.

PAIMON



Bu kitapta yer alması gereken en olmazsa olmaz şeytani varlık, 200 lejyonu yöneten ve muazzam bir güce sahip Paimon'dur. Bir gündüz demonu olarak bilinir. Emrindeki demonların çoğu eski düşmüş meleklerdir. İnsanları etkileme ve kontrol altına alma gücüne sahiptir. En önemli özelliğiyse sanatların ve bilimin demonu olmasıdır. Bir büyücü kendisiyle iletişime geçip ona saygılarını ve hizmetini sunarsa Paimon, dünyanın tüm sanatı ve ilmini ona öğretecektir. Bu iblis, ona hizmet eden kişiye büyük bir ün, kariyer ve onur verir. Diğer demonlara göre epey dost canlısı olarak bilinir. Çağırılma ritüelinin çok gürültülü olmasından, ışıklardan ve renklerden hoşlandığı söylenir. Paimon ile ilgili bir film tavsiye ederek bu bölümü sonlandırmak istiyorum: Filmlerini çok severek izlediğim Ari Aster'in 2018 yapımı *Hereditary* filmini izlerseniz Paimon'un sinemaya nasıl yansıdığını görebilirsiniz.

MODERN SANATTA SEMBOLİZM VE ŞEYTAN

Sembolizm, edebiyatta realizme, resimdeyse empresyonizme bir tepki olarak 1886 yılında ortaya çıktı. 18 Eylül 1886 tarihinde Figaro adındaki bir gazetede Şair Jean Morea, akımı destekleyecek kapsamlı bir manifesto yayınladı. Bu metin genel olarak empresyonizmi küçümseyen bir tavra sahipti ve temel iddiası, "sembolizmin sanatta yaratıcı zekânın belirlenmesinde" çok büyük bir rol oynayacağıydı. Akabinde çoğu empresyonist ressam artık sıkıldıkları eski akımı terk ederek sembolizmin yanında saf tutmaya başlayacaktı. Onlara göre empresyonizm gözle görüleni resmetmekten daha ileri gidememişti. Bu yüzden sembolizmle ilerleyip gözle görülmeyeni ele almak istiyorlardı. Cinler, periler, hayaletler, şeytanlar, melekler ve vampirler gibi pek çok konuyu ele alan bu akımın kaynağıysa romantizmdi. Sembolistler, Romantik dönemde ele alınan konuları modernize ediyor, kimi zaman bireysel öykülerini aktarmak kimi zaman da toplumsal sorunlara dikkat çekmek için resimler yapıyor ve eser verirken bilimsel kurallara saplanıp kalmanın anlamsız olduğunu öne sürüyorlardı. Onların sanatının anahtarı "düşsel resim" yapmaktı. Dolayısıyla rüyalar bu akımda çok önemli bir yere sahipti. Ancak burada sözkonusu olan, sürrealizmdeki gibi Freudyen sembollere dayalı, bilinçaltına inilerek açıklanabilecek düşler ya da rüyalar değildi. Ekolü rüyalarında tanrılarla konuştuğunu ya da başka varlıklarla iletişime geçtiğini iddia eden sanatçılar domine ediyordu. Bu yüzdendir ki her sembolist kendine has yöntemlerle çalıştı. Sanatçıların tümü kendilerince bir yeniliğin peşinden koştular ve özgün yaklaşımlarını tuval üzerine aktarmayı arzuladılar. Bu yeni akımı savunmak, sürekli yeni fikirler ortaya çıkarmak ve birbirlerinden beslenmek için de genellikle bir arada zaman geçirdiler. Aynı kafelere gidip aynı dergide yazdılar, ortak sergiler bile düzenlediler. Kimi toplumun ahlak kurallarını, kimi dini kuralları, kimi gelenekselliği, kimi de akademinin kurallarını yok sayarak resim yaptığı için sanatçıların hemen hepsi anarşist olarak kabul edildi. Ele aldıkları konular yalnızca tuhaf yaratıklardan ibaret değildi; uyku, ölüm, batıl inançlar ve fantastik hikâyeleri de resimlerine dahil ettiler. Bu tercihlerin sebebini en iyi anlatanlardan biri, "Sembolizm Sanat Ansiklopedisi"nin yazarı Jean Cassou'dur ve sembolizmin temsilcilerini şu sözlerle tanımlar: "Sembolist sanatçı ele geçirilemeyeni, gerçeğin ardına gizlenen şeyleri, gözün erişemediği dünyayı, cinleri, perileri ve mitolojik yaratıklar evrenini, efsaneyi, gizemciliği ve öteki dünyayı anlatmaya çalışır."

FRANZ VON STUCK

Sembolizm akımı içinde sıradışı şeytani figürleriyle çarpıcı bir üne kavuşan sanatçı, yaşadığı yer olan Münih'te *Ressamların Prensi* olarak biliniyordu. 1881-1884 yılları arasında Münih Plastik Sanatlar Okulu'nda eğitim aldı. Dönemin ünlü sembolist sanatçısı Fernand Khnopff ile tanıştıktan sonra ondan etkilenerek sembolizm akımında eserler üretmeye karar verdi. Yaşadığı dönemde o kadar ünlendi ki Münih'te yaşayan diğer ressamları da etrafında toplamaya başladı ve Münih Sezesyonu'nu (*The Munich Secession*, Münih Sanatçılar Derneği) kurdu. "Ayrılmak, kopmak" anlamına gelen sezesyon (secession) kavramı, o dönem sanatına ve öncesine dair her şeyi geride bırakmayı temsil ediyordu.

Stuck, çok ilgi çekici bir ressamdı. Yaptığı karanlık kompozisyonlar ve şeytani figürlerle herkesin hayranlığını kazanıyordu. Bu tür eserlerine verilebilecek en güzel örneklerden biri, konumuz olmamasına rağmen görmenizi istediğim muhteşem bir resim...

VAHŞİ TAKİP
Franz von Stuck (1889)



Münih'teki Lenbachhaus Koleksiyonu'nda yer alan bu eserde Alman mitolojisinin en büyük tanrısı, özellikleriyle İskandinav mitolojisindeki Odin'e benzetebileceğimiz Wotan'ın av sahnesini görüyoruz. Almanlar Wotan'ı "Tanrılarının Tanrısı" olarak nitelendirmiştir. Burada onu oldukça karanlık bir kompozisyon içinde, hızlı fırça darbeleriyle oluşturulmuş sisli ve puslu bir atmosferde görüyoruz. Etrafını saran diğer figürler, siyah ve korkutucu av köpekleriyle birlikte avlanmakta olan Wotan'ı daha hareketli ve daha saldırgan gösteriyor. İzleyiciye doğru yaklaşan ve resme bakanın kovalandığı hissini yaşatan muhteşem bir eser... Franz von Stuck'ın bu sarsıcı eseri birçok insanı derinden etkilemişti. Dikkatli bakın, Wotan kime benziyor? Bıyığı ve saçıyla Adolf Hitler'i fazlasıyla andırdığını hemen herkes fark etmiştir, değil mi? Ancak eserin yapılış tarihi 1889, yani böylesi bir tasvirin o yıl doğan Hitler'den ilham alması mümkün değil. Yine de bu faşist diktatörün hikâyesini anımsamadan edemiyor insan... Hitler'in resim sanatına ilgi duyduğunu ve kendisinin de vasat bir ressam olduğunu bilmeyen yoktur. Tarihçi Robert Waite, Hitler'in bu resmi 13 yaşında gördüğünü söylüyor. Resmi gören Hitler'in eserden çok etkilendiği, Wotan figürüne hayranlık duyduğu, büyüdüğünde saçını ve bıyığını "Tanrılarının Tanrısı" figürüne benzemek arzusuyla biçimlendirdiği de Waite'nin iddiaları arasında. Bu teorinin gerçekliğini kanıtlayan en önemli detaylardan biri, yıllar sonra iktidara geldiğinde modern resimleri "dejenere/yozlaşmış sanat" kisvesinde değerlendirip toplatırken bu eseri de sergilendiği yerden aldırması, ancak herhangi bir zarar verilmemesini söyleyerek kendi özel galerisine götürtmesidir. Hatta bazı rivayetlere göre Hitler, bu Wotan figüründen o kadar etkilenmiştir ki Tanrı Wotan için bir tapınak yaptırmayı bile düşünmüştür.

FRANZ VON STUCK'IN ŞEYTANLARI
Günah (1893)

Bu resmi anlatmaya başlamadan önce biraz geri gidelim ve Manet'nin 1863 yılında müstehcenlikleri nedeniyle "Salon de Paris" tarafından reddedilen iki eserinden ("Olympia" ve "Kırda Yemek") sonra bu eserlerin Avrupa'daki etkilerine bakalım. Bu iki resimde cinsellik temasının özgürce sergilenmesi bu konuda çalışan ressamları olduğu kadar biliminsanlarını da cesaretlendirmişti. Cinsellik tabusu yavaş yavaş yıkılmaya başlayınca bu tema herkes tarafında farklı biçimlerde ele alınmaya başladı ve resim sanatındaki nü



eserlerin sayısında ciddi bir artış yaşandı. Bilimsel çalışmalarda bile cinsellik üzerine birtakım araştırmalar yapılıyor, insanlar da gelişmeleri takip ediyorlardı. Tabii bu süreçte psikanalitik çalışmalarına hız veren Freud'un katkısı da büyüktü.

Kısa süre içinde insanlar cinselliği daha açıkgörüşlü bir biçimde değerlendirmeye başladılar. Ancak nü resimlerin yapımı ve sergilenmesi hâlâ bir problemdi. Kadınların model olarak kullanılması bir yana, bu dönemde Avrupa'nın çoğu yerinde sergilere girmeleri bile yasaktı. Böylece sanatçılar

nü resim yapmak için fahişeleri parayla tutmaya ve onları model olarak kullanmaya başladılar. Bu da "ölümcül kadın" imgesinin bu yüzyıldaki yorumuna zemin hazırladı. Nasıl mı? Dönemin Avrupa'sında genelev sayısında korkunç bir artış yaşanmaya başlamıştı. Sağlıksız koşullar hastalıklara elverişli bir ortam oluşturunca Avrupa genelinde bir frengi salgını patlak verdi. Bu nedenle Fransa, İspanya, İtalya ve Almanya gibi ülkelerin sağlık bakanlıkları, genelevleri denetlemesi ve burada çalışan kadınları kontrol etmesi için birçok doktor görevlendirdi.

Erkekler için o dönemde genelevlere gitmek veya sokaklarında gezmek çok sıradan bir şeydi. Ancak frengi salgını sonrası herkes bu seks işçilerinden korkar olmuştu. Bu korku Avrupa'da Rönesans döneminden itibaren süregelen "*Femme Fatale* - Ölümcül Kadın" düşüncesinin yeniden canlanmasına sebep oldu. Çünkü şehvetli bakışları ve bedenleriyle erkeklere çok cazip gelen bu kadınlar, beraberlerinde ölümü de getirebiliyorlardı. Picasso'nun ***Avignonlu Kızlar*** adlı ilk kübist eseri de böyle bir konuyu ele alıyordu. Gitmeyi çok sevdiği genelevlerden hastalık korkusuyla uzak kalan ressam, yaşadığı endişeyi Barcelona'daki bir genelev sokağında doktorlar tarafından kontrol edilmeyi bekleyen beş kadını oldukça korkunç bir şekilde resmederek tuvale aktarmıştı. Kadınların daha korkutucu görünmesi için yüzlerine Afrika kabile maskları çizmeyi de ihmal etmemişti.

"Ölümcül Kadın" temasının kökleri, Eski Ahit'in Yaratılış hikâyesine kadar uzanır. Âdem ve Havva hikâyesinde konu edilen, kadının erkeği cazibesi ve ikna kabiliyeti ile aciz duruma düşürmesi, neticesinde de onu ölüme götürmesi bu temanın ilk anlatımıdır. Bundan sonra sanat tarihinde cazibesini, dişiliğini, güzelliğini, zekâsını kullanan kadınlar erkekleri hep zor durumda bırakmışlardır; Judith ve Holofernes, Samson ve Delila, Lut ve Kızları, Aphrodite ve Ares, Salome'nin Dansı, Herakles ve Omphale gibi örneklerin yanına yüzlercesini ekleyebiliriz. Tüm bu sahneler ölümcül kadın tasviri olarak kabul edilir ve hepsinde de kadının cazibesine kapılan erkeğin sonu hazin olur. Kısacası, sanat tarihinde kadınlar, korkmamız ve dikkat etmemiz gereken varlıklar olarak sıkça betimlenmişlerdir.

Peki bunun sebebi ne olabilir?

Elbette tüm bu hikâyeleri yazanların ve resimleyenlerin erkek olması... Ne demiştik? Modern dönem Avrupa'sında dahi çoğu sergiye kadınların alınmadığı bir kültürden bahsediyoruz. Bu durumda resimlerin eril bir dille aktarıldığını bilmemiz, eğer kadın izleyiciysek onlara erkek gözünden bakmaya çalışmamız gerek.

İşte konumuz olan eseri de tam olarak bu zihniyetle değerlendirmeliyiz. Çünkü bir düşünceye göre Franz von Stuck bu resimdeki kadın figürünü bir genelevin kapısında bekleyen bir fahişeyi model alarak ortaya çıkarmış. Yani erkek elinden, erkekler için yapılmış bir günaha davet kompozisyonu...

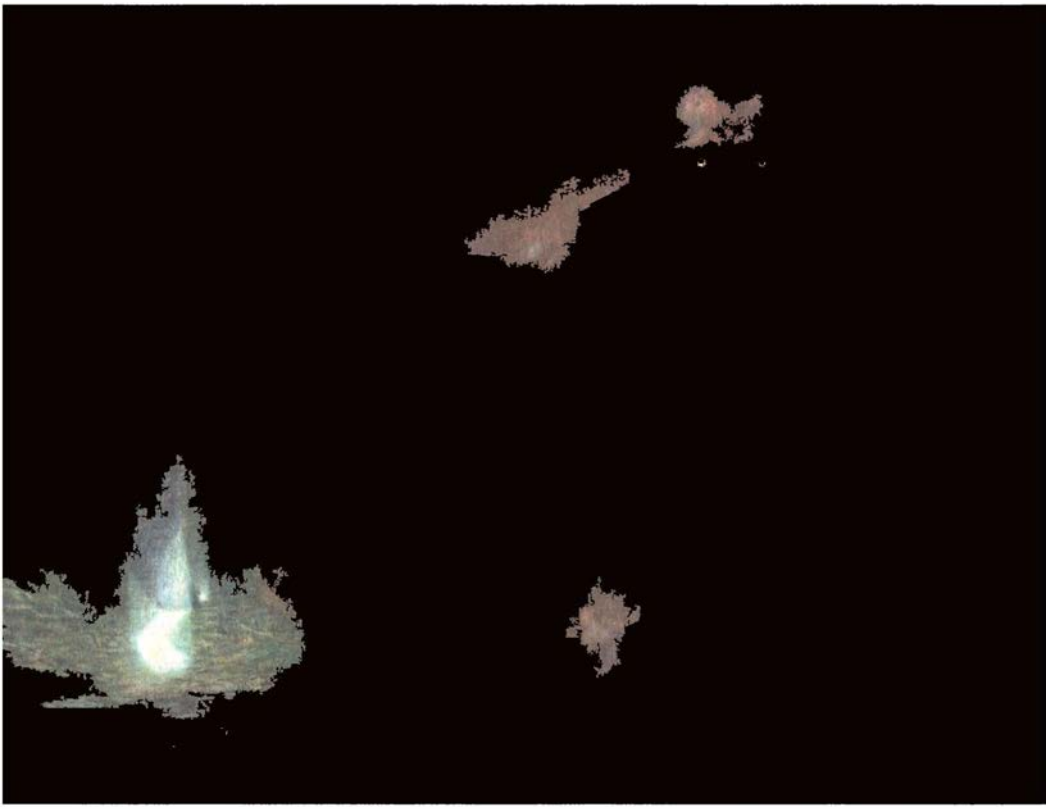
Aslında ressam bize iki farklı bakış açısı sunuyor: İlkinde bizi Âdem yerine koyduğunu düşünebilirsiniz. Böylelikle izlediğimiz kadın figürü Havva'yı, boynuna dolanmış yılan da Şeytan'ı temsil ediyor. Âdem'in nasıl ikna olduğunu anlayabilmemiz için buradaki kadın figürü, dönemine göre oldukça seksi bir şekilde yansıtılmış.

Genel literatür yorumlarına bakılırsa Münih'in arka sokaklarında bir fahişe ile göz göze geldiğimiz ana odaklanıyor resim. Bir erkek olarak bakmamız gereken nokta da tam olarak burası. Çünkü erkek gözüyle ilk dikkatimizi çeken şey burada yüzü karanlıkta kalmış, delici bakışlarıyla direkt olarak gözlerimize bakan ve zihnimize hitap eden bir kadın figürü. Dimdik duruşuyla göğüslerini belirginleştirmiş; yine bir erkeğin dikkatini çekmesi gereken noktayı oldukça cüretkâr bir şekilde sergiliyor. Dudakları da şehveti çağrıştırması için kıpkırmızı boyanmış. Bir genelev kapısında gördüğümüz bu kadının bizi büyülemesi ve içeri çağırması gerekiyor. Ancak orada bizi bekleyen asıl şey ölüm olacak. Çünkü tıpkı kadın gibi izleyiciye doğrudan bakan yılan, resmi izleyen erkek veya kadın fark etmeksizin herkese şeytanı, ölümü ve hâliyle frengiyi çağrıştırıyor. Şehvet uyandıran bir görselliğe sahip olan bu figürün bakışları, yılanı gördükten sonra daha tehditkâr bir hâle bürünüyor.

Bu noktada kadın figüründe büyük bir anormallik olduğunu anlıyoruz: O, insanüstü bir gücü temsil ediyor. Tehditkâr ve ölümcül güzelliğinin sembolü olan dudaklarındaki zehri yakınımızda hissedebiliyoruz. Omuzlarındaki dev piton yılanını ipek bir şal gibi taşımasıysa bu büyünün dozunu artırıyor.

Avrupalı sanat tarihçileri bu resmi ilk gördüklerinde şöyle bir yorum yapmışlar: "*Günah* adındaki bu eserde size davetkâr bakışlar atan bu kadını bir süre izledikten sonra nefsinize hâkim olup bir sonraki resme geçebilir veya daveti kabul edip günaha girerek ölümcül bir oyun oynayabilirsiniz..."

LUCIFER
Franz von Stuck (1890)



Bir önceki resmi gibi "Lucifer" de Stuck'ın "İnsan İblis Serisi"nden bir eser olarak kabul edilmektedir ve serinin en iyi örneği olarak görülür.

Sanatçı, ele aldığı şeytani figür bir kadınsa onu oldukça zarif bir şekilde tasarlar, figür erkekse ön plana çıkarmaya çalıştığı özelliği güçtür.

Modern sanatta Şeytan'la insan görüntüsünün iyice bütünleşmişliğini gözlemleriz. Burada parlayan ve bir kedininkine benzeyen gözleriyle son derece rahatsız edici bir şekilde izleyiciye bakan Lucifer'le karşı karşıyayız. Belki de cennetten düşüşünü sembolize eden ve sönmek üzere olan beyaz bir ışığın yanında duruyor. Oturuş biçimi de oldukça ilginç. Bu pozisyonda resmedilerek elde edilen deformasyonla insan suretinde görünse de başka bir varlık olduğu vurgulanıyor. Lucifer'in son derece melankolik bir ifadesi olduğu da gözden kaçmıyor ki bu, hemen hemen bütün sembolist ressamların Şeytan figürasyonlarında uyguladığı bir özelliktir.

SANAT TARİHİNDE CADILAR

Sanat tarihinde hem Şeytan hem de Şeytan'ın hizmetkârı olan cadılar kendilerine geniş bir yer bulmuş ve günümüzün korku unsurlarının şekillenmesinde büyük rol oynamışlardır. Kitabın ikinci kısmında hem cadıları tarihi açıdan ele alacağız hem de bu konu üzerine yapılmış resimlere yakından göz atarak ortaçağ Avrupası'nın karanlık ormanlarında bir yolculuğa çıkacağız.

Neredeyse tüm kültürlerde önemli folklorik unsurlardan biri olan cadı, günümüze masallardan gelen bir stereotip ile hayatımıza girmiştir; genellikle uzun ve sivri burunlu, içe doğru çökmüş ve kızarmış gözlü ve süpürgelidir. Çoğu betimlemede omzunda veya süpürgesinin ucunda bir karga ile gösterilir. En yaygın versiyonundaysa oldukça yaşlı ve çirkin görünmektedir. Cadılar, büyük ormanların en karanlık noktalarında, doğayla bütünleşmiş hâlde yaşarlar. Zehirli bitkilerin hepsini bilir ve ormandaki hayvanlarla iletişim kurabilirler. Cadılar özellikle çocukların korkulu rüyasıdır. Çocuklara çok güzel ve sevecen gözükür, sonrasındaysa onları ormanın derinliklerine götürüp korkunç bir şekilde öldürürler. Masallardaki cadılar genellikle tüm kötülükleri çocuklara yapar, anne veya sevecen büyükanne prototipinin bir zıddı gibidirler.

"Yaşlı cadı" kavramının ortaya çıkışı, cadı avlarının ilk dönemlerine bağlanabilir. Çünkü avın başladığı ilk zamanlarda cadı olarak tanımlanan ve öldürülen kadınlar genellikle kimsesiz, fiziksel açıdan kusurlu olan kadınlardır. Kilise ilk olarak en zayıf kadınları hedef almıştır. Çünkü onları koruyacak kimse bulunmadığı gibi kendilerini savunacak durumda da olmamaları kilisenin işine gelmiştir. 16. yüzyıla geldiğimizdeyse artık bu konuda güçlenen kilise, av kitlesini daha da genişletir. Böylece cadı tarifi de yeniden biçimlenir; yaşlı ve savunmasız kadınların görüntüsü zamanla güçlü, büyücü kadınlara dönüşür; Şeytan ile işbirliği yapan, tehlikeli ve tehditkâr bir kimliğe bürünürler.

"Cadı" kavramı ilk olarak 13. yüzyıl Almanya'sında "*Hexe*" adıyla kendini gösterir. Bu coğrafyada cadılık öyle büyük bir tehdit olarak görülür ki 15. ve 18. yüzyıllar arasında Avrupa'da en çok cadı avının gerçekleştiği yer de Almanya olur. Yapılan bir araştırmaya göre Avrupa'nın genelinde yaşanan bu katliamda kurbanların yüzde ellisini Alman kadınları oluşturur. Bu nedenle modern cadı kavramının ve tanımlamalarının da çoğunlukla Orta Avrupa'da, özellikle de Almanca konuşulan topraklarda ortaya çıktığını görürüz. Bu bölgede yaşayan teologlar cadılarla ilgili kapsamlı bilgileri de kaleme almışlardır.

Ortaçağ Avrupa'sında cadı, kırsal kesimde yaşayan insanlar tarafından kabul görmüş ve korku dolu hikâyeleri anlatılmış bir varlıktır. Özellikle de bu dönemlerde Avrupa'nın kırsal kesimine hükmeden ve Hıristiyan bir kimlik taşıyan feodalite, cadı kimliğini bir korku unsuru olarak taşralı insanlar üzerinde egemenlik kurmak amacıyla desteklemiştir. Antik dönemlerden itibaren süregelen demon kültürü veya kötücül tanrılar ortaçağdaki feodalite döneminde paganizm karşıtlığı üzerinden yeni bir düşman yaratma çabasına girmiş ve bunun bir ürünü olan cadılar da önemli rol oynamışlardır. Hokkabazlar, birini zehirlemek suretiyle cinayet işleyenler, rüya tabiri yapanlar ve kâhinler de bu süreçte cadı olarak tanımlandılar. Böylece yalnızca kadınlar değil, erkekler, çocuklar, hatta bazen hayvanlar bile cadılıkla suçlanabiliyordu. Ne İncil ne de Tevrat metinlerinde bu türden tanımlamalara yer verilmezken dini kendi çıkarlarına göre şekillendirmek isteyen kilise babaları, tehdit unsuru olarak gördükleri herkesi cadılıkla suçlamaya başlamışlardı.

13. yüzyılda Avrupa'da büyüye ve büyücülüğe karşı bir merak başladı. Ancak bu dönemde henüz korkunç cadı avları başlamamıştı... Bunun için iki yüzyıl beklediler ve 15. yüzyıl geldiğinde kontrolden çıkan büyü merakı cadı avlarının başlamasına da vesile oldu. Uzun bir süre bu korkunç dönem devam etti. Ta ki 17. yüzyılda yaşanan bazı cadı idamı davalarının halk üzerinde olumsuz etkiler oluşturmasına ve bilimsel çalışmaların Avrupa'da hızla yükselip Şeytan'a ve onunla ilgili hikâyelere olan ilginin azalmasına sebep vermesine dek. Yargılamalar nedeniyle mağdur olan insanların hakkını arayan halkın öfkesiyse bir süre sonra bu davaların sayısında azalmaya sebep oldu.

Aslında her şey 1233 yılında Papa IX. Gregorius'un yayınladığı "*Vox In Rome - Roma'da Bir Ses*" fermanıyla başladı. Bu fermanda hedef alınan kişiler Katharlar olarak bilinen ve sapkın kabul edilen bir gruptu. Katharlar, kiliseyi reddediyor, onun Şeytan'ın bir ürünü olduğunu söylüyor ve maddi

dünyadan nefret ediyorlardı. Onlara göre maddesel olan her şey kirliydi. Bunun yanı sıra evliliği, vaftizi, komünyonu ve günah çıkarmayı da yok sayıyor, kilisenin litürjisini reddetmekle kalmayıp cehennem ve arafın varlığını da kabul etmiyorlardı. Katharlar zaman içinde güçlenerek isyanlara kalkışmaya başladılar. Bu nedenledir ki Papa onları canavar benzeri hayvanlara, yani demonlara tapmakla suçladı. Kiliseye göre Katharlar ritüeller gerçekleştiren sapkın bir gruptu ve kutsal olan her şeye saygısızlık ediyorlardı. Buna karşı önlem almak isteyen başka bir Papa ise resmen cehennemin kapılarını açacaktı: Papa XXII. Johannes, başka bir ferman yayınlayarak içinde büyücülük olduğunu düşündükleri her inancı sapkın ilan etti. O da tıpkı Papa Johannes gibi bu sapkınlarla mücadele etmek için Engizisyon'a daha çok yetki verilmesi gerektiğini düşünüyordu.

Tam da bu dönemde ortaya çıkan Kara Veba, insanların suçlayacak birini aramasına zemin hazırlamıştı. Nasıl oluyordu da bu büyük kötülükler böylesine inançlı insanların başına gelebiliyordu? Bunun bir açıklaması olmalıydı. İşte bu düşünceden hareketle başlarına gelen her şeyi büyüye, sapkınlığa ve cadılığa bağlamaya başladılar. Bu durum önüne geçilemeyecek korkunç olayların habercisiydi.

Bu dönemde pek çok entelektüel ve sözde biliminsanı, cadılık üzerine araştırmalar yapmaya başladılar. Kısa süre içinde en çok okunanlar, cadılık ve büyücülük konularını ele alan kitaplar hâline geldi. Üstelik yazılan bu kitaplara doğrudan Vatikan sponsor oluyordu. Karanlık ortaçağ Avrupası'nın dini otoritesi, İslam dünyası karşısında alınan mağlubiyetler doğrultusunda kazanabilecekleri bir savaş başlatmak istemiş ve kimsenin göze alamayacağı bir düşmanı, yani Şeytan'ı ve onun hizmetkârlarını yaratmıştı. Kendi görüşlerine katılmayan herkese Şeytan işbirlikçisi veya cadı diyerek idam edebiliyor, böylece otoritelerini giderek güçlendiriyorlardı. Papalığın desteklediği araştırma ve kitaplar da korku atmosferinin Avrupa'da iyice yayılmasına ve insanların birbirlerini cadılıkla suçlamasına neden oluyordu. Birbirinden hazzetmeyen insanlar birine cadı diye iftira attıklarında o kişinin korkunç şeyler yaşamasına sebep olabiliyorlardı.

Ancak cadı avlarının zirveye tırmanması 1484 yılında Papa VIII. Innocentius'un yayınladığı yeni bir ferman sayesinde olacaktı. "*Summis Desiderantes Affectibus*" yani "Büyük Bir Şevkle İstenen" anlamına gelen bu ferman, hem daha önceki fermanları destekliyor hem de cadı avına yeni bir boyut kazanıyordu. Papa bu fermanıyla ***Malleus Maleficarum - Cadı Çekici*** adlı kitabı da desteklemiş oluyordu. Bu kitabı yazanlar Dominiken Engizitörleri Heinrich Kramer ve Jakob Sprenger idi. Bu iki yazarın 1486

yılında kaleme aldıkları kitap, cadılık ve cadılığın tespitiyle ilgili bilgiler barındırıyordu. Uzun yıllar iki yazara ithaf edilse de sonradan anlaşıldığı üzere yalnızca Kramer'in yazdığı bu kitap her şeyi değiştirecek, sadece Avrupalı kadınların değil, erkek ve çocukların da cadı damgası yiyerek korkunç şekilde cezalandırılmalarına sebep olacaktı. Yazıldıktan sonra Papa'nın beğenisini kazanan kitap, sonradan Papa'nın fermanını önsöz olarak kullandı. Bu, akılalmaz derecede güçlü bir destekti; Papa alenen bu kitabın okunmasını salık veriyordu ve bunun için de elinden geleni yapacaktı. Bunun için Avrupa'da o yıllarda yaygınlaşan matbaayı da etkili bir şekilde kullandılar ve kitap, 1486-1669 yılları arasında tam 29 kez baskıya gitti.

Malleus Maleficarum kitabından sonra Avrupa'da benzeri kitapların sayısında bir artış yaşanmaya başladı. Kilise otoritesini güçlendirmek için aradığı "öcü"yü nihayet bulmuştu. Cadılık bu dönemde Şeytan ile işbirliği yapan korkunç bir kötülük olarak tanımlansa da din adamları onların uçamadıklarını ve doğaüstü güçleri olmadığını öne sürüyorlardı; insanların cadılardan korkmasını isteseler de cadıların kiliseden daha güçlü bir imge yaratmasından çekiniyorlardı. 15. yüzyılda Avrupa'nın hemen her yerinde cadı avlarında ciddi bir artış yaşanmaya başladı. Halk büyücü ve cadı hikâyelerine körü körüne inanıyor, söylentiler de giderek daha korkunç bir hâl alıyordu. Ancak büyücüye oranla cadı daha korkulası bir figürdü çünkü büyücüler belli formülleri takip ederek kendi bilgi ve becerileriyle doğaüstü işler yapabiliyorlardı. Fakat cadılar farklıydı; Şeytan'ın hizmetine girerek doğaüstü güçlere sahip oluyor, dolayısıyla çok daha karanlık bir tarafı temsil ediyorlardı. Büyücüler müşterilerinin istekleri doğrultusunda hareket eden, kimi zaman insanları kötü şanstan ve benzeri durumlardan kurtarabilecek koruma büyüleri yapabilen kimselerdi. Ancak cadılar karanlık ormanlarda Şeytan'la buluşup sapkın ayinler yapıyorlardı. (Yani en azından dönemin inanışı bu yöndeydi.)

15. ve 16. yüzyıllarda cadı kavramı tüm Avrupa'ya salgın bir hastalık gibi yayıldı. Kadın cadılara yakıştırılan yaygın görüntü de cüce başkuşlardan alınan ilhamla bu süreçte şekillendi: Kısa boylu, sabit bakışlı ve gagaya benzer burunlarıyla tasvir edilen kadınlar, lanetli ve uğursuz kabul edilen bu baykuş türüyle eşlenmiş oluyordu. Bu hikâyenin derinlerine inmek istediğimizde yol bizi mitolojik anlatılara götürür: Klasik mitolojide büyüyle alakalı işler yapanların özellikle kara büyü yaparken cüce baykuşların tüylerinden faydalandıklarına dair anlatılar bulmak mümkündür.

CADILARIN GÜCÜ

Aslında bu durumun altında yatan mantık klasik mitolojiye olan nefretten kaynaklanır. Çünkü bu mitlere inanan antik Romalı Paganlar, yüzyıllar boyunca Hıristiyanları katletmiş ve büyük kovuşturmalar gerçekleştirmişlerdir. 476 senesinde Batı Roma'nın yıkılmasıyla otoriteyi ele geçiren kilise, Pagan dünyaya ait hemen her şeyi Şeytan'la ilişkilendirmeye başlamış, antik Yunan ve Roma tanrılarının aslında demonik yaratıklar olduklarını ilan etmiştir.

Cadılıkla ilgili en önemli kitap olan *Maleficarum*, okurlarını etki altına almak isteyen bir dil geliştirmiş, bu da cadı ve doğaüstü güçlere olan inanışı ciddi oranda artırmıştır. Çünkü cadıların birtakım güçleri olduğuna inanmamak, Tanrı'ya inanmamakla eş tutulur bu kitapta.

Maleficarum'da cadılığın büyücülükten çok farklı olduğu, cadılığın büyüyle ilgilenen birinin gelebileceği son nokta olduğundan da söz edilir; büyücülere kıyasla oldukça güçlüdürler. Bunun sebebi ise daha çok büyü biliyor olmaları değil, Şeytan'la bir anlaşma yapmalarıdır. Kısacası cadı, Şeytan'ın hizmetkârıdır ve yapamayacağı kötülük yoktur, güçleri ve büyülerini asla iyiye kullanmaz.

17. yüzyılda teologlar, cadılığı Hıristiyanlığın temellerini sarsacak seviyede şeytani bir güç olarak tanımlamışlardır. Bu tanımlamaya göre cadılar canidir, akla hayale sığmayacak kötülükler yapabilirler. Böylece Avrupa'da yeni bir dönem başlar ve köy kasaba demeden gezerek "Cadılık Suçları"nı anlatan dinadamları peyda olur. Özellikle o dönemde yaşayan bir çocuk için travmatik hikâyelerdir bunlar; cadıların çocukları kaçırıp korkunç yöntemlerle öldürdüğünü konu eden söylevler her sokak başında anlatılmaktadır, hâl böyle olunca bu durum sosyal hayatı bir kâbusa çevirir. Bunun yanı sıra yamyamlık, kara büyü, köylerde, kasabalarda veya şehirlerde salgın hastalıklar başlatmak, hayvan sürülerini hastalıklarla telef etmek, insanları çeşitli hayvanlara dönüştürmek, hayvanları sütten kesmek, kıtlığa yol açmak, yağmur yağmasını önleyerek kuraklığa yol açmak, bebekleri öldürmek ve korkutucu, doğaüstü varlıklar yaratmak da cadıların günlük rutinleri arasındadır. En büyük günahlarından biri de insanları lanetlemektir. Bu suçlar, Engizisyon tarafında sorgulanan cadıların itiraflarından derlenmiştir. Tabii buna itiraf diyebilirsek... Kadınlar cadılık suçlamasıyla götürüldükleri zindanlarda berbat işkencelerden geçerken dinadamlarının hayal gücüne dayanan ve onlara dikte edilen bu suçları kabul etmek zorunda kalıyorlardı... Meselenin aslı tam olarak budur.

ENGİZİSYON

Her şey kilisenin sapkın kabul edilen bazı tarikatlara karşı önlem almaya çalışmasıyla başladı. Yoldan çıkmışlara karşı verilen bu mücadelenin öncüleriyse çağın yeni sapkınlarına dönüştüler…

11. yüzyılın başlarında Fransa'nın güneyinde, İtalya'nın kuzeyinde ve Almanya'nın batısında bazı tarikatlar yükselişe geçtmişti, her biri de güçlü ve sapkın tarikatlar olarak kabul ediliyorlardı. Kilise, otorite kaybını engelleyebilmek için bu yeni oluşumların önünü kesmek zorundaydı. Sözkonusu tarikatların hemen hepsi Tanrı'nın varlığını bir kenara bırakmış ve Şeytan'ın varlığını araştırmaya ya da bir şekilde uygun bir cevap bulmaya yönelmişlerdi. Yenilikçi ve mistik söylemleriyle az önce sıraladığımız ülkelerde hızla mürit toplamaya başladılar. Özellikle de önceki bölümlerde bahsettiğimiz Katharlar, Fransa'da kilisenin otoritesini sarsacak ölçüde güç kazanmıştı. Fransa'da ortaya çıkan yeni düşünceler kısa süre sonra Almanya'da da yayıldı. Bu gelişmelere kayıtsız kalmayan Kilise de şiddet dolu çözümler için yeni fikirler üretmeye başladı. Bu korkunç dönemde sayısız katliam ve işkencenin fitilini ateşleyen olaysa 1022 yılında Fransa'da yaşandı. Kral II. Robert, bu tarikatların düşüncelerine sahip çıkan on kişinin yakılarak öldürülmesini emretti. O an itibariyle hem Fransa hem de Almanya'da kafir olarak tanımlanan heretikler hızla idam edilmeye başladılar.

Kilise'nin mesajı çok açıktı: Bu tarikatlara katılma cesareti gösteren herkes en ağır şekilde cezalandırılacaktı. Bu dönemde tarikat liderlerinin kılına zarar gelmezken dini anlamda yeni bir arayış içinde olan insanlarsa Kilise'nin gazabından kaçamıyorlardı. Tarikat liderleriyse işkence altında bile konuşmayan üyelere sahip olma avantajından faydalanarak çok iyi saklanıyorlardı ki bu da dini otoritelerin işkence yöntemlerinde daha yaratıcı olmasını sağlayacaktı. Bu noktada bayrağı engizitörler devraldı. Heretiklerse bu dönemde şöyle tanımlandı: Vaftiz olmuş bir Hıristiyan olarak doğan ancak sonradan yolunu kaybeden, kutsandığını reddeden sapkınlar…

Kilise, heretiklerden öylesine korkuyordu ki zamanla sadece heretizm ile ilişkilendirilen insanlar değil, onlarla aynı kanı taşıyan hatta aynı köyü veya kasabayı paylaşan suçsuz insanlar da öldürülür oldu. İşlerin tamamen çığrından çıktığı bu noktada tüm bu olan bitenin inanç meselesiyle bağını sorgulayabilirsiniz ve haklısınız: Kilise, tam da bu süreçte yeni bir kural getirerek sapkın biri öldürüldüğünde tüm mal varlığının kiliseye kalacağını ilan etmişti. Anlayacağınız, Kilise'nin ortaçağda akılalmaz ölçüde zenginleşmesinin ardında bu korkunç gerçek yatmakta.

Kilise, heretiklerle mücadele etmek için bir de mahkeme kurmuştu: "Kutsal Engizisyon Mahkemesi". Başlarda bu mahkemeye üye olan jüriler aralarında para toplayıp tüm masrafları kendileri karşılıyorlardı. Ama sonra birileri çıkıp "Biz neden kafirleri öldürmek için kendi cebimizden bu kadar harcama yapıyoruz ki?!" diye sormuş olmalı. "Onların mal varlıkları bu mahkemeleri ayakta tutacaktır!"

İşte bu düşünce ile başlayan "sapkın avı" zamanla gözünü para hırsı bürümüş olan Kilise üyelerinin tarikatları bahane ederek ceplerini doldurma yarışına dönüştü. Başlarda sapkın kabul edilen biri öldüğünde mal varlığının üçte birini alıyor, kalanı da ailesine bırakılıyordu. Ancak 1252 yılında Papa IV. Innocentius bir bildiri yayınladı ve öldürülen sapkının mal varlığının üçte ikisini Kilise'ye gideceğini ilan etti. 15. yüzyılda ise bu durum tamamına erdi ve Kilise, ölen kişinin tüm mal varlığına el koymaya başladı.

Bu noktada anlıyorsunuz ki aslında ne şeytanlar ne cadılar ne de bu kitap içinde gösterilip anlatılan diğer şeyler... Hiçbiri insan kadar korkutucu olamaz!

Engizisyon kelime kökeni olarak *inquisito*'dan gelmektedir. Bu terim Antik Roma'daki sulh yargıçlarının ceza vereceği süreçte ele aldığı vakayı araştırma ve yargılama sürecini veya prosedürünü temsil eder. Terimi bu kelimeden hareketle üreten Roma Katolik Kilisesi, kendi araştırma ve yargılama sürecini veya prosedürünü oluşturduğunda buna Engizisyon denmeye başlar ve sapkın bir kişiyi yakaladığında Kutsal Engizisyon Mahkemesi'ne sevk eder. Mahkeme bu kişinin sapkın olup olmadığıyla ilgili bir araştırma ve soruşturma başlatır. Ancak bu alışılageldik incelemelere hiç benzemez; gaddar, vahşi, insanlık dışı olan yöntemler bütününü barındıran ve sorgulanan için acıyla dolu bir süreçtir.

İŞKENCELER VE SORGU

Engizitörlerin işkenceleri itiraf alana kadar devam ediyordu. Yöntemlerinin çok canice olmasından dolayı bu işkenceye maruz kalan kişiler acıya dayanamayıp yapmadıkları kötülükleri yaptıklarını itiraf etmek zorunda kalıyorlardı. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde yapılan sorgu ve işkenceler kayıtlara geçtiğinden bugün bu uygulamaların çok sistematik olmadığını, infazı yapan kişilere göre yöntemlerin de değiştiğini söyleyebiliyoruz. Fakat yöntem ne olursa olsun, sürecin başlangıcı ve temel amaç değişmiyordu: Sorguya alınacak kişinin korkmasını sağlamak. Bu nedenle kâfir olarak tanımlanan

kişiler önce işkence odasına alınır ve buradaki işkence aletlerini görmesi sağlanır, ekipmanın yol açacağı fiziksel hasar detaylıca anlatılırdı. Her ne kadar dağıtılan kitapçıklarda işkencenin tekrar tekrar yapılmaması gerektiği yazsa da buna dikkat edilmemiş ve herhangi bir itiraf alınana kadar işkencelere devam edilmiştir.



İtirafçı, Nicolay Bessonov (1991)

Sapkın olarak kabul edilen kişiler ilk başta çırılçıplak soyuluyor ve bağlanıyordu. Bazı mahkeme kayıtlarında karşı dava açan sanık aileleri, sorgu için işkence odasına götürülen yakınlarına engizitörler veya yardımcıları tarafından cinsel saldırıda bulunulduğunu söylemiş ve şikâyetçi olmuşlardır. Ancak görevliler ve onların yardımcılarına hiçbir yaptırım uygulanmamış veya ceza verilmemiştir.

Engizisyon'un tuttuğu kayıtlardan birinde, cadı olarak yakalanan bir kadının ağır işkenceler altındayken itiraflarda bulunduğunu ve başka kadınları da ifşa ettiği yazar. Bu kaydın devamında diğer kadınlar da sorgulanır ve içlerinden biri, okları onları ihbar eden kadına doğrultmayı başarıp kendisinin itiraflarından çok daha büyük suçları olduğundan bahseder. Bahsi geçen kadının ismi Clara'dır ve edinilen yeni bilgiler üzerine tekrar sorguya alınır ama bu defa işkenceyi kaldıracak gücü yoktur, kısa süre içinde hayatını kaybeder. Bu sorguyu gözlemleyen jüri ise kadını Şeytan'ın öldürdüğünü, çünkü cadının daha fazla bilgi vermesini istemediğini rapor ederler. Clara'nın öldüğü tarih 23 Ağustos 1597 olarak kayıtlara geçer ve aynı tarihte cesedi yakılarak yok edilir.



Sorgulama, Nicolay Bessonov (1988)

Peki Clara neler yaşamış ve nasıl işkencelere maruz kalmıştı?

İlk başta diğer tüm sorgulamalarda olduğu gibi ona da işkence aletleri tanıtıldı ve yol açacakları hasar detaylıca anlatıldı. Ardından bir tür mengene ile ellerinin başparmakları sıkıştırılıp kırıldı. Ancak Clara güçlü bir kadındı ve bu aşamayı atlattı. Tutulan kayıtlara göre Clara, sorgulama ve işkenceye maruz kaldığında tam 69 yaşında, kimsesiz biriydi. Yani tam olarak Engizisyon'un hedef almayı sevdiği, ölümü kimseyi rahatsız etmeyecek bir kadındı. Yaşlı kadın mengeneyle parmaklarının kırılmasına büyük ölçü-

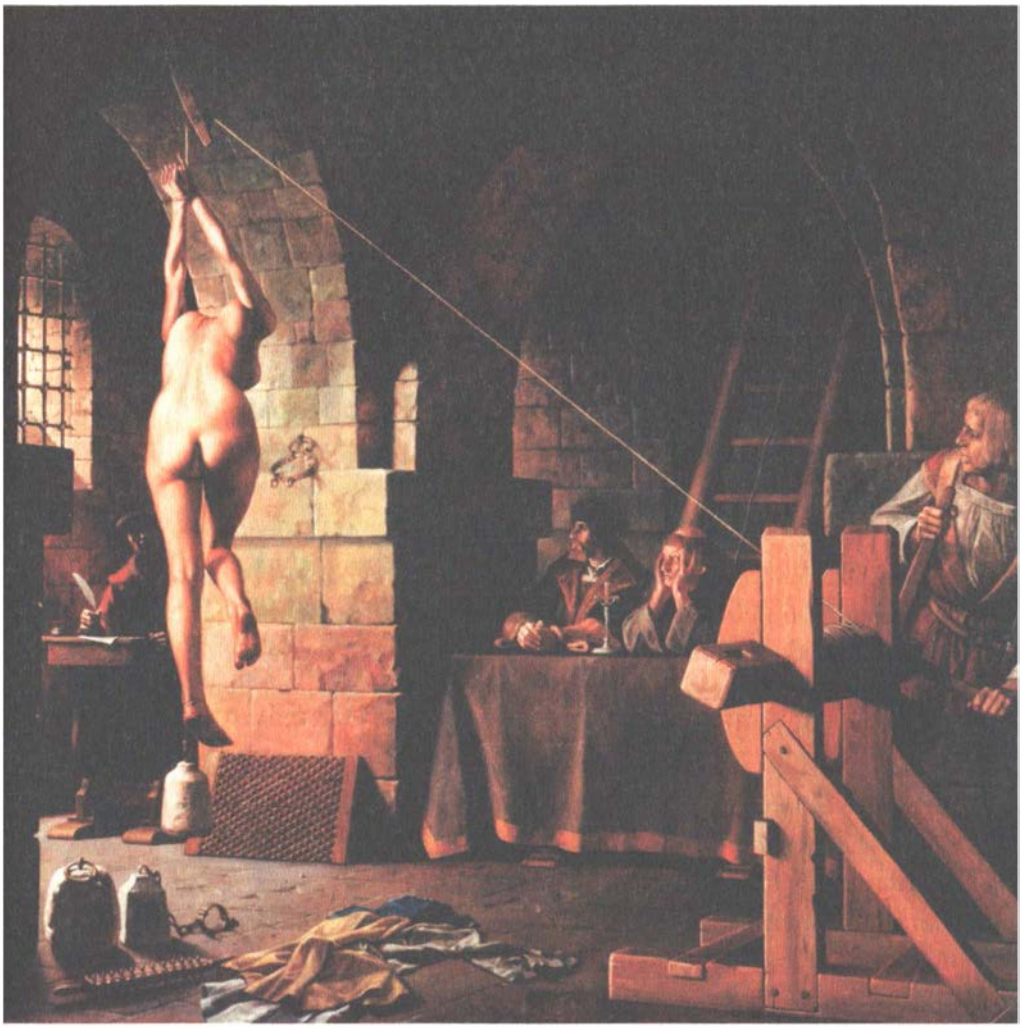
de dayanmayı başarmış. Ancak sonraki aşamada önce ayakları kırılmış, ardından vücudu iki karşıt yöne doğru gerdirilmiş. İşte bu noktada Clara hiç işlemediği korkunç suçları itiraf etmeye başlamış. Bebekleri öldürdüğünü, kanlarını içtiğini ve gece uçuşları yaparak Şabat gece ayinlerine katıldığını söylemiş.



1632'de Almanya, Rheinbach'ta bir "Şeytan İşareti" araması.
H. Loher'in anılarından bir illüstrasyon.

Bu örnek, işkencelerin sorgularda itiraf alma konusunda ne kadar etkili olduğunu gözler önüne seriyor. Clara'nın yaşadıklarını, Avrupa'nın çeşitli yerlerinde farklı yaş gruplarından binlerce kadın, yüzyıllar boyunca yaşadılar ki işkenceler, her geçen yüzyılda daha acımasız yöntemlerle yenilenip durdu. "Sıradan" ve "sıradışı" olmak üzere iki gruba ayrılan işkencelerde ilk grup, kurbanın iplerle bağlandıktan sonra tavana doğru çekilip birden yere bırakılması gibi uygulamalar içeriyordu. Hareket edemeyen sanık yere çok sert bir şekilde çarptığında çoğunlukla iç kanamadan ölüyordu. Ölmeyenlerse kırılan kemiklerinin verdiği acıyla kendilerine atfedilen tüm suçları kabul edebilecek bir hâlde oluyordu. Sanık eğer bu giriş aşamasını atlatmayı başarabilmişse ikinci ve daha acımasızca uygulanacak aşamaya geçiliyordu: Bu defa eller arkadan bağlanıyor, ayaklara da ağırlıklar takılıyordu. Bu şekilde yine ipler yardımıyla tavana çekilip orada bir süre bekletiliyor, ardından hızla yere düşmesi sağlanıyordu. Bütün bu aşamalardan sağ çıkmayı

başaranların biraz dinlenip ısınmasına izin veriliyor, o sırada engizitörler de yapabilecekleri yeni işkenceleri aralarında tartışıyorlardı. Bundan sonraki aşamalarda Avrupa'nın çeşitli yerlerinde akılalmaz uygulamalar mevcuttur. Mesela sanığın iki ayağını birden metalden bir bota sokuyorlardı. Bu bot bir mengene sistemine sahipti, sıkıldıkça kurbanın iki ayağının birbirine geçip ezilmesini sağlıyordu. Bunun yanı sıra sanığın ağzı zorla açılıyor ve bir huni yoluyla sürekli su akıtılıyordu. İnfazcılar sanığa o kadar çok sıvı veriyorlardı ki haddinden fazla suyla şişen mide çok geçmeden patlıyordu. En dehşet verici işkencelerden biri de cadılıkla suçlananların bir ayağının kesilmesi ve sonra da kesilen yerin kızgın yağa sokulmasıydı.



Sorgulama, Nicolay Bessonov (1992)

ŞEYTAN'LA ANLAŞMA

Ortaçağ Avrupa'sında insanların Şeytan'la anlaşıp ruhunu ona satabildiği inancı oldukça yaygındı. Erken Hıristiyanlık döneminde Şeytan'la anlaşanların yalnızca büyücüler olduğuna inanılırdı. Ancak zamanla cadılar iblisin sadık hizmetkârı olarak anılmaya başlanmış ve insanlar cadılarla şeytanlar arasında bir anlaşma yapıldığına inanmışlardır. Aslında hiçbir kutsal kitapta insanların ruhlarını Şeytan'a satabilecekleri veya onunla anlaşma yapabilecekleri yazmaz, bu daha çok Hıristiyan teologlar tarafından dile getirilen bir hurafedir.

Bu inancın yaygın olduğu dönemlerde Şeytan'ın insan veya hayvan kılığına girerek insanlara yaklaştığına inanılırdı. Kişilerin en çaresiz anlarını kollayan Şeytan, böylesi zamanlarda belirip kendine biat etmeyi kabul edenlere bir çözüm sunardı. Şeytan'la anlaşma yapan kişi, belirlenen süre boyunca onun hizmetine layık olmaya çalışır, süre sonunda da ölüp cehenneme giderdi. Ama bazı insanlar bizzat kendileri çağırır kötülüğü. Şeytani ritüellerle iblisi davet edenleri de yazmıştır tarih…

ŞEYTAN'LA ANLAŞAN RESSAM: JOSEPH CHRISTOPH HAIZMANN

1922 yılında Viyana İmparatorluk Kütüphanesi'nde müdür olarak görev yapan Dr. Rudolf Payer-Thun raflar arasında bir elyazması buldu. Bu metin Haizmann adında birine aitti ve yaşadığı tuhaf deneyimleri anlatıyordu. Rudolf, okuduklarından çok etkilenmişti. Çünkü bu yazma, Haizmann adındaki bir ressamın kendi iradesiyle Şeytan'la yaptığı anlaşmadan bahsediyordu…

1652-1700 yılları arasında yaşamış olan ve Barok dönemde resimler üreten Avusturyalı Haizmann, başarısız bir ressamdı. Barok dönemin olağanüstü yetenekleriyle mücadele edemiyor, resimlerini satamıyordu. Sipariş alamadığı için bunalıma giren ressamın psikolojisi de her geçen gün daha çok yıpranıyordu. Nihayetinde, 1677 yılının Eylül ayında elinde bir mektupla Mariezell bölgesindeki rahiplerin yanına geldi; bir süredir yaşadığı ve resimler yaptığı Pottenbrun adlı küçük bir köydeki papaz, ressama yardımcı olmaları için bu mektubu yazmış, Haizmann'a da gitmesi ge-

reken yeri tarif etmişlerdi. Talimata uyan ressam, Mariezell'deki rahipleri bulur bulmaz başından geçenleri anlatmaya başladı onlara: Umudunu tümden yitiren bu adam, 1668 yılında Şeytan'la bir anlaşma yapmıştı ancak şimdi bundan kurtulmak istiyordu. Anlattıkları öylesine sarsıcıydı ki Mariazell Valisi, Haizmann'ın soruşturmasıyla bizzat ilgilendi. Ressam, resim satamadığı yıllar içindeki çaresizliğini, başarısızlığı nedeniyle hiç para kazanamadığını ve dokuz yıl boyunca yolunu kaybettiğini bu sorgu esnasında dile getirdi. Şeytan'la karşılaşmadan önce geleceğini göremiyor ve içinden çıkılamayacak bir durumda hissediyordu. Tam da bu savunmasız ruh hâlindeyken karşısına siyah köpeğiyle bir adam çıkmış, kendisini Şeytan olarak tanıtarak ressama bir teklifte bulunmuştu. Çaresizlik içindeki Haizmann teklifi kabul etmiş ve sözleşmeyi kanıyla imzalayarak bağlılık yemini etmişti.

Haizmann'ın ifadesini dinleyen rahipler bir şeytan çıkarma ayini düzenlediler. Elyazmasında aktarılanlara bakılırsa, rahipler 8 Eylül'de, Kutsal Bakire Meryem'in doğum gününün ilk saatlerinde anlaşmayı Şeytan'dan alıp Haizmann'a geri verdiler. Ressamın iddiasına göre kanatlı ve ejderha görünümdeki Şeytan aniden önünde belirmiş ve sözleşmeyi iade etmişti.

Şeytan'dan aldığı belgeyi rahiplere bırakan Haizmann, tamamen iyileşmesinin ardından pederlere veda eder ve Viyana'ya doğru yol çıkar, burada bir süre kız kardeşiyle birlikte yaşar. Ancak kısa bir sürenin ardından ani kasılmalarla korkunç imgeler görmeye ve tahammülü zor mide ağrıları çekmeye, hemen sonra da kan kusmaya başlar. Şeytan'ın geri döndüğünü anlayan Haizmann, rahiplere bıraktığı sözleşmeyi almaya karar verir. 1678 yılının Mayıs ayında yeniden Mariazell'e giderek rahiplere durumu açıklar ve sözleşmeyi geri ister. Belgeyi aldıktan sonra da hayatının kalanını dine adamaya karar verir ve Hospitaller Tarikatı'na üye olur. Burada bir süre kaldıktan sonra 1700 yılında hayata veda eder. Oraya da Şeytan'la anlaşma yaptığını ve bundan kurtulamadığını söyleyerek gitmiştir. Tarikatın başrahibi ise tüm bu iddiaları ve Haizmann hakkındaki düşüncelerini çok kısaca şöyle özetlemiştir: "Sadece biraz fazla şarap içiyor."

Haizmann'ın bizzat kaleme aldığı deneyimlerinin 1922 yılında açığa çıkmasının ardından modern psikoloji bu durumla yakından ilgilenir. Sigmund Freud, Haizmann hakkında araştırma yapıp yazılar yazmıştır. Freud ve diğer ünlü biliminsanlarının Haizmann olayına psikolojik açıdan nasıl yaklaştığını merak ediyorsanız David H. Thurn'un *Fideikommibibliothek: Freud's Demonological Neurosis* adlı çalışmasına bakabilirsiniz.

Heizmann bu olayları sadece yazılı olarak değil, resmederek de aktarmaya çalıştı. 1677-78 yıllarına tarihlendirilen ve **Mariazell'deki şeytan çıkarma ayinini** konu alan resim, az önce bahsettiğim çoğu olayı özetler nitelikte.



Tek bakış açısına üç farklı olayı sığdıran ressam en solda, ona siyah köpekli bir adam olarak görünen Şeytan'la ilk karşılaşmasını anlatıyor. Ressam burada yerde, çaresizlik içinde otururken betimlemiş kendini. Elinde ise Şeytan tarafından kendisine verilen sözleşme var. En sağda sözleşme süresi dolduktan sonra Şeytan'ın yeni bir sözleşme için bu kez kendi korkunç görünümüyle Haizmann'ın karşısına çıkması betimlenmiş, bu ürkütücü hâliyle ona zorla yeni bir sözleşme imzalatmak istiyor. Orta kısımdaysa Şeytan'dan kurtulmak isteyen ressam için Marizell'de düzenlenen ayin konu alınıyor. Rahiplerle birlikte sırtı dönük şekilde gördüğümüz Haizmann'a, yükselen alevler arasından uçarak gelen ve elindeki sözleşmeyi uzatansa iblis. Alevlerin arasında bir Meryem Ana figürü olduğunu fark ediyoruz. Ayin Meryem Ana'nın doğum gününde yapıldığı için Şeytan, Meryem'in gücüne boyun eğip sözleşmeyi teslim etmeye ikna olmuş gibi resmedilmiş.

Güncel araştırmalara baktığımızda Haizmann'ın ileri derece şizofreniden mustarip olduğunu anlıyoruz. Sürekli tükettiği şarap zihnini iyice bulanıklaştırınca çocukluğundan beri dinlediği ortaçağ masalları, başarısızlığını ortadan kaldırabilecek bir çıkış gibi görünmüş ve Şeytan'la anlaşma fantazyasına teslim olmuştur.* Bu işbirliği sayesinde başarılı olmayı saplantı hâline getiren Haizmann, onu bu hayalin gerçekliğine inandıracak vizyonlar da görmüş olabilir, hatta bu görüntülerden birine resimde de rastlamak mümkün: Belli aralıklarla Şeytan tarafından saldırıya uğradığını iddia eden ressam, bir keresinde iblis tarafından cehenneme bakmaya zorlanmıştır. Yükselen ateşlerin sıcaklığını hissettiğini sözünü ettiğimiz elyazması metinde anlattıktan sonra bu resme de ekleyerek tanıklık ettiği olayı betimlemeye çalışmıştır. Ancak bu resmin bize kanıtladığı tek şey, yetersiz bir tarzı ve fırçası olan Haizmann'ın ne kadar vasat bir Barok dönem ressamı olduğu.

* Ancak "Şeytan'la pazarlık ve sözleşme yapma" konusunu yalnızca başarısızlık ve alkolizm gibi etmenler üzerinden değerlendirmemeliyiz. Çünkü Kilise genellikle başarılı ressam, mimar ya da mühendislerin Şeytan'la pazarlık yaptığına, yeteneklerini bu yolla edindiklerine inanırdı. ("Şeytani zekâ" ya da "şeytani yetenek" gibi tanımlamaların kökeninde bu mantalite vardır.) Müzik aletleri ve virtüözler de Şeytan'ın hizmetkârı kabul edilirdi. Örneğin, gelmiş geçmiş en büyük keman virtüözlerinden olan Paganini'nin Şeytan'la pazarlık yaptığına inanılıyordu çünkü normal bir insan böyle keman çalamazdı! Kemanı rahipler tarafından parçalanan Paganini, öldüğünde Hıristiyan mezarlığına gömülmedi... Sanatçının "Devil's Trill" adlı eserini tüm okurlarımızın dinlemesini öneririz. (e.n.)

BATI SANATINDA CADI RESİMLERİ

CADI AYİNLERİ VE ŞABAT SAHNELERİ

DÖRT CADI
Albrecht Dürer (1497)



Kuzey'in Leonardo da Vinci'si olarak bilinen Albrecht Dürer, Rönesans düşüncesinin Kuzey Avrupa'da etkili bir şekilde yerleşmesini sağlayan önemli bir isimdir. Alman ressam bir dönem Basel ve Strabburg'da kitap resimleri yaparak geçimini sağlamaktaydı. Aynı zamanda ahşap baskı konusunda da tüm Avrupa'nın en güçlü ismiydi. Bu bölümde ele alacağımız cadı temalı gravürleriyse Almanya'da bir ilki temsil ediyordu. Hemen eserleri incelemeye koyulalım: İlk gravür, "Dört Cadı" olarak isimlendirilen, diğer adıyla "Cadılar Birliğine Kabul" adlı betimleme. Sanatçının 1497 yılında yaptığı bu eserde cadıların korkunç özelliklerinden çok, erotik yanları ön plana çıkarılmıştır. Yine de eserde gördüğümüz bazı detaylar biraz ürpertici olabilir; cadıların ayaklarının hemen yanında duran bir kurukafa ya da sol kısımda kenara sıkıştırılmış gibi gözüken, alevler içindeki merdivenlerden yukarı tırmanmakta olan demon, tekinsiz bir atmosfer yarat-

makta. Ancak resmin ana odağını oluşturan kadınlar, çirkin ve korkutucu cadı imajınına pek uymuyorlar. Ressam, döneminin dolgun hatlı ve "çekici kadın" imajını "cadı" betimlemesiyle eşlemiştir.

Resimdeki cadıların bir daire oluşturduklarını görüyoruz. Aslında burada bir ayin gerçekleşmek ya da bitirilmek üzere. Başlıyor mu yoksa bitiyor mu? Bunu kestiremiyoruz ancak oluşturulan bu çemberin bir anlamı var. Bu diziliş cadılar birliğine kabul edilme ritüelinin bir parçasıdır. Cadılar bu şekilde sıralandıktan sonra ritüel dansına başlarlar.

Sahnede gördüğümüz cadılardan sadece biri sırtı dönük resmedilmiş. Yüzünü göremediğimiz figürün "Gecenin Kraliçesi" olarak da bilinen Cadı Diana olduğu tahmin edilmektedir. Almanya'da yaşayan sanatçının bu tip eserleri verirken o dönem Avrupa'nın geneline hâkim olan cadı avlarından önemli ölçüde etkilendiği düşünülmektedir.

Gravür, ilk bakışta bir cadı ayininden çok Batı resim sanatında yaygın olarak resmedilen "Üç Güzeller" anlatısını daha çok andırsa da soldaki şeytani figürü ve arkasında yükselen alevleri gördüğümüzde bunun mitolojik bir sahne olmadığını fark ederiz. Bu sahnenin cadılıkla alakasını ifşa eden detaylardan biri de tavandan sarkan, üzerine O. G. H. monogramı kazınmış küredir. Monogramın tam açılımıyla ilgili kesin bilgi olmasa da günümüzün sanat araştırmacıları bu kısaltmanın "*Oh Gott, hüte*"* cümlesine ait olabileceğini söylüyorlar.

Gelelim cadı figürlerine... Daha önce de belirttiğim gibi bunların cadı olduğunu ilk bakışta anlamak zor. Fakat başlıklarındaki farklılıklar dikkat çekici. En soldaki figür daha büyük bir başlık taşıdığı için onun rütbesi diğer cadıların üstünde olabilir.

Resimdeki en ilginç figürlerden biri, şüphesiz ki arkası bize dönük olan kadındır. Ressam tarafından eserin tam ortasına yerleştirildiğine göre Dürer ona dikkat etmemizi istiyor. Ama ne için? İnceleyelim: Kapı eşiğinde beliren Şeytan'la göz göze ve diğer kadınlardan çok daha genç olduğu belli edilen, başlıksız çizilmiş bu figürün sırtına çok ince bir detay işlenmiş; boynunun sağ kısmından başlayarak aşağı, sırtına doğru inen bir çizgi var. Bu çizgi bir yarayı temsil ediyor ve o dönemlerde bu gibi izlere ya da doğum lekelerine "Şeytan'ın İzi/İşareti" adı verilmekteydi. Tüm ipuçlarını bir araya getirdiğimizde bunun bir cadılığa kabul ayini olduğunu söylemek akıldışı sayılmayacaktır. Saçları özenle taranmış genç aday, belki de birliğe kabul edilip Şeytan'la ilişkiye girmeye hazırlanmaktadır.

* (Alm.) Tanrı'm, bizi gözet. (e.n.)

KEÇİYİ TERS SÜREN CADI
Albrecth Dürer (1500/1501)

Alman Rönesans'ının büyük ustasının yaptığı diğer bir cadı gravürü ise bir cadı uçuşuna tanıklık etmemizi sağlıyor. Siyah bir keçiye ters binmiş şekilde uçmakta olan cadının etrafındaysa bu tip kompozisyonlar içinde görmeye pek alışık olmadığımız cupid (Eros) figürleri yer alıyor. Burada gördüğümüz cadı, keçinin üzerinde uçuyor ancak sanatçı cadılığın en önemli sembollerinden biri olan süpürgeyi de figürün bacaklarının arasında betimlemeyi es geçmemiş. Şeytan'ı incelediğimiz bölümde "keçi" imgeleminin de birebir günahların efendisini yansıttığından bahsetmiştik.

Cadının bacakları arasındaki süpürge fallik bir obje olarak göğe doğru uzanırken cadının bir yırtıcı veya tehlikeli bir canlı gibi görünmesine sebep oluyor. Bir eliyle keçinin boynuzunu kavrama şekli de cinselliğe gönderme olarak yorumlanabilecek bir detay. O hâlde hem tehlikeli hem de arzularının esiri bir kadın betimlemesiyle karşı karşıyayız. Bunu keçiye ters binmesinden de anlayabiliyoruz çünkü ortaçağda eşlerini aldatan insanların eşeklerin üzerinde ters bindirilip köyde veya şehirde gezdirilerek bir utanç yürüyüşü yapmaları sağlandığı bilgisine vakıfız. Mitolojik bir figür olan cupid'ler de tensel günahları temsil etmek üzere kompozisyonda kendilerine yer buluyorlar. Böylelikle cadıların Pagan kültür ile Hıristiyanlık kültürü arasındaki bağlantıları da vurgulanmış oluyor.



CADI ŞABATI
Hans Baldung Grien (1510)



Karanlık Orta Avrupa ormanlarının en derininde muhtemelen Şabat gününe hazırlanan bir grup cadıyı gördüğümüz bu sahne, günümüzden bakınca bize oldukça ürpertici bir betimleme sunuyor. Rönesans sanatının teknik özelliklerini başarılı bir şekilde uygulayan ressam Grein, cadıları bir üçgen içine alarak piramidal bir kompozisyon oluşturmuş ve alt bölümde büyüleri için hazırlık yapmakta olan cadılara anıtsal bir görüntü katmıştır.

Esere soldan bakmaya başladığımızda seyirciye sırtı dönük vaziyette olan bir cadı figürüyle karşılaşırız. Kadın elindeki bardağı gökyüzüne doğru uzatıyor. Bu noktada sanatçı dikkatimizi arka plana doğru çekiyor ve ağaç dallarına asılmış olan sosisleri görüyoruz. Bunlar birer fallik sembol olarak erkek cinsel organını temsil ediyor. Bu noktada cadıların bir erkeği iktidarsızlaştırmak için büyü yaptığını anlıyoruz. Biraz sağa baktığımızdaysa havaya kaldırdığı ellerinden birinde içinde büyü malzemeleriyle dolu bir tabak tutan ve şeytani duasını etmeye koyulmuş bir diğer cadıyı görüyoruz. Oldukça yaşlı ve çirkin gösterilen bu kadının sağında da bacaklarının arasına aldığı antik bir vazoyla betimlenen başka bir cadı duruyor. Sanki uzun süredir bir büyüyle mühürlü duran bu vazoyu kaşık yardımıyla zorla açmış ve kapağın aralanmasıyla içinden taşan tılsım gökyüzüne fırtına gibi yükselmiş...

Ressam kompozisyonun tamamına cadılıkla ilgili semboller serpiştirmiş. Eğer yere bakacak olursak daha önceki büyülerden kalmış veya o an yere atılmış kemikleri, iksir şişesini, aynayı ve çatallı sopaları görebiliriz. Resmin üst kısmındaysa keçi üzerinde uçmakta olan bir başka cadı daha var. Elindeki çatal biçimli sopanın ucunda bir çömlek olan bu cadı, üzerine bindiği keçiyi bu yemek dolu çömlek sayesinde yönlendirip onu kontrolü altında tutuyor. İşte bu noktada yine bir "Ölümcül Kadın" (*Femme Fatale*) vurgusu olduğunu görüyoruz. Dişiliği sembolize eden çıplak cadıya biraz daha dikkatli bakarsanız o dönem erkekleri için oldukça şehvet uyandırıcı bir görüntüsü olduğunu fark edersiniz. Rüzgârda uçuşan uzun, kıvırcık saçlarıyla her erkeği –tıpkı bu keçi gibi– kontrolü altına alıp yönlendirebilecek bir kadın...

O hâlde ressam bu eserle döneminin insanına başka mesajlar da vermeye çalışıyor olabilir mi? Şimdi bu durumu gözeterek resmi biraz daha inceleyelim. Resim erkeklikle ilgili de bazı sembolleri içinde barındırıyor. Sosislerin yanı sıra cadıların yanında bulunan ve kuru dalları dışarı doğru uzanmış olan ağaç da yine fallik bir sembol olarak okunabilir. Ağacın kuru olması da kadınların yaptıkları büyüyle ilişkiliendirilebilir. Tüm bunları göz önünde bulundurunca, ressamın bu eseri şehvetin eline düşmüş erkeklere bir uyarı olarak tasarladığını düşünmek akıldışı değildir.

Yapılan büyünün havaya doğru yükselmesi ve kompozisyon içinde uçan bir cadı bulunması sebebiyle grubun bir hava büyüsüyle uğraştığını düşünüyoruz. Bu da dönemin inanışlarına bakınca epey mantıklı bir varsayım çünkü cadıların bireysel olarak hüner gösteremedikleri tek büyü buydu. Bu büyüyü yapabilmek cadıların bir araya gelmesi gerekirdi. Hava büyüsü

dediğimizde hemen aklımıza sadece uçabilmek için yaptıkları bir büyü gelmemeli. Aslında amaçları atmosferi ve hava olaylarını etkilemekti ve bunu yapan cadılar, tarım arazilerini mahvetmeleriyle biliniyorlardı. (Özellikle ortaçağda bununla suçlanan kadın sayısı hiç de az değildir.) Meselenin aslıysa pek çok insanın yaşamını etkileyip çiftçilere zarar veren fırtınaların veya kötü havaların ardından Kilise'nin bir günah keçisi bulma ihtiyacıdır. Uygun gördüğü yaşlı, dul kadınları hava büyüsü yapmakla suçlayan dini otoritelere göre bu kişilerin öldürülmesiyle hava düzelecek ve yıkıcı fırtınalar yaşanmayacaktır.

Hava cadıları Avrupa'nın her yerinde görülmez, özellikle kötü hava koşullarıyla bilinen yerlerde olurlar. Bu yüzden o coğrafyadaki kadınlar sırf hava bozuldu diye hava cadılığıyla suçlanmışlardır. Hem Güney Almanya hem de Alp Dağları'nın bulunduğu bölgelerde hava cadısı olmakla suçlanarak infaz edilen kadınların sayısı çok fazladır. Kilise, şiddetli yağmur ve dolu yağışlarını göz önünde bulundurarak bu büyüden çok korkar, suçlu olduğunu düşündüğü kadınlara da son derece acımasız davranırdı.

Özellikle İskandinav ülkeleri ve ekonomisi denizciliğe dayalı ülkelerde hava cadılarından çok çekinilirdi. Bu büyünün Şeytan tarafından cadılara verilen sihirli bir tozun havaya fırlatılması ile yapıldığına inanılıyordu. Resimde gördüğümüz de tam olarak bu aslında. Bu sihirli tozlarla birlikte bulutlar toplanır ve ardından çok şiddetli bir dolu yağışı başlardı. Hemen sonra da toprak verimsizleşip kuraklık baş gösterirdi. (Ağaç figürü bu noktada biraz daha anlam kazanıyor.) Resim içerisindeki cinsellik göndermeleriyle birlikte bu bilgileri yan yana koyduğumuzda eserin cadılar tarafından bitirilen "erkekliği" sembolize ettiğini anlayabiliyoruz. Yüzleri çirkinleştirilmiş olan bu kadınların baş kısımlarının gölgeler arasından görünür oluşuysa vücutlarına daha çok odaklanmamızı sağlarken cadılara gizemli bir hava katıyor.

Alman bir ressam olan Grein, kendi yaşadığı bölgenin en korkulan cadı türünü betimlemek istemişti ancak ortaya çıkan eser yine o döneme göre oldukça kafa karıştırıcı bir tasarıma sahipti. Bu tasarımı anlayabilmek için bir de Grein'in geçmişine bakmamız gerekiyor. Kendisi 1484'te Schwäbisch Gmünd'de varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya geldi. O dönem Rönesans çoktan başlamış olsa da halk arasında ortaçağ zihniyeti kol geziyor, Engizisyon cadı ve heretik avlarına devam ediyor, toplum hâlâ soyut kavramlarla cehalet içinde yüzüyordu. Ancak sanatçı tüm bunlardan uzakta, akademik ve entelektüel bir çevrede büyüdü. Bu da onun cadı avlarına veya inanışına bakış açısını oldukça etkiledi ve incelediğimiz resimde de bu et-

kiyi gözler önüne serdi. Kendisi hümanistlerin etkili olduğu bir çevreden geldiği için bu resme bir de o gözle bakmamız lazım ki hümanistler, bu inanışları hicvetmek için resimler yapar, yazılar kaleme alırlardı.

Heinrich Kramer'in *Malleus Maleficarum* kitabını yayımlamasından bir yıl önce ölen sanatçı, belki çılgınlığın başladığı noktayı göremedi ama kökenini cinsellik ve şehvet yüklü eserlerinde gözler önüne serdi. Aslında her şey cinselliğin kısıtlanması ve evlilikdışı cinsel ilişkinin büyük bir günah olarak kabul edilmesiyle başlamıştı. Erkekler tam da bu sebeple kadınlara bir arzu-nefret penceresinden bakmaktan öteye gidemiyor ve ulaşamadıkları kadınlara cadı diyorlardı. Çoğu zaman da güçlerinin yettiğini, yani yaşlı ve kimsesi olmayan kadınları hedef alıyorlardı. Arka planda dil çıkararak bize bakan keçi figürünü de hesaba katınca, aslında Grein'in yapmak istediğinin bir komedi-hiciv pornografisi olduğu düşünülüyor. Çoğu yoruma göre Grein bu tür resimlerini cadılara zulmetmenin saçmalığını ortaya koymak için yapmıştır. Yine de bu eseri takip eden çalışmalarında pornografik kompozisyonlar kurgulamaktan geri durmaz. Ağacın dallarına asılmış bir plaka üzerindeki monogramla resmini imzalayan sanatçıyı inceledikten sonra William Blake'in sözünü anımsamadan edemiyor insan: "Eyleme dönüşmeyen arzu, ruhsal bozulmaya yol açar."

CADILARIN ŞABATI
(Genç) Frans Francken (1606)

Genç Frans Francken, sanat tarihi içerisinde cadıları en sık ele alan ressamlardan biridir. Bu kitap içinde inceleyeceğimiz ilk eseri küçük bir iç mekân sahnesi olacak. Derinliği ve barındırdığı pek çok figürle zengin bir anlatım sunan eser, normalde karanlık ormanlar içinde görmeye alışık olduğumuz cadıları 17. yüzyıl Hollanda köy evlerinden birinin içinde göstermektedir. Sahnede dikkat çekici bir unsur olarak erkek cadıların da kompozisyon içinde bir hayli fazla olduklarını görüyoruz. Erken dönem resimlerinde genellikle sadece kadın cadılar resmedilirken, Barok dönemde erkeklerin de cadı olarak sahnelerde yer alması çok sık karşımıza çıkan bir durumdur. 17. yüzyıl Hollanda sanatı veya Kuzey Barok sanatı olarak tanımlayabileceğimiz bu sahneyi daha iyi anlamak için dönemden de biraz bahsetmek gerekiyor.

Hollanda, 16. yüzyıl sonlarına kadar İspanya'nın bir eyaleti durumundaydı. Ancak 1579'da Kuzey ve Güney Hollanda olarak ikiye ayrıldı. Gü-



ney Hollanda İspanya'nın egemenliği altında kalmaya devam ederken Kuzey Hollanda bağımsızlığını ilan etti ve bir cumhuriyet hâline geldi. Güney Hollanda, İspanya Engizisyonu'na ve Katolik inancına bağlı kalırken Kuzey Hollanda ise Martin Luther'in düşüncelerini takip ederek Protestanlığın önemli bir merkezi oldu. Protestanlık ahlakına göre çalışmak önemli bir

ibadet kabul edildiği için zamanla Amsterdam önemli bir ticari pazara dönüştü ve hızla büyüyerek 17. yüzyılda İngiltere ile deniz ticaretinde boy ölçüşebilecek güce erişti. Daha önce de sözünü ettiğimiz üzere, ekonomik anlamda zenginleşen Kuzey Hollanda'da refah arttıkça sanatsal faaliyetler de çoğalıyordu. Ressamlar İtalya'da doğan Barok sanat anlayışını benimsediler, ancak sahneleri yoğun gölge-ışık zıtlığına boğmak yerine ışık anlamında daha gerçekçi kompozisyonlar üretmeyi tercih ettiler. Sahneleri tuvale aktarırken gerçeği olduğu gibi vermek yerine kompozisyonu yoğun detay ve sembolizmle donatıp kurguya dayalı bir gerçeklik elde ettiler. Protestanlar dini imgeleri ve figürleri kullanmayı tercih etmedikleri için Kilise'nin resim üzerindeki etkisi bu bölgede çok zayıfladı. Böylece Amsterdamlı zenginler sanatın yeni hamileri oldular. Ressamlar ya onların istedikleri konuları ya da onları daha da zengin gösterecek portreleri çiziyorlardı artık. Bu sanat piyasası kısa sürede akılalmaz şekilde büyüyüp ressamları bir noktadan sonra sanat simsarlarına da dönüştürdü; böylece yalnızca kendi eserlerini değil, başkalarının resimlerini de satıp para kazanmaya başlamışlardı.

Zengin insanlar özellikle köy yaşantısını ve fakir halkın günlük faaliyetlerini merak ediyorlar, bu nedenle ressamlara bu insanların hayatını konu alan günlük yaşam resimleri yaptırıyorlardı. Köylerde düğünler, köy tavernalarında çıkan bıçaklı kavgalar ve festivaller de yine bu resimlerin önemli konularıydı. Hâl böyleyken gündelik hayatın bir diğer parçası olan cadılık ve büyücülüğün de resimlere konu olması kaçınılmazdı. Aslında insanlar bu tip resimleri cadılara inandıkları için değil, sahnelere bakıp eğlenmek için sipariş ediyorlardı. Bunu çok iyi bilen ressamlar da sahneleri kurgularken taşra halkının cehaletini ve tuhaf inançlarını biraz mizahi biraz da hicveden bir tavırla ele almayı tercih ettiler.

Frans Francken'in resmine baktığımızda da gerek figürlerin ele alınışı gerekse kompozisyon tasarımı bakımından bu gayriciddi havanın etkisini hissederiz. Ne de olsa bunlar özellikle Reform hareketinden nasibini almamış olan Katoliklerin tuhaf inanışlarıdır.

Resmin ön kısmından figürleri incelemeye başladığımızda dikkatimizi çeken üç kadın figürü olduğunu görürüz. Sağ tarafta, masada muhtemelen içinde kara büyü tarifleri olan bir kitap okumakta olan yaşlı bir cadı ve onun solunda iki genç ve iyi giyimli kadın figürü var. En solda, mavi kıyafetli kadının solundaysa yere çizilmiş bir büyü çemberi olduğunu görüyoruz. Çemberin içinde de çeşitli tahıl ürünleri, kuru kafalar, bıçak, tütsüler ve yanmakta olan bir mum var. Peki en sağda, masada oturan yaşlı kadın

bir cadı ise solundaki iyi giyimli bu iki kadın kimin nesidir? İlk bakışta onların cadılığa kabul edilmek üzere orada bulunan iki kadın olduğunu düşünebilirsiniz ancak onlar, cadıların işbirlikçileri, günahkâr kadınlar olarak kompozisyonun içinde yer alan figürler. Kıyafetlerinin süslü oluşu, genç, güzel görünmeleri ve cadının solundaki kırmızı kıyafetli figürün izleyiciye bakışındaki flörtöz havayı hesaba katarsak, kompozisyonda iki fahişe figürüne yer verildiğini söyleyebiliriz.

Kuzey Barok sanatı içinde genelev ve fahişeler konusu oldukça sık ele alınan bir konudur. Genellikle genelevlerin kötü ortamı, fahişelerinse yalancılığı ve erkeği günaha sürükleyen kadınlar olduğu vurgulanır. Aslında çok yaygın resmedilen bu "Fahişelerle birlikte olmak günahtır" anlayışı, sıkça cadılık temasıyla yan yana getirilerek tek bir kompozisyonda resmedilmiştir. Protestanlar dini figürlere ve konulara yer vermekten kaçındıkları için dini mesajları bu gibi günlük yaşam resimlerinde aktarırlar.

Öndeki figürlerin kimliklerini açığa çıkardıktan sonra şimdi biraz da arkadaki figürlere bakalım: Arkada en dikkat çekici detay bir cadı kazanı ve etrafına toplanmış olan kalabalıktır. Ayrıca bu figürlerin üstünde küçük bir pencere, sol taraftaysa büyük bir pencere veya bir balkon gözükmektedir. Hatta dikkatlice balkonun dışına baktığımızda etrafta alevlerin yükseldiğini görürüz, yani dışarıda muhtemelen bir yangın var. Zaten kazan etrafındaki figürlerin el-kol hareketleri de bakışlarımızı soldaki yangına doğru yöneltir ki, cadıların kazanın başında uğraştıklarının bir yangın çıkarma büyüsü olduğu mesajı bu şekilde verilmek istenmiştir. Kazanın başında biri yaşlı, diğerleriyse daha genç cadılar bulunuyor. Bu tasvir, yaşlı cadının genç cadıları yetiştirdiği ve onlara yangın büyüsü öğrettiği şekilde yorumlanır, genç cadılardan bazılarının dışarıyı göstermesi de bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Barok sanatın güçlü teatral ifadeleri sayesinde bir cadının vücut hareketlerinden yapılan büyünün işe yaraması karşısında şaşkınlıkla dışarıyı gösterdiğini rahatlıkla okuyabiliyoruz. Arka plandaki bu grubun üzerindeki rafta ise cadıların iksir için kullandığı malzemeler ve kâğıtlara yazılmış birtakım büyüler yer almakta. Hem odanın tavanında hem de kazanın arkasındaki demonik figürlerinin yapılan kötülükleri mutlu ifadelerle izlediğini görürüz. Ancak daha önce de bahsettiğim gibi bu figürler sanki korkunç olmak için değil de mizahi bir hiciv amacı taşımaları için resme yerleştirilmiş gibidirler. Sağ kısımda yer alan devasa şömineyse muhtemelen cadıların gizlice buluştukları bu eve girip çıkmak için kullandıkları bir kapıdır; kompozisyonda şöminenin bacasından uçtuğunu gördüğümüz yarım beden de bunu anlatmak üzere çizilmiş gibi. Gözlerimiz şöminenin

daha üst kısımlarına kaydığındaysa burada birtakım semboller ve yazılar olduğunu görürüz. Bunların arasında en dikkat çekici olanı pentagramdır. Bu sözcüğün kökeni Yunancadaki *pentagrammon* kelimesine dayanır ve "beş çizgili" manasına gelmektedir; bugün daha çok kullandığımız adıyla "beş köşeli yıldız"ı ifade eder. Aslında bu sembol normalde kötü anlamlar taşımaz, evrensel olarak sonsuzluk ve birlik anlamını taşıyan bir imgelemdir. Yine de geçmişten bu yana maji sanatlarında yüksek değere sahip bir sembol olarak tanımlanmıştır. Esasen insanın beş duyusunu, doğanın beş elementini, insan bedeninin beş uzantısını temsil etse de sıkça bir büyü ritüeli olarak kullanılmıştır. Eski inanışlara göre pentagram sayesinde insan kendinden aşağı olan bütün yaratıkları kontrol edebilir, kendinden üstün olanlardan da yardım isteyebilirdi. Kara büyüde kullanıldığında şekli deforme edilen pentagram, karanlık sanatlarda bir köşesinde çizgiler birleşmeden açık bırakılmış bir yıldızdı ve bir noktası aşağı, iki noktası yukarı bakacak şekilde ters çevrilmiş olmalıydı. Bazen de köşeleri farklı uzunlukta olacak şekilde oransız çiziliyordu. Kara büyüde kullanıldığı zaman pentagrama "çatallı toynak işareti" ya da "İblis'in ayak izi" denmektedir. İki köşesi yukarı bakan bu yıldıza "Mendes Tanrısı" da denir; keçi başına benzediği için Baphomet ile doğrudan ilişkilendirilen kötü bir işarettir... Bu resim içinde gördüğümüz beş köşeli yıldızlar da bahsettiğimiz anlamda kullanılan sembollerdir.

Burada dikkat çekici objelerden biri de iskelet eline benzeyen ve oldukça büyük resmedilen, parmak uçları ışıldayan el figürüdür. Bu "Ölü Elin Işığı" olarak tanımlanan bir büyüyü sembolize eder, işlevini anlatmak için resimde başka bir kısma bakmamız gerekiyor: Şöminenin üst kısmındaki bazı yazıların altında bir bıçağın şömineye saplandığını ve o noktadan kanlar fışkırdığını görüyoruz. Peki şömineden neden ve nasıl kan akar? Bunu sağlayan ölü elin ışığı büyüsüdür çünkü bu büyü ile kurban görünmez hâle gelir. Yani şöminenin üzerine asılmış olan bir ölü var ama biz göremiyoruz. Bu ölüye bir bıçak saplanmış ve kanı da hemen altındaki cadı kazanına akıtılıyor. Anlıyoruz ki bu kan dökülerek çok daha büyük bir kötülüğün kapısı açılmış ve yangın büyüsü başarılı bir şekilde uygulanmış.

Yeerel halk özellikle Amsterdam ve çevresinde çıkan yangınlardan büyük oranda cadıları sorumlu tuttuğu için ressamın bu temayı ele aldığını söylemek mümkündür. Resimde sadece Kuzey bölgelerinde değil, Avrupa'nın çoğu yerinde yoğun dolu yağışlarının nedeni cadı büyülerine bağlanırken yine büyük yangınların da cadılar yüzünden çıktığına dair yaygın inanışın biraz mizahi ve grotesk bir dille ele alınışını izliyoruz.

CADILARIN MUTFAĞI
Frans Francken (1606)



Frans Francken'in cadıları konu eden bir diğer resmine baktığımızda yine iç mekân tasarımına sahip bir sahne ile karşılaşıyoruz. Resme soldan bakmaya başladığımızda şömine ve bacasından uçmak üzere olan cadılarla bir kez daha karşılaşıyoruz. Yine bu kısımda bir tabure üstündeki demona secde eden cadılar var. Bu taburenin yanındaysa muhtemelen ritüel amacıyla yakılmış bir mum bulunuyor. Biraz daha sağa doğru baktığımızda da kazanın başında hummalı bir şekilde büyü yapmakta olan, biri genç biri yaşlı iki cadı ile karşılaşıyoruz. Kazanın üzerinde kompozisyonu iyice doldurmak için bir demon daha sahneye eklenmiş.

Kaynayan ve içi yılanlar, böceklerle dolu olan kazanda nasıl bir büyü yapıldığını anlamak çok zor… Bir önceki resmi anlatırken cadıların içeride yaptıkları büyüyü anlamak için pencereden dışarı bakmıştık. Burada da

aynı yolu izlediğimizde resmin daha derin noktasında, pencerenin dışında bir kilisenin yanmakta olduğunu görüyoruz. Böylece sözkonusu büyünün yine yangınla alakalı olduğunu anlıyor, kilisenin yanmasının da bu cadıların kilise düşmanı olduklarını ima etmek amacıyla tasarlandığını görebiliyoruz.

Şimdi biraz daha sağ tarafa doğru bakalım ve diğer cadıların farklı bir meşguliyet içinde olduğu masaya bir göz atalım. Masada ilk dikkat çeken şeyler kemikler ve kafatasları oluyor. Hatta kurukafanın başına saplanmış bir de bıçak görüyoruz. Geri kalan diğer şeylerse muhtemelen bir insana ait olan iç organlar. Bunlar cadıların çeşitli kara büyüler yapmaları için gerekli büyü malzemelerini oluşturuyor. Bir cadı elinde açık duran ve içinde pentagram işaretleri gördüğümüz bir kara büyü kitabına başvurarak büyüyü doğru şekilde yapmaya çalışıyor.

Kitap yardımıyla büyü yapmakta olan yaşlı cadının hemen yanına başka bir kadının uzak bir noktaya bakarak çizmelerini çıkardığını görüyoruz. Kuzey Barok dönemi ve sonrasında ayaktan çıkan kadın ayakkabıları ve terlikleri cinselliğe davet olarak yorumlanıyor. Bu hareketten yola çıkarak kadının cadılığa kabul ritüeli için soyunduğunu düşünebiliriz, ne de olsa kompozisyonun sağında, yaşlı cadılarla çevrelenmiş, genç ve güzel giysiler içindeki cadı adaylarının kıyafetlerini de çıkarmak üzereler. En sağdaysa bir cadının çıplak ve yaşlı bir başka bir cadıya sihirli merhem sürdüğünü görüyoruz ki bu iksir muhtemelen uçmalarını da sağlayan şey. Bunu fark ettikten sonra diğer kadınların cadı adayı olma durumuna farklı bir teori daha ekleniyor: Bu kadınlar cadı olmak için soyunuyorlar. Peki merhemin sürüldüğü kısmın üstündeki rafta ne var? Evet, bu daha önce de gördüğümüz "Ölü Elin Işığı" sembolü. Yani ortam içinde görünmeyen bir kurban olduğu vurgulanıyor yine. Nihayetinde bu denli güçlü büyüler yapabilmek için cadıların sürekli birilerini kurban etmesi gerekiyor…

Yerdeyse en dikkat çekici şeylerden biri kitaptır ki kapağı ve cildinden yola çıkılarak İncil olarak yorumlanmış. O hâlde verilen mesaj basit: Cadılar, Kutsal Kitap'ı ayaklar altına almışlar ve kara büyü yapmaktalar. Kitabın solunda bir eli bir de başı olan bir adam var. Çoktan ölmüş gibi görünse de bir büyü yardımıyla yaşamaya devam ediyor gibi bir hâli var. En solda yine merkeze doğru geldiğimizdeyse yerde duran çok sayıda figür görüyoruz. Ters dönmüş ve karnına bir ok saplanmış olan şişmiş kurbağa, kafatası ve kemikler de tahmin edilebileceği üzere, büyü amacıyla kullanılan sayısız malzemeden birkaçı.

CADILARIN ŞABATI
Frans Francken (1607)



Ressamın "Cadıların Mutfağı" adlı çalışmasından bir sene sonra resmettiği bu eser, daha önce işlediklerimizden farklı olarak açıkhava kompozisyonudur. Şimdi oldukça kalabalık ve karmaşık gözüken bu kompozisyonu olabildiği kadar sade bir hâle getirmeye çalışalım.

Sanatçı bu kompozisyonda, önceki çalışmalarından daha ileri giderek cadılıkla ilişkilendirilen çoğu şeyi tek sahneye sığdırmayı amaçlamıştır ve insan kurban etme ritüelini içinde barındırması bakımından da oldukça ilginçtir. Eser, cadılarla demonların bir arada bulunup pek çok ayin ve eylem gerçekleştirdikleri zengin bir hikâye anlatımına sahiptir. O dönemdeki cadılık inanışı ve ayinleriyle ilgili çeşitli bilgileri sunması bakımından da oldukça önemlidir.

Cadı Şabatlarının olmazsa olmazı bu ayini yöneten, ahşap bir direk üzerindeki cadıların lideri figürüdür. Ancak cadının fiziksel özellikleri çoğu açıdan Şeytan'ı andırır. Burada toynaklı, uzun saçlı, sivri pençeli ve feminen görünüme sahip olan figürün Şeytan mı yoksa bir cadı mı olduğuna dair farklı yorumlar var. Bir sütunun üzerinde duran bu figürün kuyruğu ise bir rakun kuyruğu şeklinde düşünülmüş. Elinde bir süpürge bulunması

ve uçmaya hazır bir vaziyette gözükmesiyse yorumcuların onu cadı olarak etiketlemesinin temel sebebi. Fakat bir satirinkini andıran bedeninin Şeytan'ı anımsattığı aşikâr... (Kitabımızın ilk bölümünde "Satir" ve "Şeytan" görüntüsü arasındaki ilişkiyi detaylı bir şekilde ele almıştık.)

Cadının veya Şeytan'ın üzerinde durduğu bu ahşap direğe saplanmış bir bıçak görüyoruz. Daha önceki eserlerde olduğu gibi bıçağın girdiği noktadan kanlar akıyor ve altına da bir kova koyulmuş. Bir kez daha büyü için kan hasadı yapıldığı açık. Kovanın biraz solunda ise Ölü Elin Işığı sembolü yine karşımıza çıkıyor. Yani yine görünmeyen bir kurban sözkonusu. Elin hemen yanındaysa izleyiciye doğru bakan, gözleri bir gece hayvanı gibi parlayan demonla göz göze geliyoruz. Ağzının içinden de ışık çıkan bu tür demonlarla resmi incelerken karşılaşmak ve biz resme bakarken onların da bizi izlediğini fark etmek oldukça hoş bir detay.

Biraz daha sola doğru baktığımızda ise gökyüzünde çıplak kadın figürleri görüyoruz. İçerinden biri sanki baygınlık geçirmiş gibi görünüyor. Bu figür yeni bir cadı adayı veya bir kurban olabilir. Kompozisyonun daha açık olan bu kısmında gökyüzünde uçuşan cadıları ve demonları oldukça fırtınalı bir gökyüzü atmosferi içinde görüyoruz. Merkezdeki direğin sağındaysa bir grup cadı kazanın başına geçmiş, büyü yapıyor. Daha önceki resimlerde olduğu gibi yine kazandan çıkan buharın gökyüzüne ulaştığını ve atmosferi karıştırdığını görüyoruz. Kısacası bu sahnede de hava büyüsü anlatımı var. Zaten yukarı baktığımızda da öncesinde sözünü ettiğimiz dolu yağışının başladığını görebiliriz. Kazanın etrafındaki cadılardan en sağda, sırtı bize dönük olanı, sağ eliyle bizi kompozisyonun sağ kısmına yönlendiriyor. Bu kısımda ise cadılar tarafından kurban edilmekte olan insanları görüyoruz. İçlerinden biri elindeki görkemli kılıçla Hıristiyanların başlarını kesiyor.

Kurbanların kesildiği bu bölümde karanlık gücün ne kadar etkili olduğunu havada asılı duran mum figüründen anlıyoruz. Üzerinde büyü sözlerinin yazılı olduğu kaidelerin tepesindeki demon heykelleriyse neredeyse bir sunak oluşturacak şekilde konumlandırılmış. Sanatçı burada cadıların puta tapanlar olduğunu göstermek istiyor. Putlar için kesilen başlar ve akıtılan kan, özellikle Kuzey ülkelerinin Pagan geçmişine bir atıf olarak yorumlanabilir.

Kompozisyonun sağ alt kısmındaysa demonların genç ve güzel kızları zehirleyerek öldürdükleri görülüyor. Ortaçağ Avrupa'sında cadıların ve demonların insanları zehirleyerek öldürdüğüne dair yaygın inanış resmin bu kısmına oldukça yaratıcı bir şekilde yansıtılıyor. Hareketi ve renk üstüne zıtlıkları seven Barok sanatın bu anlayışına uygun olarak, şeytanların koyu renkleriyle yerde yatan genç kızların beyaz teni bir kontrast yaratmakta.

Eserin sağ ön kısmındaysa bir grup cadının yere çizdikleri birtakım büyüler ve büyü malzemeleriyle meşgul olduklarını görüyoruz. Zeminde bazı yazılar, kurukafalar, kesilmiş bir kedi kafası ve yine diğer resimlerde olduğu gibi tahıllar, mumlar, kitaplar ve benzeri büyü malzemeleri yer alıyor. Ama bu grubun en dikkat çekici figürü, kadınların biraz solunda yer alan küçük ve sevimli kız çocuğudur. İşte bu, cadı avı çağının en dehşet verici yönünü yansıtan noktalardan biri.

Demonolog Jean Bardin, 1580 yılında yazdığı *De la demonomanie de sorciers* (Büyücülerin Kötü Ruhları Üzerine) adı eserinde şöyle söyler: "Cadıların kaçmasına sebep olan veya ceza almalarına engel olanlar bu acıma duyguları yüzünden Tanrı tarafından terk edilecekler. Cadılara taviz veren ülkelerse kıtlıkla, hastalıklarla ve savaşlarla cezalandırılacak. Ancak cadıları cezalandıranlar Tanrı tarafından kutsanacak ve öfkesini dindirecekler."

Bu açıklamaların yapıldığı tarihten kısa bir süre sonra çocukların da cadı olabileceği ve onlara da işkence uygulanabileceğine karar verildi. Üstelik sadece çocuk değil, onu büyüten anne ve babaya da işkence yapılabilirdi. Bu başlı başına dehşet verici bir konu elbette. Avrupa'da kayıt altına alınmış pek çok çocuk cadı ve cinlenmiş çocuk vakası bu tarihten sonra iyice artış göstermiştir. Bu kayıt altına alınmış vakaları okumak ve araştırmada biraz daha derine inmek istiyorsanız Haydar Akın'ın 2008 yılında yazdığı "Geç Ortaçağ ve Yeniçağ Avrupa'sında Çocuk Cadılar ve Çocuk Avı" adlı yüksek lisans tezini incelemenizi tavsiye ederim.

Aslında cadıların soyu genel olarak hastalıklı kabul edilir. Kramer'in *Maleficarum* kitabında da bu durumdan detaylıca bahsedilir. Cadıların kızlarının veya torunlarının da onların izinden gittiklerini, aynı tuhaf davranışları sergilediklerini söyler kitap. Bu nedenle Avrupa'da pek çok çocuk cadı davası yaşanmış, çocuklar cadılık suçlamasıyla çeşitli işkencelere maruz kalmış ve yakılarak öldürülmüşlerdir. Çünkü *Maleficarum*'da yazılana göre cadılar karanlık öğretilerini çocuklarına ve torunlarına aktarıp kötülüğün devam etmesini sağlarlar. Kötülüğün temizlenmesi için de çocukların öldürülmeleri elzemdir…

Yeniden resme dönelim: Yerden fışkıran kanların biraz sağında, ayakkabısını çıkarmış bir kadının tek ayağını üzerinde yazıların olduğu bir ahşap kutunun üstüne koyduğunu görüyoruz. Onun hemen yanında bir kadının elinde üzerinde büyü sözlerinin yazılı olduğu bir kâğıt ve küçük bir heykelcik var. Bu heykelcik bir çeşit *voodoo* büyüsü için kullanılmak üzere sahneye dahil edilmiş olabilir. Bu tahtadan heykelcik, birinin aşk hayatını etkilemek için yapılan bir büyünün parçası çünkü yerde gördüğümüz kesilmiş kedi

başı genellikle aşk büyülerinde kullanıyordu. Bu düşünceyi destekleyen bir diğer figürse bu gruba sol arkadan yaklaşmakta olan mavi elbiseli kadındır. Elindeki tepsinin içinde yumurtalar bulunan bu kadın üreme veya aşkla ilgili bir büyüye malzeme taşımakta.

Onların solundaysa masanın başında bir cadı ve bir demonun yine bir büyüyle uğraştığını görüyoruz. Buradaki cadı figürü bir şeyler yazarken demon onu izliyor veya sanki izleyiciye bakıyor gibi gözüküyor. Masanın üzerindeyse çapraz konumlanmış iki kılıç var. Oldukça karmaşık görünen masada çeşitli kalemler, kâğıtlar ve semboller de yer alıyor. Sağdaki cadının sol omuzundan masaya akmakta olan kan, bir kan büyüsüne veya Şeytan'la yapılan bir anlaşmanın varlığına işaret ediyor. Yanında bulunan demon da sanki imzayı nasıl atacağını ona anlatıyormuş gibi gözüküyor ve elinde üzerinde yazılar bulunan bir ışık tutuyor. Yani aslında cadıya ışık tutuyor, büyüyü veya anlaşmayı düzgünce yapabilmesi için ona rehberlik ediyor. Masanın hem üstünde hem de alt kısmında bulunan kurbağa figürleri de yine fahişeliği veya Şeytan'ı temsil ediyor. Fakat kurbağalar çoğu zaman doğurganlığı ve yeniden doğuşu da sembolize ettikleri için cadının gençleşme veya cadı olarak yeniden doğma büyüsü yaptığı da düşünülebilir.

Eserin solundaysa ışığın üzerine düşürüldüğü, kıyafetlerini çıkarmak üzere olan, soylu görünümde genç bir kadın figürü var. Bu kadın figürünün aydınlığı ve gençliği, kompozisyon içindeki yaşlı, çirkin görünümlü cadılarla ve genel karanlık atmosferle zıtlık oluşturacak şekilde tasarlanmış. Bakışları bizi yeniden masaya yöneltiyor. Bu masada hazırlanan şey soyunmakta olan bu genç kadının cadılık sözleşmesi olabilir mi? Belki de kurbağalar onun fahişeliğinin veya cadı olarak yeniden doğacak olmasının sembolüdürler. Soyunması birazdan Şeytan'la ilişkiye gireceğine de delalet. Bu da genç kadının bakışlarındaki endişeyi açıklayabilen bir teori.

Eser pek çok cadıyı ve cadılık eylemini bir arada vermesiyle, çoğu Francken eseri ile ortak özellikler sergilese de açıkhava kompozisyonu olması ve çok daha geniş bir bakış açısı sunmasıyla diğerlerinden ayrılır. Sanatçı, döneminin en karanlık hikâyelerini bu konulara ilgi duyan zengin sanat meraklıları için resmetmiştir. Hollanda'nın ticari başarısıyla zenginleşen, bu sayede bilim ve sanata meraklanan bu burjuva kesimi, taşra bölgelerindeki cadı masallarından etkilenmiş ve muhtemelen sanatçıdan bu konuların işlendiği resimler talep etmiştir. Neticede Francken, hem o insanları tatmin edecek kadar ürpertici hem de masal diyerek gülüp geçecekleri kadar mizahi kompozisyonlar üretmiştir.

SALVATOR ROSA'NIN CADILARI

BÜYÜ YAPAN CADILAR
Salavtor Rosa (1646)



Salvator Rosa, yaptığı eserlerle Napoli'de büyük bir üne sahip olan, Barok sanatın en karanlık ve kanlı kompozisyonlarına imza atan sanatçılardan biridir. "Büyü Yapan Cadılar" adlı resmin en önemli özelliklerinden biriyse aynı konuyu işleyen diğer eserlerde karşımıza çıkmayan erkek cadılardır; Napoli'de yaşayan ressamın bu şehrin tarihinde yatan bazı olaylardan etkilendiği çok açık... Gençlik yıllarını Napoli'de geçiren sanatçı, çok fazla cadılık suçlamasına şahit olmuş veya bu suçlamaları duymuş olmalı. Rosa'nın yaşadığı dönemde Napoli'de çok fazla erkek cadılıkla suçlanmıştı. Bu da genel olarak cadıların sadece kadınlardan oluştuğu algısının kırılması açısından önemli bir referanstır.

Eserde yer yer grup hâlinde yer yer de kendi hâllerindeki cadıları görüyoruz. Resmin soluna baktığımızda elleriyle bizi resmin ortasına yönlendiren üç figür ile karşılaşırız. Bu figürler bakışlarımızı doğrudan kompozisyonun merkezinde yer alan asılmış erkek figürüne yöneltir; bir süre önce asılarak ölmüş, boynu kırılmış ve cesedi çürümüştür. Uzun bir süredir asılı olduğu

içinde bedeni aşağıya doğru uzayıp deforme olmuştur. Dramatik ve teatral Barok ışık da tam olarak bu asılmış erkek figürünün üzerine düşürülmüş. Cadılardan biri bu asılmış adamın ayak başparmağını bir makasla kesiyor. Diğeri de elindeki yanan tütsü çanağını bedene doğrultuyor.

Rosa'nın bizi davet ettiği bu ayin sahnesinde, merkezde yer alan adamın uzuvlarının cadılar tarafından büyü amacıyla kullanılmasına tanıklık ediyoruz. (Cadılara yapılan suçlamalar arasında insanları asıp sonra da uzuvlarını parça parça keserek bazı büyülerde kullandıkları iddiası da vardı.)

Salvator Rosa da Napoli'nin karanlık kültürüne işlemiş olan bu cadılık hikâyelerini sıkça duymuş olmalı. Hatta o dönemde hem Napoli hem de diğer İtalyan şehir devletlerinde çalışan cellatlar, cadılık yapanlara uzuv sağlamakla suçlanıyordu. Bu suçlamaların doğruluğu konusunda kesin bir kanıt olmasa da cellatların idamlıklardan topladıkları uzuvları cadılara el altından satarak karanlık bir pazar oluşturduklarına dair iddialar vardı.

Tekrar resme dönelim: Birileri mezar kazıp cesetleri büyü yapmak için çıkarıyor, kimileri kutsal metinleri yakıyor, kimileri de beyaz çarşaflara bürünmüş, ışıklar içinde yürüyor. Resmin hemen her yerine dağıtılmış cadılar farklı faaliyetlerde bulunuyorlar. Merkezde asılı adamın altında bulunan bazı cadılarınsa *voodoo* büyüsü ile uğraştıklarını görüyoruz. Gözlerimizi eserin sağ tarafına kaydırdığımızdaysa Rosa'nın hayal âleminden fırlayıp resmin içinde kendine yer bulan tuhaf yaratıkları seçiyoruz.

Ressam bu ve sonrasında vereceğimiz birkaç örneği bu konulara meraklı bir banker olan Floransalı Carlo Rossi için yapmıştır. Rossi, ressamdan cadılık temasında resimler sipariş edip eserlerin temasına ve içeriğine asla karışmayarak Rosa'yı özgür bırakmıştı. Ne de olsa cadılıkla ilgili bir şiir de yazmış olan Rosa bu konularda uzman sayılırdı. Ayrıca Napoli'de cadı avı çok yaygın olduğu gibi cadılar üzerine önemli yazılı metinler de vardı; Salvator Rosa muhtemelen bu yazıları okudu ve ilham aldı. Onun ilham aldığı düşünülen en önemli eserlerden biri de Giovanni della Porta'nın *Magia Naturalis* adlı kitabıdır.

Sanatçı 1640 yılında Floransa'ya taşınmış ve şehrin güçlü bankerlerinden biri olan Rossi ile burada tanışmıştır. Rossi belli ki cadılık temasına oldukça meraklı biriymiş ve büyük bir gizlilik içinde bu seriyi sipariş etmiş. Ressam da resimleri yaptıktan sonra üzerlerini kapatarak Rossi'ye teslim etmiş. Banker, bu resimleri özel bir odada gizli tutmuş. Çünkü o dönemde bu resimler herkesin kaldırabileceği görüntüler sunmuyorlar. Birçok insan bu resimlerden ciddi anlamda korkabilecek kadar cahil veya bağnaz olduğu için Rossi eserleri sarayındaki özel bir bölümde tutup sadece özel davetli-

lere gösteriyor ve onların korkuyla karışık hayranlıklarını zevkle izliyordu muhtemelen...



Salvator Rosa'nın 1650'li yıllara tarihlenen portresi.

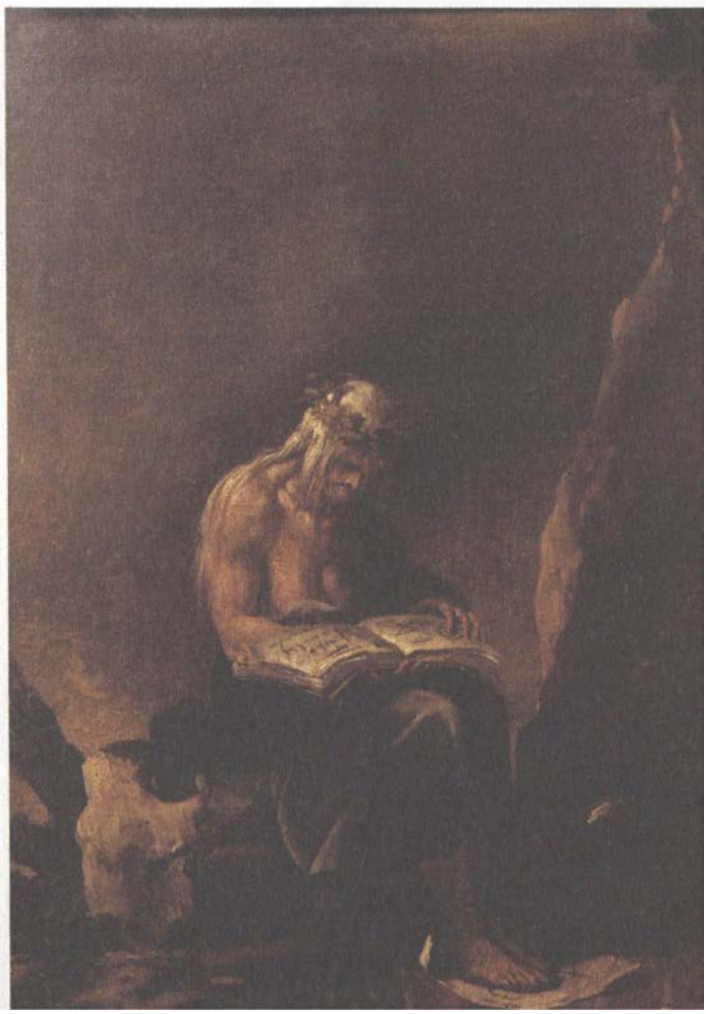
Salvator Rosa, özgürlüğüne son derece düşkün bir ressamdı. Bu da onu eşsiz kompozisyonların ressamı yapmaya yetiyor aslında. Kariyeri boyunca cadılık teması ile alakalı pek çok resim yapan sanatçının en bilinen cadı serilerinden biri ise *tondo*, yani yuvarlak şekilde tasarladığı dört resimdir. 1645-49 yılları arasında yapıldığı düşünülen bu eserler Avrupa'da 17. yüzyıl içinde cadılığa duyulan hayranlığı da yansıtır nitelikte eserlerdir. Rosa bu popülizmi çok iyi yansıttığı gibi Avrupa'nın kökenine işleyen ürkütücü cadılık külliyatını hicvetmeyi de başarmıştı.

Napoli'de doğup büyüyen ressam şehrin genel karanlığını benliğinde taşıyan bir yapıya sahip. Onun yaşadığı dönemde Napoli'de idam cezası olmadığı için genellikle kanun kaçaklarının ve en azılı suçluların barındığı bir şehirdi burası. Bu özelliği nedeniyle şehrin çok özel bir ziyaretçisi de olmuştu: Barok sanatın öncüsü Michelangelo Merisi da Caravaggio, işlediği bir cinayetin ardından Napoli'ye kaçmış, bir süre burada eserler üretmiş ve şehrin sanatsal kimliğini büyük ölçüde etkilemişti. Onunla birlikte İspanyol ressam Jose de Ribera'da Napoli'yi ziyaret etmiş ve bir süre burada yaşayıp eserler üretmişti. Ribera'nın resimleri de Caravaggio'nun resimleri kadar karanlık ve kanlıydı. Hatta bazılarına göre Ribera, genel görüntü itibariyle çok daha ürpertici kompozisyonlar kurguluyordu. Belli ki bu iki sanatçının bıraktığı mirası devralmayı tercih eden Rosa, yoğun gölge-ışık zıtlığına sahip Barok sanatın ürpertici temalara daha uygun olduğunu düşünmeye başlamış olmalı.

Rosa henüz kariyerinin başındayken bile şiddet sahnelerine meraklıydı. Bu nedenle ressamlığa savaş sahneleriyle başladı. Ardından Giovanni Lanfranco gibi büyük ressamların teşvikleriyle Roma'ya taşınmaya karar verdi. Çünkü Roma, sanatın başkentiydi. Burada çok daha hızlı ün ve para

kazanabilirdi. Roma'ya taşındığında sene tahmini olarak 1636 civarıydı. O dönemde Roma'nın sanat hükümdarı, meşhur heykeltıraş, oyun yazarı, ressam ve mimar Gian Lorenzo Bernini'ydi. Bernini, hem üstün yeteneği hem de Papa ve Vatikan'daki güçlü kardinal dostlarının desteği sayesinde herkesin peşinden koştuğu bir sanatçıydı. Onunla rekabet etmek neredeyse imkânsızdı. Rosa da Roma'daki ilk yıllarında Vatikan çevresiyle yakın ilişkiler kurmaya gayret etti ve bu çaba ona Kardinal Gian Carlo de Medici'nin sarayının kapılarını açtı. Ancak kısa sürede, duvarlarına sinen ikiyüzlülük ve entrikalarıyla sarayların ona göre olmadığını fark etti. Bu da akademi çevresiyle yakınlaşmaya başlamasına sebep oldu. Zamanla saray ve çevresine karşı sert bir tutumla hiciv yüklü eserler üretmeye başlaması, sarayın yozlaşmış kültürüne verdiği bir tepki olarak yorumlanmaktadır.

Rosa bu dönemde cadılık temalarına ve cadı hikâyelerine bir hayranlık duymaya başladı. Aslına bu hayranlık İtalya'nın geneline hâkimdi çünkü Orta ve Kuzey Avrupa'da yaşanan cadı avı çılgınlığı İtalya'da hiçbir zaman aynı oranda etkili olmamıştı. 17. yüzyıla gelindiğinde cadılığa dair inançların en çok azaldığı bölgede Rönesans'ın başlamasından yüzyıllar sonra İtalya olmuştu. Bu ilgi günlük yaşamda azalıyordu belki ama edebiyat ve sanatta cadılığa karşı yeni bir ilgi başlamıştı. Bunun bir sonucu olarak Rosa, özellikle Floransa'da yaşadığı dönem içinde oradaki arkadaşlarının da teşvik ve finansal desteğiyle zekice tasarlanmış, son derece ürpertici cadılık resimleri yapmaya başladı.



Bir Cadı
Salvator Rosa (1646)



Cadılık Sahneleri, "Sabah"
Salvator Rosa a(1645-1649)



Cadılık Sahneleri "Gün Ortası"
Salvator Rosa (1645-1649)



Cadılık Sahneleri, "Akşam"
Salvator Rosa (1645-1649)



Cadılık Sahneleri "Gece"
Salvator Rosa (1645-1649)

Tasarladığı dört resim, bugün cadılıkla ilgili yapılmış en iyi örneklerden bazılarını oluşturuyor. "Sabah/Gündüz" adlı eserde cadılığın hem güzel hem de yok edici yönleri vurgulanıyor. Benzerlerinden daha genç ve güzel betimlenen cadı, deniz canavarlarını neredeyse hiç zahmete girmeden kolaylıkla yok ediyor. Ardından "Gün" adlı eser geliyor ki burada da cadıların kıskançlığı ele alınıyor. Cadılar yine tuhaf görünümlü sürüngenleri öldürüp onları büyüleri için kullanmaya hazırlanıyorlar. "Akşam" adlı eserde ise bir Şabat ayinine ve cadıların yaptıkları büyülere tanıklık ediyoruz. "Gece Yarısı" adlı eserdeyse cadılığın sadece kadınlara özgü bir durum olmadığı, erkek cadıların da olduğu vurgulanıyor. Bu dört resim, Rosa'nın edebi, felsefi geleneklere ve büyüye olan ilgisini nükteli, hicivli bir dille yansıtmayı seçtiğini gösteriyor. Sanatını yoğun bir tutkuyla icra ettiği hissedilen bu eserler, Barok dönemde nadiren karşımıza çıkan cadılık teması için muhteşem örnekler teşkil ediyor.

GENÇ DAVID TENIERS VE CADI RESİMLERİ

Antwerp'te 1610 yılında doğan Genç David Teniers, ilk eğitimini ressam olan babası Yaşlı David Teniers'den aldı. Babası çok da başarılı bir ressam değildi, genellikle borç içinde yüzüyordu ve borçları nedeniyle bir keresinde hapishaneye bile atılmıştı. Ancak Genç Teniers babasının talihsizliklerini üzerine almamış, yaşamı huzur ve bereket içinde geçmişti.

Genç Teniers'in kariyerini en çok etkileyen olaylardan biri de Barok dönemin bir başka Kuzeyli büyük ustası Yaşlı Jan Brueghel'in kızı ile evlenmesi oldu. Anna Brueghel'in babası önemli bir ressamdı ancak bir de manevi babası vardı ki bu, Kuzey Barok sanatın en büyük isimlerinden biri olan Peter Paul Rubens'di. Rubens, Anna'yı çok seviyordu ve Brueghel ailesiyle arası oldukça iyiydi. Hatta Genç Teniers ile Anna'nın nikâh şahidi Rubens olmuştu.

1638 yılında Teniers ailesinin ilk bebeği dünyaya geldiğinde Rubens'in ikinci eşi Helene Fourment bebeğin vaftiz annesi oldu. Çevresinde güçlü ressamlar vardı ancak Teniers de iyi bir ressamdı. Siparişlerini başarıyla teslim ediyor, yaratıcılığı ve hiciv yüklü diliyle adını sadece akrabalıklarıyla değil, eserleriyle de duyurmayı başarıyordu. Bu başarısı 1645 yılında Antwerp Ressamlar Loncası'nın müdürü olmasını sağladı. Genellikle resimlerinde

günlük yaşam sahnelerini yansıtmayı seven sanatçı özellikle köy ve taşra hayatının tuhaflıklarını zengin insanlara sunarak hayatını kazanıyordu. Aynı zamanda gizemli konulara da oldukça meraklıydı, bu da simyayla ilgili pek çok resim yapmasını sağladı. Kısa süre sonra da simya konusuna ek olarak cadı temalı pek çok eser üretmeye başladı.

CADILARIN KABULÜ
Genç David Teniers (~1640)



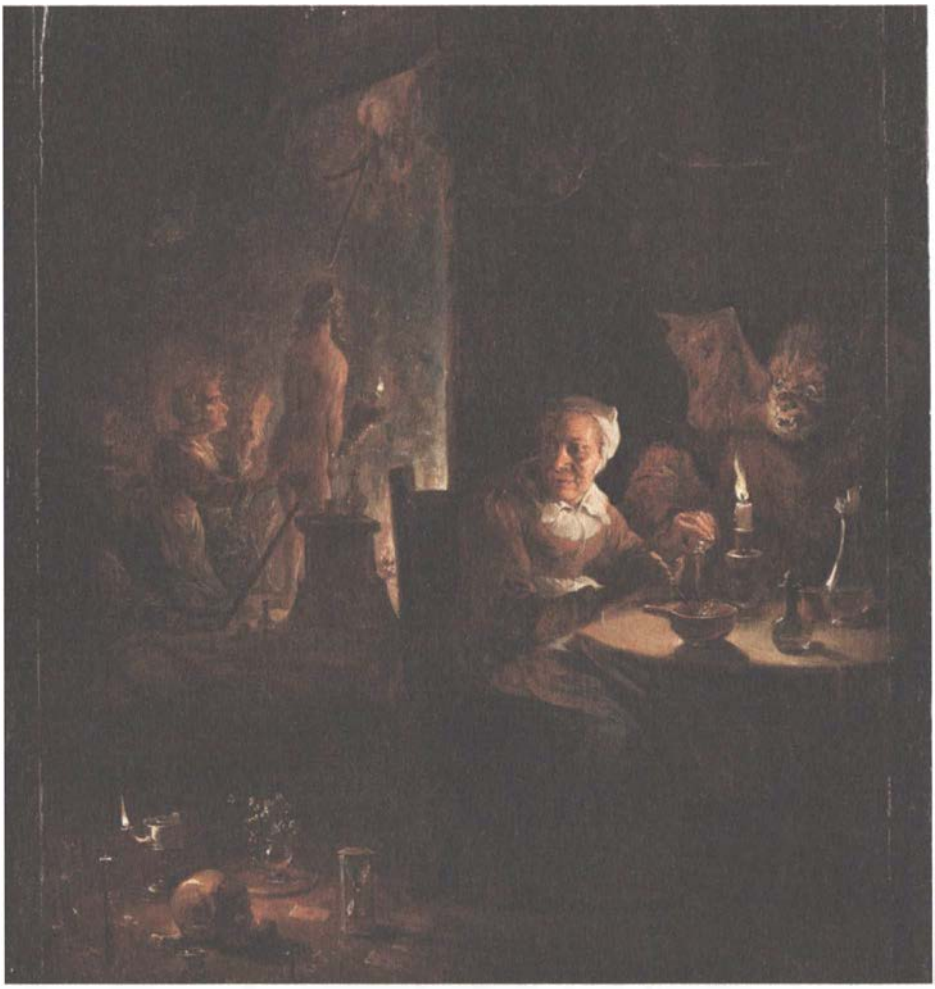
Teniers'in cadılık üzerine yaptığı önemli bir eserle başlayalım. Burada bir kabul veya o dönem kullanılan adıyla bir inisiyasyon sahnesi görmekteyiz. Teniers bu terimi simya kompozisyonlarını resmetmeyi çok sevdiği için koymuş olmalı. Bu terim gizli bir gruba veya tarikata katılmış olan birinin temsili bir şekilde ölmesi ve yeniden doğmasını temsil ediyor. (Var oldu-

ğu iddia edilen büyü veya okült okullarında inisiyasyon törenleri yapıldığı düşünülmektedir.) Yeniden doğan kişi, aslında gerçekten yeniden doğmaz, artık her insanın bilmediği bilgilere muktedir olacağından yeniden doğmuş kabul edilir.

Bu eserde genç bir kadının cadılığa kabul edilme anını görüyoruz. (Daha önce de bir insanın nasıl cadı olduğunu, hangi aşamalardan geçtiği ele almıştık.) Şeytan tarafından kutsanıp yeni bir isim alınan bu kabul töreninde yemin eden cadının artık Hıristiyanlığa dönüşü yoktur. Eserde genç ve muhafazakâr giyimli kadın figürü elindeki kitabı acemi bir şekilde tutarak kompozisyonun sol tarafına doğru bakıyor. Sadece kadının üzerine yoğun şekilde düşürülen teatral ışık ilk andan itibaren izleyici olarak bizleri kompozisyonun merkezine çekiyor. Ancak kadının hafif bir tedirginlikle sol tarafa baktığını görünce biz de bakışlarımızı oraya yönlendiriyoruz. O kısımdaysa sahneyi ikiye bölen, elinde büyük ve siyah bir mum tutan demon ve yanındaki demonik grupla karşılaşıyoruz. Siyah mum, dönemin inanışına göre büyülü bir mumdur ve asla bitmemesiyle bilinir. (Rivayet odur ki cadılar bu mumu yapabilmek vaftiz olmamış bebekleri öldürüp göbek kordonlarını kullanırlar.) Bu grubun içindeki bir demon elinde bir süpürge tutuyor ve biraz sonra o süpürgeyi kabul töreninde olan genç kıza uzatacak gibi gözüküyor. Sanki törenin sonuna yaklaşılmış ve cadı olan kıza süpürgesi verilecek gibi tasarlanmış bir kompozisyon... Yerdeyse birtakım yazılar ve semboller bulunduğunu, cadı adayı ve onun yanındaki cadının da bir büyü çemberi içinde olduklarını görüyoruz. Yaşlı cadı, adayın cadılığa attığı ilk adımlarında ona rehberlik ediyor. Ancak buradaki yaşlı cadı figürü dönem içinde incelediğimiz veya inceleyeceğimiz cadı imgesine pek benzemiyor... Bu, cadı resimlerinde Teniers'in ayırt edici bir özelliğidir. Genç Teniers, grotesk görünümlü cadılar yerine daha sevecen gözüken figürler yapmayı tercih etmiştir.

Eserin en sol kısmında, daha uzak plandaysa bir şömine başındaki cadılarla demonları görüyoruz. Francken eserlerinde incelediğimiz diğer resimlere oldukça benziyor bu kısım. Yine bacadan uçmakta olan ya da uçmak için sihirli merhemlerini süren cadılar da sahnedeki yerilerini almış, enstürman çalan bazı demonlarla da kompozisyon iyice doldurulmuş. Şöminenin üzerindeki Ölü Elin Işığı büyüsü de önceki örneklerden sonra rahatlıkla tanıyabildiğimiz imgelemlerden biri.

CADILARIN MUTFAĞI
Genç David Teniers (~1630)



Bu sahnede yine daha önceki örneğe benzer şekilde aşırı çirkin veya grotesk bir yaşlı cadı kimliği yerine Kuzey Avrupa'da o yıllar taşrada karşılaşabileceğiniz sıradan bir kadın gibi betimlenen bir cadıyı masasının başında, mum ışığında bir demonla iksir hazırlarken görüyoruz. Cadı sol tarafa bakıyor ve bu sayede, hem ön hem de arka plandaki iki dikkat çekici sahneye yönelmemizi sağlıyor.

Sahne bir duvarla ikiye ayrılmış vaziyette: Sağda masasında büyü için iksir hazırlayan cadıyı, sol tarafta da büyü çemberiyle büyünün işleyiş aşamalarını görüyoruz.

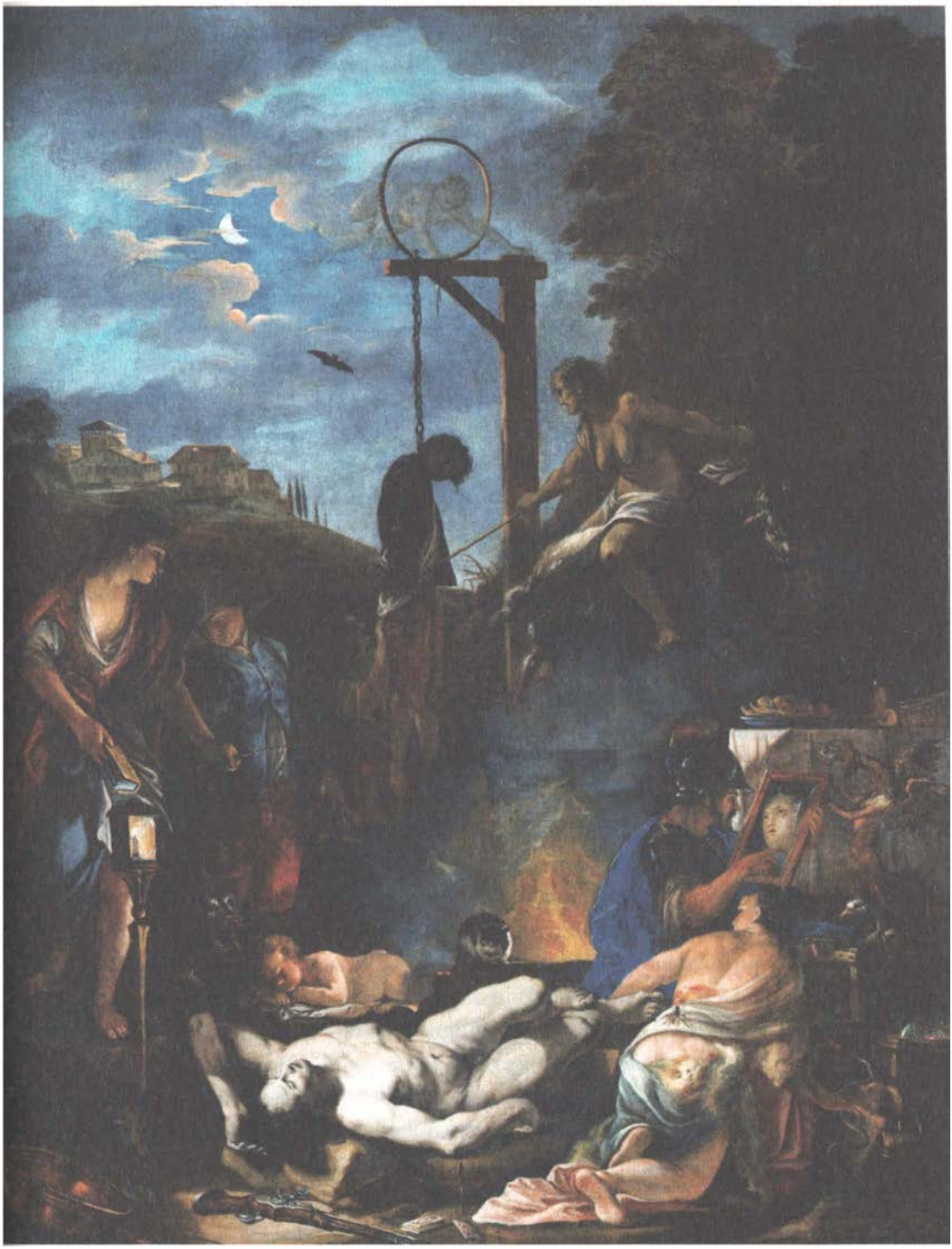
Sol ön kısımda *vanitas* (dünyevi zevklerin geçiciliği) sembolü olarak yine kafatası kullanıldığını görüyoruz; hiçlik, boşluk ve ölümün sembolü olarak büyü çemberinin tam merkezinde duruyor. Bir mum, bir vazo çiçek, kum saati ve çeşitli şişelerden oluşmuş bu çemberin içinde iskambil kâğıtları da var ki muhtemelen Hıristiyanlığın kabulünden sonra falcıların da cadılıkla suçlanmasına atıfta bulunmak üzere oradalar. Kum saati genellikle zamanın geçiciliğinin bir sembolü olarak kullanılır. Ortada bir kurukafaysa elbette ölümü temsil ediyor. Hepsini yan yana getirirsek belki de ressam, büyünün hedefi olan kişinin çok fazla zamanı kalmadığını anlatmaya çalışıyor bize.

Sol arkadaysa baca gibi bir yerden uçmakta olan ve sadece kalçasını gördüğümüz bir cadı ve aşağıda da uçmak için süpürgesiyle hazır bekleyen bir başka bir cadıyı görüyoruz. Onun hemen arkasındaki yaşlı cadı bir eliyle uçmaya hazırlanan genç cadının vücuduna büyülü merhem sürerken diğer elinde bir kitap tutuyor; muhtemelen merhemi sürerken bir yandan da kitaptan büyülü sözleri okuyor. Dikkat çekici başka bir detay da çıplak olarak betimlenen cadının genç olması; sarı ve kıvırcık saçlar, Kuzeylilerin oldukça çekici buldukları bir özellik. Kısacası sanatçı, izleyiciyi cadının görüntüsüyle etkilemeye çalışmış. Bu figürün çekici tasarımı "ölümcül kadın" hissini uyandırıp Âdem'in düştüğü hatayı herkese hatırlatmayı amaçlayan bir şehvet alegorisine dönüşüyor.



Cadı Sahnesi (1635)
Genç David Teniers'den bu tema üzerine bir örnek daha...

AYIŞIĞINDA CADILARIN ŞABATI
Domenicus van Wijnen (17. Yüzyıl)



Barok dönemde cadılık sahneleriyle bilinen bir diğer ressam da Domenicus van Wijnen'dir. Onun cadı resimlerinin ayırt edici özelliği genellikle kompozisyonları ayışığı dahilinde betimlemesidir. Bu atmosfer hem konuyu hem de görüntüyü daha etkili kılar.

Eserin solunda oldukça görkemli gözüken genç cadı figürü ile başlayalım. Bir elinde büyü kitabı bir elinde de kamçı var. Kamçı tutmasının sebebiyse yanında duran şapkalı figür. Dikkat ederseniz bu figürün ellerinin arkadan bağlı olduğunu fark edersiniz. Öte yandan bu adamın bakışları bizim de bakışlarımızı aşağıya yöneltir. Bu ikisinin arasında da bir demon var. (Adamın neden endişeli göründüğünü şimdi anladık...) Genç cadı bir sonraki kurbanı düzgün bir şekilde beklemesi için elindeki kamçıyla tehdit ediyor. Ancak genç adamın dikkati cadıdan çok yerdeki demonda. Demonun hemen yanındaysa bir bebek figürüyle karşılaşıyoruz ki büyü malzemesi olarak orada bulunuyor. Bebeğin yüzünde öfke var. Gözleri açık mı yoksa kapalı mı, bunu bile anlamak çok güç. Eğer uyuyorsa bulunduğu ortamdan dolayı rahatsız olduğu belli. Birazdan başına geleceklerden habersiz, masum bir kurban. Bebeğin yanındaysa arkasından cehennem alevlerinin yükseldiği, cadılığın, fahişeliğin ve Şeytan'ın sembollerinden biri olan kediyi görüyoruz.

Bebeğin hemen altındaysa teni solmuş ölü bir adam var, hemen yanında duran silah onun bir soyguncu/hırsız olduğunu vurguluyor. Cadıların hırsızları hedef alması da yine "Cadı Avı Çağı" denilen dönemde çok yaygın bir hikâyeydi. Aslında bu biraz da soyguncuları ve hırsızları korkutmak için uydurulan bir şeydi.

Sahnenin ortasında yatan ölünün, asılmakta olan ve asılmayı bekleyen figürlerin hırsız olduğunu vurgulamak için sahnenin sol tarafına yerleştirilmiş bir domuz figürü de görüyoruz. Domuz, ortaçağ Avrupa'sında bencillik ve cehaletle ilişkilendirilir, bu ikisini bir araya getirdiğimizde soyguncular ve hırsızların genel özelliklerine uygun bir sembol olduğunu anlarız. Fakat domuz, oburluğuyla yedi günahtan birini sembolize ederek şeytani bir sembol olarak da sıkça kullanılan bir hayvandır.

Tüfeğin hemen yanında gördüğümüz oyun kartları bir önceki resimle aynı anlamda kullanılıyor. Buradaki erkek figürlerin hırsızlık yaparak hayatlarıyla oynadıkları kumara gönderme olarak da konumlandırılması muhtemel. Ölü adamın hemen yanında yine genç bir cadı var. Buradaki figürün cadı olduğunu vurgulayan sembolse belindeki eşekarısıdır. Cadılar ve Şeytan'ın Hıristiyanlık ayinlerini ve sembollerini çarpıtarak veya ters şekilde kullandıklarından bahsetmiştik; eşekarısı da balarısının tersini sembo-

lize etmektedir. Balarısı iyiliğin ve bereketin bir sembolüyken eşekarısı antik Mısır'dan ortaçağ Avrupa'sına kadar yaygın bir kötülük sembolü olarak kullanılır. Hatta Hindu geleneğinde tüm canlılar âleminin en alt seviyesini temsil eden bir semboldür. Yani cadılık için oldukça uygun bir sembol tercih edilmiştir diyebiliriz. Bu cadı figürü öne doğru uzanırken sağ eliyle de bir yılan tutuyor. Yılan hem ilginç görünümü hem de hareket ediş şekliyle insanlığın hem hayranlık hem de korku duyduğu önemli bir sembol olagelmiştir. Yeraltında yaşaması, deri değiştirmesi ve iyi bir avcı olması nedeniyle zaman içinde doğaüstü anlamlar da yüklenmiştir. Çoğu kültürde yılanların diğer âlemlerle bağlantı kurabilen bir canlı olduğuna inanılmıştır.

Yılan sembolizmi, hem antik mitolojide hem de Hıristiyanlıkta pozitif ve negatif anlamları birlikte barındırır. Örneğin, zehri insanlar için öldürücü olsa da bundan panzehir ve ilaç üretmek de mümkündür. Tam da bu sebeple Yunan mitolojisinde Asklepios'un sembolü hâline gelmiş ve tıbbın simgesi olmuştur. Antik dönemdeki hastanelerin kapısına yılan sembolü işlenmesinin nedeni de budur. Ancak Hıristiyan öğretide Havva'yı yasak meyveyi yemeye ikna ettiği ve bu sayede tüm insanlığı yoldan çıkardığı anlatıldığından Şeytan'ı da sembolize eder olmuştur. Yeraltında yaşadığı için ölüler diyarıyla bağlantı kurabildiğine de inanılır. Tüm bu bilgilerden sonra herhangi bir kompozisyon içinde bir cadının yanında yılan gördüğümüzde bunu iyiye yoramayacağımız açıktır. Buradaki cadı figürü de muhtemelen yılanın kötücül özelliklerinden faydalanarak bir büyü hazırlığı yapıyor.

Onun hemen yanında kafese kapatılmış ilginç kuş figürleri yer alıyor. Biraz üstündeyse antik dönem kıyafetleri giymiş, miğferli bir erkek figürü var. Ancak bu erkek figürünün aynadaki yansımasından onun esasen bir kadın olduğunu görüyoruz. Belki de deri değiştirip dönüşümü sembolize eden yılan, cadıların kılık değiştirmek için kullandıkları bir canlıdır. İlginç bir demonik varlık tarafından tutulan aynadaki yansıma bu ihtimali oldukça kuvvetlendiriyor.

Kompozisyonun en üst kısmındaysa siyah bir keçiye ters binmiş, asılan adamı sopayla dürten yaşlı bir cadı figürü var. Adamın arkasındaki başka bir cadı da ölünün kıyafetlerini çıkarıyor; muhtemelen adam birazdan tamamen çıplak kalacak ve uzuvları kesilerek çeşitli büyülerde kullanılacak. Darağacının tepesindeyse sonsuzluğu sembolize eden çember içinde beliren Şeytan, soyguncunun ruhunu almak için gelmiştir. Gökyüzündeki açıklığın ortasında duran simsiyah yarasaysa eserin karanlık atmosferini iyiden iyiye güçlendirir. Ne de olsa yarasalar, Avrupa'da cadılığın, Şeytan'ın ve elbette vampirlerin sembolüdürler.

FRANCISCO GOYA'NIN CADILARI

Francisco Jose de Goya y Lucientes, 30 Mart 1746 tarihinde İspanya'nın kuzeydoğusunda, çorak topraklara sahip olan kırsal bir bölgede, Fuendetodos'taki bir köyde dünyaya geldi. Goya öyle bir dünyaya açmıştı ki gözlerini, hemen her gün bilim, sanat ve düşünce dünyasında yeni gelişmeler yaşanıyordu. Peşi sıra gelen devrimlerse çarpıcı ve köklü yeniliklerin habercisiydi.

İspanya Kralı V. Felipe, Fransız kökenliydi, bu nedenle ülke, Fransa'yla yakın ilişkiler içindeydi. Kral buradan aldığı destekle ülkesindeki veraset savaşlarında etkili bir güç oldu, İspanya'yı meydana getiren birçok krallığı birleştirerek ülkesinde refah ve huzur ortamı sağladı. Hem V. Felipe hem de oğulları ülkede reformlar uyguluyor ve İspanya'nın modernleşmesini sağlıyorlardı. Ancak V. Felipe ve iki oğlunun ardından tahta çıkan III. Carlos'la birlikte İspanya gözlerini daha ileriye dikmeyi bıraktı. Reformlar yavaş yavaş terk edildi, ardından da IV. Carlos geldi ve bu dönemde büyük bir huzursuzluk baş gösterdi çünkü IV. Carlos engelliydi ve bu durum, o dönemde halk için problem teşkil ediyordu; mevcut durumda kralın hiçbir konuda sözünün geçmediğine, her şeye karar verenin Kraliçe Maria'nın sevgilisi Manuel de Godoy olduğuna inanıyorlardı. Tahtta kaldığı sürede sergilediği dengesiz tavırlar nedeniyle ülke karışmaya başlayınca Carlos tacından zorla vazgeçirilmişti.

İşte tam bu iç karışıklıkların yaşandığı sırada o dönem için dünyanın en tehlikeli gözleri İspanya'yı dikkatle izliyordu. Bu gözler, Fransız İmparatoru I. Napolyon'a aitti ve İspanya'nın durumundan faydalanmak istiyordu. Hiç vakit kaybetmeden harekete geçerek 1808 yılında iç çekişmeler yüzünden iyi yönetilemeyen İspanya'yı işgal etti. Ancak İspanya'yı bütünüyle kontrolü altına almak için atması gereken bir adım daha vardı: En güvendiği kişilerden biri olan büyük ağabeyi Joseph'i İspanya'nın yeni kralı ilan etmek. Tüm bu gelişmelerin ardından İspanyollar isyan ettiler. Uzun süren direnişin ardından 1813 yılında İspanya tahtına VII. Fernando geçti.

İşte Goya böyle bir dönemde açmıştı dünyaya gözlerini. Böyle bir dönemde eğitim alıyor, yaşadıkları ruhunu ve hayal gücünü şekillendiriyordu. Babası altın yaldız yapan bir işçiydi. Evlerinin bulunduğu küçük köy, ekonomisi kötü olan İspanya'da yaşanılacak bir yer olmaktan çıkınca Goya'nın babası iş bulabilmek umuduyla ailesini de yanına alarak Zaragoza'ya taşındı. Goya, Zaragoza'da 13 yaşındayken ressam olmak için bu bölgenin öğrenci yetiştiren usta ressamı Josye Luzan'ın çıraklığına kabul edildi. Üç

yıl Luzan'ın yanında eğitim aldı, resim ve baskı öğrenerek becerilerini geliştirdi.

Ardından Madrid'e giderek burada akademiye girmeye çalıştı ama başarısız oldu. Belli ki Luzan'ın yöntemleri çok eskiydi ve kendini akademiye atmasına yardımcı olacak eğitimi ona verememişti. Bu nedenle zamanında Luzan'ın öğrencilerinden olan, dönemin ünlü ressamı Francisco Bayeu'dan resim dersleri almaya başladı, sonra da bakış açısını genişletebilmek için İtalya'yı ziyaret etti. Burada büyük ustaların eserlerini görüp onlardan çok etkilendi. İspanya'ya geri döndüğünde eskisinden daha hırslı ve yaratıcı hissediyordu kendini. Gördükleri çalışma azmini perçinlemişti. Bu dönemde yaptığı dini resimlerle yavaş yavaş adını duyurmaya başladı. Madrid'de yakaladığı başarının hemen ardından bu şehre taşınmaya karar verdi. Ancak kariyerinde basamakları hızla tırmanmadan önce yapmak istediği başka bir şey vardı: Bir yuva kurmak. Bunun için seçtiği kişiyse hocası Bayeu'nun kız kardeşi Maria Josefa idi. Evliliklerinin ilk yıllarında birkaç çocukları oldu ancak oğulları Javier dışındaki tüm bebekler çok yaşayamadan hayata veda ettiler. Goya için karanlık zamanların habercisiydi belki de bu olanlar...

Ressam, bu ölümleri unutmak ve yeni bir başlangıç yapmak için Madrid'e taşınmaya karar verdi. Artık belli çevrelerce adının bilinmesi de bu kararda etkiliydi. Akademiye girmek hatta saray ressamı olmak istiyordu. Hayalleri çok büyüktü ve gözü her zaman en tepedeydi. Bu yüzden hocası Bayeu ile rekabet etmekten bile geri durmayacaktı. Bayeu o zaman Madrid'in en ünlü ressamlarından biriydi. Ancak Goya 1780'li yıllar boyunca saray ve çevresinden önemli insanlarla güçlü bağlar kurmayı başardı ve sonunda yolu Prens İnfante Don Louis'le kesişti. Louis zevklere olan düşkünlüğü nedeniyle saraydan uzaklaştırılan, dışlanmış biri olsa da kraliyet ailesine mensuptu. Bu nedenle Goya onun ve ailesinin resimlerini yapmayı kabul etti.

Yıl 1786 olduğunda başarı basamaklarını adımlamayı sürdürüyordu, zira kralın resmini yapacak ressamlardan biri olarak seçilişi bu tarihte gerçekleşmişti. Üç yıl sonra da "Kraliyet Ailesi Ressamı" unvanını aldı. Bu da Goya'nın çok prestijli bir ressam olduğuna işaret ediyordu. (Hatta 1789 yılında bugünün spor arabaları gibi düşünebileceğimiz bir atlı araba alır ancak hız sebebiyle kaza yaparak arabayı parçalamıştır.) Kraliyet ressamı olduktan kısa süre sonra tüm Madrid onun peşinde koşuyordu. Bir anda hayal ettiği yere ulaşmış ve dönemin en büyük ressamı olarak çoğu insan tarafından kabul görmüştü.

Tam her şey mükemmel gidiyor derken tüm hayatını değiştiren bir hastalık 1792-93 yılları arasında Goya'nın önüne büyük bir taş koydu. Kimse bu hastalığın ne olduğunu bilmiyordu. Aylarca resim yapamadı ve ardından duyma yetisini kaybetti. Sağır olduğunda 47 yaşındaydı. Bu tarihten sonra yaptığı resimler de giderek tuhaflaşmaya başlamıştı. Özellikle dönemin siyasi kaosu onu en çok etkileyen faktörlerden biri hâline gelmişti. Aslında siyaseten tarafgirlik gösteren biri olarak bilinmezdi; bu konuda dostlarıyla pek konuşmuyor, fikir alışverişi yapmıyordu. Ancak resimlerinde dönemin olaylarına tepki verirken sert bir tavır takınmaya başlamıştı. Her gün yaşanan olaylar karşısında nasıl dehşete düştüğünü ve tiksinti duyduğunu görsel bir hâle getirerek izleyiciye sunuyordu ressam. Bir yandan normal siparişlerini yapmaya devam ediyor, doğa manzarası içeren duvar halıları yaratıp saray ve çevresinin portrelerini yapıyordu, bir yandan da daha önce hiç görülmemiş grotesk çizimler ve dönemi içinde büyük tartışmalara sebep olan resimler yapıyordu.

Goya'nın birdenbire böylesi kompozisyonlara yönelme nedeni tam olarak bilinmese de bugün bu konuyla ilgili pek çok teori vardır. Genel kanı, hastalığından sonra akıl sağlığının da etkilendiği ve iç dünyasındaki karanlığı sanatına yansıtmak istediği yönündedir. Aslında bu olasılıkta aldığı siparişlerin ona etkisi de çok önemlidir. Goya araştırmalarındaki ilk yıllarda sanat tarihçileri, ellerinde yeterli bilgi olmadığı için Goya'nın bu resimleri kendi isteğiyle mi yoksa sipariş üzerine mi yaptığı konusunda kararsız kalmışlardır. Ancak bugün çoğunu sipariş üzerine yaptığını biliyoruz. Fakat yaptığı karanlık çizimlerin bu tip grotesk siparişler almasındaki payını da göz ardı etmemeli.

Goya, Rönesans döneminde yaşamış ve ortaçağın etkisi altında kalmış bir sanatçı değildi. Ancak İspanyol engizisyonunun etkileri az da olsa devam ediyordu. Diğer taraftan kendi dönemi de –ortaçağ kadar olmasa da– karmaşa içinde geçiyordu. Kendi çağında yaşanan iğrençlikleri, ikiyüzlülükleri, yozlaşmayı ve cahilliği böyle karanlık imgelerle yansıtarak hicvetmeyi amaçlama sebebi de budur ve cadı temalı eserlerinin hedefinde İspanyol Engizisyonu vardır.

SAĞIR ADAM'IN VİLLASI



Goya hastalanıp sağır olduktan sonra, bir süre önce teslim ettiği Tauromaquia gravürlerinden kazandığı parayla 1819'da her şeyden ve herkesten uzakta bir ev almaya karar verdi. Sarayın entrikası ve ikiyüzlülüklerinden bıkan ressam, Aziz İsidro kırsalına giderek burada bir kır evi satın aldı.

Bu tarihlerde hem Goya hem de İspanya çok yorgundu. Suç oranı her geçen gün artıyordu. Savaş halkı çok yıpratmış, ekonomiyse çökmüştü. Bu buhran da Engizisyon'un elini güçlendirmişti. Bu kurumdan nefret edip eserlerinde onları hedef alacak imgeler kullanan Goya'ysa kendine büyük bir düşman edinmişti; yaptığı resimler yüzünden tutuklanması ve sorgulanması an meselesiydi. Bu sorgulamaların ne şekilde bittiğini de hepimiz

biliyoruz artık... O sırada siyasi ortam da oldukça gergindi. 1 Ocak 1820 tarihinde General Riego bir ayaklanma başlatmış, ardından VII. Fernando bu ayaklanmayla daha liberal bir yönetim icra edeceğini duyurmuştu. İspanya artık despotizmi bırakma aşamasına girmişti. Olan biten her şeyi kır evinden takip eden Goya, bu olumlu gelişmeler karşısında mutlu olmuş, hemen Madrid'e giderek Kraliyet Akademisi'ne girip liberal anayasaya bağlı olacağını bildirmişti ki bu düzende engizisyona yer yoktu. Akabinde Engizisyon lağvedildi ve hapse attığı herkes serbest bırakıldı.

1820 yılının Nisan ayında, tam üç yıl çalışmasını gerektirecek "Kara Resimler" serisine başladı. Goya'nın yaşadığı evi herkes "Quinta del Sordo" yani "Sağır'ın Villası" olarak biliyordu. Çünkü hem Goya hem de villanın önceki sahibi duyma engelliydi. Goya burada iç dünyasına kapanarak gizemli, can sıkıcı ve karanlık birtakım resimler üretmeye başladı. Kariyerinin başlangıcında neşeli kompozisyonlarıyla bilinen ressam, hayatın getirdikleriyle, gördüğü yıkım ve savaşlar nedeniyle artık karanlıklara gömülmüştü.

Villanın iki büyük duvarını kaplayan 14 resim de yağlıboyaydı. Normalde paletinde sınırsız renk olan Goya, bu resimlerinde ağırlıklı olarak siyahı tercih ediyordu. Eserler hem fırça darbeleri hem de koyu tonlarıyla bir yandan Goya'nın iç dünyasını bir yandan da İspanya'nın iç çatışmalarını sembolize etmek için tasarlanmışlardı. Hastalıkları, duyma yetisini kaybetmesi, her gün yaşanan ölümler, denetimsizlik ortamında artan şiddet ve kıtlık bu kompozisyonlara zemin hazırlamıştı.

CADILARIN ŞABATI
Francisco Goya (1789)

Francisco Goya'nın bu eseri, inceleyeceğimiz aynı temadaki diğer eserleri gibi, aslında İspanyol Engizisyonu'nu hicvetmek ve İspanyol halkını batıl inançlarıyla yüzleştirmek için resmettiği eserlerden biridir. Bu resimlerle İspanyolların ortaçağdan kalma korkularına geri dönüşlerinin ne kadar anlamsız olduğu vurgulanır. (Eserleri sipariş edenlerin Osuna Dükü ve Düşesi olduğuna dair yanlış bir bilgi vardır. Aslında Osuna Düşesi, bu konulara merakı yüzünden eseri sonradan satın almıştır. Eserin doğrudan Dük ve Düşes için yapılıp yapılmadığına dair kesin bir bilgiyse yoktur.)

Bu eserde, bundan sonra anlatacağım diğer örneklere oranla daha aydınlık bir sahneyle karşılaşıyoruz, bunu sağlayan da gökyüzündeki ay ve

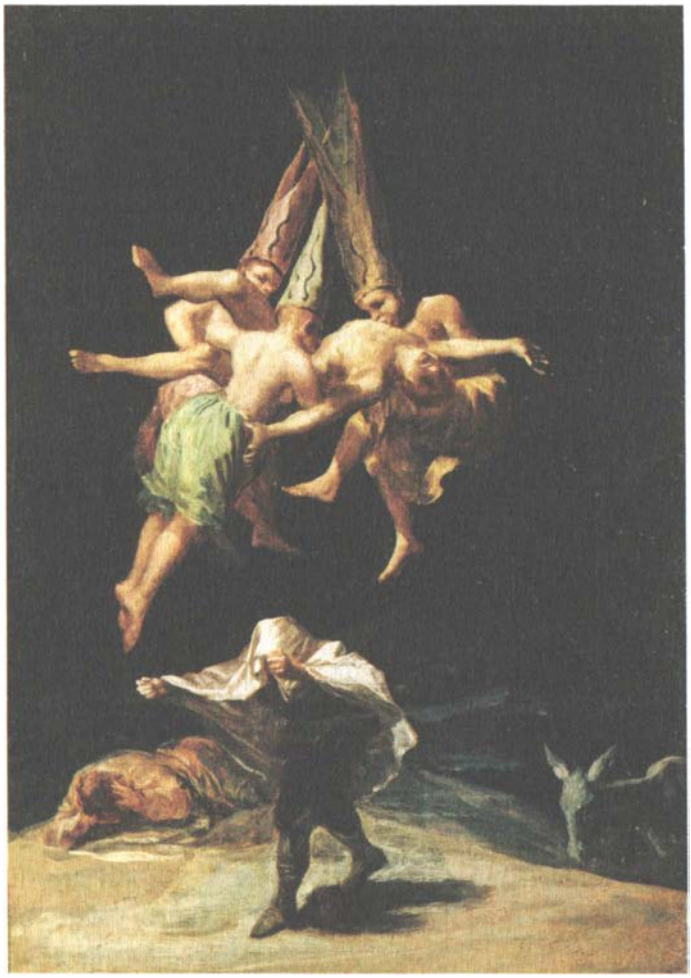


etrafa yaydığı ışık. Ustaca detaylandırılmış bu unsurun etkileri, eserin alt merkezinde bulunan figürlere yöneltilmiş.

Eserde, bir grup cadının Baphomet keçisi etrafında toplandıklarını ve ona kurban etmek üzere ölü veya diri bebekler getirdiklerini görüyoruz. Bu bebekler Şeytan adına kurban edilecek, daha sonra yağları halüsinasyona sebep olan başka otlarla karıştırılarak cadıların hem bedenlerine hem de süpürgelerine sürülecek. Merkezde yer alan keçinin başındaysa asma yapraklarından bir taç var. Bu sembol, antik dönemin Şarap Tanrısı Bacchus'e bir gönderme olarak kabul edilir. Keçinin kıvrımlı, uzun, güçlü boynuzlarıysa fallik bir sembol olmasının yanında bir enstrümana, özellikle de lire benziyor. Bu tasarımla hatırladığımız bir diğer tanrı da lir çaldığı bilinen Apollon oluyor.

Genellikle yaşlı cadılara yer verilen bu kompozisyonda figürler oldukça deforme edilmiş kadınlar şeklindedir. Şeytan'ın etrafında bir daire oluşturan bu cadıların ellerindeki bebekler de –ölü veya canlı fark etmeksizin– oldukça deforme gözüküyorlar. Bazı cadıların birden fazla vaftiz edilmemiş bebek bulduğunu (hatta bunlara fetüs demek daha doğru olacaktır) ve onları öldürüp bir sopaya sırayla bağladıklarını görüyoruz. Yeni doğmuş bebeklerini kaybeden ressamın bu noktada kendi yaşadığı travmalarla da yüzleştiği düşünülür. Öte yandan, İspanya'da o dönemde çok sayıda düşük olayı ve bebek ölümü yaşandığı da bir gerçek. Sağlıksız ülke koşulları ve açlık gibi problemler nedeniyle hanelerde sağlıklı bebek sayısı çok azdır. Engizisyon ise bu durumu cadılara yorar; bu ölümlere dair bulabildikleri en mantıklı açıklama, cadıların bebek ölümlerine sebep olacak büyüler yapmalarıdır. Nasıl mı? Cadılar bebekleri çalıp öldürdükleri gibi yeni ölmüş bebekleri de mezardan çalmalarıyla bilinirler; bunu yaparak yaydıkları kıtlık ve hastalık da sağlıklı bebeklerin bile ölümüne yol açar. Ölen bebeklerin mezarlarını kazar ve henüz çürümemiş olan bedeni alarak çeşitli şeytani amaçları için kullanırlar... Engizisyon'un yaydığı bu inanış sebebiyle İspanya'da çoğu ailenin mezar başında bebeklerinin cesetlerini korumak için beklediği bilinir. Aile üyeleri ceset çürüyüp bir cadının kullanamayacağı hâle gelene kadar mezar başında nöbet tutarlar. İşte Goya'nın hicvetmek istediği şey de tam olarak budur. Buradaki ölü fetüsler ve bebekler, İspanyolların kanayan yarasına tuz basmaktan başka bir şey değildir. Bu yüzden bu resimler alaycı ve saldırgan kabul edilebilir. Çünkü yaşananların cadılarla değil, eğitimsizlikle ilgisi vardır...

HAVADAKİ CADILAR
Francisco Goya (1798)



Sıradışı kompozisyonuyla serinin en ilgi çeken eserlerinden biri de "Havadaki Cadılar" adlı çalışmadır. Bu eserde simsiyah boyanmış arka plan, gecenin en karanlık anında yapılan bir ayine işaret ediyor. Cadıların tamamının erkek olması da ender görülebilen eserlerden biri olmasını sağlıyor.

Resimde ilk dikkatimizi çeken şey, tabii ki gökyüzünde uçuşan cadılar... Aralarına aldıkları bir kurbanın kanını emiyorlar. Kurban hâlâ hayatta ve acı içinde bağırır şekilde resmedilmiş. Cadıların başlarına taktıkları şapkalarsa oldukça ilginç. Aslında bu şapkalar engizisyonun yargılayıp idam ettiği sapkınlara ve cadılara giydirdiği şapkaların farklı bir versiyonudur.

(Bunlara o dönemde "ahmak şapkası" deniyordu.) Çoğu kişi engizisyon kararıyla diri diri yakıldığından bu şapkaların üzerinde genellikle alev figürleri oluyordu. Ancak Goya'nın eserinde yılan figürlerine yer verilmiş. Yani cennetten kovulma sahnelerindeki ilk günaha gönderme yapılarak Şeytan ve onun sembolü olan yılan bu şapkalarla yüceltilmiş. Engizisyon'un masum kurbanlarına bir gönderme yapmak için cadılara giydirdiği bu şapkalar, bu resimde idam edilen kişilere değil, idam eden kişilerin başlarına takılmış.

O zamanlarda sapkınlar idam edilecekleri meydana bir eşek üzerinde getirilir, yolculukları süresince de halkın yuhalamaları ve hakaretlerine maruz kalırlardı. Bu sahneden cadıların –sanki bu törenlerin intikamını almak istercesine– bir Hıristiyanı eşek üzerinde getirerek kanını emdiklerini görüyoruz.

Aşağıdaysa yere kapaklanmış ve dehşet içinde sıranın kendine gelmesini bekleyen başka bir figür daha var. Gökyüzüne doğru diğer cadıların arasında yükselen ve kanı emilen arkadaşı veya akrabasının çığlıklarını duymamak için kulaklarını kapatmış. Onun sağındaysa başına bir örtü geçirmiş ve ortamdan kaçmak ister gibi gözüken başka bir figür daha var. Muhtemelen bu akılalmaz olayları görmenin zihninde yaratacağı hasarı bildiği için olan bitene bakmaktan kaçınıyor. Elleriyse *figa* adı verilen ve kötü ruhları kovmak için yapılan bir hareketle resmedilmiş.

Goya'nın sahne kurgusuna ve figürleri ele alış şekline baktığımızda, Engizisyon idamlarındaki süreci cadıların lehine, tersine çevirerek bu sahnelere imza attığını söylemek mümkün. Zaten eşeği sahneye dahil etmesinin en temel nedeni de bu.

Engizisyon çok uzun yüzyıllar boyunca karşı konulamaz bir otoriteydi. Ondan kaçmak veya kararlarına direnmek neredeyse imkânsızdı. Öldürdükçe zenginleştiği için, eğer sizi ellerinin arasına aldıysa yıllarca işkencelere maruz bırakılıp ardından korkunç bir şekilde katledilmeniz kaçınılmazdı. Bu resimde de bir cadı engizisyonu görüyoruz aslında. Kaçmanın imkânsız olduğu, ölümcül bir cadı ayini. İdam edilirlerken onlara zorla taktırılan şapkaları bu sefer kendi istekleriyle takmış ve üzerine Şeytan'ın sembolü olan yılanı işlemişler. Sağa sola amaçsızca kaçabilir, bir örtünün altına saklanıp batıl hareketlerle korunmaya çalışabilir ya da kulaklarınızı kapatıp tüm bunların bir kâbus olduğuna kendinizi inandırmaya çalışabilirsiniz ama nafile… Kaçışın olmadığı korkunç bir cadı engizisyonun tam ortasındasınız!

BÜYÜ
Francisco Goya (1789)



Bir diğer örnekteyse yine çoğunlukla siyah kıyafetler içinde gördüğümüz korkunç görünümlü cadıların beyaz kıyafetli bir figürü kompozisyonun sağ köşesine doğru sıkıştırdığını görüyoruz. Sarı kıyafetli bir cadı bu erkek figürüne doğru uzanarak bir şeyler yapıyor. Erkeğinse epey korkmuş olduğunu görüyoruz. Cadıların bazıları da yine çeşitli cadılık eylemleri içinde gösterilmişler. Mesela birinin elinde tuttuğu bir *voodoo* bebeğine iğne sapladığını görüyoruz. Onun yanındaki cadıysa elindeki kitaptan büyülü sözleri yüksek sesle okuyor. En sağdakinin ise elindeki sepette bebekler olduğunu görüyoruz. Gökyüzünde uçuşan baykuşlar karanlığın ve ölümün sembolleri olarak resim içerisinde sahneyi doldurarak eserin karanlık temasını büyük ölçüde etkiliyorlar. Gökyüzünde süzülüp parlayan gözleriyle sanki resmi izleyeni gözlüyor gibiler...

BÜYÜLENMİŞ ADAM
Francisco Goya (1789)



"Şeytan'ın Lambası" adıyla da bilinen bu eserde farklı bir konuyla karşılaşıyoruz; resim, Antonio de Zamora'nın "Zorla Büyülenen Adam" *(El hechizado por fuerza)* adlı oyunundan bir sahneyi görselleştiriyor. Don Claudio adındaki bu adam kendine bir çeşit büyü yapıldığına ve tüm hayatının bir lambayı sürekli yanar vaziyette tutmasına bağlı olduğuna inanıyor. Sahnede Claudio'nun büyü etkisi altındaymış ve bu kadar mantıksız bir eylemi tutkuyla yapıyormuş gibi gözükmesi oldukça etkileyici. Ardına dek açtığı gözleri ve yoğun dikkatiyle demonik figürün elindeki lambaya yağ koyuyor. Arkadaki katır figürleriyse –kompozisyonun cadılık ve büyü temasını gösterecek şekilde– bir ayine katılmışçasına iki ayak üstünde duruyor ve oluşturdukları çemberin etrafında dönüyorlar.

CADILARIN ŞABATI/BÜYÜK KEÇİ
Francisco Goya (1821-23)



Sağır'ın Villası'nda yaptığı eserlerden biri olan "Cadıların Şabatı", sanatçının karanlık iç dünyasını ve Engizisyon konusundaki tutumunu sert bir üslupla görselleştirir. 17. yüzyıl ve sonrasında güç kaybeden engizisyon ve cadı inancı bir dönem sürekli körüklenmeye çalışılmıştı. Avrupa'da bilim ve teknolojide yaşanan gelişmeler yavaş yavaş toplumun aristokrasi sınıfından da öteye yayılınca halkın da bu gibi konulara olan ilgisi ve inancı oldukça azalmıştır. Engizisyon'un yakaladığı insanların serbest bırakılması sözkonusu olmaya başlamış, halktan insanlar olaylara tepkisiz kalmamışlardır. Goya her ne kadar saray ressamı olsa da Engizisyon'un yersiz dayatmalarına halkın penceresinden bakarak bu karanlık ve korkunç temaları bir mizah unsuruna dönüştürmeyi başarmıştır. Bugün baktığımızda yine oldukça grotesk ve ürpertici gözükse de aslında o dönemin İspanyolları için bunlar hiciv yüklü eserlerdir. İspanyollar her zaman siyah rengini önemsemiş ve bizim karanlık bulduğumuz hikâyelere veya görüntülere daha alışık bir toplumda yetişmişlerdir. Buradaki yoğun siyah ve diğer koyu tonlamalar da aslında İspanyol kültürünün bir ürünüdür. Goya, bu yapıtlarda giderek belirginleşen fırça darbeleriyle modern sanat akımlarından ekspresyonizmi etkilediği gibi metafiziksel konulara yaklaşımı, kullandığı renk ve üslupla sembolist ressamları da derinden etkileyecektir.

Goya sanatla güzelliği bir tutmaz, çirkinliğin de sanatın bir parçası olduğunu hatırlatır bize. Sadece cadıları veya iblisleri çirkin resmetmez, aynı zamanda dünyayı da olduğu gibi görür ve kabul eder. Örneğin, kraliyet ailesi resimlerine baktığınızda benzerlerinin aksine, idealize edilmemiş, sıradan insanlar görürsünüz. Bu sanatsal bir başkaldırı mıdır? Yoksa sadece yeni bir

bakış açısı mı? Goya'nın döneminde ve öncesinde soylu kişiler portrelerinde gerçekte olduklarından daha güzel, daha yakışıklı, daha bilge ve daha asil resmedilirlerken Goya onları oldukları gibi, belki de olduklarından daha aşağı yansıtmayı tercih ederek aslında sanatın farklı bir yüzünü dünyayla tanıştırmaya çalışıyordu. Kullandığı hiciv diliyse sadece cadı temasına özgü değildi belki ama Engizisyon'a olan nefreti bu resimlerdeki fırça darbelerini ve koyu tonları daha şiddetli bir şekilde kullanmasını sağlıyordu.

Eserde cadılarla birlikte oturan ve Şabat ayinini yöneten keçi kılığındaki Şeytan'ı görüyoruz. Cadılar birbirlerine sokularak oturmuş da Şeytan'dan karanlık öğretileri dinliyor gibi görünüyorlar. Dikkat çekici olansa siyah keçinin siyah cübbe giymiş bir adam gibi de görünmesi... Aslında burada siyah cübbeli engizisyon rahiplerine de bir gönderme olabilir. Elindeki kitabı İncil tutar gibi resmedilmesi de bunun bir işareti. Bütün bu varsayımları kabul edersek Şeytan'ın cadılara satanik bir vaaz verdiği düşünülebilir.

Goya'nın bu eseri görkemli bir büyüklükte resmetmesi tesadüfi değildi; Quinta del Sordo'nun duvarlarını süsleyen 14 yağlıboya tablodan en büyük ölçeklere sahip olan eser, sanatçının kara resimleri arasında en gizemli olanlarındandı.

Resmin yapılış sürecinde Goya'nın mental açıdan sağlıklı olmadığı bilgisine sahibiz; sanatçının Engizisyon nefretiyle zihnindeki dengesizliği bir dışavurum şeklinde yapıtına aktarması, ileride Ekspresyonist sanatçılar tarafından da ilgiyle takip edilecek bir tutumdur.

ŞABAT GÜNÜNE GİDEN CADILAR
Luis Ricardo Falero (1878)

1851 yılında Granada'da doğan İspanyol ressam Ricardo Falero, mitolojik, mistik konulara, metafiziksel olaylara ve özellikle de cadı temalarına çok ilgi duyan bir ressamdı. Modern dönemin başlamasıyla birlikte Romantik anlayıştan etkilenerek yaptığı cadı sahneleri oldukça zengin bir görünüm sunar izleyiciye.

Falero, eserinde bir Şabat ayinini oldukça karmaşık bir kompozisyonla yansıtmayı tercih etmiş. Güzel, genç kadınlar, yaşlı ve korkunç görünümlü kadınlar, siyah bir keçi, gökyüzünde süzülen yarasalar ve çeşitli korkunç hayvanlarla donatılmış; hareketli, devinimli ve görkemli bir sahneye tanık-



lık ediyoruz. Kompozisyonun sol tarafından başlayalım. Burada dikkat çeken bir erkek figürü var. Kollarına girmiş iki cadı onu da ayine götürüyor. Bu erkek figürü ayin yerine varıldığında kurban olarak parçalarına ayrılacak. Birbirlerine ve merkezdeki siyah keçiye tutunmuş bir şekilde uçan cadılarsa görsel bir zenginlik oluşturuyor. Özellikle genç kadın figürlerine dikkat etmenizi istiyorum. Neredeyse hepsi zevkle kendilerinden geçmiş gibiler. Keçinin üzerindeki kadının, keçi boynuzunu kavrayışı ve bakışları şehvetli, ürpertici bir erotizm atmosferi yaratıyor. Bütün kadınlar eğiliyor, bükülüyor ve kasılıyorlar, zevk ve enerjiyle dolmuş bedenlerini kontrol edemiyorlar. En ön planda soldan sağa doğru genç bir kadın, onun arkasında yaşlı bir kadın, onun arkasında da bir iskelet figürü görüyoruz. Sanatçı kompozisyon içerisinde ölüm ve yaşam, zaman karşısında en kötü güçlerin çaresizliğine de bir gönderme yapıyor.

Kompozisyon içindeki genç cadılar çıplak bir şekilde resmedilmişler. Ancak yaşlıların kıyafetlerle uçtuğunu görüyoruz. Kıyafetlerinin kumaşı saçlarıyla birlikte dalgalanarak eserdeki hareketi son derece güçlendiriyor. Normalde Barok sanatta görmeye alışık olduğumuz bu hareket ve devinimin yanı sıra kullanılan gölge-ışık kontrastı da 17. yüzyıla egemen olan kasvetli Barok sanatın modern bir uygulaması gibi görünmektedir. 1878 yılında, kendisinden iki yüz yıl önceki sanat döneminin anlatım gücünden faydalanmış diyebiliriz sanatçı için. Arka plana uyguladığı soluk renklerse kompozisyonun anlatımını ve izleyici üzerindeki etkisini ciddi bir şekilde güçlendiriyor. Ayışığının hâkim olduğu bulutlu bir gökyüzünde, saçlarını savurarak kurbanları ve sembolleriyle uçuşan ölümcül cadılar...

Sol taraftaysa kanatları açık bir yarasa figürü görüyoruz. 19. yüzyılda kadınların kan emici yarasalarla eşdeğer görülmesi ve "*femme fatale*/ölümcül kadın" olarak anılması bu sembolün kullanılmasında önemli bir etkendir. Peki neden bu kompozisyonu tercih ediyor sanatçı? 1860'lı yıllarda Avrupa'da başlayan özgürlük hareketleri cinsellikle de ilişkiliydi. Bu anlamda resimde erotizm ve pornografi 1800'lerin sonu ve 1900'lerin başında moda hâline gelmişti.

Şeytan bölümünde Franz von Stuck eserlerini incelerken bu konulardan bahsetmiştik. Kısaca hatırlayacak olursak; bu dönemde cinselliğin bilimsel olarak da araştırılmaya başlanmasıyla Avrupa'da genel olarak cinsellik daha rahat yaşanmaya hatta moda hâline gelmeye başlamıştı. Neticede genelev sayısında ciddi artışlar yaşandı ve salgın hastalıklar görülmeye başladı. Sonunda Franz von Stuck'tan Pablo Picasso'ya kadar pek çok ressam farklı

dönem ve akımlar içinde erkekleri ölüme davet eden kadınları temel alan resimler yapmaya başladılar. Bu kadınlar, erkekleri güzellikleriyle büyülüyordu ancak bu aşkın sonunda ölüm, hastalık ve felaketler erkekleri ele geçiriyordu. Kadınlar konusunda geçmişteki sicili hiç iyi olmayan Avrupalı ressamların da tarihlerinde kara bir leke olan cadı avlarını ve cadıları resimlerinin konusu hâline getirmeleri uzun sürmedi.

1470'lerde sadece Almanya'da 20.000 kadının cadı diye katledilmesi toplum hafızasında önemli bir yere sahiptir. Peki, masumların dışında gerçekten kötü güçler ya da Pagan geleneklere sadık kadınlar kendilerini cadı olarak tanımlıyor ya da ayinler yapıyorlar mıydı? Pek çok tarihçiye göre bu konu biraz karışık; böylesi tarikatların varlığı dilden dile dolaşan bir efsaneye dönüşmüşken araştırmacılara göre cadı olduğu varsayılan kimi insanlar iksirler yapıp karanlık ormanlar içinde, ateşin başında toplanıyor olabilirlerdi. 19. yüzyılda bu kadınların doğayla bütünleşip ve cinsi ayrıma meydan okumak amacıyla bitkilerden ve mantarlardan elde ettikleri uyuşturucularla "uçtukları" da düşünülüyordu. Aslında o sihirli yağı bedenlerine sürdüklerinde bir kendinden geçme anı yaşamakta ve ateş başında dans ederken uçtuklarını varsaymaktaydılar. Ressamımız Falero'nun da bu anlatıma uygun bir kompozisyon oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bunlar, kadını Âdem ve Havva'dan beri şehvetin, tutkunun, ölümün, cennetten kovulmanın baş sorumlusu olarak gören erkeklerin onlardan korkup ötekileştirilmelerini sağlamak için yazdığı masallar ve yaptıkları eserlerdir.



Cadı Şabatı,
Luis Ricardo Falero (1880)

CADI

Luis Ricardo Falero (1882)



Falero'nun iki yıl arayla yaptığı "Cadı Şabatı" ve "Cadı" eserleri hemen hemen benzer özellikleri sergiler. Kötülüğün, kötü güçlerin ve karanlığın sembolü olan yarasaların gökyüzünde uçan cadılara eşlik ettiği bu kompozisyonlarda yine *femme fatale* vurgusunu hissederiz. Rönesans ve Barok dönemde karşılaştığımız cadılar artık kaybolmuş, çekici, genç ve güzel kadın figürleri sanat tarihinin yeni cadıları olmuşlardır. Moderniteyle birlikte engizitör kimliğinden neredeyse utanır hâle gelen Avrupa, geçmişte kadınlara yapılan zulmü anlamlandıramamış, ancak buna tepki olarak yapılan eserlerde yaşlı ve çirkin kadın bedenlerini genç ve güzel bir versiyona dönüştürerek atalarının yaptığını çağdaşlaştırıp kadın bedenini yine metalaştırmıştır. Kısacası kadın, erkeği cinsel çekimiyle etkileyip yok edebilecek bir varlık gibi gösterilmeye devam edilmiştir. Bu anlamda sözünü ettiğimiz iki eser, ilk bölümde incelediğimiz "Günah" adlı eserle paralellik gösterir. Dolunayın aydınlattığı gökyüzünde uçmaktan zevk duyduğu belli olan bu güzel kadın, gece semasında yol alırken süpürgeyi bacaklarının arasına alarak erotik bir figüre; erkeğin sadece hayallerinde görüp asla erişemeyeceği bir fanteziye dönüşmüştür.

BİR CADININ SORGULANMASI
Thompkins Harrison Matteson (1853)



Amerikalı ressam Thompkins H. Matteson, kariyeri boyunca vatanseverlik ve dini temalarda yaptığı resimleriyle bilinip gerçekçi kompozisyonlar oluşturmayı seven bir ressamdı. Resimlerini yaparken hem kendi yaşadığı dönemden hem de tarihin tozlu sayfalarında kalmış hikâyelerden yola çıkarak bir kurgu oluşturuyordu.

"Bir Cadının Sorgulanması" adını verdiği bu resim, tahminen 1692 senesinde Salem Cadı Mahkemeleri'nde yaşanan bir olayı temsil ediyor. Bu olayda Mary Fisher adında bir kadının cadılıkla suçlanmasının ardından mahkemede sorgulandığı anı görüyoruz. Eser aslında sorgudan çok Şeytan'ın damgasını (işaretini) arama işlemini konu alıyor.

Stigma Diabolicum olarak adlandırılan bu işaret, Şabat ayinlerinde, Şeytan'la anlaşma yapan cadıya Şeytan tarafından bırakılan bir izdir. Cadı avcıları, davaların en yoğun geçtiği dönemlerde, halk arasındaki cadıları tespit edebilmek için sorguladıkları kişinin bedeninde Şeytan'ın ayin sırasında bıraktığı izi ararlardı. 1500'lerde başlayan bu inanış, 1700'lerde tıp ve bilim alanındaki gelişmeler sonucunda yavaş yavaş terk edildi. Satanist ayinlerin gece vakti yapılan kabul törenlerinde cadılara verildiğine inanılan bu izin tam olarak bir betimlemesi yoktu. Her bölgede Şeytan'ın işaretine dair farklı düşünceler vardı. Hatta her davada bu işaret sürekli değişiyordu. Bunu tespit etmek isteyen Engizisyon kadınları çırılçıplak soyuyor, ardından cinsel bölgeler de dahil olmak üzere tüm vücutlarını tıraş ediyor ve cadı olduğundan şüphelenilen kadının bedenine iğneler batırmaya başlıyorlardı. Yeter ki işaret bulmak istesinler, her tür ben ve iz kusur olarak görülebiliyor; bir alerjik reaksiyon, siğil, çıban, yanık izi, bıçak yarası, morluk veya şişlik Şeytan'ın işareti olarak tanımlanabiliyordu.

Bu aramalar halkın gözü önünde yapılıyordu. Çırılçıplak soyulduğunuz bir meydanda veya bir mahkeme salonunda, bir oda dolusu insanın gözleri önünde sadece nasırlarınıza değil, vücudunuzun her yerine iğneler batırılıyordu. Engizitör ve yardımcıları bedeninizde dokunmadık ve iğne batırmadık yer bırakmıyorlardı. Bu işlem aslında bir işkence yöntemiydi. Tarihi kayıtlara göre bir engizitör, Catherine Boyraionne adlı kadına iğne batırarak korkunç bir işkence yapmış ve kadının ciddi anlamda yaralanıp ölmesine sebep olmuştu: Engizitör, Şeytan'ın işaretini aradığını söyleyerek Catherine'in koltuk altlarına, uyluğuna, karnına ve gözlerine iğneler batırmıştı. İşareti bulmanın farklı bir yolu olduğunu düşündüğü bir yöntemle vajinasına da kızgın yağ dökmüştü.

Daha önceki bölümlerde adını geçirdiğimiz Matthew Hopkins ise kendini cadı bulucuların generali ilan etmişti. İğne batırma yöntemini en çok kullanan ve yayılmasına sebep olanlardan birinin de Hopkins olduğu düşünülüyor. Kadınlar bu durumdan o kadar korkar bir hâle gelmişlerdi ki İskoçya'da iki kadın erkek kılığına girip Bay Dickson ve Bay Peterson adıyla cadı buluculuk yaptılar.

Bu gibi sorgulamalarda aranan tek şey Şeytan işareti değildi. Cadı memesi inanışı da sorgu sırasında suçlanan kişinin kıyafetlerinin çıkarılmasına ve arama yapılmasına neden oluyordu. Daha çok İngiltere'de görülen "cadı memesi", aslında kutsal anneliğin saptırılmış bir versiyonuydu. Bu inanışa göre cadılar, iblis veya cinleri emziriyorlardı. Aynı zamanda cadı, çevresindeki insanların ona hizmet etmesini sağlamak için göğsünden ge-

len kanı onlara içirirdi. Cadı memesi, Şeytan tarafından bedene yerleştirilirdi ve iblis, kötülük tohumlarını cadının içine bıraktıktan sonra şafak sökmeden ortadan kaybolurdu. Ancak bu sadece İngiltere ile sınırlı kalmış bir inanıştı. Onun dışında yine İngiltere, Almanya, Fransa ve İspanya gibi ülkelerde "Şeytanın İzi" halk tarafından yaygın olarak gerçek kabul edilen bir unsurdu.

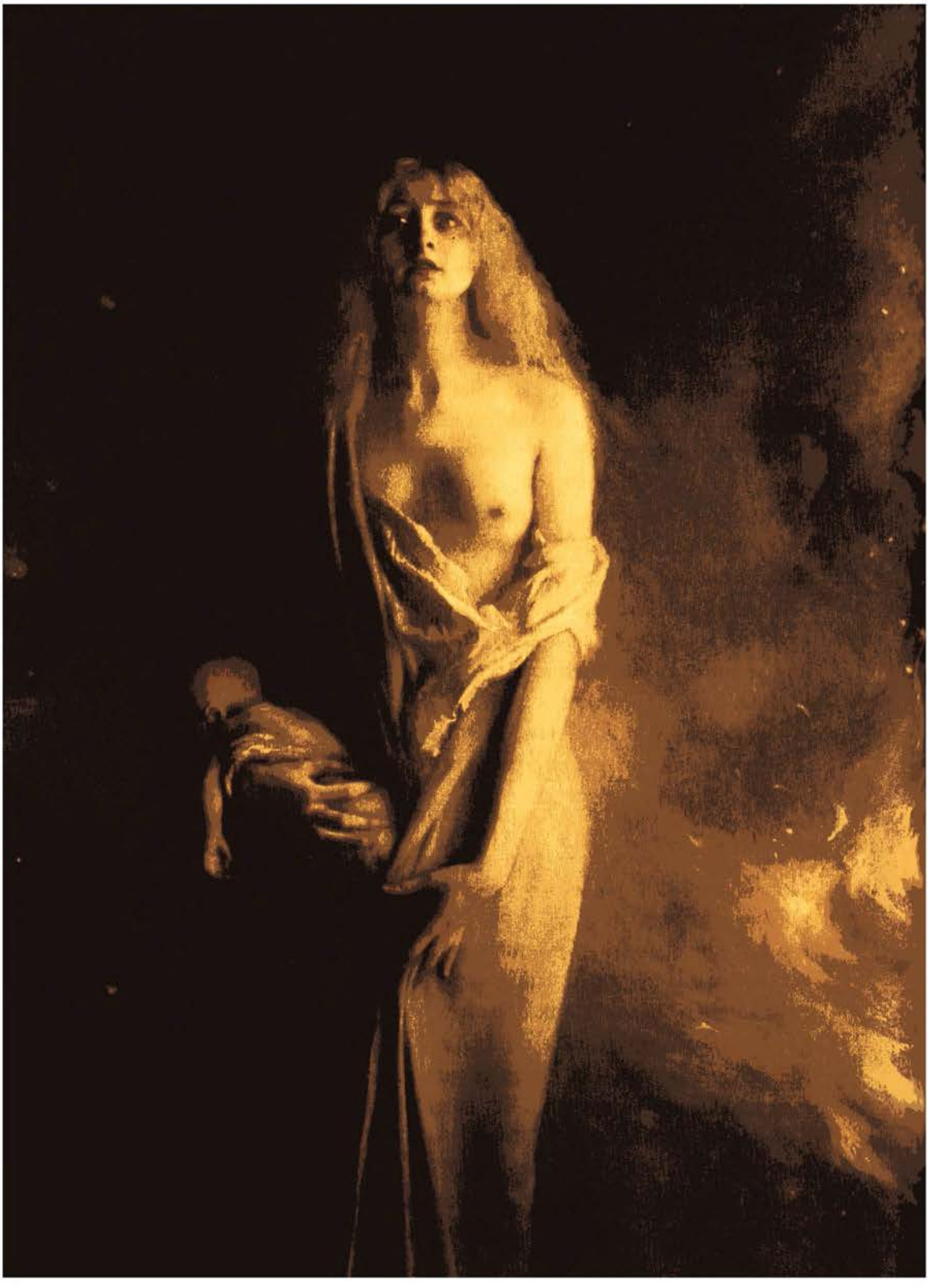
Sözkonusu resme dönecek olursak, Amerikalı ressam T. H. Matteson, eserin konusunu John Greenleaf Whittier'in *Supernaturalism of New England* adlı kitabından almıştır. Bu kitapta bahsi geçen bir cadı sorgulaması ressamı çok etkilemişti. Sorgulamaya giren kadının adı Mary Fisher'dı ve herkesin gözü önünde çırılçıplak soyularak bedeninde Şeytan İzi aranmıştı. Yine aynı kitaptaki korkunç bir kısımda iki kadın cadılıkla suçlanıp Kızılderililerin ve kurtların olduğu bir bölgede biçare bırakıldığı anlatılmaktaydı.

Ressam, bu eseri Mary Fisher olayına sadık kalarak işlemiştir. Anlatıda kadının kıyafetleri çıkarılınca yakınlarının baygınlık geçirdiğinden söz edilir ki eserde bunu görebiliyoruz. Normalde böylesi bir sorgulamaya yetkisi olan dönemin Valisi Endicott iken, kendisi bir iş gezisi için görev yerinden uzaklaşınca vali yardımcısı Bellingham, Mary Fisher'ı cadılıkla suçlar. Neticede kızın kıyafetleri çıkarıldığında sırtında küçük bir leke görülür ve bu leke Şeytan'ın İzi olarak kabul edilerek korkunç sona zemin yaratılmış olur...

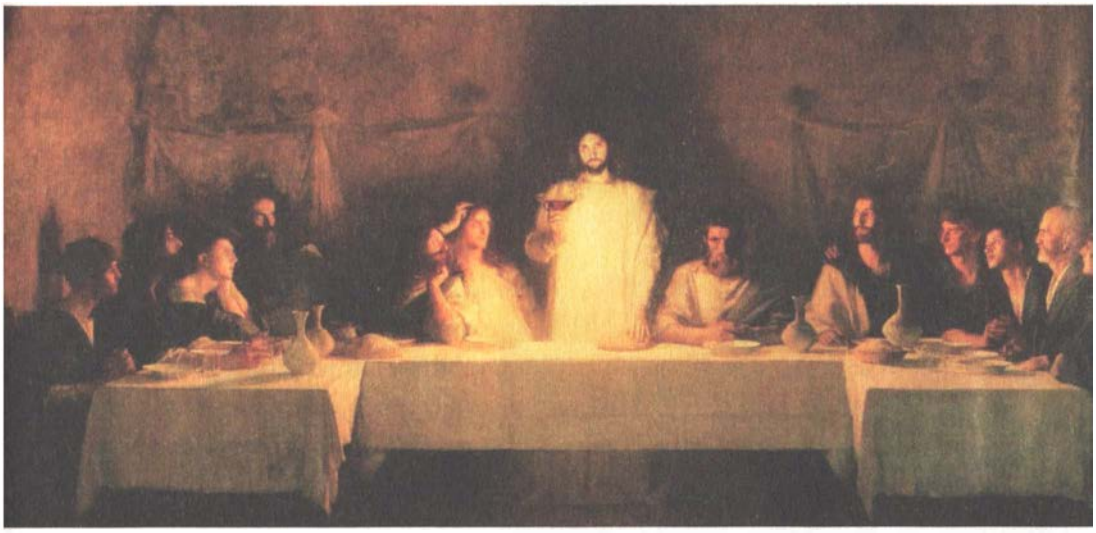
MARGUERITE'İN ŞABAT GÜNÜ
Pascal Dagnan-Bouveret (1912)

Pascal Adolphe Jean Dagnan Bouveret, modern resim sanatı anlayışının yeni yeni hareketlendiği dönemlerde akademik ve klasik temalı resimler yaparak modern sanatın karşısında duran ressamlardan biriydi. Yaptığı kompozisyonların gerçekçiliği, edebi ve tarihi ağırlığıyla kariyeri boyunca akademi çevrelerinde çok başarılı bir ressam olarak anıldı. Paris'te doğan Bouveret, 1869 yılında Paris Güzel Sanatlar Okulu'na girdi. Burada Alexander Cabanel ve Jean Leon Gerome gibi iki büyük usta ressamın öğrencisi oldu. Kısa süre sonra, 1875 yılında dönemin en prestijli sergisi olan *Salon de Paris*'de eserleri sergilenmeye başladı, 1885 yılında da onur madalyasıyla ödüllendirildi.

Resimlerindeki dini temaların oldukça mistik bir etkiye sahip olması nedeniyle sanatçı özellikle dindar çevrelerde büyük üne sahip olmuştu.



1896 yılında yaptığı "Son Akşam Yemeği" adlı eserinde fotoğraf kullanarak daha gerçekçi bir görüntü elde etmeye çalıştı. Sanatçı önce bir stüdyoda sahneyi kurgulamış, fotoğraf çektirmiş, ardından elindeki fotoğrafı resme geçirmişti. Bu anlamda, özellikle böyle bir kompozisyon için fotoğraf kullanan ilk sanatçıdır.



Son Akşam Yemeği
Pascal Adolphe Jean Dagnan Bouveret (1896)

"Marguerite'in Şabat Günü" adlı eserindeyse Faust anlatısının bir bölümünden etkilenen ressam yine hem gerçek hem de mistik bir atmosfer elde etmeyi başarıyor. Buna göre klasik Alman efsanelerinden birinin başkarakteri olan, Şeytan'la bir anlaşma yapan simyacı-doktor Faust, Marguerite adındaki genç bir kızı baştan çıkarır ve ilişkiye girerler. Bu ilişkinin ardından Faust kızı terk eder. Marguerite karnında bir bebekle ortada kalsa da birgün Faust'un geri döneceğine inanmaktan vazgeçmez. Nihayetinde aklını kaybeder ve dipsiz bir umutsuzluğun pençesine düşer. Öyle bir umutsuzluk ki onu ve bebeğini cehennem ateşlerine sürekleyecektir... Terk edilmenin acısına dayanamayan Marguerite, Faust'dan olma çocuğunu öldürür ve ardından kendi canına kıyamaya karar verir. Ancak bunu gerçekleştiremeden tutuklanıp zindana atılır. Bu sırada Faust da Mephistopheles'le karanlık bir yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk onları bir cadı Şabatına kadar götürür. Faust da Şabata katılır ve merkezdeki ateşin içinde bir hayal görür: Magruerite alevlerin içinde bebeğini kucaklamış vaziyette Faust'a bakıyordur. Kadının yüzü solmuş ve vücudundaki tüm kan çekilmiş gibidir. Kucağında tuttuğu bebekse çoktan ölmüştür. Alevlerin arasında oturmakta

olan kadın, Faust'a bakıp yavaşça ayağa kalkar... Şabat töreninde gördüğü bu hayal Faust'un aklını başına getirip tövbekâr olmasına neden olacaktır.

Ressam, eserinde Goethe'nin metnine sadık kalarak Faust'un hikâyesindeki bu dramatik anı bize yansıtmaya çalışıyor. Alevler içindeki Marguerite ile göz göze geldiğimizde eserin doğaüstü mistik atmosferi karşısında etkilenmemek mümkün değil. Bebeğiyse tam anlamıyla kucağında tutmuyor. Bebeğin ölü olduğunu vurgulamak isteyen ressam onu annesinin tek eliyle tuttuğu bir oyuncak bebekmiş gibi resmetmiş. Kadının sol elindeyse histerik bir kasılma görüyoruz. Bu kasılmış el, yüzündeki gergin bakışla bütünleştiğinde Marguerite'in tıpkı hikâyede olduğu gibi aklını yitişmiş ve bebeğinin canına kıymış bir anne olduğunu hissettiriyor. Omuzundan düşen elbiseyle bir göğsü açılan figürün anneliği vurgulanmak istenmiş. Umutlu ve duygu dolu gözlerle yukarıdaki bir noktaya bakan kadın hâlâ tutkuyla beklediği Faust'un yolunu gözlüyor. Faust sahnede arka plana alınmış, böylelikle izleyicinin konuyu daha iyi kavrayabilmesi amaçlanmış. Sivri yüz hatlarına sahip olan şeytani Mephistopheles, yaptığı kötülüğün etkilerini görmek için dönüp Faust'a bakıyor. Faust ise oldukça şaşırmış ve biraz da sinirlenmiş gibi alevlerin içindeki Marguerite ve ölü bebeğine bakıyor...

GENÇ CADI
Antoine Wiertz (1857)

Kendine has üslubuyla mistik konulara yönelip tuhaf figürleri ve okült temaları ele alan Belçikalı ressam Wiertz'in "Genç Cadı" adlı eseri yine toplumsal bir hiciv resmi gibi görülebilir. Avrupa'nın tarihi köklerine işlemiş olan cadılık inanışının etkisini kaybetmesinden bir asır sonra yaptığı bu eserde cadılık suçlamasıyla hedef alınan kadınların, aslında şehvet düşkünü engizitörlerin avı olduğuna yönelik bir tema işler. Bu da modernizmin başladığı dönemlere ait bir düşüncedir; zamanla insanlar cadı masallarının kadınları kontrol altında tutmak ve köleleştirmek için uydurulduğunu nihayet fark etmişlerdir. Hatta günümüzden bir bakışla, sapkın ve şehvet düşkünü insanların engizitör olup en akla hayale gelmeyecek sapkın fantezilerini gerçekleştirmek için uygun bir zemin hazırladıkları da söylenebilir.

Şimdi resme tekrar bakalım. Ortaçağdaki cadı görüntüsü neredeyse hiç bozulmadan 1857 yılına kadar ulaşmış. Hatta günümüzde herhangi bir sinema-televizyon platformunda görsek gözümüze asla yabancı gelme-



yecek bir cadı figürü ile karşı karşıyayız. Bir elinde yıpranmış sayfalarıyla bir büyü kitabı tutar gibi görünüyor. Diğer eliyle de sessiz olmamızı işaret eder gibi. Masallarda da sıklıkla karşımıza çıkan yaşlı ve çirkin cadı formuna oldukça benziyor. Yanındaysa kendisiyle renk, yaş ve güzel-çirkin zıtlığı oluşturan genç bir kadın figürü var.

Belçikalı ressam muhtemelen bu figürü tasarlarken Kuzey Barok resim sanatının en büyük ustalarından olan Peter Paul Rubens'in kadınlarından etkilenmiş olmalı. Dönem içinde çekici kadın imgesine yakışır bir model seçtiğini de söyleyebiliriz. Bu figür, bembeyaz teni ve dolgun vücut hatlarıyla güzelliği, doğurganlığı sembolize ediyor. Fallik bir imge olarak yorumlayabileceğimiz süpürgeyi bacaklarının arasına almış, çırılçıplak hâlde uçmaya hazırlanıyor. Bir gözünün sargılı olduğunu gördüğümüz bu cadı, sorgulamadan yanındaki yaşlı cadının yardımıyla kaçmak üzere. Kıyafetlerinin çıkarılmış olması da muhtemelen bu yüzden. Sağ üst kısımda çeşitli demonları görüyoruz. Sol üst köşedeyse en az cadı kadar çirkinleştirilmiş yaşlı keşişlerin şaşkınlık içindeki hâlleri gösteriliyor. Yüzlerine dikkatli bakarsanız her birinin oldukça tuhaf ifadelere sahip olduklarını görürsünüz. En sağdaki aklını kaybetmiş gibi bakıyor genç kızın çıplak bedenine. Dişlerini sıkmış ve oldukça histerik bir gülüşü var. Onun üstündeki engizitör ise gözlüklerini takıp olayı daha iyi görmeye çalışıyor. Soldaki de yine yandan ve tedirgin edici bakışlarla süzüyor genç cadıyı. Ressam bu keşişlerin birer sapığa benzer tasarımlarını bilinçli olarak kullanıyor, onların cadıya bakış şekilleri ve genel tavırları belki de sanat tarihinde ilk kez asıl kurtarılması gerekenle gerçek kötünün kim olduğunu anlatıyor bize.

Yaşlı cadı ilk bakışta bize korkunç bir figürmüş gibi gelse de genç cadının kaçmasına yardım ediyor ve bize doğru bakıp sessiz olmamızı istiyor. Bu resimde geldiğimiz nokta Kuzey Avrupalıların tarihi cadı avlarına verdiği modern tepkileri de gözler önüne sermiş oluyor. Yüzyıllar sonra cadılar kahraman oluyor ve kadınlar süpürgelerine binip kaçabiliyorlar. Ne var ki metalaşmaktan ve cinsellikle ilişkilendirilmekten kurtulamıyorlar. Çünkü genç cadının betimleniş tarzı ve bacaklarının arasına yerleştirilen süpürge, sergiyi ziyaret eden erkeklerin zihinlerine hitap etmek amacıyla yapılıyor hâlâ. Yani ressam bir noktada kadınlara yapılan işkenceleri kınayıp engizitörleri korkunç, cadıları kahraman olarak gösterirken, yüzyıllar boyunca katledilen genç kızları da katledenlerin torunlarına seyirlik bir malzeme olarak sunuyor…

HENRY FUSELI'NİN KARANLIK DÜNYASI

Johann Heinrich Fuseli, 7 Şubat 1741 tarihinde Zürih'te İsviçre'nin önemli portre ressamlarından biri olan Johann Caspar Fuseli ve eşi Anna Elisabeth'in oğlu olarak dünyaya geldi. O zamana kadar Fuseli'nin sadece bir kardeşi vardı. İlerleyen yıllarda hane daha da kalabalıklaşacak, anne ve babası 16 çocuk daha yapacaktı. Babası bir ressam olmasının yanı sıra önemli bir koleksiyoncuydu ve güzel sanatlara duyduğu derin sevgiyi çocuklarına da aktarmak istiyordu ki içlerinde bu konuya en çok ilgi duyan Henry'ydi.

Henry henüz küçük yaşlarda sanat tarihi kuramlarını oluşturan Johann Joachim Winckelmann ve Alman ressam Anton Raphael Mengs'in çalışmalarını takip etmeye başladı. Elbette onu bu isimlerle tanıştıran babasıydı. Klasik sanatı ve antik dünyayı bu şekilde öğrenmeye başladı. Ayrıca babasından resim eğitimi alıyor, onun yaptığı klasik kompozisyonları taklit ederek becerilerini geliştirmeye gayret ediyordu.

Henry'nin yaşı ilerledikçe ahlakçı konulara ve klasik kompozisyonlara karşı ilgisi azalmaya başladı. İçindeki dürtüler onu başka konulara yönlendiriyordu. O dönemde İngiltere'de ortaya çıkan ahlaki saygı ve doğruluk temalarının da ilgisini çekmediğini fark etti. (Ressamlar o dönemde ağırlıklı olarak ahlaki mesajlar veren resimlerle manzara resimleri çalışıyorlardı.) Babasının koleksiyonlarıyla büyümüş olan Henry, bu konulara karşı ilgisini çoktan kaybetmişti. Hâl böyle olunca babası çok ilginç bir karar vererek Henry'yi bir resim okuluna göndermek yerine dini bir okula yazdırdı. Bu

kararda Henry'nin karanlık merakları olduğunu anlaması rol oynamış olabilir mi? Dilerseniz bu soruya ressamın sanatını inceledikten sonra cevap verelim.

Yeni okulunda İsviçre'nin önemli şairlerinden biri olan Johann Kaspar Lavater'le tanıştı. Lavater, şair olmasının yanı sıra dönemin ünlü ilahiyatçılarından biriydi. Eğitimini tamamlayan genç Henry, 1761'de bir rahip olmuş ve ilk görevine atanmıştı. Ancak İsviçre'deki yozlaşmışlık ve ikiyüzlülük onu rahiplikten uzaklaştırmaya başlamıştı. İsviçre'de çok sayıda skandal yaşanıyor ve bütün bunlara sessiz kalmaktan hoşlanmıyordu. En sonunda akıl hocası Lavater bir yargıcı ihbar etti. Lavater'e göre bu yargıç yozlaşmış biriydi ve rüşvet alıyordu. Aynı zamanda davalara duygularını karıştırıyor ve düşmanlarından intikam almak için mesleğini bir araç olarak kullanıyordu. Hocasıyla bu yargıcı ihbar eden Henry kısa süre sonra İsviçre dışına çıkmak zorunda kaldı ve Almanya'ya gitti.

Almanya onun sanatsal düşüncelerini ve dünya görüşünü genişletebilecek bir zemine sahipti ve burada aydınlanma her alanda hızla yükseliyordu. Hoşgörü ve özgürlük gibi kavramlar üzerine ortaya çıkan yeni fikirler de çok ilgisini çekmişti. Onu en çok cezbeden devlet işleriyle dini işlerin bir arada tutulmaması düşüncesiydi, yani kilise ve devlet ayrılmalıydı. İşte bu düşünce onu derinden etkilemişti. Kendini geliştirmeye daima açık olan Fuseli, kısa sürede Almanca da öğrendi. Fransızca ve İtalyanca biliyordu ki bu da onun sanat tarihini çok daha iyi kavramasını ve daha geniş bir perspektiften bakmasını sağlıyordu.

Bu üç dili tercümanlık yapabilecek kadar iyi bilen Fuseli'nin ilk çevirisi, babasından öğrendiği J. J. Winkelmann'ın çalışmaları üzerineydi. Winkelmann'ın antik Yunan sanatı üzerinde yaptığı araştırmaların ardından Jean-Jacques Rousseau'nun çalışmalarını çevirmeye başladı. 1765'ten 1767 yılına kadar Aydınlanma filozoflarının eserlerini çevirmesi onu giderek dinden uzaklaştırdı ve en sonunda artık Hıristiyan olmadığını ilan etti.

Dinden kopuşunun ardından İngiltere'ye gitti ve dönemin en büyük sanat eleştirmeni ve ressamlarından biri olan Sir Joshua Reynolds'la tanıştı. Onunla sanata bakışını daha da genişletti ve Reynolds'ın tavsiyesi üzerine İtalya'ya doğru yola çıktı. Sanatçı İtalya'yı o kadar sevdi ve benimsedi ki bu topraklarda yaşamaya karar vedi. 1778 yılında Roma'da Anna Landolt adlı bir kadına âşık oldu ki kendisi aynı zamanda Lavater'in yeğeniydi. Onunla evlenmeyi çok istedi ancak ne Anna ne de Fuseli'nin babası böyle bir izdivaca razı gelmediler.

Sevdiği kadına kavuşamayan Fuseli, zamanla onu bir saplantı hâline getirmeye başladı. Sanatçının gençlik yıllarından beri cinselliğe ilgisi vardı. Farklı ilişkilerden ve biraz da karanlık fantezilerden haz alıyordu. Gezdiği onca ülke, okuduğu onca kitap, tanıştığı onca insan onu yeni deneyimlere ve dünyanın zevklerine açık hâle getirmişti. Sonunda Lavater'e yeğenine âşık olduğunu yazdı ancak bu sıradan bir tutku değildi; Anna, Fuseli'nin sapkın cinsel fantezilerinin merkeziydi.

Edindiği deneyimlerden sonra resim yapmaya ağırlık veren Fuseli, yaşıtlarının ahlakçı kompozisyonlarının aksine, karanlık fantezilerini mistik kompozisyonlara dönüştürmeye başladı. Geleneksel doğaüstü sanat anlayışını erotik bir atmosferle buluşturduğu eserleri, zihninin derinliklerindeki sapkınlıklardan izler taşıyordu. 1781 yılında bu eserlerin belki de en güçlü örneklerinden birine imza atarak iki yıl sonra İngiltere Kraliyet Akademisi'nde sergiledi.

KÂBUS
Henry Fuseli (1781)



Hepimiz zaman zaman kâbuslar görürüz. Hatta "Dün gece karabasan geldi," diyenleri de sıkça duyarız. Aslında bu durum eskiden de pek farklı değilmiş.

Genellikle izleyici, böyle bir resme baktığında eserin ardındaki hikâyeyi merak eder ve öyküyü yakalayabileceği figür, nesne ya da sembolleri aramaya başlar. Ancak izleyiciler bu sefer aradıklarını bulamayacaklar. Çünkü sanatçı bu eserin konusunu herhangi bir masal, hikâye veya mitten almamış. Dolayısıyla biraz daha ürpermek ve bu resme daha farklı bakmaya başlamak kaçınılmaz oluyor.

Eserde Romantik döneme ait resimlerden beklenmeyecek bir korkunçluk var ve gerilim unsuru kompozisyona büyük bir güç veriyor. Tuhaf bir figür, karanlık ve mistik bir atmosfer, gizemli ve tüyler ürpertici ifadeler...

Yatağın üzerinde uzanmış bir kadın figürüne bakıyoruz önce. Eserin adından da yola çıkarak kadının uyuduğundan son derece eminiz. Fakat acaba bu baygınlık geçirmiş bir kadın mı? Sağlığı yerinde mi? Yani bu sıradan bir uyku hâli mi? Bunların cevabını vermek oldukça zor...

Resimdeki kadının karnına oturmuş vaziyette, doğrudan bize bakan, kim ve ne olduğu belirsiz, ürpertici bir yaratık görüyoruz. Bakışları son derece öfkeli, sanki kadına bir zarar vermiş de sırada biz varmışız gibi... Tam o an odaya girip de canavarın dikkatini çekmişiz gibi! Eseri ismiyle değerlendirdiğimizdeyse kompozisyonu rahatlıkla çözüyoruz: Ressam bize bunun bir kâbus resmi olduğunu belirtse de aslında bu tabloda, çoğumuzun deneyimlediği uyku felcine tanıklık ediyoruz. Halk arasında karabasan olarak da adlandırılan bir durumdur bu; kişi hareket edemez, bağıramaz, uyanmak istese de uyanamaz ve tamamen çaresiz kalır. Tüm bunlar olurken karartı gibi bir şeyin göğsünde oturduğunu görür, daha doğrusu gördüğünü zanneder. Bilimde REM adı verilen uyku evresinde yaşanan bu durumda kişi, anlık bir kas felci geçirir. Tam da bu sebeple kendini savunamaz hâle gelir ve ne yaparsa yapsın hareket edemez. Ardından rüyadan uyanır, ancak yaşadığı felç nedeniyle aşırı paniğe kapıldığı için zaman zaman halüsinasyon görür. Eski Avrupa inanışlarında kişinin sırtüstü yatmasının karabasana sebep olacağı düşünülürdü. Tabloda gördüğümüz de tam olarak budur.

Bu dönemde yapılan sembolist resimlerde kâbus sahnelerinin at ve karabasan biçimindeki yaratıklarla ilişkilendirilmesi son derece sıradandır. Bu da Germen hikâyelerinde sıkça rastladığımız bir anlatıyla, yalnız uyuduğunuzda cadılar veya iblislerin bedeninize sahip olabileceğine dair bir inançla ilişkilidir. Sanatçının Kuzey Avrupalı olması, bu resmin esin kaynağını

açıklar nitelikte. Cadılar veya atlar tarafından ziyaret edilen, yalnız uyuyan insanların bu iblisler tarafından cinsel saldırıya uğradıkları da bir diğer yaygın inanıştır. Dolayısıyla resmin sol tarafından kompozisyona dahil olan at figürü, sahnede bu göndermeyi güçlendiren bir cinsellik sembolü olarak yer alıyor.

Öte yandan, eserin orijinal adı olan *Nightmare* kelimesini çözümleyerek de önemli ipuçları elde edebiliriz: *Nightmare* kelimesinde bulunan "mare/mara" hecesi, İskandinav mitolojisinde yer alan şeytani bir ruhun ismidir ve insanlara rüyalarda işkence etmesiyle tanınır.

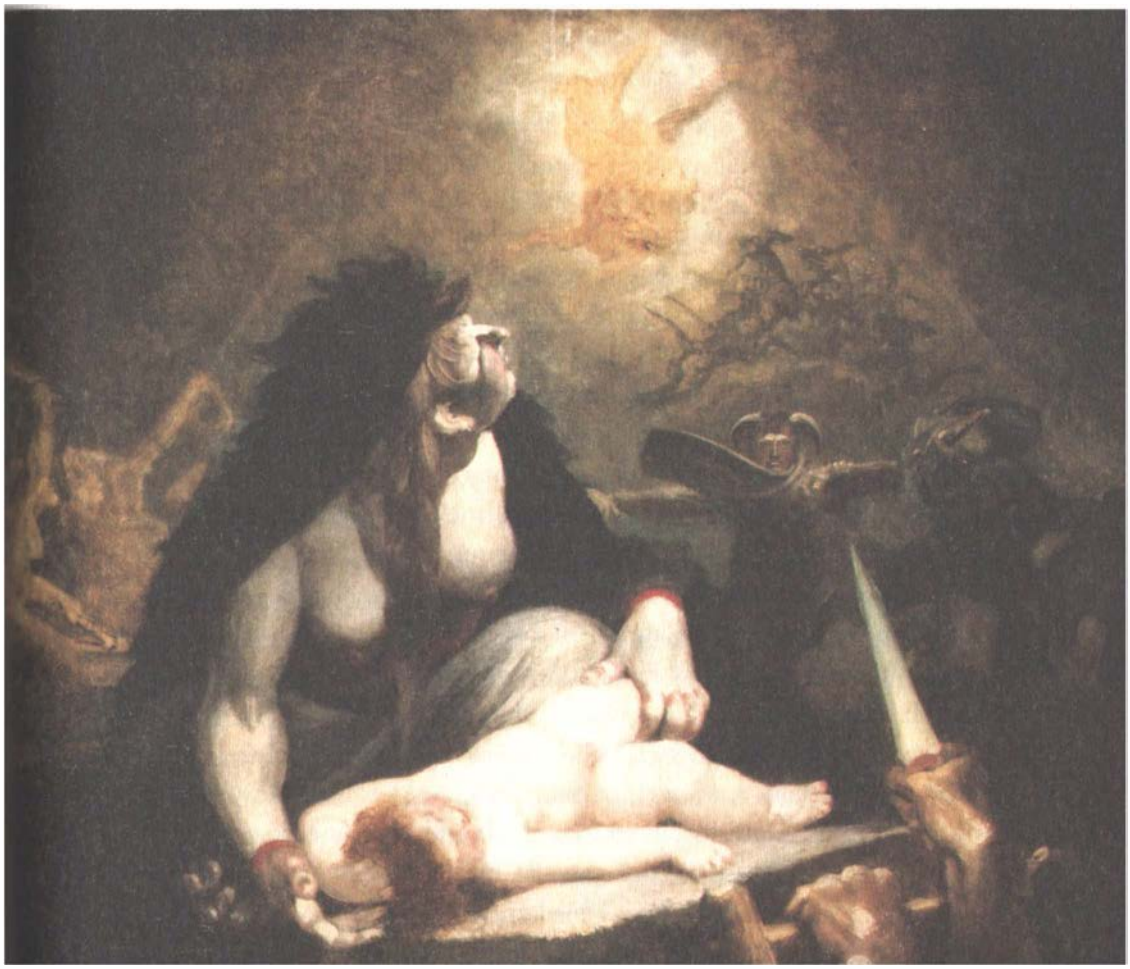
Eserde korkutucu atmosferi güçlendirmek için Barok tarza yakın bir ışık-gölge kullanımı var. Kompozisyon bu sayede son derece karamsar ve olumsuz duyguları harekete geçiren özellikler taşıyor diyebiliriz. Ayrıca arka plana yerleştirilmiş gösterişli perdeler, sol tarafta gördüğümüz sehpanın üzerinde yer alan ayna, kitap ve şişeler de birtakım günahlara güçlü göndermeler yapıyor. Şişe içkiyi, kitap dünyevi zevki, aynaysa gelip geçici güzelliği sembolize ediyor. Kadın figürünün geceliği ve vücut formunun resmedilişini göz önünde bulundurursak, buradaki figürün günahkâr bir kadını temsil ettiğini söylemek mümkün.

At figürünün yüzüne bakın. Mutlu göründüğünü söyleyebiliriz. Yoksa az sonra gerçekleşecek bir tecavüz sahnesine mi bakıyoruz? Bu soruların cevabını maalesef bulamıyoruz, çünkü sanatçı eser hakkında bize net bilgiler vermiyor. Ama yine de yapılan yorumların çoğu, kadının o an cinsellik içeren rüyalar gördüğü yönündedir. Sahne de bir orgazm betimlemesine benzetilebilir. Kadın, cinselliği arzular ancak o kadar yalnızdır ki bu iblislerden ve korkutucu varlıklardan bir beklentisi var gibidir. Yapılan başka yorumlara göreyse kadın çoktan ölmüştür ve ressam, bedenin cansız olduğunu vurgulamak için kadının vücut kompozisyonunu bu şekilde tasarlamıştır.

Şahsi fikrimse resmin bastırılmış cinselliği temsil eden bir kompozisyondan ibaret olduğu yönünde. Nihayetinde sanatçının hayatını biraz araştırdığımızda bu resimdeki cinsellik unsuru sürpriz olmaktan çıkacaktır. Özellikle de Fuseli'nin bastırılmış cinselliğinin ürünü olan ilginç fantezileri, bu resmi bence daha da ilginç kılıyor. Henry'nin, arkadaşının yeğeni Anna adındaki genç bir kadına âşık olduğundan söz etmiştik. Buradaki kadın figürünün de aslında Anna olduğu düşünülüyor. Çünkü Fuseli, gördüğü sapkın rüyalarda bu gibi karanlık demonlar veya goblinlerin varlığından bahsediyor. Hatta bu resmin, rüyalarının bir tür tasviri olduğunu söyleyebiliriz. Rüyadaki ana kötülük unsuru olan demonik varlık da Henry'nin ta kendisi. Ressam,

demonik bir forma bürünerek kadına uykusunda zorla sahip olduğunu hayal ediyor. Sahnenin solundan gelen at ise şehvetin rengi olan kırmızı bir perdeyi aralayan başıyla başka bir mesaj vermeye çalışıyor: Buradaki perde vajinayı, at ise penisi temsil etmektedir. Şiddete dayalı cinselliği arzulayan Fuseli, "Kâbus"u bunun bir yansıması olarak resmetmiş, karşılıksız aşkını şiddet ve cinsellikle biçimlendirerek yansıtmaya çalışmış olabilir.

GECE CADILARI, LAPONYA CADILARINI ZİYARET EDİYOR
Henry Fuseli (1796)



Fuseli'nin son derece karanlık ve ürpertici atmosfere sahip olan bu eserinde Laponya cadılarının bir bebeği kurban etmek üzereyken Gece Cadısı'nı gördükleri an betimlenmiştir.

Laponya cadıları, İskandinavya ve Baltık bölgesinde yaşadığına inanılan cadılardı. Finlandiya'nın bir bölgesi olan Laponya'da cadı avı çağının sonrasında bile cadılıkla ilgili olaylar yaşandığı söylentileri sanatçının esin kaynağı olmalı. Çünkü bu bölgede Pagan halk Hıristiyanlığı oldukça geç kabul etmiş, halkın çoğu Pagan ritüellerinden veya batıl inançlarından vazgeçmemişti. Bölgenin kadınları da Hıristiyanlık ile Pagan inançları arasında kalmış gibiydiler; hâlâ eski ritüelleri yerine getiriyor, doğayla iç içe yaşıyor, eskiyle yeni arasında gelip gidiyorlardı. Bu da Laponya bölgesinde cadılık avının ve cadı efsanelerinin varlığını sürdürmesine olanak vermişti.

Gece Cadısı, bir önceki resimdeki karabasan ile aynı anlamı taşıyordu. Uyku sırasında gelen cadı, kurbanlarını gafil avlar ve onlarla sonu ölümle biten bir cinsel ilişkiye girerdi. Savunmasız olan bebeklere gelip onları öldürmekten de zevk alırdı.

Eserde Şeytan, gökyüzünde ışıklar saçarak geliyor. Ancak resmin o kısmı deforme olduğu için detayları kaybolmuş ve bulanık bir ışık topuna dönüşmüştür. Bebeği Şeytan'a kurban etmek üzere olan cadıysa dönüp gökyüzüne, ışığın geldiği yöne bakıyor. Hem bebeğin yanındaki cadıya hem de sunağın etrafında ayin dansı yapan diğer cadılara baktığımızda, aslında Pagan kültürüne ait olan, Kuzey yerlilerinin kıyafetlerine benzer kostümler içinde olduklarını görüyoruz. Bebeği kurban etmek üzere olan cadının üstündeyse siyah bir hayvan postu var. Bu kıyafetler, bunların ormanda yaşayan, Pagan kültüründen gelme cadılar olduğunu hissettirmek için özenle resmedilmiş. Gökyüzünde vahşi görünümlü tazılar olduğunu da görüyoruz. Bu tazılar Gece Cadısı'nın av hayvanları. Kırmızı gözlü bu avcılar, Nordik mitolojide tanrıların ve yeraltı diyarının koruyucu köpekleri olarak biliniyorlar. Sahneye bir gerilim ve hareket kazandırmak isteyen ressam onları da puslu bir atmosferin içine yerleştirerek gerçekçi bir dehşet hissi yaratıyor.

Sunağın üzerindeki kızıl saçlı bebek figürüyse İskandinav bebeklerine benziyor ve beyaz teni, etrafını saran cadıların karanlık tonlamalarıyla zıtlık oluşturuyor. Resmin en dikkat çekici noktalarından biriyse kompozisyonun sağ ön kısmındaki sivri adak bıçağı. Bu bıçağın keskin hatlarıyla bebeğin yumuşak hatları arasında ikinci bir kontrast yaratan ressam, sağladığı bu muazzam dengeyle izleyiciyi derinden etkilemeyi başarıyor.

ŞEYTAN RESSAM CARAVAGGIO!

Kitabı sonlandırmadan önce, karakteriyle başlı başına korku unsuru olan eski bir dostumuza merhaba diyelim istedim... Bu bölümde Roma'nın en şeytani ressamı olarak bilinen Caravaggio'ya dair epey ilginç anlatılara değineceğiz.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, yani Caravaggio'lu Michelangelo, adını doğduğu köyden alır. Kara veba yüzünden ailesinin yarısını kaybeden ressamın çocukluk yıllarında ne yaptığı pek bilinmez. 18 yaşına geldiğinde annesini de kaybeden Caravaggio, kısa süre sonra dönemin en karanlık şehirlerinden biri olan Roma'ya gelir. Vatikan'daki din adamlarının zenginlik içinde sefa sürdüğü, halkınsa sokaklarda sefaletten süründüğü bu dönemde ressam olmak kolay değildir. Ne var ki bir dönem Milano'da sahtekâr bir ressam olan Simone Peterzano'nun çıraklığını yapan Caravaggio ondan sadece resim yapmayı değil, zekâsıyla hayatta kalmayı da öğrenmiştir.

Roma'ya geldiğinde zor geçinen, kopya resimler yapıp satan ressamın bir dönem geçinebilmek için bedenini bile sattığı düşünülür. Ancak Caravaggio'nun en önemli özelliği sonsuz öfkesi ve deli cesaretidir. Bu özellikleri sayesinde de Roma'da kötü şöhretinin temellerini atacak suçlar işlemeye başlar. Hırsızlık ve dolandırıcılık yapan genç ressam, model tutacak parası olmadığı için otoportrelerini şehvet uyandıracak feminen bir tavırla resmeder. Dönemin kutsallık anlayışına ters yapısı onu çeşitli zevklere yöneltir. Yaşı ilerledikçe yeteneğini ispatlayan Caravaggio, benzersiz resimleriyle Barok resim anlayışının öncüsü olur. Yoğun gölge-ışık kontrastıyla yaptığı resimlerinde kutsalı gerçeğe yakınlaştırarak hem övgü hem de tepki toplar. Kilise'nin görmezden geldiği, Roma'nın arka sokaklarında yaşayan dilencileri, şarapçıları, fahişeleri ve hırsızları kutsal figürlere model olarak kullanıp mabetlerin duvarlarına asar. Dilenci ve şarapçılar, onun resimlerinde havarilere dönüşür. Roma'nın en ünlü fahişeleriyse resimlerinde Meryem Ana figürünün modeli olurlar.

Ressamlığının yanı sıra bir çetenin de kurucusu olarak tanınmaktadır. *Nec Spe Nec Metu* yani "Ümitsiz ve Korkusuz" düsturuyla yola çıkan ve kaybedecek hiçbir şeyi olmayan sanatçılarla çeşitli suçluları bir araya getiren bu oluşum, kısa zamanda Roma arka sokaklarının belası hâline gelir. *Bravi* adındaki çetesiyle Roma'da terör estiren Caravaggio, insanların hem rahatsızlık duyup hem de sıradışı sanatına hayranlık besledikleri bir ressama dönüşür. Gittiği hemen her yerde kavga çıkarır. Birgün pasta almak için

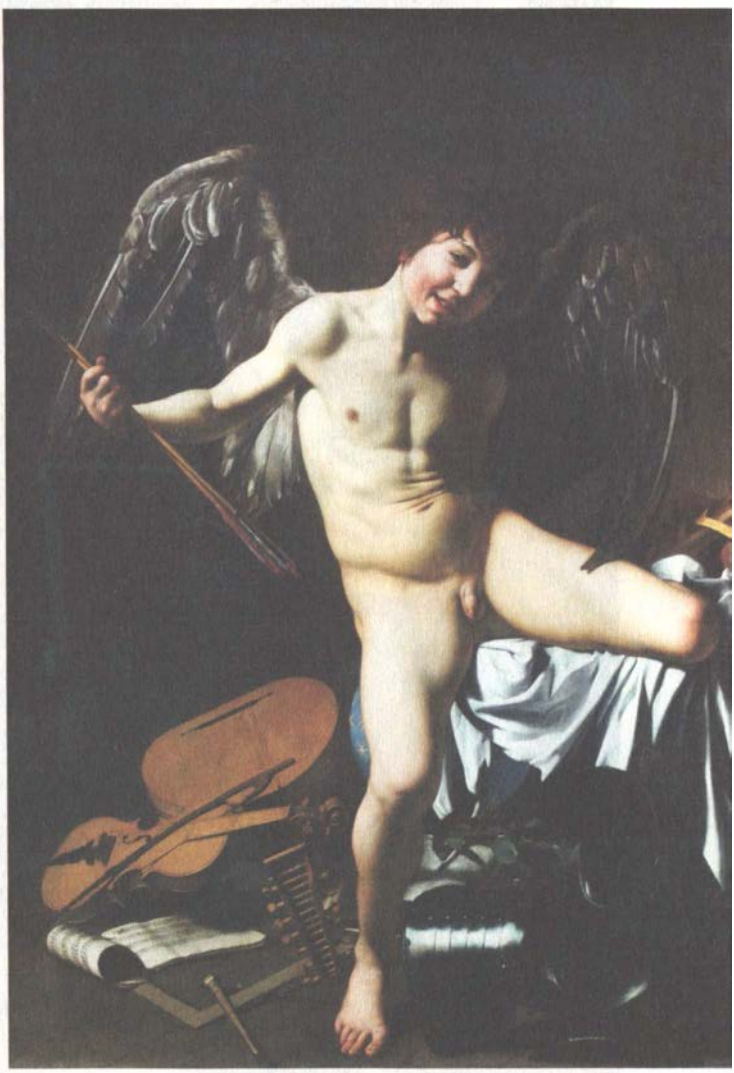
girdiği bir dükkânda sırf pasta kreması miktarı nedeniyle bir pastaneciyi döver. Bu basit örneğin yanı sıra pek çok yaralama, darp, dolandırıcılık ve haneye tecavüz suçu da işler. Zengin ve güçlü kardinallere resimler yaptığı için koruma altına alınan Caravaggio, onların himayesindeyken her türlü suçtan sıyrılmayı da başarır. Ancak zamanla onları da bu tip davranışlarıyla bıkıp usandırınca giderek yalnızlaşır. Bu sırada her geçen gün hem sanatta hem de sokaktaki rakipleri çoğalmaktadır. Ressamlar resimlerinden etkilenip onun kompozisyonlarına benzer eserler ortaya koymak istediklerindeyse onlara saldırır ve küfürlü şiirler yazar. Kısacası, Caravaggio tam anlamıyla bir başbelasıdır ve Roma'da cinayet işleyip de Papa tarafından kellesine ödül konana dek bu tanımlamaya uyacak şekilde davranmayı sürdürür.

Artık çoğunuzun bildiği gibi, Caravaggio ressamlığının yanında bir katildir de. Ama işlediği cinayetten önce, dönemin diğer ünlü ressamlarıyla girdiği polemikleri anlatmak istiyorum size. Bu konuyu aydınlatmaya da Giovanni Baglione'den bahsederek başlamak gerek: Roma'da yaşayan ve Caravaggio'nun davranışlarından rahatsız olan İtalyan ressam Baglione'yi irite eden sadece onun suç hayatı değil, işlediği günahlara ve suçlara rağmen sayısız sipariş alarak çok kazanan bir ressam olmasıydı. Lombardiya'nın köyünden kalkıp Roma'ya gelmiş bu taşralı haydut nasıl olurdu da Romalı ressamların hepsini sindirebilirdi?

Baglione'ye göre Caravaggio, Vatikan'daki güçlü dostları sayesinde çevre ediniyor ve onların tavsiyesiyle sipariş almayı beceriyordu. Fakat dönemin zenginlerinden Vincenzo Giustiniani ve Cariaco Mattei gibi güçlü isimlerin Caravaggio'ya resim sipariş etmesine anlam veremiyordu. Çünkü bunlar düzgün, namuslu ve dindar insanlardı. Nasıl olurdu da Caravaggio gibi soysuz bir günahkâra iş verebilirlerdi? Bir de Caravaggio'nun yanından ayrılmayıp o ne derse yapan ressamlar vardı. Baglione'ye göre Prospero Orsi'nin de aralarında bulunduğu bu isimler, gittikleri her yerde Caravaggio'nun reklamını yapıyorlardı. Caravaggio da yalakaları sayesinde cebini dolduruyor, sonra da Roma'nın karanlık arka sokaklarına çekilip içki, kumar ve fahişelerle bu paraları yiyordu.

Bu dönem, ressamların oldukça yoğun bir rekabet içinde oldukları bir dönemdi. Çünkü Papa VIII. Clement çok sayıda eser sipariş ederek Papalık saraylarını sanat eserleriyle doldurmaya çalışıyor, hâliyle herkes Vatikan'ın saçtığı bu parayla kendi cebini doldurmak istiyordu. Vatikan'la bağlantısı olan ressamlar daha avantajlı olduğundan Caravaggio da ayrıcalıklı isimlerdendi ama yine de bunu başarması kolay olmamıştı. Ancak kurduğu çete

sayesinde rekabet ortamına yeni bir dinamik getirip rakiplerini tehdit ve şiddetle sindirince tüm zorlukları bertaraf etmiş oldu. Bu yöntemle tüm siparişlerin kendine ve dostlarına akmasını sağlayan ressam, çevresinde bir yardakçı takımı yaratmayı da başarmıştı.



Caravaggio'nun "*Omnia vincit amor*" (*Aşk Her Şeyden Üstündür* veya *Kanatlı Eros*) adıyla resmettiği eser, yapıldığı dönemde büyük ilgi ve beğeni toplamıştı. (1601-02 yıllarında yaptığı bu eseri "Uygarlığın Ayak İzleri - Batı Resim Sanatında Mitoloji" adlı kitabımda da incelemiştim.) Aşkın dünyevi olan her şeyi ayaklarının altında ezdiği ve aşkın her şeyden üstün olduğu mesajı veren bu eserde gördüğümüz Eros figürü doğrudan izleyicinin gözlerine bakıyor, çoğu yoruma göre siyah kanatlarıyla aslında insan nefsini de temsil ediyordu.

Baglione bu resmi gördüğünde çok sinirlenmişti. Çünkü Baglione'ye göre Caravaggio, genç erkek fahişelerle birlikte olmayı seven bir oğlancıydı, resimde de bunu yansıtıyordu ve ahlak yoksunu kompozisyonlarıyla daha fazla övgü almasına tahammülü yoktu. Bu nedenle Caravaggio ve yardakçılarını hedef aldığı bir resim yaptı. Bu, 29 Ağustos 1602'de her yıl düzenlenen önemli bir sergide yer alan *İlahi Aşk* adlı eseriydi.



Baglione bu eseri Kardinal Benedetto Giustini için, Caravaggio'ysa dünyevi aşkı temsil eden "Muzaffer Eros" resmini kardinalin kardeşi Marchese Vincenzo Giustaniani için yapmıştı. Aslında mantıklı bir hiciv diyebiliriz; Caravaggio'nun sivil biri için yaptığı şeytani, günahkâr ve ahlaksız görünümlü Eros'una karşılık olarak, onun kardinal kardeşi için kutsal, erdemli ve asil görünümlü bir Aziz Mikhail resmedilmişti. Caravaggio adını doğduğu gün olan Aziz Mikhail gününden aldığı için figür seçimi bile ahlak yoksunu Caravaggio'ya bir taş niteliği taşıyordu. Caravaggio'nun eserini tersine çeviren Baglione, bunu yaparken Caravaggio'nun Roma'da moda hâline getirdiği sanat anlayışını uygulamıştı üstelik; yoğun gölge-ışık tekniğiyle kontrastı, güçlü teatral ifadeleri, hareketliliği ve sahnenin devamını hayal etmenize sebep olan etkisiyle bu eser tam anlamıyla Barok özellikler sergiliyordu. Burada ilahi aşkı temsil eden Aziz Mikhail, Eros'u figürünü yere sermiş ve ölümcül darbeyi vurmak üzereyken resmedilmişti. Kompozisyonun solundaki koyu tenli figürse Şeytan'ı temsil ediyordu. Aslında bu gibi sahneleri kitabın başında incelemiştik. Normalde buna benzer kompozisyonlarda Aziz Mikhail Eros'u değil, Şeytan figürünü alt ediyordu. Ancak burada her şeyin sorumlusu, nefsi temsil eden Eros figürü gibi duruyordu. Aziz Mikhail, Eros'un işini bitirmeye hazırlanırken Şeytan da geri geri gidip kompozisyonun dışına sıvışmaya çalışırken betimlenmişti. Eros'un elinde duran ve insanları birbirine âşık etmek için kullandığı okların kırılmasıysa ilahi güç karşısında dünyevi aşkın etkisizliğini sembolize ediyordu. Bir husus daha var ki vurgulamamak büyük hata olur: Aziz Mikhail, tüm tasvirlerinde kalkan ve kılıçla görülürken burada elinde şimşek figürüyle resmedilmiş ve Tanrı'nın yakıcı gazabının sembolüne dönüştürülmüştü.

Baglione bu resimle oldukça başarılı bulunmuş ve o dönem ressamların aldığı geleneksel bir ödül olan Altın Zincir'le onurlandırılmıştı. Ancak hem rakibini alt edip hem de ödüllendirilen Baglione'nin durmaya niyeti yoktu. Böylece bir adım daha ileri giderek ikinci bir kompozisyon yapmaya karar verdi. Ne de olsa Caravaggio denen günahkâr ressamın gerçek yüzünü herkesin bilmesi yetmezdi, onun oğlancılığı ve günahkârlığı da tarihe geçmeliydi.

İLAHİ AŞK VE DÜNYEVİ AŞK
Giovanni Baglione (1602)

Baglione, sözünü ettiğimiz ilk eserde birkaç değişiklik yaparak ikinci bir kompozisyon yaratmıştı. Mesela Aziz Mikhail'in üzerindeki daha açık bir zırhtı ve resim daha karanlıktı. Ancak kompozisyonda en önemli değişikliği sol alt köşedeki Şeytan figüründe uygulamıştı: İkinci eserde doğrudan bize bakan bu Şeytan, Caravaggio'nun karikatürize edilmiş bir portresiydi! Korku ve endişe dolu gözlerle izleyiciye dönmüş Şeytan Caravaggio figürü, alaycı bir dille resme yerleştirilmişti. Şeytan'ın koyu teni ile meleğin parlak görüntüsü arasında Caravaggio tarzı bir zıtlık yakalayan sanatçı, sadece onu Şeytan olarak göstermekle kalmıyor aynı zamanda Caravaggio'nun genç erkeklere olan cinsel arzularını da nüktedan bir şekilde tuvale aktarıyordu. Sanki Aziz Mikhail oraya gelmeden önce Eros ve Şeytan sevişiyormuş da Aziz Mikhail'in saldırısıyla utanç içinde farklı köşelere çekilmiş gibi görünüyorlar... Bu eserle Baglione, açık açık Caravaggio'nun eşcinsel olduğunu beyan ediyordu. Ancak bunu yalnızca resimleriyle yapmayıp ortak arkadaşların bulunduğu ortamlarda da sık sık dile getirmeye başlamıştı. Söylentiye göre "Muzaffer Eros" adlı eserdeki çocuk, Caravaggio'nun yardımcısı olan Cecco di Caravaggio adındaki bir gençti. Kendisi ressamın stüdyosunu temizleyen, yemeğini, boyalarını ve tuvallerini hazırlayan bir yardımcıydı ve ara sıra Caravaggio'ya modellik yapıyordu. Ve bu genç yardımcı, Caravaggio'nun cinsel ihtiyaçları için yanından ayırmadığı bir kimsesizdi... Baglione sayesinde Caravaggio'nun erkek fahişeleri olduğu dedikodusu tüm şehirde yayılmış ancak bu durum kimseyi şaşırtmamıştı. Caravaggio'nun vaktinin çoğunu kadın ve erkek fahişelerle geçirdiği, kadınlara olduğu kadar güzel ve yakışıklı genç erkeklere de ilgi duyduğu çoğu kişinin malumuydu.

Eserlerinin topladığı beğeniyle zafer sarhoşluğu içindeki Baglione, hem yaptığı resimlerle hem de konuştuklarıyla Şeytan olarak resmettiği Caravaggio'nun en az onun kadar kurnaz ve tehlikeli olduğunu unutmuş, kibrine yenik düşmüştü. O dönemde oğlancılığın idam cezası ile sonuçlanması nedeniyle Caravaggio'nun öldürülmesini umarak yapıyordu bunları. Baglione, Caravaggio için zeki ve çetin bir düşmana dönüşse de atladığı bir gerçek vardı: Caravaggio, Vatikan'da güçlü dostluklara sahipti. Bunun yanı sıra bir çeteye de liderlik ediyordu. Bu olaylardan yıllar sonra Baglione, Caravaggio hakkında onun muzip ama bir o kadar da gururlu bir adam olduğunu yazacaktı.



Evet, Caravaggio adı, gururu ve asaletine çok düşkündü. Bunları tehdit edecek her unsuru ortadan kaldırmaya da meyilliydi. Öte yandan, Caravaggio'dan hazzetmeyen ve onun hakkında Roma tavernalarında söylentiler çıkarmayı pek seven tek kişi Baglione değildi. Girolamo Spampa adında genç bir ressam da aynı şeyi yapmakla meşgüldü fakat ya kime bulaştığının farkında değildi ya da Caravaggio'yu ve onun şiddete meyilli yönünü hafife almıştı... Bir gece atölyesinden çıkmış evine doğru giderken Caravaggio'nun saldırısına uğradığında işin ciddiyetini fark etti. Karanlığın içinde siyah peleriniyle beliren Caravaggio, kendisinden yaşça küçük Spampa'yı "sadece" uyarmak istediği için onu öldürmemiş, acımasızca dövmüştü. Baglione bu olayı duyduğunda çekindi mi bilmem ama buna benzer bir olayın kendi başına da gelme ihtimali çok yüksekti. Böylece resimleri yaptıktan sonra beklemeye koyuldu ancak rakibinden cevap gelmiyordu. Herhangi bir saldırıya uğramayan Baglione sizce rahatlamış mıdır? Yoksa tepki gelmedikçe bunun fırtına öncesi sessizlik olduğunu mu düşünmüştür?



Caravaggio kibri yakından tanıdığı için Baglione'yi nereden vuracağını da çok iyi biliyordu. Ama bunun için Baglione'nin daha büyük siparişler almasını bekleyecekti. Artık ödüllü bir ressam olan Baglione'nin bu tür bir siparişi alması da uzun sürmedi: Gesu Kilisesi, muazzam büyüklükte bir resim sipariş etmişti ressama. *Diriliş* temalı bu resim günümüze ulaşmasa da Baglione'nin yaptığı küçük bir eskiz çalışmasından eserin neye benzediğini anlayabiliyoruz. İsa'nın dirilişini konu alan eserde Baglione yaratıcılık yönünden sınıfta kalmıştı. Daha ufak tefek kompozisyonlarda veya daha az figür barından resimlerde başarılıydı ancak hayal gücünü kullanması gerektiğinde birden vasat bir ressama dönüşüyordu.

Caravaggio, Baglione'nin böyle bir fiyaskoya imza atacağını bildiği için doğru zamanı tam bir yıl boyunca beklemişti. 1603 yılında eserin açılışına çetesiyle katılan Caravaggio eseri görür görmez tüm arkadaşlarıyla birlikte kahkaha atıp Baglione'nin fiyasko eseriyle dalga geçmeye başladı. Baglione zaten eseri sergileyip sergilememe konusunda kararsızdı, üstüne bir de Caravaggio ve ekibinin kahkahalarına kalabalığın bıyık altından gülüşmeleri eşlik edince sinirinden köpürmüştü. Eseri Cizvit Kilisesi'ndeki Cizvit Papazları bile beğenmemişti ki bu bile başlı başına bir komedi unsuruydu!

Caravaggio'nun bu fırsatı beklediği ne Baglione'nin ne de Şeytan'ın aklına gelmişti. Caravaggio herkesin içinde saatlerce resimle dalga geçip eğlendi. Resim açılışını âdeta kendi gösterisine dönüştürmüştü. Fakat bu sadece bir başlangıçtı. Daha ileri gitmeli ve Baglione'nin rezilliğini kaleme alacağı şiirlerle herkese duyurmalıydı.

Roma, ressamın 1603 yılının Paskalya pazarında okuduğu iki şiirle çalkalandı. Caravaggio şiiri yazmakla kalmayıp çoğaltarak hedefindeki ressamların yaşadığı sokaklarda dağıtılmasını sağlamıştı. Dizeler "Mal Gion/John" adında birine ithafen yazılmıştı. Buradaki Gion/John aslında Baglione'nin ilk adı olan Giovanni'yi temsil ediyor, isimsiz yazılmış satırlar ağır küfürler ve hakaretler içeriyordu. Öte yandan, şiir sadece Baglione'yi değil, onun arkadaşı olan Tommaso Salini'yi de hedef alıyordu. Bu yüzden ikili, olayı mahkemeye taşımaya karar verdiler. Bu şiirleri yazdığı ve yaydığı gerekçesiyle Caravaggio ve yakın arkadaşı Orazio Gentileschi'den (Artemisia Gentileschi'nin babası) şikâyetçi oldular. Roma'nın arka sokaklarında tüm mekânlara ve evlere bu şiirleri dağıtan Sicilyalı Mario Minniti'nin de (*Kertenkele'nin Isırdığı Çocuk*) davada adı geçiyordu.

Suçlamalar neticesinde Caravaggio, 11 Eylül 1603 tarihinde Piazza Navona'da öğle yemeği yediği esnada tutuklandı. Aynı gün akşama doğru Orazio Gentileschi de tutuklandı. Bu olayların üzerine Caravaggio'nun

bazı adamları Roma'dan kaçtılar. Kalanlarsa Caravaggio'yla birlikte sorguya alındılar. Önce Caravaggio'nun hizmetindekiler ifadelerini verdiler, en son Caravaggio çağırılıp ifade verdi ve söyledikleri mahkeme tarafından kaydedildi. Kayıtlarda Caravaggio'nun umursamaz bir tavır takındığı görülüyor, ressam böylesi basit bir olayın mahkemeyi meşgul etmesini alaya alıyordu. Ne için tutuklandığını bilmediğini söyleyip suçlamaları çok sakin bir tavırla reddetmişti. Bu konuda küçük yaşlardan beri uzman olduğu için tam bir profesyonel gibi davranıyor, sorulan sorulara düz, bazen de mantıksız cevaplar veriyordu ki içlerinden bazıları çok komiktir: "İyi ressam kimdir?" diye sorulduğunda "İyi resim yapandır," gibi dalgacı yanıtlar vermiştir. Neredeyse okuma-yazma bilmiyormuş gibi davranması da davanın en komik tarafı. Çünkü şiirleri ancak okuma-yazması olan, entelektüel, zeki insanlar yazabilir. Cahil bir ressamsa küfürlerle dans ettiği ustaca şiirler yazamaz... Şüphe yok ki Caravaggio suç konusunda da doğuştan yetenekliydi ancak sorun şu ki bunu Roma'daki herkes biliyordu. Yani ressamın numaralarını yutmayıp onu alelacele hapse attılar.

Caravaggio hapishanede geçirdiği sürenin ardından ev hapsine alınacaktı. Cezası sona erdiğindeyse eskisinden çok daha saldırgan ve hırslı bir ruhla Roma sokaklarına geri dönecek ve Baglione'nin resmettiği gibi Şeytan Caravaggio olmaya devam edecek, sonunda bir cinayet işleyip Roma'dan sürgün edilecekti...

ŞEYTAN ALEGORİSİ/DÜNYANIN EFENDİSİ
Ludwik Stasiak (1900)

Stasiak'ın "Şeytan Alegorisi" adlı eseriyle vedalaşıyoruz...

Öncelikle ressamdan biraz bahsedeyim. Polonyalı bir ressam, gazeteci, karikatürist ve sanat tarihçisi olan Stasiak, pek çok dergiye ve gazeteye yazılar yazmasının yanı sıra illüstrasyonlar da yapmıştır. Sanatçının bu eseri ortaya koyduğu yıllar onun için değişimi ve yeniden başlangıcı sembolize ediyor olmalı. Çünkü gençlik yıllarında yaptığı çalışmaların aksine, 1900-1901 yılları civarında tarihi konulara ve edebiyata ağırlık vermeye başladı. Yine bu tarihlerde yaptığı mizahi çizimler de sanatçıya ün kazandırdı.

Stasiak'ın hiciv dolu bu eserinde papa gibi giyinmiş ve klasik sanattaki diğer papa tasvirleri gibi bir taht üzerinde gösterilmiş olan Şeytan'ı görüyoruz. Figür kırmızı yanaklarıyla sevimli gözükse de rahatsız edici bir ifadesi



var. Bu aslında din adamlarına ve Vatikan'a ağır bir eleştiri resmi. Normalde papa betimlemelerinde dini otorite bir taht üzerinde oturur ve bir elinde İncil, diğer elinde de papalık asası veya kendi kişisel sembolleri olan eşyaları tutar ki onlardan biri de cennete gidişi vaat eden bir anahtardır. Ancak buradaki figür bir elinde altın para diğer elinde de ucunda boynuzlu bir iblis tasviri olan görkemli bir asa taşıyor. Kanatlarıysa genel klasik repertuara uygun bir biçimde yarasa kanatlarına benzetilmiş. Devasa kanatlarını iki yana açışı tehditkâr bir görünüm sağlıyor.

Görkemli tahtın yan kısımlarında gücün sembolü olan aslan figürlerini görüyoruz. Ayaklarının altında da altın sandığına benzer bir kutu duruyor. Boynundaki abartılı madalyon ise kilisedeki kardinal ve papaların taktığı altından yapılma madalyonlara benziyor. "Dünyanın Efendisi" olarak betimlenen Şeytan'ın tahtının altında farklı zamanlardan oldukları kıyafetlerinden belli kurukafalar var. Bu kurukafalardan birinin kral tacı taktığını, bazılarının general zırhlarına ve miğferlerine sahip olduğunu görüyoruz. Soldaki kurukafalar ortaçağda yaşamış gibi gözüken askerler ve krallarsa sağdakiler de modern dönemin askerleri ve yöneticileridir. Siyah silindir şapkalı politikacılar ve yeşil şapkalı askerler, Şeytan'ın tahtı altında çürüyüp gitmişler.

Aslında sanatçının hicvettiği konu oldukça açıktır: Palyaço gibi resmedilerek gülümseyen papa görünümlü Şeytan, Vatikan'ın ikiyüzlülüğünü sembolize eder. Güleryüzlü, sevecen görünen bu din adamları, eserde tüm savaşların ve kötülüklerin sebebi olarak gösterilmiş, krallar, genaraller ve politikacılar onların egemenliği altında yitip gitmişlerdir. Bu eserin ortaçağ dönemine bir eleştiri olması da kuvvetle muhtemel çünkü feodalitenin var olduğu bu süreçte Avrupa'da tüm derebey ve krallar Papa'ya bağlılardı. Onlara taçlarını veren veya aforoz edip kaderlerine terk edebilecek olan güç de Vatikan'dı. Stasiak, gerçek Şeytan'ın gerek ortaçağ gerekse diğer dönemlerde Tanrı'nın adını kullanarak büyük savaşlara, açlıklara, hastalıklara, işkencelere ve cadı avlarına sebep olan, tüm bunlar yaşanırken her şeyi sömürerek daha da zenginleşen din adamları olduğunu bu eserle ilan eder. Yüzlerce yıl Avrupa'nın kaderini belirleyip "Dünyanın Efendisi" konumuna yükselen papalık ve yancıları, en çok kendilerine hizmet etmiş ve insanların elinde avucunda ne varsa gasp ederek zenginleşmişlerdir. Bu şeytani Papa figürü de gerçek kötünün kim olduğunu herkese göstermek için yaratılmıştır.

KAYNAKÇA

Akbulut, D. (2006). Resim Neyi Anlatır. (1. Baskı). İstanbul: İstikbal Kitabevi.

Akın, H. (2002). Cadının Cinsiyeti Kadındır. Kebikeç, 13, 157-165.

Akın, H. (2015). Nicolas Rémy ve Daemonolatreia Libri Tres ya da Şeytan İş Başında. Tarih Okulu Dergisi (TOD), 23, 245-301.

Akın, H. (2015). Orta çağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı. Phoenix.

Akın, Haydar: Orta çağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı, Phoenix Yayınları, Ankara, 2011.

Akkaya, N. (1996). 17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Kadın, Yüksek Lisans Tezi, Edirne.

Aksoy, Mehmet, (2014), Rönesans Resim Sanatında Ölüm Teması, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi, Resim Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Alt, Andre, Peter, Her Şeyin Başlangıcı- Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu, Çev:Sabir Yücesoy, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Alt, Peter-Andre (2016). Karanlık Ruhun Arkeolojisi; İçimizdeki Kötülük, (Çev. Sabir Yücesoy), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Altuna, S. (1959). Büyük Ressamlar, Hayatlari Eserleri, İstanbul: Hayat Yayınları.

Altunay, Erhan (2014). Peygamber Enok'un Kitabı, Önsöz,4. Baskı. Çev.:Günyüz Keskin, İstanbul: Hermes Yayınları.

Anglo, Sydney. The Damned Art: Essays in the Literature of Witchcraft. London: Routledge & K. Paul, 1977.

Aral, Ö.Y. (2009). Fantastik Resimde Mekân Kurgusuna Analitik Bakış. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Arseven, C. E. (1983). Sanat Ansiklopedisi. Cilt 2, MEB Yayınları.

Ateş, M. (1996). Mitolojiler, Semboller ve Halılar, Symbol Yay. İstanbul.

Babaoğlu, Ali Nahit: Gizler Gizemler, Mitra Yayınları, İstanbul, 2011.

Bahtin, Mihail (2016). François Rabelais ve Orta çağ-Rönesans Halk Kültürü, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Bailey, Micheal D.: Historical Dictionary of Witchcraft, The Scarecrow Press Inc., Oxford, 2003.

Bandini Diette - Bandini Giovanni. Who's Who im Himmel (Die Götterwelt von A-Z), dtv Verlag, Münih, 2000

Baneke, J. (1993). Dutch Art and Character. (Psychoanalytıc Perspectives on Rembrandt) Amsterdam.

Barletta, Laura: "Yeni Toplumsal ve Kültürel Çalkantılar: Katharlar", Ortaçağ, Ed.:Umberto Eco, Çev.: Leyla Tonguç Basmacı, C. 3, İstanbul, 2015 Batı.

Battistini, M. (2004). Simboli E Allegorie. Milano.

Batur Çay, M. (2017). "Francisco Goya'nın Kâbus Resimleri Üzerine Bir İnceleme", Yıldız Journal of Art and Design

Batur, M. & Başdoğan, A. (2022). Resim Sanatında Grotesk İmgelerin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme, Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art

Bayer, Z.C. (2014). Batı Sanatında "düşmüş melekler" İkonografisi: Hanok'un Kitabı, Eski Ahit ve Yeni Ahit Bağlamında, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2014, cilt:7, sayı: 34. Kocaeli.

Beksaç, E. (2012). Orta çağ Avrupa'sında Resim Sanatı. Ankara: Paradigma Kitabevi.

Bever, Edward: "Impotence, Sexual", Encyclopedia Of Witchcraft The Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 20

Bird, W. (2017). İşte Goya (Çev. D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap.

Bonnefoy, Y. (2000). Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü,

Boynudelik, Z. İ. (2015). Bu Resim Ne Anlatıyor? İkonografi. (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bruni, C. (2019). Büyücülük. U. Eco (ed.), 16. Yüzyıl-Rönesans Çağı içinde. Alfa.

Burns, William E.: Witch Hunts In Europe and America, An Encyclopedia, Greenwood Press, London, 2003.

Campbell, Charlie: Günah Keçisi, Başkalarını Suçlamanın Tarihi, Çev.: Gizem Kastamonulu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013

Carr-Gomm, Sarah: Francisco de Goya (1746-1828), Grange Books, London, 2005.

Cassou, Jean (1999). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cıbıroğlu, Y. (1996). Kadının Yazısız Tarihi. (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınevi, I. Cilt A-K. (L. Yılmaz, Çev.). Dost.

Claudon, Francis (1988). Romantizm Sanat Ansikolpedisi, (Çev. Özdemir İnce), İstanbul:Remzi Kitabevi.

Cömert, B. (1980). Mitoloji ve İkonografi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Crow, W. B. (2006). Büyünün Cadılığın ve Okültizmin Tarihi. (F. Yavuz, Çev.). Dharma.

Crow, W.B., Büyünün, Cadılığın ve Okültizmin Tarihi, Dharma Yayınları, İstanbul, 2002.

Crow, W.B.: Büyünün, Cadılığın ve Okültizmin Tarihi, Çev.: Fulya Yavuz, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006.Çev.), Omega.

D'Orazio C., Caravaggio'nun Sırrı: Sanatın Gücü, İstanbul 2015.

Danacı, Fatih (2011). Korkunun Canavarları, İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Dante Alighieri, İlahi Komedya, Oğlak Yayınları 2011 12. Baskı. Çeviri Rekin Teksoy

Davies, Owen: Grimoires, A History of Magic Book, Oxford Universty Press, Oxford, 2009.

Davis, Erik (2017). Cthulhu'yu Çağırmak- H.P. Lovecraft'ın Büyü Realizmi, (Çev. Barış Tanyeli), Okült, Cadıcılık, Karabüyü, Satanizm, Rock n Roll, LSD, (Der.) Şenol Erdoğan, Undergraund Poetix 10/37, İstanbul: SUB Yayımları.

Del Re S. L., Re-Forming Images: Utrecht, Caravaggio and the Body, Montreal 2013.

Dell, C. (2014). Canavarlar Garip Yaratıklar Kitabı. (2. Baskı). (Çev. N. Elhüseyni). Yapı Kredi Yayınları.

Demir, B. (2017). "Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı Figürü", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.6

Demir, B. (2020). "Goya'nın Gözünden Cadı Figürü", MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 11(21): 89-102.

Di Fiore, Ciro: "Kilisenin Dinsel Yenilenme İddiası ve Sapkınlar", Ortaçağ, Ed.: Umberto Eco, Çev.: Leyla Tonguç Basmacı, C. 3, İstanbul

Di Fiore, Giacomo: "Hıristiyan Doktrininin Tanımı ve Sapkınlıklar", Orta çağ, Ed.: Umberto Eco, Çev.: Leyla Tonguç Basmacı, C. 1, İstanbul, 2014

Di Fiore, Giacomo: "Kilisenin Reform İddiaları ve 1000 Yılından Sonraki İlk Yüzyıllarda Heretiklikler", Orta çağ, Ed.: Umberto Eco, Çev: Leyla Tonguç Basmacı, C. 2, İstanbul, 2014

Dinzelbacher, Peter: "Image Magic", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006

Dufour, A.D. (2002). ArtBook Bosch. (F. Demir, Ed., N. Gökçeoğlu, Çev.) Ankara: Dost Yayınları

Dülmen, Richard van (yay. haz.). Hexenwelten (Magie und Imagimation), Frankfurt am Main,1993.

Dürüşken, Ç. (2000). Antikçağ'da Yaşamın ve Ölümün Bilinmesine Yolculuk-Roma'nın

Eco, U. (2006). Güzelliğin Tarihi. (A.C. Akkoyunlu, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.

Eco, U. (2012). Ortaçağda Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar. (L.T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Eco, Umberto: "Çirkinliğin Tarihi",Çev.: Anaca Uysal Ergün, Özgü Çelik, Arıcan Uysal vd.,Doğam Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş., İstanbul, 2009.

Eisenman, Stephen, F., Ebu Graib Etkisi: Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri, Versus Kitabevi, İstanbul, 2007.

Eliade, M. (2016). Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar. (C. Soydemir, Çev.). Doğu

Erdoğan, F. C. (Haz.). (2015). Caravaggio. (1. Baskı). İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

Farthing, S. (2014), Sanatın Tüm Öyküsü. (G. Aldoğan, & F.C. Çulcu, Çev.) İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

Federici, S. (2017). Caliban ve Cadı-Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim. (Ö. Karakaş, Çev.).

Federici, Silvia: Caliban ve Cadı, Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim, Çev.: Öznur Karakaş, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Federici, Silvia: Caliban ve Cadı, Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim, Çev.: Öznur Karakaş, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2014.

Ferguson, G. (1961). Sing & Symbols in Christian Art. USA: Oxford Unıversty Press

Fischer, A. (2016). Hieronymus Bosch The Complete Works. Almanya: Taschen.

Fischer, E. (1974). Sanatın Gerekliliği, Konuk Yayınları, İstanbul.

Foucault, M. (2006). Deliliğin Tarihi. (M.A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Frazer, G. J. (1991). Altın Dal-Dinin ve Folklorun Kökleri I. (M. H. Doğan, Çev.). Payel.

Fromm, Erich, Rüyalar Masallar Mitler: Sembol Dilinin Çözümlenmesi, Say Yayınları, İstanbul, 2015.

Gaskill, Malcolm (2016). Cadılık, (Çev. Sinem Gül), Ankara: Dost Kitabevi.

Gaskill, Malcolm, Cadılık, Dost Kitabevi, Ankara, 2016.

Gibson, C. (2013). Semboller Nasıl Okunur? Resimli Sembol Okuma Rehberi. (2. Baskı). (Çev. C. Alpan). İstanbul: Yem Yayınları, 2013

Giderer, B.G. (1993). Resimde Alegori. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Giorgi, R. (2002). Art Book Caravaggi/ Işık ve Gölgenin Yaratıcısı, Çeviren: Özge Özbek, Dost Kitabevi.

Giorgi, R. (2005). Angels and Demons in Art. (Trans. by R. Frongia). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Giovanni Baglione, Vite de'pittori, scultori, architetti. Dal 1572-1642, Napoli, 1733.

Gizem Dinleri. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Gomm, C.S. (2005). Francisco de Goya (1746-1828), London: Grange Books.

Goya, Prophet der Moderne, Alte Nationalgalerie, Berlin (13.07.-03.10.2005)

Graves, Robert: Raphael Patai, İbrani Mitleri Tekvin –Yaratılış Kitabı, Çev.: Uğur Akpur, Say Yayınları, Ankara, 2009.

Grimal, P. (1997). Mitoloji Sözlüğü- Yunan ve Roma. (S. Tamgüç, Çev.). Sosyal Yayınlar.

Grimassi, Raven: A Mystery Tradition, Llewellyn Publications, Minnesota, 2004.

Guiley, R.M (2008). The Encyclopedia of Witches, Witchcraft&Wicca, New York: Facts on File.

Gül, Muammer. (2013). Orta Çağ Avrupa Tarihi. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Günay Kaygusuz, B. (2019). Tablolardaki Ölüm Nesneleri: Vanitas Natürmort Geleneği, Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Yayını, C. 4, S. 07.

Haak, B. (1996). The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century.

Hall, James: Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, Westview Press, New York, 1996.

Hall, Manly P.: Tüm Çağların Gizli Öğretileri, Çev.: Murat Sağlam vd., Mitra Yayınları, İstanbul, 2008.

Haydar Akın, Avrupa Sanatında Cadı İmgesi (15.-20. Yüzyıllar)

Heinrich Kramer, James Sprenger: The Malleus Maleficarum, Dover Puplications, New York, 1971.

Henningsen, G. (2006). Witch Craze, Richard M. Golden (Ed.) Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition içinde (ss.1205-1206). California: ABC-CLIO INC.

Herbst, Michael. "Goya's Grotesque: Abjection in Los Caprichos, Desastres de la Guerra, and Los Disparates." Doctorate Thesis, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 1999

Huch, R. (2005). Alman Romantizmi. (Çev. G. Aytaç). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Huges, Robert: Goya, Borzoi Book, New York, 2003.

Ippolito, Dario: "Ceza Hukuku", Ortaçağ, Ed.: Umberto Eco, Çev.: Leyla Tonguç Basmacı, C. İstanbul, 2015

Jung, Carl Gustav. İnsan ve Sembolleri. Çev: Hatice Mukaddes İlgün, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2017.

Kearney, Richard: Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar, Çev.: Barış Özkul, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Kieckhefer, R. (2003). Ortaçağda Büyü, Alkım Yayınevi, İstanbul.

Kieckhefer, R. (2017). Orta çağda Büyü. (Z. Biliz, Çev.) Alfa.

Kieckhefer, Richard: Magic in the Middle Ages, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.Kitap.

Kolektif, Goya Zamanının Tanığı, Gravürler ve Resimler, Pera Müzesi Yayınları, İstanbul, 2012.

König E., Masters of Italian Art – Caravaggio, Germany 2016.

Kramer, H. & Sprenger J. (2018). Cadı Çekici-Malleus Maleficarum. (A. Polat, Çev.). Artes.

Krausse, A.C. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (D. Zaptçıoğlu, Çev.) İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Ahit, İstanbul, Kitabı Mukaddes Şirketi, 2015.

Lambert, Malcolm: Orta çağda Dinsel Sapkınlıklar, Çev.: Erdem Gökyaran, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Le Goff, Jacques: Orta çağ Batı Uygarlığı, Çev.: Uğur Güven, Hanife Güven, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2015.

Levack, Brian P.: The Witchcraft Sourcebook, Routledge, New York, 2004.

Link, Luther (2003). Şeytan Yüzü Olmayan Maske, (Çev. Emek Ergün), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Link, Luther, Şeytan; Yüzü Olmayan Maske, Çev. Emek Ergün, 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Lionello Puppi, Torment in Art: Pain, Violence and Martyrdom (New York, 1991)

Löwy, Michael-Sayre, Robert (2016). İsyan ve Melankoli; Moderniteye Karşı Romantizm,

Martin, Lois: Cadılığın Tarihi, Orta çağ'da Bilge Kadının Katli, Çev.: Barış Baysal, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2009

Messadie, Gerald, Şeytanın Genel Tarihi, Çev. Işık Ergüden, 2. Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998.

Monter, William: "Male Witches", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006

Neave, D. (1988). The Witch in Early 16th-Century German Art, Woman's Art Journal, Spring Summer, Vol. 9, No. 1, pp. 3-9.

North, R.: "Sabbath" The New Catholic Encyclopedia, Second Edition, Vol. XII, Ed. Thomas Carson vd., Washington D. C, Gale, 2003. Otonom.

Öndin N., Barok Resim ve Heykel Sanatı, İstanbul 2018.

Öndin, N. (2017). Rönesans ve Simya. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.

Özgenç Erdoğdu, N. (2018). 17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Vanitas İmgeleri. Ulakbilge, C. 6, S.

Papila A., "Caravaggio'nun Yaşamı ve Barok Resim Sanatının Görsel Diline Katkıda Bulunan Önemli Eserleri", Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları, Ankara 2011-2012.

Pericolo L. & Stone D. M., Caravaggio: Reflections and Refractions, New York 2016.

Petherbridge, Deanna: Witches & Wicked Bodies, National Galleries of Scotland, Edinburgh, 2013.

Pillement, G. (1987). Sembolizm Sanat Ansiklopedisi. (Ç. Ö. İnce). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Puglisi, C. (2006). Caravaggio, Phaidon Press Limited

Rapelli, P. (2001). Artbook, Tutkulu Bir İroni Ustası Goya. (Çev. A. Hakverdi). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Rich G., & Pennington, T. (1997). Büyük Ressamlar Rembrandt. İngiltere: Alkım Kitabevi, 2001.

Russell, Burton, Jeffrey, Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2001.

Russell, J. B. (2001). Lucifer-Orta çağda Şeytan. (A. Fethi, Çev.). Kabalcı.

Russell, Jeffrey Burton (2000). İblis Erken Dönem Hıristiyan Geleneği, (Çev. Ahmet Fethi), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Russell, Jeffrey Burton (2017). Şeytan Antikiteden İlken Hıristiyanlığa Kötülük Algıları, (Çev. Elif Çelik), Ankara: Panama Yayıncılık.

Russell, Jeffrey Burton: Lucifer Orta çağda Şeytan, Çev.: Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001

Rynck De Patrik Resim Nasıl Okunur, Hayalperet Yay.2 Basım. 2020, İstanbul

Sagaert, C. (2017). Kadın Çirkinliğinin Tarihi. (S. Kenç, Çev.). Maya Kitap.

Salerno, Luigi. "Four Witchcraft Scenes by Salvator Rosa." in The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, vol. LXV, no. 7 (1978): 225-31.

Salerno, Luigi. L'opera completa di Salvator Rosa. Milan: Rizzoli, 1975.

Scognamillo, Giovanni (1996). Korkunun Sanatları, İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Scott, George Ryley: İşkencenin Tarihi, Çev.: Hamide Koyukan, Dost Yayınları, Ankara, 2001.

Scott, Jonathan. Salvator Rosa: His Life and Times. New Haven: Yale University Press, 1995.

Stewart, C.T. (2019). Kurt Adam Batıl İnancının Kökenleri. (T.D. Odabaşı, Çev.). Laputa

Symonds, J. A. (2005). İtalya'da Rönesans, Rönesansın Serüveni, İstanbul:YKY.

Şentürk, Levent, Kara Grotesk:Jan Svankmajer, Kült Neşriyat, İstanbul, 2015.

Tekin, B. (2016). "Ortaçağ İspanya'sında Büyü ve Büyücülük ve Yazınsal Yapıtlara Yansıması", Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Trevor Dean, Crime in Medieval Europe, 1200–1550 (Harlow, 2001)

Tuczay, Christa: "Flight of Witch", Encyclopedia Of Witchcraft The Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006

Turner, Alice K., Cehennemin Tarihi, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Tükel, Uşun, Yüzgüller Arsal, Serap: Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2014.

V. Şentürk L. (2012). Analitik Resim Çözümlemeleri. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Venturi, Lionello (2016). Hieronymus Bosch'tan Bruegel'e, (Çev. Sinem Gürsoy Çakmak), Rönesans'ın Serüveni, (Ed. Enis Batur), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Vermes, Geza (2005). Ölü Deniz Parşömenleri Kumran Yazıtları. Çev.:-Nurfer Çelebioğlu, İstanbul: Nokta Kitap.

Vodret, R. (2010). Caravaggio. The Complete Works. (Translations: Susan Ann White and Felicity Lutz for Scriptum, Rome). Silvana Editoriale Spa Cinisello Balsamo, Milan.

Walker, Barbara G.: The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects, Harper One, New York, 1988.

Walker, Barbara G.: The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects, Harper One, New York, 1988.

Wallace, W. A.: "Witchcraft" The New Catholic Encyclopedia, Second Edition, Vol. XIV, Ed. Thomas Carson vd.,Washington D.C, Gale, 2003

Werner, H. (2005). Ezoterik Sözlük. (B. Atatanır; M. Batmankaya; D. Demirbaş; U. Önver, Witches' Lust and the Fall of Man. The Strange Phantasies of Hans Baldung Grien, Städel Museum, Frankfurt am Main 24.02.-13.05.2007. Michael Imhof Verlag, Frankfurt am Main, 2007.

Witting F. & Patrizi M. L. Michelangelo da Caravaggio. New York: Confidental Press International.

Yüzgüller, Serap, Yavuz, Seda: "The Portrait of the 'Scapegoat Woman' as Witch", Synergies Turquie, Numero 7, 2014.

Zika, Charles: "Albrecht Dürer", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006, s. 299-300.

Zika, Charles: "Art and Visual Images", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006, s. 59-63.

Zika, Charles: "Hans IGrienI Baldung (1484-1545)", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006, s. 80-82.

Zika, Charles: "Ziarnko, Jan(CA.1575-CA.1628)", Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition, Ed.: Richard M. Golden, ABC-CLIO INC., California, 2006, s. 1235-1236.

Zika, Charles: Exorcising Our Demons, Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe, Brill, 2003, Leiden, 2003.

Zika, Charles: The Appearance of Witchcraft, Routledge, London, 2007.