

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
DİNLER TARİHİ BİLİM DALI

**HIRİSTİYANLIKTA İKON: HİRİSTİYAN ANA
MEZHEPLERİNE GÖRE FARKLI İKON TÜRLERİNİN
TARİHSEL GELİŞİMİ, DİNSEL KULLANIMI VE
TEOLOJİK ÖNEMİ**

Mario MARÍA LÁZARO

158107041011

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Ahmet ARAS

KONYA-2019

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
DİNLER TARİHİ BİLİM DALI

**HIRİSTİYANLIKTA İKON: HİRİSTİYAN ANA
MEZHEPLERİNE GÖRE FARKLI İKON TÜRLERİNİN
TARİHSEL GELİŞİMİ, DİNSEL KULLANIMI VE
TEOLOJİK ÖNEMİ**

Mario MARÍA LÁZARO



158107041011

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Ahmet ARAS

KONYA-2019

| | | |
|---|---|---|
|  | T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü |  |
|---|---|---|

YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

| | | |
|------------|------------------------------|---|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Mario MARÍA LÁZARO |
| | Numarası | 158107041011 |
| | Ana Bilim/ Bilim Dalı | Felsefe ve Din Bilimleri/ Dinler Tarihi |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans |
| | Tez Danışmanı | Doç. Dr. Ahmet ARAS |
| | Tezin Adı | Hristiyanlıkta İkon: Hristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi |



Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan *Hristiyanlıkta İkon: Hristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi* başlıklı bu çalışma 20/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/ oy çokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

| Sıra No | Danışman ve Üyeler | | |
|---------|--------------------|---------------|------|
| | Unvanı | Adı ve Soyadı | İmza |
| 1 | Doç. Dr. | Ahmet ARAS | |
| 2 | Doç. Dr. | Nermin ÖZTÜRK | |
| 3 | Doç. Dr. | Salih AYDEMİR | |

Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fak. A1-Blok 42090 Meram Yeni Yol /Meram /KONYA

Tel: 0 332 201 00 60 Faks: 0 332 201 00 65 Web: www.konya.edu.tr E-posta: sosbil@konya.edu.tr

| | | |
|--|---|---|
|  KONYA | T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü |  NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ |
|--|---|---|



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

| | | | | |
|------------------|---|---|---|---------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Mario MARÍA LÁZARO | | |
| | Numarası | 158107041011 | | |
| | Ana Bilim/ Bilim Dalı | Felsefe ve Din Bilimleri/ Dinler Tarihi | | |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans | X | Dinler Tarihi |
| | | Doktora | | |
| Tezin Adı | Hıristiyanlıkta İkon: Hıristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi | | | |

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Öğrencinin Adı Soyadı
Mario MARÍA LÁZARO

İmzası

| | | |
|--|---|---|
|  KONYA | T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü |  NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ KONYA SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ |
|--|---|---|

ÖZET

| | | | | |
|------------------|---|---|---|---------------|
| Öğrencinin | Adı Soyadı | Mario MARÍA LÁZARO | | |
| | Numarası | 158107041011 | | |
| | Ana Bilim/ Bilim Dalı | Felsefe ve Din Bilimleri/ Dinler Tarihi | | |
| | Programı | Tezli Yüksek Lisans | X | Dinler Tarihi |
| | | Doktora | | |
| | Tez Danışmanı | Doç. Dr. Ahmet ARAS | | |
| Tezin Adı | Hıristiyanlıkta İkon: Hıristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi | | | |

Hıristiyanlıkta İkon: Hıristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi başlıklı bu çalışmada Hıristiyan ikonunun tarihsel, sanatsal ve teolojik yönleri odağa getirilerek incelenmektedir. İlk olarak, XI. yy.'daki Büyük Skizma öncesi döneme bakılarak ikon incelenmektedir. Sonra da, Büyük Skizma'nın sonucunda ortaya çıkan Ortodoksluğun ve Katolikliğin tarihsel gelişimine bakılarak ikon araştırılmaktadır. Teolojik temeli Enkarnasyon olayına dayandırılan ikon, Hıristiyanlıkta Tanrı'yla insanın arasındaki bir iletişim köprüsü olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, ikonun, katabatik fonksiyonundan dolayı, insanı Hıristiyan vahyinin gerçeklerine yaklaştırdığı ve anabatik fonksiyonundan dolayı, insanın Tanrı'ya tapma eylemini gerçekleştirebilmesine faydalı bir araç olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Hıristiyanlık, İkon, Büyük Skizma, Ortodoksluk, Katoliklik, Enkarnasyon, İnsan, Tanrı, Katabatik Fonksiyon, Anabatik Fonksiyon.

| | | |
|---|--|--|
|  KONYA | T.C. NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü |  NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ |
|---|--|--|

ABSTRACT

| | | | | |
|--|---|---|---|----------------------|
| Author's | Name and Surname | Mario MARÍA LÁZARO | | |
| | Student Number | 158107041011 | | |
| | Department | Philosophy and Religion Studies/ History of Religions | | |
| | Study Programme | Master's Degree (M.A.) | X | History of Religions |
| | | Doctoral Degree (Ph.D.) | | |
| | Supervisor | Assoc. Prof. Ahmet ARAS | | |
| Title of the Thesis/ Dissertation | Icons in Christianity: Historical Development, Religious Use and Theological Significance of the Different Kinds of Icons within the Main Christian Denominations | | | |

The aim of this study, entitled *Icons in Christianity: Historical Development, Religious Use and Theological Significance of the Different Kinds of Icons within the Main Christian Denominations*, is to analyse the historical, artistic and theological aspects of Christian icons. First of all, icons will be analysed on the basis of history before the 11th century Great Schism. After this, icons will be analysed on the basis of historical evolution within Orthodoxy and Catholicism. Icon, which has been theologically justified by the idea of Incarnation, must be understood as a communication bridge between the human being and God. In this context, it should be remembered that icon is able to reconcile humans and revelation, thanks to its katabatic function, and also to help humans reach God via adoration, thanks to its anabatic function.

Key Words: Christianity, Icon, Great Schism, Orthodoxy, Catholicism, Incarnation, Human Being, God, Katabatic Function, Anabatic Function.

İÇİNDEKİLER

| | Sayfa |
|--|-------|
| Ön Söz..... | ix |
| Kısaltmalar..... | x |
| Giriş..... | 1 |
| I. Çalışmanın Teknik Yönleri..... | 1 |
| A. Çalışmanın Amacı ve Önemi..... | 1 |
| B. Çalışmanın Yöntemi ve Yaklaşımı..... | 1 |
| C. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları..... | 2 |
| D. Çalışmanın Konusu ve Kaynakları..... | 3 |
| II. Plastik Sanatın İnsanın Manevi İhtiyaçlarına Yanıt Olarak Ortaya Çıkışı..... | 3 |

BİRİNCİ BÖLÜM

HİRİSTİYANLIKTAKİ İKONA GENEL YAKLAŞIM

| | |
|---|----|
| I. İkon Tanımı..... | 6 |
| A. Genel Tanım..... | 6 |
| B. Ortodokslukta İkon..... | 7 |
| C. Katoliklikte İkon..... | 8 |
| II. İkon Türleri ve İkonun Fonksiyonları..... | 9 |
| A. İkon Türleri..... | 9 |
| B. İkonun Fonksiyonları..... | 10 |
| III. İkona Teolojik Bakış..... | 12 |
| A. İkonun Teolojik Temeli..... | 12 |
| B. Hıristiyanlıktaki Tanrı Anlayışının Platon'un Felsefesiyle İlgisi..... | 14 |
| C. Tanrı'nın İmgesi Olarak İnsan..... | 15 |
| D. Vahyin Yolları ve İnsanın Onlarla İlişkisi..... | 17 |
| E. Kutsalın Tecrübesi ve Ona Yanıt Olarak İkonografik Kült..... | 18 |
| F. İkonla İdolün Arasındaki Ana Farklar..... | 19 |
| IV. İkonografi ile İkonograf..... | 23 |
| A. İkonografi ile İkonografa Dair Önemli Açılar..... | 23 |
| B. Ortodoks İkonografisi..... | 25 |
| C. Katolik İkonografisi..... | 25 |

| | |
|---|----|
| V. Hıristiyanlıkta İkonografik Motifler..... | 26 |
| A. İkonografik Motiflerin Kaynakları..... | 26 |
| B. Kitab-ı Mukaddes'e Dayanan İkonografik Motifler..... | 27 |
| C. Azizlerle Azizelerin Biyografilerine Dayanan İkonografik Motifler..... | 29 |
| D. Tanrı Kavramıyla İlgili İkonografik Motifler..... | 30 |
| 1. Üçleme'nin Tasviri..... | 31 |
| 2. Baba'nın Tasviri..... | 32 |
| 3. Oğul'un Tasviri..... | 33 |
| 4. Kutsal Ruh'un Tasviri..... | 36 |

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAYA ÇIKIŞINDAN BÜYÜK SKİZMA DÖNEMİNE KADAR HİRİSTİYANLIKTA İKON

| | |
|--|----|
| I. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Tarihinde İkon..... | 38 |
| A. Erken Hıristiyanlıkta İkon..... | 38 |
| B. İkonoklazm Döneminde İkon..... | 42 |
| C. İkonoklazm Sonrası Dönemde İkon..... | 45 |
| II. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Teolojisinde İkon..... | 46 |
| A. II. İznik Konsili ve İkon Düşmanlarına Karşı İkon Taraftarları..... | 46 |
| B. İkonun Teolojik Temelini Oturtan Teologlar..... | 49 |
| III. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Sanatında İkon: Doğu ile Batı İkonografik Gelenekleri..... | 53 |
| IV. Erken Hıristiyanlıkta İkon Kullanımı: Genel Bakış..... | 54 |

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTODOKS DÜNYASINDA İKON

| | |
|--|----|
| I. Ortodoks Tarihinde İkon..... | 58 |
| A. Bizans'ın Çöküşü ve Hesikazm..... | 58 |
| B. Osmanlı İmparatorluğu'nda Ortodoks İkonu..... | 59 |
| C. X. ile XV. yy.'lar Arasında Slavlarda İkon..... | 60 |
| D. XVI. yy.'da Rus Ortodoks İkonu..... | 61 |
| E. XVII. yy.'da Rus Ortodoks İkonu..... | 63 |
| F. XVIII. ile XX. yy.'lar Arasında Rus Ortodoks İkonu..... | 65 |
| II. Ortodoks Teolojisinde İkon: Moskova Büyük Konsili (1666-1667)..... | 68 |
| III. Ortodoks Sanatında İkon..... | 71 |

| | |
|---|----|
| A. Ortodoks İkonografisinin Sembolü Olarak İkonostaz..... | 71 |
| B. Rus Klasisizminin Yıldızları..... | 72 |
| IV. Ortodokslukta İkon Kullanımı: Genel Bakış..... | 74 |

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATOLİK DÜNYASINDA İKON

| | |
|---|----|
| I. Katolik Tarihinde İkon..... | 76 |
| A. Geç Orta Çağ'da Katolik İkonu (XI. ile XV. yy.'lar Arası)..... | 76 |
| B. Yeni Çağ'da Katolik İkonu (XV. ile XIX. yy.'lar Arası)..... | 78 |
| II. Katolik Teolojisinde İkon..... | 80 |
| A. Katolik İkon Anlayışını Tamamlayan Teologlar..... | 80 |
| B. Trent Konsili (1545-1563)..... | 83 |
| III. Katolik Sanatında İkon: Katolik İkonografisinin Sembolü Olarak Çile İkonu..... | 85 |
| IV. Katoliklikte İkon Kullanımı: Genel Bakış..... | 87 |

BEŞİNCİ BÖLÜM

PROTESTAN DÜNYASINDA ANİKONİZM

| | |
|---|-----|
| I. Protestanlığın İkonla İlişisine Yaklaşım..... | 90 |
| II. Protestanlığın Katoliklikten Kabul Etmediği Noktalar..... | 91 |
| III. Reform Döneminde İkonoklazm..... | 95 |
| Sonuç..... | 97 |
| Kaynakça..... | 99 |
| Ekler Listesi..... | 102 |
| Öz Geçmiş..... | 104 |
| Ekler..... | 105 |

ÖN SÖZ

Hıristiyanlıkta İkon: Hıristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi başlıklı bu tez çalışmasında hem Ortodoks hem de Katolik dünyasında karşımıza çıkan ikonların farklı tarihsel, sanatsal ve teolojik yönlerinin ve Hıristiyanlık tarihi çerçevesindeki gelişiminin deskriptif bir şekilde incelenmesi ve sunulması istenmiştir.

Bu çalışmanın 1. bölümünde teoloji ve sanat çerçevesinde ikonla ilgili genel bilgilerin sunulmasına karar verilmişken 2. bölümünde Erken Hıristiyanlık ile XI. yy.'ın arasındaki döneme ait Hıristiyan ikonuyla ilgili bilgilerin sunulmasına karar verilmiştir. Buna ilave olarak, çalışmanın 3. bölümünde Ortodoks ikon hakkında bilgi verilmişken 4. bölümünde Katolik ikon hakkında bilgi verildiği hatırlatılmalıdır. Ayrıca, çalışmanın 5. bölümünde Protestanlığın ikonla ilişkisine dair bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın ikonun kullanıldığı farklı Hıristiyan mezheplerine göre bölünmesinin sebebi, çalışmanın konusunu tanımayan okuyucuların kompleks bir dini, tarihi ve sosyokültürel fenomen olan ikonun, kullanıldığı mezhebe göre ortaya çıkan farklılıklarını anlayabilmesidir. Ayrıca, okuyucunun bilgileri daha detaylı bir şekilde algılamasını sağlamak amacıyla çalışmanın bölümlerinin farklı alt başlıklardan oluşmasına karar verildiğinin altını çizmek gerekmektedir.

Son olarak, tez çalışması sürecinde planlama, yönlendirme, araştırma ve yürütme alanlarında destek veren sayın danışmanım Doç. Dr. Ahmet ARAS'a, Necmettin Erbakan Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olan Dinler Tarihi Bölümü'nün farklı öğretim üyelerine, yardımından yararlandığım Türkiye'deki arkadaşlarıma ve İspanya'daki eski hocalarıma, arkadaşlarıma ve aileme teşekkürlerimi sunmak isterim.

Mario MARÍA LÁZARO

Konya, 2019

KISALTMALAR

| | |
|---------|--|
| a.g.b. | : adı geçen (kitapta bölüm) |
| a.g.e. | : adı geçen eser |
| a.g.m. | : adı geçen makale |
| Bkz. | : bakınız |
| çev. | : çeviri/ çevirmen |
| ed. | : editör |
| koord. | : koordinatör |
| M.Ö. | : Milattan önce |
| örn. | : örneğin |
| s./ ss. | : sayfa/ sayfalar |
| SSCB | : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği |
| sy. | : sayı |
| vb. | : ve benzeri |
| yy. | : yüzyıl |

GİRİŞ

I. Çalışmanın Teknik Yönleri

A. Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu tez çalışmasının amacı, Hıristiyanlıktaki ikon fenomenini daha uygun bir biçimde anlamak üzere tarihsel, sanatsal ve teolojik yönlerine yaklaşarak onu incelemektir. İkon yapımı ile kullanımının ve bununla birlikte, ikonografik kültürün tarihin belli bir döneminde ortaya çıkmasını mümkün kılan öncel gerçekleri ve oluşumundan günümüze kadar gelişimi boyunca etkilendiği olayları araştırmak, sadece ortaya çıktığında ikonografik kültürü karakterize etmiş olan özellikleri değil, günümüzde onu karakterize eden bazı özellikleri de anlamamızı ve bu şekilde, Hıristiyan dünyasının her yerinde mevcut olan ikon gerçeğine daha kolay yaklaşmamızı sağlamaktadır.

Hıristiyanlıkta ikon konusu, özellikle Ortodoksluğu ve Katolikliği kült çerçevesinde doğrudan ilgilendirdiğinden dolayı, teolog ve ikonolog Leonid A. Uspenski ile teolog, sanat tarihçisi ve rahip Jesús Casas Otero gibi farklı uzmanlar tarafından çoğunlukla Hıristiyan dünyası sınırları içerisinde çalışılmıştır. Halbuki bu çalışmayı Türk dilinde sunarken Hıristiyan dünyasında araştırılan ikon ve ikonografik kültür konusunun, bu konudan kültürel olarak doğrudan etkilenmeyen Türk toplumunda ilgi görmesi mümkündür. Bu yüzden, ilerleyen sayfalarda çalışılmış konuyla ilgi duyulabilmesi ve ikona akademik araştırma nesnesi olarak bakılması bu tez çalışmasının en önemli tarafıdır.

B. Çalışmanın Yöntemi ve Yaklaşımları

Bu çalışmada, Hıristiyanlıkta ikon fenomenine, kökenlerine ve gelişimine yaklaşımda deskriptif bir yöntem uygulanmaktadır. Muhtelif kaynaklara dayanarak farklı bilgiler edinildikten sonra, söz konusu bilgilerin çalışmanın farklı kısımlarına

bölüştürülmesine çalışılmıştır. Ayrıca, bu bilgilerin ve düşüncelerin bazılarını pekiştirmek üzere çalışmanın içinde *Kitab-ı Mukaddes*'te geçen farklı parçaların bulundurulmasının yanı sıra, Hıristiyanlıkta ikon fenomeniyle ilgili bazı öğelerin daha uygun bir şekilde anlaşılması için “Ekler” kısmında görsel materyallere yer verilmiştir.

Yazma metoduyla ilgili olarak, çalışmada bazı yabancı terimlere yer verildiğinden ve bunların genellikle Türkçeye çevrilemediğinden dolayı, söz konusu terimler, şehir ve insan isimleri hariç, yabancı dilde bırakılıp metnin içinde eğik yazıyla gösterilmektedir. Bunun dışında, “Enkarnasyon” gibi teolojiyle ilgili bazı terimlerin, mümkün olduğu kadar, Türkçeleştirilmesine çalışıldığı söylenmelidir. Ayrıca, edebi ile sanatsal eserlerin başlıklarının da eğik yazıyla gösterildiğinin ve edebi eserlerde geçen parçaların metnin içinde kullanılırken eğik yazıyla ve tırnak arasında gösterildiğinin altını çizmek gerekmektedir. Son olarak, sanatsal eserlerin değil, sanatsal motiflerin isimlerinin metnin içinde tırnak arasında sunulduğu ve metnin içinde eğik yazıyla gösterilen isimlerin başlıklara, dipnotlara ve “Ekler” kısmına o şekilde yansıtılmadığı hatırlatılmalıdır.

C. Çalışmanın Kapsamı ve Sınırları

Bu tez çalışmasında uygulanmasına karar verilen sınırlar, çalışmanın oluştuğu beş ana kısma göre değişmektedir. Genel hatlarıyla, ikonun teolojik ve sanatsal taraflarından bahseden 1. bölümün sınırları teolojik olarak Enkarnasyon ve buna ilişkin vahiy gibi farklı gerçeklerle ilgili olurken, sanatsal olarak ikonografik motiflerle ilgilidir. 2. bölümün sınırları ise, Erken Hıristiyanlık, İkonoklazm ile İkonoklazm sonrası zamanlarında yer alan ve ikonu doğrudan etkileyen olaylara tekabül etmektedir. Buna ilave olarak, 3. ile 4. bölümlerin sınırlarından da bahsedilmesi gerekmektedir. Ortodoks ikonundan bahseden 3. bölümün sınırları, Ortodoks dünyasında Büyük Skizma'nın ortaya çıkmasından SSCB'nin varlığını sürdürdüğü XX. yy.'a kadar yer alan ve ikonu doğrudan etkileyen olaylara göre belirlenmişken 4. bölümün sınırları, Katolik dünyasında Geç Orta Çağ ve Yeni Çağ dönemleri boyunca ortaya çıkan farklı düşünce ve sanat akımları sonucunda ikonun gösterdiği değişiklikleri ve gelişimiyle ilgili bilgilere göre belirlenmiştir. Söz konusu bu iki bölümde ikonun kesin olarak şekillendirildiği Büyük Moskova Konsili ve Trent Konsili'nin sonucunda ortaya çıkan kararlar gibi bazı teolojik gelişmeler

bölümlerin teolojiye özel alt başlıklarında sunulmuştur. Aynı şekilde, sanat açısından en önemli ikonlar ve ikonograflarla ilgili noktalara bölümlerin içinde yer verilmiştir. Son olarak, çalışmanın Protestanlıkla ilgili 5. bölümünde ikonografik kültürü hoş karşılamayan Reform Kiliseleri'nin yayıldığı İngiltere, Hollanda ve Belçika ülkeleri örnek alınarak Reform zamanlarında yer almış bazı ikonoklast eylemlerden bahsedildiğinin söylenmesi gerekmektedir.

D. Çalışmanın Konusu ve Kaynakları

Bu tez çalışması için kullanılmış kaynaklar arasında hem maddesel bir şekilde hem de internet üzerinden ulaşıldığı yazılı ve görsel kaynaklar yer almaktadır. Çalışmanın konusundan dolayı kullanılmış yazılı kaynaklar çoğunlukla İspanyolca ve İngilizce kaynaklardır. Bu tez çalışmasını yazabilmek için en çok yararlanılan kaynaklar arasında Leonid A. Uspenski'nin *Teología del Icono* kitabı, Jesús Casas Otero'nun *Estética y Culto Iconográfico* kitabı, Mahmoud Zibawi'nin *Iconos: Sentido e Historia* kitabı ve Luis Monreal y Tejada'nın *Iconografía del Cristianismo* kitabı yer almaktadır. Tüm kaynaklar hem metnin içinde dipnot olarak kısmen, hem de "Kaynakça" bölümünde tamamlanmış şekilde gösterilmektedir. Fotoğraf formatında kullanılan görsel kaynaklarla ilgili olarak, hepsinin Wikimedia Commons internet açık platformundan alındığının ve kullanılan her fotoğrafın platformda hangi Wikimedia Commons üyesi tarafından paylaşıldığının, ayrıca fotoğrafın bulunduğu internet adresi ile korunduğu Creative Commons'a ait lisans türünün dipnot şeklinde gösterildiğinin altını çizmek gerekmektedir.

II. Plastik Sanatın İnsanın Manevi İhtiyaçlarına Yanıt Olarak Ortaya Çıkışı

Bu çalışmada odağa getirilen ikon, insanın inançlarını canlandırmak ve egzistansiyel sorularına geçerli bir yanıt bulmak üzere tarih öncesi çağlardan itibaren kullandığı plastik

sanat türlerinden birine tekabül etmektedir. Tanrı'nın mutlak güzelliğini yansıttığı kabul edilen doğal şekillerin insan tarafından sanat şekilleri aracılığıyla kopyalandığı bilinmektedir. İnsanın Tanrı'yı gösteren doğal şekilleri sanattan faydalanarak tasvir ettiğine göre, sanatın, insanın asıl kaynağını anlamak üzere Yaratılışı plastik şekillerle yeniden canlandırma çabasına yanıt olarak ortaya çıktığının kabul edilmesi mümkündür.¹

Bu bağlamda, sanatın insanın pratik karakterinden kaynaklı olarak değil, insanın manevi ihtiyaçlarından kaynaklı olarak ortaya çıktığının söylenmesi gerekmektedir. Buna göre, sanatın asıl karakterinin büyü ve dinle ilgili olduğu kabul edilmelidir. Kısaca, plastik sanat, ilk ortaya çıktığında insanın etrafını ve Yaratılışı anladıktan sonra doğayı kontrol etmek üzere kullandığı bir araçtır. Ayrıca sanatın, insanın kendisinden güçlü bir varlığın mevcut olduğunu ve bunun dünyevi yaşamı kontrol edebildiğini algıladığı anda, söz konusu varlıkla iletişim yöntemi ve egzistansiyal bilgi kaynağı olarak ortaya çıktığının açıklanması gerekmektedir. Homo Sapiens'in Geç Paleolitik döneminde doğal etrafıyla iletişim aracı olarak dili ve doğaüstü boyutla iletişim aracı olarak plastik sanatı kullandığı bilinmektedir. M.Ö. 35.000 yılından M.Ö. 10.000 yılına kadar süren Geç Paleolitik dönemine ait en önemli kaya resimlerinden bazıları günümüzdeki İspanya'nın kuzeyinde ve Fransa'nın güneyinde karşımıza çıkmaktadır. Bu kaya resimlerinin, doğaüstü güçlerin doğal gerçekleri etkilemesini sağlamak amacıyla hayatlarını kolaylaştırma çabasında bulunan insanlar tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Günümüzde, Avustralya Aborijinleri gibi dünya üzerindeki bazı kabilelerin aynı amaçla kaya resimlerinin etrafında farklı ritüeller gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Bu yüzden, plastik sanatın yüce güçlerle iletişim kurmakta başarılı ve hemen hemen evrensel bir yöntem olduğu düşünülmektedir.²

Dini amaçla gerçekleştirilen söz konusu kaya resimleriyle ilgili eski ritüellerden, insanın tarih öncesi çağlardan itibaren dindar olduğu anlaşılmaktadır. Büyü ve dinle ilgili bir temele sahip olan plastik sanat asırlar geçtikçe insanın gelişimiyle birlikte mitik-dini bir sembolizme dönüşmüştür. İnsanın doğaüstü kaynağını ve hayatının asıl anlamını açıklama amaçlı bu sanatsal sembolizm Eski Çağ'a ait mitik tasvirlerde

¹ Jesús Casas Otero (2003), *Estética y Culto Iconográfico*, ss. 81-82.

² Casas Otero, a.g.e., ss. 90 ve 93-100.

karşımıza çıkmaktadır. Doğaüstü gerçekleri anlatmak ve doğaüstü boyutla iletişim kurmak amacıyla yapılan bu plastik sanat asırlar geçtikçe imgeyi vahyin bir yolu olarak tanıyan Hıristiyanlığa ikon şeklinde yayılmıştır. Böylece, Hıristiyan ikonu, vahyi anlamak ve Tanrı'yla iletişim kurmak amacıyla gerçekleştirilen plastik sanatın teolojik anlamlı bir türüne dönüşmüştür.³



³ Casas Otero, a.g.e., ss. 90 ve 101-104 ve 108.

BİRİNCİ BÖLÜM

HİRİSTİYANLIKTAKİ İKONA GENEL YAKLAŞIM

I. İkon Tanımı

A. Genel Tanım

“İmge” anlamı Grekçe “*eikon*” teriminde dilsel kaynağını bulan ikon, farklı bilim alanlarındaki araştırmacılar tarafından incelenen bilimsel bir disiplindir. İkon konusu, genellikle, sanatsal ya da teolojik bir perspektiften incelenmektedir. Bu çalışmada, ikonun teolojik açıları odağa getirilirken sanatsal açıları bilgilerini tamamlamak amacıyla kısmen gösterilecektir. İlerleyen sayfalarda açıklanacağına göre, ikonun teolojik temeli Enkarnasyon⁴ olayına dayanarak kurulmuştur. Bu yüzden, Enkarnasyon’a teolojik temelini dayandıran ikonun, insanın Tanrı’yla bütünleşmiş halini gösterdiği kabul edilmektedir. İkonun amacı, insanın vahyi anlamasından sonra, Tanrı’yla bütünleşme yolunda ona yardımcı olmaktır. Bunun için ikon, soyut bir gerçek olan Tanrı’yla insanın arasında bir iletişim köprüsü kurmak amacıyla şekillenmesinde sanattan faydalanan somut bir gerçek olarak tanımlanmalıdır. Tanrı’yla insanın arasında bir iletişim köprüsü kurma amacını mümkün kılan gerçek, ikonun içinde bulunan ve insanda bir anamnez⁵ işlemini uyandıran sembolizmdir. Kısaca, mutlak bir sembol olan ikon, insanın Tanrı’yla irtibata geçmesini ve Onunla bütünleşmesini sağlama konusunda, asetizm⁶ yollarında uygulanan yöntemler kadar uygun bir araçtır.⁷

⁴ **Enkarnasyon:** Latince “Ete Dönüşme” manalı “*Incarnatio*” teriminden kaynaklanan Enkarnasyon sözü, Tanrı’nın İsa şeklinde dünyaya inip insanlar arasında yaşadığını savunan Hıristiyan doktrini tanımlamaktadır.

⁵ **Anamnez:** Grekçe “Hatırlama” anlamı “*Anamnesis*” teriminden gelen Anamnez, insanın kaynağını anlayarak manevi bir tecrübe yaşamalarını anlatmak üzere kullanılan bir kelimedir.

⁶ **Asetizm:** Asetizm, insanın manevi hayata odaklanmak üzere materyalist yaşantıdan uzaklaşıp ıssız bir şekilde yaşamaları durumundan söz eden bir terimdir.

⁷ Leonid A. Uspenski (2013), *Teologia de Icono*, ss. 7-9, 10 ve 519; Mahmoud Zibawi (1999), *Iconos: Sentido e Historia*, ss. 12 ve 57.

İkon konusunda en çok ses getiren sorunlardan biri, ikonun idole benzetilmesinden kaynaklıdır. Bu yüzden, bu ikisinin arasındaki farkların tanıtılması ve anlaşılması gerekmektedir. Tanrı ikonda sembolik ve vasıtalı bir şekilde tasvir edilirken, idol doğrudan tanrı olarak belirlenmektedir. İkonun tanrılığı ikonun kendisiyle değil, ikonun arkasında yatan anlamlar ve kavramlarla ilgiliyken idolün tanrılığı sanatsal yapısına, başka bir ifadeyle fiziksel şekline bağlıdır. İkon, şeklinin arkasındaki anlamlar sayesinde vahiy aracı olabilme özelliğinden ve sembolik yapısından dolayı, Tanrı'nın hem simgesi hem de imgesi sayılırken idol kendi bedenselliğinde tanrı sayılmaktadır. Bu yüzden, idole tapınılırken ikona, Tanrı'nın hem simgesi hem de imgesi olduğu için, saygı gösterilmekte ve onun aracılığıyla Tanrı'ya tapınılmaktadır. Kısaca, Tanrı'nın hem simgesi hem de imgesi olan ikondan farklı olarak, idol kendisi tanrı sayılmaktadır. Sadece dünyadaki simgeleri ile imgelerinden anlaşılabilen görünmez Tanrı'nın doğrudan tasvir edilemediğinden dolayı, ikon görünür Tanrı değil, başka ifadeyle idol değil, görünmez Tanrı'nın sanattan faydalanarak şekil almış bir imgesidir. Tanrı'nın yerine geçerek Onu inkar eden idole karşı olarak, ikon Tanrı'nın temsilcisidir.⁸

B. Ortodokslukta İkon

Ortodokslara göre, vahyin hem söz hem de imge aracılığıyla verilmesi mümkündür. Söz aracılığıyla verilen vahiy *Kitab-ı Mukaddes*'e kelime şekliyle kaydedilirken imge aracılığıyla verilen vahiy ikonlara plastik sanat şekliyle kaydedilmektedir. Vahyin kaydedildiği kaynaklar olan *Kitab-ı Mukaddes* ve ikonlar aynı zamanda vahyin gerçeklerine yeniden ulaşma yoludur. Ortodokslar arasında *Kitab-ı Mukaddes* ile ikonların, vahyi anlama ve buna göre Tanrı'yla bütünleşme misyonuna girişme konusunda aynı derecede efektif olduğu düşünülmektedir. Bu yüzden, Ortodokslukta genellikle resim şeklini alan ikon Ortodoks dogmalarından ayrılamaz bir gerçektir.⁹

⁸ Luis Monreal y Tejada (2000), *Iconografía del Cristianismo*, ss. 161-162 ve 318-319; Uspenski, a.g.e., s. 35.

⁹ Uspenski, a.g.e., ss. 14-15, 31-32 ve 498; Zibawi, a.g.e. s. 101.

Ortodoks Kilisesi'nde gördüğü önemden dolayı ikon, Ortodoksluğun Zaferi'nin¹⁰ sembolüne dönüşmekle birlikte Ortodoks litürjisinin¹¹ içinde merkezi bir yer almaktadır. Ortodoks ikonu, görünmez Tanrı'nın görünür bir boyutta kendisini göstermesini sağlayabilen kutsal bir nesne olarak anlaşılmalıdır. Başka bir ifadeyle, Ortodokslar için ikon bir teofani¹² aracı, vahyin bir kanıtı ve Tanrı'nın insana özel çizdiği kurtuluş planının başlangıç noktasıdır.¹³

C. Katoliklikte İkon

Anlatıldığı gibi, Ortodokslukta *Kitab-ı Mukaddes* ve ikonlar, vahyin kaydı olma ve insanın Tanrı'yla bütünleşmesini sağlama konusunda, aynı derecede önemlidir. Halbuki Katoliklikte *Kitab-ı Mukaddes*'e daha fazla önem verilmektedir. Bu yüzden ikon, ikincil bir konuma düşerek Katolik litürjisinin vazgeçilmez bir parçası değil, faydalı bir eklentisi olarak anlaşılmaktadır.¹⁴

Katoliklikte ikonun önemi, litürjik gücüyle o kadar değil, daha çok didaktik gücüyle ilişkilendirilmektedir. İkon, Hıristiyan vahyini ve Hıristiyanlığın içerisinde yer alan olguları anlatmakta gerçekten başarılı bir araçtır. Bunun için, Katolik Kilisesi yüzyıllar boyunca ikonun didaktik yönüne odaklanmış olması anlaşılabilir bir durumdur. VII. ile VIII yüzyıllar arasında yaşayan teolog Şamlı Yuhanna ikonun söz konusu didaktik gücüyle ilgili bu şekilde konuşmuştur: “*İkon okuma yazma bilmeyenlerin Kutsal Kitabı'dır*”. Günümüzde bile Katolik Kilisesi ikonun didaktik gücüyle daha fazla ilgilenmektedir. Fakat bu, Katolikliğin mensuplarının okuma yazma bilmemelerinden

¹⁰ **Ortodoksluğun Zaferi:** Ortodoksluğun Zaferi ifadesi, ikon taraftarlarının VIII. ile IX. yy.'lar arasında ikon düşmanlarını teolojik alanda yenmesi sonucunda ikonografik kültürün kesin bir şekilde kurulduğu anı hatırlatmaktadır.

¹¹ **Litürji:** Latince “*Liturgia*” sözünden gelen bu terim, Hıristiyan yaşamında gerçekleştirilen kültler, törenler ve ayinlerin birikiminden bahsetmektedir.

¹² **Teofani:** Grekçede “Tanrı'nın Gözükmesi” anlamı “*Theofania*” kelimesinden kaynaklanan “Teofani” terimi, Tanrı'nın insan tarafından fark edilmek üzere fiziksel boyutta kendisini hissettirmesi olayını tanımlamaktadır.

¹³ Zibawi, a.g.e., ss. 11 ve 327; Casas Otero, a.g.e., ss. 13 ve 319; Alfredo Sáenz (2004), *El Icono: Esplendor de lo Sagrado*, ss. 46-47.

¹⁴ Uspenski, a.g.e., s. 15.

değil, Batı'nın rasyonelliğe bağlılığından kaynaklanmaktadır. Batı Katolik teolojisine göre, Tanrı'yı tanıma yolunun ilk aşaması rasyonel düşünce yöntemleriyle ilgilidir. Bir insan Tanrı'yı tanıma yoluna konulurken ilk duyularının algıladıklarını rasyonel düşüncesi aracılığıyla anlamaya çalışılmalı ve ondan sonra sezgisine yol vermelidir.¹⁵

II. İkon Türleri ve İkonun Fonksiyonları

A. İkon Türleri

Dini ikon, teolojik, sanatsal, tarihi özelliklerine hatta sosyokültürel derecedeki önemine göre farklı türlere göre sınıflandırılabilir. Bu çalışmada dini ikon, litürjik fonksiyonu olmasına ya da olmamasına göre kutsal ikon ya da kült ikon ve profan ikon ya da sanatsal ikon olmak üzere iki türe ayrılacaktır. Kutsal ikonun veya kült ikonunun litürjik fonksiyonları var olurken profan ikonun veya sanatsal ikonun litürjik fonksiyonları değil, sanatsal ve dekoratif fonksiyonları var olmaktadır.

İnsanla iletişim köprüsü olarak Tanrı'ya hizmet veren kutsal ikonlar, külte açılmak üzere bulunduğu ya da kullanılacağı tapınağa bakan rahip tarafından kutsanmaktadır. İçsel sembolizmi sayesinde insana Tanrı'nın varlığını ve kutsallığını hissettirebildiğinden dolayı, kutsal ikona saygı gösterilmektedir. İngesel bir şekilde prototipine bağlı olan ikon, insana söz konusu prototipe yaklaşma kapısını açmaktadır. Bu yüzden, ikon litürji boyunca kutsal zaman boyutuna insanı taşıyan önemli bir semboldür. İnsana vahyin boyutunu açan ikon insanın, vahyi algılayıp kutsalın tecrübesini yaşadıkten sonra, bu tecrübeye inanç şeklinde bir cevap vermesine yardımcı olmaktadır. Başka bir ifadeyle, ikon üzerinden verilen vahyin sonucunda insan, kutsalın tecrübesini yaşayıp bu şaşırtıcı

¹⁵ Zibawi, a.g.e., ss. 11-12; Casas Otero, a.g.e., s. 13; Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 349 ve 450.

tecrübeye cevap olarak inanma kararını almaktadır. İnsan, inanmaya karar verdikten sonra yine ikon üzerinden tapma eylemini başlatmaktadır.¹⁶

Kutsal ikondan farklı olarak, dini motifli profan ya da sanatsal ikonun litürjik bir fonksiyonu değil, sanatsal ve dekoratif bir fonksiyonu olduğunu ve sadece sanat gözüyle incelenebileceğini söylemek gerekmektedir. Kutsal ikon türünün anlamı manevi değerine bakılarak litürjik ortamın içinde karşımıza çıkarken profan ikon türünün anlamı sanat galerilerinde teknik değerine bakılarak karşımıza çıkmaktadır. Kutsal ikonun yapılışında ikonograf, kendi manevi vizyonundan Tanrı'ya hizmet edecek şekilde çalışmalıdır. Profan ikonun yapılışında ise, ikonograf dünyevi vizyonundan kendisine/ insanlığa hizmet edecek şekilde çalışmaktadır. Bu bağlamda, profan ikonun motifinin dini olmasının, sadece ikon şeklinde yapılan sanatsal eseri mazur göstermek üzere kullanılan bir “*Ars Gratia Artis*”¹⁷ stratejisinden kaynaklandığı söylenmesi gerekmektedir.¹⁸

B. İkonun Fonksiyonları

Hıristiyan motifli ikonların üç farklı ana fonksiyonu var olmaktadır. İkonun bilinen söz konusu üç fonksiyonu şunlardır: anabatik¹⁹ fonksiyon, katabatik²⁰ fonksiyon ve dekoratif fonksiyon. Bu fonksiyonların ilki ve ikincisi kutsal ikonuna ait, üçüncüsü ise profan ikonuna aittir. İkonun anabatik fonksiyonu, ikon aracılığıyla, başka bir ifadeyle ikona saygı göstererek Tanrı'ya tapmaya yönelik bir fonksiyonken katabatik fonksiyonu, Hıristiyanların ikon üzerinden anlaşılan vahyin geçeklerini anlayarak inancını geliştirmelerine yönelik bir fonksiyondur. Görüldüğüne göre, anabatik fonksiyondan

¹⁶ Casas Otero, a.g.e., ss. 162-163, 166, 331-333, 335 ve 455-456.

¹⁷ **Ars Gratia Artis:** “Sanat için Sanat” anlamına gelen bu Latince ifade, sanatın kendisinin dışında bir motivasyonu ve bir amacı olmadığı düşüncesini anlatmaktadır. Genelde, kendi faydasını arayarak sanata yaklaşan insanlarla ilgili konuşulurken kullanılmaktadır.

¹⁸ Casas Otero, a.g.e., ss. 334 ve 464-465.

¹⁹ **Anabatik:** Grekçede “Yükseliş” anlamı “Anabasis” kelimesinden gelen bu sıfat, Hıristiyan teolojisinde Tanrı'ya dönmekle ya da kurtuluş yoluna konulmakla ilgili farklı durumlardan bahsedilirken kullanılmaktadır.

²⁰ **Katabatik:** Grekçede “İniş” anlamı “Katabasis” kelimesinden gelen bu sıfat, Vahyin indirilişini karşılamak ya da Tanrı'nın varlığının farkına varmakla ilgili farklı durumlardan bahsedilirken kullanılmaktadır.

tapma eylemi anlaşılmakta ve katabatik fonksiyondan vahyi alma eylemi anlaşılmaktadır. Bu iki eylem, ikonun Tanrı'yla insanın arasında bir iletişim köprüsü olarak işlediğini göstermektedir.²¹

Bahsedildiğine göre, ikonun anabatik ve katabatik olarak bilinen iki fonksiyona sahip olmasının yanı sıra dekoratif bir fonksiyona da sahiptir. Bu fonksiyon dini motifli olan ama litürjik kullanımı olmayan profan ikona aittir. Teoloji alanı ikonun biçimsel güzelliğiyle değil, manevi güzelliğiyle ilgilendiği için, ikonun dekoratif fonksiyonu ve teknik anlamı sanatsal bir perspektiften incelenmelidir. Profan ikonun ile kutsal ikonun arasında esas bir fark var olmaktadır. Söz konusu fark ise profan ikon, onu yapan sanatçıyı övmek amacıyla yapılırken kutsal ikonun Tanrı'yı övmek amacıyla gönüllü ve çıkarsız bir şekilde yapılmasıdır. Bu yüzden, kutsal ikonlarda sanatçının imzası bulunmamalıdır.²²

Kutsal ikonun anabatik ve katabatik fonksiyonlarının hem Ortodoksluk hem de Katoliklik tarafından kabul edilmesine rağmen, Ortodoks Kilisesi ikonun anabatik fonksiyonuna daha fazla önem vermektedir. Katolik Kilisesi ise, katabatik fonksiyonuna odaklanmaktadır. Ortodoks ve Katolik Kiliseleri'nin ikonun iki fonksiyonundan birisine daha fazla odaklanması, Doğu ve Batı Hıristiyanlığında teoloji yapma şekillerinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Ortodokslar, Doğu Hıristiyanlığına ait Patristik²³ ekolüne dayanarak mistik bir teoloji yaparken, Katolikler Batı Hıristiyanlığına Skolastik²⁴ ekolüne dayanarak rasyonel bir teoloji yapmaktadırlar.²⁵

²¹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 10-11.

²² Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 10-11.

²³ **Patristik:** Patristik terimi, Doğu Hıristiyanlığının mistik teolojik geleneğinden söz etmektedir.

²⁴ **Skolastik:** Skolastik terimi, Batı Hıristiyanlığının rasyonel teolojik geleneğinden söz etmektedir.

²⁵ Uspenski, a.g.e., s. 12.

III. İkona Teolojik Bakış

A. İkonun Teolojik Temeli

Erken Hıristiyanlığın sembolleri yüzyıllar geçtikçe teknik olarak gelişince kompleks ikonlara dönüşmüş ve anlamları tamamlanıp sabitleşmiştir. İkonun teolojik temeli, Enkarnasyon olayının tamamlandığı İsa gerçeğine dayanmaktadır. Bu yüzden, Üçleme'nin ikinci hipostazını²⁶ temsil eden İsa ikonunun, ikonların en önemlisi olması doğaldır. İsa, Tanrı'nın Enkarnasyonu'nun sonucudur, başka bir ifadeyle görünmez Tanrı'nın imgesinin görünür ete dönüşmüş halidir. Enkarnasyon olayından, *Eski Ahit*'te anlatılan görünmez Tanrı'nın Mesih'in doğumuyla artık görünür hale dönüştüğü ve ardından, sanatla ilgili *Eski Ahit*'te geçen farklı yasakların kaldırıldığı anlaşılmaktadır. Genelde düşünüldüğüne karşın, Hıristiyan ikonunun önceki hali Grekoromen idolu değil, *Eski Ahit*'teki imge eksikliğidir. Halbuki Hıristiyan ikonunun sanatsal ve teknik şeklinin Grekoromen idolünden kaynaklanmış olması mümkündür. Buna rağmen, ikonun anlamı idolünkünden farklıdır. Hıristiyanlığa göre, *Eski Ahit*'te geçen sanata ilişkin yasaklar ve *Yeni Ahit*'te geçen imgeye ilişkin onay iki zıt gerçek olarak değil, eski bir gerçeğin veya kuralın yeni bir gerçekle veya kuralla düzeltilip değiştirilmesi perspektifinden anlaşılmalıdır: “*Ve ben onlara iyi olmyan kanunları, ve onlara yaşamıyacakları hükümleri verdim*” (Hezekiel 20, 25). *Eski Ahit*'teki imge eksikliğinden, Tanrı'nın Yahudilere kendisini gösterdiği zamanlarda seçtiği aracın söz olduğu anlaşılmaktadır. Vahyin araçlarının, vahyin verildiği toplumun antropolojik şartlarına göre belirlendiğinin kabul edilmesi durumunda Yahudi toplumunun, vahiy verildiğinde tek kabul edebileceği vahiy aracının söz olduğu kabul edilmelidir. Söz aracının yanında, imge aracı üzerinden doğrudan verilen vahiy, İsa'nın tarihi bir karakter olarak ortaya çıkması olayına bağlıdır²⁷. İmge, vahyin bir yolu olarak, İsa'yla beraber kurulup sabitleşmiştir. İmgenin önemi *Yeni Ahit*'te geçen farklı parçalardan anlaşılmaktadır: “*O Mesih ki, Allahın suretinde olduğu*

²⁶ **Hipostaz:** Grekçede “Substrat” anlamı “*Hypostasis*” kelimesiyle ilgili bu terim, Üçleme'nin üç tarafının her birisini tanıtmak üzere kullanılmaktadır.

²⁷ Zibawi, a.g.e., s. 28 ve 37; Uspenski, a.g.e., ss. 39-42 ve 160-161; Paul Ekdokimov (1991), *El Arte del Icono: Teología de la Belleza*, ss. 205-212.

halde, müsavi olmadığı bir ganimet saymadı; fakat kul suretini aldı; ve insanların benzeyişinde olarak, kendini hâli kıldı” (Filipililer 2, 6-7); “Fakat ne mutlu sizin gözlerinize, çünkü görüyorlar, ve sizin kulaklarınıza, zira işitiyorlar. Çünkü doğrusu size derim: Bir çok peygamberler ve salih adamlar gördüğünüz şeyleri görmek dilediler, görmediler, işittiğiniz şeyleri işetmek dilediler, işitmediler” (Matta 13, 16-17) .

Tanrı'nın görünmezliği İsa'nın insani bedenselliği vasıtasıyla görünür bir gerçeğe dönüşünce vahyin bilindik tek yolu olan söz vahyin yeni yolu olan imgeye yol vermiştir: “İsa ona dedi: *Bu kadar zaman sizin ile beraberim de, beni tanımadın mı, ey Filipus? Beni görmüş olan, Babayı görmüş olur; sen nasıl: Babayı bize göster diyorsun?*” (Yuhanna 14, 9). İkonun İsa gerçeğine dayanarak anlattığı ilke, insanın Tanrı'yla bütünleşmiş halidir. İkonunda insani vücut gibi ölümlü fiziksel bir şekil tasvir edilince söz konusu fiziksel şeklin ölümsüz özünün gösterilmesi istenmektedir. İnsan, proto-ikon olan İsa'yla ilgili ikona bakarken kedisinin gelecekteki Tanrı'yla bütünleşmiş halini anlayabilmektedir²⁸. Bu, insanın Tanrı'yla bütünleşmesi, Hıristiyanlığa göre insanın varlığının son anlamıdır: “*Fakat biz hepimiz peçesiz yüzle Rabbin izzetini aynada imiş gibi görerek izzetten izzete aynı surete değiştiriliyoruz; bu da Ruh olan Rab tarafından*” (2. Korintoslular 3, 18).

Kısaca, *Eski Ahit*'te odağa getirilen sözlü vahiy/ konuşma-dinleme faaliyeti, *Yeni Ahit*'te sunulan imgesel vahiye/ görünme-görme faaliyetine yol vermiştir. Enkarnasyon'dan dolayı, görünür bir birey olan İsa görünmez Tanrı'nın imgesine dönüşmüştür. Hem İsa'da hem de ikonunda vahyin tarihi karakteri kendisini belli etmektedir.²⁹

²⁸ Zibawi, a.g.e., s. 23.

²⁹ Casas Otero, a.g.e., s. 338.

B. Hıristiyanlıktaki Tanrı Anlayışının Platon'un Felsefesiyle İlgisi

Platon'un felsefi düşüncesi, materyalizm ile rölativizme karşı manevi ve objektif bir düşünce türüdür. Bu felsefecinin düşüncesinde odağa getirilen sistem, ontoloji³⁰ alanı içinde önem gören “İdealar Teorisi” olarak bilinmektedir. Bu teori aracılığıyla Platon, genel varlığın fiziksel boyutunun fiziksel olmayan başka bir boyutun kopyası olduğunu, başka bir ifadeyle genel varlığın fiziksel boyutundaki gerçeklerin öneminin ve anlamının fiziksel boyuttaki gerçeklerin kendilerinden değil, söz konusu gerçeklerin var olmak üzere dayandıkları fiziksel olmayan bir boyuttaki gerçeklerden kaynaklandığını savunmuştur. Kısaca, fiziksel olmayan bir boyutun izini içinde bulunduran fiziksel her şey kendisi var olmakta değil, fiziksel olmayan söz konusu boyuta bağımlılığından dolayı var olmaktadır. Platon'un bu düşüncesinden genel varlığın maddi ve manevi olmak üzere iki farklı yöne sahip olduğu anlaşılmaktadır. Genel varlığın manevi yönü ise Platon'un felsefesi çerçevesinde “İdealar Dünyası” terimiyle tanımlanmaktadır. Platon'un bu felsefi düşüncesi Hıristiyan toplumu arasında önem gören teoloji alanına taşındığında, yukarıda bahsedilen fiziksel ya da maddi boyutun “dünya”, “dünyevi boyut”, “yaratılmış olanın boyutu” ve “Dünya Krallığı”³¹ olarak anlaşılması gerekirken İdealar Dünyası isimli fiziksel olmayan boyutun “öteki dünya”, “tanrısal boyut”, “yaratılmamış olanın boyutu” ya da “Gökyüzü Krallığı”³² olarak anlaşılması gerekmektedir. Platon'a göre, insanların somut şekillerden oluşturulan maddi boyutta duyularıyla algılayabildikleri her şey, soyut özden oluşan manevi boyutun izini ya da imzasını içinde taşımaktadır. Bu yüzden, maddi boyut manevi boyutun bir kopyası olarak anlaşılmalıdır. Bu noktada, somut şekillerin arkasında soyut veya evrensel özün belli oranda bulunduğu ve ardından evrensel özün, kendisini yansıttığı somut şekiller aracılığıyla kısmen ulaşılabilir bir gerçek olduğunun kabul edilmesi gerekmektedir.³³

³⁰ **Ontoloji:** Grekçede “Var Olanın Bilimi” manalı “Ontologia” sözünden gelen bu terim, genel varlığını anlamakla ilgilenen bilimi tanımlamaktadır.

³¹ **Dünya Krallığı:** Bu ifade Hıristiyan düşüncesinde maddi bir gerçeklik olarak yaratılmış geçici boyuttan söz etmektedir.

³² **Gökyüzü Krallığı:** Bu ifade Hıristiyan düşüncesinde manevi bir gerçeklik olarak yaratılmamış ebedi boyuttan söz etmektedir.

³³ David Ross (1993), *Teoría de las Ideas de Platón*, ss. 26-38 ve 261-265.

Platon'un bahsettiği ideaların, fiziksel şeylere ya da şekillere bulaşan değişmez, ebedi, gerçek ve objektif özler olarak algılanması gerekmektedir. Soyut idealarla somut şeylerin arasındaki ilişki imitasyon³⁴ ve partisipasyon³⁵ aracılığıyla kurulmaktadır. Bu demek ki somut şeyler, soyut ideaları imge ya da kopya şeklinde yansıtmakta ve bunları yansıttınca bu iki gerçeğin arasında bir bağımlılık oluşmaktadır. Platon'a göre, ana özellikleri birlik, sonsuzluk ve değişmezlik olan İdealar Dünyası'na son derece anlam veren idea, gerçeklik ve güzellik idealarıyla çok yakından bağlantılı olan iyilik ideasıdır. Genelde düşünüldüğünün tersine, Platon'un yaratıcı değil, düzeltici bir karaktere sahip olan "*Demiurgos*" kavramı Hıristiyanlıktaki "Tanrı" kavramına karşılık vermemektedir. Halbuki Platon'un güneş şekliyle simgelenen iyilik ideası, Hıristiyanlığın saf ışık şeklinde hayal edilen sonsuz iyiliğe sahip Tanrı kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. Platon'un ideaların başı olan iyilik ideası nasıl kendi izini fiziksel boyuttaki şeylere bırakmış olursa, Hıristiyan anlayışına göre Yaratıcı kendi izini de Yaratılışına bırakmış olmaktadır. Hıristiyanlıkta "ruh" kavramıyla ilişkilendirilen söz konusu manevi iz ya da evrensel öz insanın ve diğer yaratıkların kozmik yapısını temellendirmektedir. Bu bağlamda, Yaratılış sürecinin gerektirdiği gibi, evrensel özün yaratılan türlerin içine bulaştığından dolayı, yaratılan şekillerin Yaratıcı'yı tanıma yolunun başlangıç noktası olduğunun kabul edilmektedir. Başka bir ifadeyle, Tanrı'yla imitasyon ve partisipasyon aracılığıyla ilişkilenen insanın Tanrı'yı tanımak üzere ilk kendi içine sonra da etrafındaki her şeye bakması gerekmektedir.³⁶

C. Tanrı'nın İmgesi Olarak İnsan

Eski Ahit'e bakıldığında, insanın Tanrı'nın kendi suretinde yaratıldığı anlaşılmaktadır: "*Ve Allah insanı kendi suretinde yarattı, onu Allahın suretinde yarattı; onları erkek ve dişi olarak yarattı*" (Tekvin 1, 27). İnsanın Tanrı'nın suretinde yaratılmış

³⁴ **İmitasyon:** Latince "Taklit" anlamı "*Imitatio*" sözünden kaynaklı bu terim, yaratıkların Yaratıcısını izini içinde bulunduklarından dolayı Ona benzedikleri olayından bahsetmektedir.

³⁵ **Partisipasyon:** Latince "Katılım" anlamı "*Participatio*" kelimesinden kaynaklı bu terim, yaratıkların Yaratıcısına benzediklerinden dolayı Onun bir parçası olduğu düşüncesini anlatmaktadır.

³⁶ Ross, a.g.e., ss. 196-208.

olması bu dünyada tanrısal bir tabiata sahip olması anlamına değil, öteki dünyada Tanrı'yla bütünleşip ölümsüz bir hayatı yaşamaya çağrılmış olması anlamına gelmektedir. Hıristiyan düşüncesine göre insan, Adem'in cennetten kovulmasıyla birlikte Tanrı'nın suretinde yaratıldığını, başka bir ifadeyle Tanrı'nın imgesi olduğunu unutmuştur. Tanrı'nın imgesi olan insanın en iyi örneği İsa'dır. Bu yüzden, Hıristiyanlıkta insanın, Mesih'in dünyaya gelmesiyle birlikte Tanrı'yla kendisinin arasındaki bağlantıyı tamamen bilinçli bir şekilde keşfettiği düşünülmektedir.³⁷

Tarihi olarak, Mesih'in dünyaya gelmesinin Adem'in hayatından sonra ortaya çıkan bir gerçek olmasına rağmen, Hıristiyan teolojisinde Adem değil, İsa ilk ve mükemmel insan olarak tanınmaktadır. İsa'nın, Tanrı'nın Oğlu olarak Tanrı'nın planının içinde her zamandan beri yer aldığı kabul edilmektedir. Buna göre, Adem'in cennetten kovulması olayı, insanın Mesih'in Gelişimiyle birlikte Tanrı'nın imgesi olduğunu anlayabilmesi için gerekli ve planlanmış bir olaydır. Bu yüzden, insanlara aslında ne olduklarını gösteren ve Tanrı'nın insanlara tasarladığı planını tamamlayan karakterin Adem değil, İsa olduğu kabul edilmektedir. Hıristiyanlıkta insanların, dünyevi varlık olarak birbirlerinden farklı olmalarına rağmen, Tanrı'nın imgesi olarak hepsinin tek bir insan olduğunu Mesih'in Gelişimiyle birlikte öğrendikleri düşünülmektedir.³⁸

Hıristiyan teolojisine göre, mükemmel insan olma gerçeğine son derece anlam veren karakter, tamamen Tanrı ve aynı zamanda tamamen insan olan İsa'dır. Bu düşünceye göre, İsa'nın, Tanrı'nın tarihi ve insani şekli olduğunun ve aynı zamanda insanın ebedi ve tanrısal şekli olduğunun savunulması gerekmektedir. İsa karakterine dair tüm bu detaylar, insanın kendisiyle ilgili bilincinin açılmasına ve emir olduğu gibi, insanın kendisini kurtarmasıyla birlikte Yaratılışın amacının tamamlanmasına yol vermektedir. Bu bağlamda, ikonun görevi insana kendisinin ve misyonunun ne olduğunu hatırlatmaktadır. Başka bir ifadeyle, ikonun görevi, insana Tanrı'nın imgesi olduğunu ve kurtulmak üzere Tanrı'yla bütünleşme misyonunu tamamlaması gerektiğini hatırlatmaktadır. Bunun için, Hıristiyanlıkta ikon dünyevi hayatın değil, insanın yaşaması gereken gerçek ve manevi hayatın kanıtı olarak kabul edilmektedir. İkon insana, Tanrı'yla bütünleşmiş haldeki

³⁷ Zibawi, a.g.e., ss. 57-59.

³⁸ Zibawi, a.g.e., ss. 59-61; Sáenz, a.g.e., ss. 98-108.

insanı, başka bir ifadeyle herkesin olması gereken gerçek ve mükemmel insanı göstermektedir.³⁹

D. Vahyin Yolları ve İnsanın Onlarla İlişkisi

Teolojinin ilgilendiği ana konulardan biri vahiy ve içerisinde verildiği şartlardır. Hıristiyanlıkta İsa vahyin canlı bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Önceki sayfalarda bahsedildiğine göre, Hıristiyanlar söz yolu ve imge yolu olmak üzere vahiy konusunda iki farklı aracın mevcut olduğunu düşünmektedirler. Yahudilikte resmi olarak tanınmayan imge aracılığıyla verilen vahiy Hıristiyanlığa ait bir özelliktir. Söz konusu özellik teoloji alanında önemli bir rol oynamaktadır. Vahyin bir yolu olarak imge konusu estetik isimli teolojik bir kategorinin içinde çalışılmaktadır. Estetik kategorisi, genel hatlarıyla, “Mutlak Güzellik” kavramını, başka bir ifadeyle Tanrı’nın öz ya da “*lumen*”⁴⁰ olarak fiziksel şekiller ya “*species*”⁴¹ aracılığıyla kendisini göstermesi olayını inceleyen teolojik bir disiplindir. Bu bağlamda, somut şekillerin kendilerinden değil, soyut özü yansıtmaya kapasitesinden dolayı güzel olduğu düşünülmektedir⁴²

Bunların yanı sıra, Hıristiyanlıkta vahyin tarihi bir şekilde verilmesi olayına önem verilmektedir. Başka bir ifadeyle, vahiy tarihi olaylardan anlaşılmalı ve ardından insan vahiy tarihiye bakarak anlamaktadır. Vahyin bu özelliği Karl Rahner tarafından “Kategorial Vahiy” olarak isimlendirilmiştir. Bu bağlamda, özgür iradeli yaratılan insanın, tarihi olaylara bakarak vahyin gerçeklerini algıladıktan sonra, söz konusu gerçekleri serbest bir şekilde kabul etme ya da reddetme hakkı var olmaktadır. İnsan vahyin gerçeklerini kabul etmesi durumunda, kendisinin ne olduğunun farkına varıp Tanrı’nın ona verdiği misyonu

³⁹ Zibawi, a.g.e., ss. 71-72; Casas Otero, a.g.e., ss. 34-36, 347 ve 440-441.

⁴⁰ **Lumen:** “Işık” anlamını karşılayan bu Latince terim, yaratıkların içindeki evrensel özün dışı yansıması olayını tanımlamaktadır.

⁴¹ **Species:** “Tür/ Şekil” manasını taşıyan bu Latince söz, yaratıklarının fiziksel bedeni ya da şeklinden söz etmektedir.

⁴² Casas Otero, a.g.e., ss. 9-12, 17-18 ve 443; Mark Humphries (2006), *Early Christianity*, ss.34-63.

tamamlamaya, başka bir ifadeyle Tanrı'yla bütünleşme yoluna konulmaya karar vermektedir.⁴³

Yukarıda anlatılanlardan, Hıristiyanlıkta vahyin İsa merkezli, ardından Tanrı merkezli, tarihi ve önemli derecede görsel olduğu anlaşılmaktadır. Hıristiyanlığa göre, Yahudilere söz aracılığıyla verilen vahiy Enkarnasyon'la birlikte imge şeklinde tamamlanmaktadır: “*Sanmayın ki, ben şeriatı yahut peygamberleri yıkağa geldim; ben yıkağa değil, fakat tamam etmeğe geldim*” (Matta 5, 17); “*Allah eski zamanda çok parçalar ve çok tarzlarla peygamberlerde babalara söylemiş olup bu günlerin sonunda bize her şeye varis tayin ettiği ve vasıtası ile âlemleri yarattığı kendi Oğlunda söyledi*” (İbraniler 1, 1-2).

Özetle, Hıristiyanlıkta vahiy sadece söz yoluyla değil, imge yoluyla da verilmiştir. Buna göre, Hıristiyanların Tanrı'yı İsa'nın şeklinde tanıyabildiklerinin altının çizilmesi gerekmektedir. Hıristiyan inancının odağına getirilen İsa, Tanrı'nın canlı imgesi olarak anlaşılmalıdır. İsa'nın Tanrı'nın canlı imgesi olduğunun kabul edilmesi durumunda, Hıristiyanlıkta “Tanrı” kavramının sanatta antropomorfik bir şekilde anlatılması anlaşılabilir bir gerçeğe dönüşmektedir. Hıristiyanlar, imgeyi vahyin bir yolu olarak kabul edince ikonların temelini kendisi vahiy olan İsa'ya, başka bir ifadeyle Enkarnasyon olayına dayandırmaktadırlar.⁴⁴

E. Kutsalın Tecrübesi ve Ona Yanıt Olarak İkonografik Kült

Rudolf Otto'ya göre Kutsal, kendisini gösterdiğinde insan tarafından bir *mysterium tremendum et fascinans*⁴⁵ olarak algılanmaktadır. İnsan tarafından yaşanan kutsalın bu tecrübesi kaçınılmaz bir tepki gerektirmektedir. Bu bağlamda, insanın kutsalın tecrübesine kendi özgür iradesinden verdiği cevap inançtır. Hıristiyanlıkta, ikonografik kültürün ortaya çıkması insanın kutsalın tecrübesine karşı verdiği inanç cevabıyla ilgilidir.

⁴³ Casas Otero, a.g.e., ss. 18-19, 30-32 ve 436-447.

⁴⁴ Casas Otero, a.g.e., s. 128.

⁴⁵ **Mysterium Tremendum et Fascinans:** Rudolf Otto'nun düşüncesinde “Korkutucu ve Şaşırtıcı Sır” anlamına gelen bu Latince ifade, insanın kutsalın tecrübesini yaşadığında bu olaya anlam veremeyerek aynı zamanda hem korkması hem de hayran kalmasından bahsetmektedir.

Hıristiyanlıkta, vahyin bir kanıtı ve Tanrı'yla bütünleşmiş insanın bir betimlemesi olan ikonun, kutsalın tecrübesini yaşamakta ve söz konusu tecrübenin gerektirdiği inanç cevabını vermekte yararlı bir araç olduğu düşünülmektedir.⁴⁶

Anlaşıldığına göre ikon, Hıristiyan vahyi çerçevesinde önemli bir rol oynamaktadır. Vahyin kanıtı sayılan ikon, özellikle Ortodokslukta, *Kitab-ı Mukaddes*'le aynı derecede efektif, kutsal ve güvenebilir bir kaynaktır. İkonun, Hıristiyanların hayatında o kadar önemli bir rol oynamasının sebebi, Tanrı'yla iletişim kurmakta başarılı bir araç olmasıdır. Bununla ilgili olarak, ikonun katabatik gücünden dolayı, Tanrı'dan insana indirilen çağrıya havuz olmakta ve aynı zamanda anabatik gücünden dolayı, insanın söz konusu çağrıya verdiği inanç cevabını ibadet şeklinde Tanrı'ya yükseltmekte başarılı bir araç olduğunun söylenmesi gerekmektedir.⁴⁷

F. İkonla İdolün Arasındaki Ana Farklar

Çalışmanın bu noktasında, ikonologların araştırmalarında anlatmakta ısrar ettikleri bir konudan bahsedilmesi gerekmektedir. İkonoloji⁴⁸ alanında tarih boyunca yer almış farklı tartışmalara sebep olan bu konu ise ikonla idolün arasındaki farklara tekabül etmektedir.

İkonla idolün arasındaki farklardan biri, ikonun manevi yönü maddi yönünden ayrı olurken idolün manevi yönünün maddi yönüyle karıştırılıp değiştirilmiş olmasıdır. Bu demek ki ikon manevi ve maddi olmak üzere birbirine karıştırılmamış iki farklı yöne sahip olurken idolün manevi yönü maddi yönüyle karıştırılarak bunun seviyesine düşürülmektedir. Bu bağlamda, ikon tanrılığın yerini almadan tanrılığı yansıtabilen maddi bir nesne olurken idolün tanrılığa karışıp onun yerini aldıktan sonra, tanrılığı maddi bir seviyeye düşürerek kendi maddiyati dışında hiçbir şeyi yansıtamayan maddi bir nesne olduğunu söylemek gerekmektedir. Bu şekilde, ikonda madde tanrılığa hizmet verirken

⁴⁶ Casas Otero, a.g.e., ss. 39-43, 67-68, 85-87 ve 458-459.

⁴⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 483-485; Casas Otero, a.g.e., ss. 481-482.

⁴⁸ **İkonoloji:** İkonlarda bulunan sembolik sistemlerini inceleyen ve ikonografiden farklı olan bir bilim dalıdır.

idolde tanrılık maddeye “zorla” hizmet vermektedir. Maddi bir nesne olmasına rağmen, tanrılığı maddiyatle karıştırmayan ikon, ona yaklaşan insanı prototipine yönlendirerek gerçek insanın ya da manevi insanın ve ardından Tanrı’nın bir aynası olarak tanımlanabilmektedir. Halbuki tanrılığı maddi bir seviyeye düşürerek tanrılığın yerini maddeye veren idol sadece kendi maddiyatının ya da dünyevi insanın aynasıdır. Üstünde sıradan madde kullanılarak tasvir edilmiş transfigüre⁴⁹ maddenin ya da bütünleşmiş insanın imgesini içinde taşıyan ikon, ona yaklaşan insana asıl, gerçek ve son halini göstermektedir. Başka bir ifadeyle, ikon insanı gerçek ve esas imgesiyle yüzleştirerek insanın, transfigüre/ tanrısız halini gördükten sonra, maddi bir varlık değil, manevi bir varlığa sahip olduğunu anlayıp kendisinde Tanrı’nın izini aramasıyla birlikte Tanrı’yla bütünleşmesinin gerekli ve kaçınılmaz olduğunun farkına varmasını sağlamaktadır. İdolde tasvir edilen şey transfigüre madde ya da manevi insan değil, doğal halindeki madde ya da dünyevi insandır. Bu yüzden, insana asıl ve tanrısız tabiatını gösteremeyen idol insanın manevi ihtiyaçlarını değil, sadece görsel ihtiyaçlarını ya da dünyevi zevkle ilgili ihtiyaçlarını karşılayabilmektedir. Kısaca, Asıl Günah’tan dolayı, Tanrı’dan ayrılmış halde yaşayan insan, ikonda Tanrı’yla bütünleşmiş halini tanıyarak dönmesi gereken kaynağıyla kavuştuktan sonra manevi varlığını kutlayıp özgür iradesiyle Tanrı’ya tapmaya karar verirken idolde egosuyla buluştuktan sonra, dünyevi varlığını kutlayıp özgür iradesiyle kendisine tapmaya karar vermektedir. İdolün sahte bir tanrıya tapma aracı olması, insanın gerçek kaynağını unutup dünyeviliğini kutlayarak kendisine tapmasını mümkün eden bir araç olması anlamına gelmektedir.⁵⁰

Hıristiyanlıkta Tek Tanrı düşüncesi objektif bir gerçek olarak anlaşılmalıdır. Tek Tanrı gerçeğinin objektif olarak kabul edildiğinde, idolün temsilcisi olabileceği, Tek Tanrı’dan farklı bir tanrının bulunmasının mümkün olmadığını kabul etmek gerekmektedir. Bu bağlamda, Tanrı’dan başka tanrı olabilecek tek varlığın, Tanrı’dan ayrılmış ama hala içinde Tanrı’nın izini bulduran ve bu tanrısız ize sahip olduğunun farkında olan özür iradeli insan olduğu anlaşılmaktadır. Bu yüzden, idolün temsil ettiği

⁴⁹ **Transfigüre:** Bu terim bir varlığın şeklinin veya görünüşünün farklı bir şekle ya da görünüşe dönüşmüş halinden söz etmektedir.

⁵⁰ Carlos Enrique Restrepo (2011), “En Torno al Ídolo y al Icono: Derivas para una Estética Fenomenológica”, *Fedro*, ss. 29-30; Mauricio Beuchot (1999), “Los Avatares del Imaginario Religioso: El Ícono y el Ídolo”, *Las Caras del Símbolo: El ícono y el Ídolo*, ss. 67-68.

sahte tanrının Tek Tanrı'dan ayrılmış bir şekilde yaşayan tanrı kompleksli insandan başka bir varlık olmadığını söylemek mümkündür.

Hıristiyanlıkta ikon Hıristiyanlara özel bir fenomen olarak algılanırken idolün özellikle Antik Roma ve Yunanistan kültürlerine ait pagan bir fenomen olarak algılanmaktadır. Halbuki Hıristiyanlıktaki ikonun, ona yaklaşan insanın niyetine göre idole dönüştürülmesi mümkündür. Bunun yanı sıra, Antik Roma ve Yunanistan kültüründeki idolün idol değil, ikon olduğunu savunan bazı araştırmacılar karşımıza çıkmaktadır. Bu düşünceye göre, Antik Roma ve Yunanistan kültürlerinde mevcut olan ve genel varlığı teklik olarak gösteren bazı evren ve tanrılık anlayışlarından dolayı, söz konusu kültürler içerisinde yetişen insanların tanrı ve tanrıça motifli heykellere idol değil, ikon olarak yaklaşmış olmaları mümkündür.⁵¹

Antik Roma ve Yunanistan kültürlerinin idolü kullanma şekilleriyle ilgili düşünceler bir kenara bırakılarak, ikon ve idol gerçeklerinin Hıristiyanlık bağlamında incelenmesi gerekmektedir.

İdolün amacı seyredilmektir. Başka bir ifadeyle, idolün amacı insanın maddi yapısına ait görme ihtiyacını karşılamaktır. İnsanın görme ihtiyacının ikonda karşılandığında idolün amacı gerçekleşmiş olmaktadır. Bundan dolayı, idolün kaynağı ve sonu insanın maddi gözleriyle görme ihtiyacına bağlı olduğunu söylemek mümkündür. İdole son derece anlam veren gerçeğin görsel zevk olduğu için, idolün özellikle sanat alanı sınırları içerisinde incelenip anlaşılmalıdır. İdolün en önemli fonksiyonu, insanın görme ihtiyacının maddi yapısının ötesine geçmesine izin vermeyerek bu ihtiyacı görülebilir boyutun sınırları içerisinde kitleyip yüzeysel bir şekilde karşılamaktır. Bu yüzden, görülebilir boyutun bir aynası olan idol, ona yaklaşan insanı kendisine geri yönlendirerek egosunu beslemektedir. Görme ihtiyacını sadece yüzeysel ya da fiziksel bir şekilde karşılatmaktan memnun kalan insan maddiyatin ötesine geçip görmemekte ısrar ederek tanrılığı maddiyatin sınırlarına düşürüp Onu idole kitlemektedir. Bu şekilde insan

⁵¹ Casas Otero, a.g.e., ss. 160-167.

tanrılığı fiziksel sınırlara düşürüp idole kitleyerek kendisine sahte bir tanrı yaratmaktadır.⁵²

İnsanın Tanrı hakkındaki vizyonunun fiziksel sınırlar içerisinde yansıtılmasından kaynaklanan idole karşı olarak, ikon fiziksel sınırlara bağlı olmayan bir boyutta Tanrı vizyonunu uyandırmaktadır. Bu bağlamda, teologlar idol görülürken ikonun gözüktüğünü savunmaktadırlar. İkona tanrılık, maddeye indirilerek maddede görülmekte değil, maddeye indirilmeden madde aracılığıyla gözükmektedir. Tanrı'nın en mükemmel ikonu olan görülür İsa'dan görülmez Tanrı'nın anlaşıldığı/ hissedildiği düşüncesi ikonlara uygulanmaktadır. Görülmez ve dokunulmaz Tanrı'nın ikonda görülür hale gelmesi, görülür ve dokunulabilir madde aracılığıyla hissedilebilir bir şekilde insanın tecrübesine açılması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, ikonda tanrılık ile maddiyatin ayrı kalıp birbirine bulaşmadığından dolayı, ikonda tanrılık madde seviyesine düşürülmemektedir. Kendisi maddi olan ikon aracılığıyla manevi bir boyuta yol açılması son derece ikonun en önemli özelliğine tekabül etmektedir.⁵³

İkona saygı gösteren insanın ikona değil, üstünde tasvir edilmiş karaktere saygı gösterdiği ve bunun aracılığıyla Tanrı'ya tapındığı düşünülmektedir. Buna göre, ilk olarak insan ikona yaklaşmakta, sonra da Tanrı o insanı Kendisine yaklaştırmaktadır. Buna karşı olarak, idole yaklaşan insanın, tanrılık tarafından yaklaştırılmayı beklemeden tanrılığı kendisine yaklaştırmaya çalıştığı kabul edilmektedir. İkon, idol gibi görülmeye değil, kendi aracılığıyla gördürmeye var olmaktadır. İkon, idol gibi insanın kendisini görmesine değil, kendisinin ötesindeki görmesine çağırılmaktadır. Bu yüzden, idol insanın fiziksel sınırları içerisinde durmasını sağlarken ikonun insanın bu sınırların ötesine geçmesini sağladığı düşünülmektedir.⁵⁴

İnsanın eliyle yapılmasına rağmen, Kutsal Ruh'un yardımıyla transfigüre insanın imgesine dönüşen ikonun, her şeyin kaynağına değinerek görülmez olanı görülür hale

⁵² Jean-Luc Marion (2012), "The Idol and the Icon", *God Without Being*, ss. 7-14.

⁵³ Marion, a.g.b., ss. 15-18.

⁵⁴ Marion, a.g.b., ss. 18-20.

getiren bir apokaliptis⁵⁵ olarak anlaşılmalıdır: *“Fakat biz hepimiz peçesiz yüzle Rabbin izzetini aynada imiş gibi görerek izzetten izzete aynı surete değiştiriliyoruz; bu da Ruh olan Rab tarafından”* (2. Korintoslular 3, 18). Manevi bir vizyon uyandırarak sınırı sınırsızlık olan ikon teolojik estetikle ilgiliyken insanın vizyonunu madde sınırları içerisinde durdurarak sınırı sınırlılık olan idol sanatsal estetikle ilgilidir. Bu yüzden, teologlara göre, idolün sanat alanında incelenmesi gerekirken ikon fenomeninin özellikle teoloji alanında incelenmesi gerekmektedir.⁵⁶

IV. İkonografi ile İkonograf

A. İkonografi ile İkonografa Dair Önemli Açılar

“İkonografi” terimi, “ikonograf” olarak bilinen ikon sanatçıların ürettikleri ikonların tümüyle ilgilenen sanatsal disiplini tanımlamaktadır. “İkonografi” ve “ikonograf” terimlerinin Grek dilindeki asıl anlamının incelenmesi gerekmektedir. “İkonografi” teriminin asıl anlamı “imge yazısı” demek; “ikonograf” ise “imge yazarı” demektir. Bu terimlerin asıl anlamından, ikonların imgelerle yazılan bir dil olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu bu imgesel dil, Kilise’nin dogmalarını, düşüncelerini ve inançlarını anlatmakta başarılı olan bir sistemdir. Tapınaklardan evlere kadar her yerde bulundurulmuş Hıristiyan ikonları, onlara yaklaşan insanlara Kilise’nin tarihi gerçeklerini ve ana inançlarını göstermektedir.⁵⁷

Dini motifli bir eser olan ikon, sanatçının tercihlerine ya da önceliklerine göre değil, Kilise’nin verdiği bazı kurallara göre üretilmelidir. Bu yüzden, Kilise’nin sanatla ilgili etik kurallarına göre yapılması gereken ikonlar, yapılışının her aşamasında teolog gibi din

⁵⁵ **Apokaliptis:** Bu Grekçe terim, bir sırrın herkes tarafından bilinecek şekilde açıklanması durumundan bahsetmektedir.

⁵⁶ Marion, a.g.b., ss. 20-24.

⁵⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 9 ve 31; Monreal y Tejada, a.g.e., s. 9.

hierarchy'sinin farklı üyeleri tarafından takip edilmektedir. İkonografların ikon yaparken uymak zorunda oldukları kurallar, XII. Pius'un *Mediator Dei* kitabı veya II. Vatikan Konsili'nin kararları gibi farklı yazılarda yer almaktadır. İkonlar, Kilise'nin belirttiği kurallara uygun bir biçimde bitirildikten sonra, kullanılacağı tapınağın pederi tarafından kutsanıp külte sunulmaktadır.⁵⁸

Yukarıda bahsedilenlerden ve başka sebeplerden dolayı, ikonografin yaptığı görev yüksek derecede sorumluluk gerektiren kompleks bir görevdir. İkonografların yaptığı işin zorluğu sadece Kilise'nin belirttiği etik kullara uymakla ilgili değil, doğaüstü olanı doğal kaynaklardan ve sembollerden faydalanarak yansıtabilmekle ilgilidir. Kilise'ye göre ikonograflar işini gerçekleştirebilmek için ilk önce Kutsal Ruh tarafından esinlenmelidir. İkon yapma görevinin her tarafı sadece sanatçıya ait olmadığı için, ikonun sanatçı tarafından imzalanmayarak Tanrı'ya ithaf edilmesi gereken bir eserdir. Tanrı'ya övgü olan ikon genellikle antropomorfik bir sanat parçasıdır. İkonun, Tanrı ya da melek gibi bedensiz varlıkların tasvir edilmesi istendiğinde, genellikle antropomorfik olmasının sebebi, insanoğlunun kedisinin dışında başka akıllı varlıklardan doğrudan haberdar olamayınca söz konusu akıllı varlıkları anlayabilmek üzere onlara kendi insan şeklini vermesidir. Bununla ilgili olarak, Şamlı Yuhanna'nın Tanrı, melek, Şeytan ya da ruh gibi bedensiz varlıkların görünmez oldukları için kendilerini insanlara dünya üzerinde var olan bedensel şekiller aracılığıyla gösterdiklerini savunduğunun altını çizmek gerekmektedir. Halbuki akıllı, bedensiz varlıkların kendilerini doğaya ait şekilleri kullanarak gösterdikleri düşüncesi sadece Hıristiyan kültürüne özel bir düşünce olmamakla birlikte Yahudi gibi farklı kültürlerde karşımıza çıkan bir düşüncedir: “*Ve kerubiler, yüzleri birbirine karşı olmak üzere, kanatları ile kefareti örtüsünü örterek, kanatlarını yukarı doğru yaydılar; kerubilerin yüzleri kefareti örtüsünü doğru idi*” (Çıkış 37, 9). İkonlar yapıldıkça ve motifleri sanat dünyasında tekrarlandıkça, modelleri ile özellikleri sabitleşip insanın bilinçaltına kök salmıştır. Böylece, ikonografik gelenek ortaya konulmuş ve zamanla şekillenmiştir. İkonografik geleneğin içinde yüzyıllar

⁵⁸ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 11, 14 ve 25; Zibawi, a.g.e., ss. 103-104; Casas Otero, a.g.e., ss. 130 ve 447-449;

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html. Erişim Tarihi: 27/05/2019.

boyunca tekrarlanan ikon motifleri, modelleri ile özellikleri sayesinde insanlar ikonları otomatik bir biçimde tanıyabilmektedir.⁵⁹

B. Ortodoks İkonografisi

Ortodoks Kilisesi'nde ikon kutsal addedildiğinden dolayı, Ortodokslar ikonlarını zaman ile mekan sınırlarına bağlatmayan ve ikonlardan anlaşılması gereken kutsallığı yansıtabilen özel bir sanat tarzına sahiplerdir. "Bizans tarzı" olarak bilinen Ortodoks Kilisesi'ne özgü söz konusu sanat tarzının en önemli özelliklerinin bazıları şunlardır: tersten perspektif, iki boyutlu uzay, simetri, hareketsizlik, frontal duruş ve parlaklık. Ortodoks sanatında iki boyutlu uzayın tercih edilmesi, üç boyutlu biçimleri odağa getiren heykeltıraşlığın geliştirilmemesine sebep olmuştur. Bu yüzden, Ortodokslukta en çok çalışılan ikon tipleri tablo ve mozaiktir. Ortodoks tablolarında ve mozaiklerde, mat fon ve iki boyut uzay ikonun zaman ve mekan sınırlarına bağlanmasını engellemektedir. Ayrıca, tersten perspektif ikonda tasvir edilen karakteri izleyiciye yakınlaştırmakta ve parlaklık karakterin kutsallığını yansıtmaktadır. Kısaca, Bizans tarzı izleyiciyi ikonla bütünleşmeye, başka bir ifadeyle izleyiciyi ikondan taşan kutsallıkla komünyon⁶⁰ içinde bulundurmaya yönelik bir sanat tarzıdır.⁶¹

C. Katolik İkonografisi

Katolik Kilisesi'nin ikonografiyle ilişkisi Ortodoks Kilisesi'ninkinden farklıdır. Katolikler ikonlarıyla kutsallığı o kadar değil, sanatın kendisini ve bunun mesajını korumaktadırlar. Bu yüzden, Katoliklikte ikonograflara, teknik açısından önemli oranda özgürlük verilmektedir. İkonograflara teknik açısından özgürlük verilmesi sonucunda Katoliklikte ikonlar, Ortodoksluktaki gibi özel bir sanat tarzına göre değil, tarihin farklı

⁵⁹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 12-13; Zibawi, a.g.e., ss. 96 ve 105; Casas Otero, a.g.e., s. 327.

⁶⁰ **Komünyon:** Komünyon Grekçeden kaynaklı "Efkaristiya" teriminin Latincedeki eş anlamalı kelimesidir. Bu söz Katoliklikte hem ayinde dağıtılan kutsal ekmek ve şaraptan hem de Hristiyanların Hristiyanlığın mensubu olma durumundan bahsetmektedir.

⁶¹ Uspenski, a.g.e., ss. 509-512, 517-519 ve 561 ; Zibawi, a.g.e., ss. 62, 90-92 ve 109; Casas Otero, a.g.e., ss. 12, 322-323 ve 325.

dönemlerinde odağa getirilen farklı sanat tarzlarına göre yapılmaktadır. Ortodokslara göre, Katoliklerin ikonografi konusunda gösterdikleri bu serbestlik ikonun kutsallığının, farklı sanatsal akımların yeniliklerinden dolayı, zamanla kaybolmasını sağlamıştır. Halbuki Katolik Kilisesi ikonun kutsal tarafını inkar etmeden didaktik tarafına daha çok önem vermektedir. Katolik ikonlarında tarih boyunca uygulanmış sanat tarzlarının sayısız olmasına rağmen, Katolik ikonunun bazı genel özellikleri vardır. Katolik ikonunun genel özellikleri ise çizgisel perspektif, üç boyutlu uzay, dinamizm, natüralizm ve ışık-gölge dağılımıdır. Bizans tarzının tersine, Katoliklikte kullanılan sanatsal teknikler ikonu zaman ve mekan sınırlarına bağlamaktadır.⁶²

V. Hıristiyanlıkta İkonografik Motifler

A. İkonografik Motiflerin Kaynakları

Yukarıda anlatıldığı gibi, ikonograflar ikonlarını yaptıklarında Kilise tarafından verilen etik kullara göre çalışmalıdır. İkonografik programa dahil edilen her motifin Kilise'nin doktrinlerine ve bu doktrinlerin resmi anlayışına dayanması gerekmektedir; aksi takdirde ikonun, ikonografi gözetken din adamının onun işini uygun bulmaması durumunda, kabul edilmeyip kült hizmetine sunulmaması mümkündür. İkonografik motiflerin, *Kitab-ı Mukaddes* ve özellikle *İnciller* kısmı gibi Kilise tarafından resmi ve güvenilir olarak kabul edilen kaynaklarda anlatılan farklı sembollere, karakterlere ve olaylara dayanarak doğrulanabilmesi lazımdır. Kilise'nin resmi kaynakları dışında ikonografin, Kilise'nin doktrinlerine ve *Kitab-ı Mukaddes*'te anlatılanlara karşı olmayan apokrif yazılardan da faydalanma hakkı bulunmaktadır. İkonografların, ikonlarının ikincil detaylarını tamamlamak üzere en çok kullandıkları apokrif yazıların bazıları şunlardır: *Petrus'un İncili*, *Petrus'un Vahyi* ve *Yakup'un İncili*. Bunun yanı sıra, aziz ya da azize

⁶² Uspenski, a.g.e., ss. 506-507; Casas Otero, a.g.e., s. 12.

motifli ikonların planlamasında *Acta Martyrium* ve *Passio* gibi farklı hagiografik⁶³ kaynaklar kullanılmaktadır.⁶⁴

B. Kitab-ı Mukaddes'e Dayanan İkonografik Motifler

Çoğu ikonların motiflerinin *Kitab-ı Mukaddes*'in hem *Eski Ahit*'inde hem de *Yeni Ahit*'inde geçen sembollere, karakterlere ve olaylara dayandığını görmek mümkündür. Halbuki *Kitab-ı Mukaddes*'te yer alan tüm konular ikonografik motife dönüştürülmemektedir. *Eski Ahit*'ten, genellikle, *Yeni Ahit*'te tekrarlanan konular ikonografik motif olarak kullanılmaktadır. Bu demek ki *Eski Ahit*'ten seçilen konular *Yeni Ahit*'te geçen başka bir konuyla eşit ya da bunun bir önceki hali olmalıdır. Hıristiyanlar için, Yahudiliğin devamı sayılan Hıristiyanlıkla beraber Yahudilere verilen vahiy düzeltilip tamamlanmıştır. Bu yüzden, Hıristiyan ikonlarında kullanılan *Eski Ahit*'ten alınmış motifler, *Yeni Ahit*'te tamamlanan başka bir konunun prefigürasyonu⁶⁵, başka bir ifadeyle tanıtıcı işareti olmalıdır. *Eski Ahit*'e dayanan ve Hıristiyan ikonografisinde yer alan motiflerden bazıları şunlardır: İsa'nın Ölümünün prefigürasyonu olan "İshak'ın Kurban Edilme Kıssası", efkaristiya ekmeğinin prefigürasyonu olan "Yahudilere Çölde Verilen Man Ekmeği" ve Üçleme'nin prefigürasyonu olan "İbrahim'in Mamre'de Misafir Ettiği Üç Konuk". Bu konuların yanında, Yaratılış ya da Nevi'im ile ilgili farklı karakterler ve "Yanan Çalı", "On Emir" ya da "Ahit Sandığı" gibi semboller de Hıristiyan ikonografisinde motif olarak karşımıza çıkmaktadır.⁶⁶

Yeni Ahit odağa getirilerek, buna dayanan ikonografik motiflere de bakılması gerekmektedir. İsa, Meryem ve bu ikisine en yakın insanlar hakkında en çok bilgi veren *İnciller* ve *Resuller'in İşleri* yazıları ikonografların *Yeni Ahit*'ten en çok faydalandıkları

⁶³ **Hagiografik:** Grekçeden kaynaklı bu terim, azizlerle azizelerin hayatlarıyla ilgili farklı gerçeklerden bahsedilirken kullanılmaktadır.

⁶⁴ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 26-30.

⁶⁵ **Prefigürasyon:** Latince kökenli bu terim, yaşanan zamana ait bir olayın önceki bir zamanda yer alan başka bir olayın gelişmiş ya da yeni hali olmasıyla birlikte söz konusu eski olayla doğrudan bağlantılı olmasından bahsetmektedir.

⁶⁶ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 57-58; Robin Margaret Jensen (2000), *Understanding Early Christian Art*, ss. 68-77.

kaynaklardır. İsa'nın hayatı ve Meryem'in hayatı ile ilgili konularla birlikte *Vahiy* kitabında bahsedilen “Yedi Kilise”, “Yedi Mühür”, “Babil’in Büyük Fahişesi” ve “Son Yargı” anlatıları ikonografik motife dönüştürülen en önemli konulardan bazılarıdır. İsa'nın hayatıyla ilgili konular dört ana gruba ayrılmaktadır. Söz konusu gruplar bu şekildedir: İsa'nın Doğumu ile Çocukluğu, İsa'nın Kamusal Hayatı ile Vaizliği, İsa'nın Çilesi ile Ölümü ve İsa'nın Dirilişi ile Yükselişi.⁶⁷

İsa'nın Doğumu ile Çocukluğu konu grubuna ait “İsa'nın Doğumu”, “Epifani” ve “İsa'nın Tapınağa Takdimi” motifleri Hıristiyan ikonografisinde tekrarlı olarak çalışılmıştır. İsa'nın Kamusal Hayatı ile Vaizliği olarak tanımlanmış grubun içinde “İsa'nın Vaftizi”⁶⁸, “Kana'da Düğün”⁶⁹, “İsa'nın Ekmekleri ve Balıkları Çoğaltma Mucizesi” ve “İsa'nın Tabor Dağı'ndaki Transfigürasyonu”⁷⁰ gibi konularla ilgili farklı ikonografik motifler yer almaktadır. İsa'nın Çilesi ile Ölümü konu grubuna ait olan “Son Akşam Yemeği”, “İsa'nın Çilesi”, “İsa'nın Çarmıha Gerilişi”⁷¹ ve “İsa'nın Cenazesi” motifleri özellikle Katoliklikte kullanılırken, İsa'nın hayatına dayanan son konu grubuna ait “İsa'nın Dirilişi”, “İsa'nın Yükselişi” ve “Pentekost” gibi motifler Ortodoks ikonografisinde daha çok önem görmektedir.⁷²

İsa'nın hayatında kaynağını bulan motiflerden sonra, Hıristiyan ikonografisinde en çok tekrarlanan motifler Meryem'le ve hayatıyla ilgili motiflerdir. Meryem'in İsa'yla paylaştığı anları hatırlatan konulardan kaynaklı, ikisine ortak bazı ikonografik motifler karşımıza çıkmaktadır. Hem İsa'nın hem de Meryem'in hayatıyla ilgili söz konusu ortak motifler arasında “Kana'da Düğün” ve “Pentekost” motifleri mevcuttur. Halbuki oğluyla paylaştığı anları bir kenara bırakarak, İsa doğmadan önce ve ölmeden sonra Meryem'in hayatında yer alan olaylarla ilgili özel ikonografik motifler de bulunmaktadır. Meryem'e özel bu ikonografik motiflerin bazıları “Meryem'in Doğumu”, “Meryem'in Tapınağa

⁶⁷ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 97-99, 101-145 ve 168-172; Casas Otero, a.g.e., s. 342.

⁶⁸ Bkz. Ek-1.

⁶⁹ Bkz. Ek-2.

⁷⁰ **Transfigürasyon:** Hıristiyan dünyasında bu terim, İsa'nın Tabor Dağı'nda havarilerden bazılarını kendisini tanrısal halinde gösterdiği anı hatırlatmaktadır.

⁷¹ Bkz. Ek-3.

⁷² Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 101-145; Casas Otero, a.g.e., ss. 339-340.

Takdimi”, “Meryem’in Yusuf’la Nişanı”, “Meryem’e Müjde” ve “Meryem’in Yükselişi”⁷³ motifleridir. Meryem’in hayatıyla ilgili bu motiflerle birlikte Kilise’nin Meryem’le ilgili savunduğu dogmaları ve hatta Meryem’in kişisel özellikleri ile duygusal durumlarını tanıtan başka motifler de karşımıza çıkmaktadır; örn.: “Kusursuz Gebelik”, “Merhametli Meryem” ve “Acıların Meryem’i”. Ortodoksluğun bir özelliği olarak Meryem’in çocuğuna davranışlarını vurgulayan ikonografik motifler de bulunmaktadır. Meryem’in anneliğinin odağa getirildiği bu ikonlardan bazıları şunlardır: Çocuğunu emzirirken Meryem’i gösteren “Galaktrophousa” motifi, çocuğunun yanaklarını kendi yanaklarına yaklaştırırken Meryem’i gösteren “Glykophilousa”⁷⁴ motifi, çocuğunu kolunda tutarken Meryem’i gösteren “Hodigitria” motifi ve çocuğunu kucağına oturturken Meryem’i gösteren “Theotokos” motifi.⁷⁵

C. Azizlerle Azizelerin Biyografilerine Dayanan İkonografik Motifler

Azizler ve azizelerle ilgili motifler Hıristiyan ikonografisi çerçevesinde önemli bir rol oynamaktadırlar; bu motiflerin, ikonograflar ve ikonologlar için tasvir edilen karakterleri tanıtmaya ve tanıma konusunda genelde sıkıntılı olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Hıristiyanlıkta azizlerle azizelerin yüksek sayıda bulunduğundan dolayı, bunlara dayanan ikonografik motifleri tanımak zor bir görevdir. Bu yüzden, ikonograflar eserlerinde azizler ya da azizeler ile ilgili ikonografik bir motif çalışırken tasvir edilen karakterlerin hayatlarını, erdemlerini ve yaptıkları mucizelerini bir hagiograf olarak yansıtmayı becermelidir. Hıristiyan ikonografisi çerçevesindeki azizler ve azizelerle ilgili ikonografik motifleri tanıyabilmek için ilk olarak farklı azizlerle azizeleri karakterize eden nitelikleri tanımak lazımdır. Azizler ve azizeler ile ilgili ikonografik motifleri tanıma konusunda yardımcı olan söz konusu nitelikler, genel nitelikler ve kişisel nitelikler olmak üzere, iki ana gruba ayrılmaktadır. Genel nitelikler tasvir edilen azizin ya da azizenin toplu kimliğini tanıma işini kolaylaştırmakta, kişisel nitelikleri ise bireysel

⁷³ Bkz. Ek-4.

⁷⁴ Bkz. Ek-5.

⁷⁵ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 146-161; Casas Otero, a.g.e., s. 345; Hans Belting (2009), *Imagen y Culto: una Historia de la Imagen anterior de la Edad del Arte*, ss. 45-53 ve 81-83.

kimliğini tanımakta yardımcı olmaktadır. Bu genel ve kişisel nitelikler insan, melek, hayvan, bitki, hatta cansız öge gibi farklı şekilleri alarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan, en çok kullanılan genel nitelikler arasında palmiye yaprağı ve kitap nitelikleri yer almaktadır. Palmiye yaprağı niteliği, ikonda tasvir edilen azizi ya da azizeyi erken Hıristiyanlık döneminde öldürülen şehitlerden birisi olarak tanımaya yardımcı olurken kitap niteliği havarilerle incilcilerden söz etmektedir. Diğer yandan, en çok kullanılan kişisel nitelikler arasında kılıç ya da süpürge gibi farklı aletler yer almaktadır. Kılıç bir azizin ya da azizenin öldürülmesinde uygulanan özel bir yöntemden söz etmekte, süpürge ise tasvir edilen azizin ya da azizenin mütevazı kişiliğinden söz etmektedir.⁷⁶

Son olarak, Hıristiyan ikonografisi alanında çok kere tasvir edilen azizlerle azizelerin bazılarında bahsedilmesi gerekmektedir. İkonografide en çok önem gören azizlerle azizelerin bazıları şunlardır: Aziz Andreas, Azize Barbara, Azize Helena, Vaftizci Yahya⁷⁷, İncilci Yahya, İncilci Luka, İncilci Markos, İncilci Matta, Mısırlı Meryem, Magdalalı Meryem, Azize Marta, Baş Melek Cebrail, Baş Melek Mikail, Baş Melek İsrail ve Büyük Yakup. Örn.: Mısırlı Meryem'in ikonografik nitelikliği üç tane ekmektir. Bu üç ekme, Mısırlı Meryem'in IV. ile V. yy'lar arasında Ürdün çölündeyken yıllar boyunca beslenmek üzere yediği üç ekmeğe söz değinmektedir.⁷⁸

D. Tanrı Kavramıyla İlgili İkonografik Motifler

Hıristiyan ikonografisi alanında en çok ses getiren konu Tanrı tasvirlerinin nereye kadar hakiki ve uygun olduğu konusudur. Bu sıkıntı özellikle Üçleme'nin tasvirinden, ve bununla bağlantılı olarak, Üçleme'nin Baba ismiyle bilinen birinci hipostazının tasvirinden kaynaklanmaktadır. Halbuki Üçleme'nin Oğul ve Kutsal Ruh olarak bilinen ikinci ve üçüncü hipostazların, dünya üzerinde fiziksel şekillerden faydalanarak kendilerini doğrudan görünür bir halde gösterdikleri için, tasvir konusunda sorun yaratmamaktadır. Oğul'un ikonografik tasviri İsa'nın *İnciller*'de tanıtılan tarihi ve insani

⁷⁶ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 175-176 ve 431-433; Ricardo Centellas Salamero (2001), "Iconografía Cristiana", *Emblemata*, ss. 461-462; Jensen, a.g.e., ss. 104-107.

⁷⁷ Bkz. Ek- 6.

⁷⁸ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 345-346.

figürüne dayanarak doğrulanırken Kutsal Ruh'un ikonografik tasviri *İnciller*'de tanıtılan Kutsal Ruh'un güvercin olarak tarihi ve hayvani şekline dayanarak doğrulanmaktadır.⁷⁹

Yukarıda bahsedildiğine göre Oğul ve Kutsal Ruh olarak değil, Baba ve Üçleme olarak Tanrı'nın ikonografik tasviri ikonografi çerçevesinde tartışma sebebi olmaktadır. Üçleme ve özellikle Baba olarak Tanrı'nın tasvirlerinin ikonografinin teolojik etiği alanında tartışılmasının kaynağı, Baba'nın, Oğul'un ya da Kutsal Ruh'un gibi *İnciller*'de tarihi ve görünür fiziksel şekiller olarak tanıtılmamasıyla birlikte sadece ses olarak tanıtılmasıdır. Bu yüzden, yüksek derecede soyut olan Üçleme'nin ve bunun birinci hipostazı Baba'nın tasvirlerinin yapılması Hıristiyan dünyasında derin ve sert teolojik tartışmalara yol açmıştır⁸⁰. Hıristiyan ikonografisi çerçevesinde teolojik olarak Enkarnasyon gerçeğine dayandırılan Üçleme'nin ve Baba'nın ikonografik tasvirlerinin doğruluğu ile uygunluğu sorunu, *Eski Ahit*'te geçen idol ve Tanrı'nın görünmezliği ile ilgili yasaklarla teyitlerden kaynaklanmaktadır: “*Ve dedi: Yüzümü göremezsin; çünkü insan beni görüp de yaşyamaz*” (Çıkış 33, 20); “*Bir sanatkârın el işi, Rabbe mekruh oyma yahut dökme put yapan, ve onu gizlice diken adam lânetli olsun. Ve bütün kavim cevap verip: Amin, diyecekler*” (Tesniye 27, 15).

1. Üçleme'nin Tasviri: Aynı öze sahip olan Baba, Oğul ve Kutsal Ruh hipostazlarının oluşturduğu Üçleme olarak bilinen Tanrı kavramı, sadece Hıristiyan teolojisinin en zor noktalarından biri değil, en zor tasvir edilebilir ikonografik motiflerden biridir. Eskiden benzer bir üçgen ya da bir yonca olarak algılanan Üçleme kavramının, zamanla antropomorfik şekiller kullanılarak ikonografik eserlerde tasvir edilmesine başlanmıştır. Üçleme'nin en yaygın antropomorfik tasvirleri arasında “Bizanslı Üçleme/ Üç Konuk”, “Üç Erkek” ve “Üçlü Yüz” olarak bilinen ikonografik motifler yer almaktadır.

“Bizanslı Üçleme”⁸¹ isimli ikonografik motife göre, Üçleme kavramı üç kanatlı adam, başka bir ifadeyle üç melek şeklinde tasvir edilmektedir⁸². Bu tasvirin haklılığı ve

⁷⁹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 37-38.

⁸⁰ Monreal y Tejada, a.g.e.ö ss. 38-39.

⁸¹ Bkz. Ek-7.

⁸² Monreal y Tejada, a.g.e., s. 41.

uygunluğu İbrahim'in Mamre'deyken yaşadığı vizyona dayanmaktadır: “*Ve Mamre meşeliğinde Rab ona görüldü; ve o, günün sıcağında çadırın kapısında oturuyordu; ve gözlerini kaldırıp baktı, ve işte, karşısında üç adam duruyordu; ve onları görünce, çadırın kapısından onları karşılamağa koştu, ve yere kadar eğildi, ve dedi: Ey efendim, eğer şimdi gözünde lûtufl buldumsa, kulunun yanında kalmadan geçme*” (Tekvin 18, 1-3).

“Üç Erkek” olarak bilinen ikonografik motife göre, Üçleme üç eşit, tunikli adam şeklinde tasvir edilmektedir. Bu üç adamın taçlı olanı Baba’yı simgelerken, yaralı olanı Oğul’u simgelemekte; kanatlı olanı ise Kutsal Ruh’u simgelemektedir. Bu ikonografik motif zamanla değişip yeni alternatiflere sebep olmuştur. “Üç Erkek” motifinden kaynaklı alternatiflerden birisine göre, Üçleme, Oğlu’nun öldüğü çarmıhı tutan bir yaşlı adam şeklinde tasvir edilmektedir. Söz konusu ikonografik alternatifte genelde çarmıhın üstüne konmuş bir güvercin de eklenmektedir.⁸³

Çalışmanın bu noktasında bahsedilecek son ikonografik motif “Üçlü Yüz”⁸⁴ isimli motiftir. Bu motifin Üçleme kavramını en temiz anlatan ikonografik motiflerden biri olmasına rağmen, grotesk sayılmasından dolayı, 1628 yılında Papa VIII. Urbanus tarafından yasaklanmıştır. “Üçlü Yüz” motifine göre, Üçleme, dört gözlü, üç burunlu ve üç ağızlı, bir olmuş üç tane İsa yüzü şeklinde tasvir edilmektedir.⁸⁵

2. Baba’nın Tasviri: Sadece Oğul aracılığıyla görülebilir Baba, ikonografik olarak zor tasvir edilebilir başka bir teolojik kavramdır. Baba’nın, Oğul aracılığıyla anlaşılabilir bir şekilde görülebildiği düşüncesi nedeniyle Baba kavramının antropomorfik bir şekilde tasvir edilmesinin bazılarına göre mümkün olduğu kabul edilmektedir. Baba kavramını tasvir etmek için kullanılan üç farklı motif mevcuttur; bunlar ise “Tanrı’nın Eli”, “Ebedi Baba” ve “Egemen Tanrı”dır.

“Tanrı’nın Eli”⁸⁶ olarak bilinen ikonografik motif, Luka’nın ve Yuhanna’nın *İnciller*’ine dayandırılıp doğrulanarak Tanrı’nın yüce gücünü ima etmektedir. Bu motife

⁸³ Monreal y Tejada a.g.e., s. 40.

⁸⁴ Bkz. Ek-8.

⁸⁵ Monreal y Tejada, a.g.e., s. 42; Uspenski, a.g.e., ss. 540-541.

⁸⁶ Bkz. Ek-9.

göre, Tanrı, gökyüzündeki bulutların arasından çıkan bir el ya da üç ışın şeklinde tasvir edilmektedir. Bu motifte, Tanrı'nın dünya üzerindeki gücünün sembolü olarak Tanrı'nın Elinin parmakları, işaret parmağı ile ortak parmağı hariç, ayanın içine doğru katlanmaktadır.⁸⁷

“Tanrı'nın Eli” motifi dışında, Baba kavramını tasvir etmek için kullanılan tamamen antropomorfik iki motif karşımıza çıkmaktadır. Bu motifler ise “Ebedi Baba” ve “Egemen Tanrı” motifleridir. Bu iki motifin birincisine göre, Baba, tunik giymiş, uzun sakallı yaşlı bir adam şeklinde tasvir edilmektedir. Aynı motifte, yaşlı adamın elinde bir yerkürenin ve başında üçgen şeklindeki bir halenin bulundurulması mümkündür. “Ebedi Baba” olarak bilinen bu ikonografik motif *Kitab-ı Mukaddes*'te anlatılan Daniel'in vizyonuna dayanmaktadır: “*Tahtlar kuruluncuya kadar, ve Günleri eski olan oturuncuya kadar baktım; esvabi kar gibi ak ve başının saçı temiz yapağı gibi idi; tahtı ateş alevleri, ve tekerlekleri yanar ateşti*” (Daniel 7, 9). Baba'nın tasviriyle ilgili ikinci antropomorfik motif “Egemen Tanrı” isimli motiftir. Gotik döneminde özellikle önem gören bu motife göre, Baba, tahtta oturan bir kral şeklinde tasvir edilmektedir. Söz konusu motifte, Baba'nın bir elinde genellikle üst tarafı haç şeklindeki bir yerküre, diğer elinde bir kral asası ve başında bir taç eklenmektedir.⁸⁸

3. Oğul'un Tasviri: Oğul kavramı sembolik şekillerden antropomorfik şekillere kadar türlü ikonografik motifler kullanılarak tasvir edilmektedir. Baba'nın özünü ve kutsallığını kendisinde içeren İsa'nın dünya üzerinde fiziksel, insani ve tarihi bir şekle sahip olduğundan dolayı, Oğul kavramının tasviri sıkıntısız kabul edilmektedir. Oğul kavramını ikonografik olarak yansıtmak üzere “İsa Mesih”, “Pantokrator”, “Maiestas Domini”, “İyi Çoban”, “Ecce Homo”, “Çarmıha Geriliş”, “Imago Pietatis” ya da “Kutsal Kalp” gibi farklı antropomorfik motifler kullanılmaktadır. Bu antropomorfik motiflerin yanı sıra, “Balık”, “Pelikan” ya da “Agnus Dei” gibi hayvani motifler ve “Alfa-Omega” ya da “Kristogram” gibi sembolik motifler de karşımıza çıkmaktadır.

⁸⁷ Monreal y Tejada, a.g.e., s. 42.

⁸⁸ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 42-43.

Oğul ile ilgili antropomorfik motifler arasında en yaygın olan “İsa Mesih” motifidir. Bu motife göre, Oğul esmer, sakallı, normalde kırmızı tunikli ve mavi cübbeli olgun bir erkek şeklinde tasvir edilmektedir. Halbuki “İsa Mesih” motifinin başka bir alternatifi mevcuttur. Bu alternatife göre ise Oğul, sağ eliyle kutsarken sol eliyle bir yerküre tutmakta olan normalde çıplak bir çocuk olarak da tasvir edilmektedir.⁸⁹

“İsa Mesih” motifi dışında, tarih boyunca tekrarlanan “Pantokrator”⁹⁰ motifi de karşımıza çıkmaktadır. Bizans’tan kaynaklı bu motif, oturmuş halde sağ elinin üç parmağıyla kutsarken sol elinde kitap tutmakta olan İsa’yı göstermektedir. Bu motifte, genellikle, İsa’nın başına “O WN” yazısını içeren haç şeklindeki bir hale eklenmektedir. Oğul kavramı tasvir edilirken kullanılan başka antropomorfik bir motif “Maiestas Domini” motifidir. Söz konusu motife göre, İsa çarmıhta ölmüş şekilde imparator tunikli ve diken taçlı gösterilmektedir. Asıl olarak Bizans’ta ortaya çıkan ve sonradan Batı Avrupa’da da kullanılan bu motif, yüz ifadesinden acı anlaşılmayan ölümü yenmiş bir İsa’yı göstermektedir. Halbuki XIII. yy.’dan itibaren bu motif değişip ölümü boyunca acı çekerken yaşamaktan vazgeçmiş bir İsa’yı göstermektedir. İlgi çeken başka bir motif “İyi Çoban” motifidir. Teknik açısından “Kriophoros” isimli Grekoromen sanatsal motifinden kaynaklı olmasına rağmen, bu motif teolojik olarak *İnciller*’e de dayandırılmaktadır: “*Ve İsa yine onlara dedi: Doğusu ve doğrusu size derim: Ben koyunların kapısıyım*” (Yuhanna 10, 7); “*İsa onlara şu meseli söyleyerek dedi: Sizden kim, yüz koyunu olup bunlardan birini kaybettiği zaman doksa dokuzunu kırdı bırakarak kaybolanı buluncıya kadar, arkasından gitmez?*” (Luka 15, 3-4). Söz konusu motife göre, Oğul omuzlarının üstünde bir koyun taşıyan kısa tunikli bir genç olarak tasvir edilmektedir. “İyi Çoban”⁹¹ motifi, eski Roma ve Yunanistan halkı arasında meşhur olan “Kriophoros” motifine benzediği için, özellikle erken Hıristiyanlık döneminde, Hıristiyanların kendilerini paganların önünde belli etmeden dini sanatını ve inancını devam ettirebilmelerine faydalı olmuştur. Şu ana kadar bahsedilen motiflerin yanında, Oğul kavramıyla ilgili dört antropomorfik motif daha var olmaktadır. Bunlar ise “Ecce Homo”, “Çarmıha Geriliş”,

⁸⁹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 43-45.

⁹⁰ Bkz. Ek-10.

⁹¹ Bkz. Ek- 11.

“Imago Pietatis” ve “Kutsal Kalp” motifleridir. “Ecce Homo” motifi İsa’nın Çilesini hatırlatan bir motiftir. Söz konusu motif, kamçılandıktan sonra kan içerisinde diken taçlı ve elleri bağlı bir İsa’yı göstermektedir. “Çarmıha Geriliş” motifi, İsa’yı tasvir etmek için tarih boyunca en çok kullanılan motiflerden biridir. Sade ve sembolik haç motifinden kaynaklı bu eski motife göre, İsa çarmıha gerilmiş halde gösterilmektedir. Yüzyıllar geçtikçe değişiklik gören “Çarmıha Geriliş” motifinde XIII. yy.’a kadar İsa’nın ayakları çarmıha ayrı olarak çivilenmiş halde gösterilirken XIII. yy.’dan itibaren iki ayağı tek bir çivinin altında çarmıha çivilenmiş şekilde gösterilmektedir. İsa’nın Çilesiyle ilgili başka bir motif “Imago Pietatis” olarak bilinen motiftir. Bu motife göre, yaralarını göstererek mezarından çıkan yarı çıplak bir İsa tasvir edilmektedir. Oğul kavramıyla ilgili son antropomorfik motif “Kutsal Kalp”⁹² isimli motiftir. Günümüzde yüksek oranda kullanılan bu motifte, tününi açarak insanlara göğsündeki kalbi gösteren bir İsa karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu motifin, ıssız olarak, yanan diken taçlı bir kalp şeklinde kullanıldığını görmek mümkündür.⁹³

Oğul kavramı ile ilgili antropomorfik motifler bir kenara bırakılarak, hayvani motiflerden de bahsedilmesi gerekmektedir. En çok kullanılan hayvani motiflerden bazıları “Balık”, “Pelikan” ve “Agnus Dei” motifleridir. Erken Hıristiyanlıktan beri sürekli bir şekilde karşımıza çıkan “Balık” motifi, Grekçe *I.X.T.H.Y.S.* monogramında kaynağını bulmaktadır. Grekçede balık anlamına gelen “*Ixthys*” kelimesinin oluştuğu harflerin birbirinden ayrılmasının sonucunda *I.X.T.H.Y.S.* monogramı ortaya çıkmaktadır. Bu monogramın her harfi de yeni bir kelime temsil etmesinin sonucunda “İsa Mesih, Tanrı’nın Oğlu, Kurtarıcı” biçiminde gizli bir cümle olarak ortaya çıkmaktadır. Başka hayvani bir motif ise, “Pelikan” motifidir. Tanrı’nın Oğlu olan İsa’nın pelikan olarak tasvir edilmesinin sebebi, Eski Çağ’da insanların, pelikanın, efkariyadaki gibi, yavrularını kendi vücudunun etiyle beslediğine inanmalarıdır. Son hayvani motif meşhur olan “Agnus Dei”⁹⁴ motifidir. Bu motife göre İsa, insanları kurtarmak üzere Tanrı’ya

⁹² Bkz. Ek-12.

⁹³ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 43-53.

⁹⁴ Bkz. Ek-13.

kurban olacak koyun gibi tasvir edilmektedir⁹⁵. Bu motifin haklılığı Yuhanna'nın *İncil*'ine dayandırılmaktadır: “*Ertesi gün, İsanın kendisine gelmekte olduğunu Yahya görüp dedi: İşte, dünyanın günahını kaldıran Allah Kuzusu!*” (Yuhanna 1, 29).

Çalışmanın bu noktasında Oğul kavramıyla ilgili bahsedilecek son iki motif sembolik motiflerdir. Bunlar ise “Alfa-Omega” ve “Kristrogram”⁹⁶ motifleridir. Birincisi Grek alfabesinin ilk ve son harfinden oluşup İsa aracılığıyla Tanrı'dan her şeyin başlangıcı ve sonu olarak söz etmektedir. İkinci sembolik motif ise, Grekçede İsa'ya verilen ismin ilk üç harfinden oluşan bir monogramdır. Erken Hıristiyanlıkta “*Xristos*” kelimesinden kaynaklanan *X.P.I.* monogramı genellikle halka içerisinde, “Alfa-Omega” sembolüyle birlikte kullanılmaktadır.⁹⁷

4. Kutsal Ruh'un Tasviri: Kutsal Ruh kavramı, birbirine yakın iki farklı ikonografik motif kullanılarak tasvir edilmektedir. Bu iki motifin en yaygınına göre Kutsal Ruh⁹⁸, kanatları açık, beyaz bir güvercin şeklinde tasvir edilmektedir⁹⁹. Genellikle Üçleme ya da Pentekost tasvirlerine dahil edilen “Kutsal Ruh” motifinin haklılığı *İnciller*'in dördüne dayandırılmaktadır: “*Ve İsa vaftiz olunup hemen sudan çıktı; ve işte, gökler açıldı, ve Allahın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine geldiğini gördü*” (Matta 3, 16); “*Hemen sudan çıkarak, göklerin yarıldığını, ve kendi üzerine Ruhun güvercin gibi indiğini gördü*” (Markos 1, 10); “*Ve vaki oldu ki, bütün halk vaftiz edilirken, İsa dahi vaftiz edilmiş olup dua ettiği zaman, gök açıldı, ve Ruhülküdü, bedenleşmiş bir surette, güvercin gibi, onun üzerine indi, ve gökten: Sen benim sevgili Oğlumsun, senden razıyım, diye bir ses geldi*” (Luka 3, 21-22); “*Yahya şehadet edip dedi: Ruhun gökten güvercin gibi indiğini gördüm, ve onun üzerinde kaldı*” (Yuhanna 1, 32).

Kutsal Ruh'un tasviriyle ilgili karşımıza çıkan ikinci ikonografik motif “Kutsal Ruh'un Armağanları” olarak bilinmektedir. Bu motife göre Kutsal Ruh, bilgelik, anlayış, öğüt, güç, bilim, merhamet ve Tanrı korkusu olmak üzere yedi armağanını simgeleyen

⁹⁵ Monreal y Tejada, a.g.e., 44-46.

⁹⁶ Bkz. Ek-14.

⁹⁷ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 44-45; Zibawi, a.g.e., s. 23.

⁹⁸ Bkz. Ek-15.

⁹⁹ Moreal y Tejada, a.g.e., ss. 53.

yedi ışın tarafından çevrelenmiş beyaz bir güvercin şeklinde tasvir edilmektedir. İkonografik eserin geometrik merkezinde yedi ışınlı güvercini bulunduran bu motif bazen sadeleştirilmiş bir şekilde yedi beyaz güvercin olarak da karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁰



¹⁰⁰ Monreal y Tejada, a.g.e., s. 54.

İKİNCİ BÖLÜM

ORTAYA ÇIKIŞINDAN BÜYÜK SKİZMA DÖNEMİNE KADAR HİRİSTİYANLIKTA İKON

I. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Tarihinde İkon

A. Erken Hıristiyanlıkta İkon

Hıristiyan ikon, Hıristiyanların dünyayla inancını paylaşma ihtiyacının sonucunda ortaya çıkan bir fenomendir. Ortaya çıkışında ikon, Hıristiyanların içinde yaşadıkları pagan kültürdeki sanatsal tarzlara göre şekillenmiştir. Bu biçimde, erken Hıristiyanlıkta pagan sanat, Hıristiyan inançlarının yayılmasına yardımcı olmuştur. Hıristiyan ikonu pagan sanattan faydalanarak ortaya çıktığı için, söz konusu dönemde Akdeniz'in farklı bölgelerinde karşımıza çıkan ve dışarıdan pagana benzeyen "Dört Mevsim", "Orpheus", "Apollon" ve "Kriophoros" gibi bazı sanatsal motiflerin aslında Hıristiyan anlamlı olduğu bilinmektedir. Halbuki IV. yy. öncesi dönemlerde yapılan tasvirlerin pagan ya da Hıristiyan olarak iki farklı kategoriye ayırtmak gerçekten zordur.¹⁰¹

Hıristiyanlığın ilk asırları boyunca, Yahudiler arasındaki sanatsal tasvirlerle ilgili bazı yasaklardan dolayı, Kilise ikonları hoş karşılamamasına rağmen, ikon Roma Katakompları gibi popüler ortamlarda ilk kullanılarak IV. ile VI. yy.'lar arasında tüm Hıristiyanlığa yayılıp Kilise tarafından kabul edilmiştir. Yahudilikten kaynaklanan ve erken Hıristiyanlıkta dini konulu sanatsal tasvirler yapılmasının hoş karşılanmamasına sebep olan bazı yasaklar *Eski Ahit*'te karşımıza çıkmaktadır: "*Kendin için oyma put, yukarda göklerde olanın, yahut aşağıda yerde olanın, yahut yerin altında sulara olanın hiç suretini yapmıyacaksın*" (Çıkış 20, 4); "*Kendinize putlar yapmıyacaksınız, ve kendiniz için oyma put ve dikili taş dikmiyeceksiniz, ve önünde secde etmek için memleketinizde resimli taş kurmıyacaksınız; çünkü ben Allahınız Rab'im*" (Levililer 26, 1). Kilise

¹⁰¹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 14-15; Casas Otero, a.g.e., s. 125; Jensen, a.g.e., ss. 32-61.

tarihinde bilinen ilk ikon “Archeiropoietos”¹⁰² ikonudur. Eski Çağ’a ait farklı tarihi kaynaklar sayesinde bilinen bu ikon, İsa’nın yüzünü bir bezle sildikten sonra söz konusu bezde kalan izden ortaya çıkmıştır. Özellikle Batı Hıristiyanlığında önem gören bu ikonun, uzun zaman boyunca Edessa’da muhafaza edildikten sonra 944 yılında Bizans imparatorları I. Romanos ile VII. Konstantinos Porfirogenitos tarafından Konstantinopolis’e taşındığı ve son olarak 1204 yılında Konstantinopolis’e karşı gerçekleştirilen 4. Haçlı Seferi nedeniyle kaybolduğu düşünülmektedir. “Archeiropoitos” isimli İsa ikonu gibi, tarihi kaynaklarda I. yy.’a ait bazı Meryem ikonlarından da bahsedilmektedir. Bu Meryem ikonlarının İncilci Luka tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Günümüzde Luka’nın yaptığı düşünülen söz konusu Meryem ikonlarının bazı kopyaları Athos’ta, Roma’da ve Kiev’de bulunmaktadır.¹⁰³

Gerçek varlığı ispatlanamayan “Archeiropoitos” ve ilk Meryem ikonları bir kenara bırakılarak, günümüze kadar gelen Roma Katakومpları’ndaki meşhur ikonlardan bahsedilmesi gerekmektedir. I. ile IV. arasındaki döneme yy.’lara ait Roma Katakومpları’ndaki Hıristiyan ikonları, yapıldığı dönemin pagan sanat algısına göre gerçekleştirilmiştir. Domitilla, Priscilla, Callixtus ve Praetextatus gibi farklı katakomplarda genelde bağlantılı bir şekilde sergilenmeyen sembolik ve şematik bu ikonlarda hem *Eski Ahit*’te hem de *Yeni Ahit*’te geçen farklı olaylar ve karakterler tasvir edilmektedir. Bu ikonlar arasında, çalışmanın ilk bölümünde anlamı verilmiş, “Agnus Dei”, “Balık” ve “İyi Çoban” (“Kriophoros”) gibi bazı motiflerin yanında İsa’nın hayatı, ölümü ve dirilişi ile ilgili kurtuluş motifleri de yer almaktadır. Roma Katakومpları’ndaki didaktik ikonların amacı, Hıristiyanlığın ana inançlarını aktarmak ve dinin mensuplarını bu inançlar üzerinde düşündürerek kurtuluş misyonunu kolaylaştırmaktır. Hıristiyanlıkta Roma Katakومpları’ndaki ikonlarla aynı döneme ait olan ama yapılışında Grekoromen sanatsal tekniklerinden değil, Doğulu stile göre gerçekleştirilen ikonlar da mevcuttur. Doğulu tarza göre yapılan ikonlardan bazıları, günümüzdeki Suriye sınırları içerisinde bulunan Dura Europos antik şehrindeki duvar resimlerinde, Feyyum lahit portrelerinde ve Palmira’daki mezar rölyeflerinde karşımıza çıkmaktadır. Dura Europos’taki bir evin

¹⁰² Bkz. Ek-16.

¹⁰³ Uspenski, a.g.e., ss. 33-35, 49-51 ve 61-62; Casas Otero, a.g.e., ss. 110-111.

içinde bulunan gizli bir kilisenin duvarlarında *Kitab-ı Mukaddes*'te geçen farklı olaylara ve karakterlere dayanan motifler mevcuttur. Katakomplar'daki farklı olarak, bağlantılı bir şekilde sergilenen bu motiflerin bazıları “İyi Çoban”, “Adem ile Havva”, “Nuh”, “Davut ile Golyat”, “İsa'nın Mucizeleri” vb. konularla ilgilidir.¹⁰⁴

Hıristiyanlığın 311'de imparator Galerius tarafından ilan edilen Nikomedia Fermanı ve 313'de imparator I. Konstantinos tarafından ilan edilen Milano Fermanı ile birlikte yasal hale getirilmesinden itibaren ikonların üretimi, Roma Katakompları gibi gizli ortamlardan çıkıp Roma İmparatorluğu'nun her bölgesinde yeni inşa edilen kiliselerin ve manastırların duvarlarına yayılmıştır. Hıristiyan ikonografisi IV. ile VI. yy.'lar arasında hızlı bir şekilde gelişmiştir. Bu gelişmede 431 yılında düzenlenen Efes Konsili'nin sonucu olarak ortaya çıkan Theotokos¹⁰⁵ doktrini önemli bir rol almıştır. Theotokos doktrininin kabul edilmesinden itibaren Meryem ile ilgili ikonların yapımı artmıştır. Bu şekilde IV. ile VI. yy.'lar arasında ikon, Akdeniz topraklarının hepsinde tamamen kabul edilmiş bir fenomene dönüşmüştür. Bu dönemde Hıristiyan ikonografisinde iki ana sanatsal tarz uygulanmaktadır. Birisi Grekoromen tarzı, diğeri ise Doğulu tarzıdır. Zaman geçtikçe Doğulu tarz Grekoromen tarzının yerini alıp Hıristiyan ikonografisinde benimsenerek Bizans tarzı olarak bilinen ikonografik tarzın temellerini oluşturmuştur. Doğulu tarzı karakterize eden öğeler arasında tasvir edilen karakterlerin ince dudakları ve burnu, büyük gözleri ve frontal bakışı ile duruşu yer almaktadır. Günümüzde hala yapılan esmer ve sakallı biri olarak İsa ve başı örtülmüş şekilde Meryem tasvirleri söz konusu Doğulu tarzda kaynağını bulmaktadır.¹⁰⁶

İkon yapımı ve kullanımı VI. yy.'a doğru bütün Hıristiyanlıkta yaygın hale gelmiştir. Bu yüzden, ikon konusunda yapılan yanlışlıkları düzelterek ikonu Kilise'nin sınırları içerisinde kurumlaştırmak üzere 691 yılında Konstantinopolis'te Trullo Konsili düzenlenmiştir. Bu konsil, ikonun Hıristiyanlıktaki durumunu ilk defa resmi bir şekilde

¹⁰⁴ Uspenski, a.g.e., ss. 63-79; Zibawi, a.g.e., ss. 119-130; Casas Otero, a.g.e., s. 123; Federico Aguirre Romero (2016), “Iconos: Arte y Teología”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, ss. 241-261; Juan Plazaola Artola (1999), *Historia del Arte Cristiano*, ss. 3-16.

¹⁰⁵ **Theotokos:** “Tanrı'yı Doğurmuş” anlamına gelen bu Grekçe terim, Meryem'in İsa'nın annesi olduğu için sembolik bir şekilde Tanrı'nın dünyadaki annesi de olmasını savunan doktrine tekabül etmektedir.

¹⁰⁶ Uspenski, a.g.e., ss. 81-89; Zibawi, a.g.e., ss. 129 ve 135; Casas Otero, a.g.e., s. 141.

normalleştirme çabasına tekabül etmektedir. Trullo Konsilinin sonucunda ortaya konulan kanunların üçü tamamıyla ikon meselesiyle ilgilidir. Bu kanunlar ise konsilin 73., 82. ve 100. kanunlarıdır. Bir yandan, 73. kanuna göre, haç ikonuna saygı gösterilmesi ve yere konulmaması ya da çizilmemesi gerekliliği tanınmıştır. Diğer yandan, ikonun içeriğiyle ilgili olan 82. kanuna göre, tasvirlerin sembolik biçimlerle değil, insani biçimlerle gerçekleştirilmesi istenmiştir. Bu bağlamda, İsa artık koyun ya da balık şekliyle değil kendi insani şekliyle tasvir edilmelidir. Bu kanunla beraber, İsa tasvirlerinde insani yüzünün gösterilmesi istenince, ikonla Enkarnasyon olayının arasında ilk defa bir bağlantı kurulmuştur. Bu andan itibaren ikonografik kanunlar ciddi bir şekilde oturtulmuştur. Son olarak, 100. kanuna göre, ikonografin işini gerçekleştirdiğinde dini ahlakın unsurlarına uyması ve ikonların Grekoromen tarzına göre değil, Doğulu tarza göre yapılması istenmiştir. Bu konsilin sonucunda alınan kararlar Konstantinopolis, İskenderiye, Kudüs ve Antakya patrikleri tarafından kesin bir şekilde ve Roma Papası'nın elçisi olarak konsile katılan Gortyna başpiskoposu tarafından geçici bir şekilde imzalanmıştır. Halbuki bu kararlar Roma'ya ulaştırıldığında Papa I. Sergius onları imzalamak istememiştir.¹⁰⁷

Hıristiyanlığın ortaya çıktığı andan itibaren Hıristiyanlar arasında yer alan ikon fenomeni, özellikle IV. ile VI. yy.'lar arasında yayılmıştır. Bu yüzden, IV. yy.'dan itibaren halk arasında ikonografik kùltten bahsetmek mümkündür. İkon fenomeni VII. yy.'a kadar Trullo Konsili ile birlikte resmi bir şekilde Kilise'ye ait bir kùlt olarak kurumlaştırılmamıştır. İkonografik kùlt Hıristiyanlıkta o dönemde yaşanan gerçeklerden tamamen bağımsız değildir. Bu yüzden, ikonografik kùltün, ortaya çıktığında ve şekillendiğinde, önemli derecede hac geleneği, şehitler ve azizler kùltü ve kutsal emanetler kùltü gibi farklı dini fenomenlerden etkilendiğinin açıklanması gerekmektedir. Aynı zamanda, ikonların ikonografik kùlt çerçevesindeki kullanımıyla ilgili çiçek verme ve mum ya da tütsü yakma gibi karşımıza çıkan bazı eylemlerin Grekoromen kùltürün içerisinde mevcut olan farklı ritüellerden kaynaklandığının altı çizilmelidir. Hıristiyanlığa

¹⁰⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 93-103; Zibawi, a.g.e., s. 139.

görünüşte yabancı olan bu biçimler, Hıristiyanlığın ritüel konusunda sahip olduğu senkretik karakterinin bir örneğidir.¹⁰⁸

B. İkonoklazm Döneminde İkon

İkonoklazm Hıristiyanlık tarihinde VIII. ile IX. yy.'larda yaşanan en önemli sıkıntılardan biridir. İki döneme ayrılan ikonoklast krizin iki Bizanslı imparatoriçe sayesinde sona ermesi mümkün olmuştur.¹⁰⁹

Önceki sayfalarda anlatıldığına göre, ikonografik kültürün içerisinde Grekoromen kültüründen Hıristiyanlığa taşınan farklı yabancı öğeler rol almaktadır. Söz konusu Grekoromen öğelerinin ikonografik kültür tarafından benimsenmesi, halk tarafından ikon kullanımı açısından yanlışlıklar yapılması ve sanatsal tasvirlerle ilgili bazı yasakların *Eski Ahit*'te geçmesi Bizans'ın ikonoklast sektörünün VIII. ile IX. yy.'larda Kilise'ye karşı ayaklanmasına sebep olmuştur. Ayrıca, Bizans'ın, coğrafi konumundan dolayı, ikon geleneğini tanımayan Yahudi ve Müslüman komşularıyla sürekli bir şekilde temas içinde bulunması İkonoklazm krizinde rol almıştır. Bu bağlamda da, İkonoklazmın bazı araştırmacılara göre sadece dini bir kriz değil sosyopolitik bir kriz olduğu söylenmesi gerekmektedir. İkonoklazm dönemini çalışan uzmanların kimileri, ikonoklazmın Hıristiyanlıkla diğer İbrahimi dinlerin arasındaki en önemli farklardan biri olan ikonografik kültürü yasaklayarak Bizans'ı Yahudi ve Müslüman komşularına yaklaştırmak üzere imparator III. Leon tarafından tasarlanan bir strateji olduğunu savunmaktadırlar.¹¹⁰

Nasıl olsa, İkonoklazm, özellikle Doğu Akdeniz'de, Hıristiyanları dini hayatlarını bir asırdan fazla zaman boyunca durdurmaya zorlayan tarihsel bir gerçektir. İkonoklazm genellikle iki farklı döneme ayrılmaktadır. Bunların birinci dönemi 730 ile 787 yılları arasındaki dönem, ikincisi ise 813 ile 843 yılları arasındaki dönemdir. 726 yılında Küçük Asya'daki bazı piskoposların ikonlara karşı olumsuz düşüncelerinden etkilendikten sonra imparator III. Leon 730 yılında ikonografik kültürü yasaklama kararını almıştır. İmparator

¹⁰⁸ Casas Otero, a.g.e., ss. 170-184 ve 198-199.

¹⁰⁹ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 16-18.

¹¹⁰ Uspenski, a.g.e., ss. 105-110 ve 113-114.

tarafından tek taraflı bir şekilde alınan bu karar nedeniyle, o zamanki Konstantinopolis patriği Germanos III. Leon'a karşı çıkmıştır. Bu yüzden, imparator III. Leon patriği görevinden ayırıp onun yerine kendi düşüncesinde bulunan Athanasius'u yükseltmiştir. Bu şekilde hem Devlet'in hem de Patrikhane'nin ikonoklast sektörünü desteklemesi sağlanmıştır. Hem devlet hem de Patrikhane toplumun ikonoklast sektörünün eline geçtikten sonra ikonları ve ikonografik kültürü destekleyenlere zarar verilmesine başlanmıştır. Yok edilen ilk ikon imparatorun oturduğu sarayın girişindeki bir İsa ikonu olmuştur. Batı'nın, Bizans'ın ikonları yok etme tavrının durdurulması için imparatoru uyarmasına rağmen İkonoklazm 741 yılında tahta giren III. Leon'un oğlu V. Konstantinos ile gelişmeye hatta yoğunlaşmaya devam etmiştir. 754 yılında Efes piskoposu Theodosius tarafından Hieria Konsili düzenlenmiştir. Bu konsile katılan 338 piskopos, ikonografik kültürü destekleyen din adamlarını görevinden ayırıp yargılamaya karar vermişlerdir. Ayrıca, din adamları dışında ikonograflar gibi ikonografik kültürü devam ettiren insanların hepsinin cezalandırılmak üzere takip edilmesine başlanmıştır. İkonografik kültürü devam ettiren insanların üzerine uygulanan en yaygın cezalar arasında ikonografları boğma, ellerini yakma, ve başlarını ikonlara karşı vurarak öldürme yöntemleri yer almaktadır. Bu durumda, ikonograflar ve din adamları yüksek sayıda Bizans'tan İtalya ve Kıbrıs gibi yerlere göç etmek zorunda kalmışlardır. V. Konstantinos öldükten sonra, oğlu IV. Leon tahta çıkmıştır. Bu imparatorla İkonoklazm güç kaybetmiş ve sonunda imparator ölünce karısı İrene, küçük oğlu Konstantinos'un naibi olarak, yeni patrik Tarasios'un desteğiyle ikonografik kültürü yeniden yasallaştırmak üzere 784 yılında bir konsili düzenlemeye karar vermiştir. Halbuki ikonoklast sektörüne ait ordunun konsilin toplanmasına engel olduğundan dolayı söz konusu konsil 787 yılına kadar ertelenmiştir. II. İznik Konsili olarak bilinen söz konusu konsilin sonucunda Kilise'nin ikon hakkındaki öğretilerinin belirlenmesinin yanı sıra, ikonografik kültürü yeniden kurulmuştur. Halbuki bu konsili kabul etmeyen ikonoklast sektör 26 sene sonra İkonoklazmı yeniden canlandırmıştır.¹¹¹

V. Leon'un tahta çıktığı 813 yılında İkonoklazm politikalarının eski haline konulmasıyla birlikte ikonoklast krizin ikinci dönemi açılmıştır. İmparator V. Leon Hieria

¹¹¹ Uspenski, a.g.e., ss. 115-120; Ekdokimov, a.g.e., ss. 197-202; Federico José Xamist (2015), "El Icono: un Puente entre Teología y Estética", *Teología y Vida*, ss. 41-45; Sáenz, a.g.e., ss. 49-57.

Konsilinin sonucunda alınan kararları yeniden etkin hale getirmek üzere, patrik Nikiforos'un görevini elinden alıp Theodotos'a vererek 815 yılında Ayasofya'da yeni bir konsilin düzenlenmesini sağlamıştır. II. Mihail'in tahta girdiği 821 yılından itibaren göç eden ikonografların ve din adamlarının dönmesini mümkün kılan barışçıl kısa bir dönem yaşanmıştır. Halbuki II. Mihail'in oğlu Theofilos yönetirken yeni bir şiddet dönemine yol verilmiştir. Theofilos öldüğünde dul karısı Theodora, küçük çocuğunun adına Bizans'ı yönetirken patrik Methodios yardımıyla II. İznik Konsili'nin sonucunda alınan kararları doğrulamak üzere 843 yılında Konstantinopolis şehrinde yeni bir konsilin düzenlenmesini sağlamıştır. Bu konsille birlikte ikonografik kültün kesin bir şekilde kurulması olayı Ortodoksluğun Zaferi olarak anımsanmaktadır.¹¹²

İkonoklazm, genel hatlarıyla, Doğu Hıristiyanlığına özel dini ve sosyopolitik bir krizdir. Batı'da ikonografik kült, Doğu'daki kadar ses getirmemiştir. İkonoklazm dönemi boyunca düzenlenmiş farklı konsillerde alınan kararların yanlış anlaşılması nedeniyle bazı sıkıntılar ortaya çıkmıştır. II. İznik Konsili'ne katılmayan Roma Papası I. Adrianus, konsile temsilcisi olarak gönderdiği iki adamın Roma'ya konsilde alınan kararları ilettiklerinde imzalayıp söz konusu kararları çevirtip Şarlman'a göndermiştir. Halbuki çeviride ikonlara gösterilmesi gereken saygı "tapınma" olarak yanlış bir şekilde yansıtılmıştır. Bu durumda, Şarlman teologlarına dayanarak Papaya konsilin kararlarını şikayet etmiştir. Aslında ne ikonların yok edilmesi ne de onlara saygı gösterilmesi taraftarı olan Şarlman, II. İznik Konsili'nde tartışılanları anlayamayarak 794 yılında Frankfurt'ta bir konsili hazırlamıştır. 300 Frank piskoposunun katıldığı bu konsilde, Papa'nın iznini almadan II. İznik Konsili'nin VII. Ekümenik Konsili olarak tanınmamasına karar verilmiştir. Bu konsilden itibaren Batı'nın bazı bölgelerinde ikonografik külte engel olmak amacıyla az sürecek bir İkonoklazm türü ortaya çıkmıştır.¹¹³

¹¹² Uspenski, a.g.e., ss. 120-122; María Magdalena Ziegler (2015), "¡Oh, las Imágenes!", *Cuadernos Unimetanos*, ss. 47-65.

¹¹³ Uspenski, a.g.e., ss. 148-152; Plazaola Artola, a.g.e., ss. 51-59; Gennadios Limouris (1990), *Icons, Windows on Eternity: Theology and Spirituality in Colour*, ss. 10-21.

C. İkonoklazm Sonrası Dönemde İkon

Bilindiği kadarıyla, II. İznik Konsili ve IV. Konstantinopolis Konsili sonucunda alınan kararlar nedeniyle İkonoklazm hareketi VIII. ile IX. yy.'lar arasında sona ermiştir. İkonoklazm sonrası dönemlerde Hıristiyan dünyasında teolojik tartışmaların artık kristolojik gerçeklerle değil pneumatolojik¹¹⁴ gerçeklerle ilgili olduğu görülmektedir. Hıristiyanlığın bu yeni entelektüel dönemi, Slavları Hıristiyanlaştırma çabasında bulunan Konstantinopolis patriği Büyük Photios ile birlikte açılmıştır.¹¹⁵

İkonoklazm sonrası dönemlerde ikon üretimiyle kullanımının, özellikle Doğu Hıristiyanlığında yoğunlaştığından dolayı, Bizans tarzı olarak bilinen ikonografik tarzın gelişip tamamlanmıştır. Bizans tarzının klasik biçiminin ortaya konulmasıyla birlikte İkonoklazm döneminde zarar gören ikonlar restore edilmiş ve kaybolan ikonların yerine yeni ikonlar yapılmıştır. Bu döneme ait en önemli ikonlardan biri Ayasofya'nın apsisindeki "Theotokos" motifli mozaiktir¹¹⁶. Ortodoksluğun Zaferi'nin simgesi olan bu ikon İkonoklazm döneminde kaybolan bir haç ikonu yerine yapılmıştır. Ayasofya'nın bu "Theotokos" mozağinde Meryem ve çocuk İsa dışında İkonoklazmı bitirmek için en çok çaba gösteren Konstantinopolis patriklerinin de tasvir edildiği düşünülmektedir. Söz konusu patrikler ise Germanos, Tarasios, Nikiforos ve Methodios'tur. İkon üretimi ve ikon kültürünün canlandırıldığı İkonoklazm sonrası zamanlarda ikonların IX. ile X. yy.'lar arasında yer alan Slavların Hıristiyanlaştırılmasında önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. İkonlarla Hıristiyanlaştırılan Slavlar hızlı bir şekilde Bizans'ın ikonografik geleneğini benimsedikten sonra ikonlara yöresel detaylar uygulayarak ikonografi alanında yeni ikonografik türler çıkmasını sağlamışlardır.¹¹⁷

Hıristiyanlığın Slavlar arasında özellikle yayıldığı XI. ile XII. yy.'lardan itibaren Bizans İmparatorluğu'nun Çöküşü'ne başladığı karşımıza çıkmaktadır. Bizans'ın Çöküşü'nün sürdüğü yaklaşık dört asırlık dönem 1054 yılında Büyük Skizma ile

¹¹⁴ **Pneumatolojik:** Grekçede "Ruh" anlamını taşıyan "*Pneuma*" kelimesinden kaynaklı bu sıfat, Kutsal Ruh hakkında yapılan teolojik incelemelerden bahsedilirken kullanılmaktadır.

¹¹⁵ Uspenski, a.g.e., ss. 203-212.

¹¹⁶ Bkz. Ek-17.

¹¹⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 213-224; Zibawi, a.g.e., s. 141.

açılmıştır. Büyük Skizma sonucunda Roma Kilisesi'nin kesin bir şekilde Konstantinopolis Kilisesi'nden kopması nedeniyle Hıristiyanlık Batı'da Katoliklik ve Doğu'da Ortodoksluk olmak üzere resmen iki ana mezhebe ayrılmıştır. 1054 yılında yer alan Büyük Skizma'dan itibaren Katoliklik ismiyle bilinen Batı Hıristiyanlığı ile Ortodoksluk ismiyle bilinen Doğu Hıristiyanlığının arasındaki ilişkilerin gittikçe bozulması ve bu iki mezhepte teolojik anlayışların farklı bir şekilde gelişmesi sonucunda söz konusu mezhepler arasında büyük bir düşmanlığın ve karşılıklı bir saygısızlığın olduğu bilinmektedir. Büyük Skizma'nın yer aldığı XI. yy.'da çökme aşamasına düşen Ortodoks Bizansı, Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından fethedildiği XV. yy.'a kadar varlığını devam ettirmiştir. Bu bağlamda, İstanbul Fethi'nden sonra Ortodoksluğun merkezi İstanbul'dan ilk Kiev'e sonra da Moskova'ya taşındığı söylenmesi gerekmektedir.¹¹⁸

II. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Teolojisinde İkon

A. II. İznik Konsili ve İkon Düşmanlarına Karşı İkon Taraftarları

Bilindiği kadarıyla, ikonun teolojik temellerini oturtma çabası ilk defa 692 yılında düzenlenen Trullo Konsili ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bu konsil sonucunda ikonun antropomorfik olması istenmesiyle birlikte ikon teknik olarak simgeden imgeye dönüştürülmüştür. İkon konusunda yer alan bu değişimlere rağmen, ikonun teolojik temelleri İkonoklazm döneminin son yıllarına kadar resmi bir şekilde kurulmamıştır. İkonun teolojik temelleri ve ikonografik kültürün Doğu Hıristiyanlığında resmi olarak 787 yılında toplanan II. İznik Konsili aracılığıyla kurulmuşken Batı Hıristiyanlığında II. İznik Konsili sonucunda alınan kararların doğrulandığı 869 ile 870 yıllarındaki IV. Konstantinopolis Konsili aracılığıyla kurulmuştur. Ayrıca, bu iki konsilde İkonoklazmın

¹¹⁸ Uspenski, a.g.e., ss. 225-227.

Hıristiyanlığa karşı heretik bir hareket olduğunun anlatıldığıının hatırlatılması gerekmektedir.¹¹⁹

Hıristiyan düşüncesine göre, Yahudi inançlarına yatkın olan ikon düşmanları arasında farklı gruplar yer almaktadır. Bunlardan en radikal grubu ikonların yok edilmesini ve Meryem, azizler ile kutsal emanetler kütlerinin yasaklanmasını isteyen grup olurken, en ılımlı grubu ikonlar yok edilmeden sadece dini kullanımının yasaklanmasını isteyen gruptur. İkonografik kültü idolatri olarak gören bu grupların hepsi ikonografik kültü yasaklamak üzere *Eski Ahit*'te geçen bazı ilkelere dayanarak savlarını sunmuşlardır: “*Canlarınızı iyice koruyun; çünkü Horebde, ateşin içinden Rab size söylediği gün bir suret görmediniz; ta ki, fesada sapmışsınız, ve kendiniz için erkek yahut kadın suretinde, yerde olan bir hayvan suretinde, göklerde uçan kanatlı bir kuş suretinde, toprakta sürünen bir şey suretinde, yer altındaki suda olan bir balık suretinde, her hangi bir şeklin suretinde oyma put yapmışsınız*” (Tesniye 4, 15-18). İkonun, üstünde tasvir edilen karakterden bağımsız olamadığını düşünen ikon düşmanlarının sadece efkaristiyayı ikon olarak kabul ettikleri bilinmektedir. Halbuki ikon taraftarlarına göre, ikon hem üstünde tasvir edilen karakterden bağımsız hem de söz konusu karakterinin tabiatından farklı bir tabiata sahiptir. İkon taraftarları için ikon, üstünde tasvir edilen karakterden bağımsız sayılmaması durumunda ikon değil, idoldür. Başka bir ifadeyle, ikonun prototipiyle aynı olduğunun kabul edilmesi durumunda ikonun prototipinin yerini aldığı kabul edilmelidir. Buna göre, ikonun prototipiyle aynı olduğunu düşünerek Tanrı'nın yerini ikona veren, kısaca, ikonu idole dönüştüren asıl putperestler ikon taraftarları değil, ikon düşmanlarıdır. Bunun dışında, ikon düşmanları ikon taraftarlarını ikonda İsa'nın tanrısal tabiatını, yani tanrılığını, tasvir etmekle suçlamışlardır. Buna yanıt olarak, ikon taraftarları tanrısal tabiatın, yani tanrılığın, tasvir edilemez bir gerçek olduğunu savunmuştur. Bu durumda, ikon düşmanları fikrini değiştirip ikon taraftarlarını ikonda İsa'nın insani tabiatını, yani insanlığını, tasvir etmekle suçlamalarının yanı sıra İsa'nın insani tabiatının tanrısal tabiatından ayrı olmadığından dolayı, onu tasvir edenin otomatik olarak tanrısal tabiatını inkar etmiş olduğunu savunmuşlardır. Bu bağlamda, ikon taraftarları, ikonda İsa'nın çift tabiatının oluştuğu ne tanrısal ne de insani tarafının tasvir edilebildiğini savunarak, ister

¹¹⁹ Uspenski, a.g.e., ss. 127-128; Casas Otero, a.g.e., ss. 212-213.

tanrısal ister de insani, kendisi soyut bir kavram olan tabiat değil, sadece İsa'nın insan olarak sahip olduğu fiziksel yapının, yani etin, tasvir edilebildiğinin altını çizmişlerdir. Buna göre, ikon, madde olduğu kadar, İsa'yı, dokunulabilir bir bedene sahip olduğu kadar, yansıtılmaktadır. İkona saygı gösterildiğinde, ikonun oluştuğu maddeye değil, ikonda tasvir edilen karaktere odaklanarak söz konusu maddenin Yaraticısına tapılmaktadır. İkonu değersiz bir nesne olarak gören ikon düşmanları arasında haça saygı gösterildiği bilinmektedir. İkon taraftarları da, bunu kullanarak ikon düşmanlarına, ikona saygı gösterilmemesi gerekince neden haça saygı gösterdiklerini sormuşlardır. İkon düşmanlarının yanıt veremedikleri tüm bu savlar sayesinde ikon taraftarlarının İkonoklazm savaşını yenmelerinin yanı sıra ikonun teolojik temelleri ve ikonografik kültürü II. İznik Konsili aracılığıyla sonunda resmi bir şekilde kurulmuştur.¹²⁰

II. İznik Konsili'nde İkonoklazmın heretik bir hareket olarak tanıtılmasıyla birlikte bu hareketin takipçileri aforoz edilmiş ve ikonun teolojik temelleri ile ikonografik kültürün Enkarnasyon olayına dayandırılarak resmi ve kesin bir şekilde kurulmuştur. Ayrıca, bu konsilde, yüzeysel bir şekilde olmasına rağmen, Baba'yı tasvir etmenin ne kadar hakiki olduğu meselesi de sunulmuştur. Konsilde bu konuda ulaşılan sonuçlara göre, Baba kendisi tanınmaz bir gerçek olduğundan dolayı, doğrudan tasvir edilememektedir. Buna çare olarak, sadece Oğul aracılığıyla tanınabilir Baba'nın kabul edilen tek tasvirinin İsa tasviri olduğu söylenmektedir: *“İsa çağırıp dedi: Bana iman eden, bana değil, ancak beni gönderene iman eder. Ve beni gören, beni göndereni görür”* (Yuhanna 12, 44-45); *“İsa ona dedi: Bu kadar zaman sizin ile beraberim de, beni tanımadın mı, ey Filipus? Beni görmüş olan, Babayı görmüş olur; sen nasıl: Babayı bize göster diyorsun?”* (Yuhanna 14, 9). II. İznik Konsili'nde, Baba'yı doğrudan tasvir etmenin mümkün olmamasına rağmen, Oğul'u İsa figürüyle ve Kutsal Ruh'u beyaz güvercin figürüyle tasvir etmenin mümkün olduğu sunulmuştur. Ayrıca, son derece Enkarnasyon olayının gerçekleşmesine katkıda bulunan Meryem ikonuna ve melekler, şehitlerle azizler ikonlarına saygı gösterilmesi uygun görülmüştür. Son olarak, ikonlara saygı gösterme şekilleri arasında ikonların

¹²⁰ Uspenski, a.g.e., ss. 125-147; Zibawi, a.g.e., ss. 19-20; Casas Otero, a.g.e., ss. 215, 219-224 ve 241-242.

önünde dua etmek, ikonları öpmek, bunlara tütsü veya mum yakmak gibi bazı pratiklerin kabul edildiğinin söylenmesi gerekmektedir.¹²¹

B. İkonun Teolojik Temelini Oturtan Teologlar

Erken Hıristiyanlık dönemi ve İkonoklazm öncesi dönem boyunca genelde teolojinin estetik kategorisi çerçevesinde Neoplatonizme¹²² dayanarak ikon hakkındaki olumlu ya da olumsuz düşüncelerini sunan farklı felsefeciler ve Kilise Babaları ikon anlayışının oturtulmasına katkıda bulunmuşlardır. Söz konusu felsefeciler ve Kilise Babaları arasında İustinus, Tatianus, Atinalı Aristides, Atinalı Athenagoras, Lyonlu İrenaeus, Tertullianus, Origenes, Plotinus, İskenderiyeli Athanasius, Nazianzlı Gregorius, Nissalı Gregorius, Hippolu Augustinus, İskenderiyeli Cyrillus, Yuhanna Krisostomos, Büyük Basileios, Boethius, Cassiodorus, Sahte Dionysius Areopagita, Sevilalı İsidorus, Şamlı Yuhanna, I. Germanos, Theodoros Studita, I. Nikiforos ve Ioannes Scotus Eriugena gibi düşünürler yer almaktadır.

Yahudi geleneğiyle ilişkili ilk Kilise Babaları arasında ikon kullanımının hoş karşılanmadığı bilinmektedir. Bir yandan, Lyonlu İrenaeus Tanrı'nın imgesi olan İsa'yı tek geçerli ikon olarak tanıtmaktadır. Diğer yandan, Tertullianus görsel ve işitsel sanatların şeytani bir karaktere sahip olduğunu düşünmektedir. Hıristiyanlığın ilk yıllarında ikonun uygun görülmemesinin sebebi o zamanki Hıristiyanlığın Yahudi anlayışlarından henüz kopmamış olmasıdır. Bu yüzden, Hıristiyan tarihinin ilk iki asrında ikona genellikle pagan kültürün bir özelliği olarak bakılmıştır. Halbuki Hıristiyanların Yahudiliğe yatkın tavırları zamanla ortadan kayboldukça Hıristiyan dünyasında imge yoluyla verilen vahiy düşüncesinin yayılmasıyla birlikte ikonun hoş karşılanmasına yol verilmiştir. Bunun sonucunda, teolojinin bir kategorisi olarak ortaya konulan estetik alanında ikonun incelenmesine başlanmıştır.¹²³

¹²¹ Uspenski, a.g.e., ss. 161-166; Zibawi, a.g.e., s. 19.

¹²² **Neoplatonizm:** Bu kelime Platon'un düşüncelerini yeniden canlandırarak bunları başka düşünce sistemlerine uygulayan entelektüel hareketten söz etmektedir.

¹²³ Casas Otero, a.g.e., ss. 150-157.

IV. ile V. yy.'lar arasında halk tarafından ikona farklı pratiklerle gösterilen saygının ikonda kalmayarak ikonun prototipine aktarıldığını savunan İskenderiyeli Athanasius, Nazianzlı Gregorius, İskenderiyeli Cyrillus, Yuhanna Krisostomos, Büyük Basileios ve Nissalı Gregorius gibi bazı Kilise Babaları estetik alanında düşüncelerini sunmuşlardır. Büyük Basileios'un plastik sanatların didaktik yönünün faydalı olduğundan bahsetmesinin yanı sıra, Nazianzlı Gregorius ile Nissalı Gregorius imgenin vahyin bir yolu olarak söz kadar etkili ve değerli olduğunu savunarak Tanrı'nın bir yansıması olan dünyadaki güzellik aracılığıyla Tanrı'yı anlamının mümkün olduğunu açıklamışlardır. Erken Hıristiyanlık döneminde yayılan basit ve yüzeysel bu düşünceler sayesinde, ilerleyen zamanlarda ikonun teolojik temellerini oturtmak üzere ortaya konulan teorilere temel olmuştur.¹²⁴

V. yy.'da Sahte Dionysius Areopagita'nın *Corpus Dionisiarum* olarak bilinen yazıları karşımıza çıkmaktadır. Platon ile Plotinus'a düşüncelerini dayandıran Sahte Dionysius Areopagita ikonografik kültürün Hıristiyanların ruhunun Tanrı'ya ihtiyacından kaynaklandığını savunmuştur. Sahte Dionysius Areopagita her şeyin başlangıç ve bitiş noktası olan Tanrı'yı sonsuz iyilik, gerçeklik ve güzellik olarak algılamıştır. Buna göre, söz konusu teolog dünyanın güzelliğinin sonsuz güzellik olan Tanrı'dan kaynaklandığı açıklamasını yaparak Tanrı'ya dünyadaki güzel şeylerden yaklaşmanın mümkün olduğu düşüncesini savunmuştur. Ayrıca, Sahte Dionysius Areopagita ikonografinin teolojik gerçeklere hakim olması gerektiğini ve ikon yaparken "Sonsuz Güzellik" kavramına, başka bir ifadeyle "Tanrı" kavramına Kutsal Ruh'un yardımıyla odaklanması gerektiğini söylemiştir. Sahte Dionysius Areopagita'nın Platon ile Plotinus'un felsefesine bağlantılı olan bu düşünceleri İkonoklazm öncesi dönemde Hıristiyanlar arasında ilgi görüp hızlı bir şekilde yayılmıştır. Buna ilişkin olarak, Platon'a göre, doğal bir boyut olan dünyaya ait şekillerin doğaüstü başka bir boyuta ait ideaların kopyası olduğunu savunmasının yanı sıra başında iyilik ideasını bulunduran idealar boyutunun, ya da doğaüstü boyutun, doğal boyuttaki şekillere odaklanarak tanınmasının mümkün olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Platon dışında, Sahte Dionysius Aropagita'nın Plotinus'un düşüncesinden de etkilendiği söylenmelidir. Plotinus'un düşüncesinde ismi "Bir" olan bir felsefi ilke yer

¹²⁴ Zibawi, a.g.e., ss. 23-25; Casas Otero, a.g.e., ss. 264-268.

almaktadır. Plotinus'un "Bir"i her şeyin kaynaklandığı ve bağlı olduğu doğüstü bir boyut, gerçek ya da varlık fikrine tekabül etmektedir. Plotinus'a göre, dünyanın formal değil gerçek güzelliği, "Bir"in arkasında saklandığı dünyevi şekillerden anlaşılmaktadır. Söz konusu "Bir"in, arkasında saklandığı dünyevi şekillerin dışına ışık olarak yansıdığından dolayı, kısmen tanınması mümkündür.¹²⁵

IV. ile V. yy.'lar arasında Doğu Hıristiyanlığında mevcut olup önem gören bu düşünceler V. ile VII. yy.'lar arasında Batı Hıristiyanlığına yayılarak Batı teolojisinin estetik kategorisinin gelişmesini sağlamıştır. Söz konusu dönemde Batı'da estetik kategorisinin gelişmesine katkıda bulunan düşünürler arasında Hippolu Augustinus, Boethius ve Cassiodorus yer almaktadır. Hippolu Augustinus dünyevi güzelliğin *species, modus et ordo*, başka bir ifadeyle biçim, ölçü ve düzen şeklinde karşımıza çıktığını savunmuştur. Halbuki dünyadaki şeylerin güzel olmasının sebebi sadece bu harmoniye göre verilmesiyle ilgili değil, Tanrı'nın bir yansıması olarak Yaratıcısının özünü içinde bulundurmasıyla ilgilidir. Bu düşünceyle Hippolu Augustinus Batı'da estetik alanında yeni bir entelektüel döneme yol verilmesini sağlamıştır.¹²⁶

VII. ile VIII. yy.'ların en önemli Hıristiyan teoloğu Şamlı Yuhanna'dır. Sahte Dionysius Areopagita'nın düşüncelerine katılan Şamlı Yuhanna İkonoklazm döneminde ikon düşmanlarına direnmiştir. Konuşulduğuna göre, ikon taraftarı Şamlı Yuhanna'nın ikon düşmanı Bizans imparatoru III. Leon'a karşı çıktığından dolayı söz konusu imparatoru Emevi halifesine Şamlı Yuhanna'nın Bizanslıları Suriye'yi fethetmeye çağırdığını anlatan bir mektup yollamıştır. Mektupta anlatılan yalanı ciddiye alarak Emevi halifesinin Şamlı Yuhanna'nın sağ elini kestiğine ve bundan sonra Şamlı Yuhanna'nın Meryem ikonun önünde dua ederek elini geri kazandığına inanılmaktadır. Bu teoloğun ikonlarla ilgili üç farklı yazısı bilinmektedir. Bu yazılardan maddenin, İsa'nın Birinci Gelişinin, başka bir ifadeyle Enkarnasyon'un gerçekleşmesiyle kutsandığı anlaşılmaktadır. Şamlı Yuhanna yazılarında buna dayanarak ikonun teolojik temellerini Enkarnasyon olayına bağlamıştır. Şamlı Yuhanna'ya göre, Tanrı'yı İsa şeklinde tasvir

¹²⁵ Zibawi, a.g.e., ss. 192-194, 252-258 ve 270-275; Agustón Uña Juárez (2002), "Plotino: El Sistema del Uno, Características Generales", *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, ss. 99-128.

¹²⁶ Casas Otero, a.g.e., ss. 280-287.

etmenin idolatriye tekabül etmemektedir. İsa ikonunda Tanrı kendisi değil Tanrı'nın İsa şeklinde enkarne¹²⁷ hali tasvir edilmektedir. Bunu savunan Şamlı Yuhanna ikonda tabiat ya da öz değil, sadece, fiziksel olduğu kadar, tasvir edilebilir insani maddenin tasvir edildiği açıklamasını yapmıştır. Bunun yanı sıra, söz konusu teolog ikonun vahyi anlama konusunda Kutsal Yazılar kadar güvenilir bir kaynak olduğunu ve bu kaynağın Tanrı'ya tapmak üzere araç olarak kullanılabildiğini anlatmıştır. Şamlı Yuhanna'ya göre, yaratılan her şeyin, Yaratıcısının izini içinde taşıdığından dolayı, tanrısal enerjiye “kap” olma ihtimali var olmaktadır.¹²⁸

Doğu'da patrikler I. Germanos ile I. Nikiforos ve teolog Theodoros Studita, Batı'da da teolog Ioannes Scotus Eriugena gibi bazı düşünürlerin VIII. ile IX. yy.'lar arasında eserlerini yazmak için Şamlı Yuhanna'nın düşüncelerine dayandıkları bilinmektedir.

Patrikler I. Germanos ile I. Nikiforos ikonun teolojik temellerini Enkarnasyon olayına dayandırarak Tanrı'nın doğrudan değil, İsa'nın insani şekliyle tasvir edilmesinin mümkün olduğunu savunmuşlardır. Söz konusu patrikler gibi, Theodoros Studita ikonun teolojik temellerini Enkarnasyon olayına dayandırmıştır. Theodoros Studita'ya göre, İsa bir birey olduğu için birey olarak tasvir edilebilmektedir. Söz konusu teolog, İsa'nın birey olarak tasvir edilme imkanı, Tanrı'nın insan şeklinde enkarne olmasını mümkün eden Meryem'den kaynaklandığını açıklamıştır. Kısaca, İsa'nın birey olarak tasvir edilebilmesini sağlayan insan vücut, İsa'ya insan olan annesi Meryem tarafından verilmiştir. Buna ilave olarak, Theodoros Studita ikonun prototipiyle aynı değil, sadece ona benzediğini ve ikonun tabiatının prototipinin tabiatıyla aynı olmadığını hatırlatarak, ikonun prototipiyle aynı olduğunu sanan ikon düşmanlarının, Tanrı'yı sıradan madde seviyesine düşürdüklerinden dolayı, putperest sayılması gerektiğini savunmuştur. Son olarak, Batı'da Ioannes Scotus Eriugena'nın, gerçek güzelliğin objektif bir gerçek olduğu ve şekiller aracılığıyla öze ulaşmanın, başka bir ifadeyle ikon aracılığıyla Tanrı'ya yaklaşmanın mümkün olduğu düşüncesinde bulunduğu söylenmesi gerekmektedir.¹²⁹

¹²⁷ **Enkarne:** “Ete Dönüşmüş” anlamına gelen bu terim, Tanrı'nın İsa'nın vücudunu kendisine uygun bularak insan şeklinde insanlar arasında yaşamasına karar vermesinden bahsetmektedir.

¹²⁸ Zibawi, a.g.e., ss. 25-27; Casas Otero, a.g.e., ss. 224-228.

¹²⁹ Zibawi, a.g.e., s. 27; Casas Otero, a.g.e., ss. 228-231 ve 288-290.

III. Büyük Skizma'dan Önce Hıristiyan Sanatında İkon: Doğu ve Batı İkonografik Gelenekleri

İkon anlayışı, kullanımı ve sanatsal tarzının hem Doğu'da hem de Batı'da tarihin belli bir dönemine kadar gelişim açısından aynı yoldan ilerlemesine rağmen, ikon ve bununla ilgili teolojik ile sanatsal açıların Doğu'da ve Batı'da kısmen farklı bir şekilde geliştiği görülmektedir. Büyük Skizma'dan sonra Ortodoks ikoncu ile Katolik ikonunun arasındaki farklar çoğalmıştır. Halbuki Büyük Skizma'dan önce de Doğu ikoncu ile Batı ikonunun her dönemde ve her konuda aynı olmadığı fark edilmektedir.

Teolojik açıdan, Doğu'da ikonun anabatik fonksiyonuna daha çok önem verilirken Batı'da ikonun katabatik fonksiyonuna önem verildiğinin altının çizilmesi gerekmektedir. Bir yandan, Doğu'da ikonun anabatik fonksiyonuna daha çok verilmesi, ikonun insan tarafından Tanrı'yla bütünleşmek üzere kurtuluş aracı olarak kullanılması demektir. Diğer yandan, Batı'da ikonun katabatik fonksiyonuna daha çok önem verilmesi, ikonun insan tarafından vahyin gerçeklerini öğrenmek üzere bilgi kaynağı olarak kullanılması demektir. Sanat açısından, Doğu ikoncu ile Batı ikonunun arasındaki önemli farklılardan biri, Doğu ikonunun ana özellikleri şematiklik hareketsizlik ve parlaklık olan Bizans tarzına göre yapılırken Batı ikonunun ana özellikleri natüralizm, dinamizm ve detaycılık olan farklı sanatsal tarzlara göre yapılmasıdır. Doğu'da ve Batı'da ikonda söz konusu farklı sanatsal tarzların kullanılması, Doğu'nun ve Batı'nın ikonun bir ya da diğer fonksiyonuna odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, ikon aracılığıyla kurtuluşu arayan Doğu toplumunda şematik ve parlak bir sanat tarzı ortaya çıkarken ikondan bilgi almaya odaklanan Batı toplumunda natüralist ve detaya odaklı farklı sanat tarzları uygulanması son derece doğaldır.¹³⁰

İkonoklazm sonrası dönemde özellikle sanatsal olarak birbirinden uzaklaşan Doğu ve Batı ikon türlerinin tapınakların belli bölgelerine yerleştirilerek litürjik hayatta önemli bir rol oynadığı söylenmesi gerekmektedir. Bir yandan, Grek haçı planına göre inşa edilen Doğu tapınağının mimari merkezindeki kubbede bulundurulmuş ikonlar Doğu

¹³⁰ Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 16-18.

tapınağı kozmik bir simgeye dönüştürmektedir. Doğu tapınağının merkezi noktası olan kubbeye Hıristiyanlığın merkezi noktası olan İsa ikonu bulunmaktadır. İsa figürü etrafında melekler, insanlar, hayvanlar, bitkiler vb. yaratıklar tasvir edilmektedir. İsa merkezli bu ikonografik kümeden Yaratılış olayı anlaşılmaktadır. Ayasofya'daki gibi, Meryem ikonunun Doğu tapınağının apsisinde bulundurulduğu hatırlatılmalıdır. Bu şekilde süslenen Doğu tapınağının fonksiyonu, ona giren insanın Yaratılış ve Yaratıcısı ile kavuşmasını sağlamaktır. Diğer yandan, İkonoklazm sonrası döneme ait Batı tapınağının süslemelerinin Romanik tarzına tekabül ettiğinin altı çizilmelidir. Latin haçı planına göre inşa edilen Batı tapınağının kubbesinde "Pantokrator" motifli İsa ikonu bulunmaktadır. İsa figürünün etrafında genelde dört incilci Matta, Markos, Luka ve Yuhanna tasvir edilmektedir. Bu ikonlar dışında, tapınağın duvarlarında normalde Meryem, havariler ve azizler gibi bazı tasvirler de yer almaktadır. Batı tapınağının o dönemdeki özelliklerinden biri, süslü sütun başlıklarına tekabül etmektedir. Sütun başlıklarında şehitler, insan, hayvan ile bitki şekilleri ve ejderha ya da *harpia*¹³¹ gibi bazı canavarlar ile ilgili motifler mevcuttur. Batı tapınağının dış süslemeleri de önemlidir. Tapınağın ana kapısının üst pervazında farklı azizlerle ya da Son Yargı ile ilgili tasvirler bulunurken kapının yan pervazlarında İsa'nın Çilesi ile ilgili motifler karşımıza çıkmaktadır.¹³²

IV. Erken Hıristiyanlıkta İkon Kullanımı: Genel Bakış

Hıristiyanlıkta ritüellerden bahsedilirken sakramentlerden¹³³ ve söz konusu sakramentlerin gerçekleştirilmesinde ikon gibi kullanılan farklı sembollerden bahsedilmesi gerekmektedir. Hıristiyan sakramentlerinin amaçları, genel hatlarıyla,

¹³¹ **Harpia:** Bu Latince terim, Orta Çağ'da Batı Avrupa'da önem gören bir sanat motifine tekabül etmektedir. Yarı kadın yarı akbaba olan bu dişi canavar Havva'nın günahını hatırlatmaktadır.

¹³² Uspenski, a.g.e., ss. 219-222; Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 18-20.

¹³³ **Sakrament:** Hıristiyanların Tanrı'yla ilişkisini güçlendiren ritüellerinin her birisidir. Katolik Kilisesi'ne göre, Vaftiz, Konfirmasyon, Kömünyon, Evlilik, Ruhbanlık, Günah İtirafı ve Son Yağlama olmak üzere yedi ana sakrament mevcuttur.

vahyin gerçeklerinin hatırlatılabilmesi ve İsa aracılığıyla kurtuluşun ulaşılabilir hale getirilmesidir. Bu bağlamda, Hıristiyan sakramentlerinin amaçlarının gerçekleştirilmesine yardımcı olan ikonların, Erken Hıristiyanlık zamanlarından itibaren ritüel ortamında önemli bir rol oynadığının söylenmesi gerekmektedir.¹³⁴

Erken Hıristiyanlıkta ikonun özellikle kabul, komünyon ve ölüm törenlerinin, başka bir ifadeyle vaftiz, eftaristiya ve son yağlama ile cenaze sakramentlerinin gerçekleştirilmesinde kullanıldığı bilinmektedir. Söz konusu ritüeller aracılığıyla insan Hıristiyan toplumunun içinde yaşamaya başlamakta, yaşamını sürdürmekte ve hayatını kaybetmektedir.

I. yy.'dan itibaren Hıristiyanlıkta kabul ritüelinin vaftiz pratiğine bağlı olarak gerçekleştirildiği bilinmektedir. Söz konusu pratiğin Vaftizci Yahya'nın İsa'yı Ürdün Nehri'nde vaftiz etmesi olayından doğrudan kaynaklandığı düşünülmektedir. Erken Hıristiyanlıkta bu kabul ritüelinin gerçekleştirildiği gizli tapınaklardaki ikonların, suyun hayati gücünü hatırlatmak üzere kullanıldığının altı çizilmelidir. Buna göre, bu kabul ritüeline katılan insanlara vaftizin kurtuluş yolunun ilk aşaması olduğunu hatırlatan ikonların, vaftizin gerçekleştirildiği litürjik ortamı oluşturan öğelerden biri olarak anlaşılmalıdır. Kurtulmak amacıyla İsa'yı örnek alarak Hıristiyan toplumunun içindeki yaşamının ilk ve vazgeçilmez aşamasına tekabül eden vaftiz sakramenti eftaristiya sakramentine yakından bağlantılıdır. Vaftiz sakramenti aracılığıyla bir insan Hıristiyan toplumuna kabul edilirken eftaristiya sakramenti aracılığıyla o insan Hıristiyan toplumunun içinde yaşayarak Hıristiyanlığın gerçeklerini kabul etmektedir. Hıristiyanların dünyevi varlığına son derece anlam veren bu iki sakramentin özellikle Erken Hıristiyanlıkta önem gördüğü bilinmektedir. Bu yüzden, Dura Europos gibi ilk Hıristiyan kiliselerinde bulunan ikonlarda genellikle Yaratılış, vaftiz, eftaristiya ve bunlarla ilgili farklı kurtuluş motifleri gösterilmektedir. Vaftizin ve eftaristiyanın gerçekleştirildiği litürjik ortamda bulunan bu ikonlar ilk Hıristiyanlara kimliğinin temellerini hatırlatmak üzere kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca, Erken Hıristiyanlıkta vaftiz edilen çoğu insanların bebek değil, paganizmi bırakarak Hıristiyan olmaya karar veren yetişkin olduklarının söylenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, ikonların bu

¹³⁴ Bernard Cooke ve Gary Macy (2005), *Christian Symbol and Ritual: An Introduction*, ss. 37-39 ve 43.

insanların vaftiz edildiğinde litürjik ortamda sadece değil, vaftiz öncesi eğitimlerinde de didaktik bir şekilde kullanıldığının altı çizilmelidir. Kısaca, ilk Hıristiyanların Hıristiyan olmayı öğrendiklerinde faydalandıkları ikonlarla birlikte Hıristiyan olarak hayatlarına devam ettiklerini söylemek mümkündür.¹³⁵

İkonların vaftiz ve efsaristiya sakramentleri çerçevesindeki litürjik kullanımı dışında, özellikle kurtuluş anlamlı ikonların Erken Hıristiyanlıkta ölüm ritüellerinde nasıl kullanıldığının da incelenmesi gerekmektedir. Bununla ilgili olarak, Erken Hıristiyanlık zamanlarında ikonların ölüm ritüellerinde uygulanan kullanımları, Hıristiyan dünyasında sadece ölüm ritüelleri alanında değil, genel ikonografik kült alanında da sabitleşip günümüzdeki ikonun hem Ortodokslukta hem de Katoliklikte fark edilen mutad kullanımlarına dönüştüğü düşünülmektedir.

Hıristiyanlıkta son yağlama sakramentinin vaftiz ve efsaristiya sakramentleri kadar önemli olduğunun söylenmesi mümkündür. Vaftiz ve efsaristiya aracılığıyla Hıristiyan toplumuna kazandırıldıktan sonra Hıristiyan olarak varlığını devam ettiren insanların hayatı, son yağlama sakramenti ve bununla ilgili cenaze töreniyle birlikte sona ermektedir. Son yağlama ve bunun sonrası cenaze töreni Hıristiyan ölüm ritüelleri çerçevesinde yer almaktadır. İkonların ikonografik kült alanında fark edilen genel kullanımlarının söz konusu ölüm ritüellerinden kaynaklandığı hatırlatılmalıdır. İlk Hıristiyan mezarlıkları arasında Roma Katakompları bulunmaktadır. Söz konusu mezarlıklardaki ikonların cenaze töreninin gerçekleştirildiği andan itibaren gömülen insanın kurtuluşunun garantisini sağlayabilen litürjik bir öge olarak kullanıldığı düşünülmektedir. İlk katakompların kazıldığı II. yy.'a doğru Hıristiyan ikonlarının mezarlıklarda belli şekillerde kullanılmış olması mümkündür. Söz konusu belli kullanımlar arasında günümüzde hem Ortodokslukta hem de Katoliklikte fark edilen çiçek verme ve mum ya da tütsü yakma gibi farklı pratikler yer almaktadır. Halbuki ilk Hıristiyanlık zamanında mezarlıklarda uygulanması mümkün olan ve sonradan ikonların genel kullanımlarına dönüşen bu pratiklerin Hıristiyanlığa özgü olmadığı bilinmektedir. İkonografik kült çerçevesinde görülen bu pratikler Grekoromen kültüründe yer alan ataların, kahramanların ve hükümdarların portrelerine yağlama şekillerinden kaynaklandığı

¹³⁵ Cooke ve Macy, a.g.e., ss. 70-74.

düşünülmektedir. Buna göre, hem Ortodoks hem de Katolik dünyasında ikonların ikonografik kült alanında kullanıldığı şekillerin, Erken Hıristiyanlık zamanlarında mezarlıklarda gerçekleştirilen pratikler aracılığıyla Grekoromen kültüründe atalar, kahramanlar ve hükümdarlar kültleriyle ilgili mevcut olan bazı pratiklerden kaynaklanmasının mümkün olduğu söylenmelidir.¹³⁶

¹³⁶ Cooke ve Macy, a.g.e., ss. 151-156; Casas Otero, a.g.e., ss. 187-188 ve 195-199.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORTODOKS DÜNYASINDA İKON

I. Ortodoks Tarihinde İkon

A. Bizans'ın Çöküşü ve Hesikazm

Hıristiyanlığın Katoliklik ve Ortodoksluk olmak üzere iki farklı ana mezhebe ayrıldığı 1054 yılından itibaren Ortodoksluğu temsil eden Bizans İmparatorluğu'nun tarihinde yeni bir döneme yol verilmiştir. Söz konusu dönem, Bizans'ın Avrupa'daki bazı topraklarını kaybettiği XII. yy.'dan Bizans'ın sona erdiği XV. yy.'a kadar süren Çöküş dönemidir. Bu dönemde sosyopolitik çerçevede büyük sıkıntılar yaşayan Bizans İmparatorluğu'nun hükümdarlarının Ortodoks Kilisesi'ni Katolik Kilisesi'ne yaklaştırarak bir birleşim sağlamaya çalışmalarına rağmen, Roma ile Konstantinopolis'in arasındaki ilişkiler giderek bozulmuştur. Katolik Kilisesi ile Ortodoks Kilisesi'nin ilişkilerinin bozulmasının sonucundaki karşılıklı nefret, Konstantinopolis'in 1204 yılında 4. Haçlı Seferi aracılığıyla Katolikler tarafından yağmalanmasına sebep olmuştur. Bu olaydan sonra Bizans İmparatorluğu kendisine gelemeyerek, Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından 1453 yılında fethedilmesine kadar iki asır boyunca varlığını devam ettirmiştir.¹³⁷

4. Haçlı Seferi'nin sonucunda Bizans, İznik İmparatorluğu, Trabzon İmparatorluğu ve Epirus Despotatı olmak üzere üç farklı bölgesel güce ayrılmıştır. Ortodoks Kilisesi'nin ruhban sınıfı Konstantinopolis'ten kaçarak İznik'e göç edip orayı Rum kimliğinin ve Ortodoks teolojisinin merkezine dönüştürmüşlerdir. Bu şekilde, Ortodoks kültürü ile ikon, 4. Haçlı Seferi'nden sonra Konstantinopolis'i başkentine dönüştüren Latin İmparatorluğu'nun sona erdiği 1261 yılına kadar kurtulmuştur.¹³⁸

¹³⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 228-230; Zibawi, a.g.e., ss. 144-149.

¹³⁸ Uspenski, a.g.e., ss. 231-232.

Ortodoks Bizansı'nın son iki asrı hesikast¹³⁹ ile hümanist sektörlerin arasında yer alan çatışmalarla geçmiştir. Başlı Gregorios Palamas olan hesikastlere göre Tanrı'yı enerjilerinden doğrudan tanımak mümkün olurken, başlı Barlaam ve Akindinos olan hümanistlere göre Tanrı'yı doğrudan tanımının mümkün olmamasının yanı sıra "Tanrı" kavramını sadece doğal yöntemlerle anlamak mümkündür. Hümanist anlayışın sonucunda Bizans'ın bu karışık döneminde ikon sanatının teknik açıdan Grekoromen natüralizmine eğildiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda, bilgeliğin alegorisi olan "Sofya" gibi ikonografi çerçevesinde yeni sembolik motifler ortaya konulmuştur. Tüm bunlara rağmen, Bizans'ta hesikastların mistik düşünceleri hümanistlerin natüralist düşüncelerine göre daha fazla ilgi görmüştür. Bu yüzden, Konstantinopolis'te 1351 yılında toplanan Ortodoks konsilinden sonra, Ortodoks ikonunun saflığının kaybolmaması için, natüralizmin ikon sanatından hemen kaldırılmasına çalışılmıştır. Hesikast düşüncelerine göre yeniden şekillenen Ortodoks ikon sanatı, Konstantinopolis'in 1453 yılında Osmanlılar tarafından fethedilmesinin sonucunda yok olan Bizans'tan Slavların topraklarındaki atölyelere geçerek Balkanlar'da ve Rusya'da varlığını devam ettirmiştir.¹⁴⁰

B. Osmanlı İmparatorluğu'nda Ortodoks İkonu

Sultan II. Mehmet'in hakimiyeti altındaki Osmanlıların 1453 yılında Konstantinopolis şehrini fethetmelerinin sonucunda uzun yıllardır çökmekte olan Bizans İmparatorluğu sonra ermiştir. İstanbul Fethi'nden sonra Ortodoksluğun amblemi olan Ayasofya kilisesi camiye dönüştürülmesiyle birlikte Ortodoks dünyasının merkezi Anadolu'dan ilk önce Balkanlar'a sonra da Rusya'ya taşınmıştır. Ortodoksluğun merkezinin Anadolu'dan taşınmasına rağmen, sınırları içerisinde farklı dini gelenekler bulunduran kozmopolit Osmanlı İmparatorluğu'nun insanları dini inançlarına göre farklı "etnik" gruplara ayıran millet sistemi sayesinde Ortodoksluk ve ikonları Osmanlı topraklarında varlığını devam ettirmiştir. İstanbul Fethi'nden sonra Osmanlı sultanı şehrin

¹³⁹ **Hesikast:** IV. yy.'da ortaya çıkan bir asetizm türüdür. Hesikastlerin uygarlıktan uzaklaşmak amacıyla çöllerde yaşadıkları bilinmektedir.

¹⁴⁰ Uspenski, a.g.e., ss. 233-250; Casas Otero, a.g.e., ss. 275-277.

patrikhanesini terk edip Anadolu'dan kaçan Gregorios Mammias'ın patrik görevini Gennadios'a vermiştir. Gennadios, Bizans geleneğine göre gerçekleştirilen bir törenden sonra İstanbul Patrikhanesi'nin tahtına çıkararak Sünni Müslümanların grubundan sonra Osmanlı İmparatorluğu'daki en çok mensuba sahip olan Rum Ortodoksların milletinin başı olmakla birlikte Osmanlı eliti arasında kendi yerini görmüştür. Millet sistemi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki tüm Rum Ortodoksların İstanbul Patrikhanesi'nin otoritesinin altında birleşmesini sağlayarak eski Bizans Ortodoks ikonunun kaybolmasını da engellemiştir. Halbuki Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde yapılan ikonların zamanla natüralizme eğilimli farklı sanatsal tarzlara göre gerçekleştirilmesine başlanmıştır. Sadece Osmanlı İmparatorluğu'nda değil, Ortodoks dünyasında genellikle XVI. yy.'dan itibaren ikon üretiminde yeni sanatsal tarzların kabul görmesi Ortodoks ikonunun geleneksel olarak yapıldığı Bizans tarzının XVIII. yy.'a doğru neredeyse tamamiyle kaybolmasına sebep olmuştur.¹⁴¹

C. X. ile XV. yy.'lar Arasında Slavlarda İkon

Konstantinopolis patriği Fothios'un Slavları Hıristiyanlaştırma çabalarından sonra X. yy.'da Kiev knezi¹⁴² I. Vladimir halkına yeni bir din seçmek üzere adamlarını Yahudi, Hıristiyan ve Müslüman topraklarına göndermiştir. Bunlar, Konstantinopolis'in güzelliğini gördüklerinde kneze Hıristiyanlığı yeni dini olarak seçmesini tavsiye etmişlerdir. Bu şekilde, Kiev knezi I. Vladimir Hıristiyanlığı tercih ederek halkını Dinyeper ırmağının sularında vaftiz ettirmiştir. Kiev Slavlarının Hıristiyanlaştırıldıkları bu andan itibaren Hıristiyanlık ile ikon atölyeleri Doğu Avrupa'da hızlı bir şekilde yayılmıştır. Ortodoks ikon, XI. ile XII. yy.'larda Slavlar arasında yayıldıktan sonra XIII. yy.'da Ortodoksluğun etrafında birleşip oluşan Slavların milli kimliğinin önemli bir tarafına tekabül etmektedir. Bu bağlamda, XIV. ile XV. yy.'lar arasında Moskova, hem Ortodoksluğun merkezine hem de Tatarlar'ın işgallerine tepki olarak ortaya çıkan Rus milli bilincinin merkezine dönüşmüştür. O zamanlarda Bizans'ta ilgi gören Hesikazm

¹⁴¹ Zibawi, a.g.e., ss. 170-174; Casas Otero, a.g.e., ss. 314-315.

¹⁴² **Knez:** Bu kelime, Rus prenslerini tanıtmakta kullanılan bir isimdir.

hızlı bir şekilde Athos Dağı'ndan ve Balkanlar'dan Rusya'ya yayılmıştır. Söz konusu dönemin ikon alanındaki en önemli Rus ikonografları arasında Feofan Grek, Andrei Rublev ve Dionisij Hoca yer almaktadır.¹⁴³

Ortodoks ikonografik geleneğinin Rusya'da hızlı bir şekilde benimsenmesine rağmen, XIV. ile XV. yy.'larda ortaya çıkan ikonoklast heretik akımlardan dolayı bazı sıkıntılarla karşılaşmıştır. Rusya'da XIV. ile XV. yy.'larda ikonları kabul etmeyen heretik akımlar arasında Strigolniki akımı ve "Yahudileştirenler" olarak bilinen grup yer almaktadır. Bir yandan, Strigolniki İkonoklazm türünün Pskov'da ya da Novgorod'da ilk olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu heretik akımda Ortodoks Kilisesi ile sakramentleri inkar edilmektedir. Diğer yandan, "Yahudileştirenler" akımında ve Strigolniki akımında inkar edilen noktaların yanı sıra, Sebt veya sünnet gibi bazı Yahudi törenleri de kutlanmaktadır. Rusya'da bu heretik ikonoklast akımların ortaya çıkmasına rağmen, ikon sanatına devam edilmiş ve hatta ikonostaz gibibazı y ikon şekilleri tamamlanmıştır.¹⁴⁴

D. XVI. yy.'da Rus Ortodoks İkonu

XVI. yy.'ın ilk yarısı boyunca ikonun, Hesikazmın unsurlarına uyarak kutsallığın yansıtılabileceği sade bir şekilde yapılmasına devam edilmiştir. Halbuki XVI. yy.'ın ikinci yarısında ikon konusunda bazı değişiklikler yer almıştır. Formalizm, harmoni ve düzen gibi ikon konusunda ortaya çıkan bu değişiklikler, Rusya'nın Bizans Çöküşü'nden sonra yüzünü Batı Avrupa'ya dönüp orada yayılan sanat ve düşünce akımlarından etkilenmesinden kaynaklanmaktadır. 1547 yılında Moskova'da büyük bir yangının yer almasının sonucunda önemli sayıda ikon kaybolmuştur. Şehrin tapınaklarındaki ve diğer binalarındaki ikonları restore etmek amacıyla Moskova'daki ikonograflar yeterli olmayınca Moskova'ya Rusya'nın farklı şehirlerinden ikonograflar çağırılmıştır. Pskov ve Novgorod gibi sınırda bulunan şehirlerden Moskova'ya taşınan ikonograflar Kremlin kompleksine ait farklı binalarda Katoliklerin sembolik ve didaktik tarzına benzer bir

¹⁴³ Zibawi, a.g.e., ss. 205; Uspenski, a.g.e., ss. 251-257.

¹⁴⁴ Uspenski, a.g.e., ss. 258-272.

şekilde ikonları restore etmişlerdir. İlerleyen sayfalardan anlaşılacağı gibi, bu ikonların Katolik ikonunun hatlarına göre restore edilmesi Rus halkı arasında yüksek oranda ses getirip farklı çatışmalara sebep olmuştur.¹⁴⁵

Ayrıca, XVI. yy.'da Rus Ortodoksluğu çerçevesinde iki önemli konsilin toplandığının altının çizilmesi gerekmektedir. Bu iki konsil ise Stoglav Konsili ve 1553-1554 Konsili'dir. Makarios tarafından düzenlenen Stoglav Konsili kutsal sanat gibi Kilise ile ilgili bazı konuları tartışmak üzere toplanmıştır. Bu konsilde ikonlarda, hükümdar gibi kutsal olmayan karakterlerin, ikonun konusu onu gerektirdiğinde, tasvir edilmesi hakkı tanınmıştır. Buna ilave olarak, Üçleme tasvirlerinde konuyu açıklamak üzere gizli semboller değil, anlamlı açık yazılar kullanılması tavsiye edilmiştir. Stoglav Konsili'nde tartışılan en önemli konulardan biri tanrısallığın tasvir edilmesi konusudur. Konsilin sonucunda yayınlanan karar kitabının 43. bölümüne göre, İsa, tanrısallığının kendisi tasvir edilemeyince tanrı olduğu kadar değil, insan olduğu kadar tasvir edilmelidir. Buna göre, İsa'nın tanrısallığı ya özü, doğrudan tasvir edilmeden İsa'nın tasvir edilebilir insani şeklinden anlaşılmaktadır. Söz konusu konsilde tanrısallığın tasviri ile ilgili Baba'nın tasvir edilmesi ve Üçleme'nin tasvir edilmesi konuları da yüzeysel olarak tartışılmıştır. Ayrıca, ikonografların görevini normalleştirip kurumlaştırmak amacıyla ikonografin görevini gerçekleştirirken dikkat edilmesi gereken sanatsal sınırlardan, takip edilmesi gereken teolojik ahlaktan ve ikonların yapılışının din adamları tarafından kontrol edilmesi mecburiyetinden bahsedilmiştir. Bu bağlamda, ikon yapımında hata yapılmamasına yönelik, ikonografların sanatsal ve teknik özgürlüğünü kısıtlayan, önceki zamanlara ait Ortodoks ikonografik geleneğinde yapılmış ikonları örnek olarak gösteren ikonograflara özel bazı kılavuzların yayınlanmasına başlanmıştır. Bu konsilin sonucunda alınan kararlarla birlikte Rus Ortodoks ikonografisi konusunda tutucu bir döneme başlanmıştır.¹⁴⁶

Yukarıda bahsedildiği gibi, 1547'de Moskova'da ortaya çıkan yangından sonra kaybolmuş ikonların Katoliklikteki ikonların örneğini alarak restore edilmesi çatışma sebebi olmuştur. Bu bağlamda, diplomat İvan Viskovaty ile Moskova metropoliti

¹⁴⁵ Uspenski, a.g.e., ss. 285-288; Sáenz, a.g.e., ss. 61-67.

¹⁴⁶ Uspenski, a.g.e., ss. 288-303.

Makarios'un arasında yer alan çatışma karşımıza çıkmaktadır. Kremlin kompleksinin içerisinde bulunan Meryem'in Yükselişi Katedrali'ndeki ikonlara şaşırıldığında Viskovaty'nin uygun görmediği ikonları şikayet etmek üzere 1553 yılında Makarios ile irtibata geçtiği bilinmektedir. Viskovaty Makarios'a İsa ve Meryem ikonlarında Ortodoks ikonografik geleneğine uymak amacıyla sembol kullanılmaması ve ikonografların Baba'nın tanrısallığını doğrudan tasvir etmelerine izin verilmemesi gerektiğini açıkladığında Makarios Viskovaty'nin uyarılarını şehrin diğer piskoposlarına aktarmıştır. Diplomatın şikayetlerini diğer piskoposlarla inceledikten sonra metropolit Makarios Viskovaty'e Baba ikonunda tanrısallığının ya da özünün doğrudan tasvir edilmesine çalışılmadığını ve bu ikonda Baba'yı tasvir etmek için ikonografin bazı Nevi'im'in vizyonlarına dayanarak Baba'nın özünü ya ta tabiatını değil, özünün kendisini göstermek için kullandığı şekli tasvir ettiğini anlatarak cevap vermiştir. Buna rağmen, Viskovaty Makarios'un açıklamalarını kabul etmeyip söz konusu ikonların Trullo Konsili'nin sonucunda alınan kararlarına uymadığını savunmakta ısrar ederek Makarios'un kendisiyle görüşmesini istemiştir. Halbuki Viskovaty Makarios'un sunduğu savları yine kabul etmemiştir. Bu yüzden, 1553-1554 Konsili aracılığıyla Viskovaty zındık olmakla suçlanmıştır.¹⁴⁷

E. XVII. yy.'da Rus Ortodoks İkonu

XVI. yy. boyunca Ortodoks ikonunu etkileyen Batılı tarzlar XVII. yy.'da Ortodoks ikonunun giderek Ortodoks geleneğinden ve mistik anlamından uzaklaşmasına sebep olmuştur. Buna rağmen, Ortodoks ikonografisinin geleneksel modellerine göre çalışmaya devam eden bazı ikonograflar karşımıza çıkmaktadır. Ortodoks ikonuna teolojik önemine göre değil, plastik mükemmelliğine göre değer verilmesine başlanmasının altında yatan sebepler arasında Doğu'da yapılan Katolik misyonları aracılığıyla Katolik unsurlarının Ortodoks toplumunun bilinçaltına kaydedilmesi ve Rus ikonografların eğitimini tamamlamak üzere Batı'ya göç etmeleri gibi sebepler yer almaktadır. Bu şekilde, Katoliklerin ikonografik tarzlarının ve Skolastik teolojisinin Ortodoks dünyasına

¹⁴⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 303-317.

yayılmasına yol verilmiştir. XVII. yy.'dan itibaren Ortodoks geleneksel ikonunun türlerinin sadece manastırlarda yapıldığından dolayı günlük hayatta Katolik türleriyle gittikçe değiştirildiği bilinmektedir. Rus Ortodoks ikonunun XVII. yy.'dan itibaren Katolikleşerek asıl anlamının kısmen kaybolmuş olması, Athos Dağı'ndaki keşişlerin Rus ikonlarını ithal etmeyi istememelerinden anlaşılmaktadır. Bu durumda, ikonograflara ikonların eski modellere uyarak yapılması Kilise ve Devlet yetkileri tarafından rica edilmiştir. Halbuki geleneksel ikonlarını destekleyen sektörü geçici olarak rahatlatan bu karar Ortodoks ikonunun asıl anlamıyla kavuşturmasını sağlamakta başarılı olmamıştır. Moskova Büyük Konsili'nin sonucunda ikonların Kilise hiyerarşisine ait teologlar tarafından kontrol edilmesi kararı alınmış ve 1669 yılında Devlet tarafından ikonograflara yeteneklerini tanıyan resmi bir diploma dağıtılarak ikonografi bir görev olarak kurumlaştırılmıştır.¹⁴⁸

Kilise ve Devlet tarafından alınan tüm bu kararlar Ortodoks geleneksel ikonunu yeniden canlandırma işine yaramamıştır. Bu bağlamda, Rus toplumunun iki sektöre ayrıldığı bilinmektedir. Bu iki sektör ise ikonların Batılı tarzlara göre yapılmasını savunan elit ve Ortodoks geleneğine göre yapılmasını savunan sıradan halk. Söz konusu zamanki Rus toplumu içerisinde elit ikona formal güzelliğinden yaklaşırken sıradan halkın manevi güzelliğinden yaklaştığı görülmektedir. Bu yüzden, elit sanatsal tercihlerini ifade etmek üzere inancı kullanırken sıradan halkın inancını ifade etmek üzere sanatı kullandığının söylenmesi mümkündür. Bunun yanı sıra, Rus elitinin bu dönemde Katolik dünyasında yapıldığı gibi ikonografisini Protestanlara karşı çıkmak için kullandığının açıklanması gerekmektedir. Geleneksel Ortodoksların ikonografik anlayışına göre ikonun değeri, manevi güzelliğinden plastik güzelliğine taşındığı zaman ikon artık kutsal değil yalnızca dini motifli bir profan sanat eserine dönüşmektedir.¹⁴⁹

Bu durumda, 1654 yılında Rus Ortodoksluğunu Rum Ortodoksluğuna yaklaştırmak üzere Nikon'un gibi farklı ıslahlar ortaya konulmuştur. Islahlara rağmen, Rus Ortodoks ikonunun Katolik ikonuna giderek dönüşmesi fenomeni durdurulamamıştır. Rusya'da ikonun durumunu düzeltmeye çalışan başka ıslah türü Moskova Büyük Konsili'nin

¹⁴⁸ Uspenski, a.g.e., ss. 327-337.

¹⁴⁹ Uspenski, a.g.e., ss. 340-347.

toplanmasına tekabül etmektedir. Bu konsilde, Rus Ortodoksluğu çerçevesinde Baba'nın tasvir edilmesi konusu ilk defa ciddi bir şekilde incelenmesinin sonucunda önceki zamanlarda Makarios'un savunduğu Nevi'im'in vizyonlarına göre yapılan tasvirler yasaklanmıştır. Bunun yanı sıra, Katolik ikonografisinin yolları eleştirilmiştir. Halbuki bu yolların Ortodoksluğa uygun ve geçerli olmadığı kesin bir şekilde açıklanmamıştır. XVII. yy.'da ikon alanında yapılan düzeltmelerin Rus Ortodoks ikonunun kökenleriyle kavuşmasını sağlayamamıştır. Bu yüzden, Katolik sanat tarzları ve anlayışları Rusya'da yayılmaya devam etmiştir.¹⁵⁰

F. XVIII. ile XX. yy.'lar Arasında Rus Ortodoks İkonu

Ortodoks ikonunun XVII. yy. boyunca Batılaşması sorunu XVIII. yy.'da farklı sebeplerden dolayı yoğunlaşmıştır. Rus Ortodoks ikonunun Ortodoks geleneğinden uzaklaşması sorunu yoğunlaştıran sebeplerden biri patrikliğin, Avrupa'da yayılan sosyopolitik ve kültürel akımları yakından takip eden I. Petro tarafından kaldırılıp yönetimi Sinod'a¹⁵¹ bağlı olan Collegium isimli bir kuruma dönüştürülerek Devlet'e bağlatılmasıdır. Rusya'yı laikleştirmek amacıyla Ortodoks Kilisesi'ni hakimiyeti altına geçiren I. Petro ülkenin politikasını diniyle birleştirmiştir. Bu şekilde ikonografi görevinin de Devlet'in eline geçerek mimar İvan Zarudnev gibi faklı Devlet memurları tarafından kontrol edilmesine başlanmıştır. 1710 yılında I. Petro Zarudnev'den ülkede çalışan ikonografların bilgilerini toplayarak bir liste hazırlamasını istemiştir. Zarudnev'in hazırladığı söz konusu listeye göre ikonograflar farklı kategoriler içinde sınıflandırılmış ve sınıflandırıldıkları kategoriye göre onlara bir vergi oranı belirlenmiştir. Ayrıca, Devlet'in ikonograflara diploma vermesi olayı yayılırken Ortodoks pederlerine tapınaklılarına resmi diploması olmayan ikonograflardan ikon almaları yasaklanmıştır. I. Petro döneminde ikona ilişkin uygulanan kurallardan en zararlısı ikonograflardan ikonlarına ismini, soyadını ikonografik kategorisini ve ikonun bitirildiği tam tarihi yazmalarının istenmesidir. İnsanın zevkine değil geleneksel olarak Tanrı'nın tatminine

¹⁵⁰ Uspenski, a.g.e., ss. 351-375.

¹⁵¹ **Sinod:** Hıristiyanlıkta önemli konular tartışmak üzere toplantı düzenlenen kurumdur.

yapılan kutsal ikonlar hiçbir zaman imzalanmamıştır. Bu yüzden bu kural, Ortodoksluğun önemli bir sektörü tarafından Ortodoksluğa bir hakaret olarak anlaşılmıştır.¹⁵²

I. Petro'nun döneminde Ortodoks ikonografisinin asıl anlayışına karşı yapılan bu değişikliklerin yanı sıra, 1722 yılının Nisan ve Mayıs aylarında ikonla doğrudan ilgili olan iki farklı kanunun ikonografik tutuculuk çerçevesinde çıkarılmasının söylenmesi gerekmektedir. Bu kanunlardan birincisine göre, sembol kullanımı yasağı hatırlatılırken ikincisinde tahtadan ya da taştan heykel yapılması yasaklanmıştır. Ortodoks ikonunu Katolik ikonundan uzaklaştırmak üzere ortaya konulan bu iki yasağa göre Ortodoks ikonunun Katolik modellerine göre yapılmasına devam etmiştir. Bunun bir işareti, ikonografik kılavuzlarda Ortodoks ikonlarının yanında Katolik ikonlarının da örnek olarak verilmesidir. Bu bağlamda, XVIII yy.'da Rus profan kültürünün tamamıyla kurulduğunu söylemek mümkündür. Doğu Avrupa'da din açısından Batı'nın kültürel işgaline direnç gösteren tek ülke Romanya olmuştur. Romanya sınırları içerisinde kurulan Ortodoks Kültür Merkezi söz konusu dönemin Ortodoksluğunun merkezine dönüşmesi sayesinde, XVIII. yy.'ın sonuna doğru Ortodoks bilinci Rusya'da yeniden canlandırılmıştır.¹⁵³

XVIII. yy.'ın ikinci yarısında Aydınlanma dönemini karakterize eden Rasyonalizmin taraftarı olan II. Katerina Ortodoks toplumuna bazı emirleri vermiştir. Bu emirler arasında batıl inançlarını yok etmek, ikonlarla ve kutsal emanetlerle ilgili olduğu düşünülen bazı mucizeleri inkar etmek, ayinlerin süresini kısaltmak, ölümlere duaları kaldırmak, 10 yaş altındaki çocukların komünyon törenine katılmasını engellemek vb. kurallar yer almaktadır. Bu sıkıntılara ilave olarak, Ortodoksluğun ciddi anlamda etkilendiği Masonluğun ve sembollerinin Rus toplumunun elit ortamlarına girmesi ve teoloji alanında Latince dilinin ve Skolastiğin odağa getirilmesi gibi farklı durumların dikkate alınması gerekmektedir. Ayrıca, 1767 yılında II. Katerina'nın Meryem'in Yükselişi katedralindeki ikonostazın kaldırılıp imparatoriçenin azize olarak tasvir edildiği barok bir ikonostazla değiştirilmesinin emrettiği altı da çizilmelidir. Rus Ortodoks

¹⁵² Uspenski, a.g.e., ss. 423-427.

¹⁵³ Uspenski, a.g.e., ss. 427-432.

ikonunun bu dönemden itibaren açık bir şekilde ikona özel geleneksel tarza göre değil Batı’da yayılan farklı sanatsal akımlara göre şekillendiği söylenebilmektedir.¹⁵⁴

XVIII. yy.’ın sonuna doğru Joseph Maistre’nin “Evrensel Hıristiyanlık” kavramı da Rus toplumunun içinde önem görmüştür. Bu bağlamda, I. Aleksandr Ortodoksluğun ve hiyerarşisinin modası geçmiş bir dini seçenek olduğunu düşünerek Rusya’yı evrensel Hıristiyanlığa dayanan dini bir devlete dönüştürmek üzere Eğitim Bakanlığı’nı Din Bakanlığı ile birleştirmeye çalışmıştır. Büyük olasılıkla Rusya’da yaşanan bu durumun farkında olan Roma Kilisesi bu dönemde Ortodoks Kilisesi’ne Roma Kilisesi’yle birleşme imkanını sunmuştur. Hakaret olarak anlaşılan bu teklife karşı, Ortodokslukta mistik hayatı teşvik etmek üzere yeni manastırlar inşa edilmiştir. Bunun sonucunda, Ortodoks bilinci yavaş yavaş uyanmış ve Rus toplumunun yeniden Ortodoks kimliğinin etrafında toplanmıştır. Milli hafızasına dayanarak Rus toplumu kültürüne karışan yabancı öğeleri dışlayıp geleneksel değerlerine önem vermeye başlamıştır. Önem gören bu değerler arasında Rus Ortodoks ikonu da yer almaktadır. Bu yüzden, Güzel Sanatlar Milli Akademisi’ne Uşakov gibi önceki dönemlerde yaşayan ikonografileri örnek alarak kutsal ikonu eski konumuna getirme görevi verilmiştir. Kutsal ikonu canlandırma çabalı bu akım içinde Vasnetsov gibi sanatçılar yer almaktadır.¹⁵⁵

XIX. yüzyıl kenara bırakılarak, XX. yy. boyunca ikon konusunda Rusya’da ortaya çıkan en önemli olaylardan da bahsedilmesi gerekmektedir. 1900 yılında, Mekanik üretime karşı ikonun geleneksel yapımını savunan Rus İkonografisi Koruma Derneği isimli bir dernek kurulmuştur. Söz konusu derneğin bulunduğu tavsiyeler arasında Rus Ortodoks ikonunun üretimini sağlamak üzere ikon ithalatının durdurulması tavsiyesi yer almaktadır. XX. yy.’da patrikliğin yeniden kurulmasına çalışılmasının yanı sıra, Bizans, Ortodoksluk ve ardından, ikonlar akademik bir disiplin olarak hem Batı hem de Doğu Avrupa’da ilgi görmüştür. Halbuki Ortodoksluk ve ikon hakkında yeni uyanan bu bilinç SSCB’nin 1922 yılında kurulmasıyla birlikte yine gerilemiştir. Dinin Devlet’in düşmanı olarak görüldüğü SSCB, dini yasaklamamasına rağmen, dini unsurların kişisel hayattan dışarıya yansıtılmasına ve hatta 18 yaş altındaki bireylere öğretilmesine izin vermemiştir.

¹⁵⁴ Uspenski, a.g.e., ss. 433-437.

¹⁵⁵ Uspenski, a.g.e., ss. 438-462.

Dinin toplumdan dışlanmış olduğu bu şartlarda ikon üretimi dondurulmuş ve var olan ikonlar yurt dışına satılmıştır. Rusya’da Ortodoks bilincinin, 1974 yılında Romanya’nın Râmnicu şehrinde düzenlenen Ortodoks-Anglikan kongresinden itibaren yeniden canlandırılmasına başlanmıştır.¹⁵⁶

II. Ortodoks Teolojisinde İkon: Moskova Büyük Konsili (1666-1667)

Çalışmanın farklı bölümlerinde sunulduğuna göre, ikonun teolojik temelleri Doğu Hıristiyanlığında II. İznik Konsili ve Batı Hıristiyanlığında IV. Konstantinopolis Konsili aracılığıyla kurulmuştur. Halbuki söz konusu konsillerde yeterli bir şekilde incelenmemiş bazı konular karşımıza çıkmaktadır. İkonografik kült çerçevesinde yetersiz bir şekilde incelenmiş bu konular arasında Baba’yı tasvir etme meselesi yer almaktadır. Söz konusu meselenin Ortodoks Rusyası’nda 1551 yılında toplanan Stoglav Konsili’nde yüzeysel bir şekilde tartışıldığından dolayı ikon üretiminde yer alan aşırılıkların çözülmeyerek zamanla daha da çoğalması, her türden insanların ikonografik ahlak alanıyla ilgili şikayette bulunmasına sebep olmuştur. Bu yüzden, sonunda 1666 ile 1667 yılları arasında düzenlenen Moskova Büyük Konsili’nde Baba’yı tasvir etmenin ne kadar hakiki olduğu ciddi bir şekilde tartışılmıştır. İkon konusunda en ihtilafli meselelerden birisini derin bir şekilde inceleyen bu konsil aracılığıyla Ortodoksların modern ikon anlayışı ortaya konulmuştur.

Moskova Büyük Konsil’in sonucunda alınan kararların dahil edildiği kitabın 43. bölümüne göre, tanrılığın kendisini tasvir etmenin mümkün olmadığına hatırlatılmasının yanı sıra sadece Oğul aracılığıyla tanınabilen Baba’nın doğrudan tasvir edilmemesinin gerekli olduğunun altı çizilmektedir. Buna ilave olarak, Moskova Büyük Konsili’nde ikonografların *Eski Ahit*’te anlatılan bazı peygamberlerin vizyonlarına dayanarak Baba’yı

¹⁵⁶ Uspenski, a.g.e., ss. 470-482; Xamist, a.g.m., ss. 41-45.

tasvir etmeye çalışmalarının Hristiyanlığın en temel doktrinlerine bir hakaret olduğundan bahsedildiğinin söylenmesi gerekmektedir¹⁵⁷. Moskova Büyük Konsili'ne katılan din insanların bu düşünceleri savunmak üzere *Yeni Ahit*'te geçen bazı ilkelere değindikleri bilinmektedir: “*Her şey Babam tarafından bana verildi; ve Babadan başka hiç kimse Oğlu bilmez; Oğuldan ve Oğlun keşfetmeği dilediği kimseden başkası da Babayı bilmez*” (Matta 11, 27); “*İmdi Allahın zürriyeti olduğumuz için, ülûhiyet, insan sanatı ve hünerile oyulmuş altına, veya gümüşe, yahut taşa benzer sanmalıyız*” (Resullerin İşleri 17, 29).

Yukarıda bahsedildiğine göre, Baba'yı doğrudan tasvir etme meselesi ilk defa yüzeysel olmayan bir şekilde Moskova Büyük Konsili'nde tartışılmıştır. Bu sorunun önceki zamanlarda Stoglav gibi toplanan konsiller aracılığıyla düzeltilmemesi, Moskova Büyük Konsili'nin düzenlendiği XVII. yy.'a kadar ikonograflar tarafından gerçekleştirilen “Babalık”, “Sabaoth”¹⁵⁸ ve “Günlerin Yaşlısı”¹⁵⁹ gibi Baba kavramıyla ilgili bazı motiflerin Ortodoks ikonografisine dahil edilip normalleştirilmesine sebep olmuştur. Bilindiği kadarıyla, ikonograflar Baba motifli tasvirleri teolojik olarak Daniel ve İşaya gibi bazı eski peygamberlerin vizyonlarına dayandırmaya çalışmıştır: “*Ve ben dedim: Vay başıma! Çünkü helâk oldum; çünkü ben dudakları murdar bir adamım, ve dudakları murdar bir kavmin içinde oturmaktayım; çünkü gözlerim kırık, orduların Rabbini gördü*” (İşaya 6, 5); “*Tahtlar kuruluncuya kadar, ve Günleri eski olan oturuncuya kadar baktım; esvabı kar gibi ak ve başının saçı temiz yapağı gibi idi; tahtı ateş alevleri, ve tekerlekleri yanar ateşti*” (Daniel 7, 9). Baba'nın tasvirlerinin ikonograflar tarafından teolojik olarak bu vizyonlara dayandırılmasını kabul etmeyen Moskova Büyük Konsili'ne göre, Daniel'in vizyonunda tanıttığı yaşlının Baba'yı değil ikinci gelişinde İsa'yı göstermektedir. Aynı şekilde, konsile katılan din insanların İşaya'nın vizyonunda Tanrı'yla ilgili değil Üçleme kavramıyla ilgili konuştuğunu savunmuşlardır.¹⁶⁰

Tüm bu sebeplerden dolayı, Moskova Büyük Konsili'nin sonucunda Baba'nın doğrudan tasvir edilmesi yasaklanmıştır. Konsilden sonra, sadece Oğul aracılığıyla

¹⁵⁷ Uspenski, a.g.e., ss. 377-379.

¹⁵⁸ Bkz. Ek-18.

¹⁵⁹ Bkz. Ek-19.

¹⁶⁰ Uspenski, a.g.e., ss. 379-385.

tanınabilen Baba'nın, tasvir edilmesi durumunda, Enkarnasyon'la birlikte dünyaya gelen İsa'nın figürüyle tasvir edilmesi istenmiştir. Bunun yanında, Baba'yı tasvir etmek üzere kullanılabilir motifler arasında Kutsal Ruh'un tasvir edildiği güvercin motifi de uygun görülmüştür. Baba'yı tasvir etmek üzere kullanılabilir motifler dışında, Moskova Büyük Konsili'nde Üçleme'yi tasvir etmeye en uygun yolların da konuşulduğu bilinmektedir. Bu konuda, konsile katılanlar Üçleme'nin de İsa'nın figürüyle tasvir edilmesi gerektiğini sunmuşlardır. Konsilde Baba'nın ve Üçleme'nin İsa'nın figürüyle tasvir edilmesi istenmesinin yanı sıra, tasvirlerde İsa'nın figürü gösterildiğinde İsa'nın tasvir edilemez tanrısallığının değil, sadece birey olarak görünüşünün tasvir edildiği hatırlatılmıştır. Bu bağlamda, İsa'yı, insan olduğu kadar, tasvir etmenin mümkün olduğunun söylenmesi gerekmektedir. Tanrı'yla bütünleşmiş insanı simgeleyen İsa motifli ikonlardan, tanrılık (insanın bütünleşmiş/ tamamlanmış hali) doğrudan tasvir edilmeden, sadece bir birey tasvir edilirken, yine tanrılık anlaşılmaktadır.¹⁶¹

Kısaca, Moskova Büyük Konsili'ne göre, Baba'yı doğrudan tasvir etmeye çalışmak Hıristiyanlığın temel doktrinlerine uyumlu olmayan bir davranışa tekabül etmektedir. Bu yüzden, Baba'nın doğrudan tasvir edilmesinin yasaklanmasından sonra Baba'nın İsa'nın figürüyle dolaylı bir şekilde tasvir edilmesi istenmiştir. Bu yasakların ortaya konulmasıyla birlikte Baba'nın doğrudan tasvir edildiği "Babalık", "Sabaoth" ve "Günlerin Yaşlısı" motifli tasvirlerin kaldırılmasının emredilmesine rağmen, bazı ikonograflar kendilerini yapmaya alıştıkları Baba motifli ikonlar üretmeye devam etmişlerdir. XVII. yy.'da Baba motifli ikonların üretimini devam ettiren ikonografların, ikonlarını insanın Tanrı'nın suretinden yaratıldığı inancına dayandırarak bunları hakiki göstermeye çalıştıkları bilinmektedir. Halbuki insanın Tanrı'nın suretinden yatılmış olması düşüncesi, Tanrı'nın tabiatını insanın tabiatının seviyesine düşürmek için geçerli bir bahane olmamalıdır. Sonuçta, Moskova Büyük Konsili'nin anlatmaya çalıştığı gibi, Tanrı'nın doğrudan tasvir edilememesinin sebebi Onun tanrısallığıdır. Bu bağlamda, tanrısallık ve insani olmak üzere kendisinde çift bir tabiatı bulunduran İsa, Tanrı olduğu kadar değil, insani/ fiziksel şekle sahip olan bir birey olduğu kadar tasvir edilebilmektedir. Bu da, İsa'nın insan olduğu kadar tasvir edilmesinin mümkün olması, tanrılığın doğrudan

¹⁶¹ Uspenski, a.g.e., ss. 386-392.

gösterilmediği İsa tasvirinden İsa'dan ayrılamaz tanrılığın anlaşılabilmesi anlamına gelmemektedir.¹⁶²

III. Ortodoks Sanatında İkon

A. Ortodoks İkonografisinin Sembolü Olarak İkonostaz

İkonostaz, Ortodoks ikonografisine özgü bir ikon türüdür. Bizans zamanlarından kaynaklı olmasına rağmen, söz konusu ikon türü özellikle XV. ile XVI. yy.'lar boyunca Rusya'da gelişip Ortodoks ikonografisinin en karakteristik ikon örneğine dönüşmüştür. Klasik formatı XVI. yy.'da tamamlanan ikonostazın genellikle bir ikon türü sayılmasına rağmen, aslında içinde birbirine bağlantılı ikonlar içiren bir ikon kümesidir. İkonostazın klasik formatı, tapınağın altarını diğer alanlarından ayıran beş katlı ve üç kapılı bir duvardır. Birbirine bağlantılı olan ikonlarla süslenen bu duvardaki kapılar Kuzey, Orta ve Güney kapıları olarak bilinmektedir. İkonostazın oluşturduğu beş katın en üst katın ucunda normalde Ortodoksluğun haçı bulunmaktadır. Tanrılığın canlı bir vizyonu sayılan ikonostazın içinde bulunan ikonlar arasında Tanrı'nın en güvenilir şahitlerini gösteren tasvirler yer almaktadır. Haçın altında duvarın beşinci ya da en üst katında Adem'den Musa'ya kadar Yahudi atalarıyla ilgili farklı ikonlar dizilmektedir. Ataların gösterildiği katın bir alt katında Nevi'im ikonları sergilenmektedir. Bunların ortasında çocuk İsa'yı gösteren Meryem ikonu da yer almaktadır. Nevi'im ikonlarının sergilendiği katın bir alt katında Ortodoks Kilisesi'nin İsa'nın hayatının farklı anlarını hatırlatan en önemli litürjik kutlamalarıyla ilgili ikonlar bulunmaktadır. Bu katın bir alt katı "Deesis¹⁶³ Katı" olarak bilinmektedir. Söz konusu katta farklı melekler, azizler ve havarilerle ilgili ikonları görmek mümkündür. Bu kattaki ikonlarda tasvir edilen karakterlerin, katın ortasında bulunan "Deesis" ikonuna doğru dönüp bakar halde gösterildiğinin altı çizilmelidir. Bu

¹⁶² Uspenski, a.g.e., ss. 392-399 ve 405-406.

¹⁶³ **Deesis:** "Rica" anlamına gelen bu Grekçe terim, İsa'nın Meryem ve Vaftizci Yahya ile birlikte tasvir edildiği ikonu tanımlamaktadır.

noktada, litürjik kutlamaların gösterildiği katın bazı ikonostazlarda Deesis katıyla yer değiştirdiğini görmenin mümkün olduğunun söylenmesi gerekmektedir. Son olarak, ikonostaz duvarının en alt katında kapılar bulunmaktadır. İkonostazın “Hükümdarların Katı” olarak bilinen bu katında tapınağın bulunduğu şehirde, ya da köyde, halkın arasında en çok önem gören azizler ve azizelerle ilgili ikonlar yer almaktadır. Ayrıca, Kuzey ve Güney kapılarının yanlarında baş melekler Cebrail ve Mikail ikonları bulunmaktadır. Orta kapının yanlarında İsa ve çocuk İsa’yı gösteren Meryem ikonları sergilenirken kapının içinde Meryem’e Müjde ikonu ve bunun etrafında incilcilerle ilgili ikonlar sergilenmektedir. Söz konusu kapının üst eşliğinde genellikle Son Akşam Yemeği ikonunun yer aldığı da hatırlatılmalıdır. İkonostazın anlamıyla ilgili olarak, bir yandan, ikonostazın birbirine bağlantılı olan ikonlarının en üst kattan başlayarak okunduğunda, bu ikonların Yahudi atalarından İsa’nın hayatından geçerek bazı merhametli karakterlerin aziz edilmesine kadar kronolojik bir şekilde Hıristiyan vahyinin tarihini anlattığının farkına varmak mümkündür. Diğer yandan, ikonların ikonostazın en alt katından başlayarak okunduğunda, insanın, azizleri örnek alarak Son Akşam Yemeği ikonunun simgelediği efkaristiyaya katıldıktan sonra, ikonostazın en üst katındaki haçın simgelediği kurtuluşa ulaşabilmek için yürümesi gereken yolun gösterildiğini anlamak mümkündür.¹⁶⁴

B. Rus Klasisizminin Yıldızları

İkonostazın içinde içerdiği farklı ikonlarla Ortodoks ikonograflarının “Tanrısal Ekonomi”¹⁶⁵ kavramını anlatmaya çalıştıkları bilinmektedir. Çok ikonlu bu ikonografik eser, Ortodoks ikonografisinin en karakteristik ikon türüdür. Bunun yanı sıra, Ortodoks ikonografisi alanında küme içerisinde değil bağımsız bir şekilde gerçekleştirilen ve kullanılan ikonlar da karşımıza çıkmaktadır. Bağımsız ikon üreticileri arasında XV. yy.’da eserlerini gerçekleştirmiş Feofan Grek, Andrei Rublev ve Dionisij Hoca yer

¹⁶⁴ Uspenski, a.g.e., ss. 273-279; Pável Florenski (2016), “El Significado del Templo, el Altar y el Iconostasio”, *El Iconostasio: Una Teoría de la Estética*, 67-73.

¹⁶⁵ **Tanrısal Ekonomi:** Hıristiyan teolojisinde kullanılan bu terim, Tanrı’nın var olmak üzere Kendisinden başka bir varlığa ihtiyaç duymamasına rağmen, Kendisi yarattığı varlıklarla tanrılığını paylaşmaya karar verdiği ve onlara bir kurtuluş planı tasarladığı düşüncesinden söz etmektedir.

almaktadır. Rus ikonograflarından en meşhurları arasında sayılan bu üç sanatçı Rus Ortodoks ikonunun klasik formatını ortaya koymuşlardır.

Rus ikonografisinin klasik dönemindeki en meşhur üç ikonografin birincisi, Rusya’da Bizans tarzının yayılmasına yardımcı olan Bizans asıllı Feofan Grek’tir. Feofan Grek’in çalıştığı en önemli ikon türleri arasında fresk ve minyatür türleri bulunmaktadır. Feofan Grek’in en önemli eserleri arasında Novgorod’un Transfigürasyon kilisesindeki freskleri ve Kremlin kompleksinin içindeki Meryem’e Müjde katedralindeki *Deesis*¹⁶⁶ ikonları yer almaktadır. Feofan Grek’in tarzı tamamiyle klasik ve kanonik bir Bizans tarzının türüne tekabül etmektedir. Bu ikonograf ikonlarında aşırı harekete, aşırı detaya ve aşırı polikromiye yer vermeyerek Bizans tarzının en klasik formatını canlandırmıştır. Ayrıca, Feofan Grek’in tarzının önemli başka bir özelliği renklerin kullanımıyla ilgilidir. Bu ikonograf, genelde ince renkler, karakterlerin yüzlerine taba rengi ve gölgelere beyaz rengi uygulamıştır.¹⁶⁷

Feofan Grek’in tarzından etkilenen ikonograflardan biri Andrei Rublev’dir. Andrei Rublev’in tarzının en önemli özellikleri arasında “*eurythmia*”¹⁶⁸ ve pastel renklerle altın sarısının kullanımından dolayı anlaşılan saflık ve parlaklık hissi yer almaktadır. Söz konusu ikonografin Moskova’daki Meryem’e Müjde katedralinde Feofan Grek ile beraber süsleme işlerine katıldığı bilinmektedir. “Meleklerin sanatçısı” olarak bilinen bu ikonografin en dikkat çekici ikonları arasında *Zagorsk Üçlemesi* ve *Vladimir Meryem’i*¹⁶⁹ yer almaktadır.¹⁷⁰

Son olarak, Dionisij Hoca olarak bilinen Rus ikonografisinin klasik dönemine ait başka bir ikonraftan da bahsedilmesi gerekmektedir. Moskova’da kendi atölyesine sahip olan Dionisij Hoca, talebeleriyle birlikte, Rus Ortodoks ikonunun klasik formatına odaklı bir sanat ekolünü kurmuştur. Feofan Grek ve Andrei Rublev gibi, Dionisij Hoca

¹⁶⁶ Bkz. Ek-20.

¹⁶⁷ Zibawi, a.g.e., ss. 206-210.

¹⁶⁸ **Eurythmia:** Sanat alanında bu terim, bir eserdeki farklı öğelerinin dağılımının uyumlu olduğunu anlatmak üzere kullanılmaktadır.

¹⁶⁹ Bkz. Ek-21.

¹⁷⁰ Zibawi, a.g.e., ss. 212-213.

klasik ve kanonik bir tarza sahiptir. Önemli derecede Bizans tarzına uyan bu ikonografin tarzının en önemli özellikleri arasında farklı beyaz tonların kullanımı, gölge eksikliği ve kırışıksız, düz kıyafet tasviri yer almaktadır. Eski Bizans tarzına ciddi anlamda uyumlu olan bu ikonografin en meşhur eserlerinden bazıları *Aziz Alexius'un Moskova Kneziyle Görüşmesi* ve *Şehit Nikita*¹⁷¹ isimli ikonlardır.¹⁷²

IV. Ortodokslukta İkon Kullanımı: Genel Bakış

Çalışmanın ikinci bölümünde sunulduğuna göre, Hıristiyan ikonlarının alışılmış kullanımları Eski Çağ'da Grekoromen kültüründeki ataların, kahramanların ve imparatorların portrelerinin kullanılma şekillerinden kaynaklanmaktadır. İkonun önünde dua etme, ikona çiçek verme, mum ya da tütsü yakma ve ikonu öpme pratikleri Erken Hıristiyanlık döneminde Grekoromen kültürü aracılığıyla Hıristiyanlar tarafından benimsenmiş ve ikonografik kült alanında uygulanarak günümüze kadar hem Ortodoksluk hem de Katoliklik mezheplerinde varlığını devam ettirmiştir.¹⁷³

Zamanla Hıristiyan dünyasında resmi hale gelen söz konusu kullanımlar Ortodoksların kiliselerdeki ikonostazlara yaklaşımında karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyan vahyinin ve Tanrı'yla bütünleşme yolunun sembolü olan ikonostaza yaklaşan Ortodoksların, ikonostazın olduğu farklı ikonların önünde dua ettiklerini, ikonlara çiçek verdiklerini, mum ve tütsü yaktıklarını ve hatta ikonlarını öptüklerini görmek mümkündür. İkonların bu litürjik kullanımları dışında, farklı kullanım türleri de mevcuttur. İkonların, belli litürjik kutlamalar boyunca Ortodoks tapınaklarının içinde, bazen de dışında, uygulanan kullanımları arasında ikonları gezdirerek bunları halka

¹⁷¹ Bkz. Ek-22.

¹⁷² Zibawi, a.g.e., ss. 217-218.

¹⁷³ Dale B. H. Dirksen (2001), *Icons for Evangelicals: The Theology and Use of Icons in Orthodox Churches and Potential Applications for the Use of Symbol in Contemporary Evangelical Churches*, s. 5.

sunma pratiği de yer almaktadır. Halbuki bu tür kullanımın Ortodokslukta Katoliklikteki kadar yaygın olmadığı bilinmektedir.¹⁷⁴

İkonların yukarıda bahsedilen ve genellikle tapınakların içinde gerçekleştiren litürjik kullanımlarının yanı sıra, ikonların tapınakların dışında da kullanıldığının söylenmesi gerekmektedir. Litürjik ortamın dışında ikonlar, genel hatlarıyla, iki farklı amaçla kullanılmaktadır. Söz konusu iki amaç ise evanjelizm¹⁷⁵ ve kişisel/ ailevi korunmadır. Ortodoks ikonunun evanjelizm amaçlı kullanımı Slavların IX. ile X. yy.'lar arasında Hıristiyanlaştırılmasında karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu dönemde Doğu Kilisesi'nin, ikonların didaktik gücünden faydalanarak Slavlara Hıristiyanlığın ana dogmalarını öğrettiği ve bu şekilde onları Hıristiyanlaştırmayı başardığı bilinmektedir. Evanjelizm dışında ikonların kişisel/ ailevi ortamlarda da kullanıldığını görmek mümkündür. Bu bağlamda, halkın evinde bulundurulmuş ikonların, bulunduğu evleri ve bunlarda oturan insanları koruduğu düşünölmektedir. Evdeki ikonlara saygı göstermenin popüler şekilleri ikonların litürjik kullanımlarından kaynaklanmaktadır. Tapınaklardaki gibi evlerde bulundurulmuş ikonlara çiçek verilmesine ve mum yakılmasına rağmen, söz konusu ikonlar litürjik amaçlı değil, kişisel fayda amaçlı kullanılmaktadır. Bu ikonlara çiçek verilip mum yakılarak ailenin ya da bunun belli bir üyesinin zenginlik, aşk ve sağlık gibi farklı iyilikleri görmesi beklenmektedir. Kimilerine göre, ikonların kişisel/ ailevi ortamlarda muska olarak kullanılması batıl inançla ilgili bir durumdur. Bununla ilgili olarak, ikonların Ortodoksluktaki popüler kullanımları arasında Aziz Fanurios'a kek hazırlama pratiği yer almaktadır. Özellikle Rodos adasında önem gören bu pratiğe göre, bazı insanlar portakallı kek hazırlayıp Aziz Fanurios ikonuna sunarak kaybettikleri herhangi bir şeyi bulabileceklerine inanmaktadırlar.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Dirksen, a.g.e., ss. 33-36.

¹⁷⁵ **Evanjelizm:** Bu terim *İncil*'i öğreterek Hıristiyan olmayan bir toplumu Hıristiyanlaştırma çabasından söz etmektedir.

¹⁷⁶ Dirksen, a.g.e., ss. 59-60.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

KATOLİK DÜNYASINDA İKON

I. Katolik Tarihinde İkon

A. Geç Orta Çağ'da Katolik İkonu (XI. İle XV. YY.'lar Arası)

XI. ile XV. yy.'lar arasında varlığını sürdürdüren Geç Orta Çağ döneminde Batı Avrupa'da yapılan ikonları ciddi anlamda etkileyen iki ana sanat akımı karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu iki sanat akımı XI. ile XIII. yy.'lar arasında Batı sanatının temsilcisi olan Romanik ve XIII. ile XV. yy.'lar arasında yer alan Gotik akımlarıdır. Bu iki sanat akımına göre Katolik olan Batı Avrupa'da yapılan ikonlar şekillenip gelişmiştir.¹⁷⁷

Romanik sanatının varlığını sürdürdüğü asırlarda Katolik dünyasında ikonların ıssız heykel şeklinde yapılmamasının yanı sıra normalde resim ve rölyef olarak yapılmasının altının çizilmesi gerekmektedir. Ortodoks dünyasındaki gibi Katolik Avrupası'ndaki Romanik akımına ait didaktik ikonlarında zaman ve mekan gösteren öğeler bulunmamaktadır. Haccın ve kutsal emanetlerin Hıristiyanlıkta önem gördüğü Geç Orta Çağ döneminde ortaya çıkan Romanik sanatı, Batı'daki ikonografik kültürün çerçevesinde kullanılan ikonların yapılışında kullanılan sade, şematik ve sembolik bir sanat tarzına tekabül etmektedir. Romanik tarzına göre yapılan ve yapılışı Katolik Kilisesi vekilleri tarafından kontrol edilen sembolik ikonlar genellikle teolojik yazılarda minyatür şeklinde, kiliselerin iç duvarlarında mozaik ya da fresk şeklinde ve kiliselerin dış duvarları ile kapılarında rölyef şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Guillermo Durando gibi Romanik sanatı çerçevesinde çalışan ikonografların, ikonografik programlarında *Eski Ahit*'te geçen konularla *Yeni Ahit*'te geçen konuların arasındaki bağlantılarını gösterme çabasının içerisinde buldukları bilinmektedir. Bu bağlamda, Gotik sanat akımının Avrupa'da merkezi hale getirildiği XI. ile XIII. yy.'lar arasındaki dönemde *Yeni Ahit*'te verilen bazı öğelerin *Eski Ahit*'teki bazı öğelerin açık ve son hali olduğu düşüncesinin

¹⁷⁷ Casas Otero, a.g.e., ss. 382-383.

Katolik toplumunda yaygın olduğunun söylenmesi gerekmektedir. Söz konusu düşüncenin Batı Avrupa'da yayıldığı dönemde ilk önce rölyef şeklinde yapılan ikonların gittikçe içinde buldukları çok motifli ikonografik programdan ayrılıp bağımsız heykel şeklinde yapılmasına başlanmıştır. İkonun bağımsız heykel olarak yapıldığı ilk ülkeler arasında Fransa, İtalya ve İspanya yer almaktadır. Geç Orta Çağ döneminde Romanik sanatı çerçevesinde yapılan heykellerin bir örneği *Tournus Madonnası*¹⁷⁸ olarak bilinen tahtadan Meryem heykelidir. Bunun yanı sıra, dikkate alınması gereken başka bir ikon, *Fernando ve Sancha Haçı* olarak bilinen çarmıha gerilmiş İsa ikonudur. Bu ikonda İsa acı göstermez şekilde gözleri açık bir adam olarak tasvir edilmiştir. Çarmıha gerilmiş İsa'yı gösteren ikonlarda İsa'nın yüz ifadesinde acı gösterilmemesi hem Ortodoks ikonlarına hem de Romanik sanatı çerçevesinde Katolik ikonlarına ait bir özelliktir. Halbuki ölümü yenip Tanrı'yla bütünlenmiş biri olarak İsa'yı tanıtan bu sanatsal özellik, insanı, hayatını ve duygularını odağa getiren Hümanizm isimli düşünce akımının ortaya çıktığı XIV. yy.'da Katolik ikonlarından tamamiyle kaldırılmıştır.¹⁷⁹

Batı'da Romanik tarzına dayanan Orta Çağ şematik ve sembolik ikonografisi zamanla kısmen natüralist bir ikonografiye dönüşmüştür. Sanatsal natüralizme kısmen eğilen söz konusu ikonografi ise XIII. yy.'a doğru ortaya çıkan Gotik sanat akımı çerçevesinde yapılan yeni ikonlara tekabül etmektedir. Gotik sanatına göre yapılmış ikonlarda tasvir edilen karakterlerin anatomik özelliklerinin daha gerçekçi bir şekilde gösterilmesiyle birlikte söz konusu karakterlerin duygularının da yansıtılmaktadır. Natüralizm aracılığıyla formal güzelliğe eğilen Katolik ikonunun manevi tarafının ikincil bir konuma kısmi olarak düşmesini sağlayan Gotik sanat tarzı Aziz Bernard gibi bazı din adamları tarafından eleştirilmiştir. İkonların yapılışında bu yeni sanat tarzının uygulanmasının sonucunda ikonlarda bazı değişikliklerin yer almasına sebep olmuştur. Gotik tarzından kaynaklı değişiklikler arasında çarmıha gerilmiş İsa ikonlarında İsa'nın ölüme karşı acı çeken bir insan olarak gösterilmesi ya da Meryem ikonlarında Meryem'in kucağına ya da dizine oturan küçük İsa'ya karşı annelik duygularının yansıtılması gibi farklı detaylar bulunmaktadır. Bu şekilde, Hıristiyanlıktaki kutsal ikon, manevi tarafı ve

¹⁷⁸ Bkz. Ek-23.

¹⁷⁹ Casas Otero, a.g.e., ss. 302-304, 358-371 ve 384; Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 21-23.

teolojik anlamı gelişmiş sanat teknikleri lehine ikincil bir konuma düşerek Katolik dünyasında zamanla formal güzelliğe bağlı olan dini motifli bir sanat eserine dönüşmüştür.¹⁸⁰

B. Yeni Çağ'da Katolik İkonu (XV. ile XIX. YY.'lar Arası)

İkonografların Geç Orta Çağ'da ikonlarını gerçekleştirirken Tanrı'ya bir hizmet verdiklerinin farkında oldukları düşünülmektedir. Halbuki ikonografların söz konusu farkındalığı, sanatın natüralist teknikleri ikon üretiminde uygulanınca giderek kaybolup ikonografların teolojik bilinci pratik ve insani bir boyuta taşınmıştır. Yeni Çağ'da insan merkezli hümanist düşüncelerden beslenerek İtalya'daki Toskana bölgesinde ortaya çıkan Rönesans akımıyla birlikte ikonların natüralizmi ve dramatikliği yoğunlaşmıştır. XV. ile XVI. yy.'lar arasında varlığını sürdüren Rönesans döneminde odağa getirilen sanat akımı Klasisizm olmuştur. Bu yeni sanat tarzının hacim tekniklerinin ikonlara uygulanması, üç boyutlu heykellerin en çok tercih edilen ikon türüne dönüşmesine sebep olmuştur. Hacim teknikleri yardımıyla doğanın mekansal sınırlarına bağlatılan ikonun manevi tarafı kaybolmuştur. İkonun tamamen natüralist bir gerçeğe dönüşmesinden dolayı, dini motifli heykel ve resim Fransa'daki *Ordo Cisterciensis*¹⁸¹ gibi bazı tarikatlar tarafından yasaklanmıştır. Bu bağlamda, Batı Avrupa'nın Rönesans'la birlikte antroposantrik bir topluma dönüşmesinin sonucunda *Devotio Moderna* olarak bilinen yeni bir dini anlayışın ortaya çıktığının hatırlatılması gerekmektedir. *Devotio Moderna* ile birlikte insan olarak İsa figürü Katolik yaşamında merkezli bir rol almış ve Çilesi ile ilgili ikonografik motifler ikonlarda artmıştır. Ayrıca, XVI. yy.'da ortaya çıkan Protestan Reformu'nun Katolik Avrupası'nda tepki olarak ikon yapımının artmasına sebep olduğunun söylenmesi gerekmektedir.¹⁸²

Batı Avrupa toplumunun yeni düşünce akımlarının etkisiyle kısmen laikleşip dinden ayrıldığını gören Kilise, unsurlarını halk arasında yeniden canlandırma ihtiyacını

¹⁸⁰ Casas Otero, a.g.e., ss. 367, 384-386, 389 ve 392; Monreal y Tejada, a.g.e., ss. 23-25.

¹⁸¹ **Ordo Cisterciensis:** XI. yy.'da Fransa'da ortaya çıkan kontemplasyona odaklı Katolik bir manastır tarikatıdır.

¹⁸² Casas Otero, a.g.e., ss. 405-411; Plazaola Artola, a.g.e., ss. 155-182.

duymuştur. Bunun için, Kilise, ikonları halkla iletişime geçebilmek üzere araç olarak kullanmıştır. XVII. yy.'da ortaya çıkan ve Klasisizm tarzı kadar natüralist olmadan ikonların teolojik anlamını ve manevi tarafını yansıtabilen Barok tarzı Kilise'nin ikonları için tercih ettiği bir sanat tarzı olmuştur.¹⁸³

Yeni Çağ'da ikon konusuyla ilgili olan en önemli olaylardan biri 1545 ile 1563 yılları arasında Trent Konsili'nin toplanmasıdır. Trent Konsili Katolik Kilisesi'nin ikonografik kültürü düzeltme, normalleştirme ve kurumlaştırma çabasına tekabül etmektedir. Bu konsilin sonucunda alınan kararlar arasında doğruluğu belli olmayan ikonların tapnaklardan kaldırılması ve onun yerine Kilise vekilleri tarafından tavsiye edilmiş yeni ikonografik motiflerin seçilmesi kararı yer almaktadır. Söz konusu konsilde, II. İznik Konsili'nde sunulan argümanlar yeniden kullanılarak ikonografik kültürün Protestanlara karşı savunulmasının yanı sıra, özellikle İsa, Meryem ve azizlerin ikonlarına saygı gösterme gerekliliği hatırlatılmıştır. Bu konsilden sonra, ikonların yapımının ve kullanımının arttığı ve bunların Karşı Reform dönemi boyunca Protestanlara Katolikliğin gücünü göstermek üzere kullanıldığı bilinmektedir. Katolik Kilisesi'nin ikonları için tercih ettiği Barok tarzının yanında, laik ortamlarda profan ikonografi alanında kullanılan Neoklasisizm isimli natüralist başka bir sanat tarzı da mevcut olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir.¹⁸⁴

Kısaca, Yeni Çağ, ikonografik kültürün Trent Konsili aracılığıyla Katolik dünyasında tamamen normalleştirildiği dönemdir. Rönesans döneminde ortaya çıkan hümanist ve rasyonel düşünce akımlarına rağmen, Katolik Kilisesi ikonlarda unsurlarını halk arasında yeniden canlandırmak üzere başarılı bir araç bulmuştur. Buna ilave olarak, Yeni Çağ boyunca ikonların özellikle Klasisizm ve Barok sanat tarzlarına göre yapılmasıyla birlikte bu çağın son yıllarında Romantizm tarzına göre de yapıldığını söylemek gerekmektedir. Halbuki Erken Hıristiyanlıktan Yeni Çağ'a kadar Batı Avrupa'da ortaya çıkan farklı sanat akımlarına göre şekillendirilen Katolik ikon üretimi, genellikle figüratif olmayan yeni sanat tarzlarının Yakın Çağ'da ortaya çıktığında belirgin ölçüde dondurulmuştur.¹⁸⁵

¹⁸³ Casas Otero, a.g.e., ss. 414-416.

¹⁸⁴ Casas Otero, a.g.e., ss. 418-419 ve 429-431; Belting, a.g.e., ss. 609-620.

¹⁸⁵ Casas Otero, a.g.e., ss. 432-433.

II. Katolik Teolojisinde İkon

A. Katolik İkon Anlayışını Tamamlayan Teologlar

İkonun teolojik temellerinin ilk Doğu Hıristiyanlığında sonra da Batı Hıristiyanlığında VIII. ile IX. yy.'lar arasında II. İznik Konsili ve IV. Konstantinopolis Konsili aracılığıyla kesin bir şekilde oturtulmasıyla birlikte ikonografik kült Hıristiyan dünyasında resmi hale getirilmiştir. Sahte Dionysius Areopagita, Şamlı Yuhanna, Theodorus Studita ve Ioannes Scotus Eriugena gibi farklı felsefeciler ve teologlar teolojinin estetik kategorisiyle ilgili eserlerinde sundukları düşüncelerle birlikte ikonun temellerinin ve ikonografik kültürün tamamen kurulmasını sağlamışlardır. Batı'da bazı teologlar Orta Çağ'ın son yıllarına kadar Skolastik çerçevesinde teolojinin estetik kategorisiyle ilgili eserler yazmaya devam etmişler. Canterburyli Anselmus, Gulielmus Alvernus, Halesli Alexander, Fidançalı Yuhanna ve Aquinolu Thomas gibi teolojinin estetik kategorisiyle ilgilenen bazı teologlarının Geç Orta Çağ'da düşünceleriyle Katolik ikonunun teolojik temellerini son derece etkiledikleri bilinmektedir.

Geç Orta Çağ insanının genel varlığı doğal ve doğaüstü olmak üzere iki farklı boyut şeklinde anladığı düşünülmektedir. Ayrıca söz konusu dönemdeki Batı insanların, doğaüstü boyutta “bulunduğu” düşünülen Tanrı'yı sonsuz ışık olarak algıladıkları ve bu ışığın doğal boyutla ilişkilendirilen dünyaya yansıdığını düşündükleri bilinmektedir. Bu düşünceye göre, Tanrı'nın, kendisini ışık olarak yansıttığı dünyadaki şeyler aracılığıyla kısmen tanınabilir hale gelmesi mümkündür. Eski Çağ'dan itibaren hem Batı hem de Doğu Akdeniz'in bölgelerine farklı şekillerle yayılan bu varlık, ya da tanrılık, anlayışı Geç Orta Çağ'da Skolastik çerçevesinde teolojinin estetik kategorisiyle ilgili yapılmış çalışmalarda ikonun teolojik temellerini pekiştirmek üzere tanrısal ve dünyevi güzellik şeklinde incelenmiştir.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Casas Otero, a.g.e., ss. 398-400.

Canterburyli Anselmus, Tanrı'yı tanıma yolunda en faydalı yöntemin kontemplasyon¹⁸⁷ olduğunu savunmasının yanı sıra, insanın İsa düşüncesine ya da ikonuna odaklanarak kontemplasyon pratiği aracılığıyla vahyin gerçeklerini öğrenmesinin mümkün olduğunu sunmuştur. Anselmus'un teolojik düşüncesinde önemli bir kavram yer almaktadır. Bu kavram ise “*Pulchritudo Rationis*” ismiyle bilinmektedir. *Pulchritudo Rationis*, insanın Tanrı'yı tanıma yolunda tamamlaması gereken üç aşamalı bir sürece tekabül etmektedir. *Pulchritudo Rationis* sürecin olduğu üç aşamasının birincisinde insan kendi durumunun, başka bir ifadeyle cennetten kovulduğunun ve Tanrı'ya dönmesi gerektiğinin farkına varmalıdır. Bu aşamayı tamamladıktan sonra, *Pulchritudo Rationis*'in ikinci aşamasına yol verilmektedir. Söz konusu aşamada insan kendisine ve etrafındaki gerçeklere bakarak Tanrı'nın izlerini ayırt etmeye çalışmalıdır. Bu aşamada ikonun faydalı bir araç olduğu kabul edilmektedir. Son olarak, üçüncü aşamaya geçen insanın, Tanrı'nın izlerini ayırt ettikten sonra, İsa'nın Çilesinin derin anlamlarıyla yüzleşerek varlığın önemini ve gerçeğini anlayıp Tanrı'yla bütünleşmeye hazır olacağı kabul edilmektedir.¹⁸⁸

Geç Orta Çağ'da estetik alanında önem gören teologlar arasında Gulielmus Alvernus ve Halesli Alexander bulunmaktadır. Gulielmus Alvernus'un *De Bono et Malo* eserinde sunulan düşüncelerden ve Halesli Alexander'in *Summa* çalışmasında tartışılan konulardan teoloji alanında *bonum*, *verum* et *pulchrum* olarak bilinen Tanrı'yla ilgili üç farklı metafizik unsur ortaya konulmuştur. Bu teologların düşüncesinden, “*bonum*” ismiyle tanımlanan iyilik kavramının her şeyin başlangıç ve bitiş noktası olan Tanrı ile doğrudan ilişkilendiği anlaşılmaktadır. “*Verum*” ismiyle betimlenen gerçeklik kavramı, şeylerin ve yaratıkların, kendilerinden değil, iyiliğin özünü içinde belli oranda bulduklarından, başka bir ifadeyle Tanrı'nın izini içinde taşıdıklarından dolayı, gerçek sayılması olayına tekabül etmektedir. Son olarak, “*pulchrum*” terimiyle tanımlanan güzellik kavramı, şeylerin ve yaratıkların gerçek olduklarından dolayı güzel sayılması düşüncesine uygulanmaktadır. Bu sisteme göre, dünyadaki farklı “cansızlar” ve, özellikle, canlılar, iyi oldukları kadar gerçek sayılmakta ve gerçek oldukları kadar güzel

¹⁸⁷ **Kontemplasyon:** Latince “Seyretme” anlamına gelen “*Contemplatio*” kaynaklı bu terim, tanrılığın kendisine odaklanarak derin düşünce ve içsel arayıştan söz etmektedir.

¹⁸⁸ Casas Otero, a.g.e., ss. 291-294.

sayılmaktadırlar. Kısaca, her şey Tanrı'nın izini içinde sakladığı kadar iyi, gerçek ve ardından, güzeldir. Tüm bunlardan, gerçek güzelliğin fiziksel değil manevi olduğu anlaşılmaktadır.¹⁸⁹

Gulielmus Alvernus ve Halesli Alexander'den sonra, güzellik kavramı Fidançalı Yuhanna ve Aquinolu Thomas gibi farklı teologlar tarafından geliştirilip tamamlanmıştır.

Fidançalı Yuhanna'nın, Sahte Dionysius Areopagita, Hippolu Augustinus ve Canterburyli Anselmus gibi bazı teologların önceki zamanlarda sundukları düşüncelerinden faydalanarak Doğu ve Batı estetik anlayışları arasında bağlantı kurma çabasında bulunduğu düşünülmektedir. Fidançalı Yuhanna'ya göre, Enkarnasyon olayı, insanı manevi güzelliğe yaklaştıran maddi güzelliğin tecrübesine temel oluşturmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu teolog, insanın sonsuz güzellik olan Tanrı'ya bağlı manevi güzelliğe ulaşmak üzere ilk önce duyuları aracılığıyla formal güzelliğin tecrübesini yaşamasının gerekli olduğunu savunmuştur. Bu düşünceye göre, Enkarnasyon olayına temellerini dayandıran ikon alanına uygulanması durumunda, insanın, formal güzelliğe sahip bir nesne olan ikona yaklaştıktan sonra formal güzellik aracılığıyla tasvir edilen transfigüre karakterde kendisini tanıyarak kendisinin içinde manevi güzelliği bulmasının mümkün olduğunun söylenmesi gerekmektedir. İnsan, ikondan faydalanarak kendisinde manevi güzelliğiyle, başka bir ifadeyle kendisinde Tanrı'nın bir yansıması olan ruhuyla kavuştuktan sonra Tanrı'yla bütünleşme yoluna ya da kurtuluş yoluna girişebilmektedir.¹⁹⁰

Son olarak, güzellik kavramının gelişmesine katkıda bulunan teolog Aquinolu Thomas'ın estetik düşüncesinden bahsedilmesi gerekmektedir. Aquinolu Thomas için gerçek güzellik insanın çıkarsız bir şekilde egzistansiyal bilgi edinme ihtiyacını uyandıran şeylerde bulunmaktadır. Bu teolog, düşüncesinde doğal ve manevi olmak üzere güzelliğin iki farklı yönünü tanıtmaktadır. Aquinolu Thomas'a göre, dünyevi zevke yatkın olan insanlar idollerde doğal/ formal güzelliği ararken, manevi zevke yatkın olan insanlar ikonlarda manevi/ gerçek güzelliği aramaktadırlar. Bu düşüncelerden, Aquinolu

¹⁸⁹ Casas Otero, a.g.e., ss. 396-397.

¹⁹⁰ Casas Otero, a.g.e., ss. 295-298.

Thomas'ın önceki zamanlarda güzellik anlayışlarını sunan teologların yoluna devam etmek istediği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Katolik dünyasında estetik alanında yayınlanan teolojik çalışmalarda *species* ve *lumen* olmak üzere güzelliğin iki özelliğinden bahsedilmektedir. “Şekil” anlamına gelen “*species*” terimi formal güzelliğini tanımlamak için kullanılırken “ışık” anlamına gelen “*lumen*” ismi manevi güzelliğini tanımlamak için kullanılmaktadır. Buna göre, doğal her şeyin anlamı ve önemi (güzellik, gerçeklik ve iyilik derecesi) şeklinde ya da dış görüşünde değil, ışığında ya da iç görünüşünde yatmaktadır.¹⁹¹

Kısaca, yukarıda sunulmuş estetik düşüncelerin ikona uygulanmasının sonucunda, ikonun güzelliğinin, ikonun göze hoş gelen bir sanat eseri olmasından kaynaklanmamasıyla birlikte insanın ikonda tasvir edilen karakterle özdeşleşerek kendisinde Yaratıcısının izini bulabilmesinden kaynaklandığının söylenmesi gerekmektedir.

B. Trent Konsili (1545-1563)

Batı Hıristiyanlığında ikonun teolojik temelleri ve ikonografik kült kesin resmi bir şekilde IV. Konstantinopolis Konsili ile birlikte kurulmuştur. Halbuki Roma Kilisesi, XVI. yy.'da ortaya çıkan Protestanlık tarafından putperest olmakla suçlanmasından dolayı ikonografik kült konusunda yer alan aşırılıkları düzeltmek amacıyla 1545 ile 1563 yılları arasında Trent Konsili'ni düzenlemiştir.

Azizler kültü, kutsal emanetler kültü ve ikonografik kült ile ilgili konular, IV. Pius Papa'nın nezareti altında konsilin 3 ve 4 Aralık 1563'da düzenlenen 25. toplantısında tartışılmıştır. Söz konusu toplantının sonucunda piskoposlardan ve diğer din adamlarından halka emanet ve ikona doğru yaklaşma ve kullanma şekillerini öğretmeleri istenmiştir. Bu konsilde Tanrı'yla insanların arasındaki tek aracının İsa olduğu ve Tanrı tarafından verilen kurtuluş imkanı İsa'nın yardımıyla ulaşılabildiği hatırlatılmıştır. Ayrıca,

¹⁹¹ Casas Otero, a.g.e., ss. 298-302; Günther Pöltner (2008), “The Beautiful after Thomas Aquinas: Questioning Present-day Concepts”, *Theological Aesthetics after von Balthasar*, ss. 51-57.

ikonun insanın Tanrı'yla iletişim kurması konusunda sadece bir araç olduğu ve bu araca gösterilen saygı prototipine aktarıldığı açıklanmıştır.¹⁹²

Konsilin bu toplantısında, azizler kültürü, kutsal emanetler ve ikonografik kültür konuları o zamanki Kuzey ve Orta Avrupa'da yayılan Protestanlığın Katolikliğe karşı yaptığı yorumlara bağlatılarak tartışılmıştır. Avrupa'da bazı ikonoklast grupların ortaya çıktığının anlatılmasının yanı sıra söz konusu gruplara karşı Katolik topraklarında ikonografik kültü devam edilmesi ve bu kültürle ilgili pratiklerin piskoposlar tarafından halk arasında daha yoğun hale getirilmesi istenmiştir. Bu bağlamda, ikonoklast davranışların geçmişte hoş görülmeyle yasaklandığı ve bu yasağın geçerliliğinin devam ettiği hatırlatılmasıyla birlikte tapınaklarda özellikle İsa, Meryem ve azizler ikonlarına uygun bir şekilde saygı gösterilmesi gerekliliği de konuşulmuştur. Protestanları bilgisizliğinden gereksiz bir şekilde konuşmakla ve zamansız eleştiri yapmakla suçlayarak ikonografik kültür çerçevesinde odağa getirilen ikonların kendilerinden tanrısal olmadığı ve bu yüzden idol sayılmamaları gerektiği de sunulmuştur. Bu şekilde, II. İznik Konsili'nde verilen kanıtlar dile getirilerek ikonografik kültür hakiki bir gelenek olarak tanınmış ve vahyin gerçeklerine bir köprü olan ikonların halkın dini eğitimi için faydalı olduğunun altı çizilmiştir. Tüm bunlardan sonra, konsilde azizler ikonlarında Katolik halkın hayatında örnek alınması gereken bazı davranışların canlandırıldığından ve Tanrı'yı memnun eden bu davranışların uygulanması gerektiğinden bahsedilmiştir.¹⁹³

Trent Konsili'nde ikon kullanımını konusunda o zamana kadar fark edilmiş aşırılıklar ve yanlışlar piskoposlar tarafından halka düzeltilmesi ve yanlış pratiklerini düzeltmek istemeyen insanlar olması durumunda bu insanların aforoz edilmesi emredilmiştir. Bunun yanında, ikonların formal güzelliğinden dolayı tapınılarak idole dönüştürülebilmesinin engellenmesi ve bu ikonların günahla zinanın kendisine yer ayırdığı ortamlardan uzak tutulması istenmiştir. Buna ilave olarak, piskoposlardan izin alınmadan ve teologlara danışmadan tapınaklarda yeni ikonlar ya da emanetler kabul edilmesi yasaklanmış ve

¹⁹² "Sesión XXV del Día 2 de Diciembre de 1563", *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ss. 327-329.

¹⁹³ "Sesión XXV del Día 2 de Diciembre de 1563", *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ss. 329-331.

ikonografik kült çerçevesinde fark edilen aşırılıkların bölgesel Kilise kurumlarına, hatta gerektiğinde Papa'ya bildirilmesi rica edilmiştir.¹⁹⁴

III. Katolik Sanatında İkon: Katolik İkonografisinin Sembolü Olarak Çile İkonu

Din adamları Geert Groote ve Florens Radewijns'in düşüncelerinin halk arasında ilgi görmesinin sonucunda *Devotio Moderna* olarak bilinen yeni bir din hareketi XIV. yy.'da Hollanda'da ortaya çıkmıştır. XIV. yy.'dan itibaren Hollanda'dan Batı Avrupa'nın farklı ülkelerine hızlı bir şekilde yayılan bu din hareketi XV. ile XVI. yy.'lar arasında çoğu Batı Avrupa ülkelerinde yeni bir dini bilincin ve yaşantının meydana gelmesine sebep olmuştur. İnancın, entelektüel ortamlarda teorik bir şekilde tartışılması yerine, halk arasında pratik bir şekilde canlandırılmasını savunan *Devotio Moderna*'nın en önemli özelliği kristosantrik¹⁹⁵ bir karaktere sahip olmasıdır. Kristosantrik bir sistem olarak, söz konusu din hareketinde manevi yaşantının en uygun örneği olan İsa ve insanlığı odağa getirilmektedir. *Devotio Moderna*'ya göre, insan, kurtuluşa ulaşabilmek üzere, İsa'yı ve erdemlerini örnek alarak onun gibi yaşamalı ve davranmalıdır. İnancı toplu değil bireysel bir gerçek olarak değerlendiren bu din hareketinin kolay bir şekilde halk tarafından kabul edilmesini sağlayan bazı önemli yazarlar ve eserler karşımıza çıkmaktadır. İsa'nın hayatıyla insanlığından bahsederek İsa'nın taklidini yapmaya çağıran en etkili yazarlar ve yazılardan bazıları şunlardır: Saksonyalı Ludolf ile *Vita Christi* kitabı, Gerard Zebolt ile *De Reformatione Virium Animae* kitabı, Gerlac Petersz ile *Soliloquium* kitabı, Thomas

¹⁹⁴ "Sesión XXV del Día 2 de Diciembre de 1563", *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, ss. 331-333.

¹⁹⁵ **Kristosantrik:** Bu sıfat, hayatlarının odağına İsa'yı getiren dini grupları tanıtmak üzere kullanılmaktadır.

Kempis ile *Imitatio Christi* kitabı ve Jan Mombaer ile *Rosetum Exercitiorum Spiritualium et Sacracrum Meditationum* kitabı.¹⁹⁶

Devotio Moderna ile birlikte halkın, İsa ve insanlığını gösteren hayatı boyunca çektiği acılarına ve ölümüne odaklanması nedeniyle XV. yy.'a doğru Çile kültü ortaya çıkmıştır. *Devotio Moderna* ve bununla ilgili Çile kültü, Fransa'da Pierre d'Ailly, Robert Ciboule ile Jean-Charlier Gerson, İspanya'da Vicente Ferrer ile García Jiménez de Cisneros ve İtalya'da Ludovico Barbo, Lorenzo Giustiniani ile Girolamo Savonarola tarafından halk arasında sabitleştirilmiştir. Çile kültü halk tarafından kabul edildikten sonra devam ettirilmesinin sonucunda motifi İsa'nın Çilesi ile ilgili olan ikonların üretiminin arttırılmasına sebep olmuştur. Geç Rönesans döneminden itibaren Çile kültürü ortaya çıkması nedeniyle üretimi arttırılan Çile ikonları XVI. ile XVII. yy.'lar arasında yer alan Karşı Reform hareketinin ve Katolikliğin Protestanlığa karşı barok sembolüne dönüştürülmüştür.¹⁹⁷

Barok Çile ikonografisine, Protestanlığın yayılmasını engellemek üzere misyonlarını çoğalttıkları bilinen Karşı Reform'un ana temsilcileri İtalya ve, özellikle, İspanya gibi ülkelerde ciddi anlamda önem verilmiştir. Bunun yanı sıra, Karşı Reform döneminde Katolik dünyasında barok ikon üretiminin merkezlerinin çoğunlukla Roma, Venedik ve Sevilla şehirlerine taşındığı söylenmesi gerekmektedir. Michelangelo'nun *Son Yargı*¹⁹⁸ freskinden, Jacopo Tintoretto'nun *Son Akşam Yemeği*¹⁹⁹ resminden ve El Greco'nun *Bahçedeki Acı*²⁰⁰ resminden anlaşıldığı kadarıyla, barok Katolik ikonografisi manyerist²⁰¹, karmaşık, detaycı ve dramatik bir sanat tarzına tekabül etmektedir. Bir yandan, resim

¹⁹⁶ Daniel de Pablo Maroto (1990), "Edad de las Reformas (La Iglesia en Lucha por la Identidad, siglos XIV-XVII)", *Historia de la Espiritualidad Cristiana*, ss. 196-198.

¹⁹⁷ Andrés Luque Teruel (2016), "Celebración y Arte en la Semana Santa de Sevilla hasta Medios del s. XIX", *Arte y Semana Santa: Actas del Congreso Nacional Celebrado en Monóvar (Alicante), del 14 al 16 de Noviembre de 2014*, ss. 188-190; Carlos José Romero Mensaque ve José Domínguez León (2003), *Breve Historia de la Semana Santa de Sevilla*, s. 16; José Sánchez Herrero (2003); *La Semana Santa de Sevilla*, ss. 9-19, 34 ve 48-53; De Pablo Maroto, a.g.b., ss. 199-200.

¹⁹⁸ Bkz. Ek-24.

¹⁹⁹ Bkz. Ek-25.

²⁰⁰ Bkz. Ek-26.

²⁰¹ **Manyerist:** Bu sıfat natüralist şekillerden faydalanarak soyut anlamlara ve hayallere yer veren sanat akımlarını tanımlamaktadır.

şeklindeki barok Katolik ikonun en önemli özellikleri bazıları natüralizm, asimetri, ışık-gölge oyunu, duygu ve dramatikliktir. Karşı Reform döneminde resim şeklinde yapılan en meşhur Katolik ikonları arasında Caravaggio'nun *Emmaus'ta Son Akşam Yemeği* ve *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi*²⁰² resimleri yer almaktadır. Diğer yandan, heykel şeklinde yapılan ikonların çoğunlukla İspanya'da yapıldığının altı çizilmelidir. İtalyanlar resim şeklinde ikon yapmaya odaklanmışken İspanyollar heykel şeklinde ikon yapmaya odaklanmıştır. Bu dönemde heykel şeklinde yapılan barok Katolik ikonları karakterize eden yön abartılı dramatikliktir. İtalya'da meşhur olan heykeltıraş Bernini'nin en önemli eserleri arasında *Davut ve Azize Teresa'nın Vecdi*²⁰³ heykelleri bulunmaktadır. İtalya'dan kısmen farklı olarak, Karşı Reform döneminde İspanya'da heykel şeklinde yapılan çoğu ikonların Çile ikonları olduğu fark edilmektedir. İspanyol heykeltıraşların en meşhur ikonlarından bazıları Gregorio Fernández'in *Yatan İsa*²⁰⁴, Juan Martínez Montañés'in *Merhametli İsa* ve Francisco Salzillo'nun *Bahçe Duası*²⁰⁵ eserleridir.²⁰⁶

IV. Katoliklikte İkon Kullanımı: Genel Bakış

Ortodoks dünyasındaki gibi Katolik dünyasında ikonların kullanımları, genel hatlarıyla, iki ana gruba ayrılmaktadır. Söz konusu gruplar ise litürjik kullanımlar ve litürjik olmayan kullanımlar gruplarıdır. Katolik ikonunun litürjik kullanımları arasında ikonun önünde dua etme, ikona çiçek verme, mum ya da tütsü yakma ve ikonu öpme pratikleri yer almaktadır. Ortodoks ikonundan farklı olarak, Katolik ikonunun üç boyutlu olması, başka bir ifadeyle genellikle heykel şeklinde yapılması Katolik dünyasında ikonu

²⁰² Bkz. Ek-27.

²⁰³ Bkz. Ek-28.

²⁰⁴ Bkz. Ek-29.

²⁰⁵ Bkz. Ek-30

²⁰⁶ Gloria Fiero (2015), "The Catholic Reformation and the Baroque Style", *The Humanistic Tradition: Faith, Reason, and Power in the Early Modern World*, ss. 505-507 ve 514-517; Erwin Panofsky (1967), "The Neoplatonic Movement and Michelangelo", *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, ss. 171-230.

öpme pratiğinin daha yaygın olmasına sebep olmuştur. Bu bağlamda, Katoliklikte heykel şeklinde yapılan ikonların elleriyle ayaklarının, bazen de kıyafetlerinin, ikonda tasvir edilen karakterlere saygı ve Tanrı'ya teslim işareti olarak öpülmesinin yaygın bir pratik olduğunun söylenmesi gerekmektedir. Katolik ikonlarının bu kullanımları özellikle hac merkezlerinde ve farklı kutsal yerlerde karşımıza çıkmaktadır. Genellikle, azizlerle azizelerin ölüm yerlerinde bulunan ve hac merkezi olarak işleyen tapınaklardaki ana ikonların içinde ikonda tasvir edildiği azizin ya da azizenin kutsal emanetleri saklanmaktadır. İçinde bir azizin ya da azizenin kutsal emanetlerini bulunduran bu ikonların²⁰⁷ elleriyle ayaklarının halk tarafından öpülmesinin yanı sıra, halkın bu ikonları tavaf ettiğini ve hatta, belli tarihlerde, onları tapınağın içinde ve dışında gezdirdiğini görmek mümkündür. Popüler kaynaklı olmasına rağmen, Roma Kilisesi tarafından kabul edilen ikon gezdirme pratiği özellikle İspanya, İtalya ve Portekiz gibi bazı ülkelerde Kutsal Hafta zamanı boyunca önem görmektedir.²⁰⁸

Roma Kilisesi'nin litürjik kutlamaları arasında yer alan Kutsal Hafta kutlamaları *Devotio Moderna*'nın ortaya çıkmasıyla birlikte XV. yy.'dan itibaren Katoliklerin dini yaşamının odağına getirilmiştir. İsa'nın hayatının son günlerinin, ölümünün ve dirilişinin senelik olarak canlandırıldığı Kutsal Hafta boyunca Katolik halkı İsa'nın Çilesiyle ilgili farklı ikonları şehirlerin sokaklarında gezdirmektedir. Bu şekilde, insanların, İsa'nın Çilesini yeniden canlandırarak İsa'yla özdeşleştiğinden dolayı, hayatlarını yenilettikleri ve kurtuluş yolunda ilerledikleri düşünülmektedir. Bu pratiğin özellikle İspanya'nın Güney bölgelerinde toplu kimliğin oluşmasında etkili olduğu bilinmektedir. Güney İspanya'nınki gibi, Katolik ülkelerinin farklı bölgelerinin toplu kimliğinin Kutsal Hafta'ya ve bu zaman boyunca sokakta gezdirilen ikonlara dayalı olarak şekillenmesi, söz konusu ikonların kamu ortamlara ve Devlet'in resmi kurumlarına yerleşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, devletlerin laikleşmesiyle birlikte ikonların resmi kurumlardan kaldırılarak sadece dini ve kişisel ortamda kullanılmasının toplumun bazı sektörleri

²⁰⁷ Bkz. Ek-31.

²⁰⁸ Casas Otero, a.g.e., ss. 173-182.

tarafından istenmesinin, Yakın Çağ'da Katolik ülkelerinin bazı bölgelerinde yaşayan insanlar arasında ciddi sıkıntılarının ortaya çıkmasına sebep olduğu söylenmelidir.²⁰⁹

Katolik ikonunun litürjik kullanımları bir kenara bırakılarak, litürjik olmayan kullanımlarından da bahsedilmesi gerekmektedir. Ortodoksluktaki gibi, Katoliklikte ikonlar evanjelizm ve kişisel/ ailevi korunma amaçlı kullanıldığı bilinmektedir. Katolik misyonlarında ikonların Hıristiyanlığın ana dogmalarını aktarmak üzere kullanılmasının yanı sıra, ikonların Reform zamanında Roma Kilisesi'nin izniyle o zamanki Avrupa politikasında önemli bir rol alan İspanya İmparatorluğu gibi farklı ülkeler tarafından Protestanlığa karşı din ve güç sembolleri olarak kullanıldığı bilinmektedir. Son olarak, ikonların kişisel/ ailevi ortamlardaki kullanımlarının incelenmesi gerekmektedir. Ortodoksluktaki gibi, Katoliklikte ikonlar muska olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda, evde bulunan ikonlara çiçek verilmekte ve mum yakılmaktadır. Halbuki yaygın olan bu pratikler dışında ikonlarla ilgili sayısız farklı popüler pratikler karşımıza çıkmaktadır. Katolik ikonunun popüler kullanımları arasında İspanya'nın bazı bölgelerinde Aziz Pancratius ikonuyla ilgili gerçekleştirilen pratik yer almaktadır. Batıl inanç alanıyla ilgili bu pratiğe göre, evlerinde Aziz Pancratius ikonunu bulunduran bazı insanlar, kişisel ya da ailevi zenginliğini arttırabilmek ve hatta piyangoyu kazanabilmek amacıyla azizin eline bir sikke bırakarak azizden ekonomik konuda yardımcı olmasını istemektedirler.²¹⁰

²⁰⁹ Sánchez Herrero, a.g.e., ss. 13-14; Rafael Briones Gómez (2010), "La Semana Santa Andaluza", *Gazeta de Antropología*, s. 6.

²¹⁰ Romero Mensaque ve Domínguez León, a.g.e., ss. 29-31.

BEŞİNCİ BÖLÜM

PROTESTAN DÜNYASINDA ANİKONİZM

I. Protestanlığın İkonla İlişisine Yaklaşım

Kuzey ve Orta Avrupa ülkelerinin bazı sosyal gruplarının, XV. yy.'da Katolik Kilisesi'nin desteklediği azizler kültü, Meryem kültü ve ikonografik kült gibi bazı dini gerçekleri hoş bir şekilde karşılamadığı bilinmektedir. Kuzey Avrupa'da Katolik Kilisesi'nin bazı dogmalarının ve pratiklerinin doğruluğunun Kuzey ve Orta Avrupa'da sorgulanmasının sonucunda XVI. yy.'da Martin Luther ve John Calvin gibi bazı teologlar söz konusu dogmaları ve pratikleri eleştirerek Katolik Kilisesi'nin otoritesine direnç göstermiştir. Roma Papalığı'na karşı ayaklanan bu teologlarla birlikte Protestanlığın, Reform hareketi çerçevesinde Katolikliğe bir dini alternatif olarak ortaya çıkmasına yol verilmiştir. Bu bağlamda, Katolik Kilisesi Protestanlığın ortaya çıkmasına yanıt olarak 1545 ile 1563 yılları arasında düzenlenen Trent Konsili aracılığıyla Karşı Reform hareketini başlatmıştır. XVI. yy. boyunca Kuzey ve Orta Avrupa'da güçlenen Protestanlığın Katoliklik'ten ayrı ve anikonik²¹¹ bir Hristiyan mezhebi olarak anlaşılması gerekmektedir. Protestanlığa göre, Tanrı'nın elçisi olan İsa Tanrı'yı tanıma yolunda tek geçerli araçtır. Bu yüzden, Protestanlar arasında azizler kültü, Meryem kültü ve ikonografik kült yasaklanıp kaldırılmıştır. Buna ilave olarak, Protestanlıkta vahyin kabul edilen tek yolunun söz olduğu söylenmelidir. Bunun için, Protestanlıkta imge vahyin bir yolu olarak tanınmayınca ikonların Protestan litürjisinin içinde Kutsal Yazılar ile beraber kullanılması mümkün değildir. İnsanın manevi ihtiyaçlarından kaynaklı bir gerçek değil insanın dünyevi zevkenden kaynaklı sanatsal bir lüks olarak ikonu gören Protestan dünyasında ikonografik kültle ilgili alınan ilk kararlardan biri, sade haç ikonları hariç bütün ikonların İsviçre'deki kiliselerden çıkarılması kararı olmuştur. Bundan,

²¹¹ **Anikonik:** Bu sıfat Protestanlık gibi geleneğinde ikon bulundurmayan dinleri ve dini grupları tanıtmaktadır.

Protestanlıkta kabul edilen tek ikonun sade haç, başka bir ifadeyle çarpmıha gerilmiş İsa'nın vücudunun tasvirini içermeyen haç şekli olduğu anlaşılmaktadır. Protestanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte Kuzey ve Orta Avrupa'da XVI. ile XVII. yy.'lar boyunca ikon bulmaya ve yok etmeye odaklı Huguenotlar²¹² gibi farklı ikonoklast gruplar faaliyete geçmiştir. Bu grupların şiddetinden etkilenmeyen toplumlar arasında yer alan İtalya, İspanya ve Portekiz ülkeleri Trent Konsili sonucunda alınan kararlara ciddi bir şekilde uyarak Protestanlığa karşı ikonografik kültü güçlendirip Karşı Reform'un en önemli temsilcileri olmuştur.²¹³

II. Protestanlığın Katoliklikten Kabul Etmediği Ana Noktalar

Protestan düşüncesine göre, Roma Kilisesi doktrin konusunda hata işleyen bir kurumdur. Roma Kilisesi'nin Reform Avrupası'nda hatalı bir kurum olarak algılanması, Protestanlığın Martin Luther ile birlikte Katoliklikten ayrılmasına sebep olmuştur. Katolikliğin ve özellikle Papalık sisteminin, Protestanlığın Kuzey ve Orta Avrupa'da yayıldığı ilk yıllarda Protestanlar tarafından, doğrudan Deccal ile ilişkilendirilen Papa'yı güçlendiren ve cahil insanlara dayanarak otoritesinin devamlılığına garanti veren, Hıristiyan karşıtı ve ardından heretik bir dini tarikat olarak anlaşıldığı görülmektedir. Roma Papalığı'na bağlı olan Katoliklik erken Protestanlıkta Neopaganizmin²¹⁴ bir türü, hatta bazen Satanizmin bir türü olarak tanıtılmıştır. Matthew Sutcliffe gibi bazı Protestan din insanları için Katolik Kilisesi Hıristiyanlıktaki Kilise anlayışına uymayan politik bir kurumdur. Ayrıca, erken Protestanlıkta Katolikliğin hatalarının hepsinin Papalık'tan

²¹² **Huguenotlar:** Huguenotlar XVII. yy.'da gerçekleştirdikleri ikonoklast eylemlerden dolayı Fransa'da Katolik sektörü tarafından bastırılan bir dini gruptur.

²¹³ Casas Otero, a.g.e., 417-418; John Franklin (2011), "Protestant Icons", *Imago Newsletter*, s.4.

²¹⁴ **Neopaganizm:** Hıristiyanlık öncesi dönemlerdeki politeist inanç sistemlerini yeniden yaşatmaya çalışan dini bir harekettir.

kaynaklandığı ve Katoliklikte sadece Üçleme gibi bazı temel kavramların değiştirilmeden muhafaza edildiği düşünüldüğünün altının çizilmesi gerekmektedir.²¹⁵

Roma Kilisesi hakkında sahip olduğu olumsuz düşüncelere rağmen, Protestanlık Katoliklikte asıl Hıristiyanlığa uyumlu, gerçek ve evrensel doktrinler mevcut olduğunu tanıyıp söz konusu doktrinlerine dayanarak temellerini oturtup kedisini Katolikliğe bir alternatif olarak halka sunmuştur. Bu şekilde, Protestanlık, Katoliklikle bazı ortak ve temel noktaları paylaşarak kendisini Roma Kilisesi'ne kabul ettirmeye çalışmıştır. Katoliklikle Protestanlığın arasındaki ortak noktalarını vurgulamakta ısrar eden din insanları arasında William Perkins ve Humphrey Lynde gibi bazı teologlar yer almaktadır. Humphrey Lynde'nin belirlediğine göre, Protestanlıkta vaftiz ve komünyon olmak üzere Katolikliğin sakramentlerinden iki sakramenti tanınmakta, Katoliklerin Kutsal Yazılar konusunda kitap seçmek üzere uyguladıkları temel kriterlere saygı duymakta ve ekümenik konsillerden ilk dördünü kabul etmektedir. Protestanlığın Katolik Kilisesi'nin bu noktalarını kabul etmesinin yanı sıra, Protestanlık kendi kredosunun temellerini *Sola Scriptura*²¹⁶, *Sola Gratia*²¹⁷, *Sola Fide*²¹⁸, *Solus Christus*²¹⁹ ve *Soli Deo Gratia*²²⁰ şeklindeki beş farklı unsurla kurmuştur. Protestanlığın temellerinin kurulmasından itibaren, Reform Kiliseleri kendi kredosunu şekillendirmek amacıyla halkın arasında uygulanan ama Roma Kilisesi'nin doktrin konusunda yaptığı hatalarından kaynaklandığı düşünülen doktrinleri kaldırmaya çalışmıştır. Protestanlıkta ilk kaldırılan Katolik kaynaklı doktrinler arasında Papa'nın dokunulmazlığı ve kutsal sayılan karakteri, din

²¹⁵ Anthony Milton (1995), "The Errors of the Church of Rome", *Catholic and Reformed: The Roman and Protestant Churches in English Protestant Thought 1600-1640*, ss. 173-176.

²¹⁶ **Sola Scriptura:** "Sadece Yazı Aracılığıyla" anlamına gelen bu ifade, inancın tek *Kitab-ı Mukkades'e* dayanması gerektiğini savunan Reform Kiliseleri'nin ilk unsurunu anlatmaktadır.

²¹⁷ **Sola Gratia:** "Sadece Lütuf Aracılığıyla" anlamına gelen bu ifade, insanın kurtuluşun bir armağan olduğunun farkına varması gerektiğini sunan Reform Kiliseleri'nin ikinci unsurunu anlatmaktadır.

²¹⁸ **Sola Fide:** "Sadece İnanç Aracılığıyla" anlamına gelen bu ifade, insanın İsa aracılığıyla sadece Tanrı'ya inanması gerektiğini savunan Reform Kiliseleri'nin üçüncü unsurunu anlatmaktadır.

²¹⁹ **Solus Christus:** "Sadece İsa Aracılığıyla" anlamına gelen bu ifade, kurtuluşun sadece İsa'nın yardımıyla mümkün olduğunu sunan Reform Kiliseleri'nin dördüncü unsurunu anlatmaktadır.

²²⁰ **Soli Deo Gloria:** "Sadece Tanrı'ya Şan" anlamına gelen bu ifade, insanın kurtuluş fırsatı için Tanrı'ya teşekkür etmesi gerektiğini savunan Reform Kiliseleri'nin beşinci unsurunu anlatmaktadır.

insanlarıyla ilgili iffet mecburiyeti, azizler kültü, Meryem kültü ve ikonografik kült yer almaktadır.²²¹

İkonoklast bir hareket olan Protestanlığa göre, Katolikliğin işlediği en önemli ve affedilmez hata, doktrinleri arasında ikonografik külte yer vermektir. Protestanlıkta ikonografik kült doğrudan Eski Çağ'daki pagan idolatriyle ilişkilendirilmektedir. Prostestanlık düşüncelerini savunmak üzere Bizans'taki ikonoklast sektörlerin VIII. ile IX. yy.'lar arasında dayandığı kanıtlara da dayanmıştır. Bu kanıtlar ise *Eski Ahit*'teki idollerle ilgili yasaklardır. Örn.: Salisbury piskoposu John Davenant Kutsal Yazılar'a göre idolatrinin her türünün yasak olduğunu ısrarla hatırlatmıştır. Protestanlığın ayrıldığı, en radikallerden en ılımlılara kadar, farklı grupların hepsinin kavuştuğu fikrin, ikonografik kültün Roma Kilisesi'ni afroz edip onu Hıristiyanlıktan çıkarmak için yeterli bir sebep olduğu fikridir. Bundan, ikonografik kültün Protestanlığın Katoliklikten ayrılmasında en önemli faktör olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Protestanların Katoliklerle yüzleşmesinin ana sebebinin aslında ikon meselesi olduğunu söylemek mümkün olmakla birlikte, bir yandan, Protestanların Katoliklere ikonografik kült nedeniyle heretik bir mezhep olarak baktıklarını ve diğer yandan, Katoliklerin Protestanlara ikonoklast karakteri nedeniyle aynı zamanda baktıklarını söylemek mümkündür.²²²

Reform döneminde Protestanlarla Katoliklerin arasındaki ilişkiler ciddi anlamda gerilince devlet insanları, yönettikleri ülkelerin halkının dini görüşünü savunmak üzere durumun arasına girmek zorunda kalmışlardır. Örn.: Kral I. James İngiltere'deki Protestanların dini fikirlerini desteklemek amacıyla Roma Kilise'sini *Vahiy* kitabına dayanarak bu şekilde tanımlamıştır: “*Ve bu belâlarla öldürülmemiş olan insanların baki kalanları cinlere ve göremiyen ve işitemiyen ve yürüyemiyen altın v gümüş ve tunç ve taş ve ağaç putlara secde kılmamak üzere kendi ellerinin işlerinden tövbe etmediler; ve kendilerinin katilliklerinden ve sihirbazlıklarından ve kendi zina ve hırsızlıklarından tövbe etmediler*” (Vahiy 9, 20-21). Genellikle Protestanlık Katoliklikteki ikonografik kültün Kutsal Yazılar'a değil, klasik felsefeye dayandırıldığı fikrini savunmuştur. Buna tekpi olarak, Roma Kilisesi Trent Konsili'nde *latria* ile *dulianın* arasındaki farkı

²²¹ Milton, a.g.b., ss. 176-186.

²²² Milton, a.g.b., ss. 187-189.

vurgulayarak İkonoklazm döneminde düzenlenen II. İznik Konsili'nde tartışılan konuları ve bunlara verilmiş yanıtları Protestanlığa karşı kullanmıştır. Protestanların Katolik Kilisesi'nin *latria*²²³ ile *dulia*²²⁴ konusunda sunduğu kanıtları teorik olarak kabul etmesine rağmen, Katolikliğin ikonografik kültle sorununun teorik alanla ilgili değil *latria* ile *dulianın* arasındaki farkı anlamayan halkın uyguladığı pratiklerle ilgili olduğu açıklamasını yapmışlardır. Bu şekilde, Protestanlar Roma Kilisesi'ni Katolik halkının heretik pratikler uygulamasına bilerek izin vermekle suçlamıştır. Bu bağlamda, Roma Kilisesi, Protestanların eleştirilerini resmi olarak kabul etmeden, Katolik halkı arasında yapılan yanlışlıkları çözümlenerek ve uygulanan pratikleri kısıtlayarak ikonografik kültü düzeltip söz konusu kültü Karşı Reform hareketinin simgesine dönüştürmüştür.²²⁵

Protestanların Reform döneminde eleştirdikleri başka bir nokta, ikonografik kültle yakından bağlantılı olan azizler kültü ile Meryem kültüne tekabül etmektedir. Bu konuda, Katolik Kilisesi *latria* ile *dulia* meselesini yine ima ederek söz konusu kültlerin halk arasında önem görmesinin hakiki olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Bu durumda, Protestanlar ikonografik kült konusundaki gibi teorik alanda değil halkın pratik uygulamalarında bir sorun olduğunu yine hatırlatmışlardır.²²⁶

Bu konuların dışında Protestanların memnuniyetsizliğini ifade ettikleri başka açılar da karşımıza çıkmaktadır; örn.: kader, özgür irade ve Papalık sistemi konuları. Papalık sistemiyle ilgili olarak, Protestanlar Roma Kilisesi'ni Hıristiyanlığın bazı temel inançlarının yerini yüce bir otoriteye sahip olan Papa'ya sonsuz saygı düşüncesine vermekle suçlayarak Papa'nın bir şekilde İsa'nın yerine geçtiğini savunmuştur. Anlaşıldığına göre, Protestanlığın Katolikliğe karşı çıktığı noktalar çeşitlidir. Halbuki Protestanların en çok rahatsız oldukları konuların Papalık sistemine ve ikonografik külte tekabül ettiğinin hatırlatılması gerekmektedir.²²⁷

²²³ **Latria:** "Tapma" anlamına gelen, Grekçeden Lanticeye geçen bu terim, ikonların Tanrı'ya tapmak için bir araç olduğu düşüncesinden söz etmektedir.

²²⁴ **Dulia:** "Hürmet" anlamına gelen, Grekçeden Lanticeye geçen bu terim, ikonlara tapılması değil, saygı gösterilmesi gerektiği düşüncesinden bahsetmektedir.

²²⁵ Milton, a.g.b., ss. 189-196.

²²⁶ Milton, a.g.b., ss. 206-209.

²²⁷ Milton, a.g.b., ss. 209-228.

III. Reform Döneminde İkonoklazm

Bizans'ta heretik bir hareket sayılan İkonoklazm Ortodoksluğun Zaferi ismiyle bilinen olayla birlikte IX. yy.'da sona ermiştir. Halbuki İkonoklazm XVI. yy.'da Protestanlıkla birlikte yeniden ortaya çıkmıştır. Reform döneminde ikonlara karşı yapılan eylemlere Almanya'da ve İsviçre'de başladığı düşünülmektedir. Kiliselerden ikonları kaldırma ve kırma eyleminin Almanya'da Wittenberg şehrinde Andreas Bodenstein von Karlstadt tarafından ve İsviçre'de Zürich şehrinde Ulrich Zwingli tarafından başlatıldığı bilinmektedir. Bu eylemlerin, ilk gerçekleştirildiği yıllardan itibaren Martin Luther'in ve John Calvin'in düşüncelerini ortaya koymalarıyla birlikte Almanya'dan ve İsviçre'den Avusturya, Fransa, Hollanda ve İngiltere gibi farklı ülkelere yayıldıktan sonra XVII. yy.'a kadar yapılmasına devam edilmiştir.²²⁸

Bu çalışmada, Reform zamanında Kuzey ve Orta Avrupa'da ikonlara karşı gerçekleştirilen eylemleri genel bir şekilde anlatmak üzere İngiltere'nin ve günümüzde Hollanda ve Belçika olarak bilinen ülkelerin o dönemdeki durumları örnek alınarak söz konusu eylemlerin gelişimi kısaca sunulacaktır.

İngiltere'de Reform hareketinin ortaya çıkmasından Meclis'in toplandığı 1640 yılına kadar devamlı bir şekilde ikonlara karşı farklı eylemlerin yer aldığı bilinmektedir. Bu eylemlerin genellikle Lollardizm²²⁹ hareketinden kaynaklı bazı radikal gruplar tarafından gerçekleştirildiğinin altının çizilmesi gerekmektedir. İngiltere'de çoğu ikonların, Privy Council toplantısının düzenlendiği 1548 yılından önce kiliselerden çıkartıldığını görmek mümkündür. Halbuki söz konusu toplantının sonucunda ülkedeki kiliselerde ve diğer binalarda bulunan ikonların hepsinin kaldırılması istendiğinden dolayı, I. Elizabeth'in zamanında İngiltere'nin her bölgesinde ikonoklast eylemler yoğunlaştırılmıştır. Bu şekilde, İngilizler 1561 yılında Winchester katedralinde olduğu gibi tapınaklarla binaların

²²⁸ <https://lutheranreformation.org/history/luther-and-the-iconoclasts/>. Erişim Tarihi: 12/05/2019;
<https://www.swissinfo.ch/spa/destruccion-de-imagenes-religiosas-durante-la-reforma/1766980>. Erişim Tarihi: 12/05/2019.

²²⁹ **Lollardizm:** Lollardizm ismi, XIV. ile XV. yy.'lar arasında İngiltere'de önem gören ikonoklast bir dini gruba tekabül etmektedir

pencerelerindeki ikonları bile kaldırmışlardır. Cahil halkın batıl inançlarının bir sembolü olarak anlaşılan ikonlar genellikle farklı binalardan kaldırılmasından sonra ya parçalanmış ya da yakılmıştır. Protestanlığın en radikal sektörlerinin, Protestanlıkta resmen yasak olmamasına rağmen, sade haçları da kaldırıp yok ettikleri bilinmektedir. Özellikle I. James'in zamanında Hıristiyanlığın evrensel simgesi olan haç türlerinin radikal gruplar tarafından yok edilmesi Protestanlığın farklı sektörlerinin arasında türlü çatışmalara sebep olmuştur. Protestanlığın radikal sektörlerinin ılımlı sektörleriyle yüzleşmesinin sonucunda kaotik bir duruma düşen İngiltere'de yaşanan sıkıntıları durdurmak amacıyla 1640 yılında Meclis toplanmıştır.²³⁰

Günümüzde Hollanda ve Belçika olarak bilinen ülkelerde Reform döneminde ikonla ilgili yaşanmış sıkıntılar İngiltere'de yaşanmış sıkıntılarla hemen hemen aynıdır. XVI. yy.'ın ikinci yarısına doğru Hollanda ve Belçika topraklarında ikonlara karşı yapılan eylemlerin yaygın hale geldiği görülmektedir. Bu ülkelerde halkın, ikonoklast eylem gerçekleştirme konusunda, sokaklarda Katolik geleneklerine karşı vaaz veren bazı Protestan aktivistleri tarafından motive edildiği bilinmektedir. Örn.: Gent şehrinde 1566 yılında Meryem'in Yükselişi kutlaması çerçevesinde gerçekleştirilmesi gereken Meryem ikonunu sokaklarda gezdirme ritüeli, söz konusu ikonun bulunduğu tapınağın altarının yakılmasından dolayı, iptal edilmiştir. Bu olaydan sonra, Hollanda'yla Belçika'daki katedrallerde, kiliselerde, şapelde, hatta, manastırlarda ikonlara karşı yapılan eylemlerin ciddi anlamda şiddetli hale geldiği karşımıza çıkmaktadır. Gent şehrinde yaşanan sıkıntıdan bazı günler sonra Anvers şehrinde, yine Meryem'in Yükselişi kutlaması çerçevesinde sokaklarda gezdirilmiş Meryem ikonuna zarar verilmiştir. Bu tür eylemlerin XVI. ile XVII. yy.'lar boyunca Hollanda'nın ve Belçika'nın her şehrine yayıldığını ve Katolik Kilisesi'nin sahip olduğu her tapınağa ve kuruma karıştığını görmek mümkündür.²³¹

²³⁰ Julie Spraggon (2003), "Attitudes to Images from the Reformation to the Meeting of the Parliamente c. 1536-1640", *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, ss. 1-31.

²³¹ Phyllis Mack Crew (1978), "The Troubles", *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlands 1544-1569*, ss. 5-38.

SONUÇ

Bu çalışmada incelenmiş ikon konusu, XX. yy.'dan itibaren özellikle teoloji ve sanat bilim alanlarında ilgi gören bir konudur. İkonun araştırma nesnesine dönüştürülmesinin sebebi, Katolik Kilisesi ile Ortodoks Kilisesi'nin arasındaki ilişkinin normalleştirilmesinden ve Avrupa'da dine önemli bir antropolojik gerçek olarak bakılmasına başlanmasından kaynaklanmaktadır. Hıristiyan topluluğunun ve Roma İmparatorluğu'nda Hıristiyanlığın mensubu olmaya karar veren paganların inancını ifade etmek üzere kullandıkları bir araç olarak ortaya çıkan ikon, Erken Hıristiyanlık döneminde sade ve şematik sanatsal tekniklere göre yapılmıştır. Akdeniz'in farklı bölgelerinde I. yy.'da sanat alanında önem gören Doğulu ve Grekoromen tarzlarından etkilenecek ikon yapılışında uygulanmış Bizans tarzı olarak bilinen geleneksel ikonografik tarz zamanla şekillenip ortaya konulmuştur. Bu ikonografik tarz İkonoklazm döneminden sonra tamamiyle oturtularak Hıristiyan ikonunu asırlar boyunca karakterize eden sanatsal tarza dönüşmüştür. En önemli özellikleri hareketsizlik, frontal duruş, parlaklık ve iki boyutlu uzay olan Bizans tarzı ikonda tasvir edilen karakterlerin kutsallığını yansıtmakta başarılı bir sanat tarzıdır. Bu yüzden, Bizans tarzı Ortodoks ikonuna asırlar boyunca uygulanan tek sanat tarzı olmuştur. Halbuki söz konusu ikonografik tarz Büyük Skizma'nın yer aldığı XI. yy.'dan itibaren Batı Avrupa'da yapılan Katolik ikonlarından kaldırılıp Romanik, Gotik, Klasisizm, Barok, Neoklasisizm ve Romantisizm gibi zamanla ortaya çıkan yeni profan ve natüralist sanat tarzlarıyla değiştirilmiştir. Batı Avrupa'nın Yeni Çağ'da hızlı bir şekilde gelişmesi, Doğu Avrupa'nın Ortodoks ülkelerinin Batı asıllı yeni düşünce ve kültür akımlarından etkilenmesine sebep olmuştur. Bu yüzden, Bizans tarzlı Ortodoks ikonuna, Yeni Çağ'da Batılı akımların Doğu'ya yayılmasıyla birlikte, Katolik ikonlarının özelliklerinin uygulanmasına başlanmıştır. Asıl Ortodoks ikonu Yeni Çağ boyunca Katolik sanatının yenilikleri içerisinde kaybolmuş ve XX. yy.'a kadar eski konumuna geri getirilememiştir.

Yukarıda anlatılanlardan anlaşıldığına göre, Ortodoks ikonu ve Katolik ikonu farklı bir şekilde gelişmiştir. İkonun Ortodokslukta ve Katoliklikte farklı yollardan ilerlemesi, söz konusu iki mezhebin her birisinde teolojik anlayışın farklı olmasından

kaynaklanmaktadır. Buna göre, mistik bir teolojiye sahip olan Ortodoks dünyasında ikonun anabatik, başka bir ifadeyle insanı Tanrı'ya yaklaştırma fonksiyonuna önem verilirken rasyonel bir teolojiye sahip olan Katolik dünyasında ikonun katabatik, başka bir ifadeyle insana vahyin gerçeklerini öğretme fonksiyonuna önem verilmektedir. Bir yandan, Ortodoks dünyasında ikonun anabatik fonksiyonuna daha çok önem verilmesi, Ortodoks ikonunun yapılışında kullanılan sanatsal tarzın insanın Tanrı'yla bütünleşme yolunda dikkatini dağıtmayan sade ve şematik tekniklerden oluşmasına sebep olmuştur. Diğer yandan, Katolik dünyasında ikonun katabatik fonksiyonuna daha çok önem verilmesi de, Katolik ikonunun yapılışında kullanılan sanatsal tarzın insanın vahyin gerçeklerini anlamasına yardımcı olan detaycı ve natüralist tekniklerden oluşmasına sebep olmuştur.

Son olarak, ikonun katabatik ve anabatik olmak üzere iki ana fonksiyona sahip olduğunun ve ikonun Ortodoksluğun ve Katolikliğin tarihsel gelişimi boyunca ortaya çıkan sanatsal ile teolojik yeni anlayışlar dışında anlaşılmaz ve incelenmez bir fenomen olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Ayrıca, hem Ortodokslukta hem de Katoliklikte ikonun fonksiyonlarından birine daha çok önem verilmesi, bu mezheplerde ikonun diğer fonksiyonlarının hiç tanınması anlamına gelmediğinin altının çizilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar, Kitapta Bölümler ve Makaleler:

AGUIRRE ROMERO Federico, "Iconos: Arte y Teología", *Anuario de Historia de la Iglesia*, sy. 25, 2016, ss. 241-263.

BELTING Hans, *Imagen y Culto: Una historia de la Imagen Anterior a la Edad del Arte*, çev. Cristina Díez Pampliega ve Jesús Espino Nuño, Madrid, Akal, 2009.

BEUCHOT Mauricio, "Los Avatares del Imaginario Religioso: El Ícono y el Ídolo", *Las Caras del Símbolo: El ícono y el Ídolo*, Madrid, Caparrós Editores, 1999, ss. 65-72.

BRIONES GÓMEZ Rafael, "La Semana Santa Andaluza", *Gazeta de Antropología*, sy. 2, Granada, 2010, ss. 1-7.

CASAS OTERO Jesús, *Estética y Culto Iconográfico*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

CENTELLAS SALAMERO Ricardo, "Iconografía Cristiana", *Emblemata*, sy. 7, 2001, ss. 461-463.

COOKE Bernard ve **MACY** Gary, *Christian Symbol and Ritual: An Introduction*, Amerika Birleşik Devletleri, Oxford University Press, 2005.

DE PABLO MAROTO Daniel, "Edad de las Reformas (La Iglesia en Lucha por la Identidad, siglos XIV-XVII)", *Historia de la Espiritualidad Cristiana*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1990, ss. 189-278.

DIRKSEN Dale B. H., *Icons for Evangelicals: The Theology and Use of Icons in Orthodox Churches and Potential Applications for the Use of Symbol in Contemporary Evangelical Churches*, Kanada, Canadian Centre for Worship Studies, 2001.

EKDOKIMOV Paul, *El Arte del Icono: Teología de la Belleza*, çev. Laura García Gámiz, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

FIERO Gloria, "The Catholic Reformation and the Baroque Style", *The Humanistic Tradition: Faith, Reason, and Power in the Early Modern World*, 7. baskı, Amerika Birleşik Devletleri, McGraw-Hill Education, 2015, ss. 505-526.

FLORENSKI Pável, "El Significado del Templo, el Altar y el Iconostasio", *El Iconostasio: Una Teoría de la Estética*, çev. Natalia Timoshenko Kunetsova, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2016, ss. 63-73.

FRANKLIN John, "Protestant Icons", *Imago Newsletter*, sy. 13/ 2, 2011, ss. 1-4.

HUMPHRIES Mark, *Early Christianity*, London & New York, Routledge, 2006.

JENSEN Robin Margaret, *Understanding Early Christian Art*, London & New York, Routledge, 2000.

LIMOURIS Gennadios, *Icons, Windows on Eternity: Theology and Spirituality in Colour*, Geneva, WCC Publications, 1990.

LUQUE TERUEL Andrés, "Celebración y Arte en la Semana Santa de Sevilla hasta Mediados del s. XIX", *Arte y Semana Santa: Actas del Congreso Nacional Celebrado en Monóvar (Alicante), del 14 al 16 de Noviembre de 2014*, koord. Inmaculada Vidal Bernabé ve Alejandro Cañestro Donos, Monóvar, Azorín, 2016, ss. 179-213.

MACK CREW Phyllis, "The Troubles", *Calvinist Preaching and Iconoclasm in the Netherlandas 1544-1569*, New York, Cambridge University Press, 1978, ss. 5-38.

MARION Jean-Luc, “The Idol and the Icon”, *God Without Being*, 2. baskı, çev. Thomas A. Carlson, Amerika Birleşik Devletleri, The University of Chicago Press, 2012, ss. 7-24.

MILTON Anthony, “The Errors of the Church of Rome”, *Catholic and Reformed: The Roman and Protestant Churches in English Protestant Thought 1600-1640*, Birleşik Krallık, Cambridge University Press, 1995, ss. 173-228.

MONREAL Y TEJADA Luis, *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, Acantilado, 2000.

PANOFSKY Erwin, “The Neoplatonic Movement and Michelangelo”, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, Amerika Birleşik Devletleri, Wetsview Press, 1967, ss. 171-230.

PLAZAOLA ARTOLA Juan, *Historia del Arte Cristiano*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

PÖLTNER Günther, “The Beautiful after Thomas Aquinas: Questioning Present-day Concepts”, *Theological Aesthetics after von Balthasar*, ed. Oleg V. Bychkov ve James Fodor, Ashgate, Amerika Birleşik Devletleri, 2008, ss. 51-57.

RESTREPO Carlos Enrique, “En Torno al Ídolo y al Icono: Derivas para una Estética Fenomenológica”, *Fedro*, sy. 10, Kolombiya, 2011, ss. 26-41.

ROMERO MENSAQUE Carlos José ve **DOMÍNGUEZ LEÓN** José, *Breve Historia de la Semana Santa de Sevilla*, 1. baskı, İspanya, Sarriá, 2003.

ROSS David, *Teoría de las Ideas de Platón*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.

SÁENZ Alfredo, *El Icono: Esplendor de lo Sagrado*, Guadalajara, Gladius, 2004.

SÁNCHEZ HERRERO José, *La Semana Santa de Sevilla*, İspanya, Sílex, 2003.

SPRAGGON Julie, “Attitudes to Images from the Reformation to the Meeting of the Parliamente c. 1536-1640”, *Puritan Iconoclasm during the English Civil War*, Woodridge, The Boydell Press, 2003 ss. 1-31.

UÑA JUÁREZ Agustín, “Plotino: El Sistema del Uno, Características Generales”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, cilt 19, 2002, ss. 99-128.

USPENSKI Leonid A., *Teología del Icono*, çev. Ramón Jimeno Sánchez, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2013.

XAMIST Federico José, “El Icono: un Puente entre Teología y Estética”, *Teología y Vida*, cilt 56, sy. 1, 2015, ss. 37-64.

ZIBAWI Mahmoud, *Iconos: Sentido e Historia*, çev. Stefano Mazzoletti, Madrid, Libsa, 1999.

ZIEGLER María Magdalena, “¡Oh, las Imágenes!”, *Cuadernos Unimetanos*, sy. 19, 2015, ss. 47-68.

Kutsal Kitaplar ve Konsil Karar Kitapları:

Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit, ed. Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, İstanbul Maatbacılık A. Ş., 1972.

“Sesión XXV del Día 2 de Diciembre de 1563”, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, çev. Ignacio López de Ayala, Faksimile, Barcelona, Imprenta de D. Ramón Martín Indar, 1847, ss. 327-396.

İnternet Siteleri:

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html. Erişim Tarihi: 27/ 04/ 2019.

<https://lutheranreformation.org/history/luther-and-the-iconoclasts/>. Erişim Tarihi: 12/ 05/ 2019.

<https://www.swissinfo.ch/spa/destrucci%C3%B3n-de-im%C3%A1genes-religiosas-durante-la-reforma/1766980>. Erişim Tarihi: 12/ 05 2019.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page. Erişim Tarihi: 23/ 05/ 2019.



EKLER LİSTESİ

| | Sayfa |
|--|--------------|
| Ek-1: İsa'nın Vaftizi (Fotoğraf)..... | 105 |
| Ek-2: Kana'da Düğün (Fotoğraf)..... | 105 |
| Ek-3: İsa'nın Çarmıha Gerilişi (Fotoğraf)..... | 106 |
| Ek-4: Meryem'in Yükselişi (Fotoğraf)..... | 106 |
| Ek-5: Glykophilousa Motifi (Fotoğraf)..... | 107 |
| Ek-6: Vaftizci Yahya (Fotoğraf)..... | 107 |
| Ek-7: Bizanslı Üçleme/ Üç Konuk (Fotoğraf)..... | 108 |
| Ek-8: Üçlü Yüz (Fotoğraf)..... | 108 |
| Ek-9: Tanrı'nın Eli (Fotoğraf)..... | 109 |
| Ek-10: Pantokrator (Fotoğraf)..... | 109 |
| Ek-11: İyi Çoban (Fotoğraf)..... | 110 |
| Ek-12: Kutsal Kalp (Fotoğraf)..... | 110 |
| Ek-13: Agnus Dei (Fotoğraf)..... | 111 |
| Ek-14: Kristogram (Fotoğraf)..... | 111 |
| Ek-15: Kutsal Ruh (Fotoğraf)..... | 112 |
| Ek-16: Archeiropoietos (Fotoğraf)..... | 112 |
| Ek-17: Ayasofya'daki Theotokos (Fotoğraf)..... | 113 |
| Ek-18: Sabaoth (Fotoğraf)..... | 113 |
| Ek-19: Günlerin Yaşlısı (Fotoğraf)..... | 114 |
| Ek-20: Deesis (Fotoğraf)..... | 114 |
| Ek-21: Vladimir Meryem'i (Fotoğraf)..... | 115 |
| Ek-22: Şehit Nikita (Fotoğraf)..... | 115 |
| Ek-23: Tournus Madonnası (Fotoğraf)..... | 116 |
| Ek-24: Son Yargı (Fotoğraf)..... | 116 |
| Ek-25: Son Akşam Yemeği (Fotoğraf)..... | 117 |
| Ek-26: Bahçedeki Acı (Fotoğraf)..... | 117 |
| Ek-27: Petrus'us Çarmıha Gerilişi (Fotoğraf)..... | 118 |
| Ek-28: Azize Teresa'nın Vecdi (Fotoğraf)..... | 118 |
| Ek-29: Yatan İsa (Fotoğraf)..... | 119 |

| | |
|---|-----|
| Ek-30: Bahçede Dua (Fotoğraf)..... | 119 |
| Ek-31: Magdalalı Meryem'in Kutsal Emaneti ve İkonu (Fotoğraf)..... | 120 |



ÖZ GEÇMİŞ

Hristiyanlıkta İkon: Hristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi başlıklı bu tez çalışması Necmettin Erbakan Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Dinler Tarihi yüksek lisans programı çerçevesinde Mario MARÍA LÁZARO tarafından yazılmıştır. Tezin yazarı 2 Nisan 1993'te İspanya'da doğmuş ve o ülkede ilkokul ile ortaokul eğitimini görmüştür. Lise'nin Beşeri İlimler dalını başarılı bir şekilde tamamladıktan sonra, Madrid Complutense Üniversitesi'nin Filoloji Fakültesi'ne bağlı Semitik ve İslami Eğitim lisans programına 2011'de kabul edilmiştir. Üç sene boyunca Madrid Complutense Üniversitesi'nde ve bir sene boyunca Erasmus öğrencisi olarak Güney Kıbrıs'taki Kıbrıs Üniversitesi'nde eğitim gördükten sonra *İslam'ın Akdeniz Adalarında İlerleyişi* başlıklı lisans bitirme çalışmasını Haziran 2015'te sunmuştur. Lisans bitirme çalışmasını sunduktan bir sene sonra, Mario MARÍA LÁZARO burslu öğrencisi olarak Necmettin Erbakan Üniversitesi'nin Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı Dinler Tarihi yüksek lisans programına kabul görmüş ve söz konusu programda eğitimini tamamlayarak bu yüksek lisans tezini Haziran 2019'da savunmuştur.

EKLER

Ek-1: İsa'nın Vaftizi (Vaftizci Yahya Kilisesi, Ürdün).



Ek-2: Kana'da Düğün (Tudela Katedrali, İspanya).



²³² David Bjorgen (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_-_Jesus'_Baptism.jpg), „Mural - Jesus' Baptism“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²³³ JI FilpoC ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodas_de_Caná_\(Claustro_de_la_Catedral_de_Tudela\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bodas_de_Caná_(Claustro_de_la_Catedral_de_Tudela).jpg)), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-3: İsa'nın Çarmıha Gerilişi (Diego de Velázquez).



234

Ek-4: Meryem'in Yükselişi (Santa Maria Immacolata a Via Veneto, İtalya).



235

²³⁴ Diego Velázquez creator QS:P170,Q297
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_crucificado.jpg), „Cristo crucificado“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²³⁵ Livioandronico2013
([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_of_the_Assumption_of_Mary_in_Santa_Maria_Immacolata_a_via_Veneto_\(Roma\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_of_the_Assumption_of_Mary_in_Santa_Maria_Immacolata_a_via_Veneto_(Roma).jpg)), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-5: Glykophilousa Motifi (Angelos Akotantos).



236

Ek-6: Vaftizci Yahya (Anton Raphael Mengs).



237

²³⁶ Angelos Akotantos
 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_Glykophilousa_by_Angelos_Akotantos_\(Byzantine_museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Virgin_Glykophilousa_by_Angelos_Akotantos_(Byzantine_museum).jpg)), „Virgin Glykophilousa by Angelos Akotantos (Byzantine museum)“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²³⁷ Anton Raphael Mengs creator QS:P170,Q76718
 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_John_The_Baptist_Preaching_In_The_Wilderness_by_Anton_Raphael.png), „Saint John The Baptist Preaching In The Wilderness by Anton Raphael“, marcado como dominio publico, para mas detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-7: Bizanslı Üçleme/ Üç Konuk (Andrei Rublev).



238

Ek-8: Üçlü Yüz (Lima Müzesi, Peru).



239

²³⁸ Andrei Rublev creator QS:P170,Q838

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrej_Rublëv_001.jpg), „Andrej Rublëv 001“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-Art-YorckProject> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²³⁹ Cuzco School creator QS:P170,Q3108623

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trifacial_Trinity.jpg), „Trifacial Trinity“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old> -Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-9: Tanrı'nın Eli (Guildford Katedrali, Birleşik Krallık).



240

Ek-10: Pantokrator (Karanlık Kilise, Türkiye).



241

²⁴⁰ Gordon Lawson (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guildford-Hand_of_God.JPG), „Guildford-Hand of God“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-self>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁴¹ Antoine Taveneaux (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karanlik_kilise.jpg), „Karanlik kilise“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-11: İyi Çoban (Domitilla Katakombu, İtalya).



Ek-12: Kutsal Kalp (Manuel Delgado de Brackenbury).



²⁴² anónimo (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Good_Shepherd_04.jpg), „Good Shepherd 04“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁴³ CarlosVdeHabsburgo ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sagrado_Corazón_de_Jesús_\(Brackenbury\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sagrado_Corazón_de_Jesús_(Brackenbury).jpg)), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-13: Agnus Dei (Pragli Theodorikos).



Ek-14: Kristogram (Milano Katedrali, İtalya).



²⁴⁴ Theodoric of Prague creator QS:P170,Q446631

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_Theoderich_von_Prag_013.jpg), „Meister Theoderich von Prag 013“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁴⁵ G.dallorto (modified: Dbachmann)

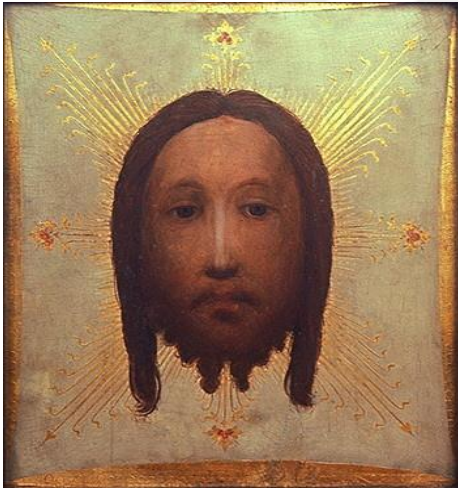
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chrismon_Sancti_Ambrosii.jpg), <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-15: Kutsal Ruh (Aziz Yakup Kilisesi, Avusturya).



246

Ek-16: Archeiropoietos (Maître de Saint-Laurent).



247

²⁴⁶ Raul de Chissota ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Jakob_\(Villach\)_-_Heiliger_Geist.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Jakob_(Villach)_-_Heiliger_Geist.JPG)), „St. Jakob (Villach) - Heiliger Geist“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-self>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁴⁷ Maître de Saint-Laurent 1415-1430 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vera-Icon_WRM_0019.jpeg), „Vera-Icon WRM 0019“, marcado como dominio público, para más detalles véase Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-1923>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-17: Ayasofya'daki Theotokos (Ayasofya Camii, Türkiye).



248

Ek-18: Sabaoth (Bilinmeyen Sanatçı).



249

²⁴⁸ Photograph: Myrabella
 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apse_mosaic_Hagia_Sophia_Virgin_and_Child.jpg), „Apse mosaic Hagia Sophia Virgin and Child“,
<https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁴⁹ AnonymousUnknown
 author([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sabaoth_icon_\(Rusia,_18_c.\)_02.jpmed](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sabaoth_icon_(Rusia,_18_c.)_02.jpmed)), „Sabaoth icon (Russia, 18 c.) 02“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-19: Günlerin Yaşlısı (Ubisi Manastır Kompleksi, Gürcistan).



Ek-20: Deesis (Feofan Grek).



²⁵⁰ Damiane creator QS:P170,Q4154415

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Damian._The_Ancient_of_Days.jpg), „Damian. The Ancient of Days“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁵¹ Theophanes the Greek creator QS:P170,Q319403

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feofan_Grek_-_Icon_from_the_Deësis_Tier_-_WGA22203.jpg), „Feofan Grek - Icon from the Deësis Tier - WGA22203“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>; Theophanes the Greek creator QS:P170,Q319403

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feofan_Grek_-_Icon_from_the_Deësis_Tier_-_WGA22202.jpg), „Feofan Grek - Icon from the Deësis Tier - WGA22202“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>; Theophanes the Greek creator QS:P170,Q319403

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feofan_Grek_-_Icon_from_the_Deësis_Tier_-_WGA22204.jpg), „Feofan Grek - Icon from the Deësis Tier - WGA22204“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-21: Vladimir Meryem'i (Andrei Rublev).



252

Ek-22: Şehit Nikita (Dionisij Hoca).



253

²⁵² colaboradores de wikipedia en inglés ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vladimirskaya_by_A.Rublev_\(1395-1410s,_Vladimir_museum\)_detail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vladimirskaya_by_A.Rublev_(1395-1410s,_Vladimir_museum)_detail.jpg)), „Vladimirskaya by A.Rublev (1395-1410s, Vladimir museum) detail“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁵³ Dionisij (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dionisij_Nikita.jpg), „Dionisij Nikita“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-23: Tournus Madonnası (Aziz Philibertus Manastırı, Fransa).



254

Ek-24: Son Yargı (Michelangelo).



255

²⁵⁴ Tangopaso ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre-Dame-la-Brune_\(Tournus\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre-Dame-la-Brune_(Tournus).jpg)), „Notre-Dame-la-Brune (Tournus)“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁵⁵ Michelangelo creator QS:P170,Q5592 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgement_\(Michelangelo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgement_(Michelangelo).jpg)), „Last Judgement (Michelangelo)“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-25: Son Akşam Yemeği (Tintoretto).



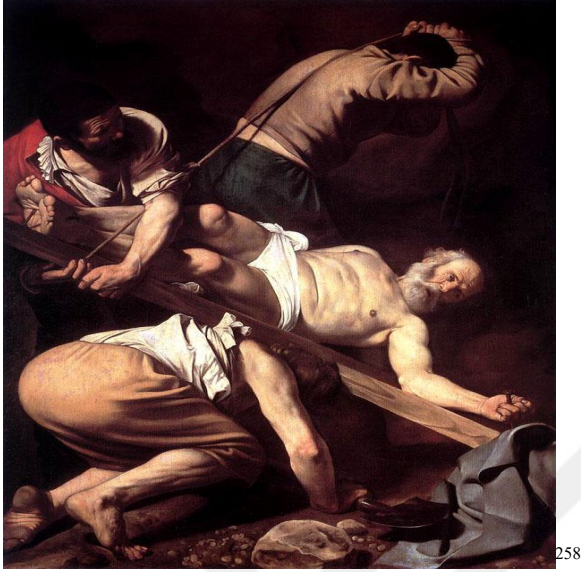
Ek-26: Bahçedeki Acı (El Greco).



²⁵⁶ Tintoretto creator QS:P170,Q9319
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Last_Supper_-_WGA22649.jpg), „Jacopo Tintoretto - The Last Supper - WGA22649“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁵⁷ El Greco creator QS:P170,Q301
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agony_in_the_garden_El_Greco.jpg), „Agony in the garden El Greco“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-27: Petrus'un Çarmıha Gerilişi (Caravaggio).



Ek-28: Azize Teresa'nın Vecdi (Bernini).



²⁵⁸ Caravaggio creator QS:P170,Q42207

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio-Crucifixion_of_Peter.jpg), „Caravaggio-Crucifixion of Peter“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁵⁹ Napoleon Vier (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teresabernini.JPG>), „Teresabernini“,

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-29: Yatan İsa (Gregorio Fernández).



260

Ek-30: Bahçede Dua (Francisco Salzillo).



261

²⁶⁰ Gregorio Fernandez

(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cristo_yacente_Gregorio_Fernandez_2.jpg), „Cristo yacente Gregorio Fernandez 2“, <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/es/deed.en>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

²⁶¹ Sebasgs

([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Oración_en_el_Huerto_\(Francisco_Salzillo\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Oración_en_el_Huerto_(Francisco_Salzillo).JPG)), „La Oración en el Huerto (Francisco Salzillo)“, <https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

Ek-31: Magdalalı Meryem'in Kutsal Emaneti ve İkonu (Saint-Maximin-la-Sainte-Baume Kilisesi, Fransa).



262

²⁶² Reviol (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Copiebasiliquereliquaire.jpg>), „Copiebasiliquereliquaire“, marked as public domain, more details on Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Template:PD-old>-Erişim Tarihi: 23/05/2019.

| | | |
|--------------------|---|--------------------|
| Mario MARIA LAZARO | Hıristiyanlıkta İkon: Hıristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi | Yüksek Lisans Tezi |
|--------------------|---|--------------------|