

## Sanat ile Dinin Mutual Yaşamı: Antikite ve Erken Hristiyan Sanatı Örneği

### The Mutual Life of Art and Religion: The Case of Antiquity and Early Christian Art

Dr. Öğr. Üyesi Görkem KUTLUER\*

DOI: 10.46641/medeniyetsanat.930617

#### Öz

Sanatın ereği yalnız kendine dönüktür ve kendi ontolojik katmanlarını aşan herhangi bir fonksiyona sahip bir ürüne sanat yapıtı diyebilmek kolay değildir. Estetik alanın dışına taşan bir fayda sağlayan görsel kültür ürünlerinin sanat sınıfına konulabilmesi için, konudan bağımsız olan plastik unsurların zaman içinde biçimsel bir devinim yaratması gerekir. Bu devinimin altını en güçlü biçimde çizen; sanatsal "form"un canlı bir organizma gibi mutasyonlar geçirebilen doğasını en iyi anlatan da, birbirine taban tabana zıt inançların ürettiği imajların biçim-akrabalıklarının kökenini anlamaya yönelik tutulan projeksiyonlardır. Yaşamak için birbirine ihtiyaç duyan ve bunun için de karşılıklı olarak fayda/hizmet sağlayan canlı türleri gibi 'din ile sanat' da uzun yüzyıllar boyu kaynak/servis ilişkisi içinde yaşamış; bu yolla birbirini geliştirmiştir. Bu makalede, din kurumunun kendi öğretilerini yaygınlaştırmak adına, sanatı bir propaganda enstrümanı olarak kullandığı dönemlerden hareketle, din ile sanatın mutual ilişkisi Antikite Sanatı ve Erken Hristiyan Sanatı üzerinden anlatılmaya çalışılacaktır. Çoğu, dini ritüellerin bir parçası olan Antik Dönem sanat ürünleri ile, sanatın büyüsel fonksiyonlardan tamamen temizlenmesi gerektiğini savunan ilk Hristiyanların himayesinde gelişen Erken Hristiyan Sanatının ürettiği bazı formlar karşılaştırılmalı olarak incelenecek, ortak semboller üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Antikite Sanatı, Erken Hristiyan Sanatı, Dini Semboller, Mitoloji

#### Abstract

The aim of art is only directed to itself, and it is not easy to describe a product as an artwork, which has any function that transcends its ontological layers. In order to be able to describe visual products that provide benefits beyond the aesthetic field like art, plastic values must create a formal evolution over time. The thing that underlines this evolution most strongly is this: Intellectual projections aimed at understanding the origin of the form-kinship of images produced by opposed beliefs. Like the species that need each other to survive and provide mutual benefits/services for this purpose, 'religion and art' have lived in a resource/service relationship for centuries; they have improved each other in this way. This article will explain the mutualist relationship between religion and art through the Art of Antiquity and Early Christian Art, starting from the periods when the religious institution used art as an instrument of propaganda to spread its doctrines. Ancient art products, which were a part of religious rituals, and some forms produced by Early Christian Art, which developed under the auspices of the first Christians, who argued that art should be completely cleansed from magical functions, will be analyzed comparatively and common symbols will be emphasized.

**Keywords:** Art, Antiquity Art, Early Christian Art, Religious Symbols, Mythology

\* Giresun Üniversitesi, Görele Güzel Sanatlar Fakültesi, kutluer.gorkem@gmail.com ORCID: 0000-0003-0395-4304.

## Giriş

Dinler olmasaydı sanat tarihi derslerinde bir dönem boyunca anlatılacaklar birkaç haftaya sığdırılabilirdi. Kaba bir hesapla M.Ö. 5. yüzyıldan 19. yüzyılın başına kadar üretilmiş sanatsal formlarda kullanılan dini temaların yoğunluğu, sanat tarihçilerini Antik Yunanistan rapsodları kadar Yunan mitolojisini bilmek, veya ortalama bir Hristiyanın daha üst düzeyde İncil sembolizmine hakim olmak durumunda bırakır. Sanatın dinden tamamen sıyrılmaya başlamasından sonra üretilen eserler ise, içerik bakımından dini öğeler taşımadıkları halde biçimsel yapıları açısından, dini resimlere çok şey borçludur. Çünkü içerik ve kavram değil ama, biçim doğurgan ve evrimseldir. Romanesk dönem elyazmasındaki bir minyatür ile Gotik üslupta üretilmiş bir resim arasında biçim merkezli bir genetik döküm yapılabilir. Hatta birbirine muhalefet eden biçimsel ideolojilerle bezeli Modernist sanat akımları için bile bu böyledir; bir akım tüm biçimsel varlığını diğerinin “değil”i olarak kurgulasa bile, dolaylı olarak diğerinin biçimine referans verir. Hal böyleyken konu ve içeriğin üretildiği dünya tersyüz de olsa, biçim bir gen havuzu gibidir ve yüzlerce yıl önce yaşayan bir gen tekrar aktive olabilir. Örneğin Rönesans resim ve heykel sanatı çok tanrılı dinin hüküm sürdüğü bir coğrafyada ortaya çıkmamıştır; ancak biçimsel olarak çok büyük ölçüde -çok tanrılı- Klasik Antikite sanat üslubu üzerine bina edilmiştir. Öyle ki Fransızca Re-naissance, yani “Yeniden Doğuş” ifadesiyle kastedilen aslında Antikite sanatsal üslubunun ürettiği biçimlerin ve metinlerinin yeniden doğuşudur. Metinlerarası okuma kavramını dünyaya kazandıran Rönesans insanları, Antikitenin değerli metinlerini tekrar dolaşıma sokmuşlardır. Antik Romalı düşünür, mühendis ve mimar Marcus Vitruvius Pollio’nun (M.Ö. 80-15) İmparator Augustus’un yaptıracığı binalar için kaleme aldığı “De Architectura” isimli, ‘yönerge’ veya ‘rehber kitap’ olarak nitelenebilecek eserinde açıkladığı oranlardan yola çıkan Leonardo da Vinci (1452-1519) Altın Oran’ı kuramsallaştırmış, insan bedenine uyarladığı oranları gösterdiği çiziminin adına da “Vitruvius Adamı” demiştir.



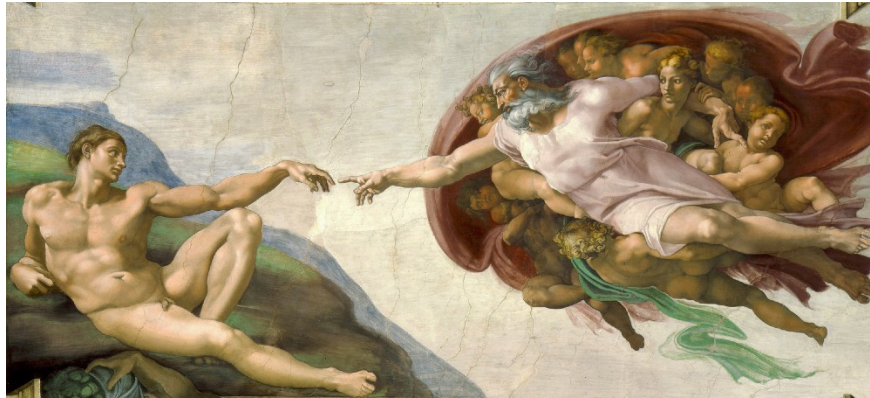
**Görsel 1.** Belvedere Torsu, Apollonios, M.Ö. 1, Vatikan Müzesi.

Düşünsel olan bir metinden biçimsel olan bir güzel sanatlar ürününe evrilen “Vitruvius Adamı” örneği, Antikite metinlerinin Re-naissance’ını (yeniden doğuşunu) açıklayabilmek için verilmiştir. Klasik Antik biçimlerin tekrar dolaşıma sokulması ise, Michelangelo’nun sık sık “öğretmeni” olarak tanımladığı bir heykelle; kaidesinin üstündeki yazıdan anlaşıldığı üzere M.Ö 1. yüzyılda Atinalı heykeltıraş Apollonios tarafından yapılan “Belvedere Torsu” ile örneklendirilebilir (Görsel 1).

Sistine Şapeli’nin tavanındaki “Kıyamet Günü” veya “Adem’in Yaratılışı” fresklerinde görülen figürlerle Belvedere Torsu’nun ilk bakışta farkedilen biçimsel soydaşlığı, Michelangelo ve bu tors arasındaki öğrenci-öğretmen ilişkisini mükemmel bir şekilde açıklar (Görsel 1-2-3).



**Görsel 2.** Kıyamet Günü<sup>1</sup> (Detay), Michelangelo, 1536-1541, Sistine Şapeli, Vatikan.



**Görsel 3.** Ademin Yaratılışı<sup>2</sup> (Detay), Michelangelo, 1508-1512, Sistine Şapeli, Vatikan

<sup>1</sup> St. Bartholomew (Bartholomeos), şehitliğinin kanıtı olarak, öldürüldüğü bıçağı elinde tutuyor ve kendi derisini aşağıya sarkıtıyor. Derideki yüz ise Michelangelo’nun otoportresi olarak yorumlanır.

<sup>2</sup> Tanrı (sağda) parmaklarıyla dokunarak Adem’e can veriyor.

Belvedere Torsu'nun hangi tanrının veya kiklopun tasviri olduğu tam olarak açıklığa kavuşmadıysa da, bir Yunan heykelinin parçası olduğu için, ilahi/kozmetik bir kişiliği yansıtmak ereğiyle yapıldığı bilinir. Michelangelo'nun, vaktiyle tanrısal bir "işlevi" olan ve parçalanmamış hali düşünülürken göz hizasından epey yüksekte bulunan bu torstan yola çıkarak kurguladığı freskler, 'din değiştirerek', Hristiyanların mabedlerinden birinde; hatta Papalık seçimlerinin de yapıldığı şapelde, farklı işlevle fakat aynı biçimlerle insana bu sefer daha da yukarıdan bakar. Demek ki sanatsal olanın sırtındaki din yükü indirildiğinde; -yani dinler değişse bile- biçimsel gelişim mümkündür ama ironik bir biçimde dinler olmasaydı o sanat yapıtları var olamayacağı için ortada evrimleşecek bir biçim, yani sanat yapıtı da olmayacaktı. Sanat yapıtına dönük estetik yaklaşım biçim merkezli olduğunda, ikonografik okumaya göre daha kapsamlı bir gen haritası çıkarılabilir. Bu önermede kullanılan "biçim merkezli yaklaşım" ifadesi, sanatın devamlılığını sağlayan hayati bir öneme sahiptir. Farklı dinler, birbirlerinden ödünç aldıkları formlar sayesinde yeni içerikler üreterek etki alanlarını genişletmiştir. Çelişkili gibi gözükse de, Yeni Ahit öğretilerinin yaygınlaşması için Erken Hristiyan Sanatının -çok tanrılı- Antikite üslubundan pek çok sembolik biçimi devralması gerekmiştir. Tek bir şartla:

## 1. İmgenin Büyüsel İşlevini Ortadan Kaldırmak

İlk Hristiyanlar Antik dünyanın imgelerinin efsun yaratma, mucize gerçekleştirme gibi uhrevi boyutlarından alabildiğine uzak durdular. Antik heykellerin tanrı ve tanrıçaları temsil etmeleri, dolayısıyla önlerinde tapınılan birer 'put' olmaları, yeni dini sanat yoluyla yaymanın sakıncalı olabileceğine dair görüşlerin oluşmasına neden oluyordu. Öte yandan okuma yazma bilmeyen geniş kitlelere de ivedilikle aktarılması gereken dini dogmalar vardı ve bunun da koşulu İncil'e özgü bir imgeler dünyası yaratmaktı. Fakat bu sefer imgeler günlük hayatta "kullanılan" bir sanat nesnesi olmaktan çok uzak olmalıydı (bir heykelin önünde inanç gereği eğilmek, o heykeli günlük hayatta 'kullanmaktır'). Çok tanrılı inanç sisteminin karşısında bir zafer kazanmaya odaklanmak durumunda olan kilise, sanat nesneleriyle kurulacak bir fantezi dünyasına son derece ihtiyaç duymakla beraber, toplumsal bellekte hâlâ çok taze yer tutan "kutsal sanat eseri" veya "ilahi bir güç tarafından yaptırılan eser" gibi yerleşik kavramları yıkmak zorundaydı.

Ortaçağ'da kutsal tasvirlerin yasaklanması yönünde atılan adımların ve ikonoklastların karşısında duranlar da işte bu sebeplerden, biçimin konuya göre durduğu yerin aşkınlığı üzerinden geliştirdikleri argümanlar ile konum almışlardır.

Karolenj ilahiyatçıları, yasaklanan kutsal tasvirlerin kullanıma açılmasını reddetmezler.<sup>3</sup> Aynı zamanda "(...) kutsal bir tasvire tapmanın aptalca olduğunu, ancak tasviri tehlikeli

<sup>3</sup> Kaynakça'da belirtilen Türkçe baskıda (2020: 184) "787 yılında kutsal tasvirlerin yeniden kullanımına izin veren Nikaia Konsili'dir. Karolenj ilahiyatçıları bu karara karşı çıkarlar (...)" yazmaktadır. Karolenj ilahiyatçıları sonraki satırlarda açıklanan sanat hakkındaki görüşleriyle, tırnak içine alınan cümlelerin uyumsuzluğu şüpheli geldiği için aynı satırlar bir de Fransızca baskısından (1997) kontrol edilmiştir. Kaynakça'da künyesi verilen Fransızca baskıda ise ilgili kısımda "787 yılında ikonoklastik katılığa karşı kutsal tasvirlerin yapılmasını yeniden sağlayan

sayarak yok etmenin de aptalca olduğunu, çünkü tasvirlerin onları kendi içinde geçerli kılan kendi özerk alanları bulunduğunu kanıtlamak amacıyla sanatın ve tasvirlerin doğasına ilişkin bir dizi incelikli görüş ileri sürerler (Eco, 2020: 184)”. Sanat nesnesi için kullandıkları “kendi içinde geçerli”, “kendi içinde özerk” ifadeleri kuşkusuz dini propagandayı sanat yoluyla yapmak üzere geliştirilmiş birer siyasi argümandır fakat yine de Heidegger’in “sanat başlı başına bir köken midir?” sorusunu anımsatır. İlahiyatçıların, tarikatların, hakkında görüş bildirdiği sanat henüz seküler bir sanat olmaktan çok uzak olsa da büyüsel işlevin sanattan sıyrılması, estetik ile ilgili düşüncelerin disiplinize edileceği sonraki yüzyıllar için verimli bir kültürel zeminin oluşmasına katkı sağlamıştır. Umberto Eco’nun (1997) Ortaçağ’da sanat ve tasvir yasağının karşısında konum alan ilahiyatçılar ve kimi tarikat mensupları tarafından yazılmış kitaplardan titizlikle ayıkladığı sanat görüşleri şu şekilde sıralanabilir:<sup>4</sup>

- Sanatın ürettikleri, birer dünyevi “iş”tir (opificia) ve bu işlerin mistik işlevleri olamaz.
- Hiçbir doğaüstü etki tasvirlerle hayat veremez.
- Hiçbir melek, sanatçının resim yapma sürecine katılmaz; sanatçıya yardım etmez.
- Sanatın kendisi nötrdür; konunun dindar veya dinsiz (hatta saygısız) olması onu icra edene bağlıdır.
- Tasvirde tapılacak ya da saygı duyulacak bir şey olamaz; (varolan) imge, sanatçının yeteneğine göre ya güzellik kazanır ya da güzellik kaybeder.
- Sanat, değerini bir azizi tasvir etmesinden almaz; iyi yapılmış olmasından ve değerli materyalleri ihtiva etmesinden alır.

Okuma yazma bilmeyen geniş kitlelere Hristiyanlık öğretilerini aktarmak için resim ve heykellere başvurma zorunluluğu, bir yandan da kurulacak olan imajların putlaşması ihtimalinin karşısında duyulan kaygılar, ilahiyatçılara bu ve buna benzer bir dizi “kural” yazdırdı. “Bunun sonucu olarak görüntü ve imge, eski dinlerdeki büyüsel gücünden yoksun kılındı (ama bu sırada, sıradan insanın bu görüntülerin büyüsel gücü olduğuna inanmaya devam ettiğini de söylemeliyiz) ve simge haline gelerek yeni bir varlık kazandı” (Bazin, 2015: 138).

Tüm bunların doğal bir sonucu olarak, Antikite’nin yüzyıllar boyu damıtarak rafineleştirdiği plastik dilin; yani sanat üslubunun mükemmele; “ideale” yakın yapısal katmanları tersyüz edilmek zorunda kaldı. Çünkü yukarıda sıralanan önlemlerin başat ilkeler olarak saptandığı, sanat nesnesine “yeni bir gerçeklik” kazandırma projesi, bir de Platonik bir ideal dünyanın ürünü olarak “kusursuz” formlarda sunulursa, imgenin büyüsel gücünü ortadan kaldırma girişimi başarısızlığa uğrayacaktı. Bu nedenle Erken Hristiyan Sanatı kendisinden iki yüzyıl önce üretilmiş bir Antik Yunan heykelinin yanında oldukça primitif gözükür. Bazin’in (2015) Hristiyan sanatının ilk örneklerindeki plastik unsurları özetlediği satırlar şöyledir:

---

*kurum İznik Konsili’ydi (Concile de Nicée). Karolenj ilahiyatçıları bu kararı reddetmediler (...)* yazmaktadır.

<sup>4</sup> Bu makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir.

*“İmgeler ve görüntüler, sanki uçuyormuş gibi ve gerçekdışı bir asıltı halinde görünüyordu ve yerle birlikte ufuk hattı da belirtilmiyordu. Olaylar da yer üzerinde ya da gökyüzünde değil, ideal bir dünyanın<sup>5</sup> soyutlaşmışlığı içinde gerçekleşiyor gibiydi. Kompozisyondaki birçok öğe, somut gerçeklikteki büyüklükleri içinde değil, bunu yapan sanatçının kafasındaki fikre göre belirleniyor ve bu bakımdan, eski Mısır ve Mezopotamya sanatında olduğu gibi önemli kişiler, yanlarındaki kalabalığın üzerinde bir kule gibi yükselen büyük boyutlarda tasvir ediliyordu. Manzara resimlerinde de aynı kalıpcı anlayış ağır basıyordu ve dağlar bir kum yığını ya da koskoca bir bina, küçük bir tabure boyutunda tasvir ediliyordu. Bu anlayışta katıksız bir manevi hiyerarşi, varlıkların maddesel ve somut boyutlarının yerini almıştı (2015:138)”*

Sanatın büyüsel işlevini ortadan kaldırmaya dönük telkinlere ve buna paralel olarak üretilen yeni sanatsal üsluba kısaca göz atıktan sonra Erken Hristiyan sanatının Antikite sanatından devraldığı sembollere değinmeye başlanabilir.

## **2. İnançın Ürettiği Biçimler: Antikite Sanatı ve Hristiyan Sanatındaki Bazı Benzer İmgeler**

“Yaratıcı düşüncenin odağı her zaman öncekidir ve daha sonra -mecburen- zamanın dilinde işlenir.”  
Joseph Campbell (1991: 8)

Çoğu kaynakta Hristiyanların ilk üç yüzyıl boyunca gizlenmek için yeraltına katakomp adı verilen mimari yapılar inşa ettiği yazılıdır. Harries (2010), genel kanının aksine katakompların birer saklanma yeri değil; defin yeri olduğunu belirtir. Zaten bu nedenle Roma’daki katakomplarda cenaze protokollerinin ve dolayısıyla İncil’deki ilgili sahnelerin anlatıldığı 45.000 kadar elyazması bulunduğu ve bunların önemli bir bölümünün de kesin ve net Hristiyan sembolleri barındırdığından bahseder. Hristiyan sanatının ilk örneklerinin yer aldığı bu elyazmalarındaki minyatürlerde ve katakomplardaki fresklerde Antik Roman Sanatının ürünü olan kimi kültürler yeni bağlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Dinler tarihine ve buna bağlı olarak gelişen sanat ürünlerine bakıldığında sıklıkla görülen bu ve benzeri durumları; yani kadim kültürel imgelerin değişen dünyaya adapte olma halini Gönül Tekin (2009), “eski elbiselerinden soyunup yeni elbiseler giymek” olarak ifade eder. Politik ve sosyal değişimler, kültür ürünlerinin de uyumlanmasını; yeni kontekstler ve anlamlarla güncellenmesini gerektirmiştir. Yeni doğan bir dinin oluşturmaya çalıştığı kültürel ortamı, geçmişin tamamen kesilip atılması olarak görmek oldukça naif bir yaklaşımdır. “Mitolojideki tanrıların, tanrıçaların yüzyıllar içinde bazen meleklerle, azizlere, peygamberlere, genel olarak hükümdarlara, sultanlara dönüştüğünü, hatta Hz. Süleyman, Hz. İsa gibi tarihî şahsiyetlerin de hüviyetlerinde kendilerini muhafaza ettiklerini görüyoruz (Tekin, 2009: 185)”.

<sup>5</sup> Buradaki “ideal dünya” ile Platoncu bir gönderme yapılmamakta, ancak cehennemi de içinde bulunduran öteki dünya fikrinden bahsedilmektedir.

Bu dönüşüm, Antikite mitolojisinden Hristiyan sembolizmine devşirilen birkaç hikayeyle örneklendirilebilir:

### 2.1. Gaia (Toprak) ve Helios (Güneş):

Antik Yunan mitolojisinde yerin, yeraltının ve göğün yaratılmasında aktif rol oynayan, dağları ve denizleri doğuracak kadar güçlü, *kimseyle birleşmeden tek başına* da doğurabilen, *herkesin annesi* olarak da bilinen Gaia'nın, kendi oğlu Uranos'tan (gök) olma çocuklarının Hyperion ve Theai'yla birleşmesi sonucu doğan Helios, *her şeyi gören* bir Güneş Tanrısı; hatta Güneş'in kendisi sayılan bir varlıktır ve başının etrafından daima parlak ışınlar çıkar (Özgürlük Anıtı'nda olduğu gibi) (Görsel 4). İsa'nın betimlendiği erken dönem fresklerinde de sıklıkla benzer bir imge görülür.



**Görsel 4.** Helios, Truva'daki Athena Tapınağı, MÖ 280-300, Bergama Müzesi, Berlin.

Başın etrafından çıkan ışınlar, daha sonraki dönemlerde standardize olmuş (Görsel 5), genelde sarı ve altın tonlarıyla renklendirilen hale formuna ulaşmış, İncil'de adı geçen tüm kutsal figürler için kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca Hristiyan sanatında Güneş de

başlı başına İsa'nın sembolüdür. Tek başına doğuran Gaia ile Meryem arasındaki benzerlik de oldukça dikkat çekicidir.



**Görsel 5.** Bir İsa tasviri, (Diesis/Yakarış sahnesinden detay) 11. Yüzyıl, Ayasofya, İstanbul.

## 2.2. Orpheus

Bazen de bu dönüşüm, sanat tarihçilerin sonradan analiz edeceği türden değil, doğrudan gerçekleşir ve Antikite'nin kozmik kahramanlarının Hristiyan sanatının ilk örneklerinde açıkça resmedildiğine tanıklık edilir; tabii ki İncil'deki sahneleri aktarmak üzere... Roma'daki Domitilla Katakompı'nda bulunmuş tavan resimlerine bakıldığında, çaldığı lirle en yırtıcı hayvanları bile büyülemesiyle meşhur, şair Orpheus görülür (Görsel 6).



**Görsel 6.** Kurtarıcı Orpheus (Orpheus the Savior), Domitilla Katakompı, Roma, MS 3. yüzyıl.



Orpheus'un etrafındaki;

*"sekiz panelin dördünde, Eski ve Yeni Ahit sahneleri bulunmaktadır: Sapanıyla Davut (sol üstte), aslanın ininde Daniel (sağ altta), Musa kayadan su çekmekte, İsa ise Lazar'ı diriltiyor. Bunların arasında dört hayvan sahnesi vardır, -ikisi ağaçların arasında- pagan kültüründeki alışıldık kurbanlık canavar imgesi olan boğayı; diğer ikisinde ise, Eski Ahit'te yer alan koçu görüyoruz" (Campbell, 1991: 8).*

Burada merkezde yer alan tasvirin İsa'yı değil de Orpheus'u temsil etmesi alışılmışın dışında olsa da bizi şaşırtmamalıdır; Bazin'a (2015: 146) göre "Orpheus, İsa'nın habercisi bir imge gibiydi (...)" . Bununla beraber, Orpheus'un şiir ve bestelerinin, insanlığın kökenini anlatan birer "bilgilendirici, haber verici" kaynak olduğu düşünülür. Antik Yunan'da Orpheus Tarikatı ya da Orphik olarak bilinen din hareketinin de Orpheus tarafından kurulduğu bilinir (Erhat, 2019: 231). İnsandaki tanrısal gücün bedende kapalı kaldığını ve günahlardan arınmak için bir vücuttan diğerine geçmek durumunda olduğunu savunan dini mitosa göre Orpheus da tıpkı İsa gibi mucizeleri olan bir "kurtarıcı" sıfatıyla anılır.

### 2.3. Balık

Orpheus-İsa ilişkisinin bir başka boyutu da balık figürüdür. Romanya'da bulunan, M.S 3. veya 4. yüzyılda yapıldığı tahmin edilen "Kutsal Orphik Kasesi"nde betimlenen Orpheus'un bir elinde olta, diğer elinde bir file-torba, ayağının dibinde de balık vardır (Campbell, 1991: 12). İsa'nın da bir balıkçı olarak tasvir edildiği resimler oldukça fazladır. Balık, mecazi olarak Hristiyanların vaftiz sularında "yüzmesi" ve İsa'nın kendisiyle ilişkilendirilir. İlk Hristiyan sembollerinden veya daha yerinde bir ifadeyle, şifrelerinden olan iki yarım ay formundan üretilen basit balık biçimi "İsa" demektir. Bu şifre Yunanca'da balık anlamına gelen "ICHTHUS" kelimesinden üretilmiştir. Kelime parçalara ayrıldığında Yunanca'da "İsa Mesih, Tanrı'nın Oğlu, Kurtarıcı" ifadesinin kısaltmaları görülür:

I: Iesous = Jesus = İsa

CH: Christos = Christ = Mesih

TH: Theou = (Of) God = Tanrının

U: Uios = Son = Oğlu

S: Soter = Savior = Kurtarıcı

Balık kelimesinden üretilen bu akronim, katakomplarda balık formundaki basit çizimlerle ima edildiği gibi, doğrudan "ichthus" kelimesinin duvarlara yazılmasıyla da görülür. Her iki durumda da şifrelenen cümle "İsa Mesih, Tanrı'nın Oğlu, Kurtarıcı"dır.

### 2.4. Çoban

*"Ben iyi çobanım. İyi çoban koyunlar için canını feda eder."*  
(John 10:11)-İncil

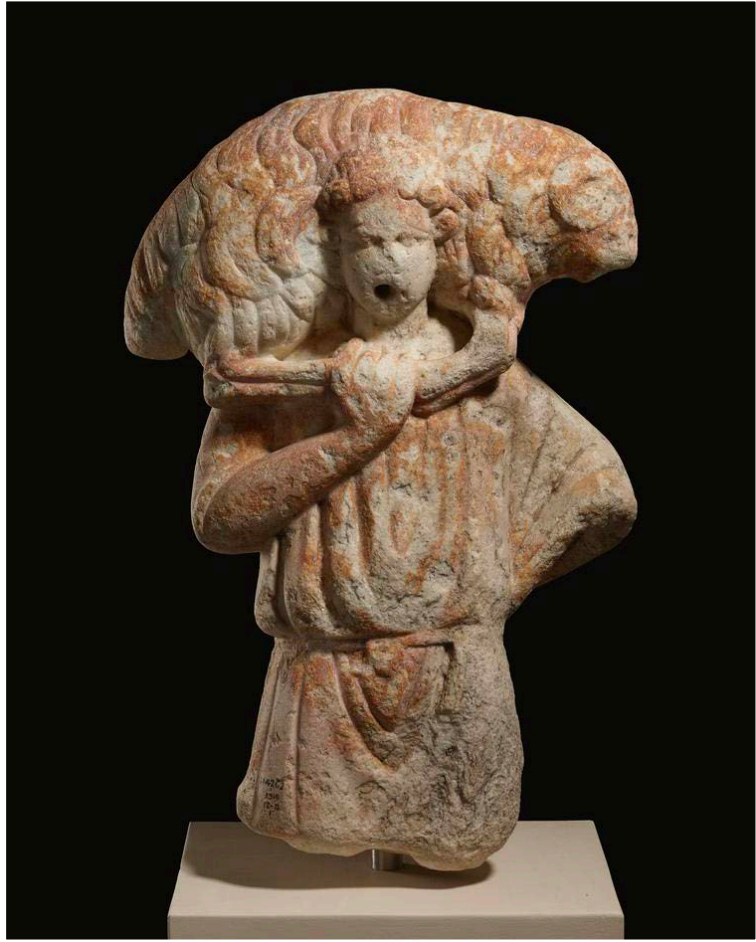
“İyi çoban” metaforuna İncil’deki ayetlerde ve İsa’nın çoban olarak tasvir edildiği resimlerde sıkça rastlanır (Görsel-7). İncil’de yalnız İsa’nın değil, İbrahim, Yakup, Musa, Davut gibi şahsiyetlerin de çobanlık yaptığı vurgulanmaktadır.

Hayvan sürüsünü kullarla, çobanı da tanrısal figürlerle ilişkilendirme geleneği Antik Roma ve Yunan kültürlerinde de sıkça görülür. Örneğin Pan; hayvanların ve “çobanların çobanı”; tanrısı olarak tanımlanır.

Hermes de çobanlıkla ilişkilendirilir; şehrin surlarında bir koç taşıyarak salgın hastalığın yayılmasını önlediği söylenir. Ancak “Altın Post” efsanesinde olduğu gibi, kuzu, koyun ve Hermes figürlerinin bulunduğu çok sayıda başka mitos da vardır. Bu mitosların anlatıldığı kompozisyonlara “kriofor” veya “kriophoros” denir (Görsel 8).



**Görsel 7.** (Solda) Philippe de Champaigne, “İyi Çoban”, 1650-1660, Palais des Beaux-Arts de Lille.



**Görsel 8.** (Sağda) “İyi Çoban” Hermes Kriophoros, The British Museum, Londra.

## 2.5. Kuzu-Koyun-Keçi

*“Yuhanna ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini gördü ve şöyle dedi: İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın Kuzusu!” (John 1:29)-İncil*

Hristiyan resminde İsa'nın bir diğer hayvan sembolü de kuzudur. “Tanrının Kuzusu” ya da “Agnus Dei” isimli kompozisyonlarda İsa figürü yer almasa bile, kuzu formuyla gösterilmeye çalışılanın İsa olduğu anlaşılır (Görsel 9).



**Görsel 9.** Francisco de Zurbarán, “Agnus Dei”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1635-1640, Museo Del Prado, Madrid.

Zurbarán'ın bu resminde göstergeyi kuran; yani tasvirin İsa'yı işaret ettiğini anlamamızı sağlayan, resmin ismidir; “Agnus Dei” rahat bir analiz yapabilmemizi sağlar. İkonografik açıdan incelerken, içinde İsa olmayan, eser künyesiyle de yukarıda olduğu gibi bir gönderme yapmayan kuzulu/koyunlu tasvirler “İsa resmi” diyebilmemiz için, hayvanın başının etrafında hale olması gerekir (Görsel 10).



**Görsel 10.** Jan van Eyck ve Hubert, Altar Panosu (Detay) 1426-1432, St. Bavo Katedrali, Gent.

“Çoban” başlığı altında değinilen “bütün”ün tanrısı, “çoban” Pan’ın da, Antik Yunan resminde keçi-koyun başlı insan biçiminde tasvir edildiği bilinir.

*“Tanrıların, çokluk, insan kılığında değil de hayvan kılığında düşünüldüğü ilk zamanlarda Pan da keçi kafalıydı; sonradan bu keçi kafasından sadece boynuzlar ve sakal alıkonarak, yüzü insan yüzü oldu. (...) insanların, hayvanların uyuduğu kızgın, ıssız yaz öğlelerinde birdenbire, beklenmedik gürültüler koparır, dört bir yana ‘panik’ korkular saçardı. Marathon Savaşı gecesi Persleri bu şekilde paniğe uğrattığı için, Atinalılar savaştan sonra tanrı Pan’a Akropolis eteğinde bir tapınak yaptılar. Pan sözü Yunanca’da ‘bütün’ anlamına geldiğinden Mistikler, sonraları Pan’ı her şeyi yapabilir bir tanrı payesine çıkardılar (Necatigil, 1988: 43).”*

Aşağıdaki resimde Pan’ın (sağdaki figür) yine bir “Pan-ik” havası estirdiği görülebilir (Görsel 11).



**Görsel 11.** “Pan; Kovalayan Çoban”, Antik Yunan Vazosu  
(Erken Klasik Dönem Üslubu), M.Ö. 470, Museum of Fine Arts, Boston.

Antikite ve Hristiyan sanat üsluplarının ortak imgelerinden bazılarına değinildikten sonra, ilahiyatçıların ve tarikatların yönlendirmeleriyle gelişen diğer sanatsal biçimlere de kısaca göz atılabilir.

### 3. Fakirin İncili

#### 3.1. Gotik Mimarideki Vitrayların Kökeni

*Tanrı ışıktır ve onda hiç karanlık yoktur. (John1:5)-İncil  
Yağmurlu bir günde bulutlarda gökkuşağının görünümü gibi,  
etrafındaki parlaklık da öyleydi.  
Bu, Tanrı'nın ihtişamının görünüşüydü. (Ezekiel: 1:28)-İncil*

İcra edildiği dönemde Opus Francigenum (Fransız İş) olarak tanımlanan ve 17. yüzyılda bilinen ismini alan Gotik Sanat, başrahiplerin birer küratör gibi çalıştığı; okudukları metinlerden aldıkları ilhamla sanatçıları yönlendirerek “işler” ürettirdiği bir akımdır. Dini metinlerdeki cennet ve tanrı betimlemelerini, yöneticisi oldukları katedrallerde simüle etmeye koyulmuş, bu yolla sanat terminolojisine yeni kavramlar kazandırmışlardır. Vitray sanatı bunlardan biridir.

Fransa'daki St. Denis Katedrali'nin başrahibi olan Suger, ışığın ve ışıkla birleşen renklerin katedralin içinde ilahi bir ortam yaratacağını öngördü ve 1137'de katedrale bir dizi yenilik yapmaya karar verdi. Binaya eklettirdiği büyük pencereler ve vitraylar bu yeniliklerin en önemlilerindedir. İncil'deki tanrısal figürler ve cennet, ışık ve gökkuşağı ile birlikte tasvir edildiği için, katedralin içinde benzer bir ortam yaratırsa Hristiyanların inancının güçleneceğini düşündü. Gözleri, dışarıdaki gün ışığına alışmış insanlar bir anda rengarenk ışıkların oynaştığı çok yüksek tavanlı bir iç mekâna girdiklerinde bu dünya ve öteki dünya ayrımını iliklerine kadar hissedecekler; Tanrı'nın evine girdikleri duygusuna kapılacaklardı. Vitraylar öylesine beğenildi ki, Avrupa'nın diğer büyük katedral ve kiliselerine hızla yayıldı. Zanaatkârların uzmanlaşması ve üslubun oturmasıyla birlikte yaratılmak istenen uhrevi etki yüzyıllar içinde gittikçe kuvvetlendi. Öyle ki 1250 ile 1400 yılları arasındaki Gotik Sanata “Işınlı Gotik” denir (Bazin, 2015: 201). Vitraylardaki ustalaşma, Gotik katedrallerin kapılarına dantel gibi işlenen ahiret sahneleri, iç duvarlardaki freskler, rölyefler ve heykellerdeki detaycılık, İncil'deki sahnelerin neredeyse eksiksiz bir halde aktarılabilmesine olanak sağlıyordu. Elyazması İncillerin çok pahalı olması ve okuma yazma bilseler bile sıradan insanların kitaba ulaşamamaları nedeniyle, bedavaya girilebilen bu mimari eserlere “Fakirin İncili (Poor Man's Bible)” de denmeye başlandı.

#### 3.2. Güçlü Tarikatların Etkisi

İlahiyatçıların sanatla ilişkisi açıklanırken tarikatların etkisi görmezden gelinemez. Fransiskan Tarikatı, bu etkiyi anlayabilmek için iyi bir örnektir. 13. yüzyılda Katolik Kilisesi'ne bağlı olarak Assisili Aziz Francis tarafından kurulan Fransiskan Tarikatı “yoksulluğa, acı çekmeye ve sadece Tanrı için yaşamaya” yoğunlaşmıştı (Hodge: 25). Bu nedenle beraber çalıştıkları sanatçıları, İsa'nın acı çektiği, azizlerin şehit edildiği, Hristiyanlık öğretilerini yaymaya çalışan din görevlilerinin işkencelerden geçirildiği acı dolu sahneleri resmetmeye yönlendirdiler. Francis'in tarikatı, bu saiklerle o kadar çok çalıştı ki zamanının sanat vakfı gibiydi. 1882'de Papa XIII. Leo, bu hizmetleri anmak için şu konuşmayı yapmıştır:

*“İnsanınkinden daha asil bir nefesin ve ilhamın vücut bulduğu Francis’in aklına; resim, heykel ve şiir sanatı endüstrisini canlandırdığı, yurttaşlarımızın zihnini bu yolla açtığı için çok şey borçluyuz. Dante bu sayede en büyük ve tatlı mısrasını buldu; Cimabue ve Giotto O’nun yazdığı tarihi konuları birer Parrhasius<sup>6</sup> kalemyle çizdiler ve ölümsüzleştirdiler. Ünlü mimarlar, gerek “Fakir Adamın Mezarı”, gerekse birçok mucizenin tanığı olan “Meleklerin Aziz Meryemi Kilisesi” gibi görkemli eserleri yapma nedenlerini Francis’in varlığı olarak olarak gördüler”<sup>7</sup> Papa XIII. Leo*

Fransiskanlar, başta Cimabue ve Giotto olmak üzere dönemin önde gelen sanatçıları himayeleri altına aldıkları için, özellikle Cimabue’nin yapıtlarında Aziz Francis tasvirine çok sık rastlanır (Görsel 12).



**Görsel 12.** Cimabue, “St. Francis of Assisi (Assisili Aziz Francis)” (fresk detayı), 13. yy., St. Francesco Kilisesi, Assisi.

Sanatla kurduğu ilişki bakımından önemli olan başka pek çok tarikat vardır. "Fakirin İncili"ni tüm Hristiyanlar için ulaşılabilir kılmaya çalışan bu tarikatlardan herbiri kendi meşrebine göre, farklı sanat anlayışlarını yaygınlaştırmaya çalışmış, çoğu da devlet tarafından desteklenmiştir.

<sup>6</sup> Antik Yunanistan’ın en meşhur ve yetenekli ressamlarından biri.

<sup>7</sup> Bu makalenin yazarı tarafından çevirilmiştir.

## Sonuç

Farklı dinlerin ürettiği görsel sembollerin geçişkenliğinin "Erken Hristiyan Sanatı ve Antikite Sanatı" örneklemleri üzerinden açıklandığı ve din kurumunun sanatla kurduğu bağı ele alan bu makalede, sanat yapısının sınırlarına çok fazla değinmeden, sanatın ne'liğini estetik disiplinine göre tartışmadan, görsel kültürün bazı tarihi olgularından bahsedilmeye çalışılmıştır. Ancak yine de birkaç hususa değinmek gerekir: Kuşkusuz, sanatla tasarımı ayıran en önemli faktör işlevdir. Dünyanın en pahalı ağacının kullanıldığı, yapımında en yetenekli mobilya ustalarının çalıştığı, en zarif işçiliğin ürünü olan bir masa, nihayetinde üzerine bir şeyler koyma ihtiyacını karşıladığı için sanat yapıtı olma niteliğinden yoksundur. Bir sorun çözen (masa örneği için eldeki bir objeyi bırakmak, bilgisayarı, tabağı koymak için bir yere gereksinim duymak 'bir sorundur'), somut bir işlevi olan, günlük hayatta kullanılan ürünlere tasarım denir. Öte yandan, bu makalede kullanılan "sanat" ürünleri de vaktiyle bir sorunu çözmüşler: Dini öğretileri geniş kitlelere ulaştırma sorununu... Tabii ki insanlığın kültürel varlığının önemli parçası olan bu din konulu resim ve heykellerin sanat olmadığı iddia edilemez; ama çağımızın estetik bilincinin çok uzağında olduklarını, salt sanat amacıyla yapılmadıklarını, seküler olmadıkları için özgür de olmadıklarını, zaten öyle bir kaygıların da olmadığını belirtmek gerekir. Yine de giriş bölümünde değinildiği gibi, yüzde yüz dini saiklerle yapılmış bir resim bile, daha sonraları üretilen sanatlar için biçimsel bir miras bırakır. Bu nedenle sanatın ontolojik katmanlarının dışında kalan; yapıt ile alımlayıcı arasındaki ilişkinin biricikliğini bozacak, alımlayıcının estetik yargıya ulaşmasına engel olacak kadar çok sayıda propaganda metni taşıyan din merkezli 'sanatları' sanat tarihi derslerinin temeline yerleştiriyoruz. Çünkü sanat, konudan ve içerikten bağımsız olarak kendi içinde durdurulamaz bir canlılığa sahiptir. "Biçimsel evrim" olarak ifade ettiğim gelişme de bu canlılık sayesinde olmuş; sanatçılar plastik unsurları kullanma deneyimleri sayesinde -bana göre sırtlarında bir kambur gibi olan- din temalı siparişlerin propaganda işlevini "aşmış" ve sadece sanata dönük olan ereği yakalayarak, dinle kurdukları mutualistik yaşam ilişkisinin ötesine geçmişlerdir.

## Kaynakça

- Bazin, G. (2015). *Sanat Tarihi / Sanatın İlk Örneklerinden Günümüze*, Çev: Selahattin Hilav, İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Campbell, J. (1991). *The Masks of God: Creative Mythology, Volume IV*, London: Penguin Publishing.
- Eco, U. (1997). *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Éditions Grasset & Fasquelle, pour la traduction française. (LIVRE1, (978-2-246-78471-5) <https://livre1.com/lis/art-et-beaute-dans-lesthetique-medievale/chapitre-34> / Erişim Tarihi: 08.02.2021).
- Eco, U. (2020). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

- Erhat, A. (2019). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harries, L. (2010). *Christian Themes in Art: The First Christian Art and its Early Developments*, Transcript of Gresham College Lecture - 20 October 2010, London: Museum of London.
- Hodge, S. (2018). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*, Çev: Emre Gözgülü. İstanbul: Domingo Yayınevi
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Papa XIII. Leo. (1882). *Auspicato Concessum*, Encyclical Of Pope Leo XIII On St. Francis Of Assisi., Rome. [http://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_17091882\\_auspicato-concessum.html](http://www.vatican.va/content/leo-xiii/en/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_17091882_auspicato-concessum.html) adresinden, 17.02.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Tekin, G. (2009). *Divan Edebiyatındaki Bazı Motiflerin Mitolojik Kökenleri*, Journal Of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları, Vol:33/II, Publication: Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations.
- İncil. (<https://www.biblegateway.com> / Erişim Tarihi: 14.02.2021-15.03.2021.)

### Görsel Kaynakçası

- Görsel 1. Apollonios, Belvedere Torsu, M.Ö I.  
(<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html> / Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Görsel 2. Michelangelo Buonarroti, Kıyamet Günü (Detay)  
(<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html> / Erişim Tarihi: 14.02.2021).
- Görsel 3. Michelangelo Buonarroti, Ademin Yaratılışı (Detay),  
(<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta/storie-centrali/creazione-di-adamo.html> / Erişim Tarihi: 14.02.2021).
- Görsel 4. Helios, Truva'daki Athena Tapınağı, Bergama Müzesi, Berlin, M.Ö 280-300  
(<https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/temple-athena-ilion-helios-metope> / Erişim Tarihi: 14.02.2021).
- Görsel 5. İsa tasviri, (Diesis / Yakarış sahnesinden detay), Ayasofya, İstanbul, M.S. 11.  
([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Christ\\_Pantocrator\\_mosaic\\_from\\_Hagia\\_Sophia\\_2744\\_x\\_2900\\_pixels\\_3.1\\_MB.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Christ_Pantocrator_mosaic_from_Hagia_Sophia_2744_x_2900_pixels_3.1_MB.jpg) / Erişim Tarihi: 08.03.2021).
- Görsel 6. Kurtarıcı Orpheus (Orpheus the Savior); Domitilla Katakompü, Roma, MS 3. Yy.  
(<http://www.edwardcarpenter.net/ecpcc12.htm> / Erişim Tarihi: 03.03.2021).



- Görsel 7. Philippe de Champaigne, “İyi Çoban”, 1650-1660, Palais des Beaux-Arts de Lille.  
([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Champaigne\\_shepherd.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Champaigne_shepherd.jpg) / Erişim Tarihi: 02.04.2021).
- Görsel 8. “İyi Çoban” Hermes Kriophoros, The British Museum, Londra.  
(<https://www.britishmuseum.org/collection/image/137953001> / Erişim Tarihi: 02.04.2021).
- Görsel 9. Francisco de Zurbarán, “Agnus Dei”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1635-1640, Museo Del Prado, Madrid (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b> / Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Görsel 10. Jan van Eyck ve Hubert, Altar Panosu (Detay) 1426-1432, St. Bavo Katedrali, Gent. (<https://www.dw.com/en/newly-restored-ghent-altarpiece-reveals-humanoid-mystic-lamb/a-52163409> / Erişim Tarihi: 03.03.2021).
- Görsel 11. “Pan; Kovalayan Çoban”, Antik Yunan Vazosu (Erken Klasik Dönem Üslubu), M.Ö. 470, Museum Of Fine Arts, Boston.  
(<https://www.theoi.com/Gallery/K22.2.html> / Erişim Tarihi: 08.03.2021).
- Görsel 12. Cimabue, “St. Francis of Assisi (Assisili Aziz Francis)” (Fresk Detayı), 13. Yy., St. Francesco Kilisesi, Assisi. ([https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-8XXR9Q/\\$FILE/Cimabue-saint\\_francis\\_of\\_assisi\\_detail\\_.Jpg](https://img.wikioo.org/ADC/Art-ImgScreen-2.nsf/O/A-8XXR9Q/$FILE/Cimabue-saint_francis_of_assisi_detail_.Jpg) / Erişim Tarihi: 01.04.2021).