



T. C.

MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**VAFTİZCİ YAHYA’NIN BİZANS SANATINDAKİ
İKONOĞRAFİSİNİN SEÇME ÖRNEKLERLE BAROK RESİM
SANATINA BİÇİMSEL ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çağla ÇAYLI

Danışman
Prof. Dr. Ayşe AYDIN

2025- MUĞLA

T. C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**VAFTİZCİ YAHYA’NIN BİZANS SANATINDAKİ İKONOĞRAFİSİNİN
SEÇME ÖRNEKLERLE BAROK RESİM SANATINA BİÇİMSEL ETKİLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çağla ÇAYLI

DANIŞMAN

Prof. Dr. Ayşe AYDIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

2025-MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**VAFTİZCİ YAHYA’NIN BİZANS SANATINDAKİ İKONOĞRAFİSİNİN
SEÇME ÖRNEKLERLE BAROK RESİM SANATINA BİÇİMSEL ETKİLERİ**

Hazırlayan
Çağla ÇAYLI
2141061003

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez

Tezin Sözlü Savunma Tarihi: 26.06.2025
Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30.06.2025

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayşe AYDIN
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Muradiye BURSALI
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Nevin YALÇIN BELDAN

Enstitü Müdürü: Prof. Dr. Muzaffer DEMİR

2025-Muğla

TUTANAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 25/12/2024 tarih ve 1180-7 sayılı Yönetim Kurulu kararı ile tez jürisi olarak atandığımız, Sanat Tarih Anabilim Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Çağla ÇAYLI'nın "Vaftizci Yahya'nın Bizans Sanatındaki İkonografisinin Seçme Örneklerle Barok Resim Sanatına Biçimsel Etkileri" adlı tezi incelemiş ve aday 26/06/2025 tarihinde saat 13.00'da tez savunma sınavına alınmıştır.

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 24. maddesi doğrultusunda yapılan tez savunma sınavı sonucunda tezin **kabul** edilmesine oy birliği ile karar verilmiştir.

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Ayşe AYDIN

Üye
Doç. Dr. Muradiye BURSALI

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Nevin YALÇIN BELDAN

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Vaftizci Yahya’nın Bizans Sanatındaki İkonografisinin Seçme Örneklerle Barok Resim Sanatına Biçimsel Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

30/06./2025

Çağla ÇAYLI

Vaftizci Yahya'nın Bizans Sanatındaki İkonografisinin Seçme Örneklerle Barok Resim Sanatına Biçimsel Etkileri

ÖZET

Hristiyan inancında İsa'dan sonra ismi en çok ifade edilen Vaftizci Yahya'dır. Bizans İmparatorluğunda bu inancın serbest din haline gelmesiyle beraber kilise çevresinde gelişen sanat içerisinde Vaftizci Yahya önemli bir figür olarak gösterilmektedir. Bizans sanatının gelişimi ile beraber Vaftizci Yahya'nın tasvirlerinin ne şekilde ifade edildiğinin aktarılabilmesi oldukça önemlidir. Barok sanatın yayılım gösterdiği 17.yüzyılda, Vaftizci Yahya figürünün Bizans sanatından aktarılan imgelerinin bu dönem içerisinde incelenmesi sanatçıların etkileşimlerini ortaya koymak adına önemli bir adımdır. Bu süreçte Bizans sanatı ve Barok sanatın içerisinde gelişimin gösterilebilmesi için kullanılan malzeme ve tekniğin de türlerine göre ayırt edilerek incelenmesi gerekmektedir. Vaftizci Yahya'nın Bizans'taki ruhani ve çileci imgesi, Barok sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmış ve yoğun duygusal ifadelerle zenginleştirilmiştir. Bu araştırma Vaftizci Yahya ile ilgili yapılan sanat eserlerinden yararlanarak, yapılan araştırmalar sonucunda Bizans sanatı ve Barok sanat içerisinde yer alması ikonografik bağlam ve etkileşim açısından değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Yapılan çalışma sonucunda Vaftizci Yahya figürünün her iki sanat dönemi boyunca ifade edilişlerinin biçimsel etkilerinin aktarılması amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Vaftizci Yahya, Bizans Sanatı, İkonografi, Barok Sanat, Biçimsel etki, Tasvir Sanatı

The Formal Influence of the Iconography of John the Baptist in Byzantine Art on Baroque Painting with Selected Examples

ABSTRACT

In Christian belief, John the Baptist is the most frequently mentioned figure after Jesus. With the establishment of Christianity as the official religion of the Byzantine Empire, John the Baptist became an important figure in the art that developed around the church. With the development of Byzantine art, it is very important to be able to convey how John the Baptist was depicted. In the 17th century, when Baroque art spread, examining the images of John the Baptist transferred from Byzantine art during this period is an important step in revealing the interactions between artists. In this process, it is necessary to examine the materials and techniques used in Byzantine and Baroque art, distinguishing them according to their types, in order to reveal their development. The spiritual and ascetic image of John the Baptist in Byzantium was reinterpreted by Baroque artists and enriched with intense emotional expressions. This research aims to evaluate the iconographic context and interaction of John the Baptist in Byzantine and Baroque art by utilizing works of art related to John the Baptist. The aim of this study is to convey the formal effects of the depiction of the figure of John the Baptist throughout both artistic periods.

Keywords: John the Baptist, Byzantine art, iconography, Baroque, art, formal influence

ÖN SÖZ

Bizans sanatında önemli bir figür olan Vaftizci Yahya'nın ikonografik tasvirlerini inceleyerek, onun Barok dönem sanatına olan biçimsel etkilerini ortaya koymak amacıyla hazırlanmıştır. Tarih boyunca sanat, dini ve kültürel değerlerin ifadesinde güçlü bir araç olmuştur. Özellikle dini figürlerin sembolik anlamları, farklı dönemlerde sanatçılar tarafından yeniden yorumlanarak sanat tarihine yön vermiştir. Vaftizci Yahya, hem mistik hem de çileci yönleriyle bu sanat tarihsel süreçte derin izler bırakmıştır. Çalışma sürecinde bana yol gösteren değerli hocam Prof. Dr. Ayşe AYDIN'a sanat tarihi alanındaki engin bilgisi ve yönlendirmeleri için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca kaynak araştırmalarımnda bana destek olan kütüphane çalışanlarına ve beni her zaman destekleyen ve yanımda olan aileme minnettarlığımı ifade etmek isterim. Bu araştırmanın, sanat tarihi alanında özellikle ikonografi ve dönemler arası biçimsel etkileşim konularına ilgi duyan araştırmacılar için faydalı bir kaynak olmasını diliyorum.

Çağla ÇAYLI

30/05/2025

MUĞLA

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
GÖRÜNTÜLER LİSTESİ	IVV
KISALTMALAR DİZİNİ	VIII
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HRİSTİYANLIKTAKİ VAFTİZCİ YAHYA ANLATISI

1.1. VAFTİZCİ YAHYA'NIN KUTSAL YAZILI KAYNAKLARDAKİ ANLATISI.....	4
1.2. HRİSTİYAN SÖZLÜ GELENEĞİNDE VAFTİZCİ YAHYA'NIN ANLATISI.....	16
1.3. VAFTİZCİ YAHYA'YA AİT RÖLİKLER.....	20
1.4. SEÇME ÖRNEKLERLE VAFTİZCİ YAHYA'YA İTHAF EDİLEN YAPILAR.....	48

İKİNCİ BÖLÜM

BİZANS TASVİR SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA İKONOĞRAFİSİ

2.1. GEÇ ANTİK- BİZANS DÖNEMİ TASVİR SANATININ GELİŞİMİ	48
2.2. BİZANS TASVİR SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA'NIN BAŞLICA TEMSİLLERİ.....	52
2.2.1. Mozaik Sanatında Vaftizci Yahya Tasvirleri	53

2.2.2. Duvar Resim Sanatında Vaftizci Yahya Tasvirleri.....	68
2.2.3. El Sanatlarında Vaftizci Yahya Tasvirleri	87
2.2.4. Bizans Plastik Örneklerinde Vaftizci Yahya Tasvirleri.....	95
2.2.5. Bizans İkona Örneklerinde Vaftizci Yahya Tasvirleri	99
2.3. VAFTİZCİ YAHYA TEMSİLLERİNDEKİ BÖLGESEL FARKLILIKLAR	101

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA İKONOĞRAFİSİ

3.1. BAROK DÖNEMİNDE SANAT VE İFADE BİÇİMLERİ	112
3.2. BAROK TASVİR SANATI'NDA VAFTİZCİ YAHYA TEMSİLLERİ	121

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİZANS SANATI VE BAROK SANATI ARASINDA İKONOĞRAFİK SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM BAĞLAMINDA VAFTİZCİ YAHYA TASVİRİNİN TEMSİLİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1. BİZANS SANATI VE BAROK SANATI ARASINDA İKONOĞRAFİK SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM BAĞLAMINDA VAFTİZCİ YAHYA TASVİRİNİN TEMSİLİ	11241
SONUÇ	149
KAYNAKÇA.....	154

GÖRÜNTÜLER LİSTESİ

Görüntü 1.1.	Vaftizci Yahya'nın Kafatası Röliği.....	24
Görüntü 1.2.	Vaftizci Yahya'nın Eli ve Kolu Röliği	26
Görüntü 1.3.	Vaftizci Yahya Kilisesi planı, Çavuşin Kilisesi	30
Görüntü 1.4.	Vaftizci Yahya Kilisesi apsisi, Çavuşin Kilisesi.....	32
Görüntü 1.5.	Vaftiz sahnesi, Vaftizci Yahya Kilisesi apsisi, Çavuşin	33
Görüntü 1.6.	Ioannes Prodromos Kilisesi, Plan	35
Görüntü 1.7.	Vaftizci Yahya Kilisesi'ne ait Kitabe, Uzunköprü-Edirne, 18. yy ...	36
Görüntü 1.8.	Vaftizci Yahya Kilise planı, Uzunköprü-Edirne, 18.yy	37
Görüntü 1.9.	Vaftizci Yahya Kilisesi planı, Şirince, 1805	39
Görüntü 1.10.	Vazelon Manastırı yerleşim planı, Trabzon	43
Görüntü 1.11.	Peygamber İlyas Şapeli plan, Trabzon	45
Görüntü 2.1.	Vaftiz sahnesi, Neon Vaftizhanesi Ravenna, 5.yy	54
Görüntü 2.2.	Vaftiz, Arian Vaftizhanesi, Ravenna, 5-6.yy	55
Görüntü 2.3.	Vaftiz sahnesi, Daphni Manastır Kilisesi, Yunanistan, 11.yy.....	57
Görüntü 2.4.	Vaftiz, Hosios Lukas Manastır Kilisesi, 11.yy	59
Görüntü 2.5.	Vaftiz, Nea Moni Kilisesi, 11.yy	60
Görüntü 2.6.	Vaftiz sahnesi, Pammakaristos Kilisesi, 14.yy	61
Görüntü 2.7.	Deesis sahnesi, Azize Katherina Manastır doğu duvarı, 6.yy.....	64
Görüntü 2.8.	Deesis, Ayasofya, 13.yy	65
Görüntü 2.9.	Vaftizci Yahya'nın İsa'ya şahitlik etmesi, Kariye Kilisesi, 14.yy	66
Görüntü 2.10.	Son Yargı, Kariye Kilisesi, 14.yy	67
Görüntü 2.11.	Deesis sahnesi Vaftizci Yahya ayrıntısı, Pammakaristos, 14.yy	68
Görüntü 2.12.	Vaftiz, San Callixtus Katakombu	69
Görüntü 2.13.	Yahya'nın Başının kesilmesi, Güllüdere Ayvalı Kilise.....	70

Görüntü 2.14. İsa ile Karşılaşma ve Vaftiz sahnesi, Göreme-Kılıçlar Kilisesi	71
Görüntü 2.15. Apsis, Deesis sahnesi, Tağar Kilisesi.....	72
Görüntü 2.16. Kuzey Eksedra duvarı, Deesis, Tağar Kilisesi	73
Görüntü 2.17. Vaftizci Yahya'nın Görevlendirilmesi, Saklı Kilise	74
Görüntü 2.18. Deesis sahnesi, Myra- Aziz Nicolaos Kilisesi, 11.-12.yy	75
Görüntü 2.19. Deesis, Azize Catherina Kilisesi	76
Görüntü 2.20. Yahya'nın görevlendirilmesi, Eski Tokalı Kilise	77
Görüntü 2.21. Anastasis Sanhesi, Yeni Tokalı Kilisesi	78
Görüntü 2.22. Vaftiz, Gülşehir-Karşı Kilise	80
Görüntü 2.23. Deesis, Alakent Kilisesi, 12-13.yy	83
Görüntü 2.24. Vaftiz sahnesi, Latmos, Yatağan, 12-13.yy	84
Görüntü 2.25. Deesis sahnesi, Azize Anna Kilisesi, 15.yy	85
Görüntü 2.26. Vaftizci Yahya, Peygamber İlyas Şapeli	86
Görüntü 2.27. Vaftizci Yahya ve ona inananlar, Vaftizci Yahya Kilisesi, Şirince	87
Görüntü 2.28. Vaftiz, Fildişi, 5.yy	88
Görüntü 2.29. Vaftiz sahnesi, Maximianus Katedrası, Ravenna, 546-556	89
Görüntü 2.30. Maximianus Tahtı, Maximianus Katedrali, 6.yy	90
Görüntü 2.31. İsa'nın hayatı, Diptik, Fildişi, 10.-11.yy	91
Görüntü 2.32. Triptyque Harbaville, Diptik, 10.yüzyıl ortası	92
Görüntü 2.33. Deesis sahnesi, Emanet Sandığı, 950-1000.....	93
Görüntü 2.34. İkon Çerçevesinden Vaftizci Yahya Madalyonu, 1100	94
Görüntü 2.35. Resimli Kiriş, Azize Ekaterini Manastır Kilisesi,12-13.yy	95
Görüntü 2.36. Vaftiz Sahnesi, Lahit Kapağı, Vatikan Müzesi, 3.yy	96
Görüntü 2.37. İsa'nın Vaftizi, Santa Maria Antiqua, 3.yy	97
Görüntü 2.38. Deesis sahnesi, Templon Arşitravı, Uşak Müzesi	98

Görüntü 2.39. Vaftizci Yahya ikonası, Geç Bizans Dönemi, Konstantinopolis, 1300 yılı	99
Görüntü 2.40. Vaftizci Yahya'yı gösteren çift yüzlü ikona, Pantokrator Manastırı, Aynaroz, 14.yy	100
Görüntü 2.41. Melek Biçimsel Vaftizci Yahya, Puşkin Müzesi, 16.yy	101
Görüntü 2.42. Deesis sahnesi, Melisende Mezmurlar, El yazma, Kudüs, 12.yy .	102
Görüntü 2.43. Vaftizci Yahya, Akdamar Kilisesi	104
Görüntü 2.44. Vaftiz, Aziz Georgios Kilisesi, 11.-12.yüzyıl	106
Görüntü 2.45. Vaftiz sahnesi, Hasios David Kilisesi, Selanik, 12.yüzyıl	107
Görüntü 2.46. Kanatlı Vaftizci Yahya, Sırbistan- Aziz Akhilleus Kilisesi, 1296.	108
Görüntü 2.47. Deesis, San Nicola Kilisesi, 12.yüzyıl	109
Görüntü 2.48. Vaftizci Yahya, San Giovanni Vaftizhanesi, 15.yüzyıl	111
Görüntü 3.1. Vaftiz, Giotto, 1305.....	114
Görüntü 3.2. Aziz Jerome ve Vaftizci Yahya, Masaccio, 1428	115
Görüntü 3.3. Vaftiz, Tiziano, 1512.....	116
Görüntü 3.4. Vaftizci Yahya, Leonardo Da Vinci, 1513-1516	117
Görüntü 3.5. Vaftiz, El Greco, 1600	118
Görüntü 3.6. Vaftizci Yahya, Caravaggio, 1604	124
Görüntü 3.7. Vaftizci Yahya'nın Başının Kesilmesi, Caravaggio, 1608	126
Görüntü 3.8. Salome ve Vaftizci Yahya'nın Başı, Gentileschi, 1610	127
Görüntü 3.9. Vaftizci Yahya, Valentin de Boulogne, 1613-14.....	128
Görüntü 3.10. Vaftizci Yahya, Guido Reni, 1623.....	130
Görüntü 3.11. Vaftizci Yahya, Guido Reni,1637	131
Görüntü 3.12. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya, Anthony van Dyck, 1638-40.....	132
Görüntü 3.13. İsa'nın Vaftizi, Annibale Caracci, 1587.....	134
Görüntü 3.14. Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya, Annibale Carracci	

17.yy.....135

Görüntü 3.15. Aziz Francis ve Meryem ile Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ile Kutsal Aile, Peter Paul Rubens, 1630, ... 136

Görüntü 3.16. Vaftizci Yahya'nın Vaazı, Bartholomeus Breenbergh, 1634..... 138

Görüntü 3.17. Vaftizci Yahya'nın Vaazı, Giovanni Francesco Barbieri, 1641..... 139



KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e. : Adı geçen eser.

a.g.m. : Adı geçen makale.

a.g.t. : Adı geçen tez.

s. : Sayfa.

S. : Sayı.

yy. : Yüzyıl.



GİRİŞ

Bizans İmparatorluğu 4. yüzyıl ile 15. yüzyılları arasında geniş bir coğrafyada hüküm sürmüştür. İmparatorluğun sanat anlayışı, Hristiyanlığın serbest din haline gelmesi ile dini inançların etkisi altında şekillenmiş ve özellikle Bizans resim sanatı dinle beraber derin bir ilişki içerisinde gelişim göstermiştir. Bu çerçevede gelişen sanat eserlerinde yer alan Vaftizci Yahya, İsa'dan sonra kaynaklarda en çok ismi geçen bir figürdür.

Vaftizci Yahya'nın yaşamına dair birincil elden yazılı kaynaklara ulaşamadığından, onun hayatına ilişkin bilgiler büyük ölçüde Yeni Ahit'te yer alan Luka İncili'ne dayanmaktadır. Kohen sınıfına mensup bir din görevlisi olan Zekeriya'ya, bir melek aracılığıyla bir oğul sahibi olacağı müjdesi verildikten sonra anlatılmaya başlanan Vaftizci Yahya, Yeni Ahit kaynaklarında İsa'nın çağdaşı olarak kabul edilir. Yahya'nın, İsa'yı vaftiz etmesi ve onun peygamber olduğunu halka ilan etmesi, Hristiyanlık inancında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bu bağlamda Vaftizci Yahya, İsa'nın gelişine zemin hazırlayan öncü peygamber olarak özel bir konuma sahiptir. Bazı anlatımlarda Yahya'nın yüksek ahlaki erdemleri ve görev bilinci öne çıkarılmış olsa da, Hristiyan teolojisinde İsa'nın ilahi kimliği doğrultusunda Yahya'dan üstün olduğu açıkça vurgulanmaktadır. Vaftizci Yahya'nın Yeni Ahit'teki merkezi konumu, Bizans sanatında da güçlü bir ikonografik temsil bulmuştur. Erken Hristiyanlık döneminden itibaren Yahya, yalnızca bir peygamber değil, aynı zamanda İsa'nın gelişini haber veren bir "öncü" (Prodromos) olarak kabul edildiğinden, bu teolojik işlevi sanatta da vurgulanmıştır. Bizans ikonografisinde özellikle Vaftiz sahnelerinde ve Deesis kompozisyonlarında Yahya'ya önemli bir rol verilmiştir. Özellikle Deesis sahnelerinde Meryem ile birlikte İsa'nın sağ ve sol yanında yer alarak insanlık adına şefaatçi bir figür olarak resmedilmesi, onun sadece tarihsel kişiliğini değil kutsal düzlemde aracı rol oynayan bir kutsal kişi olarak algılandığını da gösterir. Ayrıca Vaftizci Yahya'nın Luka İncil'inde bahsedildiği üzere çileci yaşamı, çölde verdiği vaazları, fiziksel özellikleri ve sembolik öğeleriyle Bizans sanatında zamanla gelenekselleşen ikonografik bir kimlik kazanmıştır.

Vaftizci Yahya figürü Hristiyanlık coğrafyasının yayıldığı her dönem ve her sanat alanında kendisine yer bulmuştur. Barok sanatı da 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortaların kadar etkili olmuş, bu sanat akımından etkilenen dönemin sanatçıları dini temalı konularında Vaftizci Yahya'yı sıklıkla eserlerine konu etmişlerdir. Bu dönemde sanat eserleri genellikle dramatik etkiler, yoğun duygu ve dinamizm ile karakterize edilmiş şekilde görülmektedir. Bu özellikler aynı zamanda Bizans resim sanatının belirgin özellikleriyle de paralellik göstermektedir. Bu bağlamda Vaftizci Yahya ikonografisinin Barok sanatındaki temsilleri incelenerek bu ikonografik ögenin Barok sanatında yarattığı özgün anlamlar ortaya koymaya çalışılacaktır. Barok döneminin sanat özellikleri yorumlandığında ve bu dönemin etkilediği sanatçıların eserleri incelendiğinde Vaftizci Yahya ikonografisinin bu dönemde nasıl yorumlandığını ve dönemin sanat anlayışına nasıl entegre edildiği gözlemlenebilmektedir. Barok Sanatın öne çıkan sanatçılarından biri olan Caravaggio'nun Vaftizci Yahya resimleri, Bizans sanatı ve Barok sanat arasındaki etkileşimi yansıtan önemli örnekler sunmaktadır. Bu örnekten yola çıkılarak Barok sanatçıları çağın sosyal, politik ve dini dinamiklerine paralel olarak gelişim göstermiştir. Eserlerinde yoğun duygu aktarımı ve dramatik anları ifade etmeye odaklanmışlardır. Çoğu zaman olaylar ve figürler büyük bir duygu yüküyle resmedilmiş, izleyiciye derin bir duygusal etki bırakılması amaçlanmıştır. Duygusal etkinin açığa çıkabilmesi için ışık ve gölge kullanımına büyük önem vermişlerdir. Bunun yanı sıra resimlerinde hareket ve dinamizmi de ön planda tutmuşlardır. Sanatçılar, figürleri ve kompozisyonları canlılıkla doldurarak, izleyiciye eserin içinde hareket hissi uyandırmayı amaçlamışlardır. Bu durum sıklıkla figürlerin eğik pozisyonları, dönüşleri ve dramatik sahnelerin iç içe geçmesiyle sağlanmıştır. Barok sanatında sanatçılar eserlerinde zengin süslemeler, dini semboller ve ayrıntılı figürler ekleyerek görsellik açısından bir bolluk oluşturmaktadırlar.

Her iki sanat dönemi, farklı zaman dilimlerinde ve coğrafyalarda ortaya çıkmış olmalarına rağmen, ortak dini temalar, semboller ve estetik anlayışlar paylaşmıştır. Bu iki sanat akımı arasındaki etkileşim, Bizans resim sanatının dini içeriğini ve sembolizmini, Barok sanatı'nın dramatizmi ve duygusallığıyla harmanlama fırsatını meydana getirmiştir. Özellikle Barok sanatçıları Bizans ikonografisinden esinlenmiş ve bu öğeleri kendi eserlerine aktarmışlardır. Barok

sanatının ön plana çıkan teatral kompozisyonları, Bizans resimlerindeki simgeler ile birleşerek izleyicide hem duygusal hem de dini bir etki bırakmıştır. Bizans resim sanatı ve Barok sanat arasındaki bu etkileşim, sanat tarihindeki evrimsel süreçlerin ve kültürel etkileşimlerin bir yansıması olmuştur.

Tezin amacı Bizans resim sanatının genel özelliklerini kavramak ve bu bağlamda Vaftizci Yahya İkonografisinin anlamlandırılması, Vaftizci Yahya ikonografisinin sonraki yüzyıllarda etkin olan sanat kavramının özellikle Barok sanat içerisinde olan etkisini irdelemektedir. Ayrıca, Vaftizci Yahya figürünün sonraki yüzyıllarda, özellikle Barok sanat döneminde nasıl etkili olduğunu ve dönüştüğünü incelemeyi amaçlamaktadır. Tezin kapsamı, Bizans dönemi mozaik, fresk ve el yazmalarındaki Vaftizci Yahya temsillerini ele alarak; Barok dönemde ise başta Caravaggio, Guido Reni ve Bernini gibi sanatçıların eserleri üzerinden ikonografik dönüşümleri karşılaştırmalı olarak değerlendirmeyi içermektedir.

Araştırma sürecinde ikonografik analiz, karşılaştırmalı sanat tarihi ve bağlamsal yorumlama yöntemleri kullanılmıştır. Bizans ve Barok döneme ait eserler görsel analizle incelenmiş, semboller, kompozisyon ve estetik özellikler karşılaştırılmıştır. Ayrıca, dönemin teolojik metinleri ve yazılı kaynakları sanat eserleriyle ilişkilendirilerek, Vaftizci Yahya ikonografisinin biçimsel ve inançsal dönüşümü bütüncül bir şekilde ele alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

HRİSTİYANLIKTAKİ VAFTİZCİ YAHYA ANLATISI

1.1. VAFTİZCİ YAHYA’NIN KUTSAL YAZILI KAYNAKLARDAKİ ANLATISI

Vaftizci Yahya, hem Hristiyan hem de İslami gelenekte kutsal bir figürdür. Yahudi bir ailede doğan Yahya, Yeni Ahit’te İsa’nın müjdecisi ve habercisi olarak tanımlanır. Kur’an-ı Kerim’de ise kendisine hikmet, rahmet ve nezaketle donatılmış peygamber atfında bulunulur. Kutsal yazılı kaynaklarda ahlaki ve dini açıdan oldukça öneme sahip olan Yahya’ya, Tanrı’nın mesajını insanlığa iletme görevi verilmiştir. Hristiyanlık teolojisinde İsa’nın vaftizi kilit bir olay olarak kabul edilmiş ve bu durum, vaftiz ritüelinin temelini oluşturmuştur. Yahya’nın öğretisi ve yaşamı, kutsal metinlerdeki anlatılar aracılığıyla sadece dini bir rehberlik sunmakla kalmamış, sanat, edebiyat ve ikonografi gibi alanlarda da güçlü bir ilham kaynağı olmuştur.¹

Bu bölümde Vaftizci Yahya’nın kutsal metinlerdeki rolü aktarılmaya çalışılacaktır. Araştırmalara bakıldığında kendisi hakkında ve dönemiyle ilgili birincil kaynak olmadığı görülmektedir. Bu nedenle Vaftizci Yahya hakkında yazılan ikincil kaynaklardan yararlanılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, en temel kaynaklar Hristiyanlığın kutsal metinleri kabul edilen Matta, Markos, Luka, Yuhanna İncilleri’dir. Kanonik İncillerde de İsa’nın isminden sonra en çok ismi geçen kişi Vaftizci Yahya’dır. Yahya’nın ailesinin bilinirliği ve çocukluğu hakkında bilgi veren tek kaynak Luka İncili’dir.

Luka İncilinde Vaftizci Yahya’nın doğumunun bahsedildiği bölümde geçen ifadelerle göre Yahya’nın doğduğu yıl tam olarak aktarılamasa da doğumunun Büyük Herod dönemi (MÖ 37- MÖ 4) olduğu belirtilmektedir. Yahya’nın babasının mensubu olduğu Aviya bölüğünün Harun soyuna dayanan ve Kral Davut Dönem’inde Mabet’te görevlendirilen yirmi dört sülaleden biri olduğu

¹ Hazan Aydın, ‘*Vaftizci Yahya’nın Hristiyan Geleneğindeki Konumu ve İsa-Masih’le İlişkisi*’, Dinler Tarihi Lisansüstü Sempozyumu, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Ankara, Eylül 2023, 183-184.

belirtilmektedir. Görev yapan bu sülaleler, liderlerinin adıyla anıldığı ve görev sıralarının kurayla belirlendiği kaynaklardan anlaşılmaktadır.² Kral Davut Dönemi'nde kurayla belirlenen görev yapma sırası sekizinci kohen sülalesi Aviya'ya mensup Zekariya'ya çıkmış ve o zaman diliminde de bir oğlunun olacağını müjdeleneceği gün buhur yakma görevi kura sonucunda kendisine verilmiştir.³ Zekariya'ya sıra geldiğinde buhur sunağı yanında görevini yerine getirirken ona görünen Cebrail, korkuya kapılan Zekariya'yı sakinleştirmiş ve onun çocuk isteme duasının kabul olacağını bildirerek; doğacak olan oğlunun isminin Yahya olacağını söylemiştir. Melek, kutsal bir görevle oğlunun bu dünyaya geleceğini Zekariya'ya anlatmıştır.⁴ Zekariya, oğlunun kutsallığını öğrendikten sonra kendisine Luka İncil'inin 1. bölüm 76'ncı ve 79'uncu baplarında anlatılan peygamberlik sözleri şu şekildedir: "Sen de ey çocuk, Yüce Olan'ın peygamberi diye anılacaksın. Çünkü Rab'bin önünden giderek O'nun yollarını hazırlayacaksın. Halkına, günahlarının bağışlanmasıyla kurtulacaklarını bildireceksin. Tanrımızın merhameti sayesinde, Yücelerden doğan Güneş üzerimize ışıyacak. Karanlıkta ve ölümün gölgesinde yaşayanlara ışık saçacak, Ve ayaklarımızı esenlik yoluna yöneltecek." şeklinde geçmektedir. Luka İncili 3. bölüm 2'nci ve 6'ncı baplarında da Vaftizci Yahya'nın çağrısı ve görevi şöyle ifade edilmiştir: "Zekariya oğlu Yahya, çölde Tanrı'nın sözünü aldı. Yahya, Ürdün Irmağı dolaylarında bütün yöreyi dolaşarak, günahların bağışlanması için tövbe vaftizi çağrısında bulundu. Bu, Yeşaya peygamberin sözlerinde yazıldığı gibi oldu:

'Çölde haykıran,

'Rab'bin yolunu hazırlayın,

O'nun yollarını düz edin' diye sesleniyor.

Her vadi doldurulacak,

Her dağ ve tepe alçaltılacak.

Eğri yollar doğrultulacak,

² 1. Tarihler, Bap: 24, 5-6

³ Alan Millard, *Discoveries from Bible Times: Archaeological treasures illustrate the Bible*, Oxford: Lion Publishing s. 256.

⁴ Joel B. Green, *The Gospel of Luke*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids 1997, s. 75.

Engibeli yollar dümdüz edilecek.

Ve bütün insanlar Tanrı'nın sağladığı kurtuluşu görecek."

Vaftizci Yahya'nın misyonu şu şekilde ifade edilmektedir: "O, İlyas'ın ruhu ve gücüyle Rab'bin önünden gidecek; babaların yüreklerini çocuklarına döndürecek, söz dinlemeyenleri doğru kişilerin anlayışına yöneltecek ve Rab için hazırlanmış bir halk yetiştirecek." şeklinde Luka İncili'nin 1. bölüm 17'nci babında belirtilmiştir. Luka İncili'ne göre, Yahya'nın henüz dünyaya gelmeden önce dirilen İlyas Peygamber'in ruhunu taşıyacağı ve kendisinden sonra gelecek Rab için hazırlanmış bir halk yetiştireceği bildirildiği söylenmektedir. Zekariya oğlunun olduğunu öğrendikten sonra Cebrail'e kendisinin ve eşinin çok yaşlı olduğunu belirtmiş, bu vaadin nasıl yerine geleceğini sorguladığı aktarılmaktadır.

Bu sorgulamadan dolayı Cebrail'in Tanrı'nın vaadine şüphe duyan Zekeriya'ya bir tür ceza olarak konuşamama durumu verdiği belirtilir. Zekeriya, Mabel'den çıkıp kendisini bekleyenlerle konuşamamış, yalnızca işaretlerle iletişim kurabilmiştir. Tapınaktaki görev süresini tamamladıktan sonra Zekeriya evine döner. Eşi Elizabet'in bir süre sonra hamile kaldığı, beş ay boyunca evine çekildiği ve hamileliğiyle Tanrı'nın O'nun utancını giderdiğini ifade ettiği aktarılmaktadır. Harun soyundan gelen Elizabet'in, kocası Zekeriya gibi Tanrı'nın gözünde doğru biri olduğu ve O'nun buyruklarına sadakatle uyduğu belirtilirken, kısır ve yaşlı olduğu da vurgulanmaktadır.⁵

Luka İncili'nin 1. bölüm 57'nci ve 79'uncu babında Elizabet hamile kaldıktan sonra Yahya'nın doğumunun sekizinci gününe kadar Zekeriya'dan söz edilmemektedir. Yahya'nın doğup sünnet edilmesi sonrasında Zekeriya'nın dilinin çözüldüğü belirtilmektedir.⁶ Luka İncili'nde Yahya'nın doğum esnasında neden

⁵ Luka 1:5-25 ‘‘ Melek ona, ‘‘Ben Tanrı'nın huzurunda duran Cebrail'im’’ dedi. ‘‘Seninle konuşmaya, sana bu müjdeyi getirmeye gönderildim. İşte, gerçekleşeceği gün gelinceye kadar dilsiz kalacaksın, konuşamayacaksın. Çünkü sözlerime inanmadın. Oysa sözlerim zamanı gelince gerçekleşecektir.’’

Bu arada halk Zekeriya'yı bekliyordu. Onun tapınakta bu kadar uzun süre kalmasına şaşıldılar. Zekeriya dışarı çıktığında onlarla konuşamadı. Bunun üzerine tapınakta bir görüm gördüğünü anladılar. Çünkü Zekeriya onlarla konuşmak için işaretler yapıyor, ama konuşamıyordu. Hizmet süresi bitince Zekeriya evine döndü. Bundan bir süre sonra karısı Elizabet gebe kaldı. Beş ay eve kapandı ve, ‘‘Rab bana acıdı’’ dedi. ‘‘İnsanlar arasında utancımı gidererek bunu benim için yaptı.’’

⁶Luka 1:57-79 ‘‘ Elizabet'in doğurma vakti geldi ve bir oğul doğurdu. Komşularıyla akrabaları, Rab'bin ona ne büyük merhamet gösterdiğini duyunca, onun sevincine katıldılar. Sekizinci gün çocuğun sünnetine geldiler. Ona babası Zekeriya'nın adını vereceklerdi. Ama annesi, —Hayır, adı

isminin verilmediği ve sünneti ile ilgili herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Fakat Liefeld, yeni doğan bebeklere adlarının doğumdan bir hafta sonra verilmesinin Helenistik bir gelenek olduğundan bahsetmekte ve bu nedenle Yahya'nın isminin bir hafta sonrasında verilmesinin bu geleneği yansıttığını söylemektedir.⁷

Luka İncili'nin 1. bölüm 80'inci babında Yahya'nın çocukluğuna dair ifadesi "Çocuk büyüyor ve ruhça güçleniyordu. İsrail halkının önüne çıkacağı güne dek çöllerde yaşadı." şeklinde olmuştur.⁸ Bu ifade, Vaftizci Yahya'nın büyüdüğünü, manevi gelişimini ve halk arasında ortaya çıkmadan önceki inziva dönemini özetler niteliktedir. Luka İncili'nde, Yahya'nın halka vaazlarını vermeye başlamasıyla beraber Tanrı için hazırlanmış bir halk yetiştireceği anlatılarak onun peygamberlik görevinin başladığını bildirmektedir.⁹ Ayrıca Yahya'nın İlyas Peygamber'in ruhu ve gücüyle hareket edeceği vurgulanmaktadır. Vaftizci Yahya'nın İlyas Peygamber olarak kimlik kazanması Matta İncili'nde "gelecek olan İlya O'dur"¹⁰ şeklinde

Yahya olacak dedi. Ona, —Akrabaların arasında bu adı taşıyan kimse yok ki- dediler. Bunun üzerine babasına işaretle çocuğun adını ne koymak istediğini sordular. Zekeriya bir yazı levhası istedi ve, —Adı Yahya'dır diye yazdı. Herkes bakakaldı. O anda Zekeriya'nın ağzı açıldı, dili çözüldü. Tanrı'yı överek konuşmaya başladı. Çevrede oturanların hepsi korkuya kapıldı. Bütün bu olaylar, Yahudiye'nin dağlık bölgesinin her yanında konuşulur oldu. Duyan herkes derin derin düşünüyor, —Acaba bu çocuk ne olacak? diyordu. Çünkü Rab onunla birlikteydi. Çocuğun babası Zekeriya, Kutsal Ruh'la dolarak şu peygamberlikte bulundu: İsrail'in Tanrısı Rab'be övgüler olsun! Çünkü halkın yardımına gelip onları fidyeye kurtardı. Eski çağlardan beri Kutsal peygamberlerinin ağzından bildirdiği gibi, Kulu Davut'un soyundan Bizim için güçlü bir kurtarıcı çıkardı; Düşmanlarımızdan, Bizden nefret edenlerin hepsinin elinden Kurtuluşumuzu sağladı. Böylece atalarımıza merhamet ederek Kutsal antlaşmasını anmış oldu. Nitekim bizi düşmanlarımızın elinden kurtaracağına Ve ömrümüz boyunca Kendi önünde kutsallık ve doğruluk içinde, Korkusuzca kendisine tapınmamızı sağlayacağına dair Atamız İbrahim'e ant içerek söz vermişti. Sen de, ey çocuk, Yüceler Yücesi'nin peygamberi diye anılacaksın. Rab'bin yollarını hazırlamak üzere önünden gidecek Ve O'nun halkına, Günahlarının bağışlanmasıyla kurtulacaklarını bildireceksin. Çünkü Tanrımız'ın yüreği merhamet doludur. O'nun merhameti sayesinde, Yücelerden doğan Güneş, Karanlıkta ve ölümün gölgesinde yaşayanlara ışık saçmak Ve ayaklarımızı esenlik yoluna yöneltmek üzere Yardımımıza gelecektir.

⁷ Walter L. Liefeld, "Luke", *The Expositor's Bible Commentary*, Vol. 8, Frank E. Gæbelein (ed.), Zondervan, Grand Rapids 1984, s. 838.

⁸ Luka 1:80

⁹ Luka 1:16-17 "İsrailoğullarından birçoğunu, Tanrıları Rab'be döndürecek. Babaların yüreğini çocuklarına, asi kişileri doğruluğun yoluna yöneltmek ve Rab için hazırlanmış bir halk yetiştirmek üzere İlyas'ın ruhu ve gücüyle Rab'bin önünden gidecek."

¹⁰ Matta 11:6-15

6 "Benden ötürü sendeleyip düşmeyene ne mutlu!"

7 Yahya'nın gönderdiği adamlar ayrılırken İsa, halka Yahya'dan söz etmeye başladı:

"Çöle ne görmeye gittiniz? Rüzgârda sallanan bir kamış mı?

8 Öyleyse ne görmeye gittiniz? Şatafatlı giysiler giymiş bir adam mı? Hayır, şatafatlı giysi giyenler kralların saraylarında bulunur.

9 Öyleyse ne görmeye gittiniz? Bir peygamber mi? Evet, size söyleyeyim, o bir peygamberden de üstündür.

10 Bu, hakkında şu sözler yazılmış olan kişidir:

vurgulanmaktadır. Yahya'nın İlyas peygamber ile ilişkilendirilmesinin nedenleri arasında her iki peygamberinde haberci olması, müjde yoluyla bildirilmesi ve halklarına öncülük etmeleri gösterilmektedir. İsmi geçen peygamberin çölde yaşaması da ortak özellikleri olarak bahsedilebilir.¹¹ Yahya'nın çöl yaşamından bahsedilen Yeni Ahitte, konu şu şekilde aktarılmaktadır: *"(...) O günlerde Vaftizci Yahya: 'Tövbe edin, çünkü göklerin saltanatı yakındır' diye Yahudiye çölünde vazederek meydana çıktı. Çünkü İşaya Peygamber tarafından; Çölde çağırının sesi, Rabbin yolunu hazırlayın O'nun yollarını düzleyin diye kendisi için söylenmiş olan budur."*¹² Yahya'ya Tanrı'nın seslenmesiyle Ürdün Nehri yakınlarında bulunan tüm köyleri dolaşarak çağrıda bulunduğu yalnızca Luka İncili'nin 1. bölüm 16'ncı ve 17'nci bablarında yer almaktadır.¹³ Bu İncil'de Yahya'nın dini yaymaya başladığının anlatıldığı kısımda "Zekariya'nın oğlu"¹⁴ olarak bahsedilmesi, Yahya'nın ailesine ve çocukluğuna bir atıf olarak görülmektedir.

Matta İncili'nde Yahya'nın vaazlarını yaydığı Yahudiye Çölü'nün¹⁵ (Matta İncili 3. bölüm 1'inci ve 2'nci babları) kesin bir yer olarak belirtilmesi sıcak ve aynı zamanda çorak olması, insanların burayı otlak olarak kullanması ve bazı toplulukların yaşadığı bir alan olduğunu açıkça belirtmektedir.

Yahya'nın peygamber olarak ilan edilmesi diğer Luka İncili dışında Matta, Markos, Yuhanna İncilleri'nde de geçmektedir. Markos İncili'nde 1. bölüm 4'üncü bab'ta¹⁶ bu ifade tam olarak anlatılmıştır. Fakat Matta İncili 1. bölüm 4'üncü babında yer alan

'Bak, habercimi senin önünden gönderiyorum,
O senin önünde yolunu hazırlayacak.'

11 Size doğrusunu söyleyeyim, kadından doğanlar arasında Vaftizci Yahya'dan daha üstün olanı çıkmamıştır. Ama Göklerin Egemenliği'nde en küçük olan bile ondan üstündür.

12 Vaftizci Yahya'nın günlerinden bu yana şimdiye dek Göklerin Egemenliği zorlanıyor, zor kullananlar orayı ele geçiriyor.

13 Çünkü bütün Peygamberlerle Kutsal Yasa, Yahya'ya dek peygamberlik etti.

14 İsterseniz bunu kabul edin: Gelecek olan İlyas odur.

15 Kulağı olan işitsin!"

¹¹ Işık Eflan Tınaz, Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü, *Art- Sanat Dergisi*, İstanbul 2019, s.427.

¹² Matta 3: 1-3, Markos 1: 2-4, Luka 3: 2-6, Yuhanna 1: 23

¹³ Luka 1:16-17.

¹⁴ Luka 3:2 " "Hanan ile Kayafa başkâhinlik ederken, Allah'ın kelâmı çölde Zekariya oğlu Yahya'ya geldi."

¹⁵ Matta 3:1-2 "1 O günlerde Vaftizci Yahya, Yahudiye çölünde ortaya çıktı ve şöyle vaaz etti:
2 "Tövbe edin! Göklerin Egemenliği yaklaşmıştır."

¹⁶ Matta 1:4, "Vaftizci Yahya çölde ortaya çıktı. İnsanlara, günahların bağışlanması için tövbe etmeleri ve vaftiz olmaları gerektiğini duyurdu."

“...tövbe etmeleri...” kısmındaki tövbe kelimesi Yunanca’da zihin ve tutum değişikliği anlamına gelmektedir. Yahya’nın insanlara tövbe ettiren kişi olarak Matta İncili’nde yer alması onun peygamberliğine bir gönderme yapmaktadır.

Vaftizci Yahya’nın en temel görevi olan vaftiz ritüeli, Hristiyanlık tarihinde dini bir uygulama olmasının yanında teolojik ve tarihsel açıdan önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir. Vaftiz konusu ile ilişkilendirilen Yahya’nın bu konuyla bağlantı kurulması O’nun daha öncelerinde Musevi peygamberler tarafından uygulanan “su banyosu”ndan etkilenmiş olmasıdır.¹⁷ Onun vaftiz anlayışı, Yahudi geleneği içerisinde kök salmış olmakla birlikte, içerdiği anlam ve işlev açısından önceki ritüellerden belirgin farklılıklar arz etmektedir. Bu ritüelin kökeni, Eski Ahit’te yer alan arınma uygulamalarına, İkinci Tapınak Dönemi Yahudiliği’nde yaygın biçimde görülen suyla temizlenme usullerine ve özellikle Kumran topluluğunun geliştirdiği tövbe ve arınma anlayışına dayandırılabilir. Eski Ahit’te fiziksel ve ruhsal saflığın sağlanmasına yönelik yıkanma ritüelleri sıkça vurgulanmış olup¹⁸ İkinci Tapınak Dönemi’nde bu tür uygulamaların toplumsal ve dini yaşamda önemli bir yer tuttuğu bilinmektedir. Vaftiz olan kişinin yalnızca ruhsal bir temizlik yaşamasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda ilahi bir koruma altında olduğu duygusunu da güçlendirir.¹⁹

İsa’yı vaftiz ettiği bilinen Yahya, Hristiyanlık inancında onun çağdaşı olarak kabul görmektedir. Matta, Markos ve Luka İncillerinde İsa’nın hayatı anlatılmaktadır. Bu kaynaklarda Yahya, İsa’nın dini sorumluluklarını yerine getiren bir Yahudi olarak gösterilirken, dini görevlerinden bir tanesinin de vaftiz olduğu belirtilir. İsa’nın, vaftiz olmak için Yahya’ya giderek, vaftiz olduğu bilinmektedir.

²⁰ İsa, inananlara karşı dinin gereği olarak gösterilen vaftizi herhangi bir kimseye

¹⁷ Mustafa Erdem, “Hristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 34, Sayı: 1, Ankara 1993, s. 133-136.

¹⁸ Levililer 14:8-9, 8 “Arınan kişi giysilerini yıkamalı, bütün tüylerini tıraş etmeli ve yıkanmalıdır. Ancak o zaman temiz sayılacaktır. Bundan sonra ordugâha girebilir, ama yedi gün çadırının dışında kalmalıdır. 9 “Yedinci gün tekrar bütün saçını, sakalını, kaşlarını – yani bütün tüylerini – tıraş etmeli, giysilerini yıkamalı ve yıkanmalıdır. Ancak o zaman tamamen temiz sayılacaktır.”

¹⁹ Mustafa Tural, “Psiko-Fenomenolojik Açıdan Hristiyanlıkta Arınma Ritüelleri”, *Türk Psikolojisi Dergisi*, Sayı: 6, 2022, s. 110-112.

²⁰ Matta 3:13-16, 13 O sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile’den Şeria Irmağı’na geldi. 14 Ne var ki Yahya O’nu engellemeye çalıştı. “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken, sen mi bana geliyorsun?” dedi.

uygulamamıştır. Fakat Matta İncil’inde 28’inci bölüm 19. babında ²¹ bahsedilen olaya göre dinin emrettiği bir buyruk olduğundan Hristiyanlar arasında uygulanmaya devam edilmiştir. İman edip vaftiz olan insanların günahlarından arınarak ebediyette huzura kavuşacaklarına ve iman etmeyerek vaftizi gerçekleştirmeyen kişilerin ise mahkum olacağı söylenmektedir.

Hristiyan teolojisinde Vaftizci Yahya, yalnızca İsa’nın müjdecisi değil, günahların bağışlanması ve ruhsal arınmanın sembolü olarak da önemli bir figürdür. Yahya, Eski Ahit’te peygamberlik geleneğini sürdüren, Yeni Ahit’te ise İsa’nın gelişini haber veren bir peygamber olarak tanımlanır. Özellikle Malaki kitabının 3.bölüm 1’inci babında²² ve Yeşaya kitabının 40. bölüm 3’üncü bapı²³ gibi pasajlarda, onun misyonuna işaret eden metinler görülmektedir. Metinlerde Yahya’ya misyonerlik atfedildikten sonra kendini çöllere vermesi, dünyevi hazlardan uzak durarak Tanrı’ya adanmışlığından bahsedilmektedir.

Luka İncili’nin 1. bölüm 80’inci babında²⁴ Yahya’nın çöllerde yaşaması, soylu bir aileden gelen babasının izinden gitmediğinin göstergesidir. Çöl olarak bahsedilen yer tam olarak Ölü Deniz’in kuzey kıyısında Eriha vahasından geçerek Yabboe nehrinin ağzına ve Efraim kasabasından Gilat’ın batı sırtlarına kadar uzanan kuzey uzantısındaki Yahuda çölleridir. Bu bölgeden aynı zamanda Ürdün nehri geçmektedir. ²⁵ Ürdün nehri inananlar için ruhsal arınmanın bir sembolü olarak görülür. Burada yıkanan kişilerin sadece temizlik açısından değil, ruhsal bir yenilenme ve Tanrı’ya olan bağlılıklarının simgesi olduğu düşüncesi de hakimdir. Nehir, Eski Ahit’te İsrailoğulları’nın Mısır’dan çıkıştan sonra Kenan topraklarına

15 İsa ona şu karşılığı verdi: “Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.” O zaman Yahya O’nun dediğine razı oldu.

16 İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü.

²¹ Matta 28:19 “ Bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’un adıyla vaftiz edin.”

²² Malaki 3:1; “İşte, elçimi gönderiyorum. O önümde yolu hazırlayacak. Aradığınız Rab ansızın tapınağınıza gelecektir. Özlediğiniz Antlaşma Elçisi geliyor!” diyor Her Şeye Egemen Rab.”

²³ Yeşaya 40:3 ; “Çölde bir ses yükseliyor: ‘RAB’bin yolunu hazırlayın, Bozkırda Tanrımız için düz bir yol açın!’”

²⁴ Luka 1:80 “ Çocuk büyüdü, ruhça güçlendi ve İsrail halkına görünceye kadar çöllerde yaşadı”

²⁵ Roland Potter, “St John the Baptist and the desert”, *Life of the Spirit*, Volume: 16, Issue: 182, London 1961, s.80-81.

girdiği nehirdir.²⁶ İsrailoğulları'nın Ürdün Nehri'nden geçmeleri onların eski hayatlarından yeni bir başlangıca geçişin simgesidir.²⁷

Yahya çölde yaşamını devam ettirirken, Kayser Tiberius'un imparator oluşunun 15. yılında kendisine Tanrı'dan söz geldiği kutsal kaynaklardan aktarılmaktadır.²⁸ Bu bölümde yer alan tarihlerden anlaşıldığı üzere Luka İncil'inde Yahya'nın hizmete başladığı dönemi kesin olarak görebilmek mümkündür. Yahya'ya gelen bu görevde insanlara günahlarından dönmeleri ve Tanrı'ya yönelmeleri gerektiği anlatılır. Yahya, Ürdün Nehri'nde vaftiz olunması, ruhsal bir arınma yaşanması ve Tanrı ile olan bağların güçleneceği konusunda çağrıda bulunmaktadır. Yahya'nın kendisinden sonra gelen ve daha güçlü olduğunu vurgulayarak İsa'yı işaret etmesi, O'nun tanrısal yetkisini ve kendisinden üstün olduğunu kabul ettiğinin bir ifadesi olarak görülebilmektedir. Ayette geçen "onun çarıklarını çıkarmaya layık değilim" ifadesi Yahya'nın İsa karşısında duyduğu alçak gönüllüğü ve ona olan derin saygısını göstermesi açısından önemli bir ifadedir.

Teolojik açıdan değerlendirildiğinde Yahya, İsa'nın Mesih olduğunu ve insanları günahlarından kurtarmak için geldiğini vurgular. O, İsa'nın kendisinden üstün olduğunu söyleyerek onun insani bir figür olmadığını ezeli ve ebedi olduğunu kabul

²⁶ Yeşuya 3:14-17 " 14 Halk, Ürdün Nehri'ni geçmek için çadırlarını söküp yola çıktı. Antlaşma Sandığını taşıyan kâhinler halkın önünden gittiler. 15 Ürdün, ekin biçme döneminde her zaman olduğu gibi kıyılarına kadar dolmuştu. Sandığı taşıyan kâhinler nehre varınca, suya ayak basar basmaz, 16 yukarıdan akan sular durdu. Çok uzaklardaki Saretan'ın yanında bulunan Adam Kenti'nde yığıldı. Araba Denizi'ne, Lut Gölü'ne akan sular ise tümüyle kesildi. Böylece halk, Eriha'nın karşısından geçebildi.

17 RAB'bin Antlaşma Sandığı'nı taşıyan kâhinler, Ürdün'ün ortasında kuru toprakta dimdik durdular. Bütün İsraililer karşı yakaya geçinceye kadar kâhinler olduğu yerde kaldılar."

²⁷ Yeşuya 3:14-17 14. İsraililer, Şeria Irmağı'nın geçilmesi için hazırlıklarını yapıp, geriye çekilen başkâhinlerin arkasından yürüdüler. 15. Başkâhinler, Tanrı'nın Sandığını taşıyorlardı ve Şeria Irmağı'nın suları, hasat zamanı olduğu için taşkındı. Fakat ırmağın suları, yukarıya doğru kısımlarda kesilince, Yahudi halkı ırmağın karşısına geçebildiler.

16. Sular kesildikçe, Tanrı'nın Sandığı'nı taşıyanlar ırmağın ortasında karada durdular. İsraililer, tüm halk, ırmağı geçene kadar orada durdular.

17. Bu sırada başkâhinler, Tanrı'nın Sandığı'nı taşıyarak ırmağın ortasında durdular, halk ise kuru bir yerden geçerek, Yerusâlim'e vardılar.

²⁸ Luka 3:1-3 " 1 Sezar Tiberius'un hükümdarlığının on beşinci yılında, Pontius Pilatus Yahudiye valisi, Hirodes Celile'nin, kardeşi Filip İtorea ve Trakonitis bölgesinin, Lisaniaş Abilene'nin yöneticisiydi.

2 Hanan ve Kayafa başkâhinlik ederken, Tanrı'nın sözü çölde Zekeriya oğlu Yahya'ya geldi. 3 Yahya, Şeria Irmağı'nın çevresindeki bütün bölgeyi dolaşarak insanları, günahlarının bağışlanması için tövbe edip vaftiz olmaya çağırırdı."

etmektedir. O'nun bir yandan peygamberliğini söylerken Tanrı'nın Oğlu²⁹ olduğunu da kabul ettiği düşünülebilir. Yuhanna İncili 1. bölüm 32'nci bapında ³⁰ yer alan cümleye göre Yahya, İsa'nın kimliğini göksel bir işaretle tanıdığına işaretler. Bu olay, İsa'nın Tanrı tarafından seçildiğini ve peygamber olarak onaylandığını göstermesi açısından önemlidir. Bu duruma Yahya'nın tanıklığı, İsa'nın sadece bir insan değil, Tanrı'nın Ruh'u tarafından kutsanmış biri olduğunu ortaya koymaktadır. Matta İncil'inde 3. bölüm 13'üncü ve 17'nci baplarında³¹ söylendiği gibi Yahya'nın vaazı ve vaftizi, İsa'nın ilahi görevine başlamasının önünü açması olarak yorumlanabilir. Markos İncil'inin 1. bölüm 9'uncu ve 11'inci baplarında Vaftizci Yahya'nın misyonun en önemli anlarından birisi olan İsa'yı halka tanıtır. İsa'nın vaftiziyle birlikte Yahya'nın görevi tamamlanır ve İsa'nın dönemi başlamıştır. Markos İncili 1. bölüm 8'inci bapında³², Yahya'nın suyla yaptığı vaftiz dışsal bir temizlik iken, İsa'nın Kutsal Ruh'la yaptığı vaftiz insanın yüreğini ve ruhunu tamamen yenilediği söylenebilir. İsa'nın vaftizi, Kutsal Ruh aracılığıyla içsel bir dönüşümü getirmektedir ve yeniden doğmaya yöneltmektedir. Yahya başta İsa'yı vaftiz etmekte tereddüt eder çünkü İsa'nın kutsallığına ve günahsızlığına dayanarak, İsa'nın kendisinden vaftiz alması gerektiğini söylediği açıklanmıştı. Bunun üzerine İsa, doğru olan her şeyi yerine getirmeleri gerektiğini belirtir. Bu, Tanrı'nın düzenine uyma anlamına gelmekte ve İsa, halkla özdeşleşmek ve günahları yüklenmek için vaftiz olmaktadır. Vaftizin sonrasında, Tanrı'nın Ruh'u güvercin gibi iner, bu da İsa'nın tanıtılması ve kutsanması anlamına gelmektedir. Göklerden gelen ses, İsa'nın Tanrı'nın Oğlu olduğunu duyurur ve bu olay, Tanrı'nın halkına yeni bir dönem başlattığını simgelemektedir. ³³ İsa'nın vaftizi, göklerin açılması ve Kutsal Ruh'un inmesi gibi doğaüstü olaylarla özdeşleşir. Bu, İsa'nın Tanrı tarafından onaylandığını

²⁹ Yuhanna 1:1: "Başlangıçta Söz vardı, Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı."

³⁰ Yuhanna 1:32 "Yahya tanıklık etti: 'Ruh'un güvercin gibi gökten indiğini ve O'nun üzerinde durduğunu gördüm.'"

³¹ Matta 3:13-17 "O sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria Irmağı'na Yahya'nın yanına geldi. Yahya O'nu vaftiz etmek istemedi, 'Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken, sen mi bana geliyorsun?' dedi. İsa ona şu karşılığı verdi: 'Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.' O zaman Yahya O'nun dediğine razı oldu. İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve Tanrı'nın Ruhu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses şöyle dedi: 'Bu benim sevgili Oğlumdur, O'ndan hoşnudum.'"

³² Markos 1:8 "Ben sizi suyla vaftiz ettim, ama O sizi Kutsal Ruh'la vaftiz edecek."

³³ Markos 1:9-11 "O günlerde İsa, Celile'nin Nasıra Kenti'nden gelip Yahya tarafından Şeria Irmağı'nda vaftiz edildi. Tam sudan çıkarken göklerin yarıldığını ve Ruh'un güvercin gibi üzerine indiğini gördü. Göklerden bir ses geldi: 'Sen benim sevgili Oğlumsun, senden hoşnudum.'"

ve Kutsal Ruh'un O'nun üzerinde olduğunu simgeler. Vaftiz, aynı zamanda Hristiyan topluluğunun başlangıcı ve Hristiyan kimliğinin teminatı olarak da görülmeye başlamıştır.³⁴

Yahya, Kral Herodes Antipas'ın zulmüyle karşılaşmış ve halkı doğru yola davet etmesi, özellikle Herodes'in evliliği ile ilgili eleştirileri nedeniyle hapsedilmiştir.³⁵ Yahya'nın hapse atılması, İsa'nın hizmetinin artık ana odak haline geldiğini ve Yahya'nın kendi misyonunu tamamladığını simgelemektedir. Yahya hapiste kaldığı süre boyunca İsa'nın Mesih olup olmadığı konusunda bazı şüpheler taşımaya başladığı anlatılmaktadır. Matta İncili'nin 11. bölümü 2'nci ve 3'üncü baplarında³⁶ anlatılan bu olayda Yahya, İsa'nın kimliğini sorgulayan ilk figürlerden biri olmuştur, ancak Yahya'nın şüpheleri, İsa'nın gerçek Mesih olduğuna dair kanıt sunar şekildedir. Yahya, İsa'nın doğru kimliğini kavrayarak, onun görevini tanımış olur. Bu, onun İsa'ya olan inancının derinleşmesine ve İsa'yı doğrulayan bir tanıklık yapmasına olanak tanımaktadır. Yahya'nın hapisteki son günlerinde de İsa'ya tanıklık yapmaya devam etmiştir. Ancak, bu süreç sonunda, İsa'ya olan tanıklığının tamamlanması ve söylediği gerçeğin doğru bir şekilde kabul edilmesi için artık kendi zamanının sona erdiğini fark etmesine neden olmaktadır.³⁷ Vaftizci Yahya, gerçekleri açıkça söylemekten ve Tanrı'nın doğruluğunu savunmaktan geri çekilmediği görülmektedir. Bu, onun İsa'nın görevini destekleme ve doğruluğa tanıklık yapma yönündeki kararlılığının göstergesidir. İsa'ya olan sadakati, gerçeği dile getirme ve Tanrı'nın iradesine boyun eğme onun temel özelliklerindendir. Bu, Yahya'nın fedakârlığını ve Tanrı'nın halkı için yapmayı kabul ettiği bedeli simgeler. Yahya, hapisteki son döneminde de İsa'nın doğru kimliğini tanıyarak, onun kurtuluş misyonuna dair bir çağrı yapmayı sürdürdüğü kaynaklardan anlaşılmaktadır. Her ne

³⁴ Korintliler 12:13 "Hepimiz bir Ruh'ta tek bir beden olmak üzere vaftiz edildik."

³⁵ Matta 14:1-4 "O sıralarda, Tetrark Herodes, Yahya'nın adıyla ilgili söylentiler duydu. Halk arasında, 'Yahya ölülerden dirildi, bu yüzden ona mucizeler gösteriliyor' deniliyordu. Bazıları ise, 'O Elia'dır' diyorlardı. Diğerleri de, 'Bir peygamberdir' diyordu. Ancak Herodes, Yahya'nın, 'Seninle evlenmem doğru değil' diye kendisini uyarmasından dolayı Yahya'yı tutuklamış ve hapsedmişti."

³⁶ Matta 11:2-3 "Yahya, hapse duydukları hakkında Mesih'in yanına birkaç adam göndererek, 'Sen mi gelecek olan O'sun, yoksa başka birini mi bekleyelim?' diye sordu."

³⁷ Matta 14:3-5 "Çünkü Hristiyanları vaaz ettiği için, Yahya, hükümdar Herod'un karısına, yani onun kardeşi Filipus'un karısına, 'Seninle evlenmek doğru değil' dediği için hapse atılmıştı. Herod, onu öldürmek istiyordu, ama halkın onun peygamber olduğunu bildiği için korkuyordu."

kadar İsa'nın kendisinin yerine geçmesi gerekiyorsa da, Yahya'nın görevi İsa'nın halk arasında doğruluğunu ve kimliğini kanıtlamak olmuştur.³⁸

Yahya'nın sorgulaması ve sonra İsa'nın cevabı, Hristiyan teolojisinde iman yolculuğunun ne kadar dinamik ve bazen belirsizlikler içinde olabileceğini göstermektedir. Hristiyanlıkta bu tür sorgulamalar, iman güçsüzlüğü değil, Tanrı'yla daha derin bir ilişki kurma süreci olarak görülmektedir. Yahya'nın şüpheleri, aslında tüm insanlığın Tanrı'ya olan güven yolculuğunun bir yansımasıdır. İnsanlar, inançlarını sınav durumlarıyla karşılaştıklarında bazen sorgulara düşerler. Bu, iman yolculuğunun doğal bir parçasıdır. Vaftizci Yahya'nın sorgulaması, inançta karşılaşılan zor zamanlarda Tanrı'nın nasıl yanıt verdiğini ve insanın bu süreçte nasıl dönüştürebileceğini gösterir. Hristiyanlıkta, iman, sürekli bir güven süreci olarak görülür, ancak bu güven bazen sorgulanabilir. Yahya'nın sorusu, şüphe duyan insanın içsel çatışmalarını ve sonunda Tanrı'nın doğru yolda olduğunu kabul etmesini simgeler.³⁹ Luka İncil'i 7. bölüm 22'nci ve 23'üncü baplarında bahsedildiği gibi İsa, Vaftizci Yahya'ya, kendi görevini yerine getirdiğini ve Tanrı'nın halkı için vaatlerin yerine geldiğini gösterir. Hristiyan teolojisinde, Vaftizci Yahya'nın sorgulaması ve İsa'nın cevabı, imanın sadece duygusal bir deneyim olmadığını, aynı zamanda Tanrı ile ilişki kurma süreci olduğunu göstermektedir. İman, bazen içsel kararsızlıklar, belirsizlikler ve sorgulamalarla birlikte gelmektedir. Vaftizci Yahya, İsa'nın kimliğini sorgularken, Tanrı'nın eylemleriyle inancını pekiştirir. Bu, her inanan için geçerli bir süreçtir. İman, yalnızca Tanrı'nın sözlerine güvenmekle değil, aynı zamanda Tanrı'nın eylemlerine de güvenmeyi içerdiği söylenebilir. İsa, Yahya'ya verdiği cevabıyla, hem Yahya'ya hem de tüm takipçilerine, Tanrı'nın yolunun bazen belirsiz olabileceğini, ancak Tanrı'nın kudretinin her zaman var olduğunu hatırlatır. Yahya'nın şüpheleri, aslında her bireyin Tanrı'yla olan ilişkisini yeniden değerlendirmesi için bir fırsat yaratmaktadır.

Yahya'nın İsa'ya duyduğu inançtaki sorgulamalarının ardından, İsa'nın ona verdiği cevaptan elde ettiği güven, onun Tanrı'nın kutsal planına olan sadakatini

³⁸ Yuhanna 1:34 "Ben O'nu gördüm ve Tanrı'nın Oğlu olduğuna tanıklık ettim."

³⁹ Luka 7:22-23 "İsa onlara cevap verdi ve şöyle dedi: 'Gidin ve Yahya'ya duyduklarınızı ve gördüklerinizi bildirin: Körler gözlerini açıyor, topallar yürüyor, cüzamlılar temizleniyor, sağırklar işitiyor, ölüler diriliyor ve yoksullara müjde duyuruluyor. Kimsenin beni onurlandırmaması için, bu şeylere hiç kimseye engel olmasın.'"

yeniden tesis etmiştir. İsa'nın mucizeleri ve peygamberliklerin yerine gelmesi, Yahya'nın içsel şüphelerini gidermiş ve ona mesihlik misyonunu yeniden kabul etme olanağı sunmuştur. Ancak, bu inanç yolculuğunun nihai sınavı, Yahya'nın Tanrı'nın iradesine olan sadakatini en yüksek bedeli ödeyerek, şehitlik mertebesine ulaşmasıyla gerçekleşmiştir. Yahya'nın hapsedilmesinin ardından yaşadığı iman sorgulaması, aslında onun inancının sarsılmadığını, aksine Tanrı'ya olan derin bağlılığını daha da pekiştirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Yahya'nın şehitliği, yalnızca şahsi bir imanın olgunlaşması değil, Tanrı için yapılan fedakârlıkların ve şehitliğin teolojik anlamının da derinleştiği bir dönemeçtir. Bu sürecin teolojik açıdan incelenmesi, Hristiyanlıkta şehitlik temasının önemini ve iman uğruna yapılanların anlamını daha iyi kavranabilmesine imkân tanımaktadır.

Yahya'nın şehitliği, onun Tanrı'ya duyduğu derin sadakatın bir tezahürüdür ve bu sadakat, hayatı boyunca gösterdiği cesur ve kararlı duruşla pekişmiştir. Özellikle, Herodes Antipas'ın kardeşi Philippos'un eski karısı Herodias ile evlenmesi gibi ahlaki açıdan tartışmalı bir durumu açıkça eleştirmesi, Yahya'nın doğruyu savunma konusundaki kararlılığını gözler önüne sermektedir. Yahya'nın dile getirdiği evlenme fikri⁴⁰, yalnızca Herodes'in bireysel yaşamını savunmamış, halkın etik değerlerini de savunmuştur. Yahya'nın doğruluğu simgeleyen ses olarak tanımlanması, onun Tanrı'nın iradesini halkın önünde cesurca dile getirmesinden kaynaklanmaktadır. Herodes'in, kendisinin ve halkının ahlaki sorumluluklarını reddetmesi, Yahya'nın bu yanlışları düzeltmeye çalışırken karşılaştığı direnci, nihayetinde onun susturulmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, Yahya'nın sesinin susturulması⁴¹, bir bireyin eleştirisiyle ilgili değil, Tanrı'nın ahlaki düzenine karşı bir meydan okuma olarak görülebilir. Yahya'nın tanıklığı, Tanrı'nın ahlaki emirlerinin halka hatırlatılması için bir araç olmuştur ve bu, O'nun sadece bir peygamber değil, aynı zamanda Tanrı'nın adaletinin ve doğruluğunun savunucusu olarak önemli bir sembolik rol üstlenmesini sağlamıştır. Yahya'nın başının kesilmesi, O'nun Tanrı için yaşamını feda eden ilk figürlerden biri olmasının sembolüdür. Bu olay, aynı zamanda Hristiyanlığın özünü

⁴⁰ Matta 14:4 "Seninle evlenmek doğru değil"

⁴¹ Matta 14:6-12 "Herodias'ın kızı, o gün doğum günü şenliklerinde dans etmiş ve Herodes'i memnun etmiştir. Herodes ona, 'Ne dilersen veririm' dedi. Kız, annesinin söyledikleri üzere, 'Bana Yahya'nın başını getirin' dedi. Kral çok üzüldü, fakat yemininin ve misafirlerin onuruna bu isteği yerine getirmeye karar verdi. Yahya hemen zindana gönderildi, başı kesildi ve bir tabağa konarak kıza verildi. Kız da bunu annesine götürdü."

oluşturan şehitlik temasını da derinleştirmektedir. Şehitlik, iman uğruna can vermek, Tanrı'nın doğru yolunu savunmak ve bu uğurda bedel ödemek olarak Hristiyanlık inancında önemli bir yer tutmaktadır. Yahya'nın ölümü, onun Tanrı'ya olan sadakatinin ve doğruluğu savunma kararlılığının zirveye ulaşmasını simgelemektedir.

1.2. HRİSTİYAN SÖZLÜ GELENEĞİNDE VAFTİZCİ YAHYA'NIN ANLATISI

Tek Tanrılı dinlerde görülen ortak özelliklerde Tanrı'nın, çoğunlukla aracı konumundaki peygamber ile iletişim kurduğu bilinmektedir. Bu nedenle Tanrı ilk sözlerini peygamberler aracılığıyla insanlara aktarmış ve kutsal buyruklar korunarak birbirlerine aktarılmıştır. İnsanlar arasında ilahi buyruklar ağızdan ağıza aktarılmış, sözün; doğrudan kutsal olanla bağlantı kurulmasına sebep olmuştur. Sonrasında yazıya aktarılan bu sözlerin kaybolmaması ile birlikte de ortak bir kültür oluşmasına neden olmuştur.

Araştırmalara bakıldığında, Hristiyan geleneğinde kutsal kaynakların nasıl meydana getirildiği ile ilgili net görüşler olmamakla beraber ilahi bir buyruğun kutsal metinlere nasıl aktarıldığı konusunda da net bir sonuca varılamadığı görülmektedir. Fakat Hristiyan inancında değişmeyen tek bir sav olarak, İsa'dan sonra iki havari ve iki öğrencisi tarafından yazıya aktarılan metinlerin kilise tarafından kabul edilerek dört İncili oluşturduğu gösterilebilir.⁴² Üç Kanonik İncil'den farklı olarak Yuhanna İncil'inde her şey söz ile başlamaktadır.⁴³ Aynı zamanda Yuhanna İncil'inde vahiy kavramı “bilmek, tanımak, söylemek” eylemleri ile beraber kullanıldığından Hristiyan inancında, insanlar Tanrı'nın peygamberler aracılığıyla ulaştırdığı metinleri kendilerine yazdığına değil onlarla Tanrı'nın bir nevi konuştuğuna inanmaktaydılar. Dolayısıyla sözlü kültür aktarımı olan unsurların, doğrudan ilahi bir anlam kazanması Hristiyanlıkta bu kültürü önemli bir noktaya taşıdığı bilinmektedir.⁴⁴ Erken Hristiyan topluluklarında, İsa'nın öğretisi ve onunla bağlantılı figürlerin

⁴² İsmet Tunç, “Sözlü Kültürün Dinsel Kaynaklardaki Yansımaları”, *Bartın Üniversitesi İslami Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 13, Bartın 2020, s.41-49

⁴³ Yuhanna 1:1-2 “1 Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı. 2 Başlangıçta O, Tanrı'yla birlikteydi.”

⁴⁴ Emre Kuşçu ve Mahmut Aydın Hristiyanlıkta Vahiy Algısı, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 2011, s.166-199.

yaşamına dair bilgilerin büyük ölçüde sözlü olarak aktarıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda, Vaftizci Yahya, hem Yahudi hem de Hristiyan geleneğinde önemli bir peygamber olarak kabul edilmiş ve onunla ilgili anlatılar, sözlü kültür içinde yaygınlaşarak şekillenmiştir. Vaftizci Yahya'nın anlatısı, Hristiyanlığın erken döneminde, onun İsa'nın müjdecisi olduğu yönündeki vurgularla biçimlenmiş ve bu anlatı, zaman içinde teolojik bir kimlik kazanarak kanon içinde yerini almıştır. Yahya'nın kimliği, misyonu ve vaftiz uygulaması hakkındaki bilgiler, büyük ölçüde sözlü gelenek yoluyla aktarıldıktan sonra yazılı metinlere geçirilmiştir. Özellikle Sinoptik İnciller, Yahya'nın yaşamı ve misyonunu belirli ortak temalar çerçevesinde sunarken, Yuhanna İncili'nde Yahya'nın kimliği daha teolojik bir perspektiften ele alınmaktadır. Vahiy kavramı Hristiyan sözlü geleneğinin inananlar arasında aktarılması konusunda aracı rol üstlenmektedir. Fakat vahyin tamamlanması ve doğruluğa kavuşması İsa ile mümkün olacağı düşünülmektedir. Bunun sebebi olarak İsa'nın kendisini çarmıha germelerine rağmen buna rıza göstererek Tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi güçlendirmede önemli bir rol oynaması gösterilmektedir.⁴⁵

Hristiyanlık inancında sözlü aktarım, Tanrı ile insan arasındaki iletişimin bir tezahürü olarak görülmekte olup, bu anlayış Kutsal Kaynaklarda kendini göstermektedir. Bu çerçevede, Vaftizci Yahya'nın çocukluğundan itibaren peygamberlik misyonuna hazırlanışı, göreve başlaması ve sonrasında gelişen olaylar, öncelikle sözlü gelenek aracılığıyla aktarılmış ve zamanla kutsal metinlerde yer bulmuştur. Bu duruma dair bilgiler apokrif yazılarda yer almakta ve Kutsal Kaynakların aktarmadığı bazı olayların bilinmeyen yönlerini aydınlatma konusunda oldukça önemli verilerdir.⁴⁶ Yahya'nın yaşamına ilişkin bilgiler Matta ve Markos İncillerinde yer aldığı bilinmektedir. Markos İncil'i 1. bölüm 4'üncü ve 6'ncı bablarında Yahya'nın çölde nasıl bir hayat sürdüğü ile ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmektedir. İncil'de Yahya'nın çölde çekirge ve balla beslendiği, hayvan postundan bir elbise giymesi onun özelliklerini yansıtmaları açısından oldukça önemlidir.⁴⁷ İncil'de tasvir edilen yaşamı ve misyonu, Erken Hristiyan

⁴⁵ Kuşçu- Aydın, *a.g.m.* s.168-170

⁴⁶ Potter, *a.g.m.*, s.86

⁴⁷ Markos 1:4, 6 "Vaftizci Yahya, günahların bağışlanması için tövbe ile vaftiz çağrısında bulunarak çölde ortaya çıktı." 1:6 "Yahya deve tüyünden bir giysi giymiş, beline deri bir kuşak bağlamıştı. Çekirge ve yaban balı yiyordu."

topluluklarında sözlü gelenek yoluyla aktarılan anlatıların bir yansımasıdır. Sözlü kültürlerde dini figürlerin yaşamları, eylemleri ve öğretileri genellikle anlatılar, efsaneler ve semboller aracılığıyla nesilden nesile aktarılmaktadır. Yahya'nın çölde ortaya çıkışı, günahların bağışlanması için vaftiz çağrısında bulunması ve sade bir yaşam sürmesi, sözlü geleneğin şekillendirdiği tipik bir peygamber imajını yansıtmaktadır. Yahudi sözlü geleneğinde peygamberlerin çöl deneyimi, Tanrı ile yakın bir ilişki kurmanın ve manevi arınmanın bir göstergesi olarak kabul edildiği bilinmektedir. Markos İncili 1. bölüm 4'üncü bapında Yahya'nın "günahların bağışlanması için tövbe vaftizi" çağrısında bulunması, Erken Hristiyanlıkta vaftiz anlayışının şekillenmesinde kritik bir rol oynamaktadır. Yahudi geleneğinde suyla arınma ritüelleri zaten mevcutken, Yahya'nın vaftizi daha farklı bir anlam kazanarak İsa'nın misyonuna hazırlık niteliği taşımıştır. Yahya'nın Yahudiye Çöl'ünde ortaya çıkması da Matta İncili 3.bölüm 1'inci ve 3'üncü baplarında aktarıldığından onun sözlü gelenekte peygamber olarak nasıl algılandığını ve onun Yahudi peygamberlik geleneğiyle nasıl ilişkilendirildiğini göstermektedir.⁴⁸

Yuhanna İncili 1. bölüm 25'inci ve 27'nci baplarında⁴⁹ ifade edildiği gibi Vaftizci Yahya'nın kimliği ve vaftiz pratiğiyle ilgili önemli ipuçları sunan ayetlerde, Yahya'ya yönelik sorular, Hristiyanlık öncesi dönemdeki Yahudi toplumu tarafından İsa, İlyas veya beklenen peygamber kimliklerinin oldukça büyük bir beklentiyle ilişkilendirildiğini göstermektedir. Vaftizci Yahya'nın cevabı, onun vaftizinin özünü ve kimliğini net bir şekilde ortaya koymaktadır. İlk olarak, "ben suyla vaftiz ediyorum" ifadesi, Yahya'nın vaftiz uygulamasının geçici bir arınma anlamına geldiğini belirtmektedir. Su ile vaftiz etmek, Yahudi toplumu içinde bulunan geleneksel arınma ritüelleriyle de uyumludur, ancak o, bunu daha büyük bir anlamla bağdaştırmaktadır. Yahya'nın vaftizinin en önemli yönü, onu takip eden biriyle karşılaştırılmasıdır. "Aranızda tanımadığınız biri duruyor. Benden sonra gelen

⁴⁸Matta 3:1-3 ‘‘ (Kutsal Kitap, Türkçe Çevirisi)

" O günlerde Yahya Vaftizci çölde gelip, 'Tövbe edin! Çünkü Göklerin Egemenliği yaklaştı' diyerek vaaz etmeye başladı. Bu, Peygamber Yeşaya aracılığıyla bildirilen kişinin sözleriydi:

‘Çölde haykıran bir ses var:

Rab'bin yolunu hazırlayın,

O'nun patikalarını düzleyin.”

⁴⁹ Yuhanna 1:25-27 Kâhinler ve Ferisiler ona, “Madem Mesih, İlyas ya da beklenen peygamber değilsin, neden vaftiz ediyorsun?” diye sordular. Yahya onlara şöyle cevap verdi: “Ben suyla vaftiz ediyorum, ama aranızda tanımadığınız biri duruyor. Benden sonra gelen O'dur. Ben O'nun çağırının bağını çözmeye bile layık değilim.”

O'dur." Yahya, kendisinin yalnızca bir hazırlık olduğunu ve asıl önemli olan kişinin, yani İsa'nın, kendisinden sonra geleceğini vurgulamaktadır. Bu, Yahya'nın kişisel misyonunu küçümseme değil, onun İsa'ya olan derin saygısını ve takdiri olarak anlaşılmaktadır. Yahya'nın vaftizi ve kimliği hakkındaki çeşitli görüşler, sözlü gelenekte farklı şekillerde yorumlanmıştır. Özellikle Yuhanna İncili'nde 1. bölüm 25'inci ve 27'nci baplarında geçen "ben O'nun çarığının bağını çözmeye bile layık değilim" ifadesi, Yahya'nın kişisel kimliğini İsa'nın hizmetkârı olarak nitelendirirken, İsa'nın yüceliği ve kutsallığına dair bir vurgu olarak görülebilmektedir. Bu anlayış, sözlü gelenek yoluyla Hristiyan topluluklarında yayılmaya başlamış ve Kusal yazılı kaynaklarda benzer biçimde aktarılmıştır. Bu durum, Vaftizci Yahya'nın mesajlarının ve kimliğinin, sözlü geleneğin etkisiyle şekillenen bir anlatı haline geldiğini göstermektedir. Sözlü geleneklerde, figürler genellikle halk arasında yayılmaya devam ederken, bu figürlerin kimlikleri, rol ve misyonları zamanla farklı yorumlarla anlatılmıştır. Yahya'nın kimliği de bu türden bir evrimden geçerek, hem geleneksel peygamber anlayışıyla uyumlu hem de İsa'nın öncüsü olarak tanımlanmış bir figür haline gelmiştir. Vaftizci Yahya'nın İsa ile olan ilişkisi, Hristiyan sözlü geleneğinde önemli bir konuyu oluşturmaktadır. İsa'nın gelişini müjdeleyen bir peygamber olarak rolü, sözlü anlatılarda vurgulanmış ve bu anlatılar, Erken Hristiyan topluluklarının İsa anlayışını şekillendirmiştir. Bu bağlamda, Yahya'nın İsa'yı vaftiz etmesi ve onun hakkındaki tanıklıkları, sözlü gelenekte önemli bir yer tutmuş ve yazılı metinlere de yansımıştır. Yuhanna İncili 3. bölüm 28'inci ve 30'uncu baplarında⁵⁰ Vaftizci Yahya'nın misyonunun özünü açıklayan önemli bir bölümdür. Yahya, halkın kendisini İsa olarak görme eğiliminde olabileceğini fark ederek, kimliği hakkında açık bir açıklama yapmaktadır. "Ben Mesih değilim, ama O'nun önünden gönderildim" ifadesi, Yahya'nın rolünü netleştirerek kendisini İsa'nın gelişine hazırlık yapan bir peygamber olarak tanımladığını göstermektedir. Yahya burada, İsa ile kendi rolünü bir metaforla açıklamaktadır: "Gelin kime aitse, güvey odur. Gelinin dostu ise güveyin sesini işitince sevinçle coşar." Bu benzetme, Yahudi düğün geleneklerinden alınmıştır. O dönemde, düğünlerde "güveyin dostu" damadın yakın bir yardımcısı olduğu

⁵⁰ Yuhanna 3:28-30 "Ben Mesih değilim, ama O'nun önünden gönderildim, bunu kendiniz doğrulayabilirsiniz. Gelin kime aitse, güvey odur. Gelinin dostu ise güveyin sesini işitince sevinçle coşar. İşte benim sevincim böylece tamamlandı. O büyümeli, ben küçülmeliyim."

anlamına gelmektedir. Bu kişi, düğün zamanı önemli bir rol oynar, ama merkezde damat yer alırdı. Yahya, kendisini bu figüre benzeterek, İsa'nın gelişinin asıl odak noktası olduğunu ve kendisinin yalnızca bu süreci kolaylaştıran bir figür olduğunu vurgulamaktadır.

Vaftizci Yahya, kendisini peygamberlerin gelişini önceden haber verdiği bir haberci olarak tanımlamaktadır. Bu anlatılar, Vaftizci Yahya'nın İsa'ya işaret eden bir figür olarak sunulmasını sağlamış ve halk arasındaki algıyı güçlendirmiştir. Yahya, halkın ilgisinin kendisinden İsa'ya kayması gerektiğini vurgulamaktadır. Yuhanna İncili 1. bölüm 29'uncu babında⁵¹ Vaftizci Yahya, İsa'yı "Tanrı'nın Kuzusu" olarak tanımlarken, diğer anlatılarda onun başta İsa'nın gerçek misyonunu tam olarak kavrayamadığı ima edilmektedir. Bu çeşitlilik, sözlü geleneğin dinamik yapısını ve erken dönem Hristiyan inançlarının şekillenme sürecini yansıtmaktadır.

Vaftizci Yahya'nın vaftiz etme ritüelinin inananlar arasında yaygınlaşmasından sonra yaşanan süreçte onun hayatına dair olan verilere ulaşmak güçtür. Yahya'nın ölümüyle ilgili olarak sözlü geleneklerde farklı hikâyeler ve detaylar bulunmaktadır. Ancak, bu sözlü anlatıların birçoğu yazılı kaynaklara tam olarak yansımamış veya zamanla kaybolmuştur. Yahya'nın öğretisi, Yahudi kutsal metinlerinde yer alan önceki İsrail peygamberlerinin öğretilerinin bir devamı niteliği olarak görülmektedir. Onu diğer peygamberlerden ayıran temel unsur, yaklaşan kıyamet gününe vurgu yaparak insanları bu sürece hazırlanmaya davet etmesidir. Bu yönüyle Yahya, literatürde sıklıkla "bir elçi" olarak tanımlanmaktadır. Yahya ve İsa'nın öğretileri büyük ölçüde benzerlik göstermekte olup aralarındaki temel fark, Yahya'nın münzevi bir yaşam tarzını benimsemesine karşın, İsa'nın daha çok köy ve kasabaları dolaşarak insanlara Hristiyanlığı yayma faaliyetlerinde bulunmasıdır.⁵²

1.3 VAFTİZCİ YAHYA'YA AİT RÖLİKLER

Rölik kavramı, dini inanç sistemleri içerisinde kutsal sayılan kişilere veya olaylara ait fiziksel kalıntıları ifade etmektedir. Hristiyanlıkta rölikler, İsa, Meryem, havariler ve azizlere ait bedensel parçalar, kişisel eşyalar veya bu kişilerin temas

⁵¹ Yuhanna 1:29 " Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: 'İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!'"

⁵² <https://islamansiklopedisi.org.tr/yahya> (erişim tarihi: 28.05.2024)

ettiği nesneler olabilmektedir. Rölik, Hristiyanlıktan önceki Pagan inancı ve Yahudilikte de kutsal objelere atfedilen anlamlarla ilişkilendirilebilir.⁵³

Hristiyan inancında rölik olarak görülen Azizlerin mezarları, kutsal mekânlar olarak kabul edilerek hac ziyaretlerinin merkezine dönüşmüştür. Bu tür mekânlardan alınan toprak, kemik ya da diğer kalıntılar, manevi bir güç taşıdığına inanılarak kutsal emanetler şeklinde değerlendirilmiştir. Yaklaşık olarak 4. yüzyılda Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu tarafından serbest bir din olarak tanınması, röliklere yönelik ilgiyi artırmış, kiliseler bu kutsal emanetleri koruma ve sergileme amacıyla özel muhafaza alanları inşa etmiş ve rölikerler geliştirmiştir.⁵⁴ Bizans dünyasında rölikler, hem dini inançlar hem de siyasi gücün bir göstergesi olarak büyük önem taşıdığı bilinmektedir.

Piskopos, kilise babası, martyr ve münzevi keşişlere ait parçalar birinci derece rölik olarak görülmektedir. İsa'nın yaşadığı döneme ait parçalar birinci derece, Meryem'in kıyafetine ait parçalar da ikinci derece rölik olarak kabul görmüştür.⁵⁵ Bizans'ın dini yaşamında büyük bir yere sahip olan azizler ve din şehitlerine ait fiziksel kalıntılar ile onlarla temas etmiş eşyalar, kutsal kabul edilerek özel kaplarda saklanmıştır. Bu rölikler, kutsal kişilerle bağlantılı oldukları için koruyucu, şifa verici ve mucizevi güçlere sahip olduklarına inanılan nesneler olarak değerlendirilmiştir. Bizans sanat içerisine giren, farklı malzemelerden ve çeşitli biçimlerde üretilen rölikerlerin erken dönem örnekleri genellikle taş veya mermerden yapılmış küçük dikdörtgen lahitler ya da değerli metallere üretilmiş kare, dikdörtgen ve oval kutular şeklindeydi. 6. yüzyıldan itibaren ise haç formunda ve metalden yapılan, boyunda kolye gibi taşınan enkolpion adı verilen rölikerler yaygınlaşmıştır.⁵⁶ Rölikler, kutsal emanetleri içinde barındırarak ibadet pratiğinin bir parçası haline gelmiş ve halkın manevi bağlılığını güçlendiren unsurlar arasında yer almıştır. Özellikle büyük kiliselerde ve imparatorluk saraylarında muhafaza edilen

⁵³ Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, University of Chicago Press, 1981, s. 5-10

⁵⁴ Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries 400–circa 1204*. Penn State Press, 2012 s. 45-50.

⁵⁵ Ayşe Aydın, "Hristiyan Dinindeki Martir-Aziz Ve Rölik Kültünün Kılıkya-Isaurya Bölgesi Hristiyanlığına Yansımaları," *OLBA, Cilt: 17*, 2009, s.66.

⁵⁶ Esra Sayın, Selçuk Seçkin, "Çobankale'den Enkolpion Röliker Haçlar", *Art Sanat Dergisi, Sayı: 20*, İstanbul 2023, s. 510-511.

rölikler, hac ziyaretlerinin odak noktası olmuş ve Bizans toplumunda dini ritüellerin merkezinde yer almaya başlamıştır. Büyük çoğunluğu azizlere ait kalıntılar içeren bu eserler, mucizevi güçlere sahip olduklarına inanıldığı için hastalıkların iyileştirilmesi, düşmanlardan korunma ve ilahi bereketin sağlanması gibi amaçlarla kullanılmıştır. Bizans İmparatorları da rölikleri zaman zaman siyasi bir araç olarak da değerlendirmiştir. Konstantinopolis, İmparatorluk başkenti olması dolayısıyla birçok kutsal emanete ev sahipliği yapmış ve bu durum şehrin kutsallığını artırarak Bizans'ın Hristiyan dünyasındaki merkezi konumunu pekiştirmiştir. Bizans sanatı içerisinde üretilen rölikerlerin şekil ve tasarımlarının içeriklerindeki kutsal emanetlerle uyumlu olacak şekilde yapıldığı bilinmektedir. Örneğin, haç şeklindeki rölikerler, içlerinde Gerçek Haç'tan parçalar barındırırken; kol, ayak veya baş şeklindeki rölikerler, ilgili azizin bedenine ait parçaları içermektedir. Bu sanatsal üretimler, izleyicinin kutsal emanetle doğrudan bir bağlantı kurmasına yardımcı olmak ve manevi deneyimi güçlendirmektedir.⁵⁷ Bizans rölikerleri, sadece dini anlamları ve sembolik işlevleriyle değil, üretim süreçlerinde kullanılan malzemeler ve tekniklerle de dikkat çekmektedir. Bizans rölikerlerinin üretiminde en yaygın kullanılan malzemeler arasında altın, gümüş, fildişi, cam, emay ve değerli taşlar bulunmaktadır. Bizans sanatında, altın ve gümüş gibi değerli metallerin kullanımı, ilahi ışığın ve kutsallığın simgesi olarak kabul edilmiştir.⁵⁸ Rölikerlerin dış yüzeylerinde bu metallerin işlenmesi, hem sanatsal hem de dini bir işlev üstlenmiştir; çünkü bu metallerin ışıltısı, kutsal emanetin üzerine odaklanan bakışları sembolik bir şekilde yücelttiği gösterilmek istenmektedir.⁵⁹ Rölikerlerin yapımında kullanılan tekniklerden birisi minyatür heykeltçilik ve kabartma işçiliğidir. Bazı rölikerler, azizlerin veya dini figürlerin küçük boyutlu heykelleri şeklinde yapılmış ve bu figürler genellikle altın, gümüş veya bronz malzeme kullanılarak tasarlanmıştır. Bu teknik, rölikerin hem kutsal emanetin korunması işlevini hem de bir sanatsal nesne olarak işlev görmesini sağlamıştır.⁶⁰ Ayrıca, bu tür rölikerler, dönemin zanaatkarlarının yüksek becerilerini sergileyen önemli örnekler olarak görülebilir.

⁵⁷ Hahn, *a.g.e.*, s. 32-33.

⁵⁸ Holger A Klein, "Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West", *Dumbarton Oaks Papers, Cilt: 58*, 2006, s.284-290.

⁵⁹ Hahn, *a.g.e.*, 73-78.

⁶⁰ Klein, *a.g.m.*, s.290-300.

Erken Bizans Dönemi'nden itibaren özel bir saygı gören Vaftizci Yahya'ya atfedilen rölikler Hristiyan dünyasında, özellikle de Bizans İmparatorluğu'nda büyük bir saygı gördüğü bilinmektedir. Aziz olarak saygı görmesinden dolayı Vaftizci Yahya'nın eşyaları, vücut parçaları da rölik olarak kabul edilmiştir. Vaftizci Yahya'nın rölikleri arasında en meşhur olanı şüphesiz kafatasıdır. Bu kutsal emanet, Bizans Dönemi'nde Konstantinopolis'in en kıymetli röliklerinden biri olarak kabul edilmiş ve hem halk arasında hem de imparatorlukta büyük bir saygıyla korunmuştur. Özellikle Ayasofya ve Blakhernai Kilisesi gibi önemli ibadet mekânlarında saklanan bu rölik, halkın ibadetine sunulmakla kalmadı, aynı zamanda dini törenlerde ve imparatorluk ritüellerinde kullanıldığı bilinmektedir.⁶¹ Bizans imparatorları, Vaftizci Yahya'ya ait rölikleri yalnızca dini birer kutsal emanet olarak görmemiş, meşruiyetin ve siyasi otoritenin bir göstergesi olarak da değerlendirmiştir. Röliklerin saray törenlerinde taşınması, kutsal savaflara götürülmesi ve diplomatik hediyeler olarak kullanılması, bu nesnelerin imparatorluk ideolojisiyle nasıl bütünleştiğini ortaya koymaktadır.⁶² Özellikle Gerçek Haç'ın parçaları, Meryem'in maphorionu ve Vaftizci Yahya'nın rölikleri, Bizans İmparatorluğu'nun ilahi koruma altında olduğu fikrini pekiştiren objeler olarak görülmüştür. Vaftizci Yahya röliklerinin özel statüsü, aynı zamanda onların sanatsal temsilinde de kendini göstermektedir. Cynthia Hahn, röliklerin biçimsel özelliklerinin, içerdiği kutsal kalıntının doğasına göre şekillendiğini ve bu tasarımların izleyicide hem hayranlık hem de dini inancının getirdiği manevi duyguyu uyandırmayı amaçladığını belirtmektedir.⁶³ Bu bağlamda, Vaftizci Yahya rölikleri yalnızca dini bağlılığın bir tezahürü değil, aynı zamanda Bizans toplumunun sosyal, kültürel ve siyasi yapısıyla iç içe geçmiş bir kutsallık anlayışının somut yansımalarıdır. Hem Doğu Hristiyanlığı'nda hem de Latin dünyasında büyük rağbet gören bu rölikler, Hristiyan dünyasında ortak bir aziz kültürünün oluşmasına da katkıda bulunmuştur.

Vaftizci Yahya'nın başı, ilk olarak 4. yüzyılda Emesa'da (günümüzde Humus/Suriye) keşfedildiği ileri sürülmektedir. Bu bulguya dair en eski kayıtlar 5. yüzyıla tarihlenmektedir. Daha sonra bu kutsal başın Konstantinopolis'e getirildiği ve

⁶¹ John Wortley, *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 120*, Routledge, 2009, s. 84-88.

⁶² Hahn, *a.g.e.*, s. 55-63

⁶³ Hanh, *a.g.e.* s. 72-76.

burada büyük bir saygı ile muhafaza edildiği bilinmektedir. 9. yüzyılda Patrik Ignatios'un bu röliği Konstantinopolis'teki Studios Manastırı'na yerleştirdiği söylenmektedir. ⁶⁴Konstantinopolis'in 1204'te Latinler tarafından işgali sırasında röliklerin birçoğunun Batı Avrupa'ya götürüldüğü bilinmektedir. Vaftizci Yahya'nın başı da bu dönemde Fransa'ya taşınmış ve Amiens Katedrali'nde kutsal bir emanet olarak sergilenmiştir. Bugün hâlâ bu kafatasının burada korunduğu ileri sürülmektedir. (Görüntü 1.1.)

Görüntü 1.1. Vaftizci Yahya'nın Kafatası Röliği



(<https://www.cathedrale-amiens.fr/decouvrir/la-relique-du-chef-de-saint-jean-baptiste>, 2025)

Yahya'nın sağ elinin veya kolunun bazı parçalarının Konstantinopolis'teki Blakhernai Kilisesi'nde bulunduğu belgelenmiştir. Bu elin İsa'yı vaftiz ederken kullandığı el olduğuna inanıldığından, özel bir anlam yüklenmiştir. Bu röliğe dair kayıtlar, özellikle 10. ve 11. yüzyıl Bizans saray törenlerinde önemli bir rol oynadığını göstermektedir. ⁶⁵Savaşlarda orduya eşlik ettiği ve törenlerde imparatorun meşruiyetini sembolize ettiği bilinmektedir. Bu kutsal emanetin siyasi gücünü artıran bir diğer unsur, onun imparatorluk ikonografisiyle bütünleşmesidir. Özellikle Orta Bizans (717- 1204) Dönemi'ne ait protokoller ve tören kitaplarında (örneğin De Ceremoniis), röliğin hem halk önünde teşhir edilmesi hem de imparatorluk armasına

⁶⁴ Wortley, *a.g.e.*, s. 84-85

⁶⁵ Klein, *a.g.m.*, s.285-287.

sembolik olarak dahil edilmesi, onun bir tür tanrısal meşruiyet belgesi olarak algılandığını göstermektedir. (Görüntü 1.2.) Fakat bu önemli rölik, 15. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Konstantinopolis üzerindeki artan tehditleri nedeniyle Bizans aristokrasisi tarafından koruma altına alınarak Konstantinopolis'ten çıkarılmıştır. Bu süreçte, Sırp topraklarına nakledilen rölik, zamanla Karadağ'ın Cetinje Manastırı'na ulaşmış ve orada koruma altına alınmıştır. Bugün hâlâ bu manastırda saklanmakta olan Vaftizci Yahya'ya ait olduğu düşünülen el, Ortodoks dünyasında önemli bir hac nesnesi olma işlevini sürdürmektedir. Röliğin Karadağ'daki yolculuğu ve korunması, dini bir araç oluşunun yanı sıra kültürel bir direnişin ve kimlik korumanın da sembolüdür. Cetinje Manastırı arşivleri, bu röliğin Osmanlı Dönemi'ndeki koruma protokolleri, Rusya'dan gelen Ortodoks elçilerinin ziyaretleri ve Balkan halkları arasındaki kutsal bağ inşasında nasıl bir rol oynadığına dair belgeler sunmaktadır. Ayrıca, elin sergilendiği cam röliker de sanatsal açıdan dikkat çekmektedir. Altın ve gümüşle süslenmiş bu muhafaza, röliğe duyulan hürmetin görsel bir temsili olarak değerlendirilmelidir. Bizans kaynaklarında, Yahya'ya ait röliklerin farklı şehirlerde ortaya çıktığına veya taşındığına dair çok sayıda anlatı vardır. Bu anlatıların çoğu, röliklerin bir yerden bir yere taşınmasını mucizevi olaylarla ilişkilendirmektedir. Haçlı Seferleri sonrası Yahya röliklerinin birçok örneği Batı Avrupa'daki katedrallere ve manastırlara ulaşmıştır. Amiens, Roma, Genoa ve Malta'daki kiliseler, Yahya'ya ait olduğu iddia edilen rölikleri sergilemiş ve bu kutsal objeler halk arasında geniş bir hac kültü yaratmıştır. Vaftizci Yahya'ya ait röliklerin taşındığı ya da sergilendiği bağlamlar da sanat üretimini şekillendirmiştir.⁶⁶

⁶⁶ Annemarie Weyl Carr, "The Face Relics of John the Baptist in Byzantium and the West", *Gesta*, Volume: 46, Issue: 2, Chicago 2007, s. 160-166.

Görüntü 1.2. Vaftizci Yahya'nın Eli ve Kolu Röliği



(<https://www.2mi3.com/rolikler>, 2025)

Sonuç olarak, Vaftizci Yahya'ya ait röliklerin Suriye'den Konstantinopolis'e, oradan da Batı Avrupa'nın önemli dini merkezlerine taşınması, fiziki bir aktarımın ötesinde kutsallığın, otoritenin ve kimliğin yeniden üretildiği bir süreci temsil etmektedir. Bu dolaşım ağı, hem röliker sanatının gelişimini hem de bu nesnelerin ibadet hayatı ve devlet törenlerindeki rolünü doğrudan etkilemiştir. Böylece Yahya'ya ait kutsal kalıntılar, yerel bağlamların ötesine geçerek evrensel bir hac ve saygı nesnesine dönüşmüştür.

1.4. SEÇME ÖRNEKLERLE VAFTİZCİ YAHYA'YA İTHAF EDİLEN YAPILAR

Erken Hristiyanlık Dönem'inde, Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi ve yayılmaya başlamasıyla birlikte bazı figürlere özel, dini tapınma alanları inşa edilmeye başlanmıştır. Bu figürlerden biri de Vaftizci Yahya'dır. Vaftizci Yahya, vaftiz geleneği ve Hristiyanlıkta Tanrı'nın egemenliğine duyulan teslimiyetin sembolü bakımından Hristiyan inancında büyük bir öneme sahiptir. Yahya'nın kutsal görevi, onu Erken Hristiyanlık Dönem'inde önemli bir figür yapmıştır. Bu nedenle ona ithaf edilen kiliseler de dönemin dini mimarisiyle önemli bir bağa sahiptir.

Yahya'nın başı, kesildikten sonra Humus kasabasında güvenilir bir kişi tarafından alınmış ve törenle gömülmüştür. Başının gömüldüğü yerde, sonraki dönemlerde günümüze kadar ayakta kalacak olan bir kilise inşa edilmiştir.⁶⁷ Bu kilise, Bizans döneminde 5. yüzyılda inşa edilmiş olup, Hristiyanlık tarihinde kutsal emanetlerin korunması açısından büyük öneme sahiptir. Şam Emeviye Cami, İslam mimarisinin en erken ve en görkemli yapılarından biri olarak kabul edilmekte olup, yalnızca mimari değil, kutsal emanetlerin de muhafaza edilmesi açısından önemli bir dini merkez konumundadır. Bu bağlamda, cami ile Hristiyanlık ve İslam peygamberlerinden biri olan Yahya arasında doğrudan bir ilişki mevcuttur. Caminin inşa edildiği alan Romalıların baş tanrısı olarak kabul edilen Jüpiter'in adını verdikleri tapınağın burada yer almasıdır. Tapınak sonrasında Hristiyanların eline geçer ve IV. yüzyılın sonunda Aziz Yohannes adı verilen kilise inşa edilir. Şam Emeviye Cami bu kilise üzerine yapılmıştır.⁶⁸

Emevi Halifesi I. Velid (r. 705–715) döneminde, bu kilisenin yerine Şam Emeviye Cami inşa edilmiş, ancak bu süreçte yapının içindeki bazı kutsal unsurlar korunmuştur. Burada yer alan inanışa göre Vaftizci Yahya'nın başının bulunduğu bir lahit burada yer almaktadır. Efsaneye göre, cami inşa edilirken eski kilisenin temellerinde bir sanduka bulunmuş ve içinde Yahya Peygamber'in başının olduğuna inanılmıştır. Bunun üzerine, Halife I. Velid bu kutsal emaneti yeni camiinin içine yerleştirmiştir. Günümüzde camiinin içinde, bu sandukanın yer aldığı türbe hâlâ mevcuttur ve hem Müslümanlar hem de Hristiyanlar tarafından saygıyla ziyaret edilmektedir.⁶⁹

Erken Hristiyanlık döneminde Vaftizci Yahya'ya ithaf edilen kiliseler, genellikle Roma İmparatorluğu'nun batı ve doğusunda, özellikle Hristiyanlığın yayılmaya başladığı bölgelerde inşa edilmiştir. Bu kiliseler, hem Vaftizci Yahya'nın kutsallığını kutlamak hem de ona adanan kutsal mekanların çevresindeki dini hayatı pekiştirmek amacıyla inşa edilmiştir. Roma'da Yahya'ya ithaf edilen ilk kiliselerden

⁶⁷ Alphonse Mingana, “Vaftizci Yahya'nın Yeni Bir Hayat Hikâyesi”, (çev. M. Baş), *Dini Araştırmalar*, Cilt: 19, Sayı: 48, 2016, s.253

⁶⁸ Talib Yazıcı, “Emeviye Camii”, *TDVİA*, Cilt:11, s. 108.

⁶⁹ Alain George, *The Umayyad Mosque of Damascus: Art, Faith and Empire in Early Islam*, Oxford University Press, 2021, s. 54.

biri olan San Giovanni in Laterano Kilisesi'dir. San Giovanni in Laterano, yalnızca Roma'nın değil, tüm Hristiyan dünyasının en eski ve önemli kiliselerinden biri olarak kabul edilir. 4. yüzyılda İmparator I. Konstantinos tarafından inşa ettirilen bu bazilika, Roma Piskoposluğu'nun resmi katedrali olarak belirlenmiş ve “omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput” yani “şehrin ve dünyanın tüm kiliselerinin anası ve başı” unvanıyla kutsanmıştır.⁷⁰ Bu yönüyle yapı, hem teolojik hem de politik bir merkez olma işlevi üstlenmiştir. San Giovanni in Laterano'nun plan şeması, Erken Bizans bazilikalarının mimari evrimini anlamada temel teşkil etmektedir. Uzunlamasına dikdörtgen planı, apsisli bitişi, geniş nefleri ve iç mekânın yönlendirilmişliğini sağlayan mimari organizasyonu, Konstantinopolis'teki daha sonraki mimari yapılarında da yankı bulmuştur.⁷¹ Bu bakımdan yapının, sadece Batı Hristiyanlığı için değil, Doğu Roma İmparatorluğu'nun kilise mimarisinde de biçimsel bir işlevi gördüğü söylenebilir. San Giovanni in Laterano, röliklerin saklandığı ve sergilendiği bir merkez olarak da dikkat çekmektedir. Kiliseye 9. yüzyılda eklenen kutsal şapel (Sancta Sanctorum), Doğu'dan getirilen kutsal emanetlerin, özellikle de Vaftizci Yahya'ya atfedilen objelerin korunduğu mekânlardan biri olarak kutsallığını pekiştirmiştir. Bu durum, Konstantinopolis'teki Pharos Şapel'inde görülen rölik kültürüyle benzer bir işlevsel ve sembolik mimari anlayışın Batı'daki karşılığı gibidir. San Giovanni in Laterano Bazilikası'nın, Vaftizci Yahya'nın rölikleriyle ilişkilendirilmesi, hem bu yapının Hristiyan dünyasında sahip olduğu merkezi rol hem de Orta Çağ boyunca gelişen rölik kültürüyle yakından bağlantılıdır. Roma piskoposluğunun ana katedrali olması, bu bazilikaya yalnızca idari değil, aynı zamanda ruhani bir üstünlük kazandırmış ve önemli kutsal emanetlerin burada saklandığına dair yaygın bir kanaat oluşturmuştur. Özellikle 9. yüzyılda Papa III. Sergius döneminde, Laterano Sarayı'nın bir parçası olarak inşa edilen Sancta Sanctorum adlı özel şapel, Vaftizci Yahya'ya ithaf edilmiştir. Bu adanmışlık, yapının en kutsal alanlarından birinde Vaftizci Yahya'ya ait bir röliğin, özellikle de başının veya saç tellerinin, saklandığına dair halk inancını

⁷⁰ Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, and Sacred Topography*, Cambridge University Press, 2010, s. 5-10.

⁷¹ Richard Krautheimer, *Three Christian Capitals: Topography And Politics*, University Of California Press, Berkeley 1986, s. 51.

güçlendirmiştir.⁷² Doğu Hristiyanlığında büyük bir öneme sahip olan bu röliklerin, Haçlı Seferleri sonrası Batı'ya taşınması sürecinde Laterano gibi prestijli merkezlerde sergilenmesi, hem dini hem de siyasi anlamda bir üstünlük iddiasının parçası olmuştur. Sancta Sanctorum'un içinde yer alan ve ortaçağda "imparatorluk kutsallarının" saklandığı yer olarak görülen arkosolium biçimli rölik mahfazası da, Vaftizci Yahya başta olmak üzere azizlerin emanetlerinin bu mekânda toplandığına işaret eden ikonografik ve epigrafik veriler barındırmaktadır.

Anadolu coğrafyası, Erken Hristiyanlık döneminden itibaren Vaftizci Yahya'ya duyulan saygının mimari, litürjik ve ikonografik ifadelerle görünür hâle geldiği bir bölge olmuştur. Anadolu'daki bazı küçük yerleşimlerde doğrudan Vaftizci Yahya'ya ithaf edildiği bilinen kırsal kiliseler ve vaftizhaneler, yerel kutsallık algısını ve vaftiz ritüelinin merkezi figürüne olan bağlılığı gözler önüne sermektedir. (Örneğin Kapadokya bölgesi) Ayrıca, bu bölgedeki Vaftizci Yahya yapılarında resim programlarında, fresklerinde ve litürjik objelerde onun yaşamına dair sahnelerin işlenmesi, ikonografinin de bu coğrafyada önemli bir anlatı aracı olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu, onun yalnızca mimari yapıların adanmış azizi değil, aynı zamanda litürjik bir rehber ve teolojik bir aracı figür olarak da konumlandığını ortaya koymaktadır. Anadolu'da yer alan bu yapılar, Roma'daki büyük merkezlerle doğrudan bağlantı hâlinde olmasalar da, Bizans devlet yapısı ve piskoposluk ağları sayesinde Yahya kültünün resmî kilise politikasıyla desteklendiği ve bölgeye yayıldığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, Anadolu ve Ege'deki Vaftizci Yahya yapıları, Roma'dan doğuya uzanan bir kutsal hat oluşturur ve Yahya'nın hem rölikleri hem de vaftizle ilişkilendirilen dini misyonu aracılığıyla coğrafi ve ruhani bir süreklilik yarattığı görülmektedir.

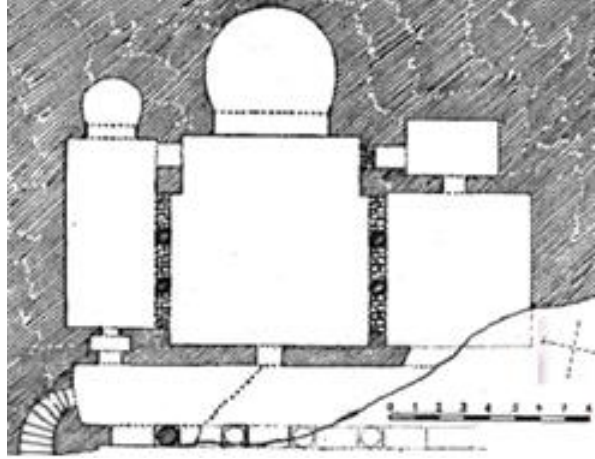
- Kilise Adı: Vaftizci Yahya Kilisesi
- Bulunduğu Şehir: Nevşehir/Çavuşin
- Dönemi: 5.yüzyıl
- Yazıt: Bu kilisenin apsis kemeri üzerinde tahrip olmuş yazıtta "Prodrornoslu Yahya'nın isminin geçirilmesi ve Hirodes'in ziyafeti ile aynı zamanda

⁷² Michele Bacci, *The Many Faces of Christ: Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, Reaktion Books, 2014, s. 212.

Vaftizci Yahya'nın ölümünün tasvir edilmesi, yapının Yahya'ya ithaf edildiğini göstermektedir.⁷³

Mimari: Vaftizci Yahya'ya adanmış Anadolu'da en eski kilise olan Vaftizci Yahya Kilisesi Kapadokya bölgesinin Çavuşin ilçesindedir. Hristiyanlığın 313 yılında serbest din ilan edilmesiyle beraber gerçek İncil'in bulunması adına konsül toplantısı yapılmasına karar verilmiştir. Bu önemli toplantıya, Kapadokya bölgesini temsilen dönemin önde gelen din adamlarından Nissalı Gregorios (Gregorius of Nyssa) ve Kayserili Aziz Basileios (Aziz Vasilios) gönderilmiştir. Vaftizci Yahya Kilisesi, bugünkü Nevşehir ili sınırları içindeki Çavuşin Köyü'nde inşa edilmiştir. Stratejik konumuyla dikkat çeken bu yapı, Göreme ve Uçhisar'dan rahatlıkla görülebilecek bir yükseltiye oyulmuştur. Mimari yapısı ve konumuyla bölgedeki Erken Hristiyan mimarisinin önemli örneklerinden biri olan kilisenin, 5. yüzyılda inşa edildiği düşünülmektedir. Vaftizci Yahya Kilisesi, mimari planı itibarıyla tek nefli bir bazilika olarak inşa edilmiştir. İç mekân, ortadaki yüksek nef ile onun iki yanında yer alan daha alçak yan neflerden oluşur ve bu bölümler iki sıra sütun aracılığıyla birbirinden ayrılmaktadır.⁷⁴

Görüntü 1.3. Vaftizci Yahya Kilisesi Planı



(Toruk, 2025, s.160)

⁷³ Catherine Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce : Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, C.N.R.S., Paris, 1991, s.23.

⁷⁴ Enes Öz, 'Kapadokya'nın Unutulan Kilisesi: St. John The Baptist', *II. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyum Bildirileri (2-3-4 Mayıs 2016), Bildiri Metinleri*, Nevşehir 2016, s.451

Kilise, Erken Hristiyanlık Dönemi Kapadokya kiliseleri arasında en geniş sütunlu revak düzenine sahip olmasıyla dikkat çekmektedir. Yapının doğu cephesinde, at nalı formunda tasarlanmış bir apsis yer almakta olup bu bölüm yarım kubbe ile örtülüdür. Merkez ve kuzey apsisler, mimari açıdan birbirlerinden bağımsızdır; aralarında geçiş sağlayan herhangi bir kapı ya da bağlantı unsuru bulunmamaktadır. (Görüntü 1.3.) Bu ayırım nedeniyle her iki apsisde de basamakla yükseltilmiş kürsüler yer almaktadır. İç mekânda, koridorlar kemerli sütunlarla birbirinden ayrılarak hacimsel bir derinlik oluşturulmuştur. Kilisenin farklı bölümleri, genel planlama açısından benzerlik göstermekte olup bir bütünlük hissi yaratır. Apsis bölümlerinde, litürjik törenlerde görev alan din adamlarının oturması için synthronon bulunmaktaydı; ancak günümüze yalnızca merkez apsisdeki örneği ulaşabilmiştir. Merkez apsisin hemen önünde, yaklaşık 1,5 metre uzunluğunda, 1 metre genişliğinde ve 70 cm derinliğinde haç formunda oyulmuş bir çukur yer almaktadır. Bu çukurun çevresindeki gömme kenar detayları, zamanında bir kapakla örtüldüğünü ve özel bir amaçla -muhtemelen rölik saklama ya da kutsal eşya muhafazası için- kullanıldığını düşündürmektedir. Çavuşin Vaftizci Yahya Kilisesi'nde fresk programı oldukça sınırlı ölçüde günümüze ulaşabilmiştir. Orta ve güney neflere ait yüzeylerde, zaman içinde oluşan tahribat nedeniyle herhangi bir figüratif betimleme seçilememektedir. Buna karşın, kuzey nefin apsis kısmında yer alan bazı sahneler kısmen korunmuş durumdadır; ancak burada da yalnızca iki kompozisyon ayırt edilebilir niteliktedir. Kuzey apsisin girişine yakın sağ duvarda, Vaftizci Yahya'nın şehit edilmesiyle ilgili ikonografik sahnelerden biri olan Salome'nin Dansı betimlenmiştir. Bu sahne, Hristiyan ikonografisinde sık karşılaşılan bir motif olmasına rağmen, Kapadokya'daki kiliselerde nadir örneklerinden biridir. Bu kompozisyonun hemen bitişiğinde ise, yalnızca bu kilisede rastlanan özgün bir sahne yer alır: İbrahim Peygamber'in, Tanrı'nın buyruğu üzerine oğlu İshak'ı kurban etmeye hazırlandığı an. İbrahim'in elinde bıçakla oğluna yöneldiği bu dramatik anlatım, bölgedeki ikonografik çeşitliliğin ve özgünlük arayışının dikkat çekici bir örneği olarak öne çıkmaktadır.⁷⁵

⁷⁵ Öz, *a.g.m.*, s.452-454.

Plana bakıldığında, kilisenin doğu cephesinde yer alan apsisin bir seki ile yükseltildiği ve yarım daire formunda tasarlandığı anlaşılmaktadır. Apsis, nefte yarım daire şeklinde biçimlendirilmiş bir kemer aracılığıyla açılmaktadır.

Görüntü 1.4. Vaftizci Yahya Kilisesi Apsisi, Çavuşin Kilisesi, 5.yy



(Toruk, 2025, s.161)

Apsis duvarı boyunca uzanan alçak oturma düzeninin merkezinde ise anıtsal bir taht konumlandırılmıştır. Bu tahtın üst bölümünde, bir madalyon içerisinde oyulmuş haç betimi yer almaktadır. Her ne kadar sunak bölümü günümüze ulaşmamış olsa da, apsisin tabanında, tahtın hemen önüne denk gelen bölümde batı yönünden üç basamakla ve doğusunda yer alan üçgen biçimli bir oyuk vasıtasıyla erişilebilen geniş bir kutsal emanet çukurunun açıldığı gözlemlenmektedir. (Görüntü 1.4.) Bu çukurun kesin işlevi tam olarak belirlenememiş olsa da, içerisinde Vaftizci Yahya'ya ait bir kalıntının ya da Melitene'de şehit edildikten sonra Kapadokya'ya gönderildiği düşünülen Hiero'ya ait kesik elin muhafaza edilmiş olabileceği ihtimali üzerinde durulmaktadır. Nefin doğu kısmı, kuzey nefin apsisi ile güneydeki odanın doğu eklentisiyle bağlantılıdır; bu bölümün muhtemelen koro alanına karşılık geldiği düşünülmektedir.⁷⁶

Kilise Resim Programı: Kilise'nin apsis kısmında yer alan fresk programı ile Kapadokya'daki diğer kaya kiliseleri arasında özgün bir konuma sahiptir. Apsis kemerinin altında konumlandırılmış teofanik sahneler, ikonografik ve teolojik açıdan

⁷⁶ Catherine Jolivet-Levy, *a.g.e.*, s.23

dikkat çekici bir bütünlük sergiler. Merkezde, oyulmuş bir haçın her iki yanında konumlandırılmış on dört figür yer almakta olup, bu kompozisyonun muhtemelen havarileri, ortada ise Meryem ve Vaftizci Yahya'yı betimlediği düşünülmektedir. (Görüntü 1.5.) Kompozisyonun iki ucunda ise, kuzeyde İsa'nın Vaftizi, güneyde ise Başkalaşım sahnesi simetrik biçimde yerleştirilmiştir. Bu iki sahnenin birlikte sunulması, mimari mekânda "teofani" kavramının görsel bir yansıması olarak yorumlanmaktadır.⁷⁷ Söz konusu sahneler, Tanrı Baba'nın hem Vaftiz hem de Başkalaşım anlarında tekrar eden "İşte bu benim sevgili Oğlumdur" (Matta İncili 3. Bölüm 17'nci bab) ifadesiyle birbirine bağlanır. Nitekim bu sözler, Vaftiz sahnesinde Ürdün Nehri'nde tasvir edilen İsa figürünün üst kısmında kısmen okunabilir şekilde yazılmıştır. Bu durum, sahnenin hem ikonografik hem de dogmatik bir anlam taşıdığını ortaya koyar. Vaftiz sahnesinin doğrudan apsis kemerine yerleştirilmiş olması, bu ikonografiyi olağan yerleşim düzeninden ayıran önemli bir unsurdur. Zira Kapadokya'da, bu sahnenin bemada yer aldığı örnekler oldukça sınırlıdır.

Görüntü 1.5. Vaftiz sahnesi, Vaftizci Yahya Kilisesi, Çavuşin



(Thierry, 1972, s.202)

Bu yönüyle değerlendirildiğinde, Vaftiz sahnesi daha çok nartheks ya da yardımcı mekânlarda görülmekteyken, burada doğrudan kilisenin en kutsal bölümüne yani bemadaki apsis bölümüne yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Bu yerleşim tarzına, kiliseye oldukça yakın konumda bulunan Güllüdere 3 No'lu Şapel'de ve

⁷⁷ Öz, a.g.m., s.455

Mısır'daki Baouît'teki iki şapelde rastlandığı bilinmektedir. Aynı zamanda güneyde yer alan Başkalaşım sahnesinde, İsa'nın iki peygamber arasında görünmesine tanıklık eden ve geleneksel ritüele uygun olarak sağ elini açık şekilde kaldıran bir melek figürüne de yer verilmiştir. Bu tanık melek, sahneye kompozisyonel bir denge kazandırırken, sahnenin dogmatik mesajını da pekiştirir. Böylelikle hem Vaftiz hem de Başkalaşım sahneleri, Kilise'nin öğreti sisteminde merkezi bir yere sahip olan İsa'nın ilahi doğasının görsel anlatıma dönüşmektedir.⁷⁸

- Kilise Adı: Ioannes Prodromos Kilisesi (Studios Manastırı)
- Bulunduğu Şehir: İstanbul
- Dönemi: 454-463?
- Yazıt:-

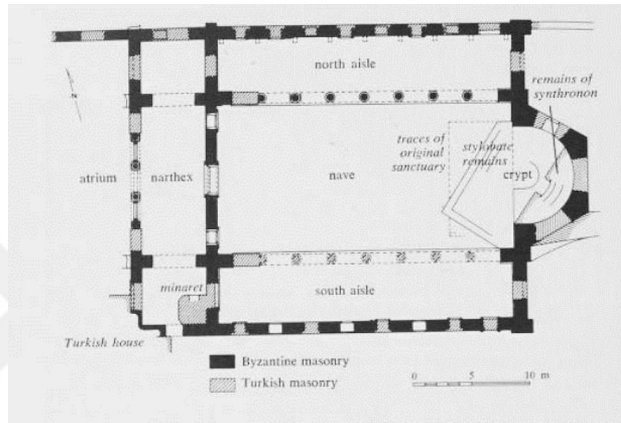
Mimarisi: Yapı ile ilgili araştırma yapan araştırmacıların bilgileri ışığında 454 yılının öncesine ya da 463 yılına tarihlendirilen yapı günümüze ulaşmış en eski yapılardan birisidir. (Görüntü 1.6.) Vaftizci Yahya'ya adanan kilise Osmanlılar döneminde İmrahor İlyas Bey Zaviyesi ve Camisi'ne dönüştürüldüğü bilinmektedir. Studios Manastırı ile ilgili olarak 10.yüzyılda yazılmış Suidas Sözlüğü'nde burasının bir kilise olduğu sonrasında manastır yapısı ile genişletildiği söylenmektedir. Manastır yapısının eklenmesiyle beraber burada dönemin güçlü tarikatlarından akoimetailer yerleştirilmiştir. Akoimetai keşişlerinin gece gündüz ara vermeden ayin yaptıkları ve bu nedenle kendilerine "Hiç Uyumayanlar" anlamına gelen bu ismi verdikleri araştırmacılar tarafından söylenmektedir. 475 yılında Aziz Danielis'in vitasında yazdığı üzere manastırın ilk başrahibi Athenodoros'tur.⁷⁹ Studios Manastırı, Erken Bizans Dönemi'nin karakteristik özelliklerini taşıyan üç nefli bir bazilika planına sahiptir. Orta nef, yan neflere oranla daha geniş ve yüksek tasarlanarak mekâna hiyerarşik bir düzen kazandırılmıştır. Yapının doğu yönü yarım daire planlı apsisle son bulurken, taşıyıcı sistem kemerlerle bağlanan sütunlardan oluşmaktadır. Apsis içeriden yarım daire dışarıdan altıgen planlıdır. Kilisenin duvarları günümüze harabe şeklinde ulaşabilmiştir. Duvar örgüsünde ise taş ve tuğla

⁷⁸ Nicole Thierry, *La basilique Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin Cappadoce*, Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, 1972, s.199-203.

⁷⁹ M. Sacit Pekak, "İstanbul'da Studios Manastırı, H. Ioannes Prodromos Kilisesi I", *Sanat Tarihi Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 10*, 2000, s.101-103.

malzeme dönüşümlü olarak kullanılarak Bizans mimarisine özgü yatay şeritli bir doku elde edilmiştir. Dış cepheler yalın tutulmuş, iç mekânda ise litürjik işlevi destekleyecek biçimde zengin süslemelere yer verilmiştir. Bu mimari düzen, yapının hem ibadet hem de topluluk yaşamı için uygun bir atmosfer sunmasını sağlamıştır. Kilisenin kuzey ve güney neflerinin üzerinde galeri katı yer almaktadır. Fakat galeri katı günümüze ulaşmamıştır.⁸⁰

Görüntü 1.6 Ioannes Prodromos Kilisesi



(Tokat,2025, s.85)

Kilise Resim Programı: Studios Manastırı, Bizans sanatının erken dönemlerine ait en önemli mimari örneklerden biri olarak, süsleme programıyla dikkat çeker. MS 5. yüzyılda inşa edilen yapı, özellikle zemin mozaikleri, mimari plastik öğeleri ve olası duvar süslemeleriyle kapsamlı bir bezeme anlayışına sahiptir. Zemin döşemelerinde geometrik ve bitkisel motiflerin hâkim olduğu mozaikler kullanılmış, bu süslemeler yapıdaki litürjik işlevle uyumlu olarak düzenlenmiştir. Mermerden yapılmış sütun başlıkları, korkuluk panoları ve çeşitli mimari elemanlar üzerinde stilize edilmiş akantus, palmet ve rumi gibi motifler yer alırken, yapının sembolik boyutuna da katkı sağlanmıştır.⁸¹ İkonoklazm döneminde figüratif bezemelerin ortadan kaldırıldığı, yerlerine soyut süslemelerin tercih edildiği, bu sürecin ardından ise figürlü tasvirlerin yeniden yapı içerisine dahil edildiği anlaşılmaktadır. Studios

⁸⁰ Seda Nur Akbolat, Bizans Manastır Kurallarının Mekan Oluşumu Üzerindeki Etkilerinin Okunması: Studios Manastırı, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, İstanbul 2024, s.102-114.

⁸¹ Cyril Mango, *Byzantine Architecture*. Milan: Electa Editrice, 1976.

Manastırı'nın süsleme programı, hem estetik hem de dini temsiliyet açısından Bizans bezeme geleneğinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

- Kilise Adı: UzunKöprü- Vaftizci Yahya Kilisesi
- Bulunduğu Şehir: Edirne/ Uzunköprü
- Dönemi: 1875- Rum Ortodoks⁸²
- Yazıt: “ΟΪΚΟΣ ΘΕΟΥ ΑΝΕΓΕΡΘΕΙ ΤΩ 1875 ΣΩΤΗΡΙΩ ΕΤΕΙ ΕΝ ΜΗΝΙ ΑΥΓΟΥΣΤΩ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ” (Tanrı evi Agios Ioannis Prodromos hatırasına Ağustos ayında Miladi Yıl 1875’ de yapıldı.)⁸³ (Görüntü 1.7.)

Görüntü 1.7. Vaftizci Yahya Kilisesi’ne ait Yazıt, Uzunköprü-Edirne, 19.yüzyıl



(Ertuğrul,2011,s.129)

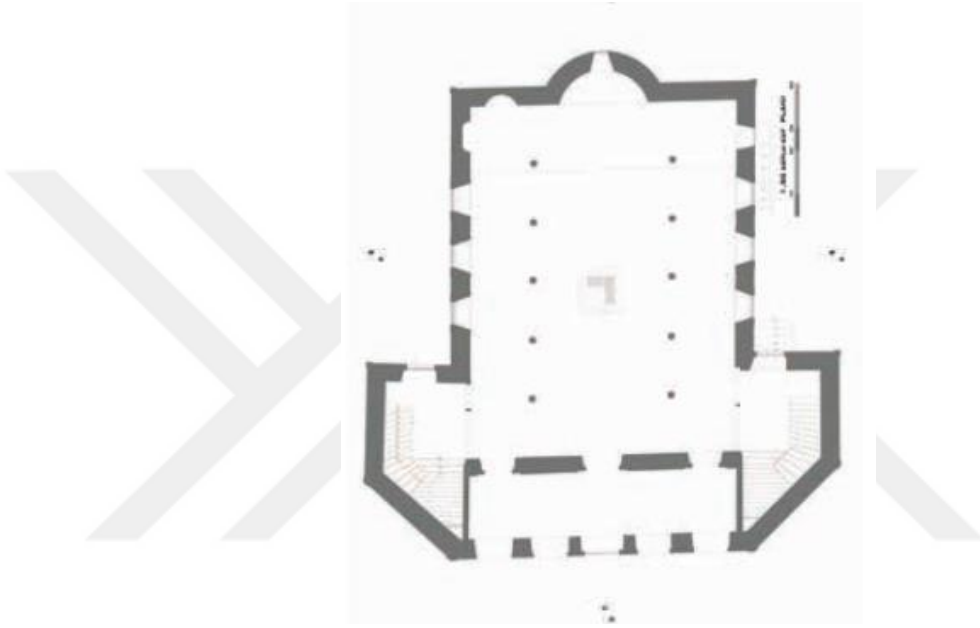
Mimarisi: Kilise üç nefli bazilikal plan şemasıyla 19. yüzyıl taşra Ortodoks mimarisinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Yapının plan düzeni, geniş orta nefin iki yanında daha dar yan neflerle çevrelenmiş olup, nefler arası geçiş büyük olasılıkla yuvarlak kemerlerle sağlanmaktadır. (Görüntü 1.8.) İç mekâna, batı cephesine eklenmiş narteks aracılığıyla giriş yapılmakta; bu bölüm hem işlevsel hem de sembolik açıdan ibadet alanına geçişi tanımlayan bir ara mekân görevi görmektedir. Ana mekân, doğu yönünde yer alan ve yarım daire planlı bir apsis ile sonlanmakta, bu bölüm liturjik düzenin merkezi olan kutsal alanı oluşturmaktadır.

⁸² Özkan Ertuğrul, “Edirne-Uzunköprü Ioannes Prodromos Manastırı ve Restorasyon Projesi”, *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, Sayı:2, 2011, s.129.

⁸³ Özkan Ertuğrul, *a.g.m.*, s.129.

Apsis, muhtemelen mihrap nişi, altar masası ve ikonostas gibi geleneksel Ortodoks öğeleri barındırmakta; böylece mekânın kutsallığı hem mimari hem de sembolik öğelerle vurgulanmaktadır. Kilisenin bu plan şeması, sadece ibadet pratiklerine değil, aynı zamanda cemaatin mekânsal hiyerarşisine ve dini ritüellerin akışına da hizmet edecek şekilde tasarlanmıştır.⁸⁴

Görüntü 1.8. Vaftizci Yahya Kilise planı, Uzunköprü-Edirne, 19.yüzyıl



(Ertuğrul,2011,s.129)

Kilise Resim Programı: Kilisenin resim programı bulunmamasına rağmen süsleme programı oldukça zengindir. Kilise'nin diğer benzer yapılarda rastlanmayan iki farklı konumda kalem işi süslemeler dikkat çekmektedir. Her ne kadar bu süslemeler zamanla büyük ölçüde tahrip olmuş ya da tamamen silinmiş olsa da, varlıkları yapının diğer örneklerden ayrılan özgün yönlerinden biri olarak değerlendirilmelidir. Bu süslemelerden ilki, naos bölümünde nefleri birbirinden ayıran sütun dizilerini bağlayan arşivoltların üzerindeki, ahşap tavana bağlanan iç bükey şevli yüzeylerde yer almakta ve büyük olasılıkla havarileri betimleyen küçük figürlerden oluşmaktadır. İkincisi ise, güney yan cephede bulunan ihtiyaç kapısının

⁸⁴ Yılmaz Büktel, Edirne-Uzunköprü Vaftizci Yahya Kilisesi, *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 2011, s. 21-23.

hemen yanında, yalnızca küçük bir kısmı izlenebilen ancak yapının tüm iç duvarlarını dolandığı düşünülen, mavi ve gri tonların hâkim olduğu dekoratif bir bordür süslemesidir.⁸⁵

- Kilise Adı: Vaftizci Yahya Kilisesi (Yukarı Kilise)
- Bulunduğu Şehir: İzmir/Şirince
- Dönemi: 1805
- Yazıt: Kuzey cephe giriş kapısı üzerinde Yunanca yazıt bulunmaktadır.

Mimari: Kilise kuzey cephe üzerinde yer alan yazıta göre Heliopolis rahibinin emri ile Sifneli Kallinikos'un Tanrısı için yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu yazıta göre kilisenin Vaftizci Yahya'ya adandığı bilinmektedir. Kilise 1805 yılında eski kilise üzerine inşa edilmiştir.⁸⁶

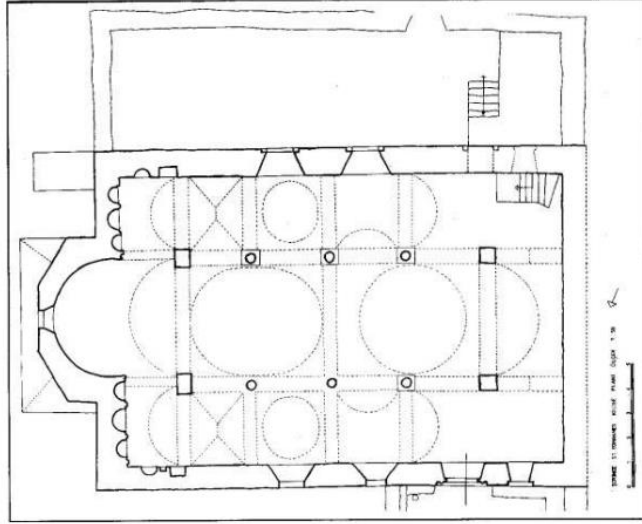
Kilise İzmir'in Şirince ilçesinde yer almakta ve doğuya doğru alçalan arazi üzerine kuruludur. Kilisenin batı cephesi sokak seviyesindedir. Kilise, kuzey ve güney yönlerinde yer alan iki avlunun ortasında konumlanmaktadır. Güneydeki avlu, kilisenin onarımı sırasında yeniden düzenlenmiş ve günümüzde farklı bir düzene kavuşmuştur. Kuzey avluda ise kiliseye girişin sağlandığı ana kapının yanı sıra, çeşitli konut yapıları yer almaktadır. Bu konutlardan biri, günümüzde bekçi ailesi tarafından kullanılmaktadır. Kuzeybatı köşesinde yer alan iki katlı boş yapının ise büyük olasılıkla geçmişte kilise görevlilerinden birine ait olduğu ya da kilise idaresi tarafından kullanıldığı söylenebilir. Kilisenin planı, doğu-batı doğrultusunda üç nefli olarak inşa edilmiş, kuzeybatısında, kare planlı bir narteks yer almaktadır. (Görüntü 1.9.) Kilise naos, paye ve sütunlarla üç nefte ayrılmıştır. Orta nef, doğuda kendi genişliğiyle uyumlu bir biçimde, içten yarım daire, dıştan ise beş cepheli bir apsisle sonlanmaktadır. Kilisenin naosu ile bema alanını birbirinden ayıran ikonostasis günümüzde mevcut değildir. Orta nefin içten yuvarlak, dıştan ise beş köşeli apsise geçişi tonoz ile sağlanmıştır. Apsisin her iki tarafında alçı malzeme kullanılarak yapılmış sütunlar yer almakta, apsisin orta bölümünde daire kesitli bir altar

⁸⁵ Büktel, *a.g.m.*, s.26

⁸⁶ Merve Şen, *Şirince Kiliseleri*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edirne, 2021, s.32.

bulunmaktadır. Apsisin tam ortasında bir pencere yer almakta ve zemin seviyesinde kare kaide üzerinde yükselmektedir.⁸⁷

Görüntü 1.9. Vaftizci Yahya Kilisesi planı, Şirince, 1805



(Pekak ve Aydın, 1998, s.152)

Kilisenin güney duvarı boyunca, üst kısma doğru incelen bir payanda mevcuttur. Restorasyon çalışmaları sırasında kuzeybatıdaki narteks büyük ölçüde onarılmıştır; tek pahlı çatısı yükseltilmiş ve demirden yapılmış üç direk tarafından desteklenmektedir. Kilise beş cepheli apsis planına sahip olup, bu apsis alanı zemin seviyesinde kare prizma şeklinde bir kaide üzerinde yükselmektedir. Kilisenin güney duvarı boyunca, üst kısma doğru incelen bir payanda yer almaktadır. Yapının kuzey ve güney cephelerindeki kapılar yuvarlak kemerli olup, pencereler dikdörtgen lentolu ve demir şebekelidir. Naosun batı kısmında ise bir gynekaion bulunmaktadır. Yan neflere göre daha geniş ve yüksek olan orta nef, doğu ve batıda dikdörtgen kesitli payeler ile bu payeler arasında yer alan üçer sütun aracılığıyla yan neflere ayrılmıştır. Duvarlara atılan kemerler sayesinde yan nefler dörder bölüme ayrılmış, payeler ile ortadaki sütunlar arasına yerleştirilen kemerlerle orta nef, üst seviyede üç bölüme bölünmüştür. Orta nefin doğu bölümü eliptik kubbe, orta bölümü ise bugün yıkılmış olan dairesel ve pandantif geçişli bir kubbe ile örtülmüştür. Batı bölümü ise doğu-

⁸⁷ Sacit Pekak ve Suavi Aydın, “Selçuk ve Çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrimüslim Tebaanın İmar Faaliyetleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 2, Ankara 1998, s.137.

batı doğrultusunda yerleştirilmiş beşik tonozla örtülüdür Yan nefin örtü sistemi ise daha çeşitlidir. Doğu bölümler çapraz tonoz, doğudan ikinci bölümler kubbemsi tonoz, üçüncü bölümler doğu-batı yönlü beşik tonoz, batı bölümler ise kuzey-güney doğrultusunda beşik tonozlarla örtülmüştür. Kilisenin beması üç bölümü de kuzey-güney yönlü beşik tonozla, apsis ise yarım kubbe ile örtülüdür.⁸⁸ Kilise neflerinin üst örtüsünde çapraz, beşik ve kubbeli tonoz gibi farklı tonoz türleri kullanılmıştır. Batı duvarına yakın konumda yer alan seki ve ahşap direkler, kadınlar bölümünü desteklemektedir. Köylülerin aktardığına göre, cami yapımı sırasında kilisenin üst örtüsündeki kiremitler alınmış ve bunun sonucunda, kilisenin orta kubbesi bir yıl sonra çökmüştür. Kubbe onarılmadan önce, kilise içinde akustiği sağlamak amacıyla konulan çömllekler ise günümüzde mevcut değildir. Kilisede ayrıca, Efes kentinden getirilen ve Aydınoğulları dönemine ait olup hangi yapıya ait olduğu kesin olarak bilinmeyen devşirme malzemeler kullanılmıştır. Bema yakınındaki kuzey-güney duvarlarında su künkleri bulunmaktadır. Kilisenin zemin kısmının mermer ve çakıl taşları kullanılarak kaplandığı görülmektedir. Kilise iç mekanına adım attığınızda, doğrudan karşıda kadınlara ayrılmış, merdivenlerle ulaşılan özel bir bölüm göze çarpar. U şeklinde tasarlanmış ahşap asma kat, iki pencereyle aydınlanmaktadır. Bu kata çıkan merdivenler üzerinde çeşitli onarımlar yapılmış; bazı basamaklar modern bir dokunuşla cam malzemeyle değiştirilmiştir. Galeriye ulaşım, hem alt kattan merdivenle sağlanmakta hem de güney cephedeki yuvarlak kemerli, mermer çerçeveli ahşap kapıdan mümkün olmaktadır; ancak söz konusu kapı şu an kapalı durumdadır.⁸⁹

Kilise Resim Programı: Kilisenin bema bölümünün doğu duvarında yer alan yuvarlak nişlerin üçü içinde freskolar korunmuş durumdadır. Diğer nişlerde benzer freskoların olduğu düşünülse de maalesef zamanla yok olmuştur. Kuzey duvarda bulunan üçlü niş düzenlemesinin yanlardaki iki nişinde ve güneydeki üçlü nişlerin kuzeydeki bölümünde, niş içerisinden çıkan İsa figürleri betimlenmiştir. Altın rengi ve ayaklı bir kadehin içinde, mavi zemin üzerinde yer alan bu tasvirlerde, dizden yukarısı görünen İsa, kızıl-kahve tonlarında bir giysi giymekte ve ellerini yanlara doğru açmaktadır. Işıltılı haçlı halesinden yayılan ışınlar dikkat çekerken, ne yazık ki

⁸⁸ Pekak ve Aydın, *a.g.m.*, s.138.

⁸⁹ Merve Şen, *a.g.t.*, s.34-35.

İsa'nın yüzü tahrip olmuş ve net olarak seçilememektedir.⁹⁰ Güney duvarın doğu köşesinde yer alan ve eskiden büyük bir bütün olarak tasarlanmış sahnenin bir bölümü tahrip olmuştur. Sahnenin alt kısmında, ahşap kapıya doğru yönelen bir figür dikkat çeker. Kilisenin Vaftizci Yahya'ya adanmış olması nedeniyle, bu figürün Vaftizci Yahya olma ihtimali oldukça yüksektir. (Görüntü 2.26) Ahşap kapı ise kilisenin ana girişini temsil etmektedir. Kapının arkasında, muhtemelen Yahya'nın öğrencileri veya ona inanan kişiler tasvir edilmiştir. Sahnenin hemen yanında, stilize edilmiş alevler içinde dört figür yer almaktadır; önde taç takmış iki figür bulunurken, arkalarında iki rahip figürü yer alır. Bu figürlerin hemen altında ise ahşap bir fiçı bulunmaktadır. Ancak sahnenin geri kalan kısmı büyük ölçüde tahrip olduğu için buranın neyi betimlediğini anlamak mümkün değildir. Bu sahnelerin hemen üstünde, yüzü tahrip olmuş ve bu nedenle tanımlanamayan yarı çıplak bir erkek figürü oturmaktadır. Sahnenin sağ üst köşesine dikkatlice bakıldığında, sepet içinde bir bebek figürü tasvir edilmiştir. Sahnenin diğer parçaları olmasa da, buranın muhtemelen İsa'nın doğum sahnesi olduğu düşünülmektedir. En üstte ise koyu renk kıyafetler giymiş, endişeli ifadeler taşıyan figürler yer almaktadır. Orta nefin kubbesinde çizgisel bir bezeme göze çarpar. Bema duvarında ise, kuzey ve güney kısımlarında yer alan nişlerde İsa figürleri yer almaktadır. Kuzey duvarında iki, güney duvarında ise bir niş günümüze ulaşmıştır. Üç nişte de aynı sahnenin betimlendiği düşünüldüğünde, diğer nişlerde de büyük ihtimalle benzer sahneler bulunuyordu. İsa, güneş ışınları arasında, altın renkli bir hale içinde, kantharos adlı kadehten çıkarak tasvir edilmiştir. İsa'nın halesinde yer alan O, Ω ve N harfleri "Alfa ve Omega, birinci ve sonuncu, başlangıç ve son Ben'im" (Yuhanna Vahyi'nin 22. bölümü 13'üncü ayet) anlamını taşımaktadır. İsa'nın iki omzunda, kendisini ifade eden ΙΣ ve ΧΣ hristogramları bulunur. Tasvirde İsa'nın yüzü tahrip olmuş olsa da, hafif sakallı saçlarının arkadan toplanmış gibi bir izlenim vermektedir. Kahverengi elbisesinin üstünde beyaz himation ile iki eliyle takdis işareti yapmaktadır.⁹¹

⁹⁰ Pekak ve Aydın, "Selçuk ve Çevresinde..." s.138.

⁹¹ Şen, a.g.t., s. 36-37.

- Kilise Adı: Vazelon (St. John) Manastırı
- Bulunduğu Şehir: Trabzon Maçka
- Dönemi: 270 ve 317
- Yazıtı: -

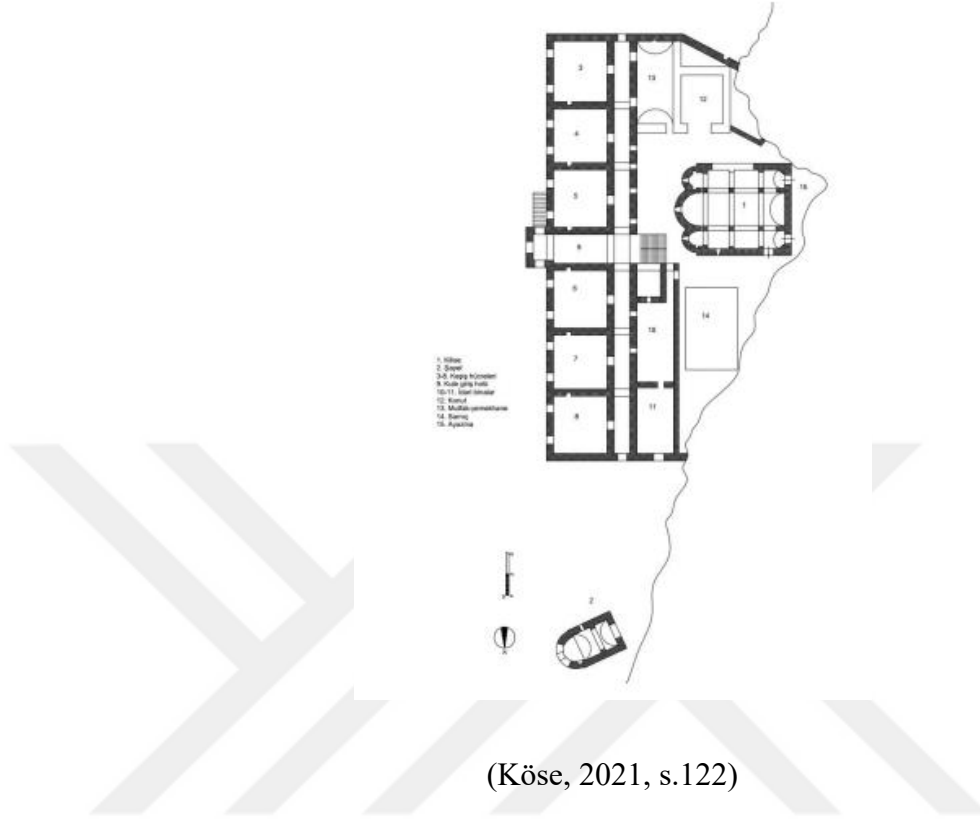
Mimari: Sarp kayalık üzerine kurulan manastır Vaftizci Yahya'ya adanmıştır. Manastır ismini Maçka'da kutsallığına inanılan Zavulon/Zaboulon adındaki Karadağ'da kurulduğu için bu isime adlandırılmıştır. Manastırın yapım tarihi ile ilgili bilgi tarihi kaynaklarda 270 ve 317 yıllarına kadar indirildiğinden burada kurulan mimari yapının ilk olarak şapel olduğu düşünülmüştür. Bu nedenle Şapel ilk kaynaklarda manastır olarak geçtiği bilinmektedir. 4 kattan oluşan manastır, hem ibadet edilen hem de keşişleri yetiştiren bir yer olmasının yanı sıra dönemin ihtiyaçlarına göre de ek binalar yapıldığı bilinmektedir.⁹² 19.yüzyıl sonlarında eklenen cephesi ve güney duvarına eklenen manastır binaları ile dışarı alandan kale şeklinde görülmektedir. Manastır kompleksini oluşturan yapılar, mağaranın önünde güney-kuzey yönünde sıralanmış erken dönem yapıları ile 19. yüzyılın sonlarında doğu yönünde bir genişleme amacıyla inşa edilen dört katlı yapı ve kuzeyde konumlanan şapelden meydana gelmektedir. (Görüntü 1.10.)

Kilise doğu batı doğrultusunda uzanan üç nefli plan yapısına sahiptir. Kilise yapısına esas giriş, kuzey cephesinde yer alan bir kapı aracılığıyla sağlanmakta olup, batı yönünde iki ek giriş daha bulunmaktadır. Yapının giriş bölümünde herhangi bir narteks düzenlemesine rastlanmaz; kapılardan doğrudan ibadet mekânı olan naosa geçiş sağlanır. Batı cephesi, doğal kayalıkların eteğinde konumlanmış olup kaya kütlesine yaslı şekilde inşa edilmiştir.⁹³

⁹² Kübra Köse, *Trabzon Maçka'daki Vazelon (St. John) Manastırı*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ordu, 2021, s.50-52.

⁹³ Köse, *a.g.t.*, s. 57-59.

Görüntü 1.10. Vazelon Manastırı yerleşim planı, Trabzon



Güney cephe ise yalın bir biçimde düzenlenmiştir. Kilisenin sadece güney cephenin batı bölümü günümüze ulaşmıştır. Kilise yapısının en süslemeli bölümü olan bu cephede, saçak hizasından başlayarak pencere ve kapı açıklıklarına kadar uzanan yüzeylerin tamamı fresklerle zengin bir biçimde dekore edilmiştir. Kiliseye ait doğu cephesinde, hem içten hem de dıştan yarım daire planlı ve dışa taşkın üç apsis yer almaktadır. Ortada konumlanan apsis, yan apsislere kıyasla daha geniş tutulmuştur. Her bir apsisin merkezinde dikdörtgen formlu birer pencere yer almakta olup bu açıklıklar benzer ölçüler göstermektedir. Kilise yapısının batı cephesi, doğal mağara oluşumunun içerisinde yer aldığı için oldukça sade bir düzenlemeye sahiptir. Bu cepheye, önceden mağara içerisinde ibadet amacıyla inşa edilmiş yapının kalıntıları yaslanmış durumdadır. Batı duvarının iç yüzeyinde ise üç bölümlü bir düzenleme göze çarpar; ortada geniş ve derin tutulmuş yuvarlak kemerli bir niş yer alırken, bu nişin her iki yanında sade formlu yuvarlak kemerli kapılar bulunmaktadır. Kilise yapısının kuzeydoğu köşesinde yer alan izlerden, kare planlı bir çan kulesinin varlığı tespit edilmiştir. Yapının erken dönem fotoğraflarında köşe kısmında kısmen

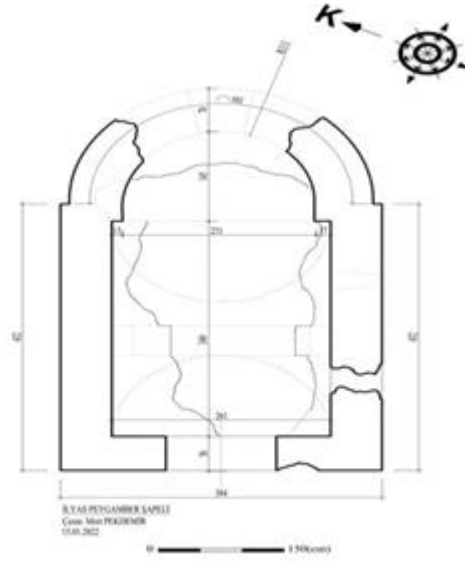
görülebilen bu çan kulesi, günümüze ulaşamamıştır. Bazı araştırmacılar bu kulenin özellikle piramidal çatı örtüsüyle dikkat çektiğini ve üst bölümünün Venedik tarzı çan kulelerini andırdığını ifade etmektedirler.⁹⁴

Peygamber İlyas Şapeli, manastır yapı topluluğunun kuzeyinde konumlanmaktadır. Kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda, tek nefli ve dikdörtgen planlı olarak inşa edilen yapı büyük ölçüde tahrip olmuş örtü sisteminin bir kısmı ve doğu duvarının belirli bölümleri dışında beden duvarlarıyla günümüze ulaşmıştır. (Görüntü 1.11.) Yapıya batıdan, yuvarlak kemerli dikdörtgen bir kapıdan giriş sağlanmakta olup, doğu tarafta içten ve dıştan yarım daire biçiminde apsisle sonlanmaktadır. Mevcut kalıntılar ve eski fotoğraflar, yapının örtü sisteminin iç kısımda beşik tonozla, dış kısmında ise kiremit kaplama ile tamamlandığını ortaya koymaktadır. Giriş kısmından sonra şapelin naos kısmına ulaşılmaktadır. Naos, güney duvarda ve apsiste yer alan pencereler aracılığıyla doğal ışık almaktadır. Naos ile apsis arasında kot farkı bulunmamakta, ayrıca bu bölümleri birbirinden ayıran ikonastasis benzeri herhangi bir mimari unsur mevcut değildir. Mekânın örtü sistemi beşik tonozla sağlanmıştır. Güney cephe doğu duvarında dikdörtgen pencere bulunmaktadır. Kuzey cephede ise pencere ya da herhangi bir açıklık bulunmamaktadır. Doğu apsis içten ve dıştan yuvarlak biçimde dışa taşkın inşa edilmiştir. Fakat apsis duvarı günümüzde yıkılmıştır. Batı cephesinden giriş sağlanmaktadır. Manastırın keşiş hücreleri kuzey güney doğrultuda uzanmaktadır. İdari binalar manastırda iki kattan oluşmaktadır. Kuzey güney doğrultuda manastırın kuzey kısmında yer almaktadırlar. Manastırda yer alan konut kare planlıdır. Aynı zamanda manastır içerisinde bulunan mutfak ve yemekhane kısmı doğu kısımdadır. Geniş dikdörtgen plan şemasına sahiptir.⁹⁵

⁹⁴ Köse, *a.g.t.*, s.58-59.

⁹⁵ Köse, *a.g.t.*, s.78-87.

Görüntü 1.11. Peygamber İlyas Şapeli plan, Trabzon



(Soykan, 2022, s.734)

Kilise Resim Programı: Manastır Kilisesinin resim programı hem iç hem de dış mekan kısmında yer almaktadır. Güney duvarında yer alan yuvarlak kemerlerin yüzeyleri, birbirine dolanmış mavi renkte işlenmiş ikili örgü motifiyle bezelidir. Buna karşın dış cephede herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmaz; bu yüzey tamamen beyaz alçıyla kaplanarak sade bir görünüm kazanmıştır. Duvarın orta bölümünde yer alan fresk, Cennet ve Cehennem tasvirlerinin de yer aldığı bir Mahşer Günü sahnesini konu almaktadır. Deesis kompozisyonunun da dahil edildiği bu anlatım, belirgin bir hiyerarşik düzene göre kurgulanmıştır. Kompozisyonun en üst kısmında yargıç konumundaki İsa betimlenmiş, orta bölümde iyilerle kötülerin ayrılışı sahnelenmiş, en alt kısımda ise Cennet'e kabul edilenlerle Cehennem'e gönderilenlerin tasvirlerine yer verilmiştir. Kısmen tahrip olmuş olan en üst bölümde, gri bulutlarla çevrelenmiş bir alanın merkezinde, kahverengi bir taht üzerinde oturan yargıç İsa betimlenmiştir. İsa'nın bir elinde İncil tuttuğu görülmektedir. Onun her iki yanında ayakta duran iki figür yer almakta olup, sağında Meryem, solunda ise Vaftizci Yahya bulunmaktadır. Bu iki figürün sahnedeki varlığı, günahkârlar adına İsa'ya şefaatte bulunmalarıyla, yani af dilemeleriyle

ilişkilendirilmektedir.⁹⁶ Kilisenin kuzey cephesinde, fresko tekniğiyle Mahşer Günü ve Hetoimasia sahneleri betimlenmiştir. Günümüzde kısmen yıkılmış olan duvarın üst kısmında, ortada taht üzerinde oturan İsa yer almakta; onun sağında Meryem, solunda Vaftizci Yahya ve her iki yanında sıralanmış biçimde tahtlarında oturan altışar havari tasvir edilmiştir. İsa'nın ayaklarının önünden başlayarak duvarın sağ tarafında yer alan ateş gölüne doğru akan alevli bir akıntı resmedilmiştir. Bu sahnenin hemen altında ise Hetoimasia kompozisyonu yer almaktadır.⁹⁷ Peygamber İlyas Şapeli'nin duvarları ve örtü sistemi, neredeyse boşluk bırakılmayacak şekilde kapsamlı duvar resimleriyle süslenmiştir. Şapel içerisinde İsa'nın hayatını konu alan birçok resim programı bulunmaktadır. Bu sahneler arasında İsa'nın vaftizi ve Deesis sahneleri de yer almaktadır. İsa'nın vaftiz sahnesi batı duvarının güney orta bölümünde resmedilmiştir. Kuzey duvar bölümünde Anastasis sahnesi görülmektedir. Bu sahne içerisinde Vaftizci Yahya da yer almaktadır. Peygamber İlyas Şapeli'ndeki duvar resimleri, sistemli bir ikonografik programa sahip olup, kronolojik ve teolojik bir anlatı düzeni içinde yerleştirilmiştir. Genel kompozisyon üç ana tematik bölüme ayrılabilir: İlk bölümde Enkarnasyon ve İsa'nın çocukluk dönemine ait sahneler yer alırken, ikinci kısımda O'nun kurtarıcı kimliği ve gerçekleştirdiği mucizeler vurgulanmaktadır. Son bölüm ise İsa'nın çilesi, ölümü ve dirilişine odaklanmaktadır. Duvarlara yerleştirilen sahnelerin konumlarına bakıldığında, güney duvarın İsa'nın doğumundan sonraki erken dönemine ayrıldığı, kuzey duvarda ise Çarmıh, Anastasis ve Metamorphosis (Başkalaşım) gibi O'nun yaşamının son dönemlerine ilişkin sahnelerin yer aldığı görülmektedir. Batı duvarda ise Vaftiz ve mucizeler gibi sahneler işlenmiştir. Yapının üst kısımlarında ise, Bizans resim geleneğine uygun olarak Göğe Yükseliş, Pentikost, Deesis ve Koimesis gibi konulara yer verilmiştir. Bu fresk programında yalnızca tekil figürlerin yanı sıra On İki Bayram siklusuna ait sahneler de önemli bir yer tutar. Bu bayram döngüsü, İsa'nın Kudüs'e Girişi dışında kalan diğer sahnelerle güney duvarda başlamakta, saat yönünde devam ederek kuzey duvarda sona ermektedir.⁹⁸ Doğu duvarın üst

⁹⁶ Kübra Köse, *a.g.t.*, s.57-60.

⁹⁷ Demet Okuyucu Yılmaz, "Orta Ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum Ortodoks Kiliseleri Figürlü Freskoları Üzerine Bir Değerlendirme", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:55, Erzurum 2015, s.142.

⁹⁸ A. Nazlı Soykan, "Trabzon Vazelon Manastırı Peygamber İlyas Şapeli Duvar Resimleri", *Karadeniz Araştırmaları*, Cilt:XIX, Sayı: 75, 2022, s. 725-730.

kısımında konumlandırılmış olan Deesis sahnesi, yapının liturjik yönelimiyle uyumlu şekilde merkezi bir konumda yer alır. Kompozisyonun merkezinde taht üzerinde oturan Pantokrator İsa tasviri yer almasına rağmen, günümüze yalnızca O'na ait hale parçası ulaşabilmiştir. İsa'nın sağında Theotokos Meryem ile birlikte Eski Ahit peygamberlerinden İlyas, solunda ise Vaftizci Yahya ve Elyesa Peygamber betimlenmiştir. Bu yerleşim, geleneksel Deesis düzeninin yanı sıra, Eski ve Yeni Ahit figürlerinin birlikte sunulması bakımından dikkat çekicidir. Sahne, hem şefaathem de eskatolojik beklenti temasını bir arada sunarak, izleyiciyi ilahi adalet ve kurtuluş kavramları üzerine düşünmeye yönlendirmektedir.⁹⁹ Aynı zamanda şapelin sağ kemeri üzerinde Vaftizci Yahya'ya ait olduğu düşünülen bir figür görülmektedir.

⁹⁹ Soykan, *a.g.m.*, s.728.

İKİNCİ BÖLÜM

BİZANS TASVİR SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA İKONOĞRAFİSİ

2.1. GEÇ ANTİK- BİZANS DÖNEMİ TASVİR SANATININ GELİŞİMİ

Erken Hristiyanlık döneminde imgeler hem putperestliğin sembolü hem de manevi saflığı tehdit eden bir unsur olarak görülmüş; bu nedenle antik sanata karşı temkinli, hatta dışlayıcı bir tavır sergilenmiştir. Hristiyanlığın serbest din olarak 313 yılında Milano Fermanı'yla kabulünün yaşandığı dönemden önce insanların bir araya gelerek sessizce ibadetlerini gerçekleştirdikleri yer olan Dura Europos, özel konutların ibadet alanına dönüştürülmesinin ilk örneğidir. Bu yapının içindeki vaftizhane mekânında yer alan freskler, Hristiyan ikonografisinin ilk figüratif temsilleri arasında yer almakta ve Bizans resim sanatının oluşumuna dair değerli ipuçları taşımaktadır. Yapının içerisinde yer alan duvar resimleri 3. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmekte ve “İyi Çoban”, “Hastanın İyileştirilmesi”, “Suda Yürüme Mucizesi” gibi konular yer almaktadır. Bu temalar, hem Yeni Ahit anlatılarını hem de vaftiz ritüelinin teolojik anlamını yansıtmaktadır. Bu durum, Erken Hristiyan sanatının yalnızca özgün bir inanç sistemini değil, aynı zamanda Hellenistik ve Roma sanat geleneklerini dönüştürerek yeniden yorumladığını ortaya koymaktadır.¹⁰⁰ Erken Bizans resim sanatının üslubunu yansıtan sahneler de figürlerin sadeliği ve anlatının doğrudan aktarıldığı görülmektedir.

Dini konulu sahnelerin gelişim göstermesi Erken Bizans Dönem’inde hem kilise nezdindeki kabulleriyle hem de ikonaklazma öncesi teolojik tartışmalarla doğrudan ilişkilidir. Hristiyan sanatında sembollerin kabulü, çoğu zaman dini tartışmaların merkezinde yer alan metinler üzerinden değerlendirilse de, maddi kültür bağlamında ortaya çıkan en erken veriler, teorik çerçevenin çok öncesine uzanan bir süreci gözler önüne sermektedir. Özellikle 3. ve 4. yüzyıllara gelindiğinde, resimler katakomplarda ve ibadet mekânlarında sessizce yer edinmeye başlamış; fakat,

¹⁰⁰ Brody, L. R., & Hoffman, G. L. *Dura-Europos: Crossroads of Antiquity*, McMullen Museum of Art, Boston College, 2011, s. 67-83.

dönemin yoğun putperestlik tartışmalarına rağmen bu unsurların kullanılmasına dair yazılı bir kaynak oluşmadığı da görülmektedir.¹⁰¹ Hristiyanlığın yayılması ve resmi din haline gelmesinin ardından, bu görsel gelenek bir anda ortadan kalkmamış, aksine yeni bir biçim alarak devam etmiştir.

Erken Bizans Dönemi'nde Hristiyanlık ile dini sanata dahil edilen resimler, hem ibadetin görsel bir aracı hem de Tanrı ile halk arasında manevi bir köprü olarak kabul görmeye başlamıştır. Hristiyanlık öncesi döneme ait tasvir uygulamaları, özellikle Roma paganizminin ritüelinde merkezi bir yer tutmaktaydı. Pagan dönemdeki figüratif ve törensel imgelerin yerini, zamanla kutsal Hristiyan figürlerin –özellikle ikonaların– alması bu devamlılığı göstermektedir. Bu bağlamda ikona, yalnızca Hristiyan dogmanın bir tezahürü görülmemekte, görsel hafızanın sürekliliğini sağlayan kültürel bir araç olarak da işlev görmüştür.¹⁰² Bu dönemde resimlerde figürler, karakteristik olarak gösterilmesinden ziyade olayı aktarma konusuna dikkat çekilmiştir. Bu nedenle yüzlerde mimik sınırlıdır; duygular dışa değil, içe yöneliktir. Gözler orantısız şekilde büyütülmüş, bakışlar sabit ve doğrudan izleyiciye yönelmiştir. Bu, figür ile izleyici arasında fiziksel değil, ruhsal bir temas kurmayı amaçlamıştır.¹⁰³

Orta Bizans Dönem'inin sanat üslubuna bakıldığında resimlerin bir sonraki nesillere bırakılma düşüncesine karşı resmin yapılması ve korunması da yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu düşünceyle kutsal kişilerin resimlerinin yapılması ve bu resimlerin sivil ve dini mimari içerisine girmesiyle meşrulaştırılmaya başlandığı söylenebilir. Bu durum ikona kavramının gelişmesine sebep olmuştur. Gelişim gösteren ikona kavramının iki ana temeli vardır; Bunlardan ilki enkarnasyon oluşumunun dini tasvirler üzerinde temel gerekçesi olduğunun söylenmesidir. Bir diğer unsur yapılan imgelerin tasvir edilen kişiyi temsil etmesi fakat kişinin kendi özünü yansıtmaması olarak gösterilmektedir. 7. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan

¹⁰¹ Ernst Kitzinger, "The Cult of Images in the Age before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, Sayı: 8, 1954, s.85-87.

¹⁰² Mükrim Dirlik, "Bizans İmparatorluğu'nda İkonoklazm Hareketi ve İslam Dininin Etkisi", *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:6, Sayı:1, 2022, s.49-51.

¹⁰³ Hans Belting *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1994, s. 147-149.

ve dini portreleri önemli hale getiren gerçek varlık kavramından arındırıldığı bilinmektedir.¹⁰⁴

I. Justinianus (527–565) sonrası dönem, Hristiyan sembollerinin gündelik hayattaki artan merkezi rolü, Bizans'taki sanatsal ve dini uygulamaların hızla dönüşüm geçirmeye başladığı bir dönemi işaret etmektedir. İmgelerin yalnızca dini ritüellerle sınırlı kalmayıp, halkın günlük yaşamına derinlemesine yerleşmesi, aslında o dönemdeki görsel kültürün yoğunlaşmaya başladığını ve imgelere olan inancın, her zamankinden daha derin bir şekilde toplumsal yapıya işlediğini göstermektedir. Ancak, bu dönemde artan tasvir sanatına yönelik sistematik bir muhalefet gelişmeden önce, yaklaşık iki yüzyıl süren bir tepkisizlik dönemi yaşanmıştır.¹⁰⁵ İkonoklazm, 8. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda ikonaların yasaklanması ve yok edilmesiyle başlayan resmi bir politikayken, ikonofili bu yasaklara karşı gelişen ve ikonaların kutsallığını savunan bir tepkisel harekettir. İkonofili hareketi, ikonoklazm döneminde baskı altında kalsa da varlığını sürdürmüş, ancak asıl gücünü ikonoklazmın sona ermesinden sonra kazanmıştır. Özellikle 787 yılında toplanan İznik II. Konsili ve 843 yılında Ortodoksi Bayramı ile birlikte ikonofili Bizans'ta yeniden egemen anlayış haline gelmiştir. İkonofil düşünürleri, ikonaların Hristiyan inancının bir parçası olarak kutsal kabul edilmesi gerektiğini savunmuşlardır. İkonofil görüşü, imgelerin Tanrı'nın gücünü yansıttığı ve bu imgelerin ruhsal anlamda insanları yücelten bir araç olduğu fikrine dayanıyordu.¹⁰⁶ İki evrede ele alınan İkonoklazma'nın ilk aşaması, 726 yılında İmparator III. Leon'un (717–741) tasvir kullanımını yasaklayan bir ferman yayımlamasıyla başlamıştır. Bu dönem boyunca, imge kullanımına karşı güçlü bir devlet politikası yürütülmüş; bu durum sanatsal üretimi de önemli ölçüde şekillendirmiştir. 787 yılında ise, İmparatoriçe Eirene'nin düzenlediği İznik VII. Konsili ile birlikte ikonaların yeniden kiliselerdeki yerini almasına izin verilmiş, ikonofili görüş dini olarak yeniden güç kazanmıştır. Theodora'nın 843 yılında tasvirlerin ibadette kullanımını yeniden serbest bırakması, Bizans tarihinde “Ortodoksluğun Zaferi” olarak anılan önemli bir dönüm noktası olmuştur. Böylece,

¹⁰⁴ Leslie Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, London: Bristol Classical Press, 2012, s.109-110.

¹⁰⁵ Ernst Kitzinger, “The Cult of Images...”, s.87-88.

¹⁰⁶ Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, 2000, s.115.

yalnızca ikonaların ibadetteki yeri dışında imparatorluk ideolojisinin imgeler üzerinden yeniden inşası da gerçekleşmiştir.¹⁰⁷

İkonaklast hareketin son bulması ile beraber Hristiyan inancının simgesi ikonalar yeniden kabul görmeye başlamıştır. Theotokos, Pantokrator ve aziz portreleri gibi standartlaşmış ikonografik temalar, Orta Bizans Dönemi'nin ürünüdür.¹⁰⁸ Bizans ikonalarındaki kompozisyon, genellikle simetrik ve merkezi bir düzene dayanır. Bu kompozisyonlar, hem estetik hem de dini anlam taşır. İkonaların tasarımında kullanılan simetrik düzen, bir yandan doğanın düzeyinde var olan dengeleri ve huzuru, diğer yandan Tanrı'nın yüceliğini simgelemektedir. Üslup açısından bakıldığında, Orta Bizans resmi, erken dönemin stilize, soyutlayıcı anlatımını terk etmeden daha fazla hacim ve doğallık kazanmaya başlamıştır. Figürlerin bedenlerinde ve giysilerinde modelajın belirginleştiği, ışık-gölge kullanımının daha gelişmiş olduğu görülür. Bu sayede figürler artık yalnızca düz yüzeyler üzerine yerleştirilmiş ruhani simgeler değil, aynı zamanda mekâna ait, fiziksel hacme sahip varlıklar gibi algılanır.¹⁰⁹

Geç Bizans Dönemi, Paleologoslar dönemi olarak da bilinmektedir. Bu dönemde resim sanatında belirgin stil değişimleri yaşanmıştır. Bu dönemin resim sanatı, özellikle fresk ve mozaiklerde, figürlerin yüz ifadelerinde belirginleşen duygusal yoğunluk, dramatik ışık-gölge kullanımı ve doğal çevreye yer verme eğilimiyle tanımlanabilir. Sanatçılar artık figürleri yalnızca ilahi varlıklar olarak değil, aynı zamanda insani özelliklerle donatılmış bireyler olarak betimlemeye yönelmişlerdir. Bu yaklaşım, özellikle dramatik dinsel sahnelerde figürlerin ruhsal durumlarını ve içsel yaşantılarını daha güçlü biçimde izleyiciye aktarmayı hedeflemiştir.¹¹⁰ Ayrıca bu dönemde kompozisyonlar daha yoğun, figürler ise dar mekanlara sıkıştırılmış biçimde düzenlenmiştir. Mekansal derinlik kullanımı hâlâ sınırlı olsa da, perspektife benzer etkiler yaratmak amacıyla mimari arka planlar daha karmaşık hale getirilmiştir. Geç Bizans sanatında dikkat çeken bir diğer üslup özelliği de, figürlerin ince uzun beden oranları, sıkıştırılmış kıvrımlı giysiler ve

¹⁰⁷ Mükrim Dirlik, "Bizans İmparatorluğu'nda...", s. 48.

¹⁰⁸ Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, University of Toronto Press, 1986, s.160-165.

¹⁰⁹ Cormack, *a.g.e.*, s.120-128.

¹¹⁰ Anthony Cutler, "Late Byzantine Art and the Palaiologan Renaissance." In *The Cambridge History of Byzantium*, ed. Jonathan Shepard, Cambridge University Press, 2020, s. 187-190.

abartılı yüz ifadeleriyle temsil edilmesidir. Bu durum, sanatçının anlatımı psikolojik ve teatral hale getirme isteğiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu dönemde resim sanatı, yerel atölyelerin gelişimiyle daha bölgesel üslupların doğmasına yol açmıştır.¹¹¹

2.2. BİZANS TASVİR SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA’NIN BAŞLICA TEMSİLLERİ

Erken Dönem Hristiyanlık’ta üstlendiği misyon itibarıyla Vaftizci Yahya, Bizans ikonografisinde oldukça önemli bir konuma sahiptir. Vaftizci Yahya’nın çok katmanlı kimliği, farklı sanatsal yaklaşımlar ve teolojik vurgular doğrultusunda çeşitli biçimlerde yorumlanmıştır. Onun çileci yaşamı, çölde geçirdiği zaman, hayvan postundan yapılan giysisi ve çekirge ile baldan oluşan beslenme tarzı, tasvirlerinde sürekli tekrar eden sembolik öğelere dönüşmüştür. Bu ikonografik öğeler, Bizans toplumunun kutsal olanla kurduğu ilişkiyi şekillendiren anlatıların görsel bir yansıması niteliğindedir.¹¹²

Erken Bizans döneminde, Vaftizci Yahya genellikle İsa’nın vaftizini gerçekleştirdiği sahnede, ya da yalnız başına çölün ortasında tasvir edilmiştir.¹¹³ Çöl manzarası, onun ermişlik ve yalnızlıkla özdeşleşen bir figür olarak tanımlanmasını simgelemektedir. Aynı zamanda Vaftizci Yahya’nın ellerinde genellikle bir kadeh veya vaftiz için kullanılan bir kap yer almaktadır. Bu objeler, onun kutsal bir figür olarak Tanrı’nın mesajını iletme için kullandığı araçlardır.¹¹⁴ Bu bölümde, Vaftizci Yahya’nın temsilini gösteren sanat türlerini, dini ve sembolik anlamlarının Bizans tasvir sanatını nasıl etkilediği irdelenecektir.

Vaftizci Yahya, Bizans mozaik sanatı, fresklerde, el sanatlarında ve plastik eserlerde sıklıkla merkezi bir figür olarak yer almış, özellikle kutsal mekânların apsislerinde ve nartekslerinde sergilenen kompozisyonlarda Hristiyanlığın önemi vurgulanmıştır. Vaftizci Yahya’nın da öncülüğünü yapmasıyla şekillenen Erken

¹¹¹ Dimitris Tsougarakis, *The Cultural Legacy of Byzantium in the Eastern Mediterranean*. Routledge, 2018, s. 50-58.

¹¹² Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton University Press, 2000, s.83-95.

¹¹³ John Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, London: Phaidon Press, 1992, s.45.

¹¹⁴ Leslie Brubaker ve John Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era c. 680–850: A History*, Cambridge University Press, 2011, s.200-210.

Hristiyanlıkta, vaftiz uygulaması özellikle kilise hiyerarşisi içinde merkezi bir ritüel haline gelmiştir. Vaftizin yalnızca piskoposlar tarafından gerçekleştirilmesi, bu kutsal ayinin taşıdığı dini otorite ve önemi göstermektedir. Bu durum, vaftiz törenlerinin mimari bağlamda da şekillenmesine yol açmıştır; çünkü vaftiz binaları, piskoposların ikamet ettiği veya görev yaptığı kiliselerin yakın çevresinde konumlanarak, ritüelin hem toplumsal hem de mekânsal olarak merkezileşmesini sağlamıştır. 4.yüzyıldan 6. yüzyıla kadar uzanan dönemde, en ücra köylere kadar vaftiz hizmetini götüren gezgin piskoposların varlığı, Hristiyanlığın yayılımı ve örgütlenmesinde kilise otoritesinin esnek ama etkin bir biçimde işlediğini göstermektedir. Bu durum, vaftiz ritüelinin sadece kişisel bir inanç ifadesi değil, kilisenin merkezîyetçi yapısının ve dini düzenin korunmasının da bir aracı olduğunu ortaya koymaktadır.¹¹⁵

2.2.1. Mozaik Sanatında Vaftizci Yahya Tasvirleri

En erken tarihli Vaftizci Yahya'nın görüldüğü sahnelerden biri 5. yüzyıla tarihlendirilen Ravenna kentinde yer alan Neon (Ortodokslar) Vaftizhanesi'nde yer alan vaftiz sahnesidir. (Görüntü 2.1) Erken Dönem Bizans mozaiklerinde Vaftizci Yahya'nın betimlendiği sahnelerden biri olan Ravenna'daki Neon Vaftizhanesi, ikonografik ve litürjik bağlam açısından önemli bilgiler sunmaktadır. Bu yapının kubbesinde yer alan mozaikte İsa'nın vaftizi sahnesi işlenmiş olup, İsa figürü çıplak şekilde ve utanma ifadesi barındırmayan doğal bir duruşla tasvir edilmiştir. Bu ikonografik özellik, erken Hristiyan dünyasında yaygın olan vaftiz geleneğiyle doğrudan ilişkilidir. Sahneye bakıldığında İsa, ayakta ve çıplak bir biçimde, nehrin içinde betimlenmiştir. Vücudu doğrudan izleyiciye dönük olarak verilmiştir ve bu çıplaklık hem sembolik hem de litürjik anlam taşır. Vaftizci Yahya, sahnenin sol tarafında yer alır ve İsa'nın başına elini uzatmış şekilde görülür. Genellikle çöl giysileri giymiş, uzun saçlı ve sakallı olarak betimlenmiştir. Bu duruşuyla vaftiz anını yöneten kutsal figürdür. İsa'nın sağ tarafında ise bir nehir tanrısı figürü, suyun kişileştirilmiş hali olarak diz çökmüş şekilde yer alır. Bu figür, pagan ikonografiden alınmış klasik bir motiftir ve Erken Hristiyan sanatı içinde hâlâ klasik etkilerin sürdüğünü gösterir. Nehir tanrısı, kimi zaman omzunda bir testi taşıırken tasvir edilir;

¹¹⁵ Ayşe Aydın, Kilikya ve İsaurya Bölgesi Vaftiz Yapıları, *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt: 15, Sayı:1, 2006, s.4.

bu testiden su akıyor gibi gösterilerek nehrin hareketi betimlenir. Kompozisyonun dış çemberinde ise on iki havari, ritmik bir hareketle dairesel bir düzen içinde yürür hâlde tasvir edilmiştir. Bu, Hristiyan cemaatinin birliğini ve vaftizle başlayan yeni yaşamı simgelemektedir. İsa'nın günahsızlığı, ilk insan Adem'in masumiyetine dönüşün ve yeni bir ruhsal doğuşun simgesidir.

Görüntü 2.1 Vaftiz sahnesi, Neon Vaftizhanesi Ravenna, 5.yy



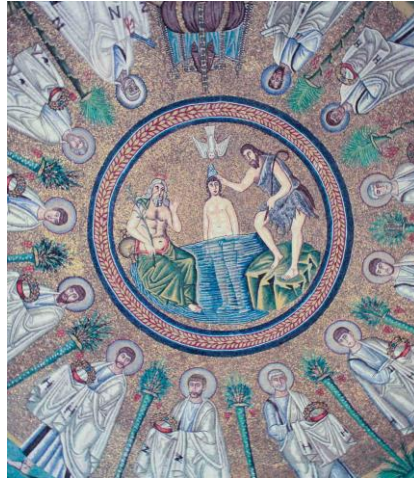
(<https://www.thebyzantinelegacy.com/neonian-baptistery>, 2024)

Vaftiz olacak kişilerin suya çıplak olarak girdikleri ve mesh edildikleri, 2. yüzyıl sonlarına tarihlenen Apostolik Gelenek adlı metinde açık bir şekilde belirtilir: “Suda çıplak olarak dursunlar” ve “hiç kimse yanında yabancı bir nesneyle suya inmesin”. Erken Hristiyanlık dönemine ait metinlerden Apostolic Tradition’ın 25. bölümü, vaftiz ritüelinin yapısını ve önemini detaylı biçimde ortaya koymaktadır. Bu kaynak, suya üç kez daldırma, ilahi adlarla vaftiz etme ve meshetme gibi uygulamalarla, vaftizin hem ruhsal hem de törensel yönünün güçlü bir şekilde kurumsallaştığını göstermektedir. Bu anlayış, Mopsuestialı Theodoros’un ifadesiyle, “Adem’in başlangıçta çıplak olup utanmaması” anlayışına dayandırılmıştır; kıyafet, ölümlülüğün ve günahın bir göstergesi olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla, İsa’nın çıplak olarak betimlenmesi hem onun insani doğasını hem de yeni bir ruhsal doğuşu temsil ederken, Vaftizci Yahya figürünün sade biçimiyle bu anlatının tamamlayıcı ögesi olduğu görülmektedir. Bu sahnelerde Yahya’nın duruşu, sade giysileri ve

merkezdeki rolü, Erken Hristiyan vaftiz pratiğini hem teolojik hem de görsel düzlemde yansıtır.¹¹⁶

Ravenna kentinde bulunan Bizans Erken Döneme tarihlendirilen bir diğer önemli vaftizhane Arienler Vaftizhanesi'dir. Vaftizhane Ostrogot kralı Theodoric (493-526) döneminde inşa edilmiştir. Ravenna'daki Arian ve Neon Vaftizhanelerinde yer alan İsa'nın Vaftizi sahneleri, yalnızca ikonografik benzerlikleriyle değil, sahnenin mekânda konumlandırılışı bakımından da ikonografik farklılık gösterir. Burada bulunan vaftiz sahnesi günümüze ulaşan iyi durumda vaftiz sahnelerinden birini barındırmaktadır. 5.-6. Yüzyıl vaftiz sahnelerine uygun olarak İsa'nın sakalsız ve genç tasvir edildiği görülmektedir. Sahnenin sol tarafında yer alan Vaftizci Yahya elini İsa'nın başı üzerine uzatmaktadır. Ayakta duran Yahya 7. yüzyıldan sonra İsa'dan daha yüksek seviyede ve elini İsa'nın başına doğru uzattığı örnekler karşımıza çıkmaktadır.¹¹⁷ Vaftizci Yahya bu sahnelerdeki rolü üzerinde durulduğunda figüratif bir unsur olmasının ötesinde vaftiz ritüelini yönlendireni sahnenin kutsallığını vurgulayan ve izleyici ile İsa arasında ilişki kurulmasına neden olan merkezi bir figür olarak görülebilir. (Görüntü 2.2)

Görüntü 2.2 Vaftiz, Arian Vaftizhanesi, Ravenna, 5.-6.yy



(<https://italiannotes.com/arian-baptistery-ravenna>,2024)

¹¹⁶ Annabel Jane Wharton, "Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna", *The Art Bulletin*, Cilt: 69, Sayı: 3, 1987, s.362.

¹¹⁷ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, Volume 1, New York Graphic Society Ltd, London 1971, s. 128-134.

Özellikle Arian Vaftizhanesi'nde Yahya'nın elinde bir kâse tutmak yerine elini doğrudan İsa'nın başına yerleştirmesi, vaftiz ritüelinin özünü doğrudan beden aracılığıyla aktardığını göstermektedir. Bu temas, Kutsal Ruh'un inişi ile birlikte, ritüelin Tanrısal geçerliliğini vurguladığı söylenebilir. Neon Vaftizhanesi'nde sahnenin yöneliminin yeni iman edenlere dönük olması, Vaftizci Yahya figürünü aynı zamanda yeni inananlara aracılık eden, rehberlik eden bir kutsal figür olarak konumlandırır. Bu da onu sadece vaftiz eden kişi değil, imanın geçişini yöneten peygamber rolüne taşımaktadır.¹¹⁸

Erken Bizans Dönemine tarihlenen Anadolu ve İtalya'daki mozaik örnekleri incelendiğinde, Vaftizci Yahya'nın figüratif temsillerinin sınırlı olduğu görülmektedir. Bunun temel nedenleri arasında, ikonografik anlatının henüz gelişmemiş olması, yerel aziz kültlerinin Yahya figürünü geri planda bırakması ve vaftiz sahnelerinin daha çok doğuya özgü teolojik anlatılarda yoğunlaşması gösterilebilir. Roma'daki Lateran Vaftizhanesi'nde olduğu gibi nadir örneklerde ise Yahya figürü, genellikle İsa ile birlikte betimlenmekte ve litürjik mekân bağlamında anlam kazanmaktadır.

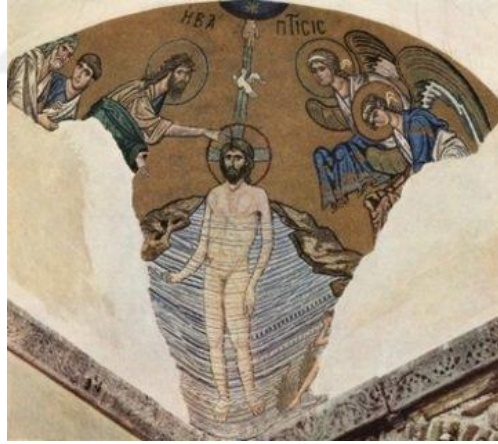
Atina yakınlarındaki Daphni Manastırı'nın kilisesinde yer alan 11.yüzyıla tarihlendirilen Vaftiz sahnesi, Orta Bizans Dönemi'nin (özellikle Komnenos hanedanı dönemi) mozaik sanatına ait en güçlü örneklerden biridir. Kompozisyon, tromp içinde doğu cephesinde, mimari yerleşimiyle uyumlu biçimde kurgulanmış ve izleyicinin yukarıdan aşağıya bakış yönüne göre anlam kazanacak şekilde tasarlanmıştır. Sahnenin merkezinde yer alan İsa, dizlerine kadar Ürdün Nehri'ne gömülmüş şekilde, frontal bir duruşla resmedilmiştir. (Görüntü 2.3.) Doğal anatomiye uygun bir biçimde betimlenen bedeni, insani kırılğanlığı ve aynı zamanda ilahi sadeliği vurguladığı söylenebilir.¹¹⁹ Sahnenin üst kısmında yer alan sahnede göksel alemle yeryüzü arasında doğrudan bir bağlantı kurulmaktadır. Gökyüzünden inen ışınlar, Kutsal Ruh'un güvercin formunda İsa'nın başına doğru yönelmesini sağlamaktadır. Bu, Bizans sanatında Teslis inancının görsel temsili olarak sıkça kullanılan bir kurgudur.

¹¹⁸ Wharton, *a.g.m.*, s. 370.

¹¹⁹ Liz James, *Mosaics in the Medieval World*, Oxford University Press, 2017, s.219.

Daphni mozaiklerinde gözlemlenen klasikçi eğilim, bu sahnede de güçlü biçimde hissedilir. Figürlerin oranları dengeli, yüz hatları belirgin ve ifadeleri dingindir.¹²⁰ Özellikle İsa'nın bedeni, Antik Yunan sanatına özgü natüralist bir anlayışla işlenmiş, “yeniden doğmuş klasik beden” anlayışına örnek teşkil etmektedir. Bu yaklaşım, 11. yüzyıl Bizans sanatının yeniden klasik formlara yönelişini temsil eden bir eğilim olarak değerlendirilir. Arka planın tamamen altın mozaikle kaplanmış olması ise mekânı dünyevi olandan ayırır ve sahneye zamansızlık, ilahi ışık ve kutsallık hissi katar. Bu kullanım, Bizans mozaik sanatında “mistik arka plan” geleneğinin tipik bir göstergesidir. Daphni Manastırı'nda bu mozaik sahne, kubbeye doğru yükselirken izleyicinin bakış açısına göre dramatik bir perspektif yaratmaktadır. Vaftiz, özellikle Bizans mimarisinde baptisterion (vaftizhane) ile ilişkili bir tema olmasına rağmen burada kilisenin merkezine yerleştirilmiş, böylece her ziyaretçinin yukarıya bakarak ilahi arınmayı hatırlaması sağlanmıştır. Mozaik, bu anlamda mekânla bütünleşen bir öğretici imgeye dönüşür.¹²¹

Görüntü 2.3. Vaftiz sahnesi, Daphni Manastır Kilisesi, Yunanistan, 11.yy



(<https://helenmilesmosaics.org/ancient-mosaics/byzantine-mosaics-of-daphni-monastery/>, 2025)

11. yüzyılda inşa edilen Yunanistan'ın, Distomo kasabası yakınlarında yer alan Hosios Loukas Manastırı, Orta Bizans Dönemi'nin en iyi korunmuş ve ikonografik programı en zengin yapılarından biridir. Kilisenin narteksinde yer alan

¹²⁰ Maguire, *a.g.e.*, s.58–60.

¹²¹ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston: Harvard University Press, 1948, s.108–112.

mozaik döngüsü içinde, İsa'nın Vaftizi sahnesi, hem teolojik anlamı hem de sanatsal derinliğiyle dikkat çekmektedir. Bu sahne, Vaftizci Yahya'nın Bizans ikonografisinde hem eylem figürü hem de teolojik aktarıcı olarak nasıl kurgulandığını gösteren en dengeli örneklerden biridir. Kompozisyonun merkezinde yer alan İsa, dizlerine kadar Ürdün Nehri'ne girmiş halde, hale ile çevrili olarak ön cepheden betimlenmiştir. Figürün çıplak bedeni, günahsızlığını ve ilahi doğasını sembolize ederken, ikonografik olarak da çarmıh öncesi masumiyetin ifadesidir.¹²² İsa'nın beden hatları detaylı ve anatomiye uygun biçimde işlenmiş, su içindeki kıvrımlar stilize dalgalarla gösterilmiştir. Vaftizci Yahya, kompozisyonun sol tarafında, bir kayanın üzerine basarak İsa'ya doğru eğilmiş halde tasvir edilmiştir. Sağ elini İsa'nın başına doğru uzatmakta, sol elinde haç tutmaktadır. (Görüntü 2.4) Bu pozisyon, onun yalnızca vaftizi gerçekleştiren kişi ve Tanrı'nın yeryüzündeki habercisi olduğunu gösterir.¹²³ Yahya'nın tunik üzerine giydiği kaba kumaştan yapılmış koyu renk giysi, çöl peygamberliği ile çileci yaşam tarzını ikonografik olarak işaretler. Kompozisyonun sağında yer alan melek grubu, ellerinde İsa'nın sudan çıktıktan sonra giymesi için kıyafetleri tutarak beklemekte ve litürjik bir hazır bulunuş sergilemektedir. Bu melekler, vaftizin yalnızca tarihsel bir olay değil, sürekli tekrar eden kutsal bir ritüel olduğunu vurgular.¹²⁴ Ürdün Nehri, alt bölümde su tanrısı benzeri bir figürle kişileştirilmiştir, klasik gelenekten gelen bu unsur, Erken Bizans mozaik sanatında görülen pagan ikonografinin Hristiyanlığa adapte edilme örneklerindendir. Hosios Lukas mozaikleri, kompozisyonel düzen, renk dengesi ve figüratif anlatım açısından Orta Bizans'ın olgun üslubunu temsil eder. Figürler, dikey eksenle hiyerarşik biçimde sıralanmıştır; İsa'nın merkezi konumu ve halesi, ilahi kimliğini pekiştirir. Yahya'nın yüzü sert ve odaklıdır, bu ifade onun peygamberlik sorumluluğunun yansımasıdır. Meleklerin nazik duruşları ise ilahi huzur atmosferi yaratır. Sahne, arka planda altın mozaik zemin üzerine kuruludur. Bu, Bizans sanatında göksel gerçekliğin ifadesidir. Altın arka plan, figürleri dünyevi bağlamdan ayırır ve ilahi olayın evrensel düzlemde yaşandığını ima eder. Mozaik, Hosios Lukas kilisesinin kubbesine geçiş tromp üzerinde yer almakta, yukarıdan aşağıya bakan izleyicinin görüş hattında kalacak biçimde tasarlanmıştır. Bu yerleşim, dini içeriği

¹²² Cormack, *a.g.e.*, s.125.

¹²³ Demus, *a.g.e.*, s.117–118.

¹²⁴ Maguire, *a.g.e.*, s.60–64.

izleyiciye aktaracak en güçlü görsel mekânı oluşturur. Hem mimari yerleşim hem de ikonografi, inanan kişiyi vaftiz ritüelinin bir parçası olmaya davet etmektedir.

Görüntü 2.4 Vaftiz, Hosios Loukas Manastır Kilisesi, 11.yy



(<https://www.flickr.com/photos/byzants/52859313925/>, 2025)

11. yüzyılda Bizans İmparatoru Konstantinos IX. Monomakhos ve İmparatoriçe Zoe'nin desteğiyle inşa edilen Yunanistan'ın Sakız Adası'nda yer alan Nea Moni, yalnızca mimari açıdan değil, ikonografik ve estetik açıdan da Orta Bizans sanatının yüksek stilini temsil eden önemli bir merkezdir. Kilisenin iç dekorasyonunda yer alan mozaik döngüsü, hem İsa merkezli yapısı hem de aziz ve peygamber figürlerinin içselleştirilmiş temsilleriyle, Komnenos öncesi sanat anlayışının özgün bir örneğini sunmaktadır. Bu bağlamda, Vaftizci Yahya figürü, Vaftiz sahnesinde dikkat çekici bir rol üstlendiği görülmektedir. Kilise naosunda yer alan Vaftiz sahnesi, geleneksel Bizans ikonografisine uygun olarak betimlenmiştir: İsa merkezde su içinde durmakta, Vaftizci Yahya ise sağ yanda bir kaya parçasının üzerinden sağ elini İsa'nın başına uzatmaktadır. Yahya'nın yüz ifadesi, dramatik olmaktan çok sakinidir. Bu sakinlik, onun ruhani iç barışı ve görev bilinciyle ilişkilendirilmektedir. Yahya'nın elbisesi detaylı bir şekilde işlenmiştir: Mozaikteki dokular, hayvan postundan yapılmış giysisinin sertliğini taklit edercesine taşların seçimiyle vurgulanmıştır.¹²⁵ Bu giysi, onun hem çöl yaşamına hem de dünyevi olanı reddedişine görsel bir göndermedir. Kompozisyonun alt kısmında yer alan Ürdün

¹²⁵ André Grabar, *L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique*, Paris: Collège de France, Institut d'Études Byzantines, 1953, s.147.

Nehri, çoğu erken örnekte olduğu gibi kişileştirilmiş değildir; aksine, doğa daha soyut bir biçimde kutsanmış mekân olarak yansıtılmıştır. Bu tercih, Nea Moni'nin genel mozaik programındaki daha manevi ve soyut anlatım anlayışı ile uyumludur. ¹²⁶ Nea Moni'deki Vaftiz sahnesi, naous güney nişi içerisine yerleştirilmiştir. (Görüntü 2.5.) Kompozisyonda Vaftizci Yahya, İsa'nın sağ tarafında, hafif eğilmiş bir duruşla dua etmektedir. Ellerini göğsüne yakın bir konumda birleştirmiş, bedeni ince ve kemiklidir. Yahya'nın duruşu, ikonografide “fiziksel çileciliğin manevi otoriteyle birleşimi” olarak değerlendirilen klasik bir duruştur. ¹²⁷ Nea Moni'deki figür, dramatik bir teatralite barındırmaz; tam aksine, ölçülü bir asaletle resmedildiği söylenebilir. Bu, duygu yerine ruhsal yoğunluk taşıyan bir ifade tarzının tercih edildiğini gösterir. Özellikle yüz hatlarında kullanılan tonlama, onun içsel dinginliğini ve İsa'ya yönelik saf inancını güçlendirir. Bu durum, sahnenin izleyici üzerinde doğrudan bir etki kurmasını sağlar: Yahya, yalnızca bir aziz değil, dua eden insanın prototipi haline gelir. ¹²⁸

Görüntü 2.5. Vaftiz, Nea Moni Kilisesi, 11.yy



(<http://www.gezialemi.com/geziayrinti.asp?ID=558&SAYFA=2>, 2025)

Günümüzdeki ismi İstanbul Fethiye Cami olan Pammakaristos Manastırı 14.yüzyıla tarihlendirilmektedir. Palaiologoslar dönemine ait olan yapının güneydoğu duvarında bulunan Vaftiz mozaïği, 14. yüzyıl Bizans sanatının önemli

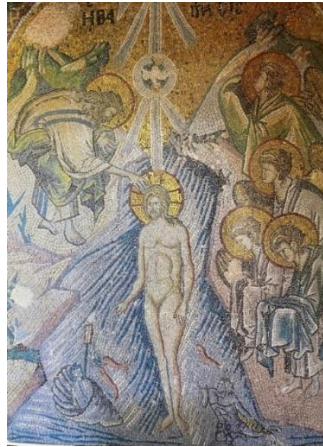
¹²⁶Richard Krautheimer, *Three Christian Capitals: Topography And Politics*, University Of California Press, Berkeley 1986, s.290.

¹²⁷ Annabel Jane Wharton *Art of Empire: Painting And Architecture of the Byzantine Periphery*, Penn State Press, 1995, s.228.

¹²⁸ Henry Maguire, “The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading”, *Dumbarton Oaks Papers*, Sayı:46, 1992,

örneklerinden biridir. Mozaikte, İsa'nın vaftiz edilme anı büyük bir titizlikle işlenmiştir. İsa, Ürdün Nehri'nde çıplak bir şekilde, ayakta dururken, Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edildiği an tasvir edilmiştir. Vaftiz sahnelerinde gösterilen İsa'nın Tanrı tarafından onaylanması ve Hristiyanlık inancı gereği vaftizin yapılması ritüeli kutsallığı vurgulamaktadır. (Görüntü 2.6.) Vaftizci Yahya figürü, geleneksel ikonografide olduğu gibi, İsa'yı vaftiz etmek üzere elini İsa'nın başına uzatırken, güvercin figürü, Kutsal Ruh'un vahiy anını simgelediği önceki dönemlerde görülen vaftiz sahneleriyle benzer olduğunu göstermektedir. Mozaikte dikkat çeken bir diğer detay ise nehrin antropomorfik bir figür şeklinde tasvir edilmesidir. Bu figür, erken Hristiyan sanatında da görülen bir özelliktir ve suyu temsilen kutsal bir varlık olarak yer alır. Bu mozaikteki personifikasyon nehir figürü, bazı kaynaklarda "Nehir Tanrısı" olarak tanımlanırken, bazılarında "Suyun kişileştirilmesi" veya "Nehir Tanrıları" arasında yer aldığı vurgulanır.¹²⁹ Dönemin sanatsal üslubunda görülen yeniden doğuş etkilerini de yansıttığı söylenebilir. 1261 yılında Bizans İmparatorluğu'nun tekrar başkent olarak İstanbul'a dönmesi ve Paleologos hanedanının egemenliğiyle başlayan bu dönem, sanatta gök ve dünyevi arasındaki sınırların giderek daha da belirsizleştiği, dini anlatımların yoğunlaştığı ve ikonografi ile estetiğin daha doğal bir ifadeye kavuştuğu bir evredir. Bu nedenle burada yer alan vaftiz sahnesinde figürlerin yüz ifadelerinin belirginleşmesi, ışık-gölge hareketleri ile olay anının vurgulanması dönemin sanatsal üslubunu en iyi şekilde yansıtmaktadır.

Görüntü 2.6. Vaftiz sahnesi, Pammakaristos Kilisesi, 14.yüzyıl



(Cimok, 2001, s.106.)

¹²⁹ Demus, *a.g.e.*, s.112-114.

Bizans İmparatorluğu için Meryem'den sonra gelen ikinci önemli aracı İsa'yı vaftiz etmiş kişi olan Yahya'dır. Hem son peygamber olması hem de İsa'nın arkadaşı olarak görülmektedir. Bu sebepten dolayı Vaftizci Yahya figürü Bizans sanatında "Deesis" sahnesinde Meryem ve İsa ile yan yana gelmekte ve mahşer gününde tüm ölümlüler adına İsa'dan şefaet dilemektedir. 11.yüzyılda Eukaita piskoposu Ioannes Mavropos'un yazdığı şiirde Meryem'in ve Yahya'nın İsa'ya yakarışları ve konuşmaları şu şekilde gerçekleşmiştir:

*‘İsa'nın ayaklarına kapnmış olan İmparatorun bağışlanması için;
İmparatorun ağzından/ sen beni yaratıkların efendisi olarak
görevlendirdin/ ve benim yoldaşım kölelerin/ (ama) ben kendimi günahın
kölesi olarak buldum/ Tanrım, (benim) yargıcım, beni cezalandırmadan
korkarım. Tanrı Anası'nın ağzından/ Senin annen, bir bakire, sana
yalvarıyor oğlum/ bu adam senin elinden çıkmıştır, ve şimdi senin
yarattıkların, senin başarılarına karşı günah işlemek tehlikesiyle karşı
karşıyadır/ Senden başka Tanrı olmadığını bilir. Onu bağışla.
Prodromos'un (öncü) ağzından/ O merhametli birisiydi. Onu bağışla/ Bir
yaratık günaha itilmiş/ Yine de sana inancını inkar etmemiş./ Ey yüce
olan, bırak inancı onu korusun. İsa'nın ağzından/ Bir ananın ve bir
arkadaşın aracılık etmesinin onuru, beni etkiledi ve gönüllü olarak razı
etti/ Ey inançlı köle, onlara şükranlarını sun, ve tanrının mutluluğuna
katıl.’”*

Ölenler için İsa'dan şefaet dilenmesinin kökeni, son yargı inancına dayanmaktadır. Bu inanç genellikle, kompozisyonun merkezinde yargı tahtında oturan İsa'nın, her iki yanında ona hafif dönerek dua eder pozisyonda betimlenen Meryem ve Vaftizci Yahya ile birlikte yer aldığı 'Deesis' sahneleriyle tanımlanmaktadır. Deesis, kutsal aracılık kavramının en açık şekilde gösterildiği sahnedir. Bizans sanatında bu sahnelerin bir anlamı Meryem ve Yahya'nın tüm insanlar adına af dilemesinin yanında onların Tanrı'nın kutsallığına tanıklık etmeleridir. Deesis sahnelerinde sadece Meryem ve Yahya figürleri İsa'nın yanında

yer almamaktadır. Sahnede melekler, havariler ve melekler ordusu da görülebilmektedir.¹³⁰

Deesis sahneleri farklı kompozisyonlar altında üç ana grup altında gösterilmektedir. Bu gruplar aracılık, paraklesis, şahitlik gruplarıdır. Bir tasvirin Deesis olarak adlandırılması için belli başlı figürlerin olması gerektiği bilinmektedir. İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri ön planda tutulan figürlerdir. Sahnede figürlerin hiyerarşik bir düzende sıralanmakta olduğu görülmektedir. Aracılık teması olarak gösterilen Deesis sahneleri, başkent Konstantinopolis kiliselerinde Şükran Ayini'nin kutlandığı kilisenin apsis ve bema bölümlerinde yer almamakta sadece naos veya narteks kısımlarda yer almaktadır. Bizans İmparatorluğu'nda mezar şapellerinde görülen aracılık teması tasvirleri kurtuluş için şefaet dilemesi açısından seçilen bir konu olduğu anlaşılmaktadır. Bu tema 11.yüzyılda yaygınlaşmış, litürjide kullanılmıştır. Paraklesis temalı Deesis sahneleri tek sahne olarak 12.yüzyılın ortalarında çıkmıştır. Şahitlik temalı Deesis sahnelerinde merkezde İsa figürü yer almaktadır. Yanında ise çoğunlukla Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri tasvir edilmiştir. Bu tema daha çok Erken Bizans dönemi sahneleri olarak kabul edilmektedir. Şahitlik teması İsa'nın enkarnasyonunu ve onun doğasına şahitlik etmektedir. Aracılık ve şahitlik temalarını birbirinden ayıran temel özellikler figürlerin beden dili ve el hareketleridir. Şahitlik teması 10.yüzyıldan sonraki dönemlerde tek temalı sahne olarak yer almak yerine aracılık teması ile birleşerek Büyük Deesis sahnesinin temeli atılmıştır. Kapadokya'da Kapalı Yunan haçı planlı kiliselerde doğu bölümü resim programında aracılık teması birleşerek Büyük Deesis sahnelerinin ikonografik gelişimi oluşmaya başlamıştır.¹³¹

Bizans Dönemi'ne ait ve günümüze gelebilen en erken tarihli Deesis sahnesi 6.yüzyıla ait Sina Dağında bulunan Azize Katherina Manastırı mozaigidir. (Görüntü 2.7.) Fakat mozaikte farklı olarak İsa burada kuzu olarak tasvir edilmektedir. Yuhanna İncili'nin 1. bölüm 29. babında¹³² geçen "Tanrı Kuzusu" ifadesi İsa'nın kurban edilmesi, insanlığın günahlarının kefareti olarak yorumlanmış ve Erken

¹³⁰ Engin Akyürek, *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996, s.122-126.

¹³¹ Nergis Ataç ve Mustafa Sacit Pekak, "Bizans Sanatında Deesis Sahnesi", *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, Sayı: 151, 2016, s.145-149.

¹³² Yuhanna 1:29: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"

Hristiyanlık döneminde özellikle sanat alanında kuzu sembolü İsa'nın en yaygın meteforlarından birisi olmuştur.¹³³

Görüntü 2.7. Deesis sahnesi, Azize Katherina Manastır doğu duvarı, 6.yüzyıl



(Ataç ve Pekak, a.g.e. , s.153)

İstanbul'da yer alan Ayasofya'nın güney galerisine yerleştirilmiş olan Deesis mozaik paneli, Bizans sanatında yalnızca ikonografik bir dönüm noktası değil, duygu temsiline dayalı anlatımın doruk noktalarından biri olarak da kabul edilir. (Görüntü 2.8.) Yaklaşık 1261 yılına tarihlenen bu mozaik, Latin işgalinin sona ermesiyle birlikte Ayasofya'nın yeniden Ortodoks ibadetine açılması sonrasında yapılmış ve bu bağlamda hem siyasi hem de teolojik bir mesaj taşıyan şefaet ikonografisinin merkezi örneklerinden biri haline gelmiştir. Mozaikte merkezde yer alan İsa Pantokrator figürü, sakin ama otoriter bir duruşla betimlenmiştir. İsa'nın sağında Meryem, solunda ise Vaftizci Yahya yer almaktadır. Sahnede her iki figür de İsa'ya doğru hafif eğilmiş, orans pozisyonunda yerleştirilmiştir. Yahya'nın bu pozisyonundaki yerleşimi, yalnızca sahnede sembolik bir rol üstlendiğini değil, aynı zamanda eskatolojik bir misyon taşıdığını da gösterir: O, Son Yargı öncesinde insanlık adına İsa'dan merhamet dileyen bir peygamberdir.¹³⁴ Yahya'nın betimlenişi oldukça çarpıcıdır. Saçları ve sakalı dağınık, yüz hatları keskin, ifadesi ise dramatiktir. Sol eliyle pelerini kavrarken sağ eli göğsünde dua eder pozisyonundadır. Bu duruş, onun bedensel çilecilik ile ruhsal şefaet arasında kurduğu dengeyi yansıtır. Giysisi, geleneksel çöl peygamberi ikonografisini takip eder; kaba kumaş ve doğal kıvrımlar onun çöl yaşamını simgeler.¹³⁵ Bu mozaik, Bizans sanatında duygu anlatımının ve psikolojik derinliğin ön plana çıktığı nadir örneklerden biridir. Figürlerdeki duruşlar, özellikle yüz hatlarında belirginleşen ışık-gölge kullanımıyla birlikte, klasik

¹³³ Ataç ve Pekak, *a.g.m.*, s.153.

¹³⁴ Cormack, *a.g.e.*, s. 142.

¹³⁵ Henry Maguire, *a.g.e.*, s.91-92.

geometrik formlardan uzaklaşarak bireysel karakterleri ön plana çıktığı görülmektedir.¹³⁶ Yahya'nın yüzündeki içe dönük ifade, Meryem'in hüznü bakışlarıyla tezat oluşturur; bu, kompozisyonun içsel dengesini dramatik bir şekilde kurmaktadır. Ayrıca mozaik yüzeyinin belirgin bozulmalara rağmen figürlerin hâlâ güçlü biçimde algılanabiliyor olması, Bizans mozaik tekniğinin optik etkisini vurgular. Figürler, izleyiciyle doğrudan bir iletişim kurar. Bu iletişim, Bizans sanatında sıkça vurgulanan duaya davet edici ikonaların en gelişmiş örneklerinden biridir. Deesis sahnesi, Hristiyan teolojisinin şefaate öğretisi ile doğrudan ilişkilidir. İsa burada yargıç ve affedici bir Tanrı figürü olarak resmedilir. Vaftizci Yahya'nın şefaate rolü, yalnızca Yeni Ahit'teki işleviyle sınırlı değildir; kıyamet günü Tanrı'nın gazabını yatıştıracak peygamber olarak konumlandırılmıştır.¹³⁷

Görüntü 2.8. Deesis, Ayasofya, 13.yüzyıl



(<https://prekast.gen.tr/ayasofya-deisis-kompozisyonu/>,2025)

Bizans Rönesansı' nın en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen 14.yüzyıla tarihlendirilen Kariye Kilise'nin dış narteks resim programı kubbemsi tonozda başlamakta ve iç narteksin güney bölümüne kadar devam etmektedir. Sahneler genel anlamda teşhis edilebilse de bazı mozaik kısımlar eksiktir. Ekmeklerin çoğaltılması, Kana mucizesi gibi sahneler yer almakta olup mozaik programında öne çıkan sahnelerden birisi de Vaftizci Yahya'nın İsa'ya şahitlik ettiği tasvirdir. (Görüntü 2.9.) Bu sahne kilisenin dış narteks tonozunda, iyi korunmuş halde yer almaktadır. İki ayrı sahneden oluşan tasvirde kuzey yanda Vaftizci

¹³⁶ Ivan Drpić, *Epigram, Art, and Devotion in Later Byzantium*. Cambridge University Press, 2013, s.188–189.

¹³⁷Pentcheva, Bissera V. *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. Penn State Press, 2010. (s. 165–170)

Yahya'nın İsa'yı işaret ederek şahadet etmekte ve Yuhanna İncil'inde¹³⁸ bu konudan bahsedilmektedir.¹³⁹ Vaftizci Yahya olayın anlatıldığı tasvirde merkezde yer almaktadır. Sağ ve sol tarafında yer alan figürleri kendisi ortada durarak ayırdığı görülmektedir. Yahya sol elinde kendi simgesi olan haçlı asasını tutmakta sağ eli ile İsa'yı göstermektedir. Onun çileci hayatı kıyafetleri ile gösterilmektedir.

Görüntü 2.9. Vaftizci Yahya'nın İsa'ya şahitlik etmesi, Kariye Kilisesi, 14.yüzyıl



(Ousterhout, 2002, s.109,)

Kilisede yer alan bir diğer önemli mozaik sahnesi olan Son Yargı sahnesi (Görüntü 2.10.) oldukça görkemli şekilde kubbemsi tonozu ve büyük ölçüde parekklesion duvarlarını kaplamaktadır. Sahnede İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya, Başmelekler, Melekler, Peygamberler yer almaktadır. İsa özgününde yuvarlak bir mandorla ile kuşatılmasına rağmen temeller otururken tonozun çatlaması sonucu mandorla yumurta biçiminde tasvir edilmiştir. İsa sağ elini havaya doğru kaldırmış sağda yer alanların kurtulduğunu gösterirken sol elini aşağıya doğru göstererek sol tarafta yer alan figürlerin lanetlendiğini belirtmektedir. Sahnenin alt kısmında ellerinde terazi tutan melekler, cennete ya da cehenneme gidecek kişilerin amellerini tartmaktadırlar. Cennette ödüllendirilenler İsa'nın sağ tarafına yerleştirilmişlerdir. Pandantifte İbrahim'in kucağında Lazarus ve yan duvarda seçilmiş kişilerin cennete

¹³⁸ Yuhanna 1:30 “İşte, ben, ‘Benden sonra bir adam geliyor ki, O benden üstündür; çünkü O benden önce vardı’ dediğim kişi budur.”

¹³⁹ Robert Ousterhout, *Sanatsal Açıdan Kariye Cami*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002, s.108.

gidişi yer almaktadır. Kırmızı renkte gösterilen ırmak İsa'nın sol tarafından gitmekte ve lanetlenen kişilerin cehenneme gidişine kadar devam etmektedir. ¹⁴⁰

Görüntü 2.10. Son Yargı, Kariye Kilisesi, 14.yüzyıl



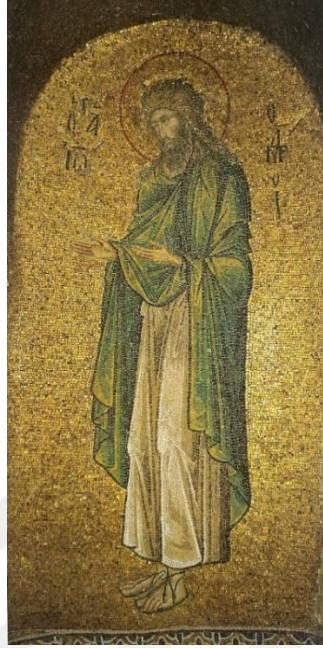
(<https://morfil.wordpress.com/2013/12/18/kariye-muzesi-chora-museum/>
2025)

İstanbul'da bulunan Pammakaristos Kilisesi'nin 14. yüzyıla tarihlendirilen Deesis sahnesinde İsa geleneksel olarak merkezde yer almaktadır. İşlemeli bir taht üzerinde oturan İsa'nın oturduğu kısımda bir minder görülmektedir. Sahnede İsa yer alırken Deesis kompozisyonunun diğer figürleri Meryem ve Vaftizci Yahya şapellerde tasvir edilmiştir. Vaftizci Yahya'nın üzerinde yer alan yazıtta Yunanca “Πρόδρομος” Prodomos (haberci) olarak belirtilmektedir. Yahya'nın yüz ifadesi sakin çöl yaşamının getirmiş olduğu uzun saçları ile gösterilmektedir. Figür burada açık renkli bir khiton, altın rengi ve yeşil tonlarda işlenen himation giymektedir. (Görüntü 2.11.) ¹⁴¹

¹⁴⁰ Robert Ousterhout, *a.g.e.*, s.111-112.

¹⁴¹ Fatih Cimok, *Mosaics in İstanbul*, Turizm Yayınları, 2001 s.144

Görüntü 2.11. Deesis sahnesi Vaftizci Yahya ayrıntısı, Pammakaristos, 14.yüzyıl



(Cimok, 2001, s.103)

Bu kilisede yer alan bir mozaik sahnesinde Vaftizci Yahya'nın tek başına tasvir edildiği bir sahne de görülmektedir. Yunan Patrikhanesinde tutulan mozaik ikonu kilisenin iki templon parçasından biri olarak bilinmektedir İkonaya yapılan en eski atıfın Pammakaristos'un banisine adanmış bir şiir yazıldığı bilinmektedir. Meryem'in mozaik sahnesi ile beraber 1587 yılında Yunan Patrikhanesi'ne taşındığı söylenmektedir. Vaftizci Yahya tam boy olarak resmedilmiştir. Saçları uzun omuzlarına kadar inmektedir. Yüz ifadesi oldukça ayrıntılı şekilde aktarılmıştır. Sağ elini takdis işareti yapmak için havaya kaldırdığı görülmektedir. Diğer elinde açık bir parşömen tutmaktadır. Elinde tuttuğu parşömen üzerinde "İşte dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu" yazmaktadır. Yahya'nın ayağının dibinde gösterilen figürün kilisenin bağışçısı olduğu düşünülmektedir.¹⁴²

2.2.2. Duvar Resim Sanatında Vaftizci Yahya Tasvirleri

Erken Hristiyan sanatının ilk örneklerinin görüldüğü katakomplarda Vaftizci Yahya figürünün öncü temsili görülmektedir. Katakomplardaki sahnelerde üslup, natüralizmden uzak, şematik bir yapıdadır. Figürler şematik, hızlı bir çalışmanın

¹⁴² Cimok ,a.g.e., s.102

ürünü ve yüz ifadelerinde mimiklere yer verilmemiştir. Bu durum hem dönemin gizli Hristiyan sanat anlayışı hem de mekanın teknik sınırlılıklarıyla ilgilidir. Bu yapılar içerisinde görülen vaftiz sahnelerinde genellikle İsa ile Yahya karşılıklı olarak su içerisinde ya da İsa'nın başına el uzatan Yahya figürü ile birlikte tasvir edilir. Betimlemeler sade olup semboliktir; mimari unsurlardan arındırılmış doğal bir fon ve figüratif sadelik dikkat çekmektedir. Bu bağlamda San Callixtus Katakombu, Vaftizci Yahya'nın en erken görsel temsillerinden birine ev sahipliği yapması bakımından oldukça önemlidir. Roma'daki bu katakomb, 3. yüzyılda oluşan Hristiyan sembolizminin ilksel örneklerini barındırır ve Vaftizci Yahya'nın İsa'yı tanıtan figür kimliğinin ilk defa görsel olarak vurgulandığı sahnelerden birini sunmaktadır. San Callixtus Katakombu'nda yer alan İsa'nın Vaftizi sahnesi, üç ana figür etrafında şekillenir. Sahnede solda yer alan figür, Vaftizci Yahya olarak yorumlanır; bu figür İsa'nın başına doğru su dökmektedir. Ortada su içinde yer alan İsa'nın tasvir edildiği düşünülmektedir. İkonografik açıdan sahne, oldukça şematik ve soyut bir üslupla resmedilmiştir. Figürler belirgin hatlarla sınırlandırılmış, doğalcı detaylardan uzak durulmuştur. Arka plan betimlemesi minimaldir; nehir ya da çevre unsurlarına yalnızca simgesel biçimde yer verilmiştir. Figürlerin hareketi durağandır ve anlatı, yalnızca jest ve figürlerin etkileri üzerinden aktarılır.¹⁴³ (Görüntü 2.12.)

Görüntü 2.12. Vaftiz, San Callixtus Katakombu



(<https://www.jesuswalk.com/christian-symbols/misc.htm>, 2025)

Nevşehir Avanos'ta bulunan Güllüdere Ayvalı Kilise'si 9.yüzyıla ait Vaftizci Yahya'nın yer aldığı sahneler bulunmakla birlikte bunlardan birisi Yahya'nın

¹⁴³ Paul Corby Finney, *The Invisible God: The Early Christians on Art*, Oxford University Press, 2011, s. 132-135.

öldürülmesi sahnesidir.¹⁴⁴ Kilisenin güneydoğu duvarında yer alan sahnenin merkezinde yer alan Salome, iki kolunu yukarıya doğru kaldırmış halde dans ederken betimlenmiştir. İkonolojik açıdan Salome, Yeni Ahit'te yer alan Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesine neden olan figür olarak sembolik bir yük taşımaktadır. Dans eden pozisyonu, yalnızca sahneye hareket kazandırmakla kalmaz, günah, baştan çıkarıcılık ve dünyevi arzuların bir temsiline dönüşür.¹⁴⁵ Kompozisyonun solunda Vaftizci Yahya ve onun başını kesen iki cellat yer almaktadır. Yahya, oturur pozisyonda, sağ elini yukarıya doğru kaldırırken sol elini dizine koymuş şekilde tasvir edilmiştir. Başı kesilmiş olarak resmedilen figür, ölümün kaçınılmazlığını ve şiddetin doruk noktasını simgelemektedir. Sağdaki cellat, elinde bir tepsi tutarak Yahya'nın kesik başını taşımaktadır. İki cellat, bu tepsiyi ortaklaşa taşıyarak, şiddetin ve katliamın birlikte gerçekleştirilen bir eylem olduğunu vurgulamaktadır. (Görüntü 2.13.)

Görüntü 2.13. Güneydoğu duvar, Yahya'nın Başının kesilmesi,

Güllüdere Ayvalı Kilise



(<https://marie-helene-valliez.over-blog.com/2021/01/turquie-capadoce-la-ville-de-cavucin-l-eglise-saint-jean-baptiste-mai-2013.html>, 2024)

9.yüzyılın sonu-10.yüzyıl başına tarihlenen Göreme- Kılıçlar Kilisesi kapalı yunan haçı planlı dört serbest destek üstünde yükselen kubbe ana mekanı örtmektedir. Yapının güney duvarında İsa ile karşılaşma ve Vaftiz sahnesi (Görüntü

¹⁴⁴ M, Restle, Kappadokia, RBK I,II,III, 1978, s.968-1000.

¹⁴⁵ James Hall, *Sanatçının Mitolojisi, Batı Sanatında Mitolojik ve Dini Figürler Sözlüğü*. (Çev. A. Yüce) İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005, s.154.

2.14.) kırmızı şeritle çerçevelenmiş olarak yan yana verilmiştir. Kompozisyonu sağında İsa çıplak bir şekilde Ürdün Nehri'nde vücudu Yahya'ya dönük bir şekilde tasvir edilmiştir. İsa'nın solunda Vaftizci Yahya bir eli İsa'nın başında kahverengi khiton ile görülmekle birlikte sahnenin sağında kanatları açık, kumaş kıvrımları belirgin olarak işlenmiş ellerinde İsa'ya verecekleri kumaşı tutan melekler tasvir edilmiştir. Çerçevenin solunda ise İsa ile karşılama sahnesi yer almaktadır. Sahnenin solunda Vaftizci Yahya İsa'ya doğru eğilmiş ve elleri ona doğru uzanır şekilde görülmürken; sahnenin sağında İsa başında halesi ile ayakta durmakta ve sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de rulo tutmaktadır.¹⁴⁶

Görüntü 2.14. Naos Güney duvar, İsa ile Karşılaşma ve Vaftiz sahnesi, Göreme-Kılıçlar Kilisesi, 9.yy-10.yy



(Restle,1978 s.33)

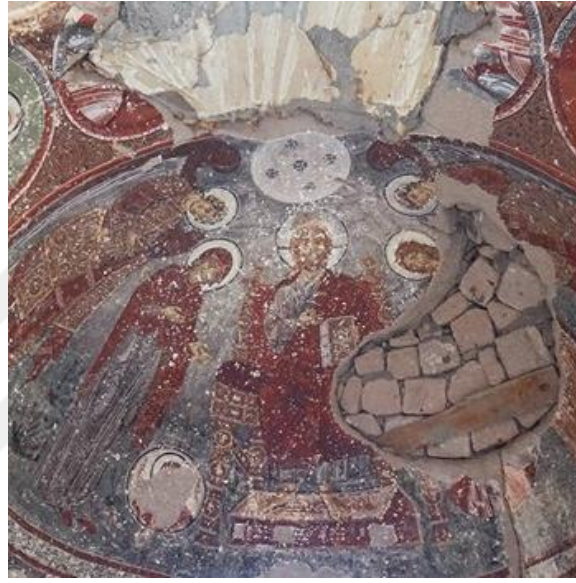
Kapadokya bölgesinden Yeşilöz köyünde yer alan serbest haç planlı Tağar Kilisesi'nin duvar resimleri 10-12.yüzyıla tarihlenmekte¹⁴⁷ olup doğu cephesinde yer alan apsis yarım kubbesinde Vaftizci Yahya tasvirinin sıklıkla karşılaşıldığı Deesis sahnesi yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde gösterişli bir tahtta oturan İsa, sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de kodeks tutmakta olup solunda Vaftizci Yahya yer alırken sağ tarafında Meryem tasvir edilmiştir. Klasik Deesis sahnesinde olduğu gibi kilisedeki tasvirde de Meryem ve Vaftizci Yahya ellerini İsa'ya doğru uzatmakla birlikte sahnedeki hüznün Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yüz ifadeleriyle

¹⁴⁶ Yıldız Ötüken, *Göreme*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınevi, 1987, s.56.

¹⁴⁷ Sacit Pekak, "Ürgüp, Yeşilöz, (Tağar) Kilisesi", *EFD, Cilt:27, sayı:1* Ankara 2010, s.203.

verilmiştir. Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yanlarında başlarında hale ve imparatorluk giysisi içerisinde Gabriel ve Mikael görülürken kompozisyonun merkezinde gösterişli tahtında oturan İsa'nın başının üstünde madalyonla çerçevelenmiş beş yıldız tasviri bulunur. (Görüntü 2.15.) Orta Bizans döneminde yoğun duygu ifadelerinin aktarılması amacı kilise içerisinde yer alan Deesis sahnesinde açıkça gösterilmiştir.¹⁴⁸

Görüntü 2.15. Apsis, Deesis sahnesi, Tağar Kilisesi



(Soykan ve Açıkgoz, 2024, s.394)

Yapıdaki bir diğer Deesis sahnesi kuzey eksedra duvarının yarım kubbesinde yer almaktadır. Buradaki tasvir apsis yarım kubbesinden farklı olarak İsa'nın portresinin merkezde bir madalyon içerisinde resmedilirken apsisteki tasvire benzer olarak İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de kodeks yer alır. Madalyonun dışında boydan resmedilmiş Vaftizci Yahya (solda) ve Meryem (sağda) vücutları İsa'ya dönük ve elleriyle İsa'yı işaret ederken görülmektedir. ¹⁴⁹Bu Deesis sahnesinde klasik sahneyi anlatan üçlü kompozisyona Vaftizci Yahya ve Meryem'in yanlarında haleli ve madalyon içerisinde Aziz Julietta (solda) ve Aziz Kiryakos (sağda) dahil edilmiştir. (Görüntü 2.16.)

¹⁴⁸ Pekak, a.g.e, s.212.

¹⁴⁹ Fazilet Koçyiğit, "Tağar (St. Theodore) Kilisesi Duvar Resimleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:26, 2009, s.151-152.

Görüntü 2.16. Deesis, Kuzey Eksedra duvarı, Tağar Kilisesi



(<https://tanitma.ktb.gov.tr/TR-22556/gezilecek-yerler.html>, 2025)

1957 yılında Göreme’de bulunan Saklı Kilise enlemesine dikdörtgen planlı olup iki payenin oluşturduğu arkadlarla ikiye bölünmüştür.¹⁵⁰ Yapıda yer alan duvar resimleri 11.yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Kilisedeki yer alan Yahya tasviri, Vaftizci Yahya’nın Görevlendirilmesi sahnesi içerisinde görülebilmektedir. Kilisenin güney nef kemer alınlığında yer alan sahnede iki figür görülmektedir. Yahya, sahnenin sağ kısmında, kayalıklardan ve otlardan oluşan bir tepede her iki elini de öne doğru uzatmış şekilde betimlenmiştir. Uzun saçları ve sakallarıyla dikkat çeken figür, başında açık kahverengi tonlarında bir hale taşımaktadır. Üzerinde açık kahverengi bir khiton ve bunun üzerine koyu kahverengi bir himation giymiş olarak tasvir edilmiştir. Durduğu dağlık ve kayalık bölgenin çevresinde ise yeşil ağaçlar vardır. Ayakları kayaların arkasında kalmıştır. Sahnenin solunda kanatları açık, elleri Vaftizci Yahya’ya doğru uzanmış Başmelek Gabriel görülmektedir. Yapıdaki vaftiz sahnesinde olduğu gibi resmin büyük bir kısmı günümüzde tahrip durumdadır.¹⁵¹ (Görüntü 2.17.)

¹⁵⁰ Ötügen, *a.g.e.*, s.34-35.

¹⁵¹ Ann Wharton Epstein, “The Problem of Provinialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Volume:42, London 1979, s.30-36.

Görüntü 2.17. Güney Kemer Alınlığı, Vaftizci Yahya'nın Görevlendirilmesi,
Saklı Kilise



(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/nevsehir/kulturenvanteri/>

sakli-klse, 2024)

Myra'da Aziz Nicolaos Kilisesi'nde 11-12. yüzyıla tarihlenen Deesis sahnesi yer alırken sahne klasik kompozisyona bir baninin eklendiği görülmektedir. Dönemi dikkate alındığında baninin Mikael, Leon, Konstantinos Synkellos, Demetrios, Nikolaos, II. Theodoros ve Kristophorus olabileceği düşünülmektedir.¹⁵² Kompozisyonun merkezinde İsa cepheden sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de kitap tutmakta olup İsa'nın solunda Vaftizci Yahya sağ ve sağında Meryem sağ eliyle proskynesis duruşunda İsa'ya yakaran baniiyi işaret etmektedir. Klasik Deesis sahnesinde Meryem ile Yahya, elleriyle İsa'yı işaret ederek onun ilahi merhametine aracılık eden bir konumda tasvir edilir. Ancak Myra'daki sahnede bu figürlerin İsa yerine baniiyi işaret etmeleri, onların bu kompozisyonda baninin duasını Tanrı'ya ileten aracı figürler olarak kurgulandığını göstermektedir. Kompozisyonun üslup özellikleri incelendiğinde, başkent merkezli sanat anlayışının etkilerinin belirgin biçimde hissedildiği görülmektedir. Figürlerin tenlerinde gözlemlenen yumuşak renk geçişleri, başların vücutlara oranla küçük tutulması, oval yüz hatları, badem biçimli gözler, ince ve uzun burun yapısı, küçük ağızlar ile göz çevresine

¹⁵² Nihal K. Çorağan, "Antalya'nın Demre (Myra) İlçesi'ndeki H. Nikolaos Kilisesi'nde yer alan Deesis Sahnesi", *Adalya, Sayı: VI*, 2003, s.284.

uygulanan yeşil konturlar ve saç ile sakal partilerindeki çizgisel geçişler, kompozisyonun üslup özellikleri açısından dikkat çekici unsurlar arasında yer almaktadır.¹⁵³ (Görüntü 2. 18.)

Görüntü 2.18. Güneydoğu Şapeli, Deesis sahnesi, Myra- Aziz Nicolaos Kilisesi, 11.-12.yüzyıl



(<https://kulturenvanteri.com/yer/saint-nicholas-kilisesi/#17.1/36.244865/29.985378,2024>)

Freskoları 11.yüzyıla tarihlenen Sina Yarımadası'nda bulunan Azize Katherina Kilisesi serbest haç planlı olup ana mekân kubbe ile örtülmüşken haç kolları beşik tonozla örtülmüştür.¹⁵⁴ Yapının apsis yarım kubbesinde Deesis sahnesi yer almaktadır. Kompozisyonun merkezinde süslü bir tahta oturan İsa yer alır. İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde de kitap tutmaktadır. İsa'nın solunda Meryem İsa'ya doğru dönük elleri açık dua eder pozisyonundadır. Resimdeki özellikle Meryem'in baş kısmının büyük çoğunluğu günümüzde tahrip olmuştur. İsa'nın sağında ise Vaftizci Yahya başı hafif öne eğik, ellerini İsa'ya doğru açmış dua eder şekilde, ayakta tasvir edilmiştir. Yüz kısmı tahribata uğramış olup, açık kahverenkli khiton üzerine koyu kahverengi pelerin giyinmiştir. Başını açık kahve renkte bir hale kuşatmaktadır. (Görüntü 2.19.)

¹⁵³ Çorağan, *a.g.m.*, s.285.

¹⁵⁴ Ötüken, *a.g.e.*, s.48.

Görüntü 2.19. Apsis Yarım dairesi, Deesis, Azize Katherina Kilisesi



(<https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/figurae/deesis-apse-conch-chapel-saint-catherine-chapel-21>, 2024)

Göreme’de bir başka Vaftizci Yahya tasvirini Tokalı Eski Kilise’nin üst örtü sisteminde karşımıza çıkar. Yapıdaki resim programı, “Öyküleyici Çevrim” üslubuyla, yani İsa’nın hayatından sahnelerin sırasıyla, öğretici bir amaç güderek film şeridi biçiminde tasvir edildiği görülmektedir.¹⁵⁵ Trompun yan kısmında yer alan ikinci şerit, Elizabeth’in çocuk Yahya’yı, Herodes’in masumları katletmesinden kaçırıp dağa sığınma sahnesiyle başlamakta, ardından sırasıyla Yahya’ya Meleğin Görünmesi, Yahya’nın Çölde Vaaz Vermesi ve İsa’nın Vaftizi sahneleri, öyküleyici çevrim üslubuyla betimlenmiştir. Yahya’nın görevlendirilmesi sahnesinde, sağ kısımdan Yahya’ya doğru gökten inen melek, ellerini Vaftizci Yahya’yı işaret ederek ve onunla konuşur bir şekilde yönlendirmektedir. (Görüntü 2.20.) Bu sahnenin devamında Yahya’nın vaazı sahnesi yer almaktadır. Yahya, sahnenin solunda yer almakta olup, tam karşısında halk kalabalığı tasvir edilmiştir. Üzerinde, khitonunun üzerine kırmızı renkte bir pelerin bulunmaktadır.

¹⁵⁵ Engin Akyürek, “MS IV-XI. Yüzyıllar Kapadokya’daki Bizans, Oyma Yapılar, Oymacı Mimarlar, İssız Vadilerin Adsız Ressamları” (Ed. M. Sözen), Kapadokya, Ayhan Şahenk Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s.325.

Görüntü 2.20. Yahya'nın görevlendirilmesi, Eski Tokalı Kilise



(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/nevsehir/gezilecekyer/tokali-kilise>,2024)

10.yüzyılın sonu ile 13.yüzyıl başına tarihlenen Yeni Tokalı Kilisesi, Eski Kilise orijinalinde tek nefli beşik tonozlu bir yapıyken günümüzde Yeni Tokalı Kilisenin giriş kısmı şeklinde olup Yeni Kilise üç nefli, üç apsisli olarak tasarlanmıştır. Yeni Kilise'nin apsis yarım dairesinin alt bölümünde Anastasis sahnesinde Vaftizci Yahya tasviri yer alır. Cehenneme iniş temasını betimleyen Anastasis sahnesine ait bu duvar resminde, kompozisyonun odak noktasında kurtarıcı figür olarak İsa yer almaktadır. İsa'nın sağında, Eski Ahit geleneğinde mesihî beklentilerle ilişkilendirilen Davut ve Süleyman peygamberler; solunda ise eskatolojik anlamda Mesih'in gelişini haber veren Vaftizci Yahya konumlandırılmıştır.

İsa'nın, Adem ile Havva başta olmak üzere insanlığın atalarını ölümden kurtarmasını simgeleyen bu sahne, özellikle Bizans ikonografisinde dini ve litürjik bağlamda merkezi bir yere sahiptir. Tipik bir Anastasis tasvirinde olduğu gibi, burada da kurtuluşun evrenselliği ve ilahi müdahalenin gücü vurgulanmaktadır. Ancak söz konusu kompozisyon, günümüze ulaşan kalıntılardan anlaşıldığı üzere, ciddi düzeyde tahribata uğramış ve özgün formunun büyük bir bölümü yok olmuştur. Anastasis sahnelerinde İsa'nın, Âdem ve Havva'yı mezarlarından çıkarırken sergilediği yönelimin ikonografik olarak değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Kimi

örneklerde yalnızca Âdem'e doğru yönelen bir figür olarak betimlenen İsa, bazı kompozisyonlarda ise bunun aksi istikametinde hareket eder biçimde tasvir edilmiştir. Yeni Tokalı Kilise'deki Anastasis sahnesinde ise İsa'nın belirgin biçimde Vaftizci Yahya'ya yöneldiği dikkat çekmektedir. (Görüntü 2.21.) Bu yönelim, yalnızca kompozisyonel bir düzenleme değil, aynı zamanda ikonolojik açıdan Vaftizci Yahya'nın kurtuluş anlatısı içerisindeki öncül rolüne yapılan anlam yüklü bir göndermedir. Stilistik açıdan değerlendirildiğinde ise figürlerin yerleşimi ve hareket dinamiği, mekân derinliğiyle uyumlu olarak dramatik bir etki yaratmakta ve izleyiciyi sahnenin teolojik içeriğine duygusal düzeyde dâhil etmektedir. Kompozisyonun solunda yer alan Vaftizci Yahya müjdeci sıfatıyla 11.yüzyıldan itibaren Anastasis sahnelerinde yer almaya başlamıştır.¹⁵⁶

Görüntü 2.21. Anastasis Sanhesi, Apsis Yarım Dairesi, Yeni Tokalı Kilisesi



(Restle, 1978, s. 125.)

Vaftizci Yahya, sahnede uzun saçlı ve sakallı bir figür olarak tasvir edilmekte; başı bir hale ile çevrelenmektedir. İkonografik varyasyonlara bağlı olarak elinde kimi zaman açık bir kâğıt parçası, kimi zaman ise rulo hâlinde taşımakta; bir eliyle takdis işareti yaparken diğer eliyle Mesih'i işaret etmektedir. Bu anlatım, onun Mesih'in habercisi olarak taşıdığı misyonun görsel bir yansımasıdır. Ortodoks geleneğinde Vaftizci Yahya, Eski Ahit'in son peygamberi ve Yeni Ahit'in öncüsü

¹⁵⁶ Mürüvet Erdoğan, *Anastasis: Ortodoks ve Batı İkonografisinde Betimleniş Biçimleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009, s.16.

olarak kabul edilir; bu nedenle Eski Antlaşma ile İncil vahiyleri arasında bir geçiş figürü olarak anlamlandırılır. Elinde taşıdığı yazılı belge ya da tomar ise, genellikle Tanrı sözünü simgeleyen ve kutsal kitaba dolaylı bir göndermede bulunan ikonografik bir unsurdur. Bu yönüyle Yahya'nın temsilinde, hem kehanet hem de ilahi sözün somutlaşmış biçimi birlikte sunulmaktadır.¹⁵⁷

Kapadokya Bölgesi'nden bir diğer yapı Gülşehir- Karşı Kilise'de yer alan ve 13.yüzyıla tarihlenen Vaftiz sahnesidir. Kilisenin ikinci katında yer alan sahnenin merkezinde İsa başında halesi ile Ürdün Nehri'nde çıplak vücutlu, kahverengi saçlı ve sakallı resmedilmiştir. İsa'nın vücut proporsiyonları, klasik sanat anlayışına kıyasla daha ilkel bir biçimde temsil edilmekte, vücut hatları arasında belirgin bir orantısızlık söz konusudur.¹⁵⁸ Kompozisyonun solunda yer alan Vaftizci Yahya, başındaki sarı halesiyle kutsallık vurgusu yapılmış biçimde tasvir edilmiştir. Kahverengi saçları ve sakalıyla betimlenen figür, sağ elini İsa'nın başına yerleştirerek onun kutsanış anını ifade eden bir sahne oluşturur. Figürün duruşu ve jesti, sahneye hem ruhani bir atmosfer kazandırmakta hem de anlatının merkezindeki ritüel anını vurgulamaktadır. (Görüntü 2.22.) Vaftizci Yahya'nın sağ eliyle İsa'nın başına dokunması, vaftiz eyleminin kutsal anlamını görsel olarak ortaya koymaktadır. Başın üzerindeki hale, hem Yahya'nın peygamber kimliğini hem de ilahi misyonunu simgelemektedir. Bu tür kompozisyonlarda figürlerin jestleri, izleyiciye doğrudan mesaj iletmek amacıyla bilinçli olarak seçilmiştir. Burada da Yahya'nın İsa'ya dokunuşu, yalnızca fiziksel bir eylem değil; ruhsal dönüşümün ve Tanrı'nın lütfunun sembolik bir aktarımıdır. Vaftizci Yahya, sarı tonlarda betimlenmiş hayvan postundan oluşan giysisiyle dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, figürün el, ayak ve vücut oranlarında görülen belirgin orantısızlık, resmin stilize ve yerel üslubuna işaret etmektedir. İsa'nın sağında ayakta duran iki melek figürü yer almaktadır.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Fatma Yaşar, Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliselerinde Anastasis Sahnesi, *Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, 2019, s.220.

¹⁵⁸ Akyürek, *a.g.e.*, 1998, s.363-365.

¹⁵⁹ Akyürek, *a.g.e.*, 1998, s.367-370.

Görüntü 2.22. Vaftiz, Gülşehir-Karşı Kilise



(<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/nevsehir/gezilecek yer/aziz-jean kilisesi>, 2024)

Bu figürlerden biri, kompozisyonda diğerine kıyasla daha ön planda konumlanmıştır. Uzun kahverengi saçlara sahip olan bu melek, bedenini hafifçe öne eğerek elindeki beyaz örtüyü İsa'ya doğru uzatmaktadır. Üzerinde mavi tonlarda bir khiton, bunun üzerine ise açık kahverengi bir himation yer almakta; bu kıyafet düzenlemesi, figürün zarafetini ve kutsallığını vurgular niteliktedir. Başının etrafı siyah konturlu bir hale ile çevrelenmiş olup, bu öge figürün ilahi niteliğini görsel olarak pekiştirmektedir. Arkadaki melek figürü yine kahverengi uzun saçları ve sarı halesiyle dikkat çekmektedir. Öndeki meleğin İsa'ya uzattığı beyaz kumaş dikkat çekerken; arkadaki meleğin elindeki kumaş ise kahverengidir. İsa'nın başını çevreleyen hale kompozisyonunun hemen üzerinde, İsa'ya doğru süzülerek gelen beyaz bir güvercin figürü yer almaktadır. Bu betim, Kutsal Ruh'u simgeleyen geleneksel ikonografik bir öğedir ve sahnedeki ilahi müdahaleyi vurgular niteliktedir. Ürdün nehri'nin personifikasyon kompozisyonunun sol alt kısmında, bedeninin konumu itibarıyla suyun akışına kapılmış izlenimi veren, çıplak ve cinsiyeti belirginleştirilmemiş bir figür olarak yer almaktadır. Bu figür, klasik ikonografik gelenek içinde nehirlerin antropomorfik temsili olan nehir tanrılarının Hristiyan sanatına uyarlanmış bir örneği olarak değerlendirilebilir. Hellenistik ve Roma

sanatındaki nehir tanrıları sıklıkla çıplak, bıyıklı-sakallı ve akıntıyla bütünleşmiş figürlerle temsil edilirken, Hristiyan ikonografisinde bu tür betimlemeler doğanın ilahi plana dahil edilmesini vurgulamak amacıyla sadeleştirilmiş biçimlerde sürdürülmüştür. İsa'nın ayakları çevresinde ve suyun orta kısmında farklı yönlerde hareket eden birden fazla balık figürü görülmektedir. Erken Hristiyan ikonografisinde balık motifi yalnızca doğal bir detay değil, teolojik anlam taşıyan bir sembol olarak değerlendirilmiştir.

Yunanca *ΙΧΘΥΣ* (*Ichthys*) kelimesi, “Ιησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ” (İsa Mesih, Tanrı'nın Oğlu, Kurtarıcı) ifadesinin baş harflerinden oluşur ve bu nedenle balık figürleri, vaftiz yoluyla İsa'ya iman eden bireyin yeni bir ruhsal kimliğe bürünmesini simgelemektedir. Freskteki bu balıklar, vaftiz edilen bireyin, yani İsa'nın çevresinde yer alarak onun Tanrısal kimliğine tanıklık eder ve inananların yeni yaşamına işaret eder. Sahnenin sağ alt köşesinde yer alan ve kıvrımlı bedeniyle su içinde duran kırmızı renkli figür, nefesli bir alet çalmaktadır. Su içerisinde yer alan üç ayaklı şamdan görünüm itibarıyla yılanı ya da su altı canavarını andırmaktadır. Bu figür, ikonografik olarak günah, şeytan ya da kaotik varlıkların sembolü olarak yorumlanabilir. Vaftiz sahnelerinde sıklıkla karşılaşılan bu tür imgeler, İsa'nın dünyaya gelişiyle birlikte karanlığın, günahın ve düzen dışı olanın etkisiz kılındığını anlatmaktadır. Rengin kırmızı seçilmesi ise Hristiyan sanatında cehennem, tutkular ve günahla ilişkilendirilen temaları çağrıştırır. Figürün İsa'ya yakın bir konumda, fakat suyun dibine doğru yönelmiş biçimi, ilahi müdahale karşısında bu varlığın güçsüzleştiğini ve geri çekildiğini simgelemektedir. Nehrin personifikasyonu, balıklar; doğa, inanç ve günah temalarını bir araya getirerek Hristiyanlıkta vaftizin taşıdığı çok yönlü anlamı görsel düzlemde ifade etmektedir. Bu detaylar, özellikle Bizans ve Kapadokya fresk geleneğinde sahnelerin teolojik içeriğini zenginleştirme amacıyla bilinçli şekilde yapılandırılmıştır.¹⁶⁰

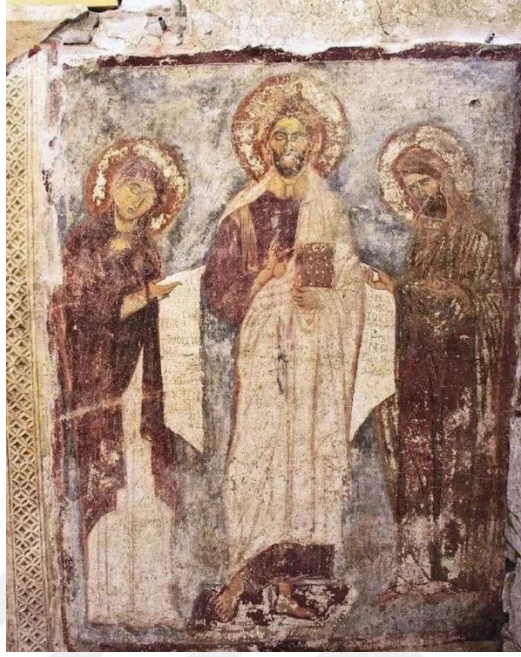
Myra'da yer alan bir başka Deesis sahnesi doğu batı doğrultusunda uzunlamasına dikdörtgen planlı üç nefli bazilikal planlı Alakent Kilisesine ait olup

¹⁶⁰ Sema Gökcan, Gülşehir-Karşı Kilise (a 13th century church in Cappadocia, Central Turkey), *Cappadocia Hypogea Proceedings of International Congress of Speleology in Artificial Caves*, 2017, s.457-458.

yapıdaki 12-13.yüzyıla tarihlenmektedir.¹⁶¹ Sahne nartekste doğu duvarını güney bölümünde yer alır. Kompozisyonun merkezinde taht üzerinde betimlenen İsa yer almakta; sağında Meryem Ana, solunda ise Vaftizci Yahya konumlandırılmıştır. Her iki figür de ellerinde yazıtlı rulolar taşımakta ve yönlerini İsa'ya doğru çevirmiş şekilde tasvir edilmiştir. (Görüntü 2.23.) Bu düzenleme, Eski Ahit ve Hristiyan ikonografisinde Mahşer Günü'nde insanlık adına aracılık eden kutsal figürleri konu alan klasik Deesis sahnesinin özgün bir yansımasıdır. Sahne, üslup ve ikonografik özellikleri açısından 12. ya da 13. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu kompozisyon, Bizans sanatında Deesis sahnelerinin çoğunlukla kilise nartekslerinde ve mezar yapılarında konumlandırılması geleneğini yansıtmaktadır. Alakent Kilisesi'nde yer alan örnek, söz konusu ikonografik düzenlemenin Anadolu'daki ender ve korunmuş uygulamalarından biri olarak dikkat çekmektedir. Alakent Kilisesi'nde yer alan Deesis sahnesi, üslup bakımından Orta Bizans dönemine tarihlenen taşra üretimlerinin karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Figürler, cepheden ve simetrik bir düzende yerleştirilmiş olup, idealize edilmiş yüz hatlarıyla ruhani bir ifade taşımaktadır. Bedensel oranlarda belirli bir uzama gözlemlenirken, kıyafet kıvrımları yüzeysel ve sade bir şekilde işlenmiştir. Bu durum, hareketten çok içsel dinginliğe ve maneviyata vurgu yapıldığını göstermektedir. Renk kullanımı dengeli ve sınırlı tutulmuş; özellikle kırmızı ve mavi gibi litürjik açıdan sembolik renkler, figürlerin hiyerarşik konumlarını belirginleştirmiştir. Arka planın düz ve detaydan arındırılmış olması, figürlerin ön plana çıkarılmasını sağlamaktadır.

¹⁶¹ Engin Akyürek, *Alakent Kilisesi Myra'da Bir Bizans Yapısı (12. - 13. Yüzyıllar)*, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018, s.143- 158.

Görüntü 2.23. Deesis, Alakent Kilisesi, 12-13.yüzyıl



(Akyürek, 2018)

Latmos- Yediler Manastırı'na ait 12-13.yüzyıllara tarihlenen duvar resimlerinde Vaftiz sahnesi yer almaktadır. Kırmızı şeritlerle çerçevelenen sahnenin merkezinde Ürdün Nehri'nde başında halesi genç adaleli İsa vücudu Vaftizci Yahya'ya dönük bir şekilde betimlenmiştir. Kompozisyonun sol tarafında, başında halesi ve kahverengi giysisiyle tasvir edilen Yahya, sağ elini İsa'nın başına doğru uzatmaktadır. Sahnenin sağ kısmında ise beyaz giysiler içinde melek figürleri yer almakta, öndeki melek elinde tuttuğu beyaz kumaş parçasını İsa'ya yönlendirmektedir. Bu düzenleme, vaftiz sahnesinin kutsallığını ve ritüelinin önemini vurgulayan ikonografik öğeleri belirgin şekilde ortaya koymaktadır. Latmos Yediler Manastırı'ndaki İsa'nın Vaftizi sahnesi, Bizans fresk geleneği içinde özgün bölgesel özellikler taşımaktadır. (Görüntü 2.24.) Sahnedeki Yahya figürü, İsa'nın başına elini uzatırken, melekler beyaz giysileriyle kutsal ritüeli tamamlamaktadır. Kompozisyonun sadeliği ve figürlerin duruşları, bölgesel estetik anlayışın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Renk paletinde sınırlı ve vurgu yapan tonların kullanılması dikkat çekicidir. Buna karşılık, İstanbul'daki Ayasofya veya Trabzon'daki Aya Sofya gibi büyük Bizans kiliselerinde yer alan vaftiz sahneleri,

daha karmaşık düzenlemelere, zengin renk kullanımına ve detaylı figüratif anlatıma sahiptir. Bu örneklerde sahnenin kutsal atmosferini güçlendirmek amacıyla ışık-gölge oyunları ve mekansal derinlik teknikleri sıklıkla uygulanmıştır. Latmos Yediler Manastırı freskinde ise daha yalın ve sembolik bir anlatım tercih edilmiştir; bu durum, kırsal ve küçük manastır ortamının özgün ruhunu ve yerel dini pratiklerin ifadesini yansıtmaktadır. Böylece, Latmos freskleri, Bizans sanatının merkezi kiliselerindeki gösterişli tasvirlerle karşılaştırıldığında, bölgesel farklılıkları ve yerel inanç anlayışlarını ortaya koyan önemli örnekler olarak değerlendirilebilir.¹⁶²

Görüntü 2.24. Vaftiz sahnesi, Latmos, Yatağan, 12-13.yüzyıl



(<https://kulturenvanteri.com/yer/yediler-magarsi/>, 2024)

Trabzon ilinde bulunan Azize Anna kilisesi Küçük Ayvasıl ismi ile de bilinmektedir. Kilise Azize Anna'ya adanmış ve Yunanca Ayos Vasilios olarak da kullanıldığından I. Basileios'a ithaf edilmektedir. Araştırmalarda kilise 15.yüzyıla tarihlendirilmektedir. Kilisenin Küçük Ayvasıl olarak geçmesinin bir diğer sebebi ise yakınında Büyük Ayvasıl (Aziz Basil) kilisesinden de bu ismi alabileceği düşünülmektedir. Yapı eğimli bir arazi üzerine kurulmuş olup doğu batı doğrultusunda dikdörtgen forma sahip üç nefli bazilikal bir plana sahiptir. Yapının ilk dönemde yer aldığı söylenen narteks kısmı günümüze ulaşmamıştır. Doğu batı doğrultusunda dikdörtgen planlı naos planda görüldüğü üzere iki sütun ile üç nef ayrılmıştır.¹⁶³ Küçük bir kilise olmasından dolayı resim programı içerisinde yer alan

¹⁶² Yıldız Ötüken, Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları I. İkonografik İncelemeler, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 7, 1977, s.90-98.

¹⁶³ Özlem Uz, *Trabzon Azize Anna (Küçük Ayvasıl) Kilisesi*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu 2023, s.30.

sahneler bir bütün olarak değil bir duvar üzerinde dört ya da altı sahneye ayrılarak bütünlük sağlanmıştır. Sahnelerin birbirinden ayrılmasını sağlayan kalın şeritler bordo renginde yapılmış ve bu da karakteristik bir geçiş özelliği olarak Geç Bizans dönemi sanatını yansıttığı söylenebilir. Bu sahneler arasında yer alan Deesis sahnesi, kilisenin orta apsisinde konumlanmasıyla, genellikle diğer kiliselerde nartheks veya galerilerde tasvir edilen Deesis sahnelerinden farklılık göstermektedir.¹⁶⁴ Sahne orta apsisin kubbesinden başlayarak aşağıya kadar işlenmiştir. (Görüntü 2.25.) Arka planın koyu mavi yapıldığı resimde merkezde Pantokrator İsa'nın yer aldığı görülmektedir. İsa burada altın rengi bir taht üzerinde oturmakta ve üzerinde kırmızı renkli bir maphorion ile resmedilmiştir. İsa'nın sağ tarafında Vaftizci Yahya sol tarafında Meryem görülür. Vaftizci Yahya'ya dönük olarak duran İsa sağ eli ile takdis işareti yapmakta sol elinde açık bir İncil tutmaktadır. Yahya sahnede ince uzun yüzlü, tuniği ve kutsallığını simgeleyen halesi ile İsa'ya doğru eğilmiştir. Meryem kahverengi tuniği ile İsa'ya doğru eğilmiş şekildedir. Tasvirin devamında İsa dört melek tarafından bir madalyon içerisinde taşınır şekilde gösterilmiştir.

Görüntü 2.25. Deesis sahnesi, Azize Anna Kilisesi, 15.yüzyıl



(Uz, 2023, s.118)

Trabzon bölgesinin Maçka ilçesinde yer alan Vazelon Manastırı tam tarihi konusunda net bir bilgi olmamasına rağmen yapım yılı 270- 317 olarak düşünülmektedir. Manastır Kilisesinin yeni bölümlerinin 19.yüzyılın ortalarında

¹⁶⁴ Uz, a.g.t., s.64-65.

eklendiği bilinmektedir. Üç nefli bazilikal plana sahip kilisenin resim programı hem iç bölümde hem de dış bölümde görülmektedir. Şapelin resim programı içerisinde Vaftizci Yahya tasviri tek başına da yer almaktadır. Şapelin giriş kapısının sağ iç kemerinde yer alan çıplak figürün kimliğine dair herhangi bir yazıt günümüze ulaşmamıştır. Figürün baş kısmı büyük ölçüde tahrip olmuş olsa da, belden baldıra kadar uzanan hayvan postuyla örtülü olduğu dikkat çekmektedir. Bu ikonografik öge, figürün büyük olasılıkla Vaftizci Yahya olduğunu düşündürmektedir. (Görüntü 2.26.) Bizans sanatında Vaftizci Yahya genellikle koyun postu giymiş şekilde, ya tamamen sarılmış ya da vücudunun belli bölgelerine dolanmış biçimde tasvir edilmektedir. Nitekim, şapelin bağlı olduğu Vazelon Manastırı'nın Vaftizci Yahya'ya adanmış olması da bu yorumu desteklemektedir. Kapının kemerinde yer alan bu figür, biri sağlam diğeri tahrip olmuş iki eliyle, ziyaretçileri adeta resim programıyla bezeli mekâna davet edercesine konumlandırılmıştır. Yüz kısmı tamamen tahrip olan figürün alt bedeninin ise daha iyi korunduğu görülmektedir.¹⁶⁵

Görüntü 2.26. Vaftizci Yahya, Peygamber İlyas Şapeli, Vazelon Manastırı



(Köse, 2021, s.170)

Şirince'de yer alan Yukarı kilise Vaftizci Yahya'ya adanmış kilise olduğu tespit edilmiştir. Kilise üzerindeki yazıttan anlaşıldığı üzere 1805 yılına

¹⁶⁵ Köse, *a.g.t.*, s.77.

tarihlendirilmektedir. Kilisenin resim programında yer alan tasvirlerin çoğu günümüze ulaşamamıştır. Bema kısmının doğu duvarında yer alan kısımda freskolar görülmektedir. Kilisenin güney duvarının doğu kısmında yer alan bir parça tahrip olmuştur. Sahnenin alt kısmına bakıldığında ahşap kapıyı doğru yönelen birileri görülmektedir ve bu figürün Vaftizci Yahya olduğu düşünülmektedir. Giriş kapısının arkasında yer alan hale içindekilerin Yahya'ya inananların olduğu düşünülmektedir. (Görüntü 2.27.)

Görüntü 2.27. Vaftizci Yahya ve ona inananlar, Vaftizci Yahya Kilisesi, Şirince



(Şen, 2021, s.75)

2.2.3. El Sanatlarında Vaftizci Yahya Tasvirleri

Bizans mozaik sanatı ve duvar resim sanatının gelişim göstermesinin yanı sıra imparatorlukta el sanatlarının da paralel şekilde geliştiği görülür. El sanatlarında daha çok malzeme türü olarak maden kullanılmasının yanı sıra fildişi, cam, metal, tekstil gibi malzemeler üzerinde de üretim yapılmıştır. Erken dönemlerden itibaren malzeme yoğunluğu görülebilmektedir.

Erken Dönem el sanatları arasında yer alan ve Britanya müzesinde sergilenen 5.yüzyıla tarihlendirilen eser, fildişi malzemedan yapılmış; üzerinde sembolik vaftiz sahnesi tasvir edilmiştir. (Görüntü 2.28.) Merkezde yer alan İsa şeklinde yapılmış bir figür burada küçük bir çocuk olarak betimlenmiştir. Sol tarafında takdis işareti yapan melek, sağ tarafında ise sembolik olarak Vaftizci Yahya yer almaktadır. Yahya

figürü burada genç olarak gösterilmiştir. Hayvan postundan yapılan kıyafeti onun simgelerindendir ve erken dönemden itibaren yerleşmeye başladığı görülür.¹⁶⁶

Görüntü 2.28. Vaftiz, Fildişi,5.yüzyıl



(https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx)

Bir diğer Erken Döneme tarihlendirilen vaftiz sahnesi (546-556) Ravenna Maksimianos Katedrasında bulunmuştur. Burada betimlenen vaftiz sahnesi sonraki yıllarda gelenekselleşen ikonografyi yansıtmaktadır. Ahşap malzeme üzerine yapılan sahnenin, Konstantinopolis'ten gelen sanatçılar tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Sahnede İsa, Ürdün nehri içerisinde görülmektedir. Burada farklı olarak İsa'nın suya girdiği yerde ayaklarının altında bir figür yer almaktadır. Bu figür klasik pagan geleneğinden Hristiyan ikonografisine adapte edilen bir personifikasyon olarak değerlendirir. Ona göre bu figür, sadece doğal bir öge değil, Mesih'in vaftiziyle birlikte kutsal suyun arındırıcı gücünü temsil eden teolojik bir özneye dönüşür.¹⁶⁷ Vaftizci Yahya elini İsa'nın başının üzerine doğru koymaktadır. Oldukça yaşlı tasvir edilen Yahya hayvan postundan yapılan kıyafetleriyle görülmektedir.¹⁶⁸ (Görüntü 2.29.) Sahnede İsa'nın sol tarafında iki melek figürü ellerinde İsa'nın kıyafetlerini tutarak vaftiz olmasını beklemektedirler. Kabartma tekniği ile yapılmış bu tasvirde görülen imgeler sonraki yüzyıllarda yerleşik vaftiz sahnesinin temelini oluşturmaktadır.

¹⁶⁶ Robin Margaret Jensen, *Living Water: Images, Symbols and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden: Brill Publisher, 2011, s.5.

¹⁶⁷ Robin Margaret Jensen, *Roman identity and lived religion: Conversion of a personification*, Cambridge University Press, 2025, s. 224-228.

¹⁶⁸ Jensen, *a.g.e.*, s.185-189.

Görüntü 2.29. Vaftiz sahnesi, Maximianus Katedrası, Ravenna, 546-556

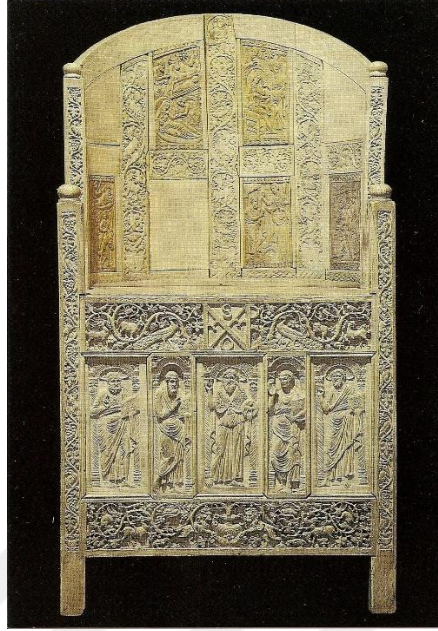


(Jensen, 2011, s.499)

6.yüzyıl Bizans sanatının teknik ustalık ve teolojik sembolizm açısından en çarpıcı örneklerinden biri olan ve günümüzde Ravenna Başpiskoposluk Müzesi'nde muhafaza edilen Maximianus'un Tahtı, yalnızca yüksek düzeyde işçilikle şekillendirilmiş bir sanat nesnesi olmakla kalmaz, aynı zamanda kapsamlı bir ikonografik programın taşıyıcısıdır. İmparator I. Justinianus'un Ravenna'daki dinî ve idari yapılanmayı güçlendirme politikası doğrultusunda, onun atadığı Başpiskopos Maximianus adına büyük olasılıkla Konstantinopolis'te üretilmiş olan bu fildişi taht, hem imparatorluk koruyuculuğunun sembolü hem de episkopal otoritenin ve hiyerarşik düzenin görsel bir tecellisi olarak değerlendirilmelidir.(Görüntü 2.30.)¹⁶⁹

¹⁶⁹ E. Baldwin Smith, "The Alexandrian Origin of the Chair of Maximianus", *American Journal of Archaeology*, Cilt 21, Sayı, 1, 1917, s. 23-25.

Görüntü 2.30. Maximianus Tahtı, Maximianus Katedrali, 6.yy

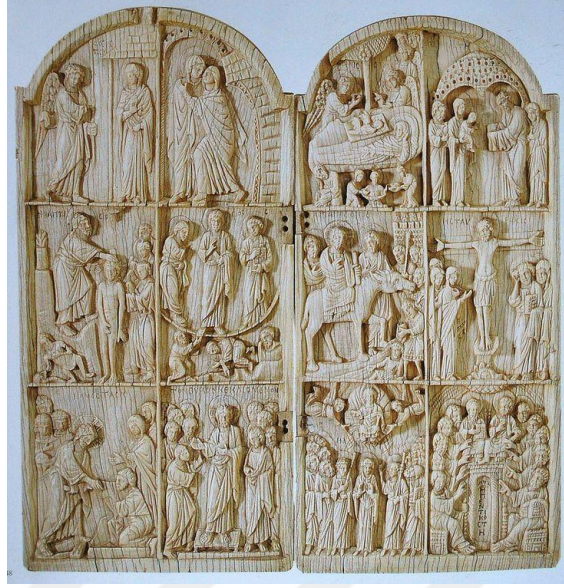


(<https://www.touchstonemag.com/archives/article.php?id=32-02-062-c>, 2025)

11.yüzyıla tarihlendirilen Bizans fildişi diptiğinde yer alan Vaftiz sahnesi, İsa'nın Ürdün Nehri'nde Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilmesini betimleyen klasik bir ikonografik kompozisyonu yansıtmaktadır. (Görüntü 2.31.) Bu sahnede, İsa'nın çıplak bir şekilde nehirde durduğu, Vaftizci Yahya'nın ise sağ elini İsa'nın başına uzattığı görülür. İsa'nın başının üzerinde, Kutsal Ruh'u simgeleyen bir güvercin figürü yer almaktadır. Bu tasvir, Bizans sanatında sıkça rastlanan bir kompozisyonudur ve Ortodoks ikonografisinde alışılmış bir sahnedir. Ancak, bu diptiğin özel bir özelliği olarak, sahnede nehrin antropomorfik bir figür şeklinde tasvir edilmesi dikkat çekmektedir. Bu figür, erken Hristiyan sanatında da görülen bir özelliktir ve suyu temsilen kutsal bir varlık olarak görülmektedir. Bu tür detaylar, diptiğin hem litürjik kullanım hem de özel ibadetler için tasarlandığını gösterir.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Ed. Helen C. Evans ve William D. Wixom, *The Glory of Byzantium: Arts and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, NewYork: The Metropolitan Museum of Art, 1997, s.149.

Görüntü 2.31. İsa'nın hayatı, Diptik, Fildişi, 10.-11.yüzyıl



(<https://www.metmuseum.org/>)

Harbaville Triptych, Bizans fildişi oyma sanatının en seçkin örneklerinden biri olarak kabul edilir ve büyük olasılıkla imparatorluk çevreleriyle ilişkili, özel ibadet amacıyla yapılmış bir ikonadır. Triptiğin hem iç hem dış yüzeyleri büyük bir ustalıkla işlenmiştir. Kapanmış haldeyken, dış kanatlarında madalyon içinde iki çift aziz büstü ve dört çift ayakta duran aziz figürü görülmektedir. Triptik açıldığında ise, iç kanatlarda da benzer şekilde dört ayakta aziz ve iki medalon içinde; aziz büstleri yer almaktadır. (Görüntü 2.32.) Orta panel, yan kanatlarla aynı genişliğe sahip olmakla birlikte daha kalın yapılmış ve yüksek rölyef tekniğiyle oyulmuştur. Bu panel iki yatay sahneye ayrılmıştır. Üst bölümde yer alan Deesis kompozisyonunda, tahtta oturan İsa'nın iki yanında Meryem Ana ve Vaftizci Yahya şefaatçi olarak konumlandırılmıştır. İsa sol elinde İncil'i tutarken, sağ eliyle kutsama jesti yapar. İsa'nın üzerindeki iki madalyonda melek büstleri yer alır. Meryem ve Yahya, dua eden el hareketleriyle, insanlık adına İsa'ya yakarıшта bulunur.¹⁷¹

¹⁷¹ Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture an Introduction*, Cambridge University, 2005 s.176-235.

Görüntü 2.32. Triptyque Harbaville, Diptik, 10.yüzyıl ortası



(<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112515>, 2024)

Bu sahne, Bizans ikonografisinde şefaath temalı tasvirlerin merkezi olan Deesis ikonografisinin incelikli bir örneğidir. Özellikle Vaftizci Yahya'nın bu tür sahnelerde, İsa'nın ilahi adaletine aracı olması rolüyle vurgulanması, onun kurtarıcı figürle olan bağımlı kuvvetle ortaya koymaktadır. Üst sınır bordüründe, peygamberler Yeremya, İlyas ve İşıya'nın büstleri yer alırken; alt sahnede ise Aziz Yakup, Aziz Yuhanna Teolog, Aziz Petrus, Aziz Pavlus ve Aziz Andreas ayakta betimlenmiştir. Aziz Petrus'un eliyle İsa'yı işaret etmesi ve kol pozisyonunun İsa'nın duruşunu yansıtmaması, görsel bir dini bağ kurmaktadır. Azizlerin isimleri, figürlerin başlarının yanına kazınarak yazılmıştır. Harbaville Triptych'te Vaftizci Yahya, Deesis sahnesinde şefaathçi konumuyla, insanlık adına İsa'ya yakarıştaki bulunan klasik ikonografik pozisyonunda yer alırken; Çarmıha Gerilme sahnesini içeren fildişi triptik panelde ise, alışılmışın dışında biçimde doğrudan dramatik olaya tanıklık eden figür olarak görünmektedir.¹⁷²

Metropolitan Sanat Müzesi'nde 17.190.238 numarası ile kayıtlı olan eser kutsal emanet sandığı olarak kullanıldığı düşünülmektedir. 950-1000 yıllarına tarihlendirilen eser, fildişinden yapılmıştır. (Görüntü 2.33.) Konstantinopolis'te üretildiği düşünülen bu sandık kutsal emanetlerin saklandığı bir nesne olarak

¹⁷² Evans ve Wixom, *a.g.e.*, s.133.

kullanıldığı söylenebilir. Kapak üzerinde yer alan sahne Deesis sahnesidir. Merkezde yer alan İsa madalyon içerisinde taht üzerinde oturmaktadır. Bu tasvir, Bizans sanatının teolojik ve görsel merkezini oluşturmaktadır. İsa sağ eliyle takdis işareti, sol eli ise açık bir İncil tutmaktadır. Bu, Tanrı Sözü'nün hem öğretene hem de hâkimi olarak onun doğasını simgeler. Sahnenin sağ ve sol üst kısımda yer alan madalyon içerisinde Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yer aldığı görülmektedir. Alt madalyonlar içerisinde iki başmelek figürü yer almaktadır. Kompozisyonun etrafını saran bitkisel motiflerle bezeli bordür, tipik Bizans süsleme sanatını yansıtmaktadır. Rulo motifleri, yapraklar ve asma benzeri sarmallar iç içe geçmiş halde detaylı bir şekilde oyulmuştur.¹⁷³

Görüntü 2.33. Deesis sahnesi, Emanet Sandığı, 950-1000, Bizans



(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464238>)

Metropolitan Sanat Müzesi 17.190.677 numaralı eser üzerinde yer alan Yahya, altın, gümüş ve mine, cloisonné tekniğiyle işlenmiştir. Müzeye hediye edilen dokuz madalyondan birisidir. (Görüntü 2.34.) Madalyonlar Bizans sarayından komşu Hristiyan Devleti Georgia'ya bir hediye olarak gönderilmiş olabileceği düşünülmektedir. Madalyonlar bir araya getirildiğinde Deesis sahnesini oluşturmaktadır. Bu nedenle Yahya figürü betimlemesi madalyon üzerinde İsa'yı gösterir şekilde ellerini havaya kaldırmış olarak gösterilmiştir.¹⁷⁴ Madalyon üzerinde İsa genç olarak tasvir edilmiş, saç ve sakalı uzun olarak gösterilmiştir.

¹⁷³ Joseph Breck, "Pre-Gothic Ivories in the Pierpont Morgan Collection." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, o.s., 15, no. 1 (January 1920). s.14.

¹⁷⁴ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464550> (erişim tarihi: 24.06.2024)

Görüntü 2.34. İkon Çerçevesinden Vaftizci Yahya Madalyonu, Bizans, 1100



(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464550>, 2024.)

Azize Ekaterini Manastır kilisesinde yer alan yaklaşık olarak 1200 tarihli templon parçası üzerinde yer alan resim İsa'nın hayatından kesitlerle betimlenmiştir. Kilisede sütun dizisinin tepesinde yer alan ve boydan boya resmedilmiş kiriş üzerindeki resim ikona kırıcı dönemden sonra Kilise yortusunun yıldönümünü içermekte olduğu söylenebilir. Orta Bizans döneminde ortaya çıkmış olan Büyük Şefaate İsa'nın iki yanında aziz ve meleklerle gösterilen sahne olarak tanımlanmaktadır. Kilisede yer alan iki kirişte İsa'nın öğretilerini anlatan sahneler ve dodekaortion'un ortasında yer alan Büyük Şefaate sahnesi kısaltılmış halde yerleştirilmesi 12.yüzyıla dayanmaktadır. Bu sahnenin aktarımının eksiksiz olarak gösterildiği tek örnek Azize Ekaterini Manastır kilisesinde yer almakta olan bu ikona üzerindedir.¹⁷⁵Alt kiriş resim programı içerisinde yer alan ilk sahne İsa'nın vaftiz edilmesi ile başlamaktadır. (Görüntü 2.35.) Sahnede yer alan Vaftizci Yahya, İsa'nın başı üzerine elini uzatmış olarak betimlenmiştir. İsa'nın ayaklarının altında yer alan figür nehirin persefikasyonudur. Alt kirişin orta bölümünde yer alan sahne Deesis sahnesidir. İsa tahtında oturmakta sağ tarafında Meryem, sol tarafında Yahya figürü yer almaktadır. Deesis sahnelerinin genel kompozisyonunda yer alan betimlemede Yahya'nın çöl yaşamında olduğunu gösteren ayrıntılar dikkat çekmektedir. İsa'dan

¹⁷⁵ Ewa Balicka-Witakowska, *İkonalar*, (Çev. Ali Özdamar), Kitap Yayınevi, 2005, s.49.

ölüler için şefaât dilerken yüzündeki acı ifadesinin net şekilde yansıtıldığı görülebilmektedir.

Görüntü 2.35. Resimli Kiriş, Azize Ekaterini Manastır Kilisesi, Sina, 12-13.yy.



(Witakowska, 2005, s.59)

2.2.4. Bizans Plastik Örneklerinde Vaftizci Yahya Tasvirleri

Erken Hristiyan sanatında lahitler, hem ölü gömme pratiğinin bir parçası hem de inanç sisteminin görsel bir ifadesi olarak işlev görmüştür. Özellikle Geç Antik Dönem'e tarihlenen lahit kapakları ve yüzey rölyefleri, Eski ve Yeni Ahit'ten alınan sahneler aracılığıyla ölen kişinin inanç dünyasını ve umut edilen kurtuluşu simgesel biçimde yansıtmaktadır. 3.yüzyıla tarihlendirilen lahit kapağı 1896 yılına kadar Chiaramonti Müzesi'nde sergilendiği bilinmektedir. Mevcut durumda eser, ikonografik olarak iki farklı sahneyi içermektedir.

Kompozisyonun sol bölümünde, İsa'nın vaftizi betimlenmiştir. Bu sahnede Vaftizci Yahya, sade bir pelerin giymiş ve sakallı olarak tasvir edilmiştir; lahit kapağının günümüze kırık olan ulaşan bölümünde Vaftizci Yahya elindeki hareketle Ürdün Nehri'nin sularını İsa'nın üzerine dökmektedir. Bu temsilde Erken Hristiyan sanatında sıklıkla görülen sembolik anlatım ön plana çıkmaktadır. Söz konusu lahit kapağında yer alan Vaftizci Yahya tasviri, erken Hristiyan ikonografisinin şekillenme sürecine ışık tutan önemli örneklerden biridir. 3. yüzyılın sonlarına tarihlenen bu sahnede Yahya, geleneksel olarak tanımlandığı şekilde sakallı, olgun bir erkek figürü olarak betimlenmiştir. (Görüntü 2.36.) Üzerine giydiği sade pelerin,

onun çöl yaşamını ve peygamberlik misyonunu simgelerken, dünyevi zenginliklerden uzak bir yaşam sürdüğüne dair görsel bir vurgudur. Yahya'nın sağ elini İsa'nın üzerine doğru uzatarak Ürdün Nehri'nin sularını döktüğü bu sahne, erken dönemde vaftiz ritüelinin sade ve sembolik biçimde sunulmasına işaret etmektedir. Lahit kapağının sağ tarafında, yarım daire biçimindeki bir masanın etrafında çeşitli pozisyonlarda oturan figürlerle birlikte bir şölen sahnesi yer almaktadır. Sofrada kadehler, balıklar ve ekmek sepetleri bulunur; bu unsurlar, İncil'deki ekmek ve balık mucizesine sembolik bir gönderme yapmaktadır.

Görüntü 2.36. Vaftiz Sahnesi, Lahit Kapağı, Vatikan Müzesi, 3.yüzyıl



(https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-_a-strigilature/frammento-di-sarcofago-con-battesimo-di-cristo-e-scena-di-banche.html, 2025)

İtalya'nın Roma kentinde yer alan Santa Maria Antiqua kilisesi'nde 1901 yılında kazılar sırasında bulunan lahit 3.yüzyıla tarihlendirilmektedir. Erken Hristiyan Dönemi'ne ait lahit konumu ve betimlediği sahneler bakımından dikkat çekici bir örnek teşkil etmektedir. Lahit, kilisenin sol tarafında, Palatin Tepesi'ne çıkan geçiş yolunun bulunduğu koridorda yer almakta ve öyle bir konumda bulunmaktaydı ki, yalnızca ön yüzü fotoğraflanabilmekteydi. Bu fiziksel konumlandırma, lahdin ilk kullanım amacı ve mekânsal organizasyona dair bazı ipuçları vermektedir. Yaklaşık 2,17 metre uzunluğunda, 0,675 metre genişliğinde ve 0,66 metre yüksekliğinde olan bu lahit, tek kişilik bir mezar yapısı olarak tanımlanabilir. Arka yüzey herhangi bir dekorasyon barındırmazken, ön yüz ve yanlardaki kavisli yüzeyler figürlü sahnelerle bezenmiştir. Bu süslemeler,

ikonografik açıdan Erken Hristiyan sanatının hem sembolik hem de didaktik işlevlerini bir arada sunmaktadır. Sahneler sağdan sola doğru ilerlemekte olup, ilk sahnede yalnızca perizoma giymiş iki balıkçı figürü yer alır. Aralarındaki ağda görülen balık başları, Matta 4:19'daki “insanları balık gibi avlama” metaforuna atıfta bulunarak Erken Hristiyan ikonografisinde sıkça karşılaşılan peygamberin çağrı temasını yansıtmaktadır. Bu sahneyi takiben gelen kompozisyonunda, İsa'nın Vaftiz sahnesi yer almaktadır. Sağ tarafta bulunan Vaftizci Yahya, yalnızca bir pallium giymiş olarak, bir kaya kütlesi üzerinde ayakta durmakta ve sağ eliyle İsa'nın başına dokunmaktadır. Kurtarıcı figürü, henüz bir çocuk olarak ve tamamen çıplak biçimde, bir akarsu veya gölet içinde betimlenmiştir. Bu sahnenin üst kısmında, Kutsal Ruh'u temsil eden bir güvercin, İsa'nın başının üzerinde yer almakta ve gökten aşağıya iniş hâlidir. Bu sahne, yalnızca Hristiyan ikonografisinin temel temalarından birini oluşturmakla kalmaz; aynı zamanda ilahi lütfun bedenlenen İsa aracılığıyla dünyaya inişini de simgelemektedir.¹⁷⁶ (Görüntü 2.37.)

Görüntü 2.37. İsa'nın Vaftizi, Santa Maria Antiqua, 3.yy



(<http://smarthistory.org/santa-maria-antiqua-sarcophagus/>, 2025)

Uşak Müzesi'nde yer alan templon arşitravı üzerinde yer alan Deesis sahnesi, Frigya Bölgesi'nde bulunan Sebaste, Mokseanoi, Kidyessos'da bulunan templon arşitravları üzerinde benzer Deesis kompozisyonu bulunması sebebiyle 9.yüzyılın ikinci yarısı ve 11.yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Templon arşitravının ön

¹⁷⁶ Charles R. Morey, The Christian Sarcophagus in S. Maria Antiqua, *Supplementary Papers of the American School of Classical Studies in Rome, Volume: 1*, 1905, s. 148-149.

yüzü kazıma ve kabartma tekniği ile bezemeli olduğu görülmektedir. Alt ve üst yüzeyler kaba yontulu biçimde bırakılmıştır. Arka yüz büyük oranda tahrip olmuş, yalnızca düzgün işlenmiş bir şerit parçası bu yüzeyde kısmen günümüze ulaşabilmiştir. Sol yan yüz kırılmışken, sağ yan yüzey düzgün bir şekilde işlenmiştir. Ön yüzünde bulunan madalyonlar üzerinde sol bölümde büst şeklide dört figür yer almaktadır. En sağ kısımda Vaftizci Yahya tasviri görülmektedir. Sahnenin devamında İsa, Meryem ve Başmelek Gabriel tasviri betimlenmiştir. Haç biçiminde hale taşıyan İsa, cepheden betimlenmiş olup, göğüs hizasında sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. Sol elinde ise üzeri haç motifli bir İncil kitabını tutmaktadır. Kompozisyonun sağında yer alan Meryem, dörtte üç profilden tasvir edilmiş; başını hafifçe öne eğmiş ve dua eder biçimde ellerini birleştirmiştir. İsa'nın sol tarafında ise benzer bir duruşla, Vaftizci Yahya yer almaktadır. Figürün giysisindeki kıvrım çizgileri ve halesinin dışına taşan serbest saç tutamları, ayrıca daire içine işlenmiş A (alpha) harfi, bu figürün Vaftizci Yahya olarak tanımlanmasını sağlar. Kompozisyonun sol kenarındaki madalyon içinde betimlenen Başmelek Gabriel, genç figür olarak orans pozunda resmedilmiş; sağ elinde labarum, sol elinde ise üzerinde haç işareti bulunan bir globus tutmaktadır.¹⁷⁷ (Görüntü 2.38.)

Görüntü 2.38. Deesis sahnesi, Templon Arşitravı, Uşak Müzesi



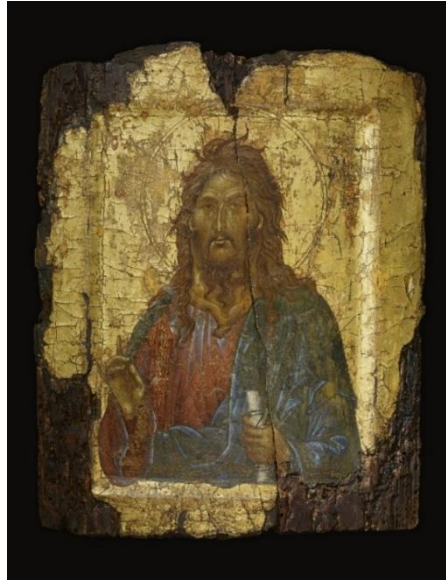
(Armağan, 2017, s. 35)

¹⁷⁷ Muhsine Eda Armağan, Banaz'da (Uşak İli) Bulunan Deesis Tasvirli Bir Templon Arşitravı, *Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 34, Sayı: 2*, 2017, s. 34-35.

2.2.5. Bizans İkona Örneklerinde Vaftizci Yahya Tasvirleri

Britanya Müzesi'nde 1612969791 numarası ile kayıtlı eser 1300 yılına tarihlendirilmektedir. İkona Konstantinopolis'te üretilmiştir. Geç Bizans dönemine ait ikonada Vaftizci Yahya figürü, hafifçe sağa dönmüş yarım boyutlu bir şekilde tasvir edilmiştir ve altın zemin üzerine yerleştirilmiştir. Figür, yeşil bir pelerin ve kırmızı bir tunik giymektedir. Vaftizci Yahya, sol elinde bağlı bir parşömen tutmakta ve takdis hareketiyle elini havaya kaldırmaktadır. Figür, halesi etrafındaki kırmızı renkli Yunan harfleriyle tanımlanır: Ἅγιος Ιωάννης (Aziz Yahya) solda ve ' Πρόδρομος '(Öncü) sağda yer almaktadır. (Görüntü 2.39.) Bu ikonun kompozisyonu, Bizans sanatının geleneksel ikonografik öğeleriyle zenginleştirilmiştir. Figür, hiyerarşi bir duruş sergileyerek hem dünyevi hem de ilahi olanı birbirinden ayıran biçimde tasvir edilmiştir. Onun sol elinde tuttuğu parşömen, Tanrı'nın kelimelerini simgelerken, sağ elini kaldırarak kutsama hareketi yapması, onun ilahi mesajı ve öğretiyi iletme rolünü pekiştirir. Aynı zamanda halesi, figürün kutsallığını ve Tanrı ile olan ilişkisinin derinliğini vurgulamaktadır.¹⁷⁸

Görüntü 2.39. Vaftizci Yahya ikonası, Geç Bizans Dönemi, Konstantinopolis, 1300 yılı

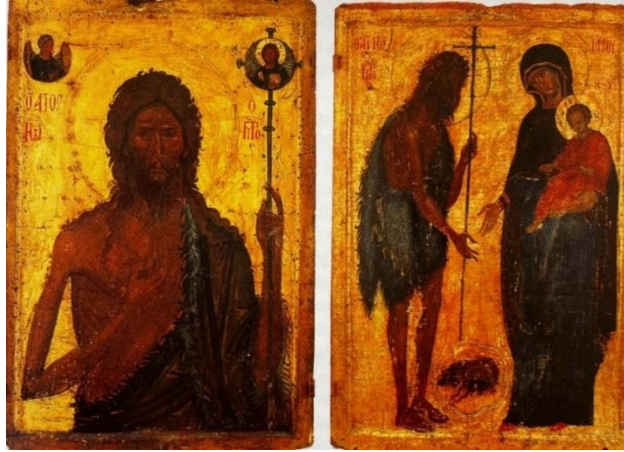


(<https://www.britishmuseum.org/collection/image/1612969791>)

¹⁷⁸ https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1986-0708-1 (erişim tarihi: 24.06.2024)

Manastırlarda gerçekleştirilen tören alayları sırasında taşınabilir halde kullanılan ikonaların oldukça yaygın olduğu bilinmektedir. Tören sırasında aynı anda iki yüzü de seyredilebilmesi için çift taraflı olarak resmedilen ikonalara Aynaroz dağında Pantokrator Manastırı'nda yer alan ikona örnek olarak gösterilebilir. (Görüntü 2.40.) Bu ikonalarda resmin her iki tarafının da görülebilmesi adına duvar ya da direklerin uzağında konumlandırılmaktadır. 14.yüzyıla tarihlendirilen çift taraflı bu ikona üzerinde Vaftizci Yahya figürü betimlenmiştir.¹⁷⁹ Ön yüzünde tek figür olarak gösterilen Yahya, uzun saçlı ve çölde giymiş olduğu düşünülen kıyafetleri ile çilekeş Yahya olarak betimlenmiştir. Elinde tuttuğu asa üzerinde Pantokrator İsa tasviri yer almakta onun peygamberliğine gönderme yapmaktadır. İkonanın arka yüzünde Yahya ve Meryem, Meryem'in kucağında çocuk İsa ile gösterilmiştir. Yahya hayvan postundan yapılan kıyafeti içerisinde, onun karşısında yer alan Meryem ve çocuk İsa'nın kutsallığını gösterircesine elini onlara doğru uzatmakta olduğu söylenebilir. Diğer elinde asa tutmakta ve asanın ucunda yer alan haç işareti Yahya'nın martyrlğine gönderme yapmaktadır.

Görüntü 2.40. Vaftizci Yahya'yı gösteren çift yüzlü ikona, Pantokrator Manastırı, Aynaroz, 14.yy



(Witakowska, 2005, s.59)

16.yüzyıla tarihlendirilen ve Puşkin müzesinde sergilenen melek biçimsel Vaftizci Yahya ikonasında Yahya figürünün bir kaya üzerine çıktığı ve bir eliyle takdis işareti yaparken diğer elinde bir rulo tutmaktadır. Kesik başının, ayaklı bir

¹⁷⁹ Balicka and Witakowska, *a.g.e.*, s.61.

kapta ya da bir tabak üzerinde sunulması, litürjik anlamlar taşımaktadır. Vaftizci Yahya'nın öldürülmesini temsil etmektedir. Bu betimleme 13.yüzyıldan itibaren Vaftizci Yahya'nın defin kültü içerisinde önemli rol üstlenmeye başladığından Geç Bizans Dönemi'nde yoğunlaştığı ve litürjik anlamlar kazandığı görülmektedir.¹⁸⁰(Görüntü 2.41.)

Görüntü 2.41. Melek Biçimsel Vaftizci Yahya, Puşkin Müzesi, 16.yüzyıl



(Yandım Aydın, 2007, s.627)

2.3.VAFTİZCİ YAHYA TEMSİLLERİNDEKİ BÖLGESEL FARKLILIKLAR

Bizans sanatı, yalnızca imparatorluğun siyasi merkezinden yayılan tekil bir üslubu yansıtmaz; aksine, sınırları içerisinde barındırdığı çok katmanlı etnik, kültürel ve dini toplulukların etkileşimiyle biçimlenen zengin bir sanat üretimi sergilemektedir. Sanat üretimi, bu çeşitliliğin etkisiyle farklı coğrafyalarda hem biçimsel hem de ikonografik olarak farklılık göstermiştir. Bu bağlamda, Bizans sanatı bir yandan merkezi imparatorluk ideolojisini yansıtırken, diğer yandan yerel geleneklerle kurduğu dinamik ilişkiler sayesinde bölgesel üslupların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.¹⁸¹ Bizans kültürü, Bizans'a komşu olan ülkelerle ya da daha uzağında yer alan kültürlerle etkileşim halinde olduğu bilinmektedir.

¹⁸⁰ Sercan Yandım Aydın, "The appearance of the Winged-Image of St. John the Baptist in the Thirteenth Century Painting; Terrestrial Angel and Celestial Man", *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul 2007, s.626-627.

¹⁸¹ Cormack, *a.g.e.*, s. 134; Mathews, *a.g.e.*, 1998, s. 47

Özellikle Orta Bizans Dönemi'nden (867-1204) itibaren, İtalya'nın Venedik ve Ravenna kentleri, Müslüman bölgeler, Balkanlar, Anadolu iç kesimleri ve Slav bölgeleri gibi alanlarda, Bizans ikonografisinin merkezi öğeleri yerel sanat anlayışları ile yeniden yorumlanmıştır. Bu yeniden üretim süreci, kimi zaman Batı Rönesans etkilerinin, kimi zaman da İslam sanatının estetik formlarının Bizans geleneğiyle sentezlenmesi şeklinde tezahür etmiştir. Bizans sanatının ilk dönem eserlerinde yer almaya başlayan imgeler ve arka planını oluşturan belirli mimari öğeler, tasvirlerin poz, giysi gibi diğer özelliklerine ilişkin oluşturulan kurallar Hristiyanlığı benimseyen diğer bölgeler için tipik hale gelmiştir. 14. ve 15.yüzyıla gelindiğinde Bizans İmparatorluğundan bağımsız hale gelmeye başlayan vilayetler üslup olarak belirgin farklar ortaya koymaya başlamıştır.¹⁸²

1131–1143 yılları arasına tarihlenen Melisende Mezmurlar Kitabı'nda yer alan Deesis sahnesi, 12. Yüzyıl'da Hristiyan topraklarına ait Kudüs'te Bizans ile Batı sanatı arasında kurulan estetik sentezin dikkat çekici bir örneğini sunmaktadır. Deesis sahnesinin merkezinde yer alan Pantokrator İsa, zengin biçimde süslenmiş bir taht üzerinde oturmakta, sağ eliyle takdis işareti yapmakta ve sol elinde ise kutsal kitabı tutmaktadır. İsa'nın solunda Meryem Ana, ona yönelmiş biçimde ve dua eder pozisyonda betimlenirken; sağında yer alan Vaftizci Yahya da aynı şekilde dua eden duruşuyla İsa'ya yönelmiştir. Bu sahnede figürlerin frontal duruşları, başlarındaki haleler ve yüz ifadelerindeki içsel yoğunluk, kompozisyonun Bizans ikonografisiyle doğrudan ilişkili olduğunu gösterir. Ancak sahnenin çevresini saran bitkisel ve geometrik bezemeli çerçeve, figürlerin giysilerindeki kıvrımlı, derin hacim etkili çizimler ve kompozisyonda yer alan yeşil ile mavi gibi parlak renk tonları, Romanesk sanatın ve yerel üslubun etkilerini de açık biçimde yansıtmaktadır. Melisende Mezmurlar Kitabı'ndaki bu sahne, yalnızca ikonografik anlamda değil, üslup bakımından da Doğu ve Batı geleneklerinin Kudüs'te nasıl bütünleştiğini göstermesi açısından büyük önem taşır. Özellikle Haçlılar döneminin kültürel ortamında üretilmiş bu tür el yazmaları, bölgenin çok katmanlı sanat anlayışının görsel kanıtlarıdır.¹⁸³(Görüntü 2.42.)

¹⁸² John Haldon, *Bizans Tarih Atlası*, (çev. Ali Özdamar), Alfa Yayınları, Eylül 2017, s.150-151.

¹⁸³ Judith Folda, *Melisende of Jerusalem: Queen And Patron of Art and Architecture In the Crusader Kingdom*, (Ed: Martin T.) Cambridge University Press, 2012, s.100-124.

Görüntü 2.42. Deesis sahnesi, Melisende Mezmurlar, El yazma, Kudüs, 12.yüzyıl

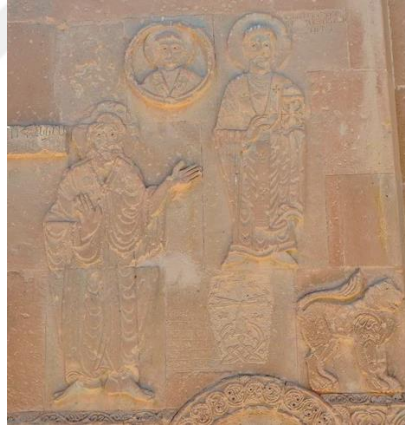


(<https://artofthemiddleages.com/s/main/item/148>, 2024)

Bizans sanatı, zamanla farklı coğrafyalarda yerel kültürel unsurlarla sentezlenerek çeşitlilik kazanmıştır. Anadolu coğrafyasında, bu etkileşimlerin en dikkat çekici örneklerinden biri, 10. yüzyılda inşa edilen Van Gölü'ndeki Akdamar Adası üzerine inşa edilen Akdamar Kilisesi'nde gözlemlenmektedir. Bu yapı, ikonografik tercihler ve dış cephe kabartmaları bakımından Bizans'ın klasik üslubundan sapmalar içererek, yerel anlatım biçimlerinin Bizans tasvir sanatıyla nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir. Kilise 10.yüzyıla tarihlenen; merkezi kubbeli, dört yapraklı yonca biçimli haç plana sahip olup haç kolları yarım kubbelerle örtülmüş dört niş ile çerçevelenmiştir. Figürlerin betimlenişinde doğalcı bir anlayıştan ziyade sembolik bir temsil ön plandadır; orantısız vücut yapıları, abartılı jestler ve yüzeysel derinlik kullanımı bu ikonografik üslubun belirgin göstergelerindendir. Özellikle aziz ve kutsal figürlerin başlarında yer alan nimbuslar, figürlerin ruhani kimliğini vurgularken, durağan yüz ifadeleri bireysellikten çok kutsallık kavramını öne çıkarır. Genel olarak, kabartmalar yüzeyde düzlemsel bir kurgu içinde düzenlenmiş, arka plan önemsizleştirilerek figürler öne çıkarılmıştır. Bu biçimsel tercih, yapının mimari bütünlüğüyle uyum içinde olup, Erken Bizans ve bölgesel sanat etkilerinin Ermeni taş işçiliğiyle sentezlendiği karakteristik bir üslup ortaya koymaktadır. Güney cephesinde yer alan Vaftizci Yahya kabartması, klasik Bizans mozaiklerinde sıkça rastlanan, İsa'nın Ürdün Nehri'nde vaftiz edilmesini gösteren simetrik kompozisyonlardan belirgin biçimde ayrılmaktadır. Bizans örneklerinde merkezde

İsa, sol yanda Yahya, üstte ise kutsal ruhu temsil eden güvercin figürü yer alırken; Akdamar'daki betimlemede Yahya'nın vaftiz eden değil, vaftizi müjdeleyen bir figür olarak öne çıkarılması önemlidir. (Görüntü 2.43.) Maranci'ye göre, bu tür anlatı biçimi Ermeni sanatında peygamberlik vurgusunu öne çıkaran yerel bir ikonografik tercihin sonucudur.¹⁸⁴ Sahnenin dış cephede ve alçak kabartma tekniğiyle uygulanmış olması, Bizans'ın iç mekânda ışıkla parlayan mozaik estetiğinden ayrılarak, doğrudan yapının mimari yüzeyine entegre edilmiş bir anlatı formunu ortaya koyar. Mathews, bu farklılığı Ermeni sanatında figüratif sahnelerin mimari strüktürle kurduğu doğrudan ilişkiye bağlar; ona göre bu tip kabartmalar izleyiciyle fiziksel bir temas yaratmayı hedefler.¹⁸⁵ Bu anlamda Akdamar'daki Vaftizci Yahya, yalnızca bir teolojik figür değil, anlatının fiziksel uzantısı gibi davranmaktadır. Ayrıca sahnenin politik bir anlam taşıdığı da açıktır. Jones, kilisenin genel ikonografik düzenlemesinin, Kral Gagik'i Tanrı'nın seçtiği hükümdar olarak yüceltmeye yönelik olduğunu belirtir.¹⁸⁶

Görüntü 2.43. Vaftizci Yahya, Akdamar Kilisesi



(<https://nomadicniko.com/turkey/akdamar-island/>, 2025)

Bizans toprakları içinde yer alan Kuzey Makedonya'daki Georgios Kilisesi'nin Kurbinovo Köyü yakınlarında yer aldığı bilinmektedir. Kilisenin ne

¹⁸⁴ Christina Maranci, *Vaspurakan and the Visual Language of Kingship*. Dumbarton Oaks Papers, Vol. 58, 2004, s. 120.

¹⁸⁵ Mathews, Thomas F. and Sanjian, Avedis K, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Dumbarton Oaks Studies XXVIII, 1991, s.87.

¹⁸⁶ Lynne R. Jones, "The Church of the Holy Cross and the Iconography of Kingship", *Gesta International Center of Medieval Art*, 1994, s.108.

zaman inşa edildiği ile ilgili bilgiler oldukça azdır. Fakat yürütülen çalışmalar sonucunda bulunan yazıtta kilisenin resim programı hakkında net bir tarih elde edilmiştir. Yazıt üzerinde ‘‘Biz kiliseyi 25 Nisan 1191’de resimlemeye başladık’’ ifadesi yazılıdır. Yazıt üzerinde verilen tarih Paskalya bayramına ve 23 Nisan Aziz Georgios bayramının sonrasına geldiği tespit edilmiştir.¹⁸⁷Bu ifade kilisenin inşa edildiği tarihi ve yaptıran kişi hakkında bir bilgi vermese de o dönemde Bizans İmparatoru II.Isaakios Angelos Komnenos’un yönetimde olması, İmparatorun ve eşinin resimlerinin ve dini kostümlü bir kişinin olması, Theodoros gibi azizlerin resmedilmesi bu kilisenin büyük olasılıkla Konstantinopolis’teki dini çevreyle ilişkileri olan ya da Bizanslı bir askerin yaptırmış olabileceği düşünülmektedir.¹⁸⁸ Doğu batı doğrultusunda bazilikal planlı kilise tek nefli ve yarım daire apsislidir. Yapının planının önceki yüzyılda görülmesi resim programının yapı içerisinde sonradan yapıldığını gösterir. Kilisenin ana girişi batı tarafında olup kapısı üzerinde yuvarlak kemerli niş düzenlemesi görülmektedir. Kilisenin iç kısmı dış cephelere benzer şekilde sade tutulmuştur.¹⁸⁹

Resim programına bakıldığında tek figürler, Eski Ahit peygamberleri, İsa’nın hayatını anlatan tasvirler yer almaktadır. Onun hayatına dair en önemli sahne olan vaftiz sahnesi 11. ve 12. yüzyıllara tarihlendirilebilmektedir. (Görüntü 2.44.) Fakat sahnede yer alan Vaftizci Yahya figürü yüzyılı içerisinde yapılan vaftiz resimlerden farklı olarak resmedilmiştir. Sahnede yer alan Vaftizci Yahya figürünün tasvirinde klasik sanat anlayışına uygun bir üslupla betimlendiği görülmektedir. Bu nedenle tasvir yapan sanatçının kilise resim programını yapan sanatçılar arasında bu sanat üslubuna uygun şekilde figürleri tasvir etmediği düşünülmektedir. Hosios Loukas ve Daphni kiliselerinde tasvir edilen Vaftizci Yahya figürü ile karşılaştırıldığında Yahya’nın vücut ölçüleri ve İsa’ya doğru eğilme pozisyonunun klasik sanat anlayışına uygun olarak yapılamadığı görülmektedir. Vaftiz sahnesinin simgelerinden olan kutsal ruh, güvercin bu tasvir üzerinde bulunmamaktadır. Sahnede merkezde yer alan İsa çıplak olarak resmedilmiştir. İsa’nın ayakları altında

¹⁸⁷ Elizabeta Dimitrova, *The Church of Saint George at Kurbinovo*, Skopje, 2016, s. 20

¹⁸⁸ Zeliha Şenel, *Makedonya’da Komnenos dönemi resim sanatı: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, Eskişehir, 2019, s. 70.

¹⁸⁹ Şenel, *a.g.t.*, s. 72-74.

su içerisinde nehrin bir personifikasyonu görülmektedir. Yahya İsa'ya doğru eğilmiş sol eli ile başını tutmaktadır. İsa'nın sol tarafında onun vaftiz olmasını bekleyen iki melek figürü bulunmaktadır.¹⁹⁰

Görüntü 2.44. Vaftiz, Aziz Georgios Kilisesi, 11.-12.yüzyıl



(<https://creazilla.com/media/traditional-art/7352697/freska-vo-sv.-georgij-vo-kurbinovo-0106>, 2025)

Bizans İmparatorluğu'nun en önemli ikinci şehri olan Selanik Hosios David Kilisesi önemli yapılardan biridir. Erken Hristiyan Dönemi'nde bazilikal plandan kubbeli haç planına geçiş formunun örneklerinden biri olan Selanik Hosios David Kilisesi'nde yer alan 12.yüzyıla tarihlenen Vaftiz sahnesi yer almaktadır. (Görüntü 2.45.) Kompozisyonun merkezinde Ürdün Nehri'nde başında halesiyle İsa tasviri görülmektedir. ¹⁹¹İsanın sol tarafına konumlandırılan figür Vaftizci Yahya'dır. Sahnenin sol bölümünde Vaftizci Yahya, sağ elini İsa'nın başına uzatmış biçimde betimlenmiştir. Kompozisyonun sağ tarafında yer alan iki melek figürü ise bedenleri İsa'ya dönük biçimde, ellerindeki tuttukları kumaşları İsa'ya doğru uzatmaktadır. Vaftizci Yahya münzevi figürü temsil ederken karşısında yer alan melek figürünün görkemli kıyafetler içerisinde tasvir edilmesi resimde tezatlık yaratmaktadır. ¹⁹²

¹⁹⁰ Şenel, *a.g.t.*, s. 262.

¹⁹¹ Gülgün Köroğlu, Alahan Manastırı Batı Kilisesi'nin Tılsımlı Kapısı, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 2019, Cilt:3, Sayı 19, 2019, s. 129-141.

¹⁹² <https://www.thebyzantinelegacy.com/hosios-david> 'den alınmıştır. (erişim tarihi: 12.10.2024)

Kilisenin çağdaşı olan Kapadokya bölgesinde bulunan Gülşehir Karşı Kilisesi'nde yer alan vaftiz sahnesi karşılaştırıldığında üslup farkının yaşandığı görülebilmektedir. Karşı Kilise'de yer alan sahnede Vaftizci Yahya figürü ve İsa figüründe duygusal ifadeler belli edilmezken, Hosios David Kilisesi'nde duygusal yoğunluk aktarılmıştır.

Görüntü 2.45. Vaftiz sahnesi, Hasios David Kilisesi, Selanik, 12.yüzyıl



(<https://www.thebyzantinelegacy.com/hosios-david>, 2024)

Bizans İmparatorluğu tarihte savaşlar, diplomatik ilişkilerde olan Sırbistan'ın gücünü artırıcı rol oynamıştır. Sırbistan'ın 12. yüzyılda Bizans etkisinin azaldığı ve 13. yy.'da ise tam bağımsız Sırp Ortodoks devleti dolaylı bir biçimde Bizans'ın etkisi altında olduğu görülmektedir. Öyle ki bu etki Bizans sanatının bölgesel açısından ne gibi farklılıklar olduğu değerlendirmesinde önemli bir yer tutar. 1296 yılında inşa edilen Sırbistan'daki Aziz Akhilleus Kilisesi'nin güney transept duvarında bulunan Kanatlı Vaftizci Yahya tasviri, Orta Çağ dönemi Ortodoks sanatı açısından kayda değer bir örnek teşkil etmektedir. Bu fresk, Bizans sanatının etkisiyle şekillenen yerel ikonografik geleneklerin izlerini taşır ve dönemin sanatsal dilinin yansımalarını göstermektedir. Söz konusu tasvir, Bizans'ın Erken Dönem sanatsal anlayışından beslenen bir estetik anlayışının ürünü olup, zamanla Orta Çağ ve Erken Rönesans sanatının etkileriyle şekillenmiştir. Aziz Akhilleus Kilisesi'ndeki bu fresk, Sırbistan'daki 13. yüzyıl Ortodoks sanatının, Bizans mirasıyla nasıl bütünleştiğini ve yerel dini ifadelerin nasıl biçimlendiğini anlamak için önemli bir kaynaktır. Vaftizci Yahya'ya ait kanatlı figür örneği ilk olarak bu kilisede görülmektedir. Bu tür sanatsal

örnekler, dönemin dini inançlarını ve kültürel değerlerini yansıtan bir dil oluşturarak, Sırp Ortodoks Kilisesi'nin sanatsal mirasının korunmasına ve anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. "Çöl Meleği" olarak tasvir edilen Yahya, kanatları açık ve başında haleyle betimlenmesinin yanı sıra, klasik giysileri yerine eksomis giysisiyle de farklı bir şekilde resmedilmiştir. (Görüntü 2.46.) Eksomis, antik dönemde köleler, işçiler ve askerler tarafından giyilen, Tanrı'nın hizmetkarını simgeleyen bir giysidir. Bu tercih, Yahya'nın dünyevi değerlerden uzak, yalnızca ruhani bir misyonu temsil ettiğini vurgular. Tasvirde kanatlı olarak gösterilen Yahya, genel Bizans tipolojisinde yansıtılan Vaftizci Yahya imgesinde olduğu gibi dağınık saçlı, vücudu zayıf olarak resmedilmiştir. Sahnede Yahya sağ eli ile takdis işareti yaparken sol elinde kendi kafasının olduğu bir kap ve yere kadar uzanan parşömen tutmaktadır. Vaftizci Yahya'nın kendi kafasını eliyle sunması onun martyrlğine bir gönderme olarak düşünülmektedir¹⁹³. Kesilen başının kap içerisinde olması Şükran ayinlerinde kullanılan kap ile bağdaştırılarak İsa'nın kurban edilişini temsil etmektedir.¹⁹⁴

Görüntü 2.46. Kanatlı Vaftizci Yahya, Sırbistan- Aziz Akhilleus Kilisesi, 1296



(https://www.blagofund.org/Archives/Arilje/Pictures/Naos_2lower_zones/ARILJE_1_IMG_3723-1.html)

Bizans İmparatorluğu'nun sınırları içinde, İtalya'nın güneyindeki Puglia bölgesinde bulunan Aziz Nicola Kilisesi, üç nefli plan tipine sahiptir. Kilisenin orta nefi diğer neflerden daha geniş tutulmuştur. Kaya içine oyulmuş olan bu yapı, basit

¹⁹³ Dragan Vojvodic, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, State Institute of Art Studies of the Russian Federation and the Federal Agency for Cinematography, Moscow, 2005, s.359.

¹⁹⁴ Tınaz, *a.g.m.*, s. 431-433.

bir tasarıma sahip olup, dini törenler için uygun bir alan sunmaktadır. Kilisenin naosu ile kutsal alanını ayıran ikonostasis vardır. İç mekânı, doğal kayalık yapıya uyumlu şekilde düzenlenmiş ve tonoz örtüsüyle desteklenmiştir. Kilisenin mimarisi sade olmasına rağmen, duvarlarında bulunan freskler ve ikonografik programlar, yapının sanatsal ve dini anlamını güçlendirmektedir. Kilisedeki Deesis sahnesi Bizans sanat geleneğine sadık kalarak klasik Deesis kompozisyonunu yansıtmaktadır.¹⁹⁵ Bu kompozisyonda, İsa merkeze yerleştirilmiş olup, sağında Vaftizci Yahya ve solunda Meryem dua pozisyonunda ve şefaatte bulunan figürler olarak tasvir edilmiştir. Bu tür bir ikonografik düzenleme, hem teolojik hem de litürjik anlam taşır; İsa'nın ikinci gelişini ve insanlık adına şefaatte bulunan figürleri simgelemektedir. Aziz Nicola Kilisesi'ndeki Deesis sahnesi, fresklerin orantısız işlenişi ve yerel sanat akımlarından etkilenmiş olan stilizasyonsu özellikleriyle dikkat çekmektedir. (Görüntü 2.47.) Sahne, 12. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Orta Çağ'da Puglia bölgesinde gelişen Italo-Bizans sanatının belirgin bir örneğidir. Kilisenin içindeki bu ikonografik ögenin sanatsal bir değer taşımasının yanı sıra dini anlamı da büyüktür.¹⁹⁶

Görüntü 2.47. Deesis, San Nicola Kilisesi, 12.yüzyıl



(https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_rupestre_di_San_Nicola)

¹⁹⁵ Alessandra Pagliano and Angela Cipriano, *Geometrie luminose nella chiesa di San Nicola da Myra a Mottola, UID per il disegno*, 2019, s. 865.

¹⁹⁶ Franka Horvat, *Artistic Trasfers From Across the Adriatic Sea: The Thirteenth Century Frescoes in the Church of Saint Chysogonus in Zadar, Central European University (Unpublished master's thesis)*, Budapest, 2014, s. 53-54.

12.yüzyılda İtalya'nın sadece bazı önemli ticaret noktaları Bizans İmparatorluğu'nun kontrolü altındaydı bu nedenle Bizans İmparatorluğu'nun bazı bölgelerde etkisini sürdürmesi; kendi topraklarında olmamasına rağmen sanatının doğrudan tesir ettiği şehirler bulunmaktaydı. İtalya'nın Floransa kentinde yer alan San Giovanni Battista Vaftizhanesi'nin apsisin tonoz bölümünde süslü bir tahta oturan Vaftizci Yahya figürü yer almaktadır. Başında halesi, yeşil ve mavi tonlarda giysisiyle dikkat çekerken elinde rulo tutmaktadır. Vaftizhane'deki tahta oturan Vaftizci Yahya mozaigi, ikonografik açıdan hem peygamberlik makamını hem de ilahi otoriteyi simgelemektedir. Yahya'nın tahtta betimlenmesi, onun hem kutsal bir yargı merci olarak hem de Tanrı'nın elçisi olarak taşıdığı ruhani gücün görsel bir ifadesidir.¹⁹⁷ Mozaigin vaftizhane ortamında yer alması, vaftiz ritüelinin kutsallığını ve arınma işlevini vurgularken, Yahya'nın elinde tuttuğu parşömen ya da el hareketleri onun ilahi kelimeleri aktaran bir peygamber olduğunu belirtir. Giysilerindeki sade renkler ise onun dünyevi bağlardan uzaklaşmış, manevi bir kimliği temsil ettiğini gösterir. Böylece mozaik, hem kurtuluş ve arınma temasını hem de vaftiz uygulamasının kutsal kökenine dair derin bir dini mesajı görsel olarak aktarmaktadır. Mozaigin üslubu, simetri ve denge ilkeleri doğrultusunda yapılandırılarak figürün otoritesini ve manevi ciddiyetini ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının tercih ettiği figüratif sadelik, dini mesajın doğrudan etkili bir biçimde iletilmesini sağlamakta, kompozisyondaki uyum ve denge ise görsel ve ruhani bütünlüğü pekiştirmektedir. Bu özellikler, İtalo-Bizans sanatında sıkça karşılaşılan stilize ifade biçimleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Özellikle 12. ve 13. yüzyıllarda, Bizans sanatının Batı'da, özellikle İtalya'da etkili olduğu dönemde gelişen bu üslup; figürlerin sert konturlarla belirginleştirilmesi, durağanlık, düz arka plan kullanımı ve doğrudan ruhani etkiyi hedefleyen kompozisyon anlayışıyla karakterize edilir. Bu çerçevede, ilgili mozaik hem estetik hem de ikonografik açıdan, İtalo-Bizans etkisindeki dini temsillerin tipik bir örneği olarak değerlendirilebilir.¹⁹⁸ (Görüntü 2.48.)

¹⁹⁷ corvinus.nl/2016/10/05/florence-the-baptistry-of-san-giovanni/ 'den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.07.2024)

¹⁹⁸ <https://duomo.firenze.it/en/discover/baptistry> 'den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.07.2024)

Görüntü 2.48. Vaftizci Yahya, San Giovanni Vaftizhanesi, 15.yüzyıl



(<https://corvinus.nl/2016/10/05/florence-the-baptistry-of-san-giovanni/>, 2025)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAROK SANATINDA VAFTİZCİ YAHYA İKONOĞRAFİSİ

3.1. BAROK DÖNEMİNDE SANAT VE İFADE BİÇİMLERİ

Barok sanat üslubu, 17. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar Avrupa'da egemen olan sanat ve mimari akımıdır. Roma'da ortaya çıkan bu akım, özellikle dinî ve aristokratik mecra aracılığıyla etkisini genişletmiş ve Avrupa'nın farklı bölgelerinde yayılım göstermiştir. Barok sanatın, hareketliliği, duygusal yoğunluğu, dramatik etkileri, dönemin toplumsal, dini ve politik bağlamlarıyla yakından ilişkilidir. Belirli bir hümanist kitlesine hitap eden Rönesans'tan farklı olarak geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen Barok, kişileri duygusal açıdan yakalamayı hedeflediğinden, duyguları, harekete geçirecek formları kullanmayı tercih etmiştir. Barok, Protestanlığın yayılmasıyla tehlikeye düşen Katolik ruhun tekrardan canlandırılması için propaganda amaçlı ortaya çıkmış, Karşı-Reform hareketinin sanatı olmuştur.¹⁹⁹

Barok sanatın en belirgin özelliği, ışık hareketlerinin tamamının birleşiminden doğan üstün bir bütünlüktür. Daha önceki dönemlerden tamamen farklı bir anlayışla, ışık ve gölgeler tek bir akış içerisinde ilerler. Işığın en yüksek yoğunluğa ulaştığı noktalar, bu büyük ortak hareketten kaynaklanır. Barok'ta, belirli noktalarda ışığın yayılması, öncelikli olarak sanatın birliğe yönelen eğiliminden türeyen bir olgudur. Buna karşılık, klasik üslupta ışık, her zaman çokluk ve ayrımı sağlayıcı bir unsur olarak algılanmaktadır. Barok üslubunu belirleyen bazı motifler de bu dönemin eserlerinde açıkça görülmektedir. Bu motiflerin başında, nesnelerin perspektif kullanımıyla küçülme biçimi, özellikle ön plandaki nesnelerin arka plandakilere göre aldığı boyutlar gelmektedir. Yakın bakış noktasının sebep olduğu ani küçülme, güçlü bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Ön plandaki öğelerin bu şekilde

¹⁹⁹ Nilüfer Öndin, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınevi, 2018, s.11.

önem kazanmasına karşın, uzak plandaki unsurların da abartılı bir şekilde vurgulandığı görülmektedir.²⁰⁰

Sanatın temel kavramları incelendiğinde Barok dönemi ressamı, geleneksel anlatım ve doğrusal kompozisyonla uzaklaşarak eserlerinde diyagonal bir düzen tercih etmişlerdir. Bu dönemde, “açık kompozisyon” kavramı resim sanatında belirgin bir önem kazanmıştır. Ressamlar, neden-sonuç ilişkisi kurmaktan ziyade, belirgin bir anın yoğun ifadesine odaklanmışlardır. Bu anları daha etkileyici kılmak için kompozisyonlarını renk, ışık ve gölge oyunları ile güçlendirmişlerdir. Geçmişte geri planda kalan bu biçimsel özellikler, Barok sanatıyla birlikte anlatının merkezine yerleşmiş; renk, ışık ve gölge uyumunun açık kompozisyonla bütünleşmesi, eserin anlamını derinleştirip izleyiciyi etkileyen güçlü bir anlatı oluşturmuştur. Bu dönemin sanat anlayışında öne çıkan bir başka özellik de ışığın vurduğu figürlerde ve mekanlarda ortaya çıkan kasvetli, dramatik atmosferdir. Başta Caravaggio olmak üzere dönemin birçok sanatçısı, bu karanlık ve çarpıcı görüntüleri etkileyici bir şekilde yansıtmıştır. Spiritüelliğin gerçeklikle buluştuğu bu eserler, adeta bir tiyatro sahnesi gibi tasarlanmış olup, en ince ayrıntısına kadar işlenmiş görselliğiyle neredeyse kusursuz bir bütünlük sergilediği görülebilmektedir.²⁰¹

Bu sanat, bir geçiş üslubu olmasına rağmen, hem sanatsal yaklaşım hem de düşünsel açıdan biçimsel farklılıklarını net bir şekilde ortaya koyarak kendine özgü bir üslup oluşturmayı başarmıştır. Bu üslubun gelişiminde jeolojik ve iklimsel koşullar, siyasi ve toplumsal etkiler ile dini unsurlar bir araya gelerek, her ülkede farklılık göstermekle birlikte, belirli yöntem ve kuralların oluşmasına zemin hazırlamıştır.²⁰² Barok sanat, tarihsel süreçte bir geçiş dönemi olarak konumlanmasına rağmen, sanatsal ve düşünsel alanlarda getirdiği yeniliklerle kendine özgü bir üslup yaratmayı başarmıştır. Sanatın bu dönemdeki evrimi, hem geleneksel unsurların yenilikçi yaklaşımlarla yeniden ele alınmasını sağlamış hem de sonraki sanatsal hareketlere ilham vererek tarihsel önemini pekiştirmiştir.

²⁰⁰ Aynur Gülseren, *Barok Sanat ve Annibale Carracci- “Carracci Ailesi”*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1992, s. 24-25.

²⁰¹ Didar Ezgi Özdağ, “Barok Dönemin İz Bırakan Ressamı: Artemisa Gentileschi ve Karanlık Resimleri”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 97, 2022, s.1356-1357.

²⁰² Duman Ercan, Yıldız, *Antikçağ Barok Sanatın Avrupa Barok Sanata Yansıması*, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 2016.s.41-42.

Barok sanatın oluşum sürecinin kavranabilmesi adına öncesinde Rönesans ve Maniyerizm üzerinde durulmalıdır. Rönesans sanatı 1550 yılında Giorgio Vasari'nin ortaya attığı terimle ortaya çıkmıştır. Fakat Ön Rönesans olarak tanımlanan dönemde, sanatçılar konu seçiminde daha serbest hale gelmiş; dini temalar çeşitlenmiş ve derinleşmiş; ayrıca oran ve perspektif gibi bilimsel yaklaşımlar resim sanatına entegre edilerek ifade dili daha gerçekçi bir boyut kazanmıştır. Her ne kadar Bizans döneminde sınırlı ölçüde perspektif denemelerine rastlansa da, figürlerin kalın konturlarla belirginleştirilmesi, bakış yönlerinin tekdüzeliği ve renk ile gölgelendirme tekniklerinin kullanılmayışı, Rönesans döneminde terk edilerek yerini daha doğal ve derinlikli bir anlatıma bırakmıştır. Bu durumu sanatında yansıtan ilk sanatçı olan Giotto'dur. Üç boyutlu ve gözleme dayalı resim sanatı anlayışıyla Bizans sanat geleneğinden uzaklaşmıştır. Dini konulu eserlerinde işlediği Vaftizci Yahya figürünün görüldüğü ilk eseri 1305 yılına tarihlendirilmektedir. Vaftiz sahnesinin anlatıldığı freskte Bizans sanatının izlerini taşısa da Rönesans döneminin habercisidir. Kompozisyon genelinde, nesnelerin üst üste bindirilmesine dayalı geleneksel Bizans perspektifi uygulanmıştır. Ancak figürlerde dikkate değer bir zarafet ve natüralist bir eğilim gözlenmektedir. İsa, beline kadar Ürdün Nehri'nin suları içerisinde konumlandırılmış olup, anatomik özellikleri özenle yansıtılmıştır. Nehrin her iki kıyısına üçerli gruplar halinde yerleştirilen figürler kompozisyonel dengeyi sağlarken, çıplak kayaların betimlenişi yalnızca gerçekçi bir doğa anlatımı sunmakla kalmaz, çile temalarını da ikonografik düzlemde yansıtmaktadır. İsa'nın baş hizasında yer alan ışık huzmesi içinde, Tanrı'nın sağ eli belirir; bu el, gökten uzanarak İsa'yı işaret eder ve sahneye ilahi onay boyutu katar. Nehrin bir kıyısında betimlenen üç kadın figürü, melekleri temsil ederken; karşı kıyıda yer alan Vaftizci Yahya ile birlikte iki erkek figür, yaş ve fiziksel nitelikleri açısından farklılık göstererek sahneye çeşitlilik ve anlatısal zenginlik kazandırır.²⁰³(Görüntü 3.1.)

²⁰³ Rahşan Toptaş, Rönesans Dönemi Resim Sanatında Vaftiz Sahnelerinin Bir Grup Sanatçı Üzerinden Değerlendirilmesi, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt: 10, 2023, s.62-64.

Görüntü 3.1. Vaftiz, Giotto, 1305



(Toptaş, 2023, s. 64)

Rönesans Dönemi'ne gelindiğinde ışık resmin genelinde hakim olmaya başlamış, sanatçılar perspektife ve gerçeğe yakın resimler yapmaya özen göstermişlerdir. Bu dönemin önde gelen sanatçılarından birisi olan Masaccio (1401-1428), İtalya'da Erken Rönesans Dönemi'nde etkili olmuştur. 1428 yılında yaptığı Aziz Jerome ve Vaftizci Yahya isimli tablosu dönem üslubunu yansıtmaktadır. Yahya, peygamberlik misyonunu sembolize eden haç asasıyla insani ve kutsal arasında dengeli bir temsil sunmaktadır. (Görüntü 3.2.) Doğal bağlamıyla hem ruhsal hem dünyevi bir varlık hâline gelir. Masaccio'nun simetrik yan yana yerleştirme tercihi, figürler arasındaki diyalogu değil, her bir figürün bireysel önemini artırır; bu yaklaşım hümanist temsil anlayışının erken örneklerindendir.

Görüntü 3.2. Aziz Jerome ve Vaftizci Yahya, Masaccio, 1428



(<https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Tommaso-Masaccio/97015/Aziz-Jerome-ve-Vaftizci-Yahya,-c.1428-29-%28kavak-%C3%BCzerine-yumurta-%C4%B1%C4%B1mas%C4%B1%29.html>, 2025)

Rönesans resim sanatının önde gelen sanatçılarından olan Tiziano, bu döneme yenilikler getirmiş bir sanatçıdır. 1512 yılına tarihlendirilen Vaftiz resminde merkeze yerleştirilen İsa figürüdür; izleyicinin dikkati doğrudan bu noktaya yönlendirilmiştir. (Görüntü 3.3.) Vaftizci Yahya, Ürdün Nehri kıyısında konumlanmış olup, İsa'nın başına su döken bir pozisyonda betimlenmiştir. Sağ alt köşede yer alan siyah giysili figürün, eserin muhtemel siparişçisi olan Giovanni (Juan) Ram olduğu düşünülmektedir. Ram'ın parmaklarındaki iki yüzük, dünyevi ve ilahi evliliği simgeler; bu temsiller, Rönesans döneminin mistik teolojisine göndermede bulunur. Giovanni Ram'ın siyah giysisi ile İsa'nın beyaz cübbesi arasındaki tezat, sembolik anlam taşır. Tiziano, kompozisyonda kırmızı ve mavi tonlarını kullanarak gökyüzü ve yeryüzünü simgelemiş; aynı zamanda renk-paleti kullanımı ve manzara ile figürler arasındaki dengeyi yeniden tanımlamaya çalışmıştır. Parlak pigmentler, yumuşak ton geçişleri ve sfumato tekniği, sanatçının Rönesans resmine getirdiği yenilikçi yaklaşımın öne çıkan unsurlarındandır.²⁰⁴

Görüntü 3.3. Vaftiz, Tiziano, 1512



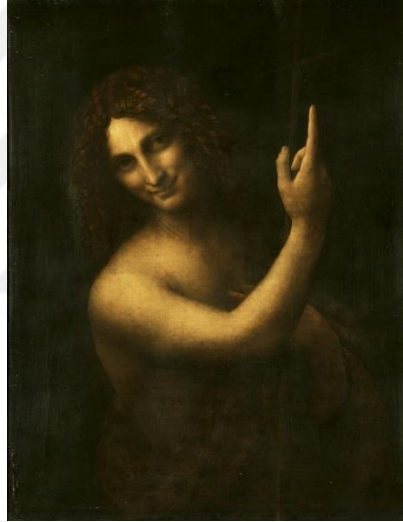
(Toptaş, 2023, s.71)

Yüksek Rönesans olarak adlandırılan dönemin en önemli sanatçılarından olan Leonardo Da Vinci (1452-1519), hümanizm anlayışını benimsemiş, klasik Yunan düşünürlerinin yeniden kabullenilmesi gerektiğini savunmuştur. Sanatçı insan

²⁰⁴ Toptaş, *a.g.m.*, s. 70-71.

anatomi üzerine oldukça fazla çalışma yürütmüş, bu doğrultuda birçok çizimler yapmıştır.²⁰⁵ Sembolik sanata olan düşkünlüğü olmasına rağmen sanatçı gözleme dayalı bilgiyi öne çıkaran ilk sanatçıdır. Sanatçı dinsel temalı olarak işlediği eserlerinden birisi de 1513-1516 yılları arasında yaptığı düşünülen Vaftizci Yahya tablosudur. Eser, Yüksek Rönesans Dönemi'nin üslup özelliklerini yansıtmaktadır. Fransa'da Louvre müzesinde sergilenen tablo, sfumato tekniğinde yapılmıştır. Bu teknik ile figürün yüzündeki ve bedenindeki yumuşak geçişler mümkün kılınarak, fiziksel formun doğrudan konturlar yerine ışık gölge ile tanımlanmasını sağlar. Vaftizci Yahya'nın sağ eli ile yukarıyı işaret etmesi Tanrı'nın gelişini ya da peygamberin gelişini simgelemektedir.²⁰⁶ (Görüntü 3.4.)

Görüntü 3.4. Vaftizci Yahya, Leonardo Da Vinci, 1513-1516



(<https://presse.louvre.fr/le-musee-du-louvre-prete-le-saint-jean-baptiste-de-leonard-de-vinci-2/>, 2025)

Maniyerizm Rönesans sanatından sonra ortaya çıkan biçim ve içerik açısından sanata birçok yenilik getirmiştir. Maniyerizm, üzerine çok sayıda yorum yapılmasına rağmen, bu sanat akımının temel farklılığı, Rönesans döneminden bu yana süregelen anatomi, oran-orantı ve perspektif gibi unsurlarla ilişkilendirilen mekân sorununu açığa çıkarmasında yatmaktadır. Sanatçılar, anatomideki ustalıklarını geliştirerek, figürlerin hareketlerini daha da incelikli bir hale getirmiştir.

²⁰⁵ Yavuz Unat, 'Bir Rönesans Mühendisi: Leonardo Da Vinci', *Dört Öge*, Say:2, s.55.

²⁰⁶ Alexander Nagel, *The Controversy of Renaissance Art*, University of Chicago Press, 2011, s. 45-65.

Bu yönüyle Maniyerizm, sanatçının entelektüel kimliğini öne çıkaran ve eser üretiminde bireysel yorumun belirleyici olduğu bir dönem olarak tanımlanabilir. Ayrıca, bu dönemde renk kullanımında da belirgin bir değişim gözlemlenir.

Sanatçının bireysel ifadesine verdiği alan, izleyici ile kurulan estetik ilişkiyi dönüştürmüştür; bu da 17. yüzyıl sanat anlayışında etkili olacak olan yeni bir duyarlılığın habercisi olmuştur. Maniyerizm bu yönüyle, yalnızca bir geçiş dönemi değil, aynı zamanda bu dönemde alternatif yaratıcı biçimlerin denendiği ve sonraki dönemleri biçimlendiren yeniliklerin yeşerdiği verimli bir zemin olarak değerlendirilmelidir.²⁰⁷

Bu dönemin önemli sanatçılarından olan El Greco tarafından yapılan vaftiz sahnesinde, güçlü bir ışık kaynağı ve yoğun renk kullanımıyla adeta görsel bir akış oluşturur. Kompozisyonda yer alan sıra dışı, ince uzun figürler hem ön planda hem de arka planda yukarıya doğru yönelen bir hareket içindedir. İsa, kırmızı bir pelerinle örtülmüş ve melekler tarafından desteklenirken, diz çökmüş hâlde vaftiz olmaya hazırlanmaktadır. Kompozisyonun üst kısmında yer alan Baba Tanrı, kutsamasını sunarken, Vaftizci Yahya aynı anda suyu dökerken resmedilmiştir. Keruv figürleri eksensel bir döngü içerisinde sahneye dinamik bir hareket kazandırır. Göksel ve dünyevi düzlemler, yukarıya doğru uzanan kavisli renk dalgaları aracılığıyla birbirine bağlanarak, sahneye hem ilahi bir süreklilik hem de dramatik bir anlatım katmaktadır.²⁰⁸ (Görüntü 3.5.)

²⁰⁷ Fahrettin Geçen ve Bayram Dede, “Maniyerizm Sanat Anlayışında Eserlerdeki Biçimsel Bozulmalar ve Vurgu”, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl:14, Sayı:38, 2021, s.375-378.

²⁰⁸ Toptaş, *a.g.m.*, s. 73-74.

Görüntü 3.5. Vaftiz, El Greco, 1600



(Toptaş, 2023, s. 75)

Ön Rönesans'tan Maniyerizm'e uzanan süreçte Vaftizci Yahya figürü, kompozisyonun ruhsal ve anlatımsal merkezi olmaya devam etmiş, stilistik olarak ise durağanlık, simetri ve idealize edilmiş anatomiyle tanımlanmıştır. Barok dönem resim sanatında, kilise ve papalığın himayesinde dini sahneler, azizlerin yaşam öyküleri ve mitolojik anlatılar öncelikli konular arasında yer alsa da, sanatçılar bu temaların ötesine geçerek hayal gücüyle beslenen daha seküler ve bireysel anlatımlara yönelmişlerdir. Bu bağlamda, gerçeklik duygusunun korunduğu fakat dramatik kurgu ve duygusal yoğunlukla zenginleştirilmiş sivil kompozisyonlar öne çıkmaktadır. Portre sanatı da bu dönemde gelişme göstermiş; hem grup portrelerinde toplumsal yapı hem de bireysel portrelerde ruhsal derinlik dikkat çekici şekilde işlenmiştir. Barok döneminde sanatın tüm disiplinlerinde, Rönesans'ın idealize edilmiş klasik form anlayışından bilinçli bir kopuş gözlemlenir. Bu dönüşüm, özellikle kompozisyonlarda arka planın daha karanlık tonlarla kurgulanması, lekesele gölgelerin ve yumuşak geçişlerle eriyen ışığın birlikteliğiyle oluşturulan dramatik mekân etkisiyle kendini gösterir. Bu etki, Barok sanatın teatral yapısını ve duygusal yoğunluğunu güçlendiren temel unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Barok sanatının önemli temsilcilerinden biri olan Andrea del Pozzo, özellikle dini konulu tavan ve duvar resimleriyle tanınmış, başta Roma olmak üzere Güney Almanya'da da

geniş bir tanınırlık kazanmıştır. Hristiyan ikonografisine dair anlatıları etkileyici perspektiflerle ele alması, sanatçının ününün tüm Avrupa'ya yayılmasında etkili olmuştur. Barok sanat genel olarak üç ana evrede incelenir: Erken Barok, Yüksek Barok ve Geç Barok. Erken Barok, Annibale Carracci, Adam Elsheimer ve Caravaggio gibi sanatçıların öncülüğünde İtalya'da doğmuş; derinlikli anlatım dili ve duygusal yoğunluğu ile kısa sürede Avrupa'nın farklı bölgelerine yayılmıştır. Bu sanat anlayışı, İspanya'da özellikle doğa gözleminin Katolik dini coşkununla birleşmesiyle kendine özgü güçlü bir Barok resim geleneği yaratmıştır.²⁰⁹ Barok dönem resim sanatında ışık kullanımına yönelik getirilen en çarpıcı yeniliklerden biri, Michelangelo Merisi da Caravaggio'nun eserlerinde kendini gösterir.

Caravaggio, ışığı yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda anlatısal bir araç olarak kullanarak, resimlerinde dramatik bir yoğunluk oluşturmuştur. Özellikle figürler arasında hiyerarşik bir düzen kurmak ve anlatının vurgulanmak istenen yönünü öne çıkarmak amacıyla ışığın yönlendirilmiş kullanımını tercih etmiş, bu sayede izleyicinin dikkatini odak noktasına çekmeyi başarmıştır. Sanatçının resim anlayışında ışık, sadece mekânı tanımlayan değil, aynı zamanda duygusal katmanlar yaratan temel bir bileşen hâline gelmiştir. Koyu arka planlar üzerine konumlandırılan aydınlatılmış figürler, sahneye teatral bir nitelik kazandırmakta ve izleyiciyle daha doğrudan bir bağ kurulmasına olanak tanımaktadır.²¹⁰

Caravaggio'nun bu yöntemiyle oluşturduğu yüksek kontrastlı ışık-gölge düzeni, Barok sanatın karakteristiklerinden biri olarak kabul görmüş ve sonrasında Rembrandt, Georges de La Tour ve Velázquez gibi sanatçılar üzerinde de etkili olmuştur. Ayrıca Caravaggio'nun eserlerinde dikkat çeken bir başka yenilik, daha önce sanat çevrelerinde tabu sayılabilecek cinayet, vahşet, yoksulluk ve fiziksel çirkinlik gibi sahnelere cesurca yer vermesidir. Bu temalar aracılığıyla hem geleneksel dini anlatılara yeni bir ifade boyutu kazandırmış hem de dönemin estetik normlarına meydan okuyan bir tavır geliştirmiştir. Caravaggio, ışığı bir anlatı aracı olarak resimsel dilin merkezine yerleştirerek, Barok sanatın temel ifade

²⁰⁹ Tahir Çelikbağ, "Barok Dönemi ve Ünlü Ressam Rembrandt", *Tarih Okulu Dergisi, Cilt:15, Sayı:61*, 2022, s.3996-3998.

²¹⁰ Ali Mutlu-Bayram Dede-Soner Şanlı, Sanatta Yenilik Tutkusu'nun Adı Caravaggio, *International QMX Journal Cilt: 3, Sayı: 10*, s.2208-2209.

biçimlerinden birini inşa etmiştir.²¹¹ Caravaggio'nun ışık kullanımındaki bu yenilikçi yaklaşımı, yalnızca görsel vurgular oluşturmakla kalmaz; anlatının dramatik etkisini yoğunlaştırarak izleyicinin duygusal tepkisini de yönlendirmektedir.

Caravaggio'nun bu anlayışı, Barok sanatın temel niteliklerinden biri olan “duygusal yoğunluk” ile doğrudan ilişkilidir. Sanatçının başlattığı bu stilistik dönüşüm, kısa sürede Avrupa'nın çeşitli bölgelerinde etkisini göstermiştir. Onun etkisinde gelişen “tenebrism” (koyu gölgeleme) tekniği, özellikle Rembrandt'ın portrelerinde, Georges de La Tour'un dingin iç mekânlarında ve Velázquez'in dramatik sahnelerinde yeniden yorumlanarak farklı kültürel bağlamlara uyarlanmıştır. Bu sanatçılar, Caravaggio'nun ışık anlayışını bireysel üsluplarıyla harmanlayarak Barok dönemde ışığın ifade edici gücünü daha da derinleştirmişlerdir. Bu bağlamda Caravaggio, sanatta sadece teknik olarak bir yenilik getirmemiş, anlatı dilini de dönüştüren bir sanatçı olarak kabul edilmektedir. Rembrandt gibi bazı sanatçılar Caravaggio'nun ışık anlayışını benimsemiş ancak yorumunu psikolojik derinliğe yönlendirmiştir.

Barok sanatının sadece bir estetik anlayışla sınırlı kalmaması; izleyiciyle kurduğu bağın, insanın içsel dünyasına yaptığı göndermelerin ve evrensel duyguları simgelemesinin zamanla daha da derinleşmesidir. Sanatın toplumu ve insanı daha derinden anlamasına olanak sağlayan bu dönemin, sanatsal yaratım sürecinde derin izler bırakarak günümüze kadar etkisini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

3.2.BAROK TASVİR SANATI'NDA VAFTİZCİ YAHYA TEMSİLLERİ

Barok sanatında dini temalar büyük bir yer tutmuş, özellikle Hristiyanlıkla ilgili figürler sıkça işlenmiştir. Vaftizci Yahya, Barok sanatının en önemli dini figürlerinden biri olarak, bu dönemin ikonografik ve estetik anlayışına önemli katkılarda bulunmuş, sanatçıların insan ruhunun derinliklerine inmesine olanak sağlamıştır.²¹²

²¹¹ Onur Sayın, “Resimden Fotoğrafa Miras: Botticelli, Caravaggio ve Rembrandt'ın Fotoğraf Sanatına Katkıları”, *İletişim Bilimi Araştırmaları Dergisi, Cilt: 5, Sayı:2*, 2025, s.148.

²¹² Üçüncü bölümde Bizans sanatının Barok dönem üzerindeki etkileri, özellikle figür tasvirleri ve ikonografik süreklilik üzerinden değerlendirilmiştir. Barok heykel sanatı ise, bu bağlamda doğrudan bir etkileşim ya da biçimsel süreklilik sunmadığı için kapsam dışında bırakılmıştır.

Barok sanatçılarının Vaftizci Yahya'yı işlerken kullandıkları teknikler, dönemin estetik anlayışının ve ruhsal arayışlarının en iyi örneklerindendir. Vaftizci Yahya'nın Barok sanatındaki temsili, yalnızca dini bir figürün ötesine geçerek, yalnızlık ve içsel arayışları da yansıtan bir sembol haline gelmiştir.

Barok sanatının güçlü dramatik anlatım dilinde, Vaftizci Yahya'nın figürü sıklıkla çilekeş bir kahraman, Tanrı'nın iradesine teslim olmuş bir figür olarak resmedilmiştir. Sanatçılar, Vaftizci Yahya'yı yalnızca dini figür olarak değil, aynı zamanda bir insani trajediyi temsil eden, ruhsal derinlikleri keşfeden bir karakter olarak ele aldıkları görülmektedir. Barok sanatının temel özelliği olan duygu yoğunluğu ve dramatizmin yanı sıra, Vaftizci Yahya'nın temsilinde özellikle işlenen konular ve sembolizm de oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Vaftizci Yahya figürü genellikle çilekeş bir kişilik olarak, bazen ıssız bir çöl ortamında bazen de vaftiz ritüelinin yapıldığı sahnelerde karşımıza çıkar. Tanrı'nın iradesine tamamen teslim olmuş, kendisini tamamen manevi bir arayışa adanmış bir figür olarak resmedilir. Caravaggio, Rembrandt, Rubens gibi sanatçılar, Vaftizci Yahya'nın figürünü işlerken, her birinin kendilerine özgü üslup ve tekniklerini kullanmışlardır. Örneğin, Caravaggio'nun ışık kullanımı, figürün dramatik doğasını öne çıkaran ve onun ruhsal derinliğini yansıtan bir özellik taşır. Rembrandt ise Vaftizci Yahya'yı yalnızca dini bir figür olarak değil, insan ruhunun çalkantılı içsel dünyasını temsil eden bir figür olarak da betimlemiştir. Rubens ise bu figürü bazen idealize edilmiş bir kahraman gibi, bazen de daha dramatik bir biçimde işlemiştir. Barok sanatında figürler yalnızca fiziksel özellikleriyle değil, manevi ve duygusal derinlikleriyle de vurgulanmıştır. Bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, sanatçının figürlerin içsel dünyalarını keşfetme çabasıdır. Vaftizci Yahya, bu sanat anlayışında özellikle Tanrı'nın mesajını ileten bir peygamber olarak derin bir duygusal yoğunluk taşımaktadır.

Vaftizci Yahya'nın tasvirindeki duygusal yoğunluk, Barok sanatının dramatik etkilerinin nasıl yaratıldığını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu dönemde, sanatçılar izleyicinin duygusal ve manevi bağını güçlendirmek amacıyla figürleri, özellikle de dini şahsiyetleri, daha derin ve güçlü bir psikolojik etkileşimle

sunmuşlardır. Bu özelliğiyle Barok sanatı, insanın içsel çatışmalarını ve manevi yolculuklarını daha belirgin bir şekilde sanat aracılığıyla izleyiciye aktarmaktadır.²¹³

Barok sanatın temel dinamiklerinden biri olan teatral anlatım dili, resim sanatında sahneleme estetiğine dönüşmektedir. Franco Mormando, Caravaggio'nun dini figürleri ele alırken onların kutsallığını insaniliğe indirgediğini ve bu sayede figürlerle izleyici arasında bir empati köprüsü kurduğunu vurgulamaktadır.²¹⁴ Bu yaklaşım, Vaftizci Yahya'nın yalnızca kutsal kaynaklarda geçen bir figürü değil, izleyicinin içsel hesaplaşmalarına aracı olan bir sembol olarak yeniden yorumlanmasına olanak tanımıştır. Georges de La Tour gibi sanatçılar da bu mistik yaklaşımı sürdüren eserler ortaya koymuş, Vaftizci Yahya'yı çoğu zaman tek başına, ışık kaynağının seçici bir şekilde aydınlattığı sahnelerde, içsel tefekkür halinde resmetmişlerdir. Bu bağlamda, Barok sanatçılarının biçimsel seçimleri doğrudan ikonografik anlamları destekleyen bir işlev taşımaktadır.²¹⁵

Barok döneminin en önemli sanatçılarından biri olan Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1571-1610), yaşamı boyunca yaptığı eserlerde dini anlatıları ve mitoloji konularını sıklıkla işlemiştir. Caravaggio'nun üretimleri, Barok dönem resim sanatının biçimlenmesinde belirleyici bir etkiye sahip olmuş; özellikle ışık ve gölge kullanımındaki dramatik etkiler, dönemin estetik anlayışını derinden etkilemiştir. Sanatçı, çoğunlukla tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle çalışmış; yapıtlarında ağırlıklı olarak dini temalar ile mitolojik sahnelere yer vermiştir. Natüralist yaklaşımı sayesinde betimlediği figürler ve sahneler olağanüstü bir doğallık kazanmakta; bu yönüyle sanatçı, hem teolojik hem de estetik bağlamda dönemin kalıplaşmış temsillerine alternatif bir görsellik sunduğu bilinmektedir. Sanatçı eserlerinde dramatik duruşlar ve yoğun ifadeleri gerçeğe uygun yaparak izleyici ana karakterlere odaklanmalarını sağlamaktadır.²¹⁶ Caravaggio, eserlerinde kutsal figürleri idealize etmektense, onları insani yönleriyle betimlemeyi tercih etmiş ve bu yaklaşımıyla dönemin sanat anlayışına radikal bir bakış açısı kazandırmıştır. Azizleri ve kutsal

²¹³ Michael Kitson, *Baroque Art: A Modern Perspective*, New York-Toronto: McGraw-Hill Book Company, 2007, s.48.

²¹⁴ Franco Mormando, *Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image*. Boston: McMullen Museum of Art, 1999, s.74-76.

²¹⁵ Gauvin Alexander Bailey, *Baroque & Rococo (Art & Ideas)*, Phaidon, 2012, s.33-36.

²¹⁶ Stephan Farthing, *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev. F. C. Gizem Aldoğan) İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 2020, s.213-214.

kimlikleri, korku, zayıflık ya da hayal kırıklığı gibi insan olmanın doğasında bulunan duygularla birlikte yansıtmaktan çekinmeyen sanatçı, bu yönüyle çağdaşlarından belirgin biçimde ayrılmaktadır. Işık ve gölgeyi kullanma biçimi yalnızca biçimsel bir tercihten ibaret olmayıp, anlatıya derinlik ve duygusal yoğunluk kazandıran temel bir anlatım aracına dönüşmüştür. Caravaggio'nun sanatında Vaftizci Yahya figürü önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesine ilişkin sahneleri 1607, 1608 ve 1609 yıllarında üç kez betimlemiş; figürü yalnız başına ele aldığı resimleri ise 1598, 1602, 1604, 1608 ve 1610 yıllarında toplam altı kez üretmiştir. Sanatçı, Amerika Kansas şehrinde yer alan Nelson-Atkins Sanat Müzesi'nde sergilenen Vaftizci Yahya tablosunu 1604 yılında yapmıştır. Vaftizci Yahya, kutsal kaynaklardaki anlatılara uygun biçimde çileci yaşam tarzını simgeleyen unsurlarla birlikte tasvir edilmiştir. Figürün üzerine serilmiş geniş, canlı kırmızı kumaş, yalnızca görsel bir kontrast unsuru değil, aynı zamanda dini bir anlam taşımaktadır. Kırmızı renk, Hristiyan ikonografisinde genellikle şehitliği ve ilahi sevgiyi temsil etmektedir. Bu bağlamda Yahya'nın ileride başına gelecek olan ölümcül sona, yani başının kesilerek şehit edilmesine, doğrudan bir göndermedir. Kumaşın altından görünen hayvan postu, Vaftizci'nin çöl yaşamını, dünyevi zevklerden uzak duruşunu ve peygamberlik misyonunu yansıtmaktadır. Bu post, aynı zamanda kutsal kaynaklarda yer alan "çölde haykıran ses" ifadesine görsel bir karşılık oluşturmaktadır. Elindeki ucu haça dönüşen asa, hem Tanrı'nın yolunu hazırlayan bir öncüyü sembolize eder hem de İsa'nın çarmıha gerilişini önceden haber verme anlamı taşımaktadır. (Görüntü 3.6.)

Görüntü 3.6. Vaftizci Yahya, Caravaggio, 1604



(Sayar, 2019 , s.359)

Arka planın neredeyse bütünüyle karanlık tutulması, Yahya'nın yüzüne ve bedenine düşen ışığı daha da çarpıcı hale getirmektedir. Yahya eğilmiş bir pozisyonda, bedenini hafifçe bükerek halde gösterilmiştir. Bu duruş, hem fiziksel bir yorgunluk hem de içsel bir sorgulama olarak düşünülebilir. Caravaggio'nun natüralist anlayışıyla işlediği bu figürde kemikler, kas yapısı ve karın kaslarının kıvrımları olağanüstü bir gözlem yeteneğiyle aktarılmıştır. Yoğun ışığın oluşturduğu sert gölgeler, figürün çevresinde hem derinlik hem de görsel bir hareketlilik yaratmaktadır.²¹⁷

Caravaggio, 1608 yılında Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi sahnesini bir kez daha ele almıştır. Bu dramatik kompozisyon, altı figürden oluşmakta ve figürlerin mekânsal yerleşimiyle sahnede güçlü bir hiyerarşi kurulmaktadır. Ön planda yer alan dört figür izleyiciye daha yakın konumlandırılmışken, geri planda daha karanlıkta bırakılan iki figür demir parmaklıkların arkasından sahneyi izlemektedir. Sahnenin merkezinde, yere yığılmış haldeki Vaftizci Yahya, başı kesilmiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Caravaggio, olayın hemen sonrasını betimleyerek izleyiciye zamanla donmuş, neredeyse tanıklık edilecek bir an sunar. Yahya'nın hemen yanında yer alan cellat, üst kısmı çıplak ve soğukkanlı bir ifadeyle betimlenmiştir; elindeki hançerle görevinin son adımını tamamlamaktadır. Bu soğukkanlılık, celladın görevini olağan bir iş gibi yürüttüğünü düşündürerek sahneye ürpertici bir gerçekçilik kazandırır. Soylu giysiler giymiş bir erkek figür, elini uzatarak Yahya'nın başının konulacağı tepsiyi işaret etmektedir. Bu figür, sahnenin yönetici konumundadır ve infazın sistemli biçimde gerçekleştiğini vurgular. Eğilmiş durumda resmedilen hizmetkâr kadın, altın tepsiyi dikkatle tutmakta ve başın yerleştirilmesini beklemektedir. Hemen yanındaki yaşlı kadın ise ellerini başına götürmüş, yüzündeki derin korku ve üzüntüyle olayın duygusal ağırlığını yansıtmaktadır. Arka planda yer alan iki figür, demir parmaklıkların arkasından sahneyi izlemektedir. Bu yapıtta sadece bir infaz anı değil, insan doğasının karanlık yanları, seyircilik ve adalet gibi evrensel temalar da sorgulanmaktadır.²¹⁸ (Görüntü 3.7.) Caravaggio bu sahneyi resmederken, Yahya'nın ölüm anını olağanüstü bir gerçekçilikle betimleyerek günah, kefarete ve adalet temalarını da sahneye taşımıştır.

²¹⁷ Tuğba Sayar, "Hristiyan Tasvir Sanatında Caravaggio Ve Vaftizci Yahya İkonografisi", *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi*, Cilt: 2, Sayı:5, 2019, s. 357- 359.

²¹⁸ Sayar, a.g.m., s.351-361.

Yerde yatan Yahya figürü, hem fiziksel hem de ruhsal olarak Tanrı'ya teslimiyetin bir imgesi haline gelmiştir. Altın bir tepsi içerisinde sunulan Yahya'nın başı, Hristiyan geleneğinde yalnızca infazın bir sonucu olarak değil, İsa'nın fedakârlığını önceleyen bir kurban edimi olarak yorumlanır. Tıpkı İsa'nın çarmıhta ölmeden önce kendini Tanrı'nın planına teslim etmesi gibi, Yahya da hakikat uğruna ölümü göze almıştır. Tepsideki baş, aynı zamanda Komünyon ayinindeki kutsal sununun simgesel bir uzantısı olarak da algılanabilir. Yahya, bu yönüyle İsa'nın gelişine zemin hazırlayan ve onun yolunu açan son peygamber olarak dini anlamda yüceltilmiştir. Caravaggio resmettiği Vaftizci Yahya figürünü genellikle yalnız, düşünceli şekilde görülürken; genç bir çoban figürü olarak ele almaktadır. Buna karşılık Bizans sanatında Vaftizci Yahya kutsal bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. İki gelenek arasındaki temel fark, temsil biçiminde ve figürün işlevinde ortaya çıkmaktadır. Bizans sanatı, teolojik anlamı öncelikli tutan, dogmatik ve sembolcü bir dili benimserken; Caravaggio, duygusal yoğunluğu, bireysel deneyimi ve dramatik sahnelemeyi öne çıkarmaktadır. Bu yönüyle Caravaggio'nun eserleri, Bizans'ın geleneksel ikonografisini doğrudan sürdürmez; ancak Vaftizci Yahya'nın yalnızlık, çilecilik ve kurban oluş temaları gibi bazı temel niteliklerini modern bir dilde yeniden yorumlamaktadır.

Görüntü 3.7. Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi, Caravaggio, 1608



(Sayar, 2019 ,s.361)

17. yüzyıl Barok döneminin öne çıkan kadın sanatçılarından biri, Roma doğumlu Artemisia Gentileschi'dir. Gentileschi'nin kadın figürleri çoğu zaman edilgen değil, aktif, güçlü ve özneleşmiş bireyler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Artemisia Gentileschi'nin sanatsal üretiminde dini temalar, kadın kimliğinin güçlenmesine aracılık eden sahneler olarak da öne çıkmaktadır. Sanatçı, Yeni Ahit kaynaklı hikâyeleri ele alırken bu metinlerdeki kadın karakterleri, dönemin geleneksel temsillerinden farklı biçimde yorumlamıştır. Sanatçının, Vaftizci Yahya'nın Başı ile Salome isimli çalışması onun eserlerinde gösterdiği karanlığın da devamı gibidir. Artemisia, bu eserinde Barok döneme özgü dramatik ışık-gölge kullanımı ve gerçekçilik ile dikkat çekmektedir. Işık, özellikle Salome'nin yüzüne ve Vaftizci Yahya'nın başına yoğunlaşırken; geri kalan alanlar gölgede bırakılmıştır. Bu sayede izleyicinin dikkatinin trajik anın merkezine yönlendirilmesi sağlanmaktadır. Tasvirde Salome'nin yüzündeki ifade, klasik anlamda zafer veya haz değil; bir tür düşünce, tereddüt ve iç çatışma taşımaktadır. Bu da Artemisia'nın kadın karakterleri idealize etmek yerine, onları duygusal ve ahlaki ikilemler içinde gösterme eğiliminin bir örneğidir. Vaftizci Yahya'nın kesik başı, Hristiyan ikonografisinde adalet, fedakârlık ve dünyevi gücün karşısında ruhani direnişin sembolüdür.²¹⁹ Salome'nin bu başı elinde tutması, onun hem sembolik bir taşıyıcı hem de eylemin tetikleyicisi olması bakımından anlam yüklü olduğu söylenmektedir. (Görüntü 3.8.) Artemisia'nın eserlerinde Yahya'nın bedeni artık ilahi bir aracıdan çok, insani bir kurban olarak sunulur. Başının kesilmiş olayı onun aynı zamanda adaletsizliğe uğramış bir tarafının da göstergesidir. Bu, Bizans'taki manevi düzlemde oldukça farklıdır. Artemisia'nın yaklaşımı, özellikle bedenin ve duygunun ön planda oluşuyla, Bizans'ın soyut ve sembolik ikonografisinden uzaklaşmaktadır. Ancak buna rağmen, temanın kendisi –şehadet, kurban oluş, ilahi mesajın uğruna can vermek– her iki dönemde de süreklilik göstermektedir.

²¹⁹ Didar Ezgi Özdağ, *a.g.m.*, s. 1358-1361.

Görüntü 3.8. Salome ve Vaftizci Yahya'nın Başı, Artemisia Gentileschi'nin, 1610



(Özbağ, 2022, s.1361)

Valentin de Boulogne (1591–1632), 17. yüzyılın başlarında Roma'da faaliyet gösteren, Fransız asıllı bir ressamdır. Boulogne, özellikle Caravaggisti akımının önde gelen temsilcilerindendir ve Barok sanatında önemli bir rol oynamıştır.²²⁰ Boulogne, hem dini hem de mitolojik sahnelerde çalışmıştır. Dini temalar, özellikle Barok dönemde oldukça yaygın bir konu olsa da Boulogne, dini figürleri bazen idealize edilmiş değil, daha çok insani bir biçimde tasvir etmiştir. Bu, figürlerin acı çekişi ve ruhsal derinliklerinin güçlü bir şekilde izleyiciye aktarılmasına olanak tanımaktadır. Bu dram, izleyiciye, sahnenin bir parçası olarak hissettirmektedir.²²¹ 1613-14 yıllarında yaptığı Vaftizci Yahya eseri Boulogne'nin sanatındaki temel öğeleri ve Caravaggio'dan aldığı etkileri yansıtırken, Barok Dönem'in teatral anlatım tekniklerinin izlerini de taşımaktadır. (Görüntü 3.9.) Yahya geleneksel sembolizmin ötesinde, daha insani ve mistik bir biçimde sunulmuştur. Geleneksel olarak Yahya'nın yanına yerleştirilen haç ya da kuzu gibi semboller bu eserde yer almaktadır. Eserde Vaftizci Yahya'nın en dikkat çekici özelliklerin biri insani bir varlık olarak tasvir edilmesidir. Yahya'nın başındaki derin düşünceye dalmış ifade ve yüzündeki hüznün, izleyiciye insani bir boyutu olduğunu da hatırlatmaktadır. Sanatçının Vaftizci Yahya tasvirleri insani yönleriyle ve dramatik bir gerçekçilikle sunarken; Bizans sanatı onu ilahi bir aracı ve kutsal bir figür olarak idealize

²²⁰ Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, New Haven and London: Yale University Press, 1992, s.54-56.

²²¹ Andre Chastel, *Art et Humanisme à Florence au Temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme Platonicien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983, s.115-118.

etmektedir. İki gelenekte çilecilik ve kurban teması ortak olsa da, Valentin'in yorumunda Bizans'ın geleneksel sembolik dili yerini bireysel duygu ve fiziksel gerçekliğe bırakır. Bu nedenle, ikonografik anlamda tematik bir süreklilik bulunsa da, biçim ve yaklaşım açısından Bizans geleneği devam ettirilmediği görülür.

Görüntü 3. 9. Vaftizci Yahya, Valentin de Boulogne, 1613-14



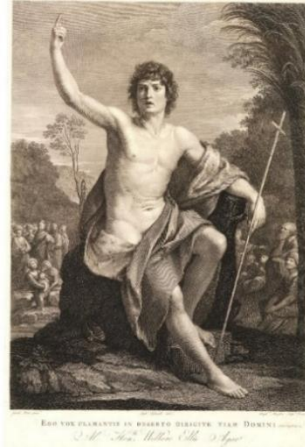
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/663801>, 2024)

Guido Reni (1575-1642), Barok Dönem'in en önde gelen ressamlarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatsal kariyerinde zarif ve idealize edilmiş bir üslup geliştiren Reni, dini kompozisyonlar ve mitolojik sahneleri şiirsel ve dramatik bir şekilde resmetme yeteneğiyle tanınmaktadır. Reni'nin sanatındaki zarif figürler ve pürüzsüz yüzeyler, onun resimlerinde klasik Rönesans etkilerini modern Barok anlatımıyla harmanlamasını sağlamıştır. Dini ve mitolojik sahnelerde, figürlerin duygusal derinlikleri genellikle sakin bir biçimde ve idealize edilmiş formlarla ifade edilmektedir. Bu yaklaşım, Barok'un tipik dramatizminin ötesine geçer ve Reni'yi dönemin diğer sanatçılarından ayıran özelliklerden birini oluşturur.²²² Ressamın, Vaftizci Yahya gibi Hristiyanlığın güçlü sembollerinden birisini ele alması kilise otoritesi ve bağımsızlığın bir simgesi olarak görmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Reni, bu temayı üç farklı kompozisyonda ele almış ve her yeni çalışmasında figürü daha etkileyici ve otoriter bir duruşla resmetmiştir. Reni'nin bu konudaki ilk yorumu, 1623 yılında Padua'daki Chiesa degli Eremitani'nin sakristisi için yaptığı ve kayalık bir taht üzerinde kıvrımlı şekilde oturan genç bir figür olarak tasvir edilen Vaftizci

²²² Öndin, *a.g.e.* , 2018, s. 64.

Yahya'dır. Figürün beden dili ve duruşu, klasik heykel sanatını çağrıştıran biçimde sarmal bir kompozisyon sunmaktadır. Bu betimlemede Yahya, izleyiciyle doğrudan göz teması kurmaz; başı hafifçe yana eğik, bakışları içe dönük olarak resmedilmiştir. Yahya'nın yarı çıplak formu, hem çilecilik hem de bedeninin ilahi bir araç olarak sunumu bağlamında ele alınmaktadır. Burada Reni, Vaftizci Yahya'nın hem dünyevi bir varlık olduğunu hem de tanrısal bir misyon taşıdığını aynı anda vurgulamaktadır. Figürün oturduğu kayalık taht, geleneksel anlamda bir "taht" olmaktan ziyade, doğrudan çölde yaşayan peygamber figürünün yalın ve dünyevi çevresini temsil etmektedir. Ancak bu kayalık yapı, figürün kutsal bir otoriteye sahip olduğunu da ima eder; zira kayalık taht, onu yücelten ve merkezileştiren bir platform işlevi görür. Burada kullanılan doğa unsurları, figürün çileci yaşam tarzını pekiştirirken, onu Tanrı'nın sözcüsü konumuna da yerleştirmektedir.(Görüntü 3.10.)

Görüntü 3.10. Vaftizci Yahya, Guido Reni, 1623



(<https://www.britishmuseum.org/collection/image/775211001>,2025)

Bu erken dönem yorum, Reni'nin ilerleyen yıllarda geliştireceği daha anıtsal ve otoriter Yahya figürlerinin öncülüdür. Ancak bu ilk versiyon, özellikle bedensel duyarlılık, mistik içe dönüş ve kompozisyonun zarif sarmallığı sayesinde, Barok sanatın hem duygusal hem de estetik olanaklarını zarif bir şekilde bir araya getirmektedir. En görkemli ve simgesel yorumu ise 1635–1637 yıllarında tamamlanan ve Londra'daki Dulwich College Resim Galerisi'nde bulunan versiyonudur. Bu eserde figür, çevresiyle en uyumlu ve dingin haliyle resmedilmiş, aziz hem dünyevi hem kutsal bir kimlik içinde sunulmuştur. Eseri, olgun Barok

üslubunun zarafetle dramatik etkiler arasında kurduğu dengeyi en iyi yansıtan örneklerden biridir. Figür, bu çalışmada önceki versiyonlara göre daha dik, daha özgüvenli ve daha durulmuş bir duruş sergiler. Kayalık bir zemine yerleştirilmiş olan figür, artık gençliğin bedensel kıvrımlarıyla değil, dingin bir ruhaniyetle çevresine hâkim olmaktadır.²²³ (Görüntü 3.11.) Guido Reni'nin Vaftizci Yahya figürleri, zarif beden dili, dingin yüz ifadesi ve idealize edilmiş gençlik imajı ile Barok dönemin yüceltilmiş estetik anlayışını yansıtır. Bizans sanatında ise Yahya, mistik bir haberci, sert yüz hatlarına ve dünyevi olmayan bir görünüme sahip kutsal bir figürdür.

Görüntü 3.11. Vaftizci Yahya, 1637, Guido Reni



(<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/251-300/saint-john-the-baptist-in-the-wilderness/>, 2025)

Anthony van Dyck (1599–1641), Barok Dönemi resim sanatının önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Özellikle portre sanatında gösterdiği ustalıklarla tanınan Van Dyck, bu alanda çığır açıcı eserler üretmiştir. Sanatçı, gençliğinde Peter Paul Rubens'in atölyesinde çalışmış ve ondan büyük ölçüde etkilenmiştir. Van Dyck'in sanatsal üslubu, Rubens'in dramatik ve etkileyici anlatım biçimiyle zarif ve soylu bir figür anlayışını birleştirerek özgün bir portre diline dönüşmüştür. Sanat üretiminde çoğunlukla tuval üzerine yağlı boya tekniğini tercih eden Van Dyck, sıcak ve doygun tonlardan oluşan bir renk paleti kullanarak eserlerine hem zarafet hem de dramatik etki kazandırmıştır. Bu özellikleri sayesinde

²²³ Nicholas Turner, "Interpretations of Raphael's Uffizi St John the Baptist by Bolognese Rivals Guido Reni and Guercino", *Artibus et Historiae*, Volume:74, 2016, s.231-234.

Van Dyck, Barok portre sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuş ve sonraki kuşaklar üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır. Anthony van Dyck sadece portre alanında değil, mitolojik, dini ve tarihsel temalı kompozisyonlarda da üretim gerçekleştirmiştir.²²⁴ Sanatçının dini temalı eserleri arasında yer alan Vaftizci Yahya eseri dönemin diğer eserlerinde yer alan Yahya'dan farklı tasvir edilmiştir. (Görüntü 3.12.) Bu tabloda, henüz çocuk yaşlarında olan İsa ve Vaftizci Yahya görülmektedir. İki figür genellikle pastoral, huzurlu bir doğa ortamında yer almaktadır.

Görüntü 3.12. Çocuk İsa ve Vaftizci Yahya, Anthony van Dyck, 1638-40



(<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/351-400/the-infants-christ-and-saint-john-the-baptist/>,2025)

İsa çoğunlukla sakin, sevecen bir ifade ile resmedilirken; Yahya, elinde küçük bir haç ya da kuzu taşıyarak onun ileride üstleneceği peygamberlik görevine işaret etmektedir. Bu tablo, sadece iki kutsal figürün çocukluk dönemine dair bir sahneyi değil, Hristiyanlıkta kurtuluş hikâyesinin başlangıcını da temsil etmektedir. İsa ile Yahya'nın bu erken buluşması, Tanrı'nın kurtarıcı planının bir sembolü olarak görülebilir. Bizans sanatında yer alan yetişkin Vaftizci Yahya figürünün geleneksel tasvirlerinden farklı olarak, Anthony van Dyck Vaftizci Yahya'yı çocukluk dönemine ait bir figür olarak betimlemiştir. Ancak bu dönemde de, Bizans sanatının ikonografik gelenekleri Vaftizci Yahya'nın imgesinde devam ettirilmiş ve kutsal figürün sembolik özellikleri korunmuştur.

²²⁴ Öndin, *a.g.m.*, s.273-279.

Annibale Carracci (1560-1609), İtalyan Barok sanatının önemli bir figürü olarak, dönemin sanat anlayışına büyük katkılarda bulunmuştur. Sanatçı, özellikle Bologna'da kurduğu Accademia degli Incamminati ile tanınır. Carracci'nin doğaya dayalı sanat anlayışı, özellikle figüratif resimlerde daha doğal ve gerçekçi bir yaklaşımı benimsemesine olanak sağlamıştır.²²⁵ Carracci'nin eserlerinde klasik Roma ve Yunan mitolojisinin etkisi açıkça görülmektedir. Bu eserlerde, zarif figürler ve dramatik anlatım, antik sanatın etkilerini yansıtmaktadır. Annibale Carracci'nin 1584 yılında gerçekleştirdiği ve günümüzde Bologna'daki San Gregorio Kilisesi'nde yer alan İsa'nın Vaftizi adlı yapıtı, yakın plan figür düzenlemesi ve açık kompozisyon yapısıyla dikkat çekmektedir. Kompozisyonun merkezinde İsa klasik üsluptan farklı olarak sağ ayağı diz kapağından kırılmış, öne doğru eğilen vücudunu tam olarak sarmayan kırmızı kumaş ile örtülüdür. İsa'nın sağında Vaftizci Yahya konumlandırılmıştır. Vaftizci Yahya, kaslı anatomisiyle hem fiziksel bir güç hem de ruhsal bir otorite sembolü olarak resmedilmiştir. Kırmızı giysisi, geleneksel ikonografide sıklıkla tutku, şehadet ve ruhsal mücadele ile ilişkilendirilirken, sol elinde tuttuğu asa, onun peygamberlik misyonunu ve Tanrısal iradeyi taşıyıcılığını simgelemektedir. Sağ elindeki kap ile İsa'nın başına su dökmesi ise sahnenin kutsal ritüel boyutunu öne çıkarır ve vaftiz anının ilahi bir teslimiyetle gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Carracci'nin açık kompozisyon tercih etmesi, sahneyi izleyiciye açarak onları olayın tanığı konumuna yerleştirir; bu da Barok anlatı dilinin erken izlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda eser, yalnızca bir dini sahnenin temsilinden öte, Carracci'nin klasik ideal ile doğa gözlemine dayalı üslubunu birleştirdiği önemli bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Kompozisyonun sol ön planında yer alan meleğin izleyiciyle olan göz teması ve diğer meleklerle beraber parmaklarıyla İsa'yı işaret ediyor olmaları, izleyicinin bakışlarını sağ yarıya yönlendiriyor.²²⁶ Kompozisyonda kullanılan açık ve koyu renk zıtlıkları, izleyicinin dikkatini merkeze, yani sahnenin ana anlatısına yönlendirmektedir. Kompozisyonun sol bölümünde yer alan beyaz giysili meleklerin dinamik beden hareketleri, İsa'nın öne doğru eğilen duruşu ve Vaftizci Yahya'nın kap ile suyu dökme eylemi, sahneye belirgin bir hareketlilik kazandırmaktadır. Annibale Carracci'nin Vaftiz tablosunun

²²⁵ Donald Posner, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. Oxford: Oxford University Press. 2016, s. 65-73

²²⁶ Leyla Varlık Şentürk, *Analitik Resim Çözümlemeleri*, Ayrıntı Yayınları, 2016, s.131.

üst kısmında, kutsal üçlemeyi simgeleyen figürler yer almaktadır. Gökyüzünde Tanrı Baba, genellikle yaşlı ve bilge bir figür olarak betimlenmiş; etrafında kutsal ruhu temsil eden güvercin, İsa'nın üzerine inen ilahi ışık huzmeleriyle birlikte tasvir edilmiştir. Bu kompozisyonda ayrıca, vaftiz sahnesinin kutsallığını ve ilahi onayını vurgulayan melek figürleri de bulunmaktadır. Üst kısımda yer alan bu figürler, vaftiz olayının dünyevi bir ritüel olmasının yanı sıra, Tanrısal bir müdahale ve kutsal bir anlama da sahip olduğunu göstermektedir. Carracci, bu kutsal unsurları dengeli ve etkileyici bir biçimde bir araya getirerek, hem dini hem de estetik açıdan eserin anlatısını güçlendirmiştir. (Görüntü 3.13.)

Görüntü 3.13. İsa'nın Vaftizi, Annibale Carracci, 1587



(Şentürk, 2016, s.130)

Sanatçının, Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya eseri, dini temalar üzerindeki ustalığını sergileyen önemli bir çalışmasıdır. Eser, sanatçının Barok Dönem'e geçiş sürecindeki üslup olgunluğunu yansıtan önemli kompozisyonlardan biridir. Eserde, Meryem'in kucağında yer alan Çocuk İsa ile onun hemen yanında yer alan küçük Vaftizci Yahya betimlenmiştir. Carracci, bu sahneyi büyük bir şiirsellik ve içtenlik duygusuyla kurgulamıştır. Kompozisyon, idealize edilmiş formlar ile gözlemlenen doğanın dengeli bir sentezini sunar. Figürler arası bakışlar, bedensel hareketler ve ışık-gölge kullanımı, izleyici ile duygusal bir bağ kuracak biçimde düzenlenmiştir. Vaftizci Yahya'nın burada çocuk olarak tasvir edilmesi, İsa'dan altı ay önce doğması ve akrabası olması ile ilişkilendirilebilir. Her iki çocuğun doğumu da mucizevi biçimde gerçekleşmiş, Tanrı tarafından belirlenmiş görevleri olduğu

bildirilmiştir. Bu anlatılar, sanatçılara İsa ile Yahya'nın çocukluk dönemlerini birlikte resmetme olanağı sunmaktadır. (Görüntü 3.14.) Bizans sanatının katı ve simgesel yaklaşımıyla karşılaştırıldığında, Carracci'nin eserlerinde figür daha insani ve dramatiktir; bu da geleneksel Bizans imgelerinin biçimsel olarak dönüşüm geçirdiğini göstermektedir.

Görüntü 3.14. Meryem ve Çocuk İsa ile Vaftizci Yahya, Annibale Carracci

17.yüzyıl



(<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/explore-the-collection/201-250/madonna-and-child-with-saint-john/>, 2025)

Peter Paul Rubens (1577–1640), 17. yüzyıl Avrupa sanatının en etkili figürlerinden biri olup, Flaman Barok resminin önde gelen temsilcileri arasında yer almaktadır. Sanatsal üretimiyle yalnızca kendi dönemini değil, sonrasındaki kuşakları da derinden etkilemiş olan Rubens, Barok sanat anlayışının dramatik, hareketli ve duygu yüklü anlatımını ustalıkla eserlerine yansıtmıştır. Sanatçının kompozisyon anlayışında, figürler genellikle bir arada ve dramatik anlatımın etkisini artıracak şekilde betimlenmiştir.²²⁷ Rubens'in üretiminde mitolojik anlatılar, kutsal metinlere dayalı dini sahneler ve tarihsel olaylar ağırlıklı tematik alanlar olarak öne çıkmaktadır. Bu temaları işlerken anlatım gücü yüksek, teatral ve figüratif olarak yoğun sahneler yaratmıştır. Büyük boyutlu kompozisyonları coşkulu renk enerjisi ile

²²⁷ Sadun Altuna, *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2019, s.80.

üretmiştir.²²⁸ 1630 yılında yaptığı Aziz Francis ve Meryem ile Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ile Kutsal Aile adlı eserinde Meryem, kucağında bebek İsa ile birlikte resmedilirken; Vaftizci Yahya çocuk yaşta, İsa'nın hemen yanında yer almaktadır. (Görüntü 3.15.) İkisinin göz teması kurması ya da fiziksel temasta bulunması, Yeni Ahit'teki ilişkilerine gönderme yapar: Aziz Francis'in kompozisyonda yer alması, Rubens'in eseri sipariş eden ya da bağlam olarak ait olduğu dini çevrenin kutsal hiyerarşisini yansıtmaya amacını taşıyor olabilir. Aziz Francis genellikle tevazu, çilecilik ve doğaya olan bağlılığı ile anılan bir figürdür; dolayısıyla sahnede yer alması, tablonun manevi yoğunluğunu arttırmaktadır. Azize Anne, Meryem'in annesi olarak, üç kuşaklı bir kutsallık zincirinin görsel temsili olarak tabloya dahil edilmiştir. Bu durum, özellikle Katolik gelenekte Meryem'in annesinin de kutsal bir figür olarak kabul edilmesiyle ilgilidir. Bebek İsa ve Yahya'nın bir arada betimlenmesi, sadece masumiyet çağını değil, gelecekteki kurtuluş temasının da bir habercisidir. Bu tür sahneler genellikle "Kutsal Aile" kavramının daha geniş bir anlamda ele alınmasına olanak tanımaktadır. Anne ve Aziz Francis gibi figürlerin varlığı, izleyicinin dini bağlılığını güçlendirmeye yönelik sembolik katmanlar oluşturmaktadır. ²²⁹ Rubens Bizans sanatının temel ikonografik unsurlarını alıp, onları Barok'un canlı, coşkulu ve insani estetik diliyle yeniden yorumlamıştır.

Görüntü 3. 15. Aziz Francis ve Meryem ile Çocuk İsa, Vaftizci Yahya ile Kutsal Aile, Peter Paul Rubens, 1630



(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437528>,2025)

²²⁸ Tahir Çelikbağ, Barok Dönemi Usta Ressamları, *Kesit Akademi Dergisi*, Cilt: 8, Sayı: 33, s. 311-312.

²²⁹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437528> 'den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.08.2024)

Bartholomeus Breenbergh, 17. yüzyıl Hollanda resim sanatının önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı Roma’da bulunduğu dönemde, dönemin sanatçı topluluğu olan “Bentvueghels” grubunun kurucu üyelerinden biri olmuş ve bu çevre aracılığıyla hem İtalyan hem de Flaman sanatçılarla yoğun bir etkileşim geliştirmiştir. Breenbergh’in eserlerinde sıklıkla rastlanan klasik mimari unsurlar, bu dönemde gerçekleştirdiği Antik Roma yapılarının çalışmalarından doğrudan etkilenmiştir.²³⁰ 1629 yılında Amsterdam’a dönen sanatçı, İncil ve mitolojik sahneleri, arkalarında Roma’dan kalma mimari manzaralarla birleştirerek resmetmeye devam etmiştir. En dikkat çekici eserlerinden biri olan Vaftizci Yahya’nın Vaazı (1634), yalnızca anlatı gücüyle değil, aynı zamanda peyzaj ile figür arasındaki dengeli kompozisyonuyla da Barok sanatın anlatım gücünü yansıtmaktadır. (Görüntü 3.16.) Bu eser, Rembrandt’ın aynı konudaki bir gravürüne yanıt niteliğinde görülmüş ve iki sanatçı arasında bir diyalog yaratmıştır.²³¹ Eserde, Yahya bir tepe üzerinde elinde tuttuğu asasına dayanarak halka vaaz verdiği an resmedilmiştir. Sanatçı eserlerinde sıklıkla kullandığı Roma mimarisini doğa ile bütünleşerek kullanmıştır. Vaftizci Yahya genellikle doğayla iç içe, geniş bir manzara önünde konumlandırılır; bu durum, onun çöl yaşamını ve tanrısal mesajı halka iletme görevini simgelemektedir. Breenbergh’in kompozisyonunda, Yahya’nın figürü güçlü ve etkileyicidir; elinde tuttuğu veya işaret ettiği parmak, vaazının ciddiyetini ve ilahi çağrısını vurgulamaktadır. Figürün etrafındaki kalabalık ise, halkın mesajı dinleyen dikkatli ve değişik tepkiler veren çeşitliliğiyle, dini mesajın toplum üzerindeki etkisini sembolize etmektedir. Teknik açıdan, Breenbergh’in eserinde Barok’un karakteristik özelliklerinden olan aydınlık-karanlık kontrastları ve dramatik pozlar belirgin bir şekilde görülmektedir. Işık, Vaftizci Yahya’nın yüzüne ve jestlerine odaklanarak, figürün ilahi rolünü ön plana çıkarmaktadır. Bu teknik, izleyicide derin bir manevi deneyim ve sahneye dahil olma hissi uyandırır. Bartholomeus Breenbergh’in çalışması, Bizans ikonografisindeki durağan ve simgesel Vaftizci Yahya temsillerinden farklı olarak, figürün aktif vaaz veren ve insanlarla doğrudan etkileşimde bulunan bir peygamber olarak sunulmasına olanak tanımaktadır. Bu da Barok sanatın temel amacı olan duygusal etkileşim ve

²³⁰ Seymour Slive, *Dutch Painting 1600–1800*. Yale University Press, 1995, s. 241.

²³¹ Eric Jan Sluijter, “Breenbergh and Rembrandt in Dialogue.” *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Volume: 8, Issue: 2, 2016, s.5-6

izleyicide dini deneyimin yoğunlaştırılmasıdır. Eser, Vaftizci Yahya'nın hem dünyevi hem de ruhani yönlerini dengeleyerek, izleyicinin hem tarihsel figürle hem de kutsal mesajla bağ kurmasını sağlamaktadır. Breenbergh'in Vaftizci Yahya figürleri, Bizans sanatının kutsal ve simgesel kimliğinden farklı olarak, daha doğal ve insani bir atmosferde, doğayla iç içe betimlenir. Ancak her iki gelende de Yahya'nın peygamberlik misyonu ve çileci kimliği korunur; bu tematik süreklilik Bizans ikonografisiyle bağ kurmaktadır.

Görüntü 3.16. Vaftizci Yahya'nın Vaazı, Bartholomeus Breenbergh, 1634, Hollanda



(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435770>,2025)

Barok dönemin önde gelen İtalyan ressamlarından Giovanni Francesco Barbieri, daha çok bilinen adıyla Guercino (1591–1666), özellikle dramatik anlatım gücü, ışık-gölge kullanımı ve dinsel temalarda yarattığı duygusal yoğunluk ile dikkat çekmektedir. Sanatçının 1641 yılında resmettiği ve bugün Viyana Kunsthistorisches Museum koleksiyonunda yer alan Vaftizci Yahya'nın Vaazı adlı eseri (Görüntü 3.17.), bu özellikleri net biçimde yansıtırken, Vaftizci Yahya ikonografisinin Barok dönemde kazandığı yeni anlam katmanlarını da göstermektedir.²³² Bu eser, yalnızca dini değil, aynı zamanda politik bir bağlam taşımaktadır. Tablo, Kutsal Roma İmparatoru III. Ferdinand için yapılmıştır ve bu durum, figürün yalnızca ruhani bir haberciden öte, ilahi düzeni temsil eden bir otorite olarak tasvir edilmesini sağlamıştır. Guercino, Raphael'in idealize edilmiş genç aziz figürlerinden etkilenmiş olsa da, özellikle Ugo'nun baskılarındaki yorumları kullanarak bu klasik modeli

²³² Bailey, *a.g.e.*, s.33-37.

dramatik bir Barok yoruma dönüştürmüştür. Bu eserde, aziz artık daha olgun, sakalsız olarak gösterilmesinin yanı sıra meydan okuyucu bir duruşa sahip olduğu da görülmektedir. Bu da, figürün yalnızca manevi değil, dünyevi bir kimlik taşıdığını ima etmektedir.²³³ Bizans sanatında Vaftizci Yahya'nın tek başına resmedildiği eserlerde çilekeş hali, uzun sakallı ve yaşlı olarak betimlenişi ön plana çıkartılırken Guercino'nun eserinde görüldüğü üzere Barok sanat eserlerinde Vaftizci Yahya daha genç, daha güçlü ve halkı kendi yolunda götüren bir kişilik olarak betimlenmiştir. Bizans sanat geleneğinden gelen Yahya'nın giysisi, elindeki asası Barok sanatta daha belirgin olarak ön plana çıkartıldığı görülmektedir.

Görüntü 3.17. Vaftizci Yahya'nın Vaazı, Giovanni Francesco Barbieri, Vienna, 1641, Kunsthistorisches Museum



(<https://www.khm.at/en/artworks/john-the-baptist-101-1>, 2025)

Vaftizci Yahya, hem Bizans hem de Barok sanatında merkezi bir figür olarak önemli bir ikonografik süreklilik göstermektedir. Bu iki sanat döneminin dini, estetik ve sembolik yaklaşımlarındaki farklılıklar, Yahya'nın temsillerinde belirgin şekilde görülse de, bu farklar bir kopuştan ziyade evrimsel bir gelişimi yansıtmaktadır. Bizans sanatında Vaftizci Yahya, ilahi plana hazırlık yapan bir peygamber olarak betimlenirken; Barok sanatında dramatik sahnelerin odağında yer alan bir kahramana dönüşmüştür. Ancak her iki gelenekte de Yahya'nın kimliğine dair temel semboller –hayvan postundan giysisi, haç biçimli asa, işaret eden el hareketi ve bazen bir kuzu–

²³³ Wittkower, *a.g.e.*, s.143–149.

görsel anlatının sürekliliğini sağlamaktadır. Barok sanatçılar, Yahya'yı hem dini hem de dramatik bağlamda resmetmiştir. Rubens, Reni, Guido, Lastman ve van Dyck gibi sanatçılar, İncil anlatılarını büyük bir teatral üslupla yeniden ele almışlardır. Özellikle “Vaftizci Yahya'nın Başı” teması, Caravaggio ve Artemisia Gentileschi gibi sanatçılarca duygusal gerilimi ve dramatik kontrastı vurgulamak için kullanılmıştır. Bu dönemde Yahya, sadece İsa'nın habercisi görevinde değil, Tanrı'nın adaleti uğruna acı çeken bir şehit olarak da betimlenmiştir. Sanatçılar, figürü hareketin, ışığın ve gölgenin içine yerleştirerek içsel dramatizmini vurgulamışlardır. Caravaggio'nun chiaroscuro tekniği ile Reni'nin zarif figüratif dili, Yahya'nın Barok resim sanatında nasıl hem idealize edilmiş hem de insani boyut kazanmış bir figüre dönüştüğünü göstermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BİZANS SANATI VE BAROK SANATI ARASINDA İKONOĞRAFİK SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM BAĞLAMINDA VAFTİZCİ YAHYA TASVİRİNİN TEMSİLİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

4.1.BİZANS SANATI VE BAROK SANATI ARASINDA İKONOĞRAFİK SÜREKLİLİK VE DEĞİŞİM BAĞLAMINDA VAFTİZCİ YAHYA TASVİRİNİN TEMSİLİ

Bizans sanatı, köklerini Hristiyanlık inancından ve bu inancın tarihsel süreç içerisindeki dönüşümünden alan, büyük bir uygarlığın sanatsal ifadesidir. Bu yönüyle, büyük ölçüde Ortaçağ Hristiyan dünyasının sanat anlayışını yansıtmaktadır. Resim sanatı, Bizans estetik anlayışının en güçlü ifade biçimlerinden biri olarak öne çıkar; aynı zamanda imparatorluk coğrafyasını bir arada tutan ortak bir görsel dilin oluşumuna da zemin hazırlamıştır. Görselliğin bilinç inşa edici yönü, bu sanatta belirgin biçimde işlevselleştirilmiştir. Bizans resminin toplumsal düzeydeki en temel rolü, bireyleri ortak bir inanç topluluğuna ait hissettirecek sembolik mesajları iletmesidir. Bu bağlamda, dini ikonografi, bireyin kendisini Hristiyan cemaatinin bir parçası olarak tanımlamasına olanak tanıyan önemli bir araç işlevi görmektedir.

Hristiyan sanatının ilk üç yüzyılı, yoğun sembollerle şekillenen bir anlatım biçimi sunar. Bu erken dönemde, inançlarını açıkça yaşama imkânı bulamayan Hristiyanlar, ibadetlerini yer altındaki katakomplarda gizlice sürdürmek zorunda kalmışlardır. Milano Fermanı'nın 313 yılında yayınlanmasına kadar olan sürede bu baskı ortamında, sanat da aynı şekilde saklı ama anlam yüklü imgelerle gelişmiştir. Katakompların duvarları ve tavanları üzerine yapılan resimlerde; Tevrat ve İncil'den alınan sahneler kadar, balık, güvercin, cennet bahçeleri ya da koyunlar arasında betimlenen iyi çoban gibi sembolik figürlerle inanç ifade edilmiştir. Bu görseller,

hem dini kimliğin korunmasına katkı sağlamış hem de cemaat bilincini güçlendiren sessiz bir dil olarak işlev görmüştür.²³⁴

Erken Dönem Bizans sanatında anlatım dili açısından çoğunlukla sembolik bir düzlemde şekillenmiş, figüratif unsurlar doğrudan betimleme kaygısından ziyade alegorik ve teolojik anlamlar taşımıştır. Bu dönemde yaşanan yoğun ikonoklast tartışmalar, yalnızca içerik değil, biçim açısından da sanatsal üretimi derinden etkilemiştir. Gerçekçi temsillerin yerini ruhani ve sade figürler almış; resimlerde abartılı doğallıktan uzak, içsel anlamı öne çıkaran bir estetik anlayış benimsenmiştir. Yazılı kaynakların tasvir sanatının kullanımına dair açık ve belirleyici bir tavır sergilememesi, sanatsal uygulamaların büyük oranda yerel gelenekler ve halk insiyatifiyle belirlendiğini düşündürmektedir. Bu bağlamda, Erken Dönem resimleri dogmatik yapıdan çok, dini düşünceyi besleyen bir görsel dil olarak işlev görmüştür. Üslup özelliklerine bakıldığında ise, bu dönem resimlerinde düz zemin kullanımı, sınırlı renk tercihleri ve figürlerin mistik anlamlarını vurgulayan yalın kompozisyonlar dikkat çeker. Pagan sanattan devralınan görsel gelenekler, Hristiyan içeriğe uyarlanarak yeni bir ikonografik yapı oluşturmuş ve bu geçiş, Bizans sanatında önemli bir kırılma noktasını temsil etmiştir.

11. ve 12. yüzyıl Bizans resim sanatında figürler, özellikle mistik ve ruhani atmosferi vurgulamak amacıyla ince, uzun ve zarif biçimlerde tasvir edilmiştir. Bu dönemde figürlerin parmakları uzundur, koyu hatlarla belirginleştirilmiş konturlar ise biçimlere netlik kazandırır. Eller genellikle yüzeysel bir biçimde işlenmiş olup, anlatım gücü ellerdeki kalıplaşmış jestler ve yüzlerdeki sınırlı ama etkili mimiklerle sağlanır. Çizgisel kıvrımlar ise dönemin en ayırt edici özelliğidir; bu çizgiler, hem figürlere hareket izlenimi kazandırmakta hem de beden yapısını yansıtmaktadır. Ancak bazı örneklerde, kıyafetin ağırlığı altında beden neredeyse tamamen gizlenmiştir. Özellikle bacakların gövdeye oranla uzun gösterilmesi, figürlerin dünyaya ait olmaktan çok, maneviyatı temsil eden varlıklar olarak sunulmasını amaçlamaktadır.²³⁵ Erken dönemden farklı olarak, Orta Bizans resminde ikonografik sistem daha gelişmiş, figür temsilleri daha düzenli ve idealize edilmiş biçimde tasvir

²³⁴ Duygu Köse Balkaş, *Bizans Resminde Perspektif*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), 2011, s. 38-39.

²³⁵ Balkaş, *a.g.t.*, s. 39-43.

edilmiştir. Kompozisyonlarda simetri, denge ve ölçülülük ön plandadır; figürlerin duruşları ise Tanrısal düzenin bir yansıması olarak kurgulanmıştır. Özellikle mozaik ve fresklerde tercih edilen altın zeminler ve stilize edilmiş yüz ifadeleri, dünyevi gerçeklikten çok ruhsal anlamı önceler. Mekân kurgusu ise genellikle sembolik düzeydedir; perspektif sınırlı kullanılsa da, ters perspektif ve kutsal mekân algısını vurgulayan düzenlemeler sıkça görülür. Anlatı sahnelerinde dramatik yapıdan çok litürjik hiyerarşi hâkimdir; figürlerin yerleşimi, anlatının akışından ziyade ilahi düzene göre belirlenmiştir.

Geç Bizans Dönemi ise, 13. yüzyılın sonlarına doğru Latin işgalinin sona ermesinden sonra yaşanan sanatsal yeniden doğuşla karakterize edilir. Paleologos Hanedanı döneminde, özellikle kilise duvar resimleri ve ikon sanatında hem teknik ustalık hem de estetik derinlik dikkat çeker. Bu dönemin sanatı, figüratif temsillerde ulaşılan incelik, detay ve duygu yoğunluğuyla öne çıkar. Figürler artık yalnızca kutsal anlamlar taşıyan ikonalar olmanın yanı sıra insani duyguların ve içsel gerilimin de temsilcisi olarak ortaya çıkmıştır. Mekân derinliği oluşturma çabası artmış; mimari öğeler, doğa tasvirleri ve ışık-gölge oyunları aracılığıyla sahnelere hem hacim hem de görsel dinamizm kazandırılmıştır. Perspektif hâlâ tamamen kurallı biçimde uygulanmasa da, bu dönemde gözlemlenen mekânsal örgü, teolojik sınırlar içinde daha serbest ve zengin bir anlatım olanağı sunmuştur.

Rönesans sanatı, Antik Yunan ve Roma'dan esinlenerek insan merkezli bir estetik anlayış geliştirmiştir. Doğa gözlemi, anatomik doğruluk ve perspektif kullanımıyla gerçekçilik ön plana çıkarken, kompozisyonlarda denge ve simetriye önem verilmiştir. Hümanist düşünceyle birlikte sanatçının bireysel yaratıcılığı ve teknik yetkinliği de belirginleşmiştir. Rönesans dönemi sanat üslubu, düzen, denge ve açıklık ilkesine dayanır. Kompozisyonlarda simetri ve perspektif kullanımı ön plandadır; figürler idealize edilmiş oranlarla ve anatomik doğrulukla betimlenir. Işık ve gölge geçişleri yumuşaktır; dramatik değil, doğal bir gerçeklik sunar. Mimari, heykel ve klasik formlar temel alınırken, sanatçılar doğayı gözlemleyerek formları ideal güzelliğe ulaştırmayı amaçlamışlardır. Rönesans dönemi Vaftizci Yahya tasvirleri, insan figürünün idealize edilmiş oranları ve dengeli kompozisyonlarıyla, klasik estetik anlayışını ve hümanist yaklaşımı yansıtır. Bu dönemde Yahya,

genellikle sakin ve durgun bir ifadeyle, mistik ve sembolik unsurlarla birlikte betimlenirken, figürün ruhani yönü ön plandadır.

Barok Dönem'e gelindiğinde ise sanatın anlatım dili büyük ölçüde değişmiştir. 16. ve 17. yüzyılda etkili olan bu üslup, dramatik ışık-gölge kullanımı, hareketli kompozisyonlar ve duygusal yoğunlukla karakterize edilir. Barok sanat, izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki bırakmayı amaçlayan, dramatik, etkileyici ve görsel anlamda çarpıcı bir üslup anlayışıyla tanınır. Bu dönemin sanatında hareket, duygu ve ışık en önemli anlatım araçlarıdır. Figürler, çoğunlukla durağanlıktan uzak, aksiyona geçmiş ya da duygusal bir yoğunluğun ortasında betimlenir. Gözle görülür jestler, abartılı mimikler ve beden dilindeki canlılık sayesinde izleyici, adeta sahnenin içine çekilir. Sanatçı, yalnızca bir olayı ya da figürü tasvir etmekle kalmaz; aynı zamanda izleyenin inançları ve duygularıyla doğrudan bir bağ kurmayı hedefler. Bu yönüyle Barok sanat, izleyiciyle aktif bir ilişki kuran, onu etkileyen ve yönlendiren bir ifade biçimidir. Işık-gölge kullanımı, Barok üslubun en ayırt edici öğelerinden biridir. "Tenebrismo" olarak bilinen teknikte, figürler çoğunlukla koyu bir fon üzerine yerleştirilir ve ani, yoğun ışık kaynaklarıyla aydınlatılır. Bu teknik yalnızca görsel bir kontrast yaratmaz; aynı zamanda ilahi olan ile dünyevi olanı, kutsallıkla karanlığı simgesel düzeyde karşı karşıya getirir. Işık, adeta Tanrısal bir kudretin temsili hâline gelirken, karanlık da bu kudretin yokluğunu ya da dünyevi düşkünlüğü ima etmektedir.²³⁶ Kompozisyonlar genellikle simetriden uzak, asimetrik ve çapraz hareket çizgileriyle dinamizm kazanan bir düzende kurgulanır. Bu diagonal yapı, izleyicinin gözünü resim yüzeyinde yönlendirerek, sahnenin dramatik merkezine odaklanmasını sağlar. Bu yönlendirme, özellikle tavan fresklerinde ve büyük ölçekli dini resimlerde, mekânla bütünleşen teatral bir etki yaratır. Barok sanatın teatral doğası, mimariyle kurduğu ilişkiyle daha da güçlenir; sahneler, izleyicinin bulunduğu fiziksel mekâna doğru açılır, böylece sanatsal deneyim somut bir gerçekliğe dönüşür. Renk kullanımı da Barok üslubun etkileyici yanlarından biridir. Sanatçılar, izleyicinin duygularını harekete geçirecek zengin ve yoğun renk paletleri tercih ederler. Derin kırmızılar, altın sarıları, yoğun maviler ve koyu kahverengiler, hem kompozisyonun içeriğini

²³⁶ Francis Haskell, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, Yale University Press, 1980, s.164-167.

dramatize eder hem de kutsal atmosferin vurgulanmasına katkı sağlar. Renkler yalnızca dekoratif bir unsur değil, aynı zamanda sahnenin ruhsal ve sembolik içeriğini taşıyan araçlardır. İtalyan Barok’unda bu tonlar büyük, ihtişamlı yüzeylerde görsel bir gösteri yaratırken, Hollanda Barok’unda ışığın ve gölgenin incelikli kullanımıyla daha sade ama etkili bir atmosfer oluşturulur.

Her iki dönemde de ortak ikonografik unsurların kullanımı, Vaftizci Yahya’nın sanata yansıyan tasvirlerinde sürekliliği koruyan bir çerçeve sunarken; figürün temsil tarzındaki estetik, biçimsel ve anlatımsal farklılıklar ise dönemsel zihniyetlerin ve teolojik önceliklerin yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Yahya ikonografisinin tarihsel gelişimi, sadece bir sanat formunun evrimini değil, aynı zamanda dini imgelerin görsel temsil aracılığıyla yeniden üretilme biçimlerini de ortaya koymaktadır. Hristiyan sanatının iki temel estetik ve dini dönemi olan Bizans ve Barok, tarihsel olarak farklı zihniyet ve görsel dil yapılarına sahip olmalarına rağmen, teolojik nedenlerle ikonografik temsil açısından bazı figürlerde dikkat çekici bir süreklilik sunmaktadır. Bu figürlerin başında gelen Vaftizci Yahya, Hristiyanlıkta İsa’ya öncülük etme ve özel bir yere sahip olması bakımından sanat tarihinin farklı dönemlerinde benzer sembolik imgelerle aktarılmıştır. Özellikle Yahya’nın kimliğini yansıtan kutsal nesneler, bedensel nitelikler ve ikonografik sahne düzenlemeleri, dönemlerin ve üslubun değişmesine rağmen temel özelliklerini korumuştur.

Bizans ve Barok sanatları, tarihsel ve stilistik olarak farklı dönemlere ait olsalar da, kutsal figürlerin temsili bağlamında dikkate değer bir ikonografik süreklilik sergilemektedir. Bu süreklilik özellikle Vaftizci Yahya figüründe somutlaşır. Hem Bizans hem de Barok sanatı, Vaftizci Yahya’yı salt ikonografik açıdan değil, teolojik anlamda da önemli bir figür olarak merkezileştirmiştir. Onun temsilinde kullanılan semboller, konumu ve duygusal tonu; iki dönem arasındaki farklılıklara rağmen, benzer mesajları ileten ortak görsel imgelere dayanmakta olduğu görülmektedir.²³⁷ Bizans sanatı bağlamında Yahya, Tanrı ile insan arasında aracılık yapan bir figür olarak betimlenmiştir. Bu işlevi, onu Deesis sahnelerinde İsa ve Meryem’le birlikte üçlü bir hiyerarşik düzen içinde konumlandırır. Özellikle 13.

²³⁷ Cormack, *a.g.e.*, 2000, s. 103–105; Belting *a.g.e.*, s. 168.

yüzyıl Ayasofya'nın güney galerisine yerleştirilmiş olan Deesis mozaiğinde (Görüntü 2.8.) Yahya, İsa'nın solunda dua eder pozisyonda yer alarak, affedilme arzusunu insanlık adına sunan bir figürdür. Durağan kompozisyon, simetrik dizilim ve yüz ifadelerindeki içe dönüklük, Bizans ikonalarının teolojik anlatımını yansıtan tipik unsurlardır. ²³⁸ Barok sanatında ise Yahya'nın temsilinde farklı bir dramatik yoğunluk görülür. Vaftizci Yahya'nın resmedildiği sahnelerde din temasına bağlı kalınarak işlenmiş olsa da sahnelerde dinamizm ön planda tutulduğu bilinmektedir. Bu durum Caravaggio'nun 1608 yılında yaptığı Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesi sahnesinde (Görüntü 3.5.), Yahya'nın ölüm anı oldukça canlı olarak aktarılmıştır.. Her iki dönemde de Yahya'nın betimlenme biçimi, onun tanrısal plana olan yakınlığı ve peygamberlik görevi bağlamında şekillenmiştir. Bizans sanatında bu durum sıkı bir hiyerarşi ve sembolik düzenle aktarılırken, Barok sanatta anlatım daha bireysel, dramatik ve etkilidir. Ancak bu farklılıklara rağmen, figürün ikonografik çekirdeği korunur. Bu da, Yahya figürü üzerinden Bizans ve Barok sanatları arasında teolojik ve görsel sürekliliğin nasıl korunduğunu açıkça göstermektedir.

Vaftizci Yahya'nın sıklıkla işlendiği konu olan vaftiz sahneleri hem Bizans hem de Barok sanatında, dini temaların ve sembolizmin ön plana çıktığı sahnelerde sıkça işlendiği bilinmektedir. Bizans sanatı, dini figürleri genellikle daha doğaüstü bir biçimde ve sabırlı bir şekilde tasvir eder. Vaftizci Yahya'nın Vaftiz tasvirlerinde genellikle haleler, kutsal figürler, simgesel öğeler öne çıkmaktadır. Bizans ikonografisinde, Yahya'nın hayvan postu giysisi ve haç gibi öğeler, onun Tanrı tarafından görevlendirilen bir peygamber olduğunu anlatır. Yahya'nın, vaftiz edilen İsa'yı suyun içinde, sükunetle kutsarken, izleyiciye kurtuluş mesajı vermesi hedeflenmektedir. ²³⁹ Nea Moni Kilisesi'nde naosun güney niş içerisinde yer alan 11.yüzyıla tarihlendirilen Vaftiz sahnesinde (Görüntü 2.5.) bu özellikler izlenebilmektedir.

Barok sanatı ise, aynı sahneleri çok daha dramatik ve duygusal bir biçimde işler. Annibale Carracci " İsa'nın Vaftizi " tablosu (Görüntü 3.11.) örneğinde olduğu gibi, aydınlatma ve gölge oyunları ile sahnenin dramatik etkisi güçlendirilir.

²³⁸ Mango, *a.g.e.*, s. 219; Thomas F Mathews, *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance*, Weidenfeld & Nicolson, 1998, s.122 .

²³⁹ Mango, *a.g.e.*, s.202.

Sahnenin doğallığı ve figürlerin hareketliliği Barok sanatının estetik anlayışının bir parçasıdır. Burada, Vaftizci Yahya, daha insani bir figür olarak temsil edilir. Carracci'nin vaftiz sahnesinde, ışık ve gölge kontrastları aracılığıyla oluşturulan sembolizm, sadece görsel bir anlatıma değil, duygusal bir etkiye de sahiptir. Suyun berraklığı burada doğal temizlik ve manevi arınma simgesi olarak işlev görürken, Işık Tanrı'nın kudreti olarak betimlenir. Barok sanatındaki sembolizm, her ne kadar dini temalara dayansa da, izleyiciyi görsel ve duygusal açıdan etkileyen öğelerle donatılmıştır. Her iki dönemde işlenen dini tema, belirli unsurları izleyiciye göstermek açısından benzerlik taşımaktadır. Sahnelerde Yahya'nın benzer özelliklerde gösterilmesi geleneğin devam ettirildiğinin bir göstergesidir. Böylece Bizans'tan miras aldıkları kutsal figürlerin temsillerini, daha doğal ve dinamik halleriyle sunmuş, dini temaların sadece sembolizmle değil, duygusal yoğunlukla izleyiciye ulaşmasını amaçlamışlardır. Bizans ve Barok sanatı arasındaki bu dönüşümde, özellikle kutsal figürlerin işleniş biçiminde belirgin bir değişimin yaşandığı görülebilmektedir. Geç Bizans dönemi sanatında görülen dramatik yüz ifadeleri, ışık-gölge hareketlerinin tasvir sanatında doğru biçimde aktarılmaya çalışılması, Rönesans döneminde Avrupa sanatında olgunluğa kavuşmuştur. Antik sanatın tasvirleri ile ele alındığı bu dönemde daha çok oran, simetri gibi unsurlar ön plandayken; ardından gelen Barok dönemde duygusal yoğunluğun yansıtıldığı figürler gibi özellikler görülürken ve özellikle bu doğrultuda eserler üretilmeye çalışılması her iki dönemin birbiri arasında yaşadığı sürekliliği göstermektedir.

Vaftizci Yahya figürü Bizans sanatında, simgesel bir ikon olarak kabul edilirken, Barok sanatında bu figür daha insancıl bir şekilde ve duygusal bir etki yaratacak biçimde ele alınmıştır. Barok sanatçılar, Bizans'tan aldıkları dini imgeleri, izleyiciyi ruhsal bir deneyime sürüklemek için dönüştürmüşlerdir. Örneğin Bizans sanatında 14.yüzyıla tarihlendirilen Pammakaristos Kilisesi'nde yer alan Deesis sahnesinde tek başına resmedilen Vaftizci Yahya (Görüntü 2.11.) figürü kutsal kişiliği ile gösterilmektedir. Barok sanatta ise Guido Reni'nin resmettiği Vaftizci Yahya (Görüntü 3.9.) zarif beden dili, sakin ve ölçülü yüz ifadesi ile idealize edilmiş genç figür temsili, bu dönemin yüceltilmiş güzellik anlayışını ve estetik ideallerini yansıtan belirgin unsurlar arasında gösterilmektedir. Bizans'ta Yahya figürünün bu tür betimlemeleri, onu hem ruhani bir öğretmen hem de İsa öncesi dönemin habercisi

olarak yüceltmıştır. Barok döneminde ise, Vaftizci Yahya figürüne dair temsiller onun dünyevi olarak çektiği acılara odaklanarak daha duygusal ve dramatik bir biçimde ele alınmıştır. Barok sanatçıları, dini temaları, daha insancıl dini temalar kutsal kişilerin insancıl yönünü ön plana çıkartan bir bakış açısıyla işlerken, figürleri çoğunlukla hareket halinde, duygu yüklü ve görsel olarak çarpıcı renkler ve detaylı kompozisyonlarla sunmuşlardır. Her iki dönemde de sanat, izleyicinin ruh haliyle doğrudan etkileşim kurmayı amaçlamaktadır. Ancak, Bizans döneminde bu amaç derin bakışlar ve sembollerle daha çok inananların manevi iç dünyasına yönelikken Barok dönemi, bu görsel etkileşimi daha çok duygusal ve dramatik bir biçimde sunmuştur.



SONUÇ

Hristiyanlığın Bizans İmparatorluğu'nda resmi din olarak kabul edilmesi, hem teolojik dönüşümü hem de Bizans coğrafyasının siyasi, kültürel ve toplumsal yaşamı etkileyen değişimini de beraberinde getirmiştir. Bu dönüşüm, imparatorluk bünyesindeki yönetim anlayışının yeniden biçimlenmesine, sanat ve mimarinin içerik ve işlev bakımından farklılaşmasına ve toplumsal yapının yeni bir inanç sistemi etrafında gelişmesine neden olmuştur. İmparatorluğun merkezi Konstantinopolis dini bir merkez haline gelirken, burada inşa edilen büyük kiliseler, piskoposluk kurumları ve kutsal emanetler, hem devletin Hristiyan kimliğini vurgulamakta hem de halkın inanç ekseninde bütünleşmesini sağlamaktaydı. Bu süreçte pagan geleneklerin resmi düzeyde reddedilmesi ve Hristiyan değerlerin yüceltilmesi, halkın gündelik yaşam alışkanlıklarında da değişime yol açmış; bayramlar, ritüeller, toplu ibadetler ve takvim düzenlemeleri Hristiyanlık temelinde yeniden şekillenmiştir.

Erken Bizans Dönemi'ne bakıldığında Yunan ve Roma sanatının etkilerinin devam ettiği görülmektedir. Bu dönemde yapılan resimlerde figürler belirli kurallar çerçevesinde yapılmıştır. Bu Erken Döneme ait resimlerde, figüratif anlatım çoğunlukla simgesel bir düzlemde gelişmiş; sahnelerde yer alan öğeler doğrudan betimleyici olmaktan çok, alegorik ve sembolik anlamlar taşımıştır. Figürlerde aşırı gerçekçilikten kaçınılmış, resim dili sade, ölçülü ve ruhani bir anlatım öne çıkarılmıştır. Üslup bakımından değerlendirildiğinde, Erken Bizans resimleri genellikle düz yüzeylere uygulanmış, sınırlı renk paletiyle oluşturulmuş ve alt kompozisyondan çok figürün ruhaniyetini yansıtmaya yönelik çözümlerle şekillenmiştir. Anlatımda hiyerarşi ve frontalite dikkat çekerken, ilahi bir dünyaya gösterme çabasıyla mekânsal derinlik ya çok sınırlıdır ya da tamamen ihmal edilmiştir. Erken Bizans sanatı bu yönüyle, pagan gelenekten beslenen ama Hristiyan içeriğe dönüştürülmüş görsel bir dil oluşturmuş; hem üslup hem de ikonografi açısından köklü bir dönüşümün ilk evresini temsil etmiştir.

Orta Bizans Dönemi'ne gelindiğinde resim sanatında büyük bir canlanma yaşandığı görülmektedir. Orta Bizans resmi artık ilkel ya da deneysel bir ifade biçiminden uzaklaşmış, gelişmiş bir ikonografik sistem içinde işlev kazanmıştır. Figürler idealize edilmiş yüz hatları, abartısız ve simetrik kompozisyonlarıyla

Tanrısal düzeni ve uyumu yansıtır. Özellikle mozaik ve fresko teknikleriyle yapılan resimlerde altın zemin, aşırı doğallaşmadan uzak ama simgesel gerçekliğe sahip bir figür anlayışı, ve ruhsal yoğunluğa odaklı ifade biçimi hâkimdir. Perspektif kullanımı sınırlıdır; fakat ters perspektif ya da ruhani mekân tasavvurunu destekleyen yerleştirmeler tercih edilir. Orta Bizans resminde dikkat çeken bir diğer unsur da, anlatı sahnelerinin dramatik yapıdan çok litürjik düzeni yansıtmasıdır. Bu nedenle, figürlerin birbirleriyle ilişkisi anlatı değil, ilahi plana göre düzenlenmiş bir hiyerarşi içerisinde. Mimariye uyumlu, geometrik olarak dengelenmiş kompozisyonlar, iç mekânın kutsallığını pekiştirici bir işleve sahiptir.

Geç Bizans Dönemi, 1204 yılında Latin işgalinin sona ermesinin ardından Bizans'ın kültürel ve sanatsal anlamda yeniden toparlanmaya çalıştığı Paleologoslar devriyle başlamaktadır. Bu dönem, resim sanatında teknik ustalığın ve estetik duyarlılığın zirveye ulaştığı, içsel bir derinlik arayışının ön plana çıktığı bir zaman dilimi olmuştur. Bu dönemin resim üslubu, figüratif temsillerde gözle görülür bir incelik ve zarafetle karakterize edilir. Figürler artık sadece kutsallığın taşıyıcısı değil, aynı zamanda insani duyguların ve ruhsal derinliğin de yansıtacısıdır. Meryem'in hüznü bakışları ya da İsa'nın şefkatli yüz ifadesi, dönemin resimlerinde sıkça rastlanan duygusal tonların örnekleridir. Kompozisyonlarda anlatısal bütünlüğün önem kazandığı bu dönemde, sahneler yalnızca sembolik anlatımlarla sınırlı kalmamış, olayların gelişimini takip eden bir yapı içinde düzenlenmiştir. Perspektif anlayışı hâlâ dini önceliklerle sınırlı olmakla birlikte, mekân derinliği yaratma çabası belirginleşmiş; fonlarda mimari detaylara, doğal unsurlara ve ışık-gölge uygulamalarına daha fazla yer verilmiştir. Bu da resimlere hem hacim hem de görsel canlılık kazandırmıştır.

Rönesans Dönemi sanat üslubu, klasik Antikçağ'ın estetik değerlerinin yeniden yorumlandığı, denge, ölçü ve doğallık ilkelerinin ön plana çıktığı bir anlayışı yansıtır. Bu dönemde sanatçılar, insan bedenini anatomi bilgisiyle ele alarak idealize ederken, mekâna derinlik kazandıran doğrusal perspektif tekniklerini ustalıkla kullanmışlardır. Kompozisyonlar simetrik ve düzenli bir yapıya sahip olup, figürler sakin, ölçülü ve içsel bir anlamla yüklüdür. Işık-gölge kullanımı ise sahnelerin gerçekçiliğini artırırken dramatik etkiden çok doğaya yakınlık sağlar. Bu üslup, hem

teknik beceri hem de düşünsel içerik açısından sanat tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak değerlendirilir.

Barok Dönemi'ne bakıldığında, Katolik Reformu'nun etkisiyle sanatın dini propaganda aracı olarak yeniden kurgulandığı, duygu yüklü ve teatral anlatımın ön plana çıktığı bir dönem olarak görülmektedir. Bu dönemin sanatı, izleyiciyle doğrudan bir duygusal bağ kurmayı amaçlayan dramatik anlatım dili, ışık-gölge oyunları ve hareketin ön planda olduğu kompozisyon anlayışıyla tanınmaktadır. Barok resim üslubunun en belirgin özelliği, hareketin ve duygunun ön plana çıkarılmasıdır. Kompozisyonlar durağanlıktan uzaktır; figürler çoğunlukla dramatik bir anın içinde, yoğun jest ve mimiklerle betimlenmiştir. Bu özellik, dinsel sahnelerde izleyiciyi etkileyerek inançla duygusal bir bağ kurmayı hedefler. Bu bağlamda resim, yalnızca bir tasvir değil, duyuları harekete geçiren bir deneyim alanı haline gelmektedir. Işık kullanımı da Barok resimde temel ifade araçlarından biridir. Aydınlık-karanlık karşıtlığı fiziksel ve simgesel bir anlam da taşır; Tanrı'nın ışığı, karanlık dünya üzerine düşmekte, böylece ilahi müdahale vurgulanmaktadır. Kompozisyonlar genellikle asimetric bir yapıdadır ve diagonal hareket çizgileriyle güçlü bir dinamik oluşturur. Sahne düzeni, izleyiciyi resmin içine çekecek şekilde planlanır. Bu da Barok sanatın teatral yapısının önemli bir parçasıdır. Bu etki, hem mimariyle bütünleşen büyük tavan fresklerinde hem de tuval resminde açıkça hissedilir. Renk kullanımı da Barok üslubun önemli unsurlarındandır. Zengin, derin ve sıcak tonlar tercih edilir; kırmızı, altın sarısı, koyu mavi ve kahverengi gibi renkler duygusal yoğunluğu ve ilahi atmosferi güçlendirir. Özellikle İtalyan Barok'unda bu renkler büyük yüzeylerde etkileyici bir görsel etki yaratmak için kullanılırken, Hollanda Barok'unda daha sade ama ışıkla derinlik kazanan tonlar hakimdir.

Bizans'ın ruhani derinliği ve simgeselliğiyle örülmüş sanat anlayışında hem de Barok'un dramatik, duygusal ve etkileyici anlatım dilinde Vaftizci Yahya figürü önemli bir yer tutar. Vaftizci Yahya, Yahudi bir ailede dünyaya gelmiş, hem İnciller'de hem de Kur'an-ı Kerim'de adı geçen, İsa'nın gelişini müjdeleyen ve onu vaftiz eden önemli bir dini figürdür. Yahya, çocukluk döneminden itibaren Tanrı'ya adanmış bir hayat sürmüştür; vaazlarını yalnızca mabet içinde değil, Filistin coğrafyasının farklı bölgelerinde de vermiştir. Yahya'nın öğretisi, özellikle tövbe ve

günahlardan arınmayı simgeleyen vaftiz ritüeli etrafında şekillenmiştir. Vaftizci Yahya, Hristiyanlık inancında peygamberlik misyonuyla İsa'nın gelişini hazırlayan kişi olarak kabul edilir. Onun İsa'yı vaftiz etmesi, Hristiyanlık geleneğinde sembolik bir dönüm noktasıdır. Öldürülmesinden sonra bedenine ait parçalar kutsal emanetlere dönüşmüş; özellikle kafatası, eli gibi kalıntılar Bizans İmparatorluğu'nda ilahi koruma ve kutsallık atfedilen nesneler arasında yer almıştır. Vaftizci Yahya, peygamberlik statüsü bağlamında farklı yorumlara konu olmuştur.

Hristiyanlıkta Vaftizci Yahya, Yeni Ahit metinlerinde “Tanrı tarafından gönderilmiş bir adam” (Yuhanna 1.bölüm 6'ncı Bap'ta) olarak tanımlanır ve Mesih'in gelişini müjdeleyen bir öncü olarak kabul edilir. Ancak Hristiyan teolojisinde peygamberlik kavramı, Eski Ahit'teki anlamından farklılaşmış ve Mesih'in gelişiyi birlikte yeni bir döneme evrilmiştir. Bu nedenle bazı teologlar Yahya'yı “son Eski Ahit peygamberi” olarak değerlendirirken, bazıları onu İsa'nın habercisi olarak özel bir konumda görür. Kutsal Kaynaklar'da Vaftizci Yahya peygamber olarak tanımlanır. Yeni Ahit'te özellikle Luka 1. Bölüm 76'ncı Bap'ta, Yahya'nın babası Zekeriya onun hakkında şöyle der: “Sen Yüceler Yücesi'nin peygamberi olarak anılacaksın.” Bu ifade, Hristiyanlıkta Yahya'nın Tanrı tarafından gönderilmiş bir peygamber olarak kabul edildiğini açıkça göstermektedir.

Vaftizci Yahya'nın, Barok sanatında özellikle Caravaggio gibi sanatçıların yorumlarında diğer kutsal figürlerden farklılığı net bir biçimde görülür. Çölde yaşayan, yalnız ve genç bir peygamber kimliğiyle resmedilmesi en önemli farklılardan biridir. Diğer azizler genellikle mucizevi olaylar ya da kalabalık sahneler içinde betimlenirken, Vaftizci Yahya'nın yalnızlığı onu diğerlerinden etkin biçimde ayırır. Burada yalnızlık teması ve doğayla bağlantısı onun insan ve aynı zamanda peygamber olgusuna bir atıftır. Fiziksel görünümü ve ifade biçiminde ışık, gölge kullanımı, kontrastlar onun beden dilini etkileyici bir biçimde ortaya çıkarır. Bu biçim gerçek bir insanın duygularını dile getirir. Barok Dönem'de idealize edilmiş diğer kutsal figürlerden ayrımını ortaya çıkarır.

Bizans ve Barok dönemleri, dini imgelerin temsil biçimlerinde hem teknik hem de kavramsal olarak önemli farklılıklar taşımaktadır. Bizans sanatında, resim üslubu simgesellik, durağanlık ve ruhani derinlik üzerine kuruludur. Bu bağlamda

Vaftizci Yahya, genellikle cepheden, sakin ve ciddi bir ifade ile betimlenir. Örneğin, 11. yüzyıla tarihlenen Daphni Manastırı'ndaki Vaftiz sahnesinde, Yahya ince yapılı, ölçülü bir duruşla, altın zemin üzerinde Tanrı'nın habercisi olarak temsil edilmiştir. Buradaki figür, idealize edilmemiş ve dünyevi gerçeklikten uzaklaştırılmıştır. Aynı şekilde, İstanbul'daki Kariye Kilisesi'nde yer alan Deesis kompozisyonunda, Yahya İsa'nın sağında, dua eder pozisyonda ve oldukça sade bir biçimde sunulmuştur. Kompozisyonun amacı, ilahi hakikatin ve şefaatin görsel temsili olmaktır. Yahya, çoğunlukla ikonlarda ya da mozaik panolarda ince yüz hatları, uzun saç ve sakallı bir şekilde, çöl yaşamına atıfla hayvan postundan yapılan giysiler içinde tasvir edilir. Elinde haç, parşömen veya vaftiz kabı gibi semboller taşımaktadır. Öte yandan, Barok sanatında resim üslubu hareket, duygu ve teatral etki üzerine kuruludur. Bu dönemde Vaftizci Yahya'nın tasvirleri, izleyicide güçlü bir duygusal etki yaratmayı amaçlar. Örneğin, Caravaggio'nun 1604 tarihli "Vaftizci Yahya" tablosunda figür yalnız, doğa içinde, melankolik bir duruşla resmedilir. Işık-gölge kontrastlarıyla dramatik bir etki yaratılmış, Yahya'nın yüzünde ise içsel bir gerilim ya da ilahi bir coşku hâli sezilmektedir. Anatomik detaylar belirgindir; figürün bedensel gerçekliği ve ruhsal derinliği ön plana çıkar. Benzer biçimde, Rubens'in "Vaftizci Yahya'nın Vaazı" adlı eserinde, sanatçı, Yahya'yı kalabalık bir topluluğa hitap ederken, coşkulu jestlerle, dramatik bir anlatı içinde sunmaktadır. Beden anatomisi detaylı işlenmiştir; figürler belirgin kas yapıları ve dramatik pozlarla resmedilir. Çoğu zaman doğa içerisinde, gerçekçi bir arka planla çevrili sahnelerde yer alır. Bu, hem sahneye zamansal bir boyut kazandırır hem de izleyiciyle daha doğrudan bir ilişki kurmaktadır.

Bu araştırma, Vaftizci Yahya'ya ilişkin sanat eserlerinden yola çıkarak, figürün Bizans ve Barok sanatındaki yerini ikonografik bağlamda değerlendirmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, Vaftizci Yahya'nın her iki dönem sanatında nasıl temsil edildiği, biçimsel özellikler ve ikonografik süreklilik ya da dönüşüm açısından ele alınmış; böylece dönemsellikler arası etkileşimlere dair yeni bir bakış açısı sunulmuştur. Bu bakımdan ikonografilerin farklı sanat dönemlerinde kültürel etkileşimleri, sanatsal üslupları, özelliklerinin nasıl yansıdığının karşılık bulması, alan literatürüne katkı sağlaması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

- AKBOLAT, Seda Nur, Bizans Manastır Kurallarının Mekan Oluşumu Üzerindeki Etkilerinin Okunması: Studios Manastırı, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, İstanbul 2024.
- AKYÜREK, Engin, “MS IV-XI. Yüzyıllar Kapadokya’daki Bizans, Oyma Yapılar, Oymacı Mimarlar, İssız Vadilerin Adsız Ressamları” (Ed. M. Sözen), Kapadokya, Ayhan Şahenk Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 238-395.
- AKYÜREK, Engin, *Bizans’ta Sanat ve Ritüel*, Kabalcı Yayınevi, 1996.
- AKYÜREK, Engin, *Alakent Kilisesi Myra’da Bir Bizans Yapısı (12. - 13. Yüzyıllar)*, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.
- ALTUNA, Sadun, *Ünlü Ressamlar Hayatları ve Eserleri*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2019.
- ALTIN, Feride İ., “Bandırma Müzesi’nde Bulunan Don (Rus) Kazaklarına Ait İki İkona”, *Sosyal ve Beşeri Bilimlerde Teori ve Araştırmalar II*, 2, 2020.
- ARMAĞAN, Muhsine Eda, “Banaz’da (Uşak İli) Bulunan Deesis Tasvirli Bir Templon Arşitravı”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 34, Sayı: 2*, 2017, s.33-46.
- ATAÇ, Nergis ve PEKAK, M. Sacit, “Bizans Sanatında Deesis Sahnesi”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi, Sayı: 151*, 2016, s.143-164.
- YANDIM AYDIN Sercan, “The Appearance of the Winged-Image of St. John the Baptist in the Thirteenth Century Painting; Terrestrial Angel and Celestial Man”, *I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul 2007, s.626-634.
- AYDIN, Ayşe, “Hristiyan Dinindeki Martir-Aziz ve Rölik Kültünün Kilikya-Isaurya Bölgesi Hristiyanlığına Yansımaları,” *OLBA, Cilt: 17*, 2009, s.53-82.
- AYDIN, Ayşe, “Kilikya ve Isaurya Bölgesi Vaftiz Yapıları”, *Sanat Tarihi Dergisi, Cilt: 15, Sayı: 1*, 2006, 1-19.

- AYDIN, Hazan, ‘‘Vaftizci Yahya’nın Hristiyan Geleneğindeki Konumu ve İsa-Mesih’le İlişkisi’’, Dinler Tarihi Lisansüstü Sempozyumu, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi İlahiyat Faültesi, Ankara, Eylül 2023, 183-184.
- BAILEY, Gauvin Alexander, *Baroque&Rococo (Art&Ideas)*, Phaidon, 2012.
- BALDWIN, SMITH, Earl, ‘‘ The Alexandrian Origin of the Chair of Maximianus’’, *American Journal of Archaeology*, Cilt 21, Sayı, 1, 1917
- BALICKA-WITAKOWSKA, Ewa, *İkonalar*, (Çev. A. Özdamar), Kitap Yayınevi, 2005.
- BELTING, Hans, *Likeness And Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. University of Chicago Press, 1994.
- BRECK, Joseph. ‘‘Pre-gothic Ivories In The Pierpont Morgan Collection.’’ *The Metropolitan Museum Of Art Bulletin*, O.s., 15, No. 1 (January 1920)
- BÜKTEL, Yılmaz, ‘‘Edirne–Uzunköprü Vaftizci Yahya Kilisesi’’, *XIV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, 2011.
- BRODY, Lisa R., and HOFFMAN, Gail L. *Dura-Europos: Crossroads of Antiquity*, McMullen Museum of Art, Boston College, 2011.
- BROWN, Peter, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, University of Chicago Press, 1981.
- BRUBAKER, Leslie ve HALDON John, *Byzantium In the Iconoclast Era, C. 680-850*, Cambridge: Cambridge Üniversitesi Yayınları, 2011.
- BRUBAKER, Leslie, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, Bristol Classical Press, 2012.
- CARR, Annemarie Weyl, ‘‘The Face Relics of John the Baptist in Byzantium and the West’’, *Gesta*, Volume: 46, Issue: 2, Chicago 2007, s.159-177.
- CHASTEL, Andre, *Art et Humanisme à Florence au Temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l’humanisme Platonicien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

- CİMOK, Fatih, *Mosaics in İstanbul*, Turizm Yayınları, 2001.
- CORMACK, Robin, *Byzantine Art*, Oxford University Press, 2000.
- CUTLER, Anthony, “Late Byzantine Art and the Palaiologan Renaissance.” In *The Cambridge History of Byzantium*, ed. Jonathan Shepard, Cambridge University Press, 2020.
- ÇELİKBAĞ, Tahir, “Barok Dönemi ve Ünlü Ressam Rembrandt”, *Tarih Okulu Dergisi*, Cilt:15, Sayı: 61, 2022, s.3992-4010.
- ÇORAĞAN KARAKAYA, Nihal, “Antalya’nın Demre (Myra) İlçesi’ndeki H. Nikolaos Kilisesi’nde Yer Alan Deesis Sahnesi”, *Adalya*, Sayı: VI, 2003, s.281-291.
- DEMUS, Otto, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Boston: Harvard University Press, 1948.
- DİMİTROVA, Elizabeta, *The Church of Saint George at Kurbınovo*, Skopje, 2016.
- DİRLİK, Mükrim, “Bizans İmparatorluğu’nda İkonoklazm Hareketi Ve İslam Dininin Etkisi”, *Kadim Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, 2022, s.47-59.
- DRANDAKI, Anastasia, “Post-byzantine Icon Painting.” In *Heaven and Earth: Art of Byzantium from Greek Collections*, (Ed. Evans, H. C.), National Gallery of Art, 2010.
- DRPIĆ, Ivan. *Epigram, Art, And Devotion in Later Byzantium*. Cambridge University Press, 2013.
- DUMAN ERCAN, Yıldız, *Antikçağ Barok Sanatın Avrupa Barok Sanata Yansıması*, Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Denizli 2016.
- EPSTEIN, Ann Wharton, “The Problem of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and Monks in South Italy”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Volume:42, London 1979, s.28-46.

- ERDEM, Mustafa, “Hristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı Üzerine Bir Araştırma”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 34, Sayı: 1, Ankara 1993, s.133-154.
- ERDOĞAN, Mürüvet, *Anastasis: Ortodoks ve Batı İkonografisinde Betimleniş Biçimleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2009.
- ERTUĞRUL, Özkan, “Ioannes Prodromos Manastırı Ve Restorasyon Projesi”, *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, Sayı:2, 2011, s.128-141.
- EVANS, Helen C. ve William D. Wixom, *Art And Culture Of The Middle Byzantine Era A.d. 843-1261*. NewYork: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- FARTHING, Stephen, *Sanatın Tüm Öyküsü*. (Çev., F. C. Gizem Aldoğan), Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2020.
- FOLDA, Judith, *Melisende of Jerusalem: Queen And Patron of Art and Architecture in the Crusader Kingdom*, (Ed: Martin T.) Cambridge University Press, 2012.
- GEÇEN, Fahrettin ve DEDE Bayram, Maniyerizm Sanat Anlayışında Eserlerdeki Biçimsel Bozulmalar ve Vurgu, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Yıl: 14, Sayı:38*, 2021, s.374-396.
- GEORGE, Alain, *The Umayyad Mosque of Damascus: Art, Faith and Empire in Early Islam*, Oxford University Press, 2021.
- GÖKCAN, Sema, Gülşehir-Karşı Kilise (a 13th century church in Cappadocia, Central Turkey), *Cappadocia Hypogea Proceedings of International Congress of Speleology in Artificial Caves*, 2017.
- GOODSON, Caroline J., *The Rome of Pope Paschal I: Papal Power, Urban Renovation, and Sacred Topograph*, Cambridge University Press, 2010.
- GÜLSEREN, Aynur, *Barok Sanat ve Annibale Carracci- “Carracci Ailesi”*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1992.

- GRABAR, André, *L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique*. Paris: Collège de France, Institut d'Études Byzantines, 1953.
- GREEN, Joel B. Green, *The Gospel of Luke*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids 1997.
- HAHN, Cynthia, *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries 400–circa 1204*, Penn State Press, 2012.
- HALDON, John, *Byzantium: A History*. Wiley-blackwell, 2001.
- HALDON, John, *Bizans Tarih Atlası*, (çev. Ali Özdamar), Alfa Yayınları, 2017.
- HALL, James, *Sanatçının Mitolojisi, Batı Sanatında Mitolojik ve Dini Figürler Sözlüğü*. (Çev. A. Yüce) İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- HASKELL, Francis, *Patrons and Painters: Art and Society in Baroque Italy*, Yale University Press, 1980.
- HORVAT, Franka, *Artistic Trasfers from Across the Adriatic Sea: The Thirteenth Century Frescoes in the Church of Saint Chysogonus in Zadar*, Central European University ((Unpublished master's thesis) Budapest, 2014.
- JAMES, Liz, *Mosaics In The Medieval World*, Oxford University Press, 2017.
- JENSEN, Robin Margaret, *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism*, Leiden: Brill Publisher, 2011.
- JENSEN, Robin Margaret, *Roman Identity And Lived Religion: Conversion Of A Personification*, Cambridge University Press, 2025.
- JOLIVET-LEVY, Catherine, *Les Eglies Byzantines De Cappadoce Le Programme Iconographique de l'abside et de ses Abords*, Editions du Centre National De La Recherche ScientifiQueS, Fransa 1991.
- KITSON, Michael. *Baroque Art: A Modern Perspective*, McGraw-Hill Book, 2007.
- KITZINGER, Ernst, "The Cult Of Images in the Age Before Iconoclasm", *Dumbarton Oaks Papers*, Sayı: 8, 1954, s.85-150.

- KLEIN, Holger A., “Eastern Objects and Western Desires: Relics and Reliquaries between Byzantium and the West”, *Dumbarton Oaks Papers, Cilt: 58*, 2006, s.283-314.
- KRAUTHEIMER, Richard, *Three Christian Capitals: Topography And Politics*, University Of California Press, Berkeley 1986.
- KUŞÇU, Emre ve AYDIN, Mahmut, Hristiyanlıkta Vahiy Algısı, *Milel ve Nihal: İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, 2011, s.166-199.
- KOÇYİĞİT, Fazilet, “Tağar (St. Theodore) Kilisesi Duvar Resimleri”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:26, 2009, s. 141-164.
- KÖROĞLU, Gülgün, Alahan Manastırı Batı Kilisesi’nin Tılsımlı Kapısı, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:3, Sayı 19, 2019*, s. 129-141.
- KÖSE BALKAŞ, Duygu, *Bizans Resminde Perspektif*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), İzmir, 2011.
- KÖSE, Kübra, *Maçka’daki Vazelon (St. John) Manastırı*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ordu, 2021.
- LIEFELD, Walter L., “Luke”, *The Expositor’s Bible Commentary, Vol. 8*, (Ed.) Frank E. Gæbelein, 1984.
- LOWDEN, John, *Early Christian and Byzantine Art*, London: Phaidon Press, 1992.
- LYNNE R. Jones, “The Church of the Holy Cross And the Iconography of Kingship”, *The Universty of Chicago Press Journals*, 1994, s.104-117.
- MAGUIRE, Henry, “The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading”, *Dumbarton Oaks Papers, Sayı:46*, 1992, 205-214.
- MAGUIRE, Henry, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton University Press, 1996.
- MANGO, Cyril, *Byzantine Architecture*. Milan: Electa Editrice, 1976.
- Mathews, T. F., *The Art of Byzantium*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1998.

- MANGO, Cyril, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, University of Toronto Press, 1986.
- MARANCI, Christina. "Vaspurakan and the Visual Language of Kingship" *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 58, 2004, s.113-132.
- MARTIN, John Rupert, *Baroque*, Harpercollins, 2003.
- MATHEWS, Thomas F. and SANJIAN, Avedis K. Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel. *Dumbarton Oaks Studies XXVIII*, 1991
- MATHEWS, Thomas F., *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance*, Weidenfeld & Nicolson, 1998.
- MINGANA, Alphonse, "Vaftizci Yahyanın Yeni Bir Hayat Hikâyesi", (çev. M. Baş), *Dini Araştırmalar*, Cilt: 19, Sayı: 48, 2016, s. 235-258.
- MİLLARD, Alan, *Discoveries from Bible Times: Archaeological Treasures Illustrate the Bible*, Oxford: Lion Publishing.
- MOREY, Charles R., The Christian Sarcophagus in S. Maria Antiqua, *Supplementary Papers of the American School of Classical Studies in Rome*, Volume: 1, 1905, s. 148-156.
- MORMANDO, Franco, *Saints And Sinners: Caravaggio And The Baroque Image*. Boston: McMullen Museum Of Art., 1999.
- MUTLU, Ali, DEDE, Bayram, ŞANLI Soner, Sanatta Yenilik Tutkusu'nun Adı Caravaggio, *International QMX Journal Cilt: 3, Sayı: 10*, s. 2207-2211.
- NAGEL, Alexander, *The Controversy of Renaissance Art*, University of Chicago Press, 2011.
- NELSON, Rebecca Stylist, *Later Byzantine Painting: Art, Agency, And The Viewer In The Middle And Late Byzantine World*, Princeton University Press, 2006.
- NELSON, Robert S., *Later Byzantine Painting: Art, Agency, And Appreciation. In Byzantium: Faith And Power (1261–1557)* (Ed. Evans, H.c.), Metropolitan Museum Of Art, 2006.

- OKUYUCU YILMAZ, Demet, “Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesi 19. Yüzyıl Rum Ortodoks Kiliseleri Figürlü Freskoları Üzerine Bir Değerlendirme”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:55, 2015, s.127-167.
- OUSTERHOUT, Robert, *Sanatsal Açından Kariye Cami*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002.
- ÖNDİN, Nilüfer, *Barok Resim ve Heykel Sanatı*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul 2018.
- ÖNEY, Gönül, *Akdamar Kilisesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1989.
- ÖTÜKEN Yıldız, *Göreme*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.
- ÖTÜKEN, Yıldız, Yatağan İlçesine Bağlı Yava Köyü Yakınlarındaki Bizans Freskoları I. İkonografik İncelemeler, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: 7, 1977.
- ÖZ Enes, “Kapadokya’nın Unutulan Kilisesi: St. John The Baptist”, *II. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyum Bildirileri (2-3-4 Mayıs 2016)*, *Bildiri Metinleri*, Nevşehir 2016, 451-458.
- ÖZDAĞ, Didar Ezgi, “Barok Dönemin İz Bırakan Ressamı: Artemisa Gentileschi ve Karanlık Resimleri”, *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 97, 2022, s.1355-1364.
- PAGLIANO, Alessandra, CIPRIANO, Angela, Geometrie luminose nella chiesa di San Nicola da Myra a Mottola, *UID per il disegno*, 2019, s. 863-872.
- PEKAK, M. Sacit, “İstanbul’da Studios Manastırı, H. Ioannes Prodromos Kilisesi I”, *Sanat Tarihi Dergisi, Cilt: 10, Sayı: 10*, 2000, s.101-121.
- PEKAK, M. Sacit ve Suavi Aydın, “Selçuk ve Çevresinde Osmanlı İdaresindeki Gayrimüslim Tebaanın İmar Faaliyetleri”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 15, Sayı: 2*, s.125-155.
- PEKAK, M. Sacit, “Ürgüp, Yeşilöz, (Tağar) Kilisesi”, *Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:27, Sayı:1*, Ankara 2010, s.203-218.
- PENTCHEVA, Bissera V., *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, Penn State Press, 2010.
- POTTER, Roland, “St John the Baptist and the Desert”, *Life of the Spirit, Volume: 16, Issue: 182*, London 1961, s.80-87.

- POSNER, Donald, *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*. Oxford: Oxford University Press. 2016.
- RESTLE, Marcell *Kappadokia* (RBK I, II, III). München: C.H. Beck, 1978.
- RESTLE, Marcell, “Kapadokya’da Bizans Duvar Resimleri”, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2008.
- RODLEY, Lyn, *Byzantine Art and Architecture an Introduction*, Cambridge University, 2005
- SAYAR, Tuğba, “Hristiyan Tasvir Sanatında Caravaggio ve Vaftizci Yahya İkonografisi”, *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi, Cilt: 2, Sayı:5*, 2019, s.347-367.
- SAYIN, Esra ve Selçuk, Seçkin, “Çobankale’den Enkolpion Röliker Haçlar”, *Art Sanat Dergisi, Sayı: 20*, İstanbul 2023, 505-530.
- SAYIN, Onur, “Resimden Fotoğrafa Miras: Botticelli, Caravaggio ve Rembrandt’ın Fotoğraf Sanatına Katkıları”, *İletişim Bilimi Araştırmaları Dergisi, Cilt: 5, Sayı:2*, 2025, s.144-160.
- SCHÜTZE, Sebastian, *Baroque: Theatrum Mundi*. Köln, Taschen, 2016.
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, Volume 1, New York Graphic Society Ltd, London 1971.
- SEYMOUR, Slive, *Dutch Painting 1600–1800*. Yale University Press, 1995.
- SIDDIKİ, Feride İmrana, “Balıkesir Kuva-yi Milliye Müzesi Koleksiyonundaki Bizans Dönemi Bronz Röliker Haçlar”, *Art Sanat Dergisi, Sayı: 20*, İstanbul 2023, s. 563-590.
- SOYKAN, A. Nazlı, “Trabzon Vazelon Manastırı Peygamber İlyas Şapeli Duvar Resimleri”, *Karadeniz Araştırmaları XIX/75*, 2022, s.723-761.
- SLUIJTER, E.Jan, “Breenbergh and Rembrandt in Dialogue.” *Journal of Historians of Netherlandish Art*, Volume: 8, Issue: 2, 2016.
- ŞARLAK, Eva ve Filiz Özer, “Post-bizans Döneminde İstanbul’da Ikona Üreten Ressamlar ve Üslup Özellikleri”, *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:1 Sayı:1*, s.59-68.

- ŞEN, Merve, *Şirince Kiliseleri*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2021.
- ŞENEL, Zeliha, Makedonya'da Komnenos dönemi resim sanatı: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, Eskişehir, 2019.
- ŞENTÜRK, Leyla Varlık, *Analitik Resim Çözümlemeleri*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.
- THIERRY, Nicole, “La basilique Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin Cappadoce”, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1972, s.198-213.
- TINAZ, Işık Efla, “Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü”, *Art-Sanat Dergisi*, Sayı: 12, İstanbul 2019, s.421-455.
- TOPTAŞ, Rahşan, “Rönesans Dönemi Resim Sanatında Vaftiz Sahnelerinin Bir Grup Sanatçı Üzerinden Değerlendirilmesi”, *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, Cilt: 10, 2023, s.59-83.
- TORUK, Ferruh, “Çavuşin Köyü Taşınmaz Kültür Varlıklarını Koruma Çalışmaları”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 1, 2025, s.137-189.
- TSOUGARAKİS, Dimitris, *The Cultural Legacy of Byzantium in the Eastern Mediterranean*. Routledge, 2018.
- TUNÇ, İsmet, “Sözlü Kültürün Dinsel Kaynaklardaki Yansımaları”, *Bartın Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: 13, s.39-56.
- TURAL, Mustafa, “Psiko-Fenomenolojik Açidan Hristiyanlıkta Arınma Ritüelleri”, *Türk Din Psikolojisi Dergisi*, Sayı: 6, 2022, s.101-124.
- TURNER, Nicholas, “Interpretations of Raphael’s Uffizi St John the Baptist by Bolognese Rivals Guido Reni And Guercino”, *Artibus Et Historiae*, Volume:74, 2016, s.227-239.
- UNAT, Yavuz, “Bir Rönesans Mühendisi: Leonardo Da Vinci”, *Dört Öge*, Sayı:2, s.51-66.
- UZ, Özlem, *Trabzon Azize Anna (Küçük Ayvasıl) Kilisesi*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ordu 2023.

VOJVODIĆ, Dragan, *Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage*, State Institute of Art Studies of the Russian Federation and the Federal Agency for Cinematography, Moscow, 2005.

YAŞAR, Fatma, *Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliselerinde Anastasis Sahnesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi)*, 2019.

YAZICI, Talib, “Emeviyye Camii”, *TDVİA, Cilt:11*, s.108-110.

WHARTON, Annabel Jane, “Ritual And Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistry In Ravenna”, *The Art Bulletin, Cilt:69, Sayı:3*, 1987, s.358-375.

WHARTON, Annabel Jane, *Art of Empire: Painting And Architecture of the Byzantine Periphery*, Penn State Press, 1995.

WITTKOWER, Rudolf, *Art And Architecture in Italy 1600-1750*, New Haven And London: Yale University Press, 1992.

WORTLEY, John, *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 120*, Routledge, 2009.

İnternet Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/yahya> (erişim tarihi: 28.05.2024)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464550>(erişim tarihi: 24.06.2024)

https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1986-0708-1 (erişim tarihi: 24.06.2024)

<https://www.thebyzantinelegacy.com/hosios-david> ‘den alınmıştır. (erişim tarihi: 12.10.2024)

corvinus.nl/2016/10/05/florence-the-baptistry-of-san-giovanni/ ‘den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.07.2024)

<https://duomo.firenze.it/en/discover/baptistry> ‘den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.07.2024)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437528> ‘den alınmıştır. (erişim tarihi: 09.08.2024)

