

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 sınanan bir karakter olarak belirlemektedir. "Ayartıcı" kimliğiyle İsa'yı üç sınağa 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: 20.04.2020

² 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 yabancı 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 ağızından 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 ilişkilmesi, 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 sınamanın 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 sınamanın 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 nişle çevrilidir. Yine Gotik mimari birimleri ile çevrelenen sahne ikiye ayrılmış, üst kısımda görülen ve tapınağı temsil eden Gotik kilise kompozisyonda açıkça önemli bir rol üstlenmiştir. Alttaki 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 tavırla 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 mozaikini 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

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 edilişidir (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 edilişi 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.

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 edilişini 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



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, diğerleriyle 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.

