



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA  
YETERLİK  
TEZİ**

**ACI ÇEKTİRMENİN KUTSALLIĞI:  
ÇARMIHTAN EBU GARİP'E BATI  
RESMİNDE İŞKENCE**

**MURAT AKSOY**

**BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**HAZİRAN 2018**



**ACI ÇEKTİRMENİN KUTSALLIĞI: ÇARMIHTAN EBU GARİP'E  
BATI RESMİNDE İŞKENCE**

**Murat AKSOY**

**DANIŞMAN Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI**

**SANATTA YETERLİK TEZİ  
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HAZİRAN 2018**

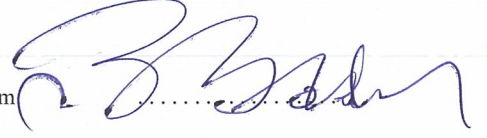


Murat AKSOY tarafından hazırlanan “Acı Çektirmenin Kutsallığı: Çarmıhtan Ebu Garip’e Batı Resminde İşkençe” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Başkan:** Prof. Şeniz AKSOY

Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

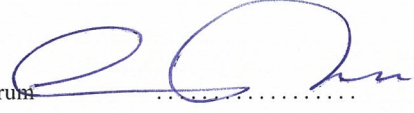
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye:** Prof. Dr. Adnan TEPECİK

Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Başkent Üniversitesi

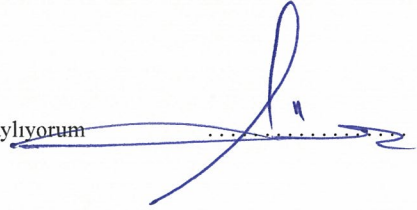
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye:** Prof. Hülya BÖLÜKOĞLU

Görsel İletişim Tasarımı Anabilim Dalı, TOBB ETÜ

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



**Üye:** Dr. Öğr. Üyesi Güzin AYRANCIOĞLU

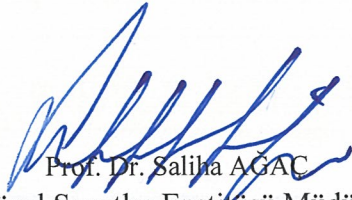
Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 19 /06/ 2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Saliha AĞAC  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

  
Murat AKSOY  
19/06/2018

ACI ÇEKTİRMEİNİN KUTSALLIĞI: ÇARMIHTAN EBU GARİP’E BATI  
RESMİNDE İŞKENCE  
(Sanatta Yeterlik Tezi)

Murat AKSOY

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Haziran 2018

ÖZET

Şiddetin en özel(!) şekli olan işkence bir iktidar aracı olarak tarihin her döneminde kullanılmıştır. İktidarlar tarih boyunca uyguladıkları bu işkenceleri bir kutsalla ilişkilendirerek meşrulaştırmışlardır. Dinin belirleyici bir yönetim gücü olduğu dönemlerde bu işkenceler dini kutsallara atıf yapılarak, seküler anlayışların yönetim gücünü devralmasıyla da seküler kutsallara atıf yapılarak meşrulaştırılmıştır. Batı resim tarihinin en önemli işkence sahneleri ilk olarak çarmıha gerilme resimleriyle başlamıştır. Bu resimlerde İsa, Roma döneminin bir işkence yöntemi olan çarmıha germe yoluyla cezalandırılırken resmedilmiştir. Bu resimlerin hemen hemen hepsinde çarmıha gerilmiş İsa’nın yanında işkence eylemini gerçekleştiren iktidar sahiplerini de görürüz. Hıristiyanlığın toplumsal ve siyasal olarak güçlenmesiyle birlikte Hıristiyanlar işkence edilen konumundan işkence eden konumuna yükselmiştir.

Batı resmi, iktidar gücünü elde etmiş kilisenin özellikle engizisyon mahkemeleri aracılığıyla başta heretiklere uyguladığı işkenceleri, modern dönemlerde ise dini kutsalların yerini alan seküler kutsallar adına yapılan işkenceleri betimleyen resimlerle doludur. Bu durumun en son ve en güçlü örneği Amerika Birleşik Devletleri’nin Guantanamo ve Ebu Garip’te yaptığı işkenceler ve yaşayan en ünlü sanatçılardan olan Fernando Botero’nun bir seri halinde bu işkenceleri resmetmesidir. Bütün bu resimlerin ortak noktası ise döneminin kutsalları adına işkence yapan iktidar sahiplerinin veya onların temsilcilerinin de işkence görenlerle birlikte gösteriliyor olmasıdır.

Bu çalışma iktidar, kutsal ve işkence arasındaki ilişkiyi batı resmindeki önemli örneklerden yola çıkarak ortaya koymaya çalışmaktadır.

Bilim Kodu : 40408

Anahtar Kelimeler : Haç, Çarmıha Germe, Kutsal, İktidar, İşkence, Batı Resmi, Ebu Garip, Guantanamo.

Sayfa Adedi : 161

Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI

THE HOLINESS OF PERSECUTION: TORTURE IN WESTERN PAINTING  
FROM CRUCIFIXION TO ABU GHRAIB

(Ph. D. Thesis)

Murat AKSOY

GAZİ UNIVERSITY  
ENSTITUTE OF FINE ARTS

June 2018

ABSTRACT

Torture, the most special kind of violence, has been used as a tool of power in all periods of history. Reigns have legalized these tortures they implemented by associating them with a holy. These tortures and violence were legitimated by attributing to religious divinities and also secular holies as a result of secular understandings taking over the power of reigns. The most important torture scenes of Western art history started with the paintings of crucifixion. In these paintings, Jesus was portrayed as punished with crucifixion that was a method of Roman period. Christians rose to the position of torturer from the position of being tortured with Christianity's getting strong both socially and politically.

Western art was full of drawings describing tortures applied by politically-strengthened church to heretics especially via inquisitions at first. Then, in modern times, it was replaced with paintings depicting tortures done in the name of secular divinities that were substituted for religious divinities. The last and most powerful example of this situation is the tortures of USA in Guantanamo and Abu Ghraib and also the most famous living artist Fernando Botero's depicting them as a series. The most common point of all these paintings is that the torturers in power or their representatives are also depicted with the ones being tortured.

This study tries to reveal the relationship between reign, divinity and torture based on important pieces in Western art.

Science Code : 40408

Key Words : Cross, Crucifixion, Sacred, Power, Torture, Western Painting, Abu Ghraib, Guantanamo.

Number of Pages : 161

Advisor : Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI



## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasının her aşamasında akademik bağımsızlık ilkesini gözeterek bana yol gösteren ve destek olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Baytekin BALCI'ya, eleŐtiri ve önerileriyle uygulama aşamasında bilgi ve birikimini paylaşan Prof. Şeniz AKSOY hocama, çalışmak istediğim konu üzerinde beni cesaretlendirerek destek olan Prof. Dr. Adnan TEPECİK hocama, benden umudunu hiçbir zaman kesmeyen, hatalarımda dahi olumlu bir yön bulmayı başaran, "Sabırlı ve Bilinçli" bir Şekilde yaşıyor olmama vesile olan Sedat AKSOY'a teşekkür ediyorum.



## İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	x
1.GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu / Konunun Tanımı.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.2.1.Alt Amaçlar.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. Varsayımlar.....	3
1.5. Sınırlılıklar.....	4
2. İŞKENCE ÜZERİNE.....	5
2.1.Tanım Sorunu.....	5
2.2. İşkencenin Tarihi.....	6
2.2.1.Yunan ve Roma Dönemi.....	7
2.2.2. Ortaçağ Dönemi.....	9
2.2.3. Aydınlanma Dönemi.....	14
2.2.4. Modern Zamanlar (19. yy'dan Günümüze) .....	16
3. AZAP (ACI) ÇEKTİRMENİN KUTSALLIĞI.....	21
3.1. Tanrı'nın Cellâtları.....	22
3.1.1. Kutsal Roma'nın Sapkın Hıristiyanları.....	23
3.1.2. Engizisyonun Ayak Sesleri.....	27
3.1.3. Tanrının Çocukları ve İblisin Çocukları.....	32

3.2. Ölümlü Tanrının Cellâtları.....	37
3.3. Tanrı Öldü Yaşasın Ölümlü Tanrı.....	42
4. ÇARMIHTAN EBU GARİP'E BATI RESMİNDE İŞKENCE.....	49
4.1. İsa'nın Çilesi.....	56
4.2.Çarmıhtaki Modernler: Pilatus'un Laneti.....	71
4.3. Neo-Golgota: Ebu Garip.....	99
5. UYGULAMA ÇALIŞMALARININ ANALİZİ.....	109
5.1. Kör, Sağır Ve Dilsiz: Guantanamo.....	111
5.1.1. "Guantanamo I" Adlı Eserin İncelenmesi.....	111
5.1.2. "Guantanamo II" Adlı Eserin Analizi.....	113
5.1.3. "Guantanamo III" Adlı Eserin Analizi .....	114
5.1.4. "Guantanamo IV" Adlı Eserin Analizi.....	115
5.1.5. "Guantanamo V" Adlı Eserin Analizi.....	117
5.2. Birkaç Çürük Elma: Ebu Garip.....	119
5.2.1. "Ebu Garip I" Adlı Eserin Analizi.....	119
5.2.2. "Ebu Garip II" Adlı Eserin Analizi.....	121
5.2.3. "Ebu Garip III" Adlı Eserin Analizi.....	122
5.2.4. "Ebu Garip IV" Adlı Eserin Analizi.....	123
5.2.5. "Ebu Garip V" Adlı Eserin Analizi.....	125
5.2.6. "Ebu Garip VI" Adlı Eserin Analizi.....	126
5.2.7. "Bekleyiş" Adlı Eserin Analizi.....	128
5.2.8. "Auto de Fe" Adlı Eserin Analizi.....	129
5.2.9. "Dua" Adlı Eserin Analizi.....	130



5.2.10. “Nazar” Adlı Eserin Analizi.....	131
5.2.11. “Leviathan’ın Köpekleri” Adlı Eserin Analizi.....	133
5.2.12. “İktidarın Silueti” Adlı Eserin Analizi.....	134
5.2.13. “Fobi” Adlı Eserin Analizi.....	136
5.2.14. “Sıradaki” Adlı Eserin Analizi.....	137
5.2.15. “Eztion’da Bir Filistinli” Adlı Eserin Analizi.....	138
6. SONUÇ.....	141
KAYNAKLAR.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	161

## RESİMLER LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2. 1. Beş Satyr Tarafından İşkence Edilen Lamia, M.Ö. 450-323, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi.....	8
Resim 2. 2. Francisco Rızı, Auto de Fe / Ateşte Yakma, 1683, 277 x 438 cm, Prado Müzesi , Madrid.....	11
Resim 2. 3. Ulrich Tengler , Strafvollstreckung / Ceza infazı, 1510, Ağaç Baskı, Mainz, Almanya.....	12
Resim 3. 1. Bertram of Minden, Crucifixion/Çarmıha Gerilme, 1394, Panel Üzerine Tempera, Hannover Eyalet Müzesi Almanya.....	23
Resim 3. 2. Arenada Panterlere Yem Edilen Suçlular, Roma zemin mozaiği, M.S. 3yy, Tunus Arkeoloji Müzesi.....	25
Resim 3. 3. Aziz Cyprian ve Savinus İşkencesi, Fresk, M.S. 11. yy, Saint-Savin-sur-Gartempe Abbey Kilisesi Fransa.....	26
Resim 3. 4. Burning of Heretics / Heretiklerin Yakılması, Minyatür, 1487, İngiliz Kütüphanesi.....	30
Resim 3. 5. Anonim, 13.yy'da Toulouse'deki Valdisyenlerin Yakılmasını, Gravür, 17. yy.....	31
Resim 3. 6. Pedro Berruguete, Aziz Domingo de Guzman Bir Auto-da-fe'yi Yönetirken”, 1498/1499, 154 x 92 cm, Prado Müzesi.....	33
Resim 3. 7. Joseph Nicolas Robert-Fleury, Galileo Engizisyonun Huzurunda, 1847, Louvre Müzesi.....	35
Resim 3. 8. Pedro Berruguete, Dominic de Guzman ve Albiler, 1493-99, Prado Müzesi.....	36
Resim 3. 9. Johann Jakob Wick Koleksiyonundan, Minyatür , 1555, Zürih Merkez Kütüphanesi Baskı, Çizim ve Fotoğraf Arşivi.....	37
Resim 3. 10. Kral Tutankamon, Mısır tanrıları Anubis ve Nephthys ile, M.Ö. 1333-1323, Duvar resmi, Tutankamon Mezarının Güney Duvarı.....	38
Resim 3. 11. Kral Hammurabi güneş tanrısı Şamaş'ın huzurunda, M.Ö. 1750, 2,25X,65 cm, Louvre Müzesi.....	39
Resim 3. 12. Abraham Bosse, Ölümlü Tanrının Tasviri, 1651, 241x 155mm , Oyma Baskı , İngiliz Müzesi.....	44
Resim 3. 13. Jon McNaughto, One Nation Under God.....	47

Resim 4. 1. Asur, Mısır ve Uzak Doğu Kùltürlerinde Çeşitli Haçlar, Asur Kralı Shamshi-Adad V, M.Ö. 823-811, İngiliz Müzesi, Senso-Ji Tapınağı, M.S. 645, Tokyo, Japonya.....	50
Resim 4. 2. Alexamenos Grafitisi, M.S. 3. yy, Palatine Tepesi, Roma.....	52
Resim 4. 3. Fildişi Kutu Paneli, 75x 98 mm, M.S. 420-430, İngiliz Müzesi ve Santa Sabina Kilisesi Kapı Oymasından Detay, 5 yy. Roma.....	53
Resim 4. 4. Rabbula İncilinden Bir Minyatür, M.S. 6yy, Floransa, İtalya.....	54
Resim 4. 5. Duccio di Buoninsegna, Crucifixion/Çarmıha Gerilme 1310, City Art Gallery. Manchester.....	59
Resim 4. 6. Kaufmann, Crucifixion/ Çarmıha Gerilme, yaklaşık 1340. Berlin Ulusal Müzesi.....	60
Resim 4. 7. Andrea Mantegna, Crucifixion /Çarmıha Gerilme,1457-59, Louvre Müzesi.....	61
Resim 4. 8. Mathis Gothart Grünewald, Isenheim sunak resmi, 1510-15, Isenheim, Almanya.....	62
Resim 4. 9. Peter Paul Rubens, Çarmıhın Yükselişi, 1610–11, Anvers Katedrali, Belçika.....	64
Resim 4. 10. Eugene Delacroix, Crucifixion /Çarmıha Gerilme, 1846, Boijmans van Beuningen Müzesi Hollanda.....	67
Resim 4.11. Emil Nolde, Poliptik ve Merkezi Çarmıha Gerime Panosu, 1911-2, Nolde Müzesi, Almanya.....	69
Resim 4. 12. Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri serisinden ilk baskı resim (1633), Yeni Güney Galler Sanat Galerisi.....	73
Resim 4. 13. Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri serisinden “Hanging/Asılanlar” (1633), Yeni Güney Galler Sanat Galerisi.....	75
Resim 4. 14. Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri serisinden “Pillaging a house/Bir Evi Yağmalamak” (1633), Musée Lorrain, Nancy, Fransa.....	76
Resim 4. 15. Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri serisinden “The Peasants Avenge Themselves/Köylüleri İntikamlarını Alıyor” (1632), Musée Lorrain, Nancy, Fransa.....	77
Resim 4. 16. Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri serisinden “The Wheel -Tekerlek” (1632) Lorrain Müzesi, Nancy, Fransa.....	78
Resim 4. 17. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden No quieren/İstemiyorlar, 1810-1812, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	81



Resim 4. 18. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden, Por que-Neden?, 1810-1812, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	82
Resim 4. 19. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden Grande hazana! Con muertos!/Harika kahramanlık! Ölü insanlara karşı!, 1810-1812, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	83
Resim 4. 20. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden, Esto es peor/Daha kötüsü ,1810-1812, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	84
Resim 4. 21. Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden, Not (in this case) either/Değil (bu durumda), 1810-1812, Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	84
Resim 4. 22. a.b.c.d. Francisco Goya, Mürekkep Çalışmaları. Prado Müzesi, Madrid, İspanya.....	85
Resim 4. 23.a.b. Max Beckmann, Kendi Portresi (1907), Hamburg sanat müzesi ve Kırmızı Fularlı Kendi Portresi, 1917, Staatsgalerie Stuttgart.....	87
Resim 4. 24. Max Beckmann, Gece, 1919, Alman Federal Devleti Sanat Koleksiyonu.....	89
Resim 4. 25. Max Beckmann, Ayrılış, 1932-33, New York Modern Sanatlar Müzesi .....	91
Resim 4. 26. Leon Golub, Napalm Serisinden Çalışmalar, (1969).....	93
Resim 4. 27. Leon Golub, "Mercenaries I-Paralı Askerler" (1976).....	95
Resim 4. 28. Leon Golub, "Interrogation I- Sorgulama I" (1980-81).....	96
Resim 4. 29. Leon Golub, "Interrogation II-Sorgulama II" (1980-81).....	97
Resim 4. 30. Leon Golub, "Interrogation III-Sorgulama III" (1981).....	98
Resim 4. 31. a.b.c. Fernando Botero , (a) Pablo Escobar'ın Ölümü (1999), (b)Araba Bombalama (1999) ve (c)Kolombiya Katliamı (2000).....	100
Resim 4. 32. Fernando Botero, Abu Ghraib -33, 2005, Abu Ghraib-42, 2005, Berkeley Kütüphanesi.....	101
Resim 4. 33. Fernando Botero, Ebu Garip-60 (2005), Ebu Garip-74 (2005), Ebu Garip-59 (2005), Berkeley Kütüphanesi.....	102
Resim 4. 34. Fernando Botero, Ebu Garip-58 (2005), Ebu Garip-47 (2005), Berkeley Kütüphanesi.....	103
Resim 4. 35. Fernando Botero, Ebu Garip-42 (2005,), Ebu Garip-57 (2005), Ebu Garip-54 (2005), Berkeley Kütüphanesi.....	104
Resim 4. 36. Fernando Botero, Ebu Garip-66 (2005), Ebu Garip-71 (2005), Berkeley Kütüphanesi.....	105

Resim 4. 37. Francisco Goya, Kazanılacak Bir şey Var (1810),Prado Müzesi, Madrid Bunun İçin Mi Doğdun? (1810), Prado Müzesi, Madrid ve Fernando Botero, Ebu Garip-6 (2004), Ebu Garip-46 (2005) Detay, Berkeley Kütüphanesi.....	106
Resim 4. 38. Fernando Botero Ebu Garip-52 (2005), Ebu Garip Üçleme -43 (2005), Berkeley Kütüphanesi.....	107
Resim 5. 1. Murat Aksoy, “Guantanamo I”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	112
Resim 5. 2. Murat Aksoy, “Guantanamo II”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	113
Resim 5. 3. Murat Aksoy, “Guantanamo III”, 80x102 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	115
Resim 5. 4. Murat Aksoy, “Guantanamo IV”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	116
Resim 5. 5. Murat Aksoy, “Guantanamo V”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	117
Resim 5. 6. Murat Aksoy, “Ebu Garip I”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	120
Resim 5. 7. Murat Aksoy, “Ebu Garip II”, 100x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	121
Resim 5. 8. Murat Aksoy, “Ebu Garip III”, 46x60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	122
Resim 5. 9. Murat Aksoy, “Ebu Garip IV”, 75x95 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	124
Resim 5. 10. Murat Aksoy, “Ebu Garip V”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	125
Resim 5. 11. Murat Aksoy, “Ebu Garip VI”, 86x96 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	127
Resim 5. 12. Murat Aksoy, “Bekleyiş ”, 100x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	128
Resim 5. 13. Murat Aksoy, “Auto De Fe”, 100x120 Tuval Üzerine Akrilik .....	129
Resim 5. 14. Murat Aksoy, “Dua”, 87x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik .....	131
Resim 5. 15. Murat Aksoy, “Nazar”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik .....	132
Resim 5. 16. Murat Aksoy, “Leviathan’ın Köpekleri”, 87x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	134
Resim 5. 17. Murat Aksoy, “İktidarın Silueti”, 50 x 70 cm, Kâğıt Üzerine Akrilik.....	135

Resim 5. 18.	Murat Aksoy, “Fobi”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	136
Resim 5. 19.	Murat Aksoy, “Sıradaki”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	137
Resim 5. 20.	Murat Aksoy, “Etzion’da Bir Filistinli ”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.....	139



## 1. GİRİŞ

Şiddetin, toplumdan topluma ya da aynı toplum içindeki farklı guruplara, dönemlere ve iktidarlara göre farklı algılanması, anlamlandırılması ve tanımlanması kavramın tam ve herkes tarafından kabul edilen bir tanımının yapılmasını olabildiğince zorlaştırmaktadır. Her ne kadar tam bir tanım yapılamasa da bu durum bütün tanımların ortak bir noktası olmadığı anlamına da gelmez. Kavram genelde anlaşılabilir şekliyle “güç kullanmak”, “bir işi zorla yaptırmak”, “insanlara zarar vermek”, insanları istekleri dışında eylemde bulunmaya zorlamak (Sönmez, 2007, s. 2), kısacası insanların bedensel ve ruhsal bütünlüğünü bozmaya yönelik birey dışından yöneltilen sert ve acı verici bir eylem (Kocacık, 2001, s. 3) olarak tanımlanabilir.

Şiddetin alanı oldukça geniştir ve şiddet; cinayet, işkence, darbe, vuruş ve etkili eylem, savaş, terör, baskı, sindirme, tehdit, şantaj gibi birçok davranışı kapsayabilir. (Güleç, Topaloğlu, Ünsal ve Altıntaş 2012, s.114). Şiddet, duruma göre çok farklı çeşitlere ayrılabilir de temelde iki çeşittir denilebilir. Bireyin bireye uyguladığı şiddet ve egemenin ya da daha genel bir ifadeyle devletin bireye uyguladığı şiddet. Bireyin şiddetini engellemenin en önemli yolu da kamuya devredilen şiddettir (Çiçek, 2009, s. 66). Bireyin şiddeti daha ziyade tasarım dışıdır ve eşitler arasındadır. Egemenin bireye şiddeti ise tasarlanmış ve orantısızdır. Hukuken karşılığı olduğu gibi toplumsal olarak da genelde meşrudur. Egemen ya da diğer bir deyişle “Devlet, belli bir arazi içinde fiziksel şiddetin meşru kullanımını tekelinde (başarıyla) bulunduran...”(Weber, 2008, s. 140) yapısıdır ve bu başarısı kullandığı veya kullanacağı şiddetin meşruiyetini sağlamış olmasından kaynaklanır. Bu meşruiyeti egemenliğin kutsal kaynağına referans ettiği gibi kaos korkusu üzerinden de inşa eder. “Burada şiddet ve iktidarın ilişkisi, bir araç amaç ilişkisidir” (Han, 2016, s. 75) ve “aracı haklı kılan amaç hemen orada durmaktadır” (Arendt, 2014, s. 63). Kutsal ve kaos. Her iki kavramın toplumun bilincinde ciddi bir karşılığının olması egemenin şiddet uygulama konusunda manevra alanını olabildiğince genişletmektedir.

“Şiddet, bir insana iradesi dışında kabul ettirilen bir durum, davranış, vs. ile başlayıp manevi veya fiziksel baskı uygulamaya, onu hırpalamaya, zor kullanmaya, işkence yapmaya, sakat bırakmaya hatta öldürmeye... kadar uzanıyor ise, öncelikle tahakküm kurmak ve otorite oluşturmak” (Ergüden, 1996, s. 110) içindir. Egemen bu

davranışıyla toplumun itaat zembereğini kurmuş olur ve bu eylem, zembereğin zayıfladığı dönemlerde başka bir şiddet dalgasıyla yenilenir. Bu, yukarıda bahsedilen “kaos” durumunun gerçekleştiği dönemlerde ortaya çıkan egemenin bir davranış şeklidir.

İktidarın şiddet kullanma konusunda bir meşruiyet temeli olsa da şiddetin bir çeşidi olan işkence için aynı durum söz konusu değildir. En azından, toplum bu tip söylemlerle manipüle edilmiştir. Birkaç yüzyıldır işkencenin kanun metinlerinde mevcut olmadığı doğrudur fakat kanun metinlerinde olmayışı egemen/devlet tarafından açık veya gizli yapılmadığı anlamına gelmez. Şiddeti bir “amaç” için “araç” haline getiren egemen/devlet işkenceyi de farklı bir araç olarak kullanır. Meşruiyet zemininin daha kaygan olmasından dolayı daha gizli kapalıdır ama ifşa olduğu zamanlarda bile değişik enstrümanların devreye sokulmasıyla bu zemin daha güvenli hale getirilebilir.

### **1.1. Problem Durumu / Konunun Tanımı**

Bu çalışmanın odak noktasını şiddetin en görünür/gizli ve ‘en özel’ şekli olan işkence ve onun batı resim geleneği içerisindeki yeri, iktidar ve işkence arasındaki ilişkiye yaklaşma biçimi oluşturmaktadır. Bu ilişki araştırılırken başlangıç olarak işkencenin tanımı ve tarihi, tarih boyunca adına işkence yapılan kutsalın tanımı ve değişim süreci ile bu kutsalın dini ve dünyevi iktidarlar tarafından nasıl kullanıldığı teorik olarak ortaya konulacaktır. Batı resminde işkence konusuna beşinci yüzyıldan itibaren görülmeye başlanan çarımha gerilme resimleriyle başlanacak ve sanat dünyasında olumlu ve olumsuz anlamda oldukça tartışılan Fernando Botero’nun 2004 yılında sergilediği Ebu Garip serisiyle son verilecektir. İki bin yıllık bir resim geleneği içerisinde böyle mütevazı bir çalışma için resim seçmek birçok önemli çalışmayı göz ardı etme riskini de beraberinde getirmektedir elbette. Bu durumun birazcık olsun üstesinden gelebilmek adına bu gelenek içerisindeki çalışmalardan işkence ve iktidarın temsili konusunda öne çıkan çalışmalar hemen hemen her yüzyıl için bir sanatçı olmak üzere kaba bir kronolojik sırayla incelenecektir. Son bölümde ise uygulama çalışmalarının biçim ve içerik olarak analizleri yapılmaya çalışılacaktır.

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada tez konusu resim çalışmalarının batı sanatındaki işkence konulu resimlerle ilgi kurularak biçim ve içerik yönünden değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

### **1.2.1. Alt Amaçlar**

1- Tez konusu resim çalışmalarının batı sanatındaki işkence konulu resimlerle içerik yönüyle ilgi kurularak değerlendirilmesi.

2- Tez konusu resim çalışmalarının batı sanatındaki işkence konulu resimlerle biçim yönüyle ilgi kurularak değerlendirilmesi.

## **1.3. Araştırmanın nemi**

Daha önce batı sanatında Şiddet zerine yayımlar ve çeviriler yapılmış olmakla birlikte, müstakil olarak batı resminde işkence üzerine alışmalar Türkçe literatürde yok denecek düzeydedir. Aynı Şekilde Türkiye'deki sanatsal üretim konuları içerisinde işkence konusunun çok az yer kapladığı da bir gerçektir.

Bu alışma:

-Türkçe literatürdeki bu eksikliklerin giderilmesine mütevazı bir katkıda bulunması,  
-Uygulama kısmındaki çalışmalar ile de Türkiye'deki sanatsal üretim içerisinde sınırlı düzeyde çalışılan işkence konusuna Guantanamo ve Ebu Garip işkenceleri üzerinden bir katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

## **1.4. Varsayımlar**

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir.

- 1- Bir Şiddet türü olan işkence bir kutsal adına yapılır veya yaptırılır.
- 2- Bu kutsallar bazı dönemlerde din kökenli iken bazı dönemlerde devlet kökenlidir.

3- Batı sanatındaki işkence konulu resimlerde bu meşruiyet kaynaklarının niteliklerine ait simgeleri görmek mümkündür.

### **1.5. Sınırlılıklar**

1- Bu çalışma batı sanatındaki, çıkış noktasını dini ve seküler kaygıların oluşturduğu işkenceleri konu edinen resimlerle ve bu resimler içerisinde de işkence ve iktidarın temsili konusunda öne çıkan çalışmalarla sınırlıdır.

2- Tez konusunun uygulama kısmı çoğunlukla Guantanamo ve Ebu Garip hapisanelerinde meydana gelen işkenceleri konu alan çalışmalarla sınırlıdır.





## 2. İŞKENCE ÜZERİNE

İşkence üzerine yapılan çalışmalar işkencenin tarihinin insanlık tarihiyle eşit olduğunu gösteriyor. Yeryüzündeki her kültürde, her dinde, ilkel ve medeni olarak kabul edilebilecek her toplumda işkencenin uygulanmış olması, kavramın herkesçe kabul gören bir tanımının yapılamamasının önemli bir nedeni gibi görünüyor. Yapılacak olan tanım bir coğrafya ve kültür için anlamlı görünürken, bir başka coğrafya ve kültür için anlamsız olmasa bile yüzeysel ve muğlak kalabilmektedir. Bir suça istinaden verilen karşılık bir toplumda cezalandırma olarak algılanırken, başka bir toplumda acımasız bir işkence olarak görülebilmekte ve değişik kanun metinleri benzer durumları meşru veya gayri meşru olarak niteleyebilmektedirler. İşkence kavramının ulusal ve uluslar arası hukukta değişik anlamlarının olduğunu görmekteyiz. Her ne kadar uluslararası hukuk ve insan hakları belgelerinde işkence kavramı oldukça geniş tanımlanmış olsa da bu metinlerde bile işkencenin anlamı, kavramın içinde bulunduğu metne ve bu metnin hedefine göre değişebilmektedir (Aykar, 2010, s. 4).

### 2.1. Tanım Sorunu

Görüldüğü gibi genel olarak yapılacak olan bir tanım, karşı karşıya kaldığımız durumu tam olarak açıklığa kavuşturacak bir tanım olmama riskini her zaman için taşımaktadır. Bu riski birazcık olsun azaltabilmenin en uygun yolu, karşılaşılan vaka ve özellikle de şiddet eylemine maruz kalan bireyden yola çıkarak bir tanımın yapılması olacaktır. Çünkü bir bireye yapılan müdahale, bireyin dayanıklılığına göre işkence sayılmazken, aynı müdahale şekli daha dayanıksız başka biri için uç noktada bir işkence sayılacaktır. Buradan hareketle, işkencenin gerçekliği konusunda en uygun kanıtı sunacak olan bu muameleye maruz kalan kişi olacaktır denilebilir. Cezayı veren ya da bu cezayı uygulayanların tanıklığının önyargılı olması bir yana, cezayı çeken kadar güvenilir olmayacakları da bir gerçektir (Scott, 2001, s. 19). Belki bu aşamadan sonra işkence için şöyle denebilir: Bireyin özgürlüğünü cebren ihlal ederek, bedenine ve ruhuna yönelik fiziki ve ruhsal saldırıların tamamıdır.

Hukuk disiplini dışındaki çalışmalar genel olarak işkence konusunu, iktidar ve tahakküm bağlamında ele almışlardır (Dönmez, 2013, s. 673). Çünkü yaygın kanının aksine işkence, işkence yapanların sadist<sup>1</sup> ruhlu kötü insanlar oluşlarından kaynaklanan bir durum değildir. Tarihteki pek çok örnekte de görüldüğü gibi işkence (Tarakçıoğlu, 1990, s. 22) çoğu zaman bir iktidarın gizli veya açık organizasyonlarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden bir devlet otoritesi olmadan bir veya birkaç kişi tarafından uygulanan şiddet, işkence değil saldırı olarak kabul edilmiştir (Scott, 2001, s. 20). Buna istinaden işkence, kişinin ancak resmi sığata sahip memurların gözetimi altında bulunduğu sırada ve bu kişiler tarafından belirli bir hedefe yönelik ve bilinçli olarak acı ve ıstırap veren hareketlerin uygulanması sonucu meydana gelmiş olacaktır (Balak, 2009, s. 4).

Bu çalışmada bir devletin/iktidarın kolluk güçleri, taraftarları yahut mevcut iktidar vasıtasıyla görevlendirilmiş kişi ya da kişiler tarafından yapılan veya bu iktidarın açıkça desteklemesi, kışkırtması veya göz yumması sonucu ortaya çıkan ve daha çok kurumsal işkence olarak adlandırılan işkence türü üzerinde durulacaktır. Burada kurumsal işkenceden kastedilen bir iktidar yapısı içerisinde, emir –itaat etkileşimi sonunda gerçekleşen işkence türüdür. Bu tip işkencelerde işkenceci amirlerinden aldığı emirleri uygular ve bu uygulama sırasında, emirlerin ahlakiliği veya insanlık değerlerine uygunluğu üzerinde çok fazla düşünmez (Tarakçıoğlu, 1990, s. 27). Tarih işkencenin, ilkel topluluklardan modern toplumlara kadar, bazen dağınık bazen organize bir iktidar yapısı içerisinde ‘emir-itaat’ yöntemiyle vuku bulunduğunu göstermektedir.

## 2.2. İşkencenin Tarihi

Amerika Birleşik Devletlerinin Guantanamo kampı ve Ebu Garip hapisanesinde tutuklu bulunan mahkûmlara yönelik işkence belgeleri (Fotoğraflar ve Video görüntüleri) ifşa olduğu zaman çoğu insan dehşete kapılmıştı. Bu şaşkınlık ve dehşet, daha önce hiç yaşanmamış bir durumun, görülmemiş ya da bilinmeyen bir

---

<sup>1</sup> Sadizm ve işkence arasındaki ilişki için Bkz. George Ryley Scott “İşkencede Sadistlik Kavramı” s. 30. Scott, G. R. (2001). *İşkencenin Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.

olayın şaşkınlığına ve korkusuna benziyordu. Aslında yaşanan durum malumun ilamından başka bir şey olmadığı gibi batılı toplumların tarihi geçmişleri açısından da yabancı olunan bir vaka değildi<sup>2</sup>. Öyle ki işkence, batı toplumunun kendisine referans gösterdiği ya da mirasçısı olduğunu iddia ettiği antik Yunan ve Roma'dan itibaren kesintisiz olarak ve çoğu zaman da kanun maddelerinde açıkça belirtilecek şekilde, günümüze kadar devam edegelmiştir.

İşkencenin tarihi gelişimini üç dönemde incelemek mümkündür. Bu dönemlerden ilki işkencenin serbest bir şekilde uygulandığı birinci dönemdir. İşkencenin yasaklandığı ikinci dönem ve işkencenin bir suç haline geldiği üçüncü dönemdir. Bu ayrıma göre Batı'da ve Batı hukukunda işkencenin tarihi seyri eski Yunan ve Roma dönemi, Ortaçağ ve Aydınlanma dönemi olarak incelenebilir (Coşar, 2010, s. 12). Yalnız burada akılda tutulması gereken önemli bir nokta var ki o da her ne kadar belirli bir tarihten sonra batı hukukunda işkence bir suç olarak tanımlanmış olsa da pratikte hemen hemen hiçbir şeyin değişmediğidir. Buda bize, bu üç dönem haricinde modern zaman işkenceleri olarak adlandırabileceğimiz dördüncü bir dönemin olduğunu gösteriyor. Bu dönemde bedene yapılan işkencenin görece azaldığını ve yerini ruha yapılan işkenceye bıraktığını görüyoruz.

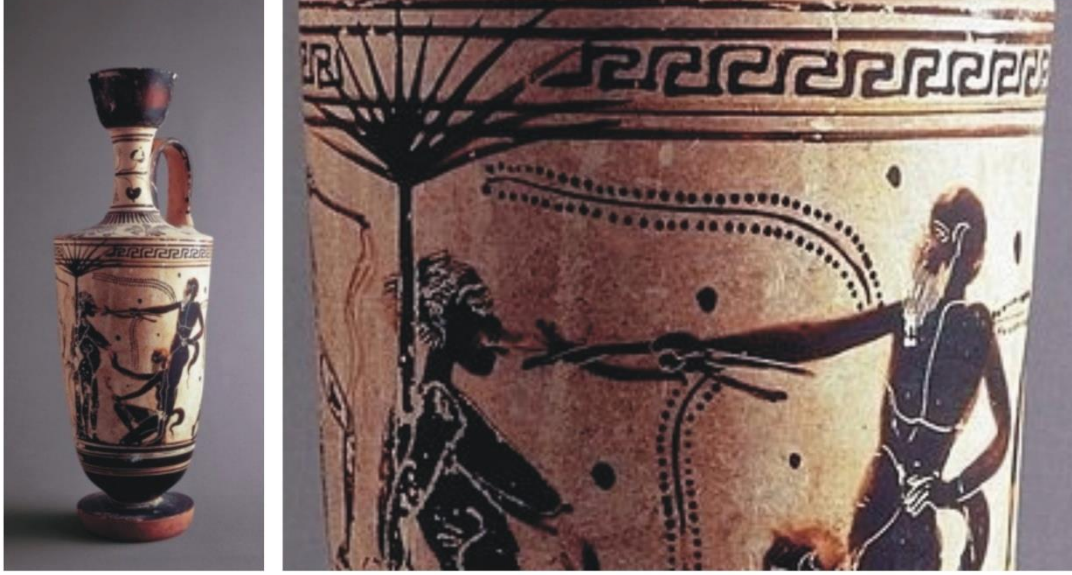
### **2.2.1.Yunan ve Roma Dönemi**

İşkence kadim zamanlardan beri bilinen bir uygulamadır. Eski Mısırlılar, Yunanlılar, Roma ve Bizans İmparatorlukları döneminde işkence bir hukuk meselesi olarak görülmüş (Paker, 1999, s. 3) ve kanun maddelerinde yer almıştır. Klasik devrin bazı Yunan kaynaklarına göre işkence, sanığın ikrarını elde etmeye yöneldiği nispette bir delil aracı sayılmaktaydı (Sabatini, 1961, s. 323). Çünkü “İkrar kanıtların kraliçesidir” ve ikrar elde etmek diğer kanıtları bulmaktan daha zahmetsiz ve kesin bir sonuçtur. İşkence Roma'nın özgür yurttaşları için tanıklık yaptırma veya itiraf ettirmek amacıyla asla uygulanmamasına rağmen farklı sebeplerden dolayı bütün sınıflara uygulanabilir bir cezalandırma yöntemi olarak kullanılmıştır (Scott, 2001, s.

---

<sup>2</sup> Burada ele alınan konular ve verilen örnekler çalışmanın kapsamından dolayı batı toplumu üzerinedir. Yoksa tarihi olarak benzer durum ve örneklere dünyanın diğer toplumlarında da rastlamak pekâlâ mümkündür. Farklı bir bilgi için Bkz. Akçam. T. (1995). Siyasi Kültürümüzde Zulüm ve İşkence. (2. Baskı.). İstanbul: İletişim Yayınları.

62). Eski barbar Romalıların katı bir hukukları vardı ancak, işkence sadece kölelere uygulanırdı. Köleler o dönemin bu vahşi uygulamasının biricik mağdurları olarak görülüyorlardı (Beccaria, 2014, s. 86).



**Resim 2.1.** Antik Yunan'da işkence yoluyla cezalandırmayı gösteren bir vazo resmi ve detayı. Atina, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Ege Uygarlıkları, Klasik Çağ (M.Ö. 450-323).

Yunan ve Roma'da işkence, kölelerin değişmez yazgısı olarak kabul edilirdi. Roma hukukunda tanımlanmış bir yasa olarak en geçerli ve elbette çoğu durumda doğruları elde etmenin tek yolu köleye işkence yapmaktı (Scott, 2001, s. 64). Yukarıda da değinildiği gibi Roma'da özgür insanlara zorla itiraf ettirmek için işkence yapılmazdı fakat Romalı özgürler içinde bir istisna vardı: Vatana ihanet. Hainlik durumunda herkesin eşit olduğu ilkesinden dolayı kişinin sınıfı onu koruyamıyordu. Bu durum çoğu zaman art niyetli avukatların işine geliyor ve diğer suçlardan mahkûm edemedikleri üst sınıftan insanları vatan hainliğiyle suçlayabiliyorlardı (Scott, 2001, s. 62). Bu yargılama şekilleri normal koşulların uygulamalarıydı. Ne zaman ki İmparator Tiberus yönetimi olağanüstü muhakeme usullerini kabul etti, işte o zaman hür fakat aşağı tabakaya mensup kişilere de işkence yapılmaya başlandı (Artuk, 1990, s. 1). İlerleyen dönemlerde -İmparator Marcus ve Velerian döneminde- işler biraz daha değişti ve hür kişiler yüksek ve alçak olmak üzere iki guruba ayrıldılar. Bu uygulamayla birlikte yukarı gurupta sayılan aristokratlar, şövalyeler, askerler ile onların çocukları işkenceden muaf tutulurken aşağı guruptaki hür kişiler ise kölelere yaklaştırılarak daha kolay işkence yapmanın yolu açılmış oldu (Demirbaş'tan Akt., Özkan, 2010, s. 13).

Acının derinleştığı yerde gerçekler sığılmaya başlar. İşkenceyle elde edilen kanıt ne kadar güvenilirdir. Aslında bütün işkencecilerin çıkmazıydı bu. Yine de hiçbir kanıtın olmadığı yerde şaibeli de olsa bir kanıt bulunması davayı istenilen kararla sonuçlandırmak için vazgeçilemeyecek bir şeydi. Roma İmparatorluğu'nun üçüncü yüzyıldaki hukukçusu Ulpian “işkenceden kastımız, gerçeği açığa çıkartmak için beden acı çekmesidir” diyordu fakat işkencenin tehlikeli ve aldatıcı bir durum olduğunu da belirtiyor ve işkencenin güvenilirliği düşük kanıtlar ürettiğini dile getiriyordu (McCoy, 2006, s. 26). Burada Ulpian'ın işkenceyi insanlık dışı bir uygulama olması bakımından tehlikeli olarak görmek yerine, bilgi edinmede güvenilirliğinin düşük olması bakımından tehlikeli ve aldatıcı olduğunu düşündüğünü anlamaktayız. İşkencenin bilgi edinme konusunda tehlikeli ve güvenilir olmadığı düşüncesi tarih boyunca Hıristiyan dünyasında dile getirilmiş olsa da gerekliliğini savunanlar karşısında genellikle cılız bir ses olarak kalmıştır.

Hıristiyanlığın Roma'nın resmi dini olması İmparator I. Theodosios zamanında gerçekleşmiştir. İmparator, İ.S. 382 yılında sapkınlıktan suçlu bulunanların infaz edilmesini onaylayan bir yasa çıkartarak işkence ve ölümlere Hıristiyanlık tarihindeki ilk yasal statüyü kazandırmıştır. Daha önce Paganlara ve Hıristiyan heretiklere karşı sert cezalar uygulanmış, hatta yer yer ölümler de yaşanmış olsa, infaz uygulaması resmi bir nitelik taşımıyordu. Normal işleyiş sapkınlık içinde olduğu düşünülenlerin aforoz edilmesi yönündeydi ve kilise bu işleyişten genel olarak hoşnut görünüyordu. Zaman içinde güçlenen sapkın güçler kiliseyi tehdit eder hale gelince kilise önderleri çok daha katı önlemler alınması gerektiği konusunda anlaşılabilir (Scott, 2001, s. 81, 82).

### **2.2.2. Ortaçağ Dönemi**

313 yılındaki Milan fermanıyla siyasi ve toplumsal baskılardan kurtulan Hıristiyanlar I. Konstantin'in Hıristiyan olmasıyla büyük bir itibar kazanmış ve nihayet I. Theodosios zamanında devletin resmi dini olmasıyla da kesin bir zafer elde etmiş, işkence edilen konumundan işkence eden statüsüne yükselmiştir. İlk yayılmaya başladığı tarihlerden 10. yüzyıla gelinceye kadar Hıristiyanlar irili ufaklı birçok heretik gurupla mücadele etmiş ve bu mücadeleler sırasında sayısız işkenceler

yapmış olsalar da Hıristiyan dünyasında işkencenin kurumsallaşması 12. yüzyılın sonlarını bulmuştur. Bu yüzyıllarda Avrupa’da Hıristiyanlık içerisinde çıkan ve kilise tarafından sapkın olarak nitelendirilen dini akımlar, hem kiliseyi hem de kilise ile hareket eden egemenleri ciddi manada rahatsız etmiş ve önemli tedbirler alınmasına neden olmuştur (Erooğlu, 2004, s. 96).

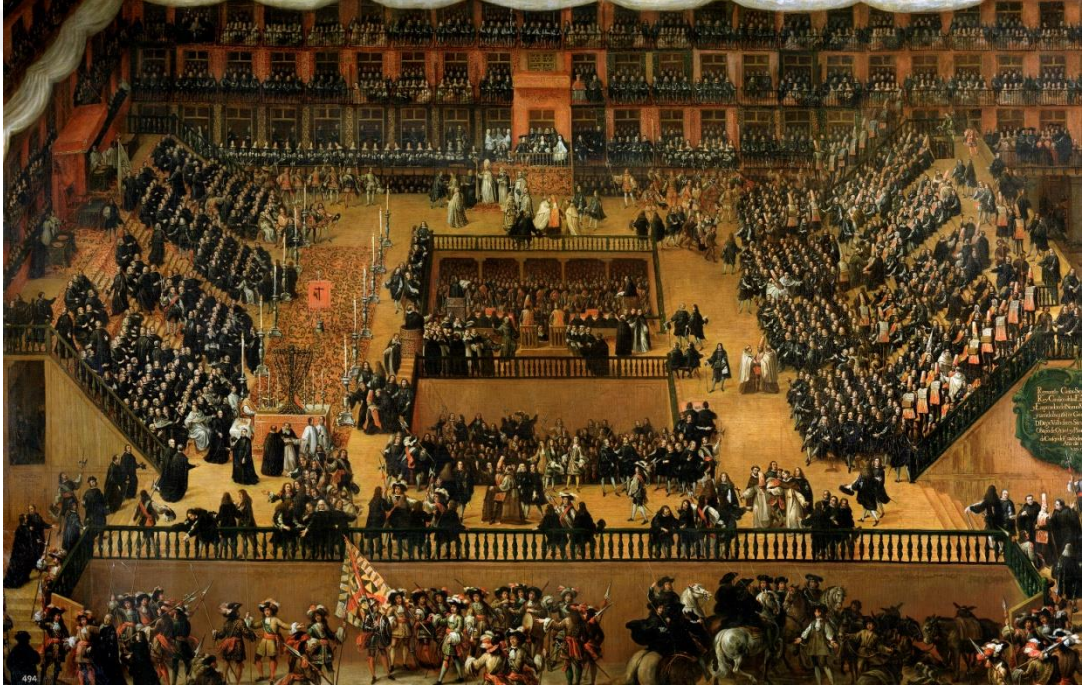
Egemen din anlayışından farklı bir din anlayışı içerisinde olan bu akımlardan Albi Heretikleri Katolik kilisesini derinden sarsan hareketlerden olmuştur. İnnocent III, bu harekettekilerin sorgulamasını yapacak ve gerekirse onları cezalandıracak bir sorğu birimi oluşturmaya karar vermiştir. Başlarda gezgin olarak Katolik ülkelerde sorgulamalar yapan bu oluşumun istenilen kesin sonuçları elde edememesinden dolayı Papa daha düzenli sorgulama yürütebilecek sabit bir mahkeme kurulmasına karar vermiştir. Engizisyon (inquisition) mahkemeleri olarak adlandırılan bu mahkemelerin ilki 1233 yılında Fransa’da faaliyetlerine başlamış başına da sonradan aziz ilan edilecek olan ve daha önce gezici mahkemelerde sorgucu olan Dominik baş Engizisyoncu olarak atanmıştır (Demir, 2007, s. 20).

Latince de usandırıcı, baskıcı sorgulama-soruşturma anlamlarına gelen “Inquisition” kelimesi özellikle 12. yüzyılın ortalarından itibaren çok daha özel bir anlam kazanmıştır (Esgin, 2013, s. 41). Bu kavram, 13. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde, özellikle de güneybatı Avrupa’da görülmeye başlanan, bilhassa Hıristiyanlıktan dönen ve ya dini sapkınlık olarak görülen heretiker için, kısmen de Yahudileri veya Yahudi dönmelerini yok etmek maksadıyla kurulmuş mahkemeleri belirtmek için kullanılmış bir terimdir. Hemen hemen 19. yüzyılın ortalarına kadar da etkinliğini devam ettirmiştir. Katolik din anlayışını merkeze aldığı için “Katolik Kilise Mahkemeleri” olarak ta anılmıştır. Her ne kadar 13. yüzyıldan itibaren ortaya çıktığı düşünülse de zihniyet ve uygulama olarak Hıristiyanlığın, Roma’nın resmi dini olduğu 4. yüzyıldan beri var olduğu bilinmektedir (Demirci, 1995, s. 238) .

Engizisyon mahkemeleri o kadar sistematik çalışıyordu ki sorgulamalar için çeşitli yazılar kaleme alınıyor ve bu yazılar engizisyonun yol haritasını belirliyordu. Papa IV. Innocent görev yaptığı süre içerisinde (1243-1254) bu mahkemelerde kullanılmak üzere ilk engizisyon el kitabını hazırlatmıştır. Belli aralıklarla yazılan bu



metinlerin en meşhuru Nicholas Eymeric'in yazılarından derlenerek 1376'da Venedik'te bastırılan “*Directorium Inquisitorium*” (Engizisyon Kılavuzu) adlı kitaptır (Yılmaz ve Tekin, 2015, s. 24, 48). Papa IV. Innocent yaptığı başka bir uygulamada da suçlu sayılanların mal varlıklarına el konulmasını ve beş gün içerisinde de idam edilmesini istiyordu. Ayrıca 1252 yılında mahkemelerin bilgi elde edebilmek amacıyla suçlulara işkence yapabileceğini de kararlaştırdı. Bu kararıyla Papa 13. yüzyıl idarecileri tarafından uygulanan adli ve cezai kuralları engizisyon mahkemelerine uyarlamış oldu. İmparatorun mahkemeleri vatana ihanete ölüm cezaları verebiliyorsa, engizisyon mahkemeleri de Tanrı'ya ihanete ölüm cezası verebilirdi (Demirci, 1995, s. 239).



**Resim. 2.2.** Francisco Rizi, “Auto de Fe-Ateşte Yakma” (1683), Prado Müzesi, Madrid.

Yargılama mantığının böyle bir temele oturtulmasından sonra, Kilise ve Avrupa'nın işkence tarihinde yeni bir sayfa açılıyor, işkence uygulaması resmi ve sistematik bir içerik kazanıyordu (Önok, 2006, s. 45). 1233 yılında Fransa'da faaliyetlerine başlayan mahkeme ardından İtalya, sonra Almanya, oradan da Macaristan ve İskandinav ülkelerine kadar yayılmıştır. İngiltere dışında Latin dünyasında ve bütün Katolik ülkelerde faaliyet gösteren bu muhakeme sistemine Portekiz 1532'ye kadar dâhil olmamıştır (Demirci, 1995, s. 239). Her ne kadar engizisyonun uygulamaları bir muhakeme sisteminin parçası gibi görünse de bunun doğru olmadığı “muhakeme” kavramının ruhuyla bağdaşmadığı açıktır. Böyle bir sonuca varmak



için yazılı ve görsel kaynaklar bize epeyce bir sebep sunuyor. Bu muhakeme sisteminin nasıl işlediğini birazcık olsun anlayabilmek için Scott'ın engizisyonda delil elde etmek amacıyla yürütülen işkence sürecine ait anlattıklarına bir göz atmakta fayda var.

Engizisyondaki işkence sürecini Scott şöyle anlatıyor:

Bütün Engizisyonlarda işleyiş aşağı yukarı aynıydı... Sistemin işleyişi, iradesi en güçlü ve en sağlam yapılı adamın bile direncini kırmak için incelikle tasarlanmıştı. Başta, sanık işkenceyle tehdit ediliyordu ve yalnızca tehdidin kendisi bile istenen sonucu verebilirdi. Bu yöntem itiraf ettirmede etkili olmazsa, işkence odasına alınıyor ve kullanılan aletler gösteriliyordu. Bu odalar, genellikle yer altında, penceresiz ve iki mum ışığından başka aydınlatmanın olmadığı yerlerdi. İşkencecilerin görünüşleri olağandışı ve ürkütücüydü... İşkence odasının, işkencecinin ve aletlerin istenen etkiyi yaratmaması durumunda tutuklu çırılçıplak soyulur ve elleri bağlanırdı... Sanık, işkenceye tamamen hazır hale getirildiğinde, sorular yenilenir ve tutuklunun suçu inkârı durumunda, gerçek işkenceler başlardı (Scott, 2001, s. 83, 85).

Engizisyonun yaptığı işkencelerde sanıkların el ve ayaklarını kaynar suya sokmak, demir topuzlarla kamçılama, demir kafes içerisinde yüksek bir yere asma, içi boş bir bronz boğa içerisinde konulup altından ateş yakılması, insan şeklindeki demir kafesler içerisinde aç susuz bırakma, çeşitli organların ve özellikle cinsel organların ezilmesi, sanığı öldürmeyecek kadar ama olabildiğince fazla su içirme, suçlunun ayaklarına yağ sürülüp ateş üstünde kızartma gibi yöntemler kullanılırdı<sup>3</sup> (Esgin, 1998, s. 308, 312). Önce Fransız ordusu tarafından Cezayir'de, sonra ise CIA'nin en gözde işkence şekillerinden biri olan su işkencesi de



**Resim 2.3.** Ulric Tengler'in Layenspiegel'inde betimlenen Ortaçağ işkenceleri (1511).

Engizisyon tarafından uygulananlardandı. Avrupa'da yayılmadık yer bırakmayan Engizisyon en uzun süre İspanya'da yaşamış ve en geniş etkisini bu ülkede

<sup>3</sup> Engizisyonda uygulanan işkenceler hakkında detaylı bilgi için Bkz. Scott, G.R. (2001). İşkencenin Tarihi, s. 81-101. Bkz. Esgin, M. (1998). Engizisyon Mahkemeleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 308-315.

göstermiştir (Demirci, 1995, s. 239). İspanyadaki Engizisyonun en aktif olarak çalıştığı zaman 1483'de Tomus de Torquemada'nın baş engizitör olduğu zamandır (Esgin, 1998, s. 85). İspanya Engizisyonunun uyguladığı işkenceler insanlığın en acımasız mahkemeleri olarak tarihe geçmiş ve bu mahkemelerin İspanya'da sapkınlara uyguladığı işkence yöntemleri Avrupa genelinde büyük ün yapmıştır. İspanya'da Engizisyon mahkemelerinde dört yıl boyunca sekreterlik yapmış ve kendisi de Katolik bir yazar olan Llorente, kırk yıldan az bir süre içerisinde (1481-1517) diri diri yakılan insanların sayısının 13000, farklı türden cezalara çarptırılanların sayısının ise 17000 kişi civarında olduğunu tahmin etmektedir (Scott, 2001, s. 98). Engizisyon tarihinin bu en ünlü mahkemeleri 1808 yılında Napolyon tarafında ortadan kaldırılmıştır. 1808-1833 tarihlerinde krallık yapan VII. Ferdinand tarafından 1814'te yeniden canlandırılmak istense de 1820'de Korteiz tarafından tamamen ortadan kaldırılmıştır. Portekiz'de ise Engizisyon mahkemeleri 16 ve 18.yüzyıllar arasında 30000 kişiyi kınamış, 1175 kişiyi canlı canlı yakmış, 633 kişinin de maketini yakmıştır. 29590 kişiyi ise çeşitli cezalarla cezalandırmıştır (Demirci, 1995, s. 240). İngiltere de Engizisyon varlık gösterememiştir belki ama çeşitli davalarda işkence ile sorgulama kullanılmıştır. Her ne kadar İngiltere de işkence olmadığı yönünde yaygın bir kanı olsa da Scott bunun yanlış bir söylem olduğu konusunda ısrarcıdır. Scott bu iddianın, işkencenin İngiliz hukukunda yasal olarak tanımlanmamış olmasından kaynaklandığını belirtir. Ona göre İngiltere de göreneksel hukuk hiçe sayılarak kralın otoritesi ile hem itiraf ettirmek hem de tanıklığa zorlamak için birçok davada işkence uygulanmıştır (Scott, 2001, s. 102).

İşkencenin yasaklanmasının temelini oluşturan etmenlerin başında modern hapsetme<sup>4</sup> yönteminin yavaş yavaş kabul görmesi gösterilebilir. Prusya Kralı II. Frederick, 1740 yılında gerçekleşen taç giyme töreninden sonra, o tarihe kadar sıradan hale gelen işkenceyi yasakladı ve onu "vahşi olduğu kadar da faydasız" olarak nitelendirdi. Kralın arkadaşı olan Voltaire'da, hukuk sisteminde kullanılan işkenceyi sert bir şekilde eleştiriyordu. Bu ve benzeri düşünceler aslında Aydınlanma süresince işkencenin ortadan kaldırılmasına sebep olan hareketin doğmasına sebep olmuştur (McCoy, 2006, s. 28).

---

<sup>4</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*.(Çev. M.A. Kılıçbay).( 6. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

### 2.2.3. Aydınlanma Dönemi

18. yüzyılın ortalarına kadar işkence hem Batı'da hem de Çin'de yasal ve sıradan hale gelmişti. Bu süre içerisinde mahkûmiyetler, itiraflar ve görgü tanıklarının ifadelerine göre verilmiş, işkence sanıklardan itiraf almak, bilgi edinmek ve sıra dışı suçları cezalandırmak amacıyla kullanılmıştır (Paker, 1999, s. 3). Aydınlanma çağında, bilhassa XVI. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak ortaya çıkan, önde gelen düşünürlerin işkence konusunda gösterdikleri yoğun çabalar sonucunda işkencenin yasaklanması konusunda ciddi ilerlemeler kaydedildiği söylenebilir. Bu süreç, insan hakları ihlallerine duyarsız kalmayan düşünürlerin fikri mücadeleleri ile başlamış ve hukukun zaferiyle sonuçlanmıştır (Coşar, 2010, s. 16). Aslında Montaigne (1533-1592), Beccaria (1735-1794), La Bruyere (1645-1696), Montesquieu (1698-1755), Voltaire (1694-1778) vb. düşünürlerin mücadele ettikleri şey yasalarda var olan meşru bir uygulamaydı (Artuk, 1990, s. 2) ve bu yönüyle de savunulması çok kolay olan bir durum değildi. Birçok düşünür elbette işkenceyi insani bulmuyordu fakat belki de çok daha önemli olan bir şey üzerinde duruyorlardı haklı olarak. O da acının insana neler yaptırabileceği gerçeği idi. Örneğin Montaigne "Denemeler" (1580) adlı yapıtının çeşitli yerlerinde işkencenin yanlışlığı ve acımasızlığına değiniyor ve bu konuyla ilgili olarak şöyle diyordu:

Acı masuma da yalan söyletir. ... Binlerce insan işlemedikleri suçları yüklenip başlarını vermişlerdir. ... Acıya katlanabilen gerçeği gizler. Ama bir de katlanamayan vardır. Çünkü neden acı yaşanan şeyi daha çok söylettirecek, olmayan şeyi söylemeye beni zorlamayacak olsun? ... Onca acılardan kaçmak için insan neler yapmaz, neler söylemez ki? (Montaigne, 1999, s. 113, 114).

Yaşadığı dönem (1645-1696) içerisinde meydana gelen işkence olaylarına kayıtsız kalmayıp protestoda bulunan La-Bruyere:

İşkence vücut yapısı zayıf bir masumu mahvetmek ve kuvvetli bir suçluyu kurtarmak için hayret verici ve emin bir icattır. Cezasını görmüş bir suçlu reziller için bir ibret teşkil eder. Mahkûm olmuş bir masum bütün namuslu adamları ilgilendirir. Kendim için hırsız ve katil olmayacağım diyebilirim, fakat günün birinde böyle sanılarak cezalandırılmayacağım çok cüretli bir konuşma olur (Seviğ, 1961, s. 8),

diyerek işkence ve gerçek arasındaki düşüncelerini dile getirmiştir. Hem mahkemelerin suçlama mantığının çarpık olduğunu hem de işkencenin kuvvetli ve

zayıf insanlar üzerindeki etkisinden bahsederek dönemin düşünürlerinin işkence olayına bakışını ortaya koyan bir tavır sergilemiştir. Montesquieu ise olaya, işkencenin adaleti sağlamada bir zorunluluk olmadığından bahsederek yaklaşır ve bugün der Montesquieu, son derece medeni bir millet<sup>5</sup> bu yönteme başvurmamıştır ve bundan da hiçbir zarar görmemiştir (Montesquieu, 1998, s. 157).

Engizisyon muhakeme usulünün bir ürünü olan işkenceyi Voltaire, zalimliği ile ün yapmış Romalı İmparatorlar Caligula ve Neron üzerinden yaptığı bir karşılaştırma ile değerlendirir:

Mademki işkenceyi son delil olarak kullanan Hıristiyan milletler vardır. Ne diyorum, sade Hıristiyan milletler, değil, Hıristiyan papazları vardır. Calugula'lar, Neronlar bu şiddeti tek bir Romalı vatandaş hakkında tatbik etmeye cesaret edemediler. Fransa'da kanun yerini tutan kitaplarda bu menfur kelimelere rastlanmaktadır: Hazırlayıcı işkence, geçici işkence, olağan üstü işkence, deliller mahfuz tutularak yapılan işkence, iki üye huzurunda yapılan, bir hekim bir cerrah huzurunda yapılan, gebe olmayan kadınlara ve kızlara yapılan işkence, öyle sanılır ki bu kitapların hepsi cellat tarafından telif edilmiştir (Seviğ, 1961, s. 32).

Beccaria 1764 yılında yayımlanan “De delitti e delle pene” adlı, Türkçeye “Suçlar ve Cezalar Hakkında” adıyla çevrilen kitabının XVI. bölümünü işkence konusuna ayırmıştır. Beccaria burada suçun ya gerçek olup işlendiğini ya da gerçek olmayıp işlenmediğini söyler. Ona göre eğer suç gerçekse, ona ancak yasaların öngördüğü ceza verilebilir ve bu durumda suçlunun itirafı yararsızdır dahası yapılan işkencede anlamsızdır. Eğer suç gerçek değilse durum çok daha vahimdir çünkü suçu kanıtlanmamış bir insana eziyet etmek büyük bir vahşettir. İşkencenin çarpık mantığını ortaya koyduğu o mükemmel paragrafla devam eder Beccaria: Asıl gerçek der, bir zavallının kasları ve sinirlerindeymiş gibi onu oradan işkenceyle çıkarmaya çalışmak gerçeği bilerek çarpıtmak demektir. Belli ki güçlü kuvvetli bir suçluyu aklayıp, zayıf bir masuma hüküm giydirmenin en güvenilir yoludur işkence (Beccaria, 2014, s. 86).

Aydınlanma düşünürleri işkencenin kaldırılması için yoğun bir çaba sarf etmişler ve bu düşünceler zamanla meyvelerini vermeye başlamıştır. İngiltere’de yasal işkence 1640 yılında sona ererken 1708’de de İskoçya’da meclis kararıyla kaldırılmıştır.

---

<sup>5</sup> Vasfi Raşit SEVİĞ Engizisyon Muhakeme Usulü adlı çalışmasında Montesquieu’nun burada “medeni millet” derken İngilizleri kastettiğini belirtiyor. “Engizisyon Muhakeme Usulü”, Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi, 18 (1), 1961, s.14

İsveç 1734 yılında işkenceyi kaldırmış, İsveç'i 1740 yılında Prusya ve bazı Alman devletleri, 1767'de Rusya, 1776'da Avusturya, 1776'da Portekiz izlemiştir. Düşünceleriyle İtalya'da bunu başaran Beccaria'dır ve İtalya'da işkence kaldırıldığında tarihler 1786'yı göstermektedir. İşkence tezgâhı ve kırbaçlamanın Fransa'da 1789'da ağır bir darbe yemesini sağlayansa Voltaire'dir. Bu tür çabalar diğer ülkelerde de peş peşe sonuçlarını vermeye başlamış ve 1801' de Rusya'da, 1812'de İspanya'da ve 1873 yılında da Japonya'da işkence uygulamalarına son verilmiştir (Scott, 2001, s.122, 148; Nuhoğlu'ndan Akt. Boran, 2010, s. 13).

#### **2.2.4. Modern Zamanlar (19. yy'dan Günümüze)**

19. yüzyıl boyunca Avrupa devletleri, işkence sembollerinin yerini polis, mahkeme ve cezaevi gibi modern hukuk ve cezalandırma sembolleriyle değiştirdi (McCoy, 2006, s. 28) fakat sembollerin değişmesi veya hukuk metinlerinde işkenceye dair yasaklamalar getirilmiş olması işkenceyi tam anlamıyla sonlandırmadı. İşkence cezalandırma adı altında neredeyse batılı ülkelerin tamamında uygulanmaya devam edildi (Scott, 2001, s. 148).

İşkence 1900'lerin başında Avrupa'da tekrar ortaya çıktı. I. Dünya savaşından sonra İtalya, Almanya ve Sovyetler birliği işkence uygulamalarını yeniden canlandırdı. 1945'te son bulan II. Dünya Savaşından sonra, işkence, batılı devletlerin sömürgesi olan devletlerde ve özellikle Fransa'nın sömürgesi olan Cezayir'deki Fransız görevlileri arasında varlığını sürdürmeye devam etti. 1956-57 yılları arasındaki Cezayir'deki Ulusal Kurtuluş Cephesinin (FLN) başlattığı ayaklanmayı bastırmak ve direnişin altyapısını kırmak için onuncu paraşüt birliği görevlendirildi. Bu birliğin FLN üyelerine yaptığı işkenceler o kadar korkunçtu ki duyulmasıyla birlikte FLN'ye katılımda bir anda patlama yaşanmasına ve devamında da Fransa'nın Cezayir'deki 130 yıllık hâkimiyetinin kaybedilmesine neden olmuştu (McCoy, 2006, s. 28, 31). Onuncu Paraşüt Birliği'nin uyguladığı işkenceler dünyaya, kendisi de birliğin işkencelerine maruz kalan Fransız gazeteci Henri Alleg<sup>6</sup> tarafından duyuruldu.

---

<sup>6</sup> 1921 yılında doğan Fransız gazeteci ve yazar Henry Alleg Cezayir bağımsızlık savaşı sırasında Onuncu Paraşüt Birliği tarafından 1957'de tutuklanarak "Temizleme Merkezinde" uzun süre işkenceye maruz kaldı. Serbest kaldıktan sonra gördüğü işkenceleri Sorgu (La Question) adlı

Sanatçı Vann Nath'ın çalışmalarına da yansıyan Kamboçya'daki işkenceler 1976-1979 yılları arasında başbakanlık yapan Pol Pot döneminde meydana geldi. Pol Pot'un bu işkencelerinin yanı sıra birçoğu işkence nedeniyle olmak üzere Kızıl Kmerleri tarafından 3 milyon Kamboçyalı katledildi (Yüksel, 2008, s. 196).

Amerika insanlık tarihindeki işkence yöntem ve tecrübelerinin birçoğunu miras olarak almış ve çeşitli bahanelerin arkasına gizlenerek bunları tatbik etmiştir. Soğuk savaşın devam ettiği yıllarda Sovyetler Birliği ve Avrupa'daki diktatör ülkelerden ve tabii ki 11 Eylül olaylarından sonra da başta Müslüman coğrafya olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinden Guantanamo ve Ebu Garip hapishanelerine toplanılan sözde suçlu insanlar Amerika'nın işkence tezgâhlarından geçirilmiştir (McCoy, 2006, s. 32, 217). 21. yüzyılın işkence sembolü Guantanamo ve Ebu Garip'tir artık. Guantanamo, Küba'nın Guantanamo körfezinde bulunan Amerikan askeri üssünün adıdır. Kamp X-Ray ya da Gitmo diye de anılmaktadır. Ebu Garip ise Bağdat'a otuz iki kilometre mesafedeki bir hapishanedir. Saddam Hüseyin zamanında hapishane olarak kullanılan mekân Amerika'nın Irak'ı işgalinden sonrada aynı amaç için kullanılmaya devam edilmiştir. Dünya, Amerikan askerlerinin 2003 yılından itibaren burada yaptıkları işkencelerden, 2004 yılında basına sızan fotoğraflardan Amerikan CBS kanalı vasıtasıyla haberdar olmuş bütün dikkatler bir anda Ebu Garip hapishanesine ve oradaki işkencelere çevrilmiştir. Hapishanede kırk dört farklı vakada işkence uygulandığı ortaya çıkmıştır. Fotoğraflara yansıyan bu işkenceler Batıdaki şiddet geleneğinin görsel alana yansıyan en yeni örnekleri olarak değerlendirilmiş ve bu gelenek göz önünde bulundurularak bu fotoğrafların okuması yapılmıştır. Geleneğin Pathosformel'ini<sup>7</sup> Ebu Garip işkence fotoğraflarında açık bir biçimde görmek mümkündür. Aslında bu fotoğrafları bu kadar tartışmalı yapanda sahip olduğu bu tarihsel bağlar ve mesajlardır (Uyaroğlu, 2007, s. 11, 17). Hapishanedeki Satar Cabbar (Gilligan<sup>8</sup>) adlı mahkûmun kolları iki yana açık bir halde teneke kutu üzerinde ve ellerine elektrik kabloları bağlanmış vaziyette çekilen fotoğrafı İsa'nın çarmıhtaki halini anımsatırken (Tatar, 2016, s. 14) Cabbar'ın,

---

kitabında anlattı. Kitap yasaklanmasına rağmen el altından yüzeli bin kopya sattı. Bu kitap Fransa'da 18. Yüzyıldan beri siyasi sebeplerden dolayı yasaklanan ilk kitap oldu. Alleg'in gördüğü işkenceler hakkında detaylı bilgi için Bkz. Alleg, H. (1998), Sorgu, Evrensel Basım Yayın, 2. Baskı, İstanbul.

<sup>7</sup> Kavram hakkında detaylı bilgi için Bkz. Eisenman, S.F. (2007). Ebu Garip Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri, İstanbul: Versus Kitap.

<sup>8</sup> Gilligan, Amerikalı askerler tarafından Satar Cabbar adlı mahkuma verilen isim.

fotoğrafın çekildiği mekâna doğru giderken çekilmiş fotoğrafı ise İsa'nın Golgota yolundaki haç taşıma sahnelerine benzemektedir. İsa'yı en iyi şekilde aşağılamanın yolu olarak çarpmıha gerilme görülürken Irak'lı mahkûmları aşağılamanın yolu olarak ise bedeninin Homoerotik bir nesne olarak kullanımını seçilmiştir. Mahkûmların oral ve anal sex pozisyonlarına sokulmaları, kadın iç çamaşırı giydirilmesi, diğer mahkûmların ve özellikle kadın askerlerin önünde mastürbasyon yapmaya zorlanmaları Ebu Garip'teki Homoerotik işkenceyi gösteren uygulamalardır. Bunların hepsi de Arap ve Müslüman toplumlarda batı toplumlarına nispeten çok daha rahatsız edici durumlardır ve Ebu Garip'teki tutuklulara karşı kültürün bir işkence aracı olarak kullanımına da güçlü birer örnektirler (Caldwell, 2007, s. 179).

Ayrıca Strappado<sup>9</sup> olarak bilinen, Jacques Callot'un baskı resimlerinde de gösterdiği Engizisyon'dan miras bu işkence yöntemi ve su işkencesi de Ebu Garip'te kullanılan işkence türlerindendi. Aslında bu yöntemlerin birçoğu daha önce Guantanamo'da kullanılmış olan yöntemlerdi ve en önemlilerinden biri de “duyusal yoksunluk” olarak adlandırılan yöntemdi. Guantanamo'dan sızan fotoğraflarda görülen mahkûmların kulaklarındaki kulaklık, gözlerindeki ışık geçirmeyen siyah gözlükler, burun ve ağızlarını kapatan maskeler, başlarına geçirilen torbalar ve ellerindeki eldiven veya benzeri şeylerin hepside bu yöntem için kullanılan araçlardır. Duyusal yoksunluk yöntemi McGill Üniversitesi Psikoloji Bölümü başkanı olan Donald O. Hebb tarafından 1951-1954 yılları arasında geliştirilen bir yöntemdi. Bu yöntemde Hebb, deneklere ne elektrik şoku, ne uyuşturucu ilaç veriyor ne de onlara şiddet uyguluyordu. Hebb, sadece deneklerin gözlerine pilot gözlüğü takıyor, içinde buldukları kabinin ses geçirmezliği sayesinde işitme duyularını sınırlandırıyor ve ayrıca dokunma duyularını sınırlandırmak için deneklerin ellerine kalın eldivenler giydirdiyordu. Kullanılan bu yöntem Guantanamo'da mahkûmlara uygulanan yöntemlerle hemen hemen aynıydı. Hebb uyguladığı yeni yöntemle kısa süreli yoksunluğun bile insan psikolojisinde yıkıcı bir etki yarattığını, deneklerin “parçalanmaya çok yakın tepkiler” verdiğini keşfetti (McCoy, 2006, s. 51, 52). CIA'nın mali desteğiyle geliştirilen bu ve benzeri yöntemler sorgulamalarda bilgi elde etmek amacıyla kullanılan modern yöntemlerdi. Daha önce bedene uygulanan

---

<sup>9</sup> Strappado, bilekleri arkadan bağlanmış kurbanın yerden kaldırıldıktan sonra aniden serbest bırakıldığı ve zemine ulaşmadan hemen önce ani bir hareketle durdurulduğu eski bir cezalandırma veya işkence şekli. <http://www.dictionary.com/browse/strappado> Erişim Tarihi: 22.02.2017

cezanın yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine etki eden bir ceza geçiyordu (Foucault, 2015, s. 51).

Bedene müdahale eden işkence yöntemleriyle “kaslarda” ve “sinir uçlarında” aranan gerçek modern zamanlarla birlikte, duyulardan yoksun bırakılan zihnin deliliğinde aranmaya başlandı. Duyusal yoksunluk yöntemi 2004 yılının ortalarından itibaren Guantanamo’ya kaçırılan kırk dört ülkeden yedi yüze yakın tutuklu üzerinde denendi. Üstelik bu tutuklulardan bazıları on üç yaşındaki çocuklardı (McCoy, 2006, s. 180). Aynı yöntemlerin birçoğu yukarıda da bahsedildiği gibi Ebu Garip’te de kullanıldı. Olayların bilgileri dışında meydana geldiğini bu durumun içerindeki “birkaç çürük elma”nın işi olduğunu söyleyen Amerikalı yetkililerin yalan söylediği, işkencelerin emir komuta zinciri içerisinde yapıldığı daha sonraki raporlarla<sup>10</sup> ortaya çıkmıştır. Bu durum çalışmanın önceki bölümlerinde de açıkça belirtildiği gibi işkencenin bir iktidar enstrümanı olduğunu bariz bir şekilde ortaya koymaktadır.

---

<sup>10</sup> Detaylı bilgi için bkz. <https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/documents/CRPT-113srpt288.pdf> Erişim tarihi:07.02.17





### 3. AZAP (ACI) ÇEKTİRMENİN KUTSALLIĞI

“Acı çekiyorum, o halde varım.” Samuel Beckett

Louis de Jaucourt *Encyclopédie*'de azabı “Dayanılması az veya çok olanaksız olan, acı veren bedeni ceza” şeklinde tanımlamaktadır (Foucault, 2015, s. 73). Dilimize Arapçadan geçen bu kelime “terk etmek, vazgeçmek, vazgeçirmek” gibi anlamlara gelen “azb” kökünden türemiş bir isim olup “işkence, eziyet ve elem” anlamlarında kullanılmaktadır. İşkence ve eziyetin hem beden hem de ruh üzerinde etkili oldukları düşünülürse, azap hem maddi hem de manevi bir ceza özelliği taşır (Yavuz, 1991, s. 302). Acı çektirme gelişigüzel ve sıradan kişiler tarafından yapılmaz. Böyle olduğu takdirde azap çektirme sadist bir zihniyetin eylemi olur. Oysa azap çektirme kuralsız bir öfkenin azgınlığıyla bağdaştırılmaması gereken teknik bir iştir. O, acı çekenin damgalanması ve acı çektiren iktidarın dışavurumu için tertip edilmiş ayinsel bir çerçevedir. İlkeli ve soğukkanlıdır. Azap çektirme adaleti yerine getirmek için yapılmaz. Yaralanmış olan iktidarı/egemeni iyileştirmek ve yeniden işler kılmak için yapılır. “Egemen” acı çekenin bedeninde ve ruhunda yaralar açarak kendini sağaltır ve yüceltir. Bedene açılan yaralar iktidarın silinmeyecek olan ve herkes tarafından görülecek işaretleridir (Foucault, 2015, s. 74, 94).

Azap çektirmek kutsaldır. Kutsallığı işkence eden iktidarın kutsallığındandır. Bu yönüyle yanılması ya da hata yapması mümkün değildir. Eninde sonunda gerçeği açığa çıkartan bir tarafı vardır (Foucault, 2015, s. 87). Onun için Yunanlılar işkenceye “αναγαιος” adını veriyorlardı. “αναγαιος” gereklilik, kaçınılmaz olan demektir. Bir kader ya da bir doğa kanunu gibi düşünülür ve öyle kabul edilirdi (Han, 2016, s. 15). İktidarın koyduğu kurallar dışına çıkıldığında başa gelmesi mukadder olan. Demek ki birey kutsalla ilişkisinde dikkatli olmak durumundadır. Din (religion) kelimesinin Latince “dikkatli olmak” kelimesinden türetildiği düşünülünce anlaşılıyor ki, bireyin hakkında “dikkatli” olduğu şey, kutsalın tezahürlerinde bizzat gizli olan tehlikeli güçtür (Berger, 2005, s. 66).

Bedenin geleceğine hükmeden, onun şeklini değiştirip farklı bir biçime sokan iktidar, bedenın geleceğine hükmederken aynı zamanda bedenın geleceği üzerinden kendine

de bir süreklilik elde etmiş olur. “Egemen”in bu kapsayıcılığı karşısında azap çektirilen beden faniliğinin farkına varır ve iktidarın kutsallığını bir kere daha tasdik eder. Azap çektirmenin tarihi aynı zamanda kutsalında tarihidir. Burada kutsal derken kastettiğimiz insanın dışında olsa da onunla ilişki halinde olan esrarengiz ve korkutucu bir gücün özelliğidir (Berger, 2005, s. 65). Bu güç Tanrı’yı temsil eden bir güç olabileceği gibi, bir şahsı, bir zümreyi, bir partiyi, bir kurumu ve ya bir ulusu temsil eden siyasi, ideolojik veya hukuki bir güçte olabilir. Bedene, tarih boyunca iki şey için azap edilmiştir. Bu şey, kutsallık anlamında, kökü aynı olan fakat yukarıya çıktıkça dalları ikiye ayrılan din ve devlettir. Birinin zayıfladığı yerde diğeri devreye girmiş, elde ettiği güç ölçüsünde biri diğeri kullanmıştır. Bedene yapılan bu müdahale din ve devlet için olmadığı zamanlarda bile bu ikisi aracılığı ile meşrulaştırılmaya çalışılmıştır.

Meşruiyet kısaca kurallara ve usule uygunluk olarak tanımlanabilir. Daha geniş anlamda ise meşruiyet din, ahlak, hukuk, gelenek gibi değişik kaynak ve yaptırıma sahip toplumsal düzen kurallarına uygunluğu ifade eder (Aybakan ve Dönmez, 2004 s. 378) ve ister bir birey olsun isterse bir kurum, bir kral veya dini bir lider, söyleyeceği söz sergileyeceği bir davranış bu kurallara uygun olmak durumundadır. Bu meşrulaştırıcılar arasında “din” en güçlü ve en yaygın olanıdır.

### **3.1. Tanrı’nın Cellâtları**

Tarih, savaşların, egemenlik ve güç mücadelelerinin, siyasi ve dini vakaların meşrulaştırılmasında dinin ya da daha doğru bir ifade ile dini meşrulaştırmanın büyük öneme sahip olduğunu göstermektedir (Okumuş, 2005, s. 2). Bu mükemmel araç sadece olayları meşrulaştırmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal kurumları da benzer bir maharetle meşrulaştırır. Bunu yaparken onları ontolojik bir konuma yerleştirir, yani onları kutsal ve kozmik bir alana dâhil ederek meşrulaştırır (Berger, 2005, s. 76).

“Egemene” veya “toplumsal kurumlara” meşruiyet kazandıran din, doğal olarak bunların eylemlerini de, onlara kutsallık atfederek meşru görür. Bu işlem kimi zaman var olanı muhafaza etmek için kullanılabilirdiği gibi, bazen de mevcut olanı terk

etmek onu düzenlemek ya da tamamen ortadan kaldırarak yerine yenisini getirmek amacıyla da kullanılabilir (Okumuş, 2005, s. 4).

Dini meşrulaştırma sadece dünyevi kurumlar ya da olaylar için değil, dinin kendi koyduğu yasa ve ya yasakları dönüştürmek, yok saymak, belli bir süre askıya almak içinde işlevsel bir yapıya sahiptir. Örneğin işkence, birçok dinde yasaklanmasına rağmen, toplumsal, siyasi veya ekonomik sebeplerden dolayı, dini metinler mevcut duruma göre yorumlanarak <sup>11</sup> yeniden meşrulaştırılmıştır. Birçok kutsal metnin yasakladığı bu olay, aynı metinlerin farklı bölümlerine atıflar yapılarak ve ya çeşitli tarihi olaylar emsal gösterilerek meşrulaştırılmaya çalışılmıştır. Aşağıdaki bölümde, ele alınan konunun sınırlılığı çerçevesinden hareket edilerek, dinin <sup>12</sup> tarihi süreçte, genelde şiddeti özelde ise işkenceyi nasıl meşrulaştırmanın aracı yapıldığının tespiti yapılmaya çalışılacaktır.

### 3.1.1. Kutsal Roma'nın Sapkın Hıristiyanları

Hıristiyanlık, Roma İmparatorluğu egemenlik sınırları içerisinde ortaya çıkmış, bu sınırlar içerisinde gelişmeye ve yayılmaya başlamıştır. İmparatorluk yöneticileri tarafından hoşgörü ile karşılanmayan bu yeni dini hareket, IV. yüzyıla kadar İmparatorluk sınırları içerisinde sapkın olarak görülmüştür. Bunun nedeni Roma İmparatorlarının aynı zamanda dini lider olmalarıdır. Her sitenin ruhani olarak bir koruyucusu vardır ve bu kutsal otoriteye karşı çıkmak aynı zamanda kamuyu koruyan otoriteye de karşı çıkmak olarak görülmüştür. Hıristiyanların söylemleri ve davranışları imparatorluk tanrılarına saygısızlık olarak değerlendiriliyor bu davranışlarından dolayı da imparatorun dini egemenliğini tanımayan sapkınlar olarak düşünülüyorlardı. Bu durum Hıristiyanların Roma İmparatorluğu tarafında sıkı



**Resim 3.1.** Bertram of Minden ,  
Çarmıha Germe (1394)  
Eyalet Müzesi,

<sup>11</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Görgün, T. (2003). Anlam ve Yorum. İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

<sup>12</sup> Burada ele alınacak olan dinler Roma İmparatorluğu'nun Pagan dini, yer yer Yahudilik ve çoğunlukla Hıristiyanlık olacaktır.

takibata uğramalarına ve şiddetli cezalara ve işkencelere maruz kalmalarına neden oluyordu (Erooğlu, 2004, s. 93, 95). Bu ceza ve işkencelerin ilki M.Ö. 4 yılında doğan ve yaklaşık olarak 30 yaşlarında tebliğ faaliyetlerine başlayan İsa'ya yapılmıştır. Hıristiyan kaynaklara göre M.S. 27 veya 29 yılında Yahudi din adamlarının tahriki, Roma İmparatorluğu'nun Yahudiye eyaletinin valisi Pontius Pilatus'un emri ile Kudüs'te çarmıha gerilerek öldürülmüştür (Kaymaz, 2014, s. 3). Bu ilk ceza ve işkenceden sonra Hıristiyanlar üzerindeki baskılar M.S. 54 yılında İmparator olan Neron zamanında resmi takibatlar şeklinde artarak devam etmeye başladı. Katolik kilisesine göre ilk papa olan Petrus çarmıha gerilerek idam edilirken, Pavlik Kiliselerinin kurucusu olarak kabul edilen Pavlus da Roma'da başı kesilerek Neron zamanında idam edilmiştir (Eusebios, 2011, s. 61, 62.).

Roma Senatosunda görevli olan pagan tarihçi Tacitus (M.S. 56-120) o dönemde meydana gelen olayları şöyle anlatır:

Neron halk tarafından Hıristiyanlar olarak adlandırılan ve iğrençlikleri yüzünden nefret edilen bir sınıfa akıl almaz işkenceler uyguladı. Önce suçlu olduğu düşünülen herkes tutuklandı. Birçok insan hüküm giydi. Ölümüne her çeşit alay konusu eklendi. Canavar derileri ile kaplı köpekler tarafından parçalattırıldılar. Ya da haçlara çivilendiler (URL 1, Tacitus, 2006).

Titus'dan sonra başa gelen Domitianus, Neron gibi Hıristiyanlara işkence eden bir başka Roma İmparatorudur. M.S. 95 yılı imparator Domitianus'un en ağır işkence ve cezaları uyguladığı dönemdir (Varış, 2000, s. 100). İşkence ve baskıların meşrulaştırılmasında tarihin her döneminde olduğu gibi Romalılarda da din en ön sırada geliyordu. Romalıların kötü ürün elde etmelerine veya şehirleri etkisi altına alan felaketlere Hıristiyanların inançsızlıkları sebep gösteriliyordu (Küçük, 1982, s. 439).

İkinci yüzyılın başlarında imparator olan Trajan'ın Bithynia-Pontus valisi Pliny de imparatorluğun işkencecileri arasındadır. Pliny, Hıristiyanlara, Roma tanrılarına dua ederek onlara tütsü yakmalarını ve son olarak ta İsa'ya lanet okumalarını istemiş, bunu yapmayanları da ölüme mahkûm etmiştir (Kaymaz, 2014, s. 7).

Bu tarihlerden itibaren özellikle Hıristiyanların zaman zaman da Yahudilerin üzerindeki baskılar artmaya başlamıştır. M.S. 193-211 yılları arasında hüküm süren Septimus Severus on sekiz yıllık İmparatorluğu zamanında özellikle Kartaca, İskenderiye ve Korint'te Hıristiyanlara sayısız işkenceler uygulamıştır. Severus'un 202 yılında halkına, Hıristiyanlığa ve Yahudiliğe geçmeyi yasaklamasıyla birlikte işkenceler şiddetlenmeye başlamıştır (Kaymaz, 2014, s. 8, 9). Bu uygulamadan hemen sonra 203 yılında Kartaca şehrinin yöneticisi Roma İmparator'una kurban sunmayı reddettikleri için Hıristiyanları arenada gladyatörlerle dövüşmeye mahkûm ederek onları o dönemin en meşhur cezalandırma yöntemlerinden biriyle cezalandırmıştı (Karakoç, 2016, s. 509).

Sadece iki yıl (249-251) tahtta kalmasına rağmen Hıristiyanlık tarihinde çok kötü bir üne sahip olan İmparator Decius kilisenin o tarihe kadar karşılaşmış olduğu en şiddetli zulmün mimarıdır. 250 yılında çeşitli bildirimler yayınlayarak halkın geleneksel Roma tanrılarına adak sunmalarını emretmiş buna uymayan Hıristiyanları işkence ya da ölüm gibi çeşitli cezalara çarptırmıştır. Decius'tan sonra gelen İmparator Valerian zamanında Hıristiyanlara yapılan işkencelere o tarihlere kadar görülmemiş bir şekilde imparatorlarda katılmaya başlamıştır (Kaymaz, 2014, s. 9, 10). 284-305 tarihlerinde İmparatorluk yapan ve "üçüncü

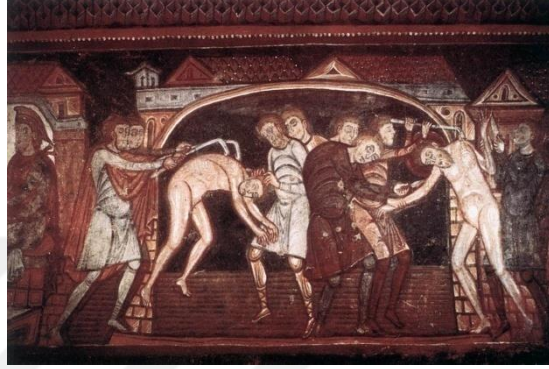


**Resim 3.2.** Arenada panterlere yem edilen suçlular, Roma zemin mozaïği, MS 3.yy, Tunus Arkeoloji Müzesi.

yüzyıl krizi" olarak bilinen duruma son veren Diocletian, Decius zamanında yayınlanan bildirimlere benzer, baskıcı politikaları devam ettiren dört ferman yayınladı. Bu fermanlar Kiliselerin ve kutsal metinlerin yakılmasını, din adamları ve inananların kontrol altına alınmasını emreden bir içeriğe sahipti. Anlatılanlara göre

bu dönemde Circis<sup>13</sup> büyük işkenceler sonucunda öldürülmüştür. Öldürülmesine gerekçe olarak imparatoru tek Allah'a inanmaya davet etmiş olması gösterilir (Demirci, 1998, s. 332). Diocletian zamanında uygulanan vahşi işkenceler sadece Roma'da değil Kuzey Afrika, Mısır ve Filistin bölgelerine kadar yayılmıştı (Kaymaz, 2014, s. 13).

İmparator Diocletan ve onun halefi Galerius (M.S. 305-311) döneminde Hıristiyanlara yapılan ve en uç noktasına ulaşmış işkence yöntemlerinden biride "Ad Bestias" adı verilen vahşi hayvanlara yem edilme cezasıydı. Suçlu kabul edilen kişi özellikle aç bırakılmış aslan, ayı ve kaplan gibi hayvanların bulunduğu bir ortama bırakılarak hayvanlar tarafından parçalanmaları sağlanırdı (Karakoç, 2016, s. 511).



**Resim 3 .3.** Anonim, Aziz Cyprian ve Savinus işkencesi (1100), Fresk, Saint-Savin-sur-Gartempe Abbey Kilisesi, Fransa.

Yaklaşık olarak 285 yıl Roma İmparatorluğu'nun işkenceleri ile yüz yüze kalan Hıristiyanlar 306 yılında imparator olan ve kendiside bir Hıristiyan olan Konstantin'in 313 yılında yürürlüğe koyduğu Milan Fermanı ile rahat bir nefes almış nerdeyse üç asır süren işkence ve baskı dönemi sona ermiştir. Bu baskı ve işkence dönemlerinde Hıristiyanlara yapılan işkenceler zaman zaman siyasi sebeplerle meşrulaştırılmaya çalışılmış olsa da genellikle Roma tanrılarına tapmama, onlara kurban vermeme, Hıristiyanların inançsızlıkları yüzünden bereketin eksilmesi gibi dini sebeplerle meşrulaştırılmıştır.

---

<sup>13</sup> Yorgi (Yun: Γεώργιος Georgios; Lat: Georgius; Ar: جرجس Cercis ö. 23 Nisan 303). Hakkında çok az şey biliniyor. Üçüncü yüzyılın sonlarında, Kapadokya'da asil bir Hıristiyan ailede dünyaya geldiği sanılıyor. Babasının askerlik mesleğini izledi ve İmparator Diocletian'ın maiyetine girdi. İmparator, Hıristiyanlara zulmetmesini emrettiği zaman bunu yerine getirmeyi reddetti. 303 yılında işkence gördü ve Filistin'de idam edilerek ilk Hıristiyan şehitlerden oldu. [http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/george\\_st.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/george_st.shtml) Erişim Tarihi: 22.02.2017

### 3. 1. 2. Engizisyonun Ayak Sesleri

Hıristiyanlar İsa'nın çarmıha gerilmesinden çok kısa bir süre sonra, Romalı İmparatorların baskı ve işkencelerinin yanı sıra, çiçeği burnunda bir din olan Hıristiyanlık içerisinde ortaya çıkan çeşitli yorum ve görüşleri temsil eden guruplarla da uğraşmak zorunda kalmışlardır. Yeni dinin önde gelenleri tarafından sapkın (Heretik) olarak adlandırılan bu guruplar bazen çok zayıf bazen de çok güçlü hareketler olarak Hıristiyan tarihi içerisinde hep var olagelmişlerdir. Üçüncü yüzyılın ortalarında Kartaca Piskoposu olan Aziz Kiprianos'un "Extra Ecclesiam nulla salus/Kilisenin dışında kurtuluş yoktur" deyişi Hıristiyanların o güne kadarki ve o günden sonraki düşüncelerinin tercümanı olmuş ve kilise kendi düşünce ve öğretilerine karşı çıkan kişi, kurum ve düşünceleri dışlayarak "heretik" olarak damgalamıştır (Uzunoglu, 2010, s. 8).

Bir anlayışın ya da bir gurubun Ortodoksi, Heterodoksi ve Heresi olarak adlandırılması, o anlayışın veya düşüncenin aslına uygun olup olmayışından ziyade ekonomik, siyasi ya da toplumsal destek olarak güçlü olup olmaması sonucunda ortaya çıkmıştır. Burada çoğunluğun din anlayışını Ortodoksi temsil ederken bu merkezi din anlayışının dışında kalan görüş ve guruplar ise Heterodoksi olarak anılmışlardır (Temiz, 2010, s. 15). Kilise Babaları ve diğer önde gelen din adamları arasında kabul gören yaygın görüşün dışındaki bu hareketlerle yer yer hoşgörü ile mücadele edilmeye çalışılmışsa da çoğunlukla dışlamaya ve şiddete dayalı bir dindarlaştırma, sindirme veya yok etme siyaseti kullanılmıştır. Bu politikaların yetersiz kaldığının düşünüldüğü dönemlerde - ki hemen hemen 13. yüzyılın ilk çeyreğine denk gelir, Engizisyon Mahkemeleri kurulmaya başlanmıştır. İşte Hıristiyanlar içerisinde, Engizisyon zihniyetinin filizlenmesinde, sapkınlar olarak adlandırılan bu gurupların tanımlanması, tespit edilmesi ve bu tanımlama kapsamına girenler hakkında yapılması gereken işlemler gibi konulardaki fikirler etkili olmuştur (Erooglu, 2004, s. 95).

Yahudilik içerisinde bir yenilik hareketi olarak ortaya çıkan Hıristiyanlık, (Toprak, 2013, s. 912) Roma'nın resmi dini olmadan önce devlet içerisinde din özgürlüğü olması gerektiğini savunmuş olsa da aynı özgürlük isteğinin kendi içerisinde çıkan



guruplarca talep edilmesi durumunda onları Kilisenin aforoz silahıyla vurmuş, bu davranışlarını da kutsal metinleri kullanarak meşrulaştırmıştır. Hıristiyanlar zayıf oldukları ilk dönemlerde devletle ve toplumla olan ilişkilerini ya da inanç özgürlüğü gibi meseleleri daha alttan alıcı bir tavırla biçimlendirirken güçlenmeleriyle birlikte, özellikle de din özgürlüğü konusundaki düşünceleri farklı bir şekle bürünmüştür. Hıristiyanlığın resmiyet kazanmasıyla birlikte Romalı İmparatorlar kendilerini bu dinin koruyucusu olarak görmeye başladılar. Bu durum Hıristiyanlığın siyasalaşmasının önünü açarken aynı zamanda din özgürlüğü düşüncesinden uzaklaşmalarına ve hem kendi içerisinde farklı görüşlere hem de diğer inançlara karşı daha toleranssız olmalarına yol açmıştır. İlerleyen yıllarda imparatorlar, konsillerde sapkın olarak kabul edilenleri inançlarından dönmedikleri için ya sürgün etmiş ya da ağır cezalarla cezalandırmışlardır. Bu dönemde, İsa'nın Tanrı ile aynı özden olmadığını savunan Aryüs ve taraftarları ile Meryem'e Teotokos "Tanrı Anası" denemeyeceğini söyleyen Nestorius ve destekçileri çeşitli baskılara maruz kalmışlar ve sürgün edilmişlerdir (Erooğlu, 2004, s. 93, 95).

Hıristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren ortaya çıkmaya başlayan farklı görüş ve guruplar, mevcut dini yapının (Kilisenin) kendisini evrensel ilan ettiği dördüncü yüzyıla kadar basit teolojik tartışmalar sonucu türeyen farklılaşmalar olarak algılanmıştır (Temiz, 2010, s. 17). İlk heretik gurup olarak sayılabilecek olan ve daha sonraları Ebianiler adını alacak olan Judaisantlar İsa'yı normal bir insan olarak görüyor ve Pavlus'un mektuplarını da reddediyorlardı (Aydın, 1998, s. 354). İlk iki yüzyıl içerisinde ortaya çıkan ve kilise için çok tehlikeli olarak görülen diğer bir akımda Gnostisizm olmuştur (Temiz, 2010, s. 19).

Başta kilise babaları olmak üzere birçok Hıristiyan yazar ve ilahiyatçı, Gnostisizmi Hıristiyanlık içerisinde çıkan heretik bir gurup olarak değerlendirmiş, 1. ve 2. yüzyıllarda yaşamış ve Gnostisizmin ilk liderlerinden biri sayılan Simon Magus'u bütün sapıklıkların kaynağı olarak görmüşlerdir (Gündüz, 1998, s. 143). Erken dönemlerde Heretik olarak görülen başka bir akımda doketizmdir<sup>14</sup>. İsa'nın haça gerilmediğini, onun yerine İsa'yı Romalılara teslim eden Yudas İscariot'un çarmıha

---

<sup>14</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Temiz, B. (2010). Hıristiyanlıkta Heretik Bir Grup Olarak Doketizm ve İsa Anlayışı. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

gerildiğini savunmuştur. Onlara göre Tanrı, İsa ve İscariot'un yerlerini çarmıh olayından hemen önce değiştirmiştir (Gündüz, 1998, s. 99). Hıristiyanlıktaki en önemli sembol ve anlatıların temelini oluşturan bu olayın Doketikler tarafından kabul edilmeyişi onların sapkın bir gurup olarak görülmesine yol açmıştır (Temiz, 2010, s. 19).

M.S. 2.yüzyılda ortaya çıkan ve etkinliğini 4.yüzyılın sonlarına kadar devam ettiren Montanizm hareketi (Cengiz, 2003, s.42) merkezi Katolik kiliseden farklı olarak piskoposların söylemlerinden ziyade peygamberi söylemlere sahip eskatolojik<sup>15</sup> ideolojiler geliştiren bir guruptur (Kaçar, 2002, s. 40). 177 yılında Papa Eleutherus tarafından aforoz edilen bu hareket Kudüslü Cyrill ve Epiphanius tarafından çocuk katilleri ve her türlü pislği işleyen sapkınlar olarak yaftalanır. Kutsal Ruha küfrettikleri de iddia edilen bu hareket (Cengiz, 2003, s. 52) Ortodoks İznik Hıristiyanlığı tarafından da birkaç kuşak boyunca kâfir ilan edilmiştir (Lawlor, 1915, s. 828). 326-379 tarihleri arasında heretik olarak görülerek Katolik Kiliseden kovulan Valentianlar hakkında, Galya'nın Lugdunum şehrinin piskoposu Irenaeus, "bizim gibi konuşmalar da, bizden farklı düşünüyorlar" der ve onların inanç sistemlerini putperestlerden aldıklarını sadece kavramları ve isimleri değiştirdiklerini iddia eder (Kuşçu, 2011, s. 97).

Ortaya çıktığı dönem içerisinde İmparatorluğu ve Kiliseyi bir hayli meşgul eden Donatizm<sup>16</sup> hareketi, M.S. 4. yüzyıla, Kartacalı olarak bilinen Donatus tarafından kurulmuştur. Romalıların ağır baskılarına maruz kalmışlar, ortadan kaldırılmaları için üzerlerine gönderilen ordular tarafından büyük katliamlarla yok edilmeye çalışılmışlardır (Gündüz, 1998, s. 100). İmparator Constans 347'de, Donatistlerin yaşadıkları bölge olan Kuzey Afrika'ya, süren tartışmaları yatıştırmak için Paulus ve

---

<sup>15</sup> Eskatoloji (Yunanca *έσχατος* yani "son" sözcüğünden) teoloji (dinbilim) ve felsefenin bir bölümüdür. İnsanlığın nihai kaderi veya dünya tarihini sonuçlandıran olaylar, daha kaba bir tabirle dünyanın sonu ile ilgilenir. Birçok din, öğretisi veya kültürün sonu gelecekte olacak bir olay olarak kutsal metin, mit veya folklorda belirtilir. Daha geniş bir açıdan, eskatoloji Mesih, Mesih Çağı, ahiret ve ruh gibi konuları da kapsayabilir. Farklı inanışların eskatolojik inançları ve düşünceleri farklı olsa da belli benzerlikler var olabilir. Hıristiyanlık eskatolojisinde apokaliptik bir felaket sonrası gelecek bin yıllık refah krallığı inancı vardır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Eskatoloji>, Erişim Tarihi: 20.11.2016

<sup>16</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Turgut, R. (2011). Donatizm, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Macarius adında iki yargıç gönderilmiş, daha da şiddetlenen tartışmalar sonucunda Macarius, Felicinus ve Marcus gibi piskoposlar tutuklatılmıştır. Tutuklanan piskoposlar yapılan işkencelerle öldürülmüş, Donatus ise 355'te gönderildiği sürgünde ölmüştür (Turgut, 2011, s. 34, 35).

Bu tür heretik hareketlerin Hıristiyanlık içerisinde sayıları gittikçe artarak devam etmiştir. Bulgar Çarı Peter (927-969) zamanında, önceleri Ortodoks bir papaz olan “Bogomil” tarafından bu günkü Bulgaristan sınırları içerisinde kurulan Bogomilizm, şeytan ve İsa'yı tanrının iki oğlu olarak gören bir düşünceye sahipti (Gündüz, 1998, s. 68). Bogomillere göre Ortodoks kilisesinin törenleri, kutsal eşyaları ve ikonaları, şeytan tarafından yaratılmışlardı. Şeytan tarafından yaratılansa anlamsız ve yararsızdı. Onlara göre haçtan da nefret etmek gerekiyordu, çünkü İsa haça gerilerek işkence çekmiş ve öldürülmüştü. Ortodoks inanç geleneğine fazlaca sert sayılacak bu karşı çıkışlar, dini yapıyı hırpaladığı gibi toplumsal, siyasi ve ekonomik yapıyı da ciddi oranda tehdit ediyordu. Kilise ve devlet çıkarlarının iç içe geçtiği bir dönemde merkezi din anlayışının reddi yasalara karşı çıkış ve halkı isyana teşvik olarak okundu ve bu sosyal anarşizme karşı kilise, egemenlerin kutsallığını savunarak, çar ve soyluların Tanrı tarafından görevlendirildiklerini iddia etti (URL 2, Begomiller, 2004).

Egemenlerin kutsalla bağ kurularak meşrulaştırılması burada da devreye girmiş, Bogomillerin etkinliğinin ortadan kaldırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bogomilizm, sürgün ve işkence gibi değişik zulümlerle karşı karşıya kaldıkları tarihi vesikalarda sabit olan, binlerce mensubu bulunan heretik bir hareket olarak, bölgenin hâkim ve baskın inançları tarafından deyim yerindeyse kökünün kazınması için bütün çabalar sarf edilmiştir (Hodziç, 2007, s. 41). Lyon'lu Valdo tarafından 12. yüzyılın sonlarına doğru Fransa' da kurulan hareket (Uzunoglu, 2010, s. 17)



**Resim 3. 4.** Kazıkta yakılan Heretikler, (1487), İngiliz Kütüphanesi.

Katolik Kilisesi'nin ciddi tepkilerine neden olmuş 1182 ve 1183 yıllarında aforoz edilen hareket III. Innocent döneminde baskı ve işkencelerin hedefi haline gelmiştir (Testas, 2003, s. 48). Hemen hemen aynı yüzyılda ortaya çıkmış olan Katarizm<sup>17</sup> hareketiyle birlikte Engizisyon fikrinin oluşmasında etkili olduğu düşünülmüştür. Aslında Patristik dönemde birçok heretik unsur için kullanılan Katar ismi, özellikle 12. Yüzyıl Almanya'sındaki bir hareket için kullanıldı. Fransa'nın güneyinde Albigenler adıyla anılan bu hareket, İtalya'da da Katarlar olarak adlandırıldı (Gündüz, 1998, s. 77). Katolik Kilisenin uğraşlarına rağmen önü alınamayan Katarizm hareketinin sonunu 13. yüzyılda Haçlı ordularının düzenlediği bir sefer getirmiştir. Bu sefer 20 bin kişinin katledilmesi ve hareketin keşişlerinin yakılarak öldürülmesiyle son bulmuştur (Martin, 2009, s. 18, 19).

Kilisenin heretikleri ortadan kaldırabilmek için başvurduğu cadılaştırma ve şeytanlaştırma yöntemlerine Katarları yok etmek içinde kullandıklarını görmekteyiz. Channes'li Adémar'ın hazırladığı bir raporda Katarların şeytana taptıkları ve bu yüzden yakıldıkları zaman ateşten korkmadıkları belirtilmiştir. Yirmi yıl süren Albi seferleriyle büyük ölçüde direnişi kırılmış fakat tatmin edici bir sonuç elde edilememiş ve Katar inancına sahip insanlar ortadan kaldırılamamıştır.

Bu tip hareketlerin tamamen ortadan kaldırılması sebebiyle heretik unsurları belirleyecek, heretik olduklarını kanıtlayacak ve bunun sonucunda onları cezalandıracak yani daha önce Papa III. Innocent'ın yaptığı soruşturmaları sistematik hale getirecek bir kuruma gereksinim duyulmuştur (Uzunoğlu, 2010, s.24, 54).



**Resim 3. 5.** 13.yy'daToulouse'deki Valdisyanlarıntoplu olarak yakılmasını gösteren gravür (17. yy Anonim).

<sup>17</sup> "Kathar kavramı, ilk olarak XII. yüzyılın ortalarında Almanya'da Ekebert tarafından kullanılmıştır. Aynı zamanda İtalya'da Moneta ve Sacconi da bu kavramı kullanmıştır. Fransa'da düalistler için yaygın olarak Albigenler adı kullanıldığı için Katharlar ifadesi fazla yaygın değildi". Detaylı bilgi için Bkz. Hodziç, İ. (2007). Bogomilizm Ve Bosna- Hersek Bogomilleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.

### 3. 1. 3. Tanrının Çocukları ve İblisin Çocukları

Dini meşrulaştırma ya da diğer bir deyişle yasallaştırma, insani açıdan tanımlanan bir gerçekliği nihai, evrensel ve kutsal bir gerçekliğe bağlamak demektir (Berger, 2005, s. 79). Bu eylemin tarihteki en önemli örneği ve kurumsallaşmış hali, milyonlarca insanı yargılayıp, yüz binlercesini işkenceyle ve çeşitli yöntemlerle öldüren engizisyon mahkemeleridir. Bu yapı zihinsel oluşumundan kurumsallaştığı sürece ve daha sonra devam ettiği 19. yüzyılın ortalarına kadar yaptığı bütün işkenceleri ve katliamları dini bir kurum olmanın verdiği gücü de arkasına alarak dini bir söylemle kutsallaştırmıştır. Tarih bize gösteriyor ki işkence bin yıllardır birçok devlet ve kurum tarafından kullanılan bir cezalandırma ve bilgi edinme yöntemidir. Birçok kurum ve devlet bu yöntemi kullanmış olmasına rağmen, engizisyon mahkemeleri olarak bilinen bu mahkemeler şiddetin ve işkencenin en uç örneklerinin sergilendiği bir kurum olarak tarihteki istisnai yerini almıştır.

20. yüzyılın başlarında görüşleri Katolik kilisesinin resmi görüşü olarak kabul edilen ve fikirlerinin tartışılması günah işlemekle eş görülen Thomas Aquinas (1225-1274) veya bilinen adıyla Aquinolu Thomas (Ağaoğulları, 1998, s. 198) 1322'de aziz ilan edilmiştir. Aquinolu Thomas'ın Hıristiyanlığa bu kadar etki etmişken Engizisyon mahkemelerinin kuruluş felsefesine katkıda bulunmamış olması elbette düşünülemez. O'nun sapkınlar hakkındaki görüşleri çok sert olmuş ve bu görüşler mahkemelerin meşruiyetini sağlayan en önemli delillerden biri sayılmıştır. Thomas'ın kalpazanlarla sapkınlar arasında ilişki kurduğu görüşleri şöyledir:

Sapkınlar konusunda, birisi onlar için biri de Kilise için değerlendirilmeye alınacak iki husus vardır. Elbette onlar, günah sebebiyle aforoz edilmeli sadece Kilise'den atılmakla kalmamalı, aynı zamanda ölüm ile dünyadan atılmalıdırlar. Ruhun hayatını idame ettiren imanı bozmak, dünyevi hayatı idame ettiren parayı bozmaktan çok daha ağırdır. Sonuç olarak, nasıl ki para kalpazanlarının veya diğer uğursuzların seküler prensler tarafından ölüme mahkûm edilmeleri hukuki ise sapkınların da sadece Kilise'den atılmakla kalmayarak ölüm cezasına çarptırılmaları da hukukidir. (L'Encyclopedie Catholique'den Akt. Erooğlu, 2004, s. 96).

Bu aşamadan sonra mahkemelerin söylem ve eylemleri her türlü aşırılığa kapı aralayacak şekilde gelişti. Yapılan her hareket azizlerin veya kutsal metinlerin sözlerinden yola çıkılarak meşrulaştırılıyordu. Korkunç işkencelerin yapıldığı Engizisyon Mahkemelerinde sorgulayıcıların görevleri, ruhlarını şeytana satmış olduğu düşünülen suçluların suçlarını itiraf etmelerini sağlamaktı. Engizisyon sorgucularına göre ölüm cezasına çarptırılan sapkın, ölümüyle kendisini cehennem azabından koruyacak olan Mesih'in müjdesine nail olacaktı. Mahkeme, suçluları yakarak öldürmesinin sebebini ise bu günahkârları günahlarından kurtarmak istemesiyle açıklıyordu (Ünüştü, 2008, s. 55, 56).

Yapılan uygulama ve işkencelere karşı çıkılması mümkün değildi çünkü yapılanların kaynağı ilahi idi. Mahkemelerde suçlulara avukat verilmemesi Allah'ın Âdem ve Havva'yı yargılamakta avukat ve şahide gerek duymadan yargılama yaptığı şeklinde bir yorumla meşrulaştırılıyor hatta bu yönüyle tanrının ilk engizitör olduğu bile söyleniyordu (Esgin, 1998, s. II). Tanrısal bir yargılama şekline müdahale etmek ne kilise içinden ne de dışından mümkün olmadığı gibi bu yargılamaya destek olmayanlar, onu eleştirenler veya yargılanmış olanlarla ilişkilerini devam ettirenlere kutsal metinlerden bölümlerle bir çeşit tehdit mekanizması işletiliyordu.



**Resim 3.6.** Pedro Berruguete "Aziz Domingo de Guzman Bir Auto-da-fe'yi Yönetirken", (1503), Prado Müzesi.

Suçluların yakılmasına örnek olarak “Bir kimse bende kalmazsa, çubuk gibi dışarı atılır ve kurur. Böylelerini toplar, ateşe atıp yakarlar.” (Yuhanna: 15, s. 207) bölümü örnek olarak gösterilebiliyor, sapkın olarak görülenlerin dışlanması, ispiyonlanması içinse “Size gelip de bu öğretiyi getirmeyeni evinize almayın, ona selam vermeyin. Çünkü böyle birine selam veren, kötü işlerine ortak olur.”(Yuhannanın II. Mektubu: 10–11, s. 471) gibi bölümler örnek gösteriliyordu.

Engizitörlerin görevlerini büyük bir şevkle yapmalarının bir sebebi yaptıkları işin kutsal olduğuna inanmaları, bir diğer nedeni de kilise ve halk tarafından büyük bir saygıyla karşılanıyor olmalarıydı. Örneğin laik hukuk temsilcileri veya Papa'nın engizitörlere "Dinin hamiyetperver majesteleri" gibi bir isimle hitap etmesi veya Papa'nın piskoposlara "Saygıdeğer Kardeşim" diye hitap ederken engizitörlere "Sevgili Oğlum" şeklinde hitap etmesi bu soruşturmaları yürüten ve uygulayanların elde ettiği konumu göstermektedir. Ayrıca engizitöre itaatin Papa'ya itaat olarak düşünülmesi veya piskopos ve engizitör tarafından çağrılan bir kişinin önceliği engizitöre vermesi de (Uzunoglu, 2010, s. 56) onların elde ettiği saygınlığa bir örnek olarak gösterilebilir.

Engizisyon sapkın olarak gördüğü kişileri işkence sonrası ölüm cezalarına çarptırıldığı gibi, hem bunların hem de bir ceza olarak sadece mallarına el konulan sapkınların mallarıyla da zenginliğine zenginlik katıyordu. Papa III. Innocent göreve geldiği ilk günlerde Viterbe Katolikliğine 25 Mart 1199 tarihinde "Vergentis in senium" fermanını gönderir. Bu fermanla papaya karşı suç işleyenlerin ölüm cezasına çarptırılacağı ve mallarının müsadere edileceği bildirilmektedir. Daha hafif suç işleyenlere uygulanan para cezalarından ve idam sonucunda malları müsadere edilenlerden elde edilen gelirler üç şekilde pay ediliyordu. Birinci kısım teşkilatın bulunduğu şehre ayrılıyordu ki bu gelirle başta şehirdeki kilise olmak üzere çeşitli imar işleri yapılıyordu. İkinci kısım teşkilatta bulunan memurlara ödenecek maaşlar için kullanılıyor, üçüncü kısım ise engizitörlere ve piskoposlara tahsis ediliyordu (Esgin, 1998, s. 234, 367).

Engizisyon mahkemeleri, suçluları yakalama ve yargılama sürecinde elde edilen dünyevi kazançlara ve saygınlığa ek olarak ilahi bir kazanç kapısı da olmuştu. Papa III. Alexander bu görevde yer alan memurlara, Hıristiyan halkı sapkınlardan korumayı, kilisenin din anlayışından uzaklaşanların tutuklanması, aforoz edilmesi ve mallarının ellerinden alınmasını kutsal bir cihat olarak ilan etti ve bu uğurda çaba sarf edenlere "endüljans"<sup>18</sup> verileceğini bildirdi (Demirci, 1995, s. 238).

---

<sup>18</sup> "Endüljans dinsel olarak bağışlanan günahın geriye kalan dünyevi cezasının Mesih ve azizlerin faziletine dayanılarak kilise tarafından affedilmesidir. Hıristiyanlığın günah bağışlama sakramentine bağlı olarak ortaya çıkan endüljans uygulaması zaman içinde Ortaçağ Katolik Kilisesi'nin dinsel



Engizisyon mahkemelerinin hışmına uğrayanlar sadece dini farklı yorumlayıp sapkın olarak görülenler olmamış, onların yanı sıra bilim adamları da bu zulümden nasibini almıştır. Giordano Bruno (1548-1600) bir filozof, rahip ve gökbilimcidir. Kiliseden farklı düşüncelere sahip olmak yüzünden 17 Şubat 1600'de Roma Katolik Kilisesi'nin Engizisyon mahkemesinde yargılandı. Sapkın ilan edildi ve Roma'da diri diri yakılarak idam edildi (Marcus, 1996, s. 56). Bruno'nun söylediği bir söz, onu yargılayan mahkemeyi ve zihniyetini en iyi anlatan sözlerden biridir. "Tanrı iradesini hâkim kılmak için yeryüzündeki iyi insanları kullanır; yeryüzündeki kötü insanlar ise kendi iradelerini hâkim kılmak için Allah'ı kullanırlar"(Öztürk, 2008, s. 12).



**Resim 3.7.** Joseph Nicolas Robert-Fleury. "Galileo Engizisyonun Huzurunda" (1847), Louvre Müzesi.

Bu bilim adamlarının en bilineni Galileo Galilei'dir. Galileo'nun dünyanın güneş etrafında döndüğü iddiası kilise tarafından şiddetle karşılanmış ve Galileo'nun mahkemede yargılanmasına kadar varmıştır. Galileo'nun bu iddiası Kutsal Kitapta yer alan Yeşu'nun güneşe hareketsiz durma emri verdiğini belirten beyanlarına ters

---

istismarına uğramıştır. Günahların dünyevi karşılıklarının para ile ödenmesi uygulamasına dönüşen bu Katolik sömürsüne en güçlü tepki, yine bir Katolik rahip olan Martin Luther'den gelmiştir. Luther Katolik Kilisesi'nin endüljansları istismar ettiğini meşhur Doksan Beş Tezi ile ilan etmiş ve böylece Protestan deformasyonu başlamıştır". Detaylı Bilgi için Bkz. Olgun, H. (2005). Katolik Kilisesi'nin Endüljans Uygulaması Ve Protestan Reformuna Etkisi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt.18-19, s. 327-345.



düştüğü için mahkeme tarafından yargılandı. Galileo Kopernik'in görüşlerini benimsemeyeceği, sözlü ya da yazılı olarak öğretmeyeceğine dair ant içerek söz verdi (Bulu, 2008, s. 21) ve böylece mahkemenin kutsal gazabından kurtulmuş oldu. Galileo temkinli davranmak zorundaydı çünkü daha 16 yıl önce Giordano Bruno Kopernik'in görüşlerini savunduğu için yakılarak öldürülmüştü.

Galileo'nun doğumundan yirmi yıl kadar önce engizisyonda yargılanan, ünlü bir Fransız çevirmen ve bilim adamı olan Étienne Dolet (1509-1546), kilise tarafından ateistlikle suçlanmış ve engizisyon tarafından idam edilmiştir. Bilim adamlarını idam eden bir mahkeme elbette eserlerini de göz ardı edemezdi. Sadece Gırnata'da 1 milyon cilt kitap Engizisyon Mahkemesinin kararıyla yakılmıştı (Eser, 2010, s. 146, 149). Bu kitapların imhasına sebep olan da yine yerleşik kilise düşüncesiyle olan farklılıklardı. Kilise bu kitapların yakılmasını, birçok bilim adamına yaptığı suçlamayı yönelterek meşrulaştırıyordu: Hıristiyanları sapkın fikirlerle aldatıyor.

Engizisyon mahkemelerinden nasibini alanlar arasında cadılıkla suçlanan kadınlarda bulunmaktadır. 1990'larda araştırmacılara kısmen açılan arşivler, İspanyol ve Roma engizisyonları döneminde yaklaşık 1 milyon kadının öldürüldüğünü belgelemektedir. Engizisyonun Dominiken rahipleri özellikle farklı, bilgili ve dişil kadınları cadılıkla suçlamış, cadılığın ölümcül bir suç olduğunu ve bunun hiçbir şekilde savunmasının yapılamayacağına karar vermiş (Arslan Karaküçük, 2010, s. 46) bu karar sonucunda birçoğu işkencelerden geçirilip yakılmak suretiyle hepside idam edilmiştir.



**Resim 3. 8.** Pedro Berruguete ,Dominic de Guzman ve Albigensians (1493-99) Prado Müzesi.

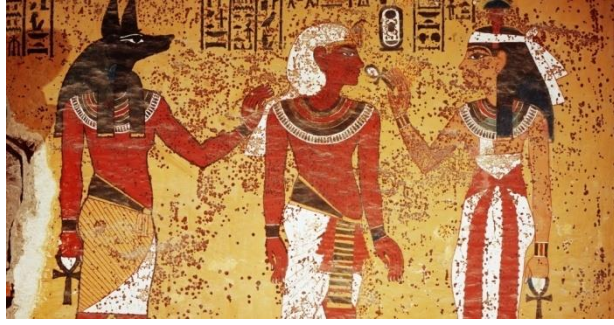


**Resim 3. 9.** Johann Jakob Wick koleksiyonundan (1555). Zürih Merkez Kütüphanesi, Baskı, Çizim ve fotoğraf arşivi, İsviçre.

### 3. 2. Ölümlü Tanrının Cellâtları

Yeryüzündeki egemenlerin kutsanması tarih boyunca çok farklı olmayan birkaç şekilde meydana gelmiştir denebilir. Bu egemenler ya kendilerinin tanrı olduklarını iddia ediyor, ya tanrı tarafından görevlendirilmiş üstün kişiler olduklarını söylüyorlar ya da iktidarlarının kaynağının ilahi olduğunu savunuyorlardı. Bu durum insanlığın, tarih içerisinde karşılaştığı sosyal, siyasi veya ekonomik olaylarla farklı bir yapıya bürünmüş gibi görünse de aslında durum aynı bestenin farklı güftelerle okunması gibidir. Burada beste kutsallık ise güfte de tarihin seyrine göre ya bir kral, ya bir papa ya da bir ulus/devlet olabilmektedir. Zaman zaman bu unsurlar birlikte hareket ettikleri gibi, zaman zaman ayrıştıkları da görülmektedir. Tanrıya ait birçok özelliğin iktidar sahiplerine transfer edildiğini görmek (Ay, 2008, s. 51) insanlığın yürüdüğü yolun birçok aşamasında mümkündür. Günümüzde liderlerin ya da bazı devletlerin veya devlet uygulamalarının kutsal olarak görülmesinin bilinen ilk izlerine antik çağda rastlanır. Antik çağdaki en büyük medeniyetlerden biri olan Antik Mısır (M.Ö. 3050)'ın yöneticileri olarak bilinen Firavunlar, kendilerini tanrının oğlu olarak görürlerdi. Hem sosyal varlığın hem de egemenliğin yegâne kaynağı olarak doğuştan Tanrı kabul edilirdi (Ateş ve Ünal, 2004, s. 30).

Elde edilen verilere göre Mısır'da kralların tanrı olarak tapınılması M.Ö. 3.binyıldan itibaren ortaya çıkmaktadır. Tapınma, kralın, tanrının çocuğu olmasından kaynaklanıyordu ve kral kadar krallıkta kutsaldı (Lutz,'tan Akt. Yurtsever, 2015, s. 5). Bu anlayışın bir sonucu



**Resim 3. 10.** Kral Tutankamon (M.Ö. 1333-1323) Mısır tanrıları Anubis ve Nephthys.

olarak, siyasi gücün yanı sıra kutsalla da bağlantı kurularak meşrulaştırılan hanedan üç bin yıldan fazla bir süre bölgeye hükmetmiş, bu zaman zarfı içerisinde ve özellikle Piramitlerin yapımı sırasında birçok insana zulüm ve işkence yapılmıştır. Akad devleti M.Ö. 2360-2112 tarihleri arasında hüküm sürmüş ve tarihin ilk dünya devleti olarak bilinen devlettir. Kurucusu Sargon, Tanrıların, annesini tarihe rehberlik yapması için yükselttiklerini, Enlil'in<sup>19</sup> kendisini koruduğunu ve Enlil tarafından kendisine yukarı denizden aşağı denize kadar olan bölgelerin verildiğini söyler. Ayrıca Sargon, İştar'ın<sup>20</sup> kalfası olması sebebiyle savaşçı ve fetihçidir.

Akad devletinden sonra kurulan Amurru devletinin (M.Ö. 20.-14.yy) hükümdarı Hammurabi de kendisini Tanrı Marduk tarafından, dağınık halde duran dünyanın dört tarafını bir araya getirmek ve hâkimiyeti altında birleştirmek için görevlendirilmiş biri olarak görüyordu(el-Faruki ve el Faruki, 1999, s. 43, 45). Hammurabi, Kanunların kendisine tanrı tarafından yazdırıldığını söyler. Bu sözler tanrı sözleridir ve Hammurabi de tanrının yeryüzü temsilcisidir. Hammurabi'nin bir tanrı-kraldan daha çok rahip-kral olarak ülkesini yönettiği, Hammurabi dönemine ait stel üzerindeki bilgilerden anlaşılmaktadır (Yurtsever, 2015, s. 6). Asur kralı Tiglatpalasar da Tanrı Assur'un vahiyleriyle yönlendirildiğini ve Tanrılar tarafından görevlendirildiğini söyleyen bir başka kraldı (el-Faruki ve el Faruki, 1999, s. 50).

<sup>19</sup> "Mezopotamya'nın en büyük tanrısını dile getiren tanrı anlamındadır. Yeryüzüne hâkim olan, onu yöneten odur. Atmosfer güçlerini de o yönetir; şimşekler fırtınalar, onun buyruğundadır."

<sup>20</sup> "İştar, Akad mitolojisinde bir tanrıçadır. Tanrıça İştar Venüs gezegenini temsil eder. Bereket, aşk ve savaş tanrıçasıdır. İştar'ın batı dillerinde kullanılan karşılığı, 'yıldız' anlamında 'star' (İngilizce), 'Stern' (Almanca)'dır". <https://tr.wikipedia.org/wiki/Enlil>, <https://tr.wikipedia.org/wiki/İştar>, Erişim Tarihi: 12.11.2016.



M.Ö. 1650 yılında orta Anadolu’da kurulan ve “bin tanrı ili” (Kinal, 1991, s. 208) olarak adlandırılan Hitit devleti, antik devletlerin birçoğunda olduğu gibi teokratik bir devlettir. Hitit krallarının güçlerini Tanrıdan aldığı kabul edilir, kralın emirleri Tanrı’nın emirleri olarak görülürdü ve bu emirlere karşı gelenler ölüm cezası ile cezalandırılırdı (Yaman, 2011, s. ii). “*Bin tanrı ili*”nde kral ülkesinin tüm tanrılarının başrahibiydi ve tanrıdan aldığı yetkiyle tebaasına adalet dağıtmaktaydı. Hitit krallığında kral tanrı değildi belki ama hanedan ve kendisi kesinlikle kutsaldı (Yurtsever, 2015, s. 6). Buda kutsal kökenli bir yönetimin görmesi gereken işlevi fazlasıyla yerine getiriyor, kralların hareket alanını tanrıların hareket alanının seviyesine çıkartarak onların manevra alanını genişletiyordu.



**Resim 3. 11.** Kral Hammurabi’yi güneş tanrısı Şamaş’ın huzurunda gösteren stel, (M.Ö. 1750),

Roma İmparatorluğunda yönetimin cumhuriyetten monarşiye doğru kaydığı Caesar dönemine kadar Roma’da bir tanrı-kral anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Her ne kadar cumhuriyetin sonlarına doğru Caesar, kendisinin tanrının soyundan geldiğini iddia etmiş olsa da bu anlayışı yerleştirememiştir. İmparator Augustus, Actium savaşından sonra kendisini tanrının çocuğu (*divi filius*) olarak ilan etmiş ve bu onu yaşayan tanrı konumuna taşımıştır. Bu tanrı-kral anlayışı erken imparatorluk için yeni bir anlayıştı belki ama Principatus<sup>21</sup> dönemi boyunca yaygın bir uygulama olarak devam etti (Yurtsever, 2015, s. 2). Roma İmparatorluğunda tanrı-kral anlayışı belirli bir dönem kabul görmüş olsa da Romalı yöneticilerin otoritesinin kaynağı olarak genellikle toplum gösterilirdi. Hıristiyanlığın imparatorluğa nüfuz etmesi ve özellikle Pavlus’un öğretileriyle bu düşünce yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı.

<sup>21</sup> Principatus: “Principate kelimesi, Latince *şefya* da *birinci* anlamındaki *princeps* sözcüğünden türetilmiştir ve resmen devletin başı ve/ ya da hükümetin başı olmasına bağlı olmaksızın bir politik liderin baskın olarak hâkimiyeti elinde tuttuğu politik rejimi tanımlamak için kullanılır. Roma İmparatorluğu’nun ilk imparatoru Augustus’un rakiplerini yenerek imparatorluğunu ilan ettiği MÖ 27 yılıyla, İmparator Numerian’ın 284 yılındaki ölümü arasında geçen ve güçlü bir politik liderin hâkimiyeti altındaki politik rejimi tanımlamak için kullanılan terim”, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Principatus>, Erişim Tarihi: 11.11.2016

Siyasal iktidarın kaynağı artık kutsal iradedir (Köker ve Ağaoğulları, 1998, s. 110). Hıristiyanlıkta, iktidarın kaynağının kutsal olduğu düşüncesinin mimarı aynı zamanda Hıristiyanlığa bu günkü kimliğini de kazandırmış olan Pavlus'tur<sup>22</sup>. Romalılara mektup kısmında Pavlus'un iktidarın kutsallığı ve itaat konusunda ki düşünceleri şöyledir:

Herkes, üzerinde olan hükümetlere tâbi olsun; çünkü Allah tarafından olmayan hükümet yoktur; ve olanlar Allah tarafından tanzim olunmuştur. Bundan dolayı hükümete mukavemet eden Allah'ın tertibine karşı durmuş olur; ve karşı duranlar kendi aleyhlerine hüküm alırlar. Çünkü hükümdarlar iyi işe değil, fakat kötü işe korkudurlar. Ve hükümetten korkmamak ister misin? İyi olanı yap ve onun tarafından metholunursun; çünkü sana iyilik için Allah'ın hizmetçisidir. Fakat kötü olanı yaparsan, kork; çünkü kılıcı boş yere taşımıyor; çünkü Allah'ın hizmetçisidir, kötülük yapana gazap için intikamcıdır. Bunun için yalnız gazaptan ötürü değil, fakat vicdandan ötürü de tâbi olmak lazımdır. Çünkü bunun için de vergiler eda edersiniz; çünkü daima gayretle devam ederek tam bu iş için Allah'ın hizmetçileridirler. Vergi hakkı olana vergiyi, gümrük hakkı olana gümrüğü, korku hakkı olana korkuyu, hürmet hakkı olana hürmeti, cümleye hakkını eda edin (Romalılara Mektup, 13/1-7).

Pavlus'un bu düşünceleri Hıristiyanlıktaki devlet ve iktidar anlayışını şekillendiren en önemli unsur olmasının yanında kendisinden sonra gelen Hıristiyan düşünür ve din adamlarını da büyük ölçüde etkilemiştir. Pavlus'tan sonra gelen önemli bir düşünür olan Augustinus (M.S. 350-430) "Tanrı Devleti" (de civitate dei) fikrini ortaya atarak devleti tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak tanımlar ve kilise ile devletin uzlaşarak yönetimi sağlamaları gerektiğini savunur. Kendisinden sonra gelenler ve kilise tarafından geliştirilen bu devlet anlayışıyla birlikte, devletin, tanrının emirlerini uygulamakla meşruiyet kazanacağı iddia edilir. Tanrı emirlerini bilen tek otoriteninse kilise ve papa olduğu tartışılmaz bir gerçektir (URL 3, Şentop, 2004, parag 7). Düşüncelerini bu temeller üzerine oturtan Ortaçağ Hıristiyan Kilisesi, kendisini "Tanrı Devleti"nin yeryüzündeki temsilcisi olarak görmüş, bütün kurum ve kaynaklarıyla bu dünyada hükmetme görevinin kendisine verilmiş olduğunu düşünmüştür (Erdem, 1996, s. 387).

Augustinus'dan sonra Hıristiyan düşünce dünyasında kilometre taşlarından biri olarak kabul edilen Aquino'lu Thomas'ın (1225-1274) devlet felsefesi Augustinus ve

---

<sup>22</sup> Pavlus'un Hıristiyanlıktaki yerine dair geniş açıklama için bkz. Ş. Gündüz (2015). *Pavlus, Hıristiyanlığın Mimarı*, Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

Aristoteles'in bir karması olarak ortaya çıkmıştır. Thomas, devleti yöneten iktidarların meşruiyet kaynağının tanrı olduğunu belirterek, onların tanrının emrettiği kurallar çerçevesinde yönetim gerçekleştirmeleri gerektiğini belirtmiştir (Şaylan, 1981, s. 16, 17). Aquino'lu Thomas'ın kendinden önceki düşünürlerden ayrıldığı çok önemli bir nokta vardır ki oda hükmetme yetkisinin tanrıdan halk aracılığıyla alındığı fikridir. Bu düşünce, Thomas'ın, Aristo'nun düşünceleriyle Hıristiyan teoloji ve metafiziğini birleştirmesi sonucu ortaya çıkmış, yanı sıra seküler devlet anlayışına doğru giden yolun da taşlarını döşemiştir (URL 3, Şentop, 2004, parag 16). Bu aşamadan sonra seküler devlet anlayışı fikri yaygınlık kazanmaya başlamış kilise içindeki ilk güçlü temsilcisi de Alman keşiş ve teolog aynı zamanda Protestanlığın da kurucusu olan Martin Luther (1483-1546) olmuştur.

Luther'e göre seküler rejimin amacı toplumdaki düzeni sağlamaktır. İnsan şiddete meyyal bir varlık olduğu için seküler rejim zorunludur, yoksa toplumda kargaşa oluşacak ve insan insana zulmetmeye ve savaşmaya başlayacaktır. İnsanın, kötülüğü ve günahkârlığı sebebiyle tanrı tarafından hukuk ve kılıçla denetlendiğini düşünen Luther, bundan dolayı seküler devletin tanrı tarafından kurulduğunu söylüyordu. Devlete isyan, tanrıya isyan anlamını taşıdığı için böyle bir durumda devletin kılıç kullanması da bir yerde tanrıya hizmet demek oluyordu. Buradan hareketle Luther seküler devletin yöneticilerini "tanrının cellâtları" olarak görüyor, böylece onlara kutsal kökenli bir meşruiyet alanı açmış oluyordu. Nitekim 1524-1525 tarihleri arasında meydana gelen ve Köylüler Savaşı olarak bilinen hadisede, prensler ve köylüler arasında bir mücadele başlamış, Luther söz konusu ayaklanmayı şiddetli bir biçimde eleştirerek karşı çıkmıştır (Has, 2014, s. 265, 66).

Kilis içinde Lutherle başlayan bu sekülerlik konusu kilise dışındaki düşünürler tarafında da dile getiriliyordu. Haçlı seferlerinin başarısızlığı, arkasından otuz yıl savaşlarının Avrupa üzerindeki büyük yıkımı ve egemenlik konusundaki belirsizlikler. Avrupa'nın içinden geçtiği durum Ortaçağ boyunca ve devamında bir kargaşa ortamıdır. İktidar sahibinin kilise mi kral mı olduğu, kimin neye nasıl müdahale edeceği, kilisenin ve kralın egemenlik sınırlarının belirsizliği ve en önemlisi bu kargaşa ortamının nasıl sonlandırılacağı konusu Avrupa'yı uzun süredir meşgul eden konuların başında geliyordu. Böyle bir ortamda dile getirilmeye

başlanan fikirler, aydınlanma düşünürleriyle birlikte birkaç yüzyıl sonra modern devletin doğumuna yol açacak ve insanlık tarihinin dönüm noktalarından birini meydana çıkartacaktır. Önceleri kilise ve kral arasında meydana gelen egemenlik mücadelesi daha sonra kral ve ulus arasında ortaya çıkacaktır. Ulusun egemenliği ile sonuçlanacak olan bu sürecinin sonunda da hemen hemen bütün kurumlarıyla ve kavramsal altyapısıyla modern devlette doğmuş olacaktır.

### 3. 3. Tanrı Öldü Yaşasın Ölümlü Tanrı

Ortaçağ Avrupa'sında temel yasaları yapma yetkisi Tanrı'nın elindedir. Tanrı bu yetkiyi kutsal düzeni tanımlayarak kullanır. Tanımlanmış bu kutsal düzende ölümlülerin herhangi bir tasarruf hakkından söz edilemez elbette. Tanrı tarafından kurulmuş olan bu yeryüzü imparatorluğunda yasa (*auctoritas*) kilisenin, Kılıç (*potestas*) ise kralın elindedir. Kral tanrının yasalarını uygulayan görevliden fazlası da değildir (Çankaya, 2015, s. 9).

Yasa koyma yetkisinin kilisenin/tanrının elinde olması egemenin de kilise olduğu anlamına geliyordu. Tanrı tarafından düzenlenmiş ve bütün normların tanrı tarafından belirlenmiş olduğu bir alanda kilise, doğal olarak kralın üstünde bir yasa koyucu, kralın üstünde bir egemen olarak konumlanıyordu. Bu yönüyle ortaçağ bir dönüşüm çağıdır. Kral ve kilise (*auctoritas* ve *potestas*) arasındaki egemenlik mücadelesinin kral lehine dönüşümü. Devletin özü anlamına gelen egemenlik (Ağaoğulları ve Köker, 2009, s. 43) anlayışındaki bu dönüşümün mimarı, kavramı da modern anlamda ilk kez kullanan Bodin'dir. Ona göre egemenlik hiçbir otoriteye bağlı kalmadan kural koyabilme, bu kuralı uygulama ve yeri geldiğinde değiştirme veya ortadan kaldırma yetkisidir (Çankaya, 2015, s. 8). Aslında kral ve kilise arasındaki bu mücadele basit bir biçimde kralın iktidar arzusundan kaynaklanan bir durum değil (Baştürk, 2013, s. 72), daha çok bir konum belirleme çatışmasıdır. İşte bu konum, yukarıda da belirtilen, yasayı hem belirleyen hem de uygulayanın konumudur (Saygılı, 2010, s. 71). Devam eden bu mücadele sonunda egemenlik, hükümdara/krala devredilmiştir. Egemenliğin krala devredilmesi aynı zamanda onun ilahi boyutlarının da devredilmesi anlamına geliyordu. "Tanrı'nın mutlak anlamda irade ve kudret sahibi olması... iradesine karşı koyacak bir gücün bulunmaması

şeklindeki teolojik ilke, politik alana yöneticinin irade ve gücünün ve bu güce dayalı icraatlarının sorgulanamazlığı ve dokunulamazlığı şeklinde yansımıştır”(Ay, 2008, s. 51).

Yeryüzü krallığı için bütün kuralları koyan ve bu kuralların işleyişini takip eden tanrının yerini, kendi kurallarını belirleyip halkı bu kurallar çerçevesinde denetleyen yönetici/kral almıştır. Kral derken onun ölümlü bedeni düşünülmemelidir. Çünkü kralın iki bedeni vardır. Doğan ve ölen bedenin yanı sıra kralın birde çağlar boyunca yerli yerinde duran ölmeyen siyasal bir bedeni vardır (Foucault, 2015, s. 66). Bu beden, farklı kurumların meydana getirdiği ve tek bir “egemen” tarafından yönetilen devlettir. Burada egemenliğin kullanılması geçici, egemenlik ise süreklidir. “Egemenliliğin sürekliliği ilkesi, Bodin’in modern devlet kuramına getirdiği en önemli katkıdır. Bu ilke, devletin zamanla sınırlı olmadığını, süreklilik içerdiğini göstermek açısından önemlidir. Kralların fiziksel bedenleri gelip geçer, ama sürekli olan yalnızca kralın temsil ettiği kamusal kişiliktir” (Saygılı, 2014, s. 190), artık kral siyasal iktidarın kurumsallaşmış biçimidir, yani o artık devlettir (Ağaoğulları ve Köker, 2009, s. 34).

Tanrısal özelliklerden kurtarılan egemenlik düşüncesi kralın fiziksel varlığından da ayıklanarak bölünmez, egemenliği devredilemez, bir ve sürekli devlet anlayışı fikrine evrilmiştir (Evkuran, 2003, s. 55). Bu durum aynı zamanda egemenlik zırlı giydirilmiş devlet iktidarının zamanla mutlak iktidar şeklinde yapılanmasının da özgül temellerini oluşturmuştur (Baştürk, 2013, s. 75). Bir zamanlar yeryüzü krallığının mutlak egemeni olan tanrı’nın yerini, aynı ilahi nitelikleri de bünyesine katarak devlet almıştır.

Varlığını güçlü bir biçimde devam ettirebilmek için bütün araçların meşru olduğunu Devletin kulağına Machiavelli fısıldamıştır. Devleti temsil eden prens için tek bir yol vardır: Güçlü olmak. Bunu engelleyense ahlak kuralları ve dindir. Yaşadığı dönemin İtalya’sındaki dağınıklığın tek sebebi olarak kiliseyi görür Machiavelli: “Bizi böyle bölünmüş halde tutmuş ve hala da tutmakta olan odur, Roma Kilisesi’dir... İster cumhuriyet, ister monarşi şeklinde olsun bütün İtalya’yı kapsayan bir yönetimin kurulamamış olması, sırf Kilise’nin yüzündendir.”(Machiavelli, 2007).



Machiavelli'den neredeyse bir yüzyıl sonra aynı kulağa, kendisinin “Ölümlü Tanrı” olduğunu ise Thomas Hobbes fısıldamıştır. Hobbes “Leviathan”<sup>23</sup> adlı eserinde *ölümlü tanrıyı* şöyle tanımlar: İnsanlar bütün güç ve kudretlerini bir kişi veya heyete devretmelidirler. Bütün insanların birbirleriyle yaptığı bir anlaşma vasıtasıyla, hepsinin de bir ve aynı kişilikte birleşmeleridir. Bu yapıldığında tek bir kişilik halinde birleşmiş olan bu topluluk “Devlet” olarak isimlendirilir. İşte o ejderhanın ya da daha saygılı bir şekilde söylenecek olursa *ölümlü tanrının* doğumu böyle olur (Hobbes, 2007, s. 130). Kilisenin egemenlik haklarının ve meşruiyetinin kaynağı olan Tanrı, Hobbes’la birlikte modern devletin bizzat kendisi olmuştur. “Hobbes'a göre, bütün normlar, kanunlar ve bunların yorumları, esas itibarıyla, Egemenin” (Schmitt, 2005, s. 72) yani “ölümlü tanrının” verdiği kararlardır. Hobbes kilisenin teolojik bir kaynağa yaslanarak devletin egemenliğini paylaşmasına karşıdır. Onun öğretisinde - ölümsüz tanrının temsilcisi durumundaki- kilise “ölümlü tanrı”nın/“devletin bir şubesi haline gelmektedir”(Büyük, 2004, s. 176).



**Resim 3. 12.** Leviathanda ölümlü tanrının tasviri.  
Abraham Bosse (1651).

“Düzenleyicilik” ve “denetleyicilik” gibi tanrısal özelliklerin devlete yüklenmesi ve bireyin varlığının devletle özdeşleştirilmesi ise Hegel tarafından gerçekleştirilmiştir. İnsan bütün özelliklerini devletin tanrısal düzenleyici özellikleri sayesinde elde eder. Daha açık bir ifadeyle insan, insanlığını devlete borçludur. İnsanın sahip olduğu bütün değerlerin ve tinsel gerçekliğin kaynağı devlettir. Devlet insanları birbirine bağlayan kutsal bir harçtır (Hegel, 1995, s. 111, 114).

Evrensel olan şey, Devlet'te bulunur. Devlet, ilahi fikrin yeryüzündeki temsilcisidir... Bundan dolayı Devlete Kutsallığın yeryüzündeki tezahürü olarak tapmalıyız ve düşünmeliyiz ki, doğayı anlamak zorsa Devletin özünü kavramak sonsuzca daha zordur... Devlet Tanrının dünyadan geçmesidir... Esasında bilinç ve düşünce bütünlüğe varmış. Devlete özgü şeylerdir. Devlet ne istediğini bilir...

<sup>23</sup> Leviathan Thomas Hobbes tarafından 1651'de yazılmış kitap. *Leviathan* kavramı bu eserde mutlak güç ve yetkilere sahip egemen devleti ifade etmek için kullanılır.

Devlet gerçektir ve... gerçek gerçeklik zorunludur... Devlet kendisi için vardır. Devlet gerçekten var olan, gerçekleşmiş ahlaksal hayattır (Hegel'den Akt. Türköne, 1997, s. 45).

Tanrısal özellikler devlete aktarılmış olsa da devletin işleyişinde bazı aksaklıklar meydana gelebilir, ama “Devletin kusurları dahi onun ilahi güzelliğini zedeleyemeyecektir” (Çankaya, 2015, s. 2). Tanrısal olarak algılanışını zarara uğratmayacaktır. Hegel'e göre devlet araç olmaktan çok amaçtır ve bu yüce amaç için bireyden kendini devlet için feda etmesini isteyebilir (Çuhadar, 2007, s. 126) hatta idaresi altında bulunanlara toplu olarak başka bir dine geçmelerini dahi buyurabilir (Hegel, 1991, s. 214). Çünkü ulaşılmaması gereken yüce amaç için mevcut din uygun değildir ve uygun olmayan bu dinin yerine “ölümlü tanrının” uygun gördüğü yeni bir din ikame edilecektir. Bu durum, devleti temsil eden karizmatik liderler için de geçerlidir. Hitlerin partisindeki yüksek bir görevde bulunan memur o'nun hakkında şunları söylemektedir: “Kendimi bu adamın kimliğinde öylesine yitirmiştim ki haksız olsa bile onu savunabilirdim. Fakat gerçekliğin ve doğruluğun ta kendisi olduğu için Führer haksız olamazdı” (Caillois, 1996, s. 87).

Hiçbir tarihsel dönüşüm kendinden öncekini tümüyle reddedemez. Bu anlamda aydınlanma ile birlikte ilahi olanın yerini beşeri olan, kesin olanın yerini sorgulanabilirlik, din kökenli olanın yerini dünyevi olan alırken, reddedilen bütün bu atıflar (Kılıç, 2011, s. 322) aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu hemen hemen her şeye sirayet etmiştir. Egemenliğin ilahi olduğu düşünülen ilksel şekli belki tanrıdan kurtarılmıştır ama sonra başka bir kutsala mal edilmiştir: ulus. Evet, egemenliğin tarihi serüvendeki son durağı da ulus olmuştur. Devlet daha geniş bir meşruiyet alanı elde edebilmek için egemenliğini ulus üzerinden inşa etmeye başlamıştır. Kralın tebaası anlayışı devletin yurttaşlarına dönüşmüş, sonrasında ise bu yurttaşlık anlayışı ulusla birleştirilerek kutsanmıştır (Kılıç, 2011, s. 321). Bodin bölünmemiş bir egemenliğe sahip devletin gerçek bir devlet olacağını belirtirken, Machiavelli ise bir devletin ulusa dayandığı müddetçe güçlü olacağını (Büyük, 2004, s. 173) ileri sürmüştür. “Schmitt'e göre ulus-devlet homojen bir ulusun varlığına ihtiyaç duyar” (Göztepe, 2015, s. 153). Bu homojenliği bozacak dışarıdan bir müdahale, bütün kutsal söylemleri arkasına alarak bu saldırıyı bertaraf etmeye çalışır.

Ulus, kendini, kendinin kutsallığından yola çıkarak korur. Ulusun buradaki kutsallığı, egemenliğe temel teşkil edişinden kaynaklandığı gibi, kendisi tarafından üretilen modern gelenekler olarak da düşünülebilir. Bu gelenekler zaman içerisinde ulusun ürettiği ve üretenin kutsal olmasından kaynaklanan kutsallardır. Bu durum aslında Amerikalı sosyolog Robert N. Bellah tarafından “Sivil Din”<sup>24</sup> olarak formüle edilen durumun ta kendisidir. Bellah’a göre Sivil Din, her milletin hayatında var olduğunu düşündüğü ve milletlerin tarihsel deneyimlerini aşkın hakikat ışığında yorumladığı bir dini boyutu kast eder (Bellah, 1992, s. 3) şeklinde yapar. Her ne kadar sivil dinin uygulamalarına benzer uygulamalar birçok ulus devlette görülüyor olsa da, bu kavram daha çok Amerika için kullanılmış bir kavramdır. Hitit Kral-Tanrı’larının ya da Mısır Tanrılarının (Firavunların) ürettikleri dini ritüel ve geleneklerden sadece kullanılan dil ve zaman bakımından ayrılan Amerikan sivil dini, konumuz açısından önemli zira bu ülke giriştiği her savaşı, işgal ettiği her ülkeyi, yaptığı bütün işkenceleri, öldürdüğü her insanı bu dinin kutsallarıyla meşrulaştırmaktadır. Görüldüğü gibi ulus-devlet’in, ya da daha geniş bir anlamda düşünülecek olursa “Modern devlet kuramının bütün önemli kavramları, dünyevileştirilmiş ilahiyat kavramlarıdır”(Schmitt, 2005, s. 41). Artık devlet yasayı yapan ve bozan, uygulayan, denetleyen, insanı/bireyi yaratan, ona merhamet eden ve gerektiğinde bireye şiddet uygulayarak onu cezalandırır<sup>25</sup>. Bu uygulamaların hepsinin de meşruluk kaynağı yine ulus-devletin kendisidir. Devlet bu uygulamalarını bazen olağan hallerde gerçekleştirir, bezende olağanüstü durumlarda, ama çoğu zaman olağanüstü durumlarda. Zira olağanüstü durum “ölümlü tanrı”nın sihirli kutusudur. Olaylar, kurumlar ya da kişiler bir kere o alana dâhil edildiği zaman gerçeklikle bağları kopmuş demektir. Çünkü “Olağanüstü halin hukuk için

---

<sup>24</sup> Sivil din Jean-Jacques Rousseau'nun 1762 yılında yayınlanmış olan Toplum Sözleşmesi isimli kitabının 8. bölümünde yer verdiği 4 terimden birisidir. Bu terimler herhangi bir dönemde modern toplumlar için gerekli olan ahlaki ve manevi temellerin neler olarak kabul edildiğine tanımlamak için oluşturulmuştur. Rousseau için sivil din, kutsal otorite ile devletin birleştirilmesinde sadece bir çimento görevi gören toplumsal yardımcıları olarak görülmüştür. Detaylı bilgi için bkz. Jean Jaques Rousseau (2008). Toplum Sözleşmesi. İstanbul: Oda Yayınları., Robert N. Bellah (1975). The Broken Covenant: American Civil Religion In Times Of Trial. New York: Seabury., Ataman, K. (2014). Ulus Olmanın Kutsal Temeli: Sivil Din. Ankara: Sentez Yayınları.

<sup>25</sup> Max Weber’e göre devlet, belirli bir toprak parçası (ülke) üzerinde yasal olarak fiziki güç kullanma tekelini elinde tutan insan topluluğudur. Devlet, güç kullanma “hakkı”nın tek kaynağı kabul edilmektedir. Fiziki şiddet kullanma hakkı başka kurumlara ya da bireylere yalnızca devletin izin verdiği ölçüde tanınmaktadır. Devlet, görevlerini hukukla ve bunu yerine getirme aracı olan fiziki güçle yürütmektedir. Detaylı bilgi için Bkz. Weber, M. (2008) Sosyoloji Yazıları. İstanbul: Deniz Yayınları.

taşıdığı anlam, mucizenin ilahiyat için taşıdığı anlama benzer”<sup>26</sup>(Schmitt, 2005, s. 41). Aklın almayacağı uygulamalar nasıl ki sadece o dinin inananları için geçerlidir, devletin olağanüstü hallerde ortaya koyduğu davranışlarda sadece devlete iman edenler tarafından anlaşılabilir. Tanrı olabilmenin, ya da daha modern bir söylemle “egemen” olabilmenin en önemli göstergesidir “olağanüstü hale karar vermek”(Schmitt, 2005, s. 13).

Kutsallık eşiği bir kere aşıldıktan sonra icra edilen bütün şiddet eylemleri, yapılan bütün işkenceler sıradan ve gerekli şeyler alanında görülür. İnsanlar, temelde yapılanların ne kadar kötü olduğunu bildiği halde içinde bulunulan “olağanüstü hal” ve bu hali uygulayan egemenin kutsallığını göz önünde bulundurarak durumu meşrulaştırmaya çalışır.



**Resim 3. 13.** Jon McNaughto “One Nation Under God”

İnançlarının yanlışlığı, inandıkları şeyin kutsallığındandır. Hitit devletinde tanrıkralların kurallarına uymayanlar, Mısır’da Firavunlara secde etmeyenler, Roma Panteon’larında adak sunmayanlar ya da Engizisyonda kilisenin öğretilerinden farklı düşünenlere azap edilirken onlar oradaydılar. Kudüs’te İsa’nın çarmıhı başındaydılar. Kamboçya’da, Cezayir’de ve Guantanamo’da devletin kutsal çıkarları için insanlar işkencelerden geçirilirken yanı başlarındaydılar. Onlar, “hayatını kutsal saydığı bir amaç uğruna feda etmeye hazır olan”(Hoffer, 2011, s. 8) başka hayatların da bu

<sup>26</sup> Alman hukuk profesörü ve siyaset kuramcısı Carl Schmitt (1888-1985), Plettenberg, Westphalia’da doğdu. Berlin, Münih ve Strazburg’ta siyaset bilim ve hukuk öğrenimi gördü. Görüşleri, aralarında Walter Benjamin, Jacques Derrida, Giorgio Agamben ve Chantal Mouffe gibi isimlerinde bulunduğu çok sayıda düşünür ve siyaset kuramcısının ilgisini çekmiş, hakkında geniş bir tartışma literatürü oluşmuştur. Egemenlik kuramı üzerine kaleme alınmış eseri Siyasi İlahiyat en ünlü eserlerindedir. Egemenlik kavramıyla ‘olağanüstü hal’ kavramı arasında yarattığı koşutluk üzerine temellendirdiği bu metninde, Carl Schmitt, egemenin tanımı, halkı ya da bağlaşıkları karşısındaki konumu, egemenin yetkisi ve meşruiyetinin kökeni gibi belli başlı temaları irdeler. Detaylı bilgi için Bkz. Schmitt, C. (2005). Siyasi İlahiyat. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

uğurda feda edilmesinin normal olduğunu düşünen “kesin inançlılardır”. “Tanrının”, “Tanrı-Kralın” veya “Ölümlü Tanrının” “kesin inançlılar”ı.<sup>27</sup>

Dini meşrulaştırım iktidarın abra kadabra'sıdır. Her seferinde aynı tavşanı farklıymış gibi çıkartma yeteneğine sahip bir şapka, tarihin gördüğü en maharetli illüzyonisttir. Onun için tarihte insanların büyük bir kısmı dini yasallaştırmayı büyük bir şevkle kullanırken çok az bir kısmı dini “düşünceleri” geliştirmekle uğraşmıştır (Berger, 2005, s. 86). Bu illüzyonun Avrupa’da, aydınlanmayla birlikte etkinliğinin azaldığı, egemenliğin gökyüzünden yeryüzüne indirildiği fikri yaygın kabul görse de, aydınlanmanın öldürdüğünü iddia ettiği tanrının hayaleti, seküler Avrupa’nın modern sokaklarında dolaşmaya devam ediyor. Çünkü dinsel düşünceler hakkında ne düşünülürse düşünülün bu dini düşünceler eninde sonunda tüm beşeri kurumların tek kaynağını oluşturmaktadır (Barbier, 1999, s. 87, 88 ).

---












<sup>27</sup> Eric Hoffer bütün kitle hareketlerinde ortak olan bir yönden, ortak olan bir davranma şeklinden bahseder. Bu hareketler ister dini isterse sosyal hareketler olsun hep aynı ortak özellikleri taşırlar. Bütün kitle hareketleri taraftarlarından ölümü göze almalarını ister, içerikleri ne olursa olsun bütün bu hareketler aşırılığı, nefreti ve hoşgörüsüzlüğü körükler. Kitle hareketlerini başarılı kılan bünyesindeki bu kesin inançlılardır. Kesin inançlılara göre içinde buldukları hareket kutsaldır. Hayatlarının bütün anlamı oradadır. Bu kutsal görev yok olursa hayatları anlamsız bir hayat olur. Detaylı bilgi için bkz. Hoffer, E. (2011). Kesin İnançlılar. İstanbul: Plato Film Yayınları.

## 4. ÇARMIHTAN EBU GARİP'E BATI RESMİNDE İŞKENCE

“Aslında tek bir Hıristiyan vardı, o da çarmıhta öldü” Nietzsche.

Batı Sanatı, kendisi için var olmadan önce Hıristiyanlık için var olmuştur. Sanat eseri ve izleyici arasında estetik bir bağ kurulmazdan önce “İsa Mesih” ve “Mü'min” arasında görsel bir bağ kurulmuştur. Batı resmi hacmi, ışığı ve perspektifi keşfetmeden önce “Tanrının oğlu İsa”yı, “Haçı” ve “Azizleri” keşfetmiştir. Batı, sanatı icat etmeden<sup>28</sup> iki bin yıl önce Pavlus Hıristiyanlığı inşa etmiştir<sup>29</sup>. Hıristiyanlık batı resim tarihinin “ilahi” omurgasıdır. Bu omurga olmadan batı resmi, acemi bir ressamın kirli paletine benzer. Eğer batı resminin omurgası Hıristiyanlıksa, Hıristiyanlığın omurgası da haçtır. Haç basit bir sembol olmaktan öte, hem felsefi, hem tarihsel hem de teolojik bir dayanaktır. Haç sadece üzerine İsa Mesih'in gerildiği çarmıhı ifade eden bir nesne değil, Pavlus'un üzerine Hıristiyanlığı inşa ettiği “kutsal” bir yapı malzemesidir. Bu malzeme edebiyattan müziğe, heykelden resme, mimariden süslemeye kadar, önce antik medeniyetlerde sonra Hıristiyan batı medeniyetinin bütün alanlarında kendini göstermektedir.

Dilimize Ermenice'den geçen haç kelimesinin batı dillerindeki karşılığı Latince crux köküne dayanan cross (İng.) croix (Fr.) ve kreuz (Alm.) kelimeleridir. Hıristiyanlığın sembolü olarak bilinen ve birbirini dikey olarak kesen iki çizgiden oluşan şeklin İbranice'si talah, Arapça'sı salib, Fransıza'sı ise “dört çivi” (çehar mih) anlamına gelen ve günümüz Türkçesinde de kullanılan çarmıhtır (Şakiroğlu, 1996, s. 522,).

Sadece Hıristiyanlık için değil birçok din ve öğretisi içinde büyük sembolik değeri bulunan haçın farklı çeşitleri olmakla birlikte en yaygın olanları: Grek Haçı , Latin haçı , Tau haçı , St. Andrew haçı , Kulplu haç , Gamalı haç  Malta haçı , Lorraine haçı , Kelt haçı , Peter haçı  ve Papalık haçı  şeklindedir (Şakiroğlu, 1996, s. 523). Haçın çeşitli şekilleri olduğu gibi haça germinde çeşitli şekilleri vardı. Bu şekiller şehirden şehire değişebildiği gibi idamdan idama bile değişebiliyordu. Tarihçi Herodot'a göre temel olarak iki tip çarmıha germe şekli

<sup>28</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Shinner, L. (2010). Sanatın İcadı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

<sup>29</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Gündüz, Ş. (2015). Pavlus Hıristiyanlığın Mimarı. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.

mevcuttu. Birincisi mahkûmun canlı olarak haç'a gerilmesi (*anaskolopizein*) ikincisi ise cansız olarak haça gerilmesi (*anastauroun*). Her iki şekilde de haça gerilen mahkûmun ağır suçlardan birini işlemiş olması gerekiyordu (Albayrak, 2004, s. 110). Üzerine İsa'nın çivilendiği ve can verdiği, Hıristiyanlar için büyük önemi olan ve bir ibadet nesnesi olarak kullanılan haçın (URL 4,Catholic Encyclopedia, 2017) Orta Dünya<sup>30</sup> kökenli olduğu ve geçmişinin milattan önce 3000-4000'lere kadar dayandığı bilinmektedir (Şakiroğlu, 1996, s. 523).

Haç, Hıristiyanlıkta fedakârlığı ve kefareti simgeleyen en yüce sembol olmakla birlikte dünyanın da en eski sembollerinden biridir. Antik haçın en eski formları, İsa doğmadan çok uzun zaman önce kayalara kazınıp duvarlara çizilmiş, pagan amblemleri olarak kullanılmıştır. Antik çağda ibadet edilen çeşitli tanrılar, onu ellerinde veya elbiselerinde taşıyor şekilde ya da haçlarla süslenmiş olarak temsil edilirdi.



**Resim 4. 1.** Asur, Mısır ve Uzakdoğu kültürlerinde çeşitli haçlar.

Çeşitli biçimlerdeki Svastika ya da Fylfot<sup>31</sup> haçı, Avrupa, Amerika, Afrika ve Asya'nın neredeyse tüm erken uygarlıklarında iyi şansın simgesi olarak bilinirdi. Ayrıca Pers, Çin, Japon, Meksika Güney Amerika ve Hindistan'ın eski halklarının

<sup>30</sup> Terim ilk kez Prof.Dr. Saim Açıkgözoğlu tarafından Oryantalizmin Ortadoğu terimine alternatif olarak kullanılmış olup, şöyle tanımlanmaktadır: insanlık dünyaya bu bölgeden yayılmıştır. Hemen hemen bütün büyük medeniyetlerin ve semavi dinlerin ortaya çıktığı, yazının bulunduğu, ilk yazılı anlaşmanın yapıldığı, ilk kanun metinlerinin ortaya konulduğu coğrafya Orta Dünyadır. Detaylı bilgi için Bkz. Açıkgözoğlu, A.S. (2013). Muhabbetimizi Yönetmek. Konya: Orta Dünya Yayınları.

<sup>31</sup> *Fylfot*/*Swastika* (gamalı haç), Sanskritçe "iyi talih" ya da "iyilik" anlamına gelen *svastika* sözcüğünden türemiştir. İlk olarak Neolitik Avrasya'da görülen bu motifin (kancalı haç), güneşin gökyüzündeki hareketini temsil ettiği düşünülmektedir. Günümüze kadar Hinduizm, Budizm, Jainizm ve Odinizm gibi inanç sistemlerinde kutsal bir simge olarak kullanılmıştır. Hindistan ya da Endonezya'daki tapınaklarda ya da evlerde sıkça görülür. Gamalı haçların Avrupa'da da Hıristiyanlık öncesi Avrupa kültürlerinde görüldüğü gibi, eski bir tarihi vardır"

<https://www.usmmm.org/wlc/tr/article.php?ModuleId=10007453> Erişim Tarihi: 25.02.2017



seramik, mücevher, para ve anıtları üzerinde sıklıkla kullanıldığı da bilinmektedir. Modern uluslar arasındaki kullanımı da, eski pagan geleneklerin bir devamı şeklinde değerlendirilebilir. En yeni ve en dikkate değer kullanımı ise (Benson, 2005, s.11, 17) bu yüzyılın başında, bazı Alman grupları tarafından Aryan ırkının sembolü olarak kabul edilmesidir. Sonra Hitlerin sembolü devralmasıyla, haçın Nazi ırkçılığının kötü işareti olarak akıllarda kalmasına neden olmuştur (Stott,2001, s. 23).

İsa'nın üzerinde öldüğü haç Latin Haçı şeklindedir ve bu haç Romalılar tarafından suçluların infazı için kullanılan bir çeşit darağacı işlevi görmektedir (Benson, 2005, s. 23, 24). Suçluyu ellerinden ya da ayaklarından bağlayarak veya çivileyerek idam etme yöntemi olan çarmıha germe, Romalılarda yaygın olarak kullanılmakla birlikte, önceleri Asurlular, Persler, Kartaca Fenikelileri, Mısırlılar ve Yunanlılar tarafından da uygulanan bir yöntemdi. Bu işkence ve idam yöntemi için önceleri sadece bir kazık kullanılmış, daha sonra Grekler ve Romalılar bunu değiştirerek infaz alanında bulunan kazığa yatay bir tahta ekleyerek, üzerine İsa'nın gerildiği çarmıhı ortaya çıkarmışlardır. Bu yöntemde suçlu yatay tahtaya bağlanıyor, kolları iki yana açılmış bir biçimde çarmıhın iki kanadına çivileniyordu. Romalılar arasında çarmıha gererek idam etme yöntemi onur kırıcı bir idam biçimi olarak kabul edildiğinden (Tümer, 1993, s. 230) hiçbir Roma vatandaşı çarmıha gerilemezdi, ancak köle ve diğer aşağı ırklardan ölüm cezasına mahkûm edilenler çarmıha bağlanarak veya çivilenerek idam edilirdi (Benson, 2005, s. 23, 24). Çarmıha germe muhtemelen uygulanan en acımasız idam yöntemiydi çünkü bu yöntemle suçluya maksimum işkence uygulamak için kasıtlı olarak öldürülmesi ertelenirdi. Kurban ölmeden önce günlerce acı çekerdi. Romalılar bu idam şeklini kabul ettikleri zaman sadece cinayet, isyan ya da silahlı soygunla suçlanan suçlular için kullandılar (Stott, 2006, s. 29).

Aslında Haç ilk Hıristiyanlar tarafından bir sembol olarak kullanılmadı ve İsa'nın ölümünden üç yüz yıl sonrasına kadar da genel kullanıma girmedi. Bunun sebebi O'nun takipçileri için herhangi bir heykele, puta ya da resme ibadet etmeyi yasaklaması olabileceği gibi daha muhtemel bir neden ise ilk Hıristiyanlar zamanında haçın yüz kızartıcı bir idam aracı olarak bilinmesi gerçeğidir (Benson, 2005, s. 40). Haçın böyle aşağılayıcı anlamının olduğu bir dönemde Hıristiyanların onu kefaretin ve kurtuluşun simgesi olarak kabul etmeleri mümkün değildi. Yanı sıra



Hıristiyan teolojisinin tam olarak olgunlaşmadığı da göz önünde bulundurulursa o yıllarda Hıristiyanların Haç'a böyle bir anlam yükleyerek bir sembol haline getirmesi de olası görünmemektedir. Haçın Roma'da bir sembol olarak kullanılması Doğu Roma İmparatoru Konstantin'in Batı Roma İmparatoru Maxentius ile yaptığı (312) Milvian Köprüsü Savaşı'ndan sonrasına denk gelir<sup>32</sup>. En önemli Hıristiyan sembolü olarak haçın tasvirine Roma katakomplarından itibaren rastlansa da bu haç tasvirlerinin üzerine İsa figürünün eklenmesi (Şakiroğlu, 1996, s. 523) 4. yüzyıldan önceye gitmez. Roma'daki katakomp duvarlarında görülen ve birinci yüzyılda oyulmuş olduğu iddia edilen haçlar, muhtemelen çok daha sonraki bir dönemde yapılmıştır (Benson, 2005, s. 40). Haçın İsa ile birlikte resmedilmesinin ilk örneklerinden biri Roma'daki Palatine tepesi yakınlarında 1857'de keşfedilen meşhur Alexamenos grafitisidir. Birçokları bunun çarmıha gerilmiş İsa'yı temsil ettiğini söylerken bazıları da Seth'in veya Anibus'un<sup>33</sup> temsil edildiğini iddia ederler (Ewin, 2012, s. 77). Bu çizimde çarmıha gerilmiş eşekbaşı bir figür ve figürün sol tarafında çocuk olduğu düşünülen bir figür daha yer almaktadır. Çizimin altında Yunanca "Alexamenos Tanrısı'na tapıyor" yazısı bulunmaktadır. Katolik Ansiklopedisi, 3. yüzyılın başlarına tarihlenen bu çizimin İsa'yı temsil etmediğini, eşeğin Heretiklerin ya da Satanizmin bir sembolü olduğunu belirtmekte ve çizimleri karikatür olarak nitelendirmektedir (URL 5, Catholic Encyclopedia, 2017). Her ne kadar bir alay ve aşağılama içerse de, eğer



**Resim 4. 2.** Alexamenos Grafitisi,  
Palatine Tepesi, Roma.

<sup>32</sup> Hıristiyan olduğunu söyleyen ilk imparator Konstantin, anlatıya göre Milvian Köprüsü savaşı öncesinde gökyüzünde "In Hoc Signo Vicnes" (Bu İşaretle Zafer Kazan) yazılı ışıktan bir çarmıh gördü. Aynı gece, bu defa İsa aynı işaretle Konstantin'in rüyasına girdi ve bu işareti bir sembol olarak benimsemesini ve onunla korunmasını emretti. Bkz. Mircea Eliade, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: Kambur Yayınları, 2003

<sup>33</sup> Seth Mısır mitolojisinde kötülük tanrısı, Anibus ise ölüm ve cenaze tanrısıdır. Detaylı bilgi için Bkz. Aydın Bodur (2010). Güneş Ülkesi Mısır'ın Tanrıları Mısır Ve Babil Mitolojisi. Ankara: Dipnot Yayınları.

gerçek olduğu varsayılırsa, bu çizimler batı sanatındaki ilk çarmıha gerilme sahnelerinden biridir.

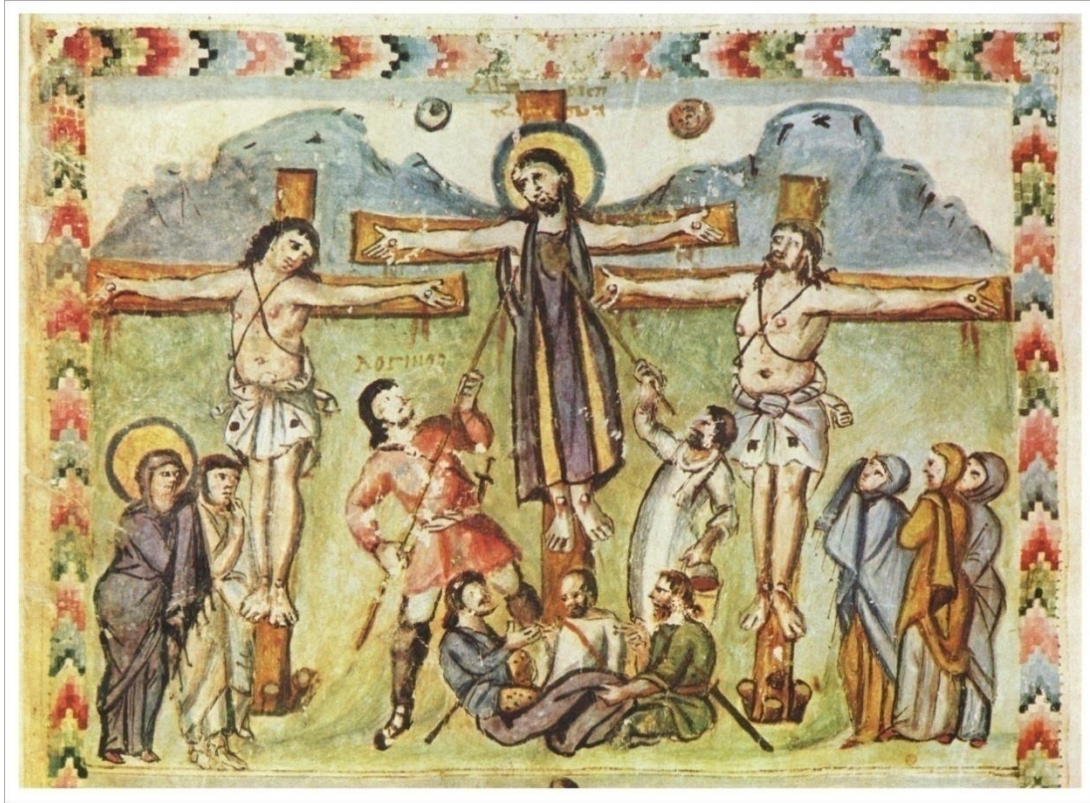
Roma'daki Santa Sabina kilisesinin kapısındaki ahşap oyma, iki "hırsız" arasında "çarmıha gerilmiş" İsa'yı tasvir eden ve 5. yüzyılın başlarına tarihlenen bir örnektir. Bu en erken çarmıha gerilme sahnesinde Mesih, basitçe bir haç biçimindedir ve daha sonraki imgelerde olduğu gibi, haç üzerinde asılı duran, acı çeken, dizleri eğilmiş ve kollar yukarı doğru çizilmiş gibi görünmez (Murdock, 2013, s. 26). İsa'nın haç üzerinde gösterildiği ve M.S. 420-430 yıllarına tarihlenen bir diğer çalışmada Santa Sabina kapıları ile çağdaş olan ve üzerinde çarmıha germe sahnesinin olduğu, British Museum'da bulunan (Sheckler and Leith, 2009, s. 13) fildişi kutudan yapılmış kutudur. Dört panelden biri olan bu fildişi kutunun yüksekliği 75 mm. genişliği 98 mm. ve ağırlığı 106 gr.'dır. Üzerine Yahuda'nın ölümü ve İsa'nın çarmıha gerilme sahnesi aynı anda oyulmuştur (URL 6, McGowan, 2013).



**Resim 4. 3.** British Museum'da bulunan fildişinden yapılmış kutu üzerindeki oyma ve Santa Sabina Kilisesi ahşap kapı oymasından detay.

Hem Santa Sabina'daki ahşap oyma hem de bu fildişi oyma, çarmıha gerilmeyi tasvir etse de ikisi arasında birçok fark bulunmaktadır. Santa Sabina paneli daha basit bir çalışma iken fildişi kutu özel bir sanat çalışmasıdır. Kutu hem haç hem de üzerindeki İsa'yı açık bir biçimde gösteriyorken ahşap panelde haç zar zor görünüyor ve İsa ayakta duruyormuş izlenimi veriyor. Buna ek olarak panel sade bir anlatıma sahipken, fildişi kutu sadece çarmıha gerilmeyi değil, Yahuda'nın intiharını ve daha da önemlisi, Bakire Meryem'i ve Yuhanna'nın yanı sıra Romalı subayı da gösteren karmaşık bir anlatı kompozisyonuna sahiptir. Her iki çalışmada da kompozisyon yenilikleri görülür. Fildişi kutu, göz kamaştırıcı biçimde çarmıh üzerinde İsa'yı

gözleri açık ve zafer kazanmış gibi canlı bir biçimde, ölü ve asılı olan Yahudayla gösterirken, ahşap kapı paneli, iki hırsız arasında cepheden görünen ve canlı gibi görünen Mesih'in ve figürlerin arkasında bulunan çarmıhı belli belirsiz gösterir. Ahşap panelde üç figürde çarmıha gerilmiş olmaktan çok sapasağlam ayakta duruyor gibi gösterilmiştir. Her iki eserde de sanatçılar yeni bir çarmıha gerilme sahnesi için uğraşmış ve kompozisyon sorununa yeni bir çözüm getirmiştir. Fildişi rölyef üzerine sanatçı İsa'nın yanında iki hırsızın betimlemek yerine farklı zamanlarda gerçekleşen olayları yan yana getirmiştir (Sheckler and Leith, 2009, s. 13, 14).



**Resim 4. 4.** Rabbula İncil'indeki çarmıha gerilme minyatürü 6.yy.

Bu iki çarmıha gerilme sahnesinden yaklaşık bir buçuk asır sonra yazılan bir İncil de başka bir çarmıha gerilme sahnesi çıkar karşımıza. Rabbula İncil'i olarak adlandırılan bu İncilin, Rahib Rabbula tarafından Suriye de Zagba manastırında 586 yılında yazımı tamamlanmıştır. Süryanice olarak yazılan İncil bugün rahibin kendi adıyla anılmaktadır. Rabbula'nın cesur elyazmaları büyük övgüler almış olsa da el yazmasının şöhretinin sebebi incilin içindeki anonim resimlerdir. İlk on dört sayfadaki bu süslemeler, sekiz tam sayfalık minyatür ve Yeni Ahit'ten portre ve sahnelerle süslenmiş bir dizi kanon tabloları içermektedir. Parlak, akıcı renkler ve heyecanlı fırça darbeleri Süryanice tarzını, Konstantinopolis ve Syro-Filistin el

yazmalarının daha rafine illüzyonizminden ayırır, Ancak Kuzey Mezopotamya'ya ait bu altıncı yüzyılın sonundaki çalışmalarda bile Helenistik mirasın güçlü olduğu görülür. İncil'deki sahneler canlı ve etkileyici bir biçimde betimlenmiştir. Örneğin, çarmıha gerilme sahnesi, anlatı açısından oldukça zengin olduğu gibi topografik özellikler de içermektedir (URL 7, Weitzmann, 1979).

Bu sahne de İsa *colobium*<sup>34</sup> giymiş halde bir çarmıha gerilmiş biçimde betimlenir. İzleyicinin solunda Meryem ve Yuhanna, izleyicinin sağında matem elbiseli üç kadın vardır. Çarmıhtaki İsa'ya doğru uzanan iki adamdan solundaki adam İsa'nın önünde sopa üzerinde elindeki kovadan şarapla ıslatılmış bir sünger tutuyor. Sağında, Hıristiyan anlatıda Longins<sup>35</sup> olarak adlandırılan asker, öldüğünden emin olmak için İsa'nın böğrünü deliyor. Geleneksel anlatıya göre aslında bu iki olay aynı anda gerçekleşmedi, yani bu resimde zaman sırası göz ardı edilmiş ve olaylar iç içe geçmiştir. Çarmıhın altında üç asker İsa'nın elbiseleri için zar atıyorlar. Çarmıhtaki İsa mor bir elbise giyiyor olmasına rağmen onların kucağında da mor bir elbise var. Ayrıca Mesih'in bedeninin bükülmediğini veya kıvrılmadığını da fark ederiz. Gövdesi izleyiciye dönük ve kolları dikey olarak uzanır. Vücudunun ağırlığı onu aşağı doğru sarkıtmamıştır. Başını öne düşmemiş, aksine kasıtlı olarak izleyiciye çevrilmiş ve gözleri açık gibi görünmektedir. Ayrıca onun mor ve altın renkli elbisesi ile mesajı ikonografik açıdan nettir: Çarmıha gerilmiş olan İsa Mesih, haçın tahtına hükmeden kraldır. İsa'nın tersine iki hırsız çıplak ve haçlarına çapraz şekilde iplerle bağlanmış vaziyettedir. Haçları İsa'nın gerildiği çarmıha göre daha küçük ve daha alçaktır (Marinelli, 2011).

İsa'nın haç üzerinde gösterildiği bu çalışmalar ilk olmaları sebebiyle önemli çalışmalardır. 6 ve 7. yüzyıldan sonra haça gerilmiş İsa tasvirlerindeki sayısal artışın yanı sıra kompozisyonlarda da çeşitlilikler başlamıştır. Sanatsal ifadenin henüz olgunlaşmadığı bu dönemlerde anlatılar daha çok tebliğ amacına dönüktür. Ayrıca bu çalışmalarda çarmıhtaki İsa'nın acı çektiğine, işkenceye uğradığına dair anlatıların

---

<sup>34</sup> Kolobium, rahipler tarafından ve daha önceleri de krallar tarafından taç giyme töreni sırasında giyilen kolsuz bir kıyafet. <http://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Colobium> Erişim Tarihi: 25.02.2017

<sup>35</sup> Hıristiyan anlatıya göre Aziz Longinus çarmıhta iken İsa'nın yanını mızrakla delen, sonrasında ise Hıristiyanlığı kabul eden ve şehit edilen Romalı askerin adıdır. <http://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Colobium>, Erişim Tarihi: 25.02.2017



izlerine de pek rastlanmaz. Sanat tarihinin işkence görmüş, acı içerisinde İsa betimlemeleri için birkaç yüz yıl daha beklemesi gerekecektir.

#### 4. 1. İsa'nın Çilesi

İsa'nın çarmıha gerilişi yeni ahitte şöyle anlatılır:

İsa'yla birlikte idam edilmek üzere ayrıca iki suçluda götürülüyordu. Askerler de dikenlerden bir taç örüp O'nun başına geçirdiler. Sonra ona mor bir kaftan giydirdiler... Kafatası denilen yere vardıklarında İsa'yı biri sağında biri solunda olmak üzere, iki suçluyla birlikte çarmıha gerdiler. İsa "Baba, onları bağışla" dedi. "Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar." O'nun giysilerini aralarında paylaşmak için kura çektiler. Halk orada durmuş, onları seyrediyordu. Yöneticiler İsa'yla alay ederek, "Başkalarını kurtardı; eğer Tanrı'nın Mesih'i, Tanrı'nın seçtiği O ise, kendini de kurtarsın" diyorlardı. Askerlerde yaklaşp İsa'yla eğlendiler. O'na ekşi şarap sunarak, "Sen Yahudilerin Kralı'ysal kurtar kendini!" dediler. Başının üzerinde şu yafta vardı: YAHUDİLERİN KRALI BUDUR. İsa'ya gelince O'nun ölmüş olduğunu gördüler. Ama askerlerden biri O'nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. (Luka 23, s. 32,38, Yuhanna 19, s. 2, Yuhanna 19, s. 33, 34)

Batı resminde yukarıda anlatılan olayları resmetmeyen ressam neredeyse yoktur. Çarmıha gerilme sahnesi batılı ressamın uğraması gereken zorunlu bir durak gibidir. Bu konuyu işlemek için ressamın Hıristiyan olup olmaması önemli olmadığı gibi inançlı olup olmaması da çok önemli değildir<sup>36</sup>.

Başlangıçta bir aşağılama anlamı taşıyan haça germe eylemi, İsa'dan yaklaşık dört yüz yıl sonra Hıristiyanlar tarafından kutsal bir çerçeveye oturtulmuş (Albayrak, 2004, s. 121) bu kutsallık sanatta da kendini hissedilir bir biçimde göstermiştir. İsa'nın ölüm hikâyesinin zirve anı Çarmıha gerilmenin kendisidir. Konu ile ilgili resimler genellikle Mesih'in fedakârlığı üzerine düşünmeyi teşvik etmek amacıyla, öne düşmüş başı ve kanayan yaralarıyla O'nun asılı halini göstererek çektiği acıları belirtir (URL 8, Sorabella, 2008). Mesih'in çektiği bu acılar ilk günahın kefareti ve inananların kurtuluş müjdesidir. İlk çarmıh resimlerinden itibaren sanatçılar, çarmıh sahnesini sadece İncil anlatılarının sadık illüstrasyonları olarak yapmadılar, bu

<sup>36</sup> Hasidik Rus Yahudilerinden olan Marc Chagall, Eski ve Yeni Ahitten birçok kere farklı konuları resmetmiştir. Yahudi bir sanatçı olarak Chagall'ın "Çarmıhta İsa" tasvirleri dikkat çekicidir. Ateist olduğu bilenen Pablo Picasso'nun 1930 tarihli "Çarmıha Gerilme" adlı tablosu sanat tarihi içerisindeki en ünlü çarmıha gerilme eserlerindedir.

resimleri aynı zamanda bir tebliğ yönteminin de aracı olarak kullandılar (URL 8, Hornik, 2015). Bu resimlerde çarmıh, İsa'nın, insanların günahları için kendini kurban etmesinin görsel karşılığı olarak kullanılmış (Özkan, 2015, s. 39) acı çeken Mesih, kefaretin ödendiği çarmıh ve inançlı izleyici arasında bir bağ kurulmuştur.

Acı çeken İsa resimlerinin ne zaman ve nerede ortaya çıktığı tam olarak bilinmemektedir. Bildiğimiz şeyse 5. Yüzyılda Marsilya Piskoposu'nun acı çeker şekilde haç resimleri yapmanın hakaret olduğunu ve İsa'nın ölümüyle dalga geçmek anlamına geldiğini ifade eden bir ferman yayınladığıdır. Aynı fermanda piskopos haça germeyi kutsallaştırırları kınamış, bunu yapanları Mesih'i sadece acı çektiği anlarda ve ölümünde andıklarından dolayı suçlamıştır (Albayrak, 2004, s. 122). Muhtemelen bazı Hıristiyan din adamları ve dini metinlerin farklı yorumlanmasından kaynaklanan bu tip tepkilerden dolayı 5. ve 6. yüzyıla kadar haç üzerinde İsa figürüne nadiren rastlanmaktadır. İsa'nın acı içerisinde gösterildiği ilk önemli çalışma ahşap bir heykeldir ve şu anda Almanya Köln'de bulunan Haç Şapel'inde muhafaza edilmektedir ve "Gero Çarmıhı" olarak adlandırılmaktadır. Bu anıtsal ahşap haç, St Stephen Şapeli'ndeki sunakta yaklaşık 1270 yılına kadar asılı kalmış ve 1350 yıllarında Haç Şapel'inin doğu duvarı üzerinde bulunduğu şimdiki konuma taşınmıştır. Haçın kirişleri orijinaldir; Çarmıhın arkasındaki parlak güneş ve mermer sunak, 1683 yılında eklenmiştir.

Gero Çarmıhı hala var olanlar içerisinde İsa'nın çarmıha gerildiğini gösteren ilk anıtsal heykeldir. 1904 yılında çarmıh üzerine uygulanan boya çarmıhın orijinalliğini bozmasına rağmen Mesih'in acılarının alışılmadık derecede doğalcı ve etkileyici tasvirini hiçbir şekilde azaltmaz. Çarmıh sadece o dönemden kalma ilk anıtsal heykel değil, aynı zamanda Mesih'in Çarmıh üzerinde bilinen en eski anıtsal temsilidir. Böyle çığır açan bir sanat eserinin hem işçiliğinin hem de sanatsal yönünün yüksek kalitesini açıklamak zordur. Bununla birlikte, heykeltıraşın onuncu yüzyıl Köln'ünde halen görülebilen Roma sanatı üzerinde çalışmış olduğu heykel üzerindeki Roma sanatının izlerinden açıkça anlaşılmaktadır (URL 10, Lauer, Gero Crucifixion ).

Batı sanatında ya da daha özel bir ifadeyle Hıristiyan sanat tarihinde acı çeken İsa resimleri 9. yüzyıldan itibaren görülmeye başlamış olmakla birlikte bu resimlerde İsa hala güçlü bir şekilde tasvir edilmiştir. Fakat zamanla, önceleri kullanılan şaşaalı litürjik<sup>37</sup> atkı yerini ağır ağır basit bir kumaş parçasına bırakmış ve İsa'nın başı öne doğru düşmeye, bedeni kıvrımlı bir hal alıp aşağı doğru sarkmaya başlamıştır. Batı reminde 13. yüzyıla kadar İsa, başında dikenli taçla resmedilmemiştir. 14 ve 15. yüzyıllardan itibaren sanatçılar çarmıh resimlerinde İsa'nın çektiği acıları ve gördüğü işkenceleri abartmaya başlamışlar adeta savaş ve hastalık yaralarıyla dolu bir beden resmetmişlerdir. 17. yüzyıldan itibaren bu anlatım biçimine ara verilmiş yeniden sağlam yapılı İsa tasvirlerine dönülmüştür. 18. yüzyılda acı çeken İsa betimlemeleri batı sanatında yeniden gündeme gelmiş 19. yüzyılda da zirve noktasına ulaşmıştır (el-Yesü'i'den Akt. Albayrak, 2004, s. 110).

İsa'yı acı çeker biçimde gösteren en erken tarihli ve en önemli çalışmalardan neredeyse ilki 1310 tarihli Duccio di Buoninsegna'nın çarmıha gerilme resmidir. Giotto'nun kuşağından olan bu büyük usta (1255/1260-1315/1318 dolayları), eski Bizans üslubunu tamamen bir kenara atmak yerine, ona yeni bir boyut kazandırmayı denemiştir (Gombrich, 2009, s. 212). Bu etkileyici kompozisyonda, üç haç gösterilmiş ve resmin en üst kısmındaki haçta başı sağa doğru düşmüş bir şekilde İsa ölü olarak resmedilmiştir. Resmin alt kısmı izleyiciye pek çok karakter sunmaktadır. Resmin solunda sanatçı, Mesih'e yas tutan kadın grubunu gösteriyor. Ortada, Kutsal Meryem'in görüntüsü, siyah matem elbisesiyle ayırt edilebiliyor. Resmin sağ tarafına ise başka bir figür gurubunu yerleştirmiştir. Yahudiler, Sn.Longinus liderliğinde rahipler (Stoleriu, 2015, s. 164) ve Roma iktidarını temsil eden Roma'lı askerler. Melek figürlerinin biri hariç hepsinin başı İsa'ya çevrilidir. Bir tanesi ise sağ taraftaki kalabalığa doğru bakmaktadır.

Sağ taraftaki figürler silahları, zırhları ve rahat tavırlarıyla Roma iktidarını ve gücü temsil ederken, sol taraftaki kadınların öne düşmüş başları, üzgün yüzleri ve ürkek tavırlarıyla iktidar karşısındaki zayıflığı simgeliyor gibidir. Orta ve kuzey Avrupa'daki ressamlar tarafından da yaygın olarak resmedilen bu çarmıha gerilme

---

<sup>37</sup> Bazı dini törenlerde, özellikle de Hıristiyan ayinlerinde kullanılan kelime, müzik ve eylemlerin tamamına verilen isim. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/liturgy> Erişim Tarihi: 14.02.2017

sahnesinin en yaygın şeklinin temsilcisi olan ve “Kaufman Crucifixion” olarak bilinen 67x30 cm boyutundaki bu çarmıha gerilme resmi (1340) o dönemin Avrupa resminde benzeri olmayan mükemmel bir eserdir. Resimde birçok yenilik kullanılmakla birlikte özellikle bir bacağını büküp diğerini uzatarak yere oturan adam daha sonraları pek çok sanatçı tarafından kullanılmıştır (URL 11, Fritzsche, 1979). İsa'nın elbisesi için zar atan askerler, zırhları ve mızraklarıyla imparatorluğun temsilcileri ve toplumun önde gelen Yahudi liderleri çarmıhın hemen sağ alt tarafında resmedilmiştir. Bu yeryüzü iktidarını temsil edenlerle birlikte çarmıhın üst kısmında Tanrı'nın iktidarını temsil eden melekler görülmektedir. İşkenceye uğramış, aşağılanmış İsa, görevlendirilme mantığına uygun olarak iki egemen arasında resmedilmiştir. Birçok çarmıha gerilme resminde olduğu gibi bu resimde de farklı zamanlarda meydana gelen olaylar aynı anda olmuş gibi resmedilmiştir. Kompozisyon içerisinde kompozisyon topluluğunun yerleştirilmesi sağ ve sol'un dini kültürdeki yerine göre yapılmış gibi durmaktadır.



**Resim 4. 5.** Duccio di Buoninsegna, Crucifixion. (1310) Şehir Sanat Galerisi. Manchester.

Sonradan iman edecek olan Longinus, ölmeden hemen önce iman eden iyi hırsız, Bakire Meryem, Mecdelli Meryem ve Yuhanna İsa'nın sağ tarafına yerleştirilirken, Romalı askerler, kötü hırsız, kura çekenler, Roma ve Yahudilerin önde gelenleri sol tarafta resmedilmiştir. Anlatıda iyi hırsız olarak geçen figür İsa'nın kanayan elinin hemen altında ve sanki akan kanları yakalamak istercesine ağzını açmış bir biçimde resmedilmiştir.



Bu resmetme şekli Hıristiyan gelenekte ki Mesih'in kanı ve eti anlatısına da oldukça uygun düşmektedir. Kaufmann'dan neredeyse bir yüzyıl sonra Mantegna'nın boyadığı sunak resminin (1457-1459) bir parçası olan çarmıha gerilme sahnesi, sanatçının uzmanı olduğu perspektif tekniğini de ön plana çıkararak çarmıha gerilme resimlerine farklı bir boyut kazandırmıştır. Mütevazı boyutuna rağmen, büyük bir duvar resmi hissi taşıyan Mantegna'nın bu çarmıha gerilme panelinde, İsa'nın son saatleri, Kudüs'ün duvarlarının çok dışında kayalık bir alan üzerinde resmedilir. Aslında Mantegna'nın kullandığı bu plato kompozisyonu daha önce yapılmış olan bir kompozisyon şeklidir. Hollanda sanatında görülen bu kompozisyon şeklinde ön planda yüksek bir düzlem, sonra mekânsal bir boşluk ve yükselen bir geri plan, uzakta kıvrımlı yolun sonunda ve tepelerin üzerinde bir şehir.



**Resim 4. 6.** Kaufmann Crucifixion yaklaşık 1340. Berlin Ulusal Müzesi.

Resimde İsa'nın gövdesi gökyüzüne ayrılan alanda, sadece ayakları toprak seviyesinde resmedilmiştir ve bu durum O'nun cennete yaklaştırılmasını ifade etmektedir. Resmin iki tarafındaki İsa'nın haçıyla birleşen kayalıklar, iyiyi kötüden ayıran kesin bir eksen oluştururlar. Neredeyse tüm Roma askerleri, kötü hırsız ve işbirlikçiler Mesih'in sol tarafında görünürken, mızrakla Mesih'in yanını delen ama daha sonra inanchlı bir kişi olan Longinus, yas tutan Aziz John, iyi hırsız ve bayılan Meryem Mesih'in sağında ve ön plandadır. İsa'nın ve hırsızların vücutlarının her anatomik ayrıntısı konunun gerilimine katkıda bulunacak şekilde betimlenmiştir.

Meryem'in yanındakilerin şaşkınlık ve kederli yüz ifadelerine karşılık, Romalı askerlerin, neden oldukları şeyden habersiz yüz ifadeleri dikkat çekmektedir. Bıkkınlıklarını birbirleriyle konuşarak, acı içinde kıvranan hırsıza bakarak, İsa'nın elbiseleri için kumar oynayarak gidermeye çalışıyorlar (Radke and Paoletti, 2005, s. 323; Manca, 2006, s. 48).

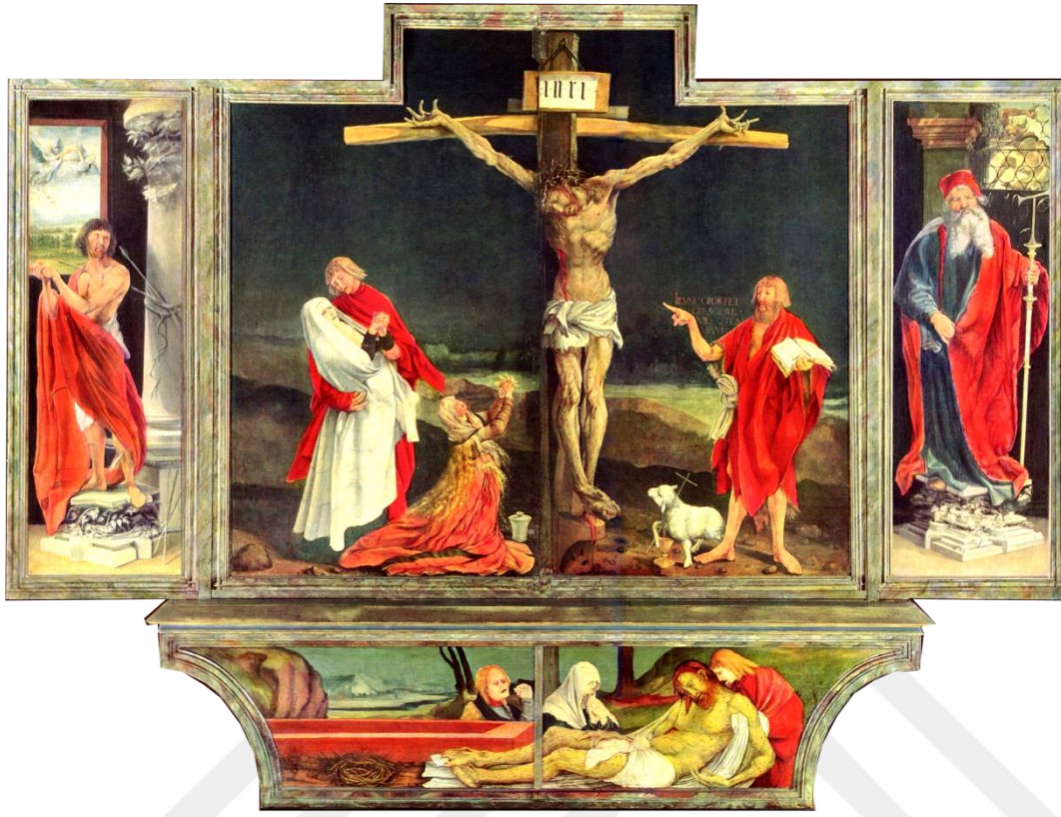


**Resim 4. 7.** Andrea Mantegna, Çarmıha Gerilme (1457-59), Louvre Müzesi.

Sanatçının hem İsa hem de her iki hırsız figürü canlı gibi görünmekten ziyade plastik heykellere benzerler. Tenin canlılık hissinden bahsetmek biraz zordur. Aynı katılığı sağ taraftaki Romalı askerinin atı içinde de düşünebiliriz. Teknik olarak Kaufmann Crucifixion'a göre daha güçlü görünen Mantegna'nın çalışması İsa'nın maruz kaldığı zulmün ve çektiği acıların anlatımında daha yavan kalmaktadır. Kaufmann'da izleyici İsa'nın acı içindeki kanlı bedenine yoğunlaşırken bu çalışmada izleyicinin dikkati teknik unsurlar arasında dolaşmaktadır. Kaufmann izleyiciye insanların üzüntüsü ve İsa'nın acısını vaat ederken Mantegna teknik bir şölen sunmaktadır. Mantegnanın resminde İsa'nın acısı ve teknik unsurlar arasında sıkışan izleyicinin Grünewald'ın Çarmıha Gerilme'sinde ise İsa'nın acısına odaklanmaktan başka bir çaresi kalmaz. Aslında Grünewald'ın amacı da tam olarak budur. İsa'nın çektiği



acıya odaklanmamızı engelleyen her şeyi tablonun dışında bırakarak yapar bunu. Sonuç ise batı resim tarihinin en çarpıcı ve sarsıcı çarmıha gerilme resmi.



**Resim 4. 8.** Mathis Gothart Grünewald, Isenheim Sunak Resmi (1510-15), Isenheim, Almanya.

Gerçek adı Matthias Gothard olan (Tansuğ, 2011, s. 200) Matthias Grünewald, İtalyan sanatçıların aksine (çağdaşı olan genç sanatçı Raphael gibi) çalışmalarında büyük ve ideal vücutlara ilgi duymayan ve dini konulardaki resim yapma tutumu da batı Avrupa'nın yaygın eğilimlerinden farklı olan bir sanatçıdır (Hassankiadeh, 2016, s. 20). Grünewald, Dürer tarafından Kuzey sanatına tanıtılan Rönesans hümanist estetiğine oldukça kayıtsızdır. Sanatı, klasik antik dönemin ve İtalyan Rönesans'ının konularından ve estetik ilkelerinden de oldukça uzaktır (Baldwin, 2000, s. 84). Eserleri, olağanüstü parlak renkleri, figürlerin ve sahnelerin mükemmel ifadesiyle farklı bir özellik taşır (Krausse, 2005, s. 29). Grünewald'ın St. Anthony Manastırı içindeki Isenheim Sunak Resmi'nin merkezi panosundaki Çarmıha Gerilme resmi, hem zamanına kadar hem de büyük ölçüde zamanından sonra benzeri olmayan bir resimdir. Bu resmin benzersizliği yukarıda bahsettiğimiz sebeplerden kaynaklandığı gibi beklide çok daha önemli olan bir farklılıkta konunun işleniş biçimidir. Grünewald'ın Çarmıha Geriliş sahnesi İsa figürünün, dehşet verici acı ifadesiyle

sanat tarihinde unutulmaz bir etki yaratmıştır (Tansuğ, 2011, s. 200). Çarmıha gerilmiş İsa'yı gösteren bu acımasız resimde İtalyan sanatçıların güzellik anlayışından eser yoktur. Sanatçı Mesih'in gördüğü işkenceleri ve çektiği acıları, ölüm anının insanı tedirgin eden dehşetini eksiksiz anlatabilmek için elinden geleni yapmıştır (Gombrich, 2009, s. 354).

Vücudun her alanı üzerinde şiddetin bütün çıplaklığıyla yansıtılması, parçalanmış derinin kusursuz gözlemi ve morarmış etin mükemmel betimlemesiyle sanatçı, izleyiciyi, Mesih'in çektiği acıları, gördüğü işkenceleri paylaşmaya zorlar. Sunak resminin estetik ve ruhsal etkisi sanki doğrudan tanıklıkla ortaya çıkmış gibidir. Michelangelo, Titian ve Tintoretto gibi, çarmıhtaki acıları göz ardı ederek ve bu durumu sanki atletik yapılı bir kahramanın görkemli bir zaferi gibi görmek yerine Grünewald, Mesih'in ölümünün yenilgisini, utanç verici halini ve çirkinliğini ayrıntılı bir şekilde resmetmiştir (Baldwin, 2000, s. 84). Resimde çarmıha gerilme yerinin genel anlatımın tersine Kudüs şehrinde bulunan Golgota tepesi değil, alt tepelere bakan yüksek bir dağ olduğu görülüyor. İsa'nın bu acılı anında yanında geleneksel olarak bulunan "Meryem figürleri", Bakire Meryem, Aziz Jonh, Vaftizci Yahya ve Mecdelli Meryem yer almaktadır. Kırbaçlama ve işkencenin sonucu olarak İsa'nın derisi kabarmış ve parçalanmıştır (Hassankiadeh, 2016, s. 21, 22). İsa'nın görmüş olduğu işkenceler çarmıh üzerindeki vücudunu çarpıtmıştır. Kırbaç işkencesinden kalan dikenler bütün bedenini kaplamış, koyu kırmızı kan, etin tiksindiren yeşil rengiyle belirgin bir karşıtlık oluşturmuştur.

Çarmıha gerilme sahnesini bütün gerçekliğiyle resmeden Grünewald'ın bu eserinde gerçek olmayan bir unsur bulunmaktadır ki o da figürlerin birbirlerine olan oranlarıdır. Bu oran farklılıkları İsa ve Mecdelli Meryem'in ellerinin büyüklükleri karşılaştırılarak daha iyi anlaşılabilir. Sanatçı, büyük ihtimalle figürlerin boyutlarını olaydaki önem sırasına göre belirleyen Ortaçağ ve naif sanatçıların kurallarını (Gombrich, 2009, s. 354), anlatımını daha güçlü kılmak için bilerek kullanmıştır. Grünewald'ın insanın duygularını anlatımındaki bu olağanüstü ifade becerisi "yeni nesnelci" (Neue Sachlichkeit) ressamı ve özellikle Otto Dix'i derinden etkilemiştir (Krausse, 2005, s. 29).



**Resim 4. 9.** Peter Paul Rubens, Çarmının Yükselişi (1610–11) Anvers Katedrali, Belçika.

Baroğun sözcüsü olan Rubens (Wölfflin, 1995, s. 186) Antwerp'deki St Walpurgis kilisesi için yaptığı sunak resminde İsa'nın gördüğü işkencelerin, yaşadığı ızdırapların da sözcüsü olmuştur. Rubens, birçok konu hakkında resimler yaptığı gibi portreler ve sunak resimleri de yapmıştır (Farthing, 2012, s. 218) ve bu çalışma, konusu dini olan ilk resimlerinden biridir (URL 12, Karnet, 2010). Barok sanatının en etkili isimlerinden biri olan Peter Paul Rubens'in (Farthing, 2012, s. 214) 1610 yılında yapmış olduğu "Çarmının Yükselişi" adlı bu triptikte çarmıh, daha önce yukarı doğru dik bir vaziyette duran çarmıhların aksine Rubens tarafından tam olarak dikilmeden biraz önceki konumunda resmedilmiştir. Hem çarmıhın yüzeyinin boyanma şekli hem de arkaya doğru eğimli oluşu derinliği olabildiğince arttırmaktadır. İsa'nın vücudunun ve figürlerin yüz ifadelerinin gerçekliği resmi etkileyici ve dramatik hale getirirken, izleyiciyi olayın canlı şehidiymiş duygusuna hapsediyor (Law, 2010, s. 99).

Rubens ışığı İsa'nın kahramanlığını ön plana çıkaracak şekilde kullanmıştır. Üç panelin merkezindeki en büyük panel, aynı zamanda en hareketli sahnenin olduğu paneldir (Farthing, 2012, s. 218) ve bu panelde İsa ile birlikte çarmıhı kaldıran Romalı cellâtların görüntüsü yer almaktadır. Kanatlar, ek olayları tasvir etmekten

ziyade, çarmıha gerilme olayı içerisinde yer alan muhtelif figürleri tasvir etmektedir. Sol kanatta yas tutan figürler; en üstteki Meryem ve Yuhanna ile birlikte en altta bir grup kadın ve bir çocuk yer almaktadır. Sağ kanatta Romalı askerlere ek olarak iki hırsız görülmektedir. Her üç panelde de arka tarafta aynı manzaranın devam ettiği görülür. Yuhanna ve Meryem'in bulunduğu tepenin zemini orta panele doğru devam ederek orta panelde bulunan Mesih'in arkasındaki sarp kayalıklarla birleşir. Benzer şekilde, orta panelin sağ kenarındaki gökyüzü ve bulutlar doğrudan sağ kanattaki aynı unsurlarla bağlantı kurar. Bu peyzaj unsurlarının bağlantısına ek olarak, figürler ve üç panelin ön planındaki hayvanlar ortadan yanlara doğru ilerleyen bir yarım dairede birleşirler (Jacobs, 2009, s. 310). İsa kahramanca acı çekmektedir, kasları gergindir, yumruğunu sıkı ve kollarını başının üstüne doğru kaldırarak gövdesini yukarı doğru itmektir. Görüntü, Mesih'in tüm insanlık adına uğradığı zulmü ve fedakârlığı vurgulamaktadır. Çarmıhı kaldırmaya çalışan figürle birlikte halatı tutan figürün kaslı yapısı, resme hareketlilik katmakla birlikte bu çıplak vücutların gergin ve gerçekçi betimlemesi çarmıhı kaldırmanın zorluğunu ortaya koymaktadır. Atların resmin dışına bakan gözleri ve açılmış burun delikleri ortamın korkunç havasını yansıtmaktadır (Farthing, 2012, s. 219).

Rubens, üç panel boyunca yirmi bir farklı el ve ayağın etkileyici hareketlerini (mudra<sup>38</sup> benzeri jestleri) kullanarak bizi üçlü resmin etrafında gezdiriyor. Sağ alt köşedeki bebeğin ayaklarıyla başlayıp, Meryem ve Yuhanna'nın ellerinin birbirine dolanmış parmaklarını izleyip bakışlarımız haça çevrilirken, aynı zamanda gözlerimizi İsa'ya yönlendiriyor. Merkezi panelde bulunan ve kolları başının üstüne doğru uzanan Mesih'e taşınan bakışlarımız oradan, haçı kaldırmak için ipi çeken cellâdın eline ulaşıyor. Sonra Romalı askerinin atının ayağına geçiyoruz ve ardından elinde tuttuğu sopayla hırsızlardan birini işaret eden Romalı askerinin kolunu takip ediyoruz. Bu durum Rubens'in resminde soldan sağa doğru hareket eden "s" şeklinde bir kompozisyon ortaya çıkartıyor (URL 12, Karnet, 2010). Çarmıha gerilmenin kendisinin işkence olması bir yana bu resimde Grünewald'ın çalışmasındaki kadar vücut üzerinde açık bir işkence izine rastlanmaz. Fakat çok daha fazla dikkat çeken

---

<sup>38</sup> *Mudra* Sanskritçede "işaret" anlamını gelir ve Budizm'in de Hinduizm'in de sanat geleneğinde görülen sembolik el işaretlerine denir (Gibson, 2013, s. 109).

şey neredeyse bütün bir kompozisyonu Romalı egemenleri temsil eden figürlerin doldurmuş olmasıdır.

Romantizm akımının ilk ve en önemli temsilcilerinden biri olan Delacroix, (Arıkan, 2016, s. 51) resim sanatına çok farklı bir biçimde yaklaşmıştır (Hollingsvorth, 2009, s. 407). Çalışmalarında klasisizmin etkileri var olmasına karşın romantik anlayışa yeni bir yaklaşım getiren sanatçının eserleri, acının, şiddetin, coşkunun atılımların anlatımlarıyla doludur. Delacroix, romantik akımın tasarım elemanlarıyla resim sorunlarını uzlaştırma konusunda döneminin en başarılı sanatçılarından biridir. (Tansuğ, 2011, s. 194). Delacroix için renk her şeyden önce gelir (Turani, 2010, s. 510) ve kullandığı renklerin canlılığı sayesinde eserlerinde olağanüstü bir gerçeklik elde etmiştir (Krausse, 2005, s. 61). Bu yönüyle O, ışığın etkisinin resmin en önemli konularından biri olduğunu ilk anlayan sanatçılardan biri olmuştur (Turani, 2010, s. 519). Delacroix çalışmalarında açık- koyu karşıtlığıyla birlikte kullandığı zıt fakat birbirini tamamlayan renklerle kompozisyonlarında hareket ve heyecanın etkisini olabildiğince arttırmıştır (Krausse, 2005, s. 61). Delacroix, Neoklasist anlayışın belirgin dış çizgiler ve özenle işlenmiş form anlayışından ziyade, rengin ve hareketin vurgusunu öne çıkaran Rubens ve Venedik Rönesans ressamlarının sanat anlayışlarından esinlenmiştir. Egzotik tutkusu Sembolist hareketin sanatçılarına ilham kaynağı olmuş, etkileyici fırça darbeleri ve rengin optik etkileri üzerine çalışması (URL 13, Delacroix, Christ On The Cross), kendisini Empresyonistlerin etkilendiği en önemli sanatçılardan biri haline getirmiştir (Sabahat, 2012, s. 9). “Delacroix'nın yeni renk olanaklarını”(Turani, 2010, s. 561) ortaya koyduğu ve kendine özgü ifade biçiminin bütün unsurlarını içinde barındıran 1846 tarihli Çarmıhta İsa resmi 19. yüzyılın en ünlü çarmıha gerilme resimlerinden biridir (Milroy, 1989, s. 271).

Delacroix aynı konu ve hemen hemen aynı kompozisyonu kariyerinde birkaç kez boyamıştır. Bu resim 1847 Salonunda gösterildiğinde (URL 14, National Gallery, Christ on the Cross) eleştirmenler büyük Flaman ustası Peter Paul Rubens'in Çarmıha Gerilme çalışmasına olan sanatsal benzerliğinden dolayı onu hararetli bir biçimde övmüş (URL 15, The Walters Art Museum, Christ on the Cross) 1846 yılı ve hayatının sonuna kadar ki dönemde yapmış olduğu aynı konunun farklı



versiyonları arasındaki en iyi çalışmanın da bu olduğu iddia edilmiştir (O'Neill, 1991, s. 69).

Resimsel açıdan bu çalışma, Rubens'ten ve muhtemelen aynı konunun kendinden önceki son ressamı Prudhon'dan (1822) güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Ancak bedensel acıyla ruhsal kurtuluşun dokunaklı karışımının dışavurumcu izleri oldukça kişiseldir (Johnson, 1991, s. 18). Karanlık gökyüzüne karşı parlak bir şekilde resmedilen İsa ölmek üzeredir. Sol tarafta el işaretleriyle bir şeyler anlatmaya çalışan birkaç figür ve sağda rüzgârda dalgalanan bayrakları ile at üzerinde iki Romalı asker bulunmakta, olayı izleyen diğer figürler resmin orta bölümünde



**Resim 4. 10.** Eugene Delacroix, “Çarmıha Gerilme” (1846) Boijmans van Beuningen Müzesi, Hollanda.

Görülmemektedir (URL 15, The Walters Art Museum, Christ on the Cross). Diğer çarmıha gerilme resimlerinin aksine İsa'nın etrafında refakatçileri bulunmamaktadır ve bu durum iktidarın çeşitli sebeplerle ötekileştirdiği Mesih'in yeryüzü iktidarı karşısındaki yalnızlığına işaret ediyor gibidir. Gökyüzü iktidarının temsilcisi olduğunu iddia eden İsa düşerken, yeryüzü iktidarının simgesi olan kırmızı ve yeşil flamalar yükselmektedir. Sahne, İsa'nın haklılığı veya haksızlığından ziyade güç karşısında nasıl yalnızlaşabileceğini, kasvetli bir mekân, epey uzaklarda bir seyirci gurubu ve çok yakında ama ürkeklikleri hareketlerinden ve yüzlerinden anlaşılabilir figürlerle çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Benzer şekilde Baudelaire, Delacroix'nın çarmıhtaki İsa tablosunu, derin melankoliyi şiddetle hatırlatan ve ölümlü İsa'nın kutsallığındaki insani yönünü gözler önüne seren dokunaklı bir çalışma olarak nitelendirmektedir. Burada İsa, gölgeler arasında insan tesellisinden yoksun, fiziksel olarak çökmüş bir şekilde betimleniyordu (Polistena, 2013, s. 271).



Delacroix'nın İsa figürünün saflığına ve güzelliğine karşılık Nolde'nin İsa figürü alabildiğine çirkindir. Fakat bütün çirkinliğine rağmen çarmıhtaki İsa'nın acısı çok daha gerçekçidir. Delacroix'nın mükemmel renk kullanımına karşılık Nolde daha cesur ve tehditkârdır. Beklide bu yönü onu ilk Dışavurumcu ve 20. yüzyılın en büyük ressamlarından biri (Petcavage, 2016, s. 37) yapmıştır. Birçok ekspresyonistin, dini motifleri yalnızca Birinci Dünya Savaşı'nın belirli bir döneminde kişisel korkuların ve umutsuzluğunun bir ifadesi olarak kullanmalarına karşın Nolde, tüm kariyeri boyunca dini motifleri çizimlerinin en önemli esin kaynağı olarak görmüştür. Sıkı bir Protestan ailede dünyaya gelmiş olan Nolde'nin inancı her zaman duygularını ifade etmenin bir aracı olmuştur. Bu bağlamda değerlendirilebilecek olan İsa'nın Hayatı çalışması (1911-12) İncil'den hikâyelerin anlatıldığı bir Poliptiktir<sup>39</sup>. Çalışmada orta panel çarmıha gerilmeyi diğer paneller ise İsa'nın hayatından farklı sahneleri betimler (Alexandrova, 2013, s. 114, 115). Resim 220x193,5 cm ebatlarında tuval üzerine yağlıboya olarak boyanmış ve Nolde'in dini konulu çalışmalarının en önemlilerinden birisidir (Altuner, 2013, s. 163).

Bu çalışmada seyircinin dikkatini ilk çeken Poliptiğin merkezi ve en büyük parçası olan çarmıha gerilme resmidir (Carletti, 2015, s. 21). Eser, jestler ve aşırı yüz ifadeleri ile figürlerin yalın ve kaba ifadeleri ve çarpıcı parlak renkleriyle birlikte geç orta çağ sunak resimlerinin modern bir versiyonu olma iddiası taşır (Alexandrova, 2013, s. 115). Nolde'nin, bu erken yirminci yüzyıl çarmıha gerilme versiyonunun Grünewald'dan esinlendiği açıkça görülür ve belki de bu onun büyük ustaya saygısının bir işaretidir (King, 2013, s. 66).

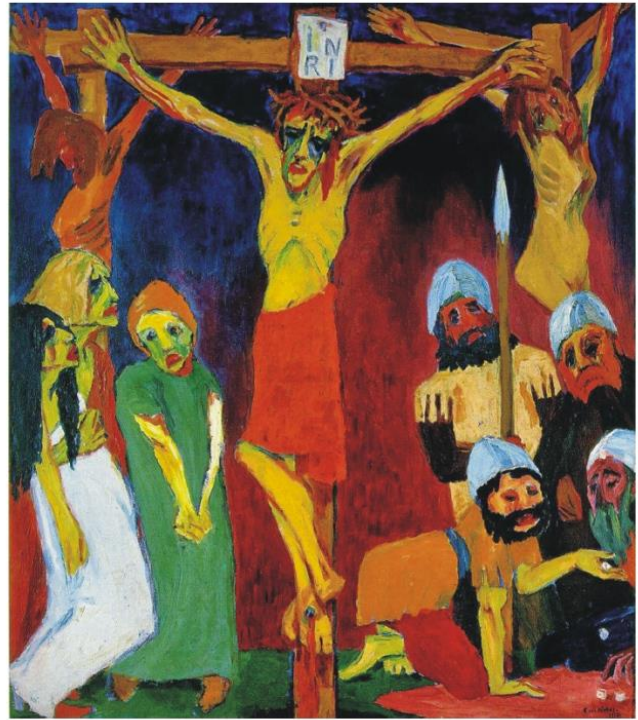
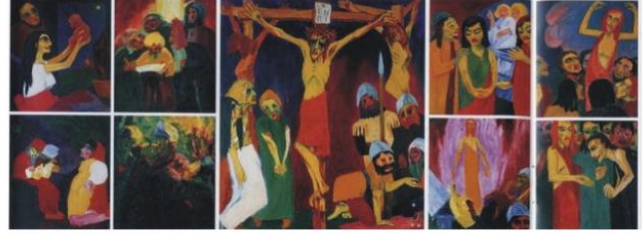
Grünewald'ın Çarmıha gerilmesinden ilham alınan Nolde'nin çarmıh resmine, (Wozniak, 2015, s. 510) ilk baktığımızda sanatçının bir paletle sahip olmadığı izlenimini ediniriz çünkü kullanılan renkler neredeyse sadece ana ve ara renklerdir. Fakat biz Poliptikteki ilk kargaşa ve acemilik izleniminden sonra kompozisyon içerisinde her rengin kendi uyumuna sahip olduğunu fark ederiz (Carletti, 2015, s. 19, 20). Nolde'nin en güçlü tablolarının çoğunda olduğu gibi, bu eserin de en

---

<sup>39</sup> Poliptik, (*Yunanca; polu-* "çok" + *ptychē* "katlı, katlamalı") dört ya da daha fazla parçadan oluşan ve genellikle bir arada duvara asılan çoklu panel tablolarının genel adıdır. Genellikle pano biçiminde olan bu tablolarda ortada olan ana tablo asıl konuyu anlatır. Yan ve kanat kısımlarda bulunan ve daha küçük olan resimlerse genellikle ana konuyu destekler niteliktedirler. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Poliptik> Erişim Tarihi: 23.02.2017

önemli yönlerinden biri rengin kullanımınıdır. Özellikle gurubun orta panelindeki çarmıha gerilme olarak adlandırılan resimde kırmızının yoğun bir şekilde kullanımı mevcuttur. İki boyutluluk ve figürlerdeki belirgin biçimlendirme eksikliği ilk anda göze çarpan unsurlardır (McKeon, 2006, s.180, 181).

Eser biçimsel olarak incelendiğinde, kompozisyonun tam ortasında çarmıh üzerinde bir figür bu figürün sağ tarafında ve sol tarafında yine çarmıh üzerinde iki figür ile tablounun sol alt tarafında üç, sağ alt tarafta da dört olmak üzere toplam on figür yer almaktadır (Altuner, 2013, s. 163). Sol kısım koyu mavi bir arka plan sunmakta olup, üç kadın (veya iki kadın ve bir erkek) çimlerin üzerinde durmaktadır. Sağ tarafta, kırmızımsı mor arka plana karşı dört asker bulunmaktadır. Arka planın rengini söyleyebilirsek bile, bunun ön planda mı yoksa arka planda mı olduğunu tam



**Resim 4. 11.** Emil Nolde Poliptik ve Merkezi Çarmıha Gerime Panosu (1911-2), Nolde Müzesi, Almanya.

olarak söyleyemiyoruz. Perspektif açısından bakıldığında, aslında yalnızca ön plan olduğunu görüyoruz. Var olmayan bir alana sıkıştırılmış figürler bir gerilim yaratıyor ve kompozisyonun merkezinde yer alan çarmıha gerilmiş İsa figürünü güçlendiriyor. Bu figürün bacakları rahatsız bir konumdadır ve birbirine dolanmış vaziyettedir. Ayrıca yan haçlar üzerindeki figürlerin bedenlerinin kıvrılmış şekli acılarının aşırılığını gösterir. Sol taraftaki figürün başının konumu ise ya çektiği büyük ızdırabı ya da ölümünü ifade eder (Carletti, 2015, s. 21).

Grünwald'da olduğu gibi resmin solunda İsa'nın annesi beyaz renkli elbise ile gösterilir ve onun arkasında da bir figür kırmızı elbisesiyle resimlenir; tıpkı Grünwald'ın çalışmasında ki Yuhanna gibi. Bununla birlikte diz çökmüş olan Mecdelli Meryem, parlak yeşil bir elbise giyer, bu Grünwald'ın resmindeki çarmıhın arkasında kalan asit yeşili çimlerin tekrarlanmasıdır. Nolde, sağda Vaftizci Yahya yerine mızrağını yukarı doğru tutup İsa'ya ekşi şarap sunan ve çarmıhtaki İsa'nın elbiseleri için zar atan üç askeri yerleştirmiştir (Kings, 2013, s. 66).

Burada ilginç olan ise Nolde'nin Meryem'in portresini çizme şeklidir. Grünwald'ın tasvir ettiği iffetli Meryem'den çok uzaktır bu Meryem betimlemesi. Bir taraftan bekâretin ve saflığın simgesi olan beyaz elbise giyer halde, diğer yandan hafifmeşrep bir kadın gibi tasvir edilmiştir. Çarmıhın sağ bölümünde, bir asker gülünç bir biçimde diğer üç askerle zar atmak için diz çökmüş umursamaz bir vaziyettedir. Askerlerin bu ilgisizliği, sol grubun acısını daha da derinleştirmektedir. Herhangi bir perspektifsel özellik barındırmayan çarmıh ise bir insanı taşıyabilmek için oldukça ince görünmektedir. Sahne için gerçek bir ortamın olmayışı, sahenin sanatçının zihninde olduğu izlenimi verir. Figürlerin arkasında ne bir şehir, ne bir melek ne de doğrusal ya da atmosferik bir perspektif vardır. Neredeyse kompozisyonun bütün unsurları boşlukta gibidir. İsa diğer figürlerden daha büyük görüldüğünden, sanatçının ya ortaçağ geleneğini sürdürdüğünü ya da kadın ve askerlerin çarmıhın arkasında olduğunu düşünüyoruz. Bununla birlikte ilk görüş, Nolde'nin Alman sanatına yaptığı birkaç referanstan ötürü daha fazla mümkün görünmektedir. Karakterlerin ikonografik yorumlamasının yanı sıra sanatçının geleneğe uymadığı bir nokta vardır: renk. İsa'nın saçları, dikenli taç, vücudunu kapatan örtü ve yarısından akan kan kırmızıdır. Kırmızı rengin yaygınlığı, Isenheim sunağında görünmemektedir; bunun yerine, orada atmosfer siyah tonlara sahiptir. Grünwald'ın statik siyahı, Nolde'nin mor-mavinin soğukluğuyla yan yana yerleştirilmiş dinamik ve keskin kırmızısı tarafından sorgulanır (Carletti, 2015, s. 22, 31).

Resimdeki ilginçliklerden biri de İsa'nın çarmıha çivilenmiş sağ elinin şeklidir. Hemen hemen bütün çarmıha gerilme resimlerinde İsa avuç içlerinden çarmıha çivilenmişken burada elinin üstünden çivilenmiştir. Hem bu durum hem de Bakire Meryem'in tasviri ikonografik geleneğe tamamen zıttır. Manevi samimiyetine

rağmen parlak renklerin kullanımı ve basitleştirilmiş ve çarpık vücutlar ve karakterlerin yüzlerindeki komik ve acınası ifadeler tabloyu Kilisenin gözünde tartışmalı hale getirmiş ve dinsel sanatın geleneksel normlarına saldırı olarak nitelendirilmiştir (Alexandrova, 2013, s. 114, 115).

#### **4. 2. Çarmıhtaki Modernler: Pilatus'un Laneti**

İsa'nın özellikle çarmıha gerilerek idam edilmesi bilinçli bir seçimdi. Çarmıhın ifade ettiği anlam içerisinde, dönemin egemenleri tarafından O'nun değersizleştirilmesi ve aşağılanması isteniyordu. Çünkü çarmıha germe hırsızlar, köleler ve devlete isyan edenler için uygulanan bir idam yöntemi idi. Yüzyıllar boyunca sanatçılar, bu organize işkence eyleminde can veren İsa'yı resimlediler. Bu, kimi zaman tebliğ için kimi zaman sanat için yapıldı fakat hiçbir zaman bu konunun resmedilmesinden vazgeçilmedi. İsa'nın Golgota'da çarmıha gerilmesinden binlerce yıl sonra, kilise iktidarının ürettiği Pontus Pilatuslar ve Kayafalar<sup>40</sup> sayesinde Avrupa'nın yüzlerce yerinde yeniden Golgota tepeleri oluşturulup binlerce çarmıh ve idam sehpaları dikildi. İnsanlar İsa'nın suçlandığı şekilde suçlanarak işkencelerden geçirildi. Engizisyon zulümlerini, temelinde iktidar ve güç mücadelesinin bulunduğu din savaşları takip etti. Yedi Yıl Savaşı (1756-1763) olarak anılan sömürge savaşlarını, Fransa'nın güçlenmesiyle birlikte 19. yüzyılın başlarından itibaren yeni bir sömürge ve "Devrim Savaşları" dalgası izledi. Dünya 20. Yüzyılın başlarında ve ortasında I.ve II. Dünya Savaşları'na ve Sovyetler Birliği ile Amerika arasındaki Soğuk Savaş'a tanıklık etti. 21.yüzyıl ise Müslüman coğrafyaların işgaline, milyonlarca Müslüman'ın ölümüne, işkenceye uğramasına ve yurtlarından edilmesine sahne oldu. Sanki "Pilatus'un laneti" batılı egemenlerin ve onların ordularının iki bin yıldır üzerinde dolaşmış gibi, Batının Golgota'da Pilatus'la başlayan işkence geleneği bu lanet yüzünden günümüze kadar aralıksız ve gelişerek devam etti. Elbette Kudüs'te İsa'nın çektiği işkencelere kayıtsız kalmayan sanatçı, Engizisyon'un zalimliklerine de, din savaşlarında yaşanan vahşete de, Guantanamo ve Ebu Garip'teki işkence ve zulümlere de seyirci kalmadı. Sanatçılar, savaşın getirdiği acıları, yerle bir ettiği şehirleri, heba ettiği hayatları, kısacası insanlara ve topluma

---

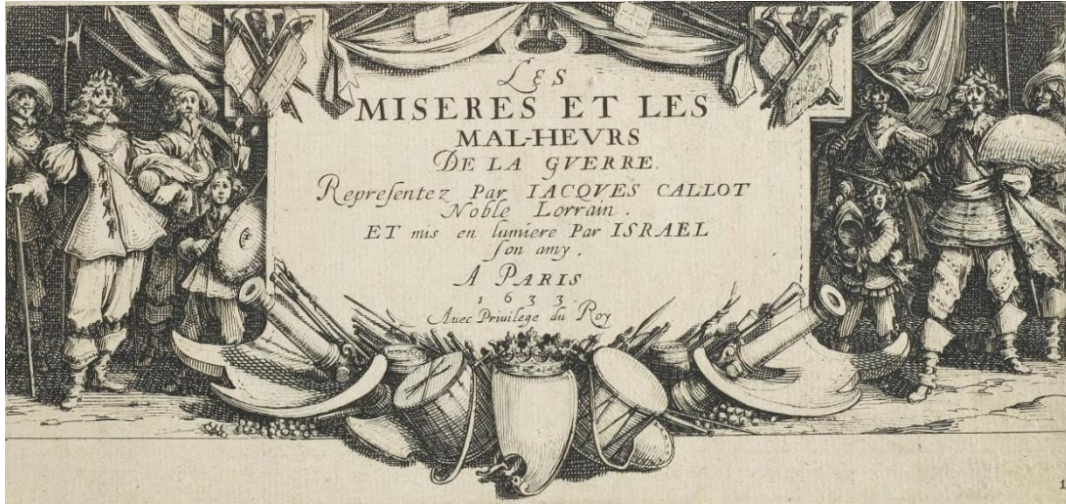
<sup>40</sup> İncil'de İsa'nın idamına sebep olanlardan biri olarak anlatılan Yahudi din adamı. "Halkın uğruna bir tek adamın ölmesinin daha uygun olacağını Yahudi yetkililere telkin eden Kayafa idi."( Yuhanna 18:14)

neler yaptığını gayet iyi biliyorlardı. Yüzyıllar boyunca farklı şekil ve bağlamlarda belki biraz da örtülü bir biçimde savaşlar, sanatçılar tarafından hep ifade edilmiştir. Fakat sanat tarihi içerisinde savaşın felaketlerinin açık bir biçimde ifade edilmesi ve savaşın eleştirilmesi çok daha yeni bir durumdur (Mott, 2013, s. 16).

Politik sanat olarak adlandırabileceğimiz bu türün asıl başlangıç noktası Rönesans'tır. Eski Mısır'dan Ortaçağ Avrupa'sına kadar sanat devletin hizmetinde olmuş, Fransız Akademisi'nin kurulmasıyla birlikte kurumsallaşan bu faydacılık anlayışı zirve noktasına ulaşmış, renkler ve formlar dini ve dünyevi egemenlerin çıkarlarına hizmet etmenin ötesine geçememiştir. Rönesans'la birlikte sanatçıların kendilerine daha serbest bir alan oluşturmalarını takiben "Politik Sanat"ın temelleri inşa edilmiştir. Bu tarihlere kadar devletin siyaset yapmadaki önemli araçlarından biri olan sanat, bu kısıktan kurtularak sanatçının kendi görüşlerini, politik kaygı ve duyarlılıklarını yansıtan özel bir mecra olmuştur (Üner, 2013, s. 27). Egemen olmanın en önemli göstergelerinden biri onun savaş ilan edebilme gücüdür. Savaş bir olağan üstü hal durumudur ve Schmitt'in (2005) dediği gibi "olağan üstü hale karar veren egemendir" (Schmitt, 2005, s. 13). Olaya bu açıdan bakılırsa sanatçı, savaşın yol açtığı acıları eleştirirken aynı zamanda egemeni de eleştirmiştir. Çünkü bir savaş halinin ve bu halin sebep olduğu acıların egemenden bağımsız düşünülmesi mümkün değildir. Savaşın sebep olduğu acıların bir seri olarak sanatçılar tarafından yapılmaya başlanması aşağı yukarı Otuz Yıl Savaşları'nın sonrasına denk gelir. Bundan öncede savaşlar olmuş olmasına karşın Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra böyle bir tavrın ortaya konması yukarıda bahsettiğimiz Rönesans'ın etkisidir. "Otuz Yıl Savaşları" (1618-1648) adıyla tarihe geçen ve Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu'na bağlı prenslikler arasında meydana gelen bu iç savaş (Varlık, 2013, S. 118) XVII. yüzyıl Avrupa'sında meydana gelen en büyük olaylardan biri ve Fransa'nın başlattığı Devrim Savaşları öncesinin en büyük Avrupa savaşıdır (Sander, 2003, s. 100). 1618'de başlayan savaş 1648 yılında sona erdiğinde yüz binlerce insanın hayatına sebep olmuş, Fransa süper güç haline gelirken Almanya küçük devletlere bölünüp parçalanmıştır. Protestan ile Katolik mezhepleri arasında oldukça kanlı geçen savaşlar, sanat tarihinin ilk seri resimlerinin yapılmasına da yol açmıştır.



Yüksek sanat tarihinin resimleri, kahramanları övüp, şiddeti asilleştirirken ve siyasi eylemleri haklı çıkarabilirken, bu tür olayların toplum üzerindeki etkisi öncelikle baskı resimde gösterilmiştir. On altıncı yüzyılın başında ve on yedinci yüzyıl boyunca Hollanda, Alman ve Fransız ahşap oymalar ve gravürler köylü ayaklanmalarını, savaşların ve katliamların dehşetlerini kaydetmiş ve bu tarihi olayların resimlerini daha geniş kitlelere ulaştırmıştır. Bu sanatçılar insanlığın acısını, manevi kargaşayı ve Reformasyonun ve onun sonrasının siyasi çekişmelerini tasvir ederek toplumsal değişim üzerine hem dokümantasyon hem de açıklamalar sunmuştur (Roworth, 1993, s. 220). Bu sanatçıların en önemlilerinden biri Fransız sanatçı Jacques Callot'tur. 1592'de Nancy'de doğan Callot'un ilk yılları hakkında kesin bir bilgi yoktur (Serebrennikov, 2014, s. 133).



**Resim 4. 12.** Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri Serisinden İlk Baskı Resim (1633), Yeni Güney Galler Sanat Galerisi.

1620'lerde tekrar Fransa'ya dönmeden önce Roma ve Floransa'da baskı tekniklerini öğrenmiş ve gravür sanatını mükemmelleştirerek söz sahibi bir sanat dalı haline getirmiştir (Turani, 2010, s. 471). Nispeten kısa ömrü boyunca, dini sahneler, fuarlar, aktörler, ucubeler ve savaş felaketleri de dâhil olmak üzere 1400'ün üzerinde baskı resim oluşturmuştur (Becker, 1978, s. 17). Callot'un hepsi minyatür bir ölçekte yapılmış çalışmaları hareketli figürler üretmek için kullandığı çizgilerinin netliği ve çeşitliliği, mekânsal derinlik hissi ve sonsuz miktarda ayrıntı, eserlerini anıtsal bir hale getirir (Wistar, 1977). Jacques Callot (1593 - 1635), "Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri" başlıklı on sekiz plakadan oluşan serisinde savaşın toplum ve bireyler üzerindeki yıkıcı etkilerini çarpıcı bir biçimde ve belgeselvari bir dille anlatmıştır.

Ayrıca Callot baskılarına, görsel bilgiyi bazen alaycı bir dille bazen de kelime oyunları ile açıklayan beyitler biçiminde bir metin ekleyerek (Murray, 1988, s. 8) sözcükler ve imgeler arasında yer yer katı bir paralellik de elde etmiştir (Roque, 2012, s. 275).

Günümüzde, sosyal sorunları inceleyen ilk Avrupalı sanatçılardan biri olarak daha iyi bilinen sanatçının bu serisi korkunun belgelenmesi ve (Stevens, 2007, s. 27) savaş hakkındaki ilk seri anlatı olma özelliğini taşımaktadırlar. Callot'un küçük boyutlu şiddet tabloları, diğer tarihsel sanat eserlerinde sıkça görüldüğü gibi ıssız savaş alanlarında tasvir edilmemiştir. Baskıların kompozisyonu, barbar bir ordu saldırısından kurtulmak için mücadele eden sıradan insanları gösteren köy kökenli topluluklar bağlamında hazırlanmıştır. Bu anlatı şekli, şiddeti haneye yakınlaştırmış ve böylece daha kişiselleştirilmiş ve daha duygu yüklü bir hal almasına olanak sağlamıştır (Rees-Pagh, 2013, s. 12).

Jaques Callot'un "Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri" başlıklı çalışmalarını inceleyen herkes ilk başta büyülenir ve dehşete düşer. Sanatçı soğukkanlı bir şekilde Otuz Yıl Savaşları'nın karakteristik olaylarını büyük bir ustalıkla betimlemiştir (Abse, 1955, s. 582). Callot'un çalışmalarını o denli büyüleyici kılan şey çalışmaların alegori, tarih ya da mitolojiyi değil, savaşın dehşetlerini belgeliyor olmalarıdır. Callot bütün birikim ve becerilerini insanın insana olan vahşiliğini ve savaşa olan nefretini görsel olarak protesto etmek için kullanmış bir sanatçıdır. Callot'un gravür baskı tekniğini kullanması O'nu, baskıların dağıtımını yoluyla kitlelere ulaşan ilk sanatçılardan biri yapar (Papciak, 2010, s. 15).

Bu dizi, 1620'lerde Avrupa'yı rahatsız eden hanedan ve dini kavgalarla bağlantılı karışıklık, sefalet ve acıyı gösteren (özellikle kuralsız askerlerin sivilleri yağmaladığı) görüntülerden oluşur. Callot, 1633'te Avrupa'da çokça dikkat çeken savaşları meşrulaştıran yeni askeri tezlerin popülerliğine yanıt olarak bu savaş etüdüleri dizisini oluşturmaya başlamıştır. Her çalışma yaklaşık 3x7 inç ölçülerindedir (URL 16, Lasure, 2009). Çalışmalarında Callot, Savaşın ya da komutanların yüceltilmesi yerine, sıradan askerlerin ve sivil halkın katlandığı talihsizlikleri ve savaşın vahşetini içerecek şekilde tanıdığı olduğu sahneleri oluşturdu. Görüntüler, kesin olayların yerini ve zamanını yansıtmadığı gibi askerlerin üniformaları ile net

bir şekilde tanımlanmasına da izin vermezler. Bu genelleştirmeler Callot'un sıradan asker ve sivil nüfusu etkileyen, her yerde var olan kontrolsüz şiddeti görselleştirmekten başka bir şey istemediğini gösterir. Savaşın öznesi ve nesnesi konumunda ve şimdiye dek meçhul olan bu insanlar savaşın yükünü taşıyorlardı ve ölüm, yaralanma, hastalık, açlık ve yağma karşısında hayatta kalmaya çalışıyorlardı (Mott, 2013, s. 18, 19).

Callot'un serisinin başrol oyuncusu olarak asker çıkar karşımıza. O, sadece meydana gelen olayların ana aktörü olmakla kalmaz, aynı zamanda esas acı çekende olur. Bir öykü halinde düzenlenen tahribat ve şiddetin genel durumu onun hikâyesinin odak noktasıdır. Serinin on üç şiddet sahnesinden beşi askerlerin yaptığı yıkım, yağma ve acımasız suçları, beş tanesi halka açık işkence ve idamları, birkaçı da köylülerin askerlerden intikam almak için uyguladıkları korkunç şiddet sahnelerini tasvir ediyor. Şiddet içermeyen sahnelerin bazıları da savaş ve savaş sonrasında askerlerin korkunç kaderini gösteriyor. Sakat kalmış gazilerin bazıları bacaksız, bazıları yerde sürünüyor, bazıları dileniyor ve bazıları da savaş sonrası düzelmeye başlayan kasabanın sokağında açlıktan ölmek üzere. Artık adalet için intikam duygusu ve biriken şiddet kaybolmuş ve hepside savaş durumunu tanımlayan "sefalet ve uğursuz zamanlara" dâhil edilmiştir (Meisel, 2016, s. 214, 216.). İşkence ve infaz sahneleri, özellikle de devasa bir ağacın üzerinde onlarca insanın asıldığını gösteren "The Hanging" adlı çalışma, dizinin en unutulmaz sahnesidir. Çalışmanın rahatsız edici doğasının Callot'un gerçekçi tarzı, ayrıntıya önem vermesi, yaşamın ve savaşın tuhaflığından çok etkilenmiş olmasıyla yakından ilgisi vardır (Tekalli, 2014, s. 10).



**Resim 4. 13.** Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri Serisinden "Hanging-Asılanlar" (1633), Yeni Güney Galler Sanat Galerisi.



Çalışmasında Callot, çerçevenin sınırlarını güçlü bir etki elde etmek için kullanır. Yirmi bir tane asılan adam; sayfanın ortasında büyüyen geniş koyu renkli bir meşe ağacından sarkıtılmıştır. "Sonunda bu aşağılık ve terk edilmiş hırsızlar asıldıkları ağacın uğursuz meyveleri gibi sallanıyorlar" şeklindeki şiir, askerlerin bir yağmaya yol açtıkları için cezalandırıldıklarını hatırlatıyor (Chute, 2016, s. 47). Rahipler mahkûmların bağışlanması için son dakika dualarını ediyorlar. Bir rahip, henüz asılmak üzere olan biri için merdivene tırmanıp onun için bir kurtuluş simgesi olarak haçı gösteriyor. Sanki on birinci saat kurtuluşu<sup>41</sup> gibi (Cornew, 1998, s. 81). Sol köşede başka bir rahip yüzü izleyiciye dönük, sıradaki asılacak askere yine son duasını yaptırıyor. Çerçevenin sağ tarafında ve meşe ağacının çevresinde büyük bir kalabalık asılanları izlemek için toplanmış. Ağacın altında, ölmeyi bekleyen diğerlerinin yanında küçük bir grup bir davulun üzerinde kumar oyunlarını oynarken görülüyor. Kompozisyondaki bütün bu unsurlar oldukça korkunçtur ama ağaç, ürkütücü yapraklı dallarıyla en dehşet verici olanıdır. Ölü bedenlerle kaplı iken sayfanın çok ötesine doğru büyümeye devam etmektedir (Chute, 2016, s. 47, 48). Sanki ağacın, görüntünün dışında kalan kısmında da yüzlerce asılı ceset varmış gibi hissettirmektedir. Bu durum korkunç olan görüntüyü daha da ürpertici hale getirmektedir. Burada askerler mağdur gibi görünse de onlar talan ettikleri arazilerin sakinlerine büyük acılar yaşatan askerlerdir (Meisel, 2016, s. 215).



**Resim 4. 14.** Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri Serisinden “Pillaging a house-Bir Evi Yağmalamak” (1633) Lorrain Müzesi, Nancy, Fransa.

<sup>41</sup> Golgota'da İsa'nın yanında çarpmıha gerilen ve anlatıda iyi hırsız olarak bahsedilen hırsızın kurtuluşunu simgeleyen hidayet anlatısı.

Callot talan edilen bu çiftliklerden birini resimlediği çalışmasında kompozisyonun her tarafından kaos ve askerler tarafından ev halkı üzerine sergilenen şiddet fişkırır. Çiftçi, çırıl çıplak soyulmuş St. Lawrence tarzında baş aşağı asılmış yakılıyor. Başka bir erkek, elleri bağlanmış ve başının üzerindeki kılıcın korkusu yakılan adamı izlemekte. Bir asker, çiftçinin kızını ya da hizmetkârını saçlarından yakalamış, son darbeyi indirecekmiş gibi kılıcını havaya kaldırmış. Merkezin yakınında bir adam, bir askerın kılıcı karşısında hayatı için yalvarıyor. Daha gerilerde, bu sahnenin arkasında başka bir grup asker yiyecek ve ev eşyalarını çalıyor. Uzak geri planda, iki erkek bir kadına tecavüz ediyor; yatağın üzerindeki kadının göğüsleri açık ve kurtulmak için mücadele ediyor (URL 16, Lasure, 2009; Cornew, 1998, s. 78). Sahnenin genel görüntüsü engizisyon'un işkence odalarıyla bariz bir benzerlik taşımaktadır. Korkunç bir hikâyenin farklı sahnelerini anlatan Callot, karşılıklı şiddet sarmalının her iki tarafa da getirdiği acıları bir bir ele alıyor. Şiddeti yalnızca bir gruba değil savaşın dünyasına etki edecek şekilde bir bütün olarak tasvir ediyor (Chute, 2016, s. 48).

Maruz kaldıkları eziyetlerin intikamını almaya çalışan sivil halkın tepkisi “Köylüler İntikamlarını Alıyor” (1633) adlı çalışmada gösterilir.



**Resim 4. 15.** Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri Serisinden “The Peasants Avenge Themselves -Köylüler İntikamlarını Alıyor” (1632), Lorrain Müzesi, Nancy, Fransa.

Şiddet sahnenin en ön planından başlayarak en geri plana kadar aralıksız olarak devam eder: Şiddetin yol açtığı şiddet. Büyük acılara maruz kalan bir halkın büyük acılara yol açması.

“Tekerlek”(1633) adlı çalışmada elindeki haçla tekerlek işkencesine çarptırılan bir mahkûma telkinlerde bulunan din adamı sanki bütün bu olanların dışındaymış gibi durur. Aslında Callot’un resimlediği felaketler dizisine yol açan Otuz Yıl Savaşları bir mezhep savaşı olup kilisenin sebep olduğu bir savaştır. Hem askerler hem sivil halk savaşın neden olduğu acı, felaket ve işkencelerden payına düşeni fazlasıyla almışken egemen olarak neredeyse her sahnede görünen kilise ve kralın adamları, yeryüzü ve gökyüzü iktidarının temsilcileri olarak her zaman yaşanan bu acılardan korunmuştur. Callot’un savaşın neden olduğu acıları eğip bükmeden anlatması ve zamanın iktidarlarının yol açtığı bütün bu felaketleri gözler önüne semesi, görsel bir Arendt okuması sunmuştur bize. Şiddet Üzerine’nin ışık-gölge ve form gibi görsel öğelerle anlatımı. Sanatçı burada tasvir edilen çeşitli şiddet biçimleri arasında bir fark olmadığını fark etmemizi ister gibidir. Savaş alanının şiddeti, halka uygulanan şiddet (yağma ya da tecavüz) ya da bu tür şiddet suçlarına karışanların cezalandırılmasının şiddet yoluyla sona erdirilmeye çalışılması. Sonuç ise, insanlığın canavarlaşması ve insanın insana uyguladığı akıl almaz işkence ve eziyetler. (Cornew, 1998, s. 82). Callot savaşın yol açtığı felaketleri tarafsız bir biçimde ve tüm açıklığıyla göstermiştir.



**Resim 4. 16.** Jacques Callot, Savaşın Sefaletleri ve Talihsizlikleri Serisinden “The Wheel -Tekerlek” (1632) Lorraine Müzesi, Nancy, Fransa.

19. yüzyıl Napolyon için Avrupa’daki yükselişinin başlangıcıdır (Hollingsvorth, 2009, s. 400). Bu yükseliş Fransa ve Napolyon için refah ve huzur getirirken, Napolyon ordularının işgal ettiği ülkeler için yıkım, işkence ve felaket getirmiştir. 1808’de Napolyon’un devrim orduları İspanya’ya girdiklerinde de (Sander, 2003, s. 286) durum farklı olmamıştır. İşgalin hemen ardından Napolyon’un kardeşi olan I.

Joseph'in İspanya tahtına oturmasıyla birlikte (Turani, 2010, s. 506) yarımada da sivillerinde dâhil olduğu büyük çatışmalar başlamıştır (Goulart, 2016, s. 19). Bu olaylar başladığında Goya altmış iki yaşında (Faure, 1937, s. 5) kariyerinin zirvesinde bir sanatçıdır. 1790'lı yılların başında geçirdiği ölümcül hastalıktan geriye kalan ve hayatının sonuna kadar devam edecek olan kalıcı sağırlığının (Ziech, 2012, s. 2) üzerinden ise on altı yıl geçmiş, yaşadığı sorunlar onun dünyaya bakışını ve ahlak anlayışını derinden etkilemiştir (Goulart, 2016, s. 49). İşitme kaybı sonrasında yaşadığı ruhsal sorunlar, Fransa'nın sivil nüfusa yönelik acımasız saldırıları, Napolyon Bonapart'ın ordularına karşı başlatılan gerilla savaşı, Madrid'deki felaket boyutundaki kıtlık ve bu olayların İspanyol halkı üzerindeki muazzam etkileri Goya'nın, Los Desastres de la Guerra (Savaşın Felaketleri) serisini oluşturmasına yol açmıştır. Bu seri içerisinde 80 tane gravür yer almaktadır.<sup>42</sup> Goya'nın savaşın yol açtığı vahşeti, hicivsel olarak siyasi ve dini yolsuzlukları tasvir ettiği baskı resimleri üç bölümden oluşmaktadır. Savaş sahneleri (2-47 plakalar), açlık sahneleri (48-64 plakalar) ve caprichos (65-80 plakalar) çalışmalarıdır. Goya hayatı boyunca birkaç sergi denemesi yapmış olsa da çalışmalarının tamamı ilk olarak ölümünden 35 yıl sonra 1863'te San Fernando Kraliyet Akademisi tarafından yayınlanmıştır (URL 17, Fischman, 2007).

Bu çalışmalardan her biri, bir sanatçının zihnini sembolize etmekten daha çok sosyal açıdan önemli ve derin bir söylemi ifade etmektedir (Ziech, 2012, s. 3). Bu söylem İspanya'nın değişimi ve gelişimiyle yakından ilgili olup aynı zamanda Goya'nın aydınlanma fikrini savunmasından ve içinde bulunduğu entelektüel çevreden kaynaklanmaktadır (Goulart, 2016, s. 49). Bu etkenlerden dolayı Goya'nın baskı resimlerinin en dikkat çeken tarafı konularının ne İncil'den, ne tarihten, ne de günlük yaşamın sıradan olaylarından alınmış olmalarıdır. Goya'nın çalışmalarının çoğunun konusu büyücü kadınların ve esrarengiz hayaletlerin ilginç görüntülerinden (Gombrich, 2009, s. 320), işkence ve zulme uğrayan insanların betimlemelerinden oluşur. Sanatçının çalıştığı fantastik temalar İspanyol Aydınlanma'sında çokça ele alınan popüler konulardı çünkü sanatçılar ve entelektüeller sanatın her alanında bunları kullanarak eski batıl inançlarla, sanat aracılığıyla dalga geçiyorlardı. Goya

---

<sup>42</sup> Adnan Turani bu sayıyı 85 olarak vermektedir. Bkz. Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. s.506



da, karakterlerin çarpıtılmış özelliklerini vurgulayıp onları korkunç ortamlara yerleştirerek bir nevi sanatına büyü uyguluyor, Kilise tarafından sapkınlıkla suçlanan kadınları cadı ikonografisi içinde ve mizahi bir tonda ele alarak resimliyordu. Sanatçının bunu yapmaktaki amacı, büyücülük gibi bir batıl inancın Katolik Engizisyon gibi yozlaşmış kurumlar tarafından savunulan yalanlar olduğunu anlatmaya çalışması, ikiye bölünmüşlüklerini açığa vurarak yalan söyleyenlerle alay etmek istemesiydi (Ziech, 2012, s. 2).

Goya bir aydınlanma yanlısı olarak Engizisyon'dan elbette nefret ediyordu çünkü onu, kadınları çeşitli bahanelerle katleden bir yapı, hurafeleri kutsallaştırmanın, yozlaşmanın ve baskının sembolü olan bir kurum olarak görüyordu ve hiç şüphe yok ki Napolyon, Goya'nın baskı resimlerinde bazen açık bazen örtülü imalarla savaşmayı hiç bırakmadığı bu kurumu ortadan kaldırmıştı. Goya, devrimi gelişmemiş, karanlık, ezilmiş ve perişan İspanya'nın umudu olarak görüyordu. Fakat devrim ordularının tarlaları harap etmesi, kadınlara tecavüz edip, erkeklere işkence ederek katletmesi Goya'nın devrim duygularını bastırmıştı (Faure, 1937, s. 6). Az gelişmiş bir İspanya'nın bütün çarpıklıklarını son derece sert bir biçimde resimlerine taşıyan Goya (Krausse, 2005, s. 53), devrim ordularının sebep olduğu acıları, savaşın felaketleri'ni, şiddet ve korkuyu da aynı sivri dillilikle baskı resimlerine yansıtmıştır. Bu savaşın en dramatik sonuçlarından biri kuşkusuz kadınların gördüğü işkenceler, uğradığı saldırılardır.

No quieren (İstemiyorlar) adlı çalışmasında Goya, her zaman olduğu gibi yüksek sembolik değeri olan ikonografik elemanlar kullanarak anlatır bu olaylardan birini. Devrim askeri tarafından tecavüze uğrayan kadının aydınlık vücuduna karşılık resme sayısız çizgilerle koyu bir ton hâkim kılınmıştır. Fransız asker iki eliyle kadını belinden sıkı bir şekilde kavramıştır. Genç kadın, utanç ve nefret içerisinde sol koluyla yüzünü kapatırken sağ eliyle tecavüzcünün yüzünü parçalamak istercesine ona doğru uzanmıştır. Askerin hemen arkasında sağ elindeki bıçağı askere saplamak üzere olan yaşlı kadın sol elini derin nefretin bir sembolü olarak kuvvetli bir biçimde sıkıştır. Planın arkasındaki dairesel form ise iki şeyi simgeler; birincisi şiddetin bir dönme dolap gibi durmadan dönen bir olgu olduğunu ikincisi ise insanların kırsal alanda daha savunmasız olduklarını (URL 18, Matilla and y Mena, 2012).



**Resim 4. 17.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden “No quieren-İstemiyorlar” (1810-1820) Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya kompozisyonda kullandığı üç figürün hareket ve jestleriyle olayın gerilim dolu anını mükemmel bir şekilde resimlemiştir. Askerin, Fransız egemenlerin temsilcisi olduğunu ise figürün üzerindeki elbiseden ve kılıcından rahatlıkla anlayabiliriz. Toprağa, vergiye ve kanunlara hakim olan egemen, bir anlamda bütün bunların öznesi olan bedene de sahip olmak ister. Onu istediği gibi şekillendirmek ve ondan istediği ölçüde ve biçimde faydalanmak gücünün bir göstergesidir. Sorgulanamazlığı ve “şiddet tekeli” pişkinliğinin en büyük kaynağıdır.

Üç devrim askerinin bir İspanyol erkeğe yaptıkları işkenceyi gösterdiği Por que? (Neden) adlı çalışmasında da Goya, gerek işkence gören figürün yüzündeki ifadeyle olsun gerekse askerlerin rahat hatta zevk alıyormuş izlenimi veren vücut hareketleri ve yüz ifadeleriyle olsun, olayın trajedisini en iyi şekilde ifade etmiştir. Boğazına geçirilmiş ipten dolayı nefes alamadığı göz kapaklarının acı içerisinde sıkılmasından anlaşılıyor. Askerler ise emperyal amaçları uğruna işkence de dâhil birçok şeyi normal sayan bir iktidarın temsilcisi olarak görülüyor. Goya bütün bu çalışmaları yaparken çok hızlı düşünür, eli formun ayrıntılarında vakit harcamak için fazla heyecanlıdır.

Çizimleri geceyi bir anda aydınlatan bir yıldırım gibidir ve bu çizimler bir şimşek çakması anındaki izlenimler misali, bütünün kısa ve tam görüntüleridir. Yer yer kullanılan detaylar ise sadece etkiyi arttırmaya hizmet edecek türdendir (Faure, 1937, s. 8).

Sanatçı, bütün çalışmalarına kısa açıklayıcı başlıklar yazar.

Bununla hem izleyici hem belli

düşünce alanına yönlendirilir hem de görüntü ve anlatılmak istenen “şey” arasındaki ilişki güçlendirilmiş olur. Bazen iğneleyici, bazen komik bazen de derin anlamlar taşıyan düşündürücü başlıklardır bunlar: Haklı mı haksız mı?, Tıpatıp, Kadınlar işin hakkını verir, Ölülerini göm ve sus vb. Grande hazana! Con muertos! (Harika kahramanlık! Ölü insanlara karşı!) Adlı çalışma için kullanılan başlık hicivselidir. Başlıkta olayın aşırı şiddetine Goya'nın öfkesini ifade eden bir oxymoron<sup>43</sup> kullanılmıştır. Kompozisyondaki figürlerin Fransız askerlerine ait olduğunu düşünebiliriz zira başı kesilmiş figürün bıyıkları geleneksel Fransız askerinin bıyığını çağrıştırmaktadır ve muhtemelen bu olay Chinchón'daki Fransız askerlerinin katledilmesinden esinlenilmiştir. Sanatçı savaşın intikam ve teröre dayanan şiddet sarmalını serideki diğer pek çok çalışmadaki gibi somut gerçeklerden ziyade şiddetin özünü soyutlayarak, esinlendiği gerçekliği ve kurbanlarının niteliğini ikincil bir seviyede bırakarak başarır. Onları tanınabilecekleri herhangi bir ikonografik öğeden sakınarak sadece mağdur olan insanlar olarak resmeder. Figürlerin, klasik güzelliğin ideallerine uygun olarak değerlendirilen ve işkence görmüş vücutları klasizmin özünü oluşturan yaşam, güzellik ve aklın tahrip edilmiş trajik ifadesini vurgular. Buna ek olarak Goya, cesetlere kan izi bırakarak hadım edilmiş olduklarını açıkça göstermek suretiyle haysiyetlerinin nasıl yok edildiğini bize gösterir. Goya vücutların



**Resim 4. 18.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden “Por que-Neden?” (1810-1820), Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

<sup>43</sup> Oksimoron, birbiriyle çelişen ya da tamamen zıt iki kavramın bir arada kullanılması ve bu şekilde oluşturulmuş ifade. Bazen anlamı kuvvetlendirmek için veya edebî sanat yapmak amacıyla kullanılır; bazen de hâlihazırda kullanılan bir kavramı eleştirmek veya alaya almak için kullanılır. <https://www.turkcebilgi.com/oxymoron> Erişim Tarihi: 24.02.2017



şeyleşmesine (yabancılaşmasına) yol açan aşırı şiddeti ifade etmek için parçalanarak ağacın dallarına asılan vücutları ve kesilmiş uzuvları kullanır (URL 19, Matilla, 2008 ).



**Resim 4. 19.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden Grande hazana! Con muertos! (Harika kahramanlık! Ölü insanlara karşı!) (1810-1820) Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya, "Değil (bu durumda)" adlı çalışmasında olduğu gibi gravürlerinin başlıklarıyla, değişik baskı resimleri arasında kıyaslamalara izin veren bir bezeme unsuru belirlemiştir. Burada birbirini izleyen vahşetler arasında adamın idam edilmiş şeklinin diğerlerinden çok daha kötü olduğu bir durum yaşanmaktadır. Goya'nın resimlediği bu sahnede, işkence denince aklımıza gelen çırılçıplak soyma, sakat bırakma, kazığa oturtma gibi geleneksel yöntemlerle idam edilen bir insanı görürüz. Resmin geri planında Fransız askerlerinin ellerinde bir gerillanın barbar bir şekilde infaz edildiğinin temsili belirir. 27 Aralık 1808'de dört Fransız askerinin "Chinchón" kasabasında öldürüldüğünü ve iki gün sonra misilleme olarak Fransız birliklerinin halka saldırdığını, birçok evi yağmalayıp yaktığını ve seksen altı kişiyi öldürdükleri biliniyor. "Daha Kötüsü" adlı eserin (Resim 4.20.) aynı madalyonun iki yüzünü, rakip tarafların birbirlerine karşı acımasızlığını betimlediğini görürüz. Her iki eseri de Chinchón'daki dört Fransızın ölümlerini tamamlayıcı temsiller olarak yorumlayabiliriz. Ancak mağdurları nasıl tanımladığımızı bakmaksızın Goya, bizi net bir referanstan yoksun bırakarak bir olayın somut temsilini aşarak nerede olursa olsun kim yaparsa yapsın aşırı şiddetin sert bir eleştirisini yapar.



**Resim 4. 20.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden “Esto es peor- Daha kötüsü)” (1810-1820), Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya, figürün sırtını parçalayıp dışarı çıkmış ağaç dalıyla, bu çalışmasını tüm serisinden ayrılan ve onu şiddeti en güçlü şekilde açığa vuran çalışmalardan biri haline getirir. Goya'nın işkence görmüş figürünün orantılı bir biçimde çizilmiş güzel vücudu kökleri klasizme dayanan bir anlayıştan kaynaklanır fakat vücudun güzelliği ile yüzündeki acının dramatik ifadesinin çirkinliği arasındaki kontrast, önce ilgisiz kalmanın imkansız olduğu büyük bir ifade gücü ve bir oxymoron meydana çıkarır (URL 20, Matilla, 2008).



**Resim 4. 21.** Francisco Goya, Savaşın Felaketleri serisinden “Not (in this case) either- Değil (bu durumda)” (1810-1820), Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya 19. yüzyılın başlangıcında (1814-24) yaptığı yaklaşık 39 mürekkep çiziminde, davranışları veya inançları ile İspanya'yı yöneten muhafazakâr rejimin değerlerine meydan okuyan kişilere uygulanan bedensel ve psikolojik işkenceleri dramatik bir yoğunlukla göstermiştir. Bu çizimlerinin yaklaşık yarısı, toplumun içinde kök salmış olan sapkınlığı ortadan kaldırmak ve Katolik öğretileri güçlendirmek için 15. yüzyılın sonlarında kurulmuş olan İspanyol Engizisyonu'nun uygulamaları ile yakından ilgilidir. Resimlerle birlikte verilen başlıklar her davada mağdurlara yöneltilen suçlama ile uygulanan şiddet arasında tam bir tezat olduğunu ifade eder.

Bunu yaparak Goya, Engizisyon'u, İspanya'nın geri kalmışlığını ve modern çağın özgürlük ve mantık kavramlarını kucaklamadaki başarısızlığını simgeleyen, barbarca uygulamaları olan insanlık dışı bir kurum olarak anlatmaya çalışır (Rawlings, 2012, s. 15). Bütün bu kokuşmuşluğuna rağmen engizisyon hala bir güç olarak İspanyada yaşamaya devam etmektedir. Kendi kuralları, yargılama ve cezalandırma sistemiyle iktidarın güçlü bir ortağıdır. Bu güç ve simgeleri açık bir şekilde Goya'nın çalışmalarında görülebilir; mahkûmlara giydirilen elbise, başlarına geçirilen külah ve mahkûmun etrafındaki engizisyon üyeleri.



**Resim 4. 22a, b, c, d.** Francisco Goya, Mürekkep Çalışmaları. Prado Müzesi, Madrid, İspanya.

Goya kariyeri boyunca şiddet ve işkence sahneleri çizen bir ressamdı. “*Torture of a Man*” (Resim 4.22.a) adlı çalışmasında, bilekleri arkasından bağlı olan bir adamı,

omuzların ve dirseklerin ağırlı bir şekilde yerinden çıkmasına neden olan bir düzenekte, strappado'da sorguya çekilirken betimliyor. Goya, düzeneği çalıştıran iki adamın yüzlerini gizleyerek izleyiciyi, sahnenin dehşetine odaklanmaya, işkence yapılan adamın dramına yoğunlaşmaya çağırıyor (URL 21, Brown and d'Ors, 2010). Goya'nın resimlediği bu sorgulama yöntemi başta Engizisyonda olmak üzere birçok işkenceci kurum ve iktidar tarafından kullanılan bir yöntemdir.

“Pr qe sabia hacer ratones”da (Resim 4.22.b), ağzına tıkanan bir cisimle bir platformda oturan elleri ve ayakları birbirine bağlı olan bir kadını, “Pr Liberal” (Liberal Olduğu İçin) adlı çalışmasında (Resim 4.22.c) siyasi sempatileri nedeniyle rezil edilen ve küçük düşürülen başka bir kadını, boynunun etrafında bir demir halka ile zincirlenmiş, elleri arkasından bağlanmış ve ayakları bir nevi prangalanmış olarak gösteriyor. Onun çarmıh benzeri bir iskele de yukarıya, sanki cennete bakıyormuş gibi resmedilen bakışları, özgürlük adına onu bir şehit haline getiriyor. “Por casarse con quien quizo”da (Dilediğiyle evlenmek istediği için) (Resim 4.22.d) Goya, tükenmiş yüzüyle izleyiciye bakan ve karanlık bir zemine dayanan kadının, tezat tonlamanın hakikat ve kötülük için birer metafor olarak kullanıldığı bir kompozisyonda resmedildiğini görüyoruz. Kadın neredeyse baş aşağı bir pozisyonda, sanığın ikrarını elde etmek için kullanılan bir işkence aleti olan potro (gergi) ya bağlanmış olarak gösterilmiştir. Başlık, kadının kendisi için seçilen kişiden ziyade sevdiği kişiyle evlendiği için işkenceye uğradığını söylüyor.

Pratikte Engizisyon tarafından ele alınan ve göreceli olarak küçük suçlar arasında sayılan Goya'nın bu seride dile getirdiği suçlar, küfür ve tacizin yanı sıra, hayvanlarla cinsel ilişki, Katolik öğretilerini baltalamaya yönelik bilinçli bir girişimden ziyade, cehaletin bir ürünü olarak görülüyordu. 16. yüzyılın sonlarında Aragon'da ahlâksızlık suçları alanında önemli soruşturma faaliyetleri olmasına rağmen, 17. yüzyılın başlarından itibaren Engizisyon bu tür davalarla uğraşmak yerine bunları seküler mahkemelere göndermeyi tercih etmiştir. Goya bu çalışmalarında tarihi gerçeği sözlü ve görsel olarak biraz esnetiyor (Rawlings, 2012, s. 15, 18) gibi görünse de muhtemelen o tanık olduğu olayları resmetmekten ziyade, Engizisyonun şöhretini ve bu şöhretle birlikte oluşan kokuşmuşluğu resmediyordu. 1746'da doğup, Aydınlanmanın altın çağında Madrid'de yaşamış ve 1828'de



Bordeaux'da sürgünde hayatını kaybetmiş (Ziech, 2012, s. 1) olan Goya, seri olarak çalıştığı bu eserlerinde dini kullanarak tanrı adına işkence yapanlarla, devrimi kutsayıp aydınlanma ve devrim adına işkence yapanların bir farkı olmadığını çalışmalarında açık bir şekilde ortaya koymuştur. Her çalışmasında bu işkence ve zulümlere neden olan egemenleri ya da onların temsilcilerini çekinmeden ifşa eden Goya, “aklın uykusu canavarlar yaratır” derken sadece engizisyonun saçma fikirleri karşısında zihnin uyanık olmasını kastetmiyordu. O, devrim orduları İspanya’ya girip halkı kurşuna dizip işkence yapmaya başlayınca anladı ki hangi fikrin içinde olursanız olun aklınız uyursa canavarlaşmaya başlarsınız.

Callot’un ve Goya’nın tank olduğu acıları Beckmann savaşın içinde bulunmuş biri olarak (Aygül, 2007, s. 21) en çıplak haliyle bizzat yaşamıştır. Max Beckmann, savaş sırasında yaşadığı deneyimlerden büyük ölçüde sarsılmış ve bu sarsıntının izleri 1917’de yaptığı “Kırmızı Fularlı Portre”ye de açıkça yansımıştır.



**Resim 4. 23 a, b.** Max Beckmann, Kendi Portresi (1907), Hamburg sanat müzesi, Kırmızı Fularlı Kendi Portresi (1917) Staatsgalerie Stuttgart.

“Kırmızı Fularlı Portre”ye kıyasla, “Floransa'da Kendi Portresi”, farklı bir çağa ait gibidirler. “Kırmızı Fularlı Portre”de Beckmann’ı bir sıhhiye olarak cepheden geri döndüğü zamanlarında görüyoruz. Sanatçı, kendisini şövalesi başında resmetmiştir; yüzüne Floransa’daki güvenden daha çok savaşın korkusu hâkimdir. Beckmann savaş sırasında yaralanmasa da yüzü hafifçe uzamış, deformasyona uğramıştır. Takım elbisesi ve kravatını karamsarlığını da ifade edebilecek olan daha bohem bir beyaz gömlek ve boynuna sarılı kırmızı bir fular ile değiştirmiştir. Floransa’daki pastoral manzara yerine başının arkasındaki pencereden arka fona yayılan koyu sarı bir renk görülür. Cephedeki zamanlarından sonra Max Beckman aynı özgüvene sahip değildir, yaşadığı deneyimlerden dolayı psikolojik olarak yaralanmış ve geleceği belirsizdir (Rathbone, 2007, s. 2). Savaşın ve mücadelenin tecrübe edilmesi, ölüme tanıklık, insan hayatının ve ruhunun anlaşılmasına yönelik farklı bir bakış açısı

uyandırıyor ve bunlar zorlu savaşı ve insanın hayatta kalma mücadelesini özetliyorlardı (Krakenberg, 2005, s. 5). Savaşın acılarını bizzat tecrübe eden sanatçılar için yeni bir sanatsal dil gerekiyordu ve bu dil için geleneksel semboller ve stiller yıpranmış ve anlamsız görünüyorlardı (Moyle ve Moyle, 1991, s. 16). Bu anlamda sanatçının dehşete ve ölüme yakınlığı, Beckmann'ın kendini bulmasında önemli bir rol oynadı (Richard, 1999, s. 41). Birçok sanatçı gibi Beckmann'ın da yaşadığı bu değişim, sanatsal ifade biçimini etkileyerek figürlerin ve mekânın çarpıtılması ile yeniden şekillenen taze ve orijinal bir ifade dili yaratmıştır. Kullandığı renkler kuvvetli ve parlak, formlar ise daha köşeli bir özellik kazanmıştır. Beckmann'ın figürleri belli kişileri temsil etmek yerine daha çok sanatçının duygularını anlatmanın birer aracıdır. Resimlerinde kullandığı kompozisyon düzeni, anlatımını olabildiğince gerilimli hale getiren ve izleyiciyi rahatsız eden bir atmosfer içerisinde ve çoğu dikey bir mekân içine sıkıştırılmış figür ve nesnelere oluşturulmuştur (Aslan, 2013, s. 48). Güçlü ve kaba bir resim dili Beckmann'ın üslubuna hâkim görünmektedir. Nesnelere ve figürlerin etrafını siyah sert konturlarla çevreleyerek onların hacimsiz ve yüzeysel görünüşlerini daha belirgin hale getirmiştir. Sanatçının ontolojik bir tefekkürün yansımaları gibi görünen Dışavurumcu resimleri, insanoğlunun birey ve toplum olarak yaşadığı sarsıntıları birçok simgenin yerleştirildiği gizemli bir dille anlatır (Krausse, 2005, s. 88).

Beckmann'ın kullandığı bu kompozisyon dilinin kaynağı olarak geç dönem Alman Gotik resmi gösterildiği gibi El Greco'dan da etkilendiği öne sürülmüştür. Savaşın sonra yaptığı resimler ise içinde barındırdığı ironiyle birlikte geleceğin karanlık dünyasının bir öngörüsü olarak değerlendirilmiştir (Aygül, 2007, s. 22). Duygularını simgeci bir anlatım tarzıyla gösteren sanatçının 1917 ile 1923 yılları arasında yaptığı çalışmaları, "kendi korkusuna egemen olmak için" zamanın acılarını ve ızdıraplarını yansıtır niteliktedir. 1920 yıllarında yaptığı çalışmalar ise sanatçının içinde bulunduğu huzursuzluk ve kuşkunun bariz özelliklerini taşır (Turani, 2010, s. 585).

Beckmann 1918-1919 yılları arasında Almanya askeri yenilgiyle uğraşır politik kargaşa yaşarken ve aşırı ekonomik sıkıntılarla boğuşurken, savaş döneminin politik bir içeriğe sahip en önemli çalışmalarından biri olan Gece ("The Night") resmini boyadı (Aslan, 2013, s. 48). Bu resim 1918'deki Kasım Devrimi'ni ve 1919'da





cinayet için bir ailenin evine girmiş durumdadır (Noble ve diğeri, 2012, s. 739). İşgalcilerin eski askerler olduğu şapkaları ve paltoları ile hemen anlaşılır. Sahne askerlerin cephedeyken karşı siperlere yaptıkları baskınlara benzer. Gecede, evin erkeği, geceliği içerisinde ve bir asker kolunu kıracak derecede bükülen arkasındaki bir başka asker tarafından da boğuluyor biçimde resimlenmiştir. Üçüncü bir asker, karısını (bir tecavüz hazırlığı gibi) imalı bir biçimde bağlamış ve pencere koyu bir gölge ile kaplanmıştır. Resmin her tarafında soylu hayatının sembolleri (şamdanlar, şapkalar ve masa örtüleri) dağınık ve karmakarışıktır. Askerler savaş sonrası Berlin'in devrimci sokaklarında hesaplaşma amacıyla uzunca bir seks, tecavüz ve cinayet gecesi yaşıyor gibi görünürler. Hesaplaştıkları şey ise kendilerini siperlere gönderen burjuva rejiminin ta kendisidir (Rathbone, 2007, s. 51, 52). Beckmann'ın resmettiği şey münferit bir olay değildir. Onun resmi kaosa sürüklenmekte olan Almanya'nın resmi olduğu gibi savaştan sonra da dünyanın aynı yer olmayacağını anlatan bir çalışmadır. 1932 yılına gelindiğinde ise Beckmann'ın öngörüsü gerçekleşmiş ve başta Almanya olmak üzere dünya bambaşka bir yer haline gelmiştir.

Beckmann'ın en önemli triptiklerinden biri olan Ayrılış (1932-1933) resmi, sanatçının vatanından Amerika'ya kaçmadan hemen önce tamamlamış olduğu bir resimdir. İki dış resim hücrelerinde uzuvları kesilerek sakatlanmış mahkûmları ve yapılan işkenceleri, merkezdeki resim ise umut ve özgürlüğü anlatıyor (Aygül, 2007, s. 22; Moyle ve Moyle, 1991, s. 16, 17).

Beckmann Ayrılışın belirli bir siyasi içerik taşıdığını reddetmesine rağmen, tablo Hitler Almanya'sına sembolik sanatsal tepkilerden biri olarak gösterilmiştir. Beckmann tabloyu yapmaya Nazilerin, kendisini Frankfurt Sanat Akademisindeki profesörlük görevinden aldıkları ve zorunlu göçünü öngördüğü sırada başlamıştır. Çalışmanın üç parçalı formu Orta Çağ ya da Rönesans sunak resimlerini hatırlatır. Nitekim detaylı anlatı suç ve kurtuluş sahnelerini bir araya getirir ancak tabloyu modern yapan şey, ikonografinin kasıtlı belirsizliğidir. Triptik, kişisel anlamlarla ve gizemlerle doludur. Örneğin, sıkça görülen balıklar, eski kurtuluş sembolleri olmakla birlikte cinselliği de ifade ediyor gibidir. İşkence altında olan kadın bir kâhin edasıyla bir kristal topa bakar ancak gördüğü şey sadece yere serilmiş bir günlük gazetedir (URL 23, Lowry, 2004).



**Resim 4. 25.** Max Beckmann, Ayrılış (1932-33), New York Modern Sanatlar Müzesi.

İşkencecinin hemen önünde elleri bileklerinden kesilmiş, ağzı bir bezle kapatılmış ve kolları, arkasındaki sütunlara bağlanmış bir figür yer almaktadır. Elleri arkadan bağlanarak bir varilin içerisinde yüzü sütunlara çevrili figür bir işkenceden geçmiş veya geçmek üzeredir. Alçak tavan ve üçüncü sütunun hemen sağındaki demir parmaklıklı gibi duran pencereyle birlikte daraltılmış oda bir hapisane veya işkence odasına işaret ederken, figürlerin önünde yer alan sütunlar pagan tapınağını hatırlatmaktadır. Daha sadist ve işkence imajlarıyla dolu sol panele kıyasla sağ panel daha az şiddet içermektedir. Elinde gaz lambası tutan kadına baş aşağı ve kaskatı kesilmiş bir erkek figürü sıkıca bağlanmıştır. Bu figürlere arkalarındaki üniformalı bir figür eşlik etmektedir. Koltuğunun altında, 1920'lerin ortalarından sonra Beckmann'ın tablolarında sık sık karşılaşılan büyük bir balık taşımaktadır. Ayrılıştaki açık bir politik sembole en yakın olan şey, XI. Louis kostümündeki davulcudur. Sahnenin arka tarafındaki zeminin bir yanında dar bir aralıktan korkunç gölgeli küçük figürler, merdivenlerden aşağı bakarken görülebilir. Bu sahnelerin şiddetli sunumuna karşıt olarak, ana renklerin hâkim olduğu orta panel, açık denizde sakin bir şekilde küçük bir teknede duran kahramanca tavırlarıyla bir grup figürü gösterir. Figürlerden bir tanesi kırmızı, diğeri mavi renkte Roma kıyafetlerini hatırlatan bir

elbise giymektedirler. Kırmızı elbiseli figür iki eliyle büyük bir balık tutan vahşi bir savaşçıyı anımsatır. Arkadaşı, taç giymiş Mesih benzeri bir şahsiyet olup sağ eliyle kutsama işareti yaparken sol elinde tamamen dolu bir ağa sahiptir. Kucağında çocukla tasvir edilen kadın, yeni bir başlangıçla birlikte özgürlüğü de simgelemektedir.<sup>44</sup> Beckmann'ın resimde kullandığı simgelerin çokluğu bu çalışmanın yüzlerce değişik yorumunun yapılabilmesine olanak sunmaktadır. Üçleme iki tarafındaki işkence sahneleri ve ürkütücü atmosferiyle seyirciyi çarparken ortasındaki huzur veren görüntüyle büyük tezat oluşturmaktadır. Tablo acı ve umudun gizemli bir bileşeni gibidir. “Alfred Barr bu tabloyu, ‘modern ruhun çağdaş dünyanın acıları içinden geçerek onu görkemle aşmasının bir alegorisi’ olarak tanımlamıştır” (Lynton, 2009, s. 188).

Sanatçının itirazı umudun ilk kıvılcımıdır. Protest sanat diye bilinen sanat anlayışının yapmaya çalıştığı şey de dünyadaki çirkinlikleri göstermek yoluyla büyük bir yangını başlatacak olan bu kıvılcımı ortaya çıkarmaktır. Bunu yaparken dünyayı tam olarak güzelleştireceğini düşünmez belki ama en azından iyiye doğru değiştireceğini umut eder. Leon Golub'un genelde acımasız olarak nitelendirilen gerçekçiliği, dünyadaki bu duygusal ve fiziksel çirkinliği protesto etmenin önemli bir örneğidir (Kuspit, 2006, s. 46). Kendinden önceki Callot, Goya, Dix, Kollwitz ve Beckmann'ın yaptığı gibi Golub, Klasizm'in idealize edilmiş güzelliğini, kahramanlıklarını değil, sanat tarihi içerisinde çoğu zaman kahraman olarak sunulan egemenlerin yol açtıkları savaşları, işkenceleri, bireylere ve topluma yaşattıkları acıları dert edinmiştir. Golub Klasizmin mükemmelliğinden, sanatın güzel ile olan ilişkisinden ziyade modern insanın huzursuzluğuyla ilgilenmiştir. “Sanat güzel olanla ilgilenir” anlayışına, yukarıda bahsedilen öncülleri gibi en iyi cevabı sanat tarihi içindeki özel konumuyla verir. Golub, bu cevap metnini hazırlarken yani bir kompozisyon oluşturacağı zaman kullanacağı figürler için alışılmadık bir yol kullanmayı tercih etmiştir. Oluşturacağı figürün kolunu bir fotoğraftan, bacağına başka bir fotoğraftan alarak oluşturmak istediği figürün gövdesine bağlamıştır. Bunun sebebi sanatçının anatomideki eksikliği olduğu gibi telif haklarından kaynaklanan sorunların da önüne geçmek

---

<sup>44</sup> Detaylı bilgi için Bkz. <http://www.artchive.com/galleries/beckmann/beckmann.html> Erişim Tarihi: 28.03.2017

istememesidir. Dahası bu figürlerini fotogerçekçi bir tarzda da oluşturmaz, sadece istediği etkiyi elde edinceye kadar onlara müdahale eder. Çalışmalarını doğrudan bir duvara sabitlenmiş astarsız ham keten üzerine yapar. Boya ile geleneksel olmayan bir biçimde çalışır ve oluşturduğu bu figürler çok katı görünebilir belki ama insanımsı canavarlar olarak sanatçının kompozisyonunda üzerlerine düşen görevi en iyi şekilde yerine getirirler (Papciak, 2010, s. 18).



**Resim 4. 26.** Leon Golub, Napalm serisinden çalışmalar (1969).

Kariyerinin ilk yıllarında akranlarının birçoğu minimalizmi keşfederken Leon Golub, sanatına Vietnam'daki savaşın yarattığı öfkeyi ve tiksintiyi kanalize etmiştir (Garnett, 2005, s. 132). Napalm bombasının yaktığı bedenleri, rengin sonsuz ifade olanaklarını kullanarak şiddete uğramış görüntüsü veren tuvallerine taşımıştır. Bu eserler Vietnam'daki ABD kuvvetlerinin kullandığı en korkunç silahlardan biri olan napalmin unutulmaz kınanmasını anlatan anıtsal çalışmalardır. Resimlerin gerilmemiş bezleri buruşuk ve biçimsizdir, daha ziyade yüzülmüş bir hayvan derisi gibidirler. Boya yüzeyinin dokulu yapısı, kavrulmuş etin, yüzülmüş derinin, kas ve açık sinirlerin görünümünü görsel olarak kuvvetlendirir. Arka planlarda kullandığı koyu kurumuş kan rengi, resmin dehşetini artırır niteliktedir. Kompozisyonlarda kaçışan ve tökezleyip düşen figürlerin bazı uzuvları tuvalerin eksikliğiyle yok olmuştur (Rees-Pagh, 2013, s. 46). Figürlerin yaşadığını düşündüğümüz dehşet

tuvalin parçalanmışlığıyla dramatik bir etkiye de bürünür. Parçalanmış aslında tuval değil figürlerin napalmin şiddetiyle parçalanmış bedenleridir. Napalm bedenleri yaktığı gibi sanatçının tuvalini de yakmıştır.

Leon Golub Batılı toplumların inatla görmezden gelmeyi tercih ettikleri, politik ve tarihi bir vakıa olan ırkçılığı da gündeme getirmiştir. 70'lerde Vietnam'ı dert edinen sanatçı 80'lere geldiğinde ırkçı yapılanmaların (Güngen, 2009, s. 99) "Kötülük Şarkıları"na resmetmeye başlamıştır. Golub'un bu yıllarda çizdiği "Paralı Askerler", "Sorgu", "Beyaz Manga" adlı büyük boyutlu resim serilerinde, ülkeleri ve etnik kökenleri belli olmayan, öfke dolu aşırı erkeksi askerler ve adamlar, yerde diz çökmüş çeşitli yerlere bağlanmış, başlarına çuval geçirilmiş, zayıf erkek ve kadınlarla dalga geçer ve onları taciz eder bir biçimde resimlenmişlerdir. Bu tablolar güney Afrika, Guatemala, el Salvador ve dünyanın değişik yerlerindeki gerçek işkence olaylarının görsel medyaya yansıyan fotoğraflarından ve görüntülerinden hareket ederek oluşturulmuşlardır (Eisenman, 2007, s. 106). İşlediği bu konuların yansın işkence odaları, barlar ve genelevler, şiddet ve saldırganlık, ırksal eşitsizlik, cinsiyet ayrımı, baskı ve dışlanma gibi temalar sanatçının yoğun olarak çalıştığı konular arasındadır (Rees-Pagh, 2013, s. 41).

Golub, bu distopya senaryolarına kırmızı oksit geri plan uygulayarak figürleri biçimsel olarak ön düzleme doğru çıkmaya zorlar. Baldırlarından aşağısı resmedilmeyen figürler izleyiciyi kompozisyonun dışında da devam eden hayali bir alana taşırlar. Düzleştirilmiş resimsel alanlar, figürlerin doğrudan bakışları ve alaycı bedensel tavırlarıyla birleşince, korkularımıza ve bastırılmış duygularımıza karşı çatışmacı bir söylem oluştururlar. Saldırganların neredeyse dalga geçer tavırlarıyla sadece işkencelerine devam etmeleri de rezil bir durumda acı çeken kurbanlarıyla derin bir tezat oluşturur. Aslında Irak'taki Ebu Garib cezaevinde çekilen fotoğraflar küresel medyada ortaya çıktığında (URL 24, Bird, 2011) karşılaştığımız sahneler Golub'un resimlerinde yıllar öncesinden gördüğümüz manzaralardır. Leon Golub'un tabloları, algılamanın oldukça gerçekçi, sürükleyici ve fiziksel bir sürecidirler. Askerler, paralı askerler veya otoriter güç figürleri çoğu zaman üzerinize geliyor gibi görünürler. Bu durum izleyicide güvenli bir yerde olmadığı hissine kapılmasına neden olur (Benn, 2012, s. 46). İşkence gören figürlerin ölüm korkusu resme



baktıkça izleyiciye de sirayet eder. İşkencecilerin seyirciye yönelttikleri dik bakışlar, seyircileri eylemin görgü tanıkları yapar ve kendisini durdurmaları için de bir meydan okumadır (Gabriel, Caldwell, Federlein, Gregory and Wolfson, 2008, s. 37).



**Resim 4. 27.** Leon Golub, "Mercenaries I-Paralı Askerler" (1976).

Paralı Askerler (Mercenaries) adlı dizide Golub, rahat tutumları ile paralı askerlerin kadınlara ve erkeklere karşı umursamaz bir şekilde işkence yapmalarını tasvir eder (Hinge, 2014, s. 21). Sanatçı "Mercenaries I" isimli resminde ellerinde silahla iki askeri, aralarında tuttukları sırığa boynundan astıkları bir kişiyle beraber gösteriyor. Soluk okra sarısı arka plana karşı basık figürler saldırgan olarak ön plana doğru itiliyor ve izleyici, Golub'un tuvalinin devasa boyutlarıyla cüceleştiriliyor. Tuval yüzeyindeki boya çığ ve kötü kullanılmış. Aynı şekilde hem paralı askerlerin acımasız yüzleri hem de işkence gören kurbanın yüzü için kullanılan renkler de son derece ham ve iğrenç görünüyor. Renklerin sarsıcı ve asidik (Rees-Pagh, 2013, s. 49) kullanımları kompozisyonun anlatmak istediği şeyle genel olarak uyumlu görünmektedir. İşkence gören figürün anatomisindeki bozukluk acısının şiddeti hakkında bilgi veren bir ayrıntı gibidir: Katlanılması imkânsız bir ızdırabın insan bedenini soktuğu durum.



Biz şiddet ve terör için pasif izleyiciler haline geldikçe Golub, (Garnett, 2005, s. 132) yarattığı sinir bozucu iğrenç işkencecileri ve savunmasız işkence gören figürleriyle midemizi, aklımızı ve kalbimizi hedef almaktadır.



**Resim 4. 28.** Leon Golub, “Interrogation I- Sorgulama I” (1980-81).

“Interrogation I” adlı çalışmasında Golub, çırılçıplak ve baş aşağı olarak asılmış, elleri arkadan bağlanmış işkence görmekte olan bir tutukluyu resimlemiştir. Parlak kahverengi çizmeleriyle iki asker iktidarın temsilcisi olarak işkencenin ortasındadırlar. Rahat tavırlarının kaynağı üzerlerinde taşıdıkları üniformanın temsil ettiği güçtür. Figürlerin konumlandırıldığı mekânın sağ köşesindeki tuğla duvardan kapalı bir alan ve muhtemelen hapisane gibi bir yer olduğu anlaşılıyor. Modelleme olarak gölgelerin veya tonal farklılığın bulunmaması da figürleri düzleştiriyor ve tanımlanamayan bir ışık kaynağının eksikliğiyle birlikte, sahneyi dengesizleştirerek onun garipliğini ve tesadüflüğünü vurguluyor (Bird, 2000, s. 119). Geri plandaki mavi renkler ile ön plandaki mahkûmun yanmış hissi veren pembemsi ten rengi bir karşıtlık oluşturmaktadır. Benzer bir karşıtlığı mahkûmun çıplaklığı ve işkencecilerin giyinikliği üzerinden de okuyabiliriz. Mahkûmun çıplaklığı savunmasızlığını ifade ederken işkencecilerin askeri üniformayla korunan bedenleri ve eylemleri saldırganlıklarının kaynağını ifade eder. Gücün kaynağına duyulan bu aşırı güven

Golub'un "İnterrogatin II" çalışmasında daha bariz bellidir. Dört kişinin, başına geçirilmiş siyah bir torbayla çıplak olarak sandalyeye bağlanmış bir figüre yaptıkları işkenceyi betimleyen resimde, işkencecilerin hareketleri ve mimikleri dikkat çekicidir. Yaptıkları iş yanlış değildir onlara göre, hatta kutsaldır bile. Yüzlerinde bir utanma veya üzüntü belirtisinden ziyade memnuniyet ifadesinin sebebi budur. Kurbanın işkenceden kızarmış ve morarmış teniyle geri planın kırmızılığı ortamın acımasızlığını anlatır bize fakat işkencecilerin mavimsi elbiseleri, fularları ve sakin halleri eylemin sıradanlığı anlatarak anlam vermekte zorlandığımız bir tezat oluşturur. Belirsiz bir mekânda ayakta duran işkenceciler arsızca izleyiciye bakarken, izleyicinin kendilerine müdahale edebileceğini, azarlayabileceğini veya engelleyebileceğini akıllarına bile getirmemektedirler (Eisenman, 2007, s. 107).



**Resim 4. 29.** Leon Golub, "Interrogation II-Sorgulama II" (1980-81).

Yaptıkları iş gizli kapaklı olsa bile iktidarın onayı dâhilinde ve kutsal değerler adına yapılmaktadır. Kurbanın bedeninin kutsallığı ve ya mahremiyeti bu kutsallığın yanında değersiz şeylerdir. Ve bir işkenceci karşısında kadın veya erkek olmanız da bir şey ifade etmez.



**Resim 4.30.** Leon Golub, “Interrogation III-Sorgulama III” (1981).

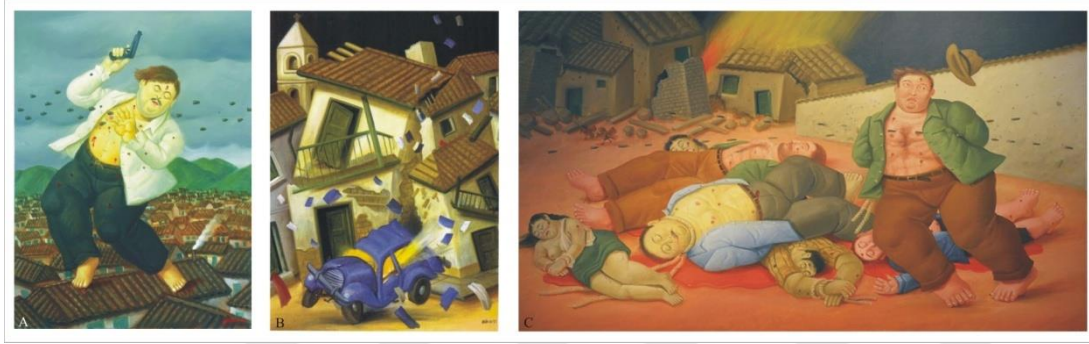
Interrogation III’teki gibi yine elleriniz ve gözleriniz bağlanır çırılçıplak soyulursunuz. Bu resim iki sorgulayıcı tarafından itilip kakılan ve alay edilen gözleri bağlı çıplak bir kadını tasvir etmektedir. Açık renkli arka plan, figürlerin oluşturduğu kompozisyon üzerine görsel olarak odaklanmamıza zemin oluşturur ve bu yönüyle resim Hristiyan zulmünün soğuk manzaralarını tasvir eden Roma çini mozaiklerini andırır. Golub’un “Sorgulamalar” resminde şiddet tehdidi ve güç çok kuvvetli bir biçimde ifade edilmiştir (Rees-Pagh, 2013, s. 50). Golub’un savunmasız kurbanı sanki kaderine teslim olmuş gibidir. Mekânın belirsizliği kurbanın umutsuzluğunun kaynağıdır: Sesiniz duyulmuyorsa acı çekmiyorsunuz demektir. Golub’un resimlerinde kurbanların sesleri duyulmaz çünkü iktidarın sesi kurbanın sesini her zaman bastırır. Golub’un resimleri birçok sanatçının soyut dışavurumculuğa yöneldiği bir dönemde katı bir gerçekçilik anlayışıyla işkenceye, baskıya ve insan hakları ihlallerine odaklanmıştır. Zor kullanma, “otorite”, “şiddet” ve “iktidar” “tüm bunlar insanın insan üzerindeki egemenliğinin araçlarından başka hiçbir şeye işaret etmeyen” (Arendt, 2014, s. 54) sözcüklerdir ve bu sözcükler rengin, biçimin ve kompozisyonun potasından geçerek Golub’un resimlerinde görünür olur. Egemenin şiddeti onun resimlerinde bütün zalimliği ve sorgulanamazlığıyla birlik ortaya çıkar.



### 4. 3. Neo-Golgota: Ebu Garip

İşkencenin resmedilmesi iktidarın karanlık ve zalim yüzünün de resmedilmesidir aynı zamanda. İktidar açısından mahremin ihlaldir bu. Meşruiyetinin sorgulanması, sonuna kadar kullanmaya çalıştığı “meşru şiddetin” elinden alınması için bir teşebbüstür. Bu yönüyle görsel bir kalkışmadır işkencenin resmedilmesi. Onun içindir ki işkence konusu, sanatçı için her zaman dolaşılması tehlikeli mayınlı bir bölge gibi olmuştur. Tabii burada iktidarın, iktidar olmadan önce gördüğü işkence ile iktidar olduktan sonra uyguladığı işkencenin ayrımını yaparak olaya bakmak gerekir. Örneğin İsa'nın gördüğü işkencelerin resmedilmesi kilise için bir tebliğ veya bir iman meselesi iken, kilisenin Engizisyonda uyguladığı işkencelerin resmedilmesi hemen hemen bir imansızlık meselesidir. Kolombiyalı sanatçı Fernando Botero'nun Ebu Garip işkencelerini konu alan çalışmalarının Amerika'da uzun süre sergileme olanağı bulamaması (URL 25, Dünya Bülteni, 2006) Botero'nun Amerikan ulusuna ve hükümetine imansızlığının bir cezasıdır mesela. Çünkü Botero bunu yaparak teröristi(!) mazlum gösterme, Amerikan ulusunun büyük çıkarları ve vatandaşlarının güvenliği için mecburi olan bir uygulamayı (bilgi edinme amacıyla sorguda işkenceye başvurma) insan hakları ve “sanatın yüce amacı” söylemi içerisinde sulandırmaya çalışmıştır. Oysa Fernando Botero Grünewald'ın, Callot'un, Goya'nın, Beckmann ve Golub'un beslendiği damardan beslenen bir sanatçıdır. O, modern “Savaşın Felaketleri” serisini ortaya koyan çağdaş bir Goya'dır. Duyarlılıkları Callot'un duyarlılıklarından, yaşadığı ülkeye karşı endişeleri Beckmann'ın endişelerinden farklı değildir. Botero'nun bu endişeleri The New Yorker'daki Seymour Hersh tarafından yazılan Ebu Garip'le ilgili makaleyi okumasıyla başlamış, bir Paris uçağında okuduğu başka bir makaleyle doruk noktasına ulaşmıştır. İlk eskizlerini hemen orada yapmaya başlayan sanatçı on dört aydan uzun süren hummalı çalışmaların ardından, en cesur ve en tartışmalı serilerinden biri olan Ebu Garib'i tamamlamıştır (Botero, 2012, s. 16). Botero'nun eserlerinin tipik sakin ve keyifli sahnelerine aşına olan izleyiciler "Ebu Garib" dizisi tarafından şaşırtılabilir ancak gösterdiği şiddet, susturulmuş kişiler için konuşan uzun bir sanat geleneğinin parçasıdır. Botero'nun geçmişinde "Ebu Garib" in anlaşılması için önemli referans noktaları da mevcuttur aslında (Moody, 2007, s. 33). Görüldüğü gibi Ebu Garibin temsili, Botero'nun tartışmalı konularda yaptığı ilk resimler değildir. Botero daha

önce İsrail-Filistin çatışması üzerine bir dizi serinin yanı sıra, 1980'lerde Kolombiya'daki şiddeti inceleyen ölüm mangaları, katliamlar, araba bombalamaları, kaçırma olayları ve kokain baronu Pablo Escobar'ın çatıda polis tarafından öldürülmesinin tasvirleri de dâhil olmak üzere benzer konuları tablolarına taşımıştır. Şiddet ve insan hakları ihlallerinin belgelendirilmesi, onun abartılı şişirilmiş figürleri, boteromorflarıyla Botero'nun çalışmalarında daima varlığını sürdürmüştür. Botero'nun Ebu Garip serisinin önemi, onun evrensel ya da Latin Amerika resimsel geleneği veya kendi kariyerindeki şiddetin gösterilmesi geleneğinden tematik bir kopuşu temsil etmesinden değildir (Caldwell, 2007, s. 175; Di Stefano, 2014, s. 414).



**Resim 4. 31 a, b, c.** Fernando Botero , (a) Pablo Escobar'ın ölümü (1999), (b)Araba Bombalama (1999) ve (c)Kolombiya Katliamı (2000).

Tersine bu serinin önemi tamda bu geleneği devam ettirmesinden kaynaklanmaktadır. Açık bir şekilde resimlerinde Botero, Batı sanatındaki acının temsilinin geleneğine dayanır. Onun bu tarihsel bağları İtalyan Rönesans'ının büyük ressamlarına on yıldan fazla zaman harcamasının da bir sonucudur. Bu bağlamda selefleriyle olan bağları da çok belirgindir (Laqueur, 2007, s. 6). Dövülmüş, cinsel tacize uğramış, gözleri bağlanmış, başına kum torbaları geçirilmiş, halatlarla bağlanmış ve köpekler tarafından saldırıya uğramış olan Ebu Garip tutsaklarının tabloları, herhangi bir okul veya stilin hiçbirisiyle radikal bir kopuşu göstermez. Bu çalışmalarında Botero'nun, Francisco Goya'nın Üç Mayıs'ına (The Third of May 1814), Picasso'nun Guernica'sına (Guernica 1937), José Clemente Orozco'nun Ateşin Adamı'na (Man of Fire 1939) ve David Alfaro Siqueiros'un Cuauhtémoc'un Çöküşü'ne (The Torment Of Cuauhtemoc 1950) kadar uzanan acı, zulüm ve işkenceleri temsil eden köklü bir geleneği izlediği açıkça görülmektedir (Di Stefano, 2014, s. 414). Bu gelenek içerisinde sanatsal anlayışı şekillenmiş olan bir sanatçının

2004'te Ebu Garip'teki işkence fotoğraflarının ifşa olmasıyla birlikte gündeme gelen tartışmaları es geçmesi düşünülecek bir durum değildir. İşgalci Amerikan askerlerinin Irak'lı mahkûmlara uyguladığı işkencelerin işgalci Fransız Devrim Orduları'nın İspanyol halka uyguladığı işkencelerden pek bir farkı olmadığı gibi, çağının zorba iktidarına karşı tavır alan bir sanatçı olarak Botero'nun da Goya'dan bir farkı yoktur. Hatta Botero'nun klasik güzellik anlayışına ters üslubunun izleri sanat tarihindeki Goya ve benzeri sanatçıların tarzlarıyla kurduğu derin ilişkilerde aranmalıdır (Atıl, 2014, s. 17).

Ebu Garip serisinde, işkence gören bedenleri kompozisyonun merkezine yerleştirerek Botero, aynı anda kurbanlarını kutsallaştırmaya ve eserini sanat olarak tanınabilir kılmaya çalışmıştır. Botero'nun işkenceyi tasviri ise Kolombiya'daki dini geleneğe ve İspanyol mirasına aittir. Hıristiyan inancına göre kurtuluş için fedakârlık edip acı çekmek gerekmektedir. Çünkü acı, kurtuluş için bir ön şarttır. İnsanlığın günahkâr durumundan kurtulup aşkınlığa yönelmesinin temellerini oluşturur ve bu gelenek içerisinde acı kutsaldır çünkü acı çekme günahın ve kederin umutsuzluğundan çıkış yolu olarak kullanılmaktadır. İşte Botero bu geleneğe dayanarak Ebu Garip mahkûmlarının çektiği acıyı ve kederi yeniden şekillendirmiştir (Herrera-Vega, 2011, s. 688). İsa'nın çarmıhın üzerinde insanlığın kurtuluşu için çektiği acılarda ki yalnızlığı gibi Botero'nun acı çeken figürleri de yalnızdır. Ebu Garip Golgota'nın yirmi birinci yüzyıldaki yansımasıdır. Belki bir farkla: Golgota herkesin idamı görmesi için özellikle seçilen bir mekânken, Ebu Garip herkesten gizlenmenin mekânıdır.



**Resim 4. 32.** Botero, Abu Ghraib -33, 2005, Abu Ghraib-42, 2005.



Botero'nun görüntüleri, sızdırılmış fotoğrafların kopyaları değil verilen açıklamalar yoluyla istismarın yorumlanmasıdır (Caldwell, 2007, s. 176). Zira işkence fotoğraflarıyla sanatçının şişkin, katı figürleri olan marka-üslubuyla oluşturulmuş resimleri arasında farklılıklar mevcuttur. Yayınlanan fotoğraflarda failer açık bir şekilde görünürken, Botero'nun yeniden düzenlemesi ve yeniden inşasında odaklanma sadece işkenceden muzdarip olan mahkûmlar üzerinedir. Bunu yaparken, fotoğrafları çevreleyen diğer unsurların çoğunu dışarıda bırakmıştır (Carrabine, 2011, s. 23). Faillerin tasvir edildiği az sayıdaki resimde de ne gülümsüyorlar ne de sırtıyorlar ve onlar kesinlikle fotoğraflarda görülebileceği gibi, ıraklı mahkûmların vücutlarından yaptıkları piramitlerin arkasında başparmakla yaptıkları "çok güzel" işaretini de yapmıyorlar. Yansıra resimlerde az sayıda görülen askerlerin rütbeleri ve uniformaları belli edilmediği gibi herhangi bir Amerikan bayrağı veya Amerika'yı hatırlatacak bir simge de belirgin olarak resmedilmemiştir. Tablolarda failerin yüzleri tuval dışındadır veya başları arka taraftan görülmüş ya da bir mahkûmu dövme için kaldırılan kollarının arkasına gizlenmiştir. Bazen failer, bir mahkûmun üzerine işeyen görünmeyen bir asker veya bir köpek saldırısını başlatacak ya da başlatmış olan bir el biçiminde gösterilir. Böyle yapılarak izleyicilerin işkence gören mahkûmlar üzerine odaklanmalarına engel olabilecek etkenler olarak askerler saf dışı bırakılmışlardır. Böylece izleyiciler farklı uyarıcılara maruz kalmadan kurbanlar ve onların acılarıyla yüzleşmeye zorlanmış olurlar (Caldwell, 2007, s. 182; Moller, 2008, s. 141).



**Resim 4. 33.** Botero, Ebu Garip-60 (2005), Ebu Garip-74 (2005), Ebu Garip-59 (2005).

Bu durum ilk bakışta en önemli fail olarak Amerikan yönetiminin işkencelerdeki rolünü göz ardı etmek gibi görünse de aslında bu bir yanılgıdır çünkü bir sanat eseri olarak resimlerin doğrudan bir bilgi vermesine gerek yoktur. Mesela Picasso'nun

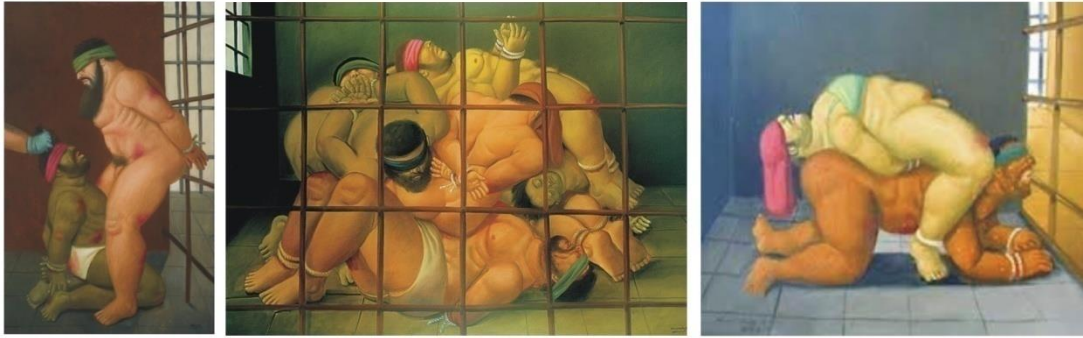
Guernica tablosunda anlatılan olayın taraflarına ilişkin herhangi bir bariz simge yoktur ama izleyici onun vermek istediği mesajı net bir biçimde elde eder. Çünkü izleyici gerekli olan bilgileri zaten değişik yollarla en ince ayrıntısına kadar elde etmiştir zaten. Kaldı ki burada asıl anlatılmak istenen meselelerden en önemlisi işkenceci ve mahkûm arasındaki ilişkinin niteliği gibi görünmektedir. Bu nitelik, Amerika'nın Emperyal bir güç olarak işleyen mekanizması ve onun sömürgeleştirdiği failler ile ortaya koydukları işkence eyleminin doğasıdır. İşkenceci, işkence ve iktidar aygıtının bir parçası olarak nesnel görünür. Botero'nun tablosunda eldivenli ellerin sahibi olan figürün yokluğunun anlamı burada gizlidir. Eldivenli el, güç ve işkence mekanizmasının rolünü yerine getirir. İşkenceci, iktidar mekanizması tarafından sömürgeleştirilmiştir ve artık bu mekanizmasının bir parçasını teşkil eder. Burada, Foucault'nun bio-iktidarının kehaneti ve tanımlaması bütün gücüyle yankılanmaktadır (Herrera-Vega, 2011, s. 687). Ayrıca Botero, suçlamanın kapsamını tarihteki tek bir anı veya devlet ile sınırlamak istememiştir. O'nun yapmaya çalıştığı şey insanlık tarihi içerisinde sıklıkla yer alan daha büyük, sürekli ve trajik bir temaya işaret etmektedir: zayıfların güçlüler tarafından daima ezilmesi (Botero, 2012, s. 17). Olaylara neden olan ülkenin veya askerlerin rezilliği bir yana, Botero, daha çok olayların kendilerinin rezilliğini ve içsel dehşetini yakalamaya çalışmıştır (Coffey, 2010, s. 163, 164).



**Resim 4. 34.** Fernando Botero, Ebu Garip-58 (2005), Ebu Garip-47 (2005).

Botero'nun serisinde çıplak mahkûmların üst üste bir piramit gibi resmedildiği, hapisane parmaklıkları arkasında bağlanmış ve başlarına kum torbası geçirilmiş tutsaklar, kadın iç çamaşırları giydirilerek cinsel ve homoerotik pozisyonlara zorlananlar vardır. Kanayan anüslerinden dışarı çıkmış süpürge sapları ile acı içerisindeki mahkûmlar görülür. Dışkılarının içinde yerde yatanlar, iplerle sert bir şekilde elleri ve gözleri bağlı vaziyette çektikleri acı sebebiyle ağızları bükülmüş, görünmeyen bir gardiyanın idrarı ile kirletilmiş, köpekler tarafından korkutulan ve acı verici pozisyonlar içerisinde hapisane parmaklıklarına bağlanmış mahkûmların durumlarını gösteren resimler yer alır (Caldwell, 2007, s. 178).

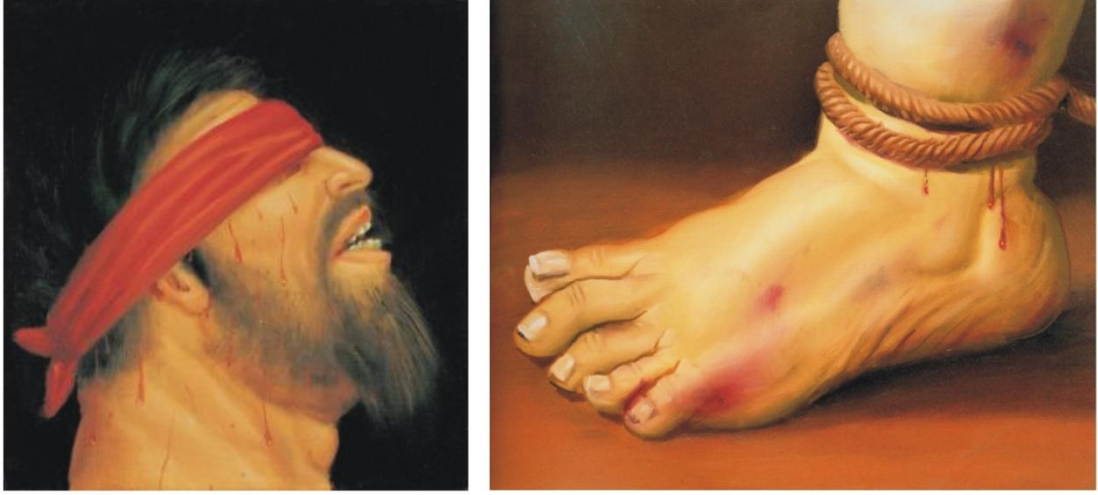
Ebu Garip''teki işkencelerden biri de erkek mahkûmlara kadın iç çamaşırları giydirilmesidir. Bu pozların çoğu dünyanın birçok yerinde olduğu gibi doğu toplumlarında ve özellikle de Müslüman ve Arap ülkelerinde hem inanç hem de kültür açısından oldukça aşağılayıcı bir durumdur. Botero'nun bu aşağılamayı resimlediği bir çalışmasında Irak'lı bir mahkûm kaslı vücuduyla kırmızı kadın çamaşırları içerisinde resmedilmiştir. Müslüman örf ve adetleri ile yetişmiş bir insan için çıplaklık yeteri kadar aşağılama yolu iken birde kadın iç çamaşırı giydirilmesi durumun çok daha vahim bir boyutunu oluşturur ve bu görüntüler, Iraklı insanların kültürel duyarlılıklarını alt üst eden oldukça rahatsız edici sahnelerdir.



**Resim. 4. 35.** Botero, Ebu Garip-42 (2005), Ebu Garip-57 (2005), Ebu Garip-54 (2005).

Burada kültürel ve dini olarak aşağılama bir silah olarak kullanılmaktadır. Botero ayrıca tutuklulara yönelik olarak Ebu Garip'de kullanılan homoerotik işkenceyi de çalışmalarında tasvir etmiştir. Gözaltındaki kişilerin çıplak olarak birlikte zemin üzerinde yuvarlanmaları ve oral sex yapma taklitlerine zorlanmaları, yine kültürel ve dini hassasiyetlerin bir silah ve cezalandırma aracı olarak kullanıldığını gösteriyor. Ayrıca köpeklerin saldırı korkusuyla Irak'taki tutuklulara gözdağı vermek için

kullanılması ve muhafızlar ile mahkûmlar arasında güç ilişkileri kurmak için bir araç olarak işlev görmesi yine Botero'nun çalışmalarında yer verdiği sahnelerden biridir. Ebu Garib'teki tutuklulara karşı kültürün bir işkence aracı olarak kullanılması (Caldwell, 2007, s. 179) sanatçının Ebu Garip serisinde güçlü bir şekilde sunulmuştur.



**Resim 4. 36.** Fernando Botero, Ebu Garip-66 (2005), Ebu Garip-71 (2005).

Botero'nun toplumsal olaylara yaklaşımının batının görsel sanatlar geleneği içerisinde dayanakları olduğu gibi acıyı ifade ediş biçiminin de gelenek içerisinde sağlam temelleri mevcuttur. Gözleri bağlanmış sakallı tutsaklardan herhangi birine bakıldığında, boncuk boncuk terlemiş gibi kanın vücutlarından süzülmesinde, yaralanmış ayaklarında ve bağlanmış ellerinde İsa'nın acısının geleneği görülebilir. Botero dindar bir adam değildir fakat Rönesans resim anlayışından etkilenmiş bir sanatçı olarak resimlerinde anlatmak istediği şeyin ne olduğunu bilen bir adamdır. O'nun resimlerinde vermeye çalıştığı şey Batının resim geleneğindeki acı çekme paradigmasının bütün özellikleridir. İzleyici Irak'lı mahkûmların resimlerinde bu paradigmanın özelliklerini bütün açıklığıyla görebilir (Laqueur, 2007, s. 7). İsa'nın çarmıhtaki acısı ile Satar Cabbar'ın Ebu Garip'teki acısı aynıdır. Bedenin kıvranışı, tenin solgunluğu ve umutsuzluğu farksızdır. Botero'nun mahkûmları parçalamak için sabırsızlanan azgın köpekleri, Goya'nın Gurur Canavarı'ndaki (Proud Monster) ve "Kazanılacak Bir Şey Var" (There Is Something to be Gained) çalışmasındaki köpek benzeri canavarları gibidir. Ya da Ebu Garip serisinde mahkûmu kusturan bulantı ile Goya'nın serisindeki " Bunun İçin Mi Doğdun?" (This Is What You Were Born For) adlı çalışmasındaki figürü kusturan aynı bulantıdır (Laqueur, 2007, s. 7).





**Resim 4. 37.** Francisco Goya Kazanılacak Bir şey Var (1810), Bunun İçin Mi Doğdun? (1810), Fernando Botero Ebu Garip-6 (2004), Ebu Garip-46 (2005) Detay.

Kahverengi, kırmızı, gri ve siyah tonların fazlacı kullanılması hapislinin kasvetli ortamını olanca çıplaklığıyla vurgularken bu renklerin geri planda kullanılmasıyla da işkence gören figürlerin ön plana doğru yaklaştırılması kolaylaştırılmıştır. Bu renkleri ve tonlarını kullanarak Ebu Garip'te yaşanan vahşeti kendine has üslubuyla sunan sanatçıda, işkence gören mahkûmların izleyicide açığa çıkardığı estetik duygu Pathosformel'in modern bir şeklidir (Uzun, 2014, s. 80).

Elbette güzellik ve zevk gibi kavramlar bu eserleri ilk kez düşünenlere kaygı verici kavramlar gibi gelebilir. Bununla birlikte Botero'ya göre tabloları, çizimleri ya da heykellerinden her biri, her şeyden önce büyük sanat eserleri olmalıdırlar. Meyve tabağının, piknik sahnesinin, ölümüne işkence edilmiş bir Arap'ın, kurşunla delik deşik edilmiş bir Kolombiyalı'nın resmedildiği tablolar, izleyicide konusuna bakılmaksızın estetik bir his uyandırmalıdırlar. Dahası, bu eserleri ilk önce hayranlıkla izlememizi sağlayan tam da Botero'nun çalışmalarındaki bu estetik başarıdır. Figürlerin uyumu, rengin cüretkârlığı veya kompozisyondaki çizgiler tarafından dayatılan formların dengesi olmadan, bu eserler kaotik ve rahatsız edici bir biçimde izleyiciyi kabul edilemeyecek bir noktaya sürükleyebilir. Botero'nun

kompozisyonlarının olağanüstü kalitelerinden ötürü bu görüntüler dikkatimizi çivilenmiş gibi bir noktaya çekiyor. Ayrıca Ebu Garip serisinde renk de düzgün bir şekilde yönetilmiştir. Askerin idrarının kavisinde görünen sarı veya işkence gören gözleri bağlı adamın resminde gözümüze çarpan mavi, ya da mahkûmun giymek zorunda kaldığı sutyenin kırmızısı, duyularımızı tazeler ve sanki onlara yeniden hayat verir. Ayrıca şekillerde geometrik bir denge vardır ve bu dengeyle birlikte kompozisyonlarda temel bir düzen duygusu ortaya çıkar. Sahneler acımasız ve kanlı olabilir ancak kaotik değildirler. Yer karolarının yerleştirilmesinde kullanılan perspektifte matematiksel bir hassasiyet izlenmiş (Botero, 2012, s. 18), hapisane parmaklıklarının bazen figürün önünde bazen de gerisinde kullanımı ile bu perspektif hissi kuvvetlendirilmiştir. Bazı resimlerde görünen ve hapisane ortamındaki umutsuzluk ile dışarıda var olan muhtemel umut arasındaki bir geçit gibi duran küçük pencereler ve oradan kasvetli işkence mekânına yayılan ışık Vermer'in resimlerindeki pencereleri anımsatmaktadır. İşkence gören figürlerin betimlenmesinde ise Botere hapisane koşullarının gerçekliğini bir kenara bırakarak açıktan zayıflamış hafif esmer tenli mahkûmlar yerine klasik hacimsel tarzını korumak için oldukça kilolu ve beyaz tenli figürler resmetmiştir (Imperial, 2011, s. 27).



**Resim 4. 38.** Fernando Botero Ebu Garip-52 (2005), Ebu Garip Üçleme -43 (2005).

Bu durum Botero'nun daha önceki bazı resimlerinde görülen neşeli ve hicivsel etkiye yol açmaz. Figürlerin tombulluğunu düşünmekten ziyade onların içinde bulunduğu atmosfere dâhil oluruz bir anda. Kapana kısılmış hisseder, mağdur ile içsel bir bağ kurarız. Mahkûmların çektiği acılar bizi bir parça olsun bu acıyı yaşamaya ve özümsemeye zorlar (Coffey, 2010, s. 164). Ortak olduğumuz bu acı batı resim



geleneği içinde yapılan yüzlerce resimde yer alan acıyla aynıdır. Gücü elinde bulunduran iktidarın sebep olduğu acıdır bu.



## 5. UYGULAMA ÇALIŞMALARININ ANALİZİ

Toplumsal olaylar ve sanat arasındaki ilişki sanat eğitimime başladığım yıllardan itibaren dikkatimi çeken en önemli konular arasında olmuştur. Sanatın sadece estetik olanı ifade etmekle sınırlandırılması benim açımdan hiçbir zaman kabul edilebilir olmadı. Sıradan olanın, yüksek sanatın konuları arasında yer almayan temaların, acıların ve görmezden gelinmek istenen olay ve kişilerin sanatın ele aldığı konular arasında olması gerektiğini, sanatçının da öncelikli olarak bu konuları işlemesi gerektiğini düşünmekteyim. Guantanamo ve Ebu Garip hapishanelerinde meydana gelen işkence olaylarını çalışmak isteyişim de bu düşünceler çerçevesinde şekillenmiş bir durumdur. Dünyada meydana gelen bu ve benzeri olaylar eğer sanatçılar tarafından ele alınmasaydı bu gün ne “Guernica”dan bahsedebilirdik ne “Üç Mayıs Katliamı”ndan, ne Neruda’nın “Kıyımlar” şiirinden ne de Steinbeck’in “Fareler ve İnsanlar” romanından. Aslında ilgilendiğim konunun dönüp dolaşıp geldiği nokta iktidardır ya da daha net bir ifadeyle iktidar ve şiddet arasındaki ilişkidir.

İktidar ve şiddet arasındaki ilişki her çağda açık olmasına rağmen bu ilişkinin sanat eserlerine yansımaları çokta kolay olmamıştır. Eğer iktidar kilise ise ve zulme uğrayan İsa ise bu durumun sanat eserine konu edilmesinde bir beis yoktur ama işkenceye uğrayan sıradan bir insansa ve işkence edende kilise gibi bir iktidar ortağı ise bu işkencelerin sanat eserine konu edilmesi sanatçı açısından oldukça can sıkıcı sonuçlara yol açabilir. Onun içindir ki batı resim geleneği içerisindeki işkence ile ilgili sanatsal çalışmalar hemen hemen her zaman iktidar perspektiflidir. Cadı diye kilise tarafından yakılan bir kadının betimlemesi suçsuzluğu üzerinden değil cadılığı üzerinden yapılmıştır. Bu sebepten dolayı iktidar eleştirisi ya gizli kapaklı ya da eleştirilen iktidarın ortadan kalkmasından veya zayıflamaya başlamasından sonra yapılmıştır. Goya, Engizisyonu eleştiren çalışmalarını Kilisenin oldukça zayıfladığı bir dönemde ortaya koymuştur mesela.

Gecikmiş ve oldukça mütavazi olmakla birlikte bu çalışmanın hem teori hem de uygulama kısmı yukarıda bahsedilen kaygılardan yola çıkarak oluşturulmuş bir çalışmadır. 21. yüzyılın en dikkat çeken işkence olaylarından biri olan Guantanamo

ve Ebu Garip işkenceleri bu çalışmanın uygulama kısmının ana omurgasını oluşturmaktadır.

Guantanamo kampı ve Ebu Garip cezaevindeki işkenceler engizisyondan sonra bir iktidar tarafından yapılmış en organize, en acımasız ve bilimsel temellere dayanan işkencelerdir. Engizisyonda sorgulanıp cezalandırılan insanların yüz binlercesi masum olduğu gibi buralarda da sorgulanıp işkencelerden geçirilen insanların neredeyse tamamı suçsuzdu. İçinde on üç yaşında çocuklarında olduğu bu insanlara yapılan işkenceler tam olarak bir devlet işkencesiydi. Amerikan askerlerinin mahkûmlara yaptıkları işkencelerin emir komuta zinciri içerisinde yapıldığı Ebu Garip'ten sorumlu General Janis Karpinski tarafından itiraf edilmiştir. Karpinski sorgulamalara bizzat CIA ajanlarının da katıldığını ve mahkûmlara karşı her türlü şiddet ve tacize olur veren bazı belgelerde dönemin savunma bakanı Donald Rumsfeld'in imzasının yer aldığını belirtmiştir (Uzun, 2014, s. 79). Bu durum bu çalışmanın çeşitli yerlerinde belirtildiği üzere işkencenin bir iktidar enstrümanı olduğu gerçeğini en açık biçimde ortaya koymaktadır.

Amerika'nın Guantanamo kampında mahkûmlara uyguladığı işkenceler insanlığın işkence konusundaki birikimlerinin ve batının bu konuda geliştirdiği bilimsel işkence yöntemlerinin zirvesi konumundadır. Kısmen Ebu Garip'te ve yoğun olarak Guantanamo'da kullanılan en önemli işkence yöntemi "duyusal yoksunluk" olarak adlandırılan işkencedir. CIA'nın en gözde işkence yöntemlerinden biri olan bu yöntem bir grup bilim adamı tarafından McGill Üniversitesi bünyesinde ve denek olarak asistanların kullanıldığı deneyler sonucunda geliştirilmiştir. Deneyleri gerçekleştiren McGill ekibi konu hakkında 230 makale kaleme almış ve bu makaleler dünyanın önde gelen bilimsel dergilerinde yayınlanmış, çeşitli kurumlar tarafından da Nobel Ödülü'ne aday gösterilmiştir (McCoy, 2006, s. 55). Başından itibaren bir sorgulama yöntemi olarak tasarlanan ve geliştirilen bu yöntem CIA tarafından en iyi uygulama fırsatını da Guantanamo'da elde etmiştir. Guantanamo körfezinin yakıcı sıcağı altında ellerine kalın eldivenler, başlarına siyah kum torbaları, gözlerine ışık geçirmeyen kaynakçı gözlükleri ve kulaklarına sesi tamamen engelleyen iş kulaklıkları takılan tutuklular saatlerce bu durumda bekletilerek psikolojik işkenceye maruz bırakılmışlardır. Modern dünyada işkenceler/cezalar

“suçlunun bedeninden suçlunun zihnine”(Gölbaşı ve Urhan, 2012, s. 142) doğru yönelmeye başlamıştır. Bedene yapılanlar gibi gözle görülür etkiler bırakmayan bu yöntem işkenceyi etkili bir sorgulama biçimi olarak gören egemenler tarafından baş tacı edilmiştir.

Bu bölümde Guantanamo ve Ebu Garip’teki işkenceler başta olmak üzere çeşitli yer ve zamanlarda meydana gelen işkence olaylarından yola çıkılarak yapılan çalışmalar biçim ve içerik olarak değerlendirilecektir. Guantanamo ve Ebu Garip’le ilgili olan çalışmaların yapılmasında 2004 yılında basına sızan fotoğraflar ve bu işkence merkezleriyle ilgili yayınlanan raporlar ve çeşitli makaleler referans olarak alınmıştır.

### **5. 1. Kör, Sağır ve Dilsiz: Guantanamo**

Guantanamo’da tutulan mahkûmlar kör, sağır ve dilsizdir. Sadece onlar değildir böyle olan, neredeyse bütün dünya kör sağır ve dilsizdir Guantanamo’da olanlara. Kimse görmez orada olanları, kimse duymaz ve kimse konuşmaz mahkûmların gördüğü işkenceleri.

#### **5. 1. 1. “Guantanamo I” Adlı Eserin İncelenmesi**

Analizi yapılacak olan ilk çalışma “Guantanamo I” adlı çalışma olup eser tuval üzerine akrilik ve 100x120cm ölçülerindedir. Çalışma “duyusal yoksunluk” işkencesini merkeze alan bir anlatımı sahiptir. Tutuklunun bedeninin tuval üzerinde kapladığı alan ve bedenin yekpareliğini arkada görünen tel örgülerin parçalı yapısı dengelemektedir. Kaba kontur çizgileri figürü mekândan ayırıştırarak onun oraya ait olmadığı hissini pekiştirmektedir. Kırmızıya yakın turuncu rengin baskın kullanımı geri plandaki yeşil lekelerle dengelenmeye çalışılmış, tutuklunun kıyafeti üzerinde kullanılan sarı renk geri plandaki yeşil alana taşınarak rengin dağılımında bir denge oluşturulmuştur. Turuncu giysi üzerine düşen sert gölge sıcaklığın şiddetini vurgulamak içindir. Figür ve geri plan arasında kalan tek unsur olarak tel örgüler çalışmanın tek ve sınırlı perspektif etkisini açığa çıkarmaktadır. Figür ve tel örgüler haricinde kompozisyonda herhangi bir unsurun bulunmaması izleyicinin dikkatini figür üzerine

çekmeye dönüktür ancak tel örgülerin anlatımı güçlendirme konusunda oynadığı role karşılık izleyicinin dikkatini figür üzerinden geri plana kaydıracağı da düşünülebilir.



**Resim 5. 1.** Murat Aksoy, “Guantanamo I”, 100x120 cm Tuval Üzerine Akrilik.

Çalışmaya içerik olarak bakıldığında ise göze çarpan ilk şey figürün turuncu giysisi ve yalnızlık hissidir. Bütün duyularından yoksun bırakılan figürün bedeni iktidara aittir artık. Giysilerini, duruşunu ve hatta algısını belirleyen iktidardır. Tutuklunun giysisi onun bütün kişisel özelliklerini, dini ve kültürel farklılıklarını turuncu rengine hapseder. Guantanamo’da turuncu, işkenceci iktidarın rengidir. Zihnin bulanıklaşmasının, gerçekliğin kaybolmasının ve çıldırmanın eşliğindeki çizginin rengidir. Aslında iktidarın elde etmek istediği şey de tam olarak budur: zihnin gerçeğe olan bağının kopması. Böylece istediği bilgileri ikrar yoluyla elde

edebilecektir. İspanya Engizisyonunun fiziksel acıda aradığı gerçeği “Amerikan Engizisyonu” ruhsal acıda aramaktadır.

### 5. 1. 2. “Guantanamo II” Adlı Eserin Analizi

Guantanamo II adlı çalışmada ilk çalışmayla benzer bir renk ve kompozisyon düzenine sahiptir. İlk çalışmadaki ağırlıklı yeşil renklerden farklı olarak burada geri plan rengi olarak mavi ve tonları kullanılmıştır. Perspektif etkisi yine figür ve geri plan arasındaki tel örgüler ile elde edilmeye çalışılmıştır. Geri plandaki beyaza yakın açık mavi renklerin tutuklunun maskesi ve kelepçeleriyle turuncu renk içerisine taşınmıştır. Turuncu, sarı ve kırmızı renklerin çağrıştırdığı şiddet, tehlike ve ruhsal sıkıntıya karşılık genel yoruma uygun bir şekilde mavi renk sonsuzluğu ve özgürlüğü vurgulamaktadır.



**Resim 5. 2.** Murat Aksoy, “Guantanamo II”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.



Tutuklu ile özgürlüğü arasındaki tek engel gibi görünen teller iktidarın mekânsal tahakkümünü gösterirken aynı iktidarın beden üzerindeki tahakküm simgeleri olarak başta kelepçeler olmak üzere mahkûm bilgilerinin yazıldığı bileklik, siyah gözlük ve maske gösterilebilir. Elbette tutuklunun giysisinin üzerinde yazanlarda Guantanamo'da işkence öznesi olan bedene hükmedenin kim olduğu konusunda açık bilgiler vermektedir. Burada dikkat çekici olan kullanılan giysi üzerindeki “USA” ibaresinden ziyade “3314” rakamıdır. Aslında rakamın ne anlama geldiği çok da önemli değildir. Önemli olan, egemen, tutuklu birey ve rakam arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin özü nesneleşen bireydir. O artık bir rakamdan ibarettir. Kamp içerisinde demirbaş numarası verilen herhangi bir nesne konumundadır. Yani iktidar sizi bir birey konumundan bir rakam derecesine indirebilir. Bütün insani ve bireysel özelliklerinizi basit bir yaka numarasına hapsedebilir. Tıpkı Nazilerin Auschwitz kampında Yahudi tutsaklara yaptıkları gibi. Görülüyor ki tarih boyunca gerekçeler farklı ama uygulamalar hemen hemen aynı olmuştur. Amerika Birleşik Devletleri gibi “Bugün kurumlarıyla kendilerini sözde özgürlük bayrağının taşıyıcısı ilan etmiş devletler, şiddetin sistematize hale getirilmiş biçiminden başka bir şey değildirlir” (Bal, 2007, s. 89).

### **5. 1. 3. “Guantanamo III” Adlı Eserin Analizi**

Guantanamo I ve II çalışmalarının kompozisyon yapısı ve renk kullanımına benzer olan Guantanamo III Çalışması da farklı olan tek unsur ise figürün izleyiciye dönük pozisyonu denebilir. Her üç çalışmada da dikkat çeken şey figürlerin başlarının pozisyonudur. Başın öne düşmesi iktidar karşısındaki bedenin güçsüzlüğü ve çaresizliğinin bariz göstergesidir. Aslında beden “iktidarın nesnesi ve hedefi olarak” (Foucault, 2015 s. 208) çoktan keşfedilmiştir. Bu hedef üzerinden bir alan oluşturma süreci bireyin bilincini manipüle ederek başlar. Yeniden şekillendirme sürecine girmiş beden ve bilinç “duyusal yoksunluk” gibi yöntemlerle yeni kimliğine zorlanır. Zihnin kabul edeceği özellikler sürecin zorluk derecesine göre belirlenir. Müdahalenin şiddeti sıradan bir bireyi binlerce insanı öldürecek veya öldürmüş olan farklı bir bireye dönüştürebilir. Montaigne'nın Publius Syrus'dan aktardığı gibi “Etiam innocentes cogit mentiri dolor/ Acı masuma da yalan söyler.” (Montaigne, 2011, s. 80).



**Resim 5. 3.** Murat Aksoy, “Guantanamo III”, 80x102 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

#### **5. 1. 4. “Guantanamo IV” Adlı Eserin Analizi**

Guantanamo IV isimli çalışmada da yine başına kum torbası geçirilmiş, gözlerinde gözlük ve kulaklarında kulaklıkla bir Guantanamo tutuklusunu yer yer soyut etkiler taşıyacak bir biçimde resmedilmiştir. Turuncu-mavi ile mor ve sarı gibi zıt renklerin baskın olarak kullanıldığı çalışmada figürün giysisi üzerindeki fırça darbeleri belirgindir. Yukarıdan aşağıya doğru belirginleşen fırça darbeleri ile kompozisyonun solunda yer alan yarı saydam boya akıtmaları ve figürün öne doğru düşen başının yönü kompozisyonun genelinde bir düşüş/çöküş hissi oluşturmaktadır.



**Resim 5. 4.** Murat Aksoy, “Guantanamo IV”, 65x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Kontur çizgilerinin ve gölgelendirmelerin katılığı itici olmakla birlikte dikkatimizi figüre ve işkenceyle özdeşleşmiş olan turuncu giysiye yoğunlaştırmaktadır. Kompozisyonda figürün giysisi, başına geçirilmiş çuval, kulaklık ve gözlük gibi nesnelere hacimsellik mevcutken figür ve mekân ilişkisine iki boyutlu bir etki hâkimdir. Bu durum figürün mekâna ait olmadığı düşüncesini akla getirmektedir. Tutuklu bulunan, bir insandan ziyade çeşitli nesnelere gibidir çünkü figürün bütün insani özellikleri bu nesnelere gizlenmiştir. İzleyicinin belirgin bir yüz göremeyişi onda bir korku ve şüpheye yol açacaktır. Aynı giysiler içerisinde kendini düşünmesi, “duyusal yoksunluğun” görsel anlık etkisi ile zihninin bulandığını, kulaklarının sağır, gözlerinin göremez olduğunu hissedecektir.



### 5. 1. 5. “Guantanamo V” Adlı Eserin Analizi

Guantanamo V isimli çalışma iki figürün kullanıldığı birkaç çalışmadan biridir. Ağırlıklı olarak sıcak renklerin hâkim olduğu çalışmada turuncu ve sarı renkler öne çıkmaktadır. Turuncu renk ve üzerindeki yazılar mahkûmların ABD tutsağı olduğunu açıkça ortaya koyarken geri plandaki sarı renk figürlerin duruşlarıyla uyumlu olarak onların parçalanmış psikolojik durumlarını ifade etmektedir.



**Resim 5. 5.** Murat Aksoy, “Guantanamo V”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

İki figürün kompozisyondaki konumu genel olarak sınırlı olan fakat diğer çalışmalara göre güçlü bir perspektifi ortaya çıkarmaktadır. Kompozisyondaki durağanlık figürlerin içinde bulunduğu mekânın yıpratıcı atmosferini vurgular niteliktedir.

Figürlerin giysisi üzerindeki sarı rengin tonları geri planın sarı tonlarıyla denge oluştururken figürlerin teni için kullanılan gri ve siyah renklerle de arka plandaki tel örgülerin rengi bir denge oluşturmaktadır. Figürlerin kompozisyondaki sıkışmışlık durumları “duyusal yoksunluğun” yanı sıra mekânsal yoksunluk fikrini de akla getirmektedir. Tenin siyah beyaz olarak ifade edilmesi ise iktidarın mahkûm bedenlerine bakış açısını öne çıkarmak içindir. Guantanamo’da bireylerin kişiliği ve yüzü kaybolurken iktidarın yüzü belirginleşmeye başlar çünkü “şiddet iktidarın yüzüdür. Şiddet sayesinde iktidar bir düşünce ya da bir imge olmaktan çıkarak gerçek haline gelir” (Öztürk, 2007, s. 120). Bedene dokunmaya, onu şekillendirmeye ve gerekli gördüğü durumlarda ona acı çektirmeye başlayarak bu gerçekliğini etkili bir biçimde ortaya koyar. Bunu yaparken herhangi bir değere saldırdığını da düşünmez zira uğruna saldırdığı şey ihlal ettiklerinden daha değerlidir. Amerikan ulus devletinin 11 Eylül sonrasında bütün insani değerleri hiçe sayarak Guantanamo’da giriştiği eylemler bu değer ve kutsamanın bir sonucu olarak görülebilir. Bu durumu sadece Amerika ile sınırlı tutmak Ulus –Devlet çağında yanlıcı olacaktır. “Milliyetçi ideolojinin, milletin çıkarının her türlü evrensel değerden üstün olduğunu ileri süren geleneksel söylemi...” (Öztaş, 2007, s. 139). dünyanın her yerinde benzer işkence ve şiddet eylemlerine yol gösterici olmuştur. Fakat akılda tutulması gereken önemli bir nokta var ki oda pervasız bir biçimde şiddete başvurma ve ulusal ya da uluslar arası güç arasında inkâr edilemez bir paralellik olduğudur. Ebu Garip fotoğrafları ifşa olduğunda güç ve pervasızlık arasındaki bu ilişkiyi dünya yeniden tecrübe etmek zorunda kalmıştır. Fotoğraflar CBS kanalında yayımlanmadan birkaç gün önce CBS yöneticileri ABD başkanını konu hakkında bilgilendirmişti ve ABD başkanı programın yayımlanmaması yönünde her hangi bir müdahalede bulunmadı (Uyaroğlu Yıldız, 2007, s. 14.) ve sonrasında da Ebu Garip’te olanların Amerikan hükümetinin politikalarını yansıtmadığını söyledi. Amerikan hükümetinin bunun gibi farklı yöndeki açıklamalarına rağmen ve doğal olarak Ebu Garip yirmi birinci yüzyıl işkencelerinin simgesi haline geldi.

## 5. 2. Birkaç Çürük Elma: Ebu Garip

11 Eylülde New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırılardan sonra Afganistan ve Irak'ı terör devletleri kapsamına alan ABD bu ülkelere askeri müdahalede bulundu. Bu müdahaleler birçok tecavüz, katliam ve acıyı beraberinde getirmiş olmakla birlikte en büyük tepkiye Ebu Garip hapishanesinde yapılan işkenceler ve bu işkence görüntülerinin basına sızması yol açtı (Bozan, 2016, s. 3). George Bush meydana gelen olayların Irak'ta bulunan Amerikan askerleri arasındaki birkaç çürük elmanın işi olduğunu anlatmaya çalışsa da Ebu Garip'teki işkenceler bütün kademedeki askerlerin katıldığı organize bir eylemdi. İşkence yapanların arkasında ise Dick Cheney, Donald Rumsfeld ve bizzat George Bush'un kendisi vardı. Hepsinin ortak noktası ise işkencenin 'etkili bir bilgi edinme yöntemi' olduğuna inanmalarıydı (Taşkale, 2016, s. 25). Ebu Garipten etkili bilgilerin çıkmadığını sadece aşağılama, insan onurunun ayaklar altına alınması ve işkence çıktığını ABD dâhil bütün dünya anladı.

### 5. 2. 1. "Ebu Garip I" Adlı Eserin Analizi

Bu bölümde değerlendirmesi yapılacak olan ilk çalışma Ebu Garip'teki Homoerotik, cinsel ve kültürel işkenceler olarak tanımlanan işkence türlerinden kültürel işkence kapsamına giren bir görüntünün resmedildiği çalışma olacaktır. Başına pembemsi bir iç çamaşırı geçirilmiş vaziyette ve çıplak olarak resmedilen figürün bütünü mavi ve mor rengin tonlarında boyanmıştır. İşkenceden geçmiş bedenin anlatımı için seçilen renkler ayrıca tenin ölüme yakınlığını da simgelemektedir. Figürün bedeni üzerindeki boyanın uygulandığı fırça darbeleri işkenceden kalan yara izlerini çağrıştırmaktadır. Resim de ki figürün bedeni ile ranzanın yönü ve geri plandaki duvarın dikey formu hareketli kompozisyonun ana unsurlarıdır. Geri planın okra sarısı rengiyle bedenin mavimsi ve mor renkleri renk kullanımı açısından bir denge oluştururken ayrıca geri planın sarı rengi figürü izleyiciye doğru yaklaştırmaktadır. Figürün bütün bedenine hâkim olan gerginlik acı verici pozisyonundan kaynaklanmaktadır. Bu tür pozisyonlar tutukluların uzun süre maruz kaldıkları takdirde ağır acılara yol açan işkence pozisyonlarıdır. Mahkûmun fiziksel acısı pozisyonundan kaynaklanırken ruhsal acısı ise karşı karşıya bırakıldığı kültürel



şiddetten kaynaklanmaktadır. Erkelerin başlarına iç çamaşırları geçirmek, onları kadın iç çamaşırları giymeye ya da Homoerotik pozisyonlara zorlamak üstelik bunların hepsini kadın askerlerde dâhil birçok askerın önünde yapmak ABD istihbaratı tarafından Müslüman duyarlılıklarına dokunmak ve onları yaralamak için kullanılan bilinçli uygulamalardı (Eisenman, 2007, s. 26).



**Resim 5. 6.** Murat Aksoy, “Ebu Garip I”, 100x120 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Aslında bunlar mahkûmlara uygulanan kültürel işkence örnekleriydi ve sadece erkeklere değil ceza evindeki kadın tutuklulara da benzer yöntemlerle işkence ediliyordu. Cezaevinden çıkan görüntülerde kadın mahkûmların yarı çıplak olarak çekilmiş fotoğrafları askerlerin cinsiyet farkı gözetmeden kültürel aşağılama ve işkenceye başvurduklarını göstermektedir.

### 5. 2. 2. “Ebu Garip II” Adlı Eserin Analizi

Ebu Garip II adlı çalışma kahverengi tonların hâkim olduğu bir çalışmadır. Çalışmada elleri plastik kelepçeye sıkıca arkadan bağlanmış bir figür diz çökmüş bir vaziyette resmedilmiştir. Konum olarak kompozisyonun tam ortasına yerleştirilen figür izleyicinin zorunlu olarak odak noktasıdır. Figür haricinde izleyicinin dikkatini çekecek renk haricinde herhangi artı bir unsur bulunmadığı gibi figürün bulunduğu alan için bir mekândan söz etmek de mümkün değildir.



**Resim 5. 7.** Murat Aksoy, “Ebu Garip II”, 100x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Bu belirsizlikle figürü bekleyen geleceğin belirsizliği arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Geri plan ve figür arasındaki ayırım zaman zaman kaybolmakta figür geri plana gömülmüş gibi durmaktadır. Resmin çeşitli yerlerinde kullanılan akıtma boyalar, yer yer kullanılan ve kurumuş kan hissi veren koyu kırmızı renkler, resmin tamamına egemen olan kahverengi ve tonları ile figürün el ve gözlerinin bağlanmış halinin mesajı nettir: işkence. Renklerin boğuculuğu geri plandaki kendiliğinden lekelerle birleşerek hayali imgelerin üretildiği bir yüzeye dönüşmektedir. Gözleri

bağlı figürün korkusu ile izleyicinin korkusu geri planın tarif edilemezliğinde kesişmektedir. Öne düşmüş başıyla figür acının, şiddete uğramışlığın ve umutsuzluğun en belirgin jestini göstermektedir ve acının temsil ediliş geleneğine de uygun görünmektedir.

### 5. 2. 3. “Ebu Garip III” Adlı Eserin Analizi

Aslında Ebu Garip fotoğraflarında batı sanatındaki şiddet geleneğinin bütün unsurlarını bulmak çok sıradandır<sup>45</sup>.



**Resim 5. 8.** Murat Aksoy, “Ebu Garip III”, 46x60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Ebu Garip III adlı çalışma bu meşhur fotoğraflardan biri olan ve Satar Cabbar adlı Irak’lı mahkûmun işkencesini gösteren bir fotoğraftan yola çıkılarak yapılmıştır. Figürün genel görüntüsü Golgota’da çarmıha gerilen İsa’nın imajına benzemektedir. Çarmıha gerilmiş gibi kollarını iki yana doğru açan figürün ellerinin içi izleyiciye

<sup>45</sup> Detaylı bilgi için Bkz. Eisenman, S. F. (2007). Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri. İstanbul: Versus Kiatp.

doğru açıktır ve İsa'nın ellerinde oluşan çarpmıha gerilme (çivi) yaralarını gösteren hareketine benzemektedir. Figürün üzerindeki atkı ise Rabbula İncilinde yer alan İsa'nın çarpmıha gerilme minyatüründe üzerinde bulunan Colobium'a benzemektedir. Figürün başındaki siyah torba ise izleyiciye engizisyon tanıdık gelecektir. Suçlu kabul edilen kişi aşağılanmak için böyle bir başlık takmaya zorlanıyor ve bu vaziyette halk arasında gezdiriliyordu. Devletlerin ve kurumların değişmesine rağmen işkence geleneğinin çok da değişmediğinin kanıtı aralarında altı yedi asır olmasına rağmen Engizisyon ve Ebu Garip'in benzerliğinde görülebilir. Çalışmanın geri planı ve zemin tutukluya yapılan işkenceyi anlatmak için olabildiğince abartılmıştır. Kurumuş kan rengi için kullanılan kırmızı renk ve irine benzeyen sarımsı renkler, yer yer morluklar ve akıtma boyaarla elde edilen taze kan etkisinin birleşmesi geri planın tamamını açık bir yaraya benzetmektedir. Kırmızı rengin ağırlıkta olduğu arka plan mahkûmun mavimsi giysisiyle dengelenmeye çalışılmıştır. Ebu Garip'in bu en ünlü fotoğrafı mekânın dehşetini öne çıkaracak şekilde yeniden yorumlanmıştır.

#### **5. 2. 4. “Ebu Garip IV” Adlı Eserin Analizi**

Karanlık ve kasvetli bir hücre ortamını betimleyen ve mavi rengin tonlarının hakim olduğu Ebu Garip IV isimli çalışma işkenceci ve işkence görenin birlikte resmedildiği bir çalışmadır. Nerdeyse Ebu Garip işkenceleriyle özdeşleşen ve mahkûmların başına geçirilen siyah kum torbası, işkencelerin faili olarak Amerikan askeri ve hem iktidarı hem de tecavüz nesnesi olarak pornografik şiddeti temsil eden cop kompozisyonda öne çıkan unsurlardır. Mavi ve mor rengin kullanımı diğer bazı çalışmalarda da olduğu gibi işkence edilen bedenin ölüme yakınlığını, moraran bedeni, mekânın kasvetini güçlendirmek için kullanılmıştır.

Figürün başındaki torba üzerindeki kan lekesi ile askerin üniforması üzerindeki kırmızı renk fail ile şiddet arasındaki ilişkiyi vurgulamak içindir. İşkence edilen figür, işkence eden asker, kapı pervazı ve en geri planın dâhil olduğu bir perspektif düzlemi içinde bulunulan mekânın tekinsizliğini güçlendirirken eylemin gözlerden uzak oluşunu da vurgulamaktadır.





**Resim 5. 9.** Murat Aksoy, “Ebu Garip IV”, 75x95 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Figürün bedeni üzerindeki fırça izlerinin belirginliği ve mor renk işkence görmüş cılız bir bedeni ifade etmektedir. İşkence eden figür olarak Amerikan askerinin yüzü net olarak görünmez çünkü onun yüzünden ziyade gördüğü işlev, temsil ettiği güç önemlidir.” Biyo-iktidar” mekanizmasının işleyen bir parçası olarak görevini derin bir kutsallıkla birlikte yerine getirmektedir. “Biyo-iktidarın” “şiddet kullanma tekeline” sahip temsilcisi olarak asker, karşısındaki mahkûmun bedenini kendi eyleminin kutsallığı ve mahkûmun değersizliğiyle yeniden tanımlar. İşkence ile tekrardan tanımlanan beden görsel, fiziksel ve zihinsel olarak kullanıma hazırdır.

### 5. 2 .5. “Ebu Garip V” Adlı Eserin Analizi

Gri tonların yoğun olarak kullanıldığı Ebu Garip V isimli çalışmada yer yer mavi ve mor renklerde kullanılmıştır. Renkler işkence mekânının ürpertici havasını ve figürün bedeninin işkence sonucu çürümüşlüğüne dikkat çekmek içindir.



**Resim 5. 10.** Murat Aksoy, “Ebu Garip V”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Merkezde tek bir figürün yer aldığı kompozisyonda perspektif etkisi karanlık bir hücrenin uzun ince formuyla elde edilmiştir. Mekânın bu şekilde ifade edilmiş biçimi figürün yalnızlığını boş bir hücreyle güçlendirirken hem figürün içinde bulunduğu



koru havasını hem de izleyicinin olası korkusunu güçlendirme amacı taşımaktadır. Sert kontur çizgileri figürün bedenini iki boyutlu bir forma hapsediyormuş izlenimi verse de figür ve mekân arasındaki uyumsuz ilişkiyi güçlendirmektedir. Figürün ayaklarının altında yer alan kutuların rengi hücre duvarını her iki yanına küçük lekeler halinde taşınarak bir denge oluşturulmaya çalışılmıştır. Figürün pozisyonu çelimsiz bacaklarıyla birlikte düşünüldüğünde oldukça acı verici görünmektedir. Bu ve benzer pozisyonlar Ebu Garip hapishanesinde mahkûmlara uygulanan bir dizi işkencenden biri olup kendi kendine acı çektirme olarak adlandırılıyordu.

Ebu Garip hapishanesindeki istihbaratın başı olan Albay Pappas mahkûmları yıpratmak ve istediği bilgileri almak için kullanılan ve duyuşal bozulma olarak isimlendiren yedi yöntem<sup>46</sup> kullanıyordu ve stres pozisyonu denilen işkence bu yöntemlerden biriydi (McCoy, 2006, s. 191, 192). Mahkûm, kısa süre için katlanılması kolay olan pozisyonlarda saatlerce bekletilmeye zorlanıyor sonrasında ise daha ağır işkencelere geçiliyordu. Bu ve yukarıda bahsedilen uygulamalar “Standart Operasyon Prosedürü” şeklinde isimlendirilerek yapılanlarında sıradan ve zararsız olduğu izlenimi bizzat işkence emrini verenler tarafından savunuluyordu. “Duyusal bozulma” isimli yedi uygulamadan biri olan başa çuval geçirme de yine standart prosedürlerden biriydi.

### 5. 2. 6. “Ebu Garip VI” Adlı Eserin Analizi

Ebu Garip VI isimli çalışmada kompozisyon merkezinde bu uygulamaya maruz kalan iki figür betimlenmektedir. Mavi, kırmızı ve yeşil renklerin kullanıldığı kompozisyonda merkezde ve baskın olan renk kahverengidir. Geri plandaki siyah ve koyu kırmızı renkleri iki figürü ön plana doğru çıkmaya zorlarken ortamın belirsizliği ve kasvetini de vurgulamaktadır. Ortamın ışıksızlığı figürler ve mekân arasındaki ayrımı ortadan kaldırmakta, figürlerin baş kısmında yoğunlaşan ışık izleyicinin dikkatinin zorunlu olarak buraya yönelmesini sağlamaktadır. Figürlerin başındaki çuval sıcağından erimiş balmumu büstleri çağrıştıırken ayrıca işkenceyle deforme olan mahkûm yüzlerine de gönderme yapmaktadır.

---

<sup>46</sup> Detaylı bilgi için Bkz. McCoy, A. W. (2006). CIA İşkenceleri, Ankara: Pegasus Yayınları.



**Resim 5. 11.** Murat Aksoy, “Ebu Garip VI”, 86x96 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Yukarıda da bahsedildiği gibi başa çuval geçirme Ebu Garip hapishanesiyle özdeşleşmiş bir görüntüdür. Tutuklular gözaltına alındığı andan itibaren sorgulamanın bir parçası olarak başlarına çuval geçirilirdi. Bağdat’ın sıcaklık değerleri göz önüne alındığında ve başa geçirilen çuvalların koli bantlarıyla sıkıca sarıldığı da düşünülürse mahkûmların nefes almaları oldukça zor bir hal alıyordu. Başa çuval geçirme “prosedürü” Kızıl Haç Komitesi tarafından şu şekilde anlatılıyordu: “Görmeyi engelleme, zihinsel fonksiyonları bozma ve rahat nefes alınmasını engellemek için kullanılır...”(McCoy, 2006, s. 194). Böylece mahkûmlar tutuklandığı andan itibaren yoğun bir psikolojik ve fiziksel baskı altına alınıyor bu yıpratma, aşağılama ve “dehümanizasyon” uygulaması haftalarca hatta aylarca devam ediyordu.

### 5. 2. 7. “Bekleyiş” Adlı Eserin Analizi

Resmin mekânsal alanlarında renklerin pürüzsüz sürülmesine karşılık figürlerin boyanmasında ise kaba fırça darbeleri ve yer yer akıtma boyalar ve şeffaf katmanlı yüzeyler kullanılması başta bir uyumsuzluk gibi görünse de aslında bu ifade biçimi biraz sonra beklide ağır bir işkenceden geçecek olan figürlerin izleyiciye sunumu açısından önemlidir.



**Resim 5. 12.** Murat Aksoy, “Bekleyiş”, 100x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Bu ifade biçimiyle izleyicide figürler için bir yıpranma, parçalanma ve değersizlik hissi oluşturulmaya çalışılmıştır. En öndeki figürden başlayarak geri plana doğru koyulaşan renkler kısıtlı bir alan deriliği oluştururken geri plan ve figürler arasında kalan daha aydınlık alan ise figürleri izleyiciye doğru yaklaştırmaktadır.

Mahkûmların gözlerini kapatmak için kullanılan göz bağının kırmızı rengi kompozisyonun en dikkat çeken rengidir. Burada kırmızı rengin kullanımı yukarıda

da bahsedildiği gibi hem şiddeti vurgulamak içindir hem de bu “meşru şiddeti” uygulayan iktidara dikkat çekmek içindir. Kırmızı göz bağları bu resimdeki iktidar simgesi olarak çıkar karşımıza. İktidar karşısındakinden gizlenmek için ya da ondan korktuğu için kapatmaz gözlerini tam aksine onu korkutmak mekân algısını veya gece gündüz ilişkisini bozarak baskı oluşturmak için kapatır. Bu eylem “meşru şiddet kullanımının” ilk adımıdır. Güce sahip olan iktidar ilk olarak görme eylemini kısıtlayarak görsel algı üzerinden bir şiddet uygular. Sonraki adımlar ise fiziksel ve ruhsal olarak şiddete/işkenceye maruz bırakmak olacaktır.

#### 5. 2. 8. “Auto De Fe” Adlı Eserin Analizi



**Resim 5. 13.** Murat Aksoy, “Auto De Fe”, 100x120 Tuval Üzerine Akrilik.

AutoDe Fe'nin (ateşte yakma) en eski işkence yöntemlerinden biri olduğunun kanıtı İncil'de de geçiyor olmasıdır. Hemen hemen her çağ ve devlette kullanılmış olan bu yöntem fahişeler, ensest ilişkiye girenler, tiksindirici suçlar işleyenler ve dini sapkınlar için gözde bir cezalandırma! yöntemi idi. Bu yöntem İspanyol Engizisyonu ve İngiliz mahkemeleri tarafından bir işkence olarak asla görülmedi (Scott, 2001, s. 170,174). Tam tersine bu durum suçlunun cezalarından bu dünyada kurtarılması anlamında kilisenin aracı olduğu değerli bir olaydı. Böylece suçlu tanrının huzuruna suçlarından bir nebze olsun arındırılmış olarak çıkıyordu.

Auto De Fe (Resim 5. 13.) adlı çalışma cenin pozisyonundaki figürün ateşler içinde kalmış halini tasvir etmektedir. Ateşin kuvveti figürün bedenini bir anda kora dönüştürmüştür. Geri planda ateşten başka bir şey olmaması çaresizlik hissini kuvvetlendirirken figürün pozisyonu bu hissi daha da etkili hale getirmektedir. Kompozisyonun renkleri ağırlıklı olarak kırmızının tonları ile mavinin tonlarıdır. Yakan ve yanan arasındaki ilişkinin anlatımını en üst seviyeye çıkaran renkler aynı zamanda yakanın kinini ve yananın masumiyetini de simgelemektedir.

### **5. 2. 9. “Dua” Adlı Eserin Analizi**

Mavi ve mor renklerin yoğun olarak kullanıldığı bu çalışma karanlık ve soğuk bir ortamdaki mahkûmun belki de son anlarını anlatmaktadır. Figürün bedeninde kullanılan mor ve mavi renkler işkence sonrası bedende meydana gelen çürümelere ve bedeni ölüme yaklaştıran soğukluğu ifade etmektedir. Beden üzerinde kullanılan sıcak renkler işkence sonrası meydana gelen yaraları ifade ederken soğuk renklerle de bir zıtlık oluşturmaktadır.

Kompozisyonun alt tarafındaki koyuluk ve geri plandaki kısmi açıklık figürün üçgen kompozisyon oluşturan duruşuyla birleşerek görece bir derinlik hissi oluşturmaktadır. Gözleri ve elleri bağlı olan figür sanki dua edercesine veya af dilercesine yerde uzanmaktadır. Burada af dilenen işkenceciler midir yoksa uhrevi bir varlık mıdır belli olmamaktadır. Belli olan tek şey bir güç karşısında figürün çaresizliği ve güçsüzlüğüdür.





**Resim 5. 14.** Murat Aksoy, “Dua”, 87x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Bu güçsüzlük hissi figürün çıplaklığı ile iyice ortaya çıkmaktadır. İktidarın karşısında bedenen, fiziken ve ruhen çıplak figürün hareketlerinin etkisi antik pathos formula’daki her şeye gücü yeten sahibinden merhamet isteyen elleri bağlı esir figürleriyle olan büyük benzerliğinden kaynaklanmaktadır (Eisenman, 2007, s. 80). Benzerlik bizde figürün suçsuzluğu ve zayıflığı hissini uyandırırken karşısındakinin zorbalığını ifade eder. Figürün maruz kaldığı zorbalık çoğu zaman kanunlarla desteklenmiş bir egemenin zorbalığıdır.

#### **5. 2. 10. “Nazar” Adlı Eserin Analizi**

Mavi renk soğuk olanı da ifade ederken mor renk çürümenin ve ölümün ifade edilmesinde sık kullanılan renklere aittir. Bu çalışmada da renkler yaygın

anlamıyla ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Figürün sadece omuzlarından yukarısı kompozisyona dahil edilerek yüzdeki ifade öne çıkartılmaya çalışılmıştır. Kompozisyonun üst kısmında oluşturulan derin çizikler işkence esnasındaki mücadeleyi ifade etmek içindir. Figürün insanı rahatsız eden duruşu canlı bir bedenin duruşundan ziyade yaşamsal özelliklerini kaybetmiş bir bedenin duruşudur.



**Resim 5. 15.** Murat Aksoy, “Nazar”, 60x80 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Yüzdeki ifadesizlik ve gözlerin boşluğa dikilmesi garip bir şekilde huzuru düşündürmektedir: Bir dizi dayanılmaz işkenceden sonra hayatla birlikte işkencenin de sona ermesi. O çizikleri meydana çıkartan mücadele ve huzursuzluk sona ermiştir.

Figürün yüzündeki huzur Arendt'in deyimiyle “cansızlığın ve çürümenin en açık işaretidir” (Arendt, 2014, s. 82).

İzleyici figürle göz göze geldiği anda bir ifade, bir anlam arar fakat bulabildiği, görebildiği tek şey korkutucu bir anlamsızlıktır. Anlamsızlığın korkutuculuğu, anlamlandırılmayanın karşısında nasıl tavır alınacağına bilinmemesinde kaynaklanır. Bu kompozisyonla izleyici böyle bir anlamsızlık ortamına çekilir. Geri plandaki mücadele izleri, soğuk bir mekân, rahatsız edici bir duruş, anlamsız bir yüz ifadesi ve bakışların odağındaki güç. İşte asıl korkutucu olan o bakışların odağındaki güçtür. İzleyici bütün bu şeylere sebep olan şeyi görmek ister: yani belirsiz olanı belirli kılmak. Figürün bakışları artık izleyicinin bakışına dönüşür ve izleyici kendi zihnindeki korkutucu gücü, figürün gözleriyle tecrübe eder.

#### **5. 2. 11. “Leviathan’ın Köpekleri” Adlı Eserin Analizi**

“Leviathan’ın Köpekleri” adlı çalışma bir işkence sürecinin ara verilme anını resmetmektedir. Başını ellerinin arasına almış cenin pozisyonundaki figürün baş kısmına odaklanan kompozisyon da sıkışmışlık hissi baskındır. Elleri ve kollarıyla başını korumaya çalışan figürün duruşu da bu duyguyu olabildiğince güçlendirmektedir. Yoğun olarak mavi ve mor renklerin kullanıldığı resimde, kırmızı renklerle bir denge oluşturulmaya çalışılmıştır.

Kompozisyonda derinlik etkisi, figürün ve kelepçelerin ileriye doğru hareketi ve geri plandaki ufuk çizgisinin kullanımıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. Kelepçeler doğrudan egemeni simgelemektedir. İşkenceye uğramış figürün bedenindeki yaralar egemenin kendini şiddet aracılığıyla ifade biçimlerinden biri olarak düşünülmüştür. İşkence yapmanın haklılığı, adına işkence yapılanın haklılığındandır. Kutsal her daim haklıdır ve “...devlet düzeni ve yasaları dinin bir parçası...”(Hobbs, 2007, s. 89) olduğuna göre devlet adına yapılan işkencelerde bu kutsala hizmet etmektir.





**Resim 5. 16.** Murat Aksoy, “Leviathan’ın Köpekleri”, 87x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Dolayısıyla işkence eylemi dayandığı kutsal temeller nedeniyle ahlaki olarak sorunlu bir eylem olmadığı gibi bu kutsal temelleri korumak adına yapıldığı için erdemli bir davranış biçimidir de. Bu resim “Ölümlü Tanrı” olan Leviathan’ın köpeklerinin/cellâtlarının erdemli davranışlarının! bir betimlemesidir.

### **5. 2. 12. “İktidarın Silueti” Adlı Eserin Analizi**

Kâğıt üzerine akrilik olarak oluşturulan bu çalışma Ebu Garip’te bir işkence seansını! Betimlemektedir. Bu işkencelerde köpekler gardiyanların en etkili ortakları olarak çıkmaktadır karşımıza. Tıpkı işkence yapan gardiyanlar gibi onlarda efendisinin bir hareketiyle mahkûmu parçalamak için hazır beklemektedir. Hayvan bu durumun ahlakiliğini sorgulayamadığı gibi mahkûmlarda sorgulamamaktadır. Ebu Garip hayvanlarla insanların her anlamda eşitlendiği ya da bazı durumlarda insanın hayvandan daha aşağı olduğu bir mekândır.



**Resim 5. 17.** Murat Aksoy, “İktidarın Silueti”, 50 x 70 cm, Kâğıt Üzerine Akrilik.

Mahkûmların gördüğü işkence ve muameleler onları çoğu zaman hayvandan bile değersiz yaparken, gardiyanların uyguladığı şiddet, aşağılama ve işkencelerde onları insan seviyesinden hayvan düzeyine indirmektedir. Çalışmada mahkûmu gözetleyen insan mı hayvan mı olduğu metaforik olarak net değildir. Bu fikir elbette çalışmanın ismiyle de ilgili bir durumdur. “İktidarın Silueti” haklı olarak şiddetin rengi olan kırmızı ağırlıklıdır. Siluetin ve şiddetin rengi olan kırmızının yer yer iç içe geçişi iktidar ve şiddet arasındaki yadsınamaz ilişkiyi anlatmaktadır. Kuvvetli bir perspektif kullanılan çalışmada mekânın büyüklüğü ve boşluğu hem mahkûmun hem de izleyicinin korkusunu arttırmaktadır. Pencerenin görülmediği mekânda mahkûmun ölü mü sağ mı olduğu da meçhuldür. Kasılmış ayaklarından kompozisyonun dışındaki gardiyan tarafından işkencenin devam ettiği de düşünülebilir. Gövdesi ve başı görülmeyen mahkûmun ne halde olduğu izleyicinin işkence konusundaki hem görsel hem de teorik bilgisine bırakılmıştır. Zeminde ve duvarlarda kırmızı ile birlikte uygulanan koyu renkler, kasvetli bir ortamı ifade edebildiği gibi bütün işkence mekânlarının ortak özelliği olan ağır bir kokunun olduğu pis bir ortamı da anlatmaktadır.



### 5. 2. 13. “Fobi” Adlı Eserin Analizi



**Resim 5. 18.** Murat Aksoy, “Fobi”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Boya harici malzemelerinde kullanıldığı bu çalışmada figürün bedeninde işkenceyle oluşan yaralar üç boyutlu bir şekilde ifade edilmiştir. Boya artıkları ve ip gibi materyaller kullanılarak oluşturulan bu etkiler geri planda kullanılan yoğun boya katmanlarıyla da desteklenmiştir. Mor renkle birlikte kullanılan sarı ve kırmızı renkler kan ve iltihap etkisi oluştururken aynı zamanda diğer renkleri dengeleyici bir unsur olarak düşünülmüştür. Mekân konusundaki belirsizlik izleyiciyi figürün yüzü ve ellerine odaklanmaya zorlamaktadır.

Figürün duruşu fiziksel şiddete maruz kalan bir insanın belki de başını korumak için verdiği içgüdüsel tepkiden kaynaklanan bir duruştur. Ağzıyla birlikte burnunun bir bölümünü kapatan maske Guantanamo’da mahkûmlara takılan maskedir. Mahkûmun gözlerindeki belirsizlik ve ellerinin şekli yaşadığı dehşeti ifade etmektedir.

Bir deneme süreci sonunda ortaya çıkan çalışma diğer çalışmalarla konu ve kompozisyon açısından benzer olsa da, kullanılan malzeme açısından bir bütünlük oluşturmamaktadır.

#### 5. 2. 14. “Sıradaki” Adlı Eserin Analizi



**Resim 5. 19.** Murat Aksoy, “Sıradaki”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Elleri önden bağlanmış ve başına çuval geçirilmiş bir Ebu Garip mahkûmunun resmedildiği çalışmada beyaz kontur çizgileri ilk dikkati çeken unsur olarak göze batmaktadır. Çalışmanın geri planı kırmızı ve kahverenginin tonlarıyla Ebu Garip hapishanesinin kanlı ve pis ortamını ifade etmektedir. Kompozisyondaki kırmızı ve siyahımsı koyu renkler sarı ve yer yer beyaz renklerle dengelenmeye çalışılmıştır. Beyaz kontur çizgileriyle figür geri plandan keskin bir şekilde ayrılarak bir kolaj etkisi oluşturmaktadır. Göz geri planı ve figürü iki bağımsız unsur olarak tecrübe etmektedir. Çünkü geri plandaki dünyaya ait olmayan bir figürdür izleyicinin gördüğü ve beyaz kontur çizgileriyle mekânda eğreti durması bundandır. Geri plandaki renklerin yüzeye tatbiki yatay bir yön izlerken figürün başındaki çuval ve kollarının pozisyonu dikey bir yön izlemektedir. Omuzların ve kolların keskin ve köşeli çizgileri Suriye’de rejim tarafından işkenceye uğramış muhaliflerin durumuna da bir göndermedir.

### **5. 2. 15. “Etzion’da Bir Filistinli” Adlı Eserin Analizi**

Diğer birkaç çalışmada olduğu gibi hem “Sıradaki” adlı çalışmada hem de “Etzion’da Bir Filistinli” çalışmasında herhangi bir mekândan söz etmek mümkün değildir. Mekân algısının bozulması Guantanamo da uygulanan ve CIA işkencelerinin en önemlilerinden biri olarak çalışmanın daha önceki bölümlerinde ele alınmıştı. İşkence edilen mahkûmun zaman ve mekân algısının bozulması çok kısa sürede ruhsal çöküşüne yol açmaktadır. Mekânın belirsizliği benzer bir etkinin izleyici üzerinde oluşturulmak istenmesinin bir sonucudur. Nerede olduğunu bilmeyen mahkûmun korkusu izleyiciye de bulaşır. Ses ve görüntü olarak gözlerden yalıtılmış her yer egemenin işkence mekânı olabilir. İnsan hakları adına gösteriler yapılan sokağın hemen yanı başındaki bir karakol veya bir sorgu merkezinde onlarca insana işkence yapılıyor olabilir. Egemenin sihirli dokunuşudur bu: Sizi çeşitli kavram ve eylemlerle tanımladığınız, bilinen mekânınızdan bir çırpıda koparıp bilinmez bir mekânda bilinmez bir sonla yüz yüze bırakabilir.

Aşağıdaki çalışma böyle belirsiz bir mekânda işkence gören Filistinli mahkûmu anlatmaktadır. Ağırlıklı olarak zıt renklerin kullanıldığı çalışmada kollarından asılmış bir mahkûm kırmızı ve siyaha yakın bir renkle resmedilmiştir.





**Resim 5. 20.** Murat Aksoy, “Eztion’da Bir Filistinli ”, 50 x 60 cm, Tuval Üzerine Akrilik.

Geri plan yoğun olarak mavi renktir ve yer yer mor ve yeşiller görülmektedir. Figürün kollarında ve özellikle bedenindeki geri planın rengiyle bütünleşen alanlar işkence sonrası parçalanmış bir beden hissi uyandırmaktadır. Kompozisyonun alt

tarafında neresi figürün bedeni neresi geri plan iyice karışmaktadır. Buradaki kırmızı lekeler bedene mi aittir yoksa geri plana mı?

Burada daha gerçek olan mekândır aslında. Çünkü mekân egemeni simgelemektedir. Egemenin gerçekliği karşısında mahkûmun gerçekliği bir yanılısamadır sadece. Anlık olarak vardır ve bir süre sonra yok olacaktır. Oysa egemen hep orada kalacaktır: Askeriyle, polisiyle ve mekânıyla. Ve mahkûm bu mekânda ne kadar uzun süre kalırsa o kadar silikleşecektir. Sihirli dokunuş budur işte. Egemen yok etmek istediği şeye sadece dokunur.





## 6. SONUÇ

Genel anlamada din ve şiddet kavramlarının yan yana getirilmesi sakıncalı görünse de tarih, din ve şiddet olaylarının sürekli olarak yakın ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. İnsanoğlu din adına işlenmiş birçok cinayete, işkenceye ve katliama, din ve tanrı adına yapılan sayısız şiddet olaylarına şahitlik etmiştir. Tarihin her döneminde şiddete başvuran ve bu eylemlerini dini gerekçelerle meşrulaştıran dini cemaatler, siyasi guruplar ya da kilise ve devlet gibi daha güçlü yapılar, kısacası iktidarlar daima var olagelmiştir. Batı Sanatı ise insanlığın bu şiddet dolu yürüyüşüne tanıklık eden istisnai bir belleğe sahiptir. Şiddet, işkence, iktidar ve kutsal arasındaki ilişkinin batı resim sanatında ele alınış biçimi sanatçılar tarafından kimi zaman örtülü kimi zaman ise açıkça ifade edilmiştir.

Bir iktidar enstrümanı olan işkence batı resim sanatı içerisinde ele alınırken faili de yani işkence eylemini gerçekleştiren iktidar sahibi de unutulmamıştır. Çarmıha gerilmiş İsa resimlerinde bu iktidar sahibi Romalı yetkililer ve Yahudi din adamları iken, Hıristiyanların güçlenmesi ve iktidarı ele almalarından sonra iktidar sahipleri Hıristiyan güç merkezleri olmuştur. Ortaçağ döneminde yapılan resimlerde mezhep savaşlarının ve Engizisyon mahkemelerinin uygulamalarının sanatsal üretimlere yansıyan örneklerinde bu iktidar merkezleri ve elbette onların dayandığı kutsal değerlerin simge ve sembolleri açıkça görülmektedir. Zaman içerisinde kutsalın anlamlandırılması ve adlandırılmasında farklılıklar olmuş ama insanın insana işkence etme düşüncesinde hiçbir değişiklik olmamıştır. Dini kutsalların değer kaybedip seküler kutsalların değer kazanmaya başladığı modern dönemlerde yapılan işkenceler de bu seküler kutsallar adına yapılmıştır. Beckmann'ın "Gece"sinde, Golub'un "Sorgulama" serisinde ya da Botero'nun "Ebu Garip" serisinde bu kutsallar çıkar karşımıza. Orta çağda Hıristiyan dini değerler kutsal iken modern çağda ulus devletlerin "Sivil Din"leri kutsaldır. Amerika Birleşik Devletlerini dünyanın birçok coğrafyasında işkence yapmaya motive eden bu yeni dini algılama şeklidir. Ebu Garip ve Guantanamo bu yeni dini kutsalların modern Golgota tepeleridir.

Bu çalışmanın uygulama eserleri de modern Roma valilerinin çarmıha gerdığı insanların acılarını görsel tarihe not düşmeyi kaygı edinen çalışmalardır. Dahası bu

çalışmalar sanat tarihi içerisinde işkence ve zulme uğrayanların yanında olan, “zor zamanda” konuşmayı bilen sanatçıların sanatsal geleneğinin bir devamı olma umuduyla ortaya konmuş çalışmalardır. Guantanamo serisi çalışmalarda kullanılan renkler iktidarı simgelediğini düşündüğüm turuncu rengidir. Ebu Garip ve diğer çalışmalarda ise renkler hapisane hücrelerinin kasvetli ve ürkütücü atmosferini yansıtması için soğuk renk yoğunluklu kullanılmıştır. Mor rengin kullanımında bu rengin bilindik anlamlarının yanı sıra Kiliseyi, gücü, iktidarı simgelemesinin de önemli bir etkisi vardır. Uygulama görsellerinin bu tez vasıtasıyla literatüre girmesi bile -uygulama çalışmalarının bütün eksikliklerine rağmen- bu çalışmanın amacına ulaşması anlamına geldiği için önemli görünmektedir.

Batı sanat çevrelerinde Amerikanın Guantanamo ve Ebu Garip'teki işkencelerini konu alan ve kavramsal sanattan heykele, performans sanatından soyut sanata çok geniş bir yelpazede eserler ortaya konmuşken, Türkiye'deki sanatçıların birkaç istisna dışında bu konuya duyarsız kalmaları da yapılacak eleştirilere rağmen bu çalışmanın değerini arttırmaktadır. Tezin hazırlanması sürecinde hem teori hem de uygulama kısmının birçok eksikliği kapattığını, üstesinden gelmem gereken birçok eksikliğimde farkına varmamı sağladığını ve bu yönüyle çalışmanın ilk olarak bana çok faydası olduğunu ve daha kapsamlı çalışma yapmak isteyenler için de kaynak ve temel düşünceler konusunda yardımcı olacağını umuyorum.

## KAYNAKLAR

- Abse, D. W. (1955). Psychodynamic Aspects Of The Problem Of Definition Of Obscenity. *Law And Contemporary Problems* , 20 (4), pp. 572-586
- Ağaoğulları, M. A. Köker, L. (1998). *İmparatorluktan Tanrı Devletine* (3. Baskı.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Ağaoğulları M. A. , Köker, L. (2009). *Kral Devlet Ya Da Ölümlü Tanrı*. (4. Baskı) Ankara: İmge Kitabevi.
- Albayrak, K. (2004). Dinsel Bir Sembol Olarak Haç'ın Tarihi, *Dini Araştırmalar Dergisi*, 7 (19), s. 105-130.
- Alexandrova, A. A. (2013). *Dis-continuities: The role of religious motifs in contemporary art*. Unpublished Doctoral Thesis, University of Amsterdam, Amsterdam.
- Altuner, H. (2013). Emil Nolde'un "Çarmıhta İsa" Tasvirinin İkonografik Açından İncelenmesi, *International Journal of Social Science* ,6 ( 1), s. 155-178
- Arıkan, H. (2016). Resimlerarası Alıntı Bağlamında Eugene Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" Adlı Eserinin Yeniden Yorumlanması. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), s. 49-60
- Arendt, H. (2014). *Şiddet üzerine*. (Çev. B. Paker), (7. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları (Eserin orijinali 1970'te yayımlandı).
- Artuk, M. E. (1990). Ceza Hukukunda Soruşturmacının Yasadışı Davranışlarının Yaptırımı. *Argumentum Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, (2), s. 1-5.
- Arslan Karaküçük, S. (2010). "Korkunun Kadınları": Cadılar ve Cadıcılık. *Sosyoloji Derneği, Türkiye Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13 (2), s. 40-64.
- Aslan, E. (2013). *Otto Dix, Pablo Picasso, Leon Golub Ve Fernando Botero'nun Savaş Temalı Resimlerinden Seçilmiş Örnekler Üzerine Bir İnceleme Çalışması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Ataman, K. (2014). *Ulus Olmanın Kutsal Temeli: Sivil Din*. Ankara: Sentez Yayınları.
- Ateş, H., Ünal S. (2004). Devletin Doğduğu Yer: Antik Çağ Ortadoğusu'nda İdari Hayat. *Bilgi Dergisi*, 6 (1) , s. 21-42.
- Atıl, A. Ç. (2014). Botero'nun Hacim Sanatı. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2014, 7 ( 13), s.16-25.

- Ay M. (2008). Tanrı Tasavvurlarının Politik Tasarımlara Yansımaları. *Kelam Araştırmaları Dergisi*, 6(2), s. 47-68.
- Aybakan, B., Dönmez, İ. K. (2004). Meşru. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 29, s. 378-383.
- Aydın, M. (1998). Hıristiyanlık.( Mezhepler Ve Tarikatlar ). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 17, s. 353-358.
- Aygül, L. (2007). *20. Yüzyıl Batı Resim Sanatında Dinsel İmgeler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aykar, B. (2010). *2010, Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi İlkeleri Işığında İşkence Yasağı ve Türkiye'deki Uygulaması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Bal, M. (2007). Rousseau ve Şiddetin Kaynağı Olarak Eşitsizlik. *Doğu Batı*, 10 (43), s. 87-98.
- Balak, A. C. (2009). *5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu'nda İşkence Ve Eziyet Suçu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çankaya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Baldwin, R. (2000). Anguish, Healing, and Redemption in Grünewald's Isenheim Altarpiece. *Sacred Heart University Review: Vol. 20: Iss. 1, Article 5*, pp. 80-91.
- Barbier, M. (1999). *Modern Batı Düşüncesinde Din ve Siyaset*, (Çev: Özkan Gözel). İstanbul : Kaknüs Yayınları.
- Baştürk, E. (2013). Modern Egemenliğin 'Nomos'u Olarak İstisna Hali. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, (15), s. 71-83.
- Beccaria, C. (2014). *Suçlar ve Cezalar Hakkında*. (Çev. S. Selçuk). (4. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Becker, D. P. (1978). *500 Years Of Printmaking prints and illustrated books at Bowdoin College*. Boston: Thomas Todd Company.
- Bellah, R. N. (1992). *The Broken Covenant: American Civil Religion in Time of Trial*, Second Edition, THE University of Chicago Press, Chicago.
- Benson, G. W. (2005). *The Cross Its History and Symbolism*. Minola, New York: Dover Publication.
- Benn, T. (2012). *Somatic Aesthetics and aleatory painting practices*. Unpublished PhD Thesis, University of Brighton, Brighton, UK.

- Berger, P. L. (2005). *Kutsal Şemsiye*. (Çev.A. Coşkun). İstanbul: Rağbet Yayınevi.
- Bird, J. (2000). *Leon Golub: Echoes of The Real*. London: Reaktion Books.
- Boran N. (2010). *Türk Ceza Hukuku'nda ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinde İşkence Yasağı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Botero, J. C. (2012). The Art of Fernando Botero. *Center for Latin American Studies, Working Papers No. 31*, University of California, Berkeley, USA.
- Bozan, F. (2016). Radikal Örgütlerin Ortaya Çıkmasında Batı Politikalarının Etkisi. *International Journal Of Cultural And Social Studies (Intjcss)*, 2(1). s. 1-17.
- Bulu, A. (2008). Bilim Ve Din Arasında Bitmeyen Kavga. *Cumhuriyet Gazetesi Bilim Ve Teknoloji Eki*, 21(1094), s. 20-21.
- Büyük, C. (2004). Yeni Çağ Batı Düşüncesinde Hıristiyanlık Ve Siyaset İlişkisiyle İlgili Bazı Düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3(1), s. 171-180.
- Caillois, R. (1996). Karizmatik iktidar. (çev. Esra özdoğan). *Cogito*, 6-7. s. 79-90.
- Caldwell, R. A. (2007). *Gender And The Homoerotic Logic Of Torture At Abu Ghraib*. Unpublished Doctoral Thesis, Texas A&M University, Texas, USA.
- Carletti, G. (2015). *The Ugly And Savage Bible Emil Nolde And The Life Of Christ*. Unpublished Bachelor Thesis, John Cabot University, Rome.
- Carrabine, E. (2011). Images of torture: Culture, politics and power. *Crime Media Culture* , 7(1), pp. 5–30.
- Cengiz, B. (2003). Millenarianist Bir Hareket Olarak Montanizm. *Milel Ve Nihal İnanç, Kültür Ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), s. 41-71.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. London: Belknap Press.
- Coffey , D. P. (2010). Abu Ghraib Enhanced Interrogation: The Iconography of Evil. R. Fisher and D. Riha (Series Eds.), *Challenging Evil: Time, Society and Changing Concepts of the Meaning of Evil*, Oxford, Inter-Disciplinary Press Oxford, pp. 159-166
- Cornew, C. (1998). From "Misery" to "Disaster": Perceptions of Seventeenth- and Eighteenth-Century Warfare in The Etchings of Jacques Callot and Francisco Goya, *South African Journal of Art History*, 13, pp. 64-88



- Coşar, H. (2010). *Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinde İşkence Yasağı*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çankaya, H. (2015). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Devlet. *Memleket Siyaset Yönetim Dergisi*, 24, s. 1-46
- Çiçek, H. (2009). *Hannah Arendt Şiddet Karşıtı Söylem*. Van: Bilge Adamlar Yayınevi
- Çuhadar, C. (2007). Bazı Filozofların Düşüncesinde Devlet Kavramı. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*,12(2), s.111-129
- Demir, S. (2007). *Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nde İşkence ve İnsanlık Dışı Muamele veya Küçültücü Muamele*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- Demirci, K. (1995). Engizisyon. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* , 11, s. 238-241.
- Demirci K. (1998). Hıristiyanlık ( Giriş, Tarih ) *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 17, s. 328-340.
- Di Stefano, E. (2014). What Can a Painting Do?: Absorption and Aesthetic Form in Fernando Botero's Abu Ghraib as a Response to Affect Theory and the Moral Utopia of Human Rights. *Modern Language Notes*, 129 (2), pp.41-432.
- Dönmez, İ. H. (2013), İletişim Boyutuyla İşkence Kurgusunun Türk Romanındaki Seyri. *Turkish Studies - International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8(4), s. 671-684.
- Eisenman, S. F. (2007). *Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*. (Çev. I. Özbek)İstanbul: Versus Yayınları.
- el Faruki İ. R. ve el Faruki L. L. (1999). *İslam Kültür Atlası*. (3.Baskı,çev. M. O. Kibaroglu ve Z. Kibaroglu), İstanbul : Inkılap Yayınları. (eserin orijinali 1986'da yayımlandı)
- Erdem, A. R. (1996). Batı Düşünülerinin Yönetim Bilimine Bilim Öncesi Katkıları, *Eğitim Yönetimi Dergisi*, 2, (3), s. 383-394
- Ergüden, I. (1996). Örnek Bir Şiddet Mekanı: Hapishane. *Cogito*. 6-7, 109-116
- Erooğlu A. H. (2004). Farklı İnancı Tehdit Olarak Algılamının Sonucu: Engizisyon Terörü. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 7 (20), 93-100.
- Eser, O. (2010). Rönesans Düşüncesinin ilk Kurbanı, Bir Çevirmen: Etienne Dolet – İdeolojik Çeviri Kararlarına Eleştirel Kuramın Işığında Öneriler. *Çevirmenin Notu*, 10, 146-149.

- Esgin, M. (1998). *Hıristiyanlıkta Engizisyon Mahkemeleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Esgin, M. (2013). İşkence Ve Engizisyon. *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3,(3), 39-60.
- Eusebios (2011). *Kilise Tarihi*, (çev. Furkan Akderin). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi. ( Eserin orijinali 1544'te yayımlandı)
- Evkuran, M. (2003). Ortaçağ Paradigması Ve Siyasal Düşüncenin Evrimi, *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (4), s. 37-58.
- Ewin, K. F. (2012). *The Argei: Sex, War, And Crucifixion In Rome And The Ancient Near East*. Unpublished Master's Thesis. University Of North Texas, Texas, USA.
- Faure, E. (1937). *Francisco De Goya The Disasters Of The War*. New York: The Phaidon Press.
- Farthing, S. ( Ed.). (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*, (Çev. G. Aldoğan ve F.C. Çulcu). İstanbul: Hayal Perest Yayınları. (Eserin orijinali 2010 yılında yayımlandı).
- Foucault, M. (2015). *Hapishanenin Doğuşu*.(Çev. M.A. Kılıçbay).( 6. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gabriel, P., Caldwell, G., Federlein, S., Gregory, S. and Wolfson, J. (2008), *Moving Images Witness and Human Rights Advocacy*. WITNESS Innovations / Spring.
- Garnett, J. (2005). Follow The Image. *Cultural Politics*, 1(1), pp. 119–134.
- Gibson, C. (2013). Semboller Nasıl Okunur Resimli Sembol Okuma Rehberi (Çev. C. Alpan), İstanbul: Yem Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. Erduran ve E. Erduran). (16. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Goulart, S. C. (2016). *Interweaving Visual Language of the Spiritual and the Secular: Goya, Spanish Spiritualism, and the Sublime*. Unpublished Master's Thesis. Old Dominion University, Norfolk, USA.
- Göztepe, E. (2015). Bir Klasik Eser Olarak Carl Schmitt'in "Anayasa Öğretisi, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 73 (1), s. 129-180.
- Gölbaşı, Ş. ve Urhan, V. (2012) "Postmodern Yönetim Düzeni: İktidar Artık Her Yerde". *10 Yıldır Tartıştıklarımız*. (Ed. G. Yücedoğan, Ş. Gölbaşı, H. Aydın, E.Sezgin, B. Atak) İstanbul: Kültür Üniversitesi Yayınları. s.137-157.

- Güleç, H., Topaloğlu, M., Ünsal, D., Altıntaş, M. (2012). Bir Kısır Döngü Olarak Şiddet. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 4(1), 114.
- Gündüz, Ş. (1998). *Din Ve İnanç Sözlüğü*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Güngen, Z. (2009). *Günümüz Sanatında Enformatik İmgenin Dolaşımı*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Han, B.C. (2016). *Şiddetin Tipolojisi*. (Çev. D. Zaptçioğlu). İstanbul: Metis Yayınları.
- Has, K. (2014). Teolojik Bazı Kavramlar Ve Dinsel-Seküler Otorite Sorunu Üzerine: Luther – Calvin. *Tarih Okulu Dergisi*, 7(XVII), s. 253-273.
- Hassankiadeh, A. A. (2016). Investigating Two Crucifixion of Christ Paintings in Advanced Renaissance by Raphael and Grünewald. *International Journal of Liberal Arts and Social Science*, 4 (7), pp. 15-24.
- Hegel, G. W. F (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Hegel, G. W. F (1995). *Tarihte Akıl*. (3. Baskı) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Herrera-Vega, E. (2011). The politics of torture in antagonistic politics, and its displacement by the regime of the arts: Abu Ghraib, Colombian paramilitaries and Fernando Botero. *Current Sociology*, 59(6), pp.675–695,
- Hinge, P. (2014). *Anti-Heroics, Modesty, and Bad Taste*. Unpublished Master's Thesis Virginia Commonwealth University, Virginia, USA.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1651'de yayımlandı).
- Hodziç, İ. (2007). *Bogomilizm Ve Bosna- Hersek Bogomilleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Hoffer, E. (2011). *Kesin İnançlılar*. (3. Baskı). İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. R. Küçükerdoğan ve B. Ergüder). İstanbul : İnkılâp Kitabevi. (Eserin orijinali 1989'da yayımlandı).
- Imperial, A. (2011). Botero's Artrocitry. *Problématique*, (13), pp. 25-44.
- İncil, (2007). (6. Baskı), İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Jacobs, L. F. (2009). Rubens and the Northern Past: The Michielsen Triptych and the Thresholds of Modernity. *The Art Bulletin*, 91( 3), pp. 302-324.

- Johnson, L. (1991). The Art of Delacroix. P. O'Neill, T.Egan, G.B. Felix (Eds.), *1798-1863: Paintings, Drawings and Prints from North American Collections*. New York: The Metropolitan Museum Of Art. Pp. 11-32.
- Kaçar, T. (2002). Montanizm: Erken Kilise'de Çatışan Gelenekler. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, XVII, (1), 39-59.
- Karakoç, E. (2016). Antik Roma'daki Ölüm Cezaları. *Akademik Bakış Dergisi*, 54, 506-516.
- Karaküçük, S. A. (2010). Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13 (2), 41-64.
- Kaymaz, Y. (2014). *Konstantin Ve Hıristiyanlık*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya
- King, A. (2013). *Emil Nolde: Artist of the Elements*. London: Philip Wilson Publishers.
- Kılıç, F. Ç. (2011). *Simgeler Ve Ulus Devletin Yeniden Üretimi*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Zabunoğlu Armağanı, Ankara.
- Kınal, F. (1991). *Eski Anadolu Tarihi*, Ankara: TTK Yay.
- Kocacık, F. (2001). Şiddet Olgusu Üzerine. *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2, (1), 3.
- Krakenberg, J. (2005). *Gothic Art And German Modernism: Max Beckmann And "Transzendente Objektivität"*, Unpublished Master Thesis, University of Missouri , USA.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze resim Sanatının Öyküsü*, (Çev. D.Zaptıoğlu). İstanbul: Literatur Yayıncılık, (Eserin orijinali 2005'de yayımlandı)
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*. Türkçe (Çev. Y. Tezgiden) , (2. Baskı), İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2004'te yayımlandı).
- Kuşçu, E. (2011). Gnostik Hıristiyan Bir Akım Olarak Valentinyanizm, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 31, 95-126.
- Küçük, A. (1982). Hıristiyanlığın Kısa Tarihi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 25(1), 437-455.
- Laqueur, T. W. (2007). Botero and the Art History of Suffering. 2007, *Center for Latin American Studies*, Working Papers, No. 18, University of California, Berkeley, USA.

- Law, S. S.M. (2010). An Interdisciplinary Approach to Art Appreciation, *New Horizons in Education*, 58(2), pp.93-103
- Lawlor, H. J. (1915) "Montanism", *Encyclopedia of Religion and Ethics*, Ed. James Hastings, T&T Clark Edinburg, Vol.VIII, pp. 828.
- Lynton, N. (2009). *Modern Sanatın Oykusu*. (Çev. C. Çapan ve S. Öziş). (4.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, (Eserin orijinali 1980'de yayınlandı).
- Machiavelli, N. (2007). *Hükümdar*. (çev. M. Özay). İstanbul: Şule Yayınları.
- Manca, J. (2006). *Andrea Mantegna and The Italian Renaissance*. New York: Parkstone Press International.
- Marcus, L. S. (1996). *Unediting The Renaissance Shakespeare, Marlowe, Milton*. Routledge, New York
- Marinelli, E. (2011). Three Acheiropietos Images In Comparison With The Turin Shroud. International Interdisciplinary Conference On The Acheiropietos Images Torun (Poland), May. 11-13, 2011
- Martin, S. (2009). Orta Çağ Da Avrupa'da Alevi Hareketi Katharlar, Kalkedon Yayınları, İstanbul
- McCoy, A. W. (2006). *CIA İşkenceleri Soğuk Savaştan Günümüze CIA Sorgulamaları*. İstanbul :Pegasus Yayınları.
- McKeon, J.M. (2006). *Constructing The Category Entartete Kunst: The Degenerate Art Exhibition Of 1937 And Postmodern Historiography*. Unpublished Doctoral Thesis, Ohio University, Ohio, USA.
- Meisel, M. (2016). *Chaos Imagined: Literature, Art, Science*. New York: Columbia University Pres
- Milroy, E. (1989). Consummatum Est: A Reassessment of Thomas Eakins's Crucifixion of 1880. *The Art Bulletin*, 71( 2 ), pp. 269-284
- Moody, S. (2007). Botero At Berkeley: Art And Violence. *Berkeley Review of Latin American Studies*, University of California, Berkeley, USA.
- Moller, F. (2008). Touch and vision. K. Henriksson and A. Kynsilehto (Eds. ), *Building Peace by Intercultural Dialogue*. Finland, Gummerus Printing, (2th ed.), pp. 135-146.
- Montesquieu, (1998). *Kanunların Ruhu Üzerine I*. (2. Baskı). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Montaigne, (1999). *Denemeler*. (Çev.S. Eyüboğlu), (30. Basım). İstanbul: Cem Yayınevi.



- Montaigne (2011). Denemeler. (Çev.S. Eyüboğlu), (21. Baskı), İstanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Morison, S. E., Commager, H.S. and Leuchtenburg, W. (Edts.). (1980). *The Growth of the American Republic Volume II*. (7th Ed.). New York: Oxford University Press.
- Murdock, D.M. (2013). *A Pre-Christian 'God' on a Cross? The Orpheos Bakkikos Gem Reexamined*. Seattle, USA: Stellar House Publishing.
- Murray, B. (1988). *A Group Of Satirical Sculptures Examining Social And. Political Paradoxes In The South African Context*, Unpublished Master's Thesis, University Of Cape Town, South Africa.
- Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía Exhibition. (2011). Leon Golub [Brochure]. Bird, J.: Author.
- Mott, T. (2013). *Images, Imagination And Impact: War In Painting And Photography From Vietnam To Afghanistan*. Unpublished Master's Thesis, Naval Postgraduate School , California.
- Moyle, P. B. and Moyle, M. A. (1991). Introduction To Fish Imagery in Art. *Environmental Biology of Fishes*, 31, (1), pp. 5–23.
- Noble, T. F. X. Strauss, B. Osheim, D. Neuschel, K. Accampo, E. Roberts, D. D. and Cohen W. B. (2012). *Western Civilization: Beyond Boundaries, Volume II* (7th Ed.). Wadsworth, Boston, USA.
- Oktay, E. (2010) . Rönesans Düşüncesinin İlk Kurbanı, Bir Çevirmen: Étienne Dolet – İdeolojik Çeviri Kararlarına Eleştirel Kuramın Işığında Öneriler. *Çevirmenin Notu*, 10, s. 146-149.
- Okumuş, E. (2005). *Dinin Meşrulaştırma Gücü*. İstanbul : Ark Yayınevi,
- O'Neill, J.P. (Editor). (1991). *Eugene Delacroix, 1798-1863: Paintings, Drawings and Prints from North American Collections*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Önok, M. (2006). *Uluslar Arası Boyutuyla İşkence Suçu*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Özkan, F. B. (2010). *5237 Sayılı Türk Ceza Kanunu'nda İşkence Suçu ve 95. Maddedeki Ağırlaşmış Haller*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, S. (2015). Kuzey Avrupa Resminde “Et Karkası” İmgesi. *İdil Dergisi*. 4 (16), s. 39-56.

- Öztan, G.G. (2007). Şiddetin Modern Meşruiyet Zeminini: “Ulusun İntikamı”. *Doğu Batı*,10 (43), s. 139-149.
- Öztürk, A. (2007). Bir Haklı Savaş Tartışması: Şiddet Meşru Olabilir mi?. *Doğu Batı*,10 (43), s. 113-128.
- Öztürk, Y. N. (2008). *Türkiye'yi Kemiren İhanet Allah İle Aldatmak*. İstanbul: Yeni Boyut Yayınları.
- Paker, M. (1999). *Subjective Meaning of Torture as a Predictor in Post-Torture Psychological Response*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, The New School for Social Research Philosophy Faculty, New York.
- Paoletti, J.T. and Radke, G.M. (2005). *Art, Power, and Patronage in Renaissance Italy*. Harlow, United Kingdom: Pearson Education Limited
- Papciak, G. (2010). *Seen And Forgotten*. Unpublished Master's Thesis, Laguna College Of Art And Design , California.
- Petcavage, S. (2016). *Fascist Art and the Nazi Regime: The Use of Art to Enflame War*. Unpublished Master's Thesis, University of Cincinnati, Ohio, USA.
- Polistena, J.C. (2013). Historicism and Scenes of " The Passion" in Nineteenth-Century French Romantic Painting., J. Romaine and L. Stratford (Eds.), *ReVisioning: Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*. Oregon, Cascade Books, pp. 261-276.
- Rathbone, K. A. (2007). *Coming Home: Political Radicalization in Western Europe's Front Generation* , Unpublished Senior Honors Thesis, The Ohio State University, Ohio, USA.
- Rawlings, H. (2012). Goya's Inquisition: from black legend to liberal legend, *Vida Hispánica*, 46, pp.15-21.
- Rees-Pagh, Y. (2013). *Printmaking and the Language of Violence*. Unpublished Doctoral Thesis, University of Tasmania, Tasmania, Australia.
- Richard, L. (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. ( Çev. B. Madra, S. Gürsoy ve İ. Usmanbas). ( 3. Baskı), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Roque, G. (2012). Visual Argumentation: A Further Reappraisal. In F.H.van Eemeren and B. Garssen (Eds.), *Topical Themes in Argumentation Theory Twenty Exploratory Studies*, Amsterdam: Springer, pp.273-288.
- Roworth, W. W. (1993). The Evolution of History Painting: Masaniello's Revolt and Other Disasters in Seventeenth-Century Naples. *The Art Bulletin*, 75(2 ), pp. 219-234.

- Sabahat, H. (2012). *20. Yüzyıl'ın İlk Yarısında Avrupa Sanatı Ve Soyut Resmin Öncüsü Vassily Kandisky*.Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Sabatini, G. (1961). "Poligraf ve Vicdan Hürriyeti", (çev.T. Öztekin). *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası* , 28(2) , 323.?
- Sander, O. (2003). *Siyasi Tarih ilkçağlardan 1918'e*. (12. Baskı). Ankara: imge Kitabevi Yayınları.
- Saygılı, A. (2010). Modern Devlet'in Çıplak Sureti. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 59 (1) , s. 61-97.
- Saygılı, A. (2014). Jean Bodin'in Egemenlik Anlayışı Çerçevesinde Kralın İki Bedeni Kuramına Kısa Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 63 (1), s. 185-198.
- Schmitt, C. (2005).*Siyasi İlahiyat*. (Çev. E. Zeybekoğlu). Ankara: Dost Kitabevi. (Eserin orijinali 1922'de yayımlandı) (Robert N. Bellah (the broken covenant: american civil religion in time of trial, (new york:seabury,1975),3)
- Scott, G. R. (2001). *İşkencenin Tarihi*. (çev. H.Koyukan).Ankara: Dost Kitabevi.(Eserin orijinali 1995'te yayımlandı).
- Serebrennikov, N. E. (2014). Spectacularly Small: Jacques Callot At The Medici Court. D. Odell, J. Buskirk (Eds.), *Carleton Midwestern Arcadia: Essays in Honor of Alison Kettering*, Carleton College, Minnesota. pp. 132-142.
- Seviğ, V. R. (1961). Engizisyon Muhakeme Usulü, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 18 (1) , s. 3-35.
- Sheckler, A. E., Leith, M. J. W. (2009). The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors. *Harvard Theological Review*. 102 (3), pp. 1-22.
- Stevens, M. S.(2007). *Spanish Orientalism: Washington Irving And The Romance Of The Moors*. Unpublished Doctoral Thesis, Georgia State University, Atlanta.
- Stoleriu, A. (2015). The Theme of The Crucifixion of Christ İn Visual Art. *Practical Application of Science Volume III*, 2 (8), pp. 161-167.
- Stott, J.R.W. (2001). *Mesihin Çarmıhı Tanrı Kuzusunun Sunağı*. (çev.L.Kınran ). Ankara: Bütün Dünya Kitaplığı.(eserin orijinali 1986'da yayımlanmıştır).
- Sönmez, B. (2007). "İnanç, Değer ve Şiddet", Şiddet: Uluslararası Felsefe Günleri, Kocaeli Üniv.
- Şakiroğlu, M. H. (1996). Haç. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. 14, s. 522-524.

- Şaylan, G. (1981). *Çağdaş Siyasal Sistemler*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Tansuğ, S. (2011). *Resim Sanatının Tarihi*. (7. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tarakçıoğlu, B. (1990). İşkence Olayı. Yolaçtığı Bedensel ve Ruhsal Rahatsızlıklar, Tedavi ve Rehabilitasyon. İstanbul: Belge Yayınları.
- Taşkale, A. R. (2016). Saló: Politik Bir Aygıt Olarak İşkence. *Felsefe Ve Sosyal Bilimler Dergisi*. Bahar, (21), s.17-30.
- Tatar, O. (2016). Sokaklarda Reklam Avı: Kültür Karıştırması. M. Ö. Seçim, İ. Duygu Çallı. (Editörler). *Reklam Diyor ki 1*. Literatürk Academia, Ankara.
- Tekalli, J. (2014). *A Study and Performance Guide for "Gaspard de la nuit" Emphasizing the Relationship of Piano and Orchestral Renderings*. Unpublished PhD Thesis, University of Miami, Florida.
- Temiz, B. (2010). *Hiristiyanlıkta Heretik Bir Grup Olarak Doketizm ve İsa Anlayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Testa, G. and Testas J. (2003). *Engizisyon, Ortaçağ Hiristiyan Dünyasında Dinsel Şiddet*. İstanbul: İnsan Yayınları
- Toprak, B. (2013). *Montanizm'in Ortaya Çıkışı*, II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı – IV, Bursa: Star Ajans Matbaacılık.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, R. (2011). *Donatizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Tümer, G. (1993). Çarmih. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 8, s. 230.
- Türköne, M. (1997).Derin Devlet. *Doğu Batı*, 1(1), 45-54
- Uyaroğlu, Y. Y.(2007). Ebu Garip İşkence Fotoğrafları: Şiddetin Politik İkonografisi. *Doğu Batı*,10 (43), 11-28
- Uysal, A. (2007). Araştırmacı Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Max Beckmann'ın "Gece" Adlı Eserinin Analizi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 5(4), s.701-715
- Uzun, A. (2014). *1950 Sonrası Toplumsal Olayların Sanata Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Uzunoglu, F. (2010). *Ortaçağ Avrupası'nda Bir Düalist Heretik Hareket Olarak "Katarlar"*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Üner, Ö. (2013). *Siyasi Bir Araç Olarak Sanat*. Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 1. Uluslar Arası Sanat Sempozyumu, 21-23Kasım, Sanat Tasarım ve Manipülasyon, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları. s.21-28
- Ünüştü, F. (2008). *Tarihten Günümüze Hıristiyanlık'ta Dinsel Şiddet*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Varış, T. (2000). Anadolu'daki İlk Yedi Kilise, *Skylife*, 2, s. 97-105.
- Varlık, A. B. (2013). Savaşı Tanımlamak: Terminolojik Bir Yaklaşım, *Avrasya Terim Dergisi*, 1 (2), s.114 – 129.
- Yaman, N. (2011). *Hitit Teokrasisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- Yavuz, Y. Ş. (1991). Azap. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 4, 302-309
- Yılmaz, B. , Tekin E. C. (2015). Düşünce Özgürlüğü Tarihi: Roma Kilisesi Yasaklı Kitaplar Dizini Üzerine Bir Değerlendirme., Keseroğlu H. S., Demir G., Bitri E. ve Güneş A. (Editörler) *1.Uluslararası Kütüphane ve Bilgibilim Felsefesi Sempozyumu Etik: Kuram ve Uygulama*. İstanbul: Hiperlink
- Yurtsever, A. (2015). Neokoros Düşüncesinin Kökeni ve Gelişimi: Tanrı, Kutsal Krallık ve Yönetici İlişkisi", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), s.1-16.
- Yüksel, S. (2008). ABD Okullarında Sözde Ermeni Soykırımının Öğretilmesi Ve Bu Konuda Yapılmış Bir Doktora Tezinin Analizi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21 (1), 193-208.
- Weber, M. (2008). *Sosyoloji yazıları*.(Çev. Taha Parla). (12. Baskı). İstanbul: Deniz Yayınları
- Wistar, C. (1977). *The Unique Repeats*. La Salle University Art Museum Exhibition Catalogues. Book 101. Philadelphia, Pensilvanya.
- Wozniak, R. J. (2015). The Christological Prism: Christology as Methodology Principle., Murphy, F.A. and Stefano, T.A.(Eds.), *The Oxford Handbook of Christology*. Oxford: Oxford University Press, pp. 519-530.
- Wölfflin, H.(1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*.(Çev. Hayrullah örs) (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi .
- Ziech, K. A. (2012). *Goya and the Grotesque: A Study of Themes of Witchcraft and Monstrous Bodies*. Unpublished Master's Thesis, University of Missouri-Kansas City, Kansas City, USA.

## İnternet Kaynakları

İnternet 1: Tacitus, P. C. (2006) .The Annals. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fbooks.adelaide.edu.au%2Ft%2Ftacitus%2F1a%2Fbook15.html+%&date=2018-05-20> adresinden 22. Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 2: Begomiller (2004) Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.hermetics.org%2FBogomiller.html&date=2018-05-20> adresinden 22. Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 3: Şentop, M. (2004). Siyasi Hâkimiyetin Kaynağı Meselesi ve Osmanlı Telakkisi. *E-Akademi. Hukuk, Ekonomi ve Siyasal Bilimler Aylık İnternet Dergisi*. Sayı 29. Web: <http://www.eakademi.org/incele.asp?konu=Siyasi%20Hakimiyetin%20Kayna%C4%9F%20Meselesi%20ve%20Osmanl%FD%20Telakkisi&kimlik=1088765050&url=makaleler/msentop-1.htm> adresinden 02.04.2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet 4: Catholic Encyclopedia Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.catholic.org%2Fencyclopedia%2Fview.php%3Fid%3D3529++&date=2018-05-20> adresinden 24 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 5: Catholic Encyclopedia Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.catholic.org%2Fencyclopedia%2Fview.php%3Fid%3D1155+++&date=2018-05-20> adresinden 23. Şubat.2017' de alınmıştır.

İnternet 6: McGowan, F. H. (2013). The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman art: Notes on the Iconography of Crucifixion. Web: [http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.britishmuseum.org%2Fresearch%2Fcollection\\_online%2Fcollection\\_object\\_details.aspx%3FobjectId%3D60937%26partId%3D1+++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.britishmuseum.org%2Fresearch%2Fcollection_online%2Fcollection_object_details.aspx%3FobjectId%3D60937%26partId%3D1+++&date=2018-05-20) adresinden 26 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 7: Weitzmann, K. (1979). Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Ed. Kurt Weitzmann. Web: <http://www.thebyzantinelegacy.com/rabbula-gospels> adresinden 28.03.2017' de alınmıştır.

İnternet 8: Sorabella, J. (2008). The Crucifixion and Passion of Christ in Italian Painting. Web: [http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.metmuseum.org%2Ftoah%2Fhd%2Fpass%2Fhd\\_pass.htm+++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.metmuseum.org%2Ftoah%2Fhd%2Fpass%2Fhd_pass.htm+++&date=2018-05-20) adresinden 28 Aralık 2016' da alınmıştır.

İnternet 9: Hornik, H. J. (2015) Luke's Crucifixion in Art.



Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.bibleodysey.org%2Fen%2Fpassages%2Frelated-articles%2Fflukes-crucifixion-in-art.aspx+++&date=2018-05-20> adresinden 28 Aralık 2016' da alınmıştır.

İnternet 10: Lauer, R. (?) Gero Crucifix.

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2F+http%3A%2F%2Fkoelner-dom.de%2Findex.php%3Fid%3D17086%26L%3D1&date=2018-05-20> adresinden 11 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 11: Fritzsche, G. (1979). Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2F+http%3A%2F%2Fwwg.uniklu.ac.at%2Fkultdoku%2Fkataloge%2F08%2Fhtml%2F839.htm&date=2018-05-20> adresinden 30 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 12: Karnet, S. (2010). Baroque Art: Cinema of the 17th Century.

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Ffineartamerica.com%2Fblogs%2Ftime-and-space-in-baroque-art.html+&date=2018-05-20> adresinden 30 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 13: Eugene Delacroix (?) Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.eugenedelacroix.org%2F+++&date=2018-05-20> adresinden 26 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 14: National Gallery (2017). Christ on the Cross. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.nationalgallery.org.uk%2Fpaintings%2Feugene-delacroix-christ-on-the-cross+++&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 15: The Walters Art Museum (2017). Christ on the Cross. Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fart.thewalters.org%2Fdetail%2F16288%2Fchrist-on-the-cross%2F+++&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 16: Lasure, E. (2009). Perspective and Voice: The Artist and The Message.

Web:[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fteachers.yale.edu%2Fcurriculum%2Fviewer%2Fcharlotte\\_09.03.07\\_u+++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fteachers.yale.edu%2Fcurriculum%2Fviewer%2Fcharlotte_09.03.07_u+++&date=2018-05-20) adresinden 24 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 17: Fischman, L. (2007). The Goya's Mastery in Prints: Los Desastres de la Guerra (Sergi Broşüründen).

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fartmuseum.arizona.edu%2Fevents%2Fevent%2Fgoyas-mastery-in-prints-disasters-of-war+++&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 18: Matilla, J.M., y Mena, M.B. (2012). *Goya: Luces y Sombras*.

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.museodelprado.es%2Fcoleccion%2Fobra-de-arte%2Fno-quieren%2F5d3842c9-c391-4970-8b06-259a9afbf01+++&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 19: Matilla, J. M. (2008). *Grande hazaña! Con muertos*, en: *Goya entiempos de Guerra*.

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.museodelprado.es%2Fcoleccion%2Fobra-de-arte%2Fgrande-hazaa-con-muertos%2Fe6c4cf89-f69c-4a8d-925c-d23ed6d0f28e++&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 20: Matilla, J.M.(2008). *Esto es peor*, en: *Goya en tiempos de Guerra*

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.museodelprado.es%2Fcoleccion%2Fobra-de-arte%2Festo-es-peor%2F73d95141-0045-401f-921c-d5d548bb8188&date=2018-05-20> adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 21: Brown, J. and d'Ors, P. P. (2010). *The Spanish Manner: Drawings from Ribera to Goya*.

Web:[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.frick.org%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Farchivedsite%2Fexhibitions%2Fspanishmanner%2Fchecklist\\_goya.htm+++++&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.frick.org%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Farchivedsite%2Fexhibitions%2Fspanishmanner%2Fchecklist_goya.htm+++++&date=2018-05-20) adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet 22: Rainbird, S. (2003). Backmann. (Ed. Sean Rainbird). Web:

<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.tate.org.uk%2Fwhats-on%2Ftate-modern%2Fexhibition%2Fmax-beckmann%2Fmax-beckmann-room-3-theatre-history-theatre-life&date=2018-05-20> adresinden 25 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 23: Lowry, G. D.(2004). Moma Highlights 350 Works From The Museum of Modern Art New York. (Catalogs. Ed. Harriet Schoenholz Bee, Cassandra Heliczzer, and Sarah McFadden).

Web:<http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Fwww.moma.org%2Fcollection%2Fworks%2F78367+++&date=2018-05-20> adresinden 26 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet 24: Bird, J. (2011). Leon Golub, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia. Web:[http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.museoreinasofia.es%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fexposiciones%2Ffolletos%2Fbrochure\\_leon\\_golub\\_en.pdf&date=2018-05-20](http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.museoreinasofia.es%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fexposiciones%2Ffolletos%2Fbrochure_leon_golub_en.pdf&date=2018-05-20) adresinden 20 Mayıs 2018'de alınmıştır.

İnternet 25: Ebu Gureyb Sergisi Korkuttu. (2006).  
Web:<http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.dunyabuleni.net%2Findex.php%3FaType%3Dhaber%26ArticleID%3D5446+&date=2018-05-20> adresinden 03.04.2017' de alınmıştır.

İnternet: Kessler, C.S. (1970). "Max Beckmann's Triptychs".  
Web: <http://www.artchive.com/galleries/beckmann/beckmann.html>  
adresinden 28 Mart 2017' de alınmıştır.

İnternet: Web:[http://www.bbc.co.uk/history/historic\\_figures/george\\_st.shtml](http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/george_st.shtml)  
adresinden 22 Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet: Web: <https://www.turkcebilgi.com/oxymoron> adresinden 24 Şubat  
2017'de alınmıştır.

İnternet: Web: <http://www.dictionary.com/browse/strappado> adresinden 22 Şubat  
2017' de alınmıştır.

İnternet: Web: <http://www.encyclo.co.uk/meaning-of-Colobium> adresinden 25  
Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet: Web: <https://www.ushmm.org/wlc/tr/article.php?ModuleId=10007453>  
adresinden 25. Şubat 2017' de alınmıştır.

İnternet: Web: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ä°Ätar> adresinden 12 Kasım 2016'  
da alınmıştır.

İnternet: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Enlil> adresinden 31 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Principatus> adresinden 11 Kasım 2016' da  
alınmıştır.

İnternet: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Eskatoloji> adresinden 20.11.2016'da  
alınmıştır

İnternet: <https://www.intelligence.senate.gov/sites/default/files/documents/CRPT-113srpt288.pdf> adresinden 07 Şubat 17' de alınmıştır.

İnternet: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Poliptik> adresinden 23 Şubat 2017' de  
alınmıştır.

İnternet: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/liturgy> adresinden 14  
Şubat 2017' de alınmıştır.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : AKSOY, Murat  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 03.05.1978 /Boğazlıyan  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 505 272 91 06  
Faks : ----  
e-mail : hekirliya@hotmail.com



### Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	K.Ü. Resim Eğitimi Bilim Dalı	2012
Lisans	S.D.Ü. G. S. F. Resim Bölümü	2001
Lise	Yozgat Endüstri Meslek Lisesi	1997

### İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2001-2018	Milli Eğitim Bakanlığı	Öğretmen

### Yabancı Dil

İngilizce

### Yayınlar

---

### Hobiler

---



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..*



