

MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue

- Prof. Dr. Abdulvahap Kara** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Prof. Dr. Ahmet Altıntaş** *Afyon Kocatepe Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Prof. Dr. Aydın Usta** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Prof. Dr. Gülgün Köroğlu** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Prof. Dr. Gülgün Yılmaz** *Trakya Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Prof. Dr. Mustafa Oral** *Aksaray Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü*
- Prof. Dr. Serpil Bağcı** *Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Prof. Dr. Süleyman Beyoğlu** *Marmara Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Prof. Dr. Süleyman Kızıltoprak** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Prof. Dr. Uşun Tükel** *İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Ayşe Köksal Özyeğin** *Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü*
- Doç. Dr. Esmâ Torun Çelik** *Kocaeli Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Doç. Dr. Feyza Kurnaz Şahin** *Afyon Kocatepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Nuri Seçgin** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Selçuk Seçkin** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Semiha Gülümser Altıer** *Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Sevinç Gök** *Ege Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Doç. Dr. Tuncay Ercan Sepetçioğlu** *Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Hizmet Bölümü*
- Doç. Dr. Yücel Yiğit** *Polis Akademisi, Güvenlik Bilimleri Enstitüsü*
- Dr. Öğr. Üyesi A. Osman Erden** *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Denkalbant Çobanoğlu** *İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Derya Uzun Aydın** *Batman Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Filiz İnanan** *Uludağ Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Gökmen Kantar** *Namık Kemal Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Murat Öztürk** *İstanbul Üniversitesi, Tarih Bölümü*
- Dr. Öğr. Üyesi Özge Uluğ Yurttaş** *Beykent Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi
MSFAU Journal of Social Sciences

Cilt 1 Sayı 21 / Bahar 2020

Vol 1 Issue 21 / Spring 2020



MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Cilt 1 Sayı 21 / Bahar 2020
Vol 1 Issue 21 / Spring 2020

Yılda iki kez yayımlanan ulusal hakemli dergidir./ This is a national refereed journal published twice a year.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / The journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

Yayın Dili / Languages of Publication: Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815
Kod: MSGSÜ-SBE-020-05-D1

Sahibi / Owner: MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. Gülgün Köroğlu/ Director Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen (Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi)
Prof. Dr. Fatma Ürekli (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Gül Özyeğin (College of William and Mary, Sociology and Gender, Sexuality, and Women's Studies)
Prof. Dr. Gülgün Köroğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Prof. Dr. Hatice Aynur (İstanbul Şehir Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Prof. Dr. Kaan H. Ökten (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Prof. Dr. Oğuz Tekin (İstanbul Üniversitesi, Tarih Bölümü)
Prof. Dr. Yaşar Ersoy (Emekli Profesör)
Prof. Isabella Caneva (Lecce University, Faculty of Beni Culturali)
Doç. Dr. Egemen Yılmaz (Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Damla Yavuz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Elif Koparal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)
Doç. Dr. Emre Şan (29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Esmâ İğüs (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu)
Doç. Dr. Hande Sağlam (University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology)
Doç. Dr. İlke Boran (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)
Doç. Dr. Özge Ejder Johnson (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Doç. Dr. Zeynep Gülçin Özkişi (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Nihat Kundak (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Güçlü Ateşoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Jale Özlem Oktay Çerezci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)
Dr. Öğr. Üyesi Özge Şahin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)
Dr. Anja Slawisch (Edinburgh Üniversitesi, Classics and Archeology)
Dr. Timur Muhittin (INALCO)
Arş. Gör. Nihan Tahtaişleyen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)

Sayı Editörü / Editor of This Issue: Dr. Öğr. Üyesi Jale Özlem Oktay Çerezci
Editör Yardımcısı / Editor Assistant: Doç. Dr. Esmâ İğüs
İngilizce Dil Editörü / English Language Editor: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Bilge
Sekreteryâ / Secretariat: Gizem Oğan
Grafik Uygulama / Design: Nadir Geçeroğlu

Mayıs 2020'de yayımlanmıştır. / Published in May 2020.

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.
Statements in articles are the responsibility of the authors only.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0212 246 00 11/ 5303
e-posta / e-mail: sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr
web sitesi / website: http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/

İçindekiler / Contents

Editoryel Sunuş

Editorial Introduction | 7

J. Özlem Oktay Çerezci

Özgün Makale / Original Article

Yaşam Sanatında İyilik ve Kötülük İmgeleri Gönüllü Sadelik ve Tüketim

Yaklaşımlarına İyilik ve Kötülük Göstergeleri Bağlamında Bir Bakış

Images of Good and Evil in the Art of Life. An Overview of Voluntary Simplicity and Consumption Approaches in the Context of Indicators of Goodness and Evil | 13

Sibel Akova

Özgün Makale / Original Article

Birinci Dünya Savaşı Propaganda Beyannâmeleri ve Afislerinde

İyilik ve Kötülük Kavramları

The Concepts of Good and Evil on the Posters and Propaganda

Declarations of the First World War | 26

Servet Avsar

Özgün Makale / Original Article

Orta Çağ Tarihine Ait bazı Siyâsetnâme ve Pendnâmelerde İyilik Üzerine Öğütler

Advices on Goodness in some Medieval Siyasetnamas and Pandnamas | 47

Gülseren Azar Nasirabadi

Özgün Makale / Original Article

Türk Sanat'nda Kötü Ruhlar

Evil Spirits in Turkish Art | 59

Yaşar Çoruhlu

Özgün Makale / Original Article

Goya'nın Gözünden Cadı Figürü

Representation of Witch Image By Goya | 89

Baykar Demir

Özgün Makale / Original Article

I. Dünya Savaşı Başlarken Osmanlı Basınında Taraf Olma Algısının

İyi-Kötü Yakınlaşması Üzerinden Okunması

Reading the Perception of Being a Party in the Ottoman Press on the

Basis of Good – Bad Reconciliation in the Beginning of the First World War | 103

Mehmet Ali Karaman

Özgün Makale / Original Article

Sinema ve Resim Bağlamında Ekspresyonist İmgede Dehşet ve İzdırıp Temaları

Themes of Terror and Pain in Expressionistic Imagery in Painting and Cinema | 115

Ali Kayaalp

Özgün Makale / Original Article

Ayaz İshakî'nin “Heyat Yolunda” (Hayat Yolunda) Piyesinde

İyilik ve Kötülük Kavramları

The Concepts of Good and Bad in Ayaz Ishaki's Stage Play “Heyat Yolunda”

(Hayat Yolunda) | 130

Arzu Kılınç

Özgün Makale / Original Artic

Notre-Dame ve Hayal Gücü: Gargoyle
Notre-Dame and Imagination: Gargoyle | 137
Nilüfer Öndin

Özgün Makale / Original Artic

Göksel Dünyada İyilik ve Kötülüğün Sembolleri:
İslam Tasvir Sanatında Melek ve Şeytan
The Symbols of Good And Evil in the Celestial World:
Angel and Satan in Islamic Miniature Painting | 142
Gülşen Tezcan Kaya

Özgün Makale / Original Artic

Orta Çağ'dan Rönesans'a İsa'nın Sınanması Betimlerinde Şeytan'ın Temsili
The Representation of the Devil in the Depictions of the Temptation of Christ
from the Middle Ages to the Renaissance | 165
Serap Yüzcüller

Editoryel Sunuş:

“Kavram, Eylem ve Sanatta İyilik Kötülük”

J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ¹

“İyilik ve Kötülük”, bazen birbirinin karşıtı bazen de birbirini tamamlayan kavramlar olarak hayatımızı şekillendiren en önemli unsurlardan biridir. Özellikle mitolojinin, efsanelerin, dinlerin, masalların merkezinde yer alan bu iki zıt kavramın sanata, edebiyata, tarihe, dile, folklorla kısacası maddi ve manevi kültüre yansımaları doğal olarak kaçınılmazdır.

Mit ve efsanelerde yaratılışın, doğanın, insanın iki temel unsurundan biri iyilik diğeri ise kötülüktür. İnsanın evreni anlamlandırma ve ifade çabalarından beri iyiliğin ve kötülüğün hayat-taki varlığı sanat eserlerine de yansır. Edebiyatın sözlü dönemine ait eserler, mitler, efsaneler, destanlar, vb.de iyiliğin ve kötülüğün kavranışı ve edebi metinde işlenişi önem arz eder.

Çok erken devirlerden beri günümüze gelen bazı sanat eserlerinde, iyi ve kötü varlıkları; iyilik ve kötülük kavramlarına ilişkin birtakım betimlemeleri bulabilmekteyiz. Bunlar bazen birbirinin karşıtı gibi görünse de bazı durumlarda birbirlerini tamamlamaktadır. Mesela, erken devir Türklerinde “Gök ve Yer” ifadesi iki zıt kavram gibi gözükse de birbirini tamamlayan iki önemli unsurdur. Yaratıcı ve insanı koruyan Tanrı veya Tanrılar (Gök ve Gökteki Tanrılar) “iyi vasıflı”dırlar. Örneğin, bir iyilik ilahı olan Ülgen ay, güneş ve yıldızlardan yukarıda yaşar; Yer-Su Tanrıları arasında olan üç dilimli taçlı tasviri ile Umay ise çocukların ve lohusaların koruyucusudur. Öte yandan çoğunlukla boğa boynuzuna sahip olarak betimlenen Erlik, yerin altında yaşar ve insanlara kötülük getirir (Çoruhlu, 2017, ss. 39, 52).

İnsanın doğasının önemli bir parçası olan bu iki kavramsal zıtlık yukarıda değindiğimiz üzere sanata yansımış ve beşeri alanlarda araştırılmıştır. İyilik ve kötülük kavramları tasvir sanatlarında oldukça geniş bir yelpazaya sahiptir ve birtakım sembollerle de karşımıza çıkar. Hayvan mücadele sahnelerinde yırtıcı yani kazanan hayvanlar iyilik, yenilen ve çoğunlukla toynaklı hayvanlar ise kötülük ile ilişkilendirilir. Bunun yanı sıra renk sembolizmi de iyilik ve kötülüğü anlatmada oldukça önemlidir; beyaz ve siyah bu zıt kavramları sembolik olarak karşılayan en başta gelen unsurlardır.

Semavi dinlerde olan ve sanata yansıyan cennet ve cehennem sahneleri ise insanlara öğüt verici ve onları iyilik ve kötülükleri karşısında neler beklediğini gösteren önemli eserlerdir.

Elbette söz konusu iki kavram, sadece bahsedilen hususlar ile sınırlandırılmaz. “İyilik ve Kötülük”, felsefi bakımdan, Antik Çağ’dan beri tartışılmaktadır. Örneğin, Platon’a göre, iyi insan ölür, iyi davranış unutulur ama iyilik ölmez. İyilik ve kötülük çerçevesinde Leibnz, “teodize” ifadesini kullanır; Voltaire ise Felsefe Sözlüğü’nün Erdem maddesinde erdemi kısaca, “benzerine iyilik etmek”le tanımlamaktadır. Yine aynı sözlüğün kötülük maddesinde ise şu ifadeler geçer: “İnsanoğlu hiç de kötü olarak yaratılmamıştır; ama hastalandığı gibi kötüleşebilir de”. Hegel’e göre dünya iyi bir yerdir ve olumlanmalıdır. Hegel, sanatın hakikati söylemesi gerektiği ve hakikati söylerken de dünyanın yaşanılabilir bir yer olarak olumlanmasının sağlanması üzerinde durur. Kant ise insanın iyi bir eğitimle doğru yola sevk edilebileceğini savunur. Modern kötülük anlayışına göre ise kötülük, kategorik olarak yıkıcı ve zarar verici bir niyete dayanmaktadır.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr. ORCID No: 0000-0002-5345-1935.



Anlaşılabileceği üzere iyilik ve kötülüğün ama özellikle kötülüğün bir takım çeşitleri bulunmaktadır. Metafizik kötülük, genel olarak iki şekilde açıklanmaktadır: İlki, iyiliğin ve kötülüğün, ışığın ve karanlığın ebedi kozmolojik ilkeler olarak sürekli birbiriyle çatıştığını öne süren Maniheizm görüşüdür. İkincisi ise, kötü olarak adlandırdığımız şeyin, maddi dünyanın sonluluğu ve sınırlılığı nedeniyle maddi varlıkların Tanrı'nın iyiliklerinden pay alamaması sonucu meydana gelen bir yoksunluktur (Albayrak, 2017, s. 54-55). Dinî bakımdan kötülük sorunu "en iyi olan Tanrı'yla evrendeki kötülüğün uzlaştırılması sorunu" olarak özetlenebilir. Başka bir deyişle "kötülük sorunu" denen şeyin esas meselesi aslında kötünün ve çeşitlerinin nitelenmesi değildir. Bu daha çok, kötülüğün dinî inançlar ve kanaatlerle nasıl bağdaştırılacağı sorunu"dur (Sönmez, 2017, ss. 262-265).

Doğal kötülük, doğa felaketleri, hastalık gibi insandan görece olarak bağımsız nedenlerle meydana gelen kötülüklerdir. Doğal kötülük, rastlantı, zorunluluk, kader gibi kavramları akla getirmektedir (Albayrak, 2017, s. 54). Bu sene yaşadığımız Koronavirüs hastalığı (COVID-19) ve buna karşı verilen mücadele söz konusu durumun en yakın örneklerinden biri olsa gerekir.

Bu bağlamda oldukça geniş bir yelpazeye sahip "İyilik ve Kötülük" temasının sosyal, beşeri ve güzel sanatlar alanlarında ele alınıp tartışılabilmesi için Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin 21. sayısını (2020/Bahar) "Kavram, Eylem ve Sanatta İyilik Kötülük" başlığına ayırdık. İyilik ve kötülük temasının, algılanış ve anlatılış şekillerini ve sürecini çeşitli disiplinlere mensup bilim insanlarının güncel verilerin ışığı altında yapmış oldukları çalışmaları, yeni kaynak okumaları ve yorumlarla sizlere aktarmayı hedefledik. Buna yönelik olarak arkeoloji, sanat tarihi, tarih, edebiyat, epigrafi, filoloji gibi disiplinlerde çalışan bilim insanlarının birbirinden değerli makalelerine bu sayıda yer verdik:

Mehmet Ali Karaman "*I. Dünya Savaşı Başlarken Osmanlı Basınında Taraf Olma Algısının İyi-Kötü Yakınlaşması Üzerinden Okunması*" başlıklı çalışmasında devletlerin olduğu kadar insanlığın da tarihinde önemli rol oynayan I. Dünya Savaşı öncesi ve sırasında Osmanlı Devleti içerisinde yaşanan taraf olma algısını, iyi-kötü yakınlaşması penceresinden ele almıştır. Bu yaklaşımları dönemin basın yayın organları merkezinden irdelemiştir.

Servet Avşar, "*Birinci Dünya Savaşı Propaganda Beyannâmeleri ve Afişlerinde İyilik ve Kötülük Kavramları*" adlı araştırmasında, I. Dünya Savaşı'nda tarafların kendi haklılıklarını anlatma ve taraftar kazanmada, karşı tarafı nasıl kötü gösterdikleri ve kendilerini nasıl iyi göstermeye çalıştıklarını, arşiv belgeleri ve propaganda afişlerini inceleyerek değerlendirmiştir.

Serap Yüzcüoğlu, "*Orta Çağ'dan Rönesans'a İsa'nın Sınanması Betimlerinde Şeytan'ın Temsili*" isimli makalesinde Hristiyan ikonografisinde özellikle cehennem tasarımının oluşturulmasında başrolü oynayan Şeytan figürünü, "İsa'nın Sınanması" sahneleri bağlamında ele almıştır ve Orta Çağ'dan Rönesans'a uzanan süreçte Şeytan'ın resim sanatındaki değişen imgesini, kötülüğün temsili ve ikonografik kalıplar çerçevesinde değerlendirmiştir.

Ali Kayaalp, "*Sinema ve Resim Bağlamında Ekspresyonist İmgede Dehşet ve Izdırıp Temaları*" başlıklı makalesinde Ekspresyonist imgenin kaygı, sıkıntı, huzursuzluk, özellikle I. Dünya Savaşı ile birlikte, savaşın son derece somut sonuçlarından olan dehşet ve gibi temaların ele alınışını hem resim ve hem de sinema alanından seçilmiş örneklerle değerlendirmiştir.

Arzu Kılınç'ın, "*Ayaz İshakî'nin "Hayat Yolunda" (Hayat Yolunda) Piyesinde İyilik ve Kötülük Kavramları*" isimli çalışmasında Ayaz İshakî'nin Hayat Yolunda adlı piyesinde yer alan çocukların aşırı bencillikleri, "ahlâki kötülük" olarak değerlendirilmiştir.

Gülseren Azar Nasırabadi, "*Orta Çağ Tarihine Ait bazı Siyâsetnâme ve Pendnâmelerde İyilik Üzerine Öğütler*" başlıklı makalesinde Orta Çağ tarihine ait siyâsetnâme ve pendnâmelerde iyilik ve kötülük ama özellikle iyilik kavramının hangi boyutlarla ele alındığını yorumlamıştır.



Baykar Demir'in, "Goya'nın Gözünden Cadı Figürü" isimli çalışmasında Avrupa'da cadılık temalı eserlerin en yoğun üretilmiş olduğu 15. - 17. yüzyılın sonrasında yaşamış Francisco Goya'nın, İspanya'da cadı kimliğine karşı devam eden tavır karşısında kişisel görüşlerinin eserlerinin ikonografisindeki etkisi, Malleus Maleficarum gibi cadı literatüründen kitaplar ve Goya'nın kişisel yaşamında iz bırakan etkileşimler üzerinden çözümlenmiştir.

Yaşar Çoruhlu, "Türk Sanatında Kötü Ruhlar" isimli makalesinde erken devirlerden itibaren Türk kültüründe görülmeye başlayan, Hun, Göktürk ve Uygur dönemleri ve devlet kuramamış Türk toplulukları ile ilgili kayıt ve sanat eserlerinde tasvir edilen "kötü ruhlar" üzerinde durmuştur.

Gülşen Tezcan, "Göksel Dünyada İyilik ve Kötülüğün Sembolleri: Türk-İslam Tasvir Sanatında Melek ve Şeytan" başlıklı çalışmasında dünya kültürlerinde ve mitlerinde sıklıkla karşılaşılan evrensel konulardan biri olan melek ve şeytanın iyilik ve kötülük sembolleri olarak Türk İslam tasvir sanatına yansımaları ele almıştır.

Nilüfer Öndin, "Notre-Dame ve Hayal Gücü: Gargoyle" başlıklı çalışmasında Notre-Dame Kilisesi'ndeki oluk olarak da işlev gören Gargoyleleri dinî nedenler bağlamında bazen kötünün bazen de kötü olanı kutsal mekânlardan uzaklaştırmanın simgesi olarak ele alınmıştır.

Sibel Akova, "Yaşam Sanatında İyilik ve Kötülük İmgeleri Gönüllü Sadelik ve Tüketim Yaklaşımlarına İyilik ve Kötülük Göstergeleri Bağlamında Bir Bakış" başlıklı makalesinde iyi yaşam savının göstergesi olarak addedilen gönüllü sadelik ve karşısında yer alan tüketim olgusu, iyilik ve kötülük bağlamında incelenmiştir.

Son olarak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi'nin 21. sayısının hazırlanmasında yardımlarını esirgemeyen ve her zaman destek olan başta Prof. Dr. Gülgün Köroğlu olmak üzere Doç. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar ve Doç. Dr. Esmâ İğüs'e teşekkürlerimi sunarım.

Kaynaklar

Albayrak, M. B. (2017). Schelling'in İnsan Özgürlüğünün Özü İncelemesinde Kötülüğün Gerçekliği. *Cogito*. S. 86. ss. 53-69.

Clement, C. E. (1994). *Legendary and Mythological Art*, London: Bracken Books.

Çoruhlu, Y. (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Ökten, Ü. (2018). Platon Felsefesinde Kötülük Problemi. *DTCF Dergisi*. (58).1. ss. 641-661.

Sönmez, Ü. Ş. (2017). Türk Edebiyatı ve Kötülük. *Cogito*. S. 86. ss. 261- 294.

Editorial Introduction: “Good and Evil in Concept, Act and Art”

J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ²

“Good and Evil” are one of the most important elements, which sometimes symbolise the opposite sides and sometimes make a whole that forms our lives. These two opposite terms, which are especially in the center of religions, myths, legends and tales, were of course found in art, history, literature, and folklore. In other words, their reflection on material and spiritual culture is naturally inevitable.

In myth and legends, one of the two basic elements of creation, nature and human is good and the other is evil. The existence of good and evil in life has been reflected in works of art since beginnings of the efforts of the human to understand and express the universe. The comprehension of goodness and evil and its depiction in literary texts is important in works, myths, legends, epics, etc., which belong to the oral period of literature.

From some works of art that have existed since the very early ages, we can find some descriptions of the beings and concepts related to good and evil. Although these sometimes seem to be opposite of one another, in some cases they complement each other. “Earth and Sky”, which are important elements in early period Turkish culture, are good examples for this subject. The God or Gods (Gods in the Sky and the Sky God) who are creative and protective, are “well qualified”. For example, Ülgen, a god of goodness, lives above the moon, sun and stars; Umai (that is mostly represented with tricorn hats), despite being among the “Earth-Water Gods, is the protector of the children and the puerperant. On the other hand, Erlik, that is mostly represented with bull horns on his head, lives underground and brings evil to people, animals etc. (Çoruhlu, 2017, pp. 39, 52).

This conceptual opposition, which is a significant part of human nature, is reflected in art and researched in the field of humanities. The concepts of good and evil have a wide representation area in the art and also appears with a number of symbols. In the combat scenes, the predatory and winning animals are symbolically related with good, while the defeated, mostly unregulated animals represent evil. Also color symbolism is an important way to define good and evil; black and white are the most important keys among them.

Heaven and Hell, which are present in Divine religions, representations give advices to human beings and show what is waiting for them as a consequence of their good or bad behaviour.

Of course these two concepts cannot be limited with the subjects which are mentioned above. “Good and Evil” has been discussed philosophically since the Antiquity. For example, according to Platon a good person dies, a good behavior can be forgotten but goodness never dies. In the framework of good and evil, Leibniz uses the term “theodize”; Voltaire, on the other hand, defines virtue briefly in his Virtue article of the Philosophy Dictionary by “*doing good to someone alike*”. In the evil article of the same dictionary, the following statements are stated: “*The Human Being is not created as evil at all; but he can get worse as he gets sick*”. According to Hegel,

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, jale.ozlem.oktay@msgsu.edu.tr. ORCID No: 0000-0002-5345-1935.



the world is a good place and must be affirmed. Hegel emphasizes that art has to tell the truth, and while it is telling the truth, it must affirm that world is a good place to live in. Kant, on the other hand, defends that a person can be guided to the right path with a good education. According to the modern understanding of evil, evil is categorically based on a destructive and harmful intent.

As can be seen evil and good but especially evil has some various meanings. Metaphysical evil is generally explained in two ways: The first is the Manichaist view, which suggests that goodness and evil, light and darkness constantly conflict with each other as eternal cosmological principles. The second is a deprivation caused by the fact that what we call evil does not take part in the goodness of God because of the finite and limited nature of the material world (Albayrak, 2017, s. 54-55). In religious terms, the question of evil can be summarized as "the problem of reconciling evil in the universe with God, who is the best". In other words, the main issue of what is called "the problem of evil" is not actually the characterization of evil and its varieties. Rather it is the question of how good and evil can be associated with religious beliefs and convictions (Sönmez, 2017, pp. 262-265).

Natural evils are evils that occur due to relatively independent reasons such as natural disasters and illness. Natural evil brings to mind concepts such as coincidence, necessity, and fate (Albayrak, 2017, p. 54). The coronavirus disease (COVID-19) that we have been experiencing this year and the fight against it, should be one of the most up-to-date examples of this situation.

In this context, we allocated the 21st issue of the Mimar Sinan Fine Arts University Journal of Social Sciences (2020/Spring) to the title "Good and Evil in Term, Act and Art" in order to discuss good and evil among social, fine arts and humanities disciplines. We aimed to convey to you this subject through new source readings and interpretations made by scholars from various disciplines in light of current data. For this purpose, we gave place to the extremely valuable articles written by scholars working in disciplines such as archeology, art history, history, literature, epigraphy, and philology:

Mehmet Ali Karaman in his article, which is entitled "*Reading the Perception of Being a Party in the Ottoman Press on the Basis of Good – Bad Reconciliation in the Beginning of the First World War*" focuses on siding from the point of view of good-evil approach in Ottoman Empire, before and during the First World War that played an important role not only over the history of governments but also humanity. He examines these approaches within the media organs of the period.

Servet Avşar, in his study that is entitled "*The Concepts of Good and Evil on the Posters and Propaganda Declarations of the First World War*", evaluates how the parties villainize the opposite and try to flatter themselves in emphasizing their rightfulness and winning supporters during the First World War by examining the archive documents and propaganda banners.

Serap Yüzgüller, in her article "*The Representation of the Devil in the Depictions of the Temptation of Christ from the Middle Ages to the Renaissance*" focuses on the devil figure that has a leading role in the hell representations of Christian iconography with the scenes of "The Temptation of Christ". She also evaluates the changing image of devil in the paintings within the framework of representation of evil and iconographic patterns during the period from the Middle Ages to the Renaissance.

Ali Kayaalp, in his study called "*Themes of Terror and Pain in Expressionistic Imagery in Painting and Cinema*" evaluates the expression of anxiety and distress, and also terror and misery, which are the concrete consequences of the World War I, with the examples selected from both painting and cinema.



Arzu Kılınç's article that is entitled "The Concepts of Good and Bad in Ayaz Ishaki's Stage Play "Heyat Yolunda"" discusses the extreme selfishness of the children in Ayaz Ishaki's play "Hayat Yolunda" as an example of moral evil.

Gülseren Azar Nasırabadi, in her article "Advices on Goodness in some Medieval Siyasetnames and Pandnames" interprets the dimensions of good and evil but especially the concept of good in the Medieval Siyasetnames and Pandnames.

Baykar Demir in his study, which is entitled "Representation of Witch Image By Goya", analyses the effect of Goya's (who lived after the period between the 15th and 17th centuries, when witchcraft paintings were most intensively produced in Europe) personal views against Spain's conservative attitude on the witch identity. This subject is examined in relation to works of witchcraft literature such as Malleus Maleficarum, and the interactions that were influential in Goya's personal life.

Yaşar Çoruhlu, in his article "Evil Spirits in Turkish Art", focuses on the "evil souls" that were represented and recorded in the art and culture of the Huns, Gokturks, Uyghurs as well as other Turkish tribes that could not establish a state.

In her work titled, "The Symbols of Good and Evil in the Celestial World: Angel and Satan in Turkish-Islamic Miniature Painting", Gülsen Tezcan evaluates the reflection of the angel and satan as symbols of good and evil in Turkish Islamic art, which is one of the universal issues that frequently encountered in world cultures and myths.

Nilüfer Ondin, in her article that is titled as "Notre-Dame and Imagination: Gargoyle", focuses on the Gargoyles of Cathedral of Notre-Dame which are sometimes the symbols of evil or sometimes become the symbols of banishing the evil from sacred places, besides their functions as spouts for rainwater.

Sibel Akova, in her study entitled "Images of Good and Evil in the Art of Life. An Overview of Voluntary Simplicity and Consumption Approaches in the Context of Indicators of Goodness and Evil", discusses voluntary simplicity, which is considered to be the indicator of the argument of good life, and the phenomenon of consumption as its opposite, in the context of good and evil.

In conclusion, I would like to present my thanks firstly to Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, then to Assoc. Prof. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar and Assoc. Prof. Dr. Esmâ İğüs, who did not withhold their help and always supported us during the publication of this issue.

References

- Albayrak, M. B. (2017). Schelling'in İnsan Özgürlüğünün Özü İncelemesinde Kötülüğün Gerçekliği. *Cogito*. S. 86. ss. 53-69.
- Clement, C. E. (1994). *Legendary and Mythological Art*, London: Bracken Books.
- Çoruhlu, Y. (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Ökten, Ü. (2018). Platon Felsefesinde Kötülük Problemi. *DTCF Dergisi*. (58).1. ss. 641-661.
- Sönmez, Ü. Ş. (2017). Türk Edebiyatı ve Kötülük. *Cogito*. S. 86. ss. 261- 294.



Özgün Makale

Yaşam Sanatında İyilik ve Kötülük İmgeleri Gönüllü Sadelik ve Tüketim Yaklaşımlarına İyilik ve Kötülük Göstergeleri Bağlamında Bir Bakış¹

The Images of Good and Evil in the Art of Life.
An Overview of Voluntary Simplicity and Consumption Approaches in the Context of Indicators of Goodness and Evil

Sibel AKOVA²**Öz**

Yaşam tarzları ile referans grup odaklı tüketim ilişkileri, küreselleşme olgusu ve beraberinde süregelen kitle toplumu yapısı, hemen her sosyal bilim disiplini tarafından sorgulanan ve araştırılan konular arasında yerini almaktadır. Tüketim odaklı önemli yaklaşımlardan biri olan ve yaşam tarzları sınıflamasında vücut bulan gönüllü sadelik yaşam olgusunun, tüketim alışkanlıkları ile tüketim amaç ve hedefleri arasındaki yeri günümüzde yeniden sorgulanmaktadır. Yaşam tarzları, tüketici beğenileri, tercihleri ve alışkanlıkları, pazarlama disiplini ve uygulayıcılarının, tüketici sınıflandırması ile pazar bölümlendirme ve politikalarının kurgulanmasında en işlevsel kriterlerden birini oluşturmaktadır. Pazarlama disiplinine yön veren yaşam tarzları olgusu, günümüz tüketim toplumunu biçimlendirme kabiliyetini haizdir. Farklı tanımlamalar ile anlamlandırılan “Gönüllü Sade Yaşam Biçimi” savını, tüketim olgusundan ayrı tutmak mümkün değildir. Tüketici davranışlarının yalınlaştığı, tüketicileri asgari oranlarda tüketime güdüleyen ve “Gönüllü Sadelik” olarak tanımlamanın mümkün olduğu gönüllü sade yaşam biçimi olgusu, geçmişten günümüze pazarlama disiplininin başat unsurunu oluşturmuştur. Maddi varlıklardan mümkün mertebe arınarak, manevi varlıklara yönelme tutumu olarak tanımlamanın mümkün olduğu gönüllü sadelik düşünce ve yaşam biçimi, yaşam tarzlarının sadeleşmesi ve yalınlaşması olarak anlam bulmaktadır. İhtiyaçlar oranında, beklentilerin en alt düzeye indirildiği, tercihlerin planlandığı, lüks ve hazcı (hedonik) tüketimden ve dahi her çeşit aşırıktan, gösterişten ve materyalizmden kaçınmanın simgesi olan gönüllü sadelik doktrini, yaşam sürecinin manevi olgular ile zenginleştirilmesi felsefesine dayanmaktadır. İyi yaşam savının göstergesi olarak adedilen gönüllü sadelik ve karşısında yer alan tüketim olgusu, çalışma dahilinde iyilik ve kötülük bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gönüllü Sadelik, Tüketim, İyilik, Kötülük, Yaşam Sanatı.

¹ Makale başvuru tarihi: 02.05.2020. Makale kabul tarihi: 15.05.2020.

² Dr. Öğr. Üyesi, Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yalova, email: sibelakova@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7680-7394.



Abstract

The life styles and the reference group-oriented consumption relations, the phenomenon of globalization and the ongoing mass society structure are among the topics that are questioned and investigated by almost every social science discipline. Voluntary simplicity, which is one of the important consumption-oriented approaches and which is embodied in the classification of lifestyles, as well as its place among consumption habits, consumption goals and targets are being re-questioned today. Life style is one of the most functional criteria for consumer tastes, preferences and habits, marketing discipline and consumer classification of its practitioners, market segmentation and policies. The phenomenon of life style that guide marketing discipline has the ability to direct the consumer society today. It is impossible to separate the Voluntary Simplicity Lifestyle argument, which is explained by different definitions, from the phenomenon of consumption. The phenomenon of voluntary simplicity lifestyle, in which consumer behavior is simplified, consumers are motivated to a minimum consumption, and possibly defined as "Voluntary Simplicity", has become the leading element of marketing discipline from past to present. The idea of voluntary simplicity and lifestyle, which can be described as an attitude towards spiritual assets by purifying material assets as much as possible, gains meaning as the simplification and simplification of lifestyles. The voluntary simplicity doctrine, which minimizes expectations, plans the preferences according to the needs, becomes the symbol of avoiding luxury and hedonic consumption and also all kinds of extremism, showing off and materialism, is based on the philosophy of enriching the life process with spiritual facts. Voluntary simplicity, which is considered to be the indicator of the argument of good life, and the phenomenon of consumption on the opposite, was examined in the context of good and evil within this study.

Keywords: Voluntary Simplicity, Consumption, Good, Evil, Art of Life.

Giris

Gönüllü sadelik, bir tüketici akımı olarak görülmemesine rağmen tüketici davranışıyla ilişkili olması nedeniyle pazarlama, sosyoloji, ekonomi, iletişim, psikoloji gibi birçok disiplinin ilgisini çeken ve farklı nitelikleri uhdesinde barındıran pek çok araştırmanın konusu olma özelliğini taşımaktadır. Bireylerin birer tüketici olma vasfı ile tüketim davranışlarını sadeleştirdikleri, yaşam tarzlarını yalınlık üzerine temellendirdikleri bir düşünce akımı olan gönüllü sadelik anlayışı, günümüzde materyalist düşünce sistemi ve ilgili sistemin uygulayıcısı konumundaki tüketim anlayışının çıktıkları olan pek çok bireysel ve toplumsal ölçekli sorunların panzehri olarak adedilmektedir. Türk kültüründe yüzyıllar öncesinden günümüze değin sirayet eden ve farklı isimler (Ahilik) ile varlık gösteren gönüllü sadelik anlayışı (bir lokma bir hırka), pek çok kültürde ve birçok coğrafyada tarihin belirli dönemlerinde artan yoğunluklar ile gündem olan ve niteliği farklı bakış açıları ile (varlık ölçütlüğü, altın oran, ilkel dervişlik, kırsal sadelik) sorgulanan bir anlayış olarak literatür içerisinde kendine yer edinmeyi başarabilen bir düşünce akımıdır. "Tasavvufi ve mistik düşüncede dünya nimetlerinin cazibesine kapılmamak ve aldanmamak anlamına gelen bir lokma bir hırka" (Kantar, 2020, s. 2079), anlayışının uygulamadaki tezahürü olan gönüllü sadelik felsefesini sisteme dair bir karşıt duruş olarak nitelendirilmek mümkündür. Geçmiş insanlık tarihine koşut olan gönüllü sadelik felsefesinin bir yaşam tarzı olarak değerlendirilmesi, 1970'li yıllar itibariyle başlamaktadır. Bilhassa akademik çevrenin ve medya yapımcılarının ilgisini yoğun düzeyde çeken gönüllü sadelik yaklaşımı, sanattan politikaya, dinden ticarete, felsefeden psikolojiye pek çok disiplinin kendi alanlarında gerçekleştirdikleri sorgular ile irdelenmiş ve işlenmiştir.



Gereksinim duyulan ve asgari geçim şartlarının üzerinde kıymete sahip olan ürünlerin tüketimi ile kimliklerine değer kattıklarına inanan bireylerin sahip oldukları servetlerinin sergilenmesine aracılık eden tüketim olgusunun ötesinde ve karşı cephesinde yer alan gönüllü sadelik felsefesi, sağlıklı ve konforlu bir yaşam biçiminin tesisini mümkün olan en düşük düzeyde gerçekleştirilen tüketim edimi ile kurgulama anlayışına dayanan bir düşünce sistemidir. Bu yönü ile gönüllü sadelik savı, günümüzün tüketim toplumunun sıradanlaşan bireysel kimliklerinden ve tek tip hâline gelen yaşam tarzlarından arındırılmış bir anlayıştır. Bireylerin kendilerini ödüllendirmeleri ve tüketim ediminin teşvik edilmesi amacıyla körüklenen satın alma ediminin karşısında duran bir anlayış olan gönüllü sadelik, modern çağın dayatmış olduğu aşırı tüketim anlayışının beraberinde getireceği çevresel sorunları, doğa tahribatını, üretmeyi öğrenmeden tüketmeye alıştırılan bireylerin karşılaştıkları psikolojik rahatsızlıkları, gerçeklikten uzak büyüme rakamlarını ve toplum içerisinde oluşan sınıfsal bölümlerin arasındaki mesafenin aralığının artmasını önleyebilecek niteliklere sahip bir yaşam tarzı olarak addedilmektedir. Gün geçtikçe artan tüketim davranışları, sınıf farklılıklarının keskin çizgiler ile ayrılmasına, materyalist bakış açısının yoğunlaşmasına, tüketim payında eşitsizliğe, bireylerin psikolojik yapılarına, toplum sağlığına, mutluluk, haz, beklenti ve türevleri beşeri hissiyata dair kıymet arz eden yapının metalar üzerinden sağlanması çabasına, tabiata yönelik tahriplere, gelir eşitsizliğinin vurgulanmasına, israfın artmasına ve tasarruf bilincinin geri planda bırakılmasına ve dahi tükettikçe doyum ulaşamayan bireylerin varlığına değin örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu pek çok olumsuzluğa sebebiyet vermektedir.

Bilinçli bir tüketim anlayışının gerekliliğine inanılan gönüllü sadelik felsefesi ile bağdaşan sade yaşam ve verimli tüketim kavramlarını uhdesinde barındıran yaşam tarzlarının varlığı, tüketime dair mevcut olumsuzlukların asgari düzeye indirilmesine vesile olacaktır. Bilinçli tüketim davranışlarının bir unsuru olan gönüllü sadelik olgusu, bireyler üzerinde ve toplum nezdinde farkındalık yaratarak, insana, doğaya ve yaşama dair sorgulamaların da gelişmesine katkı sağlamaktadır. Akıllı tüketim kavramının bireylerin yaşamlarına dahil edilmesinde büyük rol oynayan gönüllü sadelik doktrini, tüketim, yoksulluk, mutluluk, bağımlılık ve kararsızlık tutumları ile eşit mesafe uzaklığında konumlandırılarak, metazori barındıran etkenlerin dışında, gönüllülük esas (fahri) ile benimsenen bir düşünce yapısı ile temellendirilmektedir. Gönüllü sadelik felsefesinin yayılımındaki engelin karşısında duran başlıca etkenin, tüketim olgusu olduğunu ifade etmek gereklidir. Zira kâr elde etme esas ile yaklaşan ve tüketim davranışlarının artması yönünde algılar tasarlayan ekonomi erklerinin başat endişesi, sınır tanımadan her durumda körükledikleri tüketim alışkanlıklarının azalan ivme göstermeye başlamasıdır. İlgili etkenlerin varlığının iyilik (gönüllü sadelik) ve kötülük (tüketim) bağlamında irdelenmesi, her iki olguya yönelik sorgulamaların ve akabinde farkındalığın artmasına da sebebiyet verecektir.

1. İyi Yaşam Sorgusu Temelinde Gönüllü Sadelik Yaklaşımı

Literatürde sade yaşam, gönüllü sade yaşam tarzları, gönüllü sadelik ve türevleri olmak üzere, örneklerini çoğaltmamızın mümkün olduğu birçok söylem ile anılan gönüllü sade yaşam tarzları, temelde fazlalık olarak addedilen pek çok metadan arındırılmış, tüketim süreçlerinin ihtiyaçlar doğrultusunda ve akılcı bir yaklaşım ile gerçekleştirilmesini salık veren, bireylerin iç dünyalarına odaklanan aynı zamanda materyalist anlayıştan kaçınmayı vurgulayan, sosyal bağlamda faydacı, doğanın düzenine saygılı, tüketimin azaltılması ve tasarruf bilincinin artırılması yaklaşımlarını temel alan bir olgudur. Maddi bağlamda sadelik, yalınlık ve basitlik terimleri ile kavramsal çerçevesinin çizildiği gönüllü sadelik olgusu, kendine yetme, ruhsal yeterlilik, bilinç kazanma, farkındalığa erişme, kişisel gelişim ve küçük ölçeklilik tutumlarını odak noktasına taşıyan bir yaşam tarzının sürdürülebilirliği esas ile sadece yaşam koşullarını ve hayatı idame unsurlarını sadeleştirme edimlerini düstur edinen bir yaklaşımdır. Yaşam içerisinde mevcut olan niceliksel

ölçüde tanımlanan metaların azaltılarak, niteliksel bağlamda addedilen varlıkların artırılması bilinci ile vücut bulan gönüllü sadelik olgusu, günümüzün modern toplum anlayışı dahilinde iyi yaşam sürecinin ve dahi iyilik kavramının da sorgulanmasına sebebiyet vermektedir.

Sade yaşamın iyilik ve mutluluğun bir göstergesi olarak nitelendirildiği gönüllü sadelik, bireylerin günlük yaşamlarından başlamak üzere yaşam süreçleri içerisinde benimsedikleri yaşam tarzlarında farklılık gösteren değişkenlerin, sadelik motivasyonu ile yer değişiminin gerekliliğinin savunulduğu bir işleyişi uhdesinde barındırmaktadır. Bireylerin günlük yaşam pratikleri içerisinde yer edinen maddi anlamda meta niteliğini haiz değişkenlerinin yerini, ruhsal doyum ve gelişim odaklı manevi bağlamda değerlere bırakması ile özlem duyulan mutluluk hedefine erişilebileceğini savunan gönüllü sadelik olgusu, aynı zamanda maddiyattan uzaklaşmanın da mutlu yaşamın ilk basamağı olduğu görüşünü temel almaktadır. 1936 yılında Richard Gregg tarafından, Hint kültürüne ait Yisva Bharati Quarterly dergisinde (Huneke, 2005, s. 527), yayınlanan makalesinde ilk defa kullanılarak literatürde yer edinen gönüllü sadelik terimi günümüze değin, iradeli sadeleştirme, vites küçültme, sadelik çemberi, basit yaşam hareketi, seçilmiş sadelik yaklaşımlarından hareketle, küresel bağlamda satın almama motivasyonu, TV kapatma gün ve haftaları, sakin şehirler, araçsız günler, sadece yaşam grubu gönüllüleri, ülkemizde ise sefer taşı hareketi de dahil olmak üzere yalın yaşam tarzının başat unsur olduğu, tüketim odaklı ve materyalist yaşam biçimlerinin karşısında yer alan muhalif bir yaşam tarzının ifadesidir.

“Yaşam tarzı, belirgin ve karakteristik bir yaşam biçimini ifade etmenin yanı sıra, toplumun ya da tüketicinin yaşam tarzını yansıtan satın alma ve tüketme eylemlerinin bütünüdür” (Lazer, 1963 s. 130). Yüksek düzeyde gerçekleştirilen tüketim davranışlarını reddeden gönüllü sadelik felsefesine göre yaşam, “sosyal ve kişisel gelişim sürecinin statü veya zenginlik göstergeleri yerine günlük yaşamdaki niteliksel zenginlik ve entelektüel bilinç ile zenginleşen sosyal gelişim ile ölçülmelidir” (Alexander, 2011, 5). Nicelik, çokluk, çeşitlilik ve türevleri kavramların karşısında nitelik, yalınlık, sadelik terimleri ile duran gönüllü sadelik felsefesi, günümüzün sürekli olarak teşvik edilen tüketim anlayışına karşı durarak, iktisadi kıymetler dünyasına mümkün olan asgari oranlarda dahil olma düşüncesi ile muhalif bir bakış açısı getirmektedir. Aynı düşünceden hareketle, günümüzün kapitalist düşünce sisteminin körüklendiği tüketim anlayışına koşut, daha yüksek düzeyde ürün ve hizmete erişme imkanına sahip olunmasına rağmen, gönüllülük esasına dayanarak ilgili tüketim olgusu taşıyıcılarını da geri çeviren gönüllü sadelik yaklaşımı, iyi ve kaliteli yaşamın tanımını da sorgulamakta ve genel geçer mutluluk ile mutlu yaşam reçetelerine karşı da bir duruş sergilemektedir.

Maddi yönde meta bağlamında kısıtlamanın manevi anlamda sosyal ve ruhsal yapıda bolluğa dönüşeceğinin savunulduğu gönüllü sadelik yaklaşımı, refah olgusunu kazanç ve tüketme ekseninden, bilinç ve iyilik çizgisine taşımaktadır. İlgili eksen değişimi, temel olarak yaşam biçimlerinin değiştirilmesine işaret etmekte ve alternatif yaşam şekillerinin oluşturulması amacını gütmektedir. Sade yaşam, dengeli yaşam, tutumlu yaşam, yeşil yaşam, doğaya dönük yaşam ve türevleri başta olmak üzere, örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu pek çok yaşam şeklinin temelinde yatan gönüllü sadelik felsefesi, tüketim edimi ile elde edilebilecek doyumun, tinsel zenginlik ile ikame edilebileceğini savunmaktadır. İdealist ve keşfedici niteliklere sahip gönüllü sadelik, tüketim edimini asgari düzeye indirmek ile eş anlama sahiptir. Bilinçli tercihler ile materyalizmi reddederek, lüzumsuz ve aşırı tüketimden arınmayı salık vermektedir. Zira sürekli artan bir ivmede daha fazla materyal edinme arzusu, çevre ile geliştirilen ilişkilerin azalmasına, yoğun çalışma temposuna, tinsel gelişimin asgari düzeye çekilmesine de sebebiyet vermektedir. Gönüllü sade yaşam modeli ile günlük yaşam pratikleri içerisinde kendine yabancılaşan bireyin, hırslarından arınmasının mümkün kılınacağı kanaati hakimdir. Hırslarından arınan ve iç dünyasını keşfederek, kendini geliştiren bireyin yaşamının daha kolay ve güzel hâle geleceğini



savunan anlayış, iyi yaşam hedefi ile iyilik kavramının sorgulanmasına, tüketim toplumunun ortaya çıkardığı karmaşadan kaçınılarak yalınlaşmaya zemin hazırlamaktadır.

Dış etkenlerden kaynaklanan karışıklıklardan soyutlanan bireyin, kişisel gelişim, kendine yeterlilik, maddi sadelik, ekolojik duyarlılık ve insancıl ölçek unsurlarına dayanan ve gönüllü sadelik yaklaşımının temel değerlerine yakınlaşacağına inanılmaktadır. Günümüzün tüketim toplumunda kurulan materyalizm ile mutluluk ilişkisi, gönüllü sadelik yaşam biçiminde yalınlık ve güzellik anlayışı ile ikame edilmektedir. Bireyin dış dünyasında yalın ve basit, iç dünyasında derin ve zengin yaşam anlayışına koşut olan felsefe, iyi ve anlamlı bir yaşamın da formülü olarak addedilmektedir. Zira giderek şiddetini artıran tüketim faaliyeti, kazanç ve tüketim dengesinde eşitsizliğe, materyalist anlayışın ivme kazanmasına, insan sağlığına ve doğaya dair tehditlerin artmasına ve dahi sınıf farklılıklarının yoğunlaşmasına sebebiyet vermektedir. İhtiyaç dahilinde tüketim anlayışını destekleyen gönüllü sadelik felsefesi, mevcut ekonomik sistem üzerinde bir tehdit unsuru oluşturmakta ve bireyler nezdinde farkındalık kazanılması edimlerini de beraberinde getirmektedir. İhtiyacı kadar tüketen, fazlası adına kaynaklarını sarf etmek yerine rahatlatan birey, az ile yetinerek tüketim bağlılığını en aza indirgeyerek kendi yaşamını kontrol altına almayı başarabilmektedir.

Sosyal kimlik ve sınıfın temel göstergesi olan yaşam tarzı, gönüllü sadelik felsefesinde kendi kendine yeterlilik olgusu ve mümkün olan en az metanın kullanımı ile anlam kazanmaktadır. Yoksulluk tarafından desteklenmemesi (bireyin tüketime dair bir kısıtı olmaması) ve yalın tercihlerin gerçekleşmesi ile seçiciliğin ön plana çıktığı gönüllü sadelik, iyi bir yaşam tarzının ve bireylere, topluma ve doğaya dair iyilik hareketi olarak addedilen koruma içgüdüsünü uhdesinde barındıran bir olgudur. Tüketim ediminin kontrollü şekilde gerçekleşmesi gerektiğini salık veren ve başta tüketim olmak üzere her manada bağımlılığın karşıtı bir duruş sergilenmesini ilke edinen gönüllü sadelik düşüncesi, tarihi geçmiş eskilere dayanan ve dahi pek çok inancın temel felsefesinde barınan doktrinleri ile geçmişten günümüze var olan ancak, sanayi devrimi sonrasında tüketim anlayışının birey ve toplumlara empoze edilmesi ile birlikte, uzun bir zaman dilimi süresince gölgede bırakılmıştır. Ancak, günümüzde tüketim davranışının deklare edildiği gibi mutluluk (öznel iyi oluş) ve iyilik getirmediğinin sorgulanması ile birlikte önemi ortaya çıkarak, yaşadığımız yüzyılda hızla yayılım sağlayan bir anlayış olarak addedilmektedir.

Özellikle sanayi devrimi sonrası her bir toplumda farklı düzeylerde tezahür eden tüketim bağımlılığı ve alışveriş çılgınlığı olarak addedilen meta sirkülasyonuna bir karşı duruşun da simgesi olma özelliğini taşıyan gönüllü sadelik, iyilik ve mutluluk kavramının yaşadığımız yüzyılda gerçek manada öznel iyi oluşun gönüllü sadelik olgusu ile ikame edilebileceğini savunan bir felsefedir. Mutluluk, başarı, eğlence, özgürlük, özgüven ve haz kavramlarının tüketim ile eşdeğer görüldüğü günümüzde, iyiliğin ve iyi bir yaşam kalitesinin ve dahi yaşam doyum seviyesinin tüketim olgusundan uzaklaşıldığı sürece ancak, gönüllü sadelik felsefesi ile iyi bir yaşamın özüne erişilebileceğine inanılan felsefeye göre tüketim endüstrisinin çarklarının da bireylerin özüne dönüşü ile mümkün kılınabileceği savunulmaktadır.

2. İyi Yaşam ve Yaşam Doyum Kavramları ile Anlamlandırılan Tüketim Olgusu

Gönüllü sadelik yaşam tarzı ve felsefesinin karşı cephesinde ancak, gündeminin de merkezinde yer alan tüketim olgusu, gönüllü sadelik anlayışının odaklandığı maddi varlıklardan arınarak tesis edilen yaşam tarzlarının önünde yer alan başat engellerden biri olarak addedilmektedir. Günümüzde mutluluk ve haz kavramları ile anlamlandırılan tüketim olgusu, eğlence, statü, başarı, özgürlük, özgüven ve imaj sıfatları ile anlamı desteklenerek birey ve toplumlara her geçen gün artan şiddette empoze edilmektedir. Yaşamın adeta özü olarak konumlandırılan tüketim



olgusu, iyi bir yaşamın doğasına erişilebileceğine inanılan gönüllü sadelik felsefesinin tam karşısında yer edinirken, birey ve toplumların da yeni bir iletişim biçimi hâline gelmiştir. Yaşam standartlarının yükselmesi ile birlikte, daha yüksek düzeyde ve sürekli olarak tüketebilmek, gücün, mutluluğun ve itibarın da göstergesi olarak addedilmiştir. Postmodern tüketim anlayışının genel kabulü olarak yerleşen tüketim olgusu, sosyal sistemin de belirleyicisi olma konumuna gelmiştir. Sosyal bir varlık olan bireyin sosyal yaşamının temel motivasyon kaynağı ve grup ile toplumların ise başat örgütleyicisi olma kudretini haiz olan tüketim olgusu, şiddeti, yoğunluğu ve araçları gelişip çeşitlendikçe, bir yaşam tarzı olma seviyesine yükselmiştir.

Tüketim davranışlarının yaşam tarzlarına koşut olarak konumlandırılması, tüketim unsurunun karşısında yer edinen veya edinme potansiyeline sahip olan her bir savın geri plana atılmasını da sağlamıştır. Güçlendikçe ve kitleler tarafından benimsendikçe tüketim edimi, önünde durabilecek her bir engeli kolaylıkla aşarak, sosyal kimlik olgusunun da temel bir göstergesi hâline dönüşmüştür. Bireysel ölçütler ile sınırlı kalmayarak, toplumsal bağlamda varlık gösteren tüketim kavramı, çerçevesini de genişleterek, toplumları niteleyebilecek güce erişmiştir. Günümüzde tüketim toplumu olarak anılan tüketici kitlesi, tükettiği ölçüde tanınmakta, tükettiği yoğunlukta sınıflanmakta ve tükettiği bağlamda kimliğini kazanmaktadır. Varlık gösteren her bir mensubu ile tüketim davranışına yönlendirilmiş bir toplum olma özelliğiyle ön plana çıkan tüketim toplumu, her bir bireyi vasıtasıyla, potansiyel bir tüketici olma kodu ile tasarlanan kurgu bir yapının da temsilini oluşturmaktadır. Sürekli, yoğun ve çeşitli araçlar ile tüketme rolü verilen tüketim toplumunun mensupları, salık verilen rollerini sergilerler iken sınırları yönetim ve ekonomi erkleri tarafından önceden belirlenmiş, sınırsız hissettikleri özgürlük alanları içerisinde kendilerine sunulan sosyal koşulları deneyimlemektedirler.

Günümüzde ekonomik bir olgu olma kalıbını aşarak, psikolojik, kültürel ve sosyal boyutları ile irdelenen tüketim kavramı, teknolojik gelişmelerin de etkisi ile birlikte, üretim kapasitelelerinin tüketim hacminin üzerinde konumlanması, bir anlamda arzın talebi aşması ile birlikte, tüketim olgusunun özendirildiği bir sistemin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Bireylerin satın alma eğilimi gösterdikleri ürün veya hizmetler, fonksiyonel kullanım değerlerinin dışında, yarar işlevi geri planda bırakılarak, gösterge işlevinin ön plana alındığı günümüzün tüketim evreninde alışılmışın dışında farklı öeler ile anlamlandırılmaktadır. Satın alınan her bir ürün ve hizmet imrenilen, sahip olunmak istenen ve tüketicilerinin sosyal statülerinin birer izdüşümü niteliğini haizdir. Tüketim eyleminin sürekli artan bir oranda özendirilip, teşvik edildiği ve ürün ile hizmetlerin kullanım değerlerine anlamlar yüklenerek birer gösterge hâline dönüştürüldüğü ve ilgili dönüşümün bir kültür hâline evrildiği günümüzün tüketim odaklı anlayışında, tüketici konumunda yer alan bireyler ürün ve hizmetleri satın alma eğilimleri ve dahi ihtiyaçlarını karşılama eylemi ile birlikte, kendilerine göre çizdikleri yaşam biçimlerinin çerçevesini de yansıtmaktadırlar. Günümüzün tüketim toplumunda ürün ve hizmetlerin satın alınması eylemi, yaşam tarzlarının da birer izdüşümü hâline gelmiştir.

Gerçekten de günümüzde tüketim olgusu, kıt kaynaklardan verim elde edilerek temel ihtiyaçların karşılanması düşüncesinden ayrılıp, bir kültür hâline gelmiştir. Kültür hâline gelen tüketim olgusu, zamanla birey ve grupların yaşam ritüellerine dönüşmüştür. Tükettikçe kendini gerçekleştirme adımına yaklaşıldığının empoze edildiği tüketim eylemi, günümüz insanının nesnelere ile kuşatılmasına sebebiyet vermektedir. Bireyleri ve dolayısı ile yaşamlarını kuşatan nesnelere, bireylerin yaşam ritüellerini, ilişkilerini, zevklerini, beğenilerini, tercihlerini ve dahi iletişim biçimlerini de değiştirmeye uğratmaktadır. Kendini gerçekleştirme ile eş tutulan, statü simgesi hâline dönüşen tüketim davranışları, başta reklam olmak üzere pazarlama iletişimi araçları ile desteklenerek, körüklenmektedir. Tüketim alışkanlığının sürekliliğinin sağlanması adına da sektör ve piyasa üreticileri sürekli olarak yeni, farklı, özgün ve denenmemiş ürün, hizmet ve seçenek üretmek durumunda kalmaktadırlar. Gün geçtikçe tüketim eylemine özendirilen toplumlara



empose edilen tüketim alışkanlığı, sistemin ayakta kalması adına da taşıyıcı görev üstlenmektedir. “Sistemin ayakta kalabilmesi bir anlamda sistemin kendisini sürekli yenilemesine ve buna giden yolda yıkmasına bağlıdır” (Kahraman, 2005, s. 185).

Tüketim eylemi ile kurgulanan iletişim biçimleri, yoğunluğu farklılık göstermesine rağmen her bir bireyin yaşamında yer edinmektedir. “Bireyler günümüzde tüketerek var oluşlarını ortaya koymaktadırlar. Sistemde var olabilmenin yolu, ancak bu sistemin üretmiş olduklarını tüketmekten geçmektedir” (Karakas, 2004, s. 11). Geçmiş yıllarda pek çok toplumda ve birçok kültürde varlık gösteren ve düstur edinilen aza kanaat etme anlayışından günümüzde, gün geçtikçe uzaklaşmaktadır. Kurgulanan tüketim çemberinin dışında kalma eylemi ise bireylerin gerçeklikten, gündemden, entelektüel bakıştan ve söylemden uzakta kalacakları hissiyatını doğurmaktadır. “Tüketim, ürünler aracılığıyla yaşam tarzı inşa etme, sergileme ve ötekilerle paylaşma ya da dışlama amacıyla kullanılan etkin bir araçtır” (Baudrillard, 2003, s. 12). Asgari yaşam koşullarının temini adına gerçekleştirilen harcamalardan farklılaşan tüketim eylemi, tüketime konu olan metaların özgün kullanım değerlerini ortadan kaldırarak, pek çok ürün ve hizmetin fonksiyonel değerinin (yarar işlevi) ötesinde sahip olunmak istenen (hedeflenen) imajlara erişme arzusunu temsil etmektedir. Elde edilmek istenen imaj ve konumlandırılmak istenen statü, göstergeler bağlamında sahip olunan ürün ve hizmetler aracılığı ile elde edildiğinden, günümüz postmodern toplumların yaşam tarzları da tüketim edimi üzerine kurulmuştur.

Tüketikçe kendini gerçekleştiren, harcadıkça statüsünü artıran, satın aldıkça imajını yükselten, sarf ettikçe yaşam seviyesini yücelten günümüzün tüketim anlayışı, birey ve toplumları tüketmeye mahkum bırakmaktadır. Tüketim olgusu, kültürel bağlamda da bireylerin sosyal yaşama katılımlarının ve uyumunun bir yöntemi olarak addedilmektedir. Sosyal yaşama müdahil olmayı veya sosyal dışlanma olgusuna maruz kalmayı mümkün kılan tüketim eylemi, sosyal ilişkileri güçlendirme veya zayıflatma konusunda da etken rol oynamaktadır. Gün geçtikçe ve süreklilik arz eden bir yapıda daimi olarak tüketen birey, kurgulanmış bir sistem olarak addedilen tüketim kültürü içerisinde satın alma edimlerini gerçekleştirdikçe, sosyal hayata daha yoğun şekilde katıldığını ve sosyal ilişkilerini de güçlendirdiğini hissetmektedir. Sosyal yaşama müdahil olduğu ölçütlerde ve sosyal ilişkileri oranında bir iletişim şeklini tesis eden birey, tükettiği ürün ve hizmetler ile kendine bir kimlik tanımlaması da gerçekleştirmektedir. “İnsanlar; nesnel yok-sulluk durumlarında bile, ürünlerini satın alırken onların yalnızca kullanım değerlerini değil, kendileri için ne anlama geldiğini ve hangi mesajları taşıdıklarını göz önüne alırlar” (Yanıklar, 2006, s. 129).

Tükettiği ürün ve hizmetler ile varlık gösterdiği kimliğinin ötesinde ulaşmayı arzu ettiği kimlik ve statü tanımlamasını şekillendiren birey, sosyal çevresi tarafından da kurguladığı kimlik yapısı ölçütlerinde tanınmaktadır. Chaney’e göre; “malların tüketim biçimi yaşam biçiminin yansıtıcısı olup; durağan bir nitelik taşımak yerine, oldukça hareketli bir nitelik taşıyan kolektif kimlik biçimlerinin niteliğini sergiler” (1999, s. 41). Bireylerin birbirlerine karşı tutum ve davranışlarının ölçüt hâline geldiği kimlik kavramı, kişilerarası iletişim düzeyini belirlemektedir. Başkalarının bireyler hakkında oluşturduğu yargı ve elde ettikleri çıkarımlar, bireylere karşı geliştirdikleri davranışların ölçütünü ve düzeyini de tayin etmektedir. Kimlik kavramı ile bütünleşik yapı içeren yaşam tarzı ve tüketim alışkanlıkları, bireylerin birbirlerine dair yargılarını ve beğeni düzeylerini etkilediğinden, ihtiyaç olgusundan amaç etkene dönüşmektedir. Bireyleri diğerlerinden farklı kılan davranış kalıpları olarak addedilen yaşam biçimleri, bireylerin kendilerini başkalarından ayırmak adına tercih ettikleri ve kullandıkları işaret ve sembollerin yorumlanması ile kendini göstermektedir.

Bu yönü ile tüketim olgusunun göstergeler aracılığı ile bireylerin kendilerini ifade etme, toplum içerisinde bir statü kazanma, metalar vasıtası ile ulaşılmak istenen yaşam tarzlarını konumlandırma faaliyetlerine katkı sağlayan ve bireylerin kişiliklerine sirayet eden bir eylem olduğunu

ifade etmek mümkündür. Düşüncelerin, davranışların, kimliğin, sosyal statünün ve dahi kişilerarası iletişimin düzeyini belirleme kudretini haiz olan tüketim kavramı, ürünlerin aşırı düzeyde üretimini de beraberinde getirmektedir. Ürün arzı fazlalığı, çevre kirliliğinden doğanın gereksiz yere tahribine, tabiatın kaynaklarının gereksiz israfından istek ve beklentilerin sınırsızlaştırılmasına, insan sağlığını bozan nitelikte ürünlerin varlığından bireylerin ekonomik, psikolojik ve sosyolojik bağlamda sorunlar ile karşılaşmalarına değin örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu pek çok güçlüğü de beraberinde getirmektedir. Söz konusu etkenlerin varlığı beraberinde getirdiği müşkülleri ile bilhassa “belirsizlik ortamının hâkim olduğu durumlarda” (Artuner Özder, 2019, s. 284), tüketim olgusu, iyilik şiarını düstur edinen gönüllü sadelik olgusunun karşısında gün geçtikçe kötülük gölgesi ile perdelenmektedir.

3. Gönüllü Sadelik ve Tüketim Yaklaşımlarına İyilik ve Kötülük Göstergeleri Bağlamında Bir Bakış

Dünya ülkelerine nazaran ülkemizde yaygınlığının daha düşük düzeyde bir seyir izlediğini ifade etmenin mümkün olduğu, kendi kendine yeterlilik, insancıl ölçek, kişisel gelişim, ekolojik duyarlılık ve materyal sadelik temel değerleri ile anılan gönüllü sadelik felsefesi, sade bir yaşam felsefesinin düstur edinildiği, daha sağlıklı bir yaşam tarzının, sürdürülebilir kaliteli bir ömür deneyiminin ve yalın düşünce tarzı ile maddi zenginlikten ziyade manevi varlığın gücünün kıymetine inanılan bir yaşam biçimidir. Postmodern çağın getirilerinden biri olarak addedilen tüketim olgusu ile anlam ve eylem bağlamında karşı cephelerde yer alan ve sade bir hayat karakteristiğinin salık verildiği gönüllü sadelik, bireylerin tüketici bağlamında davranışlarının sadeleştirilmesi gerekliliğini savunan, isteklerden ziyade ihtiyaçlar temelinde tükenmenin, hedonik (hazcı) tüketim davranışlarından kaçınmanın doğruluğuna inanan ve plansız satın alma eylemlerinden imtina edilen ve ilgili ilkeleri yaşamlarının farklı düzeylerinde uygulamaya alan bireylerin yaşam felsefelerinin anlamlandırılmasıdır. Harcamanın ve israfın başat rol edindiği tüketim olgusu ile doğal bir çevre bağlamında, sürdürülebilir ve kıt kaynakların verimli kullanımını benimseyen gönüllü sadelik felsefesi, özellikle sayılan yönleri ile nadan (kötü) ve salah (iyi) bağlamında birbirinden ayırmaktadır.

Yaşam olgusu, gönüllü sadelik anlayışına göre, “Tüketimde kanaatkâr ve sadeliği, çevre için duyarlı olmayı ve yaşam boyunca insani değerlere sahip çıkmayı gerektirmektedir” (Barton, 1981, s. 243). İyilik ile kötülük bakış açısı, sadelik ile karmaşık yaşam tarzı, gösterişsiz ile gösteriş (lüks) odaklı tüketim anlayışı, yüzeysel ile samimi ilişki ve iletişim biçimleri, maddi (meta) ve manevi (içsel) kazanımları, gündelik ve sürdürülebilir tüketim bilinci, istekler ile ihtiyaçlar temelli satın alma eğilimleri ve türevleri başta olmak üzere, örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu pek çok belirgin zıt izanlar ile anlamlandırılan tüketim olgusu ve gönüllü sadelik felsefesi, bireylerin yaşam biçimleri olarak, birbirlerinden karşıt noktalarda konumlandırılmaktadır. Her iki olgunun karakteristiklerini yaşam biçimlerinde farklı düzeylerde uygulayan bireyler, fazlalık olarak görülen metalar ile fazlalıklardan arındırılmış tutumların odağında birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu yönü ile istekler ve ihtiyaçlar bağlamından birbirinden ayrılan iki olgu, günümüzün modern toplumunun iyi yaşam tanımının sorgulanmasına sebebiyet vermektedir. Dış dünyanın zenginleşmesi çabası ile iç dünyanın variyeti odağında da hakikat ve yanılğı bağlamında bilinç kazandıran tüketim ile gönüllü sadelik sorgusu, fayda noktasında birbirinden uzak noktalarda konumlandırılmaktadır. “Günümüzde tüketicilerin daha bilinçli bir tavır sergilemesi, sadece kurumsal mesajlarla yetinmemesi, ürün ve hizmetler hakkında diğer kullanıcıların görüşlerini de önemseyerek satın alma kararından önce detaylı bir bilgi edinme sürecine yönelmesi” (Uluğ Yurttaş, 2010, s. 113), tüketim olgusu sorgusunu önemli kılmaktadır.



Günlük yaşam pratikleri düzeyinde sorgulanan tüketim ve sade yaşam felsefeleri uhdelerinde, temelinde insanlık tarihi ile özdeş geçmişe sahip olup, varlık gösterdikleri zamanlarda, kültürlerde ve coğrafyalarda yoğunluğu değişkenlik gösteren oranlarda birbirleri ile mücadele hâlinde olan materyalizm ve idealizm anlayışları adına da farklılıkları barındırmaktadırlar. Gelişmişlik düzeyi ve geri kalmışlık seviyesi noktasında da sorgulanan tüketim ve gönüllü sadelik felsefeleri, yoğun tüketimin kabulü ve reddi aşamasında da farklı bir sorgu boyutu ile gündem oluşturmaktadır. Nicelik bağlamında zenginlik ile entelektüel birikim manasında da karşı karşıya gelen ilgili anlayışlar, çalışma anlayışında, boş zaman tanımlarında ve kendini gerçekleştirme faaliyetlerinde de aksi yapıları karakterize etmektedirler. Zira gönüllü sadelik, “boş zaman yaratma hareketi olarak da tanımlanmaktadır” (Segal, 2003, s. 13). Bu yönü ile her iki yaklaşım da günümüz ile gelecek yaşam tarzlarında ve bireylerin tüketim davranışlarında ve dahi pazar şartlarında köklü değişimlere sebebiyet verebilecek niteliği haizdirler. “Gönüllü sadelik, tüketimin azaltılmasına yönelik eylemleri barındırır. Bu eylemlerde tasarruf yoluyla elde edilir” (Shaw ve Newholm, 2002, s. 168). Kabul noktasında da birbirlerinden ayrılan tüketim ve gönüllü sadelik felsefeleri, isteklilik ve mecburiyet manasında da karşıt yönlerde gelişim ve yayılım göstermektedirler.

Meta bağlamında elde edilen kazanımları manevi yaşam ile birleştiren, doğa ile dengeli ve ölçülü yaşamı salık veren, kişisel menfaatlerin kazanımlarının azaltılmasını savunan, ego düzleminden arınmayı benimseyen, gerçekleri baz alarak düşünce sistemlerinin geliştirilmesi gerekliliğine inanan ve öngörülere kıymet addedilen gönüllü sade yaşam felsefesi, meta bağlamında ulaşılan zenginliği önemseyen, insanı tabiatın üzerinde konumlandıran, kişisel çıkarları ön plana alan, ego yaklaşımını kontrol edemeyen ve salt gerçekleri koşulsuz doğru kabul eden yaklaşımlar ile kurgulanan tüketim olgusu birbirlerinden ayrılan değerleri ile de fer ile zifiri ölçütünde farklılıklara sahiptirler. Yaşam tarzları bağlamında birbirlerinden farklılaşan tüketim ve gönüllü sade yaşam akımları, karışık, alansal anlamda büyük çalışma ve yaşam ortamları ile sade ve basit çalışma ve yaşam ortamları bağlamında da ayrık özellikler göstermektedirler. Meta ve nesnel dünyasını karmaşa olarak tanımlayan gönüllü sadelik düşünce yapısı, maddiyatı ve metaların çoğulculuğunu zenginlik olarak addeden tüketim olgusu ile nicel ve nitel bağlamlarda da birbirleri ile benzeşmemektedirler.

Verim alabildikleri ve etkin kullanım sağlayabildikleri teknoloji ile yetinme eğilimi gösteren gönüllü sadelik akımı, sürekli gelişen ve değişim gösteren teknolojiyi deneyimleme çabası içerisinde olan ve sürekli bir üst teknolojiyi deneyimleme isteği ile doyum noktasına erişemeyen bir anlayışın temsili olan tüketim yapısının yine karşısında konumlanmaktadır. Kendini gerçekleştirme aşamasına erişimin kendini geliştirme motivasyonu ile gerçekleştirilebileceğine inanılan gönüllü sade yaklaşımının aksi düşünüşünde tükettikçe, satın aldıkça ve farklılıkları deneyimledikçe kendini geliştirmenin mümkün olduğunu savunan tüketim düşüncesi yer almaktadır. Tinsel (manevi) dünyaya yatırımın önemini vurgulayan ve basit yaşam koşullarını ön plana alan gönüllü sadelik düşüncesi, özdeksel (maddi) ve karmaşık yaşam yoğunluğunu benimseyen tüketim anlayışı ile iyilik ve kötülük arasındaki görece farklılıkları ortaya çıkarmaktadır. Ruhunu dinleyen, benimseyen ve önemseyen kimliklerin inşasına önem veren gönüllü sade toleransından, tükettiği ölçüye denkleşen ve doyum seviyesi sürekli yüksek düzeylere taşınan tüketici kimlikleri motivasyonuna dair karşıtlıklar, iyi ve kötü bağlamda günümüzde artan oranda sorgulanmaktadır. Küresel gelişmeleri, yapıları ve görüşleri yerel anlayış ile birleştirebilme yetisini uhdesinde barındıran gönüllü sade anlayış, ulusal görüşlere önem vererek küresel bakış açılarını kaçırarak tüketim olgusu ile bakış yönleri noktasında da karşı karşıya kalmaktadır.

Kolektif düşünce ve takım çalışmasını yeğ tutan gönüllü sadelik düşüncesi, yalnızlaşan bireylerin çoğunlukta olduğu tüketim toplumu yaşam biçimlerinde bireysellik ve uzmanlaşma yönü ağır basan tüketim yapısı ile birbirlerinden ayrılmaktadır. Dünyevi yaşamı tüketme eylemi

üzerine tesis eden kanaatten, uhrevi ve dünyevi yaşamlarını dengeleyerek sadelik üzerine tasavvur eden motivasyona dair gündem, günümüzde geniş çapta sorgulanmaktadır. Kullanım ömrü uzun, ihtiyaç dahilinde yarar esas (fonksiyonel tüketim) gözetilerek, eşine az rastlanır ürünleri tercih eden ve tasarruf ilkesini benimseyen sade yaşam biçimini gönüllülük esas ile benimseyen bireyler de kullanım ömrünü önemsemeyen, hızla sarf edilen, ihtiyaçtan ziyade amaç dahilinde fayda ilkesi (fonksiyonel olmayan tüketim) ikinci plana alınarak, muadilleri arasında seçilen seri nitelikte üretilen, standart özellikler taşıyan, kısa süreli moda akımlarına istinaden şekillenen ve tüketim akımına uyum sağlayan, mevcut sistemin yapısına göre biçimlenen beğenilere sahip tüketim toplumu kişilikleri ile karşı karşıya kalmaktadırlar. Kısıtlı kaynakların bilincine sahip olarak temin ettikleri ürünleri verimli kullanımları ile yaşamlarını idame ettiren bireylerin gönüllü sade yaşamları, aşırı düzeyde gerçekleşen nüfus artışı ile birlikte kitlesel üretim sisteminin yapısına koşut olarak sınırsız isteklerin düzleminde üretilen ürün ve kaynakların plansız şekilde tüketen bireylerin anlayışları yine günümüzde iyi ve kötü göstergeleri üzerinden sorgulanmaktadır. Yönetim ve ekonomi erkleri tarafından, “sosyal yaşam konularında iş birliği yapılması ilgili durumun en büyük göstergesi”ni oluşturmaktadır (Tuncer, 2020, s. 23).

Sakin, yalın, basit ve dingin bir yaşam şekli ile mutluluğun ön plana alınmasını salık veren gönüllü sadelik yaşam tarzı, yine dinamik, devingen, karmaşık ve hareketli yaşam anlayışının benimsendiği, mutluluk hissiyatının tüketim edimine odaklanıldığı rekabet içerikli farklılıkları ile tüketim olgusunun karşısında yer edinmektedir. Tüketim alışkanlıklarının gözden geçirilmesine olanak sağlayan gönüllü sadelik felsefesi, genç nüfusa sahip ülkelerin popülasyonunun bilinçlenmesi ve duyarlı nesillerin yetişmesi adına büyük fayda sağlayacaktır. Zira bireylerin tüketim davranışlarının ve tüketime olan bağlılıklarının mümkün olan en az düzeye indirgenmesini salık veren gönüllü sadelik akımı, bireylerin ve toplumların günlük yaşam pratikleri içerisinde tüketim alışkanlıklarının değişime uğratarak kendi kontrollerinin en üst düzeye taşınmasına olanak sağlayan bir yaşam biçimidir. Gösteriş tüketimi olarak sınıflandırılan lüks tüketim ürünlerini satın alabilecek finansal yeterliliğe sahip olan ve mahrumiyet (yoksunluk) durumunun söz konusu olmadığı bireylerin, gönüllü olarak kendi iradeleri ile lüks tüketim alışkanlıklarından kaçınmaları, tüketim olgusuna dair oluşturulan bir direncin de sembolü olma niteliğini taşımaktadır. Daha az tüketim yolu ile daha kaliteli yaşam süreceklerine inanan ve gönüllü sadelik yaşam felsefesini düstur edinen bireyler, asgari geçim koşullarını benimseyen bir değişim hareketinin de yapı taşını oluşturmaktadır.

Sonuç

Birbirlerinden farklı hedeflere, isteklere, beğenilere, zevklere, tercihlere, kimliklere ve kişiliklere sahip pek çok bireyin, ortak bir tüketim anlayışında birleşerek, benzer tutumları sergiledikleri gönüllü sadelik yaşam tarzı, tüketim sarmalı içerisinde çarkların hareketlerine koşut olarak davranış değişiklikleri gösteren bireylerin, çarkın dişlilerini kırarak, çözüm yolu arayışlarına girmeleri sonucunda günümüzde yoğun şekilde araştırmalara konu olmakta, üzerinde tartışılmakta ve sorguların hedefinde yerini almaktadır. Satın alma eğilimlerinde gözlemlenebilecek düşüşlerin yaşanması ile ülke ekonomilerinin sekteye uğrayacağını savunan görüşlerin aksine gönüllü sadelik akımının bir tasarrufa yönelik hareketi olduğunu ifade etmek mümkündür. Sade ve karmaşık yaşam tarzlarının temsilleri olan gönüllü sadelik ve tüketim davranışları, günümüzün postmodernite döneminin temel dinamikleri gereği iyilik ve kötülük bağlamında da değerlendirilmesi gereken girift (karmaşık) bir konudur. Her geçen gün tüketim alışkanlıklarının bağımlılık düzeyine erişmesi ile birlikte artan tüketim davranışları, tüketim miktarları kıyaslandığında ortaya çıkan oranın beraberinde getireceği yokluk ve yıkımlar, gelecek nesillerin yaşamlarının pek çok yönü ile riske atılacağı da habercisi niteliğini taşımaktadır.



Gelecek nesillere sürdürülebilir yaşam tarzlarının bırakılabilmesi kaygısı, tüketim olgusuna koşut olarak gönüllü sade yaşam tarzını doğurmuştur. Tüketim bağımlılığına ve ölçsüz alış-veriş davranışlarına olan eğilimlerin artış göstermesi sonucu bir tepki olarak ortaya çıktığına dair mevcut görüşlerin varlığı ile birlikte gönüllü sade yaşam doktrini, temelde insanın varlık gösterdiği dönemlere koşut bir tarihi geçmişe sahiptir. Geçmişten günümüze üretilen ürünler ile sunulan hizmetler çeşitlenmiş ve üretim arzı mevcut talep ile dengede kalamamıştır. Mevcut talebin artırılması yönünde bireylere, tüketim olgusu sürekli olarak aşılmalıdır. Günümüzde ürün ve hizmetler, bireylerin ihtiyaçlarının karşılanmasının ötesinde sürekli olarak yeni ihtiyaçların varlığını empoze eden bir yaklaşım ile tüketicilere sunulmuştur. Kullanılmayan özelliklere sahip pek çok ürün statü, kimlik temsili, prestij ve marka odaklı birçok yaklaşım sebebi ile satın alınabilir hâle gelmiştir. Fonksiyonel faydasının düşünülmediği, yarar ve ücret hesabının dengelenmediği birçok ürün ve hizmetin, dönemin moda akımlarından veya sosyal çevreden geride kalmamak adına tüketiciler tarafından satın alındığını ifade etmek mümkündür. Bu yönü ile tüketim olgusu, artık ihtiyaçların karşılanması ediminden sıyrılıp, alışkanlık ve dahi bir bağımlılık şekline bürünmüştür.

Psikolojik, sosyolojik, ekonomik, kültürel ve türevleri örneklerinin çoğaltılmasının mümkün olduğu pek çok etken sebebi ile bağımlı hâle getirilen tüketiciler, edindikleri tüketim alışkanlıklarının normalize edilmesi ile birlikte, edinmiş oldukları bağımlılığın dahi farkına varamamaktadırlar. Tüketim olgusunun zıt manasını ihtiva eden gönüllü sadelik felsefesinin yaşadığımız çağda bir iyilik hareketi olarak yeniden gündeme gelmesi, tüketim olgusunun da zıt anlamı ile (kötülük) sorgulanmasına sebebiyet vermektedir. İyilik ve kötülük bağlamında sorgulanan gönüllü sadelik felsefesi ve tüketim olgusu, her bir disiplin tarafından kendi soruları ile inceleme alanları dahilinde araştırılmakta ve çözümlenmeye çalışılmaktadır. Ancak iyilik bağlamında gönüllü sadelik akımının ve kötülük nedenselliğinde tüketim davranışlarının temeli, hemen her disiplin tarafından farklı bakış açıları ile açıklanabiliyor olsa da sorgulamalar neticesinde elde edilen veriler dahilinde iyilik ve kötülük bulgularının yorumlanması konusunda görüş birliğine varılamadığını ifade etmek gereklidir. İslam düşüncesinden Batı felsefesine değin tartışılan iyilik ve kötülük olgularının sorgulanması, genel olarak ahlaki nitelikteki iyilik ve kötülük savlarının vicdani menşesi çerçevesinde gerçekleşmektedir. Çalışma çerçevesinde ise iyilik ve kötülük olgularının ne'liği, çeşitliliği ve kaynağı, gönüllü sadelik tercihi ve tüketim odaklı yaşam tarzları bağlamında tartışılmıştır.

Ahlaki gerçekler bağlamında iyilik ve kötülük kavramlarının özgür irade olgusundan ayrı düşünülemediği bir gerçektir. Özgür iradeye sahip bireyin rolü her iki kavramın oluşmasında başat önem taşımaktadır. Özgür irade bağlamında değerlendirildiğinde ise gönüllü sadelik ve tüketim olgularının, temelde bireylerin seçimlerinden oluşan davranış tarzları ve dahi yaşam biçimleri olduğunu ifade etmek mümkündür. İslam düşüncesinden Batı felsefesine, günümüz postmodern süreçlerinden günlük yaşam rutinlerine (pratiklerine) iyilik ve kötülük olgularının sorgulanması özgür irade kavramı ile temellendirilir iken vicdan duygusunun soruşturulmasının da gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Zira bireyden topluma her bir beşerin, aklı ve hür iradesinin yanında iyi ve kötü kavramlarını birbirlerinden ayırt etmelerini sağlayan vicdani melekelerinin önemi yadsınamaz bir gerçekliği oluşturmaktadır. Felsefe disiplininin temel olgularından biri olan vicdan kavramı, günümüzün postmodern yaşamlarında pek çok farklı parametreye koşut olarak farklı bağlamlarda yönlendirilmekte ve dönüştürülmektedir. Günümüzde tercihler kavramı ile özdeşleştirilen özgür irade ve vicdan kavramları iyilik ve kötülük kavramlarının gölgesinde şekillenmektedir. Bireyleri kötüden uzaklaştırarak iyiye yaklaştıran vicdan kavramı, doğru olana erişilme noktasında, bireylerin iç dünyalarının muhakemesi adına büyük önem arz etmektedir. Bireylerin ve toplumların kendilerini sorgularında başat etken rolü üstlenen vicdan düsturu,

iyilik ve kötülük olgularının ayırt edilmesinde de ilham kaynağı olma özelliğini taşımaktadır. Akli melekelerin ise içsel bir mahkeme olgusuna olanak tanınması, bireylerin seçimlerinde hür iradelerinin kullanılması savı ile birleştirildiğinde, birey ve toplumların sosyal yaşamlarını düzenlemeleri noktasında karmaşık bir yapı ile karşılaşmalarına sebebiyet vermektedir. Sosyal bir varlık olan bireyin, toplumsal yaşamdan bağımsız olarak düşünmenin mümkün olmadığı sosyal yaşamının düzenlenmesi noktasında iyilik ve kötülük bağlamında, akıl, hür irade ve vicdan melekelerinin rolü yadsınamaz bir gerçeklik olarak addedilmektedir. Bu noktada bireylerin seçimleri iyilik ve kötülük olguları ile bağlantılı olarak, her bir davranış şekline sirayet etmektedir. Bireylerin sahip oldukları yetiler ile üstlendikleri veya edindikleri sorumlulukları yerine getirme, yükümlü oldukları görevleri icra etme, yaşam süreçlerine yön verme ve iyi ile kötü arasında tercihte bulunarak yaşam şekillerini oluşturma ve güçlükler karşısında çözüm yolları üretme kabiliyetleri, varlık gösterdikleri dönemden günümüze değin, farklı yapılarda tezahür etmektedir. Eylemler, istekler, zevkler, beklentiler, tercihler, hedefler, emirler, talepler, eğilimler ve türevleri olmak üzere örneklerinin çoğaltılması mümkün olan dürtüleri değer yargıları ile seztezleyen birey, yaşam süreci içerisinde pek çok tercihte bulunarak, yaşam deneyimi olarak addedilen yaşam tarzını da tecrübe etmektedir.

Bireylerin yaşamları süresince deneyimledikleri iyilik ve kötülük örneklemeleri arasında içsel dünyalarına en yakın olan olguyu benimsemeleri, yaşamlarını sürdürdükleri dönemin gerçekleri ile bağlantılı olarak şekillenerek, yaşam tarzlarına dönüşmektedir. Günümüzün postmodern çağının gerçekleri olan gönüllü sadelik ve tüketim olguları da çağımız insanının tercih etmesi gerekenli olan seçeneklerini teşkil etmektedir. Bilgileri ve akli melekelerini, özgür iradesi ve vicdanı ile harmanlayan günümüzün bireyi, yaşamını idame ettirdiği süreç içerisinde tüketerek veya gönüllü olarak benimsediği yalın yaşamı seçerek, sosyal gerçekliğine uyarlamaktadır. Birbirlerinin karşıt eksenlerinde konumlandırılan gönüllü sadelik ve tüketim anlayışları, uhdelerinde barındırdıkları pek çok farklılıkları ile birçok açıdan yoğun şekilde sorgulanmaktadır. Ancak çalışmanın konusunu oluşturan iyilik ve kötülük sorgusunun birçok açıdan irdelenmesi gerekmektedir. Kendisinden başka varlık gösterdiği topluma, toplumsal yapıya ve doğaya karşı sorumlulukları olan bireyin, israf ile birikim, tüketim ile tasarruf, yapıcılık ile yıkıcılık, sistemin dayattıkları ile hür irade, içsel doyum ve mutluluk ile dış dünyasında kurguladığı statü ve kimlik arasında bir tercih yapmak durumunda bırakılmaktadır. Psikolojik, sosyolojik ve psikolojik ihtiyaçların iyilik ve kötülük imgeleri ile örüntülendiği gönüllü sadelik ve tüketim olguları arasında tercihini belirleyen birey, seçimi doğrultusunda yaşam tarzını da şekillendirmektedir.

Kaynaklar

- Artuner Özder, C. G. (2019). “Yönetici Bakış Açısıyla Otel İşletmelerindeki Yeşil Faaliyetlerin Etkinliğinin Değerlendirilmesi”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 2, ss. 277-287.
- Barton, D. L. (1981), “Voluntary Simplicity Lifestyles and Energy Conservation”. *Journal of Consumer Research*. 8.3, ss. 243-252.
- Chaney, D. (1999). *Yaşam Tarzları*. (Çeviren: İrem Kutluk) Ankara: Dost Kitabevi.
- Huneke, M. E. (2005). “The Face of The Un-Consumer: An Empirical Examination of the Practice of Voluntary Simplicity in the United States”, *Psychology & Marketing*, Bothell, Vol: 22 (7), ss. 527-550.
- Kahraman, H. B. (2005) *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kantar, G. (2020). “Tüketim Kültürünün Yaşam Tarzlarına Etkileri: Küreselleşme, Medya ve Tüketim Kültürünün “Bir Lokma Bir Hırka Felsefesi” Bağlamında İrdelenmesi”, *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, C.15, S. 23, s. 2178-2199.



Karakaş. M. (2004). “Yeni Yoksulluk Bağlamında Sosyal Kimlik ve Tüketimde Eşitsizlik”, *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C. 6, S. 1, ss. 1-16.

Lazer. W. (1963). *Life Style Concepts and Marketing*, (Derleyen: Stephen A. Greyser). Toward Scientific Marketing, American Marketing Association, Chicago.

Samuel, A. (2011). *The Voluntary Simplicity Movement: Reimagining the Good Life Beyond Consumer Culture*. Illinois: The International Journal of Environmental, Cultural, Economic And Social Sustainability, Common Ground Publishing Llc.

Segal, J. (2003). *Graceful Simplicity: Toward a Philosophy and Politics of the Alternative American Dream*, University of California Press.

Shaw. D, ve T. Newholm. (2002). Voluntary Simplicity and the Ethics of Consumption, *Psychology & Marketing*, V. 19.2., ss. 167-185

Tuncer, F. F. (2020). “Hırvatistan’da Din ve Devlet”. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.4, S.1, ss. 17-25.

Uluğ Yurttaş, Ö. (2010). *Blogların Markalar Üzerindeki Gücü*, İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, C.2, S.8, ss. 107-122.

Yanıklar, C. (2006). *Tüketimin Sosyolojisi*. İstanbul: Birey Yayıncılık.

Zorlu, A. “Batılı Bir Yaşam Tarzı Olarak Tüketim: Türkiye’de Tüketim Ürünlerinin Ve Kültürünün Tarihi Gelişimi”, <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/>, E.T: 01.02.2020, ss. 1-28.

Özgün Makale

Birinci Dünya Savaşı Propaganda Beyannameleri ve Afişlerinde İyilik ve Kötülük Kavramları¹

The Concepts of Good and Evil on the Posters and Propaganda Declarations of the First World Wars

Servet AVŞAR²

Öz

Birinci Dünya Savaşı'nda savaşan tüm devletler gerek kendi kamuoylarına gerekse uluslararası kamuoyuna savaşta haklılıklarını anlatabilmek için büyük bir propaganda yarışına girmişlerdir. Bu propaganda yarışında, kitleleri etkileyebilecek her türlü vasıttan istifade etme yoluna gitmişlerdir. Bunların başında propaganda beyannâmeleri ve afişleri gelmektedir. Son derece dikkatli seçilen cümlelerle ve resimlerle desteklenerek bir algıda seçicilik oluşturulmak istenmiştir. Bilgi ve fikirlerin resimler aracılığı ile aktarılmasına gidilmiştir. Burada da iyi ve kötü kavramları her milletin kendi bakış açısı ve çıkarlarına göre değerlendirilmiştir. Bu çalışmada; tarafların kendi haklılıklarını anlatma ve taraftar kazanmada, karşı tarafı nasıl kötü gösterdikleri ve kendilerini nasıl iyi göstermeye çalıştıkları arşiv belgeleri ve propaganda afişleri incelenerek değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Birinci Dünya Savaşı, Propaganda, Beyannâme, Afiş, İyilik, Kötülük.

Abstract

All the states who fought in the First World War were engaged in a great propaganda race to be able to explain their rightness to their own public and also international public. In this propaganda race, all the states tried to benefit from all the means that could affect the masses. Propaganda declarations and posters were the leading ones among them. It was aimed to create a selective perception by supporting their arguments with extremely carefully chosen sentences and pictures. Information and ideas were transferred through pictures. Here, the concepts of good and evil are evaluated according to the unique perspectives and interests of the nations. In this study, archive documents and propaganda posters are evaluated by examining how the parties tried to villainise the opposite party and to show themselves good in expressing their rightfulness and gaining supporters.

Keywords: First World War, Propaganda, Declaration, Poster, Good, Evil.

¹ Makale başvuru tarihi: 30.03.2020. Makale kabul tarihi: 04.04.2020.

² Dr.



Giriş

Savaş zamanında propaganda ve bilginin birleşimi genellikle engellidir. Savaş bölgesindeki olayları içeren bilgiler, silahlı kuvvetler ve siyasi otoritelerin denetiminde ve kendi çıkarları açısından hangi perspektifi sunmaları isteniyorsa hedef kitlelerin beyinlerinde ön cephede bu bilgi ve algının oluşturulması istenir.

Çünkü savaş sırasında ve muhtemel bir savaş öncesinde düşmanın maneviyatını bozacak her türlü etki ve bilgi, muharip güçlerin kullandığı silahlar kadar etkili olmaktadır. Savaşta serbest bırakılan bilgi, muharip askerî birimler üzerinde olduğu kadar, düşman milletlerin bütünlüğünde ve tek tek kişiler ile askerler üzerinde de tahrip gücüne sahip bir gerçeklik olarak sosyolojik dönüşüme etki etmektedir.³ Sosyolojik birimlerde öğrenilmiş çaresizliğe neden olacak bilgiyi oluşturmak ve bunu kullanarak toplumsal dönüşüme sokmak bilgi sosyolojisinin bir konusu olarak ele alınacaksa, denebilir ki, "psikolojik savunma", "psiko-lojik savaş", "soğuk savaş", "siyasi savaş", "beyaz savaş" kavramları savaş tarihinin birer kavramı olduğu kadar bilgi sosyolojisinin de bir kavramı olacaktır.⁴ İşte bu bakış açısından hareketle Birinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda beyannâmeleri ve afişleri incelendiğinde hep bir iyi ve kötü çatışması ve sonuçta iyinin galibiyeti ve başarısı ön plana çıkmaktadır.

Bu amaç doğrultusunda Birinci Dünya Savaşı'nda savaşan tüm taraf devletler savaşın başlatılmasındaki ve savaşın yıkıcı etkilerindeki sorumluluğu üzerlerinden atmak istemişlerdir. Bu nedenle, savaş boyunca hazırlanan tüm propaganda beyannâme ve afişlerinde öncelikli olarak bu konuya yer vermişlerdir.

Karşı tarafı hep kötü olarak kendilerini ise zayıf ve mazlum milletlerin haklarını savunmak için mücadele eden iyiler olarak gösteren ifadeler kullanmışlardır. Bunu yaparken de savaş ortamındaki günlük gelişmelerden ve olaylardan yararlanmışlardır. Savaşta düşman aleyhine yapılan bu yöndeki propagandalarla, onun kendilik algısının bozulması amaçlanmıştır.

"İster sivil ister muharip tüm insanların hatta bir millet ile müttefiklerinin "kendilik algısı"nın savaş sırasında nasıl hassasiyetler gösterdiği tarihten ve savaş günlerinden edinilen kitabî ve pratik bilgiler"⁵ tespit edilerek, iyilik ve kötülük kavramları etrafında oluşturulan etkili ve kısa sloganlarla bir silah gibi kullanılmıştır.

İşte bu yönü ile Birinci Dünya Savaşı'nda propaganda, savaşın silaha ek olarak özel bazı bilgileri nasıl ve ne için kullandıkları, soyut gibi görünen devletlerin "savaş-silah", "savaş-bilgi" ve "bilgi-silah" bağlamında nasıl somutlaştıklarının özel bir göstergesidir. Bilginin savaştaki işlevidir. Denebilir ki silaha cepheler bozulurken propaganda ile ordular bozulabilmekte, milletlerin maneviyatı yıkılmakta veya onarılmaktadır.⁶

Bu açıdan bakıldığında savaşta açıklanan görevleriyle birlikte, muharebe alanları ve cephe gerisi belirlenen amaçlar doğrultusunda hedef kitle sayılarak, yanıltma, kışkırtma gibi görevleri üstlenen "harp propagandası" hizmetleri şeklinde değerlendirilmiş ve savaşın temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Propaganda amaçlı imgeleme ve iletilerin; yaygın algı ve tavırları belli bir amaca yönelmekte etkin araçlar olduğu yönünde bir genel görüş oluşmuştur.⁷

3 (Ayan, 1996). Ayan çalışmasının giriş kısmında çaresizlik yartan bilgi ile kendilik algısı üzerinden durduktan sonra savaşta çaresizlik erinimi ve bilgi ilişkisini tezinin II. Dünya Savaşında Japonya-Amerika manevi mücadelesi kısmında ele almaktadır.

4 Bilgi sosyolojisine ilişkin tespit ve vurgulamalar Dursun Ayan'ın "Bilgi ve Savaş: Düşmana İlişkin Bilginin Savaştaki İşlevi" başlıklı sunuş yazısından alınmıştır. Bu yazı şu an yayın aşamasında olan Servet Avşar, *Birinci Dünya Savaşı'nda İngiliz Propagandası* adlı çalışmanın ikinci baskısında yer alacaktır. Alıntılar Dursun Ayan'ın rızası dâhilinde yapılmıştır.

5 Dursun Ayan, *Bilgi ve Savaş: Düşmana İlişkin Bilginin Savaştaki İşlevi*.

6 Ayan, (1996).

7 (Sınışa, 2018, s. 297); Genel olarak yapılan tanımlamalarda propagandanın potansiyel rolü "Toplumun düşmanlığını, nefretini düşmana karşı harekete geçirmektir. Savaş propagandalarında sivillerin beynini kontrol etmek amaçları." şeklinde yapılmıştır; (Çabuk, 2018, s. 13); Yine propagandanın temel amaçları ifade edilirken "bir fikir zorlanmazsa kişi ancak, önceden bildiklerine inanabilir. Propaganda şartları değiştirmez, sadece bu şartlar altındaki inançları değiştirebilir. İnsanların inançlarını değiştirmeye zorlayamaz, sadece onları böyle yapmaya ikna edebilir" denmektedir. Bu noktada propagandacının en eski numarası, nefret edilen düşmanın bir obje olarak karakterize edilerek onun canavarlaştırılması ve insanlıktan çıkarılmasıdır. Birinci Dünya Savaşı'nda da propagandacılar genel olarak düşmana karşı nefreti yaygınlaştırmaya, müttefiklerin dostluklarını korumaya ve tarafsızların iş birliğini kazanmaya çalışmışlardır. Bunu temin etmek için kendilerine seçtikleri en büyük hedef ise düşmanın moralini bozmaktır; (Conserva, 2003, s. 111).

Bütün bu genel değerlendirmelerimiz doğrultusunda Birinci Dünya Savaşı'ndaki propaganda beyannâme ve afişlerini iyilik ve kötülük kavramları açısından incelemek konuya yeni bir bakış açısı getirecektir. Beyannâme ve afişlerde sıklıkla rastladığımız, bu hususları yorumlamadan önce iyi, kötü ve kötülük kavramlarını biraz daha belirgin hâle getirmemiz gerekir. Çünkü kavramları açıklamadan, propaganda beyannâmeleri ve afişlerinde geçen ifadeleri yeterince anlamak mümkün olamaz.

Kant, *Salt Aklın Sınırları İçinde Din adlı yazısının*; "İyi İle Birlikte Kötü İlkesinin Kalıcılığı ya da İnsan Doğasındaki Radikal Kötülük Üzerine" başlıklı bölümde, insandaki kötülük kapasitesinin üç derecesini şöyle belirtmektedir: Birincisi, benimsenen ilkelere uyma söz konusu olduğunda insanın zayıflığı, yani insanın doğasından getirdiği zaaf, ikincisi moral bakımından motive edici ilkelerle, moral olmayan ilkelerin birbirine karıştırılması ve üçüncüsü de kötü ilkeleri benimseme yani kötücülük eğilimi. Kant bu üçüncü eğilimi insan kalbinin kötücülüğü, şerri, habisliği olarak nitelendirmektedir. Bu türden bir kötücülük, kökünden yozlaşmış, bozulmuş bir şeyi, yani radikal anlamda kötücülüğü ifade eder. Gene de bu durumda bile radikal kötü, insanın kendisinin yol açtığı bir durumdur. Kötülük eğiliminin kökleri, insan doğasına uzanmakla birlikte insanın doğası tamamlanmış bir verili doğa olmadığından insan bizzat kendisinin yazarı olduğu bir kötülük hikâyesinin aktörü olarak kötülüğü mümkün kılmaktadır. O hâlde insan kötülük hikâyesinin hem yazarı hem de aktörüdür. Bu durumda doğal eğilimlerinin yönlendiricisi durumundaki insanın kötüyü başka bir kaynaktan aramaması gereklidir (Duva, 2014, s.17).

Peki, kötülüğü ortadan kaldırmak için bu doğal eğilimle nasıl mücadele edebiliriz? Kant'a göre bunun tek yolu özgürlüğü fark etmek ve onu kullanmaktır... Kant'a göre insan, sadece özgürlüğü sayesinde radikal kötülüğün üstesinden gelebilir; özgürlüğün kullanımının önündeki her engel, radikal kötülükler için imkândır (Duva, 2014, ss.17-18).

Bu açıklamalardan hareketle "İyi olan nedir?" sorusu aklımıza gelmektedir. Yine "Bir kuşaktan diğer kuşağa değer bulan, ortadan kalkmaması için çaba sarf edilen, iyi korunan, muhafaza edilen 'iyi'nin felsefi çerçevesine kim karar veriyor?" takiben gelen sorudur. Evet, son derece haklı olan bu sorulara verilecek cevap da bellidir. İyiye bir eylem olarak karar veren otorite onu yapmaya zorlar. Bunun aksi her durum ise kötülüğün oluşmasına zemin hazırlar.

İşte bütün bu açıklamalarımızdan sonra toplum psikolojisini çok iyi bilen tarihçiler, sosyologlar, edebiyatçılar ve siyaset bilimciler gibi pek çok değişik kesimden oluşan propaganda metin yazarları her ülkenin kendi gerçeklerinden, güncel olaylarından ve istihbarat raporlarından istifade ederek beyannâme ve afiş (poster)ler hazırlamış/tasarlamışlardır. Bu beyannâmeler ve posterlerin içini de bahsettiğimiz bu iyi ve kötü kişilerin yazdıkları hikâyelerle doldurmuşlardır. Milyonlarca basılan bu kâğıtları cephede ve cephe gerilerinde dağıtarak kendileri lehine bir ortam oluşturmak istemişlerdir. Böylece insanlara bir tercih hakkı sunulmuştur.

Bu tercihte; ya kendileri ile birlikte iyilik için, barış için, özgürlük için hareket etmeleri ya da kötülükten yana kalarak, kendilerinin, ailelerinin, ülkelerinin ve insanlığın yok oluşuna hizmet edip savaşı sürdürmeleri istenecektir. Her iki durumda da bir iyi ve kötü çarpışması söz konusudur. İşte bu durumda da, Kant'ın bahsetmiş olduğu "insanın kendi iradesi" etkili bir unsur olarak çıkmaktadır.

Savaş propagandalarında bütün çabalar, insanın iradesini etki altına alacak söz ve cümlelerin bulunması için verilmektedir. Savaşın her iki tarafında dason derece başarılı bir yaratıcılık söz konusudur. Ama bir mukayese yapılacak olursa İngilizlerin çok daha yaratıcı ve sürükleyici bir rol üstlendikleri görülmektedir. Aslında, çok fazla incelenecek dokümanı olan propaganda beyannâme ve afişlerindeki iyilik ve kötülük kavramları, mümkün olan en güzel örnekleri ile değerlendirilecektir. Kapsamı biraz daha daraltmak adına, İtilâf devletlerinin hazırlamış oldukları propaganda beyannâme ve afiş (poster)lerden örneklemeler yapılacaktır.



I. Propaganda Beyannâmelerinde İyilik ve Kötülük Kavramının İşlenişi

Savaş süresince yapılan tüm propagandalar, halkın anormal savaş koşullarına uyum sağlaması ve etik ölçütleri ile önceliklerinin savaşın gerekliliklerine uyarlaması amacıyla yapılmıştır. Propagandacılar bu amaca ulaşmak için savaşı popüler kültürün hâlihazırda yerleştirdiği geleneksel görsel şifreleri kullanarak tasvir etmişlerdir (Clark, 2011, ss. 121-123).

Savaşın yönlendiricisi ülkeler, etkili ve iyi planlanmış propagandanın savaş çabasını mantıklı hatta popüler yapabildiği düşüncesi ile yaptıkları propagandalarda bir taraftan kendi halklarının savaşa desteklerini canlı tutmaya çalışırken diğer taraftan da karşı tarafı suçlu ilan ederek kendilerinin haklı olduklarını ispatlama yoluna gitmişlerdir. Böylelikle uluslararası alanda destek kazanmayı hedeflemişlerdir. Propaganda bu şekilde değerlendirildiğinde, dört hedef kitlesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Bunlar; ilgili ülkenin kendi halkı, dost devletlerin halkları, düşman devletlerin halkları ve tarafsız devletlerin halklarıdır (Çolak, Kaşığıuşun, 2014, s.158; Özsoy, 1998, s. 3).

İşte bu hedeflerle, savaş içinde kamuoyunu kontrol etmek, silahlı kuvvetlerin moralini yükseltmek, düşmanın maneviyatını kırmak, tarafsız ülkelerin tarafsız konumlarını devam ettirmek veya bu devletleri kendi saflarında savaşa dâhil etmek için propaganda faaliyetlerine girişilmiştir.⁸ Bu amaçla düşmanın zulüm ve vahşetlerini gösteren efsaneler söylenmiş, düşman ordularının saflarına uçaklarla beyannâme⁹ ve broşürler atılmıştır¹⁰ “Psikolojik savunma”, “psikolojik savaş”, “soğuk savaş”, “siyasi savaş”, “beyaz savaş” gibi kavramlar, devletlerarası güç ve rekabet mücadelesinde kullanılan araçlar olarak tanımlanmaya başlanmıştır.

Propaganda bu yeni yaklaşımlarla yoğun şekilde uygulanan, planlı etkileme ve yönlendirme hatta yönetme faaliyetlerinin bir parçası hâline gelmiştir. Sonuçta, “topyekûn savaş” anlayışının yarattığı bu tutum ve davranışların, devletlerin güç ve rekabet mücadelesinde zora başvurmadan, rakipleri içindeki hedef kitlelerin düşünce, davranış ve eylemlerini önceden planlanmış hedefler doğrultusunda, yönlendirerek amaç ve çıkarlarını sağlayabilecekleri anlaşılmıştır. Dost, müttefik ve tarafsız ülke kamuoyları üzerinde uygulanacak bu gibi faaliyetlerle dış politikanın destekleneceği, güçlendirileceği kabul edilmiştir (Ökte, 1997, s. 117). Bu düşünceden hareketle; bir tarafıyla propaganda ile dış politika anlayışı ve yaklaşımı, diğer tarafıyla hayal ile gerçeğin el ele verdiği bir propaganda sistemi kurgulanmıştır (Taylor, 1999, s. 6). Çünkü propaganda ya da psikolojik savaş, insanların savaşa karşı tutumlarına karar vermelerini sağlayan şartlar üzerinde bir sahte çevre yaratmaya bağlıdır. Bu nedendir ki savaş propagandası yapanlar için düşmana karşı savaşı başlatma noktasında bir suç yüklemek ve yüksek ahlaki değerlerle bir zemin hazırlamak esastır (Avşar, 2003, s. 93).

Bu görüş doğrultusunda, savaşın yönlendiricisi durumunda olan devletlerden İngiltere ve Almanya amansız bir propaganda yarışı içine girmiştir. Her iki taraf da dünya kamuoyunu olumlu yönde etkilemek istemiştir. Kendilerini iyi, karşı tarafı da kötü göstermek adına büyük bir gayret sarfetmiştir. Bu kapsamda; “verdikleri mücadelenin kendilerinin ve bütün dünyanın iyiliği

⁸ İnsanların duygu ve düşüncelerini tek taraflı olarak etkilemek, onları belli bir yöne kanalizasyon şeklinde tanımlanabilen propagandaya, özellikle savaş zamanı ihtiyaç duyulur. Orduya katılmak için halkın teşviki, maddi-manevi hatta canlarını bile ülkeleri için vermeleri gereği propagandayla vurgulanır. Propaganda ayrıca karşı tarafın savaş azmini kırmak için kullanılır. Barışta veya savaşta neredeyse tüm devletler ve baskı çevreleri tarafsız devletlerin kamuoyunu etkilemek için propagandaya başvurur. Detaylı bilgi için; (Mutlu, 2012, ss. 245).

⁹ Birinci Dünya Savaşı'nda Türk cephelelerinde uygulanan psikolojik harpte kullanılan beyannâmelerin değerlendirmesi için; (Sarısaman, 1999).

¹⁰ (Sanders – Taylor, 1982, pp. 15-16); (Taylor, 1980, pp. 875-898); *İstihbarat-Birinci Kitap*, Ankara, 20 Ağustos, 1928; Milli Emniyet Hizmeti yayınları olarak, Birinci Dünya Savaşı sonrasında, gelişen istihbarat faaliyetleri hakkında ilgilileri bilgilendirmek amacıyla, Osmanlıca olarak basılan kitapçık, tarafımdan günümüz Türkçesine çevrilerek kitaplaştırılmıştır. Şu an basım aşamasında olan kitapçığın propaganda ile ilgili olan “Büyük Savaş'ta Propagandanın Gelişmesi - Tatbik Şekli” kısmı Osmanlıca yazılı olan orijinalinde, s. 78'de yer almaktadır.

için yapıldığını”, “menfaatleri ve iyilikleri açısından kendileri ile birlikte hareket etmeleri”nin gerekliliğini işleyen “ikna edici propaganda ” mücadelesi verilmiştir.¹¹

Birinci Dünya Savaşı’nda propaganda yarışında lider konumda bulunan, İngiliz propaganda teşkilatının temel yaklaşımı şuydu: İngiltere’nin düşmanları mümkün olduğu kadar kötü, İngiltere ve müttefikleri mümkün olduğu kadar iyi gösterilecekti. İngiliz propagandasının boy hedefi Almanlardı, onu hemen ikinci düşman sayılan Türkler izliyordu. Savaş yıllarında Osmanlı İmparatorluğu Almanya’yla beraber İngiltere’nin karşısındaki, cephede yer almıştı. İngiliz propaganda teşkilatı bir yandan Almanya’ya bir yandan da Türkiye’ye karşı halkı tepkiye sevk edecek, kıskırtacak yayınlar yapmalıydı (Öymen, 2014, s. 125).¹²

Bunun dışında Almanya ile birlikte hareket eden diğer devletler olan Avusturya-Macaristan ve Bulgaristan’a yönelik olarak, Alman karşıtı kamuoyu oluşturucu bir söylemle propagandalar yapmayı planlamıştır. Planlanan bu propagandaların malzemesinin mümkün olduğunca kaynağında işlenen konulardan seçilmesine özen gösterilmiştir. Değişen olaylar ve koşullara göre yeniden şekillendirmesi ve analizi yapılarak daha geniş ölçüde dağıtımlarına gayret gösterilmiştir (Avşar, 2018, s. 57).

Bu maksatla öncelikli olarak, savaşın başlatılmasındaki sorumluluğun Almanlara ait olduğunu detaylı bir şekilde anlatan beyannâme ve broşürler hazırlanmıştır. Bunlar, hedef ülke insanların anlayacağı sadelikte ve kendi dillerinde hazırlanmıştır. İçeriklerinde ise Almanların savaşı başlatmakla kalmayıp savaş sırasında da büyük insanlık suçu işlediği yönünde ağır ithamlarda bulunulmuş, Almanlar “câni Hun” olarak tanımlanmıştır. Alman İmparatoru II. Wilhelm’den de “muhteris ve mecnun bir canavar” olarak bahsedilmiştir. Özellikle, Alman askerlerinin savaş sırasında Belçika’da insanlık suçu işledikleri, Belçika halkını açlığa mahkûm ettikleri iddia edilmiştir. Hatta Alman karşıtı bu ifadeler biraz daha ileri götürülerek “Dünyada iki kategori vardır: İnsanlar ve Almanlar” denilmiş, Almanlar ağır bir şekilde suçlanmıştır. Bu suçlamalarda “Almanların, ölen askerlerin vücutlarından yağ ve gübre üretmek için bir fabrika kurdukları” gibi ithamlar yer almıştır (Öymen, 2002, ss. 333-334; Avşar, 2003, s. 96).

Temelde; Alman düşmanlığı oluşturmayı hedefleyen, Almanların ağır suçlarla itham edildiği, âdeta canavarlaştırıldığı, bir kötülük makinesi gibi gösterildiği, kendilerini ise tüm bu kötülüklerin karşısında duran, iyilik üzerine hareket eden, üstün bir güç olarak işleyen bir propaganda kurgusu hâkimdir. Hazırlanan kurguda, Osmanlı Devleti’nin yöneticileri de suç ve kötülüğe iştirak eden muhteris insanlar olarak işlenmiştir.

İşte bu maksatla Osmanlı kamuoyunu bilgilendirme ve etkilemeye yönelik olanlardan birisi de Harb-i Azime Dair Bir Hakikat” isimli broşürdür.

“Harb-i Azime Dair Bir Hakikat (Büyük Savaşa İlişkin Bir Gerçek)” ve “Harb-i Azime Dair Bir Hakikat-Kısm-1 Sani (Büyük Savaş’a İlişkin Bir Gerçek-İkinci Bölüm)” adlı propaganda broşüründe, savaşın asıl çıkış sebepleri gösterilmektedir (ATASE, BDH, K: 404, D:189/1592, F:020; K: 3471, D: 95/150, F:6-33); (Sarısaman, 1999, s. 72; Avşar, 2002, ss. 130-140; Avşar, 2003, s. 95; Avşar, 2004, ss. 193-250).

Bu sebepler şöyle özetlenebilir:

Almanya ve müttefiklerinin 40 yıldan beri gizli savaş hazırlıkları yapmaları, ağır top ve benzeri her çeşit savaş araç ve gereçlerinin temini konusunda önemli bir mesafe katetmeleri, bu savaş hazırlıklarını izleyen dönemde yani savaş ilanı ile birlikte, başlangıçta bazı başarılar elde etmeleri, “Belçika”, “Sırbistan” ve “Karadağ” gibi küçük ülkeleri mağdur etmeleri ve onlara karşı

¹¹ Birinci Dünya Savaşı’ndaki yapılan propaganda faaliyetleri hakkında detaylı bilgi için (Avşar, 2002).

¹² Alman ve İngiliz propagandalarının hedefleri açısından bir değerlendirme için (Avşar, 2019, ss. 137-158).



ezici bir üstünlük kurmuş olmaları, Almanya'nın komşusu olan bu küçük ülkelere saldırarak işgal etmesi ve bu devletlerin bağımsızlıklarına son vermesi.

Raporda; bütün bu gelişmeler nedeniyle, İngiltere'nin mağdur durumda olan bu küçük devletlerin bağımsızlıklarını ve toprak bütünlüklerini korumak için savaşa katıldığı ve savaşın Almanya ve müttefikleri olan ülkelere kasten başlatıldığı, İtilaf Devletlerinin ise savaşa girmeye âdeta mecbur bırakıldıkları, sıklıkla vurgulanır. Almanya ve müttefiklerinin savaşı başlattıktan sonra içine düştükleri sıkıntılardan kurtulabilmek için kendilerine yeni taraftarlar arama yoluna gittikleri, yeni alternatifler aradıkları, Osmanlı Devleti ve Bulgaristan'ı savaşa sokmak yolunda planlar hazırlamaya başladıklarının üzerinde durulmaktadır. Almanya ve müttefiklerinin hazırlanmış oldukları bu plan doğrultusunda; Osmanlı Devleti'nin halifelik makamının gücünden de yararlanmak suretiyle, Afganistan ve Hindistan'daki Müslümanları ayaklandırarak İngiltere'nin Asya ile olan bağlantısını koparmak amacıyla olduğu ve tarihi süreç içinde, Almanya'nın Osmanlı Devleti aleyhinde yapmış olduğu çalışmalar anlatılmakta ve Türklüğün hayrına hiçbir yararlı faaliyetinin olmadığı, vurgulanmaktadır.¹³

Halifenin ve Müslümanların sadık dostları olduklarını iddia eden Almanların, aslında İslam dinine karşı sürekli bir saygısızlık içinde bulduklarını anlatılmaktadır. İngiliz beyannâmelerinde; Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte, İslam'ın koruyuculuğunu yapmak gibi sahte bir kimliğe bürünen Almanya'nın asıl amacının, Halife ve Osmanlı Padişahı V. Mehmet Reşat'a Almanya lehinde cihat ilan ettirmek olduğu örneklerle açıklanmaktadır (Avşar, 2003, ss. 94-96).

Burada daha çok ahlaki kötülük kapsamında değerlendirilen, insan tarafından uygulanan tüm kötülöklere dâhil edilen (Sönmez, 2014, s. 271; Duva, 2014, ss. 18-19) başta Enver Paşa olmak üzere İttihat Terakki yöneticileri, Almanya'nın yanında savaşa girerek halkına büyük bir kötülük yapmakla suçlanmaktadır. Bu kapsama girecek çok sayıda ve çeşitli nitelikteki, farklı temeller üzerinde kurgulanan ve süslü ifadelerle açıklanan bu birey temelli kötülöklere hemen hemen bütün İngiliz propaganda beyannâmelerinde görebiliriz. Bu beyannâmelerin içeriğine baktığımızda; savaşın, Osmanlı Devleti'ne hiçbir faydasının olmadığı aksine Osmanlı halkının savaş nedeniyle açlık ve sefalet içinde yaşamaya itildiği, Almanya'nın ise mevcut durum karşısında seyirci kaldığı hatta çok sayıda Osmanlı çocuğunun bakımsızlık ve açlık sebebiyle öldüğü bir anda bütün yiyecek maddelerinin, -hububat, un, zeytinyağı vb.- Almanlar tarafından vagonlar içerisinde kendi ülkelerine nakledildiği, propaganda broşürlerinde sıklıkla tekrarlanmıştır.

Beyannâmelerde, Almanların, Osmanlı toprakları üzerinde sömürgecilik fikri ile hareket ettikleri ve bu yönde büyük emelleri bulunduğu örneklerle vurgulanmakta, Osmanlı Devleti'nin asıl düşmanlarının, Almanya ve onun destekçisi bulunan İttihat ve Terakki yöneticileri olduğu ifade edilmektedir. Osmanlı Devleti'nin savaşa boş yere sokulmasındaki sorumluluğun da İttihat ve Terakki yöneticilerinde olduğu vurgulanır. Osmanlı Devleti'nin tarafsızlığını devam ettirmesi koşuluyla, toprak bütünlüğüne kefil olduğunun açıklanmasına rağmen, İttihat ve Terakki yönetiminin Almanlarla yapmış oldukları anlaşma neticesinde keyfi olarak devletin savaşın içine itildiği ve ülkeyi bir harabeye çevirdiği anlatılır. Enver ve Talât Paşalara sık sık kötü atıflarda bulunularak İttihat ve Terakki aleyhtarlığını içeren örnekler verilerek, itaat edilmemesi ve itaat edenlerin Allah karşısında asi olacağı ifade edilmektedir. İttihat ve Terakki yöneticilerinin de tıpkı Osmanlı ülkesini sömüren, halkı açlık ve sefaletle mahkûm eden Almanlar gibi ülkeden kovulmaları gerektiği, nedenleri ile anlatılmaktadır.

¹³ Bu raporun dışında, Osmanlı Devleti'nin cihat ilanı üzerine geliştirilmiş olan İngiliz propagandaları için (Avşar, 2001, ss. 53-65).

İngilizlerin, görünüşte İslam dinine ve Müslümanlara karşı duymuş olduğu engin saygı ve sevgiden dolayı, Osmanlı Devleti'ne daima yardımcı olma eğiliminde oldukları ifade edilmektedir. Bunun ispatı için de Padişah ile kurmuş oldukları dostane ilişkilerden örnekler verilmektedir. Osmanlı padişahı ve halifesi durumunda bulunan Sultan Abdülaziz, Sultan V. Murat ve Sultan Abdülhamit'in makamlarına getirilmelerinden ve indirilerek katledilmelerinden “lanetlenmiş hükümet” olarak nitelenen İttihat ve Terakki yönetimi sorumlu tutulmaktadır. Osmanlı Devleti'nin şimdiye kadar çekmekte olduğu ve bundan sonra da çekeceği sıkıntıların asıl nedeninin, Enver, Talât ve Cemal paşalar olduğu, bunlar ülkeden kovulmadıkları sürece bu sıkıntılardan kurtulamayacağı özellikle vurgulanmaktadır (Avşar, 2003, ss. 96-97).

Beyannâmelerin dışında propaganda amaçlı yayımlanan dergi ve gazetelerde de aynı nitelikli haberlere yer verilmiştir. İngiliz savaş propagandasının stratejisi gereği, bilgi kaynakları savaş sansürünün izin verdiği kadarını yazabilen yayınlardı. Bunlardan bazıları, Dışişleri, Savaş ve Koloni Bakanlıkları, Haber alma Örgütü gibi kurumlarla bağlantılı olarak savaştan önce de propaganda amacıyla yayımlanmış dergilerdi. Bunların yayın kadroları akademisyen ve uzmanlardan oluştuğu için basit birer propaganda yayını görüntüsü vermiyorlardı. Yazıları bilimsel nitelik taşıyor, gereğinde eleştiriden kaçınmıyor, ama İngiliz çıkarlarıyla üstünlüğünü satır aralarında akıllı bir şekilde vurgulamaktan geri kalmıyorlardı. Bunları okuyan propagandacı kadrolar, düşmanlarıyla ikna edici tartışmalara rahatlıkla girebilirlerdi. Esasen, bu yayınların amacı da haber toplama ve yayma kadrolarını bilgilendirmektir. Bu yayınlarda 1914 Kasımı ile 1916 Nisanı arasında Türkler hakkında hep “iyi Türk” imajı işlenmiştir. İttihat ve Terakki yönetimine eleştiriler yöneltilmekle birlikte, genel olarak Türklerle karşı saygılı bir propaganda kampanyası yürütülmüştür. İngiliz devlet adamları, komutanları, subayları ve iş adamları büyük bir yoğunluk ve ısrarla, bölgedeki en büyük düşman sayılan Türklerle karşı büyük övgüler yapmışlardır. Böylelikle halkla yöneticiler arasında kopukluk olmasını sağlamak istemişlerdir.

Türk'ü aşğıulamakta onlarca yıldardan beri yarış içinde olan Batılılar ve İngilizlerdeki bu değışmeyi, savaşın getirdiği bazı zorunluluklara bağlamak mümkündür. Başta Enver Paşa olmak üzere, Almanlarla işbirliğini sağlayan İttihatçılara saldırılar eksik olmamıştır. Cihat ilanını, Şeyhülislam'dan, Almanların aldığı ve İslam tarihinde Hristiyanlarla birlikte ilan edilmiş “ilk kutsal savaş fetvası olduğu” vurgulanmıştır. Fakat bunlar sınırlı bir yer tutmuştur. ‘Gerçek Türk’ vurgusuna özen gösterilerek Türk halkı, köylüsü, eri ve subayı övgülere boğuluyordu. Hepsini birleştiresek şöyle bir tanımlamaya ulaşırız:

“Türk, iyiliksever ve dürüsttür, yakıştıran kötülükler yanlış anlatmanın sonucudur; hakkın da kullanılan “konuşmaya layık olmayan insan” deyimi yanlıştır. Balkanlar ve Orta Doğu'nun gerçek centilmenidir; şövalye niteliği taşıyan bir mertliğe sahiptir; temiz savaşır, esirlere insanca davranırlar. Türkler vahşet yapmaz, esirlere ve yerli halka kötülük yapan varsa bunlar Osmanlı ordusundaki Almanlar, Araplar, Kürtler, Çerkezlerdir. Türk çok iyi ve şerefli bir savaşçıdır.” (Koloğlu, 2004, ss. 52-54). Bütün bunlar savaş alanlarından seçilen örneklemelerle anlatılmıştır.

Bu durum Şerif Hüseyin'in isyanına kadar devam etmiştir. Şerif Hüseyin'in isyanı ile birlikte artık bu söylem değıştirilerek tüm propaganda yazılarında Türklerle açık bir saldırı dönemine geçilmiştir. Bundan sonraki beyannâmelerde Osmanlı Devlet yöneticileri daha açıktan hedef alınarak Arap milliyetçiliği temelli bir propaganda yapılacaktır. Türkler ve yönetici durumundaki kişilerin çeşitli olaylarla ilişkilendirilerek kötülenmesi sıklıkla görülecektir.

II. Propaganda Afişlerinde İyilik ve Kötülük Kavramının İşlenişı

Bilgi savaşlarının gelişimi ve yerel nüfusa yöneltilmiş propagandanın rolünün yükselmesi, Birinci Dünya Savaşı'nda ulus-devletlerde afiş teknolojisinde ve diğer propaganda malzemelerinde



hızlı bir ilerlemeye yol açmıştır. Bütün savaşan devletler; kendi haklılıkları duyurmak, iç kamuoylarını bilgilendirmek ve hedeflerini gerçekleştirmek için son derece sanatsal ve bir o kadar da anlamlı mesajlar içeren propaganda afişleri basmıştır.

Bu propaganda afişleri Japon Dışişleri Bakanlığı'nca toplanarak koleksiyon hâline getirilmiş ve Tokyo Üniversitesi tarafından 2006 yılında kitap olarak basılmıştır. Kitapta yer alan 661 adet propaganda afişi ülkelere göre gruplandırılarak değerlendirilmiştir. Bizim incelememizde de bu kitapta yer alan afişlerden, “iyilik” ve “kötülük” kavramları açısından seçtiğimiz örneklerin, İngilizce çevirileri ve değerlendirmesi yapılacaktır.

Buradaki posterlerin genel başlıkları ve içerdikleri mesajlar şu şekilde sıralanabilir:

- Tasarrufa teşvik etme, insanların gıdaları tasarruflu kullanmalarına öncülük etme, yardım gruplarına yardım etmeye teşvik ve öncülük etme,
- Çalışma hayatına kadınların katkı sağlaması,
- Hayatını kaybetmişlerin hatırına saygı ve yardım,
- Avrupa ülkelerine “ORASI” diye idealize ederek sempati uyandırmak, düşmana “HUN” gibi aşağılayıcı terimlerle seslenmek sıklıkla görülmektedir. Bunların haricinde;
- Bildirgeler ve kamu duyuruları,
- Orduya alım duyuruları,
- Fabrikalara alım duyuruları,
- Kızılhaç için hemşire alımları ve Kızılhaç için yardım sıklıkla görülür.

Bütün bu başlıklar altında; savaşın getirmiş olduğu ve getirebileceği tüm kötülüklerden korunmak için neler yapmaları gerektiği, iyi bir vatandaş olarak orduya nasıl destek olabilecekleri, savaşta kendilerini korumak için savaşan ve canlarını feda eden kahraman askerlerine karşı nasıl bir iyilik yapabilecekleri örnekleri ile öğütlenmektedir. Bu afişleri ülkelere göre sınıflandırarak değerlendirmemiz gerekirse;

İlk grupta yer alan, İngiliz ve İngiliz Hindistanı propaganda afişleridir. Bunların çoğu asker alımıyla ilgilidir. O zamanlar İngiliz Hindistanı olan yerde koloninin yerel dillerinde asker alımı için afişler tasarlanmıştır. Bu afişlerde de çoğunlukla, düşman olarak niteledikleri Almanların kötülüklerinden kurtulmak için, savaş sertifikası almaları, orduya katılmaları ve kendileri ile birlikte savaşmaları istenmektedir.

Bu türden en sık rastlananları savaş tasarruf sertifikası almaya ve orduya bu şekilde destek vermelerini öğütleyen afişlerdir. Bunlarda çok kısa tek cümlelik, emir cümleleri olduğu gibi neden alması gerektiğini açıklayanlara da rastlanmaktadır. Örneğin;

“Çocukların için savaş tasarruf sertifikaları satın al ve onlar sana teşekkürler edebilecek kadar yaşayabilsinler” (Yoshimi, 2006, s. 204, Afiş no: 588).

Yine bu afişlerde sıklıkla işlenen bir diğer konu da “orduya katılım”dır. Orduya katılmayı öğütleyen İngiliz propaganda afişlerinde, Almanlara karşı İngiliz Ordusuna katılarak görevlerini yerine getirmeleri istenir. Örneğin; “Bir sebebin mi var veya sadece bir mazeret mi- orduya katılmamak için. Şimdi!” (Yoshimi, 2006, s. 204, Afiş no: 589), yine aynı konuda bir başka afişte ise;

“Belçika’yı Hatırla

Bugün Orduya Katıl” diyerek, Alman askerlerinin savaş sırasında Belçika’da insanlık suçu işledikleri, Belçika halkını açlığa mahkûm ettikleri hatırlatılmak istenmiş ve böyle bir kötülükle karşılaşmamaları için orduya katılma önerisi yapılmıştır (Yoshimi, 2006, s. 205, Afiş no: 591) .

İkinci grupta ise, Fransız afişleri yer almaktadır. Bunlarda, genelde bir sanatsallık hâkimdir. Bu muhteşem çalışmaların örnekleri, hâlâ Paris Metrosunda görülebilir. Fransız ordu alımı posterlerinde ise kahramanlık duygularından tamamen uzaklaşmıştır. Bu posterlerde, koloni manzaraları ve aile ilişkileri gösterilmektedir.

Çizilen resimlerin altına “savaşın getirdiği kötülükleri” anlatan süslü ifadelerden oluşan sloganlar yazılmıştır. Örneğin, 633 ve 653 no.lu posterlerde, yüksek bir sanatsallık ve ifade tarzı bulunmaktadır. Bu tasarımlar, “Barış dolu, günlük yaşam süren ailelerin, aniden başlayan savaşla birlikte, hayatları olumsuz bir şekilde etkilenmiştir... Hepsi rahatsız edilmiştir.” gibi ifadeler içermiştir.

Savaşın getirdiği yıkıcı etkilerini ve körülüklerini anlatmak için, anne ve babalarını kaybeden çocuklara dikkat çeken “YETİMLER GÜNÜ” başlıklı harika tarsımlar yapılmıştır. Hemen hepsi elle çizilmiş olan bu tasarımlar, başka ülkede olmayan bir sadeliğe ve bir o kadar da yüksek bir sanat değerine sahiptir.

Örneğin; “CEZAYİR KUMPANYASI” başlıklı olan propaganda afişinde şu bilgilere yer verilmiştir:

“62.500.00 Franklık sermayeli, tam tecrübeli Anonim Şirket.

İrtibat Bürosu: 50, Rue D'Anjou, Paris

Kaydolmak zaferle dönüşümü çabuklaştırmaktadır.” (Yoshimi, 2006, s. 221, Afiş no: 633).



633. COMPAGNIE ALGÉRIENNE

アルジェリア会社

分類: 募債 制作国: フランス 使用言語: フランス語

クライアント: Compagnie Algérienne 制作者: Lucien Jonas

版式: 描画石版 使用色: 6色(黄・赤・薄赤・藍・墨・グレー)

サイズ: 1094mm × 791mm

テキスト: Compagnie Algérienne. / Société Anonyme au Capital de 62.500.000 Francs entièrement versés. / Siège Social: 50, Rue d'Anjou, Paris. / Souscrire, c'est hâter son retour avec la Victoire.

Afiş No. 633: Cezayir Kumpanyası.



653. JOURNÉE NATIONALE DES ORPHELINS-GUERRE 1914-15-16

1914-15-16年戦災孤児のための全国大会

分類: 戦時協力 制作国: フランス 使用言語: フランス語

制作者: Bernard Naudin

版式: 描画石版 使用色: 2色(赤・墨) サイズ: 1111mm × 793mm

テキスト: Journée Nationale des Orphelins _ Guerre 1914-15-16- /

Petits Français et petites Françaises, pour les enfants dont les papas ne sont plus, donnez ce que vous pouvez, donnez un peu de votre joie, donnez un peu de votre bien-être et beaucoup de votre âme! Les Orphelins de la guerre sont vos petits frères et vos petites sœurs / Ne les oubliez pas / Les Dons et Souscriptions doivent être adressés au Siège Social du Comité: 33 Rue Bonaparte, VI.

Afiş No. 653: Ulusal Yetimler Günü (1914 - 15 - 16 Savaşının Yetimleri)

Yine Fransız afişlerinden “SAVAŞ YETİMLERİ MİLLÎ BÜROSU” başlıklı bir afişte ise şu ifadelere yer verilmiştir:

“SAVAŞ YETİMLERİ MİLLÎ BÜROSU
FRANSA CUMHURİYET 14 Temmuz 1918
Temmuz 1917 tarihli kanun
Fransızlar!

Senatonun Temsilciler Odası'nın tam oyla kabul ettiği 27 Temmuz 1917 tarihli kanun bir eşitlik, özgürlük, karşılıklı saygı ve sosyal dayanışma yasasıdır. Bu ruhla çıkartılmıştır. Bir hürriyet yasasıdır. Milletimiz savaş yetimlerini evlat edinerek ne onların annelerinin yerini almak istiyor ne de onların doğal vasileri olmak. Bu kanun evlat edinenlerin, çocukların gerçek velilerinin hiçbir haklarına ortak olmaları anlamına gelmez. Bu sadece gerçek velilerin KORUMALARINA bir destek sağlar.” (Yoshimi, 2006, s. 228, Afiş no: 647) .

Yine aynı konuda başka bir Fransız propaganda afişinde ise;

“ULUSAL YETİMLER GÜNÜ (1914 – 15 – 16 Savaşının Yetimleri)

Babası olmayan çocuklar, küçük Fransızlar için ne verebilirseniz verin, onlara biraz neşenizden, iyiliğinizden ve dostluğunuzdan verin! Savaş yetimleri sizin küçük kardeşlerinizdir. Onları unutmayın!

Bağış ve Teberrular Siege Social Du Comite'ye yapılır.

33, Rue Bonaparte, Paris VI” (Yoshimi, 2006, s. 230, Afiş no: 653).

Yine başka bir Fransız afişinde ise;

“Neden barış yalnızca haklının zaferi üzerine kurulabilir?

Almanya zorla kabul ettirilmedikçe taahhütlerine saygı göstermiyor. En güçlü olduğuna inanarak, anlaşma hükümlerini çiğniyor, suç işliyor.

Uluslararası anlaşmanın birinci maddesi:

Belçika'nın tarafsızlığı. Lüksemburg'un tarafsızlığı. Brest-Litowsk'a riayet etme. (Rusya sınırından Fransa sınırına kadar asker sevkıyatının men edilmiş olması) Bu görkemli antlaşma 1831 yılında imzalandı. 1839'da doğrulandı.” (Yoshimi, 2006, s. 231, Afiş no: 657)

Üçüncü grupta ise, İtalyanca ve Lehçe'de (Polonya Dili) ile hazırlanmış propaganda afişleri bulunmaktadır. Muhtemelen bunlar da Amerika'daki İtalyanca ve Lehçekonuşan göçmenlere hitap etmektedirler. Çok az sayıda oldukları için bir fikir sahibi olmak mümkün olmuyor.” (Yoshimi, 2006, s. 235).

Dördüncü grupta ise Amerikan propaganda afişleri yer almaktadır. Bu afişlerde, hem görsellik hem de verilen sosyal içerikli bilgi mesajları çok üst seviyededir. Afişlerin genelinde, Almanya düşman olarak nitelendirilmekte ve savaşta yaşanan tüm kötülüklerin kaynağı olarak gösterilmektedir.

Ülkesini seven her Amerikan vatandaşının da bu kurallara uyması gerektiği sade bir anlatımla verilmektedir. Bu anlatımlarda gerek Amerika'ya sadakat, gerekse barışa ulaşma yolunda, insanlığa yapılacak iyiliklerin, kendilerinin yapacağı fedakârlık ve tasarruftan geçeceği özellikle vurgulanmaktadır. İnsanlar tasarrufa ve yardım etmeye teşvik edilmekte ve iyiliğin en güzel örnekleri sergilenmektedir.

Kitapta pek çok örneği bulunan propaganda afişlerinden, en çarpıcı olanlarını ve etki analizleri en yüksek olanlarını değerlendirdiğimizde bu durum bütün açıklığı ile görülebilir. Örneğin; Birleşik Devletler Gıda İdaresi tarafından hazırlanan ve “Niçin daha az et ve buğday ekmeği yememiz gereklidir?” başlıklı posterde, işlenen mesajlarla tamamen bir sorumluluk ve iyilik bilinci oluşturulmak istenmiştir. Posterde şu ifadelere yer verilmiştir:

“Niçin daha az et ve buğday ekmeği yememiz gereklidir?”

Bizim askerlerimizin, gemicilerimizin ve müttefiklerimizin arkasında durmanızı ve onlara en çok gıdayı en az yer kaplayacak şekilde göndermenizi istiyor. Amerika’daki her erkek, kadın ve çocuk, daha az buğday, inek eti, yağ ve şeker yiyerek ve daha fazla taşınamayan gıdalardan yiyerek israf etmeyerek yardımcı olabilir.

Gıda durumu nedir?

İngiltere, Scotland (İskoçya), İrlanda, Fransa, İtalya ve Belçika savaşıyorlar, onlar çiftlikte değiller. Dolayısıyla, gıda üretimleri ziyadesiyle düşüktür. Savaştan önce yeterince gıdaları yoktu. Aradaki fark, Amerika, Kanada, Hindistan ve Avustralya tarafından gönderiliyordu. Fark şimdi hiç olmadığı kadar fazla ve aynı zamanda etraftaki ülkelerden de gıda gelmiyor. Dolayısıyla, bizim müttefiklerimiz Kuzey Amerika’ya daha önce hiç olmadıkları kadar muhtaç ve bağımlı durumdadılar. Bugün onlar, bizim aynı düşmana karşı yapılan büyük bir savaşta yoldaşlarımızdır. Bugün, savaşma işini onlar yapıyor ve bizim savaşımızda ölme işini üstleniyorlar. Fransa, İngiltere, Belçika, İtalya ve Rusya ile beraber çok yakında bizim 1 milyon cesur askerimiz savaşacaklar. Milyonlarca Amerikalı Okyanus’un diğer tarafına gidip de düşmanla yüzyüze savaşamaz. Ama onlar savaşçıların (askerlerin) savaşmasına yardımcı olabilirler.

Niçin daha az buğday ekmeği yememiz gereklidir?

Fransa, İtalya, İngiltere ve Belçika şimdi şu an ekmeklerinin %60’ını ithal etmek zorundalar. Ama geçen sene %40 alabildiler. Amerika bu ihtiyacın geri kalan kısmını karşılamalı. Onların hayatta kalabileceği kadarını onlara gönderebilmek için buğday ihracımızı 88 milyon kileden, 320 milyon kileye çıkarmamız gerek. Şimdi onlara mısır gönderemeyiz. Çünkü onların mısırı ezecek ekipmanı yok. Onlara mısır yemeği gönderemeyiz. Çünkü yolda bozulur. Yulaf, çavdar, arpa ve buna benzer şeyleri onlara göndermemiz onların bir faydasına olmaz. Onları buğdayla karıştırmadığımız sürece bir faydası olmaz.

ONLARA DAHA FAZLA BUĞDAY GÖNDERMEK ZORUNDAYIZ VE BUNU YAPMAK İÇİN DAHA AZ BUĞDAY EKMEĞİ YEMELİYİZ.

Niçin daha az et yemeliyiz?

Saman yeminin az olması ve askerleri, Fransa, İngiltere, İtalya ve Belçika savaşçılarını doyurmak için artmış olan et ihtiyacı, savaş öncesi duruma göre 33 milyon baş hayvan eksiktir. Onların sürüleri hâlâ azalmaktadır. Biz her ne kadar onlara savaştan öncesine göre üç kat daha fazla et göndersek de onların sürüleri azalmaya devam ediyor. Bu sene onlara daha önce hiç göndermediğimiz kadar daha çok et göndermek zorundayız.

Niçin daha az yağ yemeliyiz?

Yenilecek yağların esas kaynağı süt ürünleridir. Biz bunlardan savaştan öncesine göre daha fazlasını üretemiyoruz. Fakat geçen sene Müttefiklere üç kat daha fazla yağ gönderdik ve 10 kat daha fazla pastörize süt gönderdik. Çünkü onların süt inekleri hâlâ azalıyor ve biz onlara hem de daha fazla yağ ve pastörize süt göndermek zorundayız. Bu sene onların domuzları azalıyor. Onların domuzları azaldığı için daha fazla domuz yağı göndermek zorundayız.

Niçin daha az şeker yemeliyiz?

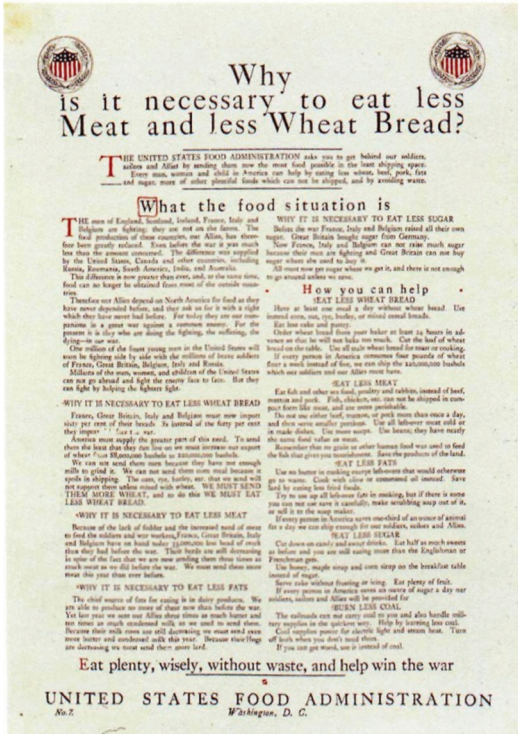
Fransa, İtalya, Belçika savaştan önce kendi şekerlerini kendileri üretiyorlardı. İngiltere Almanya’dan alıyordu. Şimdi Fransa, İtalya ve Belçika fazla şeker üretmiyor. Çünkü onların erkekleri savaşıyor ve İngiltere şekeri eski aldığı yerden alamıyor. Şimdi hepsi şekeri bizim aldığımız yerden almak zorundalar. Siz tasarruf etmediğiniz sürece etrafta fazla şeker yok.

Nasıl yardımcı olabilirsin?

-Daha az buğday ekmeği yiin:

En az bir öğünü ekme yemeden geçirin.





Afiş No. 265: Niçin Daha Az Et ve Buğday Ekmeği Yememiz Gereklidir?

265. WHY IS IT NECESSARY TO EAT LESS MEAT AND LESS WHEAT BREAD?

なぜ肉と小麦パンを食べ控える必要があるのか?

分類：節約／増産（食料・物資） 制作国：アメリカ 使用言語：英語
クライアント：U.S. Food Administration

版式：活版 使用色：2色（赤・墨） サイズ：740mm × 529mm

テキスト：Why is it necessary to eat less meat and less wheat bread? /

The United States Food Administration asks you to get behind our soldiers, sailors and allies by sending them now the most food possible in the least shipping space. Every man, woman and child in America can help by eating less wheat, beef, pork, fats and sugar, more of other plentiful foods which can not be shipped, and by avoiding waste. / What the Food Situation Is / The men of England, Scotland, Ireland, France, Italy and Belgium are fighting; they are not on the farms. [...]

Why is it necessary to eat less Meat and less Wheat Bread?

THE UNITED STATES FOOD ADMINISTRATION asks you to get behind our soldiers, sailors and allies by sending them now the most food possible in the least shipping space. Every man, woman and child in America can help by eating less wheat, beef, pork, fats and sugar, more of other plentiful foods which can not be shipped, and by avoiding waste.

What the food situation is

THE men of England, Scotland, Ireland, France, Italy and Belgium are fighting; they are not on the farms. The food production of these countries, our Allies, has therefore been greatly reduced. Even before the war it was much less than the amount consumed. The difference was supplied by the United States, Canada, and other countries, including Russia, Romania, South America, India, and Australia.

The difference is now greater than ever, and, in the same time, food can no longer be obtained from most of the outside countries.

Therefore our Allies depend on North America for food as they have never depended before, and they ask us for it with a right which they have never had before. For today they are our companions in a great war against a common enemy. For the present it is they who are doing the fighting, the suffering, the dying - we are not.

The millions of the least young men in the United States will soon be fighting side by side with the millions of brave soldiers of France, Great Britain, Belgium, Italy, and Russia.

Millions of the men, women, and children of the United States can no go ahead and fight the enemy line to line - but they can fight by helping the fighters fight.

WHY IT IS NECESSARY TO EAT LESS WHEAT BREAD
France, Great Britain, Italy and Belgium must now import very few tons of wheat. In instead of the heavy ton they once they import. In fact, it is not.

American wheat supply the greater part of this need. To send them the least that they can we are most anxious to get out of our own wheat supplies in the most efficient way possible.

We can send them more because they have not enough wheat to ship. The corn, rice, barley, etc. that we need will not require them unless we do so. WE MUST SEND THEM MORE WHEAT, and so do this WE MUST EAT LESS WHEAT BREAD.

WHY IT IS NECESSARY TO EAT LESS MEAT
Because of the lack of fodder and the increased need of meat to feed the soldiers and sea forces, Great Britain, Italy and Belgium have on hand but a few months' supply of meat which they had before the war. Their herds will not be able to replace the loss that we are now sending them these times as much more as we did before the war. We must send them more meat than they have on hand.

WHY IT IS NECESSARY TO EAT LESS FATS
The chief source of fat for cooking is in butter production. We are able to produce no more of that now than before the war. Yet fat was one of our chief exports to our Allies, and we need it as much as we did before the war. Because there will come one year less and another with this year. Because our flags are being sent to our Allies, we must send them more fat than we have on hand.

Eat plenty, wisely, without waste, and help win the war

UNITED STATES FOOD ADMINISTRATION

No. 2 Washington, D. C.

- Ekmeğin yerine mısır, yulaf, çavdar, arpa veya karıştırılmış gevrek ekmeği yişin. Daha az kek ve hamur işi yişin.

-Fırncınızdan yiyeceğiniz ekmeği en az 24 saat önce ısımarlayın ki fazla yapmasın.

-Ekmeği masanın üzerinde kesin

- Bütün bayat ekmekleri tost veya yemek pişirmek için kullanın.

-Eğer Amerika'daki her şahıs haftada 5 paunt (pound) yerine 4 paunt buğday kullanırsa, biz 320 milyon kile kadarını da gönderebiliriz ki bizim askerlerimiz ve müttefiklerimiz için bu rakam zorunludur.

Daha az et yişin:

İnek eti (buffolo eti) yerine balık ve başka deniz ürünleri, küçükbaş hayvanlar ve tavşanlar yişin. Domuz eti, balık, tavuk vs. karşı tarafa ulaştırılmaz.

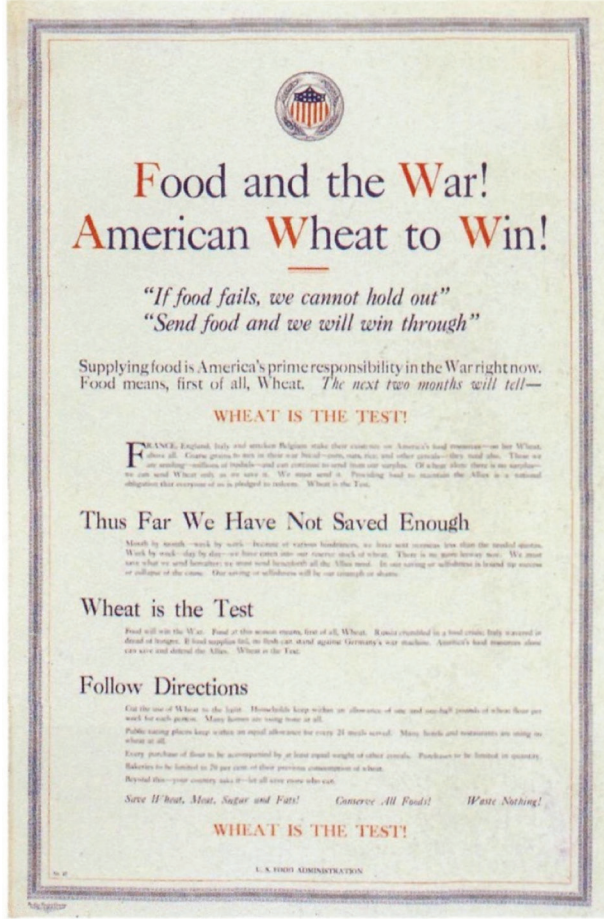
İnek eti, mutton eti veya domuz eti günde bir seferden fazla kullanmayın ve daha az porsiyonlarla servis yapın. Bütün geride kalan etleri kullanın. Daha fazla çorba yapın. Daha fazla fasulye yişin. Fasulyenin hemen hemen et kadar gıda (besin) değeri vardır. Hatırlayın ki, balığı doyurmak için hiçbir insan gıdası kullanılmaz. Toprağın ürünlerini kurtarın (tasarruf edin).

Daha az yağ yişin:

Yemek pişirmede hiç katı yağ kullanmayın. Sadece geride kalmış yemeklerin çöpe gitmemesi için yağ kullanın. Yemek pişirirken zeytin veya pamuk çekirdeği yağı kullanın. Domuz yağını daha az kızarmış şeyler yişerek tasarruf edin. Artmış yemeklerin yağlarını kullanmaya çalışın. Eğer kullanılmayacak kısmı varsa o kısımdan sabun yapın veya sabun yapıcısına satın. Eğer Amerika'daki her insan bir günde 1/3 ons hayvan yağı tasarruf ederse, askerlerimiz, denizcilerimiz ve müttefiklerimiz için yeterli yağ gönderebiliriz.

Daha az şeker yişin:

Şeker yemekten tatlı içecekler içmekten kaçının. Normalde yediğinizin yarısı kadar yişin ve bilin ki İngilizlerden ve Fransızlardan daha fazla yiyorsunuz. Kahvaltı masasında şeker yerine bal yişin, mape şurubu ve mısır şurubu yişin. Kekin üstüne donmuş şeker kaplama olarak yemeyin. Keki onsuz yişin. Çok fazla meyve yişin. Eğer Amerika'daki her insan bir günde 1 ons şeker tasarruf ederse bizim askerlerimiz, denizcilerimiz ve müttefiklerimiz gerekli olan şekere kavuşabilecekler.



266. FOOD AND THE WAR!

食料と戦争!

分類: 節約/増産 (食料・物資) 制作国: アメリカ 使用言語: 英語

クライアント: U.S. Food Administration

印刷所: The Carey Printing Company New York

版式: 活版 使用色: 2色 (赤・青) サイズ: 746mm × 506mm

テキスト: Food and the War! / American wheat to win! / "If food fails, we cannot hold out." / "Send food and we will win through." / Suppling food is America's prime responsibility in the war right now. Food means, first of all, wheat. The next two months will tell— / Wheat is the test! / France, England, Italy and striken Belgium stake their [...]

Afiş No. 265: Niçin Daha Az Et ve Buğday Ekmeği Yememiz Gereklidir?

Daha az kömür yakın:

Demir yolları hem size kömür taşıyıp hem de ordu malzemelerini hızlı taşıyamaz. Daha az kömür yakarak yardımcı olun. Kömür elektrik ışığı ve buhar ısısı için gereklidir. İkisine de ihtiyacınız olmadığı zaman kapatın. Eğer istiyorsanız kömür yerine odun kullanın.

Bol bol yişin, akıllıca yişin, israf etmeden ve savaşın kazanılmasına yardımcı olun.

Birleşmiş Devletler Gıda İdaresi, Washington D.C." (Yoshimi, 2006, s.115, Afiş no: 265).

Görüldüğü üzere, tamamen Amerikan halkını savaşta yapması gereken işler konusunda bilinçlendirmeye yönelik bir propaganda afişi tasarlanmıştır. Hem halk savaşdaki durum açısından bilgilendirilmekte hem de Almanlara karşı müttefiklerinin ve askerlerinin arkasında tasarruf ederek durmaları, daha az tüketimde bulunmaları önerilmektedir. Yardım ve tasarrufun ne derecede önemli bir konu olduğu, insanlığın barışa kavuşması adına yapacakları bu iyiliklerin, Almanların yenilgisiyle sonuçlanmasına neden olacağı, dolayısı ile hâlihazırda yaşanan tüm sıkıntı ve kötülüklerin biteceği mesajı verilmektedir.

Yine bu konuya ilişkin başka bir propaganda afişinde ise şu ifadeler yer verilmiştir:

“Gıda ve Savaş.

Kazanmak için Amerikan Buğdayı

Eğer yemek yetmezse dayanamayız. Yemek gönder ve kazanalım. Savaşta Amerika'nın ilk öncelikli zorunluluğu gıda göndermektir. Yemek, ilk başta buğday demektir. Önümüzdeki iki ay anlatacak ki bizim sınavımız buğdaydır...

Ama şu ana kadar yeterince tasarruf etmedik...

Sınav buğdaydır. Savaşı gıda kazanacak. Bu mevsimde gıda buğday demektir. Rusya gıda krizi ile sarsıldı. İtalya açlık tehlikesi ile karşı karşıya kaldı. Eğer gıda tedarik edilmezse bu işi başaramazsak, hiçbir canlı Almanya'nın savaş makinesi karşısında duramayacaktır. Sadece Amerika'nın gıda kaynakları Müttefikleri kurtarmaya yeter. Sınav buğdaydır. Talimatları takip edin. Evde buğday tüketimini durdurun. Evlerde bir insan bir haftada bir buçuk pauntun (1 paunt=454 gr.) dayanabilir. Birçok ev zaten hiç kullanmıyor. Birçok otel ve restoran da şu an buğday kullanmıyor... Buğdayı, eti, şekeri ve yağı tasarruf edin. Bütün gıdaları konserve yapın. Hiçbirşeyi ziyan etmeyin. Buğday testtir.”

Bu afişte de Almanya'ya karşı savaşta Amerikan halkı gıda kaynaklarını dikkatli kullanarak savaşta kendileri ile birlikte mücadele eden müttefiklerine göndererek savaşın kazanılmasında yardımcı olmaları mesajı verilmektedir. Yapacakları bu iyiliğin ve gösterecekleri sorumlu davranışın, Amerika ve müttefikleri adına ne kadar önemli olduğu vurgusu yapılmaktadır (Yoshimi, 2006, s. 115, Afiş no: 266).

Yine aynı kapsamda başka bir örnek propaganda afişinde ise şu bilgilere yer verilmiştir:

“Ülkemize hizmet etmek için Birleşik Devletler Gıda İdaresi'ne katıldık. Birleşik Devletler Gıda İdaresi'nin kontrol ettiği ürünler; Elma (kurutulmuş), fasulye (kurutulmuş ve konserve), inek eti(taze, konserve), ekme, yağ, peynir, pişirme yağı, mısır (konserve), mısır yemeği, mısır yağı, mısır şurubu, pamuk çekirdeği yağı, yumurta, taze ve donmuş balık, un, meyve (taze meyve), hominy, domuz yağı, süt (pastörize ve toz hâlinde), molasses, mutton (taze ve konserve), yulaf yemeği ve yuvarlanmış yulaf, olco margarin, şeftali (kuru), fıstık yağı, bezelye (kuru ve konserve), domuz (taze ve konserve), tavuk eti, erik, kuru üzüm, pirinç, somon (konserve) sardalya, nişasta, mısır, şeker, şurup, domates (konserve), taze sebze. Biz yemin ederiz ki müşterilerimize bu gıdaları üzerlerine makul bir fiyat kâr koyduktan sonra, mümkün olabilecek en ucuz fiyata satmaya çalışacağız.

Birleşik Devletler Gıda İdaresi Üyesi”

Görüldüğü üzere, bu posterde de savaşta cephe gerisinde yaşayan halkın ve cephedeki askerlerin rahatça ve bol miktarda gıdaya ulaşabilmeleri adına yapılan kontroller anlatılmakta ve halk bu konuda bilinçlendirilmektedir. Ayrıca gıda fiyatlarının makul olan seviyede tutulması önerisi yapılmaktadır. Sorumlu ve iyi bir vatandaş olmanın güzel bir örneği verilmektedir. Böylelikle hem fırsatçılık yapılmaması hem de üretilen tüm ürünlerin nasıl korunması ve pazarlanması konusu vurgulanmaktadır. Gıdanın çok önemli olduğu bir dönemde mümkün olduğunca gıdaları uzun süre kullanılabilirliği ve tasarruf yapılması için gerekli olan hususlarda gösterilmektedir (Yoshimi, 2006, s.116, Afiş no: 270).

Yine başka bir propaganda afişinde ise şu bilgilere yer verilmiştir:

“Onlar her şeyi veriyorlar, sen onlara buğday gönderecek misin?

Birleşik Devletler Gıda İdaresi” .



271. THEY ARE GIVING ALL

兵士たちはすべてを捧げているのだ

分類：物資供出 制作国：アメリカ 使用言語：英語 発行年：1918年

クライアント：U.S. Food Administration 制作者：Harvey Dun

印刷所：The W.F. Powers Co. Litho., N.Y.

版式：描画石版 使用色：6色（黄・赤・濃青・オレンジ・緑・濃緑）

サイズ：915mm × 1416mm

テキスト：They are giving all. / Will you send them wheat? / U.S. Food Administration

Afiş No. 271: Onlar Her Şeyi Veriyorlar, Sen Onlara Buğday Gönderecek misin?

Kısa ve net bir sloganla, savaşta kendilerinin rahat ve tam anlamıyla özgür bir şekilde yaşamalarını sağlamak için mücadele eden askerlerin her şeylerini, canlarını bile verdikleri belirtilecek buna karşılık buğday gönderecek misin diye sorularak cephe gerisindeki halkın askere desteği istenmektedir. Yapacakları fedakârlığın ve iyiliğin sonucuna dikkat çekilmek istenmektedir (Yoshimi, 2006, s.117, Afiş no: 271).

Yine başka bir propaganda afişinde ise şu bilgilere yer verilmiştir:

“Gıda kıtlık ve korkuyu yen,

Amerika çile çekenlerin umudu, bütün yanlış yapanların belası

Birleşik Devletler Gıda İdaresi”.

Bu afişteki savaşta korkunun yenilmesi için verilen slogan çok nettir. Gıdanın tasarrufu ve Amerika'nın güçlülüğü belirtilmektedir. Amerika'nın savaştan dolayı rahatsızlık yaşayan, kötüluğe uğrayan, çile çeken devletlerin ve insanların umudu olduğu, yanlış yapanların (Almanların) belası olduğu vurgusu yapılmaktadır (Yoshimi, 2006, s. 117, Afiş no: 272).

Amerika’da Kamu İdaresi Organları, bu uzun bilgilendirici ve sorumluluk bilinci oluşturmayı hedefleyen praopanda afişlerinin dışında çok kısa tasarımlı afişler de üretmişlerdir. Gelişmiş bir teknoloji ve üstün bir zekâ ürünü olan bu tasarımlarda, savaştaki bütün aktiviteleri; çok kısa sloganlarla, insanların aklında kalacak, gözünü yakalayacak, sempatisini kazanacak nitelikteki görsel semboller ve kahramanlık resimleri ile süsleyerek propaganda afişlerini zenginleştirmişlerdir (Yoshimi, 2006, s. 28).

Bu amaçla hazırlanan ordu ve donanmaya katılım sağlamak için hazırlanmış çok güzel propaganda afişleri de bulunmaktadır. Örneğin; “Dünyaya tekrar başlaması için yardımcı ol başlıklı” posterde şu ifadeler yer verilmiştir: “Dünyaya tekrar başlaması için yardımcı ol. Birleşik Devletler Donanması’nda dünyanın tekrar başlaması için yardımcı ol” (Yoshimi, 2006, s. 87, Afiş no: 161). Yine aynı konuda Birleşik Devletler Donanma Asker Alım İstasyonu tarafından hazırlanmış olan başka bir afişte şu ifadeler yer almaktadır: “Donanmanın sana ihtiyacı var. Amerikan Tarihini okuma, yaz” (Yoshimi, 2006, s. 88, Afiş no: 162).

Yine bu konuda, Birleşik Devletler Donanma Asker Alım İstasyonu tarafından hazırlanan bir başka afişte şu ifadeler yer verilmektedir: “Donanmaya katıl” ifadeleri ile birlikte tasarlanan propaganda afişinde haç ve eli kılıçlı bir din adamı bulunmaktadır. Ayrıca bir kız resmi var - bayan özgürlük. Yine resimde yer alan din adamının önündeki iki tahtada ki bunlardan uzun tahtada: Barbarizm, kısa tahtada ise; kölelik ifadeleri bulunmaktadır. Yine bu propaganda afişinde Teodor Roosevelt’in şu ifadelerine yer verilmiştir; “Amerikalılar Sam Amca ile beraber. Hürriyet için zorba yönetime karşı durun” (Yoshimi, 2006, s. 95, Afiş no: 185).

Son derece modern bir tasarımla hazırlanan bu afişte Amerikan gençlerine, inançları ve kutsal sayılan değerler için barbarlığa ve köleliğe karşı durabilmek adına donanmaya katılmaları çağrısı yapılmaktadır. Dinî sembol ve değerlerden de istifade edilerek onlara iyi bir vatandaş olmaları ve ülkelerine karşı vazifelerini donanmaya katılarak yapmaları istenmektedir. Ayrıca özgür yaşamak için zorba yönetimlere (Almanya’ya) karşı mücadele etmeleri istenmektedir.

Hatırla: Senin çalışman özgürlük için olan bu savaşta önemli bir unsurdur. Karada ve denizde bizim askerlerimiz ve denizcilerimiz savaşı kazanmak için senin işini yapmana bel bağlamıştır.” (Yoshimi, 2006, s. 94, Afiş no: 188). Donanma Departmanı tarafından tasarlanan bu afişten de anlaşılacağı üzere donanmaya bağlı fabrikalarda çalışan tüm işçilerden tam bir vatansızlıkla işlerini mükemmel bir şekilde yapmaları istenmektedir. Ancak işlerinde iyi oldukları ve tam bir bağlılıkla vatandaşlık görevlerini yerine getirdikleri sürece, düşmana karşı karada ve denizde yürütülen savaşın kazanılabileceği belirtilmektedir. Sorumluluk bilinci ve iyi vatandaş olmanın gereklilikleri hatırlatılmaktadır.

Birleşik Devletler Donanma Asker Alım İstasyonu tarafından hazırlanan bir başka afişte şu ifadeler yer verilmektedir: “Savaşta en önde koşan, demokrasinin öncü kolu Birleşik Devletler Deniz Kuvvetleri Kolorduları- Şimdi katıl ve cesaretini ölç. Gerçek savaşçılarla, gerçek savaş” (Yoshimi, 2006, s. 97, Afiş no: 196). Bu kısa ve öz anlatımlı güzel hazırlanmış propaganda afişi ile demokrasi adına verilen savaşta en önde yer alan ve mücadele eden deniz kuvvetlerine katılım önerilmektedir. Böylece savaşın başlatılmasındaki ve sürdürülmesinde rolü olan, mazlum ve güçsüz devletlerinin özgürlüğüne göz diken düşmana karşı cesurca karşı durmanın önemi vurgulanmaktadır. Normal şartlarda savaşın ve adam öldürmenin kötülüğü üzerinde durulurken burada demokrasi adına yürütülen bu savaşta deniz kuvvetlerine katılarak düşmana karşı savaş önerilmektedir.

Yine bu konuda, Birleşik Devletler Donanma Asker Alım İstasyonu tarafından hazırlanan bir başka afişte şu ifadeler yer verilmektedir: “Bunu Deniz Piyadelerine Anlat!” başlığı altında son derecede sinirlenmiş bir sivil vatandaş resmedilmiştir. Bu sivil vatandaşın ayaklarının önünde



yere atılmış gazeteler ve yere fırlatılmış fötrü bulunmaktadır. O kadar sinirlenmiştir ki karşısındaki ile dövülecek gibi bir pozisyon alarak ceketini çıkartmaktadır... Önde duran gazetede ise ‘Hunlar, kadın ve çocukları öldürüyor’ yazısı bulunmaktadır (Yoshimi, 2006, s. 99, Afiş no: 205). Düşmanların savunmasız bir şekilde bulunan kadın ve çocukları öldürdükleri vurgulanarak düşmanın kötü yüzü önplana çıkarılmakta ve bu nedenle onlara karşı savaşmak için Deniz Piyadelerine katılmaları önerilmektedir.

Yine farklı bir propaganda afişinde şu ifadeler yer verilmektedir: “ Öğretmenlere: Şu satırlardaki derslere yoğunluk verin. Bizim ordumuzda savaşın benim ve senin için. Onun şahsi olarak korunduğunu ve üstüne düşen görevi yapacağı arzusuyla evlerine dönmelerini sağlayın ve aşağı sınıflarda bayrak hikâyesini okuma egzersizi olarak verin okusunlar. Yukarı sınıflarda gramer ve diksiyon, selamlama ve ünlü yazarlardan seçme alıntılar. Yemininizin içine toplumumuzun ismini sokun. Eğer onlar, bir koruma grubu kurmuşlarsa o da seremoninin bir parçası olsun. Yeminlerini tutmak için ne yaptıklarını onlara sorun. Lee’nin mesajına ağırlık verin. Onun emirlerine Fransa’nın ormanlarında düşmanların uyguladığı davranışları mukayese edin. ‘Bu bizim ülkemiz’ sözünü kullanın ve ‘Bizi korumak için orduya ihtiyacımız var’ cümlesini bilgilerde kullanın. Hepsini hattatlık, yazma, İngilizce, tarih ve coğrafya dersleriyle bir uyum içinde birleştirin ve ilişkilendirin. Vatansızlık hakkında veya Amerikalılaşmak hakkında daha fazla bilgi için şu adrese başvurun”.

Bu afişin alt kısmında ise belirtilen adrese yer verilmektedir. Görüldüğü üzere vatansızlık duygularının kazandırılmasında ve Amerikan ordusunun desteklenmesi için öğretmenlere de görevler verilmektedir. Öğretmenlere her fırsattan istifade ederek vatan, ordu ve vatansızlık konularının işlenmesi önerilmektedir. Ülkesini yürekten seven, ordusuna her zaman güçlü bir destek veren, gerçek Amerikalı vatandaşların oluşturulması için ellerinden gelen tüm gayreti gösterilmeleri istenmektedir (Yoshimi, 2006,s. 139, Afiş no: 356).

Birbirinden güzel Amerikan propaganda afişlerinde hep bilinçli, iyi bir yurttaş olma ile millet olmanın önemi, güçlü bir devlet olmanın zorunluluğu, vatan ve bayrak sevgisi her fırsatta öğretilmek istenmektedir.

İyi ve kötü kavramlarının işlendiği ve halkın bilinçlendirilmesi için tasarlanmış, Amerikan afişlerinden verebileceğimiz son bir örnek; “Bizi Koruyacak Bir Orduya İhtiyacımız Var” başlıklı afiştir. İçeriği açısından vatan ve bayrak sevgisinin zirveye ulaştığı bu afişte şu ifadeler yer verilmektedir: “Bizi koruyacak bir orduya ihtiyacımız var. Resimdeki çocuklarımız bayrak taşırlar. Amerikan bayrağı bizim bayrağımızdır. Onun ismi ‘yıldızlar ve çizgilerdir’. Onun diğer ismi ‘baki şeref’dir. Biz ona pullarla (yıldızlarla) süslenmiş levha deriz. İngiliz bayrağına ‘birleştiren Jack’ denir. Fransız bayrağına ‘üç renkli’ denir. Üç renk demektir. Bütün bu bayrakların renkleri: Kırmızı, beyaz ve mavidir. Belçika bayrağı siyah, turuncu ve kırmızıdır. İtalyan bayrağı, kırmızı, beyaz ve yeşildir.

Birçok yurttan birçok bayrak vardır. Her renk tonunda bayrak vardır. Ama bizim büyük kırmızı-beyaz-mavi bayrağımız gibisi yoktur. Yıldızlar ve çizgileri her zaman sevmeliyiz ve yurdumuza ve sevgili baki bayrağımıza- kırmızı-beyaz ve mavi- vefalı olmalıyız. Biz biliriz ki ulusal savunma için hazırlıklı olmadan emniyet diye bir şey yoktur.

Onun için biz evrensel ordu eğitimini erkenden ulusal bir yasa hâline getirmeyi uygun görüyoruz. Anayasal devlete saldıran her organizasyonu kınıyoruz. Bu gibi organizasyonlar, sadakatsiz, bencil, çıkar düşkünü ve davamızı baltalayan organizasyonlardır. Bizi güçsüzeleştirmeye çalışırlar ve düşmanımıza yaltaklık ederler”.

Bu propaganda afişine, George Washington’dan yapılan bir alıntı ile şu şekilde devam edilmiştir: ‘Savaşı çıkaran güçlerden; hiçbir adalet duygusu, barışa olan arzu ve kalp güzelliği bek-



lenemez. Şu bir gerçektir ki hiçbir büyük millet, zırlı bir güç ile onu korumadan devamlı bir devlet kuramaz'. Bizim ülkemiz, bizim düşüncelerimizi hak eden bir ülkedir. O bizim şefkatimizi, emeğimizi ve hayatlarımızı hak eder. Ne kadar muhteşem bir ülkedir ki, ne kadar halkın cumhuriyetidir ki, herkes kraldır.

Bu ülke içindeki her evladına siyah veya beyaz, zengin ya da yoksul olsa da yükselmesini ister. Böyle bir cumhuriyet bizim için bilincimizin hediyesini hak etmez mi? Siyah veya beyaz her insanın Birleşik Devletler Anayasası ile korunduğu güne kadar bu ülkeye sadık, hizmetimizi ve desteğimizi vermeye devam edelim.

Yemin: Ben... in vatandaşım. Ben onun toprağına zarar verecek hiçbir şey yapmayacağım. Havasını kirletmeyeceğim veya onun çocuklarını, benim kardeşlerimi ve kız kardeşlerimi aşağılayacak hiçbir şey yapmayacağım. Onu güzel yapmaya çalışacağım. Onun vatandaşlarını sağlıklı ve mutlu etmeye çalışacağım ki, bu benim için ve ileri de çocuklarım için arzu edilen bir vatan olsun" (Yoshimi, 2006, s. 140, Afiş no: 357).

Beşinci grupta ise Kanada tarafından hazırlanan propaganda afişleri yer almaktadır. Bu afişlerde de benzer anlamda güzel tasarımlara rastlanmaktadır. Sertifika ve fon almayı öğütleyen çokça afişe rastlanmaktadır. Örneğin "Belçika köleliğinin bedelini ödeyebilmek zorundadır. Kanadalılar bizi Belçikalıların kade-rinden koruyan adamlara ve ailelerine bunun karşılığını vermek zorundadır. Kanada Vatansaver Fonuna şimdi abone olun" (Yoshimi, 2006, s. 179, Afiş no: 509). Kanada afişlerinde, toplumsal hayatın içinde kadınların belirgin konumlarından istifade etmek isteyenlerine de rastlanmaktadır. Örneğin;

"KANADA'NIN KADINLARINA!

1. Almanların Belçika'da neler yaptıklarını okudunuz. Bizim ülkemizi işgal ederlerse neler yapabileceklerini düşündünüz mü?



357. WE NEED AN ARMY TO PROTECT US

我々には自分たちを護ってくれる軍隊が必要だ

分類：戦意昂揚 制作国：アメリカ 使用言語：英語

クライアント：The National Security League

版式：凸版・写真製版 使用色：1色（黒） サイズ：591mm × 417mm

テキスト：Belgian Children Flag Bearers / The Boys in the picture carry flags. / The American flag is our flag. / It is called "The Stars and Stripes." / Its other name is "Old Glory." / We call it "The Star-Spangled Banner." / The British flag is called "The Tri-Color." [...]

Afiş No. 357: Bizi Korumak Bir Orduya İhtiyacımız Var.

2. Evinizin ve çocuklarınızın emniyetinin şu anda erkeklerden çok size bağlı olduğunun farkında mısınız?

3. Sizin ağzınızdan çıkacak bir tek yüreklendirici sözcüğünün bir savaşçının daha Kralımız ve ülkemiz için çarpışmaya teşvik edeceğinin farkında mısınız?

4. Savaş bitip de “Büyük Savaş esnasında” kocanızın ya da oğlunuzun ne yaptığını sorduklarında, sırf siz onları göndermediniz diye boyunlarının bükülmelerine mi sebep olacaksınız?” (Yoshimi, 2006, s. 190, Afiş no: 549).

Bu afiş savaşta kadının rolünü ön plana alan sosyal içerikli ender afişlerdendir. Daha önceki afişlerde daha çok aile bütçesini ayarlama ve tasarruf sertifikaları almaya teşvik öneriliyordu. Burada ise aile bireylerinin orduya katılmalarında kadınlardan daha teşvik edici olmaları istenmektedir.

Sonuç

Savaşta propaganda vasıtası olarak kullanılan her materyal, savaşın karşı tarafı olan düşman üzerinde bir çaresizlik yaratmayı hedeflemiştir. Onlara; savaşın iyi ve kötü yanları gösterilerek “Siz savaşacak bir durumda değilsiniz, savaşın devam etmesinin ne size ve ne de sizleri bekleyen ailelerinize bir faydası olmayacaktır.” mesajı verilmek istenmiştir.

Bu mesaj üzerine kurgulanan tüm beyannâme ve afiş (poster)lerde; anlamsız savaştan bir an evvel vazgeçerek kendilerine, ailelerine ve ülkelerine iyilik yapmaları istenmiştir. Ülkelerinin kaynaklarını kendi çıkar ve hevesleri uğruna heba eden yöneticilerinin kötülüklerine alet olmaları ve onları biran önce başlarından indirmeleri istenmiştir.

Bir yerde düşmanın zihninde çaresizlik yaratılarak onlara savaşı bitirmede yeterince güçlerinin olmadığı hatırlatması ve vurgusu yapılmıştır. Olumsuz propaganda ile onların savaşma azim ve şevkleri kırılmak istenmiş, savaştan vazgeçirilmeleri hedeflenmiştir. Böylece savaşta daha az zaman ve insan kaybı istendiği düşüncesi etkin kılınmak istenmiştir. Ayrıca, bu yönde verecekleri olumlu bir kararın tüm savaşan taraflar adına yapılacak en iyi şey olacağı vurgusu yapılmıştır.

Karşılarında her türlü kötülüğü yapmaktan çekinmeyen bir canavarın olduğu, bu canavarın, çocuk ve kadın ayırımı yapmaksızın bütün insanları katlettiği örneklendirilerek anlatılmıştır. Kendilerinin ise bu yaşanan insanlık suçuna son vermek ve güçsüz durumda olan milyonlarca insanın haklarını korumak için savaşın içinde yerlerini aldıkları sıkça ifade edilmiştir. Bunun iyi ve kötünün savaşı olduğu vurgusu yapılmıştır.

Âdeta bir kötülük makinesi gibi insanlığı yok etmek isteyen Almanya’ya karşı, birlik içinde hareket edilmesi; barış adına yürüttükleri bu mücadeleden kendilerinin başarıyla çıkması için halktan ordu ve donanmaya destek olmaları istemiştir. Ülkelerini daha çok severek hareket etmeleri, orduyu ve askeri destekleyici mahiyette her türlü fedakârlıktan kaçınmamaları, işlerini düzgün yapmaları, iyi bir vatandaş olmaları, bayrak ve vatanlarına sahip çıkmaları gibi birçok şey talep edilmiştir.

Bütün bu taleplerin yerine getirilmesinin ise kendilerini düşmanların kötülüklerinden kurtaracak ve özgür bir şekilde yaşamalarını sağlayacak kaçınılmaz zorunluluklar olduğu ifade edilmiştir. Talep edilen fedakârlıkların yapılmasının, gelecekte hem kendilerinin hem de bütün insanlığın iyiliği için yapılabilecek en doğru şey olduğu vurgusu güçlü bir şekilde yinelenerek kötülüklerin kaynağı durumundaki düşmana karşı birlikte hareket etmeye çağrı yapılmaktadır.



Kaynaklar

- Avşar, S. (2001). Birinci Dünya Savaşında Osmanlı Devletinin Cihat İlânı ve Propaganda. *Askerî Tarih Bülteni*, sayı: 51, ss. 35-75.
- Avşar, S.. (2002). Birinci Dünya Savaşında İngiliz Propaganda Faaliyetleri ve Osmanlı Devleti. *Atatürk Dergisi*, sayı: 2, ss. 121-143.
- Avşar, S.. (2002a). *Birinci Dünya Savaşında Propaganda Faaliyetleri* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Ana Bilim Dalı, Kırıkkale.
- Avşar, S. (2003). Birinci Dünya Savaşında İngiliz Propaganda Beyannamelerinde İttihad ve Terakki Partisi Aleyhtarlığı ve Alman Düşmanlığı. *Atatürk Dergisi*, sayı: 3, ss. 93-111.
- Avşar, S. (2004). *Birinci Dünya Savaşında İngiliz Propagandası*. Ankara: Kim Yayınları.
- Avşar, S. (2018). *Birinci Dünya Savaşında İngiliz Hava Propaganda Raporları*. Ankara: Hitabevi Yayınları.
- Avşar, S. (2019). Birinci Dünya Savaşında Alman ve İngiliz Propagandası Üzerine Bir Değerlendirme: Berlin Büyükelçiliği Ateşesi M. Ziya Efendi'nin Raporu. 4. Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Kongresi, (14-17 Şubat 2019/Yalova) (UBAK), Bildiri Tam Metin Kitabı 3, Sosyal Bilimler, ss. 137-158.
- Ayan, D. (1996). *Öğrenilmiş Çaresizlik Modeli Üzerine Sosyolojik Bir Çalışma* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Ankara.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve Propaganda-kitle Kültürü Çağında Politik İmge* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Conserva, H. T. (2003). *Propaganda Techniques*. I st Books Library.
- Çabuk, M. (2018). İngiltere'nin Birinci Dünya Savaşında Doğu Halklarına Yönelik Propaganda Gazeteleri. *History Studies*, vol. 10, no. 3, pp. 13-29.
- Çolak, M. - Kaşıyugun, A. (2014). Savaş ve Propaganda: Birinci Dünya Savaşında Alman propagandası. *History Studies*, vol. 6, no. 5, pp. 157-176.
- Duva, Ö. (2014). Radikal Kötülük ve Sorumluluk. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sayı: 70, ss. 11-27.
- İstihbarat - Birinci Kitap. (1928). Ankara: Milli Emniyet Hizmeti Yayınları.
- Koloğlu, O. (2004). *Lawrence Efsanesi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Malešević, S. (2018). *Savaşın ve Şiddetin Sosyolojisi* (S. Sarı, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Mutlu, C. (2012). Birinci Dünya Savaşından Millî Mücadele'ye İsviçre'de Osmanlı Aleyhtarı Propaganda ve Osmanlı Müdafaa-i Hukuk Cemiyetinin Faaliyetleri. *History Studies*, vol. 4, no. 4, pp. 245-260.
- Ökte, E. Z. (1997). Uluslararası İlişkiler-Psikolojik Harekât ve Psikolojik Harekât Tehdidi. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, sayı: 2, s. 117.
- Öymen, O. (2002). *Silahsız Savaş. Bir Mücadele Sanatı Olarak Diploması*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Öymen, O. (2014). *Bir Propaganda Silahı Olarak Basın, Dünyada ve Türkiye'de Sansür, Baskı ve Yönlendirme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özsoy, O. (1998). *Geçmişten Günümüze Yöntem ve Uygulamalarıyla Propaganda ve Kamuoyu Oluşturma*. İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Sanders, M. L. - Taylor P. M. (1982). *British Propaganda During the First World War, 1914-1918*, London-Basingstoke: The Macmillan Press.
- Sarısaman, S. (1999). *Birinci Dünya Savaşında Türk Cephelelerinde Beyannamelerle Psikolojik Harp*. Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- Sönmez, Ü. Ş. (2014). Türk Romanında Kötülük (Başlangıçtan 1950'ye). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, sayı: 70, ss. 269-318.

Taylor, P. M. (1980). The Foreign Office and British Propaganda During the First World War. *Historical Journal*, no. 23, pp. 875-898.

Taylor, P. M. (1999). *British Propaganda in the 20th Century, Selling Democracy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Yoshimi, S. (2006). *World War I Propaganda Posters From the Collection of the University of Tokyo, İnter Faculty İnitiatıve in İnformation Studies*. Tokyo: Tokyo University Press.

Arsiv Belgeleri

Genelkurmay ATASE Daire Başkanlığı Arşivi Belgeleri:

Birinci Dünya Harbi Koleksiyonu

- BDH, K: 404, D:189/1592,

- BDH, K: 3471, D: 195/150.



Özgün Makale

Orta Çağ Tarihine Ait Bazı Siyâsetnâme ve Pendnâmelerde İyilik Üzerine Öğütler¹

Advices on Goodness in Some Medieval Siyasatnamas and Pandnamas

Gülseren AZAR NASIRABADI²

Öz

İyilik insanlığın temel değerlerinden birisidir. Bu kavram toplumun her alanında kendini gösterirken devletler açısından da ayrıca bir önem taşır. Orta Çağ tarihine ait siyâsetnâme ve pendnâmelerde bu kavram farklı boyutlarıyla ele alınmıştır. Bu eserlerde iyilik hem ferdi olarak hem de toplumsal açıdan büyük önem arz eder. İyilik ve iyi davranışlar övülürken, kötülük ve kötü davranışlardan da vazgeçilmesi tavsiye edilmiştir. Devlet idaresinde de iyilik oldukça üzerinde durulmuş bir kavramdır. Özellikle yönetimin halka olan iyi tasarrufları siyâsetnâme ve pendnamelerde ele alınan temel konular arasındadır. Bu çalışmada bazı eserlerde yer alan iyilik kavramı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Siyâsetnâme, Pendnâme, İyilik, Adalet, Hükümdar.

Abstract

Goodness is one of the core values of humanity. Besides demonstrating its significance in all aspects of society, this concept has a special importance for the states as well. This concept had also been evaluated on various dimensions in medieval siyasatnamas and pandnamas. In these accounts, goodness is highly esteemed both in individual and societal realms. As goodness and good conducts are praised, wickedness and bad conducts are discouraged. Goodness was also a significant topic of discussion on state administration. Especially governments' good conduct toward the public was one of the main topics of siyasatnamas and pandnamas. This paper discusses the concept of goodness via focusing on certain related accounts.

Keywords: Siyasatnama, Pandnama, Goodness, Justice, Monarch.

Giriş

İnsanoğlunun ortak değerlerinden olan iyilik, Türk kültürünün de temelini oluşturan kavramlardan bir tanesidir. Elbette İslâm dini ve kültürü de hem fert hem de toplumsal anlamda iyilik esasına dayanmaktadır. Bu kavram tarih boyunca yazılan eserlerde de kendini göstermektedir. Siyâsetnâmeler devlet adamlarına siyâset ile ilgili bilgi vermek ve devlet yönetimiyle ilgili

¹ Makale başvuru tarihi:25.03.2020. Makale kabul tarihi: 21.04.2020.

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, gulserenceceli@gmail.com.

ORCID No: 0000-0003-2576-7593.



tavsiyelerde bulunarak dikkat edilmesi gereken konuları anlatmak amacı ile kaleme alınmış eserlerdir (Bosworth, 1993, s. 984; Adalıoğlu, 2009, s. 304; Levend, 1963, s. 168). Nasihatnâmeler olarak da ifade edilen pendnâmeler ise fert ve toplumu eğitmenin yanı sıra devletin dirlik ve düzenini sağlamak için te'lif edilmişlerdir (Pala, 2006, s. 409; Levend, 1964, s. 89). Orta Çağ tarihinde yazılan Siyâsetnâme ve Pendnâme türü eserler toplum düzeni, kişisel eğitim ve ahlâkın yanı sıra devlet yönetiminde dikkat edilmesi gereken hususlardan bahsetmektedir. Aynı zamanda ele alınan meseleleri çeşitli hükümdarların hayatlarından verdikleri örneklerle anlatmaya çalışmışlardır. Bu eserlerde³ geçen iyilik ile ilgili bahisler hem kişi ve toplum bazında hem de devlet yönetimi açısından ele alınmışlardır.

Edip Ahmed b. Mahmud Yüknêkî XII. yüzyılda yaşamış olan Türk bir edip ve âlimdir (Gülensoy, 1991, s. 50). Kendisi *Atabetü'l-Hakayk* adlı eserinde bu husus ile ilgili kıymetli öğütlere yer vermektedir (Yükneki, 1992, ss. 3-38; Gülensoy, 1991, s. 50-51). Bu konuda en fazla bilgi bulunan çalışmalardan bir diğeri de Karahanlılar Devleti döneminde yaşamış olan Yusuf Has Hacib'in kaleme aldığı *Kutadgu Bilig*'dir. Kendisi eserini 462 (1069-1070) yılında Kaşgar'da tamamlayarak Ebu Ali Hasan b. Süleyman Arslan Hakan'a ithaf etmiştir (Dankoff, 2002, s. 359; Arat, 1977, ss. 1038-1040). Türk tarihinin en önemli kitaplarından birisi olan ve aynı zamanda ilk Türk-İslâm eserleri arasında yer alan bu çalışma içeriği ile de eşsiz bir öneme sahiptir.⁴ Türk devlet felsefesinin İslâmî bir bakış açısına bürünmeye başladığı bir dönemde kaleme alınan bu kitabın iyilik üzerine tavsiyeleri mühimdir.

Asıl adı Ebû Ali Kıvâmüddîn et-Tûsî (ö. 485/1092) olan Nizâmülmülk, Büyük Selçuklu Devletinde Sultan Alparslan ve Melikşah dönemlerinde vezirlik görevini ifâ etmiştir (İbnü'l-Adim, 1989, s. 36; Kafesoğlu, 1964, s. 330; Özaydın, 2007, s. 194). Kendisinin *Siyerü'l-müluk*⁵ adlı eseri Orta Çağ Türk tarihinin en önemli siyâsetnâmelerinin başında gelmekte olup hem kişi hem de devlet yönetimi anlamında iyilik kavramını ele almıştır. Ebü'l-Hasan Ali b. Muhammed el-Maverdî (ö. 364/947) Abbasîler Dönemi'nde kadılık görevini üstlenmiştir (Mâverdî, 2004, ss. 20-21; Kallek, 2003, ss. 180-186). Ona ait olan *Nasihatü'l-Müluk* adlı eser ise İslâm dünyasının tanınmış siyâsetnâmeleri arasındadır (Erkal, 1988, s. 555).

Eczacılık ile uğraştığı için Attar lâkabını almış olan Ebû Hamid Ferîdüddin Nişâbûrî (ö. 618/1221) Orta Çağ İslâm dünyasının meşhur âlim ve mutasavvıflarından birisi idi (Meyerhof, 1979, ss. 6-7; Şahinoğlu, 1991, ss. 95-98). Attar'ın eseri *Pendnâme* ahlâk ve âdab kurallarının İslâmî bir temele dayalı olarak ele alınması ile meydana gelmiştir (Türkoğlu, 2018, s. 672). Dolayısıyla iyilik kavramını tasavvufi bakış açısı ile ele almakta ve bu konuda öğütler vermektedir. Ahmed b. Sa'd b. Mehdî ez-Zencânî ise Hârezmşâhlar Dönemi'nde yaşamıştı. Ancak Moğol istilası ile Anadolu'ya gelerek Türkiye Selçuklularının hizmetine girdi. *Letüfü'l-Alâiyye fi'l-Fedâilî's-Seniyye* adlı eseri kendisi tarafından 625 (1228) yılında Sultan Alâeddîn Keykûbad'a sunulmuş olan bir siyâsetnâmedir (Zencani, 2005, ss. 27-33). Bu eser de iyilik kavramı üzerine önemli bir yapıttır.

³ Orta Çağ tarihine ait pek çok siyâsetnâme ve pendnâme bulunmaktadır. Ancak bu çalışmada konunun ele alınış şekli gereği ve bahsin sınırlandırılması amacıyla belirli dönemlere ait önemli siyâsetnâme ve pendnâmelere bazı örneklerin kullanılması tercih edilmiştir. Araştırma bu eserlerin verdiği bilgiler esas alınarak te'lif edilmiştir.

⁴ *Kutadgu Bilig* adlı eser dört esas üzerine kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki Kün-Doğdu yani hükümdar olup kanunu ve adaleti temsil eder. İkincisi Ay-Toldı olarak ifade edilen vezirdir ve saadeti yani kutu temsil eder. Üçüncü esas Ögdülmüş adlı vezirin oğludur ve akli temsil eder. Dördüncüsü olan Oğırmış ise zahid olup akibeti temsil etmektedir. Arat, "Kutadgu Bilig", *DİA*, VI, 1040.

⁵ Büyük Selçuklular döneminde devlet idaresine dair Farsça olarak yazılmış bir eserdir. Burada verilen öğütler İslâm, Türk ve İran tarihinin hükümdarlarından örnekler ile desteklenmiştir. Siyâsetnâme ile ilgili detaylı bilginin bulunabileceği eserler: Nizam al-Mulk, *The book of Government: or Rules for King: The Siyasat-nama or Siyar-al muluk of Nizam al-Mulk*, İngilizce trc. Hubert Drake, London 1960; A. K. S. Lambton, "The Dilemma of Government in Islamic Persia: the "Siyâsat-nâma" of Nizâm al-Mulk", *Iran*, XXII, 1984, pp. 55-66; S. Rızvan Ali Rızvi, "The Siyasatnâmah (The Book of Government) of Nizâm al-Mulk Tusi", *Islamic Studies*, XX, No: 2, Summer 1981, ss. 129-136.



İnsanların İyi Huyları İle İlgili Bazı Öğütler

İnsanlığın temel kavramlarından birisi olan iyilik konusu siyâsetnâme ve pendnâmelerde üzerinde oldukça durulan hususlardan birisidir. Bu eserlerde verilen öğütlerde kişisel anlamda insanın iyi olması ve iyilik yapması çeşitli örneklerle ifade edilmiştir.

İnsanların iyi huylara sahip olmasıyla ilgili verilen bilgilere bakıldığında ilk olarak Edip Ahmed Yüknekî'nin eserinde bu konu ile ilgili önemli ibarelerin te'lif edildiği görülmektedir. Kendisinin belirttiğine göre görünüşte her insan aynıdır ancak aralarında pek çok farklılıklar vardır. Yani dış görünüş olarak insanlar her ne kadar aynı olsa da huy olarak birbirlerinden ayırdırılar. Bir kişinin aslı iyi ise huyu da iyidir ve güzel huya sahip insanlar sevilirler. Kişilerin davranışlarının ve tavırlarının incelenmesi gerekir. İnsan ancak kerem sahibi ise insan olarak görülür. Kerem sahibi olmayan insan ise meyvesiz ağaca benzer. Müslüman insana karşı şefkatli olmak ve kişinin kendi için düşündüğünü onun için de düşünmesi gerekir. Kötülüğe karşı iyilik ile davranmak icap eder. Öyle ki kerem sahibi olmanın başı da budur. Yüknekî "*Sana cefa edene vefa ile mukabele et! Ne kadar yıkanırsa yıkansın kan kan ile temizlenmez.*" demektedir. Ona göre iyilik yapan kişiye karşı daha çok iyilik yapmak lâzımdır. Açları doyurmak, muhtaçları giydirmek gerekir.⁶ Kusurlu kişilere karşı yapılması gereken muamele ise onların hatalarını affetmek ve düşmanlığı ortadan kaldırmaktır. Öyle ki düşmanlık ateşini yumuşaklık suyu ile söndürmek elzemdir (Yüknekî, 1992, s. 94).

İnsanların diğer iyi huylarından bahsedilirken aynı zamanda bazı nasihatler de verilmiştir. Bunlardan birisi büyükler ve küçükler arasındaki ilişkiler ile ilgilidir. Nitekim büyüklerin hakkını gözetmek ve insanlarla alay etmemek gerekir. Çünkü alay etmek büyükleri hiddetlendirdiği gibi küçükleri de küstah yapar. Yine bir diğer nasihat belalara karşı sabretmenin gerekliliğidir. İnsanlar ferah günleri beklemelidir. Yine insan eğer yüksek mevkilere erişirse kendini kaybetmemeli ve yükseldikçe insanlara daha yumuşak huyla davranmalıdır. İnsan hem büyüğüne hem de küçüğüne karşı tatlı dilli olmalıdır. Kişinin sözünü düşünerek söylemesi ve acele etmemesi gerekir.

Yüknekî iyi işlerin yapılmasıyla ilgili de önemli nasihatler vermektedir. Müellife göre insan iyilik ile hareket etmeli, gönül alarak yaşayıp kötülükten uzak durmalıdır. İnsanlar ne kadar akıllı olsalar da hata yapabilirler. Bir insan ne kadar marifetli olsa da mutlaka bir kusuru vardır. Yapılacak işi iyice gözden geçirerek başını ve sonunu hesaplamak gerekir. Eğer bir iş yapılacaksa iyice düşünüp tartmalı ve gerekli olup olmadığına karar verdikten sonra bilinçli bir şekilde o eylem gerçekleştirilmelidir. Sonunda mutluluk olacak ise o iş yapılmalı, eğer pişmanlık olacaksa baştan o işten kaçınılmalıdır. Çünkü iyi işin de kötü işin de karşılığı gecikmeden kişiye rücu edecektir. Yüknekî bu konuda "*Ey kötülük yapıp iyilik uman kimse! Diken eken üzüm biçemez*" demektedir. Yine iyi insanlarla arkadaşlık etmenin önemi de eserinde vurgulanmaktadır. Kayda göre; insanın arkadaşı iyi olursa kendisi de iyi olur ve insanın arkadaşının iyi davranışları kendisine de iyilik ve hayır getirir. Kötü insan ile sohbet etmek de insanı kötü huylu yapar. Eserde iyilik ve kötülüğün sadece kişinin kendisine değil, onunla arkadaşlık yapan kişiye de faydasının ya da zararının olacağı da ifade edilmektedir (Yüknekî, 1992, ss. 95-96).

Yusuf Has Hacib ise iyi kişilerin hep iyilikler ile yürüyeceğini, işlerinin de iyilik olacağını ve her gün bir emellerine ulaşacaklarını kaydeder. Ancak kötüler ise her gün bir sıkıntı çekerler (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 39). Yine yapılan iyilikler cehenneme siper olur, insan iyilik yaparsa iyilik bulur eğer kötülük yaparsa da zararını görür. Öyle ki kötülük bir yılan gibi insanı sokmaktadır (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 116). Böylelikle Yusuf Has Hacib yaptığı iyiliklerin ve kötülüklerin insanı nasıl etkileyeceğini anlatmaktadır. Bu anlamda "*Gönül, dil, doğru tut, eylemin sağlam.*

⁶ Aç insanların doyurulması ve muhtaçların giydirilmesi Orhun Abideleri'nde de vurgulanmaktadır. (Ergin, 2009, s. 7, 19, 43).



Nerede dilerse, sür kutlu yaşam.” demek suretiyle iyiliğin sonuçlarını ifade etmektedir. Yine insan nerede olursa olsun seçercesine bakmadan iyi olmalıdır. İyi kişi kendini bilir ve nereye gitse iyilik ister. Eğer insan iyi ise hareketleri de güzeldir. Böylelikle nerede isterse sevinci bulur. Çünkü iyiler her yerde iyi olurlar ve güzellik bulurlar (Yusuf Has Hacib, 1996, ss. 286-287; Yakup Bulut, Muhammed Miraç Aslan, 2018, s. 20). İnsan ömür değil iyi bir ad dilemelidir. Nitekim kişi ölünce geriye adı kalır. Ömür iyi bir isim kazanmak için sermayedir ve ancak iyilikle sonsuza uzanılabilir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 361). Eğer kişi iyi niyetli ise dileği yerine gelir. Çünkü iyi niyetliler iyilik bulur, bulamasa bile yaptıkları karşısında sevap kazanır (Yusuf Has Hacib, 1996, ss. 458-459). İyiliğe iyilikle karşılık veren kişi ise seçkin ve kişilikli bir insandır. Öyle ki bir insanın yaptığı iyiliklere Allah da iyilikle karşılık verir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 463, 500). Daha önce Edip Ahmed Yükneki’de geçen aç insanları doyurmak meselesine Yusuf Has Hacib de değinmektedir. Nitekim ona göre bu dünyada iyi insan olan, açları doyuran ve çıplakları giydiren kişi her iki dünyada da yiyecek ve giyecek bulur. (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 319).

İyilik hakkındaki öğütlere bakıldığında Zencânî’de de bazı kayıtlara rastlamak mümkündür. Ona göre insanın kalbini iyiliğe yöneltmesi onun büyük bir insan olduğunu gösterir. Çünkü bu kişiler nefislerinin mertebesini bilerek onu yüceltirler ve kötülükten kaçınarak iyi işler yaparlar. Bir kişinin zevk ve eğlenceye düşkün insanlarla olan arkadaşlığını kesmesi, kötü kişilerin arasına girmemesi ve korkularını yenmesi onun çok gayretli olduğunu işaretidir (Zencânî, 2005, ss. 186-187). Böylelikle insanoğlu iyilik ile kendini geliştirip ve kötülükten de uzak duracaktır.

Attar-ı Nîşâbûrî iyilik ve kötülük meselesini dinî ve tasavvufî açıdan değerlendirir. Onun ifadesine göre; huyu ile halkı hoşnut etmeyen kişinin Allah’ın kapısında hiçbir kıymeti yoktur. Huysuzluğu âdet edinmiş kişi daima nefret kazanır. Kötü huy tende canın belâsıdır. Hatta huysuz kişiyi insandan dahi saymak olmaz (Attar, 1993, s. 22). Attar kötü huyları dört kısma ayırmaktadır. Bunlardan ilki hasettir ve haset bir çeşit kini ifade eder. İkinci kötü huy kendini beğenme, üçüncüsü hışım dördüncüsü ise kıskançlıktır ve insan bu huylardan kendisini arındırmalıdır (Attar, 1993, s. 27). İyilik veya kötülük yapan bunu kendi nefisine yapmış olur (Attar, 1993, s. 32). Burada yardıma muhtaç insanlara iyilik yapılmasıyla ilgili de öğütler verilmiştir. Nitekim zavalılara iyilik yapmak Allah sevgisinden kaynaklanmaktadır (Attar, 1993, s. 34). İnsanın hayattaki hoşnutsuzluğu kötü huylarından gelmektedir. Hattâ güzel huylu olmayan bir kişi ölü sayılır ve diri olamaz (Attar, 1993, s. 39). Dünyadaki bütün varlıkların en iyisi güzel huydur ve halk güzel huyu çok sever (Attar, 1993, s. 40). Bunun yanı sıra en güzel huylu kişi de halka karşı insafı davranan ve karşılığını istemeyen kişidir (Attar, 1993, s. 41). Yani yapılan iyiliklerde karşılık beklenmemelidir.

Attar verdiği öğütlerde iyi insanlarla hemhâl olunması gerektiğini ifade eder. Kalleşlerden uzak durulmalıdır. Eğer insan zalimlerin tarafına meylederse o da onlardan olur. Kişi eğer keskin ateşte yanmak istemiyorsa zalimlerden uzaklaşmalıdır. Çünkü onlarla bir arada olmak ateş gibidir. Zalim kişi halkı incitir, aynı zamanda sert ve dik başlıdır. Burada ise iyi insanlarla bir arada olmanın ne kadar önemli olduğu vurgulanmak istenmiştir. Nitekim insan iyi insanların yanında iyi huylu, kötülerin yanında ise kötü huylu olur. İyilerle sohbet eden bir kişi aynı zamanda Allah’ın has kullarına da yakın demektir (Attar, 1993, s. 63). İyilik yapanlar insanların en şerefli iken, insanlara zararlı olan kişilerden daha kötü kimse yoktur (Attar, 1993, s. 66).

Devlet İdaresinde Doğruluk ve İyilikle Hükmetme

Devlet idaresinde esas olan kavramların başında doğruluk ve iyilik gelmektedir. Doğruluk, dürüstlük, iyilik ve adalet yöneticilerin en fazla ihtiyaç duyduklarıdır. Elbette Orta Çağ tarihinde yazılan siyâsetnâme ve pendnâme türü eserlerde bu konular ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Devlet



yönetimiyle ilgili tavsiyelerde defalarca bu konular ele alınmış ve çeşitli örneklerle bu hususlar güçlendirilmeye çalışılmıştır.

Yusuf Has Hacib bu konu hakkında tavsiyede bulunan müelliflerin başında gelmektedir. Kendisinin belirttiğine göre; yönetim eli halka uzandığında hem söz hem de davranışlar iyilik üzerine olmalıdır. Eğer böyle olmazsa hem sağlık hem de yiğitlik elden gidecektir. Sağlık bir sermaye, iyilik ise kazançtır. Unutulmamalıdır ki, hayatın sonunda ölüm vardır. Pek çok yiğit insan dünyaya gelmiş ancak hepsi bir zaman sonra ölmüşlerdir. İyiler ve kötülerin hepsi bu dünyadan göçmüş ancak geriye isimleri kalmıştır. Çünkü insanlar ölürlere ve geriye adları kalır. Kişinin nasıl anıldığı önemlidir. Nitekim sonuçta ölümden sonra iyilerden müspet, kötülerden menfî bir şekilde bahsedilir. Bu konuda Yusuf Has Hacib “Kötüye sövülür, övülür iyi. Bak sen kendine sor, iyi hangisi?” demektedir. Bu noktada kişi öldükten sonra kendisinden hayırla mı veyahut şerle mi bahsedileceğinin kararını yine kendisi verecektir. İyiler alkışlanırken, kötüler ölse bile arkalarından hayır duası almazlar. Kötülük yapanların gücü azalır, ilerleyemezler ve ne yapacaklarını bilemez bir şekilde çıkmaza saparlar. Ancak iyiler herkesin önünde en başta giderler. Bu kişiler bilgilidirler ve dünyaya da onlar yön verirler. İyiler toplumun düzenini sağlamışlar, zenginliğini artırmışlar ve halkın varlığını da kendi güçlerine katmışlardır. Ölümü bildiklerinden ahiret için hazırlık yapmışlar ve cömertlikleri ile iyi bir isim bırakmışlardır (Yusuf Has Hacib, 1996, ss. 31-32; Beşirli, 2016, ss. 29-30).

Eğer bir hükümdar saltanatının uzun sürmesini istiyorsa iyi insanları ağırlamalı, onlarla bir arada olmalı ve kötülerini de ülkesinden uzaklaştırmalıdır. Kendisi de kötü örnek olmamalı ve iyi bir töre kurmalıdır. O, bu şekilde devletinden fayda görebilir. İnsanlık ancak iyilikle vuku bulur ve bu da halkı doyurup giydirmekle mümkündür. Böylelikle iyilik yapan hükümdar yaşlanmaz, yaşı sonsuz olur ve adına da hâle gelmez. Bu konuda eserde “Hep iyilik yap dur ey iyi kişi, iyiler yaşlanmaz sonsuzdur yaşı. İyilik yaşlanmaz, hem da yıpranmaz, yaşı uzun olur, adı bozulmaz” ifadesi kullanılmıştır (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 143). Yusuf Has Hacib iyilik yapanın iyilik bulacağını ifade ederken hükümdarın halka faydalı olmasını, zarar vermemesini ve iyi hareket ederek kötüyü önlemesini söylemiştir. Böylelikle Allah da iyilere doğru yolu gösterir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 183).

Devlet yönetiminde iyilere hürmet edilmelidir. Aynı zamanda bu kişilere iyilik ile muamele edilerek sevindirilmelidir. Bunun yanı sıra onlara fazla zorluk çıkarılmamalıdır. Çünkü bütün insanlar iyilik ararlar ve iyilik yapanlara da kul olurlar. İşte bu durumda hükümdar da iyilik yaparak doğru yolu açmalıdır. Nitekim iyi insan başka insanlara faydalı olur ve bu iyi insanla toplum da doyar (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 194). Hükümdar faydalı işler yapmalıdır. İnsan, ölüm kendisine geldiğinde buna hazırlıklı olmalıdır. Eğer iyilik yaptı ise yanına kâr kalır ve sonsuz karşılığını alır (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 414). Ayrıca hükümdar insanı ağırlayıp iyilik yaparsa millet de iyi olur ve düzelir. Yusuf Has Hacib bu konuda “Hakan kötü olsa dünyayı bozar, kısıtlayan yoksa yolundan çıkar. İyiyi ağırla iyilik eyle, millet iyi olur düzelir böyle.” demektedir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 424). Hangi ülkenin hükümdarı iyi ve doğru ise halkı zengin olur ve hatta âdeta onlara gün doğar (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 444). İyilik aynı zamanda doğruluktur. Aslında hayatın kendisi iyiliktir ve iyi davranan kişi yaşam bulur. Kötü insan ise yaşarken ölmüştür. Dünya gelip geçicidir ve kalıcı olan sadece iyiliklerdir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 473).

Nizâmülmülk de devletin iyi ve doğru yönetilmesine dair önemli öğütler vermektedir. Yazara göre; hükümdarın Allah’ın rızasını kazanabilmesi için halka ihsanlarda bulunması ve adaletli davranması gerekir. Halkın bu iyilikler karşısındaki yaptığı duayla devlet ayakta durur ve her gün güçlenir. Böylelikle hükümdar hem bu dünyada iyi ad sahibi olur hem de öteki dünyada kurtuluşa erer (Nizâmülmülk, 1999, s. 8). Yine devlet adamlarının da iyilik ile hükmetmeleri önemlidir. Ancak sultanın bu meseleyi tahkik etmesi elzemdir. Çünkü ülkenin iyiliği ve karışıklığa



düşmemesi devlet adamlarına bağlıdır. Vezir iyi olduğu zaman memleket, ordu ve halk da iyi olur. Böylelikle hükümdarın da içi rahat olur. Ancak vezir kötü olunca ülkede karışıklıklar ortaya çıkar ve bu durumun da telâfisi zordur (Nizâmülmük, 1999, ss. 16-17). Yine iyi davranışlarda bulunan vezir sayesinde sultanın adı da hayırla zikredilir, aynı zamanda onu dünyaca tanınmış bir hükümdar yapar. Büyük, cihana hükmetmiş ve iyi bir isim bırakarak kıyamete kadar anılacak olan hükümdarların hepsi bunları iyi vezirler sayesinde kazanmışlardır. Nizâmülmük eserinde bu konuda örnekler vererek Abbâsî Halifelerinin Bermekîlere⁷, Gazneli hükümdarı Sultan Mahmud'un Ahmed b. Hasan'a, Büyük Selçuklu Sultanı Tuğrul Bey'in de Ebu Amidülmük Küdürî gibi bir vezire sahip olduğunu ifade etmektedir (Nizâmülmük, 1999, s. 126; Menekşe, 2005, ss. 204-205).

Mâverdü'nin verdiği öğütler ise diğer müellifler ile benzerlik göstermektedir. Ona göre; faziletli bir hükümdar ve adil bir siyasetçi önce kendi ahlâkını değiştirmelidir. Çünkü kendi ahlâkını düzeltmeyen başkalarının ahlâkını hiç düzeltmez. Nitekim insanın aklı tabiatına, düşünceleri istek ve arzularına, görüşü de duygularına galip gelirse nefesine hâkim olabilir. Kişi ancak aklı duygularına hükmettiğinde doğru seçimler yapabilir. Daha sonra kendisine yapılan kötülüklerle iyilik ile karşılık verir. Onu yerenleri över ve kendisini faziletli işlere alıştıran nefisini iyi şeylerle terbiye eder. Böylelikle hükümdar kendi durumuna olan hasletleri ve mevkisine uygun düşen davranışları kazanır. Sultanın dünya ve ahiretteki mutluluğunu istemesi ancak zorluklara katlanması ile mümkündür (Mâverdü, 2004, s. 160). Hükümdar eğer bir iyilik yapar ve güzel bir iş gerçekleştirirse Allah'ın kendisini muvaffak kılmasından, kendisine yardım etmesinden dolayı ona hamd eder. Kötü bir iş yapar ve bundan dolayı pişman olursa da Allah'a tövbe etmelidir (Mâverdü, 2004, s. 267).

Sultan kendisine gerekli olan faziletleri elde etme anlamında nefsi ve bedenî isteklerden birçoğunu terk etmelidir. O şükrü küfre, dindarlığı rezillığe, ilmi cehalete, aklı ahmaklığa, cesurluğu korkaklığa, cömertliği cimriliğe, sabrı feryada, övgüyü kötümlemeye, yumuşaklığı katılığa, vakarı hafifliğe, doğruluğu yalana, tevazuyu kibre, adaleti zulme, doğruyu hataya, ihtiyatı aceleciliğe karşı tercih etmedikçe gerçek üstünlüğe ulaşamaz. Her kötülüğün menfi bir meyvesi her iyiliğin de güzel bir neticesi vardır. Emirlerden her kim rezillik işler, hükümdarlardan her kim kötülük yaparsa kendi mülkünde yapmacık ve iğreti durumuna düşer. Onlara yaraşan kötülükten kaçınmalarıdır. Hükümdarın devletin hakkı şerefli ve güzel bir adla isimlendirilmesidir. O, devletin kötü tavırlarla meşhur olmasına razı olmamalıdır (Mâverdü, 2004, s. 164).

Zencânî'ye göre ise vezir saltanat konusunda hükümdarın vekilidir. Öyle ki sultanın sözleri vezirin dilinde, yaptıkları ise onun elinde ortaya çıkar. Bu yüzden vezirin yaptığı iyiliklerin, kötülüklerin, zararlı ve faydalı işlerin hepsi aslında hükümdara aittir. Vezirlerin yaptığı iyi işler sayesinde sultan övülürken kötü işler neticesinde yine ona kin beslenir (Zencânî, 2005, s. 206). Vezirler halka karşı merhametli davranmalı ve onlar arasında ayrımcılık yapmamalıdır. Halka şefkatli ve merhametli davranarak vergilerini de uygun zamanda ve miktarda toplamalıdır (Zencânî, 2005, s. 209). Vezir halkı korur ve görevini tam anlamıyla yaparsa halkın işleri de düzelir. Böylelikle hem halk hem de sultan iyi olur (Zencânî, 2005, s. 214). Eğer hükümdar güzel ahlaklı ve temiz kalpli ise halkı da o kadar mutludur. Hükümdarın adaleti ve fazileti halkta ortaya çıkar. Halk düzenli olunca sultanın da içi rahat olur. Bununla birlikte hükümdarın iyi bir insan olması halkın bir düzen içerisinde olmasına da yardımcıdır. Böylelikle halk onun adaletinden ve faziletinden kendisine bir pay alarak istifade eder. Zencânî bu konuda Abbasî halifelerinden Mehdî'nin bir genç ile aralarında geçen konuşmayı örnek göstermektedir. Müellife anlatıldığına göre bir genç halifenin huzuruna gelerek ona *"Ey emir! Allah sana dünyayı vermiştir. Sen de*

7 Bermekîler Abbasîler Döneminde başta vezirlik olmak üzere çeşitli görevlerde yer alan bir ailedir. Hakkı Dursun Yıldız, "Bermekîler", *DİA*, V, 517.



halkına bu rahat yaşamından pay ver.” dedi. Halife Mehdî “Benim halka ne vermem gerekir?” de- yince genç de ona cevap olarak “Adalet, zira halk senden emin olarak uyuduğunda sen de kab- rinde güvenli bir şekilde uyursun.” dedi (Zencânî, 2005, ss. 108-109). Zencânî’ye göre bir sultan eğer doğruluğuyla ünlenmiş ise doğru insan olarak nitelendirilir. Çünkü insanın hangi vasfı ön planda ise kişi o sıfatla anılır (Zencânî, 2005, s. 144).

Güzel ahlâk ise ancak doğurduğu güzel neticeler ile anlaşılabilir. Dış görünüş insanın şe- kilsel olarak bilinmesini sağlar ancak iç görünüş o kişinin huyları ve özelliklerinin öğrenilme- siyle olur. Ahlâk iki kısımdan oluşur: Birincisi insanın doğuştan getirdiği ikincisi ise sonradan kazandığı huylardır. Hükümdarların doğuştan getirdikleri fitrî ahlâka sahip olması daha iyidir. Çünkü bu ahlâkın halka yansımaları önemlidir. Hükümdarlar iyi bir asalet ve soy sahibi kişiler olarak halktan ayrılırlar. Bu yüzden onların ahlâkına dikkat etmeleri ve kendilerinde olan kötü huyları düzeltmeye önem vermeleri gerekir. Nitekim saltanat da ahlâk ile şekillenir. Ancak hü- kümdarın fıtrattan getirdiği ahlâkının tamamen iyi olması mümkün değildir. Bu yüzden var olan iyi ahlâkını geliştirmesi tam bir güzel ahlâka sahip olabilmesi için önemlidir. Ahlâkın pek çok faydası vardır, bunlardan en önemlileri akıl ve adalettir. Bu ikisinin kontrolünde olan faziletler ise şunlardır: Ülkeyi adaletle yönetmek, gazaptan uzak durmak, yumuşak huylu olmak, ezadan sakınmak, doğruya güvenmek, yeminden kaçınmak, ahde vefa etmek, hasetten kaçınmak, baş- kasına yardım etmek, merhamet etmek, iyi geçinmek ve iyilikte bulunmak konusunda çaba sarf etmektir (Zencânî, 2005, ss. 133-134).

Zulmü Engelleme ve Adaletli Davranma

Adalet, devlet yönetiminin temeli olup bu anlamda zalimlerin yapabilecekleri zulmü engellemek de bizzat devleti yönetenlere düşen önemli görevlerden birisidir. Siyâsetnâme ve pendnâmelerde adalet kavramı işlenmiş ve bu konuda öğütler verilmiştir.

Yusuf Has Hacib’e göre hükümdarın ülkesine göz kulak olması gerekir. Aynı zamanda uygun- suz davranan kişileri cezalandırarak, kötülere kovmalı ve bu şekilde ülkesini yönetmelidir. Bu konuda Yusuf Has Hacib “*Bu tedbir ile gör, ülke yönetti, kutluluğu arttı daim yükseldi.*” demektedir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 46). Bunların yanı sıra hükümdar yasaları yani töreyi doğru bir şekilde uygulamalıdır. Böylelikle kendisi de halkı da mutlu olur (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 48, 326, 348, 372). Hükümdar yasa yaparak ve uygulayarak onların huzurunu sağlar. Böylece tebaası da ona dua eder (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 440).

Adaletin tesis edilmesi konusunda taviz verilmemesi gerektiği de Yusuf Has Hacib tarafından önemli vurgulanan konulardan birisidir. Adalet meselesi doğrulukla çözümlenmelidir. Hükümdar davayı uzatmamalı hakkı olana hakkını teslim etmelidir. Eğer bir kişi zulme uğrayıp da adalet bulmak için güzellikle onun kapısına gelirse mutluluk ve sevinçle ayrılır. Bu konuda eserde “*Şe- kerse bir kişi uğrayıp zulme, adalet bulmaya kapıma gelse. Şeker gibi tath ayrılır benden, sevinç bulur burda, güler yeniden.*” denilmektedir. Yine Yusuf Has Hacib’in belirttiğine göre yasalar kar- şısında herkes aynıdır ve insanların birbirlerinden hiçbir farkları yoktur. Çünkü yönetimin esası doğruluktur ve doğru işler de sağlıklı bir şekilde sonuçlanır. (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 77; Ada- lıoğlu, 2016, s. 249). Eğer hükümdar kendisi zalim olursa hâkimiyetini devam ettiremez çünkü halk zulme fazla dayanamaz. Zulüm ateşe, adalet ise akarsuya benzetilmiştir. Bu konuda “*Zulüm yanan ateş, yaklaşıp yakar, adalet akar su, nimetler çıkarır!*” denmiştir. Bu yüzden hükümdar uzun süre yönetimde kalmak istiyorsa doğru yasalar çıkartmalı ve tebaasını kollamalıdır. Çünkü devlet kanunlar sayesinde gelişir, zulüm ise devletin işlerini bozar (Yusuf Has Hacib, 1996, ss. 173-174).

Siyâsetnâme’nin bildirdiğine göre hükümdar insafı ve adil bir kişi ise halkın işleri de çözümler (Nizâmülmük, 1999, s. 33). Kendisi haftada iki gün Divan-ı Mezâlîm’de bulunmak ve burada otur-



mak suretiyle davalara bakmalıdır. Sultan haklıyı haksızdan ayırmak ve adalet dağıtmak için meseleleri bizzat halkın ağzından işitmelidir. Çünkü eğer hükümdarın zulme uğrayan ve adalet isteyen kişileri haftada iki gün de olsa huzuruna kabul ettiği ve bu kişilerin sözlerini dinlediği haberi ülkede yayılır ise zalim kişiler korkarlar ve zulüm yapmaya cesaret edemezler. Bu konuda Nizâmülmülk eski kitaplarda okuduğuna göre “*Acem (İran) hükümdarlarının çoğunun yüksekçe bir alan yaptırarak burada at üstünde durduklarını ve aşağıda toplanmış olan tüm şikayetçileri gördüklerini ve her birine adalet dağıttıklarını.*” ifade eder (Nizâmülmülk, 1999, s. 10).

Mâverdî, huzur ve saadetin temini için gerekli şartlardan birisinin hükümdarın halka zulmetmemesi olduğunu belirtmektedir. Sultan halkını gerek çevresindekilerin, gerekse görevlilerin zulmünden korumalıdır. Kendisi ve görevlileri Müslümanların canlarını, mallarını ve ırzlarını muhafaza ve onlara şefkatle muamele etmelidir. Hükümdara düşen görev ise zulmü ortadan kaldırmaktır çünkü ancak onun gücü buna yeter. Maiyeti altındaki insanlara zulmetmesi bir sultan için seviyenin düşmesi ve alçaklıktır. Halk eğer birbirine zulmederse sığınılacak ve yardım istenilecek kişi yine hükümdarın kendisidir. Ancak bizzat kendisi zulmederse onu engelleyecek kimse yoktur. Böylelikle zulüm, kalkması ve terkedilmesi mümkün olmayan yerleşik bir âdet hâline gelir (Mâverdî, 2004, s. 335). Şüphesiz ki bu durum devletin işleyişinde büyük sorunları beraberinde getirecektir.

Attar’a göre ise hükümdar tebaasına zulmederse hükümdarlığının ömrünü kısaltmış olur (Attar, 1993, s. 30). Bununla birlikte dünyaya hükmetme kudretinde olanlar halkı incitmeme yoluna da giderler. Hükümdarlara adalet ve kerem yaraşır ki böylelikle âleme bu nimetlerle sevinç ve ferahlık getirsinler. Öyle ki padişah bir kere zulümle hareket etmeye başladığı zaman ne ordunun ne de hazinenin bir faydası olmaz. Ancak adaletli ve güler yüzlü olursa ülkesi rahata erer (Attar, 1993, s. 10).

Zencânî de adalet ve zulümden kaçınma konusunda pek çok öğüt bulunmaktadır. Ona göre; mutlu olan kişi dünyayı tanıyan, onun aldatici ve geçici olduğunu bilen kişi olduğu için nihaî akıbeti için hazırlık yapar. İşte bu durumu en iyi anlaması gerekenler de hükümdarlardır. Bu hususu bilmeleri onların eziyet etmekten sakınmalarına, zulümden kaçınmalarına ve mağdur insanları korumalarına sebep olur. Böylece hükümdarlar yâd edilecek ve idarecilerin sevap kazanmaları teşvik edilecektir. Zencânî adalet ve zulümden kaçınma meselesini dinî olarak da ele almaktadır. Onun kaydına göre; sultanların bu dünyada başkalarına yardımcı olmaları ahirette de kendilerine şefaahat edilmesine vesile olacaktır. Hükümdar halkına adaletli olursa ahirette herkes ona şefaahat eder. Eğer bir kişiye pek çok kişi şefaahatçi olursa bu kişiler dünyada da tehlikelerden korunur. Ancak sultan halkına zulmederse halk da kendisinin düşmanı olur. Tüm gerçeklerin farkında olan kişi Allah’tan her iki dünyada merhameti isterse Allah da onun bu isteklerini, dualarını kabul eder (Zencânî, 2005, s. 97).

Hükümdar halkına karşı insafı davranarak zulümden kaçınmalıdır. Böylelikle halkı ümit ile korku, adaletle intikam arasında tutar. Kendisi merhametli davranırsa halkı ona itaat eder. Ayrıca hükümdar halkın isyan etmemesi için onlara bir korku da vermelidir. Tüm bunların yanı sıra halkına karşı adaletli olmayan ve zulmü adaletini geçen bir devlet ise ayakta duramaz. İnsan ve adalet meyvesi bol olan bir ağaçtır. Sultan adaletli davranarak adalet ağacının meyvelerini toplar ve iyi taraftarlarının sayısını artırır. Adaletten devlete zarar gelmez ve halka iyi davranmak devletin mertebesini düşürmez. Hem adalet hem de adaleti uygulamak devletin iki esasıdır. Bunlardan birisi olmadığı zaman devlette sıkıntılar ortaya çıkar. İsyancılar, zulüm ve bozgunculuk baş gösterir. Eğer hükümdar devletin temellerini adalet ve hakkı sahibine vermekle kuvvetlendirir ve küçük büyük herkese bunu uygularsa az ya da çok zulme mâni olursa ülkesinde düzen olur. İnsanlar onun adaletinden dolayı kendisine şükran duyarlar ve ona karşı gelmekten çekinirler.



İyi insanlar ona minnettar olurken kötü insanlar da kendisinden korkarlar. Böylelikle adalet, isyan hareketlerini engelleyerek hükümdarları tehlikeden korur. Zencânî eserinde adalet ilgili bazı örnekler vermektedir. Bunlardan birisi de Büyük İskender'e aittir. Buna göre Büyük İskender, Hint filozoflarına "Cesaret mi daha üstündür yoksa adalet mi!" diye sormuştur. Onlar da "*Adalet olduğunda cesarete gerek yoktur*" demişlerdir (Zencânî, 2005, ss. 104-105).

Zencânî'ye göre sultanların amacı mazlumların davasını inceleyerek zulme uğrayanların hakkını almak olmalıdır. Böylelikle emredildiği gibi adaletle hükmetmiş ve zulümden kaçınmış olur (Zencânî, 2005, s. 108). Ayrıca zulmün şöyle bir yönü de vardır; eğer hükümdar doğru yoldan saparak zulme yönelirse halk da korkmaya başlar ve yurtlarından iltica etmek durumunda kalırlar. Böylelikle mahsuller azalır ve zulmün olduğu yerde nimet de bereket de kalmaz (Zencânî, 2005, s. 129).

Hükümdarların Tebaalarına Karşı İyi Olmaları

İyilik hakkındaki öğütlerin bir kısmı da devletin halkına karşı iyi davranışları ile ilgilidir. Nitekim Yusuf Has Hacib'e göre hükümdar tebaasına anlayışlı davranmalı ve akli ve yüreği ile onlara hükmetmelidir. Bu bağlamda *Kutadgu Bilig'de* "*Dünyayı tutmaya anlayış gerek, halkı yönetmeye akıl ve yürek*" ifadesi geçmektedir. Hükümdar tebaasını bilgi ve iyilikle yönetmelidir. Çünkü iyilikler bilgi sayesinde gerçekleşmektedir. Halkı yönetirken sadece sözlerin iyi olması yeterli değildir aynı zamanda davranışların da iyi olması gerekir (Yusuf Has Hacib, 1996, ss. 29-30). Bütün halka aynı şekilde muamele edilmeli, ayırım yapılmamalıdır (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 78). Yine hükümdar tebaasına karşı düzgün davranmalı yumuşak huylu, alçakgönüllü ve tatlı dilli olmalıdır. Böylelikle başta kalır ve uzun zaman ülkesine hükmeder (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 55, 147). Sultan halkına yararlı olmalı, iyilik yapmalı ancak yaptığı iyilikleri onların başına kakmamalıdır. Üstelik bu iyilikleri hiçbir karşılık beklemeden ve menfaati olmadan yapmalıdır. Bu konuda Yusuf Has Hacib "*Hakan dedi iyi önemli vasfı, yararlı olmaktır, halka faydalı. İşlevi, hep halka iyilik yapmak, ama yaptığını başa kakmamak. Menfaat beklemez, yarar insana, fayda sağlar, bakmaz karşılığına.*" demektedir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 80). Hükümdar bela ve zorluklarda halka iyi davranmalıdır. Ayrıca eli ve dili ile halkını sevindirmelidir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 121). Cömertlik ise halka gösterilmesi gereken bir diğer özelliktir. Cimri olunmamalı ve cömert davranılmalıdır (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 124). Yine idarecilerin güvenliğe de önem vermesi gerekir. Bu sayede rahatlık ve ferahlıkla tebaa yönetilir (Yusuf Has Hacib, 1996, s. 172).

Nizâmülmülk'e göre hükümdarlar zayıfların ve yoksulların haklarını gözetmelidir. Aynı zamanda memurlar ve ikta sahipleri de halka karşı dürüst ve iyi davranmalıdır. Böylelikle ülke de mamur kalacaktır (Nizâmülmülk, 1999, s. 29). Ordu ve halkın hâlini sormak ve ülkesinde olup biteni bilmek de hükümdarın görevidir. Eğer bilmezse tembellik, zulüm olur ve bunun sonucunda da toplumda fesat ortaya çıkar. Sultan ülkesinde olup biten meseleleri biliyor da hâlli için çaresine bakmıyorsa o zaman kendisi de zalimdir çünkü zulme rıza göstermiştir. Eğer bilmiyorsa gafflete düşmüştür, tembeldir ve ihmalkârdır. Bu sebeple mutlaka halkın durumunu kendisine ileten habercilerin olması gerekir. Nizâmülmülk hükümdarın halkın durumunu bilmesi ve bu konuda çözüm üretmesi konusunda Gazneliler Devleti hükümdarı Sultan Mahmud'dan bir örnek vermektedir. Kayda göre bir kervan ile seyahat eden bir kadının malları sultanın hâkimiyetinde olmayan topraklardan gelen hırsızlar tarafından çalınmıştı. Kadın Sultan Mahmud'a giderek "*Hırsızlar benim eşyalarımı çaldılar ya o eşyaları geri al ya da benim paramı öde!*" demiştir. Sultan da "*Orası uzaktır ve benim topraklarımdan dışındadır. Mallarımı geri alamam!*" deyince kadın da ona "*Sen reayamı koruyamadığına göre neden kethüdağımı yaparsın. Nasıl bir çobansın ki; koyunları kurttan koruyamazsın. Şimdi ha benim zayıflığım ha senin kabiliyetsizliğin!*" demiştir. Bu durum karşısında gözlerinden yaşlar akan Sultan Mahmud kadına "*Ey hatun! Doğru söyledin*

eşyalarının bedelini vereyim ve o hırsızlar için de gücüm yettiğince tedbir alayım.” diyerek kadının zararının tazmini konusunda emir vermiştir (Nizâmülmük, 1999, ss. 45-47).

Mâverdî’ye göre ise; hükümdar, halkında olan her noksanlığı bilmelidir. Çünkü tebaası kendisine emanet olarak verilmiştir ve onları gözetmesi, muhafaza etmesi, onların eksikliklerini gidermesi, yaralarını sarması, eğriliklerini doğrultması, kusurlarını örtmesi, namuslarını koruması, zalimlere karşı mazlumlara yardım etmesi, dinlerinin ahkâmına onları sevk etmesi gereklidir (Mâverdî, 2004, ss. 166-167). Hükümdar adaletli, ihsan sahibi, faziletli ve insafli kişilerin birliğini sağlamalıdır. Böylelikle bu yolla memleketi imar etmeli, bu bakımdan haraç ve arazi gelirlerini tam olarak almalıdır (Mâverdî, 2004, s. 183).

Hükümdarların makamları Müslümanların işlerini yerine getiren ve dinde mevcut olan hükümleri savunan bir mercii olarak Allah’ın kurduğu bir mevkiidir. Sultan kendisine havale olunan bir şeyi ihmâl eder ve kendisi dışında tebaasından hiç kimseye itibar etmezse yok olur (Mâverdî, 2004, s. 230). Hükümdarın asıl süsü toplumun düzenidir. O, toplum din ve dünya bakımından ne kadar zengin ve yüce olursa memleketi ne kadar mamur ve ferah içinde olursa idarecinin gücü o oranda büyük, ihtiramı o nispette yüce olur. Ancak toplum ve ülkesi ne kadar sefillik içerisinde ise hükümdar o derece bayağıdır. Övünç vesileleri ise o ölçüde az olur. Sultana kendi tebaasının evlerini harabeye çevirerek kendi evini mamur kılmak yaraşmaz (Mâverdî, 2004, s. 323). Eğer hükümdar halka kendisine itaat edilmesini, nasihati, destek olmayı, haraç ve maişeti yerine getirmeyi, gayr-i Müslimlere cizyeyi, Müslümanlara zekatı emrediyorsa halkında onun üzerinde hakları vardır. Bunlar dinî vecibelerin yerine getirilmesinde öncülük yapmak, vatani korumak, fakirliği gidermek, halkı için düşmanları ile muharebe etmek, şehirleri mamur kılmak, yolları güvenli kılmak, toplumun haklarını korumak, zalimden mazlumun ve kuvvetli-den güçsüzün hakkını almak, canlarını-ırzlarını ve mallarını muhafaza etmek, Allah’ın koyduğu hadleri iltimas geçmeden, zulmetmeden tatbik etmek, sünnete uygun olarak ve şeriatin gerektirdiği şekilde beytü’l-mâl’dan haklarını vermektir. Herhangi bir hükümdar tebaasının hakkını bolca vermez, kendi hakkını onlardan isterse ilk başta ve en zorba zalim kendisi olur. Oysa Allah, hükümdarı insanlar arasında hakem kılmıştır ki, bir kısmını diğerlerine zulmetmekten alkoysun. Hükümdar kendisi zulmederse hâli nice olur (Mâverdî, 2004, s. 325).

Zencânî hükümdarın çok uzakta olan bir vatandaşının durumunu bilmesinin oldukça önemli olduğunu ifade eder. Çünkü uzakta olmak zalim kişilerin halka eziyet etmesine fırsat verir. Uzaklık sebebiyle halkın durumu ile gereğince ilgilenilmediğinde zalimlerin kötülük yapmalarına fırsat verilmiş olur. Ancak hükümdar toplumun durumu ile ilgilendiği zaman onların hâlini bilir ve halkını kararlı bir şekilde idare edebilir (Zencânî, 2005, s. 224). Bu hususta Mâverdî de bazı öğütler vermektedir. Ona göre hükümdarın halkın her tabakasından insanların durumlarını gözetleyecek casusların olması gerekir. Aynı şekilde kendisine muhalif olan vezir ve diğer kişilerle ilgili de bilgi sahibi olması icab eder. İstihbarat işi önemlidir çünkü sağlam tedbirler almak, iyi değerlendirmeler yapmak, isabetli bir siyaset yürütmek buna bağlıdır (Mâverdî, 2004, s. 230).

Dinini dünyasına tercih eden, zulümle değil adaletle ülkesini yöneten, halkın durumunu bilerek onlardan habersiz yaşamayan hükümdar mutludur. Böylelikle devletin temellerini kuvvetlendirmiş olur. Bu durumda tebaasının da onu sevmesi ve onun emirlerine itaat ederek yasaklarına uyması zaruridir. Çünkü hükümdar olmazsa kötüler iyilere musallat olur. İnsanlar isyana ve kötülüğe yönelerek birbirine zulmetmeye başlar. Kişilerin istekleri farklı olduğu için insanlar kargaşaya düşerler. Ancak hükümdar sayesinde zulüm ve sıkıntılar ortadan kalkarak işler yolunda gider. Velhasıl eğer sultan kötü olursa halk da kötü olur (Zencânî, 2005, ss. 102-103). Hükümdar olan kişi Allah’ın kendisine bahsettiği sultanlığa ve bu nimete şükretmek için halka karşı adaletle, şefkatle, ihsanla, merhametle ve halkın ihtiyaçlarını gidererek karşılık verebilmesini Allah’tan dilemelidir. Zencânî’nin belirttiğine göre Sâsânî hükümdarlarından Anuşirvan devlet



erkânına ülkenin en yüksek yerlerine çıkmalarını ve buradan insanların evlerine bakmalarını. Bacası tütmeyen evlere giderek durumlarını sormalarını istemiştir. Böylelikle halkın bir sıkıntısı varsa kendisine bildirirler, o da mevcut sorunları çözerdi (Zencânî, 2005, s. 128). Tüm bunların yanı sıra hükümdarların verdiği sözleri yerine getirmesi çok önemlidir. Eğer devlet başkanı sözüne sadık olursa halk da canıyla ve malıyla onun yanında yer alır. Öyle ki sultanın devletin temellerini güçlendirmesi için en önemli şey sözünde durmasıdır. Verdiği sözlere muhalefet eden ve vaatlerini yerine getirmeyen hükümdara itimat ve itaat az olur (Zencânî, 2005, s. 146).

Tebaaya karşı iyi davranışlardan bir diğeri de halka karşı ihsanlarda bulunmaktır. Bu yolla halkın gönlünü kazanan hükümdar memleketine hakim olur ve halk da onun yanında olur (Zencânî, 2005, s. 148). Hükümdarlar ülkelerini adaletle idare etmenin yanı sıra iyilik yapmak için de uğraşmalıdırlar. Bu konudaki en önemli hususlardan birisi de cömertliktir. Bu durumun hükümdarlarda daha fazla olması gerekir. Onlar temiz bir soya ve şerefli bir makama sahip oldukları için Allah da bu özelliği onlara bahşetmişti. Hükümdarlar muhtaç olan kişilerin sığınağı ve mahrum olanların da koruyucusudur (Zencânî, 2005, s. 188). Onların halkın durumu ve sorunlarıyla ilgilenmesi gerekir. İyi insanlara izzet ve ikramla yaklaşım kötülerini de ıslah etmelidirler (Zencânî, 2005, s. 222).

Sonuc

İyilik ve iyi davranışlar hakkında siyâsetnâme ve pendnâme türü eserlerde oldukça önemli bilgiler bulunup bu hususlar, çalışmada hem kişi hem de devlet bazında ele alınmıştır. Yapılan tavsiyeler arasında insanların iyi huylu olması, birbirlerine iyi davranmaları, iyiliğe karşı daha fazla iyilikle kötülüğe de yine iyilikle hareket edilmesi yer almaktadır. Yapılan iyiliğin de kötülüğün de aslında insanın kendisine döneceği, iyilik yapanın iyilik kötülük yapanın da kötülük bulacağı ifade edilmektedir. İyi insanların mükâfatını görecekları, kötülerin ise yaptıklarının cezasını çekecekleri belirtilir. Ömrün insan için bir sermaye olduğu ve iyi bir ad bırakmak için mücadele etmelerinin gerekliliği üzerinde durulur. İyi insanların kötü insanlarla bir arada olmasının doğru olmadığı ve onlardan etkilenebilecekleri de eserlerde kaydedilmektedir. Yönetim açısından da devlet idaresinde iyilik kavramı oldukça önemlidir. Hükümdar her zaman doğruluk ve dürüstlük ile hareket etmeli ve halkına karşı iyi davranmalıdır. Adaleti tesis etmeli, zulmü ise engellemelidir. Tebaalarına karşı ise her zaman yumuşak davranmalı onların iyiliği için çalışmalıdır. Siyâsetnâme ve pendnâme türü eserlerde dikkat çekilen bir diğer konu da halkın hükümdar gibi olacağıdır. Eğer hükümdar iyilik ile hükmederse halkı da iyi olur. Çünkü halk da yöneticileri kendisine örnek almaktadır. Ayrıca mevcut eserlerde hükümdarın adaletle hükmetmesinin ve tebaasına iyi davranmasının mükâfatını ahirette de göreceğine de sıklıkla temas edilmektedir. Bu bağlamda Türk kültüründe mevcut olan güzellikleri daha da ileri taşıma hususunda dinin de müspet yönde tesirleri söz konusu kayıtlarda geçmektedir.

Kaynaklar

Adaloğlu, H. H. (2016). Bir Siyasetnâme Olarak “Kutadgu Bilig”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 34, ss. 237-253.

Adaloğlu, H. H. (2009). “Siyâsetnâme”. *DİA*, XXXVII. (ss. 304-306). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Arat, R. R. (1977). “Kutadgu Bilig”, *İA*, VI. (ss. 1038-1047). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Bosworth, C. E. (1993). “Nasihat al-muluk”, *EP*, VII. (ss. 984-988). Leiden-Brill.

Bulut, Y.-Aslan, M. M. (2018). Kutadgu Bilig’de İyi Yönetimin Esasları. *Ombudsman Akademik Kamu Hizmetlerinde İyi Yönetim İlkeleri Özel Sayı: 1*, Aralık, ss. 15-25.



- Dankoff, R. (2002). "Yusuf Khass Hadjib", *EL*, XI. (ss. 359-360). Leiden-Brill.
- Ergin, M. (2009). *Orhun Abideleri*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Erkal, M. (1988). "el-Ahkâmü's-Sultâniyye". *DİA*, I, (ss. 555-556). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Nişâbüri, F. A. (1993). *Pendname*, (Çev. M. Nuri Gençosman). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gülensoy, T. (1991). "Atabetü'l-Hakâyık", *DİA*, IV, (ss. 50-51). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İbnü'l-Adîm. (1989) *Bugyetü't-taleb fi Tarihi Haleb*, Biyografilerle Selçuklular Tarihi, (Çev. Ali Sevim). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kallek, C. (2003). "Mâverdi", *DİA*, XXVIII, (ss. 180-186). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1964). "Nizâm-ül-mülk", *İA*, IX, (ss. 328-333). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Lambton, A.K.S. (1984). "The Dilemma of Government in Islamic Persia: the "Siyâsat-nâma" of Nizâm al-Mulk", *Iran*, XXII, s. 55-66.
- Levend, A. S. (1963). Siyaset-nameler. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten*, X, ss. 167-194.
- Levend, A. S. (1964). "Ümmet Çağında Ahlak Kitaplarımız", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, Belleten*, XI, s. 89-115.
- Mâverdi. (2004). *Siyaset Sanatı Nasihatü'l-Mülûk*, (Çev. Mustafa Sarıbyık). İstanbul: Özgü Yayınları.
- Menekşe, Ö. (2005). İslam Düşünce Tarihinde Devlet Anlayışı: Mâverdi ve Nizâmülmülk Örneği. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, V/3, ss. 193-211.
- Meyerhof, M. (1979). "Attâr", *İA*, II, (ss. 6-12). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Nizam al-Mulk. (1960). The book of Government: or Rules for King: The Siyaset-nama or Siyar-al muluk of Nizam al-Mulk, (İngilizce Çev. Hubert Drake), London.
- Nizâmülmülk. (1999). *Siyâset-nâme*, (haz. Mehmet Altay Köymen), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özaydın, A. (2007). "Nizâmülmülk", *DİA*, XXX, (ss. 194-196). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pala, İ. (2006). "Nasihatname", *DİA*, XXXII, (s. 409). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Rızvi, S. Rızvan A. (1981). The Siyâsatnâmah (The Book of Government) of Nizâm al-Mulk Tusî. *Islamic Studies*, XX/2, Summer, ss. 129-136.
- Şahinoğlu, M. N. (1991). "Attâr, Ferîdüddin", *DİA*, IV, (ss. 95-98). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Türkoğlu, S. (2018). Türk Edebiyatında Pendnâme-i Attar'ın Manzum Tercümelere ve Seyyid Ali Rızâ'nın Riyâzü'r-Rızâ'sı. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, XXII, Nisan, ss. 671-692.
- Yıldız, H. D. (1992). "Bermekiler", *DİA*, V, (ss. 517-520). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yusuf Has Hacib. (1996). *Günümüz Türkçesi ile Kutadgu Bilig Uyarlaması*, (Uyarlayan: Fikri Silahdaroğlu), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yükneki, E. A. (1992). *Atabetü'l-Hakâyık*, (Nşr. Reşit Rahmeti Arat). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Zencânî. (2005). *Sultan'a Öğütler*, (Haz. Hasan Hüseyin Adaloğlu). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.

Özgün Makale

Türk Sanatında Kötü Ruhlar¹

Evil Spirits in Turkish Art

Yaşar ÇORUHLU²

Öz

Ön-Türklerden günümüze kadar olan birkaç bin yıllık süreç içerisinde, ağırlıklı olarak Orta Avrasya bölgesine yayılmış Türk topluluk ve devletlerinin, çeşitli yerlerde ve devrelerde geliştirdiği Türk sanatlarında, “kötülük imgesinin yansımaları üzerine çalışmalar henüz başlangıç evresindedir. Bununla birlikte ilk bakışta bile kötü olarak nitelendirilen varlıkların mitolojide, dini inançlarda ve sanatta büyük bir yer tuttuğu kolayca anlaşılabilir.

Başlangıç evresi net olarak tespit edilememişse de günümüze gelen bazı sanat eserlerinden veya tasvirlerden Milattan önceki dönemlerden itibaren kötü varlıklara ilişkin bazı yorumlarda bulunabiliyoruz. Hun, Göktürk, Uygur gibi büyük ana devrelerin yanı sıra devlet kuramamış Türk toplulukları ile ilgili de epey kayıt ve sanat eseri veya eserler üzerinde tasvirler bulunmaktadır. Bilhassa 18. yüzyıldan sonra daha çok Sibirya ve İç Asya ayrıca Orta Asya bölgelerinde yapılan alan çalışmalarında gerçekleştirilen kayıtlar ve elde edilen bilgilerle önemli oranda Türk topluluklarında “kötülüğün” nasıl anlaşıldığı ve yansıtıldığına dair tespitler-yorumlar yapılabilmektedir.

Esas itibarıyla Türklerde kötü ruhlar Türk Gök, Yer-Su ve Atalar kültürleri çerçevesinde şekillenmiştir. Zamanın akışı içerisinde farklı dinler içerisine giren Tabgaçlar, Uygurlar, Karluklar gibi Türk kavimleri vasıtasıyla Budist ve Maniheizt mitoloji gibi diğer dinlerin mitolojileri de yeni kötü varlıkların genel repertuara katılmasıyla sonuçlanmıştır. Öte yandan tüm Orta Avrasya’ya eskiden beri bir yayılım söz konusu olduğu için farklı topluluklar ile de ortaya çıkan ilişkiler sonucunda da kötü ruhların tanımlanmasında karşılıklı etkiler söz konusu olmuştur.

Türklerin önemli bir bölümü Müslüman olarak İslâm Kültür dairesi içine girdiklerinde kimi Ön Asya ve çevresi inançlarının da katılımıyla “kötü ruhlar” konusu karmaşık ve eklektik bir durum arz etmeye başlamıştır. Bütün bu dönemlerin özellikleri İslâm anlayışı ile de şekillenerek günümüze kadar ulaşmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanatı, Gök, Yer-Su, Budist, İslâm.

Abstract

Studies on the reflections of the image of “evil” in Turkish Arts, which have been developed in various places and periods by the Turkish communities and states that have spread to the Central Eurasia region in a few thousand years from the Pre-Turks to the present day, are still in their early stages. However, it can easily be understood that the beings that are considered bad even at first sight have a great place in mythology, religious beliefs and art.

¹ Makale başvuru tarihi: 10.04.2020. Makale kabul tarihi: 28.04.2020.

² Prof. Dr. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Emekli Öğretim Üyesi, ycoruhlu64@hotmail.com. ORCID No: 0000-0001-7221-3038.



Although the initial phase has not been clearly identified, we can make some comments on bad assets from the early ages, as can be seen from some artworks or depictions that have survived to the present day. In addition to the major main circuits such as Hun, Gokturk, Uyghur, there are quite a few records and works of art on the Turkish communities that could not establish a state. Especially after the 18th century, with the records and information obtained in the field studies conducted in Siberia and Central Asia and also in Central Asian regions, determinations and comments on how “evil” is understood and reflected in Turkish communities have been made.

Basically, the evil spirits in the Turks have been shaped within the framework of the Turkish Sky, Earth-Water and Ancestor cults. The mythologies of other religions such as Buddhist and Manichean mythology, through the Turkish tribes such as Tabgac, Uyghurs and Karluks, which have entered different religions in the course of time, have resulted in the addition of new evil beings to the general repertoire. On the other hand, since there has been a spread to all of Central Eurasia, there have been mutual effects in the definition of evil spirits as a result of the relations that have emerged with different communities.

When most of the Turks entered the Islamic Culture Department as a Muslim, the subject of “evil spirits” started to exhibit a complex and eclectic situation with the participation of some of the beliefs in Asia Minor and its surroundings. The features of all these periods have been shaped by the understanding of Islam and have reached today.

Keywords: Turkish Art, Sky, Earth-Water, Buddhism, Islam.

Türklerde kötülüğün nasıl algılandığı ve sanat eserlerinde veya genel maddi kültür eşyasına (etnografik eserlerde) ne şekilde yansıdığı konusu bizim bir çalışmamız dışında henüz bütünüyle ele alınmış ve ayrıca her ayrıntısıyla çalışılmış değildir.³ Bunun temel nedeni Ön-Türkler ve Türklerle ilgili bazı arka planı oluşturacak olan teorilerin henüz netleşmemiş olması, ortak kabul görmemesi ve Türk topluluklarının Orta Avrasya ağırlıklı olmakla birlikte, neredeyse Avrasya'nın tümüne, kısmen de Afrika ve Arap yarım adasının kuzeyine yayılmış olmasıdır. Ayrıca alanın büyüklüğünün yanı sıra, Türkler; tarihin bir noktasında ortaya çıkmış ve günümüzde tamamen başka uluslar ve halkların içinde erimiş ve varlığını kaybetmiş bir topluluk da değildir. Çeşitli bölgelerde bazı Türk toplulukları bilinçli veya bilinçsiz farklı topluluk ve kültürler içine dahil olarak asimilasyona uğramışsa da, Türk topluluklarının önemli bir kısmı günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu nedenle ilgilendiğimiz konunun bütün devirlerin Türk topluluk ve devletlerine göre incelenip bir bütün halinde ele alınabilmesi için pek çok çalışmalar yapılması gereklidir. Böylece, Türk kronolojisinin birkaç bin yılı kapsayacak kadar uzun olması da araştırma-çalışmaları etkileyen bir husus olarak karşımıza çıkıyor. Öte yandan, kimi bağımsız Türk ülkelerinde, bir kısmı da farklı yönetimlerin idaresi altında otonom bölgelerinde yaşayan Türk topluluklarının aralarındaki bağlantıların zayıf olması da ortak olarak veya bir bütün hâlinde konunun çalışılmasını engelleyen bir durum olarak karşımıza çıkıyor.

Türklerin atalarının ilk ortaya çıktıkları bölgenin daha çok *Altaylar* olarak nitelendirilmesi, coğrafi bakımdan konumuzun başlangıçlarının aranacağı bölgeyi de belirliyor. Gerçi buna itiraz da bulunanlar da yok değildir; çünkü bazı araştırmacıların Türklerin Anadolu, Mezopotamya, Azerbaycan arasındaki bir bölgeden ortaya çıkıp yayıldığını iddia ettikleri de bir sır değildir.

³ Çoruhlu, 2019, s. 405-450. Bu konunun kapsamına dahil edilebilecek “Lanet” üzerine bir sempozyum gerçekleştirilmiş ve kitap olarak yayınlanmıştır (Gürsoy-Naskali, 2009). Son zamanlarda konuya ilginin arttığını ve bazı çalışmalar yapıldığını da görüyoruz (Haydaroğlu, 2004; Turan, 2020)



Bunun yanı sıra kimi Kuzey ve Doğu Avrupa Halkları, Sümerler, Urartular, Medler, Partlar ve Etrüskler gibi kavimlerin de Türk olduğunu veya Türklerle ilişkisi olduğunu söyleyenler de yok değildir, ancak bu yöndeki hipotez veya teoriler henüz bilimsel olarak yeterince işlenmiş ve açığa kavuşturulamamış olduğundan nispeten daha net bir görünüm arzeden, İç Asya'daki Ön-Türk (Proto-Türk) devirlerinden itibaren konuya bakmanın en azından şimdilik daha sağlıklı olacağı da açıktır.

İç Asya'da, Türklerin ataları olarak ifade edilen topluluklardan bahseden (yeni keşifler yapılmaya kadar) hemen hemen tek yazılı kaynak eski Çin Hanedan tarihleridir. Bu kaynaklardaki ifadelerden anlıyoruz ki İç Asya'dan kaynaklanan Türk boylarının ve devlet kuran Türk hanedanlarının atalarının tarihi neredeyse M.Ö. 3000-2000'lere kadar inmektedir. Bununla birlikte erken devirlere ait eski Türkçe kaynaklar Issık Kurganı'ndan bir kap üzerinde ortaya çıkarılan ve çözme denemeleri yapılan kısa Türk runik yazısı dışında (MÖ. 5-4. yüzyıl) henüz tespit edilememiştir. Dolayısıyla aradaki eksiklik o dönemlerden günümüze gelen sanat eserleri, arkeolojik malzemeler ve semboller, işaretler, resimler, heykeller, dikili taşlar, kurganlar vb. ile kapatılmaya çalışılmaktadır.

İç Asya'da Ön-Türklerle ilişkilendirilebilecek kültürler, birbirine yakın veya aynı bölgelerde ortaya çıkmış ve çoğu kere de birbirine bağlanarak gelişen kültürlerdir. Bunlar içerisinde, Andronovo, Okunyeve, Karasuk, Tagar ve Taştık gibi nispeten tanınmış olan kültürleri biz Ön-Türkler ve Tagar'dan itibaren de Türklerle bağdaştırabiliyoruz. Böylece “kötülük” imgeleri için ilk bakmamız gereken, söz konusu kültür dönemlerinden günümüze gelebilmiş olan sanat ve arkeolojik eserlerdir. Bu dönemlerde bir kısım hayvanların bazı uzuvlarının abartılarak veya hibrid şekiller meydana getirilerek; Tanrıların, ruhların, canavarlar ve cinler gibi kötü varlıkların ifade edilme-ye çalışıldığını görüyoruz. Sonuçta bütün Tanrı diye inanılanlar ve ikinci derece Tanrı sayılan ruhlar ve olağanüstü güçlere sahip kimisi Tanrı hâline dönüştürülmüş veya Tanrıları ifade eden hayvanların “iyi vasıflı” olması gerektiğine dair bir şart yoktur. Kabaca MÖ. 3000-2000'lerden demir devrine kadar inen dönemlerde İç Asya'da ortaya çıkan yaşantı şeklinin inanç veya dinleri de oluşturduğu düşünülebilir. Bununla birlikte temel inançların oluşumunun bütün İç Asya'da ve Orta Asya'da Türkler için de diğerleri için de Eski Taş Devri yani Paleolitik Dönem'e kadar ineceği de açıkça görülür.

Asya Hunları (MÖ. 3- MS. 3. yüzyıl başı), Göktürkler (5-8. yüzyıl), Uygurlar (Eski Uygur devletleri 8-13. yüzyıl) gibi, devlet kurmuş büyük Türk topluluklarının (yabancı dinleri içermeyen) din anlayışlarının, Ön-Türkler'in de temel inançlarını oluşturduğunu sanıyoruz. Başka halklarla da ortak kabul edilebilecek bu esas inançlar; Gök, Yer-Su ve Atalara bağlı olarak geliştirilen inançlardır. Bu bakımdan “gök ve yer” ifadesi bir formül gibi kullanılabilir. Çünkü “iyi” ve karşıtı gibi görünen “kötü”nün varlığı aynı zamanda bu ikili evren/dünya anlayışına bağlı olarak karşımıza çıkar. Öte yandan kısaca belirtmek gerekirse yaratıcı ve insanı koruyan Tanrı veya Tanrılar (gök ve gökteki Tanrılar) “iyi vasıflı” Tanrılardır. Onların yanında olan ve onların temsil ettiği her şey de “iyi unsur” ile ilgili olacaktır. Yine bu iyi vasıflı Tanrıların yarattığı kimi “yer” unsurları da iyi ise de gökteki yaratıcı Tanrılar kadar güçlü değildir. Öte yandan gökte de yerde de çoğu kere sonradan “kötü” ye dönüşmüş çeşitli Tanrı ve ruhlar da vardır; ancak onların sonraki nihai yeri ve dünyası “yer altı” olmuştur. Bu bakımdan “gök ve yer” ifadesi “yer altı” ile bağlı olarak düşünüldüğünde evreni, yaratılışı oluşturan “iyi ve kötü” ilkelerinin, hem birbirine karşıt hem de birbirini bütünleyen varlığı-yaşamı oluşturan unsurlar olduğunu ifade edebiliriz. Böylece dünyadaki ve insanla ilişkili her şey öncelikle “iyi” ve “kötü” olarak kategorize edilir ancak duruma göre “iyi” veya “kötü” (ne iyi ne kötü) olan Tanrılar, ruhlar ve varlıklar da söz konusudur.



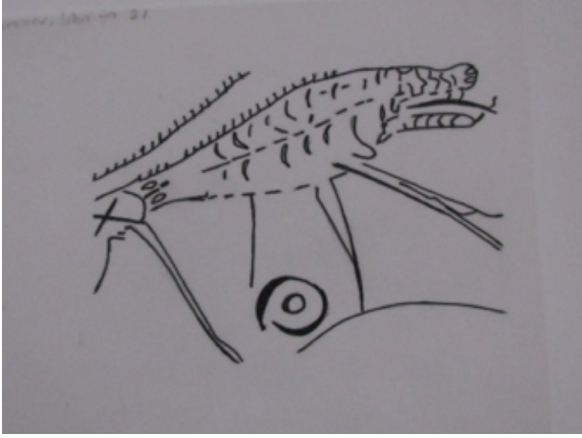


Resim 1: Hakasya, Okunyev Kültürü stelinden ayrıntı. Chernoe Gölü kenarında bulunmuştur. Yumurta biçimli yüze sahip boynuzlu antropomorfik bir yüzü göstermektedir. Bazı kesimleri Tağar Dönemi'nde (M.Ö. 8. yüzyıldan sonra) yeniden işlenmiştir (yüzün dışındaki şekiller ilave edilmiştir). Kahverengi kumtaşı 200 x 70 x 40 cm. (Esin, 2009).



Resim 2: Hakasya, Minusinsk bölge müzesinde bulunan pembe granitten yapılmış stel üzerinde antropomorfik ruh tasviri. Tazmin bölgesinden getirilmiş bu stel 148 x 35 x 35 cm. ölçülerindedir. (N.M. Martyanov'dan sonra Yuriy Esin, 2009).

Ön-Türklerle ilişkilendirdiğimiz İç Asya kültürlerinden kalma taş heykel ve dikilitaşlar üzerinde her ne kadar bazı araştırmacılar ayrıntıya inmeden onları “Tanrı” olarak sınıflandırıyor da bu dönemin “kötülük” anlayışının yansıması olarak kabul edilebilecek, cin veya kötü ruhları ifade ettiği düşünülebilecek şekil, tasvir ve kabartmaların bulunduğu görülmektedir. Çoğu kere boynuzlu ve yüzleri bir mask gibi ele alınmış bu taş kabartmalar veya tasvirlerde değişik simgesel unsurlar da yer alır (Çoruhlu, 2009, ss. 420-421) (Resim 1-2). Ayrıca Ön-Türklerle ilişkili (onlara ait) bu erken kültürlerden kalma sanat eserlerinde bazı hayvanların abartılmış tasvirleri de onların bir canavar gibi görünmelerine neden olmuştur. Ancak bu şekilde canavar gibi gösterme onları kötü bir unsur mu yapmaktadır yoksa güçlü bir Tanrı seviyesine mi yükseltmektedir? Tartışılır (Çizim 1-3). Bu tür tasvirlerde, hayvanın gövdesi, bazen antropomorfik özellikler de katıla-



Çizim 1: Okunyeve Kültürü Dönemi'ne ait taş üzerine oyma olarak yapılmış canavar-kurt tasviri. Rusya Federasyonu, Minusinsk bozkırları, Chernovoya Nehri yakınındaki bir mezardan elde edilmiştir. M.Ö. 2. bin başı. (Çizim M.P. Griaznov'un 1969'da yayınladığı fotoğraftan Yaşar Çoruhlu).

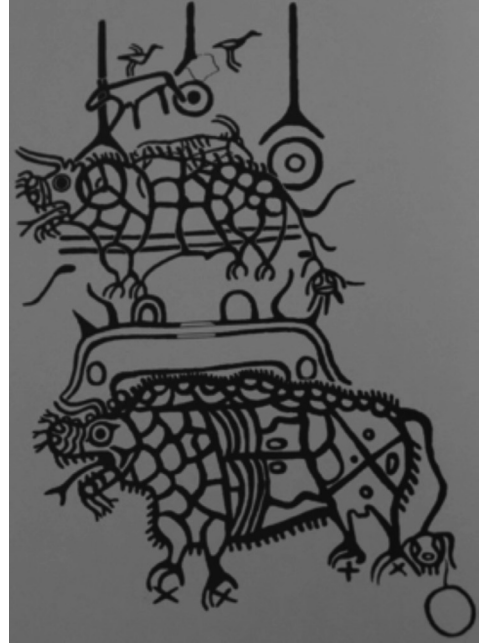


Çizim 2: Hakasya, Kyzlas'dan Okunyeve sanatına ait mitik karakterde insan-hayvan uzuvlarının karışımı ile yapılmış figür (canavar). (Esin, 2009).

rak, birkaç hayvandan alınma, bölümlerin bir araya getirilmesi ile (hibrid/melez) oluşturulur. Ayrıca vücudun diş, pençe, göz, kulak, kuyruk gibi bölümlerinin abartıldığı da olur. Esasında daha sonraki cin, canavar ve şeytan olarak tanımlanan tasvirlere baktığımızda da bu özellikleri görüyor olmamız, bu eski tasvirlerin hiç değilse bir kısmının kötü varlıkları temsil ettiğine dair yargımızı haklı çıkaracak mahiyettedir.

Her ne kadar yüzyıllar boyunca çeşitli dinler ve inançlar “ölüm”ün bir son olmadığını iddia etse de ve hâttâ arkeolojik kalıntı, mimari (mezarlar) ve sanat eserlerinden de anlaşıldığı gibi insanlar buna inansa da ölüme yol açan her şey ve her varlık çoğunlukla “kötü” kategorisi içine sokulmuştur. Kurgan denilen mezarlara konulan çeşitli nesnelere, sanat eserleri ve tasvirlerin bir bölümü, ölenin ruhunu (veya kendini) kötü ruhlardan korumak içindir. Hayvan ata veya ana kabul edilen çeşitli yırtıcı hayvan tasvirleri, geyikler ve hâttâ gün ağarınca aydınlığın ortaya çıkmasını ötüşüyle sağlayan horozlar gibi tasvirler (Resim 3) mezarlara, çeşitli anlamları yanı sıra, koruyucu oldukları için de konulmuşlardır. Özellikle cesedin konulduğu lahitler (tabutlar) üzerindeki tasvirler bunlardandır. Aşağıda bahsedeceğimiz *hayvan mücadele sahneleri* de bu amaçla (kötülüğün bertaraf edilmesi) kullanılabilirler (Resim 4).

Ayrıca inanılan başlıca Tanrı veya Tanrılar ve onları yeryüzünde temsil eden siyasi irade (hükümdar, meclis, devlet) ve bu iradenin (erkin) takipçisi olan halk, ulus da “iyi” unsurun



Çizim 3: Okunyeve sanatına ait üç gözlü bir antropomorfik figürün bulunduğu stel üzerinden ayrıntılarda çeşitli hayvan uzuvlarının karışımından oluşturulmuş (ay başı, yılan dili, boğa boynuzu ve gövdesi ve yırtıcı kuş pençeleri) mitik yırtıcılar (canavar). Hakasya, Askız Nehri steli. (Esin, 2009).



Resim 3: Altay, Pazırık kurganlarından, çift başlı deri horoz. MÖ. 4-3. yüzyıl) 16.5 x 15 cm. St. Petersburg, Hermitage (Ermitaj) Müzesi, Envanter GE 1295 / 51 (J. Aruz vd. (Editör), 2000).



Resim 4: İç Moğolistan, hayvan mücadele sahnesi, Hun (Hiungnu/Hsiung-nu) Devri. MÖ. 3-MS.2. yüzyıl). Fransa, Paris, Cernuchi Müzesi (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 2014)

kendisi veya temsilcisi sayılmıştır. Dolayısıyla yaratıcı iyi vasıflı tanrı veya tanrıların, hükümdarın, devletin, halk veya ulusun karşısındaki her unsur da “kötü” kategorisinde olacaktır. Evrenin ve dünyanın “düzeni” veya sadece “düzen” de “iyi unsur”un içerisinde “kaos” yani karmaşa ise “kötü” unsurun tabiyetindedir. Dolayısı ile Tanrı’yı yok etmek isteyen her güç, onu temsil eden hükümdarı ve halkı da yenmek, esir etmek veya yok etmek durumundadır. Böylece saf-ları belirlenen iyilik ve kötülüğün mücadelesi evren, dünya, varlıklar, insan ve hayvanlar arasında evrenin yok oluşuna kadar sürecektir. Bu Türkler için de her toplum için de geçerlidir. İnsana olumsuz etkide bulunan her unsur kötü olarak addedildiği gibi, toplum yapılarında erkeğin (ataerkil) veya kadının (anaerkil) ön planda olması da iyinin ve kötünün cinsiyetini belirler. Her ne kadar “ana erkillik” erkeğe karşıtlık değil eşitlik olarak nitelendirilse de, sonuçta çoğu devir ve yerde daha çok karşıtlık olarak algılanmıştır. Bu bakımdan çeşitli Türk devirlerinde kimi zaman eril unsurlar önemli ve “iyi” kategorisinde kabul edilmiş “dişi” ise (özellikle ata erkilliğin ön plana çıkışından sonra) olumsuz unsurun içinde belirtilmiştir. Ancak bazı Türk topluluklarında, ikisinin eşite yakın olduğu ve bazen dişil unsurun egemen olduğu zamanlarda bu durum yer değiştirmiştir. Yüzylerce yıldan süzülüp gelmiş Türk sanat eserleri ve maddi kültür unsurları bu bahsettiğimiz hususların yansımaları ile doludur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz, Ön-Türk kültürlerindeki sanat eserlerinde bulunan tasvirlerle ilave olarak burada Ön-Türklerde Tunç Devri içerisinde ve muhtemelen İç Asya’nın bir bölgesinde ortaya çıkan “hayvan mücadele sahnelerini, hâttâ “gök” ve “yer” kategorisine sokulabilecek “yırı-tıcı” hayvan ve diğer mitsel hayvanların tasvirlerini de ilave edebiliriz. Hayvan mücadele sahneleri evrensel ilkeler olarak “gök ve yer”, “iyi” ve “kötünün mücadelesini ya da yaşamı oluşturan birbirini bütünleyen dikotomik unsurları ifade etmektedir (Resim 4). Bunlar “iyi” unsurun hükümdarı veya halkının ya da bir kahramanın “kötü” unsurun temsilcisi olan tarafı alt etmesini ifade eder. Kimilerine göre bazı mücadele sahneleri de gök cisimlerinin birbiri ile daha doğrusu güneş ve ayla ilişkilerine bağlanır. Türk sanatında bu nedenlerle “hayvan mücadele sahneleri”, Ön-Türkler ve Hunlardan Osmanlılara kadar her devirde yaygınlıkla ve sevilen tasvirler olarak karşımıza çıkarlar. Aynı şekilde hayvan tasvirlerinin Türk İslâm dönemleri dahil her Türk devrinde yaygınlığı da bu sembolizmin etkisiyledir.⁴

⁴ Hayvan mücadele sahneleri için Çoruhlu, 2019, ss. 234-245.

Eski Çin kaynaklarından Hsiung-nu (Hun) Monografisi'nde (3779/5); Hunlara saldıran Çin generalinin karısı ve çocukları büyüçülük yapmakla suçlanarak yakalanmıştı (A. Onat-S. Orsoy-K. Ercilasun, 2004, ss. 38-39). Aynı monografinin bir başka yerinde (3801 / 5) kuzeye gitmek isteyen Hun hükümdarı ile Çinli Han yönetimi bir anlaşma yapıyorlar; buradaki bir cümle oldukça ilginç çekiyor (MÖ. 43) : “...*Han ve Hsiung-nu'lardan hangisi ilk olarak bu antlaşmayı bozmaya cesaret ederse, Göğün lanetine uğrasın...*”, (Onat-Orsoy-Ercilasun, 2004, s. 59). Buradaki ifade “Gök Tanrısı'nın lanetine uğrasın” demektir. O dönemlerde Hunlar da Çinliler de farklı addettikleri kendi Gök Tanrılarına tapıyorlardı. Demek ki eski Türkler de Çinliler de “kötülüğe” ve “lanete” inanıyorlardı.

Eski Çin hanedan tarihlerinde din insanların da büyü yaptıkları anlatılıyor. Bu din insanları muhtemelen kamlar (şaman) veya onun yerini tutan başka din insanlarıdır. Çin'de Tabgaç Türk hanedanının oluşturduğu Kuzey Wei (386-534) Sülalesi döneminde, Gaochelarda kadın büyüçünün (kadın din insanı veya kam) kötülükleri kovduğu ve bunun Çin'deki şeytan çıkartma ayinlerine benzediği anlatılır (Kırilen, 2016, s. 68). Benzer şekilde salgın hastalıklar yayıldığı zamanlarda, tören yapıp dualar ettikten sonra, salgın yatıştığında veya bittiğinde Tanrı veya Tanrıların yardımının bedeli olarak, çok sayıda hayvan kurban edilir ve bu esnada atlar üzerinde tören yeri etrafında, bazen sayısı yüzü bulan tur atılır ve dönülürdü (Kırilen, 2016, s. 71).

Aynı Çin kaynağının başka bir yerinde ise Hunlar tarafından bir makamın uğursuz sayıldığını görüyoruz: “*Wu-chu-liu Ch'an-yü zamanında Sol Bilge Beyi (ünvanlı) birkaç (kişi) öldüğü için bu makamın uğursuz olduğu zannediliyordu. (Bu sebeple) Sol Bilge Beyliği'nin adı “Hu-yü” olarak değiştirilmişti. Hu-yu, Ch'an-yü'den (yani kağan/hükümdardan) hemen sonra gelen, en yüksek makamdır*” (Onat-Orsoy-Ercilasun, 2004, s. 89).

Bu tür eski yazılı kaynaklardaki bilgiler bize Asya Hunları'nda kötülüğe ve kötü ruhlara inandığını göstermekle birlikte, yukarıda da açıkladığımız gibi, bunun Sanat Tarihi'ne yansması daha çok dolaylı olarak veya sembolik anlamda olmuştur. Elimizdeki sanat eserleri veya arkeolojik kalıntılar doğrudan doğruya bir kötü ruhu veya tasvirini içermemektedir. Bu kısmen sonraki devir (Göktürk Dönemi) için de şimdilik geçerli bir durumdur.

Sanat Tarihi alanında durum böyle olmakla birlikte eski Çin Hanedan tarihlerinde, (Gök/Kök) Türklerin inandığı kötü ruhlardan çok fazla bahis olmasa da bazı kayıtlar onların birtakım kötü ruhlara inandıklarını belgelemeye yeter. Bu bakımdan Göktürklerin (=Kök-Türk / Türk) birtakım kötü ruhları insan olarak düşündüklerini belirten şu ifade ilgi çekicidir: “*Tanrlara ve ruhlara saygı duyarlar, iblis kadınlara (wu) iblis erkeklerle (hi) inanırlar, savaşta ölmeye değer verirler, hastalığa yakalanıp ölmekten utanırlardı. Âdetleri ve gelenekleri aşağı yukarı Hiung-nularla (yani Asya Hunları ile) aynıydı.*” (Sui-Şu 84,1a-6b; Mau-Tsai, 2006 s. 64).

Göktürk (=Kök-Türk/Türk) Dönemi'nin Çin hanedan tarihlerinde geçen “kötü sular”, “kanlı yağmur” gibi ifadeler de ele aldığımız bu konuya işaret sayılabilir. Ç'ang-sun Şeng'in biyografisinde şöyle deniyor: “*Ç'ang-sun Şeng şu teklifi yaptı; “T'u-küe'ler (yani Türkler) kaynaktan su içiyorlar. Bu suya rahatlıkla zehir atılabilir!” Böylece birbirinden değişik zehirler nehire atıldı. Ta-t'ou Kağan'ın adamlarıyla hayvanlar nehrin suyunu içince çoğu öldü. Ta-t'ou Kağan korktu ve şöyle dedi: “Gökyüzünden kötü sular aktı. Acaba beni öldürmek mi istiyor?...”, (Mau-Tsai, 2006 s. 144). Görüldüğü gibi burada Kağan “su” ve “su ruhları” kutsal olduğundan dolayı Tanrı'nın kendisini cezalandırdığından korkarak, Gök'den (Tanrı'dan) kötü suların aktığını belirtiyor ve “Tanrı'nın canını almak istediğinden endişe duyuyor.*

Öte yandan Ç'ang-Sun'un Çin imparatoruna sunduğu raporda (601 yılı) çölün kuzeyine yayılan kırmızı bir sisin yağmura benzediği ve adının “kanlı yağmur” olduğu ifade edilerek, bunun görüldüğü ülkenin kısa zamanda mahvolacağı anlamına geldiği belirtildikten sonra: “*Şayet barbarları yok etmek istiyorsak tam zamandır!*” şeklinde tavsiyede bulunuluyor (Mau-Tsai, 2006 s. 145).

Yine Çin kaynaklarında Türk halklarından kabul edilen *Sie-yen-t'olar*'a ait bir efsanede “kurt başlı insan vücutlu” bir yaratıktan söz edilir. Bu yaratık bir dilenci kılığında boylardan birinin çadırına misafir olur. Ev sahibinin eşi onun kurt başına sahip olduğunu görür ve bunu fark edemeyen kocasına durumu anlatır. Konuk yemeğini yiyip çıkınca ikisi onu takibe koyulur. Yü-tükün-şan (yani Ötüken) Dağı'na ulaştıklarında kurt başlı dilenci kendini takip edenleri görür ve kendisinin bir Tanrı olduğunu söyleyerek kötü bir kehanette bulunur; “*Sie-yen-t'olar yıkılacak!*”. Gerçekten de bu Türk topluluğu Ötüken Dağı eteklerinde düşman kuvvetlerine yenilerek egemenliklerini kaybederler. Aktarıldığına göre bazı bilim insanları, bu efsaneyi Altay Dağı yakınlarında arkeolojik kazı ile çıkartılan hayvan başlı insan figürleriyle ilişkilendirir; efsane bir kısım taşta oyulmuş tasvirlerle de bağdaştırılır. Masao Mori buradaki kurt başlı insan figürünün büyü yapan kurt masklı bir şaman olabileceğini de belirtir (Mau-Tsai, 2006 s. 593).



Resim 5: Moğolistan, Ulzyt Borzon, 5. Kurgan'dan çıkarılmış ejder figürlü kemer tokası parçası. Hunlara (Hiung-nu/Hsiung-nu) aittir (Eregzen, 2011).

Eski Sümer ve Mezopotamya'da genel olarak kötülüğü, kaosu ifade eden yönüyle gündeme gelen “ejderha” (Çince lung, eski Türkçe'de Lu veya Evren ya da Ulu) Türk ve Çin mitlerinde daha çok mevsimsel dönüşüm, bereket ve ab-ı hayat gibi konularla ön plana çıkarıldığından kötü bir varlık sayılmaz, ancak Türk İslâm Dönemi sanatlarında Ön-Asya ve Hint bağlantılarından ötürü “ejderha” kötülüğü simgeleyen bir varlık olarak algılanmaya başlanır. Nitekim Çin kaynakları Asya Hunlarında (Hiung-nu veya Hsiung-nu) bir ejder kültürünün varlığından ve bir Hun başkentinin “ejder şehri” veya “yatan ejderin beldesi” olarak anıldığından söz ediyorlar. Asya Hunları ile ilgili arkeolojik kazılarda sanatsal değeri olan ejder tasvirli metal eserlerin bulunması da bu durumu destekler (Resim 5).

Çin kaynaklarından T'ang-şu 'da Kaşmir'den bahsedilirken Orta Asya'nın ortak ejder anlayışından da söz edilmektedir: “*(bölge/ülke halkından söz edilerek) Ateş incileri, yu-kin üretir ve ejderha cinsi atlar yetiştirir... Yaygın inanışa göre bu ülke ilk önceleri bir ejderha bataklığı idi. Ejderha başka yerlere gidince bataklık kurudu ve insanlar da buraya gelip yerleşti.*” (Chavannes, 2007, s. 222). Görüldüğü gibi burada aynı zamanda “ejder atları” ve “su ejderi”nden söz edilmektedir. Ejder atları ile ilgili tasvirler (başı at gerisi ejder veya yılan şeklinde) Türk devirlerinde Orta Asya resimlerinde ve Çin resminde yaygın olarak görülmektedir. Ejderler kozmolojik anlamda Gök ejderi, Ağaç Ejderi, Su Ejderi gibi tiplere ayrılabilir (Çoruhlu, 2019, ss. 53, 82, 195-233).

Yine eski Çin kaynaklarından Antik dönemlerde Türklerde ve Çinlilerde büyücülüğün (büyü yapan kamlar haricinde) kötü sayıldığını, suç olarak addedildiğini ve cezalandırıldığını ayrıca “Tanrı'nın lanetine inanıldığını da işaret etmiştik. Türk geleneklerine göre yetiştirilmiş olan An

Lu-şan'ın annesi Türk idi ve bir Çin kaynağında, Türk büyücüsü olarak takdim edilip falcılıkla geçindiği ileri sürülüyordu (An Lu-Şan Biyografisi, Mau-Tasai 2006, 363).

Göktürk Devri eski Türkçe kaynaklar açısından da önemlidir. Türkologlar ve Türklerle ilgili alanlarda bilimsel faaliyetler gösteren bilim insanları, İç Asya ve Orta Asya'da Runik denilen Türk yazısı ile yazılmış çok sayıda yazıt ortaya çıkardılar. Bunların keşfedilenleri kayda geçti ve okuma çalışmaları yapıldı. Bununla birlikte söz konusu yazıtların çoğunluğu ölen önemli kişiler için sarf edilen sözlerden ibaret olduğundan bunlarda “kötü ruhlar” dan pek bahsedildiği görülüyor. En azından açık bir şekilde bunu göremiyoruz ancak geç dönemlerin Gök, Yer-Su-Atalar inançlarına sahip (Kamcı/Şamanist veya Tengrici de denilen) Türk topluluklarında başta Erlik olmak üzere Türk boy ve topluluklarına göre adları değişen bir kötü ruhlar grubunun olduğu göz önüne alınırsa, aynı inançların daha arkaik şekillerinin görüldüğü erken devir Türklerinde de değişik isimlerle anılan kötü ruhların bulunduğu söz etmek yanlış olmaz. Kültigin, Bilge Kağan, Tonyukuk Yazıtları ve diğer birçok yazıtlarda “Gök”, “Yer-Su” Tanrı veya ruhlarından söz edilirken ve ata ruhlarından sıklıkla bahsedilirken kötü ruh kavramının belki de genel olarak bu “Yer-Su” Tanrı veya ruhları gibi ibarelerin içinde saklı olduğunu düşünebiliriz. Öte yandan “böri” (kurt/bozkurt/Gökkurt) gibi köken mitleri ile ilgili olan hayvanların saygı ve korku ile isimlerinin anılmasına benzer bir şekilde onların isimlerinin doğrudan doğruya anılmak istenmediği de düşünülebilir. Nitekim bugün bile Türkiye’de halk arasında şerrinden çekinildiği için “cinlerden” bahsedilirken “üç harfli” denilmekte ve isimleri söylenmemektedir.

Runik yazılı eski Türk (Göktürk) yazıtlarından Begre Yazıtı'nın sol tarafındaki asıl metin içinde geçen “qaramiy “ (karamıg) sözcüğü H. Namık Orkun tarafından “kötü ruh (?)” şeklinde anlamlandırılmıştır. Araştırmacı, bu metinde geçen “örün” (beyaz) ve “kara” sözlerini bu şekilde ifade etmiştir. Eski Türkçe metnin bugünkü Türkçe’ye aktarıldığı şekil şöyle idi: “*Sekiz aylık mah için at sürüsü sarfediverdim, orada doymadım; söyleye iyi ruh (?), fena ruh (?) azdım.*” (Orkun, 1987 s. 72, 75).

Göktürk (Kök-Türk/Türk) Runik harfleriyle yazılmış bazı kağıt üzerine metinler 1909 yılında yayınlanmıştı. Burada geçen “Şmnu” kelimesi “şeytan” olarak aktarılmış olmakla birlikte bu adlandırma eski Türk dini inançlarına ait değildi. Çünkü bu metin parçaları Maniheist Uygurların idi : “*düşündü yine fena huylu şeytan (Şmnu) ne fena efsun düşündü.*” (Orkun, 1987 s. 370).

Hunlarda olduğu gibi Göktürklerde de özellikle “Gök Ejderi” önemli sayılıyor ve ona olumsuz bir mânâ yüklenmiyordu. 8. yüzyılda yaşamış Taçam (?) adlı bir Türk beyinin ölümü üzerine dikilmiş yazıtta kullanılan ifade çok ilginçtir: “*Üstte gök han ejderha yılında yedinci ayda güçlü, cessor hakanından ayrılı verdiniz. Bilge Taçam cenaze merasimini yapmağa gayret ettim. Yer, su, gök... girer (?) idi.*” (Orkun, 1987 s. 130) . Görüldüğü üzere burada Gök Han sözü ile hayvan yılı takvimindeki ejderin Gök Ejderi olduğu belirtilmiş oluyor. Taryat Yazıtı'nın dikiliş tarihi verilirken de ejderha yılı “Ulu Yıl” olarak belirtilmiştir. Taryat Yazıtı'nın bitigçisi Çince lung yani ejderha sözcüğünü Türkçe’ye geçtiği “lü / lu “ şekliyle kullanmayıp “Ulu yıl” demek suretiyle, tamamen Çince sözcüğe (karaktere) Türkçe karşılık üreterek kullanmıştır (User, 2010, s. 127).

Köktürk ve Ötüken Uygur Kağanlığı yazıtlarındaki söz varlığını inceleyen Türkolog H. Ş. User, “y(a)bl(a)k “ sözcüğünün “kötü, fena, berbat, değersiz” anlamlarını içermekle birlikte “yablak kigürtük” cümlesinde kavramsal boyut kazanarak “kötülük, nifak” anlamında kullanıldığını belirtiyor (User, 2010 s. 54). Ayrıca araştırmacı, “Böğü” kelimsenin “bilge büyücü” (Böğü Kağan = Kapgan Kağan), “anıg” sözcüğünün “kötü”, “bat” sözcüğünün (günümüzde Türkiye, Doğu Karadeniz Türkçesi’nde kullanılan şekliyle “bet”), “kötü”, “yabız” sözcüğünün de kötü, fena, berbat



Resim 6: Moğolistan, Koşo Tsaydam (Koşo Saydam), Türk kahramanı Kültigin'in (Kül Prens) Anıt Külliyesi'nde bulunan ve bark duvarında bulunduğu var sayılan pişmiş toprak koruyucu masklardan biri (Nowgorodowa 1980).



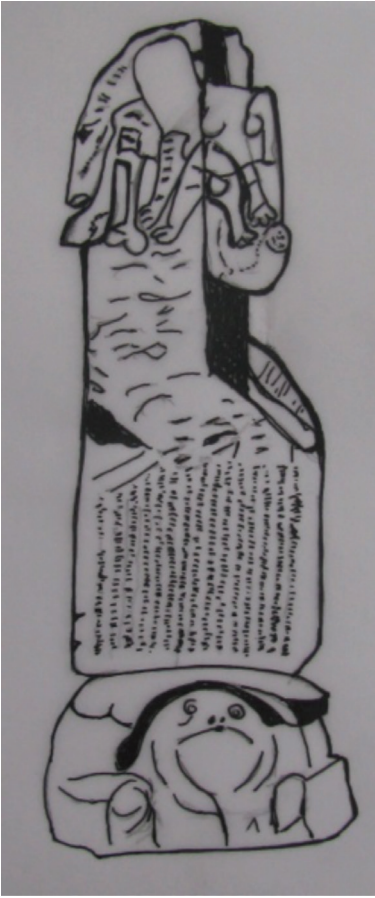
Resim 7: Doğu Türkistan, Göktürk, Uygur ve Çin gömüleri olan Astana Mezarlığı'nda bulunmuş koruyucu mitsel hayvan figürleri (yaratıklar) Biri hariç yüzleri antropomorfik özellikler de gösteriyor (Whitfield-Farrer 1990).

hayvan ana ve ata kurtun (börü) bazı kabartma ve tasvirleri de muhtemelen koruyucu maksatlı olarak tasvir edilmişti (Çizim 4-5). Aynı hususu Rusya Federasyonu Altay Bölgesi, Kalbak-Taş'ta tespit edilmiş bazı araştırmacılar tarafından simurga benzetilmiş kanatlı mitsel hayvan figürü için de söylemek mümkün görünüyor (Çizim 6). Göktürk, Uygur ve Çin devirlerinde gömülerin olduğu Doğu Türkistan, Turfan'daki Astana (Astâne) mezarlığından (ilk mezarlar 5-6. yüzyıl) ortaya çıkarılmış insan ve hayvan uzuvlarının karışımı olarak yapılmış boyalı tuhaf ve korkutucu toprak heykeller de muhtemelen mezarda yatan ölüyü kötü ruhlardan, cin ve şeytanlardan koruyan figürlerdi (Resim 7) .

anlamında olduğunu aktarıyor (User, 2010 s. 93, 173, 174, 176). Bu tür sözcükler Budist ve Maniheizm Uygur metinlerinde de geçer: ak (hem beyaz anlamına gelir hem de beyaz renk Maniheizm'de yas rengi olduğundan kötü, fena anlamına gelir), angıg/anıg (kötü, fena), ayıg (kötü, fena), İsiz (kötü, fena, kaba), "arwış (büyü), arwışçı (büyücü), mangi (büyü, sihir), tamu (cehennem), tamuluğ (cehennemlik), pratapan (cehennem adı), özüt (ruh, can), üzüt (ruh, can), vaxşik (ruh, kut, ilah), yaman (kötü, fena, korkunç), Yam/Yama (Erlık'in Budist mitolojideki muadili), yavız/yavaz/yabız (fena, kötü), yavlak (fena, kötü) .

Göktürk Devri sanat eserleri ve tasvirlerinde de ikon olarak bir kötü ruhu (örneğin Erlık'i) temsil eden bir sanat eserine veya tasvire şimdilik rastlamıyoruz. Mevcut olanlar yine daha çok kötü-lüğe karşı korunma amaçlıdır. Örneğin Kültigin (M. 732), Bilge Kağan (M. 735) ve Tonyukuk (M. 725 veya 726-732) külliyelerinde (ata tapınağı veya anı mezarlar) kazılar sonucunda elde edilen kimi araştırmacıların Taotieh Maskı, kimilerinin ejder başı veya ejder-boğa başı karışımı olarak nitelediği ve bark denilen yapının duvarlarına konulan terrakota masklar yapıyı ve adına yapılanı koruyucu mahiyette eserler idi (Resim 6).

Benzer şekilde kaya resimleri, duvar resimleri ve Bugut Abidesi'nde görülen



Çizim 4: Göktürk (=Kök-Türk/Türk) devrine ait kurttan süt emen çocuk kabartmasının bulunduğu Bugut Abidesi (Yazıtı) (Çizim Yaşar Çoruhlu).



Çizim 5: Moğolistan, Biçigtyn chad'da bulunan kaya resimlerinden ayrıntı. Özellikleri abartılarak mitsel bir canavar gibi gösterilmiş Tanrı kurt tasvirleri (Çizim Yaşar Çoruhlu).

İstisnasız bütün Türk toplulukları, eski Türk Gök, Yer-Su ve Atalar dini veya inançlarını sürdürdüler ancak Hunlardan bazı hükümdarların ve kimi Göktürk hükümdarlarının kısmi eğilimleri bir yana bırakılırsa, Tabgaçlar, Uygurlar, Karluklar gibi birtakım Türk toplulukları da büyük oranda Budizm, Maniheizm, Taoizm ve Zerdüştlük gibi dinleri de kabul ettiklerinde, kendi inanışları ile bu dinlerin getirdiği yeni düşünceleri sentez haline getirerek, bu yeni kabul ettikleri dinlerin yarattıkları dünyaya dahil oldular. Esasında bu yeni dinler de Gök, Yer-Su, Atalar din veya inançlarının kısmi olarak bazı unsurlarının alınarak bir dine dönüştürülmesinden ibaretti. Bu nedenle Türkler çeşitli eski inançlarının içinde yaşamaya devam ettiği bu yeni dinlere girmekte pek bir sakınca görmediler ancak



Çizim 6: Altay bölgesi Türk (Göktürk) devri kaya resimlerinden bazı araştırmacılara göre simurg olan (boynuzlu ve yılan dilli) mitsel bir kuş (Kubarev, 2012).

bu dinlerin oluşturduğu mitolojilerde “kötülük” ve onu temsil eden unsurlar, kötü varlıklar muazzam bir yer tutmaktaydı. Daha eski zamanların aksine yazılı kayıtlar da günümüze daha fazla oranda geldiğinden bu dönemlerin kötülük anlayışı ve kötü Tanrı, ruh ve varlıkları hakkında daha fazla bilgiye sahibiz. Ayrıca bu bilgiler günümüze yaklaşıldıkça daha da artmaktadır.

Eski (Budist ve Maniheist) Türkler, bihassa da Tabgaç ve Uygurlar, bütün Budist ve Maniheist kitapları Türkçeye çevirerek aktarmanın yanı sıra bunlarda geçen çeşitli isimleri de Türkçe söyleniş şekliyle veya Türkçeleştirerek kullanmışlardı. Ayrıca kendileri de çeşitli kitaplar veya yazılar kaleme almışlardı.

Bilhassa Uygur paleografik belgelerinde ve metinlerde kötülüğün temsilcisi varlıkların dehşetli tasvirleri yer alır. Ayrıca insanın yaptığı kötülüklerin nasıl cezalandırılacağı ve hangi tür suçları işleyenlerin hangi tür cehennemlere atılacağı da ayrıntısı ile kayıtlıdır. Her ne kadar bütün anlatımlar, Budist anlayışa göre ise de arka planda asıl kültürel tabanın daha eski Türk inanışları ve kültürel unsurları olduğu da anlaşılmaktadır.

Eski Uygurlardan kalan *Çaştani Bey Hikayesi* (aslında destan) konumuz açısından epey miktar malzeme içermektedir. Çaştani Bey’in kentine (Uçayini şehri) şeytanlar musallat olmuş insanlara eziyet etmekte, hastalık ve türlü dertler göndermekte, onları yemekte veya kanlarını içmektedir. Çaştani Bey büyük bir cesaretle bu şeytanlarla savaşa girer. Budist Tanrıların da ona yardımıyla çeşitli şeytanlar gibi baş şeytanı da yenerek halkı kötü durumundan kurtarır. Kitapta bir Türk kahramanı veya bir Türk beyinin Tanrı adına “kötülüğü” yenerek insanları kurtarması ve Tanrısal düzeni yeniden sağlaması anlatılmaktadır. Budist olsun olmasın tüm Türk kahramanlık destanları aşağı yukarı bunu veya yok olmak üzere olan toplumu kahramanın kurtarışını ve soyun devamlılığını anlatır. Budist ve Maniheist metinlerdeki tek fark Gök, Yer-Su, Atalar inançlarının yerine Budizmin veya Manihaizmin Tanrı ve ruhlarının söz konusu edilmesi ve aynı zamanda bu dinlerin ideallerinin aktarılmasına çalışılmasıdır.

Bir miktar eksiklikler olmak üzere metinde çeşitli yerlerde bulunan, rütbeleri-dereceleri birbirinden farklı olan şeytanlar ve cinlerden bahsedilmektedir. Mevcut metinde isimleri geçen çeşitli şeytanların isimleri şöylece sıralanabilir: Urumukha, Rakşasa (adı belli değil), Kalaşodara, Uru, Agnikeşa (son ikisi rakşasadır), Dušta (rakşasi), Tirijata (rakşasi), Satagiri, Haimavata, Pançika. Metinden anlaşılacağı üzere destanda “rakşasa” terimi genel anlamda şeytanı ifade etmektedir. “Rakşasa” erkek, “rakşasi” dişidir. Böylece görüleceği üzere kahramanın karşısına çıktığı ikinci şeytanın ismi verilmemiş sadece rakşasa olarak söylenmiş ancak diğerlerinin adları bir bir zikredilmiştir. Metinde eksiklikler olduğuna göre muhtemelen başka şeytanların isimleri de belirtilmiş olmalıdır. Bu şeytanlar farklı bölgelerin şeytanlarıdır ancak düşük rütbeden yüksek rütbeğe doğru birbirlerine bağlıdırlar. Dolayısıyla Budist Tanrıların da yardımıyla Çaştani Bey, bunların hepsine boyun eğdirdikten sonra kentin üzerindeki lanet kalkar, hastalık, dertler ve doğal olmayan ölümler ortadan kaybolur.

Metinde *Urumukha*, adı ilk geçen şeytandır. Çaştani Bey, onun örgülü saçını tutup kafasını kesmeye kalkınca öleceğini anlayan şeytan aman diler ve kendisini öldürmenin şehrin üzerindeki laneti-kötülüğü bitirmeyeceğini söyler ve asıl sorumlunun daha korkunç bir şeytan olduğunu belirtir. Metinde bu şeytanın ismi verilmez ve ondan rakşasa diye söz edilir. Rakşasa, şehrin güney tarafında bir söğüt ağacının olduğu yerde bulunan, meşale alevi gibi gözü-gözbebekleri parlayan ve devinip duran, üç büyük gözlü, ateş rengi saçlı, merhametsiz bir şekilde insanları azı dişleriyle parçalayarak kanlarını içen bir yaratıktır. Metnin devamında bu şeytanı nasıl yendiği anlaşılmıyor ancak yolculuğu esnasında, yine şeytanların arasına girip en büyüklerinin (rütbece



veya vücutça) (Kalaşodara) tepesindeki saçından tutup kafasını kesmeye hazırlanırken o da ölmekten korkuyor ve bağışlaması karşılığında başka iki şeytanın ismini veriyor (Uru, Agnikeşa). Söz konusu şeytanlar bu ikisine tabi olduğundan onları yenersen diğerlerini de yenmiş sayılacaktır. Bu mücadele böylece sürüp gider. Eksik bir kısımdan sonra yine bir şeytanın tabi olduğu şeytana yönlendirmesi ile Dušta adlı bir rakşasıyla savaşmak üzere yola çıkar. Bu son şeytanın özelliği, insanların sevdiği şeylerin kılığına girip (biçim değiştirip) onları öldürmesidir. Nitekim Çaçtani Bey ona doğru yaklaştığında beyin en sevdiği hatununun suretine bürünüp, onu yatağına çağırarak kandırmaya çalışır ancak beyi kandırmaya muvaffak olamaz. Sonuçta öleceğini anlayan rakşası çok korkarak ona tabi olduğunu söyler ve kötülüğün kökünün, kaynağının ileride bulunan *Trijata* adlı bir şeytana olduğunu belirtir. Yolda yürürken onu maksadından alıkoymak üzere saz ile söylenen bir şarkı işitir ancak kendisi bir Bodisattva olduğundan sahip olduğu irfanla, bu kapkara gecede söylenen şarkının şeytanın işi olduğunu anlar ve aldırmayarak yoluna devam etmek suretiyle şeytanın yanına gelir. Karşılıklı birbirlerine meydan okurlar. Etrafındaki diğer şeytanlarla birlikte *Trijata*, Çaçtani Bey'e saldırır. Metin eksik olmakla birlikte anlaşıldığı kadarıyla ismi *Trayastrimşat* olarak verilen cennette başta *Ezrua Tanrı* olmak üzere Tanrılar, bey hakkında konuşurlar. Sonuçta *Maitreya Bodhisattva*, *Yaşomitra Bodhisattva* gökten yere inerler. *Maitreya*, *Yaşomitra*'ya Çaçtani Bey'in *Bodhisattva* olarak birçok erdeme ve yeteneğe sahip olduğunu ve şeytanları yeneceğini (yardıma gerek olmadığını) söyler. Onu nirvana kapısına yakın duran bir kutlu varlık olarak nitelendirir. Bunun üzerine *Yaşomitra* o kutlu varlığı (Çaçtani Bey'i) görmek için yanına gitmeyi teklif eder. Bu esnada *Satagiri*, *Haimavata*, *Pançika* ve diğer şeytanlar kahramanın etrafını sarmışlardı. Şeytanların ağızlarından, gözlerinden ve burunlarından ateş ve alev saçılıyordu. Dişlerini ve azı dişlerini gıcırdatarak ve kaslarına vurarak, ellerini yumruk yaparak ve savaşçıları süslü zırhlar giyerek saldırdılar ancak kahraman Çaçtani Bey onları yendi ve şehrin üstünden hastalık ve kötülük kalktı.

Bu destanda kahramanın olağanüstü güç ve yeteneklere sahip, neredeyse bir Tanrı gibi olduğu ve erdemleriyle de birçok Tanrı'dan üstünlüğü vurgulanmaktadır. Yukarıda da belirtildiği üzere, bütün Türk kahraman anlatımlarında böyledir. Kahramanın gerçeküstü güç ve yeteneği vardır. Bu Tanrı'nın ona bahsettiği bir durumdur. O, Tanrı adına savaşır ve böylece kötülüğü alt ederek dünya düzenini yeniden sağlar veya bir ulusu-toplumu yok olmaktan kurtarıp yeniden görkemli günlere erişmesini sağlar. Bu metindeki kahraman (Çaçtani Bey) metnin girişinde *Tongalar Beyi*'ne yani büyük Türk kahramanı *Alp Er Tonga*'ya (*Kaplan Alp Er*) benzetilir. Azametli yürüyüşü aslanın yürüyüşü gibidir, "devletli bey" veya "insanların aslanı, hanların ve beylerin "Kut Tanrısı" olarak nitelendirilir. Korkusuz ve kaygusuz bir gönüle sahip olduğu vurgulanır. Onun ilk karşılaştığı şeytanlar "insanların etini yeyip kanını içip bağırsaklarını vücutlarına sararlar" idi. Betleri ve benizleri korkunç görünüşte kötü ve sert bir sesle bağırarak, kapkara ve iri vücutlu, ateş rengi örgülü saçlı, gövdeleri zehirli yılanlarla süslü olarak tanımlanıyordu. Beyin silahı, korkusuzluğu ve erdemli oluşu yanı sıra daha çok "alevler saçan" veya "keskin" olarak tanımlanan kılıcı idi. Kıpkızıl saçlı şeytanların ise ellerinde üç dişli yaba, bayrak ve şimşekli tokmaklar vardı. Ayrıca ellerinde çark, mızrak ve bıçaklar ile başka silahlar olanlar da mevcuttu.

Eski Uygur metinlerinde isimleri geçen başka şeytanlar da vardı: *Amanzi*, *Ayna* (genel anlamda şeytan), *Haimavadi*, *Kilimbi*, *Ongjin* (genel anlamda şeytan), *Pançiki*, *Pret* (/Preta, genel anlamda şeytan), *Kalaşatari*, *Şmnu/Şumnu* (genel anlamda şeytan), *Vaphuaki* (Şastra adı), *Vişikülän* (Şastra adı). Bunların dışında hem şeytan hem de başka anlamları olan bazı sözcükler vardır. Örneğin "yek" sözcüğü şeytan yanı sıra cin ve peri mânâsına da gelmektedir. İlginç söz-



Çizim 7: Doğu Türkistan, eski Göktürk veya Uygur Türkleri dönemine ait bir duvar resminden demonik figür (cin). Asura Vemacitra? Kızıl, Ming Öy, Mâyâ Mağarası (Grünwedel, 1912).



Çizim 8: Doğu Türkistan, Kuça yakınındaki Kiriş, Preta mağarası duvar resminden “Ejder Hanı” (Nagaraja) tasviri (Grünwedel, 1912).

cüklerden biri de “içgek” (içkâk) dir. Şeytan anlamından başka kötü ruh ve vampir mânâları da vardır. Çünkü içkek “kan içen” şeytanlara verilen isimdir. Bütün bu sözcükler Budist veya Manihaist Türkçe metinlerde geçer. Bununla birlikte Uygurların eski dönemlerinden kalan Erklık Han (Arklık Kan) ismi, Türk inancına özgü kötülüğün efendisi Erlik’in adının erken tarihlerdeki (9-13. yüzyıl) kullanımına işaret etmesi bakımından önemlidir. Genel anlamda Budist resminde özel anlamda da Türk Budist resim sanatında şeytan-cin olarak kabul edilen çeşitli örnekler karşımıza çıkar (Çizim 7) .

Öte yandan daha önce Hunlarda önemli bir kültün nesnesi durumunda olan ejderhanın Budist anlayışla karıştırılarak önemsenebilir. Örneğin Hint mitoloji unsuru Nāgalar (kutsal yılanlar) “ejderha” ve yılan hükümdarı olarak anılır. Ayrıca “Naranta” ismi de ejderha şahının ismidir. Ejder yıldızlarla ilgili olarak da (rahu ve ketu) Hint mitolojisindeki şekliyle algılanmıştır. Ejder, Uygurlarda yine de daha çok bereket simgesi olduğu olumlu anlamıyla anılır. Çift ejderin (Evren ismiyle) gök çarkını çevirdiği düşünülürdü. Ayrıca kendi devirlerinden önce söz konusu olduğu gibi Uygurlarda da ejder hanlarından söz edilir ve bunların resimleri de yapıldı (Çizim 8) .

Periler genellikle kötü varlık olarak kabul edilmemekle birlikte yine de tekin olmayan varlıklar olup Uygur Budist metinlerinde onların adlarından biri “Nāpsiki” olarak geçmektedir; bu sözcük peri demektir.

Eski Uygur Türkçesi ile yazılmış metinlerde Budist inanç ve mitolojide yer alan her türden kötü varlık-yaratık karşımıza çıkabilir. Örneğin *Kuanşi İm Pusar* (Avalokitesvara adlı ilahın Türkçe ifadesi (Ses İşiten İlah) ile ilgili Saddharmapundarika-sutra’nın (Asil Dinin Nilüfer Çiçeği) 25. bölümünde, söz konusu tanrıya dua edildiğinde bu tanrı, her türlü felaket, ve kötülüklerin yanı

sıra insanları “insan yiyen devler”den (Sanskritçe Yakşa ve Yakşi –dişi ve erkek) de kurtaracağı belirtilir (Resim 8) (Genel Budizmde bunlar aynı zamanda mücevherlerin ve değerli şeylerin koruyucusu yer ve su ruhlarıdır) (13. yüzyıldan önce) : “...Ve yine sayısız varlıklar, altın, gümüş, mücevher, boncuk (ve) baha biçilmez değerli şeyleri aramak için deniz (veya) ırmağa girseler (ve) denizde karayel çıkıp gemilerini parçalayıp (onları insan yiyen) devlerin bulunduğu yere, adalarına (yani) ölüm yerine götürse (ve) onların arasında hakim bir kimse, Kuanşi im pusu adını ansa bütün o canlı varlıklar, denizdeki (insan yiyen) dişi devlerden kurtulur, sağ salim kendi yerlerine varırlar”. “...Ve yine bu sayısız memleketlerde bir çok kötü, (insan yiyen) devler bulunsa; gelip o kimseyi öldürmeği, eziyet etmeği düşünseler, (o kimse) onlara karşı Kuanşi im pusu adını tutsa, o kimseye karşı kızgın ve kötü bakışlarla bakamazlar; nerede kaldı ki bu bütün devler, o kimseyi öldürebilsin veya (ona) türlü zarar ve ziyan verebilsinler.” (Tekin, 1993, ss. 19-20) .

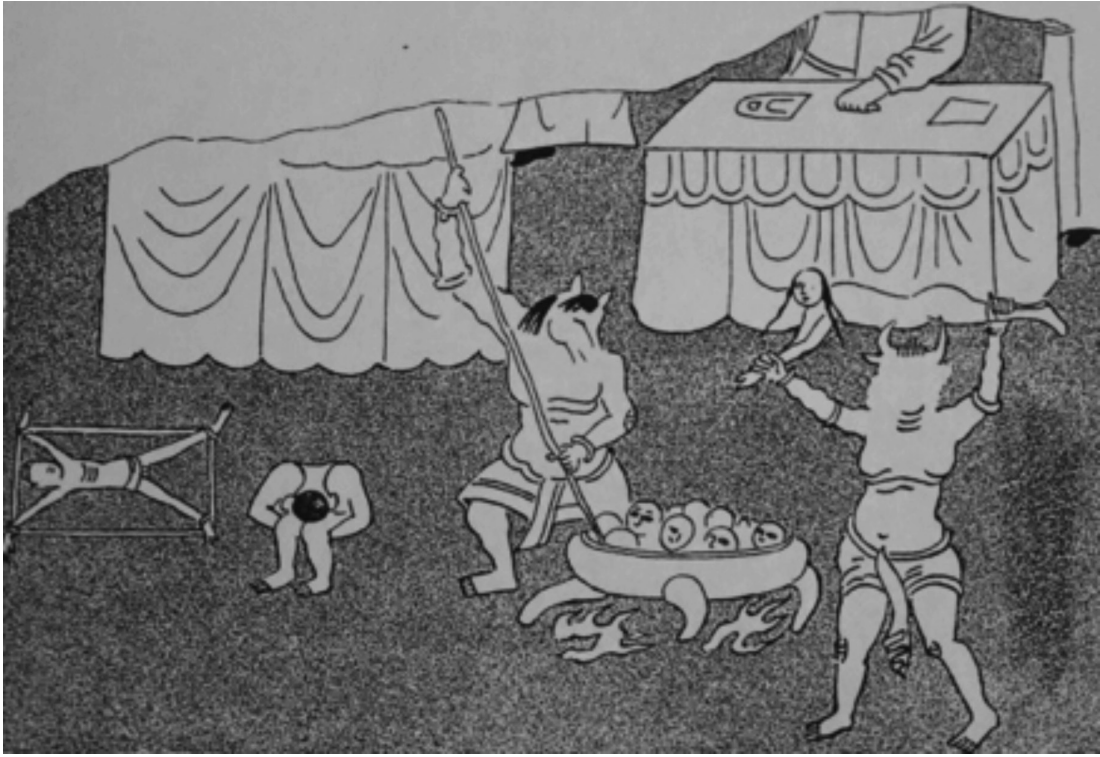


Resim 8: Dunhuang, 17. Mağara Tapınağı'nda kağıt üstüne mürekkep ve boya ile yapılmış Avalokiteśvara tasviri. 10. yüzyıl 44.5 X 31.2 cm. (Whitfield-Farrer, 1990).

Aynı yerde, cehennemde görevli, İslâmiyet'e girmiş Türklerde, Zebani olarak nitelendirilen figür, burada “eye” (iye) olarak anılır ki Budizm'den önceki Türk inançlarında ruh anlamında geçen bir sözcüğün Budist metne girdiğini göstermesi açısından bu sözcüğün metinde yer alması önemlidir :”Her hangi bir katil mahluk Mahara urava cehenneminde haşr olsa, orada cehennem eyeleri ateşli kızıllaşmış demirli yerlerde baş aşağı yatırılır. Dış yüzlerinden alevlenmiş kalın tulumlar etrafında tokmaklayıp (?) onların içine batırılır.” Cehennem eyeleri günahkârları demir dikenli bir ağaca zorla çıkartır: ”Cehennem eyeleri kızartılmış demirli kamçılar urup, o ağaç üzerine çıkmalarını emrederler.” (Arat, 1987, ss. 424-425) .

Konumuzla ilgili ilginç tasvirleri bulabileceğimiz Eski Uygur Türkçesi ile yazılmış cehennemler ile ilgili metinlerde de şeytanlar “rakşaslar” olarak ifade edilir. Suçlu insanların suçlarına göre azap ve işkence göreceği değişik cehennem türleri vardır. W. Bang ve R. Rahmeti (Arat) tarafından yayınlanmış bir Uygurca cehennemle ilgili metin parçası “N Kitabı” adı verilen bir Pothî kitabından günümüze gelebilmiş küçük birkaç sayfalık parçadır. Bu metinde canlı varlıklarını öldürenin cehennemdeki (Mahâra urava cehennemi) cezası anlatılırken şöyle deniyor: “Bu türlü kaba ve dürüst sözlerle söyüb sayarak, o sert..somurtkan yüzlü şeytanlar, rakşaslar cehennemlikleri kaynar kazanlar içine atarlar. (Orada) derhal bütün vücutlarındaki etleri, kemikleri tereyağı gibi eriyip durur.” Cehennem ile ilgili sahneler hem genel Budist sanatında hem de Türk Budist sanatında karşımıza çıkar (Çizim 9, Resim 9).

Eski Uygur Dönemi Türk sanatından bu devre ilişkin şekilleri veya biçimleri bugüne kadar ulaşmış, hatırı sayılır miktarda, yek (cin), şeytan ve kötü ruhlara ilişkin tasvirler de mevcuttur.



Çizim 9: Doğu Türkistan, Murtuk'tan duvar resminde cehennemde hüküm ve ceza sahnesi (Grünwedel, 1912).



Resim 9: On Cehennem Kralı Sutrası'ndan bir sahne. Resimde solda başşlayıcı Ksitigarbha ve sağda cehennemlikler ve cehennem görevlileri (cinler/zebaniler) ve daha sağda cezasını çeken bir günahkar görülüyor. 9. yüzyıl sonu-10. yüzyıl başı (Whitfield-Farrer, 1990).

Eski Uygurlar henüz Budist iken onların kuzeyi ve batısında yaşayan birtakım Türk boylarının bir araya gelip devletler kurduktan sonra Türkler için yepyeni bir din olan İslamiyet kabul etmeye başladığını da görüyoruz. Böylece Türklerin bir kısmı eski Türk inançları ile İslami inanışları bir araya getiren bir “iyilik” ve “kötülük” algısına sahip olarak yeni bir kötü varlıklar sentezi yapmaya da koyulmuşlardı. Öte yandan bir kısım Türklerin Hristiyanlığa ve Yahudiliğe de eğilim gösterdiği ve bunların kötülük, kötü varlıklarla ilgili görüşlerinin de etkisinde kaldığı görülüyor.



Resim 10: Çerağ (lamba) taşıyan cin tasviri (duvar resmi). Bezeklik, 9. Tapınak'tan ve 9. Yüzyıla ait bir Uygur freskosu. 64.2 x 25.7 cm. MIK III 6875 (Anonim, 1982).



Resim 11: Bir Uygur tomanı parçasında kağıt üzerine mürekkeple yapılmış cin (demon) tasviri. Koço, X. bölgeden. 8-9. yüzyıl. Berlin Staatliche Museen (Bussagli, 1979).

Elinde çerağ tutan ve cin (yek) olduğu düşünülen bir şahsı gösteren Uygurlara ait Bezeklik 9. Tapınak'tan fresko (9-10. yüzyıl) (Resim 10), Tantrik Uygur Budist tapınağından *yek/cin* tasviri, siyah mürekkeple, kâğıt üzerine yapılmış Uygur kenti Koço kazılarında X. bölgeden bulunmuş bir başka cin tasviri dikkat çeker (Resim 11). Bezeklik 26. Tapınak'tan bir freskoda ise kötü bir varlık gibi düşünülmüş Garuda'nın bir Uygur alpi tarafından yakalanması gösterilmiştir. Benzeri başka örnekler de mevcuttur (Çizim 10). Ayrıca Uygur sanatına dahil edilebilecek ve cin yahut cin türü varlık olarak nitelendirilmiş heykel başları da vardır (Resim 12).

Bütün bunların dışında belirtmek gerekir ki Uygur resimlerinde kötü varlıklar- cinler gibi tasvir edilmiş (örneğin Bezeklik 26. Tapınak'tan Mahakala resmi) Tanrı tasvirleri de bulunmaktadır (Çoruhlu, 2009, ss. 423-429).



Resim 12: Doğu Türkistan Koço "A" Tapınağı'nda bulunmuş, Uygur Dönemi'ne ait topraktan yapılmış bir cini gösteren heykel başı. 8-9. yüzyıl (Anonim 1982).

Her ne olursa olsun eski devirlerden günümüze kadar Türk halklarının büyük çoğunluğu eski inançlarını korumuştur. Bunlar bazen bir bütün halinde bazen de diğer dini inanışlar içine girerek muhafaza olunmuşlardır. Ortak Türk inançları, 18. yüzyıldan sonra yeniden şekillendirilmiş ve "Şamanizm" veya "Kamizm" adı altında yeni bir takdimle sınıflandırılmıştır. Böylece Şamanizm dediğimiz, kimilerinin "Tengricilik" olarak andığı eski Türk inançlarının yeniden forme olmuş biçimlerine ilişkin metinler, büyük oranda Türk ülkelerinin istilasına bağlı olarak Ruslar tarafından kaydedilerek yazıya geçirilmiştir. Daha sonra bu derleme-kaydetme işine diğer batılı araştırmacılar, Türk ülkelerindeki araştırmacılar, Çinliler, Japonlar, Koreliler vs. de katılmıştır. Zamanımıza kadar yapılan derlemeler, kayıtlar araştırmalar sonucunda da geç dönem Türklerinin "kötülük" deyince ne anladığı, inandıkları kötü ruhların, canavarların, devlerin kim



Çizim 10: Doğu Türkistan, eski Uygur Türklerine ait Bezeklik tapınaklarından 26. Mağara Tapınağı'nda bulunan duvar resminde Uygur Alpi'nin (Alp mabud Basaman) kementle insanlara kötülük eden Garuda'yı yakalaması.(Grünwedel, 1912).

veya ne olduğu, yaptıkları işler hiç bir dönemde olmadığı kadar detaylı olarak tespit edilmiştir. Yazılı olarak tespitlerin dışında arkeolojik kazılar ve etnografik malzemeler ve sanat eserlerinin derlenmesi ile de bunların ne şekilde tasvir edildiklerine ilişkin bilgilerimiz de oldukça artmıştır. Başlı başına büyük bir konu olan bu son dönemin kötülük imgesi ve kötü varlıklara ait eser ve tasvirler üzerine burada detaylıca durmaksızın konuyu öz bilgi ile ele almakla yetineceğiz.

Esasında sistem Gök, Yer-Su, Atalar inançları temelinde gelişir. İyi unsur Gök Tanrısı ve gök tanrılarına bağlı olarak ele alınır. Yöneticiler ve bu inanışlara bağlı Türk boy ve toplulukları da bu başka toplulukların yöneticileri ve halkına karşın “iyi” unsurun temsilcisidir. Kendi toplumları içerisinde de insanlar ve her şey “iyi” ve “kötü” olarak nitelendirildiğinde de yine “gök ve yer” ve de “yer altı” unsurları ile ilişkilendirilerek ele alınır. Şamanlar (kam) bile bu anlayışa göre belirli bir tarihten sonra “ak şaman” ve “kara şaman” olarak ikiye ayrılmıştır. Kötü ruhlar veya yer altı ruhlarıyla bağlantılı olarak işlerini sürdüren kara şamanların aksine “ak şamanlar” Gök Tanrısı veya Ülgen’in yahut diğer iyi vasıflı Tanrı ve ruhların yardımıyla (Yayık, Suyula, Umay vs.) işlerini gerçekleştirirler.

Türklerde “gücü” belirten çeşitli sembolik ifadeler, daha çok inanılan büyük Tanrı ve kahramanlar için kullanılmakla birlikte, kötü varlıkların güçlü olduğunu belirtmek için de kullanılır. Bu bakımdan gücü ifade eden unsurlar birbirlerine karıştırılarak anlatılır, tasvir edilirken de insan ve hayvan uzuvları birbirine karıştırılarak gösterilir. O yüzden örneğin Oğuz Kağan’ı tasvir eden ifadelerde, insan uzuvları yanında hayvani uzuvlar da, Oğuz’un bedeni ile ilgili olarak onu tanımlayan satırlar içinde yer alır. Bu genel olarak da kahramanın belirtilme şeklidir. Bununla birlikte kötü ruhlar, cinler, şeytanlar vb. de bazen bazı kısımları abartılmış veya tuhaf ya da gerçek dışı gösterilmiş insan tasvirleri dışında, daha çok hayvan ve insan uzuvlarının insan şekli hissedilecek biçimde birbirine karıştırılması ile oluşturulurdu. Olağanın dışındaki şeyler, hem güçlü kahramanları, hem de kötü ruhları ifade etmek için kullanılıyordu. Renk sembolizmi de anlamı kuvvetlendirme bakımından önemlidir. Bu nedenle beyaz, mavi ve açık renkler, genelde iyi vasıflı Tanrı, ruh ve insanlar için kullanılırken kara ve koyu renkler daha çok olumsuzluğu, kötülüğü ve kötü varlıkları ifade etmek içindi. Ancak bazı renkler temel anlamda gücü belirtmek için kullanıldığında “iyi” ve “kötüler” için de ortak kullanılmıştır.

Şamanist veya Tengrici denilen eski Türk inançlarını günümüze yakın zamanlarda ve günümüzde sürdüren (çoğu resmi olarak Hristiyan görünen) Türk halklarının inançlarında kötü ruhlar önemli bir yer tutar. Bu konuda ayrıntılı bir araştırma yapan N. A. Alekseyev, saha araştırmalarında derlenen bilgileri bir araya getirip özetlemiştir. Aktarıldığına göre; Yakutların (Sahalar) inancına göre kertikli bir ay ve güneşin aydınlattığı “Alt Dünya”nın kötü ruhları yedi kabileye ayrılmakta olup, bu ruhların başında yeraltı dünyasının dibindeki bir bataklığın yanında yaşayan *Arsan Duolay* vardı. İvanov’a göre onun tam ismi “Arsan Duolay Buor Mangalay Luo Haan Toyon (toprak göbekli Luo Haan Arsan Duolay Efendi) idi, buradaki “luo” kelimesi eski Türk boylarında da kullanılan ejderha demek idi ve Yakutlar bu sözcüğü kötü ruhları ifade için kullanıyordu.

Onun yedi oğlu vardı. Demek ki *Arsan Duolay*, Yakutlarda Altay Türklerinin kötü ruhların efendisi olan *Erlük*’in Yakut inancı veya mitolojisindeki şekli idi. Yakut mitolojisindeki bu “luo han” bazen iki başı ve kuyruğu olan ölüm ve felaketlerin kaynağı bir balık, turna veya “ölümün büyük boğası” olarak da ifade edilirdi. Yakutlar kötü ruhları da kendileri gibi kabileler hâlinde yaşayan varlıklar olarak tasavvur ediyorlardı ve en korktukları kötü ruhlar hastalık veren ruhlardı. Hastalık iyileri alt dünyanın farklı tabakalarında bulunurdu. *Abaası* denilen ruhlar da alt dünyada yaşardı. Ölen insanların ruhları da *Abaası*’ya dönüşürdü. Bir kısım *Üör* olarak anılan

bazen ihtiyar kadın olarak düşünülen ruhlar; çiçek, kızamık gibi salgın hastalıkları yayarlardı (Alekseyev, 2013, ss. 63-67) .

Seroşevsky'ye göre Tanrı'nın düşmanı, kötülüğün ve düşmanın nedeni olarak “şeytan”, Sahalar tarafından günümüze yakın zamanlarda ve günümüzde yaygın olarak sözü edilen bir kötü varlıktır ancak “şeytan” Sahalara (Yakutlara) sonradan ve Hristiyanlık'tan gelmiş bir kavramdır (Seroşevsky, 2007, s. 237, 239).

Altay Türklerinde ölen insanların ruhları *Üzüt* denilen buhar gibi şeffaf bir yaratığa dönüşerek bu dünyaya benzeyen ölümler ülkesine gider. Aşağı dünyada insanların gözyaşlarının meydana getirdiği *Toybodım* Nehri'yle birleşen 9 nehir bulunmakta olup, bu nehrin arka tarafında alt dünyanın efendisi *Erlık*'in ülkesi yer almaktadır. Kötü ruhların başı olan *Erlık* inancı, bazı farklı anlatımlarla Altay-Kijilerde, Kumandılarda, Teleütlerde, Kaçınlar, Hakaslar, Sagaylar, Koyballar, Sorlar, Tuva-Tocinler ve Tofalarda da bulunmaktaydı (Alekseyev, 2013, ss. 63-82) .

Şamanist Türklerin inanışlarında, kötülüğün baş temsilcisi olarak *Erlık* ile onun oğulları ve kızları ayrıca onun dünyasında yaşayan ve hizmetinde bulunan kötü ruhlar taifesi önde gelir. Yaradılış mitlerine bakılacak olursa *Erlık*, başlangıçta Tanrı ile birlikte yaratma işinde karşımıza çıkan kötü olmayan bir unsur ise de zamanla Tanrı gibi kendi halkını yaratma isteği, hırsı ve kibri nedeniyle bir dizi olayın sonucunda kötülüğün efendisi hâline gelir ve yer altında kara bir güneşin aydınlattığı dünyada yaşamaya mahkum edilir.

Sagaleyev'e göre, yeryüzünün yaratılmasından sonra Tanrı ile *Erlık* birbiri ile fikren çatışır ve Tanrı'nın isteği üzerine *Erlık*, Mangdı Şire tarafından gökten yeryüzüne atılır. Kendisini reddeden Tanrı'dan (yani Ülgen'den), *Erlık* en sonunda asasının ucunu koyabileceği kadar bir yer ister. Ülgen'in kabul etmesi üzerine, yere sapladığı asasını çekerek, ona dişleri ile tutunan domuz ile birlikte yılan, kurbağa ve benzeri türden hayvanları da dışarı çıkarır (onları yaratmış olur). *Erlık* sürüngenler ve yaralı hayvanları çekip çıkarırken onlara insanlara düşman olacaklarını da söyler. Bu gelişme üzerine Tanrı Ülgen, *Erlık*'e kızarak onu cehenneme gönderir ve orada ne yapmak istiyorsa yapmasını söyler (Sagaleyev, 2017, s. 39) .

Şaman metinlerinde *Erlık*'in tasviri de ilginçtir. Onun tasvirinde güç ifadelerinden zıtlıklardan ve renk sembolizminde de yararlanılmıştır. Bir ihtiyar görünümüne sahipken bir gencin çevik ve güçlü vücuduna sahiptir. Saçları, gözleri ve kaşları karadır. Azı dişleri büyük sivri olup domuz dişi gibi çenesinden dışarıya taşar. Saçı kıvrıkcık veya dalgalıdır. Sakalı çatalıdır ve dizlerine kadar uzanır. Bıyığı burularak kulaklarının arkasına atılmış haldedir. Çenesi tokmak gibi ve boynuzları ağaç kökü gibidir. Bineğinin (boğa veya kel bir öküz) veya atının rengi de karadır. Atının yuları ve kamçısı yılan biçimindedir. Çamurdan ve gümüş kapılı veya çatılı ya da duvar ile çevrili kara demirden yapılmış bir sarayda yaşar.

Erlık'in oğullarının adları bilinir ancak iki değişik rivayette sayıları ve isimlerin bazıları farklı belirtilir: Pay-Maatır, Kerey Kaan, Uçar Kaan, Yabaş Kaan, Kömür Kaan, Şedey Kaan. İkinci rivayete göre: Karaş, Mattır, Kerey, Padiş Kerey, Kömür Kaan, Padiş Piy, Şınay Kaan, Biy Yabaş, Temir Kan. Kızların hepsinin isimleri ise bilinmemektedir. Birinin adı “Segis Köstüü Kıştey Ene “ yani Sekiz gözlü Kıştey Ana” diğerinin adı Erke Solton (Nazlı Sultan)'dır.

Oğullar yer altı ve yer üstü alemindeki çeşitli kötü ruhların yöneticileridir. Bu kötü ruhlarla birlikte babaları, kötülüklerin efendisinin emirlerini yerine getirirler. Hastalık ve ölüm *Erlık* ve kötü ruhların işidir. Bununla birlikte *Erlık*'in oğulları yönettikleri kötü ruhların keyfi davranışlarından insanları korurlar. Evin kapısından içeri (eşikten içeri) geçmek isteyen diğer kötü



ruhları engellerler. Aynı zamanda toplulukların *yerleşme yerinin* kapılarının muhafızları da Erlik'in oğullarıdır.

Erlik, Altaylı Türklere göre bir *kara tös veya kara körmös* (yalnızca körmös olarak da nitelenir) olarak belirtilir. Bu isim karanlık tarafın ruhları veya tanrıları için genel olarak kullanılır. Anohin'in ifade ettiğine göre Altaylılar en ağır ve salgın hastalıkların ve korkunç felaketlerin nedeninin Erlik olduğuna inanırlardı.

Kam (şaman) bile çoğu kere Erlik'i bir şekilde razı etmeksizin iş göremez. Onun kam olduğunun Erlik tarafından da tasdik edilmesi gereklidir. Derlenmiş kamlık metinlerinde Erlik'in icraatları ve kamla karşılaşmaları üzerine birçok anlatı örneği mevcuttur. Şaman dualarında iyi tanrıların yanı sıra Tanrı Erlik ve oğullarının çeşitli kötü ruhların, tanrıların isimleri de geçer. Kamın Erliğe ulaşmak için kat ettiği yol *pu-udak* (budak) denilen engellerle doludur. İnanca göre akciğer kanı içen, kızıl renkli kanlı yiyeceklerden ve akşam göğün kızardığı (güneşin battığı) zamanlarda yemek yiyen Erlik için, kötü körmöslerin (yaman körmös) güçlerinin toplandığı yerde ayin yapılır. Altaylılarda Erlik'in ikonografik tasvirlerinin yapılmadığı söylene de zaman içinde Türklere ve Moğollarda Erlik olduğu belirtilen sanatsal tasvirler de ortaya çıkmıştır (Resim 13).

Kötü ruhlarla ilgili olarak, Türklere; yukarıda Çin kaynağı ile belgelendiği gibi, ölen insanların canları da boylara ayrılan

kötü ruhlar sayılırlar. Nitekim onlar başlangıçta öldükleri yerden ayrılmak istemezler ve bazen de hortlak olarak insanlara zarar verirler, (Anohin, 2006, ss. 3-10; Alekseyev, 2013, ss. 67-82).

Kötü ruhlarla ilgili şamanist denilen inançların, maddi kültür ve sanata da yansımaları olmuştur. Kam (şaman) alet ve edevatında özellikle kam davulu ve kam kostümünün sembolik olarak kötü ruhlarla türlü bağlantıları vardır (Resim 14-15). Her şeyden önce gerek davul gerekse elbise üzerinde yer alan madeni zil, tıngırtı veya diğer metaller kötü ruhlara karşı bir kalkan vazifesi görür. Ayrıca elbise veya davul üzerinde Erlik'in dünyasının bazı hayvan figürlerinin tasvirleri de yer alır. Bir kısım elbiselerdeki yutpa da yeraltında şamanı engellemeye çalışan büyük yilandır.

Altaylılarda kam/şaman iyi ruhlara olduğu gibi Erlik ve onun oğullarına ayin yaparken de elbisesini (manyak) giyer. Elbise üzerindeki küçük çan, çingırak ve tıngırtılar şamana Tanrı tarafından verilmiş kötü ruhlara karşı koruyucu zırh vazifesini görür. Erlik için yapılan ayinde şamanın dördüncü budağa (yer altındaki kata) geldiğinde adını andığı *kara kurbağa* şekli de siyah kumaştan elbise üzerine dikilirdi. *Yutpa* ise yeraltının canavarı (bazen bir yılan gibi tasavvur



Resim 13: Moğolistan. Lamaizm etkisi ile yapılmış daha doğrusu Tanrı Yama tasvirlerinden etkilenmiş Erlik Han (Tanrı Erlik) maski. Alçı, at kılı, ipek ve yıldız kullanılmıştır (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 2007).



Resim 14: Türkiye. Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Antropoloji Bölümü'nde muhafaza edilen şaman kostümü. Elbise üzerinde çanlar ve ruhlara ait şekiller vardır (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 2014)..

ifade etmede veya kötü ruhları tanımlamada Türklerdeki temel unsurlar değişmemekle birlikte *Tek Tanrı* anlayışın baskısıyla bazı eski unsurlar kaybolmuş, bir kısmı isim değiştirerek yeni döneme adapte edilmiş veya dönüştürülmüştür. Ayrıca İranlılar ve Araplar vasıtasıyla kötü ruhlar camiasına yeni yeni üyeler de kabul edilmiştir. Böylece “kötülük” anlayışı ve kötülüğün tasviri açılarından, geçirdikleri bütün inanç aşamalarında mevcut olan ve bütüne katılanlarla birlikte günümüze kadar olan zamanlarda Türklerin, zengin repertuara sahip kötü varlıklar anlayışı ortaya çıkmıştır. Bugünkü Türk dünyasının “kötülük” kavramını algılayışta ve onları tasvir edişinde, tarihteki tüm geçmiş devirlerin izleri mevcut bulunmaktadır.

edilir) siyah veya kahverengi kumaştan yapılan bir ip (sicim veya kurdele) şeklindedir. Yukarı kısmında başı ve ağız, az aşağıda iki bacak ve ayağı ile en uç kısma yakın iki ayağı daha vardır, en uçta ise çatal kuyruğu bulunur. Bu şekil elbisenin sırt kısmını boyadan boya geçerek aşağı uzanır. *Yutpa* kamı *üzüt*, yek diye anılan *insan yiyen ölü ruhu* olan *kötü körmösten* korumaktadır. Yeşil kumaştan (ayakları ve kuyruğu kırmızı kumaştan) dikilen ve yutpanın yerine geçen benzeri bir şekil olan *Abranın başı*, bakır toka şeklinde olup tek gözlüdür ve baykuş tüyleri ile ele alınmıştır. *Manyakın* sol tarafına asılan iki kalın sicim, kamın hastalardan kötü ruhları kovma aracı olarak kullandığı yılan ve zehirsiz yılanı ifade eder. Altay kamının başlığında da (19, 29,41 tek sayılar) birkaç sıra hâlinde yılan başlarını ifade eden şekiller bulunur. Kam davulunun arka tarafında bulunan demir parçaları (toplam 9 tane) kötü ruhları kovan okları sembolize eder. Ayrıca buraya asılan 1-2 ok da kötü ruhları korkutan silahları ifade eder. Davulun iç kısmındaki boya ile yapılmış resimlerde gösterilen zehirsiz yılan (kamık) Erlik'in oğlu *Piy Batış*'a ait olan cehennem göllerinin kıyılarında görülen yılanları temsil eder (Anohin, 2006, ss. 44, 45, 47, 50, 51, 55, 64).

Tabiki Altay Türkleri dışındaki çeşitli Türk halklarının kostümleri ve davullarında da kötü ruhları sembolize eden çeşitli şekil ve tasvirler bulunmaktadır ancak konuyu daha fazla uzatmamak için ayrıntılı değinmek gerekli görülmemiştir.

10. yüzyıldan itibaren İslâmiyet inancı Türklerle, başlangıçta İran'ı istila eden ve Orta Asya'yı da işgal etmek isteyen Müslüman Arapların baskısı ile girmiştir. Bir süre sonra kendi tercihleri ile de Türkler, Müslüman olmuştur. Esasında kötülüğü



Resim 15: Türkiye, Ankara Üniversitesi'ndeki şaman davulunun yer ve yeraltı hayvanlarının gösterildiği alt (yer) kısmından ayrıntı (Fotoğraf Yaşar Çoruhlu, 2014)

İslâm dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'de sıklıkla "şeytanın" ismi geçer ayrıca yine zaman zaman "cin" lerden söz edilir ancak her iki unsur ile ilgili olarak da pek ayrıntı verilmez. Onların nasıl göründükleri nesnel özellikleriyle anlatılmaz (sadece ateşten yaratıldıkları belirtilir). "Şeytan" diğer ilahi dinlerin anlayışında olduğu gibi insanı hile ile aldatan, kötü yola düşmesine sebep olan, onları kötü yola sevk eden, güzel (dünyevî hoş giden şeyler) şeylerle insanı aldatan ve Tanrı'nın bu görevle yarattığı bir varlıktır. O kötülüğün, karanlığın, sapıklığın tarafıdır. Cinler ise insanlarla birlikte yaşayan veya dünyada var olan yine Tanrı'nın yarattığı iyi ve kötülerini olan varlıklardır.

Kur'an-ı Kerim'de şeytanın adı, "İblis" veya "şeytan" olarak geçer. Şeytanın aldatıcılığı, nankörlüğü şu ayetlerde net bir şekilde ifade edilmektedir: "O vakit biz meleklerle, "Âdem'e secde edin" demiştik de İblis dışında tümü secde etmişti. İblis yan çizmiş, kibreye sapmış ve nankörlerden olmuştu. Ve Âdeme şöyle buyurmuştu: "Ey Âdem, sen ve eşin cennete yerleşin ve orada dilediğiniz yerde, bol bol yiyin. Ama şu ağaca yaklaşmayın. Yoksa zulme şapanelerden olursunuz." Bunun üzerine şeytan onların ayaklarını kaydırarak da onları içinde bulundukları yerden çıkardı. Biz de şöyle buyurduk: "Bir kısmınız bir kısmınıza düşman olarak aşağıya inin. Belli bir süre kadar yeryüzünde sizin için bir bekleme yeri, bir nimet/ bir yararlanma imkânı olacaktır." (Bakara Suresi, 34-36). Tanrı Âdem'e secde etmeyen şeytana şöyle de hitap eder: "Allah buyurdu: "Sana emrettiğimde secde etmeni engelleyen neydi?" Dedi: "Ben ondan hayırlıyım. Beni ateşten yarattın, onu çamurdan yarattın. Buyurdu: "O halde in oradan. Senin haddine mi orada büyüklük taslamak' Hadi, çık! Sen

alçaklardansın.” Dedi: “insanların dirildileceği güne kadar bana süre ver.”Buyurdu: “Süre verilenlerdensin.” Dedi:Beni azdırmana yemin ederim ki, onları saptırmak için senin dosdoğru yolun üzerine kurulacağım.”Sonra onlara: önlerinden, arkalarından, sağlarından sollarından musallat olacağım. Birçoklarını şükreder bulamayacaksın. Allah buyurdu: “Çık oradan. Yenik düşmüş ve kovulmuş olarak. Onlardan sana uyan olursa yemin olsun ki, cehennemi tamamen sizden dolduracağım.” (A’raf: 12-18). Surenin devamında yasak meyve konusu bir parça daha ayrıntılı olarak anlatılır.

Kur’an’da verilen bu ifadeleri, İç Asya Türklerinden (özellikle de Altay bölgesindeki Türklerden) derlenen yaratılış mitleri ve Erlik (kötülüğün efendisi) ile ilgili mitlerle karşılaştırmak mümkündür. Erlik başlangıçta Tanrı’nın yoldaşı iken onun gibi yaratmak istediğinden büyüsenmesi nedeni ile ve gerçekleşen bir dizi olayın sonucunda yer altı dünyasına gönderilir. O da insanlara hep eziyet edeceğini, kötülük vereceğini söyler. Yasak meyve hikayesi de ana hatları ile benzer olarak, Törüngey ve Eje (Edje) mitinde, ana teması ile benzer olarak yer alır. Geç dönemde derlenmiş bu Türk mitlerinde, ilahi olarak tabir edilen dinlerden etkilerin olabileceği düşünebilir ancak “dünya ve hayat ağacı” kavramı Türkler dahil eski dünya mitlerinde çok daha eski devirlerden beri yer aldığından, bu etkilerin karşılıklı (pagan ve ilahi dinlerin arasında) olabileceği de düşünülebilir.

Kur’an-ı Kerim’de şeytanın yaptıkları anlatılır: Bakara Suresi 268’inci ayette ise “*Şeytan sizi fakirlikle korkutur, sizi görünür görünmez çirkinliklere özendirir. Allah ise size kendisinden bir başışlanma ve lütf vaat eder. Allah, Vâsi’dir. Alîm’dir.*” denilmektedir. Şeytanın yaptığı kötü işler çoktur: “*İşte size şeytan. O, kendi dostlarını korkutur / sizi dostlarıyla korkutur. Eğer inananlarsanız onlardan korkmayın, benden korkun!*” (Âli İmran: 175). “*...Zaten şeytan da onları geri dönülmez bir sapıklıkla serserî hâle getirmek istiyor.*” (Nisa: 60). “*...Şeytan onlara bir aldanıştan başka hiçbir şey vaat etmez.*” (Nisa: 120) .

Kutsal kitapta şeytanın yaptıkları ile ilgili böyle daha birçok ifade vardır. Şeytan/İblis ile birlikte konumuzla ilgili en çok geçen diğer iki kelime *cehennem* ve karşıtı olarak *cennettir*. Tanrı’nın tarafında olanlar cennete, şeytanın tarafında olanlar veya şeytanın aldattıkları ise cehenneme girecektir. Cehennem bazen “ateş” sözüyle belirtilir. Cehennem ehlinde “ateştekilere” “ateşin dostları” gibi ifadelerle de bahsedilir. Bazen ondan canlı imiş gibi söz edilmesi de ilgi çekicidir: “*O gün cehenneme, “Doldun mu? deriz. O ise, “Daha yok mu?”“ der.” (Kaf: 30). Tabi burada gerçekten canlılık anlamı kastedilmemiş benzetme yapılmış da olabilir.*

Genellikle cehennem sözü detaylı bir anlatımla geçmez ama az oranda da olsa biraz ayrıntı verilen ayetler de vardır: “*Sabah-akşam, ateşe arz olunurlar. Kıyamet koştığı gün de şöyle denir:*

Firavun’un seçkin çevresini azabın en şiddetlisine sokun!” O vakit onlar ateş içinde çekişir dururlar. Horlanan takım, böbürlenen takıma şöyle der:”Biz sizin uydularınız olmuştuk. Şimdi şu ateşin bir kısmını olsun bizden uzak tutabilir misiniz?”Böbürlenen takım şöyle konuşur: “Gerçek şu ki, hepimiz ateşin içindeyiz. Allah, kullar arasında hüküm vermiş.”Ateştekilere, cehennem bekçilerine şöyle der:”Rabbimize yakarın da azabı bizden bir gün olsun hafifletsin! Bekçiler derler ki, “Resulleriniz size açık seçik beyyineler getirmezler miydi? Derler ki, “Elbette getirirlerdi! Bekçiler, “O halde yalvarın durun; inkarcı nankörlerin yakarışları çıkmazda kalıp gitmiştir.” diye cevap verirler.” (Mü’min: 46-50).

Bununla birlikte yine de Kur’an’daki cehennem tasvirleri bir kısım Türklerin de girdikleri din olan Budizm’in mitlerinde anlatıldığı kadar ayrıntılı değildir ancak Kur’an-ı Kerim dışındaki edebiyata baktığımızda, 14. yüzyılda ait Türkçe bir Kıyası Enbiya nüshasında olduğu gibi, ce-

hennemlerin tüm rivayetlerin derlendiği detaylarla anlatıldığı görülebilir (Cemiloğlu, 2000, ss. 125-127). Cennetten söz edilirken de “altlarından ırmaklar akan cennet” nitelemesi de en çok kullanılan ifadelerdendir.

Kur'an-ı Kerim'de insanların çok korktuğu varlıklardan olan *cin*lerden de söz edilir. Cinler şeytanın maddesindedir (ateş). İnsanlar gibi topraktan değildir. Ancak onların da iyileri ve kötülükleri vardır. Onları da Allah yaratmıştır ve ona inananları ve kâfir olanları vardır:

“Allah'a bir de cinleri/gözle görülmeyen yaratıkları ortak koştular. Oysaki onları O yaratmıştır...” (En'âm: 100) ; *“İşte böyle, biz peygambere insan ve cin şeytanlarını düşman yaptık. Bunlar aldatmak için birbirlerine lafın yaldızlısını fııldardılar...”* (En'âm: 112); *“Ey cinler ve insanlar topluluğu! İçinizden, size ayetlerimi anlatan ve şu gününüzle yüz yüze geleceğiniz hususunda sizi uyaran resuller gelmedi mi?...”* (En'âm: 130); *“...İblis cinlerdendi. Kendi Rabbinin emrini ters düşü...”* (Kehf: 50). *“Ey ağırlıklı ve onurlu iki toplum! Ey insan ve cin toplulukları! Sizinle de meşgul olacağız.”*(Rahman: 31). *“Ve arkadaşınız bir cin çarpmış değildir.”* (İnfitâr: 22) .

Müslümanların Kutsal Kitabı'nda Tanrı'nın insanları cezalandırmak için yarattığı bir ulustan söz edilir ki bu “Ye'cûc ve Me'cûc” kavmidir: *“kim inanmış olarak barışa/hayra yönelik işlerden bir şey yaparsa, onun gayretine nankörlük edilmez. Biz, böylesi lehine kâtiplik ederiz. Helâk ettiğimiz bir kente/medeniyete yaşamak haram edilmiştir. Onlar bir daha geri dönemezler. Ye'cûc ve Me'cûc'ün önü açıldığı zaman onlar, her tepeden akın ederler. Hak olan vaat yaklaşmıştır. İnkâr edenlerin gözleri birden donup kalmıştır. “Vay başımıza! Biz bundan gafil bulunuyorduk. Hayır, biz zalimlerdik! “derler.”* (Enbiya: 94-97). (Resim 19) .

11. yüzyılın ünlü sözlükçüsü Türk bilgini Kaşgarlı Mahmut, “Divanü Lûgat-it-Türk”de konumuzla ilgili birkaç Türkçe sözcüğe değinir. Bunların arasında “Abaçı” (Umacı, bununla çocuklar korkutulur; ağır basma (karabasan?), kâbus), “arkış” (büyü,afsun), “arwa” (büyü yapmak), “arwal” (büyü yapılmak), “arwaş” (büyü), “arwış” (büyü), “karga” (lânet etmek, beddua etmek, lânetlemek), “kargak” (lânet, kargış), “kargal” (lânetlenmek), “kargan” (kendine lânet etmek), “kargaş” (birbirine lânet etmek), “kargat” (lânetletmek), “yalwı” (büyü, sihir), Yek (şeytan) “tamu” (cehennem), belirtilebilir.

Türkçe olan bu sözcüklerin anlamları daha çok eski Türk inançları ve dinleri ile ilgili olmakla beraber, bunlar burada İslamiyet'le birlikte yeni anlayışa göre anlamlandırılarak kullanılmış olmalıdır. Örneğin “yek kargaldı” demek “şeytan lânetlendi” demektir (Kaşgarlı Mahmut, 1998, s. 236). “Şeytanın lanetlenmesi” Yahudilik, Hristiyan ve İslâm geleneğinde söz konusudur. Aynı şekilde şeytanın insana güzel şeyler sunarak aldatmasını Kaşgarlı Mahmut, Türkçe “bal” sözünü anlatırken belirtiyor: *“ Bardı sanğa yek otru tutup bal / Barçın kedhiben talu yuwga bolup kal” /“Şeytan bal tutarak sana vardı, ipek elbise giyerek yufka akıllı, deli olarak kal” (Şeytan sana karşı çıktı, sana bal sundu –bununla dünya lezzetini murat ediyor- ipek elbise giydirdi, sen ona kıvandın. Onun hilesini bilmedin, artık sen delilikle yaşa)* (Kaşgarlı Mahmut, 1999, III. cilt, s. 156) .

Orta Çağ Türk ve diğer İslâm kaynaklarında cin ve şeytan üzerine önemli bir kısmı birbirinin tekrarı olmak üzere anlatılan birçok şey vardır. Bununla birlikte ana kaynak yukarıda sözü edilen Kur'an-ı Kerim'dir. Tüm bu sözü edilen cehennem, cin şeytan, kötü ruhlar-varlıklar, büyücülük vs. pek çok şey belirli bir ikonografik anlayış ile Türk Sanat Tarihi'ne yansımış bulunmaktadır.

Türk İslâm Sanatı devrelerinde, kötü ruh veya varlıklara ilişkin en yaygın tasvirler kitap resminde (minyatür) yer alır. Türk İslâm minyatürleri büyük oranda eski Uygur minyatür sanatının devamcısıdır. Cinler ve kötü varlıklara ait pek çok resimde de bu yüzden Uygur sanatı veya Orta Asya (Budist ve Manihaist sanat) etkileri görülür. Örneğin çok tanınmış ancak mahiyeti pek çö-



Resim 16: Mehmed Siyah Kalem'in bir cini gösteren minyatürlerinden biri. 34 x 50 cm. Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 2153, 48 a (Haydaroğlu, 2004).

olarak gelişmesine neden olmuştur. Kur'an-ı Kerim de bir de *Yecüc ve Mecüc* kavminden söz edildiğini söylemiştik. Bunların resimleri de dönemin ikonografik geleneklerine uygun tasvir edilmiştir (Resim 19). Türk İslâm devletleri dönemlerinde eskatoloji-kıyamet konuları ile ilgili *deccal* ve *dabbetül arz* gibi tasvirler yanı sıra başka ilginç, korkutucu veya tedirgin edici varlıkları tasvir eden çeşitli minyatürler de bulunmaktadır.

Kazvini'nin "Yaradılış Harikaları ve Varlıkların Acayiplikleri" kitabının nüshalarında bulunan *Şannāja* denilen hayvan şekilli yaratık tasvirleri ürpertici tuhaf yaratıkların son derece dikkat çekici örneklerindedir (Resim 20-21). Yazmanın değişik nüshalarında sanatçılar bu yaratığı farklı hayvanların özelliklerini kullanarak tasvir etmişlerdir. 1300 yılı civarında yapılmış ilk resimdeki varlık uzun tüylü kemirgen bir hayvanı andırır. Arka ayakları üzerine oturmuş ve seyirci ile karşı karşıya gelecek vaziyette yani frontal olarak tasvir edilmiştir. Üzerindeki bez şerit kıvrımları yılan kıvrımlarını hatırlatır. Başında alın kısmında bir üçüncü gözü var gibidir.

zilememiş Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde muhafaza edilen (H.2153 numaralı albüm) bir kısım albüm resimlerinde bulunan Mehmed Siyah Kalem'e ait minyatürler Orta Asya'da ancak Türk İslâm Dönemi'nde yapılmış son derece ilgi çekici resimlerdir. Bu örneklerden bahisle bunların Tanrı Erlik'in dünyasını yansıtan tasvirler olduğunu daha önce ileri sürmüş ve konu ile ilgili bazı minyatürler üzerinde durmuştuk (Çoruhlu, 2019, ss. 430-435) (Resim 16) .

Bu durum başka Türk İslâm veya genel İslâm yazmalarındaki cinler veya başka tekinsiz figürler için de geçerlidir. Örneğin periler, Türklerin bir bölümünün de katıldığı Budist sanattaki Apsaralar veya Devalar gibidir. Yakşiler ve Yakşalar da Uygur metinlerinde, dev veya peri gibi anlatılır (Resim 17-18). Bütün bu tasavvurların Türk İslâm dönemlerinde etkisi görülür. Benzeri hususu günahkarların cezalandırıldığı cehennem sahnelerini gösteren minyatürler için de geçerli olarak kabul edebiliriz (Çoruhlu, 2009, ss. 435-442).

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Kur'an-ı Kerim'de şeytanın ve cinlerin varlığından bazı işlerinden ve vasıflarından söz edilmekle birlikte onların nesnel tasvirlerinin yapılmaması, Türk İslâm dönemlerinde şeytan, cin, peri, dev vb. varlıkların ikonografisinin daha çok Orta Asya Türk tasvir geleneği ile kısmen de Ön Asya tasvir geleneklerine bağlı



Resim 17: Türkiye, İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan H.2162'de bulunan minyatür (y.8b). Nakkaş Veli Can tarafından yapılmış peri resmi. 1580 – 90 tarihli (Bağcı-Çağman-Renda-Tanındı, 2006).

Resim 18: Biri müzik yapan iki devî gösteren (soldaki dört bacaklı iki başlı olup başlardan biri kılıç tarafındadır) minyatür ayrıntısı. Kazvini'nin "Yaradılış Harikaları" kitabından minyatürler. Muhtemelen İnan, Şiraz'da yapılmış 16. yüzyıl sonuna ait Türk minyatürü. İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, MSS Raşid Efendi 670, 328 a. (Berlekamp, 2011).

Buradaki yaratığın başına benzer tasvirler 13. yüzyıla ait bir Moğol *payzasının* yazı bölümünün üst tarafında görülmektedir. Buradaki yazıda, ebedi Tanrı'nın gücü ile bu payzaya sahip kişiye saygı gösterilmesinin Han'ın emri olduğu yazılı olduğuna göre, söz konusu payza yukarıdaki şekil ile koruyucu bir vasıf kazanmaktadır. Şannāja'nın yüzüne benzer şekillerin bulunduğu bir örnek de Tibet veya Çin'e ait bir kılıç muhafızı tasviridir. Bu tasvirlerde "göz" unsurunun vurgulanması, Akdeniz çevresi sanatlarında da görülen şeytanın gözünden sakınma amaçlı tasvirleri de hatırlatmaktadır.

1280 tarihli minyatürdeki Şannāja ise önceki resimde olan kadar iri bir yaratığa işaret etmiyor, oysa Kazvini eserinde bu hayvanların yuvasının bir fersah büyüklüğünde yani onların akıl almaz boyutta, dev gibi yaratıklar olduğunu belirtiyor. Ona göre yeryüzündeki en büyük hayvan olan bu varlık Tibet'te yaşamaktadır. Burada da hayvansı yaratık figürü cepheden ve seyirciyle



Resim 19: Ahvâl-i Kıyâmet yazmasında kıyamet alameti olarak takdim edilen Ye'cüc-Me'cüc kavminden kişileri gösteren minyatür. Berlin, Staatsbibliothek (Devlet Kütüphanesi) Or. Oct.1596 numara ile kayıtlıdır (And, 1998).



Resim 20: Irak, Musul'da Türk Atabekleri devrinde takriben 1300 civarında yapılmış Kazvini'nin "Yaradılışın Harikaları ve Varlığın Gariplikleri", adlı kitabına ait "Sannāja" tasviri. 31 x 20 cm. Londra, British Library (Londra Milli Kütüphanesi), MSS Or.14140, y.129b. (Berlekamp, 2011).

Resim 21: Irak'ta yapılmış 1280 yılına ait (Türk Atabekleri devri) minyatürde "Sannāja" tasviri. Kazvini'nin "Yaradılışın Harikaları ve Varlığın Gariplikleri" kitabından alınmıştır. Münih, Bayerische Staatsbibliothek, MSS cod.arab.464, y.202 a. (Berlekamp, 2011).

karşı karşıya oturuyormuş gibi verilmiştir. Gözler dikkatli bir şekilde kitabı açan okuyucuya doğru bakmakta olup siyah göz bebekleri büyüktür. Baştan çıkan tüy öbekleri tarantulayı hatırlatmaktadır. Alt kısım yani gövde bölümü ise içi yumuşak özlü sert bir kabuğu gösterir. Figür, kabuk örtülü gövdeye bağlı altı ayaklı bir yaratık olarak gösterilmiştir. Bu gövde kaplumbağayı da akla getirir (Berlekamp, 2011, ss. 106-113).

Türk İslâm sanatında "ejder", "ejder öldürme (avlama)" tasvirlerinin de yaygın olduğunu hatırlatmak da yarar vardır. Bu dönemde ejderhalar "iyi veya kötüyü", hakimiyeti ve gücü ifade eden bazen de konuya ve sahneye göre anlam kazanan gerçek üstü varlıklardır. Diğer benzeri türden varlıklar da benzer anlamları taşırlar. Bu konular üzerine yazılmış ve yayınlanmış bazıları bize ait olmak üzere pek çok çalışma bulunmaktadır.

Sonuç olarak; yukarıda yazılı belgelere veya sanat eserlerine, arkeolojik ve etnografik malzemelere göre izah ettiğimiz gibi Türklerin ataları ve eski Türkler, belirli bir kozmolojik düzen anlayışına bağlı olarak, "iyilik" ve "kötülük" kavramlarını anlamlandırıyor ve sanat tarihlerinde kötülüğü temsilen eden varlıkların tasvirlerini de yapıyorlardı.

Kaynaklar

Alekseyev, N. A. (2013). *Türk Dilli Sibiryaya Halklarının Şamanizmi*. (Çev. Metin Ergun). Konya: Kömen Yayınları,.

And, M. (1998). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Akbank Yayını.

Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev. Zekeriya Karadavut-Jannet Meyermanova). Konya: Kömen Yayınları.

Anonim. (1982). *Along The Ancient Silk Routes-Central Asian Art from the West Berlin State Museums*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Arat, R. R. (1987). *Makaleler*. (Yayına Hazırlayan Osman Fikri Sertkaya). C.I. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü. ss. 424-425.

Bağcı, S. - F. Çağman - G. Renda - Z. Tanındı (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınlar.

Berlekamp, P. (2011). *Wonder, Image And Cosmos in Medieval İslam*. New Haven and London: Yale University Press.

Bussagli, M. (1979). *Central Asian Painting-From Afghanistan to Sinkiang*, Geneva: Skira-Rizzoli.

Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü* İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Cemiloğlu, İ. (2000). *14. Yüzyıla Ait Bir 'Kıyas-ı Enbiyâ Nüshası Üzerinde Sentaks İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Chavannes, E. (2007). *Çin Kaynaklarına Göre Batı Türkleri*. (Çev. Mustafa Koç). İstanbul: Selenge Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2009). Türk Sanatı ve Mitolojisi'nde Kötülüğün Tasviri, E. Gürsoy (Ed.) *Lânet Kitabı* içinde (ss.405-450). Naskali). İstanbul: Kitabevi.

Çoruhlu, Y. (2017). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları. (8.baskı).

Çoruhlu, Y. (2019). *Türk Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi- Proto-Türk Devrinden , M.S.14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme*. C. I. İstanbul: Ötüken Neşriyat. (3.baskı).

Esin, Yu. (2009). *Tayna Bogov Drevney Stepi*. Abakan: Abakan Hakasya, Dil, Edebiyat ve Tarih Enstitüsü.

Grünwedel, A. (1912). *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*. Herausgegeben Mit Unterstützung Des Baessler-Instituts in Berlin, Berlin: Druck Und Verlag Von Georg Reimer.

Haydaroğlu, M. (Haz.). (2004). *Ben Mehmed Siyah Kalem, İnsanlar ve Cinlerin Ustası- I, Mehmed Siyah Kalem, Master of Humans and Demons* İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

Kaşgarlı Mahmud. (1998). *Divanü Lûgat-İt-Türk Tercümesi* (Çev. Besim Atalay). C. I Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını.

Kaşgarlı Mahmud. (1998). *Divanü Lûgat-İt-Türk Tercümesi* (Çev. Besim Atalay). C. II, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını. (4.baskı).

Kaşgarlı Mahmud (1998). *Divanü Lûgat-İt-Türk Tercümesi* (Çev. Besim Atalay). C. III, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını. (4.baskı).

Kaşgarlı Mahmud (1998). *Divanü Lûgat-İt-Türk Dizini "Endeks"* (Çev. Besim Atalay). C. IV. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını. (4.baskı).

Kırilen, G. (2016). *Göktürklerden Önce Türkler* Ankara: Gece Kitaplığı.

Kubarev, G. (2012). "Altaydaki Ejelgi Türkterdin Jartastaki Suretteri-Naskalme Gravurı Drevnih Tyurkov Altaya". *Avrasiyadaki Turk Mürası VI-VIII g.g-Tyurskoe Naslediye Evrazii VI-VIII.V.V.* Astana: A.N. Guliyev,Avrasiya Ülttik Universiteti. ss. 131-146.

Kur'an-ı Kerim Meali (Türkçe Çeviri-Prof. Dr. Yaşar Nuri Öztürk). (2017) İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.

Mau-Tsai, L. (2006). *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri* (Çev.Ersel Kayaoğlu-Deniz Banoğlu). İstanbul: Selenge Yayınları.

- Müller, F.W.K.-A. Von Gabain (1945). *Çaştani Bey Hikâyesi-Uigurica IV-A*. (Çev. S. Himran). İstanbul: Burhaneddin Erenler Basımevi.
- Nowgorodowa, E. (1980). *Alte Kunst Der Mongolei*. Leipzig: E.A. Seeman Verlag.
- Onat, A.-S.Orsoy-K. Ercilasun (2004). *Han Hanedanlığı Tarihi-Hsiung-nu (Hun) Monografisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Orkun, H. N. (1987). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayını.
- Sagalayev, A. M. (2017). *Ural Altay Mitolojisinde Arketipler ve Semboller*. (Çev. Ali Toraman). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Seroşevsky, V. L. (2007). *Saka Yakutları*. (Çev.Arif Acaloğlu). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Tekin, Ş. (1993). *Uygurca Metinler I-Kuanşi İm Pusu (Ses İşiten İlâh). Vap hua ki athğ nom çeçeki sudur (Saddharmapundarika-sütra)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Turan, A. B. (2020). *Türk Canavarları Sözlüğü-Şamanist Söylencelerde Canavarlar ve Şeytani Ruhlar*. İstanbul: Gerekli Kitaplar Yayıncılık.
- User, H. Ş. (2010). *Köktürk ve Ötüken Uygur Kağanlığı Yazıtları-Söz Varlığı İncelemesi*. Konya: Kömen Yayınları (2.baskı).
- Whitfield, R.-A. Farrer (1990). *Caves of the Thousand Buddhas-Chinese Art from the Silk Route*. London: British Museum Yayını.



Özgün Makale

Goya'nın Gözünden Cadı Figürü¹

The Witch Figure Through The Eyes of Goya

Baykar DEMİR²

Öz

Avrupa'da cadılık temalı eserlerin en yoğun üretilmiş olduğu 15. - 17. yüzyılın sonrasında yaşamış Francisco Goya'nın (1746-1828) cadılık temalı eserleri hem kişisel hayatı hem de içinde bulunduğu coğrafyanın şartları bağlamında incelendiğinde dikkate değer ikonografik farklılıklar içermektedir. Çalışmamız Avrupa'da cadı kimliğinin oluşturulmasında önemli rol oynayan bazı tarihi olayları kısaca ele alarak Goya'nın ürettiği cadı temalı eserlerinin önemli kısmının ikonografik çözümlemesini amaçlamaktadır. İspanya'da cadı kimliğine karşı ısrarlı şekilde devam eden tutucu tavır karşısında ressamın kişisel görüşlerinin eserlerinin ikonografisindeki etkisi, *Malleus Maleficarum* gibi cadı literatüründen kitaplar ve Goya'nın kişisel yaşamında iz bırakan etkileşimler üzerinden çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Goya, İkonografi, Sanat Tarihi, Cadı, Cadılık.

Abstract

Francesco Goya, who lived after the 15th-17th centuries when witchcraft paintings were most intensively produced in Europe, created witchcraft iconographies that significantly differ from the traditional witch paintings, when his personal life and the geographical conditions are taken into consideration. Therefore, this study aims to examine the witchcraft themed works of Goya by touching upon the historical facts that played an important role in the constructing of the witch identity in Europe. The interaction and effects of Goya's controversial approach to Spain's conservative attitude on witchery and the way he depicts the witch image will be examined in relation to works of witchcraft literature such as *Malleus Maleficarum*.

Keywords: Goya, Iconography, Art History, Witch, Witchcraft.

Cadı Kimliğinin Oluşturulmasındaki Önemli Fermanlardan Cadı Avına

Cadılık kimliğinin oluşmasında oldukça köklü ve geniş bir araştırma alanı mevcuttur. Bu alanda teoloji, kilise tarihi, mitoloji, sosyoloji, bölgesel siyaset ve aslında insanoğlunu etkileyen her hadisenin yorumlanmasına dair bir inceleme alanı bulunmaktadır.³ Bu noktada Goya'nın eserleri üzerine eğilmeden önce, makalenin sınırları el verdiğince cadılık kavramının Avrupa'da yüzyıllar boyunca sürecektir cadı avı hadisesine ve ardından düşüşe geçişini çok kısa şekilde hatırlamakta fayda olduğunu düşünüyoruz.

¹ Makale başvuru tarihi: 17.03.2020. Makale kabul tarihi: 25.04.2020.

² Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Türkiye, Sanat Tarihi Bölümü, baykardemir@gmail.com.

ORCID No: 0000-0002-9165-7918.

³ Cadı kavramının oluşturulması ve sanat tarihinde ele alınışı: Baykar Demir (2017), *Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.



Cadılık kavramının Avrupa'daki farklı toplum ve otoritelerin ana gündem maddesi hâline gelmesinden önce yaşanan bazı gelişmelere kısaca bakmak gerekirse, 13. yüzyıl ile birlikte büyüçlük ve büyü gibi konulara artan ilgi karşısında Papalığın bu konuların uygulayıcılarının cezalandırılacağına dair fermanlar çıkartması cadılık kavramının oluşması ve av sürecinin başlaması için önemli unsurlardandır (Montesano, 2014, ss.223-225). Papa IX. Gregorius'un 1233'te yayınladığı *Vox in Roma* (Roma'da Bir Ses) başlıklı ferman, kilisenin nazarında sapkın bir tarikat olarak nitelenen Katharcı⁴ isyancıların canavara benzeyen hayvanlara –yani demonlara- tapmakla, sefahat temelli ritüeller yapmak ve kutsal olana saygısızlık göstermek ile suçlar. Suçlamanın ardından gelen süreç Engizisyon mahkemesinin kurulması ve Kathar tarikatının kanlı bir şekilde tarih sayfasından silinmesi ile sonuçlanır. Papa XXII. Johannes (1249-1334) *Super Illius Specula* (Onun Gözetleme Kulesinden) başlıklı fermanında büyüğü temel alan inançları sapkınlık ile kıyaslayarak, bu tip hadiselerde Engizisyon'un devreye girebilmesi için kurumun önünü açmıştır. Kısa süre sonra IV. Innocentius'un (1195-1254) 1252'de yayınladığı *Ad Extirpandam* (Kökünden Sökülmesi Gerekenler) adlı fermanla engizisyona itirafa zorlamak için işkenceye başvurma izni verilir (Sodanp, 2015, s. 254). İşkence uygulanmasına teknik biçimde son çare olarak izin verilmiş olsa da işkencenin sıklıkla kullanılmış olduğu bilinmektedir. Aynı zamanda yasa, işkencenin tekrar edilmemesini işaret etmiştir fakat bu durum birçok kez sanık itirafa bulunana kadar işkenceye devam ve tekrar edilerek suistimal edilmiştir (Robins, 1981, s. 169). Sapkınlık ve cadılık soyut kavramlar olduğu için suçlamalar şüpheye dayalıydı ve denetimin yetersiz olduğu bir ortamda sanıklar elinde geniş yetki bulunan engizitörlerin adalet duygusu ile baş başa bırakılıyordu. Bu ve benzeri durumlar yozlaşmanın kolayca büyümesine neden oluyordu. Buna karşılık heyetin verdiği güçle birlikte bu gücü suistimal ederek kendi çıkarlarına kullanan üyelerin sorgulanıp cezalandırıldığı da vuku bulmuştur (Lambert, 2015, ss. 240-241). Böylece birçok insan dayanılmaz işkenceler sonucunda işlemedikleri suçları itirafa mecbur kalmıştır.

Dönemin hukukçularının teorik olarak ilgilendiği ve araştırdığı konulardan biri olan büyü ve yine aynı dönemin içinden geçtiği Kara Veba salgını bu iki fermanın güncelliğini korumasını sağlamıştır. Zira başa çıkılamayan ve açıklanamayan olaylarda otoritelerin bir günah keçisi⁵ tayin ederek onu problemlerin kaynağı olarak göstermesi geleneği çağlar boyunca farklı şekillerde ortaya çıkmıştır (Demir, 2018, s. 70). Tüm bu tecrübeler cadı kimliğinin yaratılmasında ve av süresince etiketlenbilmesinde önemli rol oynamıştır.

Papa VIII Innocentius'un 1484 yılında yayınladığı *Summis Desiderantes Affectibus* (Büyük Bir Şevkle İstenen) başlıklı ferman iki yüzyıldır süregelen, kendinden önceki fermanların devamı ve destekleyicisi, belki de cadı avı bağlamında tamamlayıcısı olarak görülebilir. Ciddi sonuçları olacak bu ferman cadı kavramını oldukça detaylı şekilde ele alan *Malleus Maleficarum*'un⁶

4 Schönau baş keşişi Eckbert'in "Katarlar'a Karşı Vaazlar" isimli metinde Kathar kelimesinin Yunanca'da "saf" anlamına gelen "katharos" kelimesinden türettiğini belirtmiştir. Geleneklerinin önemli kısmını Bogomillerden devraldıkları düşünülen Katharlar, kiliseyi reddederek onu "Şeytan'ın Kilisesi" olarak kabul ederler. Maddi dünyaya karşı düşmanca denilebilecek tavırları vardır. Bu bağlamda, madde kirlidir, evlilik, vaftiz, komünyon ve günah çıkarma gerekli değildir. Kilisenin uygulamalarına inançları olmadığı gibi Cehennem ve Arafa da inanmazlardı, öyle ki zaten dünya ruhun maddenin içine hapsedilmesi için yaratılmıştır. Yahve ise Şeytanla ilişkilendirilir. (Martin, 2009, s. 221).

5 Cadı avı, dönemin dini, siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel çalkantılar gibi coğrafyanın iç dinamiğini etkileyen hadiseler ile doğrudan etkileşim hâlinde olmuştur. Orta Çağ sonlarında, Reformasyon öncesinde Katolik Kilisesi'nin sivil otoriteler karşısında zayıflamaya, sözünün gücünü yitirmeye başladığı dönemde kilise tarafından çözülmesi gereken cadı konusu ortaya çıkarak, kilisenin eski gücünü sürdürebilmesine olanak sağlamıştır. İnsan kaynaklı durumların yanı sıra kuraklık, don, aşırı yağış vb. iklimsel durumlar da en az insan kaynaklı problemler kadar etkili olmuştur. 1430-1780 tarihleri arasında gerçekleşmiş "küçük buzul çağı" olarak adlandırılan dönem kırsal etkilendiği kadar şehir hayatını da dramatik şekilde etkilemiştir. Açıklanamayan ve çözümlenemeyen olaylar ile birlikte günah keçisi yaratmak bağlamında cadılar birçok problemin asıl kaynağı ilan edilerek kitlesel bir kıyım başlatılmıştır (Demir, a.g.e, s. 70).

6 Cadılık ve cadılığın tespit edilmesi konusunda kaleme alınmış birçok kitap arasında en çok bilinen ve tartışılan metindir. Yazarın Dominiken engizitörler Heinrich Kramer (1430-1505) ve Jakob Sprenger (1435-1495) olarak bilinmektedir. Soru cevap şeklinde tasarlanıp üç bölüme ayrılmış olan kitap basıldığı yıllarda gelişen matbaa teknolojisinin de desteği ile 1486-1669 yılları arasında Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İngilizce'nin de dahil olduğu birçok çeviri ve baskı yapılar. Basıldığı günden bu güne kadar demonoloji konusundaki önemli kaynaklardan biri olarak yerini korumuştur (Robins, 1981, s. 337).



yazarları ve aynı zamanda Dominiken engizitörleri olan Heinrich Kramer ve Jakob Sprenger'in faaliyetlerini onaylar. Bu ferman, *Malleus Maleficarum*'un tüm baskılarında önsöz olarak yer alır. Böylece kitabın önemli ölçüde ayrıcalıklı olmasını sağladığı gibi kilise ve çevresinde okunup tartışılmasına ve bu zemin üzerinden de halka en güçlü şekilde sirayet edebilmesine olanak sağlamıştır. Fermenda öncelikle *Canon Episcopi*'de⁷ yer alan kâfir tanımının eksikliğinin altı çizilir. Uzun zamandır kâfirlerin ve cadıların varlığı onaylanırken onların uçabilme, hayvanlara dönüşebilme vb. doğüstü güçlere sahip oldukları kabul edilmemiştir. *Summis Desiderantes Affectibus*, bunun yanlış olduğunu vurgular ve *Canon Episcopi*'nin görüşünden ayrılarak yepyeni bir yol açar (Akın, 2011, ss. 283-284). Bu durumun cadı kavramına yüklenen tüm olumsuzlukları gerçek sayarak lanetleyenleri (cadı avı yandaşlarını) cesaretlendirmesi ile birlikte kısa sürede *Malleus Maleficarum*'u örnek alan birçok metin kaleme alınır (Montesano, 2014, ss. 223-225).

Katharlar gibi sapkın grupların ortadan kaldırılması sürecince, onlar üzerine yüklenen demonlara tapınma, büyü yapma, kanibalizm gibi birçok suç ve sayısız infaz gelecekteki cadı avının gerçekleşebilmesi için teoride ve pratikte yeterli bilginin bir araya getirilmesini sağlamıştır. Teoride ve pratikte yeteri kadar malzeme toplandıktan sonra cadı avının fitili ateşlenebilir hâle getirilmiştir. Avrupa'da büyük ölçekli cadı avı, tarihçiler tarafından 1430-1780 yılları arasına yerleştirilmiştir. Sürecin ilk belirtileri, Alplerin batısında baş göstermiştir ve ardından Almanya ve İsviçre'nin başrolü oynayacağı katliamlar başlamıştır. Bu süreç tüm Avrupa'da aynı yoğunlukta ve senkronize şekilde yaşanmaz fakat üç yüz elli yıl süren cadı avının en yoğun geçtiği zaman dilimi, 1560-1630 yılları arasına denk düşer (Bailey, 2003, ss. 145-146). Cadı avı terimi yerel bölgeler üzerinde değerlendirildiği takdirde bir yıl içinde yirmi ya da daha fazla infaz ile sonuçlanan davalar zincirini işaret etmektedir. Fakat cadı avı çılgınlığı tabiri, durdurulamaz şekilde ivme almış kolektif bir av sürecini işaret eder. Bu süreç yerleşik halk inançları üzerine kurumların çıkarttığı ferman ve kurallar ile olduğu kadar halkın entelektüel kesiminin düşünceleri ile güçlenerek büyümüştür. Böylesi bir güç ise sistematik bir arama, bulma ve katletme organizasyonuna gebe kalmıştır (Henningsen, 2006, s. 1205-1206).

Avrupa'nın genelinde Katolik ve Protestan mezheplerinden büyük çoğunluğunu cadı avı yandaşı entelektüellerin oluşturduğu gruba karşı oldukça az sayıda entelektüel onların argümanlarının yanlış olduğunu savunmaya cesaret edebilmişti. Bununla birlikte cadı avı yandaşları cadılık suçlarının detayları konusunda kendi aralarında uzun uzadıya çekişmişlerdir. Goya'nın doğmuş olduğu İspanya coğrafyasına bakıldığında ise birkaç önemli isim ilerde ele alacağımızı ikonografik çözümlerinde bize biraz da olsa yön gösterebilecektir. 1436'da Alonso Tostado, cadıların şabat toplantılarının⁸ çeşitli ilaç ve uyuşturucuların sonucu olan bir hayal ürünü olduğu fikrini öne sürer. 1467 yılında Alphonsus de Spina bu hayali durumun ilaçlardan değil demonların etkisi ile gerçekleştiği konusunda ısrar eder. Yanılgı ya da hayal gibi bir durum yerine demonların insan ırkı üstünde bu tip etkileri olduğunu savunmak, insanları elbette doğrudan demonlar ile işbirliği ettiği konusunda bir kanıt niteliğindedir. Aynı zamanda bu ateşli tutucu

7 *Canon Episcopi*'nin kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte 10. yüzyılda yaygın şekilde dini ortamda okunmuş ve Engizisyon mahkemelerinin yükselişe geçip cadı avı yandaşlarının erki eline alacağı 15. yüzyıla kadar etkisini sürdürerek Orta Çağ'ın önemli dini dokümanlarından biri olmuştur. *Canon Episcopi*, cadılığı Şeytan'a tapıcılık olarak tanımlayarak bir çeşit kuruntudan ibaret olduğunu savunur. Bu bağlamda cadılık ile ilgili iddia edilen hiçbir şeyin fiziksel olmadığını ve bir çeşit yanılgı olduğunu öne sürerek cadılığın fiziksel bir gerçeklik olduğunu savunan ve savunacak olan demonologlar ile ters düşer (Guiley, 2008, s. 50).

8 Cadılık literatüründe ise Şabat, yani Cadı Şabatı (*Witches Sabbat*), İbranicedeki *Shabbath* kelimesinden türemiş olsa da anlam açısından çok farklı bir noktadadır. Cadı şabatına Engizisyon kayıtlarında ilk kez 1335 yılında Toulouse'de rastlanır. 15. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise sık sık kullanılan bir terim olarak cadılık davalarının merkezinde yer alır. Genel olarak, cadıların gece vakti gözden uzak bir yerde toplanıp, Şeytan'ın ya da bir iblisin önderliğinde toplantı yapması olarak bilinmektedir. Toplantının önderliğini yapan iblis bir tahta (Kutsal kitapta Tanrı Krallığının işareti olan taht birçok cadılık ritüelinde olduğu gibi kutsal olanı cadılık geleneklerine dönüştürme ya da tersten okuma ile ilgili bir diğer durum mevcuttur) oturmuş şekilde anlatılır. Döneminin ve coğrafyasının bilinen iblis formu dışında betimlendiği takdirde, sıkça dev bir keçi olarak betimlenmiştir. Bunun yanı sıra, karga, kurbağa ve kara bir kedi olarak de betimlendiği kaydedilmiştir (Guiley, 2008, s. 293; Robins, 1981, s. 418, Pearl; 2006, s.987).

Fortress of the Faithful başlıklı kitabında cadılık uygulamalarına ceza yaptırımını önerisini veren ilk yazar olmuştur (Camthorne, 2019, s. 167).

İspanya'da 13. yüzyıl sonlarında Müslümanların tasfiye edilmesi ile birlikte politik otoriteler kendi otoritelerini güçlendirmek için çeşitli yollar aramaya koyulur. 1478'de Papa IV. Sixtus'u İspanyol engizisyonunun özerkliği konusunda ikna ederler. Böylece ileride bu kurumun vahşiliği karşısında Papa'nın bile iptal etmeyi isteyeceği, oldukça korkulan bir üne sahip İspanyol engizisyonu kendi coğrafyasına hükmetmeye başlar. Bu kurumun ilk lideri olarak Tomas de Torquemada isimli Dominiken rahip seçilir. Dönemin kraliçesi Isabella'nın da desteği ile sarsılmaz bir güce sahip engizitör generali 15 yıllık kariyerinde sadece kendi başına 2000'in üzerinde kişinin canlı yakılması kararını verir. Kendi soyunda İbranilik olmasına karşın, "Yahudilerin Belası" olarak da anılmış ve görev süresi boyunca, Hristiyanlığa dönmüş olanlar da dâhil olmak üzere birçok Yahudi'ye eziyet etmiş olduğu kayıtlıdır. İşkenceler sonunda yakılmış binlerce insanın fermânında imzası olan Torquemada 1498 yılında kendi yatağında eceliyle ölür (Camthorne, 2019, s. 169). İspanya'da yaşanan bu kanlı sürecin ardından 1611 yılında gerçekleşecek son cadılık davası neticeli suçluyu canlı yakarak infaz etme olayına kadar birçok hadise kaydedilmiştir. Avrupa'da yaşanan birçok infaz olayının ardından halkın öfkesi ve bilimsel ilerlemeler Şeytan ile bağlantılı tezlerinin değer kaybetmesiyle cadılık konusu artık parodiye dönüşmeye başlamışken İspanya coğrafyası cadıların şeytan ve demonları ile olan paktına inancını sürdürmüştür (Camthorne, 2019, s. 185).

Goya'nın Eserleri



Resim 1 : Francisco Goya, Cadıların Şabatı, 1789.

Çiminde betimlenmiştir. Örneğin sağ tarafta, üzerinde beyaz elbise olan genç kadının kucagında tuttuğu sağlıklı bebek ile yaşlı kadın tarafından sunulan bir deri bir kemik kalmış çocuk Kutsal

Goya'nın, Cadıların Şabatı başlıklı eseri, diğer sanatçılar tarafından tuvale aktarılmış birçok şabat toplantısına göre sade, sakin ve durağandır. Issız ve kurak bir alanda geçen toplantıda kadınlar tarafından oluşturulmuş bir çember içinde tamamen keçi formunda⁹ betimlenmiş Şeytan yer almaktadır. Onun boynuzlarının etrafına adetâ bir taç gibi yerleştirilmiş asma yaprakları, Bacchus şenliklerindeki şehvete gönderme yaparak (Gomm, 2005, s.130) başta *Malleus Maleficarum* olmak üzere cadı literatüründe oldukça sıkça geçen cadı şabatlarında gerçekleştirilen orjinleri işaret etmektedir (Russell, 1972, s. 292). Bunun yanı sıra, boynuzlarının neredeyse kusursuz bir lir formunda oluşu lir ile ilişkilendirilmiş Apollon vb. Antik pagan inançların bulunduğu alanlara gönderme olarak yorumlanabilir.

Cadıların Şeytan'a bebek sunuşları Kutsal Kitap konularından bazı sahneleri yansıtır bi-

⁹ Hristiyan ikonografisinde Şeytan'ın genellikle keçi olarak gösterilmesine sebep olarak ilgili ayet gösterilebilir. Matta 25:31-33 "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."

Kitap'ta anlatılan "Çocuk İsa'nın Tapınağa Sunumu" sahnelerini anımsatır. İki sunumun olması, Yaratılış kitabındaki (4:2-7) Habil ile Kabil'in Tanrıya kurban sunmaları anlatısının bir parodisi olarak da yorumlanabilir. Zira Şeytan, Kutsal Kitap'ta Tanrı'nın tercihi olduğu gibi iyi olan sunuyu kabul eder, yani Şeytan siyah elbiseli kadının elindeki zayıf çocuğu değil beyaz elbiseli kadının elindeki sağlıklı bebeği kurban olarak almak üzere betimlenmiştir. Ayrıca sağlıklı çocuğu taşıyan kadının görünümü, "Çocuk İsa'nın Tapınağa Takdimi" sahnelerinin gösterim biçimini akla getirmektedir.

Söz konusu bebekler dışında merkezdeki sarı elbiseli kadının çarşafı altında bir bebeğin varlığı ile hemen solunda yerde ölü vaziyette yatan zayıf çocuğun varlığı belirgin şekilde gösterilmiştir. Ölü ya da öldürülmüş olan bebek sahneleri cadı temalı kompozisyonlarda sık betimlenmiştir ve Goya'nın şabat toplantısı da aslında merkezine bunu almıştır. Ne var ki diğer şabat konulu eserler ile kıyaslandığında sık rastlanmayan bir ayrıcalığa sahiptir. Bu nokta Şeytan'ın izleyiciye göre solunda bulunan belden yukarısı çıplak cadının bir avcı edasıyla omuzuna dayandırdığı sopa üzerindeki ölü fetüsler ile ilgilidir (Resim 1a).

Çocuk ölümlerinin sık görüldüğü Goya dönemi İspanyası'nda, sebebi bilinmeyen nedenler ile ölen çocukların, Şeytan ya da demonların marifetleri ile ölmüş olabileceklerine olan inanç yüksekti. Birçok aile gibi Goya ve eşi Josefa Bayeu'da doğum öncesinde çocuklarını kaybetmişlerdi ve ancak yedinci çocuklarını doğurup büyütürken vaftiz çağına kadar yaşatabilmişlerdi (Hughes, 2003, ss. 162-163). Fetüsler ile ilgili olarak çocuk ölümlerinin yanı sıra kürtaj uygulaması genel olarak Hristiyanlığa uygun değildi. Kutsal Kitap kürtaj uygulaması hakkında doğrudan olumlu ya da olumsuz bir göndermede bulunmasa da dolaylı yoldan kürtaj uygulamasının uygunsuz olduğuna yorumlanabilecek ayetler mevcuttur. Masum insanların kanının dökülmemesi ile ilgili olarak Yaratılış 9:6-7 "Kim insan kanı dökerse, kendi kanı da insan tarafından dökülecektir. Çünkü Tanrı insanı kendi suretinde yarattı. Verimli olun, çoğalın. Yeryüzünde üreyin, artın" veya, Mısır'dan Çıkış 20:13'te bulunan On Emir'in bir parçası olan "Adam öldürmeyeceksin" Kilise öğretisinin kürtaj konusuna işaret ettiği ayetlerdendir. Bunun yanı sıra hamilelik sırasında Tanrı'nın ana rahmindeki kutsal varlığı ile bağlantılı olarak Eyüp 10:8'de "Senin ellerin bana biçim verdi, beni yarattı, şimdi dönüp beni yok mu edeceksin?" veya Eyüp 31:15'te "Beni ana karnında yaratan onu da yaratmadı mı? Rahimde bize biçim veren O değil mi?" Yeşaya 44:24'te "Sizi kurtaran, size rahimde biçim veren RAB diyor ki..." Mezmurlar 139:14'de "İç varlığımı sen yarattın, Annemin rahminde beni Sen ördün" gibi ayetler Kilise tarafından referans alınmıştır. Diğer taraftan Tanrı'nın insan ile henüz ana rahmindeyken iletişim hâlinde olabileceği konusunda işaret edilen Yeşaya 49:1 "Ey kıyı halkları, işitin beni, Uzaktaki halklar, iyi dinleyin. RAB beni ana rahmindeyken çağırdı, Annemin karnındayken adımları koydu." Yeremya 1:5 "Ana rahminde sana biçim vermeden önce tanıdım seni, Doğmadan önce seni ayırdım, uluslara peygamber atadım." Bu ayetlerin ışığında kürtajın ana akım kilisenin kabul edemeye-



Resim 1 a: Francisco Goya, Cadıların Şabati, 1789.

ceği bir durum olduğu bilinmektedir (Taylor, 2003, ss. 25-26). Kilisenin onaylamadığı bu durum, cadılara atfedilen birçok suçun arasında yer alıyordu. Maleficarum cadıların kadınlar üzerinde düşük ve kürtaj yapabilme yeteneğine sahip olduğunu farklı bölümlerde ifade eder. Kramer'e göre cadıların cinsel münasebete ket vurabilmek için muktedir oldukları güçlerden biri de kürtaj ve düşüktür (Mackay, 2009, s.171). Kürtajı gerçekleştiremedikleri takdirde ise doğanı öldürür ya da Şeytana sunarlar (Mackay, 2009, s. 93). Cadıların kürtaj konusundaki büyük gücü şu şekilde kaleme alınmıştır: "Sadece dışarıdan tek bir dokunuşla ana rahmindeki bebeği öldürebilirler; bazen tek bir bakışla insanları ve hayvanları büyüleyerek dokunmadan ölümlerine sebebiyet verebilirler..." (Mackay, 2009, s. 136).

Ressamın yaşadığı dönemde vuku bulan erken doğumlar, çocuk ölümleri vb. problemler ile kilisenin uygun görmediği kürtaj uygulamasının yarattığı kolektif bilincin güçlü bir imge hâline dönüşmemesine olanak yoktur. Dönemi için bir halkın ya da küçük bir bölgenin değil bir coğrafyanın muzdarip olduğu bu durum toplumun her kesimini yakından ilgilendiriyordu. Özetle cadılık temasındaki motiflerin bazıları belki dönemin entelektüel kesim tarafından anlaşılıp çözümlenebilir nitelik taşıırken bebek katli ve özellikle ölü fetüslerin Şeytan'a sunumu tüm kesimleri etkileyebilecek nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda Goya, ölü fetüsler gibi güçlü bir imgeyi eserine yerleştirmekten kaçınmayarak diğer birçok cadılık temalı eserde ele alınmamış bir konuyu tuvaline aktarmıştır. Diğer tarafta da şabat toplantısını sadece bu hâdise üzerine inşa etmesi, onun, cadı literatüründe ve kendisinden önce yaşamış ressamın ürettiği eserlerde bulunan çok sayıda cadılık uygulamasını ele almaması dikkat çekici bir soru işareti doğurur. Bilinen birçok kötücül cadılık uygulaması mevcutken ikonografi neden bebek katli ve sunumu üzerine inşa edilmiştir? Bu sorunun cevabı henüz çok ufak yaşlardayken kaybetmiş olduğu birçok çocuğunun yarattığı iz ile ilgili olarak gösterilebilir. Bunun yanı sıra ileriki satırlarda netleştirmeye çalışacağımız, onun cadılık ile ilgili görüşleri, kendisini kompozisyonu sadece bir tema üzerinde daraltması yoluna teşvik etmiş olmalıdır.

"Cadıların Şabatı" başlıklı eserinden yaklaşık on yıl sonra bitirdiği "Büyü" isimli eseri, genel anlamda Kuzeyli ustaların cadı temalı eserlerini oluştururlarken bir kompozisyon içine birçok cadılık uygulaması yerleştirme yolunu tercih etmiştir. Dış mekânda, oldukça tenha bir alanda kurgulanmış kompozisyonun merkezinde sarı bir kıyafet içinde bir kadının beyaz kıyafet içindeki adama doğru uzandığı görülmektedir. Gerilerinde ise dört grotesk figürden meydana gelen cadı grubu ve hemen üstlerinde ise yarasa ve baykuşlardan oluşan kalabalığın içinden iki elinde tuttuğu uyluk kemikleri ile cadı grubunun üzerine meyletmiş figür görülmektedir.

Siyahlar içindeki cadı grubunun izleyiciye göre en solunda duran kadın bulunduğu ortamın aydınlanmasına yardım eden bir kandil tutmaktadır. Ne var ki duruş şekli sanki beyazlar içinde yere çökmüş adamı korkutmak istercesine şekillenmiştir. Hemen yanında bulunan kadın elinde tuttuğu oyuncak bebeğe bir iğne saplarken resmedilmiştir. Bu uygulama cadı literatüründe de geçen mumlanmış figür üzerinden büyü yapmak uygulaması olarak okunabilir. Genel bir bilgi vermek gerekirse mumlanmış figürün acı çektirmek kadar aşk büyülerini için kullanıldığı bilinmektedir. Mumdan yapılmış ya da mum ile kaplanmış figürler henüz yaşamakta olan hedeflenen kişiyi büyülemek için sık kullanılan bir formüldür. Hedef kişi ile büyü uygulayıcısı arasında büyüsel bir bağ kurulması ile kişiyi aşka düşürmekten ona zara vermeye kadar birçok amaç için kullanılabilirdiği kayıt edilmiştir. Hedefe zarar vermek genellikle figüre işkence etmek, ona iğne saplamak gibi geniş bir yelpaze ile sınıflanır (Dinzelbacher , 2006, ss. 536-537). Bu durumda hedef alınmış figürün acı yelpazenin acı çekme kısmında olduğu şüphesiz gözükmektedir. Hemen yanındaki figür ise elindeki nota kitabından, orkestraya eşlik eden bir koristi andırır biçimde ağzı açık şekilde betimlenmiştir. Bu figür, gökten süzülen ve elindeki kemikleri birbirine vuran



figür ile eşleştğinde hedeflenen etkiyi güçlendirecek korkutucu bir melodi yaratıyor oldukları düşünülebilir. Aslında bu durum, hem kilise ayinlerindeki koroları hatırlatır, hem de İspanyol engizisyonunun cadılık hükmü giyinmiş kişileri canlı canlı yakarken orada bulunan rahiplerin yüksek sesle ilahi okudukları bilgisiyle (Camthrone, 2019 s. 181) örtüşür durumdadır. Özne manidar biçimde değişmiştir. En sağda duran figür ise elinde tuttuğu sepetin içindeki bebekler ile betimlenmiştir. Bebeklerin ölü ya da diri olduğunu kestirmek tam olarak mümkün değilse de neyi işaret ettiği açıktır. Burada Goya'nın işaret ettiği şey cadı literatüründe çok sık geçen ve oldukça geniş bir geçmişe sahip masum, vaftizsiz bebeklerin katlidir.¹⁰ Gökyüzüne yayılmış baykuşlar büyücülüğün kuşu olarak bilinen cüce baykuş imgesi üzerinden okunabilir ve böylece hem eserin adı olan "Büyü" kelimesine bir göndermede bulunur hem de cadıların ilişkilendirildikleri büyücülük ile temas hâlinde olur. (Guiley, 2008, s. 336).



Resim 2 : Francisco Goya, Büyü, 1798

Eserdeki cadıların ne tip uygulamalar yaptığını çözümledikten sonra merkezdeki sarı ve beyaz kıyafetler içindeki iki figürün kompozisyon içindeki rolünü çözümlenmeye çalışmak ikonografinin ikinci ayağını oluşturmaktadır.

Merkezdeki iki figürün durumunu analiz edebilmek için cadılık literatürünün belli bir yerden sonra yeterli ve isabetli bilgi vermemesi bizi Goya'nın hayatına yönlendirir. 27 Haziran 1798 yılında Osuna Dük ve Düşesi Madrid'de bulunan La Alameda'daki villalarını dekore etmek için Goya'ya cadı ve cadılık temalı altı resim sipariş eder. Ne var ki siparişin verildiği tarih olan 19. yüzyılın başlarına doğru cadılık konusundaki düşünceler önceki yüzyıllara göre oldukça ters yönde seyretmiş, düşünürler ve bazı engizitörler tarafından bunun gerçeği yansıtmadığı sık dile getirilir olmuştu. Yani özetle, İspanya gibi tutucu bir coğrafya bile artık cadılık konusunu eskisi gibi ciddiye almıyordu. Çalışmamızın başlangıcında da söz ettiğimiz gibi 1436'da

¹⁰ Cadıların şabatlarında bebek katlettikleri söylemi genellikle kanibalizm ile yan yanadır ve sıkça suçlandıkları konulardan olmuştur. Paralel olarak, cadı şabatının cadılık davalarının merkezinde rol almadığı İngiltere gibi ülkelerde, bebek katli de cadı davalarında önemli rol almamıştır. Cadıların katlettikleri bebeklerin yaşlarından genellikle uçabilmeleri için gereken merhemleri ürettikleri düşünülmüştür. Hedef olan vaftizsiz bebek, genellikle bir kazan içinde kaynatılır ve kaynatıldıktan sonra sihir güçleri ve çeşitli bilgilere erişebilmek için tüketildiğine inanılır. Bebeklerin vaftizsiz olması, ilk günahı ruhlarında barındırıyor olduklarına işaret eder ve bu bağlamda Şeytan için daha uygun bir araç olduğu düşünülür. Bebek katli fikri de, cadılık fikrinin 15. yüzyıl ile olgunlaşmış kolektif hâle gelmesiyle birlikte cadı literatüründe sıklıkla geçen maddelerdendir. Fakat cadılık fikrinin son olgunluk aşamasına gelmeden önce, Avrupa'da bebek katli Yahudilerin üzerine odaklanılmıştı. Yahudilerin Hristiyan bebekleri katlederek kanları ile hamursuz ekmek (Matsa) yapıldığına inanılmıştır. Ne var ki öncesi de vardır. Bebek katli fikrinin ana akım kurumlar üzerinden düşman ya da tehdit unsuru tarafa nasıl savrulduğuna bakılacak olunursa ortaya çıkacak tablo şu şekildedir: Suriye'de Yahudilere, Roma'da Hristiyanlara, Hristiyanlığın erken dönemlerinde sapkın gruplara ve Orta Çağ Kilisesi ile Yahudi ve sapkınlarla olan suçlama silsilesinin son durağı cadılardır. Çocuk ölümlerinin sık olduğu bölgelerde kaçınılmaz bir suçlama olan bu durumun neredeyse %100 denecek oranda kadınlara atfedilmiş olduğu kaydedilmiştir. Bebek katlinin konusu ana akım ve diğerleri arasındaki suçlamaların dışında kadim bir söylencenin de ürünüdür ve kökeni Antik döneme kadar uzanmaktadır. Önceki bölümlerde üzerine eğildiğimiz cadı uçuşu vb. konularda sözlü geleneğin, modern cadı algısını nasıl etkilediği hatırlanarak göz önüne alırsa, Antik dönem bebek katillerinin de cadılara yapılan suçlamalarda dolaylı şekilde etkisi olduğu düşünülebilir. Bu anlamda en yaygın anılan karakterler Strix, Lamia ve Lilith'dir (Burns, 2003, ss. 141-142; Simplicio, 2006, s. 549; Bailey, 2003, s. 69).

Alonso Tostado'nun şabat toplantılarına gidişin bir çeşit yanılmanın sonucu olduğunu savunduğu gibi, Voltaire (1694-1778) gibi geniş tanınırlığa sahip bir isim de “*Dictionnaire Philosophique*”indeki “*Goat Sorcery*” başlığında, cadılık konusunun kurgudan ibaret oluşunun ruhsal bozukluk ile açıklayarak sözde cadıları delilik ve benzeri rahatsızlıklar ile ilişkilendirir.

La Alameda'da bulunan bu villada düzenlenen *tertulias* (İspanya'ya has, özel evlerde düzenlenen toplantılar) müzikaller, tiyatro oyunu performanslarının yer aldığı gibi dönemin aydınlarından olan şair Tomas de Iriarte, sosyal konularda hiciv yazıları kaleme alan Ramon de la Cruz, hümanist Gaspar Melchor de Jovellanos, şair ve oyun yazarı Leandro Fernandez de Mortain ve Gpya gibi isimlerin katılımı ile gerçekleşen sohbetlerde beyin fırtınaları yaratılıyordu. Bunun yanı sıra içerisinde cadılık ile ilgili kitapların da bulunduğu 6500 adet kitabın olduğu bir kütüphanenin var oluşu Goya'nın genel olarak cadılık temalı eserlerini yaratırken nelerden beslenmiş olduğu ile ilgili ciddi bir kaynak oluşturmaktadır. Goya'nın Alameda'daki bu villanın sık sık ziyaret ettiği hatta ona tahsis edilmiş bir evin bulunduğu bilinmektedir (Tal, 2012, s. 33). Cadılık bağlamda Goya'nın “Büyü” başlıklı eserinin ikonografisine bakarken, hâlihazırda Avrupa kıtasının cadılık davaları ile bağını kestiği ve Goya'nın bulunduğu ortamın entelektüellerden oluşması doğrultusunda, oradaki düşünsel eğilim cadılık konusunu geçmiş yüzyılların tutucu yaklaşımından oldukça ters yönde ele aldığını düşünmek yerinde olur. Böylece bu konudaki düşünsel eğilimini hesaba katarak ikonografik okuma yapmak makul olacaktır. Yani gerçeği yansıtan, dönemin belgesel niteliğinin yanında, kurgusal bir hadise gibi ele almak seçenekler arasında olmalıdır.

Bu bilgiler ışığında geceliği andırır beyazlı figürün iki elinin parmaklarını birbirine geçirerek oluşturduğu jesti daha yakından inceleyebiliriz. Zira söz konusu jest ikonografinin çözümlenmesinde anahtar rol oynamaktadır. Bu jest yardım istemek, yalvarmak gibi durumları işaret edebilir. Böylece cadı grubunu arkasına almış sarılı kadına yalvarıyor olabilir. “Peki ama bu sarılı kadın kim olabilir?” sorusuna Franck Heckes'in bir önerisi vardır. 1610 yılında Logrono'da gerçekleşen bir cadılık davasında gerçekleşen infaz Goya'nın arkadaşı oyun yazarı Moratin tarafından kaleme alınmıştır. Dolayısıyla bu bilgi Goya tarafından ulaşılabilmesi muhtemeldir. Bu davada ismi geçen cadı Graciana de Barrenechea, Hackes tarafından sarı giysili kadın olarak tanımlanır ve düşmanı olan (muhtemelen onu ele vermiş veya engizisyona şikâyet etmiş) Marijuan de Odia'dan intikam almaktadır. Bu durumda Graciana arkasına aldığı cadılar ile gece uykusunda olan Marijuan'ı adeta lanetlemiş ve kendi infazından sonra yaşayan düşmanı üzerine arkasına aldığı cadılar ile birlikte bir kâbus gibi gelmiştir (Tal, 2012, s. 37).

Ne var ki gece uykusundan uyanmış gibi gözükten figürün el jestleri üzerinde biraz daha durulabilir zira, Leon Battista Alberti ve de Leonardo da Vinci'nin el işaretlerine önem atfettikleri metinlerin 18. yüzyılda İspanyolca'ya çevrilmiş olmaları Goya'nın dikkatinden kaçmış olamaz. Bununla birlikte katıldığı *tertulia*'larda düzenlenen tiyatro oyunları hem Goya'nın hem de patronu olan dük ve düşüşün ilgi alanıydı (belki de bu etkiyle birlikte kompozisyonun bir tiyatro oyunu sahnesi gibi kurgulandığı dikkat çekmektedir). Yani beden dili üzerinden mesaj vermek elbette ressamın altını çizeceği bir noktaydı. Diğer tarafta belki de en önemlisi Goya'nın 1792'de geçirdiği bir rahatsızlık yüzünden işitme konusunda sağırılığa gidecek derecede problemler yaşamasıdır. Böylesi sağlık problemi elbette kendi kişisel hayatında jestlerin önemini tecrübe etmesini sağlamış olmalıdır (Hughes, 2003; Tal, 2012, s. 37).

Birbirine geçmiş parmaklar ile kavuşturulmuş ellerin melankoli ile bağdaştırılması 18. yüzyıl tiyatro kılavuzlarınızda veya Raphael Sadeler I'in 1580 tarihli “Melankolik Gravür” (Resim 2a) başlıklı baskısı gibi örneklerde kendini gösterir (Tal, 2012, ss. 38-39)¹¹ Melankoli içinde bir

¹¹ İlgili makale birbirine geçmiş parmakların melankoliyi işaret ettiği tıp literatüründen bazı belgeler ile de gösterilmiştir.



insanın gerçekte olmayan, olağan üstü şeyler görebileceğini Malleus Maleficarum'da şu şekilde kaleme alınmıştır:

“Lakin bazen insanlar aslında bir Incubus şeytanı tarafından rahatsız edildiklerinden şikâyet etseler de aslında gerçek anlamda edilmezler. Bu durum ise daha ziyade erkeklerden çok kadınlarda görülür zira kadınlar olağanüstü şeyleri görme konusunda çok daha fazla hassas ve ürkektiler. Bu meseleye istinaden Parisli William şöyle der: ‘Melankoliden mustarip olanlarda ve özellikle de rüyalarından anlaşıldığı üzere kadınlarda bu gibi görüntülerin meydana gelmesi oldukça olağandır. Hekimlerin de bildiği üzere bunun sebebi, kadınların tabiatları nedeniyle ruhlarının erkeklerinkine göre çok daha kolay etkilenir olmasından kaynaklanmaktadır’” (Mackay, 2009, s. 420).



Resim 2a: Raphael Sadeler I, Melankolik gravür, gravür, 1583

Hem mevcut el jesti hem de cadı literatürünün en yaygın kitabında bulunan bu pasaj doğrultusunda eserde gördüğümüz beyaz geceliği içindeki melankolik figürün durumu, korkuları ile şekillenmiş, gerçek dışı bir kâbusu, hayal veya kurmaca olarak okunabilir. Hayal eden ile hayal edilen aynı kompozisyonda buluşturulmuştur. Oldukça yaratıcı sayılabilecek bu yaklaşım Goya'nın Caprichos baskı serisinde bulunan ve başlığı ile ikonografisini açıklayan “Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır” (Resim 2b) isimli baskısında benzer şekilde kendini göstermektedir. Eser her ne kadar fiziksel realite ile hayal dünyasının ayrılabilmesine direnç gösterse de el jesti, kıyafetler, cadı literatürü ve dönem bilgisi böylesi bir okumanın mümkün kılmaktadır. Kendisinden istenen siparişte tam olarak ne istediğini bilmek zor olsa da, Goya cadılık kavramını onlara



Resim 2b: Francisco Goya, Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır, 1797-1798, baskı, 32x15, Madrid.



Resim 3: Francisco Goya, Havadaki Cadılar, 1798.



Resim 4: Francisco Goya, Bu Toz Parçacıkları, 1799.



Resim 5: Francisco Goya, Yapılabilecek Bir Şey Yoktu, 1797-1799.

atfedilen suçlar ile göstermiş fakat adeta Alonso Tostado'nun yanılısama kuramını kullanarak gerçekliği sorgulamıştır.

Havadaki Cadılar başlıklı eser alışlagelmiş cadı kompozisyonlarından oldukça farklı bir yapıya sahiptir zira Goya'nın eleştirel yaklaşımı ile biçimlenmiş gözükmektedir. Zifiri karanlık resmedilmiş gökyüzüne doğru yükselmiş üç erkek cadı kendileri ile birlikte bir diğer figürü de yükseltip aralarına almışlardır. Figürün ağız acı içinde açılmışken bedeni de acı ile gerilmiş ve kurtulmaya çabalar hâindedir. Söz konusu cadıların eylemi, cadılara sıkça atfedilmiş kan emicilik ve kanibalizm suçları ile dirsek teması hâindedir. Cadılar aralarına aldıkları figürü ısırmakta ve onun kanını emerken betimlenmişlerdir.

Erkek cadıların başlarına geçirmiş oldukları uzun konik başlık, İspanya'da suçu kesinleşmiş heretiklere giydirilmiş pişmanlığı temsil eden *sanbenito* isimli kıyafet ile birlikte kullanılan *coroza* (Ahmak Şapkası) denilen başlıktır. Bunlar Goya'nın üretmiş olduğu *Capricho* serisinin "Bu Toz Parçacıkları" (Resim 4) ve "Yapılabilecek Bir Şey Yoktu" (Resim 5) isimli baskılarda da yer almaktadır.

Esere geri dönülürse, üçlü cadı figür grubunun başlarındaki *corozaların* orta figür dışındakilerde belirgin şekilde tepe noktada ikiye ayrıldığı gözükmektedir. *Coroza* üzerinde yapılmış bu form değişikliği akla doğrudan piskopos başlıkları olan mitre'yi² getirmektedir (Resim 6). Orta figürün başındaki *corozanın* sivrilerek sona erdiği noktası görülemeyecek şekilde betimlenmiş de diğer başlıklar tepe noktasında mitreye has bir hareket ile ortadan ikiye bölünmektedir.

Dini kurumları işaret eden mitre ile *crozanın* bir arada gösterilmesi aslında oldukça radikal bir ikonografik okumaya gebe kalabilir. *Croza* kurbanı Mitre ise onu kurban eden sistemi işaret ediyorken bu iki sembolün oluşturduğu kurgunun, insanlığın (başlıksız olan sade insan imgesi) kanını emen asıl şey olduğu eleştirel yorumu savunabiliriz.

Aşağıdaki figürlere bakılırsa eserin geri planında yüzükoyun şekilde yere uzanmış figürün kulaklarını kapamış olduğu gözükmektedir. Baş örtülü diğer figür ise sahneden kaçarcasına bir hareket hâlindeyken resmedilmiştir. İki figür de yukarıda gerçekleşmekte olan olayın şahidi olmak istemiyor gibi gözükmektedir. Bu korku durumu önceki kısımlarında da söz ettiğimiz engizisyonun yarattığı büyük korkuyu akla getirir. Zira engizisyon tarafından mimlenen birinin kurtulma şansının azlığı ya da imkânsızlığı göz önünde bulunursa figürlerin gerçekleşen olaya şahit olmamak adına yaptıkları hareketler anlaşılabilir. Baş kapalı figürün sahneden kaçarken demonları uzak tutmak için iki eli ile yaptığı figa hareketi (Hughes, 2003, s. 164) (başparmağı işaret ve orta parmağın arasına



Resim 6: Anthony van Dyck, İmparator Theodosius'un Aziz Ambrose tarafından Milan Katedraline Girişinin Engellenişi, 1619-1620.

¹² Mitre 12. yüzyıla kadar geri uzanan, sadece Papa, kardinal ve piskoposlar tarafından giyilebilen litrük bir başlıktır (McCarty, 1972, s. 27).

alarak uzatarak gerçekleşen hareket) (Resim 4a) sahnede engizisyon korkusu olduğu kadar batıl inanç kaynaklı korkusunun/tembihin varlığını da göstermektedir. Goya, uçan erkek cadılar, cadıların saldırısına uğrayan acı içindeki figür ve toplamda tüm bu inanç ve inançların dini kurumlar ile beslenip yükseldiğini işaret etmek istemiş gibidir. Aptallığın, cahilliğin ya da dik başlılığın sembolü olarak sahnenin hemen sağ köşesine iliştirilmiş eşek (Cooper, 1987, s. 93) ise ressamın cadılık konusundaki genel inanca olan eleştirisini perçinler niteliktedir.



Resim 3a: Francisco Goya, Havadaki Cadılar

Çalışmamız içinde bulunan son eser ise Goya'nın *Büyük Keçi ya da Cadıların Şabatı* başlıklı eseridir ve belki de önceki satırlarda söz ettiğimiz "ressamın cadılık konusundaki genel inanca" olan perspektifini net şekilde ortaya koyar. Eserde keçi formuna girmiş Şeytan ile şabat toplantısında bulunan cadıların bir arada gösterilmiş olduğu alışlagelmiş bir kompozisyon şeması betimlenmiştir. Fakat önemli bir fark mevcuttur. Kadınların adeta bir vaazı dinler gibi Şeytan'ın karşısında oturmuş olarak betimlenmişler bile hiçbiri cadılık uygulaması gerçekleştiriyor. Avrupa'daki cadı avı döneminde üretilen cadı şabatı temalı eserler ile kıyaslandığında böylesi bir ikonografi biçimlendirebilmek için elbette kıtanın cadılık davaları ile ilişkisini kesmiş olduğu rahat bir ortam gerekmektedir. Aksi hâlde bir cadı şabatı varsa mutlaka cadılık uygulamaları da kompozisyon içinde mevcut olmuştur. Bu anlamda Goya, aslında Avrupa'da çoktandır hâkim olan cadılık temasını komikleştirme, bir çeşit parodiye döndürme eğilimini ölümünden yedi sene evvel tamamladığı eserinde tam olarak gösterebilmiştir. Goya, kariyeri boyunca hem cadı temalı eserlerde komikleştirme yolunu kullanan hem de ürettiği eserleri cadılık ve kült konularındaki genel geçerin üzerindeki bilgisiyle donatarak iki tarafı da besleyebilen bir ressam olmuştur.

Cadılık davalarındaki ateşin İspanya’da da sönmesi elbette bu tip eserlerin daha rahat şekilde üretilebilmesine olanak tanımıştır fakat daha önemlisi Goya’nın iç dünyasını yansıtan mektuplarında yatmaktadır. Goya, arkadaşı Zapater’e yazdığı mektupta “Cadılardan, goblinlerden, hayaletlerden, devlerden vb. varlıklardan korkmuyorum, aslında insan varoluşu dışındaki herhangi bir varoluş hâlinde korkmuyorum” (Gomm, 2005, s. 130) cümlesiyle aslında gerçek kötülüğün asıl kaynağını işaret eder gibidir ve orada cadı yoktur. Genel olarak 17. yüzyılın ortalarından itibaren cadı davalarının acımasızlığına halk tarafından yükselen itiraz sesleri Avrupa’daki cadı davalarının azalması ile sonuçlanmıştı ve bunun sanata yansması da sanatçıların konuyu bir parodiye dönüştürmesi ya da gülünç bir dışavurum ile tuvale aktarması ile neticelenmişti (Zika, 2006, s.63). İspanya Avrupa’nın diğer ülkeleri ile kıyaslandığında neredeyse iki yüzyıl kadar geç olsa da cadılık davalarını parodiye döndürebilecek ortama kavuşmuştur.

Sonuç olarak *Büyük Keçi ya da Cadıların Şabatında* (Resim 7) olduğu gibi ne Cadıların Şabatı (Resim 1) ne *Büyük Keçi*’de (Resim 2) ne de *Havadaki Cadılar* (Resim 3) başlıklı eserlerde cadılara atfedilen herhangi bir suç, aslında doğrudan sadece cadılara atfedilmiş değildir. Bu suçlar hem dolaylı yoldan hem de sembolik bir dil ile *Havadaki Cadılar*’da olduğu gibi kilisenin oluşturduğu sisteme atfedilmiştir. *Cadıların Şabatı*’ndaki gibi kişisel hayatında yaşadığı infial veya üzüntülerin farklı bir anlatım yolu olarak tercih edilmiştir veya *Büyük Keçi*’de olduğu gibi melankolik bir zihnin ürettiği korku dolu bir ilizyon olarak gösterilmiştir. Avrupa’daki cadılık davalarının ivme kaybetmesine rağmen cadı kavramı konusundaki tutuculuğuna belli bir süre devam etmiş İspanya’da Goya hem cadılık literatürden beslenip cadılık uygulamalarını isabetli şekilde göstermiş hem de eserlerinin alt metinlerinde bu suçlamaları muhteşem şekilde başka yönlere savuşturmayı başarak eleştirel bir dil ortaya koyabilmiştir.



Resim 7: Francisco Goya, *Büyük Keçi ya da Cadıların Şabatı*, 1821–23.

Kaynaklar

- Akın, H. (2011). *Ortaçağ Avrupası’nda Cadılar ve Cadı Avı*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Bailey, D.B. (2003). *Historical Dictionary of Witchcraft*, Oxford: The Scarecrow Press Inc.
- Burns, W.E. (2003). *Witch Hunts in Europe and America, an Encyclopedia*, London: Greenwood Press.
- Camthorne, N. (2019). *Witches, The History of Persecution*, London: Arcturus Publishing.
- Cooper, J.C. (1987). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, Londra, Thames&Hudson.
- Demir, B. (2017). *Batı Sanatında Ötekinin Temsili Olarak Cadı İmgesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.

- Dinzelbacher, P. (2006). Image Magic, Richard M. Golden (Ed.) *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition* içinde (ss. 536-538). California: ABC-CLIO INC.
- Gomm, C.S. (2005). *Francisco de Goya (1746-1828)*, London: Grange Books.
- Guiley, R.M (2008). *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft&Wicca*, New York: Facts on File.
- Henningsen, G. (2006). Witch Craze, Richard M. Golden (Ed.) *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition* içinde (ss.1205-1206). California: ABC-CLIO INC.
- Hughes, R. (2003). *Goya*, New York: Borzoi Book.
- Jonathan L. P. (2006). Sabbath, Richard M. Golden (Ed.) *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition* içinde (ss. 987-991). California: ABC-CLIO INC.
- Lambert, M. (2015). *Ortaçağda Dinsel Sapkınlıklar*, (Çev. Erdem Gökyaran), İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Mackay, C.S. (2009). *The Hammer of Witches, a Complete Translation of the Malleus Maleficarum*, Cambridge: Cambridge University Press.
- McCarty, W.F. (1972). *Ecclesiastical Dress, a Handbook for Theatre Costume*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Michigan State University.
- Montesano, M. (2014). Cadı Avı, Umberto Eco (Ed.), *Ortaçağ* içinde (ss. 223-227) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Oscar di S. (2006). Infanticide, Richard M. Golden (Ed.) *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition* içinde (ss.549-550). California: ABC-CLIO INC.
- Robins, R.H. (1981). *The Encyclopedia of Witchcraft & Demonology*, New York: Bonanza Books.
- Russell, J.B. (1972). *Witchcraft in the Middle Ages*. London: Cornell University Press.
- Spdanp, G. (2015). Piskoposluk Engizisyonu ve Papalık Engizisyonunu, Umberto Eco (Ed.), *Ortaçağ* içinde (ss. 251-254). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tal, G. (2012). An Enlightened View of Witches Melancholy and Delusionary Experience in Goya's "Spell", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 75. Bd., H. 1, pp. 33-39.
- Taylor, M.A. (2003). Abortion, Carson (Ed.). *The New Catholic Encyclopedia* içinde (ss. 24-31), Washington D.C: Gale
- The Holy Bible*, New International Version, International Bible Society, 1973.
- Zika, C. (2006). Art and Visual Images, Richard M. Golden (Ed.) *Encyclopedia of Witchcraft the Western Tradition* içinde (ss. 59-63). California: ABC-CLIO INC.



Özgün Makale

I. Dünya Savaşı Başlarken Osmanlı Basınında Taraf Olma Algısının İyi-Kötü Yakınlaşması Üzerinden Okunması¹

Reading the Perception of Being a Party in the
Ottoman Press on the Basis of Good – Bad
Reconciliation in the Beginning of the First
World War

Mehmet Ali KARAMAN²

Öz

Dünya tarihinin en etkili vakalarından olan savaşlar uzun ve sancılı süreçleri barındırır. Savaşların devletler tarihinde ayrıncı özelliklerinin yanı sıra birleştirici özellikleri de vardır. Öncesi ve sonrası ile etkisini sürdüren savaşlar toplumda devletlerin kendi iç çatışmalarına da ortam hazırlar. Bu polemikler genellikle üst bürokraside yaşandığı gibi basın ve yayın organlarında da kendini göstermiştir. Taraf olma, farklı kuvvetlerin yanında yer alma ve savaş sürecine dahil olma-olmama konuları genellikle polemik malzemeleridir.

XX. yüzyılın başına gelindiğinde tıpkı önceki savaşlar gibi I. Dünya Savaşı devletlerin olduğu kadar insanlığın da tarihini değiştirmiştir. Bu savaşı farklı kılan ise dünya üzerinde bilinen dört kıtayı yakından ilgilendirmesidir. Savaş sonrasında dünyada pek çok bölgenin haritaları yeniden çizilmiştir. Savaştan en çok etkilenen ve hem toprak hem de insan kaybıyla ciddi bunalmalar yaşayan, savaşın sonlanmasından kısa bir süre sonra da tamamen yıkılan Osmanlı Devleti olmuştur. Osmanlı Devleti'nin savaşa dâhil olma süreci, devletin yönetim merkezinde ve basın hayatında tartışmalı günlerin yaşanmasına sahne olmuştur. Mevcut çalışmada Osmanlı Devleti içerisinde savaş öncesi ve savaş sırasında yaşanan taraf olma algısının iyi-kötü yakınlaşması penceresinden ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlar sergilenirken ortak fikirde buluşma çabaları dönemin basın yayın organları merkezinden irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: I. Dünya Savaşı, Savaş Basını, Osmanlı Basını.

Abstract

Wars, one of the most effective cases in the history of the world, involve long and painful processes. Wars have discriminatory properties in the history of states, as well as unifying properties.

¹ Makale başvuru tarihi: 15.03.2020. Makale kabul tarihi: 11.04.2020.

² Doç. Dr., Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, malikaraman@hotmail.com. Orcid No:0000-0002-9875-6193



The wars that continue to be effective during the pre and post war periods also pave the way for the internal conflicts of the states in society. These polemics are often experienced in the upper bureaucracy as well as in the press and media. The issues of taking sides, taking part alongside different forces, and being involved in and not being involved in the war process are often polemical material.

By the beginning of the XXth century, just like the previous wars, the First World War changed the history of mankind as well as of the states. What makes this war different is that it concerns the four known continents on earth. After the war, maps of many regions around the world were redrawn. The Ottoman Empire, which was most affected by the war and experienced severe crises with the loss of both land and people, was completely destroyed shortly after the end of the war. The process of the Ottoman Empire's involvement in the war was the scene of controversial days in the administrative centre of the state and in the press. In this study, the perception of being a party in the Ottoman Empire before and during the war is discussed through the good-bad basis. While presenting these approaches, the efforts to meet in common opinion are analysed through the media organs of the period.

Keywords: First World War, War Press, Ottoman Press.

Giris

Siyasi tarihin en önemli başlıklarından olan savaşlar, bünyesinde toplumların bölünmesi ve yok olması sonucunu barındırdığı gibi, millet olma şuuru ve ortak hareket etme eylemlerinin gerçekleştirilmesi bakımından da yapıcı ve bütünleştirici bir rol üstlenirler. İnsanlığın gelişimi ile modern toplumların ortaya çıkması her asırda farklı millet ve unsurlarla birlikte değişik kavramların gün yüzüne çıkmasına ortam hazırlamıştır. Tarihi seyir içerisinde toplumlar gelişse de savaş gerçeği neredeyse her coğrafya için dinamizmini korumuştur. İnsanlıkla beraber savaşların da modernleşme çerçevesindeki tekâmülü özünde bir ilkellik ve vandalizm barındırır da, zaman içerisinde ilmi esaslar üzerine oturtulmak suretiyle profesyonel taktik ve stratejiler kapsamında ele alınmaya başlamıştır.

Savaşların neredeyse bir bilim haline gelmesi, pek çok farklı disiplin ile işbirliğini kaçınılmaz hale getirmiştir. Bu anlamda savaş dönemlerinde basın yayın organlarının verileri tarih için önemli ve zengin veriler sunmaktadır. Basın ve yayın organlarından olan gazete, politika, ekonomi, kültür ve daha başka konularda haber ve bilgi vermek için, yorumlu ya da yorumsuz, her gün ya da belirli zaman aralıkları ile çıkarılan bir kitle iletişim aracıdır. Basın kültür hayatına dâhil olduğu her dönemde ve her bölgede kitleler tarafından takip edilmiş ve kamuoyu üzerinde sürekli bir etkiye sahip olmuştur. XIX. yüzyıla gelindiğinde ise basının kitleler üzerinde etkisinin artarak devam ettiğinden söz etmek mümkündür. Bu etki sayesinde 1828 itibarı ile Osmanlı sınırlarında gazete ve mecmuaların ilk örnekleri görülür³.

XIX. yüzyıl dünyanın yeniden şekillendiği, haritaların masa başında çizildiği ve ulus devlet kavramının hayat bulduğu yıllar olmuştur. XX. yüzyılın ilk çeyreğinde ise önce Balkan Savaşlarının, sonra da dünyanın neredeyse genelini ilgilendiren umumi harbin başlaması dünya siyasi tarihine yön veren vakalardandır. Bu vakalar Osmanlı Devleti'nin uluslararası siyasette zaafalarını göstermenin yanında aynı zamanda imparatorluğun, toplumsal hayata etkileri çok yönlü olan nüfus dinamiklerini de değiştirmiştir. Bu çerçevede ortaya çıkan Osmanlılık fikrinin işlevini

3 1828 yılında Osmanlı sınırları dâhilinde olan Mısır'da Mehmet Ali Paşa'nın girişimleriyle yayımlanan Vekayi-i Misriye ilk gazete olma özelliği taşımaktadır. Koloğlu, O. (2014). *İlk Gazete İlk Polemik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.



yitirmesi ve Osmanlı'ya çok ulusluluk kimliği kazandıran Balkan toplumu unsurlarının bağımsızlıklarını elde ederek devlet sınırları dışında kalması Osmanlı'nın imparatorluk kimliğinden sıyrılarak devlet kimliğine rücu etmesine sebep olmuştur.

Bütün bu olaylar ön Asya, Ortadoğu ve Avrupa tarihini yakından ilgilendirmiş, dolayısıyla da dönemin basınına konu oluşturmuştur. Basının üstlendiği rol genelde haber aktarma gayesi taşımakta ise de temeline inildiğinde kamuoyu oluşturma, toplumları yönlendirme ve istihbarat elde etme çabalarına rastlanır. Bu yorumu dönemin bütün basın ve yayın organları için söylemek mümkündür.

Osmanlı sınırları dâhilinde 1828 itibarı ile *Vakayi-i Mısriyye* ile başlayan gazete hayatı İstanbul'da 1831 yılında çıkan devletin ilk resmi gazetesi olma özelliği taşıyan *Takvim-i Vekayi* ile devam etmiştir. II. Meşrutiyet Dönemi ilan edildiği 1908 ile I. Dünya Savaşı'nın nihayet bulduğu 1918 yıllarını kapsar. II. Meşrutiyet Dönemine geldiğinde ise "*Matbuat Kanun Dairesinde Serbesttir*" ifadesinin yer aldığı Kanun-i Esasi'nin yeniden hayata geçirilmesi ile de basın ve yayın kültürü farklı bir ivme kazanmış, Osmanlı sınırında Meşrutiyetin ilanından 1918 yılının sonuna kadar geçen on buçuk yıllık bir dönem içinde 918 gazete ve dergi çıkmıştır (Yüst, 1995, s. 202). Bu dönem basın hayatında ciddi gelişmelerin yaşandığı ve savaş basını kültürünün olgunlaştığı yıllar olmuştur. Yayımlanan bütün gazete ve mecmualar belli çerçevede savaş haberlerinin detaylarını aktardıkları gibi daha ziyade kamuoyu üzerinde hükümetin talepleri doğrultusunda haberler aktarmaktadırlar. Gazete haberlerine genellikle uygulanan sansür çerçevesinde yer verilir.⁴ Haber detaylarında toplumsal nitelikte milliyet unsurunu ön plana çıkaran haberler bulunacağı gibi cephe gerisinde yaşananlar genellikle abartılı şekilde detaylandırılmaktadır. Aşağıda çok sayıda örneğine yer verilecek olan haber detaylarında bazı gazetelerde kayıp ve yenilgilerden kesinlikle bahsedilmemektedir. Avrupa basını için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Gazeteler eğer muhalif değillerse genellikle savaş propagandası dâhilinde kamuoyu merkezli yayın politikaları sürdürmüşlerdir. I. Dünya Savaşı yıllarında uygulanan ve belki zaman zamanda sonradan bir takım eleştirilere sebep olan sansür uygulaması sadece bu dönemde yürürlüğe konulan bir şey değildir. Bir güvenlik meselesi olarak farklı şekillerde var olan ve I. Dünya Savaşı yıllarında savaşın getirdiği askeri ve siyasi sebeplerden dolayı yürürlüğe konulan bir uygulamadır. Ancak önceki sansür uygulamalarından daha geniş ve kapsamlıdır. I. Dünya Savaşı yıllarında uygulanan sansür, resmi ve hususi haberleşmeyi, matbaa ve matbuat faaliyetlerini, sinema ve tiyatro gösterimini ve hatta ulaştırmanın denetlenmesini vs. bütün unsurları kapsamıştır (Kalemli, 2018, s.511).

Savaş Yıllarında Osmanlı Devleti'nde Siyasi ve Sosyal Vaziyet

XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu için değişimlerin en yoğun şekilde yaşandığı yıllar olmuştur. Fransız İhtilali'nin getirdiği değişim rüzgârları, Osmanlı sultanları dâhil olmak üzere Osmanlı bürokratik yapısını da derinden ilgilendirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu içerisinde sadece bürokratlar değil, padişahlar da bu değişimden etkilenmişlerdir. Tahta çıkışı 1789 yılına tesadüf eden Sultan III. Selim'in Fransa'ya olan alakası kendini henüz şehzadeligi döneminde hissettirmiş, bu durum III. Selim'in göz hapsinde tutulduğu kafes hayatı sırasında İshak Bey aracılığıyla

⁴ 22 Mart 1909 Tarihinde Dâhiliye Nezareti tarafından yayınlanan yazıda gazete dağıtıcılarının sokaklarda sattıkları gazetelerin münderecatından bağırarak bahsetmelerinin halkı heyecana sevk ettiği gibi, nizamen yasak olduğundan engellenmesi gerektiği belirtilmiştir. BOA, DH. MKT. 2777/27 (29 S 1327).

Ayrıca meşrutiyet sonrası yayınlanan başka bir belgede, Askeri matbuat kanunu ceza kanunnamesine iki kıta layiha eklemek sureti ile ordunun sırları ve gizli tutulması gereken sırlarının neşir ve ilan edilmesinin men edildiğini görmekteyiz. BOA, ŞD. 658/35, (23 S 1333).

Fransa kralına yazdığı mektuplarla açığa çıkmıştır (Show, 2008, s. 21). Sultan II. Mahmut ise radikal değişikliklere kaynak teşkil edecek ıslahat girişimleriyle toplumun belli kesiminden tepkiler almıştır. Bu dönemde yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla birlikte askeri alandaki egemenlik yerini bürokratik hâkimiyete bırakmıştır. Modernleşme temayülleri Batılılaşma ile aynı anlama gelecek bir hal almıştı. Mustafa Reşit Paşa ile başlayan bürokratik hâkimiyet ve değişim süreci yüzyılın sonuna kadar kendini hissettirmiştir. Toplumun bir kesimi buna direniş gösterse de aydın kesim farklı fikir akımları içerisinde olmak suretiyle genel anlamda modernleşmeye sıcak bakmışlardır.

Modernleşme fikri genellikle ordunun yenilenmesi şeklinde anlam bulmuştur. Yurt dışından ekibiyle beraber getirilen pek çok subay, Osmanlı zabitleri üzerinde nüfuzlarını kurmak suretiyle bu süreçte etkin rol oynamışlardır. Bütün bu yenilik faaliyetleri son dönemde girilen savaşlarda kötü sonuçlar alınmasının önüne geçemediği gibi gerek kamuoyu üzerinde gerekse eğitimli belli kesimlerin de tepkisine yol açmıştır. Kırım Harbi ile başlayan kayıplar süreci, 93 Harbi ile devam etmiş, XX. yüzyıla gelindiğinde ise Trablusgarp ve Balkan Savaşlarında verilen kayıplar ile en üst safhaya çıkmıştır. Öte yandan Balkanlarda yaşanan bunalım ve ayrılıkçı hareketler toplumun genelini derinden etkilemiştir. I. Meşrutiyet ile başlayan demokratikleşme hayalleri Sultan II. Abdülhamid'in geri adımıyla durumun bir rejim bunalımına dönmesine sebebiyet vermiştir. Sultana karşı neredeyse ülkenin pek çok kesiminden girişilen keskin muhalefet, basın ve yayın organlarına detaylıca yansımıştır. Yurt içi ve yurt dışında yayınlanan muhalif yayınlar ülkede askeri okullar başta olmak üzere hemen her kesimde talep görür bir hal almıştı. İsyân içerisindeki aydınlar topluluğu sürekli hürriyet propagandası yapmakla beraber, devletin subayları ise mahiyetleriyle beraber iktidara karşı dağa çıkacak kadar ileri giderek tepkilerini dile getirmişlerdir.

Osmanlı Devleti'nde II. Meşrutiyet, 1908-1918 yılları arası dönemdir. 1908 seçimlerinden zaferle çıkan İttihat ve Terakki Cemiyeti siyasi otoritesini sağlayamamakta, ancak 1913 yılındaki Bab-ı Âli baskınından sonra iktidarını ilan etmekteydi. İttihat ve Terakki'nin 1890'larda başlayan serüveni 1908 yılında meyvesini vermiş ancak 1908 sonrasında on yıllık süreçte devlet siyasi açıdan oldukça sıkıntılı günler yaşamıştır. On yıllık II. Meşrutiyet Dönemi içerisinde 1909 yılında 31 Mart Vakası, 1911 yılında Trablusgarp Savaşı, 1911-1912 senelerinde Balkan Savaşları ve nihayet 1914-1918 yıllarını kapsayan dört yıllık süreçte de I. Dünya Savaşı'nın yaşandığı yıllar olmuştur.

I. Dünya Savaşı'na gelindiğinde temel anlamda ekonomik, siyasi ve daha da önemlisi psikolojik açıdan yorgun bir Osmanlı toplumundan söz etmek mümkündür. Bu olumsuz havada iştirak edilen bir savaş ortamında Osmanlı basınını ne kadar tek vücut olabileceği ayrı bir tartışma sürecine zemin hazırlamıştır. İslamcı, Türkçü, Osmanlıcı ve yine Osmanlıcı çerçevede Batıcı eğilimlerin ve polemiklerin yaşandığı Osmanlı basın ve yayın hayatı, savaş sürecinde de değerler penceresinden bakıldığında sansürün de etkisiyle yakınlaşma eğilimine girmiştir. Kavramsal açıdan ülke menfaatleri gözetilmek kaydıyla girişilen bu yaklaşım eğilimleri, savaş yıllarından önceki dönemde, yani II. Meşrutiyet'in ilanı sürecinde de yaşanmış bir durumdu. I. Meşrutiyet'in askıya alınmasıyla farklı kesimlerin kendi köşesinden yaptıkları ortak söylemler, Sultan II. Abdülhamid'i ortak hedef haline getirmiştir.

I. Dünya Savaşı, Osmanlı Devleti için, devlet tecrübesi yönünden oldukça zayıf olan İttihat ve Terakki yönetiminin siyasi, sosyal ve askeri politikalarının hayata geçtiği, başarısızlıklarla dolu sarsıcı bir süreç olmuştur. I. Dünya Savaşı başlamadan Osmanlı Devleti tarafsızlığını ilan ederken öte yandan da savaş öncesinde başlayan ittifak arayışlarını diplomatik çerçevede sürdürmüştür. Bu arayışlar dâhilinde Ruslarla, İngiliz, Fransızlar, Yunanlılar ve Bulgarlarla temasa geçilmiş, özellikle 27 Kasım 1914 tarihinde İngilizlere yapılan resmi ittifak teklifi İngilizler tarafından nazikçe reddedilmiştir (Akbay, 1991, s.37) .



I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Basını ve Toplumdaki Polemikler

I. Dünya Savaşı yılları beraberinde getirdiği felaket, kıtlık ve dramlar zaman zaman olduğu gibi, çoğu zaman sansürlenerek ve farklı bakış açılarıyla basın dünyasında kendine yer bulmuştur. Osmanlı Dönemi basın tarihinin özellikle I. Dünya Savaşı ve sonrasındaki gelişmeleri gözlemlediğinde, oldukça hareketli, çalkantılı, siyasi, sosyal ve dinî bakımlardan yer yer sert mücadelelerin cereyan ettiği rahatlıkla görülür (Canatar, 2015, s. 306). Dönemin Osmanlı basını savaş yıllarında sansürün etkisiyle zorunluluktan birlikte hareket etme tutumu sergilemiştir. Basın üzerinden kitleleri ortak bir çatı altında toplama arzusu genellikleinmotifler üzerinden olmuştur. Basının büyük bir bölümü din, cihad ve ümmet kavramları üzerinden başlıklar atarak bu meyanda yayınlar yapmıştır. Padişahın cihad ilanı toplum üzerinde kutsiyet arz etmekle beraber fetvaya kutsallık vasfı kazandırılması için Kur'an'ın Tövbe Suresi'nin 41. ayeti dayanak olarak seçilmiştir. İlgili ayette Allah'a başkaldıranlarla anlaşma yapılması hususunda Allah iradesinin ne olduğu anlatılması için surenin nazil olduğu belirtilmektedir. Cihad ilanının dayandırılması için temel teşkil eden ayette; *“Ağırlıkla, ağırlıksız olarak savaşa düzülün, Allah uğrunda malınızla canınızla vuruşun. Bu sizin için hayırlıdır. Bunu böyle bilin”*. Öte yandan fetvanın beşinci bölümünde bulunan İslam Devleti'nin yardımcıları olarak gösterilen Hristiyan devletler ile ilgili Kur'an hükümleri cihad ile çelişmektedir. Al-i İmrân Suresi'nin 28. ayeti müminlerin, müminlerin dışında kalanlardan kendilerine yardımcı seçmeleri yasaklanmaktadır. Maide Suresi'nin 51. ayeti durumu daha da açık ifadelerle göstermektedir. Ayette; *“Ey insanlar! Yahudileri de Hristiyanları da kendinize koruyucu edinmeyin. Onlar ancak birbirlerini korurlar. İçinizden her kim onları kendisine koruyucu edinecek olursa gerçekten o da onlardan olur. Çünkü Allah kâfirlere yol göstermez”* denmektedir (Karal, 1996, s. 402). Bu çelişki devlet yetkililerini kaygıya itmiş olsa gerek ki özellikle hükümetin kontrolünde olan bazı din adamları bu çerçevede propaganda yapmak suretiyle İslam coğrafyası ve çeşitli tarikatları konuya dâhil etme eğiliminde olmuşlardır

O günlerin yegâne kaygısı bloklaşan dünya üzerinde doğru cephede yer alma arzusundan ibaretti. Osmanlı subaylarının Alman yakınlaşması zaman zaman tenkit konusu olsa da Almanlar ile birlikte hareket etmeyi meşru kılma çabası gerek siyasilerin, gerekse muktedir ordu mensuplarının çabaları arasındaydı. Alman egemenliği Osmanlı ordusunda kendisini XIX. yüzyılın son çeyreğinde iyice hissettirmişti. Askeri okullarda göreve getirilen Alman subayları o dönemlerde henüz resmi kimlik kazanmamış olan Jön Türkler arasında iyiden iyiye benimsenmişlerdi. XX. yüzyılın başına gelindiğinde Alman subayların resmileşme sürecine giren ve daha sonra siyasi fırka kimliğine bürünecek olan İttihat ve Terakki Cemiyeti mensupları arasında hayranlık uyandırır bir misyon üstlendiklerini Osmanlı subaylarının gazete sütunlarında yer alan yazılarından anlaşılmaktadır. Rumi 1 Eylül 1324/14 Eylül 1908 tarihli Asker Mecmuası'nda yer alan yazıda Erkânı Harbiye-i Umûmiye Dâiresi'nde vazifeli Ali Fuad Bey (Cebesoy) dönemin önemli isimlerinden olan ve Osmanlı ordusunda çeşitli vazifelerde bulunmuş Colmar von der Goltz Paşa ile alakalı hayranlık ve muhabbetini gizleyemediği yazısında;

“Büyük üstâd! Makalelerinizi bana gönderiniz. Ben onları birer nüsha-ı bi-bahâ-yı irfân gibi telakki ederek bir itinâ-yı müşikâfâne ile tercüme ve (Asker)imiz vasıtasıyla sevgili silâh arkadaşlarıma hediye eylerim. Tekrarını bir türlü diyemediğim (büyük üstad) kelimesini bir daha tekrar ederek bütün memleket ve bütün ordu nâmına en samimi hissyât-ı ta'zîmiyemi takdîm ile kesb-i şeref eylerim” demektedir (Ali Fuad Bey, Asker, 1908, s. 2).

Bu yazı örneğinde dönemin zabitlerinin Alman subaylarına karşı olan alakaları fanatizm ölçüsünde çok sayıda gazete sütunlarına yansımıştır. Savaşın başladığı ilk günlerde Osmanlı Dev-

leti tarafsız kalmayı tercih etti. 29 Ekim 1914 tarihli Karadeniz baskınına kadar Devlet siyaseten tarafını belli etmese de zaman zaman basında farklı yazılar yer almıştır. *Sebil'ü-l Reşâd* gazetesinin Rumi 4 Eylül 1330/Miladi 17 Eylül 1914 tarihli sayısında yer alan “İngiltere ve Fransa'nın İttifakı ve Müşterek Entrikaları” başlıklı yazı ile “Harb-i Umûmi ve Alem-i İslâm” başlıklı makalelerde taraflar ve daha da önemlisi Osmanlı Müslümanlarının olması gerektiği saf okuyucuya aktarılmaktaydı. “Harb-i Umûmi ve Alem-i İslâm” yazıda, Fas, Cezayir ve Tunus'ta askerlere dağıtılan Arapça hutbenin tercümesine yer verilmiştir. Osmanlı toplumunun en hassas değerleri üzerinden haber yapmak kaydıyla toplumu Alman yakınlaşmasına ve olası Alman ittifakına ısındırmak gayesi ile çok sayıda makaleye yer verilmiştir. Bunlardan birisi de Yine *Sebil'ü-l Reşad*'ın aynı sayısında yer alan “Harb-ı Hâzırdan Alınan Dersler” başlıklı makaledir. Makalede Alman İmparatoru ve Generalinin tevazu ve dindarlığından bahsedilerek şu satırlara yer verilmiştir;

Bütün dünyada maddi ve manevi pek azim inkılablara bâdi olacak harb-i hâzırdan ferdler, cemiyetler, milletler, hâsılı bütün cihan bugün büyük büyük dersler alıyor. Bu dersler meyânında bizce en mühimi bu kadar kudret ve kuvvetle beraber Alman imparatorunun, Alman kumandanlarının Cenâb-ı hakkı dillerinden düşürmemeleri, muzafferiyetlerinin şerefini Cenâb-ı hakka bırakmalarıdır. Şimdiye kadar Alman İmparatoru'nun hiçbir nutku yoktur ki muzafferiyeti Cenab-ı hakkın lütuf ve muavenetine tefvîz etmemiş olsun. General Hindenburg gibi cihangir bir kumandanın Rusların beş yüz bin kişilik ordularını perişân ettikten, yüz binlerce esir aldıktan sonra şeci askerine bir beyanname neşrediyor; Alelade bir vazifesini ifâ etmiş gibi hiç gurur getirmeyerek kemal-i tevzu ile askerini taltif ediyor...”

I. Dünya Savaşı yıllarında Osmanlı Devleti'nde İttihat ve Terakki Cemiyeti iktidarı egemendir. Sultan II. Abdülhamid'i tahttan indiren İttihat ve Terakki rejimi basın üzerinde gözle görülür bir baskı uygulamıştır. Cemiyete keskin muhalefetiyle bilinen *İkdam Gazetesi* savaş yıllarında katı muhalif tutumunu değiştirmenin yanı sıra Alman basınından haberleri okuyucusuna aktarmıştır. “Türkiye Dostluğunun Kıymeti” başlığıyla İtalya'ya ithafen yazılan ve *Berlin Doçe Tağse Zaytung Gazetesi*'nde yayınlanan haberi okuyucusuna aktaran İkdam şu satırlara yer vermiştir;

“Osmanlı hareket-i ahiresinin Trablusgarb'da büyük bir aksi tesir husule getirilmesinden endişe eden İtalya gazetelerine cevaben eğer İtalya, Almanya Avusturya ve Türkiye ile birlikde hareket ederse Balkanlarda ve Şark-ı âlem-i İslam'ında kendisine kadir ve kıymetini artmaktan başka istikbalde nüfuzunu ve muvaffakiyetini yükseltmiş olacaktır” (İkdâm, 3 Kasım 1914).

Aynı sayıda yer alan ve “Hükümet-i Osmaniye Kıymetdar Bir Müttefiktir” başlıklı yazı da *Frankfurt Gazetesi* yazdığı bir baş makale okuyucuya aktarılıyor. Yazıda;

“Hükümet-i merkeziye Türkiye'yi yüzlerce harb meydanında boy göstermiş kıymetdar bir müttefik olarak telakki ederler. Makam-ı hilafetin daire-i nüfuzu pek önemli ve yüzedir. Hükümet-i Osmaniye'nin Almanya nüfuzuyla muharebeye sevk edildiği ithamı doğru değildir. Zira Hükümet-i Osmaniye bir devlet-i tabi' değildir. Kendi kararlarında tamamen serbesttir”.

Dönemin önemli yayın organlarından biri de Hüseyin Cahit Yalçın yönetiminde çıkartılan ve İttihat ve Terakki Cemiyeti yayın organı olan *Tanin* gazetesidir. Gazete yayın hayatına başladığı yıl olan 1908 tarihi itibarı ile Cemiyetin en önemli propaganda aracı olma misyonunu üstlenmiştir. Üç dönem halinde yayın hayatını sürdüren *Tanin*, 1908-1914, 1914-1922 ve 1943-1947 yılları arasında basın hayatında yer almıştır (Karaman, 2016, s. 8). Gazete hükümetin I. Dünya Savaşı ile alakalı bütün politikalarını yakından takip ederek okuyucusuna aktarmıştır. Savaşa Osmanlı Devleti'nin dâhil oluşunu 31 Ekim 1914 tarihli ve 2104 sayılı nüshasında “Beklenmeyen Vaka” başlıklı başyazı ile aktaran gazete, devletin savaşa dâhil oluşunu sürpriz olarak değerlendirmiş, Osmanlı'nın tarafsızlık yaklaşımına bir kez daha vurgu yapmıştır. Yazıda;



“En mühim ricâl-i siyasiyeden en âsude mektep çocuklarına varıncaya kadar şu içinde yaşadığımız buhran aylarının üzüntülü, mez’ic, kasvetâlud günleri arasında bize bir vaha-i sükûn ve istirahat getiren bayramı huzur ve sükûn ile karşılarken hiç beklemediğimiz bir vak’a, tarihi bir hadise karşısında bulunduk. Bir zamanlar bir Osmanlı havuzu olan ve bu günde hala yarısından ziyadesinde Osmanlı bayrağının hakkıyla dalgalanan Karadeniz’de birkaç sefineden ibaret olan bir Osmanlı fırka-ı bahriyesi boğazın karasuları denilecek bir sahada talimler yaparken birden bire Rus sefâin-i harbiyesine tesadüf etti ve bunların her suretle süpheli görünen hareketlerini tedkik ederken nagehâni bir taarruza uğradı. Müdâfaa-i meşrua halinde bulunan Osmanlı donanması hemen orada vazife ifâ ettikten sonra rücu etmiştir”.

“Harb ve Tesirâtı” başlıklı yazı Tanin’in 3 Kasım 1914 tarihli nüshasında yer alan ve Osmanlı’nın umumi harbde hangi safta yer alacağını netleştirmiş genel ifadelerine yer verir. Savaş esnasında ittifak edilen milletlerin Türklerin sembolü olan hilali selamladıklarını ve Türkler ile alakalı son derece olumlu yazılar yazıldığını beyan etmektedir. Yazı içerisinde sıkça Türkiye’ye yapılan tecavüze vurgu yapılmakla beraber Türkiye’nin er ya da geç doğru saf olan Alman ve Avusturya devletlerine dâhil olması vurgusu yapılmıştır.

“Karadeniz hadisesi Almanya ve Avusturya’da mâlûm olur olmaz, bunun bir harp demek olduğunu anlaşıldı ve uğradığımız tecavüz Alman matbuatında ani bir galeyan uyandırdı; bir taraftan tecavüzün ne derecelerde hainane olduğu izah edilirken diğer taraftan da zaten bunun er geç zuhur edeceği, Türkiye’nin mevki Almanya ve Avusturya’nın yanlarından başka bir yerde olmayacağı beyân edildi. Hemen bütün Alman ve Avusturya gazetelerinin müttehiden çıkardıkları bu samimi avaze-i teveccüh ve muhabbet, eski ve biümit düşmanlarımıza karşı kemal-i azim ve metanetle kabul ettiğimiz bu harpte bizim için pek kıymetli bir tezahür ve muhabbetkârâne Berlin ve Viyana’nın her renk şeklinden en mühim gazeteleri hakkımızda şimdiye kadar tanımadığımız cemilekâr bir lisan kullanıyorlar. Hilali selamlayanlar, düşmanlarının düşmanına dost ve müttefik sıfatıyla beyân-ı hoşamed edenler müttefik ve müşterek kuvvetlerin savlet-i fahranesinden sonra açılacak sulh ve selâh asrında Türkiye’nin de mazisi kadar şanlı bir istikbale hakkı olduğu en samimi bir lisanla ilan ve temenni eyleyenler emin olabilirlerki kendi kuvvetine emniyet ve itimat ve bu harpten mutlaka muzaffer çıkmak için aht-ı minak eden millet-i Osmaniye gerek servet ve tabietin tesis ettiği bu sulh arkadaşlığı esnasında gerek onun ve addettiği sabah-ı selamette şu tezahürat-ı muddetkârâneyi hiçbir zaman hatırdan çıkarmayacaktır”.

Sadrazam Said Halim Paşa “Buhranlarımız” adını verdiği hatıralarında Osmanlı Devleti’nin I. Dünya Savaşı’na dâhil olduğu olaylardan habersiz olduğunu ifade eder. Karadeniz Hadisesi’nin gerçekleştiği anlarda rahatsız olduğunu ve evinde doktor tavsiyesiyle istirahat ettiği bilinen Sadrazamın bu durumu dönemin basınında da yer alır. *Tanin* Gazetesi’nin 31 Ekim 1914 tarihli nüshasının birinci sayfasında yer alan “Sadrazam Paşa” başlıklı haber; “Sadrazam Paşa Hazretleri’nin rahatsız buldukları mesmû’şahane olması üzerine taraf-ı şahaneden ikinci mâbeynci ve sertabîp beyler müşârinileyhin konaklarına i’zâm buyurularak istihzâr-ı hâtr etmişlerdir.” şeklinde yer almıştır⁵.

Mihran Efendi tarafından yayınlanan Sabah Gazetesi uzun soluklu basın serüveninde itidal üzerine yayın politikası izlemiştir. Savaşın kaçınılmaz olması ve Karadeniz Hadisesi’nin gerçekleşmiş olmasına rağmen 1 Kasım 1914 tarihli başyazıda savaşa Osmanlı’nın tarafsızlığı ihtimali üzerine yazılar yayınlamıştır.

5 Bu gelişmeler yaşanırken siyasi anlamda Osmanlı Devleti’nin savaşa Almanlarla dâhil oluşunun kilit vakası olan iki Alman savaş gemisi Goben ve Breslav’ın satın alınması hadisesi gerçekleşmekteydi. BOA, HR.HMŞ.İŞO, 120/17 R(4/08/1330-17 Ekim 1914). Oysa bu konu resmileşmeden evvel de yine basın yayın organlarında bu iki geminin satın alındığına dair haberler yayınlanmaya başladı. Tasvir-i Efkâr, “Goben ve Breslav’ı Satın Aldık”, 11 Ağustos 1914, No.1165, s. 3.

“İtilaf-ı müselles donanmaları ile Bab-ı âli arasında inkita-ı münasebât emr-i vaki hükmünü alıyor. Rusya sefiri dün akşam şehrimizden hareket etti. Diğer iki sefirin bugün yarın hareketinden bahs olunuyor. Mamafih henüz resmen hal-i harbde bulunmuyoruz. Devletimize karşı harb ilan edildiğini akşam geç saatlere kadar haber almamış idik. Bilakis Ruslar tarafından Karadeniz vakasına sebebiyet verilmesini diplomatlarca çare-i tesviyesini bulmaktan bahs edildiğini rivayet olunmakta idi.

...Ezcümle sefirlerin alelacele pasaportlarını talep etmiş olmaları karşısında harbin önünün alınmasını oldukça zayıf bir ihtimal olduğunu görüyoruz. Karadeniz meselesinin haricinde İngilizlerin Mısrıda yaptıkları hukuksuzluklar ve ihlaller ihtilafe sebeptir”.

2 Kasım 1914 tarihli “Politikamızda Tebeddül Yoktur” başlıklı yazıda da ısrarla tarafsızlığa vurgu yapan gazete şu satırlara yer vermiştir;

“Avrupa harb-i umumisinin ferda-yı zuhurunda Bâb-ı âli'nin politikası gazetemiz ve diğer rüfeka-yı kiramızın tarafından kısa kısa ve anlaşılır bir cümle ile tarif olunmuş idi. Demişdik ki: Avrupa'nın mukadderat-ı cedidesi tayin olunacağı zaman hukuk-ı devletin müdafaa ve siyasetine amade bulunmak üzere milli kuvveti tahşid etmekle beraber muharebenin sonuna kadar bitaraf kalmak Hükümet-i Osmaniye'nin menfaati icabı olduğu gibi Bâb-ı âlice kabul edilen hatt-ı hareket bundan ibaretti”.

Savaş Sürecinde Basın Yoluyla Toplumsal Algı

Savaş sürecine girilmeden evvel Batılı Devletler sosyal ve askeri anlamda kendilerini ilgilendirecek onlarca yıllık planlarını yapmışlardı. Osmanlı coğrafyası içerisinde yer alan Orta Doğu topraklarında bulunan petrol kaynakları ile alakalı olarak ülkenin merkezinden başlayıp Avrupa bağlantılı olarak Hicaz'a kadar uzanan demiryolu ağının oluşturulması bu planlarının iskeletini oluşturur. Savaş öncesinde Osmanlı Devleti'nin Batılılar gibi bir öngörüsünün olmadığını söylemek mümkündür. Bunun çeşitli sebepleri olmakla birlikte en önemlilerinden birisi savaş yıllarında iktidarda olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin daha ziyade iktidar sorunlarıyla uğraşmaları gösterilebilir. Devletin içinde bulunduğu siyasi çalkantılar dış politikaya dair planların yapılmasını engellemiştir. Uzun yıllar savaş psikolojisi içerisinde olan Osmanlı toplumu, I. Dünya Savaşı'na girişi tecrübeyle göğüslemekten ziyade bıkkınlık algısı içerisinde savaşa dâhil olmuşlardır. Devlet ricalinde ise bıkkınlık hissi bastırılmakla beraber halkı cesarete sevk ettirecek bir anlayış hâkimdi.

Toplum psikolojisini üst düzeyde tutma adına basın ve yayın organları en verimli düzeyde kullanılmıştır. Toplumun normal bir şekilde işleyişini sağlamak için gereken bütün tedbirlerin alındığı haber ve yazılar gazete sütunlarına fazlaca yansımıştır. Gazete ve mecmua sütunlarında kahramanlık öyküleri ve cephede alınan galibiyetlerin renklendirilerek aktarıldığını söylemek mümkündür. Aynı gazetelerde mağlubiyet ya da kayıp içeren haberlere çok fazla yer verilmiştir. Kötü sonuçlar ve ölümler iyiye evrilerek “ardı zaferdir ya da şehitlik ulaşılabilecek en üst mertebedir” şeklinde sloganlar ile okuyucuya aktarılmıştır. Bu durum zorunlu olarak propaganda olgusunu beraberinde getirmiştir. Propaganda I. Dünya Savaşı'nda ilk olarak, modern bir savaş aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. Uçaklardan atılan bildiri ve beyannameler, savaşan askerleri etkilediği gibi, halkın morali üzerinde de etkili olmuştur. Propaganda sadece düşmanla sınırlı kalmamış, ülke içinde de birlik ve beraberlik içinde uygulanmıştır (Ayhan, 2008, s. 77).

I. Dünya Savaşı'nın başladığı yıl olan 1914 öncesinde, Osmanlı toplumu ciddi anlamda çeşitli bölünmelere muhatap olmuştu. Bu bölünme fikir akımlarının gelişmesi ve bu akımların savu-



nucularının birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılmalarına neden olmuştur. Fransa hayranlığı ile başlayan XVIII. yüzyılın ilk yarısı, yüzyılın sonuna gelindiğinde yerini Alman yakınlaşmasına bırakmıştır. Almanlara olan hayranlık, daha ziyade Osmanlı subayları arasında yayılırken savaşa girilen zamanlarda bloklaşma anlayışı içerisinde İngiliz taraftarı olan aydın ve yönetici sayısı hiç de az değildi. Savaşın Avrupa’da başladığı dönemlerde Osmanlı Devleti tarafsızlığını ilan ederken, diplomatik süreçte devlet adamları ve subayların Alman hayranlığının verdiği yakınlaşma netice vererek devlet bir anda Alman ordusu ile kader birliği yapma kararı almıştır. Bu durumun hemen akabinde Sultan Reşad’ın cihad ilanı toplumsal fikir çatışmalarını temel anlamda bitirerek ciddi bir yakınlaşmaya ortam sağladı. Öyle ki 11 Kasım 1914 tarihindeki cihad çağrısı sonucunda imparatorluk sınırlarının haricinde de bütün İslam coğrafyasında karşılık bularak pek çok bölgeden askeri ve maddi desteği arttırdı.⁶ Cihadın ilan edilmesi ile savaşın hemen başında Osmanlı ordusundaki asker sayısını neredeyse ikiye katlamıştı ve bu sayı aşağı yukarı bir buçuk milyona yaklaşmıştı (Beşikçi, 2005, s. 138). Orduya iştirak sadece İslam coğrafyasından gerçekleşmemiştir. Avrupa ve Balkanlarda bulunan pek çok Müslüman bu çağrıya iştirak etmek suretiyle orduya dâhil olmuşlardır.⁷ 11 Kasım 1914’te yayınladığı bir beyanname ile İtilaf devletlerine karşı resmen savaş ilân eden Sultan Mehmed Reşad’ın yeryüzündeki bütün Müslümanları İngiltere, Rusya ve Fransa’ya karşı Cihad-ı Ekber’e davet etmesi savaşın kutsal boyut kazanarak faaliyetlerin daha da yoğunluk kazanmasına neden oldu (Öğün, 2018, s. 97). Öte yandan olağanüstü durumlarda dinî ibadetlerin toplu olarak yapılması, devlet erkânının bu ritüellerde bulunması, toplumsal bütünleşmeyi daha da arttırır. Toplu Cuma namazları, şükür namazları, zafer duaları, mevlitler, hatimler ve şehrin merkezinde beraber kılınan namazdan sonra yapılan toplantı ve yürüyüşler, dinin toplumsal bütünlüğü koruyan ve destekleyen bir unsur olduğunu göstermektedir (Ayhan, 2008, s. 81).

Osmanlı Devleti stratejik konumundan dolayı I. Dünya Savaşı’nın öncesinde ve sonrasında Avrupa’nın dikkatlerinin yoğunlaştığı bir bölge olarak karşımıza çıkar. İtilaf ya da İttifak devletlerinin yanında savaşa girmesi ve yahut tarafsız kalması, Osmanlı Devleti’ni ilgilendirdiği kadar savaşın taraflarını da yakından ilgilendirmiştir. Osmanlı Devleti’nin müttefiklerini belirleme süreci 28 Haziran 1914 tarihinde, Avusturya veliahdının öldürülmesi ile başlamış, 1914 Ağustos’una kadar yoğun diplomatik görüşmeler ile devam etmiştir. Bu görüşmeler nihayetinde, 2 Ağustos 1914 tarihinde Almanya ve Osmanlı Devleti arasında gizli olarak ittifak antlaşması imzalanmıştır (Zürcher, 2005, s. 170).

I. Dünya Savaşı’na gelindiği yıllarda yorgun bir Osmanlı toplumundan söz etmek mümkündür. Öyle ki 93 Harbi, Balkan ayrışması sürecindeki isyan girişimleri ve buna karşı devletin aldığı askeri tedbirler, Trablusgarp Savaşı ve sonrasında Balkan Savaşları Osmanlı Devleti’ni ciddi anlamda askeri ve ekonomik sıkıntılara düşürmüştür. Bunun yanında kamuoyunun da savaşa bakışını bu perspektiften değerlendirmekte fayda vardır. Son yüz yılını neredeyse savaşlarla ve mağlubiyetlerle geçirmiş bir devleti oluşturan toplumun temel beklentisi, savaşa karşı bitaraf olma yönündedir. Devletin birden bire Almanya’nın yanında savaşa girmesi meselesi ise kamuoyunu çok fazla şaşırtmayan bir durumdur. Yukarıda da örnekleri verildiği üzere Cihad-ı ekber ilanından aylarca önce başlayan basın yayın organlarındaki psikolojik algı oluşturma çabası genel anlamda sonuç verir niteliktedir. Almanlara karşı sempati yaratacak o kadar abartılı haberlere yer verilmiştir ki “Keşke Düşmanlarımız Almanlar Olsaydı” başlıklı ironik bir yazı kaleme alacak

⁶ Konu ile alakalı Osmanlı arşivlerinde çok sayıda belge bulmak mümkündür: BOA, BEO, 4332/32845 (26/02/1333)

⁷ Memalik-i ecnebiyeden Cihad-ı ekbere iştirak edecekler ile ilgili detaylı bilgiler: BOA, BEO, 4324/324231 (11/1/1333) Ayrıca Balkanlarda baskı ve zulüm gördükleri gerekçesiyle orduya dâhil olmak isteyen çok sayıda kişiden bahsetmek mümkündür. HR.SYS, 2030/21 (03/02/1915)-BOA, HR.SFR.04, 891/117 (21/07/1915)

kadar basın durumu içselleştirmiştir. Dönemin önemli aydın ve gazetecilerinden olan Mahmut Muin tarafından kaleme alınan 8 Kasım 1914 tarihli yazı oldukça manidardır. Yazıda; İtilaf devletlerinin savaş esnasında uyguladığı baskı ve zulümden detaylıca bahsettikten sonra Almanların ise Avrupa’da savaş hukukuna ve insan haklarına olan saygısına keskin vurgular yapılmıştır. Yazı devamında;

“... Paris’e giren Alman askerleri Paris’teki fahişelere bile temasta bulunmamış olması Fransızlarca vatanperverlik gayretiyle medâr-i fahr oluyordu. Fakat düşünülecek olursa şâyân-ı takdir olan bu harekettten en büyük hisse-i şeref isti’mal-i cebr etmeyen Almanlara tevci’ etmez mi? Harb-i hâzırda dahi Almanlar teslim olan kaleleri fuzuli topa tutmuyorlar. Askere yağma ettirmiyorlar, üsera ve mecruheyne (esir ve yarahlara) hüsn-i muamele ediyorlar. Üsera meyânındaki sıhhiye ve zâbitanı serbest bırakıyorlar. Ahalinin ahvâl ve emlâkını tahrip ve itlâf etmiyorlar. Kadınlarına ve kızlarına tecavüz etmiyorlar. İhtiyarlarına ve papazlarına eziyet ve işkence yapmıyorlar. Çocukları öldürmüyorlar. Fransız nüfusunu azaltalım diye katliam yapmıyorlar. Fransızları, Protestan olmaya cebretmiyorlar. Süngü ve kılıçlarını mecruheyne-i askeriyeye saplamıyorlar. Kimseyi dövmüyorlar, soymuyorlar. Hiçbir Fransız’ın izzet-i nefsi şahsiyesine tecavüz etmiyorlar. Elhâsıl vezâif-i askeriye için icap ettiği ve beyne’l-beşer meşru görünen harekât ve muamelâtta başka hiçbir tecavüzde bulunmuyorlar” (Mahmut Muin, 1914, s. 262).

Bu ve bunun gibi onlarca yazıyı dönemin basın yayın organlarında bulmak mümkündür. Öte yandan Savaş öncesinde Osmanlı basınında İngiliz Devleti ile alakalı yazılarda genellikle “adil İngilizler” deyimini fazlaca göze batan sıfatlardan olmuştur. İngilizlere karşı Almanların yanında saf tutulmasının üzerine “Mel’un İngilizler” terimi adil sıfatının yerini almıştır.

Savaş yıllarında toplum üzerinde tesir yapmak ve gerek cephe haberleri gerekse toplumsal algı amacı güden yayınlar yapılmıştır. Bu yayınlardan biri Cihan-ı İslam Dergisi’dir. Yayın amacı, savaş süresince İslam coğrafyasındaki Müslümanları Osmanlı Devleti’nin ya da dönemin İttihatçı Hükûmeti’nin politikaları çerçevesinde aydınlatmaktır (Çanlı, 2017, s.97). Bir diğer yayın da özellikle Çanakkale cephesinden yayınlar yapan *Harb Mecmuası*’dır. Mecmuanın ilk sayısında yer alan “Harb Mecmuası Niçin Çıkıyor” başlıklı makalede Balkan Savaşları zamanında Avrupa’dan Osmanlı’nın çıkarılma sürecini renkli tasvirlerle gösteren Batı gazetelerine karşı, Osmanlı ordusunun kahramanlıklarını ve destanlarını resimlerle ve yazılarla ebedileştirmek gayesiyle yayınlandığından bahseder (Harb Mecmuası, 1914, s. 6).

Sonuç

Kitleleri yakından ilgilendiren savaş, göç, salgın hastalık ve doğal afetler gibi vakaların farklı fikir ve ideolojileri birbirine yakınlaştırma, ortak hareket ettirme gibi özellikleri vardır. Asgari müşterekte buluşma eğilimi zaruret olduğundan kriz öncesinde ortaya atılan iyi-kötü temayülleri genellikle toplumu geren ve hizipleştiren kavramlar olarak karşımıza çıkar. Kriz ortamlarında ise toplum menfaatleri söz konusu olduğunda kutuplaşmalar çeşitli kaygılarla ortadan kalkarak ortak hareket etme duygusuna evrilir. Bu dönüşüm zaman zaman muktedirlerin müdahalesiyle olduğu gibi bazen de kendiliğinden ortaya çıkan bir sonuç olma eğilimindedir.

Basın ve yayın organları toplumun ideolojik yansımalarıdır. Haber aktarma özelliklerinin yanı sıra hizmet ettikleri görüş ve düşüncelerin çerçevesinde okurlarını yönlendirme gibi ciddi vazifeleri vardır. Lenin gazete için “ darbelerin en kuvvetli silahıdır” tanımını yapmıştır, Ziya Gökalp ise, gazeteyi “ Ferdin ayağına kadar giden en kıymetli okuldur” şeklinde tanımlamıştır. Bu iki ideolog gazete ve basın kültürüne olan hassasiyeti farklı bakış açılarıyla dile getirerek basın kültürünün üstlendiği vazifeyi net şekilde ifade etmişlerdir.



Yukarıda da örneklerle görüldüğü üzere savaş yıllarında durum Osmanlı toplumu için fark göstermemiştir. Yani toplumun hemen her kesimi ortak hareket etme paydasında birleşmiştir. Savaştan neredeyse on yıl önce ciddi anlamda ayrılıklar gösteren Osmanlı fikir hayatı savaş yıllarında topyekün hareket etme eğilimine girmiştir. Bunun sansür ve çıkartılan bazı yasalarla alakası olduğu gibi toplum menfaatleri gözetilmek suretiyle ayrılıklardan kaçınma yaklaşımı olduğu rahatlıkla görülür.

Ortak değerler çerçevesinde kitlelerin bir araya getirilmesi için izlenen temel yol propagandadır. Propagandalar planlanırken toplumların ortak değerleri ve hassasiyetleri hesaplanarak adımlar atılır. Bu planların etkili ve sonuç verenleri dinî düsturlar olmuştur. Din çerçevesinde ele alınan söylemler toplumsal hassasiyetler göz önüne alınmak suretiyle ele alınır. Türk toplumun tarihi sürecinde bu durum genellikle devlet adamları ve bürokratların başvurduğu yöntemler arasındadır. Savaş meydanlarında okunan ayetler, şehitlik ve gazilik kavramlarına vurgu yapılması, XX. yüzyılın ilk çeyreğindeki Milli Mücadele dönemi merkezi hükümet ile millî kurtuluş hareket önderlerinin giriştiği fetva savaşları bu yöntemlere örnektir. Temel mantık kitlenin tamamının ortak payda etrafında toplanmasının sağlanması, iyi - kötü çatışmasının en aza indirgenmesidir.

Kaynaklar

- Akbay, C. (1991). *Birinci Dünya Harbinde Türk Harbi*. Ankara: ATASE Yayınları.
- Ali Fuad. (1908) "Golç Paşa'nın Mektubu", *Asker Mecmuası*, S. 8, s.1.
- Ayhan, B. (2008). Olağanüstü Durumlarda Toplumsal Dayanışma ve Bütünleşmeye Basının Katkısı Milli Mücadele Dönemi Türk Basını. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 19, ss. 75-99.
- Beşikçi, M. (2015). *Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı Seferberliği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Canatar, M. (2018). Mehmed Fahreddin'in Sebülürreşâd Mecmuası'nda Yer Alan "Matbûâtımız" Başlıklı Yazısı ve Dönemin Osmanlı Basınına Bir Eleştirisi *Türk Basın Tarihi Uluslararası Sempozyumu Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları*, ss. 303-321.
- Çanlı, M. (2017). "I. Dünya Savaşında Propaganda Amaçlı Yayınlanan Dergi: Cihan-ı İslam", *Karadeniz Araştırmalara Enstitüsü Dergisi*, C. 3/4, ss. 79-111.
- Kalemli, H. (2018). "I. Dünya Savaşı Yıllarında Osmanlı Devleti'nde Sansür Uygulaması" *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Mayıs. ss. 509-538.
- Karal, E.Z. (1996). *Osmanlı Tarihi* C. 9. Ankara: TTK Yayınları.
- Karaman, M.A. (2016). *Birinci Dünya Savaşı'nın İlk Yılında Tanın*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Koloğlu, O. (2010). *Osmanlı Dönemi Basının İçeriği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Koloğlu, O. (2014). *İlk Gazete İlk Polemik*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Mahmud Muin. (1914). "Keşke Düşmanlarımız Almanlar Olsaydı" *Donanma Mecmuası*, S.65 ss. 261-262.
- Öğün, T. (2018). "Osmanlı Basınında Cihad-ı Ekber: İran Örneği", *Türkiyat Mecmuası*, Türkiyat Mecmuası, C.28/1, ss. 91-114.
- Show, S. J. (2008) *Eski ve Yeni Arasında Sultan III. Selim Yönetiminde Osmanlı İmparatorluğu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yust K. (1995). *Kemalist Anadolu Basını*. (Haz. Orhan Koloğlu). Ankara: Çağdaş Gazeteciler Derneği Yayınları.
- Zürcher, E.-J. (2015) *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arsiv Vesikalari

- BOA, DH.MKT. 2777/27H (29 S 1327).
BOA, ŞD.,658/35, (23 S 1333).
BOA, HR.HMŞ.İŞO, 120/17 (4/08/1330).
BOA, BEO, 4332/32845 (26/02/1333).
BOA, BEO, 4324/324231 (11/1/1333).
BOA, HR.SYS, 2030/21 (03/02/1915).
BOA, HR.SFR.04, 891/117 (21/07/1915).



Özgün Makale

Sinema ve Resim Bağlamında Ekspresyonist İmgede

Dehşet ve Izdırıp Temaları¹

Themes of Terror and Pain in Expressionistic
Imagery in Painting and Cinema

Ali KAYAALP²

Öz

Ekspresyonizm, XX. yüzyıl insanının karşı karşıya kaldığı büyük toplumsal ve sarsıcı dönüşüme dair kaygılarını yansıtan bir estetik dil ve sanatsal tavidir. Bu dil ve tavır, insan hayatına dair çoklukla karanlık addedilen konu ve temalar üzerinde sıklıkla durmuştur; bunların arasında kaygı, sıkıntı ve huzursuzluk önemli bir yer tutar. Bazı Ekspresyonist sanatçılarsa, özellikle I. Dünya Savaşı ile birlikte, savaşın son derece somut sonuçlarından olan dehşet ve teması üzerinde durmaktadır. Bu metin, Ekspresyonist imgenin bahsedilen temaları ele alışı, hem resim ve hem de sinema alanından seçilmiş örneklerle ele almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekspresyonizm, Resim, Sinema, I. Dünya Savaşı.

Abstract

Expressionism is both an aesthetic attitude and an artistic language that illustrates anxiety of the XXth century mankind, who experiences a great and disturbing social transformation. This attitude and language often focus on the so-called dark subjects and themes concerning human life, such as angst, grievance and discomfort. Some Expressionist artists also choose to concentrate on the themes of terror and pain, which seem to be the most concrete results of World War I. This text examines the Expressionistic treatment of those themes, choosing its immediate examples from both pictorial and cinematic realm.

Keywords: Expressionism, Painting, Cinema, World War I.

Ekspresyonizm Teriminin Kökeni ve Tarihçesi

Ekspresyonizm, Almanya ve Avusturya'da XX. yüzyılın başında ortaya çıkmış olan kültürel bir akımdır ve resim, sinema, edebiyat, tiyatro gibi sahalarda belirginleşen ortak bir tavır ile estetik dili tanımlar. Bu tavır ve dil, XIX. yüzyılın hızlı teknolojik gelişmelerinin, insan hayatını belirleyen zamansal ve mekânsal odaklar üzerinde yarattığı kırılmayla kaygı ve dehşeti hisseden

¹ Makale başvuru tarihi: 30.03.2020. Makale kabul tarihi: 20.04.2020.

² Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, ali.kayaalp@msgsu.edu.tr. ORCID No: 0000-0003-0286-6804.



sanatçının, dünyaya dair hakikati olduğu gibi veya nesnel gerçekliğiyle değil de, kendi öznel algısı çerçevesinde idrak edişiyile şekillenir. Bu kırılma, XX. yüzyıl sanatçısına, tüm kurumlarıyla birlikte değişmekte olan dünyanın bir daha asla eskisi gibi olmayacağını ve insanın kendisiyle olan ilişkisini olduğu kadar, doğayla ve toplumla olan ilişkisini de dönüştüreceğini hissettirmiştir.

1912'ye kadar terimin Alman olmayan ve İzlenimcilerden farklılaşan bir sanatçılar grubu için kullanıldığı görülür; bunlar Paul Cézanne (1839-1906), Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Henri Matisse'dir³ (1869-1954) (Bassie, 2005, s. 7). 1901'de Fransız ressam Julien-Auguste Hervé'nin Paris'te bir sergi açtığı ve bu sergiye Expressionismes ("Dışavurumlar") adını verdiği bilinir (Willett, 1970, s. 25). Hervé az bilinen bir ressamdır ve onun kendi resimlerine yakıştırdığı biçimiyle Ekspresyonizm, besbellidir ki Empresyonist resimden farklılaşan, hatta ona zıt bir anlayışı tanımlar (Benjamin, 1987, s. 210-211). XX. yüzyılın başlarında, Ekspresyonist sanatçılar arasında ekspresyonist terimin kullanımıyla ilgili bir uzlaşma yoktur; Emil Nolde'nin (1867-1956) "*Bana Ekspresyonist diyorlar; böyle kısıtlamalardan hoşlanmam*" demesi, terimin Ekspresyonist addedilen sanatçılarca bile büsbütün sahiplenilmediğini, daha da önemlisi kendilerini adlandırmakta kullanılmadığını gösterir (Bassie, 2008, s. 8).

Yine de Ekspresyonist ressamların çalışmalarında, onları birbirlerine bağlayan bir sanat tavrından, estetik dilden ve resimsel ilkelerden, en azından bugün dönülüp bakıldığında bahsedilebilir. "Canlı renkler, kaba çizgiler, dramatik konuların seçilmesi ve Afrika heykellerini hatırlatan bir 'ilkel' olana dönüş hevesiyle, bu sanatçılar bazen mantıksız da olabilen bir içsel deliliği" işlemişlerdir (Bazin, 1968, s. 504). Seçtikleri konular modern hayatla, onun problemleriyle, içsel sıkıntılarıyla ilgilidir ve bu konuları portrelere, kent ve doğa manzaralarına yansıtmışlardır. Dünyayı olduğu gibi değil, gördükleri gibi tasvir etmişlerdir ve bu görüş, içinde idealizasyonu barındırmamıştır – bu, gerçekçilikten de farklı bir tavidir. Dünyayı görüş ve algılayış biçimleri, onu olduğunu varsaydıkları gibi değil de; kendi içsel hakikatlerinin gösterdiğini varsaydıkları gibi şekillenmiştir. Burada, sanatçıyı toplumun diğer unsurlarından ayıran, hayli güçlü bir bireysellik vurgusu vardır.

Die Brücke'nin 1905'te Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Fritz Bleyl (1880-1966) ve Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) tarafından Dresden'de kurulması, Ekspresyonist tavrın somutlaşması anlamında, tarihsel bir başlangıç sayılabilir. Gruba sonradan Emil Nolde, Otto Müller (1874-1930) ve Max Pechstein (1881-1955) de katılacaktır. 1905'te Dresden'de düzenlenen Van Gogh sergisi, bu grubun etki kaynaklarından (Lucie-Smith, 1992, s. 455). Max Pechstein'in "Van Gogh hepimizin babası sayılır" cümlesi de, bu etkiyi doğrulayan bir nitelik taşır (Lloyd, 2006, s. 11). Van Gogh'un kendini ve etrafındaki dünyayı algılayış, son derece kişisel bir ifadeye vücut bulan bir gerçekliğe dayanmaktaydı; bu da Ekspresyonistlerin fiziksel hakikati öznel bir biçimde algılamasına, anlamasına ve yansıtmasına katkıda bulunmuş ve onu şekillendirmiştir. Bir diğer önemli etki kaynağı da Edvard Munch'tur (1863-1944). Der Blaue Reiter'in kurucularından August Macke'nin (1887-1914) Munch'a yazdığı bir mektupta, hayranlığını "Bizler, sizin isminizi kalkanlarımıza kazıdık" cümlesiyle dile getirdiği bilinir (Lloyd, 2016, s. 13). Hem Van Gogh'un eserlerinde, hem Munch'un eserlerinde somutlaşan ortak tavır, bireyin içsel tecrübesine atfedilen önemde ve onun o içsel tecrübeye içkin biçimde dışa aktarılmasında somutlaşır (Bassie, 2005, s. 7). Her iki sanatçının da canlı renk kullanımıyla biçimsel bozulmaları kullanması; rengi ve formu, sanatçının duygu durumunu dışarı vuran en önemli ifade aracı sayan

³ Günümüzde sanat historiografyası bu sanatçıları Ekspresyonist değil, Ekspresyonistleri etkilemiş olan öncüler olarak kabul etme eğilimindedir. Fovistlerle ilintilendirilen Matisse hariç, diğerleri Post-Empresyonist olarak tanımlanır ve Empresyonistlerle Ekspresyonistler arasındaki bağlantıyı teşkil eder.



Ekspresyonistler için önemli bir mirastır. Ekspresyonistler, ayrıca resimlerini ilk kez Die Brücke'nin kurulduğu sene olan 1905'te Paris'te, Salon d'Automne'da sergileyen Fovistlerle de etkileşimdedir; fakat biçimsel benzerlikler, tavır ve ruh halindeki farkların gölgesinde kalır; ortaklık primitif sanatlara duydukları ilgidir. Kirchner'in Dresden'deki Zwinger'in⁴ etnografi bölümünde bulunan Afrika heykelleriyle Okyanusya ahşap oymalarını keşfettiği dönemde Maurice de Vlaminck (1876-1958), André Derain (1880-1954) ve Pablo Picasso (1881-1973) da Paris'te görücüye çıkan Afrika maskeleriyle tanışmışlardır (Schmied, 1985, s. 22). Die Brücke üyeleri, ayrıca geçmişin Alman Gotik oyma baskı geleneğine de yakındırlar (Buckley, 2019, s. 78). Ahşabın elde şekillendirilmesiyle oluşan keskin, kaba formları, Afrika ve Okyanusya sanatının formlarıyla birleştirmişlerdir. Bu bağlamda, Kirchner'in Die Brücke'nin programı veya manifestosu olarak adlandırılabilir olan metni, kaba çizgilerle bir ahşap kalıba oymasında, grubun sanat anlayışının somutlaşmasına dair açık bir bildiri vardır. Metnin içeriği şöyledir: “İlerlemeye, sezgili ve yaratıcı bir yeni kuşağa inandığımız için, bütün gençleri birleşmeye çağırıyoruz. Geleceğin kurucusu olan biz gençler, eski yerleşmiş güçlere karşı yaşama ve çalışma özgürlüğü istiyoruz. Doğrudan doğruya ve ikiyüzlülüğe kapılmadan içindeki yaratma gücünü duyan herkes aramıza katılabilir” (Lynton, 1982, ss. 34-35). Ortaklaşa bir yaşam süren grup üyeleri “çağdaşlarının çoğundan daha cesurdu; paylaşılan stüdyolarda resim, ağaç baskı ya da taşbaskı yaptılar, kooperatif sergiler organize ettiler, manifestolar yayınladılar ve aralarına katılmaları için onlara ilgi duyan sanat-severleri davet ettiler” (Gay, 2017, s. 152). Grup 1913'te dağıldığında, I. Dünya Savaşı henüz başlamamıştır; o yüzden grup mensuplarının bu erken dönem eserlerinde, savaşın dehşeti görünmez.

1911'de Münih'te Der Blaue Reiter (Mavi Atlı) grubu kurulur; kurucuları arasında Wassily Kandinsky (1866-1944), Alexei von Jawlensky (1864-1941), August Macke, Franz Marc (1880-1916) vardır. Grup, Ekspresyonist ressamlığın geç evresini temsil eder ve Kandinsky'nin ruhsallığı önemseyen görüşleri çerçevesinde, renklerin ve formların sembolik değerlerinde somutlaşan bir resim anlayışını benimser. Kandinsky, 1911'de yayımladığı *Über das Geistige in der Kunst* (“Sanatta Ruhsallık Üzerine”) metninde, ruhsallığın öneminden bahsedip pozitivizmi eleştirirken bir ruhsal devrimin kıymetinden ve öneminden dem vurur. Bu devrimin başlatıcılarından bahsederken, Belçikalı yazar Maurice Maeterlinck'in (1862-1949) ismini anış ve onun eserlerinin kahramanlarından bahsediş şekli, adeta çağın bunalımını derinden hisseden Ekspresyonist sanatçının tarifidir: “Ruhsal atmosferin kasveti, her şeyin yetkesindeki korkunç bir el, müthiş bir korku, yoldan çıkmışlık hissi, neyin kılavuzluk edeceğine dair bir bocalama, eserlerinde açıkça görülür” (Kandinsky, 2013, s. 48). Bu dehşet atmosferi, Ekspresyonist sanatçının gördüğü ve görmekten ötürü dehşet hissettiği XX. yüzyıl dünyasının karmaşasıdır.⁵

İki topluluk da I. Dünya Savaşı başladığında işlevsizdir ama mensupları üretmeye devam etmişlerdir. Ekspresyonizm, Almanca konuşulan ülkelerde önemli bir kültürel hareket olmuş ve ne Die Brücke'yle, ne de Der Blaue Reiter'le bağlantılı olmayan Ekspresyonist sanatçılar ortaya çıkmıştır. Käthe Kollwitz (1867-1945), Alfred Kubin (1877-1959), Oskar Kokoscha (1886-1980), Egon Schiele (1890-1918), Otto Dix (1891-1969), George Grosz (1893-1959) bunların arasında akla ilk gelenlerdendir.

Bu dönemde başlayan I. Dünya Savaşı'nın dehşeti, Almanya'nın modern dönemde gördüğü herhangi bir felaketten daha yıkıcı ve büyük sonuçlara yol açar. Uzun süren savaşın kayıpları

⁴ Dresden'da bulunan Zwinger, Daniel Pöppelmann (1662-1736) tarafından, Polonya Kralı ve Saksonya Elektörü II. Augustus (1670-1733) için tasarlanmış olan bir Barok dönem yapısıdır. Hükümdarın ölümünden sonra, bir kraliyet yapısı olarak önemini kaybeden Zwinger, XIX. yüzyılda, bicine barındırdığı müzelerle dikkat çekmiştir. 1945'te Müttefik bombardımanı ile ciddi ölçüde zarar gören Zwinger, asıl hâline uygun olarak onarılmıştır ve Dresden'in somut kültürel mirasının en önemli parçalarından biri olmaya devam etmektedir.

⁵ Maeterlinck'ten bahsederken, Kandinsky birden Alfred Kubin'in adını anarak, onun da benzer bir duyarlılığa sahip olduğundan bahsettiği görülür; bu da, Sembolizm ile Ekspresyonizm arasındaki geçişe dikkat çeker.

beklenmedik biçimde artmış, yaşam koşulları kötüleşmiş, toplumda büyük huzursuzluk oluşmuştur. Savaşın kazanılamayacağı anlaşılınca, 11 Kasım 1918'de Almanya Müttefikler ile ateşkes imzalar; ancak bir başka önemli gelişme, önceki hafta etkilerini hissettirmiştir: bu Almanya'yı saran devrim dalgasıdır. 3 Kasım'da Kiel'de başlayan deniz kuvvetleri ayaklanması Hamburg, Bremen, Berlin, Münih gibi kentlere sıçramış, 9 Kasım'da Sosyal Demokrat Friedrich Ebert'in (1871-1925) şansölye olmasıyla Cumhuriyet ilan edilmiştir (Storer, 2015, s. 36). Savaş sonrasında Almanya'yı zor bir gelecek beklemektedir; toplumsal koşullar, yoksulluk, suç ve iktisadi kriz bu dönemin belirleyicileridir.⁶ Bu dönemde, bir hareket olarak Ekspresyonizm yerini savaş sonrasında giderek politikleşen Dada ve Yeni Nesnelcilik tavırlarına bırakacaktır. Bir tavır olarak Ekspresyonizm devam etse de, hareket olarak sona erdiği söylenebilir.

Ekspresyonist Resmin Çerçevesinde Savaşın Dehşeti ve İstirabı

Avusturyalı oyun yazarı Hermann Bahr (1863-1934), 1916'da *Expressionismus* başlığıyla yayımladığı metinde, Ekspresyonizmin kendisi için ne ifade ettiğini hareketin ve hissiyatın içinden tanımlamış, Ekspresyonist bakışının dünyayı algılamasına dair önemli bir ipucu sunmuştur:

“Böylesi bir korkuyla, böylesi bir dehşetle sarsılmış bir başka çağ daha yaşanmamıştır. Dünyanın böylesi ölümcül bir sessizliğe büründüğü görülmemiştir. İnsanoğlu kendini daha önce bu kadar ufak hissetmediği gibi, böylesi ürkmemiştir de. Sefalet çılgınlık cennete ulaşıyor: insan, ruhu için gözyaşı döküyor, bu çağın bütünü uzun bir yardım çılgınlığının kendisine dönüşmüştür zaten. Sanat da kan ağlıyor; karanlığın derinliklerinde gözyaşı döküyor, yardım dileniyor, ağlayarak ruhunu yardıma çağırıyor: aradığı ruh da Ekspresyonizmdir.” (Vogt, 1980, s. 7).

Bu satırlarda yankılanan ifade, savaşın dehşetini tüm somutluğuyla gören Ekspresyonist sanatçı için, hâlihazırda baktığında gördüğü kıyametin eşiğindeki dünyayla uyumlu bir manzaradır; ancak Ekspresyonistlerin çoğu için savaş, çelişkili konular sergiledikleri bir konudur. Aslında I. Dünya Savaşı, Avrupa'da pek çok sanatçıyı ciddi bir ikilemde bırakmıştır. Bazı sanatçılar savaşa açıktan karşı çıkmışlardır; ancak bazıları, ilk bakışta şaşırtıcı görülebilecek bir biçimde savaşı desteklemiş, bununla da kalmayarak bizzat savaşa katılmış ve bazen cephe, bazen de cephe gerisinde görev almıştır (aralarında Auguste Macke gibi cephe can verenler de vardır). Bu ikinci tutum, özellikle modern sanatçılar için anlaşılabilir bir durumdur ve en bilinen muadillerinden birini, Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) öncülüğündeki İtalyan Fütüristlerinde gözlemlemek mümkündür. Savaşın dünyayı temizlediğini, insanın ataletten kurtarıp arındırdığını düşünerek her fırsatta onu yücelten Fütüristler, 1915'in ortalarında cepheye gitme hazırlığındaydılar ve ilk gönüllü grubunda Marinetti'nin yanında Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947) ve Antonio Sant'Elia (1888-1916: savaşta hayatını kaybetmiştir) gibi isimler bulunuyordu (Rainey, 2009, s. 22). Bu sanatçılar geçmişi tamamen yıkarak, tarihin ihdas ettiği toplumsal kurumlardan ve törelerden uzak, yeni bir yaşam kurma arzusunun ancak büyük çapta bir savaşın sonucunda gerçekleşeceğini düşünüyorlardı. Bazı Ekspresyonist sanatçıların da, benzer gerekçelerle savaşı desteklediği ve savaşa katılarak cephe veya cephe gerisinde görev aldığı bilinir. Çoğu Ekspresyonist sanatçının savaşı, Nietzsche'nin “yaratıcı yıkım” kavramıyla özdeş gördüğü de düşünülebilir; bu bağlamda savaş, onlar için tecrübe edilmesi gereken, kaçınılmaz bir hayat deneyimiydi. Otto Dix'in cepheye çarpışmaya giderken yanında götürdüğü iki kitaptan birinin Kutsal Kitap, diğerininse Nietzsche'nin bir eseri olması, bu etkiyi ve

⁶ 1919'un Ocak ayında başlayan Spartakist ayaklanmasının bastırılışındaki şiddet ve Spartakist liderler Rosa Luxemburg ile Karl Liebknecht'in vahşice katledilmesi, sosyal demokrat iktidarın geçmişin monarşist kuvvetleriyle ittifak kurmaktan çekinmeyebileceğini göstermiştir. Bu olay, aynı zamanda sosyalist solun ve komünistlerin daha da radikalleşmesi sonucunu doğurmuştur – bunların arasında sanatçılar da vardır.



arkasındaki fikri açıklar niteliktedir (Bassie, 2008, s. 103). Arkasındaki itki ne olursa olsun, savaşı deneyimleme arzusu, sanatçıların azımsanamayacak bir kısmı için travmatik olmuştur; nitekim onların savaş döneminde yaptıkları veya savaş sonrasında, savaşı ve savaşla ilintili konuları işledikleri resimlerde dehşetin, tiksintinin, korkunun ve şiddetin çapraşık bir bileşkesi görülür. Sadece Ekspresyonistler değil, farklı siyasi ve sanatsal görüşlere sahip olan Avrupalı sanatçıların çoğu cephede gördüklerinden, yani savaşın insan hayatı üzerindeki korkunç yıkıcılığından etkilenmişlerdir; bu yıkıcılığı hem savaşta hayatını kaybeden insan sayısının fazlalığı, hem de sağ kalanların yaşadığı ruhsal çöküş bağlamında görmüş ve eğer varsa, savaşla ilgili olumlu fikirlerinden çabucak vazgeçmişlerdir (Gale, 2006, s. 32).

Max Beckmann'ın 1915'te başlayıp ancak 1918'de bastığı *Die Granate* ("Bomba") isimli çalışması, sanatçının gözünden, tanık olduğu savaşın dehşetini ortaya koyar (Resim 1). Beckmann, savaşa katılmayı tercih eden Ekspresyonistlerdendir; ancak o, görevini cephede değil de, cephe gerisinde, sağlık hizmetlisi olarak gerçekleştirmeyi ister. İlk başlardaki heyecanı, savaşın ilerleyen aşamalarında ölümlerin nitelik ve nicelik bakımından bir katliamdan herhangi bir farkının olmadığını anlamasıyla birlikte ortadan kalkar ve Beckmann, tanık olduklarının ardından geçirdiği ağır psikiyatrik rahatsızlıktan ötürü, hizmetten affedilerek Berlin'e geri gönderilir; ancak yaşadığı travma, onun savaşa olan bakışını tamamen değiştirecek ve geç dönem resimlerinde bile, belirgin bir tema olarak savaşın felaketlerini sıklıkla tasvir etmesine sebep olacaktır. Bu bağlamda, *Die Nacht* ("Gece") gibi (1919) savaş sonrası Alman toplumunun hem ahlakî, hem de iktisadî bakımdan allak bullak oluşunu haber verecek olan, daha geç tarihli resimlerini haber veren bir baskı serisini, Beckmann henüz savaş devam ederken üretmiştir. Kuru kazı tekniğiyle icra edilmiş olan *Die Grenate* bunlardan birisidir ve bombayla yok olan bir bölük askerinin, yok oluşunun dehşetini idrak edişini anlatır. Bu şiddet dolu an esnasında, bölükteki askerlerin neredeyse hepsi dehşetle bu yüzleşme anına farklı tepkiler vermektedirler. Gelecek olan darbeyi görmemek için elleriyle yüzünü kapatan bir figürün yanında; sanki diğerlerine ölümün yaklaştığını haber verip onları uyarmak ister gibi, koşan bir haberciyi andıran figür de dikkat çeker. Yaralılar ve belki çoktan ölmüş olanlar, biçimsel bozulmaya uğramış yüzleri ve bedenleriyle, sanki fiziksel olmanın da ötesinde, ruhsal ve hatta metafizik denilebilecek bir acıyı çekiyor, bir parçalanmayı yaşıyor gibidirler. Şüphesiz, bu acı ve dehşet dolu resim, Beckmann'ın savaşla ilgili olarak, cepheye gitmesine yol açan fikirlerinde ciddi bir dönüşümün yaşandığı aşamadandır. Bununla birlikte, Beckmann'ın bu dehşette estetik bir taraf bulduğunu da düşünmek mümkündür. Batı cephesinde, Flanders bölgesinde hastabakıcı olarak çalışırken bulunduğu bir hastanede yaptığı gözlemleri, ilk karısı Mina Beckmann'a



Resim 1: Max Beckmann, *Die Grenate* (1915-1918). Kuru kazı tekniği, 54 cm x 49 cm, MoMA, New York.

Beckmann henüz savaş devam ederken üretmiştir. Kuru kazı tekniğiyle icra edilmiş olan *Die Grenate* bunlardan birisidir ve bombayla yok olan bir bölük askerinin, yok oluşunun dehşetini idrak edişini anlatır. Bu şiddet dolu an esnasında, bölükteki askerlerin neredeyse hepsi dehşetle bu yüzleşme anına farklı tepkiler vermektedirler. Gelecek olan darbeyi görmemek için elleriyle yüzünü kapatan bir figürün yanında; sanki diğerlerine ölümün yaklaştığını haber verip onları uyarmak ister gibi, koşan bir haberciyi andıran figür de dikkat çeker. Yaralılar ve belki çoktan ölmüş olanlar, biçimsel bozulmaya uğramış yüzleri ve bedenleriyle, sanki fiziksel olmanın da ötesinde, ruhsal ve hatta metafizik denilebilecek bir acıyı çekiyor, bir parçalanmayı yaşıyor gibidirler. Şüphesiz, bu acı ve dehşet dolu resim, Beckmann'ın savaşla ilgili olarak, cepheye gitmesine yol açan fikirlerinde ciddi bir dönüşümün yaşandığı aşamadandır. Bununla birlikte, Beckmann'ın bu dehşette estetik bir taraf bulduğunu da düşünmek mümkündür. Batı cephesinde, Flanders bölgesinde hastabakıcı olarak çalışırken bulunduğu bir hastanede yaptığı gözlemleri, ilk karısı Mina Beckmann'a

yazdığı bir mektupta aktarırken, savaşın dehşetinden duyduğu tiksintiye hayranlıkla bakmaktan da kendini alamadığı anlaşılmaktadır: “*Olağanüstü şeyler gördüm. Kan revan içinde yan çıplak adamlar, beyaz bandajlarla sarılmışlar, tepede kör bir ışık. Devasa bir acı. Adeta İsa’nın kırbaçlanmasına dair yeni sahneler*” (Buruma, 2014, s. 279). Bu çift değerli algıda Ekspresyonistlere özgü içsel bakışın bir örneği vardır; yani çirkin olanı nesnel değil de, öznel bir bakışla görüp değerlendirmeye dayanan bir algıdır bu. Ekspresyonist ressam için, akademik sanatın belirlediği kanonun belirleyiciliği olmadığı açıktır – o, akademizmin güzel bulmadığı ve resmetmeye değer görmediği nesnelere ilgilendirir. Beckmann için yaralı veya çürüyen bedenlerin tiksinti verici veya korkunç olduğu kadar, bir anlatıya kaynaklık edebilecek bir konuyu oluşturma gizil gücüne sahip olduğu açıktır; bu, Ekspresyonist bir tavidir. *Die Granate* de bu çerçevede değerlendirilmez – ressamın gördüğü dehşet, estetik bir anlatıya kaynaklık edebilir.

Cepheye isteyerek gidenlerden Otto Dix, yaşadıkları ve tanık olduklarından dolayı savaşın sonrasında bile senelerce süren kâbuslar gördüğünden bahseder (Wetzel, 1965, s. 745’ten nakleden Murray, 2014, s. 62). Otto Dix’in cephedeki gözlemlerini tasvir ettiği bir dizi çalışma (toplu olarak *Der Krieg* adıyla anılan, 50 resimden bir baskı serisi)⁷ bu bağlamda Ekspresyonist ressamların savaşın yıkıcılığını tespit ettiği eserlerin arasında en dikkat çekenlerdendir. 1924 senesinde yayımladığı bu resimler, sanatçının cephe tecrübesine dair ürkütücü gözlemler içermenin yanında, savaş sonrası Almanya’daki hayatın gündelik sahnelerini de yansıtır. Dix’in başlangıçta savaşı coşkuyla karşılayan ve mücadeleyi yücelten tavrının, giderek yerini savaşın bizatihi kendisinin sebep olduğu yıkım ve dehşetin yanında, arkasında bıraktığı korkunç koşulların sefaletine, toplumsal çürümeye bırakışının örneğidir bu dizi. 50’den fazla baskı resimden oluşan serinin en bilinen imgelerinden birisi, hücum kalkan askerlerin yüzlerinde gaz maskeleriyle, hortlakı bir görünüm içinde tasvir edildiği *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (“Gaz Saldırısı Altında Fırtına Müfrezesi”) adlı eserdir (Resim 2). Bu resimde Dix, savaşın en hareketli anlarından birini tasvir etmektedir; ani ve hızlı saldırı kabiliyetlerinden ötürü, ‘fırtına müfrezesi’ adı verilen bir bölüğün hücum anı, bu resmin konusudur. Düşman hatlarına doğru aniden hızlı bir biçimde ilerlemeye başlayan askerlerin hepsinin de yüzünde, beklenmedik bir gaz saldırısından korunmak amacıyla kullandıkları maskeler vardır ve kafalarındaki miğferlerin tamamladığı bu görünüm, onlara gulyabanileri andıran bir manzara vermektedir. Dikenli tellerden oluşan barikatlar kimi yerde yarılmış, çarpılmış ve ürkütücü biçimde parçalanmıştır; askerler, bunları aşarak ve aralarından geçerek, Fransız hatlarına doğru yürürler. Resmin uyandırdığı his, dehşet ve panikle ilgilidir ve resmin 1924 tarihli olmasına karşılık, sanatçının savaş sırasında tuttuğu günlüğünde, resmi çevreleyen hissiyatı çok açık, şiddetli bir dışavurum şeklinde kayda geçirilmiştir: “*Bitler, fareler, dikenli teller, pireler, top mermisi, bomba, yeraltı mağarası, cesetler, kan, içki, fareler, kediler, gaz, ağır silah, pislik, mermi, harç, ateş, çelik: işte savaş bu! Şeytanın işi!*” (Dix, 1985, s. 25’ten nakleden Karcher, 1987, s. 14). Dix’in çerçevesi, içinde savaşın dehşetinden başka bir manzarayı barındırmaz.⁸ Dehşet, bu resimde figürlerin ve onları çevreleyen dekorun ürkütücülüğüyle form kazanmıştır; öyle ki, resmin arka planındaki savaş hikâyesini bilmeyen biri için bile, sahnenin şiddet yüklü bir anlamı barındırdığı anlaşılmaktadır.

Tıpkı Dix gibi, Ekspresyonist bir tavırla resim yaparken 1920’lerle birlikte Yeni Nesnelcilik ve Dada çevrelerinde adı anılmaya başlayacak olan George Grosz’un 1917 tarihli *Explosion* (“İnfilak”) çalışması da, savaşın dehşetini kentsel bir kıyamet olarak tasvir eden çalışmalardandır

⁷ Bu dizi, Dix’in 1929-1932 seneleri arasında tamamladığı ve aynı adı taşıyan büyük boy bir yağlıboya triptikle karıştırılmamalıdır. ⁸ Bu seri, kaçınılmaz olarak Francisco Goya’nın (1746-1828) *Los Desastres de la Guerra* (“Savaşın Felaketleri”; 1810-1820 arası) serisiyle ve daha seyrek olarak da, Goya’nın ilham kaynaklarından olan, Jacques Callot’un (1592-1635) *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* (“Savaşın Sefaletleri ve Mutsuzlukları; 1633) serisiyle karşılaştırılmıştır. Dix’in özellikle Goya’dan etkilendiği açıkça görülebilir; Goya’nın kendisi de Callot’dan etkilenmiştir.



Resim 2: Otto Dix, Sturmtruppe geht unter Gas vor (1924). Karışık teknikle icra edilmiş baskı resim, 35 cm x 47 cm, MoMA, New York.

(Resim 3). Almanya'nın sınırlarında devam eden savaş, Grosz'un tasvirinde kentin içine sokulmuş bir felaket olarak belirir. Bir hava bombardımanının ardından Berlin, infilak etmiş binalarından dumanların yükseldiği; evlerin parçalanarak insan gözlerine gerçekdışı gelen açılarla eğilip büküldüğü; beklenmedik saldırının şiddeti sonunda yaralanmış insanların dehşet ve panik içinde kaçarken, alevlerin ve kanın birbirine karıştığı bir sahnedir. Bu resmi yaptığı yıl, savaşın kitle histerisini ateşlediğini gören ve bundan ötürü dehşete düşen Grosz, ruhsal bir buhran geçirir ve bu yüzden silah altına alınmaktan kurtulur. Berlin'in, I. Dünya Savaşı sırasında, resimde görüldüğü gibi bir hava bombardımanını yaşamadığı bilinmektedir; İngiliz Hava Kuvvetleri tarafından tasarlanan bir hava bombardımanı teşebbüsü, ateşkesin imzalanmasının ardından iptal edilmiştir. Ancak Grosz'un zihninde, birbiri üzerine yıkılmış, devrilmiş, olduğu yerde eğilmeye başlamış, tuğlaları patlarcasına cephelerinden fırlamış, yüzeylerinde çatlakların oluştuğu, alev alev yanan binalardan yükselen kıvılcımların kenti boyadığı kan kıvrımlı rengin besbelli hayali bir



Resim 3: Georg Grosz, Explosion (1917). Tual üzerine yağlıboya, 49 cm x 69 cm, MoMA, New York.

kıyametle, savaşın son derece gerçek olan dehşetiyle yakından ilgisi vardır. Dix'in baskı resimlerinden farklı olarak, Grosz'un ifadesi daha dinamiktir; bir kenti ortadan kaldıracak bir felaketin yarattığı kargaşa hissini, infilak ederek yok olan binalardaki hareketin tekinsizliğini yansıtmaktadır. Dönemin sinema filmlerinde de görüldüğü gibi, kentsel manzaranın biçimsel bozulması ve ondan doğan yabancılaşma (ki bu, insanın çevresine yabancılaşmasına dair bir mecazdır) Ekspresyonistleri daima cezbetmiştir – bu sayede, mekânın nesneliliğin parçalayıp onun yerine kendi öznel algılarının şekillendirdiği bir ikâme mekânı geçirebilmişlerdir. Mekânsal parçalanmanın ortasında, sanki resmin tüm kaçış noktalarının birleştiği bir odak noktası vardır; ancak resmin katastrofik atmosferi düşünüldüğünde, bu tüm anlatıyı içine çeken, insan hayatını yutan bir ölüm girdabı olarak da düşünülebilir. Kitleselel histeriden nefret eden, Alman toplumunun milliyetçiliğinden hoşlanmayan Grosz'un, 1920'lerle birlikte toplumsal eleştiriyi karikatürize ettiği bir tasvir tarzını benimsemesi ve Yeni Nesnelcilik ile yakınlık kurmasından önce, bu resimde olduğu gibi çarpılmış bir perspektif dizgesinin ve canlı renklerin yarattığı dinamik zıtlıkların belirlediği resimler yaptığı görülür. İki dönem arası geçiş, bahsedilen bu resmin yanında *Metropolis* (1917) gibi resimlerle de sağlanmış; dehşetin yerini ironi almıştır.

Bu dehşet sahnelerinin yanında, fiziksel savaşın gerçekleştiği anları değil de, sonrasında toplumun karşı karşıya kaldığı ve başa çıkması zorunlu hâle gelen ıstırapı görselleştiren resimler de, Ekspresyonist tavrın içinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bunların en bilinenlerinden birisi, Käthe Kollwitz'in *Der Krieg* ("Savaş") adı verilen baskı resim serisidir. Sanatçının 1921-1922 arasında tamamladığı ve 1923 senesinde yayımladığı bu imgeler, savaşın dehşetine dair üzerinde



Resim 4: Käthe Kollwitz, *Die Mütter* (1921-1922). Ahşap baskı, 47 cm x 66 cm, MoMA, New York.

zaman içinde düşünülmüş ve düşünmeden de ziyade yas tutulmuş bir sürecin sonunda ortaya çıkmıştır. Bu minvalde, yas Kollwitz için hakiki bir anlam taşımaktadır; zira sanatçının on sekiz yaşındaki oğlu Peter, cepheye gönderildikten kısa bir süre sona savaşıırken hayatını kaybetmiştir. Oğlunun kaybı Kollwitz için, estetize ederek yüzleşeceği bir değildir; hayatın kendisini de aşan ve onu kapsayan, gerçek ve üstesinden gelinmesi hayli zor bir ızdıraptır. Bu hisler, sanatçının Der Krieg serisini belirleyen tavrın başlıca şekillendiricisi olmuştur; ancak onun sessiz acısının en etkileyici dışavurumlarından biri, bu seriyi oluşturan resimlerden *Die Mütter* (“Anneler”) adını taşıyan baskı resimdir (Resim 4). Bir grup annenin, yaklaşmakta olan savaşın kıyıcı dehşetinden yavrularını esirgemek adına birbirlerine sarılarak çocuklarına etten bir duvar oluşturdukları resmin, sanatçı için hayatının başa çıkılması zor bir anını görselleştirdiğini anlayabilmek kolay değildir. Ancak resimde, yoğun bir acı ve ızdırabın yanında, yeni savaşların yaşanmasını engelleyebilecek olan tek unsurun izleri de görülmektedir: Kollwitz için, evladının kaybıyla somutlaşan savaş hakikatinin gelecekte tekrarlanmaması için çare, dayanışmadır.

Ekspresyonist Sinemanın Sahnesinde Savaş Sonrasının Dehşeti ve ızdırabı

Savaş sonrası dönem, Ekspresyonist hareketin özellikle sinema alanında atılım yaptığı bir dönemdir. Alman sineması, Skladanowsky Kardeşlerin 1 Kasım 1895’te yaptıkları ilk film gösterimiyle başlamış kabul edilir (ki bu, Lumière Kardeşler tarafından Paris’te gerçekleştirilen film gösteriminden oldukça kısa bir süre öncedir) ancak sinemanın hem kitleselleşmiş, hem de gerçek anlamda sanatsal kaygıları olan bir ifade biçimine dönüşmesi için 1920’leri beklemek gerekecektir. Dönemin Alman film endüstrisi, Avrupa’daki muadilleri içinde en gelişkin olanlardandır ve ürettiği filmler Fransız ile İngiliz film endüstrilerinin verimlerini geride bırakacak düzeydedir (De Jonge, 1979, s. 147). Suç, toplumsal çürüme, canilik, hastalık, delilik, cinsel belirsizlik, paranoya, kaos gibi kavramlar etrafında gelişen bu filmler, 1920’lerle birlikte yerini yavaş yavaş Yeni Nesnelcilik ve Dada gibi hareketlere bırakan resimsel Ekspresyonist tavrın, imge bağlamında dolanımını sürdürdüğü başlıca mecrayı oluşturur. Ekspresyonist ressamların kaygı, bunaltı, yabancılaşma gibi esasında kökenini toplumsal altüst oluş karşısında çaresiz kalmaktan alan bireysel problemleri; savaşla birlikte fiziksel ve ruhsal bir çöküşü yaşayan Alman toplumunun somut gerçeği hâlini alan suç, delilik, cinsel sapkınlık gibi temalar karşısında duyulan dehşete dönüşmüş veya onunla birleşmiş ve bu yeni sorunlar, bir dizi dehşet imgesine dönüşerek, resimsel ifadeden sinema sahnesine yansımıştır.

Robert Wiene’nin (1873-1938) yönettiği, 1920 tarihli *Das Cabinet des Dr. Caligari* (“Dr. Caligari’nin Muayenehanesi”) bu dönemin en önemli filmlerindendir ve Alman sinemasının, kitlesel kaygıları da ciddiye alan ilk sanatsal filmi sayılmanın yanında, hem konusu ve onu işleme şekliyle, hem de atmosferiyle Ekspresyonist sinemanın da ilk ve en önemli örneklerinden birisi kabul edilmektedir. Oldukça zeki ve tehlikeli mücrim bir doktorun, hipnoz yöntemiyle insanların iradesini idare ettiği bir ufak kentte geçen film, savaş sonrası Alman toplumunun karanlık ruh haliyle örtüşen bir nitelik taşımıştır. Senaryo yazarı Hans Janowitz (1890-1954), filmin gerçekleştirilmesiyle ilgili tasarımın erken dönemlerinde, dekorunu hazırlaması için Ekspresyonist ressam Alfred Kubin’le çalışmak istemiş (Janowitz, 1990, s. 222) ancak sanatçının bu teklifi kabul etmesi üzerine Ekspresyonist tarzda çalışan ressam, grafiker ve sanat yönetmenleri olan Hermann Warm, Walter Reimann ve Walter Röhrig’in filmin dekorlarını hazırlaması sözkonusu olmuştur. Warm, Reimann ve Röhrig’in hazırladığı dekor biçimsel bozulmaların belirlediği, formların kasten çarpıtılarak uzatıldığı ve gerçekdışı bir rüyanın içinde yaşıyormuş izlenimi veren kasvetli bir



Resim 5: Käthe Kollwitz, *Die Mütter* (1921-1922). Ahşap baskı, 47 cm x 66 cm, MoMA, New York.

kentin uykudaki dehşetini yansıtmaktadır (Resim 5). Filme yansımış olan delilik, fiziksel çevreyi de çarpıtarak dönüştürmüştür. Bu tasarım, aynı zamanda filmin bizatihi kendisinin de içsel bir tecrübenin neticesi olduğunu anımsatmaktadır sanki hem filmi yazıp yönetenler, hem de izleyiciler, tamamen öznel bir algının sonucu olarak oluşmuş bir hayalî hikâyenin içine dahil olurlar; bu da, gerçeğe kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Das Cabinet des Dr. Caligari filminin bazı sahnelerini, içerdiği ifadenin şiddeti ve yoğunluğu bakımından, Ekspresyonist ressamların elinden çıkmış manzara resimlerine veya portrelere benzetmek mümkündür. Bunlardan birisi, neredeyse filmle özdeşleşmiş gibi görünen bir sahnedir (Resim 6). Bu sahnede Dr. Caligari (Werner Krauss), kentin halkına açık bir gösteri sırasında, yirmi üç senedir devam eden ölüm benzeri bir uykuda olduğunu söylediği Cesare (Conrad Veidt) adındaki bir adamı uykusundan uyandırır. Cesare'ın uykudan uyandırdığı anlar, yakın bir tek çekime yaklaşık otuz saniyeye yayılmıştır ve bu sekans bir Ekspresyonist portrenin ikonografisini gösterir. Cesare'ın saçları uzamış ve dağınıktır, kaşları belirgin biçimde kalınlaştırılmıştır. Gözlerinin etrafına, göz altları yirmi üç sene süren uykudan ötürü çürümüş izlenimi veren abartılı bir makyaj yapılmıştır, ayrıca kirpikleri de daha açık bir renge boyanmıştır. Cesare'ın dudakları da boyalıdır ve bu dudaklar, ağartıldığı belli olan solgun yüzün alt kısmında daha da belirgin durmaktadırlar. Dr. Caligari'nin yirmi üç senelik uykusundan uyanma çağırısıyla, Cesare'ın uykulu suratında değişimler olur. Önce dudakları hareket etmeye başlar; hemen ardından da yanakları belli belirsiz hareket eder. Kaşları yavaşça inip kalkarken, burun delikleri bir büyüyüp bir küçül-

mektedir. Makyaj sayesinde çarpıcılığı daha da artmış olan bu yüzdeki ritmik ve devamlı kasılmalar, Cesare'ın uykudan uyanma tecrübesini izleyiciye adeta bir Ekspresyonist portreyi izliyor gibi gözlemleme olanağını verir. Sadece fiziksel değil, içsel bir yanı da olan bu uyanış birden burun delikleri daha da büyüyen, kaşlarının arasındaki çizgiler açılıp kapanan, dudakları nefes almaya başladığı için daha keskin ve hızlı hareketlerle aralanan Cesare'ın gözlerini tamamen açmasıyla sonuçlanır, gözlerini tamamen açtığı anda, yüzündeki ifade gerçek bir dehşet ifadesidir. Bu dehşet ifadesi, filmin ilerleyen sahnelerinde, Dr. Caligari'nin onun iradesini büsbütün ele geçirmesiyle bütünlenecektir; dolayısıyla, Cesare'ın gözlerini açtığı andaki portresi, sadece yirmi üç sene süren bir uykudan uyanmanın değil, aynı zamanda dünyayla ve ölümlerle karşılaşmanın verdiği dehşetli şaşkınlığın da izlerini taşımaktadır. Kültür tarihçisi Siegfried Kracauer, Dr. Caligari figürünün, manipülasyon ve ve hipnotik etkisiyle, uğursuz bir biçimde Hitler'i öncelendiğini iddia eder ve iradesi tamamen elinden alınmış olan Cesare'ın işleyeceği cinayetlerde Alman halkının Hitler'e boyun eğişindeki sessiz suç ortaklığını tespit eder (Kracauer, 1966, ss. 72-73).



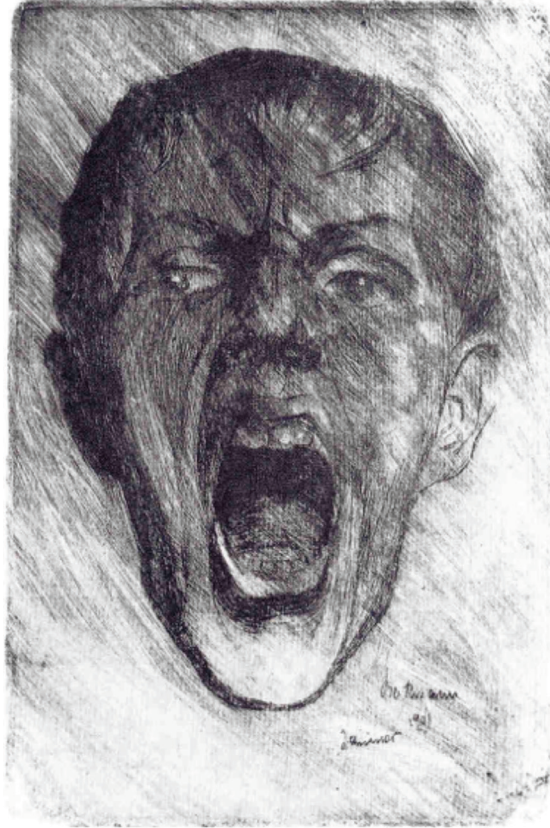
Resim 6: Robert Wiene, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920).

1922 yapımı bir başka Ekspresyonist film olan ve Fritz Lang'a ait (1890-1976) *Dr. Mabuse der Spieler* ise Dr. Caligari'yi andıran bir mücrim doktorun, Dr. Mabuse'nin maceralarını konu alır. Dr. Mabuse de, Dr. Caligari gibi hipnoz ve zihin kontrolünü kullanan soğukkanlı ve zeki bir mücrimdir. Adı belirtilmeyen, ancak Berlin olduğu rahatlıkla anlaşılabilen ışıklı bir metropolde, emeğin sömürüldüğü korkunç yaşam koşulları ortasında Berlin'in suç dünyasını idare etmektedir (Butler, 2005, s. 484). Dr. Mabuse sıradan bir suçlu değildir. O, çok büyük miktarda parayı elde edebileceği incelikli düzenleri özenle tasarlayıp hayata geçiren, manipülasyon ustası bir suçludur. Basit soygunlar yerine, spekülasyon saldırılarıyla borsada büyük panik dalgaları yaratır ve akla sığmayacak kazançlar elde eder. Bu esnada Dr. Mabuse, devletin belli başlı kurumlarının bilgisi dahilinde hareket eder; yani kamu sistemi çökmüş, çürümüşlüğü'nün kurbanı olmuştur. Film, savaş sonrası hem maddi, hem manevi bir çöküntü içindeki Alman toplumunun resmini çekmek niyetindedir. Öyle ki, filmin gösterime girdiği sırada, dönemin gündelik gazetelerinden biri olan, sosyal demokrat eğilimli *Vorwärts* filmin dekorunu ve atmosferini şu cümlelerle tanımlamaktadır: "Günümüzdeki haraç ve fuhuş, polis baskınları ve kumar iptilası, borsa çılgınlığı, okültizm şarlatanlığı, kadın satıcıları, yoz bir toplumun sahteliği; tüm bunlar son derece becerikli bir biçimde, hem kurgu hem de zamanımızın gerçeği olan Dr. Mabuse karakterinde bir araya getirilmiş" (Widdig, 2001, s. 114). Lotte Eisner de, filmi basit bir macera filmi olarak ele almanın ötesinde, erken 1920'lerde, Almanların savaşın felaketini ve savaş sonrası dönemin ani yoksullaşmasıyla zor hayat koşullarını ne olursa olsun unutmaya çabalarını aktaran bir belgesel gibi ele almak gerektiğini yazar (Eisner, 1969, s. 240). Tüm bu çarpıcı benzerlikler de, Ekspresyonist görsel estetik eşliğinde kurgulanır ancak bu filmde dekor, *Der Cabinet des Dr. Caligari*'deki kadar vurgulu değildir. Filmde Ekspresyonist tavrın en belirgin ifadeleri, bir kılık değiştirme ustası olan Dr. Mabuse'nin suratında izlenir (Resim 7). Dr. Mabuse, hipnoz yöntemini kullanarak, ku-



Resim 7: Fritz Lang, Dr. Mabuse Der Spieler (1922).

Dr. Mabuse'nin bu anlardaki görüntüsü, alışıldık bir Ekspresyonist portreyi anımsatmaktadır; başını tepesinde dikilmiş, darmadağın saçları, sonuna kadar açılmış gözlerinin üzerindeki kalın ve taranmamış kaşları, aralık dudakları arasından görülen sıkılmış dişleriyle Dr. Mabuse'nin karşısındakinin zihnini ele geçirip yönlendirme anı, ürkütücü bir çabayı yansıtır. Hiç konuşmayan bu yüzün kaynayıp duran sessizliğinde, infilak etmek üzere olan bir içsel anlatımın yoğunluğu saklıdır.



Resim 8: Max Beckmann, Selbstbildnis (1901). Kâğıt üzerine karakalem.

mar masasına birlikte oturduğu insanların zihnini ele geçirir ve onlara sürekli kaybettirir. Bu gibi sahnelerin en dikkat çekici olanlarından biri, Dr. Mabuse'nin kendisiyle kumar oynamakta olan, zengin bir sanayicinin oğlu Edgar Hull'un zihnini ele geçirerek ona kaybettirdiği anlardır. Bu sekansta, etrafi kalabalıkça bir insan grubuyla çevrili olan Dr. Mabuse'nin suratu, birden karanlığın içinde kalır. Arka plan tamamen karanlığa bürünüp de kamera, Dr. Mabuse'nin aydınlıkta kalan parlak yüzüne yaklaşırken, verdiği komutlarla sürekli hatalı kâğıtları oynayarak kaybeden Hull'un çaresizliği sezilir.

Bu iki sinematik portreyi, Ekspresyonist bir ressamın daha erken tarihli bir portresiyle karşılaştırmak ilgi çekici olabilir. Alman kültür tarihçisi Helmut Lethen, "Dışavurumculuğun bireysel portresinde, sanki merkezi bir uyarımdan yayılan enerjinin gücüyle beden yüzeyi paramparça oluyormuş gibi dış hatlar parçalanır" diye yazar (Lethen, 2017, s. 53). Bu infilak olma durumu, yüz hatlarının ve ona bağlanan bedenin dirimselliğine dair bir gerçeği de yansıtır; sanki biçimsel bozulmanın etkisiyle, yüz ifadeleri çarpılmış olan bu portrelerin içinde, kendisinden dışarı taşan bir hakikat daha vardır. Bu parçalanma hissi acıyı, bedenden dışarı çıkararak, taşırarak ve fiziksel hakikate, etin ve kanın hakikatine tercüme eden bir eylemdir. Burada sözü edilen acının daima fiziksel bir nitelikten öte, etrafında dönüp duran dünyadan duyulan kaygının, içsel bir bulantının işaretidir. Max Beckmann'ın 1901 tarihli bir otoportresi, Ekspresyonist portrelerdeki bu tercüme denemelerine iyi bir örnektir; henüz Die Brücke'nin kurulmasına dört sene vardır ve Beckmann, bu resmi tamamladığında 17 ya-

şındadır. Şimdilik etrafında birleşilen bir sanatsal tavır, topluluk yoktur ama genç sanatçının duyduğu kaygı ve bulantı hissini kâğıda yansımaya, Ekspresyonist ifadeye dair erken ve adı konmamış bir temsilde anlam bulur (Resim 8).

Ekspresyonist resmin belirleyici özelliklerinden olan canlı renklerin kullanımıyla biçimsel bozulmaların yerini, sanatçının özneliğinden doğan idealize edilmemiş bir formun serbest tasvirine bıraktığını görürüz. Bu resimde, Ekspresyonist tavır, doğrudan doğruya konunun kendisinde somutlaşmıştır; konu öfkeyle, korkuyla, dehşetle çığlık atan sanatçının kendisidir. Cesare'nin ve Dr. Mabuse'nin portrelerindeyse, içeriden dışarıya doğru taşan bir gürültünün, sessiz bir çılgınlığın, dehşetli bir ürpertinin işaretleri okunur gibidir; her ikisi de, içsel yaşantıda, zihinde ve hayalde devam eden bir oyunun taraflarıdır. Cesare, yirmi üç sene süren uykusundan uyandırılmış ve dünyayla karşılaşmış olmanın dehşetini yaşamaktadır; bu, onun yüzüne yazılıdır. Dr. Mabuse ise karşısındaki insanın zihnini denetlemeye gayret ederken kötülüğün zorlayıcı çabasıyla mücadele eder; bu da onun yüzüne yazılıdır. Her ikisi de, ağızlarını açmadan, tek kelime etmeden büyük bir hissi, dehşetli bir duyguyu dışavururlar ve bu dışavurumun fiziksel gayreti, onların suskun yüzlerinde izlerini bırakır. Yüz şekilleri çarpılır, kırışıkları açılır, burun delikleri oynar, gözbebekleri büyür. Harcadıkları çaba, çektikleri , tecrübe ettikleri sarsıntı yüzlerine tercüme edilmiştir. Beckmann'ın sessiz çığlığı, Cesare'de ve Dr. Mabuse'de içten kopup gelen, zorlayıcı bir ifade olmuş ve her koşulda, sessiz bir ızdırabın benzer nitelikteki bildirisini iletir.

Sonuc

Ekspresyonizm, belirli bir toplumsal ve tarihsel sürecin sonunda ortaya çıkmış olan bir estetik tavır ve o tavırda somutlaşan dildir. Bu dile dair unsurlar, kendini sanatın neredeyse her alanında göstermiştir. Ancak Ekspresyonist tavrın, hâlihazırda insanın içsel yaşantısından ve özneliğinin nesnelliğine ağır basması hakikatinden alan, insana içkin niteliği; onu kaçınılmaz olarak insanın dönüşen bir dünyaya dair kaygıları ve o dönüşüme dair dehşetiyle karşı karşıya getirir. Topluma ve tarihe dair sayısız bileşkenin belirlediği bir kurumlar dizgesi, Ekspresyonist sanatçıların ilgisini çekmiştir; bunların arasında acı, dehşet ve ıstırapın ayrı ve özel bir yeri vardır. Bu temalar, 1914 öncesinde de sanatçıların resimlerinde belirli bir yer tutmakla birlikte, özellikle I. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından, Ekspresyonistlerin savaşa dair başta olumlu, sonrasında olumsuz düşüncelerinden ve hepsi de son derece travmatik olan savaş tecrübelerinin ardından değişmeye başlamıştır. Ekspresyonist resimde, kitlesel kıyımlar ve kıyameti andıran yok oluşlarla kendini gösteren bu temalar, savaş döneminde Ekspresyonist sanatçıların çoğunun çerçevesinde kendine yer bulabilmiştir. Max Beckmann, Otto Dix ve George Grosz'un eserleri, üçü de savaşın farklı evrelerinde cephede veya cephe gerisinde görev almış sanatçıların verimleri olarak, savaşın dehşetine dair Ekspresyonist bir bakışın örneklerini sunar. Ekspresyonist tavrın ilgi alanına giren karanlık temalara duydukları yakınlık çerçevesinde, savaşın dehşet ve ızdırabında estetik bir taraf bulmuşlardır ancak ilerleyen evrelerde, bu estetize edilmiş olan nitelik yerini ölümün dehşetinden duyulan bir korkuya bırakacaktır. Sadece savaşın, meydanlarda veya cephelerde gerçekleşen fiziksel mevcudiyeti değil, bitmesinden sonra geride bıraktığı yıkımın uzun süre devam eden dehşeti de, en az kendisi kadar korkunçtur. Käthe Kollwitz, savaşın kendisinin ürküntü verici fiziksel betimlemesinden ziyade, geride bıraktığı yas ve ızdırabı tasvir etmiştir; ancak onun eserinde, diğer üç ressamın karanlık gelecek öngörüsüne karşılık, dayanışmanın yeşerttiği bir umudun saklı olduğu da görülmektedir.

1920'lerle birlikte, resimsel Ekspresyonizm irtifa kaybederek yerini Dada ve Yeni Nesnelciğe bırakmaya başlayınca, kitlesel bir hitabet alanı olan Ekspresyonist sinema, savaş sonrası

yıkımın Alman toplumu üzerindeki korkutucu etkilerini suç, paranoya, kötücül iktidar, akıl hastalıkları, zihin kontrolü gibi konuları işleyerek ele almış ve resimsel Ekspresyonizmin sesinin giderek daha az çıktığı bir dönemde, ona sinema perdesinde yeniden nefes vermiştir. Wiene'nin ve Lang'ın filmlerinin her ikisi de, savaş sonrasında felaket atmosferi içinde, etik dayanaklarından yoksun kalarak hızlı bir çürümenin içine düşen toplumların dönüşümünü ele alır ve adeta kısa bir süre sonra gerçekleşecek olan Nazi iktidarının yerleşmesini hazırlayan koşulları izleyiciye gösterir. Bu filmlerin kimi kareleri, Ekspresyonist resim portre kavramı uyarınca okunabilir; bu, hem tavır ve hikâye, hem de ikonografi bakımından geçerlidir. Bu bağlamda, onların filmlerindeki baş kahramanlar, kendi kötücül tasavvurları içinde, Ekspresyonist portrelerdeki kişileri andırırlar; sahiden de habis gayretleri içinde, içsel bir mücadelenin dışarı çıkışındaki zorlu karşılaşmanın izleri vardır. Bu ifade, tüm portrelerde ortaktır.

Hem resimsel, hem sinematografik bağlamda, Ekspresyonist imge dehşetin ve ızdırabın, insan bedenindeki tecessümünü en somut biçimde yüzde okumuş, acının haritasını insan yüzünde ve onun değişen ifadelerinde çizmiştir. Ekspresyonist imgenin ve bilhassa da figürün, portrenin tarihi, sadece dehşetin ve onun yıkımından doğan ızdırabın tarihi değildir; ona dair en yoğun ve ürkütücü icralardan bazılarını, öncesiyle ve sonrasıyla savaşa dair bütün bir hikâyeyi, insanlığa aktarabilecek gücü de içinde barındırır. Dili karanlıktır; bu dil yıkımın ve dehşetin şarkılarını söyler; insanların suratlarına kazınmış olan ızdırabın ve dehşetin içinden, kötücüllüğü bulup çıkarır ve tasvir eder. Bu edimler, çok uzak olmayan bir gelecekte, o kötücüllüğün çerçeveden veya sahneden dışarı çıkıp tüm Avrupa'nın ortasına atılmasıyla somutlaşacaktır. Ekspresyonistlerin insanlığa dair bütün karanlık kehanetleri, böylelikle doğrulanacaktır.

Kaynaklar

- Bassie, A. (2005). *Expressionism*. New York: Parkstone Press.
- Bazin, G. (1968). *A Concise History of Art, Part Two: from the Renaissance to the Present Day*. London: Thames and Hudson.
- Benjamin, R. (1987). *Matisse's 'Notes of a Painter': Criticism, Theory and Context, 1891-1908*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Buckley, J. (2019). *Beyond Text: Theater and Performance in Print After 1900*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Buruma, I. (2014). *Theater of Cruelty: Art, Film and the Shadows of War*. New York: New York Review.
- Butler, E. (2005). Dr. Mabuse: Terror and Deception of Image, *The German Quarterly*, Vol. 78, No. 4, pp. 481-495.
- De Jonge, A. (1979). *The Weimar Chronicle: Prelude to Hitler*. New York: Meridian Books.
- Dix, O. (1985). *War Diary 1915-1918*. Albstadt: Stadtische Gallery.
- Eisner, L. H. (1969). *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (Roger Greaves, Çev.). London: Thames & Hudson.
- Gale, M. (2006). *Dada & Surrealism*. London & New York: Phadion Press Limited.
- Gay, P. (2017). *Modernizm, Sapkınlığın Cazibesi: Baudelaire'den Beckett'e ve Ötesine* (S. Erduman, Çev.). İstanbul, Everest.
- Janowitz, H. (1990). Caligari: The Story of a Famous Story, Mike Budd (ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories* (pp.221-239). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Karcher, E. (1987). *Otto Dix*. New York: Crown Publishers.
- Kracauer, S. (1966), *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press.



- Lethen, H. (2017). *Soğuk Temas: İki Savaş Arasında Almanya'da Yaşama Deneyleri ve Mesafe Kültürü* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lloyd, J. (2006). *Van Gogh and Expressionism*. New York: Neue Galerie Publications.
- Lloyd, J. (2016). Edvard Munch and the Expressionists: Influence and Affinity, R. Heller & J. Lloyd (ed.), *Munch and Expressionism* (pp.13-35). Munich, London, New York: Prestel.
- Lucie-Smith, E. (1992). *Art & Civilization*. London: Laurence King.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan & S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Murray, A. (2014). A War of Images: Otto Dix and the Myth of War Experience. *AIGNE*, no. 5, pp. 56-69.
- Rainey, L. (2009). Introduction: F.T. Marinetti and the Development of Futurism, L. Rainey & C. Poggi & L. Wittman (Ed.), *Futurism, An Anthology*. New Haven & London: Yale University Press.
- Schmied, W. (1985). Points of Departure and Transformations in German Art 1905-1985, *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905-1985* (pp. 21-75). Munich: Prestel Verlag, London: Royal Academy of Arts.
- Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi* (S. Özge, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Vogt, P. (1980). *Expressionism: German Painting 1905-1920* (A. Vivis, Trans.). New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Wetzel, M. (1965). *Gespräch mit Otto Dix. Diplomatischer Kurie, no. 18*, pp. 731-745.
- Widdig, B. (2001). *Culture and Inflation in Weimar Germany*. London: University of California Press.
- Willet, J. (1970). *Expressionism*. New York: World University Library.

Özgün Makale

Ayaz İshakî'nin “Heyat Yolında” (Hayat Yolunda) Piyesinde İyilik ve Kötülük Kavramları¹

The Concepts of Good and Bad in Ayaz Ishaki's Stage Play “Heyat Yolında” (Hayat Yolunda)

Arzu KILINÇ²

Öz

Ayaz İshakî [İdilli] (d. Kazan 1878-ö. Ankara 1954) gazeteci, roman, öykü ve tiyatro yazarıdır. Ulusal Tatar Tiyatrosu'nun kuruluşuna önemli katkıları olmuştur. 1917 yılındaki Bolşevik İhtilâli'nden sonra, ülkesi Rusya'yı terk etmiştir. Uzun yıllar Fransa, Almanya ve Polonya gibi ülkelerde yaşamıştır. İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) başlayınca, Varşova'dan Türkiye'ye gelmiştir. Bu sürede pek çok eser vermiş, gazete ve dergi çıkartmıştır. 1946 yılında “Hayat Yolunda” isimli bir tiyatro eseri yazmıştır. Piyesin konusu, İstanbul'da yaşayan Altınbay Ailesi'nin değişen topluma uymakta yaşadığı zorluklardır. Varlıklı olmayan bu ailenin çocukları, Batılılaşmayı şeklen benimsemiş ve üretmeden baba parasıyla geçinme yoluna gitmişlerdir. Piyesin olumlu karakterleri fedakâr anne ve babadır. Oyundaki olumsuz kişiler ise, özlerini inkâr eden şuursuz çocuklar ile sahtekâr damattır. Bu makalede çocukların aşırı bencillikleri, “ahlâki kötülük” olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ayaz İshakî, Tiyatro, Batılılaşma, Eğitim, Toplumsal Değişim.

Abstract

Ayaz Ishakî [Idilli] (b. Kazan 1878 – d. Ankara 1954) was a journalist, novelist, story writer and playwright. He had important contributions in the establishment of the National Tatar Theater. After the Bolshevik Revolution in 1917 he left Russia, his homeland and went on to live in France, Germany and Poland for many years. When W.W.II (1939-1945) broke out İshakî left Warsaw for Turkey. During this time, he published many artistic works together with newspapers and journals. In 1946, Ishakî wrote a stage play titled Hayat Yolunda (On the Course of Life). The subject of this play is the difficulties encountered by the Istanbulite Altınbay Family in adjusting to the changing ways of society. The children of this poor family only formalistically adopted westernization and opted to waste their inherited money rather than using it to make business.

¹ Makale başvuru tarihi: 25.03.2020. Makale kabul tarihi: 21.04.2020

² Dr. Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Meslek Yüksekokulu Mimari Restorasyon Programı, arzu.kilinc@msgsu.edu.tr. ORCID No: 0000-0001-9552-738X.



The protagonists in the story are the self-sacrificing parents. The antagonists are the unwitting children who deny their roots, and the family's dishonest son-in-law. In this article, the children's excessive selfishness is interpreted as "morally wrong".

Keywords: Ayaz İshakî, Theater, Westernization, Education, Social Change.

Ayaz İshakî'nin Hayatı

Muhammed Ayaz İshakî [İdilli], 22 Şubat 1878'de Çistay'a bağlı Yavşirme köyünde, ulema ailesinde doğar. Kazan'da ve Çistay Medresesi'nde dinî eğitim alır. Daha sonra medreseyi terk edip Rus-Tatar Muallim Mektebi'nde (*Uçitelskaya Şkola*) eğitim görür. Rusça öğrenir. Rus edebiyatını ve tiyatrosunu yakından takip etmeye başlar. Tatarcaya bazı tercüme yapar. Bu süreçte halkçı (*narodnik*) ve sosyalist akımlarla tanışır. Gençlik yılları, ülkesinde siyasî ve kültürel değişimlerin yaşandığı, çalkantılı bir döneme denk gelmiştir. Tüm bunlar, onun sanatına etki etmiştir. Fikirleri ve gazetecilik faaliyetlerinden dolayı hapis ve sürgün cezalarına çarptırılır. Bu dönemde birkaç kez Türkiye'ye gelir. (Kaçalın, 2000, ss.475).

Onun fikrî çizgisi, sosyalizmden milliyetçiğe doğru uzanır. İç savaş sırasında Bolşevikler İdil-Ural bölgesine hâkim olunca yurt dışına çıkmaya mecbur olur ve Sen Petersburg'dan Finlandiya'ya geçer. Ailesini bir daha göremez. Daha sonra kızı Saadet³ de Sovyet Rusya'dan kaçıp babasıyla buluşur. İshakî, Avrupa'da Almanya ve Polonya gibi ülkelerde ikamet eder. 1928'den 1939 yılına kadar Berlin'de *Millî Yul* (daha sonra *Yaña Millî Yul*), dergisini çıkarır. 1934-1938 yılları arasında Mançurya, Japonya, Kore, Arap ülkeleri ve Finlandiya'da bulunur. 1935'te Çin'in Mukden şehrinde, *Millî Bayrak* gazetesini kurar. 1940 yılında Türkiye'ye yerleşir. 22 Temmuz 1954 tarihinde Ankara'da vefat eder. İstanbul'da Edirnekapı Mezarlığı'na defnedilir (Sultan S. (Ufalı), 1990, ss.133-143).

Ayaz İshakî'nin Tiyatrosu

20. yüzyılda Kazan Tatar Edebiyatı'nın yükselişinde 19. yüzyılın ikinci yarısında belirginleşen fikir ve edebiyat akımlarının büyük etkisi vardır. Edebiyatçıların arasında Doğu'ya ya da Batı'ya yönelme konusunda tartışmalar yaşanmıştır. Maarifetçiler⁴ ile realistlerin ortak görüşü, halkın yaşayış biçimlerinin ön plana çıkarılarak onların eğitilmesi yönündeydi (Kamaliev, 2007, ss. 89-90).

Ayaz İshakî'nin sahne eserlerindeki konu ve karakterler de halkın içinden alınmıştır. Halkın yaşamını ve değerlerini yakından tanınması, onun tiyatrosunu daha etkileyici kılar. Yazar, olayları ve kişileri objektif bir biçimde aktarır. Millî değerleri ön plana alan çağdaş bir eğitim sistemini savunur; bu nedenle piyeslerindeki olumlu kahramanlar, genellikle eğitilmiş kişilerdir. Onları eserlerine odak noktası yaparak topluma mesaj verir. Kadının toplumdaki statüsüyle ilgilenir. Kadınların, ailede ve cemiyette hak ettikleri yeri almalarını engelleyen eski gelenekleri tenkit eder. Cehalet, bağınazlık ve İslâm dininin yanlış uygulamaları gibi birçok olumsuz husus, onun tiyatrosunda eleştirilir. Toplumu bilinçlendirme görevini üstlenmiştir. Tiyatrosu didaktiktir (Kılınc, 2018, ss. 237).

Ayaz İshakî'nin 1920'den sonra yurt dışında yazdığı eserler, uzun yıllar ülkesinde yayımlanmamıştır. Yazarın bazı tiyatro oyunlarına, SSCB'nin dağılmasından sonra, Kazan'da neşredilen

³ Saadet İshakî [Çağatay] (1905-1989). Berlin'de Türkoloji eğitimi almış ve Özbek asıllı Tahir [Çağatay] ile evlenmiştir. 1939 yılına kadar aynı şehirde *Millî Yul* dergisinin çıkması için babasına yardım etmiştir. 1940 yılında eşiyile birlikte Türkiye'ye yerleşmiştir. Ankara Üniversitesi'nde ders vermiş, yaşamını bir bilim insanı olarak sürdürmüştür.

⁴ Aydınlanma hareketi taraftarları

Zindan (1993) adlı kitapta yer verildi. Türkiye’de yazdığı “Hayat Yolunda”⁵ ve “Olug Möhemmed” (Ulu Muhammed)⁶ isimli iki piyesi, 2009 yılında, Ayaz İshakî külliyyatının beşinci cildinde yayımlandı. Editörlerden Lena Gaynanova, 1920-1947 arasında yazılmış eserlerin toplandığı bu cildin önsözünde, “Hayat Yolunda” oyununun Türkiye Türkçesiyle yazıldığını, Mahmut Tahir⁷ tarafından kendisine Tatarca tercümesinin gönderildiğini ifade eder (*Gayaz İshakıy Eserler V*, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 11). Türkiye’yi konu alan bu piyesin incelenmesindeki amaç, gazeteci, yazar ve fikir adamı Ayaz İshakî’nin değerlerini ortaya koymaktır.

Eserin Özeti

“Hayat Yolunda” isimli beş perdelik dram, modernleşme dönemindeki Türk toplumunu ele alır. Bir ailenin yaşamı üzerinden, toplumdaki değişim ve “yanlış Batılılaşma” konusu işlenmiştir. Yazar, eserinde Türk edebiyatında Tanzimat’tan beri işlenen Batı özentisi tipleri modellemiştir. Altınbay’lar İstanbul’da Kuruçeşme Caddesi’nde bir apartman dairesinde yaşayan, eğitilmiş ve orta gelirli insanlardır. Lise öğretmeni olan Sabri Bey elli yaşındadır. Eşi Melahat Hanım, kırk sekiz yaşında bir ev hanımıdır. Oğulları Zühtü, yirmi dört yaşındadır ve İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nde okumaktadır. Kızları Sabahat ise aynı üniversitenin Edebiyat Fakültesi’nde öğrencidir ve yirmi iki yaşındadır. Melahat Hanım’ın kardeşi Hayri Bey, tüccardır. Fazıl ve Esmâ adında iki yetişkin çocuğu vardır. Onların eğitim ve yaşamlarına karışan Hayri Bey, muhafazakârdır.

Eski bir imparatorluk başkenti olan İstanbul’da, büyük değişimler yaşanmaktadır. Kırsal kesimden kente göçle birlikte ataerkil aileden çekirdek aileye geçiş başlamıştır. Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra, eğitimin önemi daha iyi kavranmıştır. 1929 yılındaki Büyük Buhran’ın etkileri dünyayı ve Türkiye’yi sarsmaktadır. Şehirlerde yavaş da olsa tüketim artmaya, eğlence anlayışı değişmeye ve modern bir yaşam tarzı benimsenmeye başlamıştır. Genç nesiler, toplumsal değişime yaşlılara oranla daha çabuk uysalar da Altınbay Ailesi’nin çocukları, bu süreçte kötü davranış biçimleri edinmişlerdir. Özlerinde iyi olsalar da zamanla bencilleşmiş, yalan söylemeye başlamış, ahlâki değerlerini yitirmişlerdir. Buna neden olan kısa yoldan Batılılaşma hevesi ile çalışmadan tüketme alışkanlığıdır.

Oyunun ilk perdesinde gençler, arkadaşları ile Altınbay Ailesi’nin yazlığında çay içerler. Sofradaki yiyeceklerin evin hanımı tarafından hazırlanmıştır. Buradan yola çıkarak toplumda kadın erkek eşitliği, bunun aileye ve ailedeki rol dağılımına yansımaları tartışılır. Zühtü: “Artık bizde de Avrupa’ı yaşam başladı. Pek geri idik. Şükür gözlerimizi vaktinde açtık.” derken Sabahat de annesine şu sözleri söyler: “Biz, yemek pişirmek ve çamaşır yıkamak gibi işler yerine, çok daha yüksek görevlere hazırlanıyoruz” (*Gayaz İshakıy Eserler V*, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, ss. 378-379).

Bu esnada Melahat Hanım’ın kardeşi Haydar Bey’in gelmesiyle konu değişir. Haydar Bey, Mühendis Mektebi’ne giden oğlu Fazıl’ın tatilde Karabük Demir Çelik Fabrikaları’nda⁸ çalışmasını istemektedir. Gelecekte yararını göreceğini düşündüğü için oğlunu biraz zorlamıştır. Zühtü ve arkadaşları buna itiraz eder. Onlara göre gençler de toplumun diğer bireyleri gibi, kendi

5 “Hayat Yolunda” piyesinin Türkiye’de Türkçe olarak yazıldığı ve 1946 yılında İstanbul’da basıldığı ile ilgili bir bilgi vardır. *Gayaz İshakıy Eserler V*, (2009). M. H. Hesenov, M. Z. Zekiev, L. R. Gaynanova (Ed.), Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı, s. 667. Ne var ki bu kitabı görmek mümkün olmamıştır. Onun Züleyha isimli piyesi, “Zeliha” adıyla *Türk Yurdu* dergisinin 1925 ve 1926 yılki sayılarında yayımlanmıştır. *Ünye Tabı* isimli romanı ise 1941 yılında İstanbul’da Sertel Matbaasında basılmıştır.

6 İshakî’nin (1947-48) tarihinde Türkiye’de yazdığı, Kazan Hanlığı (1437-1552) hakkındaki beş perdelik tarihi piyesi.

7 Mahmut Tahir (1922-1991). Aslen Kazan Tatarı olan mühendis ve yazar. 1963 yılında, yaşamakta olduğu Çin’in Harbin şehrinde Türkiye’ye göç etmiştir. 1970-1980 yıllarında Türkiye’de yaşayan Kazan Tatarlarının neşrettiği Kazan dergisinin editörlerinden biridir Somuncuoğlu, B. T.(2009) *Kazan Dergisi (1970-1980)*, TSA, 13(1), ss. 71-90.

8 Karabük Demir Çelik Fabrikaları, 1937 tarihinde Mustafa Kemal Atatürk’ün direktifleri ile dönemin Başbakanı İsmet İnönü tarafından kurulmuştur Başlangıçta Sümerbank’a bağlı bir müessese olarak faaliyet gösteren bu ağır sanayi tesisine, İngilizler sermaye sağlayarak destek olmuşlardır.



kararlarını vermekte özgür olmalılardır. Kızlar da: “Yok, yok! Biz de artık haklarımızı talep ediyoruz. Öyle olmasa Türk İnkılâbı’nın⁹ manâsı nerede kalır?” (Gayaz İshakıy Eserler V, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 384) diye sözü kadınlara verilen haklara getirirler.

İkinci perdede Sabri Bey ve eşi, kışlık evlerindedir. Sabri Bey yorgundur. Sabah Fatih’te, öğlen Kabataş’ta olmak üzere iki okulda birden çalışmaktadır. Gene de ay sonunu getirmekte güçlük çekiyordur. Dramın düğüm noktasını, iki kardeşin aniden evlenmek istemeleriyle başlayan olaylar oluşturur. Kızları Sabahat, Yusuf Yanardağ adlı bir gençle arkadaşlık etmeye başlamış hatta onunla evlenmeyi aklına koymuştur. Mesleği ve ailesi belli olmayan bu kişi, kıza göre filozof, yazar ve şairdir. Hatta maddi değerlere önem vermeyen, büyük idealleri olan bir dâhidir. Yeni bir dünya düzeni getirecek eserinin üzerinde çalışmaktadır. Sabri Bey’e göre bu vasıfları taşıyan bir kişi olsa olsa Ziya Gökalp’in¹⁰ oğlu olmalıdır. Bu arada damat adayına bir takım elbise gerekmektedir. Sabahat anne ve babasından terzi parası ister.

Zühtü ise Güzel Sanatlar’da¹¹ eğitim gören arkadaşı Pakize ile evlenmeye karar vermiştir. Nikâh hediyesi olarak ona bir broş¹² satın almak niyetindedir. Melahat Hanım komşusuna, zorluk içinde büyüttüğü çocuklarına söz dinletemediğinden yakınıdır. Üstelik bir hafta sonra üniversitede sınavları da başlayacaktır. Sonunda, gelinine kendi broşunu vermeye karar verir.

Üçüncü perdede Zühtü ile Pakize’nin nikâhından sonra Sabri Bey’in evinde davet verilmektedir. Sabahat ile beraber damat adayı Yusuf da gelmiştir. Uzun boylu ve uzun saçlı bu genç adam, konuşurken yerli yersiz Schopenhauer,¹³ Lenin,¹⁴ Lev Tolstoy¹⁵ ve Pasteur¹⁶ gibi kişilerin sözlerinden örnekler vermektedir. Kendini aydın olarak tanıtan bu kişi, farklı düşüncelere karşı tahammülsüzdür. Onları küçük görür ve eski kafalı olmakla suçlar. Hayri Bey’in kızı Esmâ’nın ona “enişte” diye hitap etmesi karşısında sinirlenir ve “Enişte filan yok. Bunlar geçmişte kaldı. Biz yeni devrin, yeni yaşamın insanlarıyız.” diye çıkışır. Sabahat da nikâh kıydırmaya gerek duymadıklarını şöyle ifade eder: “Biz Yusuf ile evleniyoruz ama şer’iat, kanun ve örf âdetin mecbur ettiği şekilde değil. Bizim gönüllerimiz bağh. Hepsi bu!” (Gayaz İshakıy Eserler V, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, ss. 396-395).

Zühtü ve Pakize’den sonra, Sabahat ve Yusuf çifti de Sabri Bey’in evine yerleşir. Evdeki nüfus altına çıkmıştır. Buna rağmen kızlar, ev işlerinde Melahat Hanım’ın yüküne ortak olup yardım etmeye niyetli değillerdir. Hatta Sabahat, Pakize’yi yemek yaparken düşünemediğini, onun manikürlü ellerinin bozulacağını söyler.

Dördüncü perdede ailenin fakirleştiği anlaşılmaktadır. Zühtü herhangi bir işte çalışmıyor, okulunu da ihmâl ediyordu. Sabri Bey’in üzerindeki yük, taşınmaz hâle gelmiştir. Özel ders vermeye başlar. Bu derslerin parasını önceden alsa da esnafa olan borcunu kapatamaz. Ana baba, güçleri yettiğince sorunlarla boğuşmaya devam ederler. Melahat Hanım, eşinin okula derli toplu gitmesini sağlamak için elbiselerini ters yüz edip diktirir. Kendi giysilerini eskiciye satarak mutfak masrafını çıkarmaya çalışır. Gençler bu fedakâr kadına karşı kötülüğe varan bencil, umursamaz ve saygısız tavırlarını sürdürürler. Evde sürekli çıkan fasulye ve patates yemeğinden

⁹ Türkiye’de 1923 yılından itibaren büyük hukuki değişimler yapıldı ki bunlara İnkılâp adı verilir. Ülkedeki bu değişim sosyal, siyasi ve kültürel alanda hissedildi. Özellikle kadınlar için hukuk, eğitim ve siyaset alanında yeni haklar vermek için çeşitli reformlar yapıldı.

¹⁰ Ziya Gökalp (1876-1924). Cumhuriyetin kuruluşunda etkin rol almış ve Türkiye’de sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen kişi.

¹¹ 1882 yılında sanat tarihçisi, arkeolog, müzeci ve ressam Osman Hamdi Bey tarafından Sanayi-i Nefise adıyla kurulan ve 1928’de Güzel Sanatlar Akademisi’ne dönüşen sanat okulu.

¹² Yakaya takılan, genellikle altın ve üstü taşlarla bezeli ziynet eşyası.

¹³ Arthur Schopenhauer (1788-1860). Alman filozof, yazar.

¹⁴ Vladimir İlyiç Ulyanov (1870-1924). Lenin takma adıyla tanınan Rus sosyalist ve devrimci lider. Marksist doktrinden etkilenmiş, Ekim Devrimi’nin ve Bolşeviklerin lideri olmuştur.

¹⁵ Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910) Rus yazarı.

¹⁶ Louis Pasteur, (1822-1895). Fransız bilim insanı, mikrobiyolog.

bıktıklarını söylerler. Pakize bebek beklemektedir. Zühtü annesine bu dönemde onun özel beslenmeye ihtiyacı olduğunu söyler. Sabri Bey şöyle bir itirafta bulunur: “Suç bizde. Çocuklarımıza küçük yaştan itibaren iş öğretmedik. O yüzden onlar işin kadrini bilmiyorlar. Ne ettiyse onu biçiyoruz” (Gayaz İshakıy Eserler V, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 418).

Yusuf ile Sabahat için kendi hak ve özgürlükleri sınırsızdır. Lüks yaşama da özenmeye başlamışlardır. Kuaföre ve baloya gitmek isteyen Sabahat, annesinden para ister. Ancak balonun giriş bileti beş lira olduğundan eve geri dönerler. Herkesin önünde küçük düşmüşlerdir. Kız kabahati ebeveyninde arar.

Beşinci perdede Sabri Bey, Melahat Hanım, Esmâ ve Avni, yemek masasında otururlar. Yazarın ideal kadın tipi olarak gördüğü Esmâ, yakında Zühtü'nün Hukuk Fakültesi'nden arkadaşı olan Avni ile evlenecektir. Avni, okulunu başarıyla bitirmiş, tez için iki yıllığına İsviçre'ye gitmeye hak kazanmıştır. Balayına Fransa'ya gidecek, Paris'i de göreceklerdir. Esmâ da eğitimine orada devam edecektir.

Onları uğurlayan Sabri Bey ile Melahat Hanım'ı bazı kötü sürprizler beklemektedir. Sabahat'ın, uğruna okulunu bırakıp birlikte yaşadığı Yusuf'un evli ve sahtekâr olduğu ortaya çıkar. Adamın karısı, iki çocuğu ile birlikte İzmir'den İstanbul'a, onu bulmaya gelmiştir. Tütün fabrikasında çalışarak çocuklarına bakmaya uğraşan bu kadın “Tütüncü Sabira” olarak tanınmaktadır.¹⁷ Öğretmen Sabri Bey, başka çocukları eğittiğini ama kendi çocuklarına terbiye veremediğini düşünür. Üstelik onlar tembel, başarısız ve mutsuz kişiler olmuşlardır.

Aynı gün Pakize'yi önceden tanıyan bir kişi çıkagelir. Onun geçmişte okulda öğrenci olmadığı ve “Mimi” takma adıyla resamlara modellik yaptığını söyler. Sabri Bey ile Melahat Hanım, bu kez de gelinlerinin yalanıyla sarsılmışlardır. Hamile olan Pakize, kayınvalide ve kayınpederine karşı mahcûp olmuştur.

Üzüntüden uyku hâpi olarak uyumaya çalışan anne ve babanın, artık zulme varan bu duruma dayanacak güçleri kalmamıştır. Gece yataklarına yatsalar bile ağlamaktan uyuyamazlar. Sonunda yıllarca emek verdikleri ve tek sığınakları olan evlerinden kaçmaya karar verirler. Sessizce kalkıp toplanırlar. Polonezköy'e gideceklerdir. Gene de doğacak torunları için bir zarfa para koyup bırakırlar. O sırada gelinleri Pakize uyanır. Gece vakti onları sokak giysileri içinde görünce durumu anlar. Gitmemeleri için ağlar, yalvarır ve kocasını uyandırır. Çaresiz kalan ebeveynin bu davranışı, gençleri daldıkları hayâl âleminden çıkartır. Acıklı bir aile yaşamının söz konusu olduğu oyunun sonunda, Zühtü ve karısı Pakize, kabahatlerini anlamışlardır. Bitkin bir hâlde olan ana babadan af dilerler. Yusuf'un da maskesi artık düşmüştür. Evden kovulur. Sabahat'in kendini toplaması zamana bırakılacaktır. Sabri Bey ve Melahat Hanım, artık dünyaya gelecek torunlarını bekleyeceklerdir.

Eserdeki İdeal Tipler

Dürüst ve çalışkan bir öğretmen olan Sabri Altınbay, ailesinin tüm maddi yükünü üzerine almış bir aile babasıdır. Anne Melahat Altınbay eşine sadık, çocuklarına karşı son derece fedakâr bir kadındır. Onlar mütevazı koşullarda yaşayan, iyi ve çalışkan insanlardır. Tek kusurları, çocuklarına karşı fazla hoşgörülü olmalarıdır.

Piyeste romantizm akımının özelliklerinden olan karşıtlık kavramı, belirgindir. Melahat Hanım'ın kardeşinin çocukları, onlarınkilere göre son derece uysal ve itaatkârdır. Geleneksel bir terbiye ile yetişmiş olan Esmâ, “iyi bir evlilik” yapar. Babasının önerilerine uyan ve Mühendis

¹⁷ Türk edebiyatında Reşat Nuri Güntekin'in Yaprak Dökümü (1930), isimli romanında da benzer bir konuya rastlanır. Ali Rıza Bey'in küçük kızı Leyla, zengin bir adamla birlikte yaşamaya başlamıştır.



Mektebi'ni bitiren Fazıl, mesleğinde başarılı olur. Staj yapmak için Manchester'de bir fabrikaya kabul edilir.

Olumlu kahraman Esmâ'nın bir başka özelliği de Arap alfabesini okuyabilmesidir. Babası, Feyzi ve Pakize çiftine evlilik hediyesi olarak Osmanlıca bir aşçılık kitabı göndermiştir. Feyzi: "Bunu bize getirmeye utanmadın mı?" der. Bunun üzerine Esmâ, Yusuf'a da eski harfli bir kitap uzatır ve "Bu sizin hediyeiniz. Bunun da yazısı var ama siz pek modern bir kişi olduğunuzdan eski harfleri okuyamıyorsunuzdur" der. Yusuf: "Bunları okuma alışkanlığına düşmem" diye cevap verir (Gayaz İshakıy Eserler V, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 402-403).

Türkiye'de Latin alfabesine 1928 yılında geçildi. Sovyetler Birliği'nde yaşayan ve Arap alfabesini kullanan Rusya Türkleri, 1926'da Bakü'de yapılan Birinci Türkoloji Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda, Latin alfabesini kullanmaya başlamışlardı. Fakat 1940'larda Rusça öğrenemedikleri gerekçesiyle, Kiril alfabesine geçmeleri uygun bulundu (Devlet, 1993, s. 25). Yazar bunları göz önüne alarak alfabe değişikliğine sıcak bakmadığını ve eski alfabenin unutulmaması gerektiğini belirtmektedir.

Eserdeki Olumsuz Karakterler

Zühtü Altınbay, modernleşmeye çalışan özenti bir tiptir. Ayrıca tembel ve sorumsuzdur. Hukuk Fakültesi'nde öğrenci olmasına rağmen derslerine devam etmez, sınavlarda başarısız olur. Zamanla dürüstlüğü de kaybettiği, şu iki örnekten anlaşılmaktadır: Arkadaşı Fevzi'den onun yerine Roma Hukuku dersinin yazılı sınavına girmesini ister. Teklifi reddeden bu genç: "İsmimi kırletmem" diye cevap verir (Gayaz İshakıy Eserler V, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 412). Zühtü, sinemaya gitmek için annesinin mutfak masrafları için biriktirdiği parayı almaktan da rahatsız olmaz.

Sabahat'in beraber yaşadığı Yusuf Yanardağ, bu eserin en olumsuz kahramanıdır. Yazar, tüm kötü özellikleri bu karaktere yüklemiştir. O çalışmadan asalak yaşayan ve bundan en ufak bir rahatsızlık duymayan bir tiptir. Sabri Bey'in evine yerleşen bu yalancı adam, aslında evlidir ve iki çocuk sahibidir. Birkaç yıl öncesine kadar İzmir'de otobüslerde kontrolör olarak çalışan bu kişi, eğitilmiş de değildir. Karısının dediğine göre Halkevleri'ne¹⁸ gittikten sonra değişmiştir. İş kurma bahanesiyle evini satmış ve bu parayla kayıplara karışmıştır. Piyesin sonunda gerçek yüzü ortaya çıkmıştır. Onun evden gidişyle herkes rahatlamıştır.

Yazar, "Hayat Yolunda" isimli eserindeki Yusuf tipiyle, ülkesine hâkim olan ideolojiyi anlatır. Bolşevikler, onun yaşadığı İdil-Ural bölgesini 1918 yılında işgal etmişlerdi. Eserin yazıldığı dönemde ülkesi, Stalin¹⁹ tarafından idare ediliyordu. Sovyet Rusya'da toplu sürgünler yaşanmış, insanlar çalışma kamplarına gönderilmişlerdi. Bu uygulamalardan ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, nüfusun azaldığı görülünce vazgeçilmişti. Ayrıca bu süreçte birçok Türk ve Müslüman aydını, başta milliyetçilik olmak üzere çeşitli nedenlerle suçlanarak öldürülmüştü.

Eserdeki Siyasi Vurgular

Yazar, Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'de gerçekleşen hukuk reformlarını²⁰ olumlu bulur. Birçok sahnede bu konuya değinir; örneğin bu tiyatro eserinde hukuk tahsili yapan gençlerin sayısı fazladır. Ayrıca Yusuf'un evli olduğunu öğrendiği zaman Sabri Bey'in söylediği şu cümle

¹⁸ Cumhuriyet Halk Partisi'nin 1931 tarihindeki Büyük Kongresi'nde açılması kararlaştırılan, İnkılapların halka öğretilmesi ve halkın çeşitli konularda eğitilmesi amacıyla kurulmuş kültürel merkezler. Demokrat Parti'nin iktidarı döneminde 1951 yılında kapatıldılar.

¹⁹ 1922'de Komünist Partisi Genel Sekreteri olan Jozef Stalin, Lenin'in 1924 yılındaki ölümünden sonra güçlendi. 1927 yılından 1953 yılındaki ölümüne kadar SSCB'nin lideri oldu.

²⁰ 1925 yılında Türk Ceza Kanunu'nun kabulü ve Hukuk Fakültesi'nin kuruluşu, 1926'da Medeni Kanunu'nun kabulü gibi.



önemlidir: “Evli bir erkekle yaşamayı kanun men etmiştir” (*Gayaz İshakıy Eserler V*, Ed. Hesenov, Zekov, Gaynanova, 2009, s. 428). Burada Medeni Kanun’a atıf yapılmıştır. Türkiye’de 1926 yılında kabul edilen bu kanun, kadınlara resmî nikah, nafaka ve miras gibi haklar sahip vermiş, böylece hem aile kurumu, hem de kadın güçlendirilmişti.

Sonuç

Tanzimat ile beraber başlayan Batılılaşma süreci, uzun yıllar sürececek bazı sosyal meseleleri de beraberinde getirmiştir. Bu kültürü özümsemeden kabul edenler, Avrupa’nın siyasî, sosyal ve hukukî kazanımlarını, uzun mücadelelerle elde ettiğini göz ardı etmişlerdir.

“Hayat Yolunda” isimli piyeste, baba parasıyla geçinen ve çalışmayan çocukların aileye yaşattığı maddi ve manevi zorluklar ele alınır. Kimi zaman abartılı olan oyunda, kuşak çatışması belirgindir. Oyunun mesajlarından biri, çocuk eğitiminde fazla hoşgörülü davranmanın her zaman iyi bir sonuç vermediğidir. Onların kötülüğe varan aşırı bencillik ve duyarsızlıkları, emek vermeden elde etme istekleri, bir aileyi dağılma noktasına getirmiştir.

Kaynaklar

- Devlet, N. (1993). *Çağdaş Türkîler*, İstanbul: Çağ Yayınları.
- Gayaz İshakıy Eserler V*, (2009). M. H. Hesenov, M. Z. Zekiev, L. R. Gaynanova (Ed)), Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Gaynanova, L. (2009). “Saadet Çağatay”, (Çev. Mehmet Yasin Kaya), *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 28, ss. 27-32.
- Güngör, Ş. (1994). *Yaña Milli Yul (Yeni Milli Yul) Dergisi ve Tatar Aydınlarından M. Ayaz İshaki (İdilli)’nin Siyasi Görüşleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- İshakî, A. (2001). “Şimâl Türklerinde Tiyatro”, *Türk Yurdu*, 9, Ankara: Tutibay Yayınları, ss. 303-307.
- İshakovka, A. (2013). “Gayaz İshaki Hatları”, *Çın Miras*, 9, ss. 66-71.
- Kaçalin, M. S. (2000). “İdilli, Muhammed Ayaz İshakî (1878-1954)”, 21, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, ss. 474-476.
- Kamalieva, A. (2007). “20. Yüzyılın Başlarında Tatar Edebiyatını Etkileyen Akımlar”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 171, ss. 89-94.
- Kanlıdere, A. (2011). “Radikal Sosyalizm’den Milliyetçiliğe: Kazanlı Ayaz İshakî’nin (1878-1954) Fikrî Serüveni”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 24, ss. 63-94.
- Kılınc, A. (2018). Ayaz İshakî’nin Tiyatrosunda Milli Bilinç ve Eğitim Misyonu”, *Gayaz İshakıy hem XX Gasır Başında Tatar Milli Yanarışı Halıkara Konferentsiya Materialları 2018 el, 6-7 Sent-yabr*, Kazan: Akademiya Nauk Respubliki Tatarstan İnstitut Yazıka, Literaturı i İskusstva im. G. İbragimova, ss. 237-244.
- (Ufalı), Sultan S. (1990). “Ayaz Iskhakî Idilli-A Biography” (1878-1954)”, *Central Asian Survey*, 9/2, pp. 133-143.



Özgün Makale

Notre-Dame ve Hayal Gücü: Gargoyle¹

Notre-Dame and Imagination: Gargoyle

Nilüfer ÖNDİN²

Öz

Mimari bir eleman olarak Gargoyle, çatıda biriken suları tahliye etmek için kullanılan çörtendir ki yağmur suyu sırtındaki oluktan akarak açık ağzından dışarıya dökülür. Gargoyleler genellikle fantastik varlıklar, dragonlar, insan-hayvan karışımı olarak tasarlanmıştır. Orta Çağ'da Gargoyleler yalnızca yağmur suyunu tahliye hizmet etmemiş, dinî nedenlerle de tercih edilmiştir. Dinî nedenler bağlamında bazen kötünün bazen de kötü olanı kutsal mekânlardan uzaklaştırmanın simgesi olarak birçok katedralde yer almıştır, Paris Notre-Dame Katedrali'nde olduğu gibi. İşlevsel veya simgesel olsun, Paris Notre-Dame Katedrali'nin ve diğer katedrallerin Gargoyleleri sınırsız hayal gücünün imgeleri olarak cephelere görsel zenginlik katmıştır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Paris Notre-Dame Katedrali, Gargoyle, Kötü, Hayal gücü.

Abstract

As an architectural element, a Gargoyle is a spout designed to convey water from a roof so that the rainwater flows through a trough which is cut in the back of the Gargoyle and exits from its open mouth. Gargoyles are usually depicted as fantastical beings, dragons, combinations of real animals and people. In the medieval age, Gargoyles were not only used as spouts for rainwater but were also preferred for religious reasons. Sometimes being the symbol of evil or sometimes being the symbol of banishing the evil from sacred places, Gargoyles were located on cathedral facades such as Cathedral of Notre-Dame de Paris. Whether functional or symbolic, the Gargoyles of Notre Dame de Paris and the other cathedrals enriched the facades as being the artworks of endless imagination.

Keywords: Medieval Age, Notre Dame de Paris, Gargoyle, Evil, Imagination

Sadece Paris'in değil tüm Fransa'nın spiritüel merkezi olarak bilinen Notre-Dame hayal gücünün sonsuzluğunun göstergesi olan Gargoyle adı verilen heykellerin de yer aldığı Gotik katedrallerden biridir. Victor Hugo'nun "taşın büyük senfonisi" (Ward-Jackson, 2009, s.814) olarak nitelendirdiği Notre-Dame, 1885'lerde nöroloji doktoru Jean-Martin Charcot'un seminerlerine katılan Freud'u da çok etkiler. Parislilerin, Victor Hugo'nun Notre-Dame romanını yazdığından beri hiç değişmediğini gözlemleyen Freud, hocasının derslerini Notre-Dame'a benzetir: "Onun derslerinden sanki Notre-Dame'dan çıkıyormuş gibi çıkıyorum, mükemmellik ile ilgili yeni fikirlerle dopdolu olarak" (Cambor, 2009, s. 178).

¹ Makale başvuru tarihi: 17.03.2020. Makale kabul tarihi: 10.05.2020.

² Prof.Dr.Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, niluferondin@gmail.com.ORCID No: 0000-0001-5424-3057





Resim 1: Notre-Dame Katedrali, 12-14. yüzyıl, Paris (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Notre_Dame_dalla_Senna.jpg; 15.04.2020)



Resim 2: Aziz Romain ve La Gargouille, y.14. yüzyıl, vitray, Rouen Katedrali (<https://www.rouentourisme.com/agenda/et-patati-et-patrimoine-saint-romain-sur-la-piste-de-la-gargouille-5920/>; 18.04.2020)

Notre-Dame gibi diğer katedrallerin cephelelerine konumlandırılan fantastik heykeller genellikle Gargoyle olarak tanınır. Notre-Dame'ın Gargoyelleri adlı eserin yazarı Michael Camille, bu heykelleri Yunan mitolojisinde, ağızdan ateş püskürten yaratık olan "Kimera" olarak da adlandırmıştır. Gargoyle, eski Fransızca'daki "gargouille" sözcüğünden gelir ki gargouillenin kaynağı da Latince gırtlak, boğaz, geçit anlamına gelen "gurgula" kelimesidir (Varner, 2008, s. 19). Notre-Dame'da yer alan Gargoyellerin birçoğu da çörtlen işlevini görmüş, eş deyişle, yağmur suyunun çatıdan veya duvar köşelerinden atılması için cephelere konumlandırılmıştır.

Gargoyeller, Orta Çağ'ın La Gargouille efsanesi ile de ilişkilendirilmiştir. Seine Nehri yakınlarında bir mağarada yaşadığına inanılan uzun, kıvrık boyunlu, ince dudaklı ve kanatlı La Gargouille, ağızdan şu fişkırtarak tufana veya ateş saçan nefesiyle yangınlara sebep olmasıyla çevresine korku salan bir dragondur. Efsaneye göre, 7. yüzyılda, Seine Nehri'nin taşan suları Rouen kentini tehdit edince, paganlarla olan mücadelesi ile bilinen piskopos Aziz Romain suları sakinleştirir ve çekilmesini sağlar. Ancak çekilen suların bıraktığı balçık ve çamurdan tehlikeli bir canavar doğar: La Gargouille. Rouen halkı dragonun yıkıcılığını her yıl insan kurban ederek önlemeye çalışır. Tehlike bertaraf edilemeyince, Aziz Romain devreye girer ve bir katilin de yardımıyla dragonu öldürmeyi başarır. Aziz Romain'ın dragon karşısında elde ettiği zaferden itibaren Fransız Devrimi'ne kadar Rouen Katedrali meclisine ölüme mahkûm edilen suçluları bağışlama ayrıcalığı tanınır. Aziz Romain'ın hayat öyküsü de katedralin vitraylarında betimlenir (Clement, 1994, s. 267).

Gargoyeller ile ilgili bir diğer efsane de, bu heykellerin birbirinden farklı olmasına açıklık getirir. Fransa'nın kuzeybatısında bulunan Jos'de geçen efsaneye göre, bir azize yapılan Gargoyle heykelini beğenmeyince, bir gece heykeli bulunduğu binadan alarak, heykeltıraşın evinin duvarına monte eder (Gibson, 1893, s. 5). 19. yüzyılda etkin olan mimar Louis Henry Gibson'a göre bu anekdot, Gargoyellerin onları yapan heykeltıraşlar tarafından tasarmlandığının kanıtıdır. İşlev-

sel açıdan yapıyı biriken yağmur sularından arındırmak için kullanılan bu çörtenler farklı heykeltıraşların hayal gücünün devreye girmesiyle değişik formlar kazanmıştır. Hayal gücü birbirinin aynısı olmayan imgelerle cephelere sıra dışı ve fantastik görüntüler kazandırmıştır. Fantastik görüntülerin hayal gücünün bir sonucu olduğunu John Ruskin de şöyle ifade eder: “*Gotik mimariye aşına olan her okur ne demek istediğini anlıyordur ve inanıyorum ki, yücelikten olduğu kadar saçma ve fantastik görüntülerden de zevk alma eğiliminin, Gotik düş gücünün evrensel bir içgüdü olduğu kabul etmekte hiçbir tereddüt göstermeyeceklerdir*” (Ruskin, 2015, s. 66).

Orta Çağ’daki Gargoylelere de gardiyanlık atfedilen görüşler mevcuttur. Kilisenin, Gargoyleleri Hristiyan inancının günahları yok etmesinin ve iblisleri korkutmasının metaforu olarak kullandığını öne sürenler de olmuştur. Buna görüşe göre, kilise dragonları, demonları Hristiyanlığın olağanüstü gücüyle bağlamak ve etkisiz hâle getirmeyi hedefini kendi imgeleri üzerinden gerçekleştirmek istemiştir (Varner, 2008, s. 23).

1000’li yıllarda Apokrif İncillerden kaynaklanan dünyanın sonunun geldiğine dair olan inancın imanlılar arasında korku ve kaygı yaratmasıyla, Gargoyleler Orta Çağ’ın figüratif heykel repertuarına yerleşmeye başlar. Apokrif İncillerin içeriğinin görselleştirilmesi korkunç imgelerle ortaya konur. Ancak dünyanın sonunun gelmediği görülünce Gargoyleler daha değişik form almaya başlar. Gargoyleler, 13. yüzyıldan itibaren genellikle drenaj için tercih edilir ve heykeltıraşlar için sınırsız hayal gücünün göstergelerine dönüşür, Notre-Dame’da olduğu gibi. Acıdan gerilmiş yüzleri, sakatlanmış gibi bedenleri, akrobasi yapar gibi hareketleri, korkunç ifadeleri ile Notre-Dame’ın Gargoyleleri yapıyı çirkinin estetiği ile buluşturur.

Çirkinin estetiğinin göstergesi olan Gargoylelerin spritüel korkuluk oldukları inancına karşı olanlar da mevcuttur. Mümkün olduğu kadar çirkin yapılmalarının nedeni bizzat kötüyü temsil etmeleridir. Bu nedenle imanlı, kötünün dış cephelere takılıp kaldığını gördükçe kilisenin içinde kendisini daha güvende hisseder. İblisler, demonlar, dragonlar kötünün simgesi olduğu için azizler onlarla mücadele edip ve Hristiyanlığın zaferini ilan etmişlerdir, Aziz Romain, Aziz George gibi. Clairvauxlu Aziz Bernard ise Hristiyanlığın kutsal mekânları ile Gargoyle’leri bağdaştırmaz, kendi ifadesiyle; “*Bu fantastik canavarlar manastırlarda okuyan biraderlerimizin gözlerinin önünde ne yapıyor? Bu kirli maymunların, vahşi aslanların ve yaratıkların anlamı nedir? Bu yarı insan yarı hayvan canavarlar buraya hangi amaçla konulmuştur?*” (Alston, 1978, s. 33).



Resim 3: (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Gargoyles+of+notre+Dame+paris&title=Special%3ASearch&go=Go&nso=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Notre-Dame_Rzygacze.JPG; 18.04.2020)



Resim 4: Gargoyle, 12-14. yüzyıl, Notre-Dame, Paris ([https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=120&profile=default&search=Gargoyles+of+notre+Dame+paris&advancedSearch-current=\[\]&nso=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Gargoyle_2,_Notre-Dame_de_Paris,_June_2014.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=Special:Search&limit=20&offset=120&profile=default&search=Gargoyles+of+notre+Dame+paris&advancedSearch-current=[]&nso=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Gargoyle_2,_Notre-Dame_de_Paris,_June_2014.jpg); 18.04.2020)

Resim 5: Gargoyeler, 12-14. yüzyıl, Notre-Dame, Paris (<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Gargoyles+of+notre+Dame+paris&title=Special%3ASearch&go=Go&nso=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Notre-dame-s-jurii-18.jpg>; 18.04.2020)



Resim 6: Eugène-Emmanuel Viollet-le Duc, Gargoyle, 19. yüzyıl, Notre-Dame, Paris (https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=Gargoyles+of+notre+Dame+paris&title=Special%3ASearch&go=Go&nso=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Chimera_of_Notre-Dame_de_Paris.jpg; 17.04.2020)

Notre-Dame'ın fantastik Gargoyleleri, 19. yüzyılda Quasimodo ile tekrardan gündeme gelir. Çirkin, kambur, sağır, sakat olan Quasimodo Esmerelda'ya sempati duymaya başlayınca içi hüznü dolar ve Notre-Dame'ın Gargoylelerine şu soruyu sorar: “Neden senin gibi taştan değilim?” (Stephens, 2019, s. 65). Victor Hugo'nun Notre-Dame'ın Kamburu (1831) adlı romanının ardından, katedralin restorasyonu söz konusu olur. 1843-1864 yılları arasında mimar Eugène-Emmanuel Viollet-le Duc ve Jean Baptiste Lassus tarafından restore edilen yapının kuzey kulesinde bulunan Gargoyle, bizzat Eugène-Emmanuel Viollet-le Duc tarafından yapılır. Le Stryge olarak da bilinen Gargoyle yukarıdan Paris'i seyretmektedir. Ellerini çenesine dayamış, dilini de çıkartmıştır. Drainaj misyonu olmasa da Orta Çağ'daki örnekleri ile bire bir uyum içindedir. Derin düşüncelere dalmış, gözleri sonsuzluğa bakar gibidir (Camille, 2008, s. 12).

Gargoylelerin en genel olan atribüleri boynuzları ve çatal ayaklarıdır. Çoğu sivri kulaklıdır, kanatlıdır, yarı insan yarı hayvan gibidirler. Tuhaf, ürkütücü, korkunç, kaygı verici oldukları kadar gizemli bir görünüme de sahiptirler. Çok çeşitlilikleri ile hayal gücünün varlığını hissettirirler. André Breton'un “*Sevgili hayal gücü, senin en çok sevdiğim tarafın eli açık mizacın*” (Breton, 2003, s. 16) demesi gibi, Gargoyleler de Orta Çağ sanatçısına sınırsız olanaklar sunmuştur.

Kaynaklar

- Alston, David. (1978). “Gargoyles and Grotesques”. *Oxford Art Journal*. C. 1., ss. 32-35.
- Breton, André. (2003). *Birinci Sürrealist Manifesto*, Çev.Yeşim Seber Kafa, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Cambor, Kate. (2009). “Freud in Paris”. *New England Review* (1990-). C. 30, S. 2, ss. 177-189.
- Camille, Michael. (2008). *The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity*. USA: University of Chicago Press.
- Clement, Clara Erskine. (1994) *Legendary and Mythological Art*. London: Bracken Books.
- Gibson, Louis H. (1893). “Gargoyles”. *Modern Art*. C. 1, S. 4., ss. 1-5.
- Ruskin, John. (2015). *Sanat ve Hayat Üzerine*. (Çev. Eser Bakdur). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Stephens, Bradley. (2019). *Victor Hugo*. London: Reaktion Books.
- Varner, Gary R. (2008). *Gargoyles, Grotesques and Green Men: Ancient Symbolism in European and American Architecture*. USA: Lulu Press.
- Ward-Jackson, Philip. (2010). “The Gargoyles of Notre-Dame. Medievalism and the Monsters of Modernity by Michael Camille”. *The Burlington Magazine*. C. 152, S. 1293, s. 814.

Özgün Makale

Göksel Dünyada İyilik ve Kötülüğün Sembolleri: İslam Tasvir Sanatında Melek ve Şeytan¹

The Symbols of Good And Evil in the Celestial World: Angel and Satan in Islamic Miniature Painting

Gülsen TEZCAN KAYA²

Öz

Dünya kültürlerinde ve mitlerinde sıklıkla karşılaşılan evrensel konulardan biri olan melek ve şeytan, insanın yaratıldığı ilk günden bu yana, iki dengeleyici güç olarak, insanlığın hayrına ya da şerrine karşı mücadele etmiş ruhani varlıklardır. Özellikle kutsal kitaplar, dinî söylenceler ve mitler aracılığı ile her ikisinin de görülmemesi, duyulmaması ama varlığına inanılması sonucu, insanoğlunun yarattığı birçok hikâyede can bulmuş ve binlerce yıldır da farklı inanç ve kültürlerde değişik biçimlerde hayal edilerek nakkaşların fırçalarından dökülerek, el yazmalarının yapraklarında yerlerini almışlardır. Melekler, Tanrı'nın insanlar için göndermiş olduğu ulaklardır. Kimi, insanların eylemlerini denetler, kimi insanla gök arasındaki ilişkiyi kurar, kimi ibadet eder, kimi insanların isteklerini değerlendirir. Şeytan ise kıyamet gününe kadar bütün gücüyle insanlığın kötülüğü için uğraşır. Onları doğru yoldan saptırır ve karanlığa sürükler. Melek ve şeytan suretleri, çoğu zaman yer aldığı eserdeki hikâyeye göre şekillenirken, bazen de yer aldığı metinden bağımsız olarak hadisler, dinî söylenceler ve halk hikâyelerinin kaynaklık etmesiyle, farklı yorumlanmışlardır.

Bu bağlamda iyiliğin ve güzelliğin evrensel sembolü melek suretleri hem metinlerle bağlantılı olarak biçimlenmiş hem de metinden bağımsız olarak bezeme amaçlı kullanılmıştır. Şeytan suretleri ise, metne bağlı kalmış, cennette ve cennetten atıldıktan sonraki süreç içinde antropomorfik ve zoomorfik özellikleri korunarak tasvir edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Melek, Şeytan, İslam ikonografisi, El yazmaları

Abstract

Angel and satan, one of the universal subjects frequently encountered in world cultures and myths, are spiritual beings who have fought against the good or evil of humanity since the first day of creation as a balancing power. Especially through sacred Scriptures, religious legends and myths, as a result of not being seen, heard, but believed in their existence, they have come to life

¹ Makale başvuru tarihi: 11.03.2020. Makale kabul tarihi: 05.05.2020.

² Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, gtezcan@sakarya.edu.tr, ORCID No: 0000-0001-6856-8397.



in many stories created by mankind since they are not seen or heard but are believed to exist, and have been placed on the leaves of manuscripts in different forms, in different beliefs and cultures for thousands of years. Angels are messengers that God sent for people. Some supervise the actions of people, some establish the relationship between people and the celestial world, some worship, some evaluate the wishes of people.

Satan, on the other hand, strives for the evil of humanity with all his might until the Day of Judgment. He deflects them from the right path and leads them into darkness. While the images of Angel and satan are mostly shaped according to the story in the work they are in, they are sometimes interpreted differently based on the hadiths, religious myths and folk tales, regardless of the text they are in.

In this context, angel images, as the universal symbol of goodness and beauty, are both shaped in connection with the text and used for decoration regardless of the text. Images of Satan, on the other hand, depended on the text, and were depicted preserving their anthropomorphic and zoomorphic features in paradise and after the expulsion from heaven.

Keywords: Angel, Satan, Islamic iconography, Manuscripts.

Giriş

Dünya kültürlerinde ve mitlerinde en evrensel konulardan biri olan melek ve şeytan, insanın yaratıldığı ilk günden bu yana, iki dengeleyici güç olarak, insanlığın hayrına ya da şerrine karşı mücadele etmiş ruhânî varlıklardır. Özellikle kutsal kitaplar, dinî söylenceler ve mitler aracılığı ile, her ikisinin de görülmemesi, duyulmaması ama varlığına inanılması sonucu, insan oğlunun yarattığı birçok hikâyede can bulmuş ve binlerce yıldır da farklı inanç ve kültürlerde değişik biçimlerde hayal edilerek nakkaşların yapraklarında yerlerini almışlardır. İnanışlara göre, Tanrı ile insanlar arasında elçilik yapıp mesajları ileten, Tanrı'yı yüceltip ona secde eden, insanları koruyan, insanların söz ve davranışlarını kaydeden, dünyanın işleyişinde Tanrı'nın emirlerini uygulayan melekler ile, Tanrı buyruğuna karşı çıkıp insana secde etmeyen, çeşitli vesvese ve hileler ile insanı yoldan çıkarmak için sonsuz bir çaba içinde olan şeytan, anlatıldıkları eserlerde ve bu eserlerin resimlerinde insan, kanatlı hayvan, çirkin ya da çok güzel varlıklar olarak betimlenmişlerdir.

Bu varlıklarla ilgili bilgi edinmek istediğimizde, öncelikle üç büyük semavi din ve onların kutsal kitapları ilk bakmamız gereken kaynaklardır. Eski ve Yeni Ahit ile Kur'an-ı Kerim, onların yaratılışı, soyu ve görünümü ile ilgili, kısıtlı da olsa, bilgiler sunar. Ancak Türk-İslam tasvir sanatı bağlamında kaynaklara bakıldığında, nakkaşlara biçimi konusunda bilgi verecek hadis kitapları, menkıbeler, Kısas-ı Enbiyalar, tarihî-edebeî ve ansiklopedik eserler, çok daha zengindir. Bu yüzden melek ve şeytan suretleri çoğu zaman yer aldığı eserdeki hikâyeye göre şekillenirken, bazen de yer aldığı metinden bağımsız olarak hadisler, dinî söylenceler ve halk hikâyelerinin de kaynaklık etmesiyle nakkaş tarafından değiştirilebilmektedir. Dolayısıyla, bu Tanrısal varlıkların suretleri hakkında bilgi vermeden önce, onlara Semavi dinlerdeki anlatımına göre daha yakından bakmak gerekir.

Melek ya da şeytan konusu çok sayıda yazmada, çok farklı bağlamlar içinde üretilmiş olduğundan, bu araştırmada yer alan resimler, fikir vermek amacıyla sadece birer temsilci gibi seçilerek metin-resim ilişkisi ile birlikte irdelenmiştir.

Melek Kelimesinin Kökeni, Yaratılışı, Görevleri ve Görünümü³

Melek kelimesinin kökeni incelendiğinde,⁴ Ugaritçe, Habeşçe, İbrânîce ve Arapça gibi Sami dillerde bulunan “göndermek” anlamındaki “I’ek” kökünden türemiştir. Sanskritçe’de “angiras” (ilâhi ruh), Pers diline “angoros” (postacı, haberci), Grekçe’ye “angelos” ve Latince’ye ise “angelus”, “nuncius” (elçi) ve “legatus” (mesajcı) şeklinde geçmiştir. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi üç büyük semavi dinde ise, Tanrı ile insan arasındaki mesafeyi koruma amaçlı, iletişim kurma işi meleklerle sağlanmıştır. İyi nitelikteki bu ruhâni varlıklar, güçlerini Tanrı’dan alarak bağımsız davranmamışlardır (Erbaş, 2004, s. 37).

Eski Ahit’e bakıldığında melekler⁵ Tanrı’nın evreni yaratışının ikinci ya da beşinci günü ateşten yarattığı saf ruhlardır. Yeryüzünden önce yaratılmışlardır ve gökte ikamet ederler. İnsanüstü güçleri ve bilgelikleri vardır. Melekler kanatlarından⁶ dolayı güçlü ve uçmalarından dolayı hızlı varlıklardır. Binlerce on binlerce oldukları vurgulandığından sayıca çok oldukları anlaşılır. Yeryüzünde görevlendirildiklerinde insan şekline girip konuşabilirler. Hristiyan inancında da Yahudi inancındaki metinlerle benzerlik görülür. İyi meleklerin gökyüzünde Allah’ın huzurunda olduğu, O’nun ordusunu oluşturdukları, insanın koruyucusu olup kurtuluşunu istedikleri, rüyada ya da uyanırken insan sûretinde görüldükleri anlatılmaktadır (Erbaş, 2004, s. 39).

İslam inançlarına göre melek, farklı sûretlerde karşımıza çıkabilen, duyularla algılanamayan nurdan yaratılmış varlıklar olarak tanınır. Kutsal Kitap Kur’an-ı Kerim’de meleklerin yaratılışı ile ilgili, onların Âdem’in yaratılışından önce buldukları,⁷ Allah’ın melekleri ikişer, üçer ve dörder kanatlı elçiler olarak yarattığı,⁸ dişi olarak yaratılmadıkları,⁹ yiyip içmedikleri,¹⁰ iri cüseli ve güçlü oldukları¹¹ şeklinde bilgiler yer alır (Özervarlı, 2004, s. 40). Ayrıca meleklerin insan suretinde Hz. İbrahim’e misafir gitmeleri¹² ve Cebrail’in Meryem’e insan suretinde görünüp bir çocuğu olacağını müjdelemesi¹³ de meleklerin istediklerinde biçim değiştirebildiklerini gösterir.

Kur’an-ı Kerim’de onun görevleriyle ilgili olarak, meleklerin kul olması,¹⁴ ibadet ve secde etmeleri,¹⁵ arşı taşımaları ve tespih etmeleri,¹⁶ vahiy bildirmeleri,¹⁷ insanlara yardım etmeleri,¹⁸ cehennem azabı için ateşi yüklemeleri,¹⁹ Kıyamet gününün haberinin verilmesi²⁰ gibi açıklamalar yer almaktadır. Yine bazı ayetlerde ve hadislerde meleklerin özel isimlerle anılıp, kendilerine bildirilen buyruklarla görevlendirildikleri de geçmektedir.²¹

³ Araştırmanın melek ile ilgili bölümü, Aydın’da Uluslararası XVIII, Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu’nda (22-25 Ekim 2014) sözlü olarak sunulan “Türk Tasvir Sanatında Melek Suretlerinin İkonografisi” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir.

⁴ Melek kelimesinin kökeni hakkında ayrıntılı bilgi için MacDonald ve Madelung (http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0642 (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2020))

⁵ Yahudi ve Hristiyan geleneklerinde melek imgesi için Guiley, 2004; Bussagli, 2007.

⁶ Erken Yahudi ya da Hristiyan sanatında 5. yüzyıla kadar melekler kanatsız olarak betimlenmişlerdir. Erken Hristiyan sanatında melekler sakallı ya da sakalsız bir erkek olarak dünyevi biçimlerde canlandırılmıştır (Burge, 2012, s. 56).

⁷ Kur’an-ı Kerim 2/ 30-34

⁸ Kur’an-ı Kerim 35/1

⁹ Kur’an-ı Kerim 37/150; 43/19

¹⁰ Kur’an-ı Kerim 11/69-70

¹¹ Kur’an-ı Kerim 53/5

¹² Kur’an-ı Kerim 11/69-70

¹³ Kur’an-ı Kerim 19/16-17

¹⁴ Kur’an-ı Kerim 4/172

¹⁵ Kur’an-ı Kerim 7/206

¹⁶ Kur’an-ı Kerim 39/75

¹⁷ Kur’an-ı Kerim 16/2

¹⁸ Kur’an-ı Kerim 82/10-12

¹⁹ Kur’an-ı Kerim 43/74-77

²⁰ Kur’an-ı Kerim 39/68-69

²¹ Cebrail’in peygamberlere vahiy getirmesi (2/97-98; 66/4); Mikail’in rızık ve rahmet getirmesi (2/98); Azrail’in, adı açıkça bazı hadisler haricinde belirtilmese de, eceli gelenlerin ruhunu alması (4/97; 6/61; 8/50; İsrail’in 47/27), Kiramen Katibin’in (değerli katipler) takipçi, gözetleyici ve koruyucu olması (43/80; 50/17; 82/11; 13/10-11; 50/17-18; 6/61), Münker ve Nekir’in kabirde sorgu yapması, Rıdvan’ın cennet bekçisi olması, Malik’in cehennem bekçisi olması bunlardan birkaçıdır (Özervarlı, 2004, s. 40).



İslam Tasvir Sanatında Melek Suretleri

Melek imgesi ile ilgili kaynaklara bakıldığında özellikle Hristiyan resimlerinde erken dönemlerde, meleğin insan biçiminde tasvir edildiğini gösteren birçok örnek bulunur.

Meleklerin insan suretinde betimlendiği bu sahnelerden bazıları, Roma'da 2-3. yüzyıla tarihlenen Priscilla Katakompu'ndaki Meryem'e müjde sahnesi, Roma'da 4. yüzyıla tarihlendirilen Via Latina Katakompu'nda yer alan Balaam Peygamberi meleğin durdurması, Yakub'un merdiveni ve İbrahim'e üç meleğin görünmesi sahneleri, 4. yüzyıla tarihlendirilen Trasone Katakompu'nda bulunan Tobias ile Rafael sahnesi, Londra British Museum'da kayıtlı 5-6. yüzyıla ait bir Pamuk İncili'nde Hagar ile melek tasviri gösterilebilir (Bussagli, 2007, s. 96, 124, 126, 128, 130, 172, 210, 266).

İslam coğrafyalarında üretilmiş resimli el yazmalarındaki melek ikonografisini çözmek istersek, öncelikle metin-resim ilişkisi sağlandığı için eserin kendisine bakmak gerekir.²² Ancak bazı durumlarda melek suretlerinin kaynağını bulmak için bu yeterli olmaz. Bu yüzden hadis literatürüne, tarih kitaplarına, kendilerinden önceki kültürlerin folkloruna da bakmak gerekir. S. R. Burge, *Angels in Islam* adlı kitabında (2012), Celâlüddîn el Süyûtî'nin²³ (ö. 1505) *El-Haba'ik fi Akbar el Mela'ik* adlı eserinden yola çıkarak, hadislerde melek ile ilgili yer alan bazı bilgilerin, ikonografinin ortaya konmasında ne kadar etkili olduğunu anlatmıştır. Bahsi geçen eserde, tefsir geleneğinde ve daha kapsamlı olarak hadis literatüründe meleklerin insan biçiminde ya da insana özgü nitelikler taşıyarak betimlenmesine dair birçok referans bulunur. Hem antropomorfik hem de zoomorfik biçimler, doğa üstü ve ilahi kökenli biçimlerle dengelenmiştir (Burge, 2012, s.57). Meleğin insan suretinde gösterildiği örneklerde melek ya dünyaya gönderilen bir ulaktır ya da cennetten kovma sahnesinde olduğu gibi cennet kapısında görevli bir melektir.

Örneğin 1550 sonları 1560 başlarında Kazvin'de hazırlandığı düşünülen bir *Falname* nüshasında (Arthur M. Sackler Gallery, Washington D.C., s1986, y.251a) (Resim 1) (Farhad ve Bağcı, 2009, s. 98) ve geçmiş peygamberler ve Hz. Muhammed'in hayatını menkıbelerle süsleyerek anlatan



Resim 1: İnsan biçiminde bir melek, *Falname*, Arthur M. Sackler Gallery, Washington D.C., s1986, y. 251a (Farhad ve Bağcı, 2009, s. 98).

²² Örneğin eser Kavini'nin *Acaib'ül Mahlukatı*'nda olduğu gibi ansiklopedik bir eserse, buradaki melek ile ilgili tanımlamalar, isimler ve görevler direk olarak resim diline aktarılır ve okuyucu bu açıklayıcı metinleri okuduktan sonra, nakkaşın yapmış olduğu betimlemelerle de bunu pekiştirir. Örneğin arşı taşıyan bir melek, ya da dua edip secde eden meleklerle ilgili bölümlerdeki resimler konuyla bağlantılıdır (Görseller için And 2007, s. 279).

²³ Ebü'l-Fazl Celâlüddîn Abdurrahmân b. Ebî Bekr b. Muhammed el-Hudayrî es-Süyûtî eş-Şafî Süyûtî, dönemin en ünlü tefsir, hadis, fıkıh, Arap dili ve edebiyatı âlimlerinden biridir. 3 Ekim 1445 tarihinde Kahire'de doğmuştur. Dedesi Orta Mısır'daki Asyût'a yerleşmiş bir süfi olan Hümâmüddin'dir. Babası Kemaleddin ise şerh, ta'lik ve haşiye türünden eserler yazan dönemin önemli âlimlerinden olup bir süre de Kahire kadılığına vekâlet etmiştir. Atalarının ilimle uğraşmasından ötürü, Süyûtî de erken yaşlardan itibaren iyi bir eğitim almıştır. Öğrenim hayatına Kur'an öğrenerek başlamış, Burkini, Münavi, Sirami gibi dönemin birçok ünlü hocasından dersler almıştır. Bu dönemde hocalarından rivayet ettiği hadislerin fihristini çıkarmıştır. Alim olarak en büyük katkısı hadis ilmine olmuştur. Hem bu alanda eserler vermiş hem de hadis hocası olarak görev yapmıştır. Hem rivayet hem de dirayet sahasında eser vererek, hadis ilminde ansiklopedik eser yazma geleneğini başlatmıştır (Özkan, 2010, s. 188-198).



Resim 2: İnsan biçiminde bir melek, Nişapuri'nin *Kısas-ı Enbiya* TSMK H. 1228, y. 3b (Farhad ve Bağcı, 2009, s. 213).



Resim 3: Sodom kentini üzerine kaplayan melek, *Zübdetü't-Tevarih*. TİEM, 1973 (And, 2007, s. 210).

dinî-tarihi-edebî bir tür olarak ortaya çıkan *Kısas-ı Enbiya*'lardan²⁴ Nişapuri'nin (ö. 1035) kaleme aldığı, 1570 sonları 1580 başlarında İstanbul ya da İran'da Safevi döneminde hazırlandığı düşünülen bir nüshasında (TSMK H. 1228, y. 3b) (Resim 2) Âdem ile Havva'nın cennetten kovulma sahnesinde²⁵ melek, başında sorguçlu sarığı ve süslü elbiseleriyle, insan biçiminde betimlenmiştir (Farhad ve Bağcı 2009, s. 213).

Meleklerin zoomorfik özelliklerinin öne çıkarılmasının en önemli kanıtı, kanatlı olarak betimlenmeleridir. Hadislerde meleklerin kanatlı, kanatlarının tüylü olduğu, kanat sayılarının iki, üç, dört, altı, on iki, altı yüz, yetmiş bin olduğuna ilişkin bilgiler mevcuttur. Kanatların doğudan batıya uzandığı belirtilerek meleklerin muazzam boyutlarda olduğu anlatılmıştır (Burge, 2012, s. 58). 1583 tarihinde metnini Osmanlı tarihçi ve şehnâmecisi Seyyid Lokman Aşuri'nin (ö. 1061'den sonra) yazdığı, aynı yıl Sultan III. Murad için hazırlanmış bir dünya tarihi olan *Zübdetü't-Tevarih* adlı eserin TİEM'deki (TİEM, 1973, y. 27a) kopyasında (Renda, 1977, s.58-63) Sodom kentinin yıkılışının gösterildiği bir resimde, melek kenti kaplayacak büyüklükte betimlenmiştir (Resim 3). Hayvan biçimindeki melek tasvirleri de daha çok Yahudi geleneğinde Tanrı'nın tahtını taşıyan *hayyat* kelimesinden türemiş dört yüzlü melek tasvirleridir. Boğa, aslan, insan ve kartal formundaki bu hayvan-melek betimlemesi Richard Bauckman'a göre bütün yaratılışı simgelemektedir (Burge, 2012, s.58). Hadislerde²⁶ ise bu dört başlı meleğin insan başlı olanı, âdemoğlunu, kartal başlı olanı kuşları, boğa başlı olanın besi hayvanlarını, aslan başlı olanın da yırtıcıları simgelediği anlatılır (Burge, 2012, ss.146-147). Herat'ta 1436 tarihinde hazırlanıp ünlü Timurlu hükümdarı Şâh Ruh'a (ö. 1447) sunulan, Hz. Muhammed'in Mirâc yolculuğunu

²⁴ *Kısas-ı Enbiya* hakkında ayrıntılı bilgi için Erşahin, 2003, ss.197-224.

²⁵ Bu resimde Âdem ile Havva'yı cennetten kovulan melek insan suretinde betimlenirken, karşısında yine cennetten kovulan kanatlı ancak boynundan asılmış çirkin bir melek olarak da şeytan betimlenmiştir.

²⁶ Süyûtî, *El Haba'ik*'te taht taşıyıcılarını, İslam geleneğinde de sıkça bulunan bu zoolojik biçimlerde tanımlayan, altı hadisin varlığından bahseder. Fakat her bir meleğin dört yüzünün olduğuna dair bir görüş birliğinin olmadığını söyler. Hadislerden birinde bu dört biçimin yeryüzündeki farklı türdeki varlıklar için aracılık ettiği konusu vurgulandığı için Tevrat ile benzeşir. Bir diğer hadiste ise taht taşıyıcılarının bugün dört tane olduğu ama kıyamet günü geldiğinde dört farklı meleğin onlara yardım edeceğini bunların da başlarının insan, kartal, boğa ve aslana benzediğini söyler (Bu altı hadisin ayrıntılı açıklamaları için Burge, 2012, ss. 146-147).

anlatan bir *Miraçnâme* (PBN, supp turc.190, y. 32b)²⁷ nüshasında bu dört başlı melek tasvirini görmekteyiz (Resim 4). Aynı el yazmasında, yetmiş başlı bir meleğin tasvirinin bulunduğu sayfada (PBN, supp turc.190, y.15a)²⁸ yer alan metinde ise, her bir başında yetmiş dili olan bu meleğin her bir diliyle yetmiş türlü tesbih okuduğu anlatılır (Deniz, 2019, s.13) (Resim 5).

Melek suretleri, özellikle edebî türde hazırlanmış resimli elyazmalarında, takdim sayfalarında tahtında oturan sultanı, hükümdarı ya da peygamberi korumak için ve metnin içinde ise iyiliği, doğruluğu ve ilhamı anlatmak için betimlenmiştir. Takdim sayfalarındaki bu tasvirlerde sayfanın üst kısmında genellikle nur saçarak şekilde kanatlı olarak son derece süslü kıyafetler içinde ve cinsiyetsiz olarak betimlenirler²⁹ (Resim 6). Bazen de takdim sayfalarındaki bu kompozisyon, yazarların kendilerini göksel varlıkların yani ilahî güçlerin koruması altına alma isteği şeklinde yorumlanabilir. Örneğin, Pseudo-Galen'in (ö. 216) Hekim Andromakhos'un maceralarını anlattığı eseri, 12. yüzyılda İslam yazarları tarafından çevrilerek *Kitabü'l-Tiryak*³⁰ adıyla kopyaları hazırlanmış, bunlardan Paris nüshasında (Arabic 2964), dolunayın etrafını çevreleyen iki iç içe geçmiş yılan, bunlara eşlik



Resim 4: Dört başlı melek, *Şah Ruh Miraçnamesi*, PBN, supp turc.190, y. 32b (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f70.item>; 31.03.2020)



Resim 5: Bin başlı melek, *Şah Ruh Miraçnamesi*, PBN, supp turc.190, y.15a (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f35.image> 1.04.2020)

Resim 6: Takdim sayfasındaki melek tasvirleri, *Kitabü'l-Agani*, 1218-19, Kopenhag, National Library, KON Bib. Cod. Arabian 168 (Grabar, 2009, s. 20).

²⁷ (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f70.item>; 31.03.2020)

²⁸ (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f35.image> 1.04.2020)

²⁹ *Kitabü'l-Agani*, 1218-19, Kopenhag, National Library, KON Bib. Cod. Arabian 168 (Grabar, 2009, s.20).

³⁰ Galen'in *Kitabü'l Tiryak*, 1198-99, PBN, Arabic 2964 numaralı el yazmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için İnal, 1995, s. 24.



Resim 7: Takdim sayfasındaki melek tasvirleri, Galen, *Kitabül Tiryak*, 1198-99, PBN, Arabic 2964, y. 36 (Grabar, 2009, s. 55).)

Resim 8: Takdim sayfasındaki melek tasvirleri, İskender Sultan'ın *Yıldıznamesi*, London, Wellcome Institute Library, Persian Ms. 474, y. 18b-19a (Grabar, 2009, ss. 58-59).

eden melekler, Kufi yazı ile kitabın yazarının, kopyalayanın ve müzehhebinin adının yazılı olduğu çerçevenin üstünde ve altında uçar biçimde tasvir edilmişlerdir (Grabar, 2009, s.55) (Resim 7).

Kimi zaman da yıldızname, burçlar ve astroloji ile ilgili eserlerde göksel varlıklar olarak, horoskopun çevresinde betimlenmişlerdir. Bunun güzel bir örneğini Timur'un torunu İskender Sultan'ın (s. 1409-1414) *Yıldıznamesi*'nde³¹ görebiliriz. *Yıldıznamedeki* resimde iki yan, uzun dikdörtgen bir kartuşla çevrelenmiş olup, kartuşlarda sultanın zaferini, onu bir gezegen ile ve takım yıldızla kıyaslayarak kutlayan bir şiir vardır. Merkezde göksel ilahi bir daire on ikiye bölünmüş ve bu 12 bölümde de yıldızlı bir arka plan üzerinde burçların sembolleri tasvir edilmiştir. Dört köşede belirgin bir biçimde sultana taç ve hediyeler sunan melekler görülür (Grabar, 2009, s.58-59) (Resim 8).

Aynı zamanda meleklerin şairlere ilham verdiği³² ve üzerine nur saçtığını betimleyen resimler de edebî eserlerin içinde yerini almıştır. Ünlü İranlı şair Hacı Kirmânî'nin (ö. 1349?) *Hamsesi* içinden ayrılan ve bugün TSMK H.2154 numaraya kayıtlı³³ albümün içinde yer alan, yaklaşık 1390'a tarihlendirilen bir resimde, nakkaş Hacı Kirmânî'yi köşkünde uzanmış uyurken, açık pencereden bakan melek ise uykusunda ona ilham verir şekilde betimlemiştir (Brend 2010, s.16, 18). Resmin üst kenarında gökyüzünden süzülen meleklerden üsttekiler ellerindeki kâseden nur saçarken, hemen altlarındaki dört meleğin ellerindeki tabak içinde ise yiyecek, kitap, tâc ve muhtemelen kaftan olduğunu düşündüğümüz kumaş ile Kirmânî'ye doğru uçarken gösterilmiştir. Buradaki ikonografiye baktığımızda, nakkaşın şairi yazdığı eserden dolayı yüceltmek amacıyla melekleri özellikle şaire kitap ve taç getirirken betimlemiştir (Resim 9).

Meleklerin iyilik yolunda insanlara yardımı hem âyet ve hadislerde hem de edebî eserlerde sıklıkla vurgulanmıştır. Zor durumda kalan insanın yardımına koşan melekler, en sık resimlenen konular arasında yer alır. Bunlardan biri ünlü İranlı şair Firdevsî'nin (ö. 1020-1025?),

³¹ London, Wellcome Institute Library, Persian Ms. 474, y. 18b-19a (Grabar, 2009, ss. 58-59).

³² Dinler tarihinde ilham kavramı, sıradan insanların duyularının ötesinde iradeleri dışında âni bir ruhi tesir altında kalması hâli olarak düşünülür. Terim olarak "Allah'ın, doğrudan veya melek aracılığıyla iyilik telkin eden bilgileri insanın kalbine ulaştırması" diye tanımlanabilir. Bilgi kaynaklarını kullanmadan insanın zihninde (kalbinde) âniden ortaya çıkması ilhamın esasını teşkil eder. Öte yandan eski Yunan'da bazı insanların tanrılardan ilham aldıkları, özellikle şairlerin bu yolla şiir yazdıkları, eski Ortadoğu'nun Ken'ân dininde de tanrıların ilhamına mazhar olmuş peygamberlerin bulunduğu kaynaklardan öğrenilmektedir (Yavuz, 2000, s. 98-100; Sinanoğlu, 2000, ss.100-101).

³³ TSMK, H. 2154, y. 20b



Resim 9: Meleklerin Hacı Kirmani'ye ilham vermesi, 1396, TSMK, H. 2154, y. 20b (Brend, 2010, s.16).

Resim 10: Melek Surûş'un Hüsrev Perviz'i kurtarması, *Firdevsî Şehnâmesi*, Tebriz, 1530-35, 1970.301.73, y. 708 b (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/452182>).

İran hükümdar ve kahramanlarının gerçek ve efsanevî hikâyelerinin anlatıldığı *Şehnâme* adlı eserinin, Tebriz'de 1530-35 yıllarına tarihlendirilen ve Safevî hükümdarı Şah Tahmasp'a (ö. 1576) sunulan kopyasında yer alır.³⁴ Burada melek Surûş, Bahram Çubin'den kaçan Hüsrev Perviz'in dar bir geçitte sıkışması ile Tanrı'ya dua etmesi sonucu, yardım elini uzatarak onu bu zor durumdan kurtarmıştır. Metinde meleğin beyaz bir ata bindiği ve üzerinde de yeşil bir elbise olduğu anlatılır.³⁵ Nakkaş da Surûş'u açık renkli bir at üzerinde yeşil renkli bir elbise ile betimleyerek metne sadık kalmıştır (Resim 10).

İyilik, doğruluk, koruma ve masumiyetin sembolü haline gelmiş melek tasvirleri, Divân şiirlerinin yer aldığı eserlerde, zaman zaman yaradılışından farklı olarak içki içip eğlenirken betimlenmiştir. Ünlü Fars şairi Hafız-ı Şirazî'nin (ö. 1390), 1531-33 yılları arasında Tebriz'de Safevî döneminde hazırlanmış bir *Divânı*'nında (Harvard University, Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, 1988.460.3) yer alan resimde, sarhoşların eğlence meclisi canlandırılmıştır (Resim 11). Resmin üzerindeki beyitlerde³⁶ meleklerin meyhane kapısını çalarak, balçıktan kadeh yaptıkları, şairle hem dem olup, sarhoşçasına şarap içtikleri anlatılır (Şirazî, 1992, s. 130). Beklenmedik bir şekilde meyhanenin çatısında, ellerindeki kadehlerden içki içen melekler vardır. Resimde meleklerin bulunduğu kısmın hemen altında yer alan ve şair Hafız-ı Şirazî olduğu düşünülen kişi, kendinden geçmiş bir vaziyette uzanmıştır (Grabar, 2009, s. 92). Aslında burada şair beyitleriyle, dünyevî ve uhrevî sarhoşluk arasında bağlantı kuruyor.

³⁴ *Şah Tahmasp Şehnâmesi*, Tebriz, 1530-35, 1970.301.73, y. 708 b. (<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/452182>)

³⁵ Firdevsî'nin metninde hikâye 48445- 48459. beyitler arasında geçer: "Ulu yaratıcı! Sen göklerden de yücesin; bu çaresizlik çıkmazında elimden tut...Birdenbire o dağdan bir gürültü kopuverdi, bir yoldan gelen kutlu Surûş görünürdü. Beyaz bir ata binmişti, üzerinde de yeşil elbise vardı. Hüsrev onu görünce cesaretlendi. Yaklaştı ve Hüsrev'in elini tuttu. Böylece Hüsrev'i kötülerin elinden, düşmanlarından kurtardı (Firdevsî, 2016, s. 1084).

³⁶ "Dün gece melekleri gördüm, meyhane kapısını çaldılar; Âdem'in balçığını yoğurdular, o balçıktan şarap kadehi yaptılar (1088).



Resim 11: Sarhoşların meclisi, *Hafız Divanı*, Harvard University, Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, 1988.460.3 (Grabar, 2009, s. 92).

Meleklerin süslü başlıkları, taçları, takıları, elbiseleri üretildikleri merkezlerin ve nakkaşların üsluplarına göre şekil alırken kimi zaman da eserin konusunun geçtiği coğrafya, melek tasvirlerinde belirleyici olabiliyor. Örneğin, 14. yüzyıl şâirlerinden Erzurumlu Darir'in yazdığı, Sultan III. Murad (s. 1574-1595) döneminde hazırlanmaya başlanıp, oğlu Sultan III. Mehmed (1595-1603) zamanında tamamlanan, Hz. Muhammed'in hayatının anlatıldığı *Siyer-i Nebi* adlı eserin birinci cildinde (TSMK H. 1221, y. 214a) Hz. Muhammed'in doğacağı gece annesi Âmine'ye görünen olaylar betimlenmiş, resimde melekler yerle gök arasına ipek döşek sermişler, atlı ve kanatlı melekler doğuya, batıya ve Kâ'be'nin damına birer sancak dikmişlerdir (Tanındı, 1984, s. 53, 148). Burada Âmine'nin babasının evini tavaf eden at üzerindeki dört meleğin başında sarık tipi türban görülmektedir.

Şeytan Kelimesinin Kökeni, Yaradılışı, Görevleri ve Görünümü

Şeytan kelimesinin kökeni incelendiğinde, araştırmacılar kaynağı hakkında iki görüş bildirir. Bunlardan ilki “insan üstü varlık” anlamıyla İslam öncesi Arap kaynaklı olması, ikincisi ise “düşman” anlamıyla Yahudi kaynaklı olmasıdır (Furat, 1970, s. 491).

Kimi İslam bilginleri sözcüğün kökenindeki “uzak durmak” anlamına gelen “şatane” fiiline dayanarak bu deyim “Tanrının rahmetinden uzak olan” anlamına geldiğini ileri sürmüşlerdir. Bazıları da bu sözcüğün “yandı” anlamına gelen “şata” fiilinden türediğini ileri sürerek bunu, şeytanın ateşten yaratılmış olduğu düşüncesine bağlamışlardır (Hançerlioğlu, 1984, s. 582; Cebece, 1998, s. 190).

Yahudi kaynaklarında daha çok İbranice “düşman” anlamına gelen “haşatan” isminden türediği (And, 2007, s. 285), Batı dillerinde ise şeytanın “diabolos” isminden türediği belirtilir (Broyde, 1903, s. 521). Yunanca cin anlamına gelen “daimon” sözcüğü “demon” olarak değişmiş ve hem şeytanı hem de cini karşılamıştır (And, 2007, s. 288). Hristiyan din adamları tarafından kelimenin anlamı “suçlayıcı, iftiracı” olarak yorumlanmıştır (Podskalsky, 1991, s. 616). Genel olarak bakıldığında ise çeşitli mitolojilerde kötücül varlık olarak yer almakla birlikte Yahudi, Hristiyan ve İslam geleneğinde önemsenmiş ve “Tanrıya başkaldıran melek” anlamında kullanılmıştır.

Şeytan kelimesinin her kültürde farklı adlar alarak anılması da onun evrensel bir kavram olduğunu gösterir. Süryanice'deki adı “Azazil”, Arapça'daki adı “Haris” dir (Scognamillo-Arsalan, 1999, s. 64). Edebiyatta da iblis, hannas, vesvas gibi isimlerle anılan şeytan daha çok dinî, tasavvufî, ahlakî şiirlerde, siyer ve menkıbelerde kullanılmıştır (Onay, 1996, s. 463).

Metinlerde şeytanın yerine sıklıkla “iblis” kelimesi kullanılmaktadır. Bu iki kelime aynı anlamda olup, birbirlerinin yerine kullanılabilir gibi görünse de semantik ve anlam yönünden bazı farklılıklar vardır. İblis kelimesi “belese” ve “eblese” fiillerinden türemiş olup, “ümitsizlikten kaynaklanan üzüntü” anlamını taşımaktadır. Araştırmacılara göre iblis, Allah’ın rahmetinden umudunu kestiği için bu isimle adlandırılmıştır (Cebeci, 1998, s. 192). Kur’an-ı Kerim’de ise on bir yerde iblis ismi geçer. Onun Allah’a isyan ettiğini anlatan ayetlerin hepsinde şeytan “iblis” adıyla anılmıştır (Şeker, 1999, s. 8). Ayrıca Kur’an’da şeytan kimi kez “şeyatin” şeklinde çoğul kullanımasına rağmen, iblis hep tekil kullanılmıştır (And, 2007, s. 286). Bu açıdan konuya bakıldığında Hz. Âdem ile karşılaşan ve ona secde etmeyen şeytanın özel ismi iblistir. Şeytan ise o türün azdırıp saptırıcı olanlarına yani o cinsin bir türüne verilen isimdir (Scognamillo-Arslan, 1999, ss. 64-65).

Şeytanın yaradılışı ve soyu ve görünümü ile bilgileri araştırırken, Türk-İslam tasvir sanatına kaynaklık etmesi bakımından öncelikle Kur’an-ı Kerim ve peygamber hikâyelerinin anlatıldığı *Kıyas-ı Enbiyâ*lara bakılmıştır. Kuran-ı Kerim’de Araf Suresi’nin 12 ve Hicr suresinin 33. ayetlerinde şeytanın ateşten yaratıldığı belirtilmiştir. Âdem’e secde emredildiği zaman, şeytan ondan üstün olduğunu, çünkü insanın çamurdan, kendisinin ise ateşten yaratıldığını belirtip secde etmemiştir. Kur’an-ı Kerim’de fizikî görünümü ile ilgili kesin bilgiler olmamasına rağmen, Es Saffat suresinin 62-65. ayetlerinde şeytan, cehennemden çıkan zakkum ağacının meyvelerine benzetilmiştir.³⁷

Peygamber hikâyeleri ile ilgili eserlerde ise iblisin melek soyundan mı yoksa cin soyundan mı geldiği tartışmalıdır. 11. yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Al Kısa’i, *Kıyas’ül Enbiya*’da şeytanın yaradılışını şöyle anlatır. “Allah’ın yarattığı ilk cin ruhu erkekti ve cehennemden ateşindendi. Adı Maridj’di. Sonra bunun dişisini yarattı. Bunun adı da Maridje idi. Bunlardan Djin adlı bir erkek çocuk oldu. Bütün cinler ondan kaynaklanıyordu ve iblis en son inenlerdendi (Thackston, 1992, s. 19; Timoni, 1856, s. 158).

Ünlü Arap tarihçisi Tâberî’nin (ö. 923), 10. yüzyılda kaleme aldığı, dünya tarihini anlattığı *“Milletler ve Hükümdarlar Tarihi”* adlı eserinde, İbn Abbas’ın bir rivayetine yer vermiştir. Buna göre, iblis meleklerin cin adını taşıyan uruğundandır. Bu cinler dumansız ateşten yaratılmışlardır. İblisin adı Haris idi. Cennetin hazinedarlarından ve muhafızlarındandı. Yeryüzünde yaşayan cinler kan akıtmaya başlayınca, Tanrı onlara karşı iblis komutasında meleklerden askerler gönderdi ve bunlar cinlerle savaşarak olayı bastırdılar. Tanrı gururlanan iblisi fark ederek meleklerden yeryüzünde bir halife yaratmak için toprak istedi (Ugan ve Temir, 1991, s. 105-106). Böylece Âdem’i yaratma süreci de bu olayla bağlanmıştır.

Kıyas-ı Enbiyâ’nın 14. yüzyılda yazılmış bir metninde ise Aleyhil-lane’den iki erkek bir dişi doğduğu, onlardan iki kız, onlardan da doksan erkek olduğu ve böylece iblisin doğduğu belirtilmiştir (Cemiloğlu, 1994, s. 125). Diğer bir yayında ise iblisin, dünyanın üç bölgesinde otuz yumurta çıkardığı, buradan da bir şeytan türü gılan, akarib ve kataarib gibilerin doğduğu belirtilmiştir (And, 2007, s. 288). Kur’an-ı Kerim’de geçen bazı ayetlerde iblisin de bir soyu olduğu belirtilmiştir. Araştırmacılar iblisin insanlar gibi üreyip çoğaldıklarını, yiyip içtiklerini, ancak bunları yapma şekillerinin farklı olduğunu aktarmışlardır (Cebeci, 1998, s. 249).

Yahudi Ansiklopedisi’ndeki “şeytan” maddesinde ise, şeytandan türeyen oğulları ve görevleri tanıtılmıştır. Buna göre “tır” kötülük getiriyor ve incitiyor, “Al-awar” sefahata teşvik ediyor, “sut” yalana teşvik ediyor, “dasim” karı ve kocanın arasına kin ve nefret sokuyor (Broyde, 1903, s. 521). Şeytanın “zalambur” adlı oğlunun ise çarşıda rekabeti körüklediği belirtilmiştir. Kur’an’da şeytan çeşitli ayetlere göre, sözünde durmaz, unutturmaya neden olur, insanların aralarını açır

37 Gerçekten biz Zakkum Ağacını kâfirler için ahirette bir azab yaptık. O bir ağaçtır ki cehennemden dibinden çıkar. Meyveleri çirkin şeytanların başları gibidir.



bozar, aldatır, peygamberlerin dilek ve isteklerine karışır, iletileri saptırır, cehenneme çeker, insanları yanlış yola saptırır, inanmayanlar üzerinde gücü vardır, dolap çevirir, Allah'a karşı değer bilmez, nankördür, buna karşın kutsal kitap indirmeye gücü yoktur. Allah'tan korkar ve insanlara karşı gücü yoktur (And, 2007, ss. 286-288).

İslam Tasvir Sanatında Şeytan Suretleri

Şeytan imgesi³⁸ ile ilgili neredeyse bütün kaynaklarda, şeytanın görünmez olduğu ve istediği zaman insan, hayvan ya da yaratık kılığına girebileceği belirtilmiştir. Örneğin Bizans sanatında şeytan, yılan ya da köpek, Habeşli ya da siyahî ve kem gözlü bir iftiracı olarak betimlenmiştir (Podskalsky, 1991, s. 616).

İslam tasvir sanatı örneklerine bakıldığında ise, şeytan birçok resimde insan suretinde gösterilmiştir. Nakkaşlar bu resimlerde, metinle bağlantılı olarak şeytanı yaşlı bir adam kılığında betimlerler.

Kur'an-ı Kerim'de cennetten kovulan iblis, Hicr suresinin 36. ayetinde Allah'tan süre isteyerek, insanları kıyamet gününe kadar azdıracağını söyler. Araf suresinin 19. ayetinde ise Hz. Âdem ile Hz. Havva cennetteki her nimetten yemesi, fakat bir ağaca yaklaşmamaları konusunda uyarılırlar. Onların cennetteki halini kıskanan iblis ise onları kandırarak yasaklanan ağaçtaki meyveden yemelerini sağlar.³⁹

Bu sahne batı sanatında sıklıkla tasvir edilmesine rağmen, doğu resminde çok örneği görülmez. En erken örneklerden biri, El Burunî'nin (ö. 1061?) yazdığı *El Asar-ı Bakiye* adlı eserin 14. yüzyılda hazırlanan resimli bir kopyasında (Edinburg Üniversitesi Kitaplığı, Arab MS. 161, y. 52 a.) yer alır. Minyatürde Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın cennette meyveyi yedikleri an betimlenmiştir (Soucek, 1975, s. 103). Onların yanında, başında geleneksel Müslüman sarığı olan yaşlı adam, bir çift meyve sunar. Bazı araştırmacılara göre bu sahne ilk günahın Yahudi kaynaklarında geçen versiyonudur. İnan mitolojisindeki kötü Tanrı Ahriman, yaşlı adam kılığında verilmiştir (Milstein ve Brosh, 1991, s. 25).



Resim 12: Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın Şeytan Tarafından Kandırılması, *El Asar-ı Bakiye*, Edinburg Ü. Kitaplığı, Arab Ms. 161, y. 52 a (Soucek, 1975, s. 103).

Burada şeytan yaşlı bir adam kılığında betimlenmiştir. Meyveyi yiyen Hz. Âdem ile Hz. Havva şaşkındır ve çıplaktırlar (Resim 12).

Hz. Âdem'e secde sahnesinin farklı tasvir edildiği 17. yüzyıla ait bir *Mecalis'ül Uşşak*⁴⁰ kopyasında nakkaş, edep yerini elleriyle kapatmış çıplak bir şekilde yerde yatan Hz. Âdem'in etrafına ona secde eden dört meleği yerleştirirken, karşısına ise dizleri üstüne oturan siyahî renkte sakallı ve yaşlı bir adam kılığındaki şeytanı betimlemiştir. Metinlerde de geçtiği gibi burada şeytan başında sarığıyla yaşlı bir bilge gibi verilmiştir (Arnold, 1965, s. 16).

³⁸ Antikiteden Hristiyanlığa uzanan, özellikle Orta çağda şeytan imgesi ile ilgili birçok araştırma yayınlanmıştır. Bunların bir kısmı dinler tarihi bağlamında "şeytan" imgesine bakarken, bir kısmı da "şeytan" tasvirleri ve anlamları ile ilgilidir. Bu araştırmaların genel olarak değerlendirildiği yayınlar için ayrıntılı bilgi için Messadie, 1998; Russell, Şeytan, 1999; Russell, 1999.

³⁹ "İkisini de aldatarak onları mevkilerinden düşürdü. Ağacın meyvesini tattıkları zaman, ayıp yerleri kendilerine açılıverdi. Onlar da cennet yapraklarından üst üste koymakla örtünmeye başladılar" (Araf 22. ayet).

⁴⁰ 16. yüzyılda, son Timurlu Sultanı Hüseyin Baykara'nın Herat'taki sarayında kaleme alınan *Mecalis'ül Uşşak* adlı eserde yetmiş altı ünlü kişi hakkında öyküler ve ilahi aşk anlatılmıştır. Eserin resimli kopyaları için Lale Uluç, *Türkmen Valiler Şirazlı Ustalar Osmanlı Okurlar, XVI. Yüzyıl Şiraz El Yazmaları*, İstanbul, 2006.



Resim 13: Meleklerin Cennette Hz. Âdem ile Hz. Havva'ya Hizmeti, *Falname*, Vever Collection (Lowry-Nemazee, 1988, s. 127).



Resim 14: Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın Cennetten Kovulması, *Falname*, Arthur M. Sackler Gallery, Washington D.C., s1986, y.251a (Farhad ve Bağcı, 2009, s. 98).

Bir diğer örnek ise, 16. yüzyılda, Kazvin'de hazırlandığı düşünülen bir *Falname* (Arthur M. Sackler Gallery, S1986.254)⁴¹ kopyasında bulunur (Resim 13) (Lowry ve Nemazee, 1998, s. 126). Hz. Âdem ile Hz. Havva kompozisyonun ortasında ikisinin de başı haleli olarak, süslü bir taht üzerinde verilmiştir. Üstlerinde, ellerindeki tasta nur yağdıran iki melek görülür. Etraftaki meleklerden bazıları secde etmekteyken bazıları da hizmet etmektedir. Resmin sol üst köşesinde, tepenin gerisinde yaşlı ve sakallı bir adam kılığında betimlenen şeytanın ifadesi üzgün verilmiştir. Uzaktan onları izlemektedir. Cennetin dışında olduğu özellikle vurgulanmıştır. Başında sarık bulunur, ten rengi koyu, boynunda da yukarı doğru uzanan bir bağ görülür.⁴²

Kazvin'de 1550 sonları 1560 başlarına atfedilen ve bugün resimleri ve metin yaprakları çeşitli müzelere dağılmış bir *Falname* nüshasında⁴³ ise (Resim 14) kompozisyonun merkezinde Hz. Âdem bir ejderhanın üzerinde Havva ise tavus kuşunun üzerinde oturmuşlardır. Başlarında alevli hale görülür. Olayı sol köşede izleyen şeytan, sakallı bir ihtiyar kılığında koyu tenli ve sarıklı, boynundaki tasmasıyla birlikte verilmiştir. Bir eli ağzında, bir eli ile onları gösterirken tasvir edilmiştir. Şeytanın üzerinde adı yazar (Lowry ve Nemazee, 1998, s. 128).

Yaşlı erkek kılığında gösterilen şeytana bir diğer örnek, *Kıyas-ı Enbiya'nın* TSMK H. 1225, y.27a'da bulunan Salih Peygamber ve devesi hikayesinde görülür.⁴⁴ Kur'an'da Salih peygamber ve devesi Araf suresinin 73-78. ayetlerinde geçer. Semud kavmine gönderilen peygambere inananmayanlar bir mucize isteyince kayadan dişi bir deve yaratır. Ancak inananmayanlar bu deveyi öldürürler.

⁴¹ Resimli *Falname* kopyaları için Farhad - Bağcı, 2009.

⁴² Şeytan tasvirlerinin çoğunda rastlayacağımız, onun yukarı asılıymış gibi algılanmasını sağlayan bu betim, Kur'an-ı Kerim'deki Yasin suresinin 36. ayetiyle açıklanabilir. "Çünkü biz o kâfirlerin boyunlarına bağlar geçirmişiz ki, bunlar çenelerine dayanmıştır da başları yukarı kalkık bulunuyorlar, artık hak tarafına başlarını çevirip de boyun eğmezler".

⁴³ Arthur M. Sackler Gallery, S 1986.251a

⁴⁴ "Nihayet o devenin ayaklarını keserek öldürdüler" (Hud 65. ayet); "İşte bu Allah'ın emriyle kayadan çıkardığım dişi bir deve, su içme işi bir gün onun bir gün sizin, sakın ona bir fenalıkla dokunmayın derken o deveyi kestiler" (Es-Suara 155-157. ayetler).



Resim 15: Salih Peygamberin Devesi ile Şeytan, *Kısas-ı Enbiya*, TSMK H. 1225, y. 27a (Milstein vd., 1999, r. 34)

olması ile ilgili emir gelmesi anlatılır (Fuzulî, 2003, s. 37-39) *Kısas-ı Enbiya*, *Hadikatü's Süeda*, *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi*, Kara Davudzade Mehmed Efendi'nin (ö. 1541) *Delail-i Hayrat Şerhi*⁴⁶ adlı eserlere bakıldığında resimlerin metinle ilişkilendirilmesi açısından birçok ayrıntı bulunmuştur.

Kısas-ı Enbiya'ların varyantlarında putların kırılması ve cezanın verilmesine kadar olan bölüm Kur'an ile benzer anlatılmıştır. Ayrıntular ateşin yakılması ve mancınığın yapılması ile ilgili olan kısımda ortaya çıkar. Nemrut ve halkı İbrahim'i yakmak için görüş birliğine varınca İbrahim'i yüksek bir evde tutsak koyarlar.⁴⁷ Bir ay boyunca odun toplarlar. Kadınlardan biri İbrahim'in yakılması için odunlarını vereceğini söyler. Odunlar istedikleri düzeye gelince ateş yakarlar. İbrahim'i yüksek yapının üzerine çıkarıp bağlarlar, şeytanın işaretiyle mancınık kurulur ve İbrahim'i ateşe atarlar (Duru, 1997, ss. 41-42). Kara Davud'un kaleme aldığı *Delail-i Hayrat Şerhi*'nde ise mancınığı ilk şeytanın yaptığı anlatılır. İbrahim üzerine oturtulur. Mancınık boşalmayınca şeytan, bir kadınla bir erkeğin mancınığın yanında zina etmesini söyler. Bu olay gerçekleşince mancınık boşalır (Kara Davud, 1976, s. 858). Paris'te bulunan kopyada Nemrut, yine balkondan izlerken tasvir edilmiştir. Şeytan ise kalabalığın arasında, metinde belirtildiği gibi sakallı yaşlı bir bilge kılığındadır. İbrahim peygamber ateşin içinde bir melek ile oturmaktadır (Resim 16). *Tâberî'nin Tarihinde* (1991, s.326) İbrahim'in yanında oturan meleğin Tanrı tarafından gönderilmiş "gölgeler meleği" olduğu belirtilir.

⁴⁵ Hz. İbrahim'in Ateşe Atılması Kur'an'da Enbiya suresinin 57-70. ayetleri arasında geçer. Nemrud'un halkı bayram yerine gittikten sonra, İbrahim Peygamber onların putlarını kırar. Halk geri dönüp putların kırıldığını görünce İbrahim Peygamberi Nemrud'un karşısına çıkarırlar. Verdiği cevaplara sinirlenen kavim İbrahim'i ateşe atarak cezalandırır ancak Tanrı ateşe serin olmasını buyurur ve böylece İbrahim peygamber yanmaz

⁴⁶ Karadavudzade Mehmet Efendi, Kânunî Sultan Süleymân devrinde yetişen Osmanlı âlimlerinden biridir. Halk arasındaki ismi Kara Dâvûd'tur. Doğum târihi bilinmemektedir. Eserinde Hz. Muhammed ve diğer peygamberlerin menkıbeleri ile ahlak konularına değinmiştir (Ayrıntılı bilgi için Arpağuş, 2001, s. 359)

⁴⁷ *Kısas-ı Enbiya*'da zaten var olan bir binadan söz edilirken Taberî'de, Nemrud'un İbrahim'in yanıp yanmadığını anlamak için yüksek bir saray inşa ettirmesi belirtilmiştir. Resimlerde bu yüksek bina hep gösterilmiştir.



Resim 16: Hz. İbrahim'in Ateşe Atılması, *Hadikatü's Süeda*, PBN 1088, y. 17a (And, 2007, s. 158)



Resim 17: Hz. Zekeriya'nın Şehit Edilmesi, *Hadikatü's Süeda*, KMM, 101, y. 49a (Bağcı, 2003, s. 121).

Yaşlı adam suretine bir diğer örnek, Bağdat'ta 1604 tarihinde hazırlanan bir *Hadikatü's Süeda*'da nüshasında (KMM, 101, y. 49a) bulunan, Zekeriya'nın şehit edilmesi hikâyesinde yer alır. Metinde, hükümdarın evlenmek için Zekeriya'nın oğlu Yahya'ya danışması, Yahya'nın reddetmesi üzerine kızın annesinin Yahya'ya kin tutması, sonunda hükümdarı kandırıp Yahya'yı öldürtmesi anlatılır. Bu olay sonunda Zekeriya'nın gazabından korkan hükümdar peşine adam takar. Hikâyede Zekeriya, haberi alınca sığınacak bir yer arar ve yüksekçe bir ağacın kovuğuna sığınır. Ancak şeytan Zekeriya'nın elbisesinin ucunu çekip dışarıda bırakır. Zekeriya'yı kovalayanlar geldiğinde şeytan bir ihtiyar kılığında girer ve soranlara Zekeriya'nın elbisesinin ucunu gösterir. Adamlar Zekeriya'yı çıkarmak isteyince şeytan, “eğer niyetiniz onu öldürmekse bu işi ağacın içinde yapmak daha hayırlıdır” deyip onlara yol gösterir, böylece Zekeriya şehit edilir (Fuzulî, 2003, ss. 83-89). Nakkaş şeytanı metinde bahsedildiği gibi Zekeriya'nın eteğini tutan yaşlı bir adam kılığında betimlemiştir (Resim 17).

Benzer bir sahne de Hz. Muhammed'in Ebubekir ile Kureyşliler'den korunmak için mağaraya saklanması hikayesinde geçer. Yaşlı bir adam kılığındaki şeytan, Kureyşliler'e Hz. Muhammed'in yerini göstermektedir. *Kur'an-ı Kerim*'de hikâye, Tevbe suresinin 40. ayetinde anlatılmaktadır.⁴⁸ *Siyer-i Nebi* adlı eserin, 1594-95 tarihli üçüncü cildindeki resimlerden birinde (NYPL Spencer Collection, Turk ms.3, y. 303 a.), sağda önünde ağaç olan Serv dağındaki mağara tasvir edilmiş, solda ise geri planda Kureyşli askerler ve onlara mağaranın yerini gösteren ihtiyar bir adam kılığındaki şeytan görülmektedir (Schimitz, 1992, s. 259) (Resim 18).

Aynı el yazmasında “Muhammed'in şeytanla konuşması” sahnesinde (TSMK, H. 1223, y. 108a), Hz. Muhammed caminin içinde vaaz kürsüsünde oturmaktadır. Karşısında oturan şeytan

⁴⁸ “Eğer siz Peygambere yardım etmezseniz, Allah vaktiyle ona yardım ettiği gibi yine eder. Hani Mekke kâfirleri onu Mekke'den çıkardıklarında (Peygamberin arkadaşı) Hz. Ebu Bekir ile Serv Dağı'nda mağaradaydılar”.



Resim 18: Şeytan'ın Kureyşli askerlere Hz. Muhammed ile Ebu Bekir'in gizlendiği mağarayı göstermesi, *Siyer-i Nebi*, TSMK H. 1223, y. 108a (<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-619c-a3d9-e040-e00a18064a99>).

Resim 19: Hükümdar Mardas'ın Ölümü, *Firdevsî, Şehnâme*, 1522 (Welch, 1979, s. 55).

kara tenli bir insandır ve vücudunu ve başını örten kara bir giysiye sahiptir. Başının arkasından çıkan aynı boyun bağı burada da görülür. Etrafındakiler şaşkınlıkla olayı izlemektedirler.

Edebî metinlerde de şeytan hikâyeleri sıklıkla geçmektedir. Bunlardan en çok tekrarlanana ise *Firdevsî Şehnâmesi*'nden bir konudur. Hükümdar Mardas'ın Ölümü hikâyesinde, Mardas güçlü ve adaletli bir hükümdardır. Oğlu Dahhak ise hırslı bir gençtir. Bir gün şeytanın kandırması sonucu, babasına şeytanla birlikte bir tuzak kurarlar. Her gece ibadet için bahçesine çıkan hükümdara, şeytan bir kuyu kazar ve Mardas içine düşüp ölür (Firdevsî, 1994, ss. 90-96) Bu hikâye 1530-35 tarihli Şah Tahmasp *Şehname*'sinde canlandırılmıştır (Welch, 1979, s. 54-55). Hükümdarın sarayı ve bahçesi arka planda yer alır. Hükümdarın düştüğü kuyu ise metnin altındadır. Kuyunun başında durup içine bakan figür muhtemelen Dahhak'tır. Şeytan ise sol tarafta ağacın önüne sinmiş vaziyette sakallı, yaşlı ve çirkin bir adam olarak tasvir edilmiştir (Resim 19).

Bir diğer yaşlı şeytan tasviri, Şirazlı ünlü şair ve İslam âlimi Sadî'nin (ö. 1292) *Bostan* adlı eserinin Gülistan Sarayı Müzesi'ndeki bir kopyasında (Gülistan Müzesi No. 2174) bulunur (Rajabi, 2011, s. 131). Rahip Barsisa'nın darağacında asılırken şeytanın onu son kez kandırarak kendisine secde etmeye zorlaması⁴⁹ sahnesinde görülür (Resim 20).

Şeytanın çirkin insan kılığında verildiği örnek, *Kısas-ı Enbiyâ*'nın resimli kopyalarında bulunur.⁵⁰ Kısayı'nın metninde iblisin cennetin kapısından girebilmek için yılan ve tavus kuşu ile iş birliği yaptığı belirtilir. Yılanın ağzına giren iblisi, tavus kuşu cennete sokar. Nişapuri'nin yazdığı

⁴⁹ Hikâye Mevlana'nın Mecâlis-i Seb'a adlı eserinde de geçer. Metne göre, şeytanı kendisine dost edinen Barsisa, ona uyararak iyileştirisin diye getirdikleri padişahın kızını hamile bırakır. Daha sonra kızın ölümüne neden olan Barsisa yüce bir darağacının dibine getirilerek boynuna ip takılır. O anda şeytan insan kılığında kendisine, bana secde edersen seni kurtarırım der. Barsisa'da bunu boynunda ipe nasıl yapacağını sorduğunda, şeytan secde niyetiyle başıyla işaret etmesini söyleyince ip boynunu daha da sıkır (Ayrıntılı bilgi için Durmuş, 2016, ss. 1011-1048).

⁵⁰ Topkapı Sarayı'ndaki resimli *Kısas-ı Enbiyâ* kopyaları için ayrıntılı bilgi için; Bağcı, 1978.



Resim 20: Rahip Barsisa'nın şeytan ile son kez konuşması, Sadi, *Külliyat*, TGM, No. 2174, (Rajabi, 2011, s. 131).

Resim 21: Kâbil'in Hâbil'i Öldürmesi, *Falname*, TSMK, H. 1703 (And, 2007, s. 99).

Kıyas-ı Enbiya'da ise yılan ve tavus kuşu şeytanın suç ortağı olarak verilmiştir (Brosh-Milstein, 1991, s. 26). TSMK'daki örnekte (TSMK, R. 1536, y. 16b.), sayfanın sol tarafında Hz. Âdem ile Hz. Havva diz çökmüş vaziyette, işledikleri günahın ötürü çıplaklıklarının farkına vardıklarından belden aşağısı yapraklarla örtülü olarak betimlenmişlerdir. Önlerinde yılan, yanlarında ise tavus kuşu bulunur. Âdem'in başında hale varken Havva'nın başında ise Âdem'i meyveyi yemeye ikna etmesinden dolayı suçlu olduğundan hale yoktur. Cennet kapısı üzerindeki Cebrail onları izlemektedir. Cennet kapısı bu kez simgesel olarak verilmiştir. Sağ alt köşede şeytan, boynundaki bağı, farklı başlığı ve çirkin görünümüyle insan biçiminde tasvir edilmiştir. Başka bir *Kıyas-ı Enbiyâ* kopyasında (TSMK B. 250, y. 36a) ise kompozisyonun merkezinde ejder, yılan ve tavus kuşu birlikte verilmiş, Hz. Âdem ile Hz. Havva aynı ikonografik şema tekrarlanarak kapıya yürürken betimlenmiştir. Arkalarında ise belinde kılıç taşıyan cennet bekçisi görülür. Burada bekçi, melek gibi değil de asker gibi betimlenmiştir. Sağ üst tepe ardından bakan insan figürü şeytandır. Yüzü tahrip edilmiştir (Brosh ve Milstein, 1991, s. 28).

Şeytanın çirkin kara yüzlü bir insan suretinde gösterildiği bir diğer örnek TSMK H. 1703'deki *Falname* kopyasında Kâbil'in Hâbil'i Öldürmesi hikâyesinin resminde görülür.⁵¹ Şeytan sol üst köşede tepenin gerisinde bahsedildiği gibi betimlenmiştir (And, 2007, s. 99) (Resim 21).

Şeytanın insan suretinde gösteren bir diğer konu, Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesidir. Kur'an'da Es-Saffat suresinin 100-107. ayetlerinde anlatılmaktadır. İbrahim Peygamber bir

⁵¹ Kur'an'da El Maide suresinin 27-31. ayetlerinde geçer. Âdem'in iki oğlu olan Kâbil ve Hâbil Allah rızasını kazanmak için kurban keserler. Hâbil'in kurbanı kabul edilir. Ancak Kâbil'inki kabul edilmez. Kurbanı kabul olmayan Kâbil kardeşine onu öldüreceğini söyler ve sonunda da öldürür. Cesedini yerde bırakır. Bu sırada Tanrı bir karga gönderir. Karga ölü kardeşinin cesedini nasıl örteceğini göstermek için yeri eşeleyince Kâbil pişman olur. Bu hikâye Al Rabghuzi'nin yazdığı *Kıyas-ı Enbiyâ*'da ise şöyle geçer. "Hâbil hayvancılıkla uğraşıyordu. Kâbil ise tarımcılıkla uğraşıyordu. Tanrıya biri kurban diğeri buğday sundu. Hâbil'inki kabul edildi, Kâbil'inki ise edilmedi. Bu sırada iblis Kâbil'i kandırarak, Hâbil'in halife olacağını, onun ise olamayacağını söyledi. Öfkelenen Kâbil Hâbil'i öldürmeye karar verdi. Kâbil Hâbil'i öldürmek için uğradığında şeytan koyu tenli bir adam suretinde olayı izliyordu. Kâbil bir kuş tutarak, onu taşla vurarak öldürmesini öğrendi. Sonra da gidip kardeşini taşla öldürdü (Rabghuzi, 1995, s. 32.)



Resim 22: Hz. İbrahim'in Oğlunu Kurban Etmesi, *Hadikatü's Süeda*, PBN, supp Turc. 1088, y. 20a (And, 2007, s. 153).

Resim 23: Meleklerin Hz. Adem'e Secdesi, *Külliyyat-ı Tarih*, TSMK B. 282, y. 16a (İnal, 1995, s. 119).

oğul isteyince Tanrı verir. Çocuk büyüyünce rüyasında onu boğazladığını görür. Oğluna bunu anlattığında çocuk karşı gelmez. Tam kurban edecekken melek bir kurban indirir.⁵² Bir diğer *Hadikatü's-Süeda* kopyasındaki (PBN 1088, y. 20a) sahne ise kalabalıktır (Resim 22). İbrahim Peygamber ve oğlu İsmail başı haleli olarak sahnenin merkezindedir. İbrahim diz çökmüş olan oğlu İsmail'in boğazına bıçağı dayamış, o sırada gelen iki melek de ellerindeki kurbanları ona uzatmış biçimde betimlenmiştir. Burada farklı olarak koç gökyüzünden inmemiştir. Arkadaki üç melek hizmet halinde gösterilmiştir. İki figür ise tepenin gerisinden olayı izlemektedir. Şeytan sol üst köşede çok çirkin bir insan olarak tasvir edilmiş, farklılığı başlığı, teni ve tasması ile vurgulanmıştır.

Şeytanın yaratılışına uygun olarak, melek suretlerindeki gibi kanatlı gösterildiği örnekler ise cennet sahneleriyle sınırlı kalmıştır. Bunlardan Âdem'e secde sahnesinde, Allah'ın buyruğuna uymayıp secde etmeyen olduğunda, boynuzlu, kapkara ve kanatlı olarak betimlenmiştir.

Meleklerin Âdem'e secdesi, Kur'an-ı Kerim'de Bakara suresinin 34. ve Araf suresinin 11. ayetinde geçer. Meleklerden Âdem'e hürmet olarak secde edilmesi isteniyor ve bütün melekler secde ederken sadece iblis etmiyor.⁵³ Taberî'de ise, "Tanrının göklerdeki başka meleklerle değil de özellikle iblis ile beraber bulunan meleklerle "Âdem'e secde ediniz" diye buyurması üzerine iblisten başka bütün melekler secde ediyor, o ise hem yaşça büyük olmasını, hem de yaratılış bakımından ondan daha üstün olmasını öne sürerek secde etmeye yanaşmıyor" şeklinde anlatılmıştır (Taberî, 1991, s. 110).

Bu konuyla ilgili erken örneklerden biri, Timurîlular döneminin ünlü tarihçi ve coğrafyacılardan olan Hafız-ı Ebru'nun (ö. 1430) kaleme aldığı *Külliyyat-ı Tarih* adlı eserin 1425-26 yılında tamamlanmış resimli bir kopyasında (TSMK B. 282, y. 16a) bulunur (Resim 23). Resimde olayın geçtiği yer cennettir. Hz. Âdem kompozisyonun sağ üst köşesinde, süslü bir taht üzerinde ve ayakta durmaktadır. Üzerinde mavi kaftan, başında da tacı bulunur. Bu şeklide resmedilmesinin nedeni kaynaklarda onun halife olarak geçmesidir.⁵⁴ Hz. Âdem bir eliyle melekleri gösterirken diğer eliyle de şeytanı işaret eder.

⁵² Şeytan bu olayda yaşlı bir adam kılığındadır. Önce İbrahim'in karısı Hacer'i kandırmaya çalışır. Başaramayınca İbrahim'in yoluna çıkar. Rüyasında gördüğünün şeytanın işi olduğunu, oğlunu öldürmemesini söyler. İbrahim'i de kandıramayınca son olarak İsmail'e gelir. İsmail, Tanrı'nın buyruğuna karşı gelmeyeceğini söylemesi üzerine olayı uzaktan izler (Fuzulî, 1990, ss. 27-30; Taberî, 1991, ss. 375-380). Buradaki diğer önemli nokta ise İsmail'in babasından ellerini bağlamasını istemesidir. Örneklerde hep elleri bağlı vaziyette tasvir edilmiştir.

⁵³ "Meleklerle Âdem'e secde edin demiştik de bütün melekler secde etmişlerdi. Ancak iblis secde etmekten yüz çevirdi ve kâfirlerden oldu" (Bakara 34. ayet) "Gerçekten ilk defa sizi yaratık, sonra size şekil verdik, sonra da meleklerle Âdem'e secde edin dedik. İblis'ten başka bütün melekler secde ettiler, iblis secde edicilerden olmadı" (Araf 11. ayet).

⁵⁴ "Rabbin meleklerle "ben yeryüzünde hükümlerimi yerine getirecek bir halife yaratacağım" dedi" (Bakara 30. ayet).

Sayfanın ortasında her biri taçlı ve kaftanlı dört melek Âdem'e secde ederken gösterilmiştir. Sayfanın sol köşesinde, dalları ortalara kadar uzanan yeşil yapraklı ağacın önünde iblis ayakta, boynuzlu, kanatlı, kuyruklu, tüylü, kara bir melek olarak betimlenmiştir. O da parmağıyla işaret etmektedir. Âdem'in, meleklerin ve iblisin üzerinde isimleri yazmaktadır. Bu olaydan sonra iblis secde etmediği için cennetten kovulmuştur.⁵⁵ Bazı araştırmacılar, iblisin bu kovulmadan sonra, utancından karardığını belirtirler (Timoni, 1856, s. 163).

Oysa Tahran Gülistan Müzesi'nde yer alan ünlü İranlı tarihçi Hândmîr'in (ö.1535-36) *Habib'üs-Siyer* adlı eserinin 16. yüzyıla ait bir kopyasında,⁵⁶ şeytan da tıpkı melekler gibi tasvir edilmiş, nakkaş farklı olarak onu Âdem'in karşısında secde etmeden, yüzü Âdem'e dönük, ancak, ten rengi kara ve boğazında bağ ile tasvir etmiştir (Resim 24).

Kur'an'da Araf suresinin 19. ayetinde Âdem'e eşiyile birlikte cennete yerleşmesi, diledikleri nimetlerden yemeleri buyurulmuştur.

Kur'an'da Araf suresinin 22-24. ayetlerinde, Tanrı'nın onları yasak edileni yaptıklarından dolayı cezalandırıp cennetten çıkararak yeryüzünde yaşamaya mahkûm ettiği anlatılır.

Hadikatü's-Süeda metninde ise hikâye Kur'an'daki gibi anlatılmıştır. Ancak cennetten kovulan iblisin cennete nasıl girdiği konusu ayrıntılı olarak anlatılmış, böylece minyatürlerle metin arasındaki ilişkiyi açıklamıştır. Metne göre iblis cennete yılan ve tavus kuşunu araya koyarak girmiştir.⁵⁷

Taberî'de şeytanın cennete girişi ile ilgili benzer hikâye anlatılır. Yalnız burada iblisin cennete yılanın ağzında girdiği belirtilmiş, sonra yılanın ağzından çıkarak Âdem'e gözükmüş ve önce Havva'yı, sonra da Âdem'i kandırdığı anlatılmıştır.⁵⁸ Bütün bu metinler, nakkaşların şeytan tasvirlerinde kılavuz olmuştur. Bu konuyla ilgili sahneler *Hadikatü's-Süeda*'nın resimli kopyalarında sıklıkla betimlenmiştir. Bunlar Süleymaniye Kütüphanesi (F.4321, y.9a) Türk İslam Eserleri Müzesi (T. 2967, y. 80) (Resim 25), British Museum (Or. 7301, y. 7b.) ve Paris Bibliotheque Nationale'deki (Sup. Turc., 1088, y. 9b) elyazmalarının içinde yer alır. SK, BM ve TİEM'deki minyatürler çok küçük farklarla birbirinden ayrılırlar. Kompozisyonun merkezindeki başları haleli Hz. Âdem ile Hz. Havva, metinde belirtildiği gibi incir yapraklarından oluşan etekleriyle çıplak olarak, cennet kapısından çıkarken gösterilmiştir. İblis ise sahnenin sol alt köşesinde, sanki cennetin dışına



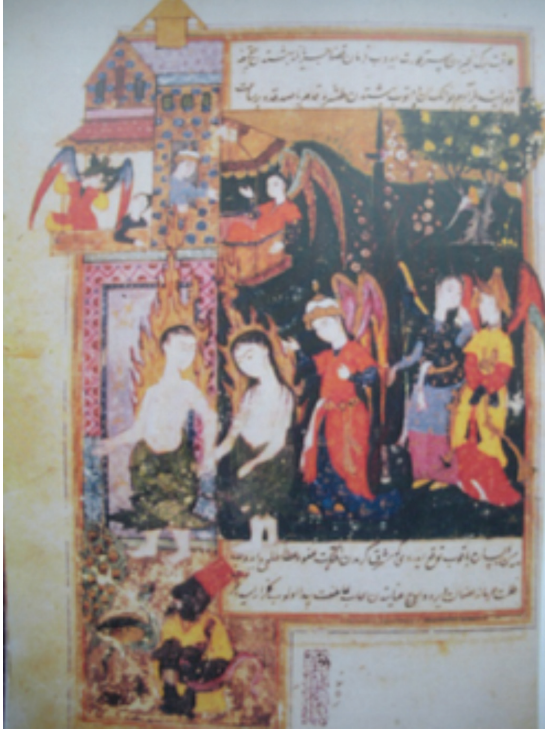
Resim 24: Meleklerin Hz. Adem'e Secdesi, *Habib'üs-Siyer*, TGM, No. 2237 (Rajabi, 2011, s. 187).

⁵⁵ Araf Suresi 13. ayette, secde etmeyen iblise Tanrı "hemen in oradan (cennetten), sana cennette kibirlenmek gerekmez. Haydi çık, çünkü sen hor ve bayağı kimselerdensin" diyerek cennetten kovmuştur

⁵⁶ Tahran Gülistan Kütüphanesi, No. 2237 (Rajabi, 2011, s. 187)

⁵⁷ "Ancak iblis bunu öğrenince Âdem'i kiskandı ve yılanla tavusu araya koyup cennete girmeye muvaffak oldu" Rivayet ederler ki Âdem yasak edilen ağacın yemişini yedikten sonra yeryüzüne idbar tozları doldu ve başından izzet ağacı düşüp keramet libası vücudundan sıyrılarak hâli başkalaştı. İstraba düşüp, şaşkınlığa uğradı. Avrat yerleri açık kaldığından hallerine bakıp utandılar... Nihayet, incir yaprağıyla edep yerlerini örtüp Tanrı'nın kaza fermanı ile cennetten dışarı ayak attı" (Fuzuli, 2003, ss. 8-9).

⁵⁸ Taberî'de yılanın cennete girerken tüylü ve dört ayaklı olduğu, ancak işlediği suçtan dolayı tüysüz, çıplak ve karnı üzerinde sürünerek yürüyen bir hayvan olarak çıktığı belirtilmiştir (Taberî, 1991, s. 136-137).



Resim 25: Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın Cennetten Kovulması, (*Hadikatü's Süeda*, TİEM, T. 1967, y. 80).



Resim 26: KHZ. İbrahim'in Ateşe Atılması, *Zübdetü't Tevarih*, TİEM 1973, y. 266a, (And, 2007, s. 151).

itilmiş gibi yılan ve tavus kuşu ile birlikte verilmiştir. Şeytan kara ve kuru başında kırmızı bir başlıkla verilmiştir. TİEM'deki şeytan görülmekle beraber, SK'deki şeytan tasviri tahrip edilmiştir.

Şeytanın yaratık olarak tasvir edildiği resimlerde metin resim ilişkisi kuvvetlidir. *Zübdetü't Tevarih'* in bir nüshasında yer alan resimde (TİEM 1973, y. 266a) üstte Hz. İbrahim'in oğlunu kurban etmesi sahnesi, altta ise Hz. İbrahim'in ateşe atılması sahnesi canlandırılmıştır (Resim 26). İbrahim Peygamber ateşin içinde oturmaktadır. Metinlerde geçen yüksek binanın balkonundan bakan Nemrud, yanda mancınık ve altta halktan biriyle konuşan kara bir yaratık biçiminde gösterilen şeytan görülür (Renda, 1969, s. 65).

Şeytanın, kara tenli, boynuzlu ve tüylü bir yaratık olarak betimlendiği örneklerden biri, TSMK 1321 numaraya kayıtlı *Zübdet'üt Tevarih* kopyasında bulunur. Üstte Hz. Zekeriya şehit edilirken altta ise meleklerin, Hz. Yahya'yı cennet sütüyle beslenmesi için göğe çıkarması tasvir edilmiştir (And, 2007, s. 182). Merkezde yer alan ağaç, iki yanda testereyle ağacı kesen askerler ve tepenin gerisinden olayı izleyen atlılar kalıp olarak tekrarlanmıştır.

Sonuç

El yazmalarındaki metinler yaşayan varlıklar gibidir. Her dönemde, aynı eser kopya edilse bile, kâtip tarafından metne bir şeyler eklenmiş ya da çıkarılmış olabilir. Bu çözümlemeyi yapabilmek için dönemin siyasî, dinî ve kültürel olaylarını bilmek gerekir. Ancak bu şekilde tam anlamıyla bir ikonografik çalışma yapılabilir.

Melek ya da şeytan konusu çok sayıda yazmada, çok farklı bağlamlar içinde üretilmiş olduğundan, bu araştırmada yer alan resimler, fikir vermek amacıyla sadece birer temsilci gibi seçilerek metin-resim ilişkisi ile birlikte irdelenmiştir.

İslam tasvir sanatında görülen melek ve şeytan suretlerinin görüldüğü örnekleri gruplandırırken, nakkaşın bu suretleri yaparken hangi metinlerden ve kalıplardan yararlandığı açıkça göze çarpar. Farklı eserlerdeki melek ve şeytan ile ilgili konuları saptandığında nakkaşın geleneksel şemaya bağlı kalarak çoğunlukla aynı konuları resimlendirmek üzere seçtiği görülür.

İslam tasvir sanatındaki melek suretleri, başta Kur'an-ı Kerim olmak üzere, hadis kitapları, resimlerin yer aldığı eserlerin metinleri ve eserin konusunun geçtiği coğrafya ve eserlerin hazırlandığı coğrafyanın görsel kültüründen etkilenilerek oluşturulmuştur. Örneğin *Siyer-i Nebî*'de Hz. Muhammed dönemi anlatıldığı için, nakkaş tarafından meleklerin başlarına sarık konmuştur.

Meleğin, metinlerden edindiğimiz bilgilere dayanarak, nurdan yaratılışı, insanüstü güçlerinin bulunması, kanatlarından dolayı güçlü ve uçmalarından dolayı hızlı olmaları, on binlerce olduklarının vurgulanması, yeryüzünde görevlendirildiklerinde insan şekline girip konuşabilmeleri, Allah'ın emrinde, insanın koruyucusu olmaları, görevlerine göre bazen insan, bazen hayvan biçimine girmeleri, nakkaşların hazırladıkları eserlerdeki görselleri biçimlendirmelerinde etkili olmuştur. Melekler, çoğu zaman dinî hikayelerin içinde konuyla bağlantılı, ama şeytandan farklı olarak, göksel dünyada iyiliğin sembolü oldukları için koruyucu ya da dekoratif amaçlı olarak da metinden bağımsız şekilde yapraklarda betimlenmişlerdir. Kanat sayısı, renkleri, büyüklükleri, biçimleri görsel kalıplar oluşturularak, Türk-İslam coğrafyalarında yüzyıllar boyunca tekrarlanmıştır.

Kimi zaman genel melek tasvirleriyle, kimi zaman Cebrail, İsrail, Mikail, Rıdvan, Azrail gibi özel isimleriyle canlandırılan meleklerde, genel şemaya bağlı kalınmış özellikle *Acaib'ül-Mahlukat*, gibi ansiklopedik eserlerde ya da *Miracnâme* gibi eserlerde meleklerin şekilleri ile ayrıntılı bilgilerin yer alması, nakkaşların işini kolaylaştırmıştır.

Takdim sayfalarında hazırlanan el yazmasının hamisini, bazen yazarı ya da resimleyeni kutsamak için, metnin içindeki resimlerde konuyu açıklamak için, kimi zamanda metinden bağımsız olarak dekoratif amaçlı yapılan melek suretleri, sürekli aynı kalıbın tekrarlanmasını sağlamıştır. Konuya göre bazen, kompozisyonun önünde yer alsın da çoğunlukla onun nurdan yaratılışı ve gökyüzünden peygamberlere, kutsal mekânlara ya da dinî ve sultanî karakterlerin üzerine uçarak nur saçarken gösterilmesine vurgu yapmak için resmin üst kısımlarına yerleştirilmesi, göksel bir varlık olduğunun da altını bir kez daha çizer. Ayrıca meleklerin şairlere ilham vermesi konusu da nakkaşlar tarafından yeni bir ikonografi yaratılarak, birlikte betimlenmelerini sağlamıştır. Bazı resimlerde ise nakkaş, metinde meleğin adı geçmemesine rağmen, tepenin gerisinden olayı izleyen bir figür olarak yansıtmıştır.

Şeytanın betimleniş biçimi ile ilgili bilgi edinmek istendiğinde, ilk bakılan yer Kur'an-ı Kerim'deki ayetler olmuştur. Şeytanın fizikî görünümünün, zakkum ağacının meyveleri gibi çirkin olması, onun karakteriyle ilgili bozukluklar ve neredeyse bütün resimlerde görülen boynundaki siyah tasmanın nedeni gibi ayrıntılar, âyetler sayesinde ortaya çıkarılmıştır.

Türk-İslam sanatında kitap resimlerinde Hz. Âdem'in yaratılışı ve cennetten kovuluşu sahneleri 14. yüzyıl sonundan itibaren görülmeye başlanır. 14. yüzyılda Burunî'nin yazdığı *El Asar-ı Bakiye*'de şeytan, İslamiyet öncesi geleneklerde yaşatılan şeytan imgesi ile örtüşür. Burada yaşlı bir insan kılığında ve yasak meyveyi Hz. Âdem ve Hz. Havva'ya uzatırken betimlenmiştir. Hem dinî hem edebî hem de tarihi metinlerde çoğunlukla yaşlı bir adam kılığında tasvir edilen şeytan, nakkaşların da metne bağlı kalması sonucu birçok resimli el yazmasında bu şekilde gösterilmiştir. En erken şeytan tasvirlerinin görüldüğü eserlerden biri olan *Külliyat-ı Tarih*'te ise şeytan, ender tasvir edilen melek kanatlarına sahiptir ancak boynuzlu, kara ve tüylüdür. Yine genel bir dünya tarihi kitabı olan ve Osmanlı Dönemi'nde resimli kopyaları hazırlanan *Zübdet'üt-Tevarih*

adlı eserin kopyalarındaki resimlerde de şeytanın aynı ikonografik şema ile tekrarlandığına tanık oluyoruz. Bu örneklerde şeytan, boynuzlu, tüylü, kara bir yaratık olarak verilmiştir. Oysa yine erken örneklerden olan *Hadikat'üs-Süeda* adlı eserde ise peygamberlerin çektikleri acı ve mucizeleri konu etmesinden dolayı, özellikle şeytan, metinle bağlantılı olarak yaşlı adam kılığında ve kalabalık bir kompozisyon içinde verilmiştir. *Kıyas-ı Enbiya* örneklerinde ise şeytan, dönemin giysileri içinde çirkin bir adam kılığında gösterilmiştir. Aynı şekilde *Falname* örneklerinde de çirkin bir adam suretindedir. İnsan kılığındaki bu şeytan tasvirlerinin giysileri ve başlıkları da üretildikleri merkez ve döneme göre çeşitlilik göstermektedir. Bu tasvirlerde en dikkati çeken özelliği ise boynuna geçirilmiş ve ucu yukarıya doğru uzanan tasmadır. Şeytanı, onun karanlık yüzünü ve kötülüğünü temsil edercesine baştan ayağa, kara bir giysiyle gösterildiği *Siyer-i Nebi* adlı eserde yer alan Hz. Muhammed ile Şeytanın konuşması sahnesinde de boynundaki tasma tekrarlanmıştır.

Şeytan suretlerinin birçok el yazmasında, ona duyulan nefret, getireceği uğursuzluktan dolayı korkulması nedeniyle yüzü ve bedeni tahrip edilmiştir. Bu durum zaman zaman genel bir değerlendirme yapmayı güçleştirmiştir. Ancak çoğunluğa bakıldığında, şeytan ister melek gibi kanatlı, ister bir yaratık olarak ya da insan kılığında betimlenmiş olsun, çoğunda koyu tenli ve çirkin yansıtılmıştır. Konuya göre bazen, kompozisyonun önünde yer alsın da çoğunlukla onun sinsiliğine vurgu yapmak için resmin köşelerinde ya da tepenin gerisinden olayı izlerken gösterilmiştir. Bu şeytanın dışlanmış bir melek olduğunu göstermek için nakkaşların başvurmuş oldukları bir yol da olabilir. Metinlerde başkaldıran bir melek olarak bahsedilmesine rağmen nakkaşlar çok az eserde yer alan minyatürde kanatlı bir melek gibi göstermiş, ancak bunu yaparken bile onun hem ateşten yaratılmasına vurgu yapmak için hem de kötülüğünü pekiştirmek için koyu renkli betimlemişlerdir. Hikâyelere göre şeytan cennetin kapısından içeri girebilmek için yılan ve tavus kuşu ile iş birliği yaptığından, birçok İslami kaynakta yılan, şeytanla eş tutulmuş ve bu durum tasvirlerle de yansıtılmıştır. Nakkaşlar tarafından bu bilgiler, ikonografik şema hâlinde tekrarlanmıştır.

Kaynaklar

- And, M. (2007). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları: Minyatür*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Arnold, T. W. (1965). *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. New York: Dover Publications.
- Kelpetin Arpaguş, H. (2001). "Kara Davud", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 24, 2001.
- Bağcı, S. (2003). Konya Mevlânâ Müzesi Resimli Elyazmaları. İstanbul: Konya ve Mülhakatı Eski Eserleri Sevenler Derneği Yayınları.
- Bağcı, S. (1978). *Topkapı Sarayı'ndaki Yedi Minyatürlü Kıyas-ı Enbiyâ Kopyası Üzerine İkonografik Çalışma*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Brend, B.(2010). *Muhammad Juki's Shahnamah of Firdausi*. London: Royal Asiatic Society and Philip Wilson Publishers.
- Brosh, N. - R. Milstein, (1991). *Biblical Stories in Islamic Painting*. Jerusalem: Israel Museum..
- Broyde, I, (1903). "Demon (In Arabic Literature)". *Jewish Encyclopedia*, IV, London: Funl and Wagnalls, s. 520-21.
- Burge, S.R. (2012). *Angels in Islam, Jalal al-Din al-Suyuti's al Haba'ik fi Akhbar al-mala'ik*, New York: Routledge.
- Bussagli, M., (2007). *Angels*, Ed. V. Buzzano&Lucia Moretti. New York: Abrams.



- Caner, A. (1974). *Ankara Etnografya Müzesi'nde Bulunan Hadikatü's-Süeda Yazması Minyatürleri*, (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Cebeci, L. (1998). *Kur'an'a Göre Melek Cin Şeytan*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Cemiloğlu, İ. (1994). *14. Yüzyıla Ait bir Kısas-ı Enbiya Nüshası Üzerinde Sentaks İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Deniz, A. Çağlar, Şah Ruh Miracnamesi Tercümesi, Nisan 2019 (<https://www.researchgate.net/publication/332627047>)
- Durmuş, D. "Mevlânâ'nın *Mecâlis-i Seba*'sında Tahkiye'ye Dayalı Değer Eğitimi", *Turkish Studies*, 11/3, 2016, ss. 1011-1048).
- Duru, O. (1997). *Kısas-ı Enbiya*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erbaş, A. (2004). "Melek", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.29, İstanbul, s. 37-39.
- Erşahin, S. (2003). "Türklerin Hz. Muhammed Hakkındaki İlk Bilgi Kaynaklarından Kısas-ı Enbiyalar: Kısas-ı Rabguzi Örneği", *Diyanet İlmî Dergi*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Süreli Yayınlar. ss. 197-224.
- Farhad, M. ve Bağcı, S. (2009). *Falnama, The Book of Omens*. Smithsonian Institution London:Thames and Hudson.
- Firdevsî. (1994). *Şehname*. C. I, (Çev. Necati Lugal). İstanbul: MEB Yayınları, İstanbul.
- Firdevsî. (2016). *Şehname*. C. II, (Çev. Nimet Yıldırım), İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Furat, A. (1970). "Şeytan". *MEB İslam Ansiklopedisi*, IV, İstanbul, s. 491-493.
- Fuzulî, (2003). *Hadikatü's Süeda (Ermişlerin Bahçesi)*, (Sadeleştiren M. Faruk Gürtunca). İstanbul: Huzur Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (1984). "Şeytan", *İslam İnançları Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 582-586.
- Grabar, O. (2009). *Masterpieces of Islamic Art. The Decorated Page From the 8th to the 17th Century*. Prestel, München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı: Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kara Davud, (1976). *Delail-i Hayrat Şerhi*, (Sadeleştiren: Abdülkadir Akççek), İstanbul: Rahmet Yayınları.
- Kısai, (1992). *The Tales of the Prophets of al-Kısa'i*, (Çev. W.M. Thackston), Boston.
- Lowry, G. - Nemazee, S. (1998). *A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*. Washington: University of Washington.
- Messadie, G. (1998). *Şeytanın Genel Tarihi*, İstanbul.
- Milstein, R. (1990). *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*. Costa Mesa, California: Mazda.
- Milstein, R. vd. (1999). *Stories of the Prophets. Illustrated Manuscripts of Qisas al Anbiya*. California: Mazda.
- Onay, A.T. (1996). *Türk Edebiyatında Mazmunlar*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Özervarlı, M. S. (2009). "İslam İncasında Melek", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 29, İstanbul, s. 40-42.
- Özkan, H. (2010). "Süyûtî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 38, İstanbul, s. 188-198.
- Podskalsky, G. (1991). "Devil", *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York: Oxford University Press, s. 616.
- Rabghuzi, (1995). *The Stories of The Prophets Qisas al Anbiya an Eastern Turkish Version*, Volume: One, Leiden.
- Rajabi, M. A. (2011). *Iranian Masterpieces of Persian Painting*. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art.

Renda, G. (1969). *Üç Zübdetü't-Tevarih Yazmasının İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Renda, G. (1977). "İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki Zübdetü't-Tevarih'in Minyatürleri", *Sanat*, 6, İstanbul, s. 58-67.

Russell, J.B. (1999). *Şeytan. Antikiteden İlkel Hristiyanlığa Kötülük*, İstanbul.

Russell, J.B.(1999). *Lucifer Orta Çağda Şeytan*, İstanbul.

Schimitz, B. (1992). *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*. New York: Oxford University Press.

Scognamillo, G. ve Arslan A. (1999). *Doğu Batı Kaynaklarına Göre Şeytan*. İstanbul: Karizma Yayınevi.

Sinanoğlu, M. (2000). Diğer Dinlerde İlham, *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 22, s. 100-101.

Soucek, P. (1975). "An Illustrated Manuscripts of al-Biruni's Chronology of Ancient Nations", *The Scholav and The Saint Studies in Commemoration of Pibu'l-Rayhan al-Biruni and Jalal al-Din Rumi*, (Ed. P.J. Chelkowski), New York.

Şirazi, (1992). *Hafız Divanı*, (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), Ankara: MEB Yayınları.

Taberî, (1991). *Milletler ve Hükümdarlar Tarihi*, I, (Çev. Z.K. Ugan ve A. Temir), İstanbul: MEB Yayınları.

Tanımdı, Z. (1984). *Siyer-i Nebi*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Timoni, A. (1856). "Des Anges Des Demons Des Esprits et Des Genies", *Journal Asetigue*, VII, Paris, ss. 147-163.

Welch, S. C. (1979). *Wonders of the Age*. Harvard: Fogg Art Museum.

Yavuz, A.F. (1984). *Kur'an-ı Kerim ve İzahlı Meal-i Âlisi*, İstanbul.

Yavuz, Y. Ş. (2000) "İlham", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 22, s. 98-100.

Kısaltmalar Listesi

BL	Londra, British Library
CBL	Dublin, Chester Beatty Library
GSM	Gülistan Sarayı Müzesi
İÜK	İstanbul, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
KMK	Kahire Milli Kütüphanesi
KMM	Konya Mevlana Müzesi
KON	Kopenhagen, National Library
MMA	New York, Metropolitan Museum of Art
NYPL	New York, Public Library
PBN	Paris, Bibliothèque Nationale de France
SK	İstanbul, Süleymaniye Kütüphanesi
TIEM	İstanbul, Türk İslam Eserleri Müzesi
TSMK H.	Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine Kütüphanesi



Özgün Makale

Orta Çağ'dan Rönesans'a İsa'nın Sınanması Betimlerinde Şeytan'ın Temsili¹

The Representation of the Devil in the Depictions of the Temptation of Christ from the Middle Ages to the Renaissance

Serap YÜZGÜLLER²**Öz**

Hristiyan inancında kötülüğün kaynağı kabul edilen Şeytan, Yeni Ahit'te vaftizinin ardından kırk gün çöle çekilen İsa'yı sınavan bir karakter olarak belirlemektedir. "Ayartıcı" kimliğiyle İsa'yı üç sınaama ile kendisine tapınmaya ikna için çabalayan ancak İsa tarafından yenilgiye uğratılan Şeytan, kötülük bağlamında dünya üzerindeki etkisi nedeniyle ontolojik açıdan erken dönemden itibaren dinsel literatürde başlıca tartışma konularından biri hâline gelmiştir. Öte yandan Kutsal Kitap anlatılarında rol oynadığı konulara bağlı olarak da cisimleşmiş hâlinin temsili, Hristiyan ikonografisinin yanıt aradığı bir sorunsal olmuştur. Şeytan'ın Batı sanatındaki imgeleşme süreci, dinsel literatürün yanı sıra Hristiyanlığın ve Batı kültürünün kötülük olgusuna ilişkin kalıp-yarğılarıyla doğrudan bağlantılıdır. Hristiyan ikonografisinde özellikle cehennem tasarımının oluşturulmasında başrolü oynayan Şeytan figürü, bu çalışmada "İsa'nın Sınanması" sahneleri bağlamında ele alınmakta ve Orta Çağ'dan Rönesans'a uzanan süreçte Şeytan'ın resim sanatındaki değişen imgesi, kötülüğün temsili ve ikonografik kalıplar çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: İsa'nın Sınanması, Şeytan, Orta Çağ, Rönesans, Hristiyan İkonografisi**Abstract**

Considered to be the source of evil in Christian belief, the Devil is depicted as a character that tried to tempt Christ who, after being baptised, went to the desert for forty days according to the New Testament. As the tempter, the Devil tried to tempt Christ three times to make Him worship him but was rebuffed each time. Because of its evil effects on the world, the Devil has been one of the main discussion topics in religious literature in ontological terms since the early periods. On the other hand, the representation of the Devil's incarnation depending on the role it plays in the Biblical narratives has been a problematic that Christian iconography searches an answer for. The process of the Devil's portraiture in Western art is directly related to the stereotypes of evil in religious literature as well as in Christian and Western culture. The Devil figure which plays a major role in especially the formation of a hell imagination in Christian iconography is discussed in relation to the temptation of Christ scenes in this study. Moreover, the changing image of the

¹ Makale başvuru tarihi: 21.03.2020. Makale kabul tarihi: 20.04.2020² Doç. Dr. İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Genel Sanat Tarihi Anabilim Dalı, serapyuzguller@gmail.com. ORCID No: 0000-0002-8459-1797.

Devil in the art of painting from the Middle Ages to the Renaissance is evaluated within the frame of the representation of evil and iconographical patterns.

Keywords: Temptation of Christ, Devil, Middle Ages, Renaissance, Christian Iconography.

Hristiyan Gelenekte Şeytan

Hristiyanlık, Yeni Ahit'te pek çok kez anılması ve hatta İsa ile doğrudan yüz yüze gelmesi nedeniyle Şeytan'ın varlığını zorunlu kılan bir inanç sistemidir. Eski Ahit'te ilk olarak Eyüb metninde Tanrı'nın maiyetinde bulunan "ilahi varlıklar" arasında ismi anılan Şeytan (*Satan*), "Tanrı'dan korkan, kötülükten kaçınan" Eyüb'ü, inancı konusunda sınamak üzere Tanrı tarafından yeryüzüne sevk edilir (Eyüb 1). Evlatları ve tüm varlığını yitirmesine karşın Eyüb Tanrı'ya isyan etmeden bu sınamadan geçerek Tanrı'ya duyduğu güçlü imanı kanıtlar. Bu anlatının dışında Eski Ahit'te ismi neredeyse anılmayan³ Şeytan, Yeni Ahit söz konusu olduğunda İsa'yı çölde baştan çıkarmak için çabalayarak sınavan, hizmetkârları olan demonların aracılığıyla insanları tutsak alan, "kötülüğün ikametgâhı" olarak anılan ve Vahiy bölümünde İsa'nın ikinci gelişi öncesinde farklı kimliklerle ortaya çıkan bir varlığı tanımlamaktadır. Dolayısıyla Eski Ahit'te yıkıcı, suçlayıcı niteliğiyle adeta Tanrı'nın karşıtı olarak beliren Şeytan, Yahudi geleneğinde insanlar arasındaki kötülük eğiliminin bir alegorisinden daha öte bir anlam taşımadığından cezalandırılması ya da yok edilmesi düşüncesi üzerinde de durulmamıştır (Russell, 2000, ss. 26-27).

Apostolik yazından itibaren Şeytan'ın ontolojisi üzerine odaklanan Hristiyan gelenek, mutlak iyi Tanrı ilkesinden hareketle ve beden-ruh, günah-erdem, iyi-kötü çatışması bağlamında kötülüğün köklerini doğrudan Şeytan'la ilişkilendirmeyi yeğlemiştir. Kötülüğün başlangıcındaki kurucu ilkenin inşasında temeli oluşturan, Kutsal Kitap'ta geçen Adem ile Havva'nın kandırılışı (Tekvin 3) ve Lucifer'in düşüşü⁴ (İşaya 14: 12-15) anlatıdır. Eski Ahit'in insanın baştan çıkarılarak ayartılışı ve ardından cennetten kovuluşu anlatısını insanın kötülüğünün başlangıcı kabul eden Hristiyan öğretisi, "zamanı aşan, bir an gerçekleşse de her an gerçekleşen" nitelemesiyle İlk Günah ya da İnsanlığın Düşüşü ilkesini bütün insanlığın mutlak yazgısına dönüştürmüştür. Bu anlayışın argümanlarından biri, insanı Tanrı'nın yasağını delmeye, başka deyişle Eski Ahit yılanını, insanı günaha teşvik etmeye yönelten başka bir ayartıcının varlığıdır: Ayartıcının ayartıcısı olarak Şeytan. Eğer asıl sorumlu yılan değil Şeytan ise, Tanrı'nın maiyetindeki meleklerden biri olduğu var sayılan Şeytan'ın bu eylemini nedenselleştirmek başka bir argümanı gündeme getirir. Hristiyan teolojisinin diabloji üzerine zengin literatürünün vardığı sonuç, Tanrı'ya başkaldıran isyankâr melek Şeytan'ın düşüşünün insanın düşüşünden önceki bir zamanda gerçekleştiğidir. Bu zaman dizgesinde yılanın Havva'yı baştan çıkarması için Şeytan'ın var oluşu ön koşuldur (Alt, 2016, s. 34). Böylece Adem ile Havva'nın yasak meyveyi tatması yani insanın günaha yönelişi dünyadaki kötülüğün kaynağı olarak Şeytan'a bağlanmış ve kötülük, insan yaradılışından dışsallaştırılmıştır. Öte yandan Hristiyan öğretilerine göre, gökten atılan Şeytan'ın İlk Günah'ın ardından dünyadaki gücü bakidir; Tanrı'nın yetkisi ve bilgisi dahilinde insanları günaha yönelmeleri için kışkırtmayı sürdürecektir, dünyada "ayartıcı" ve cehennemde "cezalandırıcı" olarak görevini icra edecektir.

³ Eyüb metni dışında Zekeriya 3: 1-7.

⁴ "Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl da düştün! Ey ulusları ezip geçen, nasıl da yere yıkıldın! 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.' Ancak ölümler diyarına, ölüm çukurunun dibine indirilmiş bulunuyorsun" (İşaya 14: 12-15). Eski Ahit'teki bu anlatıda geçen "parlak yıldız" Kutsal Kitap'ın Latince çevirisinde ışık taşıyıcısı, sabah yıldızı gibi anlamlara gelen "Lucifer" sözcüğüyle karşılanmış, Orta Çağ literatüründe Şeytan yaygın biçimde bu isimle anılmıştır. Orta Çağ literatüründe Lucifer üzerine kapsamlı bir araştırma için (Russell, 2001).



Kötülüğün Temsili Olarak Şeytan

Şeytan'ın ontolojisi üzerine geliştirilen ayrıntılı teolojik literatür, Kutsal Kitap anlatılarının betimlenmesinde temel kaynaklardan birini oluşturur. Özellikle Yeni Ahit'in Vahiy kısmındaki dünyanın sonuna ilişkin yoğun imgelem yüklü anlatılar ve yazınsal kaynakların yanı sıra Hristiyanlığın ve Batı kültürünün kötülük-çirkinlik bağlantısına ilişkin kalıp-yargıları da Şeytan ve demonlarının imgeleşme sürecini belirleyen etkenlerdir. Hristiyan ikonografisinde bir figür olarak Şeytan'ın başrolde olduğu başlıca sahneler, günahkârların cezalarının ayrıntılı ve zengin bir ikonografiyle yansıtıldığı Orta Çağ'ın cehennem betimleridir. Batı sanatında Şeytan'ın temsil edilişi 9. yüzyıl öncesinde yaygın değildir; ancak bu tarihlerden itibaren kötücül güçlerin baştan çıkarma çabalarının anlatıldığı azizlerin yaşam öyküleri ve halk vaazlarının etkisiyle hem sayı hem de çeşitlilik açısından artış gösterir (Russell, 2001, s. 165). Özellikle salgın hastalıklar, dört bir yandan saldıran veba, açlık ve kıtlık, savaş gibi “dünyanın günahkârlığı”yla bağlantılı olduğuna inanılan olayların egemen olduğu geç Orta Çağ sürecinde Lucifer'in korkutucu imgesi cehennem sahnelerinin simgesi hâline gelmiştir (Lorenzi, 2006, s. 24). Kuşkusuz Dante'nin *İlahi Komedya*'da tasarladığı cehennemin Batı sanatındaki güçlü etkisini de anmak gerekir.

Şeytan ve demonların gösteriminde insan-hayvan karışımı, melezenmiş bir beden temsil edilmiş tipiktir. Fiziksel bozuluma uğratılmış bedene insana ait olmayan uzuvların eklenmesi, insansı ve hayvansı özelliklerin çarpıtılmış biçimde bir araya getirilişi, Şeytan imgesinin yaratılmasında temel ilkeleri oluşturur. Satyr gibi mitolojik yaratıklardan da esin taşıyan ve Tanrı'nın gazabının bir alameti olan bu canavarımsı beden, habis bir yaratık olarak tuhaflığıyla ürktmesi nedeniyle dinsel otoriteler tarafından bir tehdit aracına da dönüştürülmüştür (Corbin, Courtine, Vigarello, 2007, s. 309). Şeytan'ın melezenmiş imgesi için ikonografik açıdan uzlaşmış bir görsel kod üretilmemişse de genelleşmiş bazı motiflerden söz etmek mümkündür: keçi boynuzları, keçi sakalı, toynaklı ayakları, pençeli elleri, yarasa kanadını andıran kanatları (ki düşmüş melek kimliğine de bir göndermedir), bedenini kaplayan kılları, insansı gözleri, gövdesi, ve uzuvları. Kimi zaman bütün bu özellikler bir arada betimlenirken kimi zaman bir ya da birkaçı görselleştirilmiştir. Şeytan ikonografisindeki hayvansı özellikler büyük ölçüde keçiyle bağlantılıdır (boynuz, sakal, toynak vd.). Kötülüğün temsiline keçinin fiziksel özellikleriyle bağdaştırılmasının kökleri Eski Ahit'teki “günah keçisi” ritüeline dayanır. Tanrı İsrailoğullarının günahlarına karşılık ödeyecekleri kefarete için iki keçinin kurban edilmesi gerektiğini bildirir. İlki İsrail halkını bağışlaması için Yehova'ya kurban edilir, ikinci keçi ise günahları yükleneyecektir: “*Harun En Kutsal Yer'i Buluşma Çadırı'nı, sunağı arındırdıktan sonra, canlı tekeyi sunacak. İki elini tekenin başına koyacak, İsrail halkının bütün suçlarını, isyanlarını, günahlarını açıklayarak bunları tekenin başına aktaracak. Sonra bu iş için atanan bir adamla tekeyi çöle gönderecek. Teke İsrail halkının suçlarını yüklenerek ıssız bir ülkeye taşıyacak. Adam tekeyi çöle salacak*” (Levililer 16: 20-22). Kearney'in günah keçisinin soy kütüğünü açıklarken belirttiği gibi, günah keçisinin emsalsiz bir rolü vardır; topluluğun içindeki kötülük onun üstüne yüklenir ve kötülüğün bulaşma tehlikesini kökten yok etmek üzere çöllere sürülür (Kearney, 2012, s. 43). Bu anlatıda işleyen mekanizma, günahın keçiye yüklenerek topluluğun sınırlarının dışına çıkarılması dolayısıyla kötülüğün dışsallaştırılmasıdır. Anlatının devamında keçinin Azazel'e yani Şeytan'a gönderildiği de açıklanır (Levililer 16: 26).

Hristiyan ikonografisinde, fallik unsurları çağrıştıran keçi boynuzları, bayağı içgüdülerin hizmetindeki tiksindirici günahı sembolize eder. Kuzu, Tanrı üzerine tefekkür ederek dünyadaki sınamaları sabırla aşan günahsızları temsil ederken tam tersi eylemlerle özdeşleştirilen keçi günahkârların simgesidir (Lorenzi, 2006, s. 68). İsa'nın Yeni Ahit'teki mahşer günüyle ilişkilendirilen sözlerinde de keçinin günah ve Şeytan'la bağlantısı yinelenir. İsa son yargı gününde tahtın-



da oturacak, çobanın koyunları keçilerden ayırdığı gibi sağında kutsanan koyunlar, solunda ise lanetlenen keçiler yer alacaktır. Koyunlar cennete, keçiler İblis ve melekleri için hazırlanan sonsuz ateşe gönderilecektir (Matta 25: 31-46). Şeytan'ın boynuzları birçok betimde yalnızca başında değildir, dizlerinde, baldırlarında, topuklarında da kimi zaman boynuzlara rastlanır. Böylece grotesk görünümü abartılarak fiziksel canavarlık üzerinden ahlaksal canavarlığı da yansıtılır. Şeytan'a keçi boynuzları dışında yüklenen başka fiziksel özellikler, hayvansı doğasının altını biraz daha çizen kuyruk, toynak, pençe ve tüylerle kaplı bir bedendir. Çıplaklığıyla melezenmiş yapısı özellikle görünür kılınmıştır. Öte yandan çıplaklık, yabanılık ve cinselliğe vurgu yapması nedeniyle günahla bağlantısını güçlendirmektedir (Russell, 2001, ss. 278-279). Kibri ve başkaldırısının sonucunda gökten atılarak isyankâr bir meleğe dönüşmesine neden olan başlangıçtaki günahı ise genellikle yarasaninkini andıran kanatlarıyla belirtilir. Şeytan'ın rengi genellikle mutlak kötülüğünü simgeleyen siyahla özdeşleştirilir; ancak Batı sanatında başta cehennem sahnelerinde olmak üzere kahverengi, mavi ya da menekşe mavisi, gri, kırmızı, yeşil, sarı renkli gösterildiği pek çok görsel örneğe rastlanır.⁵ Lorenzi, Floransa'nın sanat üretimindeki Şeytan imgesini ele aldığı çalışmasında yedi ölümcül günahla paralellik kurarak renk sembolizmine de değinir: Siyah, öfke (*ira*); mavi, kibir (*superbia*); kahverengi, oburluk (*gula*); yeşil, kıskançlık (*invidia*); gri, tembellik (*acedia*); kırmızı, şehvet (*luxuria*) ve sarı, açgözlülük (*avaritia*) günahlarını simgelemektedir (Lorenzi, 2006, s. 129).

İsa'nın Sınanması Betimlerinde Şeytan'ın Temsili

Sinoptik İncillerde vaftizinin ardından İsa'nın, Kutsal Ruh tarafından çöle yöneltildiği ve kırk gün boyunca oruç tuttuğu çölde kırkıncı günün sonunda açlık duyması üzerine kendisini üç kez sınayan Şeytan ile karşılaştığı anlatılır. Matta'nın anlatısında üç sına sırasıyla çölde, tapınakta ve dağda gerçekleşir; ancak Luka'da tapınak ile dağ yer değiştirmiş, son aşamada tapınaktaki sına maya değinilmiştir. İki İncil yazarı arasındaki bu farklılığın yanı sıra Markos ise sınanmanın içeriğine hiç yer vermezken yalnızca kırk gün çölde yabanıl hayvanlarla bir arada kalan İsa'nın Şeytan tarafından sına dığını belirtmiştir.

Ayartıcı yaklaşıp “eğer sen Tanrı'nın oğluyun söyle şu taşlar ekmek olsun” dedi. İsa, kitapta şöyle yazılmıştır diye yanıtladı: “İnsan yalnız ekmekle yaşamaz, Tanrı'nın ağzından çıkan her sözle yaşar”. Sonra İblis,⁶ İsa'yı kutsal kente götürdü. Onu tapınağın kulesine çıkarıp şöyle dedi: “eğer Tanrı'nın oğluyun kendini aşağıya at”. Çünkü kitapta şöyle yazılmıştır: “Meleklerine senin için buyruk verecek, seni elleri üstünde taşıyacaklar, ayağın taşa çarpmasın diye”. İsa onu yanıtladı: “Tanrı'nın Rabbi denemeyeceksin” diye de yazılmıştır. Bu kez İblis, İsa'yı çok yüksek bir dağa götürdü. Yeryüzünün tüm ülkelerini ve zenginliklerini göstererek ona şöyle dedi: “Eğer yere kapanıp bana tapınırsan bunların tümünü sana veririm”. İsa, “çekil Şeytan!” diye yanıtladı, çünkü kitapta şöyle yazılmıştır: “Tanrı'nın Rabbe tapınacak ve yalnız ona hizmet edeceksin. Bunun üzerine İblis onu bıraktı. Melekler gelip ona hizmet ettiler.” (Matta 4: 1-11; Markos 1: 12-13; Luka 4: 1-13).

“İsa'nın Sınanması” anlatısı, içerdiği bazı ayrıntılar (sınanma, kırk gün, çöl, dağ) nedeniyle Eski Ahit'le ilişkilendirilmektedir. Musa'nın Tanrı'nın Yasası'nı taş levhalara yazmasının öncesinde kırk gün süreyle aç ve susuz Sina Dağı'nda kalışı, İsrailoğullarının “Vaat Edilen Topraklara” ulaşmak için kırk yıl çölde yolculuk edişleri, İlyanın çölde kırk gün kırk gece yürüyerek “Tanrı'nın Dağı Horeb'e Varışı” gibi Eski Ahit anlatıları, Kutsal Ruh tarafından çöle yöneltilen

⁵ Floransa Vaftizhanesi, Torcello Katedrali, Scrovegni Şapeli (Padova), Camposanto (Pisa), Strozzi Şapeli (Floransa) cehennem sahneleri örnek olarak anılabilir.

⁶ Şeytan Yeni Ahit'te çeşitli isimlerle anılmaktadır: Ayartıcı, İblis, Beelzebub, Hasım, Suçlayıcı, Demonların Prensi, Bu Dünya'nın Hakimi. Eski Ahit'te ise Şeytan dışında Azazel ismi de kullanılmaktadır.



İsa'nın sınanmasının ön belirimi olarak yorumlanmaktadır. Kutsal Kitap'taki bu olayların ortak noktası, sınanma mekanı olarak çöl, sınanmanın sonunda kutsallığın ifşa mekanı olarak dağ motifine yer verilmiştir. Sınanmanın zaman olarak karşılığı ise kırk sayısıyla bağlantılıdır. Kırk gün süren Tufan da süre açısından bu olaylar dizgesine dahil edilebilir. Bununla birlikte Eyüb'ün Şeytan'ın sınamalarının üstesinden gelişini İsa'nın sınanmasının ön belirimi kabul eden Hristiyan geleneğe göre, Ayartıcı'nın baştan çıkarıcılığına yenik düşen ve böylece İlk Günah ile tüm insanlığın düşüşüne neden olan Adem ise İsa'nın karşıtıdır.

Erken Hristiyan sanatında "İsa'nın Sınanması" sahnelerine rastlanmaz; bu durum katakomp resimleri ve lahit kabartmalarındaki Ökarist ve kurtuluş olguları odaklı sembolizmle söz konusu anlatının ilişkilendirilmemesine bağlanabilir. Paskalya öncesindeki kırk günlük perhiz süresinde okunan Kutsal Kitap metinleri arasında yalnızca bir alıntı niteliğinde değinilmesi de sınanmanın Hristiyan yortularındaki yerini belirlemektedir. Sahnenin Batı sanatındaki en erken örneği, ikonografik açıdan tanınabilir motifleri içermesi bakımından Stuttgart Psalter'deki 830 yılına tarihlendirilen kitap resmi kabul edilir (Schiller, 1971, ss. 143-144). Erken dönemin yalın ve sembolik resimleme dilinin sonrasında Kutsal Kitap temalarının betimlenmesinde ikonografik kalıpların ortaya çıkışı açısından kayda değer bir etkisi olan Karolenj Dönemi kitap resimleri, "Sınanma Sahneleri"nin ikonografisinde de gelenek oluşturulmasına kaynaklık etmiştir.



Resim 1: Stuttgart Psalter, İsa'nın Sınanması, y. 830, Württembergisches Landesbibliothek, Stuttgart

Stuttgart Psalter'deki sahnede İsa dağın zirvesindedir, ondan daha aşağı konumdaki Şeytan koyu kahverengi renkli çıplak bedeni, kanatları ve elinde taşıdığı ateşi alevlendirmekte kullanılan çatalı andırın sopası ile betimlenmiştir (Resim 1). Elindeki sopanın ateşle ilişkileneceği, cehennemdeki rolüne bir göndermedir. Şeytan, sol tarafta İsa'ya bakarken ve dağdan aşağıya doğru yol alırken ikinci kez gösterilmiştir. İsa'nın sağ tarafında ise İncil yazarlarının belirttiği gibi ona hizmet etmek üzere gelen iki melek yer almaktadır. Orta Çağ minyatürleri ve kilise

7 Psalter, Eski Ahit'in Mezmurlar metninin ismidir. Bununla birlikte Orta Çağ'da ibadet için kullanılan temel metinlerden biri olarak kiliselerde kullanılan resimlenmiş elyazmaları da aynı isimle anılmaktaydı. Kilise litürjisinde Mezmurlar metnindeki yüz elli mezmur haftanın yedi gününe bölüştürülerek düzenli olarak okunmakta, bu mezmurlarla bağlantılı Yeni Ahit anlatıları da resimlenerek bu elyazmalara dahil edilmekteydi.

resim çevrimlerinde sıklıkla rastlanan öyküleyici anlatımın⁸ izlendiği kompozisyonda, sınanma anlatısının son aşamasının sahneye taşındığı açıktır. Şeytan'ın İsa'yı bırakıp gidişi ve meleklerin varlığı bunun işaretleridir. Minyatür ustasının dağın eteklerine yerleştiği altın kase, amfora, bilezik gibi nesnelere, Yeni Ahit'te anılmamasına karşın Şeytan'ın İsa'ya sunduğu "dünyevi zenginlikleri" temsil etmektedir.⁹



Resim 2: III. Otto İncili, İsa'nın Sınanması, 10. yüzyılın sonları, Bayerisches Staatsbibliothek, Münih

İsa ve Şeytan figürleri arasındaki boyut farkının daha ileri derecede ortaya konduğu örnekler arasında San Marco Katedrali mozaik çevrimindeki (12. yüzyıl) "İsa'nın Sınanması" sahnesi oldukça dikkat çekicidir. İsa yine geleneksel giysileri içindedir ve Öğretici İsa kimliğini yansıtmak biçimde elinde parşömen taşır (Resim 3). Bu nitelikleriyle çöle çekilen ve sınanan bir figür olmaktan uzaktır; *Salvator Mundi* olarak Şeytan'ın karşısındadır ki yetkin ifadesi ve aralarındaki boyut farklılığı da dünya üzerindeki hâkimiyetinin altını çizer. Kompozisyonu soldan sağa okursak, Matta'nın anlatısının sahneye taşındığını görürüz. İlk sınamada İsa kayalıkların üzerindedir, Şeytan elinde taşıdığı taşları ona sunar. İkinci sınamada İsa tapınağı temsil eden kiborion planlı bir yapının üstünde, üçüncü sınamada dağın tepesindedir. Düzenlemenin sağ tarafında görülen meleklerin altında sınanmadan geçmesi üzerine İsa'yı bırakan Şeytan'ın düşmüş bir biçimde çölü terk edişi gösterilmiştir. San Marco çevrimindeki Şeytan imgesi, kara bir melektir, üzerinde yeşil renkli bir giysi vardır. Lorenzi'nin değindiği renk sembolizmi üzerinden

10. yüzyılın sonlarına tarihlendirilen III. Otto İncili'nde düzenleme ikiye bölünerek üst kısımda İsa'nın Vaftizi ve hemen yanında Şeytan'ın ilk sınaması, alt kısımda ise ikinci ve üçüncü sınamalar gösterilmiştir (Resim 2). İsa ve Şeytan figürleri arasındaki boyut farkı yani İsa'nın daha büyük bir figür olarak gösterilmesi, Orta Çağ resimleme anlayışındaki hiyerarşi açısından anlaşılır olduğu gibi günah ve kötülükle özdeşleştirilen Şeytan'ın aşağılanmasını yansıtan bir görsel kod olarak da okunabilir. III. Otto İncili'ndeki Şeytan figürü, diğer figürlerle karşılaştırıldığında daha koyu renkli bir tene sahiptir. Çıplak bedenini kahverengi bir kumaş sarmaktadır ve kanatları da kahverengidir. Öte yandan ne başında boynuz, ne de ayaklarında pençeleri vardır. Siyah saçları dağınıktır ve elinde siyah bir değnek taşır. Genel olarak görünümü korkutucu, tiksindirici olmanın ziyade yabancı olanın görsel işaretlerini taşımaktadır.

8 Sanat tarihi terminolojisinde "narrative sequence" ismiyle tanımlanan bu resimleme anlayışı, özellikle Orta Çağ'da bir öykünün çeşitli aşamalarının aynı düzenleme içinde gösterilmesini tanımlamaktadır. Orta Çağ'da yaygın biçimde görülmekte birlikte Rönesans Dönemi'nde de örneklerine rastlanır (Masaccio, *Vergi Parası*, 1420'ler, Brancacci Şapeli, Floransa).

9 Latin Kilise Babalarından Papa Gregorius, "İncil Üzerine Vaazlar"ında İsa'nın sınanması olayını yorumlarken Şeytan'ın sınamalarının açgözlülük, tamahkârlık ve kibir üzerine olduğunu vurgulamıştır (Gregory the Great, *Homilies on the Gospels*, 16). Kitap resimlerinde ve Orta Çağ dinsel tiyatro oyunlarında rastlanan dünya zenginliklerini temsil eden altın objeler, genellikle Papa Gregorius'un açıklamalarının görsel karşılığı olarak yorumlanmıştır (Judova, 2013, s. 66).



Resim 3: İsa'nın Sınanması, 12. yüzyıl, San Marco Katedrali, Venedik.

değerlendirirsek, yeşil giysisi kıskançlık günahıyla ilişkilendirilebilir. Çok küçük boyutta resmedilmesine karşın başında altın sarısı bir taç ve incecik şeritler gibi başının üzerinden hafifçe yükselen iki boynuz göze çarpar. Şeytan'ın başındaki taç, Yeni Ahit'te aktarılan “dünyanın hakimi” (Yuhanna 12: 31) tanımlamasıyla¹⁰ bağdaştırılabilir: Dünyanın hakimidir; ancak sınanmanın ardından İsa'nın karşısında bu hakimiyeti geçersiz kılınmıştır. San Marco'daki Şeytan figürünün İsa ile karşılaştırıldığında oldukça küçük gösterilmesi, Şeytan'ın aşağılanması bir yansıması olarak yorumlanabilir. Nitekim İsa'yı terk edişi sırasında hem giysisi hem de başındaki taçtan yoksun bırakılmıştır.

12. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen St. Albans Psalter'de (Resim 4) sınanma üç sayfada resmedilmiştir. Hristiyan ikonografisi üzerine en kapsamlı yayın olma özelliğini hâlâ sürdüren *Ikonographie der christlichen Kunst*'ta G. Schiller, söz konusu yazmadaki sahnelemenin Luka İncili'ni izlediğini belirtir (Schiller, 1971, s. 144); ancak sayfa düzeninin de açıklıkla gösterdiği gibi sahnedeki betimleme anlayışı Matta'nın metnindeki anlatı dizgesini referans almaktadır. Vaftizi izleyen ilk sayfada İsa ve Şeytan bir palmye ağacının altında görülür. İsa'nın elindeki taşları işaret edişi ile ilk sınamayı tanımlayan düzenlemede yer alan ağaç, sınanma açısından karşıt bir durum oluşturan İnsanın Düşüşü (İlk Günah) olayına gönderme yapmak üzere Aden Bahçesi'ndeki Bilgelik Ağacı'nı anırtmaktadır (Schiller, 1971, s. 144). Burada Şeytan, bedeni kahverengi, renkli kanatlara sahip, pençeli ayaklı, gagalı ve kıllı bir figürdür. İkinci sayfada İsa kuleli, kilise benzeri bir yapının tepesindedir. Bu sinama sahnesinin çarpıcı özelliği, hem İsa'nın arkasında hem de yapının önünde, aşağıda olmak üzere Şeytan'ın iki kez gösterilişidir. İsa'yı belinden kavramış olan ve İsa'ya oranla daha küçük boyutlarda gösterilen kahverengi figür, “Eğer Tanrı'nın oğluyun kendini aşağıya at” (Matta 4: 6; Luka 4: 9) sözlerine atıfta bulunacak biçimde İsa'yı aşağıya itme gayreti içinde görünür. Baş ve bakışları İsa'ya yönelen aşağıdaki figürün el jestleri de İncil yazarlarının sözlerini yansıtan özellikler taşır. Bu kez Şeytan figürü, kahverengi değil mavidir. İkinci sınamada Şeytan'ın iki kez ve farklı renklerde betimlenmesinin yanı sıra

¹⁰ İsa'nın sınanması, İsa'nın cine tutulmuşları iyileştirmesi gibi Şeytan ve demonların işlerine ilişkin anlatılara yer verilmeyen Yuhanna İncili'nde, İsa'ya atfedilen sözlerle Şeytan'ın dünyadaki hâkimiyetine, İsrailoğullarının babasının İblis olduğuna değinen söylemlerin varlığı dikkati çeker. Yuhanna mektuplarında da bu yaklaşımı sürdürür: “Tanrı'dan olduğumuzu biliyoruz; tüm dünyanın kötü olanda konakladığını da biliyoruz” (Yuhanna'nın I. Mektubu 5: 19).



Resim 4: Albans Psalter, İsa'nın Sınanması, 1120-1130, Dombibliothek, Hildesheim

İsa'ya temas edişi de dikkat çekicidir. İncil yazarları İsa'nın Şeytan tarafından tapınağın kulesine çıkarıldığını, yüksek bir dağa götürüldüğünü belirtmekle birlikte Şeytan'ın İsa ile bedensel bir temas kurması düşüncesi tiksindirici, nefret uyandırıcı bulunduğu ikonografik geleneğe böylesi bir temasın gösterimi çoğunlukla kaçınılan bir durumdur (Adams, 1989, s. 132). Nitekim örnekleri de oldukça sınırlıdır.¹¹ Üçüncü sınanma sahnesinde İsa ve Şeytan bir dağın tepesinde. Bu kez Şeytan'ın bedeni koyu mavi, başı ve yüzü açık kahverengidir. İlk sınamada İsa ve Şeytan yaklaşık aynı boyda gösterilmişken bu sahnede İsa'nın eğilerek konuşmasını gerektirecek ölçüde Şeytan daha kısa betimlenmiştir. Başka kitap resmi örneklerinde de rastlanan Şeytan'ın boyutunun her sahnede küçültülmesine dayalı resimleme geleneği, çabası boşa çıkan ve İsa tarafından alt edilen Şeytan'ın içsel durumunu da dışavurmaktadır (Judova, 2013, s. 72-73). Matta'nın anlatısını takip eden St. Albans Psalter'indeki dağ sahnesinde Stuttgart örneğinde olduğu gibi, İsa'nın ayakları dibinde, Şeytan'ın parmağıyla işaret ettiği altın taç, kase ve yüzük yer alır.

13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Huntingfield Psalter'de buraya kadar ele aldığımız örneklerden farklı olarak Luka İncili referans alınmıştır (Resim 5). Sayfa düzenlemesinde sahne ikiye bölünmüş, üst kısımda sol yanda taşların iki yanında ayakta betimlenen İsa ve Şeytan, sağ yanda ise dağın üzerinde oturan İsa ile yine ayakta betimlenen Şeytan resmedilmiştir. Üçüncü sınanmanın konu edildiği alt kısımda ise Luka'nın anlatısı doğrultusunda tapınağın üzerinde oturmuş biçimde gösterilen İsa ve karşısında ayakta gösterilen Şeytan yer alır. Son iki sınamada dağın eteğinde ve tapınağın yanında dünya zenginliklerini temsilen kadeh, kap, para kesesi gibi nesnelere sahneye dahil edilmiştir. Huntingfield minyatüründe Şeytan figürü, üç sınanmanın her birinde farklı görünümle İsa'nın karşısına çıkar: İlkinde eşeği andıran kulakları, keçi sakalı, toynaklı ayakları ve genital bölgesinde taşıdığı ikinci bir yüzle; ikincisinde kulaklarının yerini alan uzun boynuzları, uzun ve sivri burnu, kuyruğu, boynuzlu dizleri, keskin pençeli ayakları ve gövdesinde iki gözün seçildiği büyük bir yüzle; üçüncü sınamada ise kırmızı renkle

¹¹ St. Albans Psalter dışında bilinen nadir örneklerden biri olarak yaklaşık 1430'a tarihlenen Utrecht Psalter'indeki sahne anılabilir (Koninklijke Bibliotheek, Lahey).

vurgulanan uzun boynuzları, perdeli elleri, sivri burnu, kuyruğu ve karnında gagalı burnuyla dikkati çeken büyük yüzle betimlenmiştir. Ortak özellikler taşımakla birlikte sınanmanın her aşamasında farklı özellikler de yüklenmiş bu Şeytan imgesi, azizlerin baştan çıkarılma ya da sınanma anlatılarında belirtildiği üzere Şeytan'ın farklı biçimlerde tezahür edişine ayna tutmaktadır. Bununla birlikte "İsa'nın Sınanması" sahneleri söz konusu olduğunda, Şeytan'ın her sınamada görünüşünün değişmesi İsa'yı baştan çıkarmaya yönelik beyhude çabasının ya da İsa'yı kıskırtmamaları sebebiyle yaşadığı hüsranın işareti olarak da yorumlanmaktadır. Patristik yazın geleneğine göre, üç sınanmanın amacı gerçek kimliğini açığa vurması için İsa'yı kıskırtmaktır (Strickland, 2003, s. 75).

14. yüzyılın ilk yarısında üretilen Queen Mary Psalter'da Gotik özelliklerle oluşturulmuş arkitektonik bir düzenleme söz konusudur (Resim 6). Sınanma sahnesi iki yanda içlerinde kral, serafim ve melek figürlerinin yer aldığı altı nişe çevrilidir. Yine Gotik mimari birimleriyle çevrelenen sahne ikiye ayrılmış, üst kısımda görülen ve tapınağı temsil eden Gotik kilise kompozisyonda açıkça önemli bir rol üstlenmiştir. Altta sınanmanın iki aşaması görülür: sol yanda Şeytan'ın elindeki taşı İsa'ya sunması ve sağ yanda dağın üzerinde bulunan İsa ile Şeytan. Üst kısımda ise tapınağın kulesi üzerindeki İsa, aşağıda Şeytan ve İsa'nın iki yanında bulutların arasından gelmekte olan iki melek yer alır. Düzenlemenin sağ alt köşesinde İsa'nın üzerinde bulunduğu dağın içinden çıkarak (ve aynı zamanda sahnenin çerçevesini de aşarak) uzaklaşan Şeytan figürü dikkati çeker. Şeytan imgesi üzerinden kompozisyonu irdelersek, ilk sınamada üzerinde uzun kollu, açık kahverengi bir giysi taşıyan Şeytan'ın dizlerine kadar uzanan kıyafeti tüylü bacaklarını ve pençeli ayaklarını açığa vurur. Kulakları boynuz biçimini almakla birlikte başı ve gövdesi İsa'ya dönükken bacakları ters tarafa yönelmiştir. Fiziksel bozulumu imleyen bu gösterim,



Resim 5: Huntingfield Psalter, İsa'nın Sınanması, y. 1212-1220, Pierpont Morgan Library, New York



Resim 6: Queen Mary Psalter, İsa'nın Sınanması, y. 1310-20, British Library, Londra

geç Orta Çağ'ın canavarlık işaretlerinin yansıması niteliğindedir. Mellinkoff'un *Outcasts* metninde değindiği gibi "normdan sapan"ı tarif eden bu türden fiziksel özellikler günah, tehlike, bayağılık, kötücüllük gibi ahlaksal işaretleri de içinde barındırır (Mellinkoff, 1993, s. 65). Diğer sınımalarda üzerinde giysi taşımayan Şeytan kuyrukludur ve tüyleri de gri (üstte daha da koyu bir gri) bir renk alır. Tapınağın temsil edildiği sınamada daha vahşi bir görünüme bürünen Şeytan'ın alttaki figürlere göre daha büyük boyutta resmedilişi dikkat çeker; ancak İsa'nın kulenin üzerinde betimlenişi yine ona konum olarak üstünlük sağlamaktadır.

Bu sahnede göze çarpan başka bir motif, ilk sınaama dışında İsa'nın elinde taşıdığı küredir. Dünyayı simgeleyen bu küre, yeryüzünün bütün ülkelerini göstererek İsa'ya vermeyi teklif eden Şeytan'ın beyhude çabasına bir göndermedir: Elinde taşıdığı küre, İsa'nın hâlihazırda "Dünyanın Hakimi" olduğunun beyanıdır. Bu beyan Şeytan'a yüklenen budalaca tavrıyla aynı zamanda bir aşağılama da içermektedir. Nitekim kompozisyonda sınamalar boyunca Şeytan'ın betimlenme biçimindeki değişimlerle de bu aşağılama düşüncesi açığa vurulmuştur. İlk sınamada giysisine rağmen vurgulanan bozuluma uğratılmış fiziksel özellikleri, kuyruğu ve tüylerle kaplı bedenini teşhir eden çıplaklığıyla daha etkili kılınmıştır. Demonik varlıkların fiziksel bozulmasının ifşasında görsel bir kod olarak benimsenen çıplaklık, özellikle Şeytan figürüne atfedildiğinde Orta Çağ'ın "günahkâr çıplaklık" yargısını simgelemektedir (Mellinkoff, 1993, ss. 203-8).

Queen Mary Psalter'deki sınanma sahnesi, ele aldığımız diğer minyatür örnekleriyle karşılaştırıldığında –yukarıda değinildiği üzere- dördüncü bir Şeytan figürünün kompozisyona dahil edilmesiyle farklı bir ikonografik kalıp ortaya koyar ve gösterim mantığı açısından San Marco mozaiğini akla getirir. Matta'nın anlatısını izleyen mozaik ustası başarısızlığa uğrayan Şeytan'ın çekilişini dağdaki son sınamanın hemen sonrasında –ve dolayısıyla meleklerin de hazır bulunduğu anda- resmetmiştir (Resim 3). Minyatür ustasının tercihi de Şeytan'ın çölden ayrılışını dağdaki sınamada göstermek olmuştur; ancak düzenlemenin genel yapısı İsa'nın tapınağın tepesine çıkarılması aşamasını öncüllediğinden Luka İncili'nin referans alındığını düşündürmektedir. Tapınağı temsil eden kilisenin kompozisyonda hatırı sayılır bir yer işgal edişi, İsa'ya verilen merkezi konum, İncil yazarlarının sınanmanın sonunda geldiğini bildirdikleri meleklerin bu kısımda sahneye dahil edilmesi Luka'nın kaynak alındığı düşüncesini desteklemektedir. Bununla birlikte Şeytan'ın düşüşüne dağdaki sınamanın gösterildiği kısımda yer verilmesi ise Matta İncili'yle örtüşmektedir. Sahnenin referans metnini bir yana bırakırsak, dağın içinden çıkarak uzaklaşan Şeytan figürünün ilk sınamada olduğu gibi açık kahverengi bir bedene sahip olduğu görülür. Çıplak olmakla birlikte Şeytan'ın adeta İsa ile karşılaştığı ilk anın görünümüne yeniden bürünmesi, fiziksel değişimlerinin İsa'nın karşısında boşa çıktığına işaret eder. Üstelik minyatür ustasının betimleme anlayışı, dağın üzerinde elinde küreyi tutan Dünyanın Hakimi İsa ile onun bastığı yerden uzaklaşmakta olan Şeytan figürünü bir araya getirerek İsa'nın Şeytan üzerindeki zaferini pekiştirmektedir.

Duccio'nun Maesta'sının (1308-11) predella bölümünde resmettiği "İsa'nın Sınanması" sahnesi yaklaşık olarak Queen Mary Psalter ile aynı dönemin ürünüdür (Resim 7). Maesta'nın bütününe hakim olan ayrıntılı ikonografik program, genellikle Duccio'nun minyatür geleneğine bağlı kalışıyla ilişkilendirilmiştir. Nitekim sınanma konusunu da tapınak ve dağdaki sınamalar olmak üzere iki sahnede ele almıştır; bununla birlikte araştırmacıların genel eğilimi predellanın kayıp parçasında ilk sınanmanın resmedildiği yönündedir (Stubblebine, 1975, s. 177). Sienalı ustanın tapınağı betimlediği ilk sahnenin üst kısmı zarar görmüşse de Şeytan ve İsa açıkça seçilmektedir. İkinci sahnede kayalıklarla temsil edilen dağın üzerindeki İsa ve ona dünyanın tüm ülkelerini işaret eden Şeytan görülmektedir. Ayrıca düzenlemenin sağ yanına İsa'ya hizmet etmek üzere gelen iki melek dahil edilmiştir. Duccio'nun Şeytan imgesi, büyük kanatları olan bütünüyle si-



yah bir figürdür. *Trecento* İtalya'sında özellikle Floransa'daki fresk çevrimlerinde Şeytan ya da demonlar farklı renklerle resmedilirken Sienalı ustaların tercihi yüzyılın sonuna dek siyahtan yana olmuştur (Lorenzi, 2006, s. 50). 13. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen Floransa Vaftizhanesi mozaik çevrimindeki "Yargıç İsa" kompozisyonunda günahkârları cezalandıran Şeytan ve demonlarının renkleri, yeşil, mavi ve kahverengi olmak üzere çeşitlendirilmiş; Duccio'nun çağdaşı Giotto ise Padova'daki Arena Şapeli fresklerinde (1306) cehennemdeki Şeytan figürü için menekşe rengine yakın maviyi tercih etmiştir.

Öte yandan Son Yargı sahnesindeki cehennem tasarımı Şeytan ve maiyetindeki düşen diğer melekleri (demonları) mavinin çeşitli tonlarıyla resimleyen Giotto'nun aynı şapelde yer alan Yahuda'nın Pazarlığı freskinde, Yahuda'nın arkasında betimlediği Şeytan figüründe siyahı tercih ediyse gözden kaçmaz. Buradaki figür, Duccio'nunki gibi simsiyahtır ve kanatları da açıkça görünmektedir (Resim 8). Ancak Duccio'dan farklı olarak pençeli ayaklar yerine keçi ayaklarına sahiptir ve boynuzludur. Şeytanın bir eliyle Yahuda'ya dokunuşu Luka'nın sözlerini¹² imlerken Yahuda'nın karikatürize edilmiş hâlini andıran gösterimi (Giorgi, 2005, s. 271), iki figür arasında kurulan kötücüllük bağlantısına atıfta bulunur. Gerek minyatür geleneğindeki melezleştirme (ya da canavarlaştırma) eğilimi gerekse mozaik-fresk çevrimlerindeki renk çeşitliliği dikkate alındığında pençeli ayakları dışında insan formuna yakın bir görünüme sahip olan Maesta'daki Şeytan, büyük siyah kanatlarıyla "düşen isyankâr melek" tipolojisini yansıtmaktadır. Dolayısıyla Duccio'nun Şeytan'ı, Hristiyan geleneğinde Adem ve Havva'yı günaha teşvik eden yılanın ayartıcısı (Ayartıcının Ayartıcısı) olarak kabul edilen "gökten atılan isyankâr melek" kimliğine göndermede bulunmaktadır.

Botticelli'nin Sistine Şapeli fresk çevriminde yer alan "İsa'nın Sınanması" sahnesi, resmin üzerindeki "TEMPTATIO IESU CHRISTI LATORIS EVANGELICAE LEGIS"¹³ yazısından da anlaşılacağı gibi kompozisyonun ana temasıdır; ancak sanatçı ön planda sanat tarihçilerinin farklı yorumlarla açıkladıkları başka bir sahneye yer vererek sınanmayı üç aşamalı olarak arka planda betimlemiştir (Resim 9). Sol üst kısımda yerdeki taşların sağ yanında İsa, sol yanında ise elinde



Resim 7: Duccio, İsa'nın Sınanması, 1308-11, Frick Collection, New York



Resim 8: Giotto, Yahuda'nın Pazarlığı / İhaneti, 1304-6, Arena Şapeli, Padova

¹² "Şeytan Onikiler'den biri olan İşkariyot adlı Yahuda'ya girdi" (Luka 22: 3).

¹³ "İsa'nın Sınanması, Yeni Ahit'in (İncil Yasası'nın) Taşıyıcısı".



Resim 9: Botticelli, İsa'nın Sınanması, 1481-82, Sistine Şapeli, Vatikan



Resim 9a: Botticelli, İsa'nın Sınanması (ikinci sınanma, ayrıntı)

değneği, tespihi ve üstünde keşiş cüppesiyle Şeytan görülür. Bir din adamı görünümüne bürünen Şeytan'ın gerçek kimliğini açığa vuran, pençeli ayakları ve yarasa kanatlarıdır (Resim 9a). Arka planın merkezinde aynı görünümdeki Şeytan bu kez tapınağın tepesinde İsa ile birlikte. Tapınağı temsil eden yapı, Roma'da bulunan Santo Spirito in Sassia Hastanesi'nin kilisesidir (Pfeiffer, 2007, s. 37). Sağ tarafta sınanmanın son aşaması ve İsa'ya hizmet etmek için gelen melekler resmedilmiştir. İsa'nın dağdan aşağıya düşmekte olan Şeytan'a yönelen bedeni ve yetkin el hareketi "Çekil, Şeytan!" sözlerinin görselleşmesidir. Botticelli ilk iki sınamada bir keşiş kılığına soktuğu Şeytan'ı son sınamada geç Orta Çağ ikonografisindeki yaygın temsiline dönüştürür. Savrulan cüppesiyle ortaya çıkan çıplaklığı, tüylerle kaplı, kuyruklu, deforme edilmiş bedenini görünür kılar; değnek düşmüştür ve tespih de artık elinde değildir (Resim 9b).



Resim 9b: Botticelli, İsa'nın Sınanması (üçüncü sınanma, ayrıntı)

Botticelli'nin keşiş kılığındaki Şeytan imgesi 15. ve 16. yüzyılların sınanma sahnelerinde karşımıza çıkan bir betim tipidir. Hieronymus Bosch'un cehennem tasarımlarında ya da azizlerin sınanma sahnelerinde zengin ayrıntularla işlendiği gibi, baştan çıkarıcı niteliklerini farklı görünümlere bürünerek icra eden pek çok demonik varlık kötücüllüğün temsili olarak bu süreçte Şeytan ikonografisine eklenir. Keşiş kimliği bu noktada Şeytan ve demonlarının aldatıcı/ayartıcı rollerinin altını daha güçlü bir etkiyle çizmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki; Patristik yazın geleneğinde ve özellikle kötülüğün kaynağı bağlamında Şeytan ontolojisi üzerine kapsamlı bir literatür ortaya koyan dinbilimcilerin metinlerinde Şeytan ve demonların biçim değiştirebildikleri konusuna değinilmiştir. Monastisizm ve diabloji üzerine en etkili metinleri yazan çöl keşişlerinden İskenderiyeli Aziz Athanasius (y. 296-373), Mısırlı Aziz Antonius'un yaşamını kaleme aldığı biyografisinde Şeytan'ın isterse biçim değiştirebileceğini, Kutsal Kitap'tan alıntılar yaparak, dualar okuyarak hatta keşiş kılığına girerek inananları kandırabileceğini yazmaktadır. Yine Athanasius'a göre, Şeytan'ın bu "iyi görünme" çabası esasen beyhudedir çünkü çirkinliğini göstererek yeniden kendi gerçekliğine dönmek durumundadır (Russell, 2000, s. 197). Botticelli de iki sınamada keşiş görünümünde İsa'nın karşısına çıkan Şeytan'ı son aşamada "kendi gerçekliğine" dönmüş biçimde resmetmiş, başka bir deyişle yenilgiye uğrayanın kimliğini ifşa etmiştir (Resim 9b).

Keşiş kılığındaki Şeytan'ın, "Sınanma" ikonografisine dahil edilişi Botticelli öncesinde örneklerine rastlanan bir durumdur. 10. yüzyıldan itibaren kitap resimlerinde benimsenen üç sınanmanın da bağımsız sahneler hâlinde gösterildiği tipoloji, 15. yüzyıldan itibaren yerini yaygın biçimde ana sahne olarak ilk sınanmanın ve arka planda ikincil olarak diğerlerinin betimlendiği gösterim kalıbına bırakmıştır (Schiller, 1971, s. 145). Bu sürecin erken örneklerinden biri, literatürde Lichtenstein Şatosu Ustası olarak anılan geç Gotik Dönem ressamının bir altar kanadı üzerindeki resmidir (y. 1445-50). İlk bakışta hayvansı ayakları ve yüzü fark edilmeyen Şeytan,



Resim 10: Lichtenstein Şatosu Ustası, İsa'nın Sınanması, y. 1445-50, Belvedere Museum, Viyana

kahverengi giysisi, elinde taşıdığı tespih ve değnekle keşiş olarak İsa'nın karşısındadır (Resim 10). Orta Çağ kitap resimlerindeki melezleştirilmiş canavarımsı görünümünden çok uzaktır; bu hâliyle ayartıcı rolü ön plana çıkar. İsa ile arasında yer alan taşlar, ilk sınamanın atribüsüdür. Diğer sınamalar ise sağda tapınak ve solda dağ olmak üzere arka plana belirgin olmayan bir biçimde yerleştirilmiştir. Ayrıntılı bakıldığında bu sınamalardaki figürün de Botticelli'nin yapıtındaki son sınamada olduğu gibi "kendi gerçekliğine" döndüğü yani kanatlı, koyu kahverengi ve çıplak betimlendiği görülür. Flaman bölgesinden Juan de Flandes'in resmindeki (1500-1504) Şeytan figürü de söz konusu görsel kodu yineler; bu kez Şeytan'ın üzerinde taşıdığı giysi doğrudan Fransisken keşişlere gönderme yapar (Resim 11). Keçi sakalı, boynuzları ve uzun cüppesine karşın görünen perdeli ayağı ise hayvansı özelliklerini açığa vurur. İsa kendinden emin bir tavırla elini kaldırmış, ayartıcıyı olumsuzlayan yanıtını vermektedir. Rönesans ressamı olarak Flandes, figürler arasındaki hiyerarşiyi boyut farklılığı üzerinden kurmamış; gelekten ayrılan sanatçı İsa'yı oturmuş biçimde göstermeyi yeğleyerek Şeytan'ın alt edilmesini İsa'nın ağırbaşlılığı ve el jestindeki sağlamlıkla vurgulamıştır.

Rönesans Dönemi'ne ait "İsa'nın Sınanması" betimleri arasında en dikkat çekici örneklerden biri (Resim 12), Alman ressam Yaşlı

Barthel Bruyn ya da atölyesine atfedilen yapıttır (y. 1547). Köln'de Karmelit Tarikatı'na ait bir manastır için üretildiği düşünülen resimde, sahnenin ön planında sol köşede kimliği saptanamamış bir piskopos diz çökmüş ve ellerini kavuşturmuş biçimde, küçük boyutta bir figür olarak kompozisyona dahil edilmiştir (Hornickova, 2018, s. 256). Erken Rönesans'tan itibaren dini konulu sahnelerde adeta bir gelenek hâlini alan bu gösterimden yola çıkılarak söz konusu figürün resmi sipariş eden ya da tarikatla bağlantılı bir din adamı olduğu sonucuna varılabilir. Bunun yanı sıra yapıtı ilginç kılan başka bir unsur, siyah cüppesi, başlığı ve yüzündeki portre niteliklerinden dolayı açıkça fark edilebileceği gibi Şeytan figürünün Martin Luther ile temsil edilışıdir (Krasny, 2017, s. 132). Reform ve Karşı-Reform dönemlerinde Protestan ve Katolik kiliselerinin birbirlerini Şeytan'ın yolundan gitmekle suçlamaları ve bu suçlamaların bir propaganda aracı olarak sanat üzerinden de ifşa edilışı tarihsel bir gerçektir. Bu kutuplaşmanın görsel koda dönüşmesinde önemli rol oynayan sanatçılar arasında Reform taraftarlığı açısından Yaşlı Lucas Cranach, Karşı-Reform bağlamında ise El Greco anılabilir. Öte yandan Protestan ve Katolik inanç sistemlerinin çatışmasında Papa'nın ve Luther'in Anti-Christ olarak temsil edildiği pek çok imge üretilmiştir.



Resim 11: Juan de Flandes, İsa'nın Sınanması, 1500-1504, National Gallery of Art, Washington

Resim 12: Yaşlı Barthel (Bartholomeus) Bruyn, İsa'nın Sınanması, y. 1547, Landesmuseum, Bonn

Bruyn'un yapıtı bu bilgiler ışığında okunursa, İsa ile Şeytan'ın karşılaşması Karşı-Reform ile Reform arasındaki çatışmanın temsiline dönüşmektedir. Sahnedeki din adamının giysilerinin de pekiştirdiği üzere yapıt Karşı-Reform taraftarlarının siparişidir. Dolayısıyla İsa Katolik Kilisesi'ni, Luther kılığına bürünen Şeytan ise Protestan Kilisesi'ni temsil etmekte; böylece heretiklikle suçlanıp aforoz edilen Luther "Ayartıcı" ile özdeşleştirilirken Papalık kendi yetkesinin kaynağını doğrudan İsa'ya bağlamaktadır. Karşı-Reform sanatında yaygınlaşan Luther karşıtı imge dağarcığı içinde yer bulmakla birlikte, Bruyn'un yapıtı, Luther'in Şeytan'la özdeşleştirilmesi anlayışının "İsa'nın Sınanması" sahnesinde ortaya konmasıyla ikonografik açıdan kayda değer bir gösterim kalıbı sunmaktadır.

Değerlendirme

Orta Çağ'ın cehennem tasarımına koşut biçimde Hristiyan ikonografisinde yaygınlaşan Şeytan imgesi, "İsa'nın Sınanması" sahneleri ekseninde incelendiğinde en erken tarihli örnekler Karolenj Dönemi kitap resimlerinde rastlandığı görülmektedir. 9. yüzyıldan 14. yüzyıla değin kitap resimlerindeki betimleme anlayışı, belirli gösterim motiflerine (taşlar, dağ, tapınak, dünyevi zenginlikler vd.) yer verilerek sınanmanın üç aşamasının da genellikle sahneye aktarılmasıdır. Bu süreç, Şeytan imgesinin yansıtılması açısından zengin ayrıntıları içinde barındırır. İnsan-hayvan karışımı melezlenmiş bir yaratık temelinde Şeytan'a yüklenen fiziksel özellikler neredeyse her örnekte değişkenlik gösterebilmektedir. Kimi zaman hayvansı, yabani ve canavarımsı yönleri vurgulanırken kimi zaman siyah bedeni ve kanatlarıyla düşen isyankâr melek olarak başlangıçtaki günahı ön plana çıkarılmaktadır. Rönesans Dönemi'yle birlikte natüralist betimleme anla-

yışı çerçevesinde Orta Çağ'ın grotesk imgesi büyük ölçüde yerini, kötücül nitelikleri görünür kılınmakla birlikte insansı özelliklerinin daha belirleyici olduğu ve keşiş kimliğine büründürülen bir Şeytan imgesine bırakmıştır. Bunun yanı sıra sınanmanın ilk aşaması sahnenin ön planında, diğerleri ise arka planda ikincil motifler olarak resmedilmiştir. Şeytan'ın başka kimliklerle belirmesinin en çarpıcı örneklerin biri, Luther'in portresinin yansıtıldığı yapıttır. "İsa'nın Sınanması" sahneleri bağlamında Şeytan imgesine odaklanan bu çalışmada da açıkça ortaya çıktığı üzere kötülüğün kaynağı kabul edilen Şeytan'ın temsilinde grotesk ve canavarımsı fiziksel özelliklerin dışında Hristiyanlığın öteki olarak tanımladığı ve kalıp-yargılar oluşturduğu muhaliflerin fiziksel işaretleri de etkili olmuştur. Şeytan, insanlığın her çağının ürettiği "günah keçisi" mekanizmasının ete kemiğe bürünmüş hâlinin Hristiyanlıktaki tezahürüdür.

Kaynaklar

- Adams, L. (1989). *The Temptations of Christ: The Iconography of a Twelfth-Century Capital in the Metropolitan Museum of Art*, Gesta, Vol. 28, pp. 130-135.
- Alt, P.A. (2016). *Her Şeyin Başlangıcı: Şeytanın Düşüşü ve Kötünün Doğuşu*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G. (2007). *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. İstanbul: YKY.
- Giorgi, R. (2005). *Angels and Demons in Art*. (Trans. by R. Frongia). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Hornickova, K. (2018). *Faces of Community in Central European Towns: Images, Symbols and Performances, 1400-1700*, Maryland: Lexington Books.
- Judova, J. (2013). *The Signifiers of the Demonic in the Queen Mary Psalter, Ms 2 B VII*. (Unpublished doctoral dissertation) University of Glasgow, Glasgow.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar, Ötekiliği Yorumlamak*. (Çev. B. Özkul). İstanbul: Metis Yayınları.
- Krasny, P. (2017). Reflexions on the Development of Martin Luther's Iconography after Reading the Book, Martin Luther: Monument, Ketzer, Mensch, *Folia Historiae Artium*, no. 15, pp. 127-138.
- Lorenzi, L. (2006). *Devils in Art, Florence, From the Middle Ages to the Renaissance*. (Trans by M. Roberts). Florence: Centro Di.
- Mellinkoff, R. (1993). *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- Pfeiffer, H. (2007). *The Sistine Chapel. A New Vision*. London: Abbeville Press.
- Russell, J. B. (2000). *İblis, Erken Dönem Hristiyan Geleneği*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Russell, J. B. (2001). *Lucifer: Ortaçağ'da Şeytan*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schiller, G. (1971). *Iconography of Christian Art. Volume I*. (Trans by J. Seligman). London: Lund Humphries.
- Strickland, D. (2003). *Saracens, Demons, and Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton: Princeton University Press.,
- Stubblebine, J.H. (1975). Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maesta, *The Art Bulletin*, Vol. 57, pp. 176-185.



ÖZGEÇMİŞLER

Ali Kayaalp

1984'te İstanbul'da doğdu. Ortaöğrenimini Kadıköy Saint Joseph Fransız Lisesi'nde tamamladı. Lisans, yüksek lisans ve doktora derecelerini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden aldı. Prof. Dr. Semra Germaner danışmanlığında hazırladığı "*Fethi Kayaalp'in 1963-2010 Dönemi Restorasyon Çalışmaları Kapsamında Türk Resminin Değerlendirilmesi*" (2013) ile Prof. Dr. Zeynep İnankur danışmanlığında hazırladığı "*Asrileşen İstanbul: 1923-1940 Yılları Arasında İstanbul'da Güzel Sanatlar ve Mimarlık Alanında Art Déco*" (2018) yazarın, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda sırasıyla tamamladığı yüksek lisans ve doktora çalışmalarıdır. Akademik ve popüler nitelikli çok sayıda çevrimiçi ve matbu metin kaleme almış olan yazarın çalışma alanları arasında Art Déco estetiği ve Erken Cumhuriyet Dönemi görsel kültürü gelmektedir. Kayaalp, hâlen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

Arzu Kılınç

Lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nde (1988-1992); yüksek lisansını "*Alexandre Bennigsen Hayatı ve Faaliyetleri*" (1995) ve doktorasını "*İdil-Ural Bölgesinden Göçler, Neden ve Sonuçları (XIX. Yüzyıl-XX. Yüzyıl Başı)*" (2001), aynı üniversitenin Tarih Araştırmaları Enstitüsü'nde tamamladı.

Rusya Federasyonu Kazan Devlet Üniversitesi Tatar Filolojisi Tarihi ve Doğu Dilleri Fakültesi'nde (1996-1997); İstanbul Teknik Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nde (2003-2008) ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde (2003-2005) misafir öğretim üyesi olarak ders verdi.

2005 yılından bu yana Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde (Rektörlüğe bağlı okutman) ve 2013 yılından bu yana Meslek Yüksekokulu Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü Mimari Restorasyon Programı'nda görev yapmaktadır.

Yurt içinde ve dışında yayımlanan çeşitli makalelerinin yanı sıra 2019'da tercüme edip hazırladığı Tahir İlyâsî, *İstanbul Hatıratı 1922*, (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları) isimli bir kitabı vardır.

Baykar Demir

1986 İstanbul doğumlu Baykar Demir lisans öğretimini Sanat Yönetimi, yüksek lisans eğitimini ise Sanat Tarihi bölümünde tamamlamıştır. Yüksek lisans tez çalışması "*Batı Sanatında Ötekiliğin Temsili Olarak Cadı İmgesi*" başlığı altında cadı ve cadılık kavramının incelemesi ve ikonografisi üzerine olmuştur. Devam ettiği doktora tez çalışması ise "*Batı Sanatında İsa'nın Meselleri İkonografisi*" başlığındadır. Akademik çalışmalarının yanı sıra 2013 yılından beri yurtiçi ve yurtdışında küratörlük yapmaktadır.

Gülşen Tezcan Kaya

1997 yılında Anadolu Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden "*14. Yüzyıl Bursa Kenti*" başlıklı teziyle mezun oldu. "*İslam Tasvir Sanatında Ejderin Ölümü*" başlıklı teziyle Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini, yine aynı üniversitede "*Ali Şir Nevayi Hamse ve Divanlarının Resimleri: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki Örnekler*" başlıklı teziyle doktora eğitimini tamamladı. 2005-2009 yılları arasında Gaziosmanpaşa Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak görev yaptı ve 2009'dan bu yana ise de Sakarya Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.



1999-2011 yılları arasında farklı tarihlerde, İstanbul Tekfur Sarayı Çini Fırınları Kazısı, Urfa Birecik Akarçay Höyük Kurtarma Kazısı, Balıkesir Örentepe Kazılarında ekip üyesi, Topkapı Sarayı Çinileri Dijital Veri Tabanı Projesi ile Sakarya İli Yüzey Araştırması Projesinde bir dönem araştırmacı olarak çalışmıştır.

2013 tarihinde “Sürûrî'nin Kitâb-ü Acâibi'l-Mahlûkât ve Garâibi'l-Mevcûdât'ındaki Melek Sûretlerinin İkonografisi” başlıklı araştırmasıyla aldığı YÖK bursuyla, Londra SOAS'da misafir öğretim üyesi olarak bulunmuştur. 2017 tarihinden bu yana Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı Başkanı olarak görev yapmaktadır. İslam ve Osmanlı Resim Sanatı, Orta Çağ Avrupa ve İslam İkonografisi üzerine uzmanlaşan Tezcan Kaya, Sakarya Üniversitesi'nde bu alanlarda lisans, yüksek lisans ve doktora dersleri vermektedir.

Gülseren Azar Nasırabadı

1978 yılında Ankara'da doğdu. İlk öğrenimini İstanbul'da orta öğrenimini ise Ankara'da tamamladı. Lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi'nde (1997), yüksek lisans eğitimini Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde (2006), doktora çalışmasını ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde tamamladı (2015). 2010 senesinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tarih Bölümü Orta Çağ Tarihi Anabilim Dalı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. 2017-2018 öğretim yılında bir seneliğine alanında çalışmalar yapmak üzere İran'da bulundu. Hâlen Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki görevine Dr. Öğr. Üyesi olarak devam etmektedir. Özellikle İran coğrafyasındaki Türk Tarihi ile ilgilenmekte olup, çalışmaları “Hârizmşâhlar Devleti Tarihi” alanında yoğunlaşmaktadır. Yüksek lisans tezi: *Hârizmşâh Hükümdarı Sultanşah Mahmud (567-589/1171-1193)* ve doktora tezi, *Hârizmşâhlar Devleti'nde İlmî Hayat (1097-1231)* başlıklarını taşımaktadır.

J. Özlem Oktay Çerezci (Sayı Editörü)

1980 yılında Kadıköy, İstanbul'da doğmuştur. Özel Anakent Lisesi'ni 1998 yılında bitirmiş ve aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nü kazanmıştır. 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programında yüksek lisansa başlamış ve “*Türk Sanatında Grifon Tasvirleri*” başlıklı yüksek lisans tezini tamamlamıştır. 2007 yılında aynı programda doktora başlayan J. Özlem Oktay Çerezci 2013 tarihinde “*VI-IX. Yüzyıllarda Orta ve İç Asya'da Maden Sanatı: Göktürk Devri*” isimli doktora tezini bitirmiştir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak görev yapmaya başlayan akademisyen, hâlen aynı üniversitede Dr. Öğr. Üyesi olarak görev yapmaktadır. “Erken Devir Orta ve İç Asya Türk Sanatları” ile “Osmanlılardan Önce Doğu Avrupa Türk Toplulukları Sanatları” hakkında dersler vermekte ve bu alanda çalışmalarını sürdürmektedir.

İngilizce, Rusça ve Fransızca bilen J. Özlem Oktay Çerezci, Mersin Yumuktepe, Ören Adramytteion ve Kars Ani Harabeleri kazılarına katılmıştır. Kazakistan'da Astana ve Almaata; Kırgızistan'da Bişkek ve Oş; Rusya'da S. Petersburg; Macaristan'da Budapeşte şehirlerinde müze ve kütüphane araştırmalarında bulunmuştur.

Mehmet Ali Karaman

Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nde lisans programı tamamladı. Beykent Üniversitesi “*Tarih Eğitiminde Teknoloji Kullanımı*” başlıklı tez ile yüksek lisans programı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde “*II. Meşrutiyet Dönemi*”



Osmanlı Askeri Matbuatı ve Siyasi Hayattaki Rolü” başlıklı tez ile doktora programı tamamladı. Askeri Tarih, Basın Tarihi ve 19. yüzyıl siyasi tarihi çalışma alanları arasındadır. Hâlen Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Edebiyat Tarih Bölümü Doç. Dr. olarak görev yapmaktadır.

Nilüfer Öndin

1959 yılında Ankara’da doğdu. TED Ankara Koleji’ni bitirdikten sonra, 1982 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi’nden, 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun oldu. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı’ndan 1999 yılında yüksek lisans, 2002 yılında doktora derecesi aldı. 2003 yılında yardımcı doçent, 2006 yılında doçent, 2013 yılında profesör oldu. 1998 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde göreve başladı. Hâlen aynı kurumda öğretim üyesidir.

Öndin’in *Biçim Sorunu Varlıkta, Bilgide ve Sanatta* (İnsancıl Yayınları 2003), *Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat 1923-1950* (İnsancıl Yayınları 2003), *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili Anlamsal Sorgulamalar* (MSGSU Yayınları 2009), *Gelenekten Moderne Türk Resmi Estetiği* (1850-1950) (İnsancıl Yayınları, 2011), *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı* (Hayalperest Yayınları, 2016), *Rönesans ve Simya* (Hayalperest Yayınları, 2017), *Barok Resim ve Heykel Sanatı* (Hayalperest Yayınları, 2018), *Modern Sanat* (Hayalperest Yayınları, 2019) adlı kitapları, modern sanat ve Türk resim tarihi üzerine uluslararası ve ulusal dergilerde yayımlanmış makaleleri bulunmaktadır.

Serap Yüzgüller

1977’de İstanbul’da doğdu. 1999’da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun oldu. 2002’de İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı’ndan “*Sacra Conversazione Betimlerinin Çözümlemesi*” adlı teziyle yüksek lisans derecesi aldı. 2008’de aynı bölümde Prof. Dr. Uşun Tükel danışmanlığında başladığı doktora çalışmasını, “*Batı Sanatında İsa’nın Mucizelerinin İkonografisi: Başlangıcından Karşı-Reformasyon’a Kadar*” başlıklı tezini vererek tamamladı. Doktorası sırasında TÜBİTAK bursuyla gittiği Londra Warburg Institute’ta araştırmacı olarak bulundu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nde doçent olarak görev yapmakta olan Yüzgüller, Batı sanatı üzerine çalışmalarını editörlük ve çeviri alanlarında da sürdürmektedir.

Servet Avşar

1969 yılında doğan emekli albay Dr. Servet Avşar, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü’nden öğretmen teğmen olarak mezun oldu.

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Cumhuriyet Tarihi Ana Bilim Dalında, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Orta Alanlar Sosyal Bilgiler Öğretmenliği Tarih Öğretimi Ana Bilim Dalı’nda ve Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans yaptı.

Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Cumhuriyet Tarihi Ana Bilim Dalı’nda doktorasını tamamladı. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Genel Türk Tarihi Ana Bilim Dalı’nda ise ikinci doktora çalışmasına devam etmektedir. Araştırmalarının büyük bir kısmı harp tarihi, istihbarat, propaganda, casusluk, sansür ve terör ile ilgilidir.



Sibel Akova

Yalova Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde İletişim Sanatları Bölümü'nde, Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Balkanlar, İletişim Bilimleri ve Kültürlerarası İletişim alanlarında akademik yayınları mevcuttur. Boşnakça ve İngilizce bilmektedir.

Yaşar Çoruhlu

01.01.1964 tarihinde Trabzon'da doğdu. 1980-81 yılında İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk ve İslâm Sanatı Kürsüsü'ne kayıtdı. İkinci yıl, Yüksek Öğretim Kurumu'nun kuruluşu ile kürsüler birleştirilip bölüm ve anabilim dalları teşkil edildikten sonra Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün Sanat Tarihi Anabilim Dalı'na devam ederek Lisans eğitimini bitirdi. Yüksek Lisans ve Doktorasını, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Eski Mimar Sinan Üniversitesi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk ve İslâm Sanatı Programı'na bağlı olarak yaptı. Yüksek lisans tezi "*Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatında Orta Asya İle Bağlantılar*" (1986), doktora tezi "*Türk Resim Sanatı'nda Hayvan Sembolizmi*" (1992) 'dir.

1986'da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslâm Sanatları Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olan Çoruhlu, aynı üniversite ve yerde 1993 yılında Yardımcı Doçent, 2002 yılında Doçent, 2006 yılında Profesör oldu. 2017 Yılında isteği üzerine emekli olan Yaşar Çoruhlu, hâlen özel bir üniversitede ders vermeye devam etmekte, alanındaki araştırma ve incelemelerini sürdürmektedir.

Prof. Dr. Yaşar Çoruhlu, Türk Sanatı alanında özellikle Erken Devir (İslâm Öncesi) Türk Sanatı alanı uzmanıdır. Ayrıca Türk Mitolojisi, Türk Sanatı'nda Sembolizm ve Asya Anadolu Türk Sanatı İlişkileri gibi konularda da çalışmaktadır. 4 yıl Kars /Anı kazıları başkanlığını yapmış, uzunca bir dönem İstanbul Anıtlar Bölge Kurulu'nda üye ve Başkan Yardımcısı olarak görev yapmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin Müdürlüğü'nü de yapan Çoruhlu, ulusal ve uluslararası kongre ve sempozyumlarda bildiri sunmuş, çok sayıda makale ve kitap yayınlamıştır.



Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntuyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu üst limit olan on bin kelimeyi geçmemelidir.
3. Metinlerin başlıkları bold ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır (ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılmalıdır).
4. Yazar isimleri bold ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibarıyla tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir.
5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet "Öz" başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmelidir. İngilizce dilinde verilecek özet "Abstract" başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3-5 tane anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Örnek: TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b. gibi kaynaklar kullanılabilir.
6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır; sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla verilir.
7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa alıntı metin içinde yapılmayıp ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Doğrudan alıntı yapılacak metin, sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır, başı ve sonuna çift tırnak eklenir ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalanmış olarak yazılmalıdır. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir.
9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayımlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır (antik kaynakların gösterimi hariç). Metnin içindeki atıflar, cümlelerin sonunda, noktadan önce yazar soyadı ve eserin basım yılı ile sayfa numarası parantez içinde yazılarak yapılır. APA stiline uygun olarak hazırlanmış atıf örnekleri aşağıda verilmiştir.
10. Kaynaklar bölümünde kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). *Kitap adı*. Basım yeri: Yayınevi. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). Makalenin adı. *Kitap veya Dergi adı*, sayısı, makalenin sayfa aralığı. İnternet adresi. Aşağıda APA kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmış örnekler verilmiştir.
11. Antik kaynakların gösterimi ise şu şekildedir: Antik Yazarın Kısaltması (=Yazar adı, *Orijinal Eser*) Kullanılan Metin ve Çeviri: *Eser Adı*. Çevirmen, cilt. Basım yeri, yıl (Yayınevi). Antik isimlerin kısaltmalarında *Der Neue Pauly*'nin kısaltmalar listesi esas alınmalıdır. Aşağıda örnekler verilmiştir.
12. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.
13. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumunun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.

APA Stiline Göre Kaynak Gösterme Atıflar

	Metin içinde ilk atıf	Metin içinde ilk atıftan sonraki atıflar	Parantez içinde ilk atıf	Parantez içinde ilk atıftan sonraki atıflar
Tek yazarlı	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, s. 36)	(Işık, 1998, s. 36)
İki yazarlı	Grazer ve Fishman (2015)	Grazer ve Fishman (2015)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)	(Grazer ve Fishman, 2015, s. 107)
Üç-beş yazarlı	Keng, Lin ve Orazem (2017)	Keng ve arkadaşları (2017)	(Keng, Lin ve Orazem, 2017, s. 72)	(Keng ve ark., 2017, s. 72)
Altı ve daha fazla yazarlı	Bay ve arkadaşları (2017)	Bay ve arkadaşları (2017)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)	(Bay ve ark., 2017, s. 61)
Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)



Kaynaklar Bölümü

Kitap	Türkçe Eser
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Türkçeye Çevrilmiş Eser
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Editöryal Eser
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	İngilizce Eser
Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.	
Kitap içinde bölüm	İngilizce Eser İçerisinde Bölüm
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Türkçe Eser İçerisinde Bölüm
Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de Sosyal Araştırmaların Gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.	
Makale	Türkçe Makale
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	İngilizce Makale
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
	Online Makale
Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksyon.com.tr/aksyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.	
Tez	Web’den Alınmış Tez
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Türkçe Tez
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
	İngilizce Tez
Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.	

Antik Kaynaklar

Diod.	(= Diodorus Siculus, <i>Bibliotheca Historike</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Diodorus of Sicily</i> . With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
Hdt.	(Herodotos, <i>Historiai</i>) Kullanılan Metin ve Çeviri: <i>Herodot Tarihi</i> . Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).



Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.
2. The articles should not exceed ten thousand words which is the upper limit.
3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter (conjunctions, for ex: and, or, with should not be written in capital letters).
4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.
5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards. For example: TR Index Keyword Terms List, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC can be used.
6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.
7. Quotations exceeding 40 words should be separated from main paragraph and written as a separate one. Direct quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.
8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as .tiff or .jpg format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number. Metin içerisinde verilecek görseller (şekil, tablo, resim, fotoğraf) toplamda 10 taneyi geçmemelidir. You can include a total of 10 visual materials (images, shapes, tables, photographs) in every article.
9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. ed) published by American Psychological Association (except for the ancient sources). In-text citation, will be given at the end of the sentence, written in brackets, including; Surname of the Author, year of the publication and page number. APA referencing examples are given below.
10. In bibliography section, referencing of books must be as follows (capitalization should also be taken into consideration): Surname of author, Initial of name of author (year). *Name of book*. Place of publication: Publisher. In articles, referencing should indicate: Surname of author, Initial of name of author (year). Name of the article. *Name of the journal or the book*, volume, page range. Web address. APA referencing examples are given below.
11. Referencing of ancient sources must be as follows: Abbreviation of the ancient author (=Name of the author, *Original name of the work*) Text used and translation: *Name of the work*. With a translation by..., volume. Place of publication, year (Publisher). Abbreviations of ancient authors should be based on *Der Neue Pauly's* abbreviations list. Examples are given below.
12. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.
13. Authors are solely responsible for published articles' scientific and grammatical context.



APA Referencing Examples Basic Citation Formats

	In-text citation	Subsequent in-text citations	First citation in parentheses	Subsequent citations in parentheses
One author	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998, p. 36)	(Işık, 1998, p. 36)
Two authors	Grazer and Fishman (2015)	Grazer and Fishman (2015)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)	(Grazer & Fishman, 2015, p. 107)
Three-five authors	Keng, Lin and Orazem (2017)	Keng et al. (2017)	(Keng, Lin & Orazem, 2017, p. 72)	(Keng et al., 2017, p. 72)
Six and more authors	Bay et al. (2017)	Bay et al. (2017)	(Bay et al., 2017, p. 61)	(Bay et al., 2017, p. 61)
Abbreviation for institutions	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)

References Section

Books	Book in Turkish
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	Book Translated into Turkish
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	Edited Book
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
	Book in English
Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.	
Chapters	Chapter in a book written in English
	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	Chapter in a book written in Turkish
Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de sosyal araştırmaların gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.	
Articles	Turkish Article
	Ünal, N. (2001). Hastane enfeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	English Article
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
	Online Article
Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989 adresinden edinilmiştir.	
Thesis & Dissertation	Thesis from the Web
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi adresinden edinilmiştir.
	Thesis written in Turkish language
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
	Thesis written in English language
Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.	

Ancient Sources

- Diod. (= Diodorus Siculus, *Bibliotheca Historike*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Diodorus of Sicily*. With an English translation by R. M. Geer. London, New York 1947 (The Loeb Classical Library).
- Hdt. (Herodotos, *Historiai*)
Kullanılan Metin ve Çeviri: *Herodot Tarihi*. Çev. M. Ökmen, İstanbul 1973 (Remzi Kitabevi).

