



HERMES KRIOPHOROS'TAN İYİ ÇOBAN'A:
KOÇ TAŞIYAN FİGÜRLERİN İKONOĞRAFI VE ANLAM DEĞİŞİMLERİ
*FROM HERMES KRIOPHOROS TO THE GOOD SHEPHERD:
ICONOGRAPHY AND MEANING CHANGES OF RAM-BEARER*

Fatma AYTEKİN

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü /Türkiye
Res. Assist., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Letters, Department of Archaeology
/Türkiye
fatma.aytekin@hbv.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-8993-6205

OANNES

Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi – International Journal of Ancient History
5/2, Eylül – September 2023 Samsun
E-ISSN: 2667-7059 (Online)
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/oannes>

Makale Türü-Article Type : **Araştırma Makalesi - Research Article**
Geliş Tarihi-Received Date : **31.07.2023**
Kabul Tarihi-Accepted Date : **12.09.2023**
Yayın Tarihi – Publication Date : **29.09.2023**
Sayfalar-Pages : **737 – 761**



: <https://doi.org/10.33469/oannes.1335670>

This article was checked by Viper  or 

Atf – Citation: AYTEKİN, F., “Hermes Kriophoros’tan İyi Çoban’a: Koç Taşıyan Figürlerin İkonografisi ve Anlam Değişimleri”, *OANNES – Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 5/2, Eylül 2023, ss. 737 – 761.





OANNES

Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi

International Journal of Ancient History

5/2, Eylül – September 2023

737 – 761

Araştırma Makalesi / Research Article

HERMES KRIOPHOROS'TAN İYİ ÇOBAN'A: KOÇ TAŞIYAN FİGÜRLERİN İKONOĞRAFI VE ANLAM DEĞİŞİMLERİ

FROM HERMES KRIOPHOROS TO THE GOOD SHEPHERD: ICONOGRAPHY AND MEANING CHANGES OF RAM-BEARER

Arş. Gör. Fatma AYTEKİN

Öz

En erken örnekleri Prehistorik Döneme dek uzanan ve MÖ 3. Binden itibaren yayılım gösteren omuzlarında koç taşıyan figürlerin görüntü kalıpları, zaman içerisinde majör bir değişim göstermese de içinde bulunduğu kültürlerin geleneklerine göre şekillenen çok anlamlı bir kavram haline dönüşmüştür. Önceleri büyü yapılan ayinlerde ritüel kapsamında kullanılan sahne, daha sonra politik bir alegori aracına dönüşerek şehrin/ülkenin çobanı gibi kavramları yansıtmış ya da günlük hayatta adak olarak taşınan koçların gösterildiği sahnelerde yer almıştır. Makalenin başlangıç noktasını oluşturan Grek Dünyası'nda ise önceleri politik bir alegori kapsamında kullanılan betim, sonraki süreçte dini bir amaca hizmet etmiştir. Hermes'e yönelik bir kült bağlamında Tanagra'da gerçekleştirilen festivalde, yakışıklı bir gencin kentin surları etrafında omzunda bir koç ile dolaşması, kentin

Abstract

The images of men figures carrying a ram on their shoulders, the earliest go back to the Prehistoric Period and have spread since the 3rd millennium BC. They have turned into a very meaningful concept shaped according to the traditions of cultures in which they belong although they did not show a major change over time. The figures, was used within the scope of ritual in the rites where magic was performed, later turned into a political allegory, reflecting concepts such as the shepherd of the city, or took place in real scenes where rams carried as offerings in daily life are shown. In the Greek world, in this study, the motif, which was used as a political allegory, served a religious purpose in the later period. In the festival held in Tanagra in the context of a cult for Hermes, a handsome young man walking around the city walls with a ram on his shoulder as a representation Hermes, who was determined as the protector of the city, to

koruyucusu olarak belirlenen Hermes'in, Kriophoros epiteli ile benimsenmesini sağlamış ve tanrının kült heykeli koç taşıyan biçimde enkarne edilmiştir. Bu kapsamda, tanrının MÖ 5. yy'da Kalamis tarafından yontulan kült heykelinin ikonografisi, bir prototip niteliğine bürünmüş ve etkileri Geç Antik Çağ'a dek uzanmıştır. İlk Hristiyanların iletmek istediği alçak gönüllülük ve saygınlığı içeren yeni mesajları için seçilen figürün, Yuhanna İncili'nde geçen "İyi Çoban" kavramıyla bağlantılı olan Hermes Kriophoros olması, yalnızca çobanların sade yaşamları ve koruma içgüdüleri ile ilgili değildir. Pagan motif stokundan alınan bu figürle birlikte, Hermes'in sahip olduğu Psykhopompos epiteli ile bağlantı kurulacak ve İsa da ruhları öbür dünyaya yönlendiren ve kişilerin kaderlerini etkileme gücüne sahip olan biri olarak görülebilecektir. Bu araştırma kapsamında, koç taşıyan figürlerin yanı sıra Hermes Kriophoros'tan, Geç Antik Çağ'daki İyi Çoban'a aktarılan ikonografik ve anlamsal niteliklerin belirlenmesi ve İyi Çoban kavramının gerçekçi ya da metaforik yönlerinin analizi hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kriophoros, Koç, Hermes, İyi Çoban, Geç Antik Çağ.

be adopted with the epithet Kriophoros, and the cult statue of the god was incarnated as a ram. In this context, the iconography of the cult statue of the god, which was carved by Kalamis in the 5th century BC, became a prototype and its effects extended to Late Antiquity. The fact that the figure chosen for the new messages of humility and dignity that the early Christians wanted to convey is Hermes Kriophoros, who is related to the concept of "Good Shepherd" in the Gospel of John, is not only about the simple lives and protection instincts of shepherds. With this figure taken from the pagan motif stock, a connection will be made with the epithet Psykhopompos that Hermes has, and as well as Jesus can be seen as someone who directs souls to the afterlife and has the power to influence the destinies of people. Within the scope of this research, it is aimed to determine the iconographic and semantic qualities transferred from Hermes Kriophoros to the Good Shepherd in Late Antiquity, and to analyze the realistic or metaphorical aspects of the concept of the Good Shepherd, as well as figures carrying ram.

Keywords: Kriophoros, Ram-Bearer, Hermes, Good Shepherd, Late Antiquity.

Extended abstract

Visual references of ram-bearing figures have been seen since the Prehistoric Period, and the motif is thought to be related to a ritualistic practice in these earliest periods. It is seen that the figure, which has become a concept that can be understood through texts since the 3rd Millennium BC, was described as the shepherd of the city or shepherd of the country with references to the king and administrators in the next period, and then used in different concepts with religious or realistic approaches in different geographies. Especially since the 3rd millennium BC, the image patterns of the motif did not undergo major changes, and its reflection in the Greek World was firstly through a political allegory in the textual references of the Iliad and the Odyssey. The motif, which later turned into a religious symbol with the incarnation of Hermes Kriophoros, was adapted from the Syrian Type, one of the earliest visual references to the Hermes Kriophoros cult statue made by

Kalamis of Aegina for the Tanagras. Visualized in the light of a belief reported by Pausanias that Hermes took the city under protection by wandering around, the statue is depicted as beardless, nude and frontally carrying a live ram on its shoulders. However, the examples reflecting Hermes Kriophoros are not limited to this. Information about a different type, which uses Mesopotamian samples as prototypes is depicted with chitoniskos, winged sandals, rounded conical hats, and caduceus in their right hand, carrying the ram under their left arms, has been brought to the present day by Pausanias. It can be seen that this statue is Hermes Kriophoros made by the sculptor Onatas, a representative of the Aegina school during the Persian Wars Period, differs from the cult statue created by Kalamis with its ram grasping positions. Thus, it is understood that the motif affecting the Good Shepherd is the cult statue created by Kalamis and carrying the ram on his shoulders. These types, which were frequently encountered in the Classical Period, did not show great changes in the Hellenistic Period, but continued on their way as a part of daily life and as a symbol of rural life. The motif took on similar qualities in the Roman Period and found a place in private arts such as public displays and garden decoration.

The new messages wanted to be conveyed in the Early Christian Period were conducted through the images reflecting the modest lives of the shepherds and their instincts of protection, which are the two main characteristics of the Christian culture. Christianity, which does not have an iconography of its own, has benefited from the pagan motif stock in order to appeal to a Hellenized population, and had used the shepherd motif as a symbol that people who adopt the new religion are not foreign and can equip with Christian images. As a matter of fact, issues related to pastoral life can be seen in everyday life objects or public buildings that the Roman upper class often used, and thus the humble Jesus Christ is also associated with wealth and power. It is understood that the Good Shepherd motif was chosen with a very sophisticated strategy, as both Jews and Pagans find a place of themselves in this motif. Thus, Jews who converted to Christianity could associate Jesus the Good Shepherd with David, the Shepherd-King and ancestor of the Jews; Greek or Roman Christians familiar with pagan culture could associate the Good Shepherd with Hermes Kriophoros, his iconographic predecessor. In addition, by connecting with Psykhopompos, another attribute of Hermes, they will be able to see Jesus as someone who directs souls to the other world and has the power to influence the destinies of people. The Good Shepherd figures examined in the iconographic context are not always based on the same iconographic basis; the earliest example of the Good Shepherd, based on the Gospel of John, which is mentioned in textual references but does not show any characteristic features, appears on a fresco in a house church at Dura Europos. However, it is claimed that the only representation that realistically portrays the text of the Good Shepherd story is on the Brescia Casket. It is understood that the only definitive depiction of Jesus as a shepherd, supported by the content of other elements of the scene, is on the Sarcophagus of San Lorenzo Fuori le Mura. The figure depicted in the Galla Placidia Mosaic, on the other hand, represents Jesus not as a real shepherd, but as a king in a pastoral context. In the iconographies on this mosaic and the Brescia Casket, Jesus Christ, made in a different type, is shown wearing

an ornate long tunic or pallium, creating a composite meaning. In the San Lorenzo Fuori le Mura and Tolentino Sarcophagi, Jesus wears ankle-length boots with leather-wrapped stockings that rise up to the knees, wearing a short tunic and sometimes alicula, reflecting a pastoral shepherd image common in the Roman Imperial Period. Although the face and hair details used here reflect the ideal image of Hermes Kriophoros, they differ from the iconography of the cult statue with its posture. The Cleveland Good Shepherd figurine, whose Christian context is precisely defined, is similar to the figures on the sarcophagi with its clothing and facial appearance, but it has a different form with the sprain of the body and the expression reflecting the Hellenistic king portraits. The clothes of the shepherd figures embroidered on the table legs consist of loose and half-sleeved tunics just like the Cleveland statuette, as well as the sheep standing on both sides of the figure and the supports in the form of tree stumps seen in some examples are the most important features that evoke Christianity. The frontality observed in many of these figures and the archaic hairstyles accompanying the beardless and ideal facial features stand out as qualities influenced by Hermes Kriophoros. At the same time, all these features, which are the source of the discussions about shepherd figures, can change shape according to their perspectives so much so that in the Early Christian Period, the Kriophoros should be regarded as an isolated and framed emblem rather than a narrative image without a specific source; isolated shepherd figures do not change their form in Christian or non-Christian contexts, and it is often thought impossible to determine the Christianity of an image without any contextual reference. As a matter of fact, it is observed on oil lamps or some sarcophagi that Christian art is connected with the original meaning of pastoral allegory, hence sometimes the boundaries are blurred. Therefore, the figures described as the Good Shepherd without a textual reference can be interpreted as Christian images or as pagan elements. But it is undeniable that Early Christianity inherited this image from the pastoral tradition and enriched it by using it to connote new meanings. In this panorama, the images and, in a sense, ambiguity that characterize Christian shepherd metaphors are not surprising.

Giriş

Omzunda bir hayvan taşıyan figürlerin ortaya çıkışı Prehistorik Dönemin sonlarına dek uzanmakta ve bu en erken örneklerden itibaren klasik formülasyonları büyük değişiklikler göstermemektedir. Günlük hayatta sıkça karşılaşılan bu tasvirler, zaman geçtikçe çok anlamlı bir yapıya bürünmüştür. Nitekim en erken örneklerde bir ritüel kapsamında betimlenen koç taşıyan figürler, daha sonra Mezopotamya ve Mısır'da politik bir alegori, Hitit Dünyası'nda ise adak taşıyan erkekler olarak günlük hayattan alınan bir fotoğraf niteliğinde kullanılmıştır. Bu araştırmanın başlangıç noktasını oluşturan, Grek Dünyası'nda ise politik bir alegori kapsamında kullanılmaya başlanan figür, daha sonra Hermes'in Kriophoros epiteli bağlamında, Tanagra festivalindeki varlığının enkarne edilme süreci ve bu kapsamda yaratılan ikonografisi ile dini bir amaca yönlendirilmiştir. Bu festival, Hermes'i simgeleyen yakışıklı bir gencin, omuzlarına aldığı koç ile birlikte kentin surlarının etrafında koşmasını içermektedir. Hermes'in şehri koruması için

gerçekleştirilen ritüel, tanrının koç taşıyıcı biçimdeki kült heykelinin yaratılmasına neden olmuş ve heykeltıraş Kalamis tarafından yontulan bu heykelin ikonografisi prototip niteliğine bürünerek daha sonraki dönemlerde sıkça tekrarlanmıştır. Sonraki süreçte, Hellenistik ve Roma İmparatorluk Dönemlerinde pastoral yaşamın mutluluğunu simgeleyen koç taşıyan figürler, Hristiyanlığın ortaya çıkışıyla birlikte dini bir metafor bağlamında kullanılmaya başlamıştır. Yuhanna İncili'nde ve başka birçok metinsel referansta karşılaşılan çoban kavramına yapılan atıflar, bu figürün benimsenmesini ve görsel bir temsilinin yaratılmasını sağlamıştır. Sahnelerde, kendisi nadiren çoban olarak betimlenen İsa Mesih'in yerine, daha çok Hristiyan bağlamı yardımcı figür ya da nesnelere desteklenen İsa Mesih alegorizasyonu görülmektedir. Pastoral ortamda gösterilen çobanlar ile Hristiyan çoban metaforlarını karakterize eden imgeler arasında bulunan büyük ikonografik benzerlikler çoğu zaman tartışmalara yol açmaktadır. Bu tartışmalardan yola çıkılarak, Grek Dünyası'nda Hermes Kriophoros'un bir kült bağlamında ortaya çıkışı ve yaşadığı gelişim incelenmiş ve nihayetinde "İyi Çoban" a dönüşüm sürecinde gerçekleşen anlamsal ve tipolojik değişimlerin neler olduğu ve ortak noktaları belirlenmiştir.

Koç Taşıyan Figür İkonografilerinin Kökeni

Antik Dönemde farklı uygarlıkların görsel ya da metinsel referanslarında karşımıza çıkan koç taşıyan figürlerin, bilinen ancak tartışmalı olan en erken örneklerine Prehistorik dönemde Doğu Mısır Çölü'nde bir kaya resminde ve Kuzey Afrika'da bir kaya oymasında rastlanmaktadır¹. Doğu Mısır Çölü'ndeki figürün, diz altına kadar inen bir etek(?) giymesinden dolayı kadın figürüne ait olduğu düşünülmektedir (Fig. 1). Batı Cezayir'de yer alan Ksour Dağları'ndaki Moghrrar Tahtani'de bulunan diğer örnek ise MÖ 4000-2000 yılları arasına tarihlenen, dört hayvan ve üç insandan oluşan bir grubun içerisinde yer almaktadır². Bunlardan "Baubo"³ pozunda çömelmiş ve kollarını kaldırmış olan kadın figürünün başının etrafına bir hayvan çizilmiştir. V. Muller, buradaki tasvirlerin bir büyü ayinini betimlediğini; mahsüllerin bereketi ve hayvanların üremesi için üreticiler tarafından gerçekleştirilen bir ritüelin parçası ve sihir kökenli olduklarından söz etmektedir⁴.

Bir insan tarafından omuzlarda taşınan hayvan motifinin tasvir edildiği bu örnekler ve çoban kavramı, Mezopotamya'nın MÖ 3. Bine kadar uzanan en erken metinsel referanslarında da karşımıza çıkmakta ve krala yönelik yapılan atıflar şeklinde "şehrin-ülkenin çobanı" vb. sıfatlarla ifade edilmektedir. Aynı coğrafyada görsel tasvirlerde de izlenebilen kollarında kuzu ya da koç taşıyan erkek figürler ise daha çok dini bağlamda, bir çobandan ziyade tapanlar olarak yorumlanmaktadır⁵. Tanrıların, firavunun çobanları ve koruyucuları olarak anlaşıldığı yakın coğrafyadaki Mısır'da ise bu kavramın Mezopotamya'dan

¹ Muller, 1944: 87.

² Muller, 1944: 87, dn. 8-9.

³ Baubo sahnesi hakkında daha geniş bilgi için bkz. Michaelides, 2004; Goode, 2021; Svoboda, 2008: Fig. 19-21.

⁴ Muller, 1944: 88.

⁵ Freeman, 2015: 167-168.

etkilenip etkilenmediği belirsizliğini korumaktadır⁶. Mezopotamya'nın çoban kavramının Mısırlılara yansması daha çok bazı tanrıların, firavunun çobanları ve koruyucuları şeklinde algılanması ve tasvirlerinde çobanın kamçısı ve dövenini sıklıkla kullanmaları ile olmuştur. Koç ile özdeşleştirilmenin bir sonucu olan bu durum, özellikle yer altı tanrısı Osiris'in tasvirlerinin birçoğunda kullanılan simgelerde⁷ kendini göstermektedir. Burada yine anlam, firavunun propogandası ile ilgilidir ve ordu ile devletin yöneticisi olmasına yönelik bir alt metin içermektedir. Tasvirlerin görüldüğü bir diğer yapı grubu olan Mısır mezarlarındaki koç taşıyan benzer figürlerin ise ritüelistik bir anlamdan ziyade gerçekçi bir yaklaşımı benimsediği düşünülmektedir⁸. Bu sahnelerde varlığın sonsuzluğu kavramı dışında, hayvanların çiftleşmesi, kuzuların doğumu ve onları kollarında ya da omuzlarında taşıyan çobanlar bulunmaktadır. Hititlerin de Mısır'dan gerçekçi betimlemeler anlamında etkilendiği ancak anlamın din dışı olandan dini olana doğru bir geçiş yaptığı düşünülmekte ve bu örnekler Kargamış ve Zincirli'de rastlanmaktadır⁹.

Motifin Grek Dünyası'nda yer bulması, Hermes Kriophoros'un enkarnasyonuyla yansıtılan epitetin ortaya çıkışından önceki zamana; çoban motifinin kökenleri ile ilgili bilgilerin en erken metinsel referanslarının bulunduğu İlyada ve Odysseia'nın yazıldığı döneme rastlamaktadır¹⁰. Nitekim Homeros'un Agamemnon'u "Halkların Çobanı"¹¹ olarak betimlemesinden sonra, Sokrates "O halde koyunlar için en iyisi çobanın kanunlarıdır..." diyerek bu sığaya göndermelerde bulunmuş¹² ve hatta MÖ 380 civarında Platon, "Devlet"te çobanlığı alegori olarak sıkça kullanmıştır¹³. Ayrıca Olymposlu tanrılardan Zeus ve Apollon gibi bazı tanrılara *sürü koruyucusu* (*Epimelios*), *koç tanrısı* (*Karneios*) ve benzeri epitetler verilmiştir¹⁴. Öyle ki Pausanias, Messenia'da¹⁵ Apollon Carneios heykelinin yanında Hermes'in koç taşıyan heykelinin bulunduğundan da bahsetmektedir¹⁶. Koç figürü, Mısır Mitolojisi'nde olduğu gibi Grek Tanrıları'nda da koruyucu ya da bereket gibi bazı nitelikleri simgelemek için kullanılmaktadır. Bunlar arasında olan ve Dorlar tarafından sürülerin tanrısı olarak kabul edilen Apollon Carneios¹⁷ ile koçboynuzlarıyla tasvir edilen Zeus Ammon'un¹⁸ yanı sıra Hermes Kriophoros da sürüleri koruyan sıfatıyla koç ile birlikte betimlenen tanrılar arasında yerini almıştır¹⁹.

⁶ Freeman, 2015: 167, 169.

⁷ Clerc – Leclant, 1994: 110-111; Clerc – Leclant, 1994: 79, Fig. 1-11.

⁸ Muller, 1944: 89.

⁹ Muller, 1944: 87.

¹⁰ Freeman, 2015: 170.

¹¹ Homer, *The Odyssey*, 3.156, 3.469.

¹² Xenophon, *Memorabilia*, 3.2.1. Detaylı bilgi için bkz. Freeman, 2015: 171.

¹³ Platon, *The Republic*, 1.343A-1.344C.

¹⁴ Geniş bilgi için bkz. Sánchez – Garcia, 2014: 10.

¹⁵ Siebert, 1990: 289.

¹⁶ Pausanias, *Hellados Periegesis*, IV.33.4.

¹⁷ Herodot, *Histories*, VI.106; Thucydides, *The History of the Peloponnesian War*, V.54.

¹⁸ Herodot, *Histories*, II.42.

¹⁹ Bechet, 2017: 35.

Bunlara ek olarak, Apollon'un oğlu olan Orpheus'un, Hades'in diyarına yaptığı yolculuğun yanı sıra Frig şapkası giyerek hayvanlarla birlikte betimlenmesi, çobanlıkla bağdaştırılarak ona ölüm ve diriliş çağrışımları yüklenmiştir²⁰. Çoban-tanrı olarak Hermes ise yaşam ve ölüm arasındaki sınırları aşarak insan ruhunu ölümden sonraki yaşama yönlendiren bir psikopomp görevi görmüştür. Zamanla, kriophoros ve psikopompun bu karışımı, Roma kültürünü, bir koyunu veya koçu omuzlarda taşımanın insan ruhunu taşımak olduğu anlayışına getirmiştir. Hileci olarak da bilinen Yunan Hermes'in, İyi Çoban imajıyla ilişkilendirilen özellikleri alması yalnızca Merkür'ün Roma biçimindedir. Tanrılar ve insanlık arasında aracı olarak ve insanların kötü durumuyla ilgilenen tanrı olarak görülen Hermes/Merkür, yüzyıllar boyunca hayırseverliğin daha doğrudan bir özelliği olan insan sevgisini de elde etmiştir²¹.

Tüm bunların yanı sıra çoban motifi, Hellenistik Dönemde kırsal yaşamın temsilcileri olan ve adak olarak sunulan terrakotta heykelciklerde²² izlenirken; Roma İmparatorluk Dönemi'nde, devletin görsel medyası niteliğindeki yapılarla kullanılarak ülkenin mutluluğunu simgeleyen ve kırsal hayatı yansıtan bir imge olarak da varlığını sürdürmüştür²³. Uzun bir döngü içerisinde farklı anlamlarla Yakındoğu, Mısır, Hitit, Yunan ve Roma gibi kültürlerde var olan ve oldukça eski bir iz düşüme sahip çoban motifinin görsel temsilleri, ortaya çıkışından itibaren çok büyük değişim göstermemektedir. Ancak motifi her kültürün kendi geleneğine göre yorumladığı ve bu çeşitlilik bağlamında oluşan çokanlamlılığın pastoral imgeleri karakterize ettiği anlaşılmaktadır.

Hermes Kriophoros: Köken ve Anlam

Baştanrı Zeus ve Arcadia Nymph'e'si Maia'nın oğlu olan Hermes'in, çok sayıdaki epitetinden²⁴ biri de "Koç Taşıyıcısı"²⁵ anlamına gelen *Kriophoros* / *Criophorus*'tur. Grek Dünyasına bölgesel bir kimlik ekseninden yayılan bu sıfatın, Hermes tarafından üstlenilme ve enkarne edilme süreci Pausanias tarafından bildirilmektedir²⁶. Antik yazarın bahsettiği, Tanagra'daki Dionysos Tapınağı'nın yanında Hermes Kriophoros'un bir kutsal alanının bulunduğu

²⁰ Freeman, 2015: 171.

²¹ Hadley, 2015: 102.

²² Hesberg, 2014: 240.

²³ Hesberg, 2014: 239-242. MS 3. yy'dan itibaren, büyük mitolojik döngülerin muzaffer kahramanlarında, artık kendisini yansıtmayan Roma toplumunun maneviyatındaki bir değişime yanıt olarak pastoral motiflerin yaygın bir şekilde kullanılması ortaya çıkmıştır, Sánchez – García, 2014: 10.

²⁴ Bunlar arasında baş tanrının hizmetkârı; haberci ve rehber; bolluk getiren, çalışkan, büyücü, barışçıl ve aynı zamanda hilekâr tanrı ve müzik, dans ve aşk tanrısı gibi birçok farklı epitet bulunmaktadır. Siebert, 1990: 285-288.

²⁵ Pausanias, *Hellados Periegesis*, IX.22.1.

²⁶ *ἐν Ταναγρα δὲ παρὰ τὸ ἱερόν τοῦ Διονύσου Θέμιδος ἐστίν, ὁ δὲ Ἀφροδίτης, καὶ ὁ τρίτος τῶν ναῶν Ἀπόλλωνος, ὁμοῦ δὲ αὐτῷ καὶ Ἀρτεμίδος τε καὶ Ἀητῶ. ἐς δὲ τοῦ Ἑρμοῦ τὰ ἱερά τοῦ τε Κριοφόρου καὶ ὄν Προμαχον καλοῦσι, τοῦ μὲν ἐς τὴν ἐπικλησιν λέγουσιν ὡς ὁ Ἑρμῆς σφισιν ἀποτρέψαι νόσον λοιμῶδη περὶ τὸ τεῖχος κριὸν περιενεγκῶν, καὶ ἐπὶ τούτῳ Κάλαμος ἐποίησεν ἄγαλμα Ἑρμοῦ φέροντα κριὸν ἐπὶ τῶν ὤμων: ὃς δ' αὖ εἶναι τῶν ἐφήβων προκριθῆ τὸ εἶδος κάλλιστος, οὗτος ἐν τοῦ Ἑρμοῦ τῆ ἐορτῇ περιεῖσιν ἐν κύκλῳ τὸ τεῖχος ἔχων ἄρνα ἐπὶ τῶν ὤμων:.. Pausanias, *Hellados Periegesis*, IX.22.1.*

ve Hermes'in surların etrafında bir koç taşıyarak şehre gelecek olan vebayı önlediğine dair hikâye şu cümlelerle anlatılmaktadır:

“Hermes şöleninde, gençlerden hangisi en yakışıklı olarak kabul edilirse, omuzlarında bir kuzu taşıyarak sur duvarlarının etrafında dolanmaktadır.”²⁷

Tanagra festivalinin, şehrin Hermes tarafından bir salgın hastalıktan kurtarılmasına ithafen ortak bir kutlama şeklinde gerçekleştiği ve tam zamanı belirtilmeyen festivalin olasılıkla bahar aylarında, yani ayinde kullanılan kuzuların doğduğu dönemde yapıldığı ifade edilmektedir. Surlar içerisinde bulunan tüm şehrin güvenliğini belli bir süre -belki bir yıl boyunca- sağlaması beklenen²⁸ festivalde Hermes, fedakâr bir figür olmaktan ziyade, omuzlarında taşıdığı koçla birlikte sur duvarlarının etrafında dolaşarak şehri kurtaran ve sınırları koruyan/geçen tanrı olarak yansıtılmaktadır²⁹. Festival kapsamında tapınılan *Hermes Kriophoros* çobanlıkla doğrudan bağlantılı olan güzel bir genç olarak hayal edilmektedir. Bu bağlamda rolü oynayacak kişinin, “en yakışıklı” genç erkeğin belirlendiği bir güzellik yarışması ile seçildiği ve omuzlarında canlı bir kuzu ile şehir surlarının etrafında bir yürüyüş töreni gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır³⁰. Törende kullanılan ve daha sonra tanrıya kurban edilen bu “kutsal kuzunun” seçiminde de özel bir tören uygulandığı varsayılmaktadır³¹.

Tanagra dışında, Arcadia’da da rastlanan kült, L. R. Farnell tarafından Yunanistan’ın çok eski zamanlardan beri büyük bir mera alanı olması ve muhtemelen Hermes’in ortaya çıktığı ve asla terk etmediği en ilkel pastoral karakter olmasıyla da ilişkilendirilir³². Kültün izlerine Yunanistan’ın farklı bölgelerinde Aphrodite veya Demeter gibi tanrıçalara adanan kült alanlarında ve koç taşıyan Hermes heykellerinin bulunduğu Girit’in Kato Syme³³ yerleşimindeki Aphrodite ve Hermes Tapınağı’nda da rastlanmaktadır.

Festivalin içerdiği anlam kapsamında sunulan birkaç farklı görüşten birine sahip olan L. R. Farnell³⁴, festivali, koruyucu etkili olan mevsimlik bir ritüel töreni olarak betimlerken, A. Schachter³⁵, epheblerin anavatanlarını savunmaya hazır olmalarını simgeleyen bir kabul töreni olduğunu öne sürmektedir. O. A. Zolotnikova ise Hermes Kriophoros’un rolünün, ölüm ile onun ölümden cisimleşen karanlık güçler üzerindeki zaferinin ve insan toplumunun düzenli varlığını yok etmenin simgesi olarak yorumlanabileceğinden bahsetmekte; buna ek olarak ise tanrı için gerçekleşen

²⁷ Zolotnikova, 2020: 265.

²⁸ Zolotnikova, 2020: 264.

²⁹ Pausanias, *Hellados Periegesis*, IX.22.1.

³⁰ Surların etrafının dolaşılmasının; ritüelistik törenlerin kökenlerinin ilkel büyü tekniğinde ve bir şeyin/yerin etrafını çeviren koruyucu bir çizgi -büyülü bir çember- ya da bir şeye güç iletmek için sembolik bir daire oluşturulmasıyla bağlantılı olduğu düşünülmektedir, Zolotnikova, 2020: 278.

³¹ Zolotnikova, 2020: 264. Tanagra Festivali Kriophoria’nın, ilk şeklinde bir tanrıçanın – olasılıkla Tanrıça Demeter- ibadetini de içerdiği ve en güzel genç tarafından temsil edilen Hermes Kriophoros’un başlangıçta onun hizmetçisi ve/veya ortağı olarak kabul edildiğinin de varsayıldığı görüşler bulunmaktadır, Zolotnikova, 2020: 267-26.

³² Zolotnikova, 2020: 272.

³³ Lebessi, 2002: 239-240.

³⁴ Farnell, 1909: 10-11.

³⁵ Schachter, 1986: 48-49.

ritüelin arındırıcı ya da uyarıcı karakterdeki bazı ilkel büyü unsurları içerdiğini ve şehrin belirli bir süre, belki bir yıl boyunca güvenli bir şekilde varlığını sürdürmesini sağlamayı amaçladığını ifade etmektedir³⁶.

Hermes Kriophoros: İkonografi

Koç taşıyan figürlerin Grek Dünyası'nda ortaya çıkışından, bir kült imgesi olan "Hermes Kriophoros" görünümüne uzanan görsel tasvir yolculuğundaki ilk örneklerin, en erken metinsel referanslar olan İlyada ve Odysseia'da³⁷ bahsedilen çoban betimlemeleri ışığında yaratıldığı ve bu tasvirlerin görselleştirilen örneklerinden birinin, bugün Cleveland Müzesi'nde sergilenen ve MÖ 7. yy'a tarihlenen pişmiş toprak bir Kriophoros heykelciği olduğu düşünülmektedir³⁸ (Fig. 2). Bir savaşçı-kahramanın kriophoros olarak sunulması açısından oldukça önemli olan heykelcik, boyalı bir kayışla çenenin altına sabitlenmiş bir kask ile yine boyayla oluşturulan göğüs plakaları takmakta ve beli çapraz çizgilerle süslenmiş kalın bir bel kemeri ile çevrelenmektedir. Homeros'un tanımladığı³⁹ "zoster" olarak da adlandırılan bu savaşçı kemeri, Agamemnon ve Menelaos kardeşler ile eski Kral Nestor gibi kahramanlar tarafından giyilen, cesaret ve yiğitliğin nihai sembolü niteliğindedir⁴⁰. Bu heykelciğin dışında, Girit, Thasos veya Kıbrıs gibi farklı bölgelerden de bulunan MÖ 7. ve 6. yy'a ait koç taşıyan heykelciklerin bir ikonografi teması olarak, Yakındoğu'da kurbanlık hayvanları taşıyan erkeklerin temsillerinin etkisi altında Deadalic/Erken Arkaik Dönemde Grek Sanatı tarafından benimsendiği görülmektedir⁴¹.

Bir kült bağlamında oluşturulan Hermes Kriophoros'un en erken görüntüsü yaklaşık olarak MÖ 600'den itibaren, Sparta'daki Artemis Orthia'nın Tapınağı'na adanmış, önünde bir koç taşıyan ve Hermes'i temsil eden bir adak kurşun heykelcik üzerinde izlenebilir⁴². Ancak kabul edilen genel görüş, ilk olarak Pausanias'ın⁴³ bahsettiği ve MÖ 5. yy'dan itibaren varlığı bilinen Hermes Kriophoros epitetine ithafen görselleştirilen en erken örneğin, bir Arkaik Dönem heykeltıraşı olan Aegina'lı Kalamis tarafından Tanagralılar için yapılan Hermes Kriophoros Kült Heykeli olduğudur⁴⁴ (Fig. 3). Günümüze ulaşmayan bu heykelin en doğru kopyasının "Criophore Sabouroff"⁴⁵ (Fig. 4) olarak adlandırılan ve MÖ 480 yılına tarihlenen bronz bir heykelcik olduğu varsayılmaktadır⁴⁶. Bu kült heykeli sakalsız, çıplak ve şapkasız, olasılıkla kısa saçlı olarak gösterilen başında basit bir kurdele bulunan; omuzlarında hala canlı olan bir koç taşıyan ve sol bacağına öne

³⁶ Zolotnikova, 2020: 268.

³⁷ Freeman, 2015: 170.

³⁸ Freeman, 2015: 172.

³⁹ Homeros, *The Odyssey*, 14.7.2.

⁴⁰ Franklin, 2014: 78.

⁴¹ Zolotnikova, 2020: 274.

⁴² Dawkins, 1929: 275, Fig. c; Zolotnikova, 2020: 272.

⁴³ Pausanias, *Hellados Periegesis*, IX.22.1.

⁴⁴ Chittenden, 1947: 92-93.

⁴⁵ Furtwängler, 1883-1887: Vol. 2, Pl. 146.

⁴⁶ Zolotnikova, 2020: 262-263.

doğru atmış bir biçimde tasvir edilmiştir⁴⁷. G. Siebert, bu argümana biraz daha temkinli bir yaklaşım sergileyerek Kriophoros heykelciğinin hareket halindeki bir figürü temsil etmesi durumunda Cahn Heykelciği'nin (Fig. 5) plastik modeli yansıttığının diğer tüm örneklerle oranla daha olası olduğunu ileri sürmektedir⁴⁸. J. Dörig ise yüz ile ilgili Çift Yüzlü (Double) Hermes Barracco Tipini, benzer bir örnek niteliğinde önermektedir⁴⁹. Bu bağlamda incelenen Hermes Kriophoros'un prototipinin, hayvanın omuzlarda taşınmadığı, vücudun önünde bir veya iki kolla tutulduğu Mezopotamya örnekleri yerine; koçun omuzlarda taşındığı ve Asur örneklerini de etkileyen Suriye tipine bağlı olarak geliştirildiği anlaşılmaktadır⁵⁰.

Arkaik Dönemde Mezopotamya örneklerini prototip olarak kullanan koç taşıyan Hermes tipleri de bulunmakta ve bunlar küçük bronz heykelcikler biçiminde, koçu sol kollarının altında tutarken betimlenmektedir (Fig. 6). Chitoniskos giyen bu figürler, kanatlı sandaletler, yuvarlak kenarlı konik şapkalar ve sağ ellerinde tuttukları *caduceus* ile tanınmaktadırlar⁵¹. Sol kolun altında tutulan kuzu ile ikonografinin klasik formülasyonu sağlanmakla birlikte kuzunun duruş pozisyonları birbirinden farklılık gösterebilmektedir⁵². Klasik Dönem'de de devam eden bu tiplerin kuşkusuz en ünlüsü; Pausanias tarafından, "*Koçu koltuğunun altında taşıyan, başında bir miğfer, tunik ve pelerin giymiş Hermes...*"⁵³ sözleriyle Pers Savaşları zamanında Aegina okulunun bir temsilcisi olan heykeltıraş Onatas tarafından yapıldığı bildirilen Hermes Kriophoros'a ait heykeldir. Mezopotamya örneklerini prototip olarak benimseyen bu örneklerin daha sonra İyi Çoban alegorisi olarak gösterilen heykellerin kökeni olmadığı koçu kavrayış pozisyonlarından anlaşılmaktadır⁵⁴. Ancak MÖ 5. yy'da Kalamis'in yonttuğu heykelin de etkisiyle, omuzlarda taşınan koçun olduğu örneklerle rastlanmaya başlamış⁵⁵ ve bunlar arasında süslü chitoniskos giyen ve sakallı⁵⁶ yapılan örneklerin yanı sıra çıplak⁵⁷ ya da himation giyenlerin de⁵⁸ bulunduğu görülmüştür. Bazı heykelciklerde himation vücudu olduğundan büyük gösterir biçimde sırttan yanlara doğru dağılırken⁵⁹ (Fig. 7), bazılarında ise vücudun ön kısmını tamamen açıkta

⁴⁷ Pausanias, *Hellados Periegesis*, V.27.8. Heykeltıraş Onatas hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Dörig, 1977.

⁴⁸ Siebert, 1990: 313.

⁴⁹ Dörig, 1965: 226-229, Fig. 73.

⁵⁰ Muller, 1944: 87; Perrot-Chipiez, 1885: 89, Fig. 188.

⁵¹ Küçük bronz plastiklerde *caduceus* korunmamakta ancak tanrının diğer atribütlerinden, elinde bir *caduceus* tuttuğu anlaşılmaktadır, Siebert, 1990: 311.

⁵² Hermes Kriophoros tasvirli Arkaik dönem heykelcikler için bkz. Siebert, 1990: 222, No: 260-265.

⁵³ Pausanias, *Hellados Periegesis*, V.27.8.

⁵⁴ Heykeltıraş Onatas'ın etkisi ile yapılan bu heykelcikler için bkz. Siebert, 1990: 311, No: 268-269.

⁵⁵ Hermes Kriophoros tasvirli Klasik dönem heykelcikler için bkz. Siebert, 1990: 223, No: 268-269.

⁵⁶ Siebert, 1990: 223, No: 272.

⁵⁷ Siebert, 1990: 223, No: 279.

⁵⁸ Siebert, 1990: 223, No: 276a, 283, 284.

⁵⁹ Siebert, 1990: 223, No: 276a.

birakarak, koçun gövdesi hizasındaki genişlikten aşağı doğru dökülmektedir⁶⁰. Bu heykelciklerde Hermes'in güzelliğinin, çobanın görüntüsüyle ve ayrıca kriophoros kült heykellerinin görsel görünümüyle birleştirildiği düşünülmektedir. Bu şekilde, Hermes'in tarihsel görselleştirmesi yaşlı tanrıdan giysili çobana, sonra da daha atletik bir çıplak figüre doğru ilerlemektedir⁶¹.

İyi Çoban Alegorisinin Ortaya Çıkış Süreci ve Misyonu

Pagan dünyasında mutluluk temsili olan kırsal hayat ve çobanlar, Hristiyan çevrede sürünün bekçisi veya kaybolan koyunu sürüye geri getiren kişi olarak İsa Mesih'in bir temsili niteliğine bürünebilmektedir. Hristiyanlık, yaşamının ilk yüzyıllarında vermek istediği mesajı iletmek için pastoral görüntüleri metaforik anlamlarla kullanmış ve bunu yaparken Hristiyan kültürünün iki temel özelliği olan alçakgönüllülük ve saygınlığı, çobanların sade yaşamları ve koruma iç güdüleri ile birleştirmiştir⁶². Yahudiliğin bir ürünü olan ve kendine ait bir ikonografisi bulunmayan Hristiyanlık, ortaya çıktığı dönemde içinde bulunduğu Hellenleşmiş nüfusa hitap etmek ve onların kültürlerine uyum sağlamak amacıyla bir ikonografi oluşturmak zorunda kalmıştır. Mevcut kaynaklardan, başka bir deyişle Greko-Romen dünyasının motif stokundan yararlanmaktan başka seçeneği olmadığından Geç Antik Çağ, özellikle MS 3. ve 4. yy'lar, Hristiyan ikonografisinin biçimlendirici dönemi olmuştur⁶³. Bunlardan biri olan "İyi Çoban" motifinin kaynağı, Yuhanna İncili'ne dayanmakta ve burada İsa Mesih, kendini, "*Ben iyi çobanım. İyi Çoban koyunları için canını verir*" (Yuhanna 10:11) cümleleri ile ifade etmektedir⁶⁴. Daha sonraki süreçte de İsa, kilise babaları ya da farklı yazarlar tarafından birçok kez çoban olarak tanımlanmıştır⁶⁵. Çoban figürü hem Eski hem de Yeni Ahit'te tasvir edildiğinden dolayı, Hristiyanların kolaylıkla benimseyebileceği ve özellikle Hristiyan imgeleri ile donatabileceği bir sembol niteliğindedir ve bu nedenle Hristiyan dünyasının kısaltılmış bir temsili olarak kabul edilmekteydi. Figürün, Hristiyanlıktan önce Eski Ahit ve İbranice Kutsal Yazılar'da/*Tanah*'ta, Çoban-Kral olarak gösterilen Davut'tan etkilendiği ve Yeni

⁶⁰ Siebert, 1990: 223, No: 283. Alkamenes'in yaptığı Hermes Herme'sinin ikonografik detaylarından olan dörtgen formu ve helezonik formu sakalların (Özgan, 1997: 162-193; Francis, 1998: 61-68) Hermes Kriophoros heykel ve heykelcikleri üzerinde de zaman zaman tercih edildiği anlaşılmaktadır.

⁶¹ Döriç, 1977: 17-20.

⁶² Pastoral görünümün anlatsal ve sembolik temsiller olmak üzere iki grupta incelenmektedir. Anlatsal temsiller; keçileri sağma, besleme, birbirleriyle konuşma vb. jestlerdeki bir manzara içerisine yerleştirilmiş görüntülerden oluşurken, sembolik olanlar daha yalın ve izole bir görünüme sahiptirler (Marchioni, 2018: 11). Ancak dikkatle incelenmesi gereken bu durumu G. Marchioni, Callistus Yeraltı Mezarlığından MS 3. yy'a ait izole edilmiş çobanların resmedildiği lahit örneği ile gösterir. Ayrıca izole ve sembolik çobanlar arasındaki farkın izleyicinin görüntüleri algılayışında yattığını belirterek, bu farkı anlamak için semiyotik bir yaklaşımın gerekliliğini ifade eder (Marchioni, 2018: 46-47).

⁶³ Hannestad, 1999: 174.

⁶⁴ Bu kesitten dolayı öğrencileri, "çoban" unvanının, onun kurtarıcı kapasitesini simgelediğini düşünmektedir, Wright, 1939: 45.

⁶⁵ Freeman, 2015: 179-180; Jensen, 2000: 38-39.

Ahit'in yazarları tarafından *Tanah*'ın temeli üzerine inşa edilerek İsa'nın portresine uyarlandığı düşünülmektedir⁶⁶.

Pastoral yaşamın ve sanatın ruhunu çok seven Hristiyanlıkta İsa'nın kendisinin, yani İyi Çoban'ın en eski ve yaygın görüntüsünün bu ikonografik ortamdan ortaya çıkması sadece tesadüf değildir. Geç Antik Çağ'da Roma üst sınıfının oldukça sevdiği ve pastoral yaşamın içerisinde sergilediği çoban motiflerinin mozaik, heykel, tekstil ürünleri ve cam eşyalar gibi günlük yaşamdaki birçok öğede izlerinin bulunması⁶⁷; "İyi Çoban" motifinin yüksek kültürlü pastoral görüntüler bağlamından ortaya çıktığını göstermektedir. Böylece görünüşte mütevazı bir kılığa sahip olan İsa, üst sınıfın zenginliği ve gücüyle de ilişkilendirilmektedir⁶⁸. R. M. Jensen, İncil'deki alıntılarını, ilk Hristiyanların, omuzlarında yetişkin bir koç taşıyan genç bir adam imajını mutlaka bir İsa türü olarak ilişkilendirileceğinin kanıtlanmadığını ifade etmekle birlikte⁶⁹, bu ilişkinin, ilk Hristiyanların yazılarında apostolik babalardan biri olan Hermas da dâhil olmak üzere, Mesih figürünü: "*..bir çoban gibi giyinmiş, beyaz bir keçi derisi, omuzlarında bir çanta ve elinde bir değnek olan şanlı görünüşlü..*" bir adam vizyonu olarak nitelendiren, sanatsal görüntülere karşılık gelen bir açıklama olabileceğini ifade etmektedir⁷⁰. Daha sonra, MS 2. yy'ın sonunda, Tertullian'ın, Hristiyanların İsa'yı kadehlerde İyi Çoban olarak tasvir ettiklerini, "*...sürü Kilise'nin halkıdır ve İyi Çoban Mesih'tir.*"⁷¹ mecazi anlamını ortaya koymak için gösterdiklerini bildirdiğini belirtir⁷². Hristiyanlığın temayı işleminin değişmez bir özelliği, İyi Çoban'ın, öbür dünyada inananların ruhlarına sunulan canlılığın ve gençliğin geri kazanılmasıyla bağlantılı genç bir adam olarak tasvir edilmesidir. Ayrıca, bu sakalsız gencin görüntüsünün, MS 4. yy'ın büyük bir bölümünde kullanılan Mesih ikonografisi ile tam bir uyum içinde olması da önemlidir⁷³. Tüm bu metaforun, İmparator Konstantin'i de etkilediği, hayırseverlik, alçakgönüllülük ve özveri için aldığı modelin İyi Çoban İsa olduğu belirtilmektedir⁷⁴. Bu düşünce, Eusebius'un *Vita Constantini'de*⁷⁵, Konstantinapolis için, "*Meydanların ortasına yerleştirilmiş çeşmelerde, İyi Çoban'ın sembollerini, ilahi kehanetlerden yola çıkanlara açık işaretler ve tunç şeklinde ve altın varaklarla parıldayan aslanlarıyla Daniel'i görürdünüz*" cümleleriyle güçlendirilmiştir.

Geç Antik Çağ'a kadar tekrar tekrar rastlanan çobanın, başlangıçta (Roma İmparatorluk Dönemi'nde) kişinin bir kimlik arayışından ziyade, dini bir fedakârlığın ve mutlu bir ülke hayatı hayalinin alegorisi olduğu

⁶⁶ Geniş bilgi için bkz. Freeman, 2015: 174-177. Bununla birlikte, çobanın İsa için erken bir metafor mu yoksa İsa'nın bir temsili mi olduğu tartışmalıdır, Jensen, 2000: 38.

⁶⁷ Halka açık bir park veya özel ortamlara yerleştirildiği ifade edilen motifin koyunun yanı sıra sırtında deri bir çanta, sağ elinde meyve dolu bir sepet ve deri bir şişe taşıdığı görülmektedir, Himmelman, 1973: 229-236; Hesberg, 2014: 242. Örnekler için bkz. Marchioni, 2018: 13-34.

⁶⁸ Freeman, 2015: 182.

⁶⁹ Jensen, 2000: 38.

⁷⁰ Freeman, 2015:183.

⁷¹ Tertullian, *De pudicitia*, 7.1-4, 10ff.

⁷² Jensen, 2000: 38.

⁷³ Sánchez – García, 2014: 10.

⁷⁴ Freeman, 2015: 185.

⁷⁵ Eusebius, *Vita Constantini*, III.49.

düşünülmektedir⁷⁶. MS 2. yy'ın sonunda ise motifin değiştiği ve genç ya da yaşlı olarak tasvir edilebilen çobanın, bazen bir sürünün ortasında, izleyicinin önünde durduğu görülmektedir. Görüntü, en çok o zamanın lahitlerinin kabartmalarında bulunmakta ve temel olarak, iki kategori ayırt edilebilmektedir. Bunlar, nispeten şematik bir dizi figür ve sahneye sahip olanlar ile kırsal temalara sahip olanlar şeklindedir⁷⁷. Öğelerin bir araya gelişindeki düzenlilik, koyunu taşıyan çoban motifinin alegorik bir anlam üstlendiğini düşündürmektedir. T. Klauser, çobanı Philanthroopia veya Humanitas'ın bir sembolü olarak anlarken⁷⁸; H. von Hesberg motifi, Klauser'ın sık sık karşıt olduğu Orans, Eusebeia veya Pietas'ın sembolü olarak okunabileceğini ifade etmekte⁷⁹ ve motifin MS 3. ve 4. yy'larda eski zamanlara kıyasla daha fazla popülerlik kazanmasının, bireysel mutluluğun belirli bir temsilini en iyi şekilde ifade edebilmesinden ve kişilerin doğada mutlu yaşamın bir sembolü olarak gördüğü bu figürle doğrudan özdeşleşmek istemesinden kaynaklandığı belirtilmektedir⁸⁰. Ancak yine de sınırlı da olsa Geç Antik Çağ'da bu formülün dinsel çağrışımlarla genişletilerek dönemin fikirlerine uygun bir şekilde düzenlendiğini kabul etmektedir⁸¹. N. Himmelman ise İyi Çoban'ın popüleritesini her şeyden önce, izole edilmiş veya merkezi bir temsil için özellikle uygun olan kapalı bir kompozisyon oluşturmanın biçimsel değerine borçlu olduğundan bahsetmektedir⁸². Nitekim İyi Çoban motifinin oldukça incelikli bir strateji ile seçilmiş olduğu hem Yahudilerin hem de Paganların bu motifte kendilerinden bir parça bulmasından anlaşılmaktadır. Öyle ki Yahudi-Hristiyanlar veya İbranice Kutsal Yazılara (Tanah) aşina olan biri İyi Çoban İsa ve Yahudilerin atası, Çoban-Kral olan Davut arasında bağlantı kurabilecek; Yunan ya da Romalı Hristiyanlar da İyi Çoban'ı ikonografik selefi olan Hermes Kriophoros gibi İsa'nın da ruhları öbür dünyaya yönlendiren ve kişilerin kaderlerini etkileme gücüne sahip olan biri olarak görebilecektir⁸³.

İyi Çoban temsilleri, omuzlarında koç/koyun taşıyan, sürüsünü otlatan ve onu düşmandan koruyan sembolik bir çoban ile kaybolan ve ağıla geri getirilen koyunların hikâyelerini anlatan sahneler kapsamında iki grupta incelenmektedir⁸⁴. Farklı ikonografik temellere sahip bu görüntülerin ikisi de

⁷⁶ Hesberg, 2014: 243.

⁷⁷ Hesberg, 2014: 245.

⁷⁸ Klauser, 1960: 118-120.

⁷⁹ Hesberg, 2014: 244.

⁸⁰ Hesberg, 2014: 246.

⁸¹ Hesberg, 2014: 248.

⁸² Himmelman, 1974: 166. K. Weitzmann'da pastoral imgeleri ve temsilleri, Hristiyan dünyasının kısaltılmış bir temsili olarak kabul edilen sözde iyi çobanın temsillerinden ayırmaktadır, Weitzmann, 1979: 254-262.

⁸³ Freeman, 2015: 194. Ruhların koruyucusu ve yeraltı dünyasının rehberi Hermes ile Hristiyan psikopomp olarak İyi Çoban (İsa) arasında olası bir paralellik olduğu düşünülmektedir. Kompozisyon cennetteki ruhu temsil ediyorsa, çoban pastoral mutluluğu ve sonraki dünyanın pastoral bakımını (vaftizde garanti edilir) ifade edebilirdi. Bu ikisinin, dindarlığın ve insancılığın evrensel ve çok inançlı erdemlerini basitçe temsil etmesi de mümkündür (Jensen, 2000: 39).

⁸⁴ Wilpert, 1903: 121; Marchioni, 2018: 100. J. Wilpert bu ayrımı katakombalarda bulunan duvar resimlerine göre gerçekleştirmiştir. Ancak büyük bir varyant grubuna sahip olmayan ikonografi, ayrımın diğer alanlarda da yapılabileceğini göstermektedir.

İsa Mesih'e atıfta bulunsa da alt metinlerinde bazı değişiklikler izlenmektedir. Buna göre; sürüsünü otlatan çoban sahnelerinde, sürü müminler topluluğudur ve çoban onların rehberi niteliğindedir. İyi Çoban tarafından taşınan koyun ise tıpkı Hermes Pschyhopompos gibi, Mesih'in omuzlarında taşınan ölümlerin ruhunu simgelemektedir⁸⁵. Tüm bunların yanı sıra, Kriophoros tanımı omuzlarında koyun taşıyan bir çobanın biçimsel yönü ile ilgiliyken, İyi Çoban tanımı daha karmaşık bir içeriğe ve alegorik bir yapıya sahiptir.

İyi Çoban Alegorisinin İkonografisi

İyi Çoban kavramının metinsel olarak da desteklenen ilk tasviri ile Dura Europos'ta, MS 249 yılında yapılmış olan bir ev kilisesinin vaftizhanesindeki fresk üzerinde karşılaşılmaktadır⁸⁶ (Fig. 8). İlk Hristiyanların bu ev kilisesinde, Yuhanna 10:11'e ithafen, merhumu gömdükten sonra ettikleri dua içerisinde "İyi Çoban" sıfatı geçmektedir: "İyi Çoban'ın omuzlarında taşınan merhumun azizlerin paydaşlığından yararlanmasını bahşetmesi için Tanrı'ya dua edelim"⁸⁷. Tasvirde omuzunda koç taşıyarak sürüsünün arkasında tek başına duran İyi Çoban figürü, sol omzundan sarkan bir *exomis* (sağ omzun açıkta bırakıldığı kısa tunik) giymektedir. İsa Mesih'in yalnızca alegorik olarak betimlendiği bu freskte, karakteristik bir ikonografi sergilenmese de giysilerin pastoral temalı çoban figürlerine olan benzerliği, bu temanın Hristiyanlar tarafından kullanılmaya başladığının kanıtı niteliğindedir. Ancak, Yuhanna İncili'ndeki metne dayalı biçimde canlandırıldığı düşünülen, Tanrı Çoban İsa'nın tek görüntüsünün, Brescia Kutusu (*Lipsanoteca*) üzerinde yer alan kompozisyon olduğu da iddia edilmektedir⁸⁸. Bu temsilde İsa, şehir surlarının kapısı gibi görünen kemerli bir kapı eşliğinin altında uzun bir *pallium* giyinmiş olarak durmaktadır. İsa'nın sağ eli ona doğru saldırganca havlayan bir köpeğe doğrultulmakta, sahnenin sağ tarafında ise kısa bir tunik ve *alricula* giyen ve elinde bir pedum bulunan çoban kaçarken görülmektedir. Sahnede, "kötü çoban" niteliğindeki çobanın, "gerçek çoban" olan İsa'dan kaçır biçimde ve daha küçük gösterimi, İyi Çoban'ın Johannine perikopundaki temsili olarak yorumlanmaktadır⁸⁹.

Erken Dönemde Hristiyanların pagan motif stokundan yalnızca çoban motifini değil, Orpheus gibi gizemli karakterlerin bazı niteliklerini de aldığı görülmektedir. Orpheus'un Eurydice mitinde bir psikopomp olarak rolü⁹⁰, pagan mitolojisinde ruhları yeraltı dünyasına taşıyan Hermes Pschyhopompos ile bağlantılıdır. Daha sonra İyi Çoban'a aktarılan bu özellik, ikonografik bağlamda birleştirici bir etki yaratmış olmalıdır. Öyle ki çoban, doğal olarak Hermes ve Orpheus'un geleneklerine dayanan, öbür dünyaya yönelik kurtuluş

⁸⁵ Marchioni, 2018: 101.

⁸⁶ Jensen, 2000: 19. Figürün kompozisyonunun içerisinde, cennet ağaçlarıyla çerçevelenmiş bilgi ağacının her iki yanında Adem ve Havva'yı göstermektedir, Dinkler, 1979: 397, Fig. 50.

⁸⁷ Wright, 1939: 46; Peppard, 2016: 100.

⁸⁸ C. B. Tkacz bu figürün Mesih simgesinin temsillerinden biri olduğunu kabul etmekte ve bu düşüncesini "Kutudaki İyi Çoban'ın sadece diğer Erken Hristiyan tasvirlerinden farklı olmadığını; *Yuhanna 10'u benzersiz bir şekilde canlandırıyor*" ifadesiyle belirtmektedir (Tkacz, 2002: 187).

⁸⁹ Marchioni, 2018: 94-95.

⁹⁰ Brilliant, 1979: 183-184, No. 162.

ve rehberlik figürüne dönüşmüştür⁹¹. Bu durumun ikonografiye yansıyan en önemli örneklerinden biri olan Ravenna'daki Galla Placidia Mozolesi'nin *lunettesi*'ndeki İyi Çoban mozaigi, yalnızca pastoral dünyadan imparatorluk tasvirlerine değil, aynı zamanda klasik sanatın natüralizminden erken dönem stilize spiritüalizmine kadar bir dönüm noktasının eşsiz bir temsili olarak tanımlanmıştır⁹². MS 5. yy'dan yy'dan kalma bu İyi Çoban mozaiginin kompozisyonu, Orpheus'un tasvirlerini taklit ederken, Mesih'in giysileri, kraliyet ve ilahi nitelikleri çağrıştırmaktadır. Burada İsa, genç ve uzun saçlı biçimde başı büyük bir altın hale ile çevrili olarak betimlenmiştir. Ayrıca mavi *clavilerle* süslenen uzun ve altın renkli bir tunik üzerine mor *pallium* giymiş, sol eliyle yüksek bir altın haç tutar ve sağ eliyle bir koyunu okşar pozisyonunda gösterilmiştir. Altı koyunla çevrili ve bir kayanın üzerinde oturan ancak gerçek bir çoban olmayan İsa için koyun ve manzara yegâne pastoral özelliklerdir.

Bir çobanın İsa olarak betimlendiği kesin olan en önemli örnek ise, San Lorenzo fuori le Mura'da bulunan MS 4. yy'a ait bir lahit üzerindeki çoban figürüdür (Fig. 11). Bu lahit üzerinde, sahnenin ortasına konumlanan İsa cepheden betimlenmiş, her iki yanında on iki havari ve onların önünde her birinin başı İsa'ya yönelen on iki koyun bulunmaktadır. Bu koyunların düzenlenmiş bir sıra ile kompozisyon oluşturması ve hepsinin İsa'ya çevrilen başları, onların mecazi olarak havarileri temsil ettiği önerilerine yol açmaktadır. Merkezde duran figürün, uzun saçlarının üstünde, başında bir hale ile gösterilmesi ilahi yönünü simgelerken, giydiği tunik, pelerin (*alicula*), botlar ve sol elinde tuttuğu pedum bir çoban olduğunu göstermektedir. Bunlara ek olarak sağ ve solunda yer alan figürlerin Aziz Petrus ve Paulus'un yüz özelliklerine sahip olması merkezdeki bu figürün İsa'nın bir temsili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Sahnenin her iki kenarında, birer ağaç önünde profilden gösterilen iki adet çoban da tıpkı Mesih gibi giyinmelerine rağmen diğer kutsal simgelerden yoksun oldukları için pastoral motifler olmalıdır. Tüm bu özellikler görüntünün İsa'nın bir çoban olarak tek temsili olduğu kadar pagan imgelerini de içerdiğini ve dolayısı ile melez bir sahne yaratıldığını göstermektedir. Bunun dışında, Tolentino'daki Catervus Lahdi ve yivli (*strigilated*) bir lahit üzerinde yer alan kıvrıkcık ve uzun saçlı olan merkez çoban figürleri de N. Himmelmann tarafından İsa Mesih olarak tanınmıştır⁹³. Ancak G. Marchioni, yivli olan lahdin kristolojik bir özellik göstermediğinden dolayı figürün İsa olarak tanımlanamayacağını; Catervus Lahdi'nin ise solda Petrus ve sağda Paulus tarafından çevrelendiğinden dolayı İsa'yı temsil eden bir figür olmakla birlikte, kesin olarak İsa'nın bir portresi sayılamayacağını ancak yine de Mesih'in görevine veya en azından Hristiyan bir anlama atıfta bulunduğunu ifade etmektedir⁹⁴. Lahitler ve mozolede bulunan iki çoban arasındaki fark tiptir: ilki, alçakgönüllü bir çoban olarak İsa'nın bir portresi iken, ikincisi, pastoral ortam ve özelliklere sahip ancak kraliyet simgeleriyle donatılan İsa'nın muzaffer bir portresidir⁹⁵. Bu bağlamda, muzaffer Mesih'in temsili için pastoral ortam; koyunların herhangi bir tehdit veya katledilme korkusu

⁹¹ Freeman, 2015: 184; Jensen, 2000: 41.

⁹² Freeman, 2015: 164; Kitzinger, 1995: 54-56.

⁹³ Himmelmann, 1974: 139-177; Marchioni, 2018: 99, Fig. 61; 107, Fig. 63.

⁹⁴ Marchioni, 2018: 99.

⁹⁵ Marchioni, 2018: 97.

olmadan yaşayabileceği ve cennet ya da barışçıl bir yerin temsili olabileceği ifade edilmekte; lahit üzerindeki figürün ise kesinlikle bir çoban niteliğinde olduğu önerilmektedir⁹⁶.

Lahitler üzerinde gözlemlenen, İyi Çoban örnekleri dışında, Hermes Kriophoros ikonografisini takip eden ve Erken Hristiyanlık Dönemine ait önemli örneklerden birine serbest plastik sanatında, *Cleveland Heykelcikleri*⁹⁷ olarak bilinen beş küçük heykelcikten oluşan grubun içerisinde yer alan bir İyi Çoban heykelciğinde rastlanmaktadır⁹⁸ (Fig. 9). Bu heykelcik, oval ve düzensiz kenarlı bir zemin üzerinde ayakta duran ve kısa, düşük belli, kuşaklı bir tunik giyen bir genç olarak tasvir edilmiştir. Ağırlığı sol bacağı tarafından taşınan kontrapost bir duruşla tasvir edilen figür, sağ eli ile bel hizasına kadar yükselen budaklı bir asanın (pedumun) ucunu tutmakta, sol eliyle de omuzlarının üzerinde duran bir koçun dört bacağından birden kavramaktadır. Ayaklarının altında yere uzanan üç küçük koyun/kuzu; sol bacağının arkasında ise destek niteliğinde bir ağaç kütüğü, kaidenin bir parçası şeklindedir. Figürün sırtı, kabaca yontulmuş ve cilalanmamıştır. Sırtın ortasında dörtgen bir omuz çantası asılı olmasına rağmen, ön kısımda ne çanta ne de onu destekleyen herhangi bir araç görülmemektedir⁹⁹. Erken Hristiyanlık Dönemi heykelcikleri ve lahit kabartmalarında görülen pastoral çoban figürleri ile de paralellik gösteren bu heykelciğin teknik olarak başı, yüz hatları ve göğe bakış pozisyonuyla Büyük İskender portrelerinden etkilendiği¹⁰⁰ ve bunun “İyi Hükümdar” niteliğindeki İskender’den uyarlanarak yeni bir amaçla tekrar düzenlendiği düşünülmektedir¹⁰¹. Cleveland heykelciğinin genel konseptinin Hermes Kriophoros ile benzerliği açık olsa da Hellenistik etkileri barındırması, daha sonra üretilen örneklerden ayırt edilmesini sağlamaktadır.

Hermes Kriophoros’un kült heykelinin özellikleri olan frontalite, idealize yüz ve helezonik kıvrımlarla paralel boncuk dizileri şeklinde oluşturan saç stilini, çoğu zaman direkt olarak yansıtan ancak Hristiyan bağlamı tartışmalı olan grup ise *monopodium/monopodia* olarak adlandırılan masa ayaklarıdır. S. Feuser söz konusu eserlerle ilgili yayınladığı kapsamlı çalışmasında, bu

⁹⁶ Marchioni, 2018: 98.

⁹⁷ *Bu heykelcikler, ortak özelliklerine ve malzemelerine dayanarak, muhtemelen bir aile mezarı olan, aynı zamanda muhtemelen bir vaftiz ya da ev ortamı, belki bir bahçe ya da çeşme olan aynı bilinmeyen kazıdan gelen üç çift erkek ve kadın portre büstü ile birlikte bulunmuştur* (Jensen 1999, 1954; Cleveland Museum of Art, 1967). Bu heykelciklerin Orta Küçük Asya (Wixom, 1967: 88e) ya da Dokimeion civarında (Çalık Ross – Girgin, 2013: 560) üretildiğine dair iddialar bulunmaktadır. Figüratif *monopodium*larla ilgili Dokimeion Atölyeleri hakkında bkz. Feuser, 2013: 188.

⁹⁸ Erken Hristiyanlık Dönemine ait ve plastik sanatta İsa'nın bilinen en eski tasviri olduğu iddia edilen, Terme'deki tahta oturtulmuş küçük ölçekli bir heykel de bulunmasına rağmen İyi Çoban tasviri ile ilişkili olmamasından dolayı burada değinilmemiştir (Hannestad, 1999: 174).

⁹⁹ Wixom, 1967: 75-76.

¹⁰⁰ Cleveland İyi Çoban heykelciğinin vücudunun burkulma hareketini MÖ 2. yy'dan itibaren popüler olan Laocoon vb. Hellenistik gruplara; saç stilinin ise Bryxais'in Serapis Başına ya da Vatikan'daki Otricoli Başını anımsatan Klasik ve Cleveland Müzesi'nde bulunan yukarı doğru bakan Büyük İskender'in başı gibi Hellenistik etkilerle donatıldığını ve Cleveland İyi Çoban heykelciğinin bu özellikleri bünyesinde toplayarak “cennete bakan” biçimde betimlendiği düşünülmektedir (Wixom, 1967: 83-88).

¹⁰¹ Wixom, 1967: 88g.

figürlerin hem pagan hem de Hristiyan bağlamda kullanılabileceğini belirtse de, koç taşıyan heykeller için N. Himmelmann¹⁰² ve H. von Hesberg'in¹⁰³ fikirlerine katılarak, onların barış ve mutluluk sembolü niteliğinde olduklarını ifade etmiştir¹⁰⁴. *Schafträger/Koç Taşıyıcı* adı altında incelediği bu grubu, dinsel sembolden uzak *monopodiumlar* olarak nitelendirmiştir. Ancak Hristiyanlıkla ilgili hikâyelerin tasvir edildiği Cleveland heykelcikleri grubunun içinde yer alan İyi Çoban heykelciğinin, giyiminin yanı sıra, etrafında yer alan sembollerden ağaç kütüğü, asa ve her iki yanında bulunan koyunlar, bu pastoral temanın İyi Çobanı simgelemek amacıyla da kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Bu heykelciğin ikonografisinde kullanılan ağaç kütüğü, direkt ya da stilize biçimde bazı *monopodiumlar* üzerinde de uygulanmış ve bu durum Hristiyan bağlamın tamamen saf dışı bırakılıp bırakılamayacağını sorgulanmasına neden olmuştur. Tartışmalı olan bu sorunun cevabı muğlak olsa da Geç Antik Çağ'da çok sayıda bulunan *gemma*¹⁰⁵ (Fig. 10), lahitler¹⁰⁶ veya bazı freskler¹⁰⁷ üzerindeki Hristiyanlık sembolleri¹⁰⁸ ile donatılmış olan ve her iki yanında kuzular bulunan koç taşıyan figürlerin; bazı *monopodiumlarda* görülen postament üzerinde yükselen ve her iki yanında kuzuların bulunduğu örneklerle¹⁰⁹ olan benzerliği yadsınamaz. Ayrıca yazarın da belirttiği gibi, MS 3. yy'ın ikinci yarısından itibaren görülen konu spektrumlarındaki değişimin¹¹⁰ ve artan pastoral temaların Hristiyanlaşmadan kaynaklanıp kaynaklanmadığı sorusundan kaçınmak zordur¹¹¹. Hem Cleveland İyi Çoban heykelciğinde hem de *monopodiumlarda* görülen ağaç kütüğü, İsa'nın tasavvur edilmesi için bir tür pastoral ima taşıyor olabilir.

İncelenen tüm İyi Çoban görsellerinde, figürlerin her zaman aynı ikonografik temele dayandırılmadığı; Yuhanna İncili'ne dayanan İyi Çoban'ın tek temsilinin Brescia Kutusu'nun üzerinde; İsa'nın bir çoban olarak tek kesin temsilinin ise San Lorenzo Fuori le Mura Lahdi üzerinde olduğu anlaşılmaktadır. Galla Placidia Mozaigi'nde betimlenen figür ise İsa'yı gerçek bir çoban değil, pastoral bir bağlamda kral olarak temsil etmektedir¹¹². Bu mozaik ve Brescia Kutusu'nun üzerinde yer alan ikonografilerde, farklı bir tipte yapılan İsa Mesih, süslü, uzun bir tunik veya pallium giymiş olarak

¹⁰² Himmelmann, 1974: 171.

¹⁰³ Hesberg, 2014: 229-248.

¹⁰⁴ Yazara göre, yalnızca MS 4. yy'ın ikinci yarısına ait bir Jonas/Yunus'un Deniz Yolculuğu hikâyesinin canlandırıldığı masa ayağı Hristiyanlıkla ilgilidir (Feuser, 2013: 192, 232-233, Kat. 84; Lev. 20, 1).

¹⁰⁵ Sánchez – García, 2014: 17, Fig. 17-19; Provoost, 2004: 12, Fig. 4-6; 13, Fig. 7-8, 10.

¹⁰⁶ Provoost, 2004: 32, Fig. 51.

¹⁰⁷ Provoost, 2004: 25, Fig. 37.

¹⁰⁸ Alpha-Omega, Chi-Rho, ağaç veya balık vb. semboller için bkz. Sánchez – García, 2014: 7, Fig. 3 vd.

¹⁰⁹ Örnekler için bkz. Mendel, 1914: 412-416, No. 648 (2674); Breccia, 1931: 247-257, Pl. XXIV; Bellido, 1950: 8, Fig. 1-2, 4; Fig. 1-3, 5-6; Wixom, 1967: 76, Fig. 22.7, 22.9; Feuser, 2013: Taf. 29, 4 Kat. 133; Taf. 30, 1 Kat. 134; Taf. 30, 4 Kat. 138; Taf. 30, 2 Kat. 135; Taf. 31, 4 Kat. 143; Taf. 32, 1 Kat. 145; Taf. 32, 6 Kat. 150; Taf. 33, 5 Kat. 156; Aytakin, 2022: 123-138.

¹¹⁰ S. Feuser, figürlü masa ayaklarının incelenmesiyle elde edilen sonuçların, Anadolu'da diğer malzeme gruplarının ve konutların mimari gelişiminin değerlendirilmesiyle sınanması gerektiğini vurgulamaktadır, Feuser, 2013: 193.

¹¹¹ Detaylı bilgi için bkz. Provoost, 2004: 14.

¹¹² Marchioni, 2018: 105.

gösterilmiş ve kompozit bir anlam yaratılmıştır. San Lorenzo Fuori le Mura ve Tolentino Lahitleri'nde ise İsa deri şeritlerle sarılan ve dizlere kadar yükselen çoraplar ile ayak bileği hizasında botlar giymekte, kısa tunika ve bazen de alicula giyerek Roma İmparatorluk Dönemi'nde sıkça rastlanan pastoral bir çoban görüntüsünü yansıtmaktadır. Burada kullanılan yüz ve saç detayları, Hermes Kriophoros'un ideal görüntüsünü yansıtsa da duruş pozisyonu kült heykelinin ikonografisinden ayrılmaktadır. Hristiyan bağlamı kesin olarak tanımlanan Cleveland İyi Çoban heykelciği ise giysi ve yüz görüntüsü ile lahitler üzerindeki figürlerle benzerlik göstermekle birlikte, vücudun burkulması ve Hellenistik kral portrelerini yansıtan ifadesi ile farklı bir formdadır. Masa ayaklarında işlenen çoban figürlerinin giysilerinin tıpkı Cleveland heykelciğinde olduğu gibi bol ve yarım kollu olan tuniklerden oluşmasının yanı sıra, figürün her iki yanında duran koyunlar ve bazı örneklerde görülen ağaç kütükleri biçimindeki destekler de Hristiyanlığı çağrıştıran en önemli özelliklerdendir. Bu figürlerin birçoğunda gözlemlenen frontalite ile sakalsız ve ideal yüz hatlarına eşlik eden arkaistik saç stilleri Hermes Criphoros'tan etkilenen nitelikler olarak göze çarpmaktadır. Aynı zamanda çoban figürleri hakkındaki tartışmaların kaynağını oluşturan tüm bu özellikler, bakış açılarına göre şekil değiştirebilmektedir. Öyle ki, Erken Hristiyanlık Dönemi'nde kriophorosun belirli bir kaynaktan yoksun olarak anlatısal bir görüntü yerine izole edilmiş ve çerçevelenmiş bir amblem niteliğinde kabul edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bunun nedeni, izole edilen çoban figürlerinin Hristiyan veya Hristiyan olmayan bağlamlarda biçimlerini değiştirmemesi ve herhangi bir bağlamsal referans olmaksızın bir görüntünün Hristiyanlığını belirlemenin çoğu zaman imkânsız olmasıdır. Nitekim Hristiyan sanatının, pastoral alegorinin orijinal anlamıyla bağlantılı olduğuna dair kandiller veya bazı lahitler üzerinde gözlemlenmekte, bu nedenle bazen sınırlar belirsizleşmektedir¹¹³. Dolayısı ile metinsel bir referans olmaksızın İyi Çoban olarak nitelendirilen figürler Hristiyanlıkla ilgili imgeler olarak yorumlanabileceği gibi pagan unsurları olarak da değerlendirebilmektedir. Ancak Erken Hristiyanlığın bu imgeyi pastoral gelenekten miras aldığı ve bu imgeyi yeni anlamların iletilmesi için kullanarak zenginleştirdiği yadsınamaz¹¹⁴. Bu panoramada, Hristiyan çoban metaforlarını karakterize eden imgeler ve bir anlamda muğlaklık şaşırtıcı değildir.

Erken Hristiyanlık Dönemi'nde popüler olan ve dönemin bakış açılarını yansıtan alçakgönüllü İsa konsepti, zaman geçtikçe beklentileri karşılayamamış ve sahneler daha güçlü figürlere doğru evrilmiştir. Bunun sonucunda, İyi Çoban Motifi'nin Konstantin Dönemi sonrasında, özellikle MS 5. yy'ın başlarında neredeyse tamamen ortadan kalktığı görülmektedir¹¹⁵. Bu şaşırtıcı gelişme hakkında B. Ramsey, bazı nedenler öne sürmüştür. Bunlardan ilki, kilisenin artık Mesih'in görkemini öne çıkararak alçakgönüllü bir çoban ikonografisinden kurtarmak istemesidir. İkincisi, Mesih'i toplumda daha saygın imgeler olan öğretmen ya da kral rolüne uygun görmeleri ve

¹¹³ Himmelmann, 1974: 168-169.

¹¹⁴ Marchioni, 2018: 3.

¹¹⁵ Jensen, 2000: 40. Ayrıca MS 4. yy'da Mesih'in bu görsel motifinin yavaş yavaş değiştirildiği ve hem çoban hem koyun olarak çelişkili kimliğini gösteren *agnus dei* olarak daha sık tasvir edilmeye başladığı görülmektedir, Freeman, 2015: 190-194.

yeterli dogmatik içeriği yansıtmaması sebebiyle bu tasvirde vazgeçmiş olmalarıdır. Üçüncü olarak Konstantin Dönemi sonrası toplumda yer edinen ve bu sebeple korunmaya çok ihtiyaç duymadıkları bir durumda olmalarıdır. Toplum içerisinde yükselen konumları nedeniyle daha güçlü bir karakter ile temsil edilerek kendi öz benliklerine tatmin duygusunu yaşatmaya çalışmış olabilirler¹¹⁶. R. M. Jensen, İyi Çoban ikonografisinin ortadan kalkmasıyla ilgili dördüncü ve eksik bir değerlendirmenin bulunduğunu ve bunun MS 4. yy'ın sonlarından, MS 6. yy'a kadar literatürdeki imgenin kırılışı olduğunu ve sanatsal tasvirlerin azalmasına rağmen patristik yazarların bu konudan bahsetmeye devam ettiğini ifade etmektedir¹¹⁷.

Değerlendirme ve Sonuç

Omuzlarında bir hayvan taşıyan figürlere ait örneklerle, Prehistorik Dönemin sonlarından Geç Antik Çağ'a kadar uzanan zaman diliminde karşılaşılmaktadır. Ancak bu süre zarfında majör bir değişim geçirmeyen görüntü kalıpları, çeşitli coğrafyalarda farklı anlamlar üstlenmiş, kullanıldıkları coğrafyanın kültürüne ve üretildikleri dönemin üslubuna uyumlu olarak diğer kültürlerle aktarılmışlardır. Zaman içerisinde politik, dini, alegorik veya gerçekçi bir kavram niteliğinde çeşitli anlamlar üstlenen bu motifin, Grek Dünyası'ndaki yeri daha çok dini bağlamda olmuştur. Buna göre; Hermes Kriophoros'un bir festival kapsamında enkarne edilmesiyle birlikte yayılan bu kültü simgeleyen ve günümüze ulaşan en gerçekçi görüntünün Kalamis tarafından Tanagra'lılar için yapılan Hermes Kriophoros Kült heykeli olduğu öne sürülmektedir. Bu bağlamda incelenen örneklerin frontalite ve ideal bir yüze sahip olan görüntüleri, Arkaik Dönemde sıkça kullanılan helezonik buklelerin boncuk sırası biçiminde yansıtılan saç stili ile harmanlanmış ve ikonografi daha sonraki dönemlerde de tercih edilmiştir. Mevcut şemanın Geç Antik Çağ'da yer bulması, Roma İmparatorluk Dönemi'nin başlarında bir Yahudi mezhebi olarak ortaya çıkan ve kendine ait bir ikonografiye sahip olmayan Hristiyanlığın, alçak gönüllük ve saygınlık ideolojisini yansıtmak amacıyla, hâkim din olan paganizmin motif stokundan yararlanmasıyla olmuştur. Bunu gerçekleştirirken yalnızca görüntü kalıplarını değil, karakterlerin bazı sıfatlarını da bünyesine almış, böylece bu yeni dini benimseyen insanlara yabancı olmayan ve kişilerin görüntüyü kendi kültürel geçmişinin önerdiği gibi yorumlayabildiği güvenli bir yol yaratılmıştır.

Hermes Kriophoros'tan, İyi Çoban'a uzanan ikonografik aktarım ise tüm örneklerde idealize edilen yüz kapsamında gözlemlenirken, özellikle arkaik stilde işlenen saçların yukarıda bahsi geçen birkaç lahit ile birlikte, *monopodium*lara yansıdığı izlenmektedir. Bunun dışında çoban ikonografisi, pastoral ya da Hristiyan bağlamda kısa bir tunik giyen ve koç taşıyan sıradan çoban figürleri ile benzer biçimdedir ve ancak Hristiyanlığa ithafen kesin işaretler varsa dini bağlamı anlaşılabilir. Erken Hristiyanlık Dönemi'nde gemma, kandil, mozaik ya da fresklerde görülen Hristiyan donatılarıyla sarmalanmış çoban motiflerinin plastik sanatlara aynı ölçüde yansımaması, Yahudi geleneğinden kaynaklanan ve putperestliğe karşı miras

¹¹⁶ Ramsey, 1983: 376-377.

¹¹⁷ Jensen, 2000: 40.

alınan bir argüman¹¹⁸ olabilir. Öyle ki Aphrodisias antik kenti¹¹⁹ örneğinde olduğu gibi, MS 5. yy başlarında bile hala gözlemlenebilen dinsel çatışma ortamı; çoban figürünün, pagan veya Hristiyan, her iki tarafında kendinden bir parça bularak tercih edebileceği, tehlike yaratmayan kontekstinin Geç Antik Çağ'da sık tercih edilmesinin nedeni olabilir.

Kaynakça

- AYTEKİN, F., 2022. “Karia Stratonikeiası’ndan Bir İyi Çoban Heykelciği”, *Seleucia*, XII, ss. 123-137.
- BECHET, F., 2017. “A Fire Sap Willow On The Personality And Family Of The Pre-Hellenic Zeus”, *Revue Des Études Sud-Est Européennes*, Tome LV, ss. 29–39.
- BELLIDO, A. G., 1950. “Las dos figuras del "Buen Pastor" de Gádor”, *Archivo Español de Arqueología*, 23/78, ss. 3-12.
- BRECCIA, E., 1931. “Una Statuetta del Buon Pastore da Marsa Matrouh”, *Bulletin de la Société d’Archéologie d’Alexandrie*, 26, ss. 247-257.
- BRILLIANT, R., 1979. “II. The Classical Realm”, *Age of Spirituality : Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977 through February 12, 1978*, Eds.: Kurt Weitzmann, The Metropolitan Museum of art with Princeton University Press, New York, ss.126-182.
- CHITTENDEN, J., 1947. “The Master of Animals”, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Apr. - Jun., 16/2, ss. 89-114.
- CLERC, G. – LECLANT, J., 1994. “Osiris”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII.1, ss. 107-131.
- CLERC, G. – LECLANT, J., 1994. “Osiris”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII.2, ss. 79-91.
- DAWKINS, R. M., 1929. “The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta”, *Journal of Hellenic Studies*, Supplement 5, London.
- DINKLER, E., 1979. “Abbreviated Representations in V. The Christian Realm”, *Age Of Spirituality, Late Antique And Early Christian Art, Third To Seventh Century*, Eds.: Kurt Weitzmann, Published in Association with Princeton University Press, New York, ss. 396-448.
- DORIG, J., 1965. “Kalamis-Studien”, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 80, ss. 138–265.

¹¹⁸ Peppard, 2015: 252.

¹¹⁹ Aphrodisias'ta, MS 4. ve 5. yy'ın sonlarından itibaren paganizmin güçlü geleneksel duygusu ile Hıristiyan topluluk arasında yaşanan ciddi dini sürtüşmeler olduğuna dair düşündürücü kanıtlar bulunduğu ifade edilmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Smith, 2002: 151-156.

- DORIG, J., 1977. *Onatas of Aegina (Monumenta Graeca et Romana)*, Brill; Bilingual edición.
- FARNELL, L. R., 1909. *The Cults of Greek States*, Vol. 5. Oxford.
- FEUSER, S., 2013. "Monopodia – Figürliche Tischfüße aus Kleinasien. Ein Beitrag zum Ausstattungsluxus der römischen Kaiserzeit", *Byzas*, 17, İstanbul.
- FINNEY, P. C., 1990. "Good Shepherd," *Encyclopedia of Early Christianity*, New York: Garland, ss. 846-846.
- FRANCIS, J. E., 1998. "Re-writing Attributions: Alkamenes and the Hermes Propylaios", *ΣΤΕΦΑΝΟΣ: Studies in Honor of Brunilde Sismondo Ridgway*, Eds.: Kim J. Hartswick – Mary C. Sturgeon, Published By The University Museum, Philadelphia, ss. 61-68.
- FRANKLIN, D., 2014. *The CMA Companion Guide: A Guide to the Cleveland Museum of Art*, Cleveland Museum of Art.
- FREEMAN, J. A., 2015. "The Good Shepherd and the Enthroned Ruler: A Reconsideration of Imperial Iconography in the Early Church", *The Art of Empire Christian Art in Its Imperial Context*, Eds.: Lee M. Jefferson - Robin M. Jensen, Fortress Press, Minneapolis, ss. 159-195.
- FURTWÄNGLER, A. 1883–1887. *Le Collection Sabouroff. Monuments de l'Art Grec, 2 volumes*, Berlin.
- GOODE, S., 2021. "The Icon of the Vulva", *A Basis of Civilization, Journal of Archaeomythology*, 10, ss. 87-118.
- HADLEY, J., 2015. "The Shepherd who Saves: a Liturgical Symbol of Salvation", *ANAPHORA*, 9.2, ss. 71-102.
- HANNESTAD, N., 1999. "How did rising Christianity cope with Pagan Sculpture?", *East and West, Modes of Communication Proceedings of the First Plenary Conference at Merida (Transformation of the Roman World, 5)*, Eds.: Euangelos K. Chrysos - Ian Wood, Brill, ss. 173-204.
- HESBERG H., 2014. "Bukolik. Formkonstanz und Bedeutungswandel", *Formkonstanz und Bedeutungswandel, Morphomata*, Band 19, Eds.: Gunter Blamberger - Dietrich Boschung – Ludwig Jäger, Wilhelm Fink-Paderborn, ss. 229-252.
- HIMMELMANN, N., 1973. "Ein antikes Vorbild für Guercinos ‚Et in Arcadia ego?‘", *Pantheon*, 31, ss. 229–236.
- HIMMELMANN, N., 1974. "SARCOFAGI ROMANI A RILIEVO: Problemi di cronologia e iconografia", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III, Vol. 4, No. 1, ss. 139-177.
- JENSEN, R. M., 1999. *Encyclopedia Of Early Christianity Second Edition*, Eds.: Everett Ferguson, New York.
- JENSEN, R. M., 2000. *Understanding Early Christian Art*, Routledge, London and Newyork.

- KITZINGER, E., 1995. *Byzantine Art in the Making, Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art: 3th – 7th Century*, Harvard University Press, Cambridge.
- KLAUSER, T., 1960. “Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst”, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 3, ss. 113–124.
- LEBESSI, A. 2002. *Το Ιερό του Ερμή και της Αφροδίτης στη Σύμη Βιάννου Τα Χάλκινα Ανθρωπόμορφα Ειδώλια*, Βιβλιοθήκη της εν Αθηναίς Αρχαιολογικής Εταιρείας, αρ. 225. Athens.
- MARCHIONI, G., 2018. *Gathering the Shepherds Uses and Meanings of Pastoral Imagery and Shepherding Metaphors between 3rd and 6th Centuries*, Uniiverrsità di Bologna, Cultural Heritage Studies, Dottorato Di Ricerca In, Ciclo XXX.
- MENDEL, G., 1914. *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines des Musées Impériaux Ottomans*, Constantinople.
- MICHAELIDES, D., 2004. “Baubo and Priapos In Cyprus”, *Mediterranean Archaeology*, Vol. 17, Festschrift in Honour of J. Richard Green, ss. 307-309.
- MULLER, V., 1944. “The Prehistory of the "Good Shepherd"”, *Journal of Near Eastern Studies*, Apr., 3/2, ss. 87- 90.
- ÖZGAN, R., 1997. “Alkamenes'in Hermes Propylaios'u Üzerine Düşünceler”, *Türk Arkeoloji Dergisi*, 51, ss. 162-193.
- PEPPARD, M. 2015. “Was the Presence of Christ in Statues? The Challenge of Divine Media for a Jewish Roman God” *The Art of Empire Christian Art in Its Imperial Context*, Eds.: Lee M. Jefferson - Robin M. Jensen, Fortress Press, Minneapolis, ss. 225-269.
- PEPPARD, M., 2016. *The World's Oldest Church, Bible, Art, and Ritual at Dura Europos, Syria*, Yale University Press.
- PERROT, G. - CHIPIEZ, C., 1970. *Histoire de l'Art dans l'Antiquité. Tome IV: Judée, Sardaigne - Syrie – Cappadoce*, Published by Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1970.
- PROVOOST, A., 2004. “Pastor Or Pastor Bonus?: The Interpretation And Evolution of Pastoral Scenes in The Late Antiquity”, *Nederlands archief voor kerkgeschiedenis/Dutch Review of Church History*, Vol. 84, ss. 1-36.
- QUASTEN, J. 1946. “Der Gute Hirt in Frühchristlicher Totenliturgie Und Grabeskunst,” in *Miscellanea G. Mercati, Studi E Testi*, 121 (Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana), ss. 373–476.
- RAMSEY, B., 1983. “A Note on the Disappearance of the Good Shepherd from Early Christian Art”, *The Harvard Theological Review*, Jul., 1983, 76/3, ss. 375-378.
- SÁNCHEZ R. C. - GARCÍA M. A. G., 2014. “A Gem with Christian motifs at the Bilbao Fine Art Museum”, *Bilbao: Bilboko Arte Eder Museua*, 8, ss. 1-21.

- SCHACHTER, A., 1986. "Cults of Boeotia 2. Herakles to Poseidon", *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, Supplement 38.2. London.
- SIEBERT, G., 1990. "Hermes" *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V1, ss. 285-387.
- SIEBERT, G., 1990. "Hermes" *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, V2, ss. 199-283.
- SMITH, R. R. R., 2002. "The Statue Monument of Oecumenius: A New Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias", *The Journal of Roman Studies*, Vol. 92, ss. 134-156.
- SVOBODA, J., 2008. "Upper Paleolithic female figurines of Northern Eurasia", *The Dolní Věstonice Studies*, 15, ss. 193-223.
- TKACZ, C. B., 2002. *The Key to the Brescia Casket: Typology and the Early Christian Imagination*, Paris: University of Notre Dame Press, Institut d'Etudes Augustiniennes.
- VOUTIRAS, E. 1997. "Zeus", *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VIII-1, ss. 310-374.
- WEITZMANN, K., 1979. "II. The Classical Realm, Science and Poetry". *Age Of Spirituality, Late Antique And Early Christian Art, Third To Seventh Century*, Eds. Kurt Weitzmann, Published in Association with Princeton University Press, New York, ss. 254-262.
- WIXOM, W. D., 1967. "Early Christian Sculptures at Cleveland", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Mar., 54/3, ss. 67-88.
- WRIGHT G. E., 1939. "The Good Shepherd", *The Biblical Archaeologist*, 2/4 (Dec.), ss. 44-48.
- ZOLOTNIKOVA, O. A., 2020. "The Festival of Hermes Kriophoros in Tanagra (Boeotia): an Anthropological Interpretation", *Studia Antiqua et Archaeologica*, 26 (2), ss. 261-286.

İnternet Kaynakları

<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34493>

<https://www.clevelandart.org/art/1998.172>

<https://www.clevelandart.org/art/1965.241>

<https://www.britishmuseum.org/collection/image/188749001>



Fig. 1: Doğu Mısır Çölü'nde Bulunan, Omuzlarında Bir Hayvan Taşıyan Kadın(?) Figürü (Muller, 1944: 88, Fig 1)

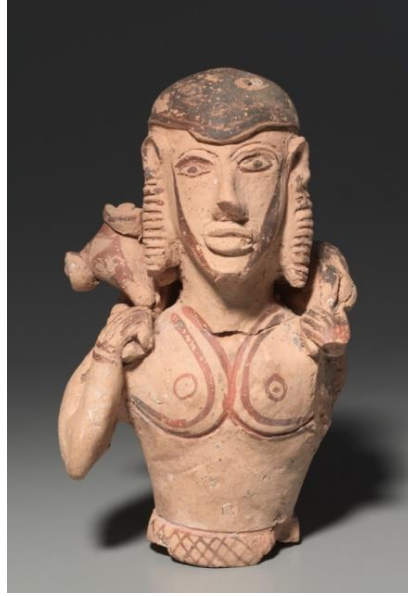


Fig. 2: Kriophoros Heykelciği, Terrakotta, Girit, MÖ 650-600
<https://www.clevelandart.org/art/1998.172>
(Erişim Tarihi: 24.07.2023)



Fig. 3: Kalamis Tarafından Yapılan Hermes Kriophoros Kült Heykeli (Siebert, 1990: 224, No: 285)



Fig. 4: Sözde "Criophore Sabouroff" Heykelciği (Furtwängler, 1883-1887: v. 2, Pl. 146)

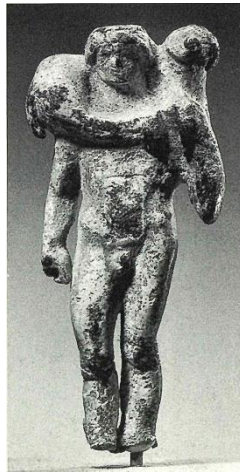


Fig. 5: Cahn Heykelciği (Siebert, 1990: 223, No: 279)



Fig. 6: Arkaik Döneme ait Bir Hermes Heykelciği (Siebert, 1990: 222, No: 260)



Fig. 7: MÖ 5. yy Başlarına ait Bir Hermes Heykelciği (Siebert, 1990: 223, No: 276a)



Fig. 8: İyi Çoban (Üstte) ve Adem ile Havva
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/34493>
(Erişim Tarihi: 24.07.2023)



Fig. 9:
Cleveland İyi Çoban Heykelciği
<https://www.clevelandart.org/art/1965.241>
(Erişim Tarihi: 24.07.2023)



Fig. 10: Gemma Üzerinde İyi Çoban İsa Alegorisi
<https://www.britishmuseum.org/collection/image/188749001>
(Erişim Tarihi: 24.07.2023)



Fig. 11: İsa Mesih'in İyi Çoban Olarak Betimlendiği, San Lorenzo fuori le Mura'da Bulunan Lahit
(Marchioni, 2018: 95, Fig. 59)