

ÖZEL BÖLÜM / SPECIAL SECTION

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Yayın Geliş Tarihi / Received: 16.07.2024

Yayına Kabul Tarihi / Accepted: 11.03.2025

Bu makale için önerilen kaynak gösterimi / To cite this article (Chicago, 17-A sürüm / Chicago, 17th A):

Acıl, Baki Burak, “Kutsal İmgeden İkonoklazmaya: İkonoklastik Stratejiler Bağlamında DAEŞ Örneği”. *Uluslararası Suçlar ve Tarih / International Crimes and History* 26, (2025): 67-96.

KUTSAL İMGEDEN İKONOKLAZMAYA: İKONOKLASİK STRATEJİLER BAĞLAMINDA DAEŞ ÖRNEĞİ

Dr. Mimar Baki Burak ACIL

Mimar, T.C. Devlet Demiryolları (TCDD)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9311-7325>

DOI: 10.54842/ustich.1515044

67

Öz: Bu araştırma, tarih boyunca kutsal imgelerin ve bu imgelerin yok edilmesi anlamına gelen ikonoklazmanın evrimini incelemektedir. Kutsal imgeler, antik çağlardan itibaren insanların manevi ihtiyaçlarını karşılamak için var olmuşlardır. Pagan dönemlerde kutsal güçlerin temsilcisi olan tasvirler, tek tanrılı dinlerin yükselişiyle birlikte zaman zaman tepki çeken unsurlara dönüşmüştür. Farklı inanç sistemleri, imgelerin kutsallığını ve yok edilme süreçlerini farklı şekillerde ele almıştır. İkonoklazma, fiziksel yıkımın ötesinde kültürel mirası hedef alan bir eylem olarak da karşımıza çıkar. Bu bağlamda, DAEŞ'in sistematik ve ideolojik yaklaşımları, kültürel mirası hem politik hem de sembolik anlamlarıyla hedef alarak kendine özgü stratejiler içermektedir. DAEŞ, 2014 yılında Irak ve Suriye'de geniş toprakları kontrol altına aldığı anda sadece askeri ve siyasi bir güç değil, aynı zamanda kültürel mirası hedef alan bir yapı olarak da dikkat çekmiştir. Heykeller, tapınaklar ve antik kentler gibi maddi kültür unsurlarına yönelik saldırıları, geniş çaplı bir yıkımı beraberinde getirmiştir. Bu araştırma,

DAEŞ'in ikonoklastik eylemlerini inceleyerek bu fenomeni anlamayı ve değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma, kutsal imgelerin tarihsel bağlamını, ikonoklazmanın etkilerini ve bu tür eylemlerin yerel toplumlar ve uluslararası kamuoyu üzerindeki etkilerini analiz etmeyi hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kutsal İmge, Kültürel Miras, İkonoklazma, İkonoklastik Stratejiler, DAEŞ, Tasvir Yasakları.*

FROM SACRED IMAGE TO ICONOCLASM: THE CASE OF DEASH IN THE CONTEXT OF ICONOCLASTIC STRATEGIES

Abstract: *This research examines the evolution of sacred images throughout history and iconoclasm, the destruction of these images. Sacred images have existed since antiquity to fulfill people's spiritual needs. Images that were representative of sacred powers in pagan times, have occasionally turned into elements that attracted reaction with the rise of monotheistic religions. Different belief systems have dealt with the sanctity of images and the process of their destruction in different ways. Beyond physical destruction, iconoclasm also appears as an act targeting cultural heritage. In this context, DAESH's systematic and ideological approaches show that it has developed unique strategies by targeting cultural heritage with both its political and symbolic meanings. When DAESH took control of large territories in Iraq and Syria in 2014, it attracted attention not only as a military and political force, but also as a structure targeting cultural heritage. Its attacks on elements of material culture, such as statues, temples and ancient cities, have led to widespread destruction. This research aims to understand and evaluate this phenomenon by examining the iconoclastic actions of DAESH. It aims to analyze the historical context of sacred images, the effects of iconoclasm, and the impact of such acts on local communities and international public opinion.*

Keywords: *Sacred Image, Cultural Heritage, Iconoclasm, Iconoclastic Strategies, DAESH, Depiction Bans*

Giriş

Kültürel miras, insanlığın ortak geçmişini ve kimliğini yansıtan, tarih boyunca çeşitli medeniyetlerin ve toplumların sanatsal, dini ve kültürel ifadelerini barındıran değerli bir hazine olarak kabul edilmektedir. Ancak, zaman zaman bu miras, siyasi, dini veya ideolojik nedenlerle tahrip edilmiştir. İkonoklazma (tahrip) olarak bilinen bu uygulama, kutsal veya değerli imgelerin yok edilmesi ya da tahrip edilmesi anlamına gelmektedir. İkonoklazmanın tarihi, antik çağlardan günümüze uzanmakta olup, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmıştır.

İkonoklazmanın modern zamanlardaki en çarpıcı örneklerinden biri, DAES'in Orta Doğu'daki faaliyetleri sırasında gerçekleşmiştir. DAES 2014 yılında, Irak ve Suriye'de geniş bir alana yayılmış, antik kentleri, tapınakları, heykelleri, ezcümle geniş bir coğrafyanın kültürel mirasını hedef alan bir yapı olarak dikkat çekmiştir. Bu yıkım, sadece fiziksel bir tahribat olmanın ötesinde, kültürel kimliklere ve tarihi hafızalara yönelik bir saldırı olarak da değerlendirilebilir.

DAES'in ikonoklastik eylemleri, örgütün ideolojik temelleri ve propaganda stratejileri ile yakından ilişkilidir. DAES, bu eylemleri dini bir gereklilik olarak sunarken, aynı zamanda modern dünyaya ve onun değerlerine karşı bir başkaldırı olarak da kullanmaktadır. Latour'un ve Weibel'in belirttiği gibi, DAES'in imgelerle savaşı, küresel kapitalizmin ve modernitenin sembollerine karşı bir direniş olarak da görülebilir.¹ Bu bağlamda, ikonoklazma, örgütün hem yerel hem de küresel düzeyde ses getiren bir strateji olarak benimsediği bir yöntemdir.

Bu çalışma, DAES'in ikonoklastik eylemlerinin ardındaki motivasyonları, bu eylemlerin tarihsel bağlamını ve kültürel miras üzerindeki etkilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, kutsal imge kavramının nasıl oluştuğu, kutsallığın semavi dinlerde algılanışı ve günümüzde ikonoklazmanın nasıl tezahürleri olduğu ele alınacaktır. DAES'in ikonoklazmasının, örgütün ideolojik söylemi ve

¹ Latour, Bruno, & Weibel, Peter, *Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art* (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press: 2002).

politik stratejileri ile nasıl iç içe geçtiği analiz edilecektir. Ayrıca, bu tür eylemlerin, yerel toplumlar ve uluslararası kamuoyu üzerindeki psikolojik ve sosyolojik etkileri değerlendirilecektir. Bu değerlendirme, ikonoklazmanın sadece tarihsel bir olgu olmadığını, aynı zamanda günümüz dünyasında da önemli sonuçları olan bir fenomen olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir.

Kültürel mirasın korunması, yalnızca geçmişin izlerini sürdürmek değil, aynı zamanda geleceğe dair bir umut taşımak anlamına gelmektedir. DAES'in eylemleri, bu mirasın ne denli kırılgan olduğunu bir kez daha gözler önüne sermiştir. DAES'in ikonoklastik stratejilerini anlamak, benzer tehditlere karşı daha etkili koruma ve müdahale yöntemleri geliştirmek için bir başlangıç noktası oluşturabilir.

Yöntem

70

Bu araştırma, niteliksel bir yöntem yaklaşımı benimseyerek, DAES'in ikonoklastik eylemlerinin altında yatan nedenleri ve sonuçlarını analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında, ilgili literatür taraması ve mevcut verilerin ikincil analizi gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması, tarihsel ve çağdaş ikonoklazma örneklerini kapsayacak şekilde geniş bir yelpazede yapılmış; sanat tarihi, dinler tarihi ve sosyoloji gibi disiplinlerden kaynaklar incelenmiştir. İkincil veri analizi ise, DAES'in gerçekleştirdiği ikonoklastik eylemlerin medyadaki yansımaları ve bu eylemlerin toplum üzerindeki etkilerini içermektedir. Bu bağlamda, çeşitli akademik makaleler, kitaplar ve güvenilir internet kaynakları kullanılmıştır. Ayrıca, ikonoklazmanın tarihsel bağlamı ve DAES'in modern ikonoklastik stratejileri arasındaki bağlantılar üzerinde durulmuştur.

Bu yöntemsel yaklaşım, DAES'in ikonoklastik eylemlerinin nedenlerini ve sonuçlarını derinlemesine anlamayı sağlayarak, bu tür eylemlerin kültürel miras üzerindeki uzun vadeli etkilerini değerlendirmeye olanak tanımaktadır. Elde edilen bulgular, DAES için ikonoklazmanın yalnızca bir yıkım aracı olmadığını, aynı zamanda ideolojik bir savaş yöntemi olarak kullanıldığını göstermektedir.

Sanat Tarihinde Kutsal İmge

Sanat tarihinde imge üretiminin tarihine baktığımızda ölümlerle kurulan ilişkiye de bakmak gerekmektedir. İlk evler konut değil mezardır; ilk heykeller mezar taşı, ilk portreler ise ölü maskesidir.² Ölülerin imgesinde korunan bellek, cesedin bir zamanlar gerçek olduğunun kanıtıdır. Ölülere dair portreler, resimler hepsi tıpkı imgeler gibi bir yere gönderme yapmaktadır. Her bir mezar ayrı bir tapının yeridir.

Tarihte konu edilen en eski imgeler olan insan tasvirleri, MÖ 30.000-18.000 arasındaki dönem olan Orinyasiyen Çağ'a tekabül etmektedir. Tarihin o zamanlarından itibaren kadın heykelleri bulunmaktadır. Aşırı gelişmiş göğüs ve kalçaları ile (*steotopij*) büyük ihtimal ailenin atası olarak görülen kadının tasviri, aynı zamanda ana tanrıça, bereket tanrıçası gibi ifadeler ile tanımlanmaktadır. Anadolu coğrafyasında da gelişkin olan ana tanrıça figürünün geçmişi, Çatalhöyük ve Hacılar kazıları ile M.Ö. 6.500-7.000 yıllarına kadar uzanmaktadır. Avusturya'daki Willendorf Venüsü denen fildişi heykelcik en ünlülerindendir (Görsel 1). M.Ö. 25.000 yılına tarihli, kireçtaşından yapılma 11 santimlik heykelcikte vücut gerçekçidir; fakat net bir yüz bulunmamaktadır. Ölen kişinin kendisinin değil ruhunun temsil edilmesi, bu heykelciğin dini inanca yönelik bir nesne olduğunu düşündürmektedir. Willendorf Venüsü, dalgalı stilize saçları ile sanat tarihçileri yönünden estetik amaçla üretilmiş ilk eser olarak görülmektedir.

Tek tanrılı dinlerden önce insanlar doğalarına dair açıklamaları tabiatta aramakta, tabiat güçlerini kutsallaştırmakta ve bu güçlerin barındığına inandıkları canlı-cansız bütün varlıklara tapmaktadırlar. Bu çağlarda tasvirin toplum hayatındaki yeri ve insan varlığı üzerindeki gücü büyüktür. Tabiat dinlerinde ruh-madde ayrılığı söz konusu olmadığı için, insanlık tarihinin bu aşamasında, “suret” ile “öz” birbirinden ayırt edilmeden, bir varlığın kendisi ile tasviri bir sayılmaktadır. Bu yüzden pagan dünyanın insanı tasvire taparken, tasvir yoluyla düşmanını yok edeceğine, avının ve toprağının bereketini sağlayabileceğine inanmaktadır. Tabiat dinlerinin egemenliği altında geçen çağlarda tasvir, korkulan kutsal güçlerin taşıyıcısıdır; put ya da büyü gibi görülmektedir.

2 Zeynep Sayın, Ölüm Terbiyesi (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 10.

Kutsalların temsil yoluyla farklı gözlerle buluşmadığı, kutsalların sadece daha kutsal olanlara saklandığı, bir tek onlarla paylaşıldığı zamanlar bulunmaktadır. Antik Yunan’da tanrıçalara ve tanrılara sunulan, insanlara gösterilmeyen adak heykelleri dikkate alındığında, kutsal olanın insanların gözlerine ve beğenisine sunulduğu an, temsil ilişkisi başlamıştır. Antik Yunan’da 5. yüzyılda mezarda tapınım değeri olan, ardından kente taşınan, kamusal alanlara dikilen ve sanatsal imge haline gelen heykeller, insan gözüne, imge alış-verişine dahil edilmiştir. Temsil yeteneği oluşmaya başlayınca, kutsallık, “kutsal imge” haline gelebilmektedir. Sanatın ve imgenin tarihine ilişkin ilk düşünceler İsa’dan sonra 3. yüzyılda Plinius’un “Doğa Tarihi”nde yazıya dökülmüştür. Bu kitapta, imgenin doğasını anlamaya yönelik bir çabadan ziyade resim yapmanın tekniğine dair bilgiler yer almaktadır. Plinius’a göre imge, yalnızca kendini temsil etmeme, kendiyle temsil edilememe ve kendi ötesinde bir yere gönderme özelliğini kaybettiği an sanat değeri taşımaya başlar.³

İsa’dan sonra 1.-4. yüzyıllara geldiğimizde, benzerleri Persler’de ve kısmen Yunanlılar’da görülen, Mısır gömü törenlerinde kullanılan ve cesedin kaplanıp suretinin alınarak elde edilen fayyum maskeleri ölen kişinin ruhunu simgelemektedir (Görsel 2). Mumyanın üzerindeki oğlan çocuğu portresinde ölümün bakışı gözlerin derin beyaz oyuğu tarafından desteklenmektedir. Gözler hem içeri hem dışarı bakmakta ve ruhun görünürlüğünü maskelemektedir. Ceset, yaşadığı zamanlardaki gibi capcanlı, her zaman görüldüğü gibidir; henüz ruhu çıkmamıştır.

Roma’da *imago* denen ve Bizans ikonasını da esinlediği varsayılan, ölülerin maskesini alabilmek için kullanılan, görünen bir cesedin ardından görünmeyen bir mekânı koruyan insan suretlerinin büstleri yapılmıştır.⁴ (Görsel 3) Balmumundan yapılan bu büstler, Roma’da duvarların köşelerini ve kaide üstlerini süslemektedir. Roma, *imago* deyince ölü maskesini anlarken, Bizans aynı sözcükle ikona yüzeyini anlamaktadır; çünkü resmin yüzeyi tıpkı ölüden alınan maske gibi artık geçmişte kalan bir şeyi temsil etmektedir.

3 Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: Metis Yayınları, 2013), 37.

4 Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 36.

Tek tanrılı dinlerin ortaya çıkmasıyla insanlık tarihinde putlara karşı amansız bir savaş açılmıştır. Tevrat'ın Tanrı'sı tabiatüstü bir varlıktır ve kendisinin sureti yoktur; suret alan tanrıların da düşmanıdır. Bu yüzden Tevrat her türlü tasvire karşıdır ve resim yapmayı yasaklar: “Ne yukarıda gökte, ne aşağıda yerde, ne de yerin altında suda bulunanın resmini yapma, onlara tapma ve hizmet etme. Çünkü ben, senin Efendin ve Tanrın, kıskanç bir Tanrıyım”.⁵ Kutsal kitaptaki bu sözlerle, dini olan ve olmayan her türlü tasvir, yoruma izin vermeyecek şekilde yasaklanmış olmaktadır.⁶ Buna rağmen Yahudiler ise yalnızca 5. ve 6. yüzyıllarda ve sadece sinagoglarda resmi yasaklamışlardır.⁷

İlk Hristiyanlar Musa dinini kendi dinlerinin öncüsü görmektedir. Hristiyanları öldürüp kan döken putperestleri düşman olarak görüp, onların resim yasağını benimseyebilmektedirler. İsa'dan sonraki ilk yüzyıllarda İsa ikonaları görülmemektedir. İsa'nın kişiliği zamanla tarihe mal olduğundan, tarihte ilerleme yaşandıkça tasviri yapılmaya başlanmıştır. Ayrıca Hristiyanlar dünyanın sonunun yaklaşmasını, İsa'ya kavuşulacak günü beklemekte, resme tamah etmeyerek gerçeğini beklemektedirler. Kendilerini bu dünyada misafir hisseden insanlar, dua etmek için kült yapılar bile yapmaya lüzum görmemektedir.⁸ Bu gibi sebeplerle İsa'dan sonraki ilk iki yüz yılda yeni inancı yansıtan bir eser görülmemekte olup, *katakomb* (yeraltı) resimleri, lahit kabartmaları ve kitabeler gibi kutsal temsiller III. yüzyıl ve sonrasına tarihlenmektedir.

Ölülerin gömülmesine hizmet eden tonozlu yapılar olan *katakomb*lar, yeraltında bulunan ve erken Hristiyan döneminde oldukça fazla kullanılan yapılardır. Roma'daki Priscilla yer altı mezarında, 3. yüzyıla tarihlenen çizimlerde yer alan tasvirlerde, muhtemelen Meryem Ana'nın Bebek İsa'yı emzirme sahnesi canlandırılmaktadır (Görsel 4). Roma'nın 4. yüzyılına tarihlenen *katakomb*da ise Eski Ahit'ten Âdem ve Havva'ya ait bir sahne tasvir edilmektedir (Görsel 5).

5 Kutsal Kitap, Mısır'dan Çıkış, 20,4, erişim 16.07.2024, <https://incil.info/kitap/Misirdan+Ci-kis/20>.

6 Mazhar Ş. İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005), 15.

Aleksandr Vasiliev, A. Halife II. Yezid'in İkonakırıcı Fermanı MS 721 (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998), 243.

8 İpşiroğlu, *İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları*, 16.

Tasvir Yasakları

Antik kültürün mirasını taşıyan Roma toprakları üzerinde gelişen Hristiyanlık, Yahudilerin aksine, suret tasvirciliğine açık bir dindir. Gerçi Hristiyanların Tanrısı da tabiatüstü bir varlıktır; ama Hristiyanlar, O'nun insanlara olan sevgisinden yeryüzüne indiğine, Mesih'in kişiliğinde insan suretine girerek görünmezlikten sıyrıldığına inanmaktadırlar.⁹ Aslında, ruh-beden ayrımı yapan Hristiyanlıkta, resme tapma diye bir şey yoktur. Ruh ölümsüz olarak, beden ise ölümsüz ruhu kısa bir süre barındıran bir kalıp olarak görülmektedir.

Hristiyanlıkta olduğu gibi Tanrı'yı yer yüzüne indirip somutlaştıran, onunla "senli benli" bir ilişki kurulmasını sağlayan bir düşüncenin İslam dininde yeri yoktur. İnsan sadece bir kuldur, Allah ise her yerdedir, suret almaz. Kur'an'da, Tevrat'taki gibi resmi yasaklayan bir ayet bulunmadığı gibi cahiliye devrinde put ve resim arasındaki fark çok da ayırt edilememektedir. Bu konuyu açıklığa kavuşturan ise daha sonra verilen hadisler olmuştur. Hadis, canlı varlıkların resmini yapanların Allah'la boy ölçüşmeye kalkıştıkları için kötü kişiler olduklarını söyler ve bu gibilerin kıyamet günü yaptıkları tasvirlerle can vermek zorunda bırakılıp bunu başaramayacakları için de cehennem azabı çekeceklerini bildirir.¹⁰ Cansız nesneler ve bitkiler bu resim yasağının dışında kalırlar. Fıkıh bilginlerine göre, başlarını koparmak ve bozmak yoluyla resimlerin canlanma tehlikesinin önlenebileceği ve bu resimlerin evlerde tutulmasında bir sakınca olmayacağı salık verilmektedir.¹¹

İslam'ın ilk yıllarında tasvir yasağı gibi bir yasak söz konusu değildir. Özellikle, Emevi Halifeleri bu gelenekleri ortadan kaldırmak yerine, yeni bir din olan İslam'ın ününü yaymak amacıyla bunlardan yararlanmayı tercih etmişlerdir. Eski zamanlardan gelen Tanrı-Kral fikri Emevi halkı arasında yaygındır. Halifeler eski doğu kralları gibi kendilerini tanrılaştıran heykeller yaptırarak kadar ileri gitmemişlerse de resmin büyütlü gücünden kendilerini alamamışlar ve bu gücü hegemonyalarını sağlamlaştırmak ve yaymak için kullanmışlardır.

9 İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, 16.

10 Buhari, s 89/2 – Abdullâh ibn Ömer; Buhari, Buyu 104 – Said ibn Ebu'l-Hasan, <https://hadeethenc.com/tr/browse/hadith/8947>.

11 İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, 20.

Emevi prenslerinin saraylarındaki resim ve mozaiklerde, hükümdar ve saraylıların suretleri, av ve şölenlerin, müzisyenlerin ve çıplak insan figürlerinin yer aldığı tasvirler bulunmaktadır.¹² Bu anlamda İslam'ı topyekûn tasviri yasaklayan bir yerde görmemek gerekmektedir. Kuseyr Amra'da keşfedilen Emevi yapısı olan köşk ve hamamda, av ve hamam sahneleri, güreş ve spor eğlenceleri, alegorik figürler yer almaktadır (Görsel 6). Bazı tasvirlerde geç Helenistik ve Sasani gelenekleri sezilmekte, bildiğimiz anlamda İslam düşüncesine bağlanabilecek bir özellik görülmemektedir. Kuseyr Amra'daki duvar resimlerinde de bir perdenin önünde duran ve ardından başka yüzeylerin görüldüğü yarı çıplak kadın tasvirleri bulunmaktadır. Palmira kabartmaları gibi farklı coğrafyalara gönderme yapan heykellere ek olarak son dönemde yapılan kazılarda orta Asya Budist şeytansı yüzlerine de rastlanmıştır.

Kasrû'l-Hayr el-Garbi'de bulunan Emevi heykellerindeki tasvirlerin bezeme amacıyla mı yoksa farklı bir imgenin göstereni olarak mı yapıldığı tartışmalıdır (Görsel 7). Ştükten (bir çeşit siva) yapılan ve tarih olarak 8. yüzyıldan önceye tarihlenen çok fazla heykel bulunmamakla birlikte, burada insan tasviri bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometri ve bitkisel kullanımı emperyal bir sanat geleneği olarak tasvirleri bezeme kategorisine çekerken, işin içine hayvan ve insan girince tasvirlerde imgesellik ön plana çıkmaktadır. İslam öncesi anıtsal heykelciğine dair elimizde pek bilgi olmadığından ve çoğu silinip yok olduğundan, bu dilin anlamı henüz çözülememiştir.

İslam'ın yükselişi ile Bizans'ta tasvir yasağının (ikonoklazma) başlaması arasındaki zamansal örtüşme, varsayılan bu İslami yasağın siyasal yönden de değerlendirilmeye başlanmasına yol açmıştır. Gelişkin Hristiyan imgelem dünyasında, İslam kendisi için görsel imgeler aramış ancak özgün tarihsel koşulları yüzünden geliştirememiştir.¹³ Ayrıca İslam, imgelerin potansiyel büyü güclerini Tanrı ile aramıza giren bir şer olarak yorumladığından ve sanatsal yaratıyı gerçeğin yerini almaya çalışan bir aldatmaca olarak gördüğünden dolayı, ikonofobik olarak da değerlendirilmektedir.

¹² Cyril Mango. *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu*, trc. Gül Ç. Güven (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018), 288.

¹³ Grabar. *İslam Sanatının Oluşumu*, 82.

Varlığından sadece Hristiyan kaynaklarında bahsedilen bir olayda, Yezid'in 721 tarihli fermanıyla Hristiyan kiliselerdeki tasvirler kırılmış, Hristiyan cemaat kılıçtan geçirilmiştir. Filistin'deki kiliselerde Hristiyanlardan kalma mozaikler yok edilip yerlerine bitki motifleri yerleştirilmiştir.¹⁴ Bu dönemde, ikonoklazma dönemindeki gibi militanca bir tasvir kırıcılık süreci olmasa dahi Hristiyanlığa dair imgelere olan nefret artmış, Hristiyanları ve Konstantinopolis'e bağlı Ortodoks Hristiyanları cezalandırma girişimi gerçekleştirilmiştir. İkonoklazma döneminde gördüğümüz 'imgenin çıkartılıp yerine başka figürün konulması' özellikle sikke üretiminde net bir şekilde okunabilmektedir. "Hadi! Artık bitti, tasvirler yasak, yapılmayacak!" diye net bir değişim tarihi okunamasa dahi sikkelerde öyle bir zamanlamanın varlığı daha belirgindir. Sikkeler, kutsal imge olarak olmasa da tasvirlerle olan yaklaşımın değişimine dair dönüş noktalarını belirlemekte önemlidir. Arap-Bizans tipi erken İslam sikkesinde, Hristiyanlığı simgeleyen haç işareti sikkeden sökülüp yerine üç basamak üzerine yerleştirilmiş bir asa almıştır.¹⁵ (Görsel 8). Bizans ve Sasani temalarına sahip sikkeler, 699 yılına doğru Abdü'l-Melik'in reformuyla "Tanrı tektir, eşi yoktur" yazan tek tip İslam tipi sikkeleri gelene kadar, insanların ellerinde ve ceplerindedir.¹⁶

Kutsal imgelere dair en ünlü tasvirlerden biri ve "insan eliyle yapılmamış" olarak görülen, İsa'nın kendisi tarafından Edessa Kralı Abgar'a gönderildiği varsayılan şu an Vatikan'da bulunan İsa tasviridir (Görsel 9). Rivayete göre Kral Abgar'ın iyileşmesini sağlaması için elçi Anasias İsa'ya gider. Resimden anlayan Anasias aynı zamanda İsa'nın resmini de yapmak ister ama kalabalıktan ve İsa'nın yüzü nurundan gözü kamaştığından dolayı başarılı olamaz. Bunu hisseden İsa ise, yıkandıktan sonra silindiği beyaz mendili Anasias'a verir. Elçi döndüğünde, İsa'nın tasviri bulunan bu mendil, yani "Mukaddes Mandilion", Kral Abgar'ı iyileştirir. Kutsal Veronika mendili üzerindeki istisna İsa görüntüsü harici temsillerde aracı bulunmaktadır; kullanılan bir nesnenin kutsallaşması mendilde vuku bulmuştur.

¹⁴ Grabar. İslam Sanatının Oluşumu, 94.

¹⁵ Grabar. İslam Sanatının Oluşumu, 98.

¹⁶ Tevhid inancı olarak da bilinen ve İhlas suresi '1. Ayet'te geçen "Allah birdir, eşi yoktur" ifadesi.

Her yıl binlerce ziyaretçi ağırlayan 691-692 yıllarına tarihlenen Kubbetü's-Sahra'da yer alan ve merkezinde "Tanrının elçisinin göğe yükselmek üzere ayağını bastığı söylenen taş" bulunan yapı Hz. Muhammed'e adanmış bir şehitlik (*martyrium*) olarak görülmektedir.¹⁷ (Görsel 10 ve 11). Hz. Muhammed'in göğe yükselmeden önce dua ettiği son nokta olarak görülen taş, Süleyman Mabedi'nden kalan tek somut nesnedir. Grabar, Bordeaux'lu Hacı diye bilinen bir yazarın "Musevilerin her yıl ziyaret edip yağladıkları" delikli bir taştan söz ettiğini ve Kubbetü's-Sahra'daki taşın Ağlama Duvarı'nın atası olabileceğini iddia etmektedir.¹⁸ Yapının Musevi geçmişi dolayısıyla Müslüman tapınının kiblesi olarak kullanılma önerisi geri çevrilmiştir.

Müslümanlarda tasvirin gelişme ortamı bulduğu alan Şii'lik mezhebi olmuştur. Özellikle paganlığın halkın bilincinden silinmediği ve Sasani resim geleneğinin görüldüğü İran'da Şii'lik fazlasıyla gelişmiştir. Ali'nin kişiliği, hayatı ve eylemleri, Kerbela'da yaşananlar, oğulları Hasan ve Hüseyin'in şehitliği vs. öykülemeye, tasvir edilmeye uygun konulardır. Hristiyan kült resimlerine yapıldığı gibi kutsal yerlere, mescitlere, türbelere ve evlere Ali'nin resimleri asılarak bir tür tapınım gerçekleştirilmektedir. Halifeler zamanında mezhep kavgalarıyla şiddet kullanılarak Şii'liğe karşı gelinmiştir. Bu baskılar, tasvir yasağına karşı gelişebilecek olan olası karşı çıkışları bastırmış ve tasvir yasağının bir buyruk gibi kabul edilmesine yol açmıştır.¹⁹

Hristiyanlık, İslam gibi "ulaşılamaz Tanrı felsefesi"ni barındıran tek tanrılı semavi bir dindir.²⁰ Hristiyanlıkta Tanrı ile insan arasındaki uzaklık, İsa ile, İsa'nın Tanrı'nın yeryüzündeki sureti olması ile kapatılmaktadır.²¹ Bu mesafeyi azaltan ve kişiyi Tanrı'ya yaklaştıran diğer imgeler ise Bakire Meryem ve Azizler olmuştur. Onların imgeleri mozaiklerde, fresklerde ve kiliselerin duvar kaplamalarında ve daha çok karşımıza çıkan haliyle ahşap panellerde kendine yer bulmuştur.

17 Grabar. İslam Sanatının Oluşumu, 62.

18 Grabar. İslam Sanatının Oluşumu, 64.

19 İpşiroğlu, İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, 22.

20 Alman felsefesinin kurucu isimlerinden, aydınlanma çağını fazlasıyla etkilemiş Immanuel Kant'ın da bahsini ettiği aynı zamanda Yeni Ahit'ten itibaren kutsal metinlerde yer alan görüş.

21 Mark Whittow. *The Making of Orthodox Byzantium 600-1025* (London: Palgrave Macmillan, 1996), 139.

5. yüzyıla gelindiğinde İsa imgesinin tasvirlerde kullanımı oldukça yaygınlaşmış, Hristiyanlığa dair imgelerin tasvirlerde yer alması günlük yaşamın bir parçası olmuştur. İnsanlar, hastalıklardan kurtulmak, bereketi getirmek gibi niyetlerle tasvirlerin önünde durarak dileklerini dilemişlerdir. Zaman zaman da tasvirleri öpmüş, önlerinde mumlar, tutsüler ve kandiller yakılmışlardır.

Hristiyanlığın ilk dönemlerinde İsa'yı simgeleyen balık, genç çoban, kuzu gibi semboller ile çiçekler, meyveler, hayvanlar ya da kuşlar Hristiyan ikonografisinde kendine yer bulmaktadır. Daha sonrasında ise Tevrat'tan bazı sahneler, İncil'de aktarılan olaylar da “renklerden örülmüş dinbilim” şeklinde inananlara eğitim amaçlı icra edilmeye başlanmıştır.²² İkonaları tasvir eden sanatçılar genelde yapıta imza atmamakta ve zanaatkâr olarak kabul edilmektedir. Bugün çeşitli biçimlerde belgelenmiş 100 kadar bilinen Bizanslı sanatçı bulunmaktadır.²³ (Görsel 12)

İkonaklazm Dönemi'ne ismini veren ve tasvirlerin tahrip edilmesiyle ünlü olan dönem ise Bizans Dönemi'dir. Bizans'ın Orta Çağ döneminde, imgelerin ikonalarda nasıl kullanılacağına dair ikonaseverler ile ikonakırımcılar arasında çekişmeye yol açan, imgelere zarar verilmesi, ikonaların yok edilmesi, şiddetli tartışmalar ve ölümlere yol açan ve 726-843 yılları arasında vuku bulan bu dönem, ikonoklazma dönemi olarak adlandırılmaktadır. 380 yılında İmparator Iustinianos'un fermanıyla tek Tanrı, tek imparatorluk, tek din söylemi salık verilirken bir yandan Katolik Hristiyanlık dışındakiler “geri kalmış, sapkın, aklını kaçırmış ve deli” yaftalarıyla lanetlenmekte, yakılmakla tehdit edilmektedir.²⁴

Tasvir kırıcılık dönemi boyunca hedef alınan birçok imge günümüze ulaşamamıştır. Taşınabilir ikonalar yakılmış, duvar resimleri ve mozaikler kazınmış ya da badanayla kapatılmış, ayin tepsileri eritilmiş, resimli el yazmaları yırtılmıştır.²⁵ İsa tasvirinin yasaklanmasıyla İsa'nın yerine daha çok, haç kullanılmaya başlanmıştır. O dönem bazen sade

22 Gary Vikan. *Bizans Sanatı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sanatdünyamız, 1998), 16.

23 Engin Akyürek. Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı içinde, *Sanatın Ortaçağı* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996), 82.

24 Mango. *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu*, 99.

25 Mango. *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu*, 286.

bazen süslü birçok boyutta haç üretimi gerçekleştirilmiştir. Haçlar öyle rağbet görmüştür ki haç kullanımı ve geometrisi kilise planlarında dahi kullanılmaya başlanmıştır.

Bazı mozaiklerden hayvan imgeleri sökülmüş bitkisel bezemeler ise yerinde bırakılmıştır. İsrail’de Golan tepelerine yakın Kûrsi kilisede, kare ve dikdörtgen madalyonlar bulunan uzun bir halı gibi mozaik bulunmaktadır (Görsel 13). Madalyonların içinde de hayvan yahut bitki motifleri vardır; 5. ve 7. yüzyıllar arasında gerçekleştiği düşünülen bir tarihte, hayvan motifleri, mozağin birçok yerinden çıkarılarak sökülüştür.²⁶ Benzer bir uygulama, Suhamata Kilisesi’ndeki geometrik ve resimli kaplamalarda nar ağacı ve kuşların olduğu mozaikte gerçekleştirilmiştir. Mozaikteki kuşlar artık bulunmamaktaysa da bitkiler yerinde durmaktadır. 555 yılına tarihlenen başka bir mozaikte, sol üstte hala korunmuş olarak görülebilen kuş tasviri aslında daha sonra tamir edildiğinden dolayı günümüze ulaşabilmiştir (Görsel 14).

İkonoklazma dönemi süreci ve sonrasında birçok defa imgeler yasaklanıp serbest bırakıldığı için mozaiklerin yalnızca değiştirilmek suretiyle bazı bölümlerinin kesilip çıkarıldığı, ardından üzerine sıva çekildiği ve tasvirler serbest bırakılınca buraların yeniden yapıldığı sonucuna varılabilir²⁷. Bu uygulamanın amaçlarından en önemlisi emekten ve kullanılan malzemeden tasarruf etmektir. İznik’teki Koimesis Kilisesi’ndeki rahip odasının tonozunun her iki yanındaki meleklerin başına gelenler bunun örneğidir (Görsel 15). En üstte cenneti temsilen yarım daire ve buradan çıkan 3 ışın demeti, merkezde görülen Tanrının eli ve hemen altındaki yazıtın bulunduğu (I dönem); 750-760 yılları arasında İsa ve baş melekler çıkarılıp yerine konan haçın olduğu (II. dönem); 843 yılında ise yeniden restorasyonla “eski” haline getirildiği (Meryem ve İsa) son dönemle bugüne kadar ulaşmıştır.²⁸

26 Eliya Ribak. Archaeological Evidence from the Byzantine Holy Land on the Origins of the Iconoclastic Movement. *Journal of the British Archaeological Association*, 165(1), 1-21, 2013. <https://doi.org/10.1179/0068128812Z.0000000006>.

27 John Lowden. *İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması*. (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, sanatdünyamız, 1998), 216.

28 Sedat Güngördü. İznik/Nikaia Koimesis Tes Theotokos Kilisesi Mozaikleri. *International Journal of Social Inquiry*, 12(2), 595, 2019. doi:10.37093/ijisi.659018

Selanik'teki Ayasofya kilisesi apsisine 787-797 yılları arasında bir tarihte figüratif imgelerin yerine yapılan bir haç bulunmaktadır.²⁹ (Görsel 16) Meryem'den önce bulunan haçın emaresine rastlanmamakta, daha sonra tasvir edilen çocuk İsa ve Meryem'e geçişin izleri görülememektedir. Aynı şekilde 740 depremi sonrası Aya İrini apsisi yarım kubbesine de haç yapılmıştır (Görsel 17). İlkini yerinde Theotokis ve Çocuk İsa tasviri varken, ikincisi yerinde durmaktadır.

İkonoklastik Stratejilerin Oluşturulması

Bir strateji olarak ikonoklazma, bir hedef uğruna, mantıksal ve araçsal olarak şiddet uygulamak olarak tanımlanmaktadır³⁰. Clausewitz, erken 19. yüzyılda kaleme aldığı “Savaş Üzerine” adlı kitabında ikonoklazma pratiklerinin kültürel yıkım stratejilerini anlamak için bir çerçeve çizdiğini aktarır³¹. Bu uygulamalarda üç temel özellik göze çarpar: birincisi var olan kültürel yapının bozularak var olan kültürün gayrimeşru kılınmaya çalışılması; bir diğeri o coğrafyada tarihsel olarak varlığı bulunan tüm uygarlıklara dair referansların yok edilmeye çalışılması ve sonuncusu da yeni bir totaliter vizyon/ideoloji ile toplumun yeniden kurulması denemesine girişilmesidir. Bu stratejilerin bir kısmı son yüzyılda, aşağıda açıklandığı üzere, Bosna Hersek'te ve Varşova'da da uygulanmıştır. Güncel bir örnek olarak 2023 yılından beri Filistin topraklarında ikonoklastik stratejiler dayatılmaktadır.

Bosna Hersek'te 1990'larda, barışın tesisini namümkün kılmak, bir komünitenin varlığının devamlılığına son verme amacı güden stratejiler uygulanmıştır. Örneğin Mostar Köprüsü'nün, 500 yıl yaşındaki köprünün, Hırvat ve Müslüman Bosnalı tarafları birbirine bağlayan bir çoğulcu kültür sembolü olması, onu hedef haline getirebilmektedir. Mostar'a zarar vermek, tarihi bir yapıyı kullanılamaz hale getirmekten öte değerlere indirilen simgesel bir darbedir. İkinci dünya savaşında Nazilerin Varşova'da gerçekleştirdiklerine bakıldığında, politik olarak

29 Lowden. *İkona mı, Put mu? İkonakırıclık Tartışması*, 216.

30 M., Jones Clapperton, D. M., & Smith, M. Iconoclasm and Strategic Thought: Islamic State and cultural heritage in Iraq and Syria. *International Affairs*, 93(5), 1205-1231, 2017, 1205. doi: <https://doi.org/10.1093/ia/iix168>.

31 Carl Von Clausewitz. *Savaş Üzerine*.

güçsüz bırakılan, yıkımla karşı karşıya bırakılmış ve tamamen yalıtılmış bir nüfusun, kolektif olarak direniş gösterebilecekleri herhangi bir alanın bırakılmadığı bir duruma düşürüldüğü görülebilmektedir. Naziler, bu yıkımlar ile sistematik bir şekilde çevrenin DNA'sını değiştirerek o coğrafyada tarihsel olarak varlığı bulunan kültüre dair referansları tamamen yok etmeye çalışmıştır.

İkonoklastik Stratejilerin Yakın Tarihteki Uygulamaları: DAES'in Kültürel Miras Yıkımları

DAES'in Irak ve Suriye'de yaptığı uygulamalar şansa sergi gerçekleştirilen uygulamalardan ziyade daha çok bilinçli, ideolojik hedefleri olan ve bir amaca yönelik stratejik tasarımsal uygulamalardır. Kültürel mirasın yok edilmesi aslında sadece o yapıları çevrenin yok edilmesi değil çok daha büyük bir amaca hitap eden bir uygulamalar bütünüdür. Aynı zaman da DAES'in kültürel miras yıkımları iki eğilimini ortaya çıkarmaktadır: Faydacı bir şekilde bu kültürel mirasların politik ve simgesel gücünün kullanılması ve dogmatik bir şekilde politik, ideolojik ve dini bakış açısının ön planda tutularak hareket edilmesidir. Bu makalede, DAES'in gerçekleştirdiği yıkımların medyadaki temsiline eleştirel bir yaklaşımda bulunduğu için, “öncesi-sonrası” gibi herhangi bir fotoğrafa bu çalışmada yer verilmemesi tercih edilmiştir.

2003 yılında ABD öncülüğünde Irak'ın işgali ile başlayan ve 2011 yılı sonlarına doğru Irak sınırlarının ötesine, Suriye'ye kadar uzanan genişlemesini kapsayan süreçte DAES çevresindeki öğelerle birlikte değerlendirilmektedir.³² Laik görünen Saddam'ın Al Kaide ile herhangi bir ilişkisi bulunmadığından DAES'in arkasındaki güçler için sadece Irak'ı referans vermek imkansızdır. Özellikle ABD öncülüğünde gerçekleşen istila sonrası Sünni ve Şii Müslümanlar arasında derin bir mezhepsel ayrılık ortaya çıkmıştır. Bu durum ile fiktörel ve kurumsal boşluğu dolduran DAES, bir İslam devleti kimliğiyle mağdur Sünnilere güçlü bir birliktelik teklif ederek onlara milli, etnik ve sınırları olan bir kimlik kazandırmayı hedeflemiştir.³³ Suriye'de 2011 yılıyla birlikte

³² Gerges A. Fawaz. *İŞİD Tarihi*. trc. P. Turhan Özer (İstanbul: Doruk Yayınları, 2019), 71.

³³ Fawaz. *İŞİD Tarihi*, 30.

devlet kurumlarının çöküşü ve bir iç savaş yaşanması da DAES'in ortaya çıkışındaki önemli faktörlerdendir.

Suriye'deki Arap baharında daha çok ekonomik ve politik endişelerini haykıran halkı kriminalize ederek bu durumu mezhepsel çatışma olarak gösteren bir Baas rejimi bulunmaktadır. Barış içinde süren protestolar Başer el Assad'ın güvenlik güçlerinin müdahaleleriyle askerileşerek radikalleşmiş; milliyetçi semboller yerlerini dini sembolere bırakmıştır. Kırsal alandaki aşırı muhafazakâr silahlı İslami gruplar ve milisler bu kargaşadan yararlanarak Selefi ideolojilerini ve ajandalarını uygulamaya başlamıştır.³⁴ Özetle, haklarını arayan insanların hayallerine yapılan müdahaleler, bölgesel müttefikleri tarafından desteklenen otokrat yöneticilerin tutumu, bölgesel ve küresel patronların yaklaşımları DAES'in yükselişinde etkili olmuştur.

Fawaz, DAES'in sınırsız vahşetini üç nedene bağlamaktadır: Birincisi köklerinin Irak Al Kaidesi ve onun kurucusu Ebu Musab el-Zarkavi'ye dayanmasıdır. Zarkavi Al Kaide sonrası kimlik ve toplumsal politikalara dayalı Selefi cihatçıları kuşağının temsilcisidir. Baas'ın baskı organlarını kullanarak Iraklı olmak ve zaten bu ülkenin geçmişinden miras kalan şiddet alışkanlığının varlığı, DAES şiddetinin ikinci nedeni olarak görülmektedir. Son neden ise DAES yönetici ve halkının daha çok kırsal kesimden gelmiş olmasıdır.³⁵

İslam topraklarını “yabancı ve kafirlerin etkisi”nden arındırmaya çalışan DAES, birçok kültürel mirası, heykelleri putperestlikle lanetleyip tahrip etmiş ya da yağmamıştır.³⁶ Bu kültürel temizliği şaşalı propaganda gösterileri ile kutlamışlardır. Kültürel temizlik ile ilgili gönüllü toplama amaçlı video filmleri onun stratejik zafer ve yayılma mesajlarını desteklemiştir. DAES'in Suriye ve Irak'ta birçok dini mimariye ve antik uygarlığa ait yapıya, ikonoklastik stratejiler bağlamında zarar verdiği bilinmektedir. Şam'ın kuzeydoğusunda yer alan, M.Ö. 2000'lere tarihlenen ve Roma İmparatorluğu'nun bir parçası olan, hatta Bizans'ın

³⁴ Fawaz, *İŞİD Tarihi*, 34.

³⁵ Fawaz, *İŞİD Tarihi*, 28.

³⁶ Cihadın yalnız kafirlere değil aynı zamanda Müslümanlığı koruduğu iddia eden devletlere karşı da yapılması gerektiğini düşünen kökten dinci yazar Seyyid İbrahim Hüseyin Kutub'un görüşleridir.

ikonoklazma döneminden zarar görmeden çıkan Palmira, 2013 yılında ne yazık ki tehlikede olan miras listesine alınmıştır.

2015 yılında DAES Palmira'yı ele geçirmiş ve Palmira'yı dünya kültürel miras listesinde bulunan bir siyasi sermaye olarak görmüştür.³⁷ Bu bölgede yer alan mirası seçmesinin sebebi ise faydacı bir anlayışla, put kırma, tasvir yok etme eylemliliğini icra etmek için en uygun yerin bu bölge olmasıdır.³⁸ Miras kavramının batı sömürgeciliği ile yakın ilişkisini de not düşmeden geçmemek gerekmektedir. Sembolik bir güce sahip olan miras kavramı, sınıflandırma, sıralama, dağıtım, düzenleme yöntemlerini dayatarak yapıyı çevreye anlamlar yüklemektedir. Miras kavramı, batının erdemlerinin temsilcisi ya da eksen olarak bir geleneği imlemektedir. Biraz da bu sebeple Palmira'nın seçimi batı geleneğinin köklerine, batının sömürgeci, tasnifçi geleneğinin sinir uçlarına da etkide bulunmaktadır.

Clauswitz'in bahsettiği ikonoklastik stratejilerden “kültürel yapının bozularak var olan kültürün gayrimeşru kılınmaya çalışılması” kültürel mirasın putperest olarak tanımlanarak kınanması ve un ufak edilmesi şeklinde Palmira'da gerçekleştirilmiştir.³⁹ Aynı bölgede, araziler yakılarak tarım topluluklarının, yerel halkın kaynakları yok edilmiştir. Bununla hedeflenen, savaş bittikten sonra da bu coğrafyada yaşama hakkını kimsenin bulamamasını sağlamaktır.⁴⁰ Nüfusun göçe maruz bırakılması ya da kimi dini dogmaların bölgede varlığını sürdüren halka zorla kabul ettirilmeye çalışılması, DAES'in arzu ettiği demografik başarıyı sağlamaya yaramıştır. Musul'da yaşananlara baktığımızda, şehri terk etmeyenlerin şeri hükümlere uyma zorunluluklarının olması ve aynı bölgedeki Sünni, Şii, Yezidi, Kürt tarihini hedef alan uygulamalar DAES'in kararlılıkla bu stratejiyi yürürlüğe koyduğunu göstermektedir.

Ele geçirdiği bölgelerde şeri mahkemelerin kurulmasını teşvik eden DAES, zorunlu dini dersler ile ultra muhafazakâr topluluklar yaratmayı

37 M. Clapperton, M., D. M. Jones, & M. Smith. *Iconoclasm and Strategic Thought: Islamic State and cultural heritage in Iraq and Syria*, 1215.

38 Ömür Harmanşah. IŞİD, Kültürel Miras ve Küresel Medyada Yıkım Gösterileri. *Birikim* (322), 2016, 79.

39 Clauswitz. *Savaş Üzerine*.

40 Harmanşah, IŞİD, Kültürel Miras ve Küresel Medyada Yıkım Gösterileri, 72.

hedeflemiştir. DAES, kontrolü altındaki bölgelerde, sokaklarda kılık kıyafete uyulmasını, namaz saatlerinde dükkanların kapatılmasını ve sigara yasağına harfiyen uyulmasını da istemiştir. Böylece kendi totaliter bakışları ile toplumun yeniden kurulması denemesine girişmişlerdir.

DAES, 26 Şubat 2016'da Musul'daki müzede yer alan eserlerin yıkımına dair bir video paylaşınca, bu yıkım fetişi batı medyasının çok fazla ilgisini çekmiştir. Daha sonraları çeşitli arkeolojik alanlarda, Ninova, Nemrut, Hatra, Asur gibi tarihi alanlarda yerel halkın kutsal mekanlarının yerle bir edildiği, put kırıcı videolar da servis edilmiştir. M.Ö. 7. yüzyılda, Asur Kralı Sanherib'in (705-681) sarayının yapımında kullanılmak üzere yeni bir taş ocağı keşfedilince, "dağın buğday tanesi yüzeyli sert taşından" "yaratık heykelleri" yaptırılmıştır.⁴¹ DAES'in bu taşları imha etmesi o kadar zor olmuştur ki ilkel baltalarla bunları yok etmeye çalışan DAES, daha sonra elektrikli matkap kullanmak zorunda kalmıştır.⁴² DAES, Asur heykellerinin yıkımı, Hatra heykelleri tahribi vs. ile geç antikçağ ve orta çağ put yıkım ritüellerini yeniden canlandırmıştır. Oluşturulmaya çalışılan biyopolitikaya bakarak, DAES'in amacının sadece uygarlığın izlerini silmek değil "reality show" tadında ilgi çekici videolar üretmek olduğu görülebilir. Harmanşah tarafından gösterinin üretimi olarak tanımlanan bu eylemlilikler, "DAES'in çağdışı olduğu ve ideolojik mantalitesi içerisinde Orta çağ öğeleri barındırdığı" argümanının aksine DAES'in, şiddet dolu eylemlerini yayarken hiper gerçekliğin en güçlü araçlarını kullanan süper-modern bir olgu olduğunu düşündürmektedir.⁴³

Sonuç Yerine

Bu çalışma, insanlık tarihi boyunca kutsal imgelerin toplumsal ve ideolojik anlamlarıyla iktidar ilişkilerindeki rolleri ve bu imgelerin ikonoklastik edimler aracılığıyla nasıl hedef alındığını ele almaktadır. Tarihin farklı dönemlerinde imgeler, heykeller ya da semboller bazen kutsallaştırılarak hegemonik simgeler hâline getirilmiş, bazen de

41 Moorey, P.R.S., *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 344.

42 Harmanşah, IŞİD, Kültürel Miras ve Küresel Medyada Yıkım Gösterileri, 77.

43 Harmanşah, IŞİD, Kültürel Miras ve Küresel Medyada Yıkım Gösterileri, 79.

dinî ya da siyasi sebeplerle tahrip edilmiştir. İkonoklazma, özellikle semavi dinlerin temsiliyet problemleri bağlamında sıklıkla ortaya çıkmış, kimi zaman imgeler tamamen yasaklanmasa dahi onlara karşı çeşitli yasaklayıcı ya da kısıtlayıcı uygulamalar görülmüştür. Bu süreç, yalnızca görsel temsillerin değil, aynı zamanda toplumsal normların, güç ilişkilerinin ve politik stratejilerin bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

DAES'in eylemleri, geçmişten günümüze süregelen ikonoklastik pratiklerin modern bir örneğini sunmakta; imgelerle kurduğu sembolik ilişki, kapitalist modernite içinde bir yandan estetikleştirilmiş bir şiddet olarak öne çıkarken diğer yandan ideolojik mesajlar içeren performatif eylemler olarak dikkat çekmektedir. Orta Doğu'da gerçekleştirilen bu tahribat, toplumsal hafıza, kültürel kimlik ve inançları hedef alarak, yerel ve küresel anlamda bir kimlik mücadelesi yürütmüştür. Bu bağlamda, DAES'in ikonoklastik stratejileri, modern iletişim araçlarıyla güçlendirilmiş ve küresel bir izleyici kitlesine hitap eden, kültürel miras üzerinde sembolik bir iktidar mücadelesi olarak şekillenmiştir.

DAES ile, ikonoklazmanın yalnızca fiziki tahribat değil, aynı zamanda toplumların ideolojik ve kültürel yapılarını yeniden şekillendirme gücü de önem kazanmıştır. İkonoklastik eylemler, toplumun kutsal ve kültürel değerlerini hedef alarak onları aşındırmakta, böylece ideolojik üstünlüğün sağlanmasına hizmet eden bir araç hâline gelmektedir. Bu tür bir tahribat, küresel kamuoyunda barbarlık ve vandalizm olarak değerlendirilmekte, ancak aynı zamanda modern medya araçları aracılığıyla bir şiddet estetiğine ve ideolojik performansa dönüşmektedir.

Sonuç olarak, bu çalışma, ikonoklazmanın kültürel mirasın korunması ve toplumsal kimliklerin yeniden inşası açısından kritik bir tartışma zemini sunduğunu ortaya koymaktadır. İkonoklastik eylemlerin sebepleri arasında barbarlığın, vandallığın ötesinde özeleştiril sömürgeci bir Batı medeniyetinin yer aldığını unutmamak gerekmektedir. İkonoklastik eylemler, tarihsel bir pratiğin modern bir yansıması olarak değerlendirilebilirken, aynı zamanda kültürel mirasın korunması ve bu tür yıkımlara karşı etkili stratejilerin geliştirilmesi adına önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Kaynakça

Akyürek, Engin. Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı. E. Akyürek içinde, *Sanatın Ortaçağı*, (s. 71-89). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.

Akyürek, Engin. Bizanslılar, Azizleri ve Khalkedon'lu Azize Euphemia. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998), 175-190.

Buhari, Libas 89/2 – Abdullâh ibn Ömer; Buhari, Buyu 104 – Said ibn Ebu'l-Hasan, <https://hadeethenc.com/tr/browse/hadith/8947>

Clapperton, M., Jones, D. M., & Smith, M. Iconoclasm and Strategic Thought: Islamic State and cultural heritage in Iraq and Syria. *International Affairs*, 93(5), 1205-1231, 2017. doi: <https://doi.org/10.1093/ia/iix168>.

Clauswitz, Carl Von. *Savaş Üzerine*, trc. Selma Koçak. İstanbul: Doruk Yayınları, 2015.

Fawaz, Gerges A. *İŞİD Tarihi*. trc. P. Turhan Özer. İstanbul: Doruk Yayınları, 2019.

Grabar, Andre. Resim Düşmanlığı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998), 229-242.

Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu. trc. Nuran Yavuz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

Güngördü, Sedat. İznik/Nikaia Koimesis Tes Theotokos Kilisesi Mozaikleri. *International Journal of Social Inquiry*, 12(2), s. 589-613, 2019. doi:10.37093/ijsi.659018

Harmanşah, Ömür. İŞİD, Kültürel Miras ve Küresel Medyada Yıkım Gösterileri. *Birikim* (322), 72-82, 2016.

İpşiroğlu, Mazhar Ş. İslamda *Resim Yasağı ve Sonuçları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Kutsal Kitap, Mısır'dan Çıkış, 20,4. Erişim 16.07.2024, <https://incil.info/kitap/Misirdan+Cikis/20>.

- Latour, Bruno, & Weibel, Peter. *Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2002.
- Lowden, John. İkona mı, Put mu? İkonakırıcılık Tartışması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998, 207-229.
- Mango, Cyril. *Bizans Yeni Roma İmparatorluğu* (Güven G.Ç. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Moorey, P. R. S. *Ancient Mesopotamian Materials and Industries: The Archaeological Evidence*. Oxford: The Clarendon Press, 1994.
- Ribak, Eliya. Archaeological Evidence from the Byzantine Holy Land on the Origins of the Iconoclastic Movement. *Journal of the British Archaeological Association*, 165(1), 1-21, 2013. <https://doi.org/10.1179/0068128812Z.0000000006>.
- Sayın, Zeynep. İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Sayın, Zeynep. Ölüm Terbiyesi. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Vasiliev, Aleksandr. Halife II. Yezid'in İkonakırıcı Fermanı MS 721. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998, 242-266.
- Vikan, Gary. Bizans Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, *sanatdünyamız*, 1998, 11-26.
- Whittow, Mark. *The Making of Orthodox Byzantium 600-1025*. London: Palgrave Macmillan, 1996.

Ekler-Görseller



Görsel 1. Willendorf Venüsü, Fildişi Heykelcik, M.Ö. 25.000, Avusturya Wikipedia. Erişim 14.05.2024. https://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC



Görsel 2. Fayyum, 2. yy., Kuzey Mısır. Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi** (İstanbul: İletişim Yay., 2013), 43.



Görsel 3. İmago, Çocuk Maskesi, Roma. Sayın, Zeynep. İmgenin Pornografisi (İstanbul: İletişim Yay., 2013), 36.

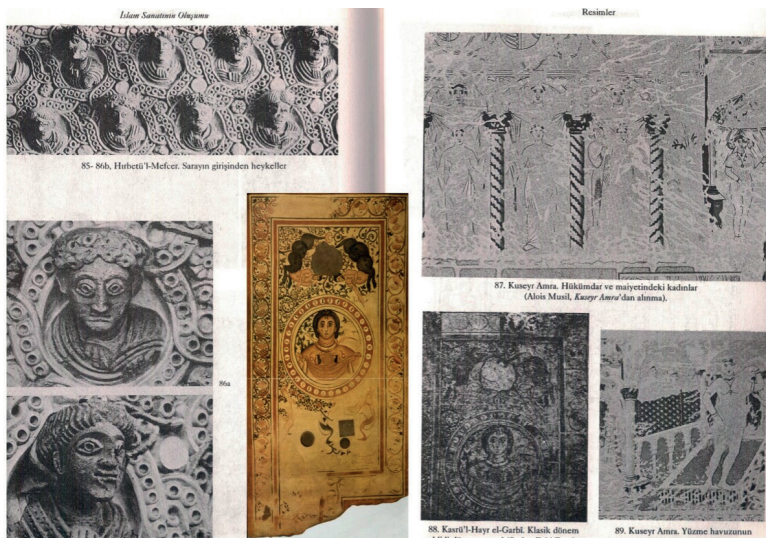


Görsel 4. Katakomb Resmi, Muhtemelen Meryem Ana ve Bebek İsa, 3. yy., Priscilla Wikipedia. Erişim 14.05.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Catacomb_of_Priscilla



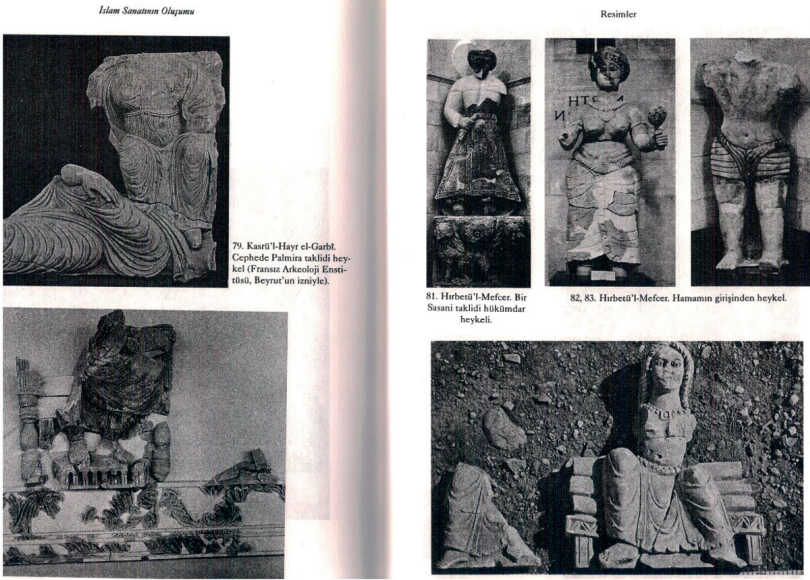
Görsel 5. Katakomb Resmi, Adem ile Havva, 4. yy., Roma

Wikipedia. Erişim: 14.05.2024. https://en.wikipedia.org/wiki/Catacombs_of_Rome



Görsel 6. Kuseyr Amra ve Hırbetu'l-Mefcer'den Heykel ve Resimler, 7. ve 8. yy., Ürdün ve İsrail. Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu. trc. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 300-301.

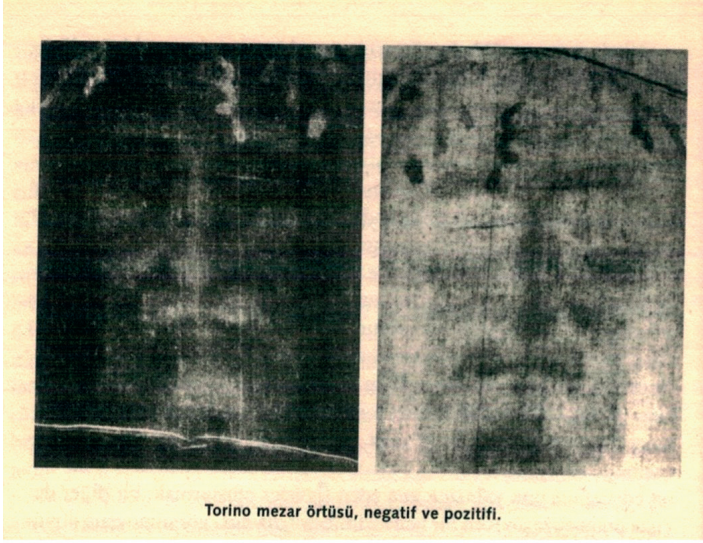
Kutsal İmgeden İkonoklazmaya: İkonoklastik Stratejiler Bağlamında DAES Örneği



Görsel 7. Kasrû'l-Hayr el-Gârbî ve Hırbetü'l-Mefcer'den Heykel ve Resimler, 7. ve 8. yy., Suriye ve İsrail. Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu. trc. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 298-299.



Görsel 8. Erken İslam Sikkesi, Arap-Bizans Tipi. Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu. trc. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 356.

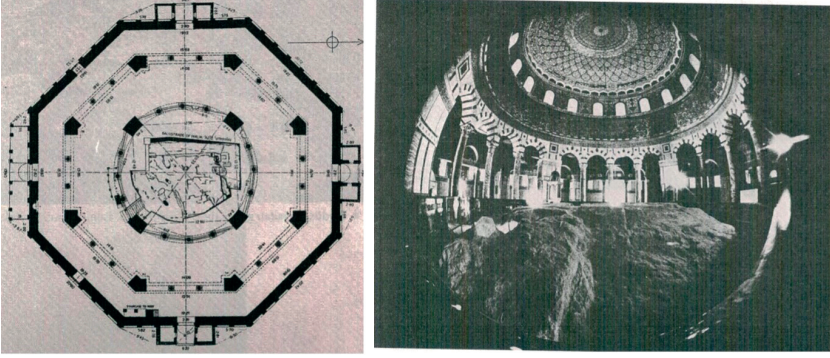


Görsel 9. Kutsal Mandylon, Vatikan. Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi* (İstanbul: İletişim Yay., 2013), 18.



Görsel 10. Kubbetü's-Sahra, 692. Grabar, Oleg. *İslam Sanatının Oluşumu*. trc. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 248.

**Kutsal İmgeden İkonoklazmaya:
İkonoklastik Stratejiler Bağlamında DAES Örneği**



Görsel 11. Kubbetü's-Sahra, plan ve içeriden görünüş, 692. Grabar, Oleg. İslam Sanatının Oluşumu. trc. Nuran Yavuz (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 248.



Görsel 12. İkona Ressamı, Bibliotheque Nationale, Paris. Vikan, Gary. Bizans Sanatı. *sanatdünyamız*, 1998, 19.



Görsel 13. Hayvan Motifleri Tahrip Edilen Mozaik, Kûrsî Kilisesi, İsrail, 5-7. yy. Ribak, Eliya. Archaeological Evidence from the Byzantine Holy Land on the Origins of the Iconoclastic Movement. *Journal of the British Archaeological Association*, 165(1), 2013, 6.



Görsel 14. Hayvan Motifleri Tahrip Edilen Mozaik, Suhumata Kilisesi, İsrail, 555. Ribak, Eliya. Archaeological Evidence from the Byzantine Holy Land on the Origins of the Iconoclastic Movement. *Journal of the British Archaeological Association*, 165(1), 2013, 7.



Görsel 15. Apsis Mozağının Evreleri ve Renklendirilmiş Detaylar, Koimesis Kilisesi, İznik. Güngördü, Sedat. İznik / Nikaia Koimesis Tes Theotokos Kilisesi Mozaikleri. *International Journal of Social Inquiry*, 12(2), 2019, 595 ve 602.



Görsel 16. Meryem Ana ve Çocuk İsa, Ayasofya Kilisesi, Selanik, 787-797, Güngördü, Sedat. İznik / Nikaia Koimesis Tes Theotokos Kilisesi Mozaikleri. *International Journal of Social Inquiry*, 12(2), 2019, 603 ve Lowden, John. İkona mı, Put mu? *İkonakırıcılık Tartışması. sanatdünyamız*, 1998, 212.



Görsel 17. Aya İrini, Haç, Sanattarihiplatformu. Erişim 14.05.2024. <https://www.sanattarihiplatformu.com/ikonoklast-donem-ve-hagia-eirene-aya-irini-nin-kutsal-haci346.html>