



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**11. YÜZYILDA KAPADOKYA BÖLGESİNDEKİ
İSA'NIN DOĞUMU VE
İSA'NIN ÇARMIHA GERİLMESİ SAHNELERİ**

Buket Coşkuner

Doktora Tezi

Ankara, 2009

KABUL VE ONAY

Buket OŐKUNER tarafından hazırlanan “11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri” başlıklı bu çalışma, 3 Temmuz 2009 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Tarihi Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.


Prof. Dr. Yıldız ÖTÜKEN (Başkan)


Doç Dr. M. Sacit PEKAK (Danışman)


Prof. Dr. Serpil BAĞCI


Doç. Dr. Sema DOĞAN


Doç Dr. Nilay ÇORAĞAN KARAKAYA

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

[Tarih ve İmza]

03. 07. 2009

Buket

[Öğrencinin Adı Soyadı]

Buket Coşkuner

KABUL VE ONAY

BİLDİRİM

ÖZET

COŞKUNER, Buket. “11. yüzyılda Kapadokya Bölgesinde İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri”, Doktora Tezi, Ankara, 2009

Kapadokya Bölgesi’nde 11. yüzyıla tarihlenebileceği tartışılan ve duvar resmi programlarında İsa’nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahneleri günümüze gelebilen on iki kayaya oyma kilise bu çalışmanın konusunu oluşturur. Çalışmada, İsa’nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin yer aldıkları Ihlara Kokar, Bahattin Samanlığı ve Pürenli Seki Kiliseleri; Göreme Yeni Tokalı Kilisesi, Elmalı, Çarıklı ve Karanlık Kiliseler, Saklı ve Kılıçlar Kuşluk; Maçan Sarnıç; Tağar Aziz Theodoros Kiliseleri ve Soğanlı Karabaş Kilise olmak üzere on iki kilisenin üretildikleri sosyo-kültürel ortam, ikonografi, üslup özellikler incelenmiştir.

Kapadokya’nın sınır garnizonu konumundan uzaklaştığı siyasi açıdan güvenli bir dönemde olması, Kapadokyalı askeri aristokrasinin iktidara yükselmesi gibi bölgenin sosyo-politik koşullarının etkisiyle, 10.yüzyılın başlarından itibaren 11. yüzyılın son çeyreğine kadar çok sayıda kilise ve duvar resmi üretilmiştir. Kapadokya Bölgesi’nde kilise sayılarıyla ilgili kesin bir bilgi vermek mümkün olmasa da kiliselerden elli dokuzu, 11. yüzyıla atfedilmektedir.

Çalışmada asıl amaç olan Kapadokya duvar resimlerinin Bizans Sanatı içindeki yerini belirlemek için sanat tarihi değerlendirmesini tamamlayıcı unsurlar olarak tarih, teoloji ve malzeme-teknik konuları üzerinde durulmuştur. Duvar resimlerinin büyük çoğunluğunda ustalar, baniler ve eserler hakkında yeterli bilgi olmaması, tespitlerde resimleri üslup ve ikonografi özellikleri ile tanımayı zorunlu kılar. Çalışmada, 11. yüzyılda üretildiği düşünülen resimler esas olarak, ikonografi ve üslup özelliklerine göre değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda tarih, ikonografi ve üslupla ilgili değerlendirmeler, 11.yüzyıla atfedilen on iki kilisenin kendi içlerinde bir bütünlük oluşturmadığını gerek ikonografi gerekse üslup yönlerinden aralarında farklar olduğunu ve farklı zamanlarda üretildiklerini ortaya koymuştur. Kiliselerden bazıları kendi içinde gruplar oluşturur.

Anahtar Sözcükler: Bizans, Kapadokya, Kilise, Duvar Resmi, 11. yüzyıl, İsa’nın Doğumu, İsa’nın Çarmıha Gerilişi, İkonografi, Üslup.

ABSTRACT

COŞKUNER, Buket. “*Nativity and Crucifixion Scenes in the 11th century Cappadocia*”, Ph.D. Thesis, Ankara, 2009.

Twelve Cappadocian rock-hewn churches assigned to the 11th century which encompasses the Nativity and Crucifixion scenes in their cycle is the subject matter of this thesis. In the study socio-cultural atmosphere of the 11th century, iconographic, stylistic study of the wall-paintings of these twelve churches including Kokar, Bahattin Samanlığı and Pürenli Seki Kilise’s in Ihlara Valley; New Tokalı Kilise and Elmalı, Çarıklı, Karanlık Kilise’s, Saklı and Kılıçlar Kuşluk Kilise in Göreme Valley; Sarnıç Kilise in Maçan-Avcılar; Saint Theodoros Kilise in Tağar and Karabaş Kilise in Soğanlı Valley with the Nativity and Crucifixion scenes in their cycles are examined.

The number of the churches that have been ascribed to 11th century is uncertain. The most fruitful artistic productivity, however, occurred between 10th and 11th centuries which reflect the socio-political conditions of Cappadocia in this period. Both in Byzantine and also Cappadocian monumental painting, the Nativity and Crucifixion scenes which are related each other theologically, liturgically and thematically are two of the most often treated by wall paintings. In this study the Nativity and Crucifixion scenes assessed comparatively to each other.

The purpose of this work is to examine, introduce 11th century Cappadocian wall painting through these twelve churches as well as to determine the place of Cappadocian wall painting in Byzantine monumental painting throughout a comparative method. Iconographic and stylistic features of the paintings are the main tools for measuring. In the course of the following study, besides iconography, style; history, theology, painting techniques examined as well.

At the end of the study we come to the conclusion that these twelve churches are not homogeneous. The iconography of the Nativity and Crucifixion scenes and style of the wall paintings are various, therefore their datings are different. Assessment of the 11th century history, and also iconography, style study shows that some of the churches form various groups.

Key Words: Byzantine, Cappadocia, Church, Wall Painting, 11th century, Nativity of Jesus, Crucifixion, Iconography, Style

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
RESİM LİSTESİ	ix
ÇİZİM LİSTESİ	xi
PLAN LİSTESİ	xii
ÖNSÖZ	xiii
I. GİRİŞ	1
II. YÖNTEM	
II.1. TEZ ÇALIŞMASININ AŞAMALARI.....	8
II.2. TEZ YAZIM YÖNTEMİ	10
III. TARİHÇE	
III.1. 11.YÜZYILDA BİZANS İMPARATORLUĞU.....	14
III.1.1. 11.Yüzyılda Bizans İmparatorluğunda Sosyal ve Siyasal Durum	16
III.1.2. 11.Yüzyılda Bizans İmparatorluğunda Kültür ve Sanat	24
III.2. 11.YÜZYILDA KAPADOKYA BÖLGESİ	35
III.2.1. 11.Yüzyılda Kapadokya’da Ermeniler	37
III.2.2. 11.Yüzyılda Kapadokya’da Türkler	41
III.2.3. 11.Yüzyılda Kapadokya’da Hıristiyan Hacılar ve Haçlılar.....	42
III.2.4. 11.Yüzyılda Kapadokya’da Sosyal Yapı ve Kültür-Sanat.....	44
IV. İSA’NIN DOĞUMU ve ÇARMIHA GERİLİŞİ	
SAHNELERİNİN TEOLOJİK VE RESİMSEL İLİŞKİSİ	53

V. İKONOĞRAFI

V.1.	İSA'NIN DOĞUMU	61
V.1.1	İsa'nın Doğumu Sahnesinde İkonografik Öğelerin Kaynakları	62
V.1.2.	İsa'nın Doğumu Sahnesinde Yazılı Gelenek ile Resim İlişkisi	67
V.1.3.	Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi	71
V.1.4	Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi	82
V.1.5.	11.yüzyılda Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi	86
V.2.	İSA'NIN ÇARMIHA GERİLİŞİ	87
V.2.1.	İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinde İkonografik Öğelerin Kaynakları	87
V.2.2.	İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinde Yazılı Gelenek ile Resim İlişkisi	94
V.2.3.	Bizans Sanatı'nda İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi	96
V.2.4.	Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi	111
V.2.5.	11.yüzyılda Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi	114

VI. ÜSLUP

VI.1.	11.YÜZYILDA BİZANS DUVAR RESİMLERİNDE ÜSLUP	123
VI.2.	KAPADOKYA DUVAR RESİMLERİNDE ÜSLUP	126

VI.3.	BİZANS DUVAR RESMİNDE TEKNİK GELİŞMELER VE ÜSLUBA YANSIMALARI	
VI.3.1.	Kaynaklar ve Çalışmalar	131
VI.3.2.	Resme Hazırlık Aşaması	133
VI.3.3.	Duvar Resmi Programının Tasarlanması	134
VI.3.4.	Sıva	135
VI.3.5.	Sıva Üstü Eskiz Çizimler ve Sahnenin Kurgulanması	136
VI.3.6.	Resim Elemanlarının Resmedilmesi için İzlenen Sıra	141
VI.3.7.	Pigment ve Bağlayıcı Maddeler	144
VI.3.8.	Duvar Resminin Renklendirilmesi	146
VI.3.9.	10. ve 11. yüzyıl Kapadokya Duvar Resminde Görülen Değişimler	150
VII.	DEĞERLENDİRME	
VII.1.	TARİH DEĞERLENDİRMESİ	154
VII.2.	İKONOĞRAFİ DEĞERLENDİRMESİ	160
VII.3.	ÜSLUP DEĞERLENDİRMESİ	166
VII.4.	GENEL DEĞERLENDİRME	171
VIII.	SONUÇ	176
	KAYNAKÇA	179
Ek.1.	KATALOG	
1.	KATALOG TANITIMI	202
2.	KATALOG	
2.1.	Katalog no.1. Avcılar-Maçan, Sarnıç Kilise	204
2.2.	Katalog no.2. Göreme no.2a, Saklı Kilise	212
2.3.	Katalog no.3. Göreme no.7, Yeni Tokalı Kilisesi	218
2.4.	Katalog no.4. Göreme no.19, Elmalı Kilise	224

2.5.	Katalog no.5. Göreme no.22, Çarıklı Kilise229
2.6.	Katalog no.6. Göreme no.23, Karanlık Kilise234
2.7.	Katalog no.7. Göreme no.33, Kılıçlar Kuşluk Kilisesi241
2.8.	Katalog no.8. Tağar (Yeşilöz), Aziz Theodoros Kilisesi244
2.9.	Katalog no.9. Soğanlı Karabaş Kilise251
2.10.	Katalog no.10. Ihlara (Yeşilköy) Kokar Kilise259
2.11.	Katalog no.11. Ihlara (Yeşilköy) Bahattin Samanlığı Kilise264
2.12.	Katalog no.12. Ihlara (Yeşilköy) Pürenli Seki Kilisesi269
Ek.2.	Tez Çalışmasında İncelenen On İki Kilisede İsa'nın Doğumu	
	Sahnesinin İkonografik Öğeleri274
Ek. 3.	Tez Çalışmasında İncelenen On İki Kilisede İsa'nın Çarmıha Gerilişi	
	Sahnesinin İkonografik Öğeleri276
Ek. 4.	Sözlük279
Ek. 5.	Kapadokya Bölgesi'nde Orta Bizans Dönemine (843-1204)	
	Tarihlendirilen Kiliseler Listesi286
Ek.6.	Kapadokya Bölgesi'nde 11.yüzyıla Tarihlendirilen Kiliseler Listesi292
Ek.7.	Kapadokya Bölgesi'nde Bani Tasvirli Kiliseler Listesi296
Ek.8.	Kapadokya Bölgesi'nde Kitabeli Kiliseler Listesi297
	ÖZGEÇMİŞ299

Resim Listesi

- Resim 1. Lübnan, Beyrut Baalbek Müzesi, İskender'in Doğumu, mozaik pano, 2.yüzyıl
(Grabar 1968, fig. 314)
- Resim 2. Atina Bizans Müzesi, kabartma panel, 4.veya 5. yüzyıl (2006)
- Resim 3. Ravenna, Maximianos'un fildişi katedrasından ayrıntı, 6. yüzyıl
- Resim 4. Sina Dağı Katharina Manastırı, ikona, 8.yüzyıl (Weitzmann 1976, no. B.21)
- Resim 5. Paris Louvre Müzesi, fildişi triptikon, 10.yüzyıl sonu
- Resim 6. Mavrucan Haç Kilise, İsa'nın Doğumu, 9.yüzyıl (2005)
- Resim 7. Londra, British Museum, Fildişi Kutu, 5.yüzyıl (Kartsonis 1986, fig.1)
- Resim 8. Sina Dağı Aziz Katharina Manastırı, İkona, 8.yüzyıl başı (Weitzmann 1976, no.B.36)
- Resim 9. Göreme, Eski Tokalı Kilisesi, Masumların Katli, 10.yüzyıl başı (2009)
- Resim 10. Nikephoros Phokas Kilise, detay, İncilci Yahya, 963-969 (2002)
- Resim 11. Kılıçlar Kuşluk Kilise, detay, İncilci Yahya, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 12. Karabaş Kilise, detay, İncilci Yahya, 1060-1061 (2005)
- Resim 13. Kılıçlar Kilise, detay, İncilci Yahya, 10.yüzyıl ikinci yarısı (2002)
- Resim 14. Bahattin Samanlığı Kilise, detay, Meryem Ana, 9.-11.yüzyıl (2005)
- Resim 15. Karabaş Kilise, detay, Meryem Ana, 1060-1061 (2005)
- Resim 16. Göreme Karanlık Kilise, detay, Yas Tutan Kadınlar ve Meryem Ana, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 17. Avcılar Sarnıç Kilise, Meryem Ana, 11.yüzyıl (2009)
- Resim 18. Zelve Aziz Niketas Kilisesi (Üzümlü Kilise), 9.yüzyıl (2007)
- Resim 19. Göreme Yeni Tokalı Kilise, 11.yüzyıl, kaya yüzeyine yapılan bezeme motifleri (2007)
- Resim 20. Saint Seraphim's Orthodox Kilisesi, Santa Rosa, California, sıva üzerine yapılan önçizimler, workshop 1997-2004
- Resim 21. Avcılar Karabulut Kilisesi, sıva üstü eskiz çizim, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 22. Ürgüp Pancarlık Aziz Theodoros Kilise'de, 10.yüzyıl (2007)
- Resim 23. Çavuşin Ioannes Prodromos Kilisesi, sıva üstü eskiz çizim, 10.yüzyıl (2005)
- Resim 24. Göreme Karanlık Kilise, 11.yüzyıl (2009)
- Resim 25. Tağar Aziz Theodoros Kilisesi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 26. Ihlara, Kokar Kilise, İsa'nın Doğumu, 9. – 11.yüzyıl (2005)

- Resim 27. Göreme El Nazar Kilisesi, 10.yüzyıl (2005)
- Resim 28. Ihlara Kokar Kilise, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 29. Ihlara Kokar Kilise, 9.-11.yüzyıl (2005)
- Resim 30. Soğanlı Karabaş Kilisesi, 1060-1061 (2005)
- Resim 31. Niğde Eski Gümüş Manastırı, 12.-13.yüzyıl (2009)
- Resim 32. Göreme Elmalı Kilise, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 33. Avcılar Sarnıç Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 34. Avcılar Sarnıç Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 35. Göreme Saklı Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 36. Göreme Saklı Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 37. Göreme Yeni Tokalı Kilise, İsa'nın Doğumu, 10.yüzyıl sonu (2005)
- Resim 38. Göreme Yeni Tokalı Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 10.yüzyıl (2005)
- Resim 39. Göreme Elmalı Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 40. Göreme Elmalı Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 41. Göreme Karanlık Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 42. Göreme Karanlık Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 43. Göreme Çarıklı Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 44. Göreme Çarıklı Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 45. Kılıçlar Kuşluk Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 46. Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 47. Tağar Aziz Theodoros Kilise, İsa'nın Doğumu, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 48. Tağar Aziz Theodoros Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 49. Soğanlı Karabaş Kilise, İsa'nın Doğumu, 1060-1061 (2005)
- Resim 50. Soğanlı Karabaş Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 11.yüzyıl (2005)
- Resim 51. Ihlara Kokar Kilise, İsa'nın Doğumu, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 52. Ihlara Kokar Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 53. Ihlara Pürenli Seki Kilise, İsa'nın Doğumu, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 54. Ihlara Pürenli Seki Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 55. Ihlara Bahattin Samanlığı Kilise, İsa'nın Doğumu, 9. -11.yüzyıl (2005)
- Resim 56. Ihlara Bahattin Samanlığı Kilise, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, 9. -11.yüzyıl (2005)

Çizim Listesi

- Çizim 1. Bizans Duvar Resminde Katman Sistemi
- Çizim 2. Resim elemanlarının boyanma sırası, Bizans duvar resmi
- Çizim 3. Resim elemanlarının boyanma sırası, 13.yüzyıl İtalyan duvar resmi
- Çizim 4. Sarnıç Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 5. Sarnıç Kilise(A. Fenerci 2009)
- Çizim 6. Saklı Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 7. Saklı Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 8. Yeni Tokalı Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 9. Yeni Tokalı Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 10. Karanlık Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 11. Çarıklı Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 12. Kılıçlar Kuşluk Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 13. Kılıçlar Kuşluk Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 14. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 15. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 16. Karabaş Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 17. Karabaş Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 18. Kokar Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 19. Kokar Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 20. Pürenli Seki Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 21. Pürenli Seki Kilise (A. Fenerci 2009)
- Çizim 22. Bahattin Samanlığı Kilisesi (A. Fenerci 2009)

Plan Listesi

- Plan 1. Göreme Saklı Kilise (Restle 1967)
- Plan 2. Göreme Tokalı Kilise (Epstein 1981)
- Plan 3. Göreme Elmalı Kilise (Restle 1967)
- Plan 4. Göreme Karanlık Kilise (Restle 1967)
- Plan 5. Göreme Çarıklı Kilise (Restle 1967)
- Plan 6. Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilise (Restle 1967)
- Plan 7. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2008)
- Plan 8. Karabaş Kilise (M.Tekinalp 2003)
- Plan 9. Ihlara Kokar Kilise (Peker 2008)
- Plan 10. Ihalara Pürenli Seki Kilise (Peker 2008)
- Plan 11. Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi (Restle 1967)

ÖNSÖZ

Tez yazmanın keyifli tarafı, çalışmanın bilimsel zorluklarıyla, bulmacalarıyla, sürprizleriyle uğraşmaktı. Zor olan ise hayat kendi bildiği gibi bütün coşkusuyla akıp giderken hedefinden şaşmadan, azmini kaybetmeden ilerleyebilmektir. Dört yıllık sürede ben de birçok badireler atlattım, belki de hayatımın başka bir evresine girdim. Bu sürede, tez bazı anlarda başımın belası gibi geldi ama sonuçta iyi ki vardı.

Neden sanat tarihi çalıştığımı, neden tez yazdığımı düşündükçe, aslında bunun bilimsel veya yüce bir cevabının olmadığını, daha çok kişisel nedenlere dayandığımı anladım: Sanat tarihi kendimi ifade etme tarzım haline gelmişti. Bu yüzden Kapadokya'yı, bu yüzden Doğum ve Çarmih'i seçmiştim. Ayrıca herkes gibi ben de göçeceğim ama belki yazdığım birkaç mektup, hikaye, makale ve tezler benden geriye kalacak. Dolayısıyla bu tez hayatıma anlam veren değerlerden biridir.

Tezin bilimsel sonucunun yanı sıra çıkardığım hayat dersleri benim için tezin sonucundan daha önemliler. Şimdiki tecrübemle, iyi bir bilim insanı olmak için gereken en temel ihtiyaçların zeka ve bilgi değil, sabır ve her şeye rağmen ideallerinden kopmama iradesi olduğunu düşünüyorum. Ve bir de sadece bilimsel çalışma için değil, anlamlı ve keyifli bir hayat sürmek için de merak edebilme ve heyecanlanabilme becerilerini hiç kaybetmemek gerek.

Çalışmam boyunca sayamayacağım kadar çok kişi destek oldu. Destekleri için Duman'a, aileme, arkadaşlarıma, öğretmenlerime teşekkür ederim. Ama özellikle, Sayın Hocam ve Sevgili Dostum Doç. M. Sacit Pekak'a maddi ve manevi yardımları için şükranlarımı sunarım.

I. GİRİŞ

Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla tarihlenebileceği tartışılan ve duvar resimlerinde İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahneleri günümüze gelebilen on iki kayaya oyma kilise bu çalışmanın konusunu oluşturur. Çalışmada, İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin üretildikleri sosyo-kültürel ortam, ikonografi, üslup ve teknik özellikler incelenmiştir ¹.

Kapadokya Bölgesi, Bizans Sanatı için hem mimari hem de anıtsal resim sanatı açısından önemli ama az bilinen bölgelerden biridir. Kıbrıs, Bulgaristan, Sırbistan, Yugoslavya, Makedonya, Mistra gibi çok sayıda Orta Bizans Dönemi (843 -1204) duvar resminin bir arada bulunduğu birkaç bölge arasında yer alır. Diğer bölgelerdeki anıtsal resim sanatı ile ilgili gerek monografik çalışma gerekse bölge değerlendirmesi yapan bilimsel yayınlar olmasına karşın, Kapadokya Bölgesi ile ilgili bu tür bilimsel yayınlar sınırlıdır. Bölgenin, Bizans Sanatı içindeki yeri yeterince değerlendirilmemiştir.

Kapadokya Bölgesi'nde İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin resim programında yer aldığı pek çok kilisenin tarihleri belirsizdir çünkü Kapadokya manastır ve kiliselerinin kuruluşları ve gelişmeleri ile ilgili dönem kaynakları günümüze ulaşmamıştır. Bu nedenle, Kapadokya kiliselerinin pek çoğunun orijinal adı, işlevi, banisi ve yapıldığı tarih bilinmemekte, kiliseler genellikle duvar resimleri ve mimarilerine göre tarihlendirilmektedir.

Arap akınlarının sona ermesinden (9.yüzyıl) Anadolu Selçuklularının bölgeye yerleşmesine (1070'ler) kadar, Orta Bizans Dönemi'nde (843-1204), Kapadokya'nın gönenç içinde bir dönem geçirdiği tarih kaynaklarından ve günümüze gelebilen eserlerin

¹ “Kappadokia Bölgesindeki İkonoklasma Dönemi Kiliseleri Duvar Resimleri” isimli lisans tezimizde bölgede, İkonoklast Döneme (726- 843) tarihlendirilen kiliselerin duvar resimleri incelenmiştir. “Göreme Vadisindeki Kılıçlar Kilisesi Duvar Resimlerinin İkonografisi” isimli yüksek lisans tezimizde de İkonoklast Dönemi takip eden 9. ve 10. yüzyıllarda, Göreme Kılıçlar Kilisesi'nin de içinde bulunduğu “Arkaik Grup” kiliseleri ele alınmıştır. Son çalışmada, “11. yüzyıl Kapadokya Bölgesinde İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahneleri” isimli doktora tezimiz, lisans ve yüksek lisans tezleriyle birlikte, bölgenin duvar resimlerini bir bütün olarak kavrama ve geniş bir perspektiften değerlendirme imkanı kazandırmıştır.

bu dönemde artmış olmasından anlaşılmaktadır. Bölgenin sınır garnizonu konumundan uzaklaştığı siyasi açıdan güvenli bir dönemde olması, doğulu ve özellikle Kapadokyalı askeri aristokrasinin iktidara yükselmesi gibi bölgenin sosyo-politik koşullarının etkisiyle 11. yüzyılda çok sayıda kilise ve duvar resmi üretilmiştir.

Kapadokya Bölgesi'nde, kilise sayılarıyla ilgili kesin bir bilgi vermek mümkün olmasa da bir fikir vermesi için¹:

6 - 9. yüzyıllara tarihlendirilen yirmi;

9.yüzyıl ortaları ile 10. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen otuz;

10 ila 12.yüzyıllara tarihlendirilen yetmiş altı²;

13-14. yüzyıllara tarihlendirilen altı kilise bulunur.

Zaman aralığını biraz daha daraltırsak, kiliselerden elli dokuzu, 11. yüzyıla atfedilmektedir³. Sayılarla konuşulduğunda, Orta Bizans Dönemi, özellikle 11. yüzyıl, Kapadokya'da kilise sayısının en fazla olduğu dönemdir. Ancak 11. yüzyıl kiliselerinden sadece üçü; Soğanlı Azize Barbara (1006/1021), Belisırma Direkli (976/1025) ve Soğanlı Karabaş (1060/61) kiliselerin kitabelerinde kesin tarihleri bulunur. Geriye kalan elli altı kilisenin tarihleri tartışmalıdır. Kapadokya kiliselerinin sayıca çoğunluğunu oluşturan bu dönem, kendi başına, 11. yüzyılın üzerinde durulması için bir neden oluşturur. Bu kiliselere bir bütün olarak bakıldığında ve de Bizans Sanatı'yla ilgili yeni yaklaşım ve bilgilerle, sosyo-kültürel ortam, üslup ve ikonografide farklı bir değerlendirme yapılabilir mi sorusu bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur.

Ancak bu kadar çok sayıda kiliseyi incelemek bilimsel bir çalışma için geniş kapsamlıdır. Bu nedenle 11. yüzyıl kiliselerinde resmedilen belirli bir sahneyle çerçeve oluşturulması düşünülmüştür. Bu amaçla Kapadokya kiliselerinin resim programlarında en sık işlenen sahneler saptanmıştır. Kapadokya duvar resimlerinde en sık işlenen

¹ Şüphesiz verilen rakamlar kesin değildir. Günümüzde, hala, yeni kiliseler bulunmakta ve çok farklı tarihlere atfedilmektedirler. Örneğin Güzelyurt, Tatların'de son yıllarda bulunan kiliseler listeye eklenmemiştir. Ekteki listelerde görüleceği gibi Jerphanion 1936, Thierry 1963, Restle 1967 ve Jolivet-Lévy'nin 1991 yayınları liste oluşturmada temel alınmıştır.

² Kapadokya Bölgesi'nde Orta Bizans Dönemi Kiliseleri listesi için bkz. Ek. 5

³ Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla tarihlendirilen kiliseler için bkz. Ek. 6

sahneler: Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, Vaftiz, İsa'nın Çarmıha Gerilişi ve Anastasis'tir¹. Son olarak, çalışmada sahneleri karşılaştırmalı değerlendirmenin daha verimli olacağı düşünüldüğü için tek sahne yerine iki sahne seçilmesine karar verilmiştir. Bizans anıtsal resminde, İsa'nın Doğumu sahnesiyle teolojik, liturjik dolayısıyla resim programı ve tematik bakımdan ilişkili olan İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin birlikte incelenmesi uygun görülmüştür.

Yukarıda anlatılmaya çalışıldığı gibi belirli bir dönemde, belirli sahneler üzerinde çalışma isteğimiz incelenen kiliselerin makul bir sayıya inmesinde yardımcı olmuştur. Kapadokya Bölgesi'yle ilgili bu veriler doğrultusunda, 11. yüzyıla tarihlendiği düşünülen kiliseler arasında, resim programında hem İsa'nın Doğumu hem de İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi olan on iki kilisenin tez kapsamında incelenmesine karar verilmiştir.

Çalışmada asıl amaç olan Kapadokya duvar resimlerinin Bizans Sanatı içindeki yerini belirlemek için sanat tarihi değerlendirmesini tamamlayıcı unsurlar olarak tarih, teoloji ve malzeme-teknik konuları üzerinde durulmuştur. Gerek kendi başına bölümler halinde gerekse satır aralarında ele alınan bu konularla birlikte yapılan bir değerlendirmenin, günümüzün çok yönlü sanat tarihi anlayışına uygun bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Sadece belgeleme, katalog oluşturma veya ikonografi, üslupla yapılan resim değerlendirmeleri tek başına yetersiz kalmaktadır. Bu unsurlar bir arada ele alınması gerektiği gibi bir de sosyo-kültürel ortamı içinde düşünülmelidir. Ancak Kapadokya ile ilgili yazılı kaynaklar eksik olduğu için genellikle değerlendirmeler sınırlı kalmaktadır. Bununla birlikte, 1990'lardan itibaren uluslararası alanda, gerek tarih gerekse sanat tarihinde Kapadokya ilgili yeni bilgiler ve yorumlar yazılmaya başlanmıştır. Sanat tarihi değerlendirmesinin tarihi altyapıyla daha sağlam olacağı görüşüyle, bu çalışmada son dönem yayınlarındaki bilgilerden, görüşlerden yararlanılarak 11. yüzyıl Kapadokyası için tarihi çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Tarihçe bölümünde asıl tez konusu olan Kapadokya Bölgesi tarihçesine girilmeden önce ayrıntılı bir 11. yüzyıl Bizans İmparatorluğu tarihçesine yer ayrılması bilinçli bir tercihtir. Bizans'ın yönetim merkezi olduğu kadar sanat üretim merkezi de

¹ Bkz. İkonografik indeksler, Jerphanion 1942 II, 2: 487-494, Restle 1967 I: 251-252

Konstantinopolis, hatta bizzat saray ve manastır atölyeleridir¹. Konstantinopolis'in yönetimde olduğu kadar sanatta da eyaletler üzerinde doğrudan denetimi vardır. Diğer taraftan eyaletler de sarayla ve Başkent manastırlarıyla kurulan ilişkiler yoluyla başkenti yakından takip etmeye çalışırlar. 11. yüzyıl gibi bölgeyle Başkent ilişkilerinin sıkı olduğu bir dönemde, Kapadokya duvar resimleri üzerinden bu etkileşimi izlemek mümkündür. Bizans eyaletleri, Başkent sanatını ne kadar yakından takip edebiliyorlardı, başkentle ilişkileri ne düzeydeydi sorularını cevaplamak uzun tartışmalar gerektirir. Bizans'ın doğu bölgelerinde askeri aristokrasinin iktidara gelecek kadar güç kazanmasıyla, yani İmparator Nikephoros Phokas'tan (963-969) itibaren, Kapadokya resimlerinde gerek kitabelerinden gerekse üslup değişiminden takip edilebilen yakınlaşmalar belirginleşmeye başlar. Çalışmadaki tarihi çerçeve oluşturma denemesinde, değişen sosyal ortam ve baniler, üslup ve ikonografi tartışmasına dayanak sağlayacak biçimde ele alınmıştır. Tezin ana tartışması sanat ortamı, baniler olmamakla birlikte, üslup ve ikonografi üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye katkıda bulunabileceği için Tarihçe'de, araştırmalardan edinilen kısıtlı bilgiler derlenerek sosyo-kültürel ortamla ilgili bilgi sunmayı amaçladık. Tarihçe bölümünde, bir tarih tezi kadar olmasa da, şimdiye kadar yapılan çalışmalarda kısa cümlelerle geçiştirilen ve yüzeysel kalan sosyo-kültürel ortam konusu üzerine gidilmeye çalışılmıştır.

Ancak tamamlayıcı olarak ele alınan tarihsel açılımla birlikte, bu çalışmanın malzemesini duvar resimleri oluşturur. Duvar resimlerinin büyük çoğunluğunda ustalar ve baniler hakkında yeterli bilgi olmaması, tespitlerde resimlerin esas alınmasını gerektirir. Üstelik yazılı belgelerin eksikliği duvar resimlerini, üslup ve ikonografi özellikleri ile tanımayı zorunlu kılar. Çalışmada, 11. yüzyılda üretildiği düşünülen resimler esas olarak, ikonografi ve üslup özelliklerine göre değerlendirilmiştir.

İkonografi için ise teoloji alanına girmek bir zorunluluktur. Çünkü Ortaçağ'da, bilim, felsefe, kültür ve en önemlisi sanat, teolojik düşünceye göre üretildiği için dönemin teolojisi ve paradoksları anlaşılmadan sanatsal değişimleri anlamak mümkün değildir.

¹ Konstantinopolis'in, özellikle resim ve el sanatları alanlarında, Bizans İmparatorluğu'nun sanat üretim merkezi olduğu sanat tarihçilerin genel olarak kabul ettiği bir görüştür ve çok sayıda yayında bahsedilir. Ancak Kapadokya ile Başkent ilişkisine değinen ve doğrudan bu görüşü dile getiren iki yayın için bkz. Epstein, 1979; Mouriki, 1995.

Bu nedenle incelenen sahneleri doğrudan ilgilendiren bazı dogmaları ve bunların bir Ortodoks için ne ifade ettiğini bilmek bir sanat tarihi değerlendirmesi için kaçınılmazdır. Dogmalarla ilgili teolojik polemikler hem yazılı kaynaklar hem de görsel tasvir üzerinden yürütülür. Bizans Sanatı, Bizans toplumunun her zaman gündeminde olan tartışmaları yansıtır, yani sanat eseri, Bizans'ın “gölgü tanığıdır”. İnsan eliyle yapılmış bir resim nasıl tanık olabilir, delil olarak sunulabilir diye günümüzün düz mantığıyla düşünmek bu soruyu cevapsız bırakır. Ortaçağ'da tasvirin, aynı günümüzde fotoğraf gibi, belgeleyici nitelikte olduğu kabul edilir. Bizans Sanatı'nda ikonalar, duvar resimleri, el sanatları aynen günümüzdeki bir fotoğraf gibi, tarihi bir gerçeklik olarak mağarada doğan veya çarımha ölen İsa'yı ve onun Kristolojik ve Soteriolojik özelliklerini belgeler. Belgelemenin doğru olması için uyulması gereken ikonografik kurallar vardır. Örneğin İsa'nın Doğumu'nda, Beytullahim Yıldızı, Meryem'in elini Bebek İsa'nın başına dokundurması; İsa'nın Çarımha Gerilişi'nde, İsa'nın kapalı gözleri, böğründen akan kan ve su doğru bir belgeleme için fotoğrafçının/ustanın objektifinden/fırçasından kaçmaması gereken ayrıntılardır. Bu ayrıntıların belgeleyici özelliği nedeniyle ikonografi bu kadar önemlidir. Bizans insanının algısında liturjik törenlerde veya vaazlarda sözler, hatta yazı bile çarpıtılabilir ama tasvir değiştirilemez. Üzerinde tasvir olan bir eserin, Ortaçağ'daki yerini anlamak açısından bugünle bir karşılaştırma yapacak olursak, günümüzde fotoğraf, sinema ve televizyon nasıl yaşamın merkezinde yer alıp gündem oluşturuyorsa, Ortaçağ'da da ikona, duvar veya kitap resmi benzer bir etki yaratmaktaydı. Ve yine aynen günümüzde olduğu gibi bu tasvirler, yazılı veya sözlü polemikleri görsel olarak destekler ya da tam tersine muhalefet eder nitelikteydi. Bu nedenle toplumsal algıyı, eseri yapan ve yaptırınların düşüncesini, ikonografıyı çözümleyebilmek için Bizans tarihi ve teolojisini bilmek zorunluluktur.

İkonografide üzerinde durulan diğer nokta beden dilidir. Beden dili, üslup ile ikonografinin kesiştiği bir noktada yer alır. Ancak bu çalışmada ele alınış biçimiyle ikonografinin alanına girer. Örneğin, “Kompozisyonun solunda yer alan Meryem Ana ayakta dörtte üç profilden görülür” cümlesinde Meryem'in yeri ve duruşuyla kompozisyon kurgusuna dair bir bilgi verilmiş olur, dolayısıyla üsluba girer. Ancak “Meryem Ana başını yukarı kaldırır, bir elini çenesinin altında koyup diğeriyle İsa'yı işaret ederken, İsa'ya doğru hafifçe eğilir” cümlesinde, figürün yere veya yukarı bakması, ellerini kendi yüzüne, çenesine veya yukarı doğru uzatması, dik durması veya

eğilmesi gibi ayrıntılar resim dilinde iki noktayı ifade eder: Biri figürlerin ne kadar “insanca” tepki verebildiği, diğeri figürler arasında iletişimin kurulup kurulmadığı. İkonoklast Dönem’den (726-843) sonra yazında, liturjide ve sıradan insanın algısında oluşan daha insan merkezli görme eğilimi, resme bu ikonografik ayrıntılardan sızar. Bu nedenle Bizans Sanatı’nda kendi içinde bir değişim çizgisi izleyen beden dili ve mimikler, ikonografik değerlendirme için önemli bir veri olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada üzerinde durulan diğerkonu üsluptur. Üslup ile ilgili çalışmaya başlarken Bizans Sanatı’yla üslup değerlendirmesi bakımından ilgilenen araştırmacıların yöntemleri, üslup özellikleri olarak neleri dikkate aldıkları incelenmiştir. Bizans resim sanatı bir figür sanatı olduğu için üslup değerlendirmesi, ağırlıklı olarak figür üzerinden yürütülür; figür oranları, anatomisi, hareketleri, figürlerin giysi ve kumaşları incelendikten sonra modelasyon (hacimleştirme), perspektif, mimari, manzara ve kompozisyona değinilir. Ancak az sayıda kimi araştırmacı, kompozisyon, renk, oran-orantı gibi bilinen üslup değerlendirme ölçütlerinin yanı sıra resim tekniğini de üslup değerlendirme ölçütü olarak ele almışlardır. Duvar sıvası, sıva ebatları, duvar resmi programının tasarlanması, eskiz çizimler, pigment maddeleri ile bağlayıcı maddelerin dönemlere göre değişen kullanımlarıyla ilgili gözlemler, Kapadokya duvar resminde, renk yelpazesinin genişlemesi, renk geçişleri, şeffaflık, ışık-gölge teknikleri, insan bedeninde dolgunluk, hacim, yüzde dramatik ifadenin artması gibi üslupsal değişimlere ışık tutar. Malzeme ve teknik, Bizans mimari değerlendirmesinde önemli olduğu kadar resim sanatında da önemlidir. Ancak malzeme ve teknik yöntemi önemli olduğu kadar birçok sorun barındırır. Her şeyden önce Bizans Sanatı alanında konuyla ilgili çalışma yapan araştırmacı sayısı çok azdır¹. Kapadokya Bölgesi için Restle ve Göreme Tokalı Kilisesi için Schwartzbaum dışında kimsenin çalışmadığı bir alandır². Belki de araştırmacıların bu konuya eğilmemesinin nedenlerinin başında, restorasyon, kimya ve

¹ Bizans Sanatı’nda duvar resmi teknikleri için bkz. Winfield 1968; Winfield ve Winfield 2003.

² Kapadokya duvar resmi teknikler için bkz. Restle 1967, Tokalı Kilisesi için bkz. Schwartzbaum 1986. Kapadokya Bölgesi’nde en son Niğde Andaval Konstantin ve Helena Kilisesi duvar resimlerinin laboratuvar analizleri 2008 yılında, restoratör Gülseren Dikilitaş tarafından yaptırılmıştır. Analizlerin sonuçları, Fatma Nalçacı’nın hazırlamakta olduğu Konstantin ve Helena Kilisesi duvar resimleri konulu tezde değerlendirilecektir.

sanat tarihi gibi üç farklı disiplinin işbirliğini zorunlu kılmasıdır. Ayrıca pahalı bir yöntem olan laboratuvar analizi çoğu zaman organik maddelerin tanımlanabilmesi için yetersizdir. Bu çalışmada laboratuvar analizine girilmemiştir. Ancak az sayıda yayından edinilen bilgiler değerlendirilerek, Kapadokya örnekleri üzerinden üslupla ilgili birkaç yeni söz söylenmeye çalışılmıştır

Değişimden kaçınarak, “taklit etmenin” esas olduğu bir sanat ortamında, resimleri üslup ve ikonografi özelliklerine dayanarak kesin ifadelerle değerlendirmek bilimsel açıdan yetersizdir ve her ne kadar nesnel olmaya özen gösterilse de, konunun doğası gereği, kişinin kendi bakış açısını yansıtır. Bu nedenle ileri sürülen tezler kesin bilgiler olmaktan çok varsayımlardır

Kapadokya Sanatı’nı değerlendirmek için temel araçlar olan ikonografi ve üslubun yanı sıra farklı açımları çalışmaya dahil ederken eksiksiz sonuçlara ulaştığımız gibi bir düşüncemiz bulunmamaktadır. Bazen konuların genişliğinden, bazen teknik eksikler nedeniyle istenilen sonuçlara ulaşamamıştır. Yine de farkındalık yaratması, ileride konuyla ilgili çalışacaklara yol açması için çalışmanın kapsamına dahil edilmesi uygun görülmüştür.

II. YÖNTEM

II. 1. TEZ ÇALIŞMASININ AŞAMALARI

Tez çalışmasına, Kapadokya Bölgesi ilgili kapsamlı bir kütüphane çalışmasıyla başlanmıştır. Ankara ve İstanbul kütüphanelerinde yayın taraması yapılmış, çalışma kapsamındaki kiliselerle ilgili bilgi sağlayacak yayınlara ulaşılmıştır.

17-21 Mayıs 2005 tarihlerinde, Başkent Üniversitesi'nde, "Interpretation of Figural Scenes in Medieval Eastern Church" başlıklı bir atölye çalışmasına katılmıştır. Atölye çalışmasında, teoloji profesörü Herman Goltz'a doğrudan soru sorma imkanı elde edilmiş, ayrıca, Ortaçağ resim sanatı ile ilgili çalışan diğer araştırmacılarla fikir alışverişinde bulunulmuştur.

27-28 Mayıs 2005 tarihlerinde, Kapadokya Bölgesi'nde tez için ilk arazi çalışması yapılmış, kiliselerin yerleri ve bugünkü durumlarının saptanması için fotoğraf çekimi yapılmıştır. 3-5 Mayıs 2007'de bölgeye tekrar gidilmiş yeni bilgiler doğrultusunda duvar resimlerin ayrıntılı fotoğraf çekimi yapılmıştır.

Yayın ve arazi çalışmalarından elde ettiğimiz bilgiler ve dokümanlarla katalog oluşturulmuştur.

2006 yılında, Londra, 21. Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu Katılım Bursu ve W.D.E. Coulson and Toni Cross Aegean Exchange Araştırma Bursu kazanılmıştır. 15.8.2006 ile 30.8.2006 tarihlerinde, Londra'da 15 günlük sürede sempozyumu takip etmenin yanı sıra sempozyum vesilesiyle açılan beş ayrı Bizans Sanatı sergisiyle eserleri yakından inceleme fırsatı bulunmuştur. British Library'de çalışılmış ve Baltimore John Hopkins University'den Prof. Henry Maguire'la tez ile ilgili görüşme yapılmıştır.

2006 yılında, farklı dönemlerden Bizans Sanat eserlerini yakından inceleme imkanı bulmak, bizi Kapadokya bölge çalışmasından çok, ele aldığımız sahnelerin, ilk örneklerden itibaren Bizans Sanatı'nda ortaya çıkışı, gelişimi, önemi ve özellikle Orta Bizans Dönemi'ndeki durumunu incelemeye yöneltmiştir. Bizans Sanatı'nın bütünü kavramaya yönelik çalışma, Kapadokya duvar resimleri hakkında daha fazla yorum yapabilme imkanı sağlamıştır.

15.9.2006 ve 15.10.2006 tarihleri arasında, otuz gün Yunanistan'da çalışma yapılmış; bir aylık süre, yirmi gün kütüphane ve on gün arazi çalışması olarak değerlendirilmiştir.

Atina, Küçük Asya Araştırmaları Merkezi, Hellen Milli Araştırma Enstitüsü, BIAA Blegen ve ağırlıklı olarak AAI Gennadios Kütüphanesi'nde çalışılmış; Atina, Selanik ve Kastoria olmak üzere üç yerleşim ve çevresi ziyaret edilmiştir.

Sempozyuma katılım ve araştırma bursu yeni araştırmacılar tanımak, son dönem yayınlarını takip etmek bakımından son derece yararlı olmuştur. Ayrıca, Türkiye kütüphanelerinde ulaşamadığımız bazı eski ve yeni yayınlara da ulaşma imkanı sağlamıştır.

2006 yılında, farklı dönemlerden Bizans Sanat eserlerini yakından inceleme imkanı bulmak, bizi Kapadokya bölge çalışmasından çok, ele aldığımız sahnelerin, ilk örneklerden itibaren Bizans Sanatı'nda ortaya çıkışı, gelişimi, önemi ve özellikle Orta Bizans Dönemi'ndeki durumunu incelemeye yöneltmiştir. Bizans Sanatı'nın bütününe kavramaya yönelik çalışma, Kapadokya duvar resimleri hakkında daha fazla yorum yapabilme imkanı sağlamıştır.

25-28 Haziran 2007'de I. Uluslararası Sevgi Gönül Bizans Araştırmaları Sempozyumu'nda, tez çalışmasının bir parçası olarak sunulan bildiride, duvar resminde üslup değerlendirmesinde az bilinen bir yöntem olan resimde teknik gelişmeler ve üsluba yansımaları Kapadokya örnekleri üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır ¹.

Çalışmanın son döneminde, 15-17 Nisan 2009'da son bir arazi çalışması gerçekleştirilmiş, elde edilen veriler ve bilgiler doğrultusunda katalog tamamlama ve değerlendirmeye ayrılmıştır

¹ COŞKUNER, B. "Wall-Painting Methods of Byzantine Art: Examples from Cappadocia", *Sevgi Gönül Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu*, İstanbul, Haziran, 2007 (baskıda)

II.2. TEZ YAZIM YÖNTEMİ

Tez çalışması sekiz bölüm ve altı ekten oluşmaktadır.

İlk iki bölüm Giriş ve Yöntem’de, çalışmanın konusu, amacı, kapsamı, çalışma safhaları ve yazma yöntemi anlatılmıştır. Çalışmada üzerinde durulan konular, yapmak istediklerimiz, eksik kalanlar bu bölümde paylaşılmıştır.

Üçüncü bölümde, Geç Makedonya – Erken Komnenos Dönemleri’ne denk gelen, 11. yüzyılda, Bizans İmparatorluğu’nun siyasi, askeri, coğrafi, dini durumu ve kültür-sanat ortamı ele alınmıştır. İncelediğimiz dönemi anlatmak için önce Bizans İmparatorluğu’ndaki genel durumdan ve sonra Kapadokya Bölgesi’nin siyasi ve coğrafi tarihi anlatılmıştır.

Tezde, tarihçe kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır. Bunun nedenleri arasında, Bizans İmparatorluğu’ndaki, siyasi, sosyal, kültürel ve sanatsal değişimlerin Kapadokya’ya nasıl etkilediğini anlayabilmek ve ele aldığımız kiliselerle ilişkilendirebilmektir. Bir diğer neden, incelenen kiliseler ve resimlerin yanı sıra 11. yüzyılda Kapadokya’da sosyal ve kültür-sanat ortamını ayrıntılı biçimde ele almak ve kaynak eksikliği nedeniyle az bilinen bu yüzyılda bölgenin durumunu biraz daha netleştirebilmektir. Sanatla ilgili değerlendirmeyi kısmen de olsa bölgenin sosyo-kültürel ortamıyla örtüştürebilmektir. Son neden ise değerlendirme bölümünde, Kapadokya duvar resimleri ile Bizans Sanatı karşılaştırmalarında yararlanılan, duvar resmi, minyatürlü elyazması, ikona, fildişi, maden, altın-mine eserleri tanıtmaktır.

Dördüncü bölümde, İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin birbirleriyle olan teolojik ilişkisi ve bu ilişkinin Bizans Sanatı’nda resim programı ve ikonografiye yansımalarından bahsedilmiştir.

Beşinci bölümün ana başlığı İkonografi’dir. Bu bölümden itibaren her başlık önce İsa’nın Doğumu, sonra İsa’nın Çarmıha Gerilişi sırasıyla ele alınmıştır.

İkonografi’de önce sırayla ele alınan iki sahnenin yazılı ve görsel kaynakları, sahnenin belli başlı episod, figür ve ikonografik öğelerinden oluşan ara başlıklarla verilmiştir. Bu ara başlıklarda, önce kaynaklara göre sahnelerin zaman ve mekanıyla ilgili ipuçları sunulduktan sonra, episod, figür ve öğeler sahneye dahil oldukları döneme göre

sıralanarak, kaynaklarda geçtikleri yerler belirtilmiş, en çok etkilendiği düşünülen kaynaktan alıntı yapılmıştır.

Beşinci bölümün bir sonraki alt başlığında sahnenin metin resim ilişkisi ele alınır. Bir önceki Kaynak bölümündeki verilere dayanarak, Bizans ve Kapadokya Sanatı'nda kaynaklara göre metin- resim ilişkisi değerlendirilmiştir. Kaynak bakımından Bizans Sanatı ile Kapadokya sahnelerinin ortak ve farklı yönleri ortaya konmuştur.

Beşinci bölümün bir sonraki alt başlığında, Bizans Sanatı'nda ele alınan iki sahnenin ikonografileri incelenmiştir. İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin ikonografik değişimini kavrayabilmek için bu iki sahnenin kökenleri araştırılmıştır. Sahnelerin, Bizans Dönemi'nde ortaya çıkışları, ikonografik gelişimi incelenmiş ve gelişimin hangi aşamasında hangi ikonografik öğelerin sahneye girdiği Bizans Sanatı örnekleriyle anlatılmıştır.

Kapadokya Bölgesi duvar resimlerinde incelenen iki sahnenin ikonografisi, ilk örneklerinden itibaren, 11. yüzyılda tez kapsamına giren on iki kilisenin resimleriyle karşılaştırılarak tartışılmıştır. Böylece, Kapadokya'da, bölge içinde, 11. yüzyılda, sahnelerin ikonografisi ayırt edici veya dönem saptamaya yönelik bir değişiklik gösteriyor mu sorusu cevaplandırılmıştır.

Altıncı bölümün başlığı Üslup'tur ve üç alt başlığa ayrılır. İlk alt başlıkta 11. yüzyılda Bizans Sanatı'nda görülen üslup özellikleri yalnız duvar resimleri üzerinden anlatılmış; ardından, ikinci alt başlıkta Kapadokya duvar resimlerinde üslup özellikleri incelenmiştir. Kapadokya duvar resimlerinde üsluba dayalı bir kronoloji oluşturmanın zorluğu ve ele alınan on iki kilise için Arkaik Grup Dönemi'nden (850-950) Geç Dönem'e kadar değişik tarihler önerilmesi nedenlerine dayanarak, bu bölümde, erken veya geç gibi dönemlere ayırmadan, doğrudan ele alınan kiliselerle ilgili üslup özellikleri karşılaştırmalı biçimde tartışılmıştır.

Üslup'un üçüncü başlığı Bizans Sanatı'nda Duvar Resmi Teknikler ve Üsluba Etkileri'dir. Bizans Sanatı'nın resim teknikleri, Kapadokya ve özellikle 11. yüzyıl duvar resimlerinden örneklerle anlatılmıştır. Bu yeni yaklaşımla şüphesiz daha geniş kapsamlı bir üslup değerlendirmesine gidilecektir. Ancak değerlendirmenin tarihlendirme çalışması açısından kesin sonuçlar vereceği düşünülmemelidir. Bununla birlikte bölgede kullanılan malzeme ve teknikle ilgili daha fazla bilgi sağlanabilirse resimlerin

tarihlendirilmesinde *terminus ante quem* ve *terminus post quem* sağlanabilir. Örneğin Yeni Tokalı Kilise'nin hakim rengi olan mavi için kullanılan lapis lazuli, 10.yüzyıldan sonra Bizans'a getirilmeye başladığı için resimler 10.yüzyıl öncesine tarihlenemez.

Yedinci bölüm olan değerlendirme dört başlıkta ele alınmıştır. Birinci başlıkta bölgenin 11. yüzyıl tarihi; ikinci başlıkta Bizans Sanatı ve Kapadokya Bölgesi, 11. yüzyıl duvar resimlerinde İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin ikonografisi; üçüncü başlıkta üslup bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiş; Bizans ile Kapadokya sanatındaki paralel değişimler ve Kapadokya'nın ayırıcı özellikler belirtilmeye çalışılmıştır. Son olarak çalışma kapsamında ele alınan on iki kilisenin, bölge içindeki yerini ve dönemini saptamak değerlendirme amacımızı oluşturmaktadır. Değerlendirme için ikinci amacımız, kilisesinin resimlerini, anıtsal resim, elyazması ve küçük el sanatı eserleriyle karşılaştırarak, Başkent ve eyalet sanatı arasındaki etkileşime göz atmak, Kapadokya Sanatı'nda üretken bir dönem olan 11. yüzyılda bölgenin değişimlerden ne derece etkilendiğini irdelemektir.

Sekizinci bölüm olan Sonuç'ta, 11. yüzyılda Kapadokya ve ele alınan kiliselerle ilgili genel bir değerlendirme sunulmuştur

Çalışmanın sonunda Kaynakça ve sekiz ek yer almaktadır.

Ek.1 Kataloğ'da çalışmada ele alınan on iki kilisesinin kataloğu yer almaktadır. Bu bölümün ilk alt başlığı olan "tanıtım"da, izlenen yöntem, katalog çalışmasının içeriği anlatılmıştır. Kiliselerin adı, yeri, varsa kitabesi verildikten sonra kiliselerle ilgili yayınların listesi oluşturulmuştur. Araştırmacıların kiliseleri ilişkilendirdikleri tarihler liste halinde verildikten sonra kiliselerin plan tipleri, resim programı verilmiştir. İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin fotoğraf ve çizimleri alt alta yerleştirilmiştir. İs tabakası veya sıva tabakasındaki tahribat nedeniyle kötü durumda olan sahnelerin çizimleri yapılamamış, ancak bir fikir vermesi için fotoğrafları konmuştur. Restorasyon yapıldığı için iyi durumda olan, fotoğraf kalitesi yüksek sahnelerin yalnız fotoğrafları konmuştur. Son olarak fotoğrafta veya çizimde algılanamayan ayrıntıları da verebilmek, belgelemeyi tamamlamak üzere sahnelerin tasvirleri yapılmıştır ve sahnede kullanılan renkler ayrı bir başlıkta verilmiştir.

Ek.2.Tez Çalışmasında İncelenen On İki Kilisede İsa'nın Doğumu Sahnelerinin İkonografik Öğeleri Tablosu,

Ek.3.Tez Çalışmasında İncelenen On İki Kilisede İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografik Öğeleri Tablosu'dur

Ek.4.Çalışmada geçen, teolojik, terminolojik kelimelerin açıklandığı Sözlük'tür

Ek.5.Kapadokya Bölgesi'nde Orta Bizans Dönemine (843-1204) Tarihlendirilen Kiliseler Listesi

Ek.6.Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla Tarihlendirilen Kiliseler Listesi

Ek.7.Kapadokya Bölgesi'nde Bani Tasvirli Kiliseler Listesi

Ek.8.Kapadokya Bölgesi'nde Kitabeli Kiliseler Listesi'dir.

Tezde Yunanca ve Latince kelimelerin Türkçe transkripsiyonları kullanılmış, kişi ve yer isimleri, orijinal yazımlarından yola çıkarak Türkçeleştirilmiştir. Yunanca harfler Türkçe okunuşlarına göre yazılmıştır. Örneğin “Θ, θ” harfi yerine “th”; “Φ, φ” harfi yerine “f”; “Χ, χ” harfi yerine “kh”; “Ψ, ψ” harfi yerine “ps”; “Υ, υ” harfi yerine “y” kullanılmıştır.

Çalışmada geçen kişi, yer ve sahne adlarının bir bütünlük göstermesi için üç kaynak temel alınmıştır: Tarihi kişiler ve yerler için Ostrogorsky'nin Bizans Devleti Tarihi (1991), sahne adları için “Lexicon der Christlichen Ikonographie” (1994), sahnelerde geçen kişi ve yer adları için Kitab-ı Mukkades.

III. TARİHÇE

III.1. 11. YÜZYILDA BİZANS İMPARATORLUĞU

11. yüzyılın başlarında, II.Basileos'un (976-1025) iktidarıyla Bizans İmparatorluğu en güçlü dönemlerinden birini yaşamıştır. Ardılları, bu barış ve zenginlik döneminin keyfini çıkarırken elli altı yıl gibi kısa bir sürede imparatorluğun gücünü tüketmişlerdir. I.Aleksios (1081-1118) gibi askeri ve politik bakımdan başarılı bir imparatorun tahtı ele geçirmesiyle gerileme durdurulabilmiş, ancak, Bizans'ı yüzyıllardır ayakta tutan idari, sosyal, askeri, ekonomi gibi temel kurumlar çözülmeye başlamıştır. Sonraki yüzyıllarda sonuçları somut bir biçimde ortaya çıkacak olan bu değişimleri anlamak için bu çalışmanın asıl konusu olan Kapadokya Bölgesi'ni incelemeye önce 11. yüzyılda, Bizans İmparatorluğu'nun genel durumuna ve bu değişimlerin neler olduğuna bakmak gerekir. İleriki bölümlerde Kapadokya Bölgesi'nin değişimlerden hem nasıl etkilendiği hem de değişime nasıl katkıda bulunduğu açıklanmaya çalışılmıştır.

11. yüzyılda askeri, siyasi, ekonomik alanlarda gerileme yaşanırken, kültür-sanat ve entelektüel alanlarda tam tersi bir canlılık görülür. Tabii bu canlılık kısmen 10. yüzyılda başlayan "Makedonyalılar Rönesansı"nın uzantısıdır. Ancak belki de daha önemli nedeni, sarayda yönetimi, iyi eğitilmiş bürokratlar ve entelektüellerin ele almasıdır. 11. yüzyılda bir sınıf olarak ortaya çıkan bürokratlar askeri meseleleri ikinci plana atıp kültüre önem verirler. Bu yüzyılda imparatorluğu çok yıpratmış iktidar mücadelelerinde başlıca iki ana grup, bürokratlar ile askerlerdir. Bir de bu iki grubun liderlerini destekleyen ve her biri kendi başına bir tehlike oluşturan güçlü aileler vardır ki asker kanadında, Kapadokyalı aileler önemli bir yer tutar. Kapadokyalı soylu asker ailelerden gelen komutanların imparatorluğa kadar yükselmeleri, 10. yüzyılda, Kapadokya Ermenilerinden, I.Romanos Lakapenos'la (920-944) başlar, VII.Mikhail Dukas'la (1071-1078) birlikte altı komutan imparatorluğa yükselir. Alyattes, Skepides, Maleinos, Boilas gibi aristokrat ailelerin hepsinden bir imparator çıkmasa da diğerleri de imparatora başkaldıracak, isyan edecek güçtedirler (Vryonis 1971: 25). Ailelerin gücü, vergi gelirleri, geniş araziler ve belki hepsinden önemlisi ordularının büyüklüğünden gelir. Özellikle Bizans'ın doğu sınırında yerleşik olan aileler, imparatorluk topraklarının savunulmasında çok önemli oldukları gibi, imparatorla bir çıkar çatışmasına girdikleri zaman büyük tehlike oluştururlar (Vryonis 1971: 72; Cheynet 2003: 100). Aşağıda

ayrıntılı biçimde anlatıldığı gibi II.Basileios 996 tarihli ünlü *novella*'sında özellikle Kapadokyalı Maleinos'lara ve kendisine defalarca isyan eden Phokas'lara karşı tedbirler alır (Holmes 2003: 46, 52-57). Aristokrat aileler Başkent için zaman zaman sorun olsa da bu aileler sayesinde, Kapadokya'da, 10. ve 11. yüzyıllarda, gönençli ve eser bakımından üretken bir dönem geçirilir.

Bizans İmparatorluğu ve Kapadokya'daki, bütün bu siyasi ve sosyal gelişmeler ve sanat tarihi bakımından yeni görüşler bu tezin asıl konusu olan, 11. yüzyıl Kapadokyası'nda kilise sayısının çokluğunu, ayrıca, duvar resimlerinin teknik ve üslup kalitesini açıklamak için önemlidir. İleriki bölümlerde Kapadokya örnekleriyle açıklanmaya çalışıldığı gibi, 11. yüzyılda, saray dışından farklı çevrelerden kişilerin de sanat hamisi olması ve bani sayısının artmasıyla Bizans eserlerindeki kitabelerde ve tasvirlerde daha çok bani ismi ve figürü yer almaya başlar. Bu değişime paralel olarak da kişisel istekler, zevkler resim programını ve tema seçimini etkiler (Sinkevic 2000: 33-81).

III. 1.1. 11. Yüzyılda Bizans İmparatorluğunda Sosyal ve Siyasal Durum

11. yüzyılda Makedonya (867-1059) ile Komnenos Hanedanlıkları (1081- 1118) hüküm sürer. Ancak arada Dukas ailesi (1059-78), Diogenes ailesinden IV.Romanos (1068-1071) ve Botaneiotes ailesinden III.Nikephoros'un (1078-1081) kısa süren iktidarları, Komnenosların sağlam iktidarı kurulmadan önce bir geçiş dönemi gibidir. Yüzyılın başında, kırk dokuz yıl süren iktidar dönemiyle II.Basileios (976-1025) ve sonunda otuz yedi yıllık iktidar dönemiyle I.Aleksios Komnenos (1081-1118), imparatorluğun başarılı dönemler geçirmelerini sağlamışlardır. Ancak bu iki istikrarlı dönem arasında, tahtın on üç kez el değiştirmesi imparatorluğun ekonomisini ve siyasi gücünü sarsmıştır. Herrin, Orta Bizans ve özellikle 11. yüzyılı incelediği kitabında, 11. yüzyılı, 7.yüzyılda olduğu gibi, Bizans tarihinde bir kriz dönemi kabul eder (2007: 223). Kriz, imparatorluğun farklı eyaletlerinde yaşayan, Botaneiotes, Skleros, Phokas, Diogenes, Dalassenos, Dukas, Monomakhos, Komnenos gibi aileler arasındaki iktidar mücadeleleri, eyaletlerdeki askeri gücün zayıflaması, sosyal yapının çözülmesi ve dolayısıyla, ekonomik sorunlardan kaynaklanır¹. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Bizans sarayı, askeri konularla ilgilenmeyen ama kültür ve sanata önem veren bürokrat entelektüellerce yönetilmektedir (Herrin 2007: 224).

Makedonyalılar Hanedanı, soylu bir Kapadokyalı aileden gelen Komutan I.Nikephoros Phokas (963-969) ve yine Kapadokyalı soylu bir aileden gelen Ermeni Komutan Ioannes Tzimiskes'le (969-976) kesintiye uğrasa da II.Basileios ile kontrol tekrar Makedonyalılara geçer. Makedonyalılar Hanedanı'ndan olmasalar da diğer iki asker imparatorun başarılarının ardından yine asker kökenli olan II.Basileios döneminde, imparatorluk gücü doruğa ulaşır (Baldwin 1969: 180; Ostrogorsky 1981: 276). II.Basileios'un hükümdarlığının ilk on üç yılı iç savaşlarla geçer. Askeri aristokrat ailelerin hepsi Anadoluludur ama özellikle de imparatora başkaldıranlar Kapadokyalılardır. Sırasıyla, Kaisereia'lı Bardas Skleros, Kaisereia'lı Bardas Phokas, imparatorun amcası ve naibi, Hadım Basileios iktidarı ele geçirmek isteyen güçlü rakiplerdir (Cheynet 2003: 94-101; Holmes 2003: 46-46, 52-57; Ostrogorsky 1981:277). II.Basileios Kapadokyalı komutanların isyanlarını bastırırken bir anlamda askeri

¹ Bizans İmparatorluğu'nda Anadolulu asker kökenli ailelerin kimler oldukları, ne zaman ve nerede ortaya çıktıkları gibi ayrıntılı bilgiler için bkz. Vryonis, 1959.

aristokraziyle mücadele etmiş olur. İsyanlardan sonra da imparatorluğu süresince hukuki ve ekonomik önlemlerle bu mücadeleyi sürdürür. Örneğin, II.Basileios, Suriye seferinden dönerken, Kapadokyalı bir diğer önemli aile Maleinos'ların zenginliğini, geniş arazilerini ve askerlerinin çokluğunu görür ve bir süre sonra Maleinos'ların mallarına el konulur. II.Basileios, 996 tarihli *novella*'sında Kapadokyalı Phokas ve Maleinos ailelerini, gerektiğinden fazla güçlenen eyalet aristokrazisinin önde gelen temsilcileri olarak belirtir ve güçlerini sınırlamak üzere bir dizi önlem alır (Ostrogorsky 1971: 8; Ostrogorsky 1981: 284; Laiou 2002: 19; Holmes 2003: 56-59). Ancak, tehlikenin II.Basileios'un son yıllarına kadar devam ettiği bilinir, örneğin, 1022'de Nikephoros Phokas ve Nikephoros Ksiphias, Kapadokya'da tekrar isyan çıkarırlar (Cheynet 2003; 21-27; Holmes 2003: 65;)

İç savaşların azalmasıyla 986'da, II.Basileios, on altı yıl (1002-1018) süren Balkan seferlerinin ilkinde çıkar. Aralıklarla süren bu uzun mücadele, 1014'de, Bulgarların kesin yenilgisiyle sonuçlanır. Esir alınan 15.000 Bulgar'ın gözlerine mil çekildiği için, II.Basileios, Bulgaroktonos (Bulgar Kasabı) olarak tanınır (Baldwin 1969: 181; Ostrogorsky 1981: 287). Balkan Yarımadası, Slavların yerleşmelerinden sonra ilk defa bütünüyle Bizans egemenliğine girer; İmparatorluk sınırları, batıda tekrar Tuna ve Adriyatik Denizi'ne ulaşır (Ostrogorsky 1981: 288, 291). II.Basileios'un kızkardeşi Anna ile Kiev Prensi Vladimir'in evlenmesiyle, Bizans ile Rusya arasında ilk kez hanedanlık bağı oluşur. Böylece, II.Basileios, 11. yüzyılın önemli güçlerinden Rusya'yı Bizans tarafına çekmiş olur (Freely ve Çakmak 2004: 158)

Bu arada doğuda, Halep-Antakya taraflarında Fatımi tehlikesi artınca imparator 995 yılında bölgeye gelir. Suriye ile eski sınırı güven altına aldıktan sonra kuzeyde Armenia (Ermenistan) ve Iberia'ya (Gürcistan) yönelir ancak bölgenin kesin olarak Bizans egemenliğine girmesi, Balkanlar'da güvenliğin sağlanmasından sonra gerçekleşir. II.Basileios, son yıllarında, Kafkaslarla ilgilenir, 1021 yılında başlayan seferler sonucunda Armenia'nın Vaspurakan Krallığı (Van çevresi), Ani Krallığı ve Iberia imparatorluk topraklarına katılır. II.Basileios bu son seferin ardından, 1025 yılında, hastalanarak ölür. II.Basileios öldüğünde, kuzeydoğuda Kafkaslar'dan, batıda, Adriyatik Denizi'ne; güneydoğuda Fırat'tan, Balkanlar'da Tuna Nehri'ne kadar uzanan bir imparatorluk bırakır (Baldwin 1969: 180-189; Ostrogorsky 1981: 291).

II.Basileios devrini takip eden yıllar Orta Bizans devlet sisteminin çözülüş dönemidir (Baldwin 1969: 193; Ostrogorsky 1981: 296). II.Basileios'un bastırıldığı isyanlarla birlikte, ekonomik ve hukuksal tedbirlerle de eyaletlerdeki askeri aristokrasinin gücü zayıflar ve iktidar Başkent'in sivil aristokrasisinin eline geçer. Artık Başkent'in sivil aristokrasisi ile Anadolu'nun askeri aristokrasisi arasında bitmeyen bir iktidar mücadelesi başlamıştır (Angold 1995: 18). II.Basileios ile I.Aleksios Komnenos arasındaki elli altı yıllık dönem, arada kısa süreli kesintilerle, Başkent aristokratlarının egemenlik dönemidir. Bu yeni dönemde, II.Basileios'un imparatorluğun sınırları içinde ve dışında sağladığı barış ortamı ve hazinenin dolu olması sayesinde, kültür-sanat bakımından son derece üretken bir dönem yaşanırken, diğer yandan askeri güç ve devlet düzeni bakımından gerileme başlar (Ostrogorsky 1971:7 ; Ostrogorsky 1981: 293, 297; Laiou 2002: 19).

II.Basileios hiç evlenmemiştir, bu nedenle, ölümünden sonra tahta, kardeşi VII.Konstantinos geçer (1025-1028). Ancak tek başına tahta çıktığında 65 yaşında olan imparator yalnız üç yıl hüküm sürer. VIII.Konstantinos'un erkek çocuğu olmadığı için ölümünden sonra uzun yıllar yönetim, VIII.Konstantinos'un ortanca kızı Zoe, kızkardeşi Theodora, Zoe'nin evlendiği kişiler ve evlatlığı arasında sürekli el değiştirir: Zoe'nin ilk kocası, Konstantinopolis *eparkhos*'udur. Daha sonra, yine saray çevresinden, ikinci kocası, III.Romanos Argyros (1028-1033); IV.Mikhail Paphlagonian (1034-1041) ve evlatlığı V.Mikhail Kalaphates (1041-142) tahta çıkarlar. 1042 yılında, evlatlığı tarafından Zoe'nin zorla manastıra kapatılması sonucu, V.Mikhail'e karşı çıkan isyandan sonra Zoe ve kızkardeşi Theodora'nın, üç aylık ortak hükümdarlık dönemi (1042), Zoe'nin üçüncü evliliğiyle son bulur. 1042'de, Zoe'nin son kocası, IX.Konstantinos Monomakhos (1042-1055) taç giyer (Baldwin 1969: 193; Ostrogorsky 1981: 298-303; Laiou 2002: 19). IX. Konstantinos, 1055 yılında ölünce, Theodora ikinci kez, tek başına tahta oturur (1055-1056). Theodora, 75 yaşında, on sekiz ay süren son hükümdarlık döneminde imparatorluğu tek başına yönetir. Theodora 189 yıl süren Makedonyalılar Hanedanı'nın son üyesidir ve tacını bırakacak bir varisi olmadığı için hastalığının ilerlemesi nedeniyle, halefi olarak Mikhail Bringas'ı imparator seçer. VI.Mikhail 1057 yılında, bir yıl, hüküm sürdükten sonra, ordu, Başkomutan Isaakios Komnenos'u (1057-1059) iktidara getirir. Isaakios, 1081'de I.Aleksios Komnenos ile kesin iktidar olan Komnenoslar Hanedanı'nın ilk temsilcisidir ancak Isaakios'un üç yıl

gibi kısa bir zamanın sonunda hastalıktan ölmesi üzerine ordu, bu sefer, X.Konstantinos Dukas'ı (1059-1067) imparator olarak seçer. Komnenoslar, Anadolu askeri aristokrasisinin, Dukaslar ise Başkent'in sivil aristokrasisinin temsilcileridirler. Aslında Başkomutan Isaakios'la tekrar askeri aristokrasi başa geçmiş olur ve kısa sürede bile İsaakios bir asker olarak bazı başarılar elde etmiştir (Baldwin 1969:194; Ostrogorsky 1981: 313, 316).X. Konstantinos'un 1067'de rahatsızlanarak ölmesinin ardından karısı Eudokia autokrator ve oğulları Mikhail müşterek imparator olarak tahta geçerler (1067). Eudokia ile evlenerek taç giyen Kapadokyalı General Romanos Diogenes, IV.Romanos olarak imparator olur (1068-1071). IV.Romanos'un ilk işi, Anadolu'da egemenlikleri giderek güçlenen Selçuklulara karşı sefer başlatmaktır. Ancak imparator, 1071'de, Malazgirt'te, Selçuklu Sultanı Alparslan'a yenilir. Malazgirt anlaşmasına göre imparatorluğun güneydoğu eyaletleri Selçuklulara bırakılacak ve büyük miktarda tazminat ödenecektir. Yenilgi haberinin Konstantinopolis'e ulaşmasının ardından İmparatoriçe Eudokia sürgüne gönderilir ve oğlu VII.Mikhail Dukas tek başına imparator ilan edilir (1071-1078). Aslında 1071 yenilgisi, II.Basileios'un ölümünden beri süregelen bir dizi olumsuz gelişmenin sonucudur. Bunların en önemlisi ise politik istikrarsızlıktır. Tahtın sık sık el değiştirmesine iç savaşlar ve ayaklanmalar da eklenince askeri başarısızlıklar da giderek artar. Aynı yıl Normanlar, güney İtalya'da son Bizans toprağı Bari limanını ele geçirirler (Vryonis 1971: 70; Ostrogorsky 1981: 318, 320; Herrin 2007: 221). 1078'de Anatholikon themasının strategosu III.Nikephoros Botaneiates'in tahta el koymasıyla (1078-1051), İmparator VII.Mikhail, Studios Manastırı'na sığınır ve ömrünün geri kalan on iki yılını keşiş olarak geçirir. III.Nikephoros tahta çıktığında yetmiş sekiz yaşındadır. Yeni imparator, Dukas ailesiyle meşru bir bağ kurmak, güç sağlamak için VII.Mikhail'in eski eşi Alania'lı Maria ile evlenir. Ancak, III.Nikephoros, Maria ve VII.Mikhail'in oğlu Konstantinos'u halefi olarak seçmeyi reddeder. Bunun üzerine Maria, Komnenoslar'la işbirliği yaparak komutan I.Aleksios Komnenos'un (1081-1118) tahta çıkmasına yardımcı olur. Böylece, amcası Isaakios Komnenos'un (1057-1059) kısa süren hükümdarlığından yirmi iki yıl sonra, İmparator I.Aleksios'la birlikte, yüz yıl boyunca Bizans İmparatorluğu'nu yönetecek olan yeni bir hanedan, Komnenoslar, başa geçmiş olur (Ostrogorsky 1981: 322-323; Laiou 2002: 20).

II.Basileios'dan sonra I.Aleksios'a kadar, yani Makedonya Hanedanı'nın son döneminde, imparatorlukta yönetim ve ordu zayıflamış, imparatorluk hazinesi boşalmış, paranın değeri düşmüş ve büyük topraklar kaybedilmiştir. Bizans tarihinde ilk defa aynı anda üç cephede birden savaşmak zorunda kalınmıştır: Kuzeybatı'da Bulgar ve Rusların yerini Peçenekler; Doğu'da Arapların yerini, Selçuklu Türkleri ve Batı'da İtalyanların yerini Normanlar almışlardır. Peçenekler, Selçuklular ve Normanlar Bizans'ın karşısına ilk defa bu yüzyılda çıkan yeni güçlerdir (Baldwin 1969: 181; Ostrogorsky 1981: 309). Artık Bizans'ın esas egemenlik alanı olan Anadolu'da güç dengeleri Selçuklulardan yana değişmiş, İtalya'da son Bizans toprağı elden çıkmış, Balkanlarda da Bizans nüfuzu büyük ölçüde gerilemiştir. Cephelerin artmasına karşın savaş giderleri, aynı yardım ve insan gücünü sağlayan *thema* sisteminin çökmeye başlaması da aynı yıllara rastlar. Tabii ordunun gerilemesi de başka alanlardaki bir dizi değişimin sonucudur. Bunların başında, mali ve askeri sistemin temelini oluşturan yönetim sistemindeki değişim gelir. 11. yüzyılda, sivil aristokrasiyi temsil eden imparatorlar, askeri aristokrasinin nüfuzunu zayıflatmak için orduyu küçültür ve devlete yeni gelir kaynakları sağlamak için asker köylülere vergi zorunluluğı getirir. *Stratiotes*'lerin (toprağına bağlı asker), bedelini ödeme karşılığında, zorunlu askerlik hizmetleri kaldırılır. Böylece *thema*'lar ordularını kaybetmiş, hatta *thema* kelimesi bile 11. yüzyıl sonlarında unutulmaya başlamıştır. Yokolmakta olan idari sistemin yerine, Bizans feodal sistemi olarak da nitelenen "*pronoia*" gelir. *Pronoia* sistemi ise askeri hizmet karşılığında devlet arazisinin gelirlerinin hibe edilmesidir. Ancak imparator hibeyi sadece kişinin yaşamı süresince bağışlar, yani hibe, miras bırakılmaz ve devlet tarafından feshedilebilme ve geri alınabilmesi koşulları vardır. 11. yüzyıl sonunda, I.Aleksios döneminde ortaya çıkan yeni sistem, I.Manuel döneminde yaygınlaşır (Ostrogorsky 1971: 11). *Pronoia*'nın 7.yüzyıldan beri uygulanan *thema* sisteminin asker-köylü düzeninden temel farkı, *pronoia* sahibinin köylülerden vergi toplaması, kira alması ve karşılığında hiçbir vergi ödememesidir. Bu sistemin, I.Manuel'den itibaren açığı çıkan tehlikesi ise aristokrat sınıfın memnuniyetine dayanmasıdır. Nitekim, başlarda başarılı biçimde sürdürülmesine karşın daha sonra aristokratların bölgelerdeki güçleri artıkça Konstantinopolis ile sürtüşmelere ve merkezi iktidarın zayıflamasına neden olmuş ve *thema* sisteminin temelini oluşturan özgür köylüler, *pronoarios*'ların bir çeşit kölesi durumuna gelmişlerdir (Laiou 2002: 23). Aynı yıllarda, büyük toprak sahiplerini güçlendiren diğer

gelişme ise *kharistikarion* uygulamasıdır. *Kharistike* imparatorun manastır ve ona bağlı emlakların yönetimini kilise dışından kişilere bağışlamasıdır. Aslında, 5. yüzyıldan beri *kharistike* bilinmektedir, ancak İkonoklast Dönem’de (726-843) uygulanmamıştır ve 10. yüzyılda, İmparator I.Nikephoros Phokas’ın (963-969) manastır arazilerini denetleme, daha fazla genişlemelerini önleme çalışmalarında tekrar ön plana çıkmıştır. 11. yüzyıl ortalarında, manastırların zenginliği, imparator mülkleriyle yarışacak boyutlara varınca manastırların zenginleşmesinin önüne geçmek için I.Aleksios bu geleneği tekrar canlandırır. *Kharistike* de *pronoia* gibi, imparatorun yakın çevresine ve sivil bürokratlara yalnız yaşamı boyunca bağışlanır ve uzun vadede toprak aristokrasisini güçlendirirken, imparatorluk gelirlerinin de akışını keser (Vryonis 1959: 160; Baldwin 1969: 205; Angold 1995: 63-68).

Thema sisteminin ortadan kalkması eyaletlerde, devlet düzeninin çökmesi, ayrıca, kendi askerlerini yetiştiremeyen eyaletler için yabancı, paralı askerlerden oluşan ordu sistemine geçilmesine neden olur. 11. yüzyıl başında paralı askerlere ihtiyaç duyulması, Bizans ordu sisteminin çözülmeye başladığının göstergelerinden biridir. Bizans ordusunda, Türk paralı askerlerinin yaygın biçimde kullanılması IV.Romanos Diogenes’in, Malazgirt Savaşı’nda (1071) yenildikten sonraki iç savaş döneminde, Ioannes Dukas’a karşı Türk paralı askerlerinden yardım almasıyla başlar (Necipoglu 1999-2000: 65). Paralı askerlik ise imparatorluğun karşılayamayacağı kadar çok nakit para ihtiyacını doğurur. Bizans ordusunda ilk olarak 7.yüzyılda *thema* sisteminin kurulmasından önce, kısa bir süre kullanılan paralı askerlere, 11. yüzyılda bir kez daha ihtiyaç duyulur. IX.Konstantinos (1042-1055), Peçeneklere karşı savaşmak için paralı askerleri orduya dahil eder ve bu sefer, paralı askerler, Bizans ordusunun vazgeçilmez bir parçası olur. Örneğin, Malazgirt Savaşı’nda, Bizans ordusunun büyük çoğunluğu, Rus, Türk, Alan, İngiliz, Norman, Germen, Peçenek ve Bulgar askerlerden meydana gelir (Charanis 1975: 18). 11. yüzyılda, ilk olarak IX.Konstantinos paralı askerlerin ödemelerini yapabilmek için vergileri artırmanın yanı sıra *nomisma*’ya (altın sikke) muadil olarak 24 karat altından daha düşük değerinde *tetarteron*’u dolaşıma sokmuştur. Aslında, *nomisma*’nın değerinin düşürülmesi yine 11. yüzyılda, ilk olarak VII.Konstantinos (1025-1028) ve IV.Mikhail (1034-1041) dönemlerinde, *nomisma*’ya düşük değerli madenler karıştırılmasıyla başlanmıştır. I.Konstantinos’tan (324-337) beri, yedi yüzyıl boyunca değeri düşmeyen paranın, içindeki altın oranının düşürülmesi,

devalüasyon, I.Akesios dönemine kadar sürmüştür, 1080'lere gelindiğinde *nomisma*'nın altın oranı %10'lardadır. Aleksios'un imparatorluğunun ilk on yılında (1081-1091) paranın değeri düşmeye devam eder, 1092 yılındaki para reformundan sonra kaliteli altın *hyperpyron* ve iki yeni para; *trakhy* ve *trikephalon* basılır. Komnenoslar dönemi boyunca bu paralar kullanılmaya devam eder (Bellinger ve Grierson 1992: 11). Özellikle, 1071 yenilgisinden sonra askeri ve ekonomik sorunlar iyice artmış ve Arap dinarı, Avrupa'nın gümüş penileri Bizans parasına tercih edilir duruma gelmiştir. Ancak ilginç olan, hiçbir dönem kaynağında belirtilmeyen devalüasyonun, içerde ve dışarıda, imparatorluğun otoritesini zayıflattığının farkına varılmamış olmasıdır (Herrin 2007: 223).

11. yüzyılda yaşanan iktidar sorunları, I.Aleksios'un tahta el koymasıyla sona erer. I.Aleksios, iki rakip aileyi, Komnenoslar ve Dukasları evlilik bağıyla birleştirerek iktidar mücadelelerine son verir. I.Aleksios bir yandan başarılar kazanırken, diğer yandan önceki yılların kayıplarını giderme çabasıdadır. Normanlar, Peçenekler ve Selçuklulara karşı savaşırken, bir yandan da devalüasyonu önlemeye çalışır. İmparatorluk ünvanlarında reform yapılması (Aleksiad 1996:103-104); devletin merkezi gücünün artması gibi gelişmelerden başka gerçekleştirilen manastır reformu dönemin en önemli gelişmeleri arasındadır (Angold 2000: 64-69; Thomas ve Constantinides 2002: 650-651)¹.

¹ Reform hareketi manastırların idari ve mali özerkliğini sağlamak amacıyla başlatılır. Çünkü, 11. yüzyılın başlarında yayınlanan *kharistikarion* manastırların bağımsızlığına tehdit oluşturur. Bu Reform'la, manastırlar, imparatorluk ve patrikhanenin denetiminden kurtulmaya çalışırlar. 1092 yılındaki Blakhernai Synodu'nda imparatorluk hükümeti-kilise hiyerarşisi ile yenilikçiler uzlaşmaya varır. Patrik III. Nikholaos Grammatikos'un öncülüğünde *kharistike* değiştirilir. Aleksios Komnenos'un *novella*'sı, patriğin manastırlar üzerindeki mutlak yetkisini, denetimini öngörür. Yenilikçi bir yaklaşım sergileyen manastır kurucuları patriğin kuruşlarını ziyaret etmesine veya denetlemesine karşı çıkarlar. Örneğin, Kosmosoteria Manstırı'nda içinde çıkan bir karmaşayı düzeltmek için bile olsa patriğin manastıra girmesi yasaklanmıştır. Patrik III.Nikholaos Grammatikos ölümüne kadar (1111) yenilikçilere destek olur. Kendi yetkilerini liturjik törenlerle (anaphora) ve manastır başrahiplerini kutsamayla sınırlandırır (Angold 2002: 64-69; Thomas ve Constantinides 2002: 607-619).

11. yüzyıl, İtalyan şehir devletlerinin güç kazandığı ve Balkanlarda, Konstantinopolis'ten bağımsız kimliklerin ön plana çıktığı yüzyıldır. Ancak hepsinden öte Anadolu'da Bizans egemenliğine son verecek olan Türklerin yayılma dönemidir (Herrin 2007: 230-231). Çünkü 1020'lerden itibaren Türkmen topluluklar bölgeye sızmaya başlamış ve yerleşik olan Bizanslı toplulukların Batı'ya göç etmesini sağlamış; bazen tüm bir kasaba, piskoposlar, toprak sahipleri Batı eyaletlere yerleşmişlerdir. Doğu'dan Batı'ya akan bu hareketin sonucu, Anadolu'da kayıplar artarken, Balkan ve Yunanistan eyaletlerinde önemli gelişmeler yaşanır. Haçlıların yardımlarına karşın Türk yayılmacılığının önüne geçilememesi, 1176'da, Myriokephalon Savaşı'ndaki yenilgiyle son şeklini alır (Laiou 2002: 20; Herrin 2007: 241).

I.Aleksios, siyasi başarılarının yanı sıra bazen de yabancı devletlerle işbirliği sağlamak için büyük imtiyazlar verir. Venediklilere, Normanlara karşı denizlerde yardım alma sözüyle sağladığı ticari imtiyazlar, zamanla, Bizans'ın Akdeniz deniz ticaretindeki egemenliği tamamen kaybetmesinin ana nedenlerindedir (Herrin 2007: 236). I.Aleksios'un Türklere karşı Haçlılardan yardım istemesi de Bizans'ın büyük topraklar kaybetmesine neden olmuştur. Bazı tarihçilere göre Bizans'ta feodalleşmenin başladığı, Bizans'ın evrensellik iddiasından vazgeçip, orta ölçekli bir Ortaçağ imparatorluğuna geçiş dönemidir (Herrin 2007: 231).

11. yüzyılın en önemli dini olayı ise Roma Piskoposluğu ile Konstantinopolis Patrikhanesi'nin, 1054 yılında, birbirinden ayrılmasıdır. Aslında bu ayrılığın uzun bir geçmişi vardır; Bizans'ın Batı'yla olan dini ilişkileri her zaman gergin olmuştur, çünkü Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren Roma, Konstantinopolis Patrikhanesi'nden bağımsız konumunu ve hatta üstünlüğünü korumaya çalışmıştır. Aslında, Roma'nın, bu iddia için sağlam bir dayanağı da vardır: Aziz Petrus'un kurduğu ilk piskoposluk olduğu için Roma kendini, Konstantinopolis dahil, diğer piskoposlukların üzerinde kabul eder (Rubenstein 2004: 145). Buna karşılık Konstantinopolis ise apostolik oluşunu Aziz Andreas'ın şehri ziyaret etmesine dayandırır. Ancak sonradan kurgulanan bu varsayım, 4.yüzyılda başkent olduktan sonra şehrin, imparatorluk üzerinde, dini ve siyasi önemini artırmak için benimsenmiştir. Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden beri süregelen çekişme, 9. yüzyılda, Frank Krallığı'nın himayesi altındaki Roma Piskoposluğu'yla,

Konstantinopolis Patrikhanesi arasındaki evrensellik mücadelesi, bu yüzyılın en önemli dini olayıdır. Roma’da papa, hiyerarşi sıralamasında, beş bölge patriğinin üstünde kabul edilir (Rubenstein 2004: 142)¹. Artık, İtalya’nın büyük bir bölümü Bizans’ın elinden çıkmıştır ve Roma Frankların müttefikidir. Ortodoks dünyasında gerçek otorite Konstantinopolis patriğinin elindedir. 860’larda Papa I. Nikolaos ile Patrik Photios arasındaki polemik bu ayrılığı keskinleştirir. Photios’un papalığın onayı olmadan patrik ilan edilmesi ve teslisle ilgili teolojik, dogmatik ve liturjik konularda ayrılıklar (Kutsal Ruh’un özü, Katoliklerin sabbat orucu ve mayasız ekmek kullanması, papazların evlenme yasağı) ancak hepsinden öte, özünde otorite mücadelesi Ortodoks Doğu’yla, Katolik Batı’nın kesin kopuşuna giden yolun kilometre taşlarıdır (Rodley 1997: 132-134).

Ortodoks dünyasının beş önemli patrikhanesinden, İskenderiye, Antakya ve Kudüs’ün, Müslüman egemenliğinde bulunduğu 11. yüzyılda, Roma ile Konstantinopolis arasındaki çatışma kopma noktasına varır (Haldon 2007: 159). Doğu ile Batı Roma Kiliseleri arasında kültürel zıtlıklardan dolayı yüzyıllardır artmış olan gerginlik, 1054 yılında tam bir kopmaya varmıştır: İmparatoriçe Eudokia zamanında, Papa IX. Leo’nun elçisi Kardinal Humbert ve Patrik Mikhail Kerullarios’un karşılıklı aforozlarıyla iki Kilise’nin günümüze dek süregelen ayrılma süreci resmen başlamış olur. Bu olay ve diğer üç Doğu Patrikhanesi’nin, Müslüman egemenliğine girmeleri Bizans Patrikhanesi’nin gücünün azalması gibi görünse de Patrikhane, genişlemesini sürdürmüş, önce, 860’larda Bulgarların, sonra 980’lerde Rusların Ortodoksluğu seçmeleriyle egemenlik alanı Doğu’dan Batı’ya kaymıştır (Ostrogorsky 1981: 310 – 311; Haldon 2007: 116).

III.1.2. 11. Yüzyılda Bizans İmparatorluğunda Kültür ve Sanat

Yukarıda ayrıntılı bir biçimde ele alındığı gibi, 11. yüzyılın başında ve sonunda imparatorluğu iki güçlü asker imparator yönetir. Arada geçen sürede ise çok sayıda imparator ve imparatoriçe tahta çıkmakla birlikte imparatorluğu asıl yönetenler, Psellos gibi, sarayda görev yapan entelektüel bürokratlardır. İmparatorluğun gücünü zayıflatan

¹ Bizans İmparatorluğu’nun beş Ortodoks Patrikhanesi: Konstantinopolis, Roma, İskenderiye, Antakya ve Kudüs (Rubenstein 2004:142).

asker-bürokrat mücadeleleriyle geçen yüzyılda, askerlerin iktidarda olduğu zamanlarda, askeri ve siyasi başarılar kazanılır; bürokratların iktidarda olduğu zamanlarda ise kültür-sanat etkinlikleri artar. Bu yüzyıl edebiyat, mimari, elsanatları bakımından üretken bir dönemdir. Aynı zamanda, önemli sosyal dönüşümlerin de yaşandığı 11. yüzyılda, sanatsal açıdan 10. yüzyıldan büyük kopuşlar görülmez, daha çok 10. yüzyıldaki malzeme, üslup ve ikonografi geliştirilerek kullanılmaya devam eder. Örneğin, mimaride yine en çok kapalı Yunan haçı plan tipi; anıtsal resimde, liturjik resim programı kullanılagelir, küçük elsanatları eserlerini ise 10. yüzyıl örneklerinden ayırmak zordur.

11. yüzyılın sosyal değişimini yansıtan en önemli göstergelerden biri dildeki değişimdir. Bu dönem halkın çok da iyi bilmediği Attik Yunanca'dan, halkın konuştuğu dile daha yakın olan Demotik Yunanca'ya geçiş evresidir (Herrin 2007: 227). Günümüzde iyi bilinen Bizans din dışı edebiyat örneği olan *Digenis Akritas* destanı söylence olarak önceki yüzyıllara kadar uzansa da yazıya geçmesi, 11. yüzyıl ortalarıdır ve Demotik Yunanca'yla yazılmıştır. *Digenis Akritas* dönemin sosyo-kültürel ortamını yansıtması bakımından da ayrıca önemlidir çünkü Orta Bizans Dönemi'nde Anadolu'da İslam ve Hıristiyan kültürlerinin karşılaşmasını anlatır (Jeffrey ve Jeffrey 1986: 514-516). Anna Komnena'nın yazdığı Aleksiad ise aynı yüzyılda daha çok saray çevresinde kullanılan Attik Yunanca'dır. Aleksiad, Türklerin Anadolu'yu fetihlerinin kalıcı olmaya başladığı, Haçlılar nedeniyle Batı'yla ilişkilerin şekil değiştirdiği bir dönemde kaleme alınır. Dini yazında ise *Akathistos Hymnos* gibi kilise liturjisinin başta gelen eserleri, İsa'nın yaşamında Meryem'in önemini vurgular. *Akathistos Hymnos*'un kökeni 7.yüzyıla kadar gitmekle birlikte bu yüzyılda önem kazanır. Bir başka dini eser, İsa'nın Çilesi (*Christos Paschon*), son haliyle, 11. veya 12.yüzyıla tarihlendirilmekle birlikte Nazianslı Gregorios'un, 4.yüzyılda yazdığı da düşünülür. Bu eser, İsa'nın Çilesi'ni ve özellikle çarmıha gerilme sürecini ayrıntılı anlatan liturjik bir dramadır (Vassilaki 2005: 96)¹.

II.Basileios'un (976-1025) yaşamı seferlerde geçmiş, zamanında imparatorluk Orta Bizans Dönemi'nin en geniş sınırlarına ulaşmıştır. Ancak bir sanat hamisi olarak II.Basileios'un önemli bir etkinliği yoktur (Ostrogorsky 1981: 303).

¹ İsa'nın Çilesi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sticca, 1974

II.Basileios ile I.Aleksios arasındaki dönemde (1025-1081), kültür sanat yaşamını anlatırken, imparatorların etkinlikleri kadar, Başkent'in sivil aristokrasisi veya saray bürokratlarından bahsetmek gerekir. Ioannes Mauropos, Konstantinos Leukhides, Mikahil Psellos, Ioannes Ksiphilinos, Ioannes Italos'un başını çektiği entelektüel bürokratlar, sanat ortamını oluşturan, düşünce hayatına yön veren kişilerdir. Aslında, Bizans'ı, I.Aleksios'a kadar elli yıl kadar, sık sık değişen on üç imparator ve imparatoriçe değil, bu entelektüel bürokratlar yönetir. Ve bu dönemde ortaya çıkan "hümanist" düşünceler, Bizans'ın son dönemine kadar gelişerek devam eder (Vryonis 1959: 163; Ostrogorsky 1981: 303-304).

Balkanlar'daki sorunlara ve Türklerin Doğu Anadolu'dan Bizans'a doğru akınlar yapmaya başlamasına rağmen, 1050'lerin sonlarına kadar görece bir barış dönemidir ve bu dönemde imparatorlukta entelektüel etkinlikler yoğundur. Bir yandan içeride isyanlar, sınırlarda savaşlar sürerken, diğer yandan II.Basileios'tan sonra oluşmaya başlayan şehirli aristokratlar, Konstantinopolis'i yeniden bir kültür ve sanat merkezi haline getirmeye çalışırlar. Bu amaç için atılan önemli bir adım, 1045 yılında, IX.Konstantinos Monomakhos'un, Kostantinopolis'te üniversiteyi yeniden açmasıdır. Dönemin önde gelen bilim ve siyaset adamları da üniversitenin kuruluşunda görev alırlar; felsefe bölümünün başına Mikhail Psellos, hukuk bölümünün başına Ioannes Ksiphilinos getirilir (Browning 1975: 8; Herrin 2007: 225, 228).

11. yüzyılın kültürel canlılığına katkı sağlayan kişilerden en önemlisi, Psellos, hatip, yazar, filozof, tarihçi ve devlet adamı olarak elli yıl kadar sarayda çeşitli mevkilerde görev yapar. Ostrogorsky, Psellos'un ilk büyük "hümanist" olduğunu söyler (1981: 303). Psellos'un kültür hayatına belki de en önemli katkısı Antik, özellikle de Platonik felsefeyi yeniden canlandırmasıdır. Psellos, Platonik felsefe ile Ortodoks dogmaları sentez yapmaya çalışmıştır. Hatta bu yüzden ileri yaşlarında gözden düşmüş, kiliseye karşı kendini savunmak zorunda kalmıştır. Ancak, geri adım atmamış ve ünlü savunma mektubuna "Platon benim" diye başlamıştır (Browning 1975: 11). Platon felsefesini benimseyen diğer önemli isim Ioannes Italos da kilise tarafından sapkınlıkla suçlanır. Italos'un kaleme aldığı "İsa'nın İki Doğası Üzerine" çalışması, 1082'de Ermenilerin Monofizit yaklaşımını desteklemekle yargılanır¹. Psellos ve Italos'un düşüncelerindeki

¹ İsa'nın İki Doğası Üzerine'yle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Lucas, 1981.

temel nokta, İsa'nın insan doğasının vurgulanmasıdır ve kariyerlerinin sonlarında gözden düşseler de savundukları düşünceler Bizans'ta kabul görmüş, dini yazında, liturjide ve sanatta etkili olmuştur. Bu fikirler, İkonoklast Dönem'in, 843'te bitmesinden itibaren gelişmeye başlayan, manastırlarda olgunlaşan ve ifadesini İsa'nın Çilesi'nde bulan yeni bir yaklaşımı sergiler. İsa'nın Çilesi teması özellikle dönemin kilise liturjisinden doğrudan etkilenmiştir. Örneğin, 11. yüzyıl Evergetis Manastırı typikonundan, İsa'nın Çilesi Haftası'nda anma törenlerine yeni servisler eklendiği anlaşılır. Kutsal Cuma liturjisinde, İsa çarmıhta geriliyken olanları anmak için yapılan okumalara, Çarmıhtan İndiriliş, *Threnos*¹, Mezara Gömülüş da eklenir (Sinkevic 2000: 58). Liturjide önem kazanan bu servislerin resim programına yeni sahneler olarak girmesinin yanı sıra Bizans Sanatı'na yeni giren "Acıların Adamı" "Günlerin En Eskisi", *Threnos* gibi ikonografik tipler de değişimi sergiler (Angold 1995: 71)². Bu yüzyılda üretilen yazılı ve görsel eserlerde başta İsa ve Meryem Ana olmak üzere kutsal kişilerin insani tarafları üzerinde durulur. İsa'nın insan doğasını anlatan İsa'nın Çilesi sahneleri resim programlarında tercih edilir. Sahneler resmedilirken de konunun insani yönünü sergileyen ikonografik öğeler vurgulanır (Martin 1955: 189, dipnot 110; Sinkevic 2000: 49-51)³.

11. ve 12.yüzyıllarda, gerek mimari ve anıtsal resim sanatı gerekse fildişi, altın-mine, minyatür gibi küçük elsanatları Erken Makedonya Dönemi (867 - 976) örnekleriyle yakından ilişkilidir. Bu nedenle, sanat tarihçiler, Orta Bizans Dönemi'ni (843 -1204), ana hatlarıyla, kendi içinde bütünlük gösteren bir sanat dönemi kabul ederler (Rodley 1997:195; Piatnitsky 2000: 40).

11. yüzyıldan günümüze gelebilen sivil mimari örnekleri yok denecek kadar azdır. Bu yüzyılda Büyük Saray daha çok idari işler ve törenler için kullanılmış, kara surlarıyla Haliç arasındaki Blakhernai bölgesinde, kalıntıları günümüze gelebilen yeni saray

¹ *Threnos*, Yunanca, yas tutmak demektir. Sonraki yüzyıllarda, Rönesans Sanatı'nda "*Pietta*" olarak bilinir.

² Platonik felsefenin, Bizans Sanatı'nı nasıl etkilediği ve dönemim değişen sanat anlayışıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Michelis, 1952; Weitzmann, 1961; Browning, 1975; Belting, 1980-81.

³ Sanat eserlerinde ikonografik unsurlarla İsa'nın insani yönünün vurgulanması için bkz. Bölüm IV.

imparatorluk konutu olarak tercih edilmiştir. Yüzyılın sonunda ise I.Aleksios'un Blakhernai Sarayı'na eklemeler yaptığı bilinmektedir (Janin 1964:125; Van der Vin 1980: 284; Aleksiad 1996: 71).

11. yüzyılda, kapalı Yunan haçı planı, kilise mimarisinde en sık kullanılan tiptir. 10. yüzyılda yaygınlaşan, imparatorluk ailesi ve aristokratların yaptırdıkları manastırları, aynı zamanda, gömü mekanı olarak kullanmaları geleneği, 11. yüzyılda artarak devam eder. Günümüze gelemeyen yapılardan bazıları: III.Romanos'un (1028-1034) yaptırdığı Theotokos Peribleptos Manastırı kapalı Yunan haçı planlıdır ve aynı zamanda Romanos'un mezar yapısıdır. Yapı III. Nikephoros Botaneiotos (1078-1081) döneminde restore edilir (Mango 1972: 217-218). IX.Konstatinos (1042-1054), Aya Sofya ile Topkapı arasında, deniz kıyısına yakın bir yerde olduğu bilinen Mangana bölgesinde, Aziz Georgios Kilisesi'ni yaptırır (Rodley 1996: 341). Günümüze gelemeyen bu kiliseyi, Psellos ayrıntılı bir biçimde anlatır. Psellos'un anlatımına göre kilise, daire planlıdır ve Aya Sofya'yla yarışacak büyüklüktedir ve Konstantinos, metresi Sklereina'yla birlikte kiliseye gömülmüştür (Psellos 1992: 153-155). IV. Mikhail, Iustinianos'un, Kosmidion'da (Eyüp) Aziz Kosmas ve Damianos adına yaptırdığı kiliseyi genişletip güzelleştirerek Anargyroi Manastırı'nı kurar. Mikhail kendisi de Kutsal Anargyroi Kilisesi'ne gömülür (Janin 1953: 296; Psellos 1992: 59).

11. yüzyılın sonunda, I.Aleksios döneminde (1081-1118) ise imparatorun askeri ve siyasi başarılarına karşın yaptırdığı yapı ve eser sayısı azdır (Rodley 1996: 339). Ancak, Aleksios'un çevresindeki güçlü imparatorluk kadınlarının yapım etkinlikleriyle birlikte aktif bir dönemdir. I.Aleksios ve ailesi yeni tür bir dindarlığın öncülüğünü yaparlar. Anna Komnena, saraya taşındıkları zaman, sarayın adeta bir manastıra dönüştüğünden bahseder. Zaten, Komnenoslar, çok sayıda kadın ve erkek manastırının kurucusudur. Tabii manastırlarla yakın ilişkiler sadece dindarlık nedeniyle değildir. Bizans tarihinde sıklıkla görüldüğü gibi, manastır kurumları, yöneticilerin toplum üzerinde etkisini artırmak için kullandıkları bir araçtır ve Komnenoslar bunu etkin bir biçimde kullanmıştır. Manastırlarla sıkı ilişkileri nedeniyle, Komnenoslar da manastırlarda değişen fikirlerle paralel olarak İsa'nın insanı yönüne, insanoğlunu kurtarmak için katlandığı aşağılanmalara önem verirler (Angold 1995: 69, 71).

Konstantinopolis'te, I.Aleksios'un kendisinin baniliğini yaptığı bilinen iki yapı inşa edilmiştir¹. Blakhernai Sarayı'na yapılan eklemeler ve Orphanotropos'un (Yetimler Yurdu) ikisi de sivil yapılardır (Aleksiad 1996: 71, 503-505; Rodley 1996: 350-352). Her iki yapım etkinliğinde de önceden var olan yapılara eklemeler yapılmakla birlikte, bu eklemelerin neler olduğu tam olarak bilinmemektedir (Janin 1964: 125, 567- 569; Van der Vin 1980: 284; Magdalino ve Nelson 1982: 170). I.Aleksios'un eşinin annesi Maria Doukaina, 1077 ila 1081 yılları arasında Khora Manastırı (Kariye Camii) İsa Kilisesi'ni temelden onartır. Aleksios'un annesi Anna Dallasena'nın İsa Pantepoptes Kilisesi'nin (Eski İmaret Camii) banisidir (1087 öncesi). Günümüze gelebilen bu kilisede, Anna Dallasena; I.Aleksios'un kendisi ise eşinin inşa ettirdiği İsa Philanthropos Manastırı'nda gömülmüştür. Plan açısından geleneği sürdüren 11. yüzyıl kiliselerinin cepheleri; gizli tuğla tekniği, kademeli kemer, dalgalı saçak, niş ve rozet gibi unsurlarla giderek daha fazla hareketlilik kazanır.

Konstantinopolis dışında, 11. yüzyıla tarihlendirilen çok sayıda yapı vardır. Özellikle günümüze gelebilen eserler, Yunanistan ve Ortodoksluğu yeni kabul eden Bulgar ve Rus topraklarındadır (Herrin 2007: 241; Laiou 2002: 20). Yunanistan'da, Panaghia ton Khalkeon (1028), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Khios Nea Moni (1050'ler) ve Daphni (1100 civarı) kiliseleri ve Bulgar Başpiskoposluk Kilisesi Ohri Aya Sofyası (1040-45) ve Rus Başpiskoposluk Kilisesi Kiev Aya Sofyası (1042-45), 11. yüzyıl yapılarından yalnız birkaçıdır.

Bizans Sanatı'nda üslup değişimleri hanedanlık dönemleriyle paralel ilerlediği için resim sanatında, 11. yüzyılın başlarında Makedonyalılar Sanatı'nın etkileri sürerken,

1 Konstantinopolis dışında, Patmos Adası'nda 1088 yılında, Khrystodoulos tarafından kurulan İncilci Yahya Manastırı'nın arazisini I.Aleksios bağışlar. Ancak dönem kaynakları ve mimari veriler yapının inşasında Başkent'in bir etkisi olmadığına işaret eder (Sevcenko 1991, III: 1597; Angold 1995: 267-276, 360-372). Ayrıca, I. Aleksios'un annesi Anna Dalassena'nın İncilci Yahya Manastırı'nın banisi olduğu belirtilir (Thomas ve Constantinides 2002: dipnot 49). Kıbrıs, Nikosia'da, 1100 yılında kurulan Kykko Manastırı'nda bulunan Kykko Meryemi ikonası İmparator Aleksios'un kuruluş hediyesidir. Manastırın rahiplerinden olan İşaya, Aleksios'un kızını ölümcül bir hastalıktan kurtardığı için İncilci Lukas'ın kendi elleriyle yaptığına inanılan bu ikonayı hediye eder. Bugün halen manastırda korunan ikona, "bakılamayacak kadar kutsal" olduğu için 15.yüzyılda üzeri gümüş bir levha ile kapatılır (Stylianou 1964: 42-43).

yüzyılın sonunda Erken Komnenoslar sanatının kendine has özellikleri ortaya çıkar (Weitzmann 1966:3; Mouriki 1980: 97). 11. yüzyılın sonları, Bizans İmparatorluğu'nda, hanedanlığın, Makedonyalılardan (867-1081), Komnenoslara (1081-1185) geçtiği dönemdir. Bu yüzyılın başı ile sonunda üretilen eserler arasındaki üslup farkı, üretim merkezi olan Başkent'in ve başkentli ustaların çalıştığı eyalet eserlerinde açıkça izlenebilir.

Bizans İmparatorluğu'nun, sadece yönetim değil, sanat üretim merkezi de olan Konstantinopolis'te, 11. yüzyıl anıtsal resim sanatını yalnız Aya Sofya güney galeride bulunan, İmparatoriçe Zoe ve İmparator IX.Konstantinos Monomakhos paneli (1042-1055) temsil etmektedir. Bundan başka eyaletlerde, Panaghia ton Khalkeon (1028), Ohri (1040-45), Kiev (1042-45) Aya Sofyaları ve Nikaia Koimesis Kilisesi (1065-67), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Khios Nea Moni (1050'ler) ve Daphni (1100 civarı) kiliseleri resimlerinin doğrudan veya dolaylı olarak başkenti temsil ettikleri düşünülür. Anıtsal resimde üslup değişimi ve karşılaştırmalar da daha çok tarihleri ve Başkent bağlantıları bilinen bu az sayıda kilisenin resimleri üzerinden yürütülür (Mouriki 1995: 444-472; Maguire 1998:123-150).

Özellikle, Bizans anıtsal resim sanatının önemli ve iyi korunmuş eserlerinden Yunanistan'daki Phokis Hosios Loukas, Khios Nea Moni ve Daphni kiliselerinin resimleri aynı yüzyılın başı, ortası ve sonundaki değişimi ortaya koymasından dolayı yol göstericidir. 11. yüzyılda iki üslup eğilimi vardır: Selanik Panaghia ton Khalkeon (1028), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Kiev Aya Sofyası'nın (1042-45) çizgisel-hiyerarşik ve Khios Nea Moni, Aya Sofya güney galeride bulunan, İmparatoriçe Zoe ve İmparator Konstantinos Monomakhos mozaik panosu (1042-1055), Nikaia (1065-67, günümüze gelmemiştir) Aya Sofya mozaiklerinde görülen resimsel üslup. Yüzyılın başında, çizgisel ifadecilik, çizgiler ön plandadır; ortalarında, resimsel ifadecilik, modelasyon, tonlar ön plandadır; sonlarında ise ikisinin dengeli bir sentezi oluşur.

Bizans Sanatı'nda fildişi, steatit, rölyef, maden, altı-mine, ikona, dokuma, minyatürlü yazmalar gibi elsanatları gerek biçim, teknik gerekse üslup bakımından her zaman değişime daha kapalıdır. 11.ve 12.yüzyıl elsanatı eserleri de Erken Makedonya dönemi örnekleriyle benzerlik gösterir ve tarih olarak sıklıkla erken dönem örnekleriyle karıştırılırlar.

11. ve 12. yüzyıllarda fildişi eserlerin üretiminin devam etmesinin yanı sıra fildişine benzeyen, ancak daha ucuz bir malzeme olan steatit malzeme de yaygınlaşmaya başlar. Çeşitli Avrupa ülkelerine dağılmış panel, diptikon ve triptikon kanatları gibi parçalardan oluşan Romanos Grubu, 11. yüzyılın en bilinen fildişi eserleridir. Romanos Grubu'na ismini veren parça, Paris Bibliothèque Nationale'de, İsa'nın IV.Romanos ve eşi Eudokia'yı başlarına dokunarak kutsadığı fildişi bir paneldir. Üzerindeki yazıtta imparator ve imparatoriçenin isimlerini taşımasına karşın, uzun süre, üslup benzerliği nedeniyle, 945'te, II.Romanos ve kardeşi Eudokia olabileceği tartışılmıştır. Romanos Grubu ile karşılaştırılarak tarihlendirilen, Paris, Musée du Louvre'da, Harbaville triptikonu; Paris, Bibliothèque Nationale'de, Çarmıh sahneli iki triptikon; Florence, Museo Nazionale del Bargello'da Rosette kutusu, zarif, uzun figürleri, kaliteli işçiliğiyle birbirine yakın üsluptadırlar. Londra, Victoria and Albert Museum'da, üzerinde Meryem Ana'nın tasvir edildiği steatit madalyonun yazıtında III.Nikephoros Botaneiotos'un (1078-1081) adının geçmesi kesin tarihli bir rölyef olması bakımından önemlidir (Kalavrezou - Maxeiner 1977: 310).

Bu yüzyılda, kilise duvarları, çeşme süslemesi için kullanılan dikdörtgen zemin üzerinde, tek figürlü mermer kabartmalar çoğalır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde, Meryem ve Çocuk İsa, Orans Meryem veya giysilerinden bir imparatora ait olduğu düşünülen rölyefler, bilinen örnekler olmakla birlikte, Selanik, Atina, Güney İtalya gibi imparatorluğun pek çok yerinde yaygın biçimde bulunur (Rodley 1997: 213).

Maden eserlerin tarihlendirmeleri, üzerindeki bani figürleri ve yazıtlar nedeniyle daha kesindir. Bunlardan en bilinenleri arasında, Budapeşte, Magyar Nemzeti Müzeum'da, İmparatoriçe Zoe, kızkardeşi Theodora ve İmparator IX. Konstantinos ve dans eden kadın figürleri, Aziz Petrus ve Paulos'un tasvir edildiği *diadem*, tarihi verilere göre 1042 ila 1050 arasına tarihlendirilir. *Diadem*'in üzerindeki tasvirlerin öneminin yanı sıra dans eden kadınlar ve *pseudo*-kufi bezeme, saray atölyelerinde üretilen bir Bizans eserinde, İslami etkiyi yansıtması bakımından ilginçtir. Konstantinopolis'ten evlilik hediyesi olarak gönderildiği düşünülen bir başka parça, Gürcistan Tiflis Müzesi'nde bulunan Khakhoulı triptiğidir. Triptiğin kendisi 12.yüzyıla tarihlendirilir ancak üzerindeki altınmine parçalardan birinde, VII.Mikhail Dukas ve eşi Gürcü Prensesi Maria'nın tasvirleri ve isimleri işlenmiştir (Javakhishvili ve Abramishvili 1986: 165-175). Budapeşte, Magyar Nemzeti Müzeum'da, diğer *diadem*, VII.Mikhail Dukas'ın Macar Kralı

I.Geza'ya gönderdiği diplomatik bir hediyedir (Kelleher 1951). Bizans, maden ve altın-mine tekniğinin önemli eserlerden biri olan Pala d'Oro'nun parçalarından bazıları 11. yüzyıl sonlarına tarihlendirilmektedir. Bugün Venedik, Procuratoria di San Marco'da bulunan Pala d'Oro *antependium*'u çok sayıda parçadan oluştuğu için oldukça karmaşık bir tarihçesi ve resim programı vardır. Pala d'Oro 1105'te, Doge Ordelaaffo Falier tarafından, Konstantinopolis'ten sipariş edilmiş, 1209 yılında da Doge Piertro Ziani (1205-1229) ve San Marco Kilisesi'nin maliyesinden sorumlu olan Angelo Falier tarafından yenilenmiştir. 1345 yılında, Doge Andrea Dandolo (1343-1354) döneminde yeni eklemeler yapılmıştır. Şeritlerle bölümlere ayrılan *antependiumun* üzerinde, diakonlar, İncil yazaları, melekler ve serafimler ile boş taht tasvirleri, Aziz Markos'un yaşamına ait sahneler ile İncil sahneleri yer almaktadır. Bu tasvirlerin tarihlendirilmeleri 12 ila 14.yüzyıllar arasında değişmekle birlikte, Doge, Meryem ve Eirene tasvirlerini 11. yüzyıl sonuna, ayrıca, 1345 yılında yapılan çerçeve üzerinde yer alan madalyonlardan üçü, 11. yüzyıla tarihlenmektedir (Frazer 1982: 278).

Bu yüzyılın tanınmış eserlerinden bir diğeri, Bizans'tan günümüze gelebilen az sayıda ipekli dokumalardan bir örnektir. Bamberg, Diozesan Museum'da, Bamberg Piskoposu Gunther'in mozolesinde ipek bir duvar halısı bulunur. At üzerinde muzaffer bir imparator tasviri bulunan halı, ikonografisi ve Piskopos Gunther'in 1065'de Konstantinopolis'i ziyaret etmiş olması nedeniyle X. Konstantinos Dukas'ın hediyesi olduğu sanılmaktadır (Rodley 1997: 241).

Tarihlendirilmesi zor olan bir başka grup da ikonlardır. Sina Dağı Azize Katharina Manastırı koleksiyonunda, üsluba göre, 11. ve 12.yüzyıllara tarihlendiği düşünülen çok sayıda ikona vardır. İkonalarda Yortu sahneleri ve Deesis sıklıkla tasvir edilir (Weitzmann 1966).

Minyatür yazıyla ilişkili olduğundan Bizans Sanatı'nda çok sayıda elyazması kesin tarihlidir ya da en azından tarihi ve paleografik özelliklere göre daha tarihlendirilebilirler. 11. veya 12.yüzyıllara tarihlendirilen yüzün üzerinde minyatürlü elyazması vardır. Yazmalar, İncil'in yanı sıra *menologion*, *psalter*, *homilye* ve *leksiyoner* gibi çeşitli türlerde üretilmiştir. Elyazmalarında, sayfa ve resim düzenlemeleri Erken Makedonya Dönemi'nden beri kullanılagelen biçimlere uysa da 11. yüzyılın tüm evreleri gözden geçirildiğinde bir arada pek çok ifade biçimi geliştiği

gözlemlenebilir (Weitzmann 1966: 5). Dönemin önemli yazmalarından biri Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr.1613 *Menologionu*, 11. yüzyılın başına tarihlendirilen ve II.Basileios ile ilişkilendirilen az sayıda eserden biridir. 439 minyatürden oluşan *Menologion*'da klasik formların kullanımı kısmen devam etse de figürlerin bazıları doğru orantılıyken, bazılarında orantılar deforme edilmeye başlar; dinamik vücut hareketleri, başın geriye geniş açıyla çevrilişi, dağların perspektifle geriye gidişi yazmanın üslupsal özellikleridir. Doğa tasvirlerinde dikkati çeken perspektif denemelerinde, sanatçının kendi gözlemiyle değil, klasik dönem modellerini örnek alır. Makedonya Hanedanı'nın son yılları olan 11. yüzyıl ortalarında, hanedanlık değişimi ile üslup değişimi paralel gelişir. Resimdeki klasik vurgu yerini daha ruhani bir üsluba bırakır, soyutlama artar (Weitzmann 1966: 3). Yüzyılın ortalarında hazırlanan yazmalarda bu değişim izlenebilir. İmparatoriçe Theodora'nın tek başına iktidarda olduğu bir yıl, yazma üretimi bakımından oldukça zengindir. Paris, Bibliotheque Nationale grec.580 *Menologionu*'nda Theodora'nın ismi, dönemin Konstantinopolis Patriği Kerularios ile birlikte geçmektedir. Yazmanın *kolophonunda*, ikisinin iktidarda olduğu 1056 yılında üretildiği bilgisi verilir. 10. yüzyıl sonunda Symeon Metaphrastes'in yazdığı on iki ciltten oluşan bir *hagiografi* ansiklopedisinin 11. yüzyıl kopyaları arasında, Ocak ayı keşişi olan Euthymios, Theodora ve Patrik Kerularios'un adları geçmektedir (fol.421). Yazmanın, Theodora'nın tek başına imparatoriçe olduğu ve Kerularios'un patrik olduğu yıl olan 1056 yılında, Konstantinopolis'te üretildiği düşünülmektedir. Yazı ve minyatürlerin benzerlikleri nedeniyle ikişer ciltten oluşan iki *menologionun* daha 1056 yılında Konstantinopolis'te üretildiği düşünülmektedir: Oxford, Bodleian Library, Barocci 230 (Eylül ayı), Viyana, Hist. Gr.6 (Ekim ayı), Athos Dağı, Lavra 82 (Aralık ayının ikinci yarısı) ve Sina Dağı, Gr.512 (Ocak ayı başı) (Musée du Louvre Kataloğu 1992-1993: 358). Isaak Komnenos'un Studios Manastırı'nda inzivaya çekildiği yıllarda (1059) üretildiği düşünülen, Athos Dionysiu Gospel Lectionary, cod.587'de üslup değişimlerinin başladığı gözlemlenir; figürler incilir, figür duruşlar sağlamlığını kaybederek uçuşur gibi bir izlenim verir. 11. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, figür üslubunda soyut eğilimler giderek artar; fiziksel gerçekliğin, oturaklı figürlerin azaldığı görülür (Weitzmann 1966: 4). 11. yüzyılın dördüncü çeyreğinde, Komnenoslar Hanedanı'nın erken dönemlerinden çok sayıda yazma günümüze gelmiştir. Yazmalarda, önsöz sayfalarının minyatürle bezenmesi bu dönemde

yaygınlaşır. Bilinen örnekleri arasında, 11. yüzyıl sonlarına tarihlendirilen Oxford Bodleian Library, Ms. Clarke'da, her bir İncil'in açılış sayfasında tam sayfa İncilci tasviri yer alır (Weitzmann 1966: 4). Bristol Psalteri add. 40731 ve Baltimore Walters Art Gallery, cod. W521, Ocak ayı Menologionu, 1060'larda, IV. Mikhail; Londra British Museum'da, cod.add.19352, Theodoros Psalteri, X Konstantinos Dukas dönemlerinde hazırlanan yazmaların, resim düzenlemesi, 9.yüzyılın kenar resimli psalterler geleneğini sürüdür. Theodoros Psalteri'ne adını veren Keşiş Theodoros'un Kapadokya'dan Konstantinopolis'e, saray atölyesine gittiğini bilinmektedir (Anderson 1997: 82-88). Bu nedenle, Theodoros Psalteri'nin, Başkent ile Kapadokya arasındaki sanatçı ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Bu yüzyılda resim programı bakımından geleneği sürdüren diğer grup, "aristokratik psalterler"dir. Bunlar arasında, Washington Dumbarton Oaks Library, cod.49, Athos Pantokrator Psalteri, Pascal tablolarıyla kesin olarak 1084'e tarihlendirilir. Psalterde, Davud peygamberin yaşamından on beş tam sayfa sahne yer alır. Son olarak, I.Aleksios döneminde üretildiği düşünülen minyatürlü yazmalarda, imparator ve ailesi bani olarak tasvir edilirler. Erken Komnenos üslubu, sert ifadeli yüzlerde delici bakışlar ve bezeme motiflerinin artmasıyla ayırt edilmeye başlar (Weitzmann 1966: 5). Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr.372 Barberini Psalteri'nde fol.5r'de üç figürden oluşan bir imparatorluk ailesinin üzerinde, imparatorluk tacı uzatan üç melek ve meleklerin de üzerinde yarım daire biçiminde bir mandorla içindeki Tahtta İsa figürü taç tutmaktadır. İmparatorun halefini temsilen resmedilen genç erkek figürünün elindeki kitap Barberini Psalteri'nin kendisi olmalıdır. İsa'nın elinde tuttuğu taç ve meleğin genç figüre taç takması, genç prensin taç giyme töreni anısına üretildiğine işaret eder. Ebersolt yazmayı, 11. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirirken, de Wald ve Jerphanion figürlerin, I.Aleksios Komnenos, Irene Komnenos ve oğulları Ioannes Komnenos olduğunu ve 1092 yılındaki taç giyme töreni anısı için elyazmasının üretildiğini ileri sürerler (Spatharakis 1976: 28). Barberini Psalteri'nde fol.116r'de Aziz Theodoros Studites'in tasvir edilmesi ve azize eşlik eden yazıt, elyazmasının Konstantinopolis'te Studios Manastırı'nda üretilmiş olduğunu gösterir. Çünkü Studios Manastırı'nda üretildiği belgelenen Londra Psalteri'nde fol. 88v'de, aynı aziz, aynı yazıtla birlikte yer alır (Spatharakis 1976: 33).

III.2. 11. YÜZYILDA KAPADOKYA BÖLGESİ

11. yüzyıl birinci el kaynaklar bakımından zengin bir dönemdir; Mikhail Psellos (Kronografya, 1000-1078), Mikahil Attaleiates (Historia, 1034-1079), Ioannes Zonaras (Epitome historiarium, -1118), Ioannes Skylitzes/Kedrenos (Synopsis historiarum, 811-1079), Anna Komnena (Aleksiad, 1069-1118) gibi dönem tarihçileri, imparatorluk politikaları, imparatorlar ve sarayla ilgili ayrıntılı bilgi sağlar. Ancak II.Basileios'un imparatorluğunun son dönemlerinden itibaren eyaletlerle ilgili bilgiler yok denecek kadar azdır (Holmes 2003: 64). Kapadokya ile ilgili bilgiler kısmen, Bizans'la siyasi ilişkisi olan Ermeni, Gürcü, Arap ve Haçlı kaynaklarından edinilebilir. Bunlar arasında en önemlileri Ermeni Edessalı (Urfalı) Matheos, Süryani Mikhail, Gürcü Lastivert'li Aristakes, Yahya ibn Sa'id gibi vakanüvislerin yanı sıra Haçlıların Gesta Francorum ve Haçlı Savaşları'nı anlatan pek çok Batı kaynağıdır. Türklerin en erken tarihli kaynakları ise bir çeşit destan olan *Danişmendname* ve İbn-i Bibi'nin yazdığı *Selçukname* 13.yüzyıla tarihlendikleri için 11. ve 12. yüzyıllarla ilgili bilgiler yetersizdir (Otrogorsky 1981: 293-296, 325-328; Cahen 2002: 344-350).

11. yüzyılın başlarında, imparatorluğun zirvede olduğu dönemlerden biri yaşanırken; yüzyılın sonunda, tablo tamamen değişmiş, tüm imparatorlukta ve özellikle Kapadokya'da, zirveden sonra gerileme başlamıştır. Bu dönemde Anadolu, üst başlıkta, Müslümanlar ve Hıristiyanlar, derine inildiğinde, Bizanslılar, Ermeniler, Süryaniler, Haçlılar, Selçuklular, Danişmendliler ve göçebe Türkmen boylarının kendi içlerinde ve birbirleriyle bitmeyen mücadeleleriyle, son derece hareketli ve karmaşık bir durumdadır. Kaynakların az olması nedeniyle yerleşimlerin kimin egemenliğinde oldukları, demografik yapı, piskoposluk ve metropolitliklerin durumu, kültür-sanat etkinlikleriyle ilgili bilgiler son derece kısıtlıdır.

11. yüzyılda, Bizans idari sisteminin çökmeye başlaması, Başkent'in eyaletler üzerinde denetiminin azalmasıyla birlikte, Kapadokya'ya, belki de daha önce Bizans tarihinde hiç olmadığı kadar çok farklı kimliklerden (Bizanslı ve Ortodoks olmayan) kalabalık toplulukların gelmesiyle bölgenin sosyal yapısında önemli değişimler gerçekleşir. Kapadokya'nın birlik ve gönencini sağlamak için vazgeçilmez olan din, mezhep ve dil birliği bozulur. Bütün bunların sonucunda sosyal ve siyasi birliğin de bozulmasıyla Kapadokya kısa sürede Türklerin eline geçer. 1020'lerde, birbirlerine yakın zamanlarda,

Ermeniler ve Türkler, Doğu Anadolu'dan Kapadokya'ya, zorunlu iskan veya akınlar yoluyla gelmeye başlar. Bölgenin tarihi coğrafyası bakımından önemli olan sorun ise bölgeye yeni gelenlerin, belli başlı yerleşimler dışında, nerelere yerleştiklerinin belirlenememesidir. Ermenilerin, Kapadokya'da Sebasteia (Sivas) ve Kaisereia (Kayseri) çevresinde yerleştikleri kaynaklarda belirtilmesine karşın Korama (Göreme), Matiana (Avcılar), Peristrema (Ihlara), Prokopios (Ürgüp), Tomissos (Cemil), Karvala (Gelveri), Sinassos (Mustafapaşa) gibi kiliselerin çok olduğu yerlerde Ermenilerin varlığı kesin değildir. Ancak, Peristrema Kokar Kilise (Katalog no. 10)¹, Pürenli Seki (Katalog no. 12)² veya Ürgüp, Pancarlık Aziz Theodoros³ gibi kiliseler, mimarilerine yansıyan liturjik düzenleri, yazıtlarda geçen isim ve ifadeler ve resimlerdeki üslup ve ikonografik farklarla Ermenilerin bu bölgelerde de yayıldığına işaret eder. Ermeni topluluğuyla ilgili diğer sorun, Bizanslılarla kültürel etkileşime girip girmedikleridir. Çünkü ileride, Ermenilerle ilgili başlık altında ele alındığı gibi, 11. yüzyılda mezhep baskısı nedeniyle iki halk yan yana yaşamalarına karşın son derece düşmanca ilişkiler içindedirler. Örneğin bir Ermeni ustanın, Rum bir bani için çalışması o günün şartlarında pek mümkün olmayabilir. Belki de Ermenilerin kendi liturjilerini ve ikonografilerini koruyabilmelerinin nedenlerinden biri, Hıristiyan olmalarına karşın gördükleri baskılar sonucu içe kapalı yaşamak zorunda kalmalarıdır. Bizanslılarla Selçukluların ilişkisi, kültürel etkileşim bağlamında daha karmaşıktır. Çünkü bir anlamda, Ermenilerin ve Haçlıların, Anadolu'ya çağrılış sebebi Müslüman Selçuklulara karşı Hıristiyan birliği oluşturmaktır. Ancak, ilk şehirlerin alınmasından sonra, kısa sürede, yeni gelen Müslüman Selçuklularla Hıristiyanlar arasında kültürel alış-veriş başlamıştır. Fetihlerin başladığı 11. yüzyılın ikinci yarısı için ise tarihi bilgi bulunmamaktadır. Ancak hemen sonrasına 12.yüzyılda, gerek Bizanslılar gerekse Ermenilerin Selçuklularla ilişkileri daha ılımlıdır. Rum ve Ermeni ustalar hem kendi toplulukları hem de Selçuklu yöneticileri için üretimi sürdürmüşlerdir. Zaten, Kapadokya'daki, 13.yüzyıl duvar resimleri de

¹ Ermeniler ile Ihlara Kokar Kilise ilişkisi için bkz. Thierry 1963: 129; Thierry 1970b: 343; Dedeyan 1975; 101

² Ermeniler ile Ihlara Pürenli Seki Kilise ilişkisi için bkz. Thierry 1963: 153

³ Ürgüp, Pancarlık Aziz Theodoros Kilise için bkz. Restle 1967: 68, 149; Thierry 1977: 339, 349; Thierry 1995: 431-436; Weimer-Enis 2000:79-100.

kültürel etkileşimi sergilemektedir. Tasvirlerde, kaftan giysili Bizanslı figürler, pseudo-kufi bezemeler, özellikle sivil mimaride İslam konaklarında görülen plan, bezeme ve malzeme kullanımı en bilinen örneklerdir (Mathews ve Mathews 1997; Shukurov 2004a). Etkileşim tek taraflı değildir, Selçuklu sultanlarının, gayrimüslim doktorlar, sanatçılar ve devlet adamlarını saraylarında konuk ettikleri bilinmektedir (Vryonis 1971: 227, 232, 237). Selçuklularda, çift başlı kartal sembolünün benimsenmesi, sikkelerde Bizans imparatorları, hatta İsa ve Meryem Ana'nın tasvir edilmesi gibi son derece ilginç örnekler vardır (Shukurov 2004a: 716, 756). Ermeni ve Selçuklular'dan başka, Avrupalılar da yüzyılın ortalarından itibaren paralı askerlerden oluşan birlikler halinde bölgeye gelmeye başlar, ancak, Haçlı Seferleri'nin başlaması yüzyılın sonunu bulur (1096-1097). Haçlı ordularının, Kutsal Topraklar'a ulaşmak için ilerlerken Kapadokya'da kısa süreli konakladıkları ve geçtikleri yerleri talan ettikleri anlaşılmaktadır (Baldwin 1969: 280-283). Bu yüzden daha sonra Haçlıların Kudüs veya Kıbrıs'ta yaptıkları kale, katedral veya duvar resimlerine, Kapadokya'da rastlanmaz ve bölgenin ustalarıyla etkileşime girdiklerine dair herhangi bir ipucu bulunmamaktadır¹. Bu nedenle, Kapadokya'da yüzyılın başından beri süregelen mücadelelere, yüzyılın sonunda, Haçlıların gelişi de eklenince, bölgede yaşanan kaç-göç halinde, sanat eseri üretmek için uygun bir ortam olmadığı düşünülebilir.

11. yüzyılda, Kapadokya'da nasıl bir siyasi ortamda eserlerin üretildiğini anlayabilmek için Bizans'ın siyasi ilişkilerinin yoğun olduğu Ermeniler, Selçuklular ve Haçlıların bölgedeki faaliyetleri ve Bizans'la ilişkileri kısaca incelenecektir.

III.2.1. 11. yüzyılda Kapadokya'da Ermeniler

Doğu Anadolu'da, Van Gölü ile Kafkas Dağları arasında (Ani, Van, Kars çevresinde) yer alan Armenia (Ermenistan) Bölgesi, Bizans için her zaman stratejik bakımdan önemli olmuştur. Anadolu'ya Türklerin gelmesinden önceki yüzyıllarda Bizans, kendi egemenliği altındaki Hıristiyanları ağır vergilere bağlar ve farklı mezheplerdeki Hıristiyanları "Ortodokslaştırma" siyaseti güder. Bu nedenle, Ermenilerin Gregoryen olması Bizans için erken dönemlerden itibaren sorun olur. Bizans, Ermenilerin Gregoryen mezhebini kabul ettikleri 451 yılındaki Khalkedon Konsili'nden itibaren

¹ Frigya Bölgesi'de, Afyon Kırkinler'de, Normanlara ait bir kaya oyma mekan ünik bir örnektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Uçkan, 2007 (baskıda)

Ortodokslastırma politikası yürütmüş, Ermeniler ise baskılara direnmişlerdir (Ersan 2007: 6, 240). Bizans'ın mezhep baskısı ve iskan politikası nedeniyle, iç içe yaşayan bu iki devletin ilişkileri her zaman gerilimlidir. Bununla birlikte Bizans imparatorları her zaman, Ermeni tebaayı, asker ve Bizans sarayında üst düzey memur olarak görevlendirirler. Hatta Bizans İmparatorluk tarihinde, Herakleios Hanedanı'nın kurucusu Herakleios (610-641), Philippikos Bardanes (711-713), V.Leon (813-820), Makedonya Hanedanı'nın kurucusu I.Basileos (867-886), I.Romanos Lakapenos (920-944), I.Ioannes Tzimiskes (969-976) olmak üzere çok sayıda Ermeni kökenli imparator hüküm sürer (Charanis 1963: 57). Diğer yandan, Bizans tarihinde, Araplarla Bizanslılar arasında sıkışan Ermenilerin tehcir ve iskan edilmesi Bizans'ın sıklıkla başvurduğu bir devlet politikasıdır. Aslında, sadece Ermeniler, değil, Slavlar, Gürcüler, Suriyeliler gibi imparatorluğun tebaası olan milletlerin tehcir ve iskan edilmesi, Bizans'ın temel politikalarından biridir. Bu politika ile imparatorluk sınırları içinde, askeri, ekonomik ve demografik hareketliliği sağlamanın yanı sıra Monofizitlik, Pavlikanlık gibi heretik hareketlerin gelişiminin önlenmesi de amaçlanır (Charanis 1961:151; Charanis 1975: 20; Vryonis 1971: 26). Ermeniler, 11. yüzyıla kadar, Kıbrıs, Trakya, Balkanlar, Sicilya, Makedonya, Girit gibi imparatorluğun çeşitli bölgelerinde iskan edilirler (Charanis 1961: 141, 143, 144, 146). Ermenilerin daha büyük kalabalıklar halinde göçe zorlanması Bizans'ın Doğu Anadolu'yu ilhak etmesiyle başlar. 10. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Ermenilerin iskan edildiği yerler daha çok Anadolu'dan seçilir. Bu uygulama, yukarıda bahsedilen nedenlerden başka, 10. yüzyılın ikinci yarısında geri kazanılan Doğu Anadolu topraklarına Ortodoks Hıristiyan halkın yerleştirilmesi politikasından da kaynaklanır. Bölge, Selçuklu Türklerinin akınlara başladığı ilk yıllarda (1016-1021) ele geçirilir, bölgede yaşayan Ermenilerin önemli bir bölümü İç Anadolu Bölgesi'ne göçe zorlanır (Charanis 1961: 146; Ersan 2007: 20).

Vasurakan Ermenileri, Orta Asya'dan gelen Türklerin baskılarını ilk hissedenlerdir. Vasurakan Kralı Senekerim bu baskıya karşı koyamayacağını anlayınca, 1021'de, zaten uzun süredir işgali altında olduğu Bizans İmparatorluğu'nun himayesine girer. II.Basileios'un, bölgede hakimiyet kurmak istemesinin bir nedeni de Selçuklu akınlara karşı güvenli bir tampon bölge oluşturmaktır ve yeni alınan Ermeni topraklarında oluşabilecek başkaldırıların önüne geçmek için yerli halkı tehcir eder (Charanis 1961: 152). II.Basileios, Doğu Anadolu'da Vasurakan Bölgesi'ni kontrol altına aldıktan

sonra burada askeri bir bölge (Katepanlık) oluşturur (Honigmann 1970: 170). Bunun karşılığında, arazisini Bizans'a devretmek zorunda kalan Vaspurakan Kralı Senekerim'e, Kapadokya'da büyük topraklar ve valilikler bağışlanır. Sebasteia (Sivas) ve Kaesereia (Kayseri), Kapadokya'da, Ermenilerin iskan edildiği iki ana merkezdir. Kaisereia'nın güneydoğusunun yüksek kısımlarındaki Gabadonia (Develi) en fazla göç alan yerleşimdir ve Eudoxias (Tokat) Ermeni yerleşiminin kuzey sınırını oluşturur (Dedeyan 1975: 100).

Senekerim'e *magistros* ünvanı ve Sebasteia, Larissa (Sivas yakınları) ve Maram urbes(?), Abara (?) yerleşimleri; Kralın oğlu Davit'e ise Kaisereia'nın doğusunda Dzamıntav (Tzamandos/Tomarza/Zamantı) ve Gabadonia bölgesi verilir (Baldwin 1969: 189; Honigmann 1970: 171). Ortaçağ Ermeni kaynaklarına göre, 1021 kfilesinde, 14.000 asker ve ayrıca, aileleri Kapadokya'ya yerleştirilir. Günümüz tarihçileri, Senekerim'le birlikte gelenlerin 40.000 kişi olabileceğini söyler. Tehcir edilen diğer Ermenilerin sayısı kesin olarak saptanamasa da binlerce Ermeni vatanlarından ayrılıp çoğunluğu Kapadokya, diğerleri de imparatorluğun Kilikya ve Kuzey Suriye eyaletlerine yerleştirilir (Grousset 1947: 554; Charanis 1961: 147, 152; Baldwin 1969: 179; Honigmann 1970: 162; Dedeyan 1975: 69, 75).

11. yüzyılın başındaki birinci büyük tehcirden sonra, yüzyılın ortalarında, 1044 yılında, Konstantinos Monomakhos yaptığı siyasi baskılar sonucu, Ani'nin Ermeni Kralı II.Gagik, Ani'yi Bizans'a bırakmak zorunda kalır. II.Gagik'e ise Kharsianon *magistrosu* ünvanı ile Lykandos'da, Galonbagad (Kalonpegat ?) ve Bizu (Pizu ?) şehirleri verilir (Grousset 1947: 564-565). X.Konstantinos Dukas (1059-1067) zamanında, Bizans adına Kars'ı yöneten Prens Gagik, Ani'nin idaresini tamamen Bizans'a bırakmasına karşılık olarak Kaesereia'nın doğusunda Dzamıntav Kalesi verilir.

Bizans İmparatorluğu'nun himayesine giren Ermeniler, 11. yüzyıla kadar "Bizanslılaşmışlardır" ve yönetimde en üst kademelere kadar yükselmişlerdir. Ancak bu yüzyılda, Bizans'ın, Ermenileri tehcir ettiği bölgelerde uyguladığı dini baskı artar. Roma Piskoposluğu'yla 1054 yılındaki ayrılığın bir benzeri yine aynı yıllarda, Ermeni ve Monofizit Süryanilerle Kapadokya'da da yaşanmaktadır. Bizans, Monofizit Ermenilere yaptığı baskıları giderek artırır ve Khalkedon Konsili'ni zorla kabul ettirerek Kiliseler'i birleştirmeye çalışır. X.Konstantin Dukas döneminde baskılar iyice

şiddetlenir. İmparator, 1063'te, Melitene'de (Malatya) Khalkedon İnancı'nı kabul etmeyenleri şehirden süreceğini ilan eder, birkaç ay sonra da tüm kutsal kitapları yaktırır ve kilisenin ileri gelenlerini, Monofizit inancını yaymaktan dolayı Batı'daki manastırlara sürgün ettirir (Vryonis 1959: 170; Dedeyan 1975: 68, 105).

Sonuç olarak, 11. yüzyılda Bizans ve Ermeni ilişkileri bakımından durum farklıdır. Kapadokya'da zorunlu iskan edilen Ermeniler, bu kadar yoğun baskıdan dolayı ne kültürel ne de askeri bakımdan yerli halkla bütünleşmemiştir. Dönem tarihçileri birçok düşmanlık hikayesi anlatırlar: Ermeni tarihçi Edessa'lı Mateos'un anlattığına göre, 1065 yılında, Bizanslıların Kapadokya'ya gönderdiği Kral II.Gagik, köpeğininin adını "Armen" koyan Bizans metropolitini öldürmüş, Bizanslılar da bunu gerekçe göstererek Ermenileri katletmişler ve Gagik'i Kyzistra'ya kaçırıp asmışlardır. Bir başka anlatımda, Sebasteia dolaylarında iskan eden Senekerim'in ölümünün ardından, iki oğlu Atom ve Abusahl Ardzruni yönetimi devralmışlar, bir süre Konstantinopolis'te sorgulanıp, mezheplerini inkar etmeleri için baskı gördükten sonra bırakılmışlardır. Sebasteia'ya geri dönen prensler, Rumları katlederek intikam almışlardır (Charanis 1961: 153; Edessa'lı Matheos 1987: 131-132; Ersan 2007: 109, 240). 1069 yılında Doğu'ya sefere giderken Sebasteia'da konaklayan II.Romanos Diogenes'e (1068-1071), Bizans halkı, şehri, Selçukluların almasına (1059) karşın Ermenilerden daha insafli davrandıklarını söylerler, Romanos da Ermeni inancını yok edeceğine yemin eder (Vryonis 1971: 93). 1071 yılında, Selçuklularla savaşmak için Ermenilerin yoğun olduğu Malazgirt'te ilerleyen IV.Romanos birliklerini Ermeni güçlerinden korumak adına önlemler almak zorunda kalır. Bizans'ın Malazgirt'te yenilmesinin nedenlerinden biri de, asker gücü bakımından her zaman çok önemli olan Ermenilerin Bizans ordusuna destek vermemesidir (Charanis 1961:153). Malazgirt yenilgisinden sonra Ermeniler Bizans topraklarında kendi krallıklarını kurarlar ve Sebasteia, Melitene'yi almaları için Danişmedlilere yardım ederler (Charanis 1975: 20). Haçlı Seferleri'nin başladığı, 11. yüzyılın sonlarında, Türklerin egemenliğini tanıyan Ermeniler de bu kez, Müslüman Türklere karşı harekete geçer. Ermenilerle temasa geçen Haçlıları sevinçle karşılar ve yardım ederler. Başlarda, Haçlılar, Ermeni birliğini kurabilme ve siyasi varlıklarını sürdürebilmeleri için Ermenilere faydalı olurlar, daha sonra, Doğu Anadolu ve Kilikya gibi Ermenilerin egemen oldukları bölgelerde yayılma çabasına giren Haçlılar, Ermenilere karşı da sert tutumlarıyla düşmanlıklarını kazanırlar. Bunun üzerine

Ermeniler tekrar Türklerin tarafına geçer (Baldwin 1969: 297; Ersan 2007: 269). Anadolu'da otorite boşluğundan faydalan Ermenilerin yerleşik düzene geçmeleri, Ermenileri kısmen de olsa bir araya toplamaları, yine 11. yüzyıl sonlarında, Rupen Hanedanı'nın Kilikya Ermeni Krallığı'nın temellerini atmasıyla mümkün olur (Ersan 2007: 109).

III.2.2. 11. Yüzyılda Kapadokya'da Türkler

Uzun zaman Bizans yönetiminde birleşen Anadolu, 11. yüzyılda Türklerin gelişiyle bir çözülme ve yeniden yapılanma sürecine girer. Selçuklu Türklerinin Anadolu'ya ilk akınları, 1016-1021 yılları arasında Çağrı Bey'in (990-1060) keşif seferleriyle başlar. Büyük Selçukluların İran'da güçlenmesiyle Çağrı Bey, Maverâünnehir'den yola çıkıp Horasan'ı geçip Doğu Anadolu'da, Armenia'ya, akınlar düzenleyerek Bizans topraklarına sızmaya başlar (Vryonis 1971: 80; Ersan 2007: 20). Daha sonra Selçuklu Sultanı Alparslan'ın (1063-1072) komutanlarından Afşin Bey 1067 yılında Niksar, Konya, Kayseri, Karaman ve Ürgüp'ü ele geçirir. 1071 yılında, Malazgirt Savaşı'nı Selçukluların kazanmasından sonra ise bölgeye Türkler egemen olmaya başlar. Yüzyılın başlarından itibaren Malazgirt Savaşı'na kadar Anadolu'ya akınlar düzenleyip geri çekilen Türkler, artık Anadolu'yu yurt edinmeye başlar ve Bizans tarihinde ilk kez bir imparator, IV.Romanos Diogenes, Müslüman bir ordu tarafından esir alınır (Eyice 1971; Cahen 2002: 4). 1075 yılında Selçuklu hükümdarı Süleyman Şah (1077-1086), Nikaia'ı (İzmit) başkent yaparak Selçuklu Devleti'ni kurar. 1080 yılına gelindiğinde Kilikya'dan Marmara'ya kadar Anadolu, Selçuklu Türklerinin elindedir (Aleksiad 1996: 124). 1082 yılında Kaisereia Türklerin eline geçer. 330 yıl süren Selçuklu egemenliğinden önce Anadolu'da Amaseia (Amasya), Ankyra (Ankara), Kapadokya'da Sebasteia ve Kaisereia'yı ise bir süre Danişmendliler yönetirler (1071-1178); Selçuklularla birlikte Haçlılara karşı direnirler (Baldwin 1969: 163; Cahen 2002: 15; Shukurov 2004a: 708). 1176 yılında, Myriokephalon Savaşı'nda Selçuklu'nun kesin zaferi ile bir süre Anadolu'da istikrar sağlanmış, bu dönem 1245 Moğol İstilasası ile sonlanır.

11. yüzyıl ortalarına kadar, çeşitli mücadelelere sahne olsa da, Bizans İmparatorluğu'nun egemenliğinde görece bir gönenci, en azından yerleşik bir düzeni olan Kapadokya, 1071 ile 1176 arasında, yaklaşık yüz elli yıl kaos yaşar. Bu yüzyılda, gerek Bizans gerekse Türk kaynakları eksik olduğu için bu karmaşık dönem,

Anadolu'da belirsizlikler dönemidir. Bölgedeki yerleşimlerin kimin yönetiminde olduğu, demografik yapı, kültürel ortam tam olarak bilinmemektedir (Shukurov 2004a: 709).

III.2.3. 11. Yüzyılda Kapadokya'da Hıristiyan Hacılar ve Haçlılar

Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren Hıristiyan hacılar, İsa'nın doğduğu ve öldüğü Kutsal Topraklar'ı ziyaret etmek için Avrupa'dan deniz ve kara yoluyla Anadolu'ya gelip Anadolu üzerinden Kudüs'e ulaşıyorlardı (Vikan 1982: 4-6). Baldwin, 11. yüzyılın ortalarında Kutsal Topraklar'ı ziyaret etmek isteyen Hıristiyan hacıların sayısının binleri bulunduğunu söyler. Örneğin, 1064-1065 yıllarında, Almanya'dan gelen bir kabile 7000 kişiden meydana gelmektedir (1969: 76). Hacı kabilelerinin Anadolu'yu geçmek için kullandıkları ana güzergahın Kapadokya üzerinden ilerlediği dönemin Batılı kaynaklarından bilinmektedir. Sivrihisar Kızıl Kilise; Andaval, Konstantin ve Helena Kilisesi'nin cephelerinde bulunan çok sayıda kazıma haç motifleri de yerli ve yabancı hacılar tarafından kazınmış olmalıdır. Böylece, Avrupalı Hıristiyanların, kalabalıklar halinde, Anadolu'ya ilk gelişleri, dini nedenlere dayanır. Hacılardan sonra, ilk olarak Avrupalı Frank (Norman) paralı askerleri Anadolu'nun ortalarına kadar gelir. 1073'te, Frank komutan Rousell de Bailleul ve askerleri, Isaakios Komnenos'la birlikte Türklerle savaşmak için Kaisareia'ya gelmiş, Isaakios'un esir düşmesiyle de taraf değiştirmiştir (Aleksiad 1996: 17-20). Hatta, Norman zırhlı süvarilerinden oluşan birliğin başındaki Roussel de Bailleul, Bizans İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu karmaşadan yararlanarak Anadolu'da bir Norman İmparatorluğu kurmak ister. Ancak Afyon civarında kurmak istediği devlet girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Günümüzde bu bölgede, Kırkinler kaya yerleşiminde saptanan bazı izler Norman Sanatı'na gönderme yapması bakımından ilgi çekicidir (Uçkan 2007). Avrupalıların Anadolu'ya bu ilk gelişlerini Haçlı Seferleri takip eder.

Başta Anna Komnena olmak üzere Bizanslı tarihçiler ve günümüz tarihçileri, I.Aleksios'un uluslararası diplomaside başarılı olduğu konusunda fikirbirliği içindedirler (Aleksiad 1996: 120-124, 132-135, 166-168;183; Herrin 2007: 236). 11. yüzyılda, Bizans ilk defa üç cephede birden savaşmak zorunda kalır. I.Aleksios, bu çok cepheli savaşlar silsilesinde, batıda Normanlara karşı Venedik ve Almanlarla; Anadolu'da Selçuklu Türklerine karşı Haçlılarla; kuzeyde Peçeneklere karşı Kumanlarla ve daha pek

çok düşmanıyla gerektiği zamanlarda ittifak kurar (Ostrogosky 1991:330-333; Aleksiad 1996: 183, 224, 300-308). Ancak I.Aleksios'un ikili diplomasisi, Haçlılarla mücadelede ters tepmiştir. I.Aleksios'un Selçuklulara karşı askeri destek sağlamak için davet ettiği Haçlılar, 1054'teki Kiliseler'in ayrılma kararına karşın, giderek güçlenen Müslümanlara karşı Hıristiyanlığı korumak için yardım etmeyi kabul ederler. Görünürde Kutsal Topraklar'ı Türklerin elinden kurtarmak ve Doğu Hıristiyanlarına yardım etmek için toplanan Haçlılar, daha çok, Doğu'nun zenginliğine kavuşmak, mal-mülk sahibi olmak arzusuyla seferlere katılırlar (Runciman 1980: 152). Ancak, gerek I.Aleksios'un çağrıda bulunması gerekse Papa II.Urban'ın kabul etmesinin nedeni Müslümanlara karşı Hıristiyan birliği oluşturmanın yanı sıra kısa bir süre önce ayrılan Doğu ve Batı Kiliseleri'ni (1054) yeniden birleştirme isteğidir (Charanis 1949: 94). 11. yüzyıl sonundaki ilk Haçlı Seferi tam da Anadolu'nun karmaşık olduğu bir siyasi ortamda başlar (1096-1097). Haçlılar Anadolu'ya ilk giriş yaptıkları Nikaia'dan (İzmit) itibaren Bizans için hem müttefik olurlar hem de tehdit oluştururlar. Bizans topraklarını Türklerden kurtarma vaadiyle gelen Haçlılar, geçtikleri Bizans yerleşimlerini talan ettikten sonra, önce Antiokhea (Antakya, 1098), Edessa (Urfa, 1098) ve nihai hedefleri olan Kudüs'ü (1099), Bizans'a rağmen yönetmeye başlarlar. I.Aleksios bu zor durumda, Haçlı kontluklarını en azından vassal olarak kendine bağlayabilmiştir. Ancak, Konstantinopolis'in 1204 yılındaki Latin işgaline uzanan Haçlı Seferleri sürecini de I.Aleksios başlatır (Herrin 2007: 236).

Batı Avrupa'dan hareket edip Balkanlar üzerinden gelen Haçlılar da hacılar gibi, Kutsal Topraklar'a ulaşmak için karayoluyla Anadolu'dan ilerlemeleri gerekir. Haçlıların Anadolu'ya ilk ayak bastığı yer hem Hıristiyanlık tarihi için hem Selçukluların başkenti olması bakımından önemli olan hem de Konstantinopolis'i olası tehlikelerden uzak tutmak için kontrol altında tutulabilir uzaklıktaki Nikaia'dır (Baldwin 1969: 288). Nikaia'dan giriş yapan orduların Kutsal Topraklar'a varmak için ilerleyecekleri üç farklı güzergah da Kapadokya'nın kuzeyinden veya güneyinden Kilikya Kapıları'na ulaşır. Haçlıların tercih ettiği güzergah, Nikaia'dan sonra sırasıyla, Dorylaeum (Eskişehir yakınları), Philomelium (Akşehir), Ikonion (Konya), Tyana (Kemerhisar), Kaisareia-Mazaka'dan (Kayseri), Kilikya Kapıları'na (Gülek Geçidi) geçerek Antiokhea'dan (Antakya) Kudüs'e ulaşır (Baldwin 1969: 292).

Aslında, Kapadokya'nın merkezinden geçen Haçlıların, Gesta Francorum ve Haçlı Savaşlarını anlatan diğer Batı kaynakları incelenirse Kapadokya için önemli bilgiler elde edilebilir. Örneğin, Baldwin, IV.Gesta Francorum'dan son derece bilgilendirici bir paragraf aktarır:

“...diğer Haçlı prensleri kuzeye doğru hareket ettiler. Augustopolis'te (Niğde) Kapadokyalı Hassan'ın ordusuyla karşı karşıya geldiler ve yendiler. Ancak yoldan çok da uzak olmayan Hassan'ın kalesini zaptetmediler. Geçtikleri kasabalar, imparator adına bir Ermeni lorduna devredilmişti. Eylül sonunda Kaisereia'ya ulaştıklarında şehri oldukça ıssız buldular ama hemen güneydoğuya, Ermenilerin yaşadığı zengin Komana ve Placentia yerleşimlerine ilerlediler. Danişmendliler işgal ettikleri bu bölgeyi Haçlılar gelince terk ettiler.” (1969:297).

Sadece bu paragraftan Haçlıların Niğde'den geçtikleri ve burada da Ermenilerin yaşadıkları, Kaisereia'nın Selçuklu saldırılarından yıprandığı ve bölgenin genelinde kaç-göç yaşandığı gibi bölge için önemli bilgiler çıkarılabilir.

III.2.4. 11. yüzyılda Kapadokya'da Sosyal Yapı ve Kültür-Sanat

11. yüzyılın başı, Bizans İmparatorluğu'nda ve Kapadokya Bölgesi'nde gönençli bir dönemdir. Bizans'ın batı ve doğu sınırında olan ülkelerle, zaman zaman çatışmalar sürse de görece bir barış ortamı hüküm sürer. VI.Leon döneminde (886-912) doğu sınırının güvenceye alınması, bölgede, Orta Bizans Dönemi'nde, barış döneminin başlangıcı kabul edilebilir. I.Romanos Lakapenos'un (920-944), 934 yılında, Melitene'nin tekrar Bizans topraklarına katmasıyla doğuda güvenlik garanti altına alınır (Ostrogorsky 1991:229). Kapadokyalı soylu asker ailelerin güçlenmesi de bu yıllara denk gelir. 11. yüzyılda, imparatorluğu çok yıpratın iktidar mücadelelerinde Kapadokyalı asker kökenli aristokrat aileler önemli bir yer tutar. Vryonis, Kapadokyalı büyük toprak sahibi aileler arasında: Alyattes, Ampelas, Goudeles, Skepides, Lakapenos, Diogenes, Dukas, Maleinos, Phokas, Boilas, Sklerosları sayar (1971: 25). 10. ve 11. yüzyıllarda, Kapadokya'dan altı komutanın imparatorluğa yükselmeleri, 10. yüzyıldan itibaren bölgede aristokrat ailelerin güç kazanmasından kaynaklanır. Bölgenin aristokrat ailelerinden gelen komutanların imparatorluğa kadar yükselmeleri de yine 10. yüzyılda, Kapadokya Ermenilerinden, I.Romanos Lakapenos'la başlar. I.Nikephoros Phokas (963-

969) ve Ermeni kökenli Ioannes Tzimiskes (969-976) Kapadokyalı soylu ailelerden çıkan imparatorlardır. 11. yüzyılda ise X.Konstantinos Dukas (1059-1067), II.Romanos Diogenes (1068-1071), VII.Mikhail Dukas (1071-1078) imparatorluğa yükselen diğer Kaisereia'lı komutanlardır.

Bizans'ta imparatorluk ailesi, kilise ileri gelenleri ve aristokratlar sanat hamileridirler. Ancak Orta Bizans Dönemi'nde (843-1204) baniliğin, Başkent'in ve özellikle imparatorluk ailesinin tekeline kurtulmasıyla sanat üretiminde artış olur. Ayrıca, saray dışından farklı çevrelerden kişilerin de baniler olmalarıyla Bizans eserlerindeki kitabelerde ve tasvirlerde çok çeşitli isim ve figür yer almaya başlar (Rodley 1997: 253-255, 260). 11. yüzyıldaki bütün bu siyasi, sosyal değişimler sanat üretimini olumlu yönde etkiler. 11. yüzyılda, Kapadokya'da aristokratların, dolayısıyla sanat hamilerinin sayısında kayda değer bir artış olur. Kapadokyalı, zengin, toprak sahibi, bazen imparatorluğa da yükselen aristokratların baniliğinde, 10. yüzyıldan 11. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar eser bakımından üretken bir dönem yaşanır. Kapadokya'da eserlerin niteliği ve niceliğindeki artış ile asker aristokratların yükselişi arasında doğrudan bir ilişki olmalıdır. Araştırmacılar, 10. yüzyıldan itibaren Kapadokyalı askeri aristokrat ailelerin başkentte büyük güç kazanmaları ve tahta çıkmaları ile başkentle bölge arasındaki etkileşimin arttığını; aristokrat ailelerin, kiliseleri, başkentten getirilen ustalara yaptırmış olabileceklerini ve 11. yüzyıl yapılarının aristokratik bir beğeni gösterdiklerini ifade ederler (Budde 1958: 16-20; Restle 1967: 60; Thierry 1972: 158; Epstein 1981: 38; Thierry 2002: 126,190-191). Kazhdan ve Epstein, 11. ve 12.yüzyıllarda, hamiliğin artan önemi ve sanat üretimindeki rollerinden bahsederken Göreme Karanlık Kilise'yi (Katalog no. 6) örnekler arasında verirler. Karanlık Kilise'de, Basileios isimli kişi ve Rahip Nikephoros'un apsis yarı kubbesinde, Deesis sahnesinde, tasvir edilmesi daha sıradan kişilerin de baniler yapabildiklerine ve eserin şekillenmesinde etkin olduklarına işaret eder (1985: 221). 1990'ların sonlarından itibaren yayınlanan bazı çalışmalarda, Kapadokya'da sanat üretimi ve banilerle ilgili farklı yorumlar yapılmaya başlanmıştır. Mathews'larla tartışmaya açılan ve son yıllarda ağırlık kazanan görüşe göre, Jerphanion'un bölgeyle ilgili ilk kapsamlı bilimsel çalışmasından beri (1925-1942) manastırcılık çerçevesinde ele alınan kiliseler, manastır topluluklarına ait mekanlar değil, aristokrat ailelerin özel ibadet mekanlarıdır, hatta manastır sanılan pek çok yapı

bu ailelerin konutlarıdır¹. Araştırmacılar, 10. yüzyıl başına tarihlenen Göreme Kılıçlar Kilisesi²; tarihleri tartışmalı olmakla birlikte 11. yüzyıla tarihlenen Göreme Sütunlu Kiliseler³, Yeni Tokalı Kilisesi⁴; kitabesinde 1060-1061 tarihi belirtilen Soğanlı Karabaş Kilise gibi, 10. ve 11. yüzyıl kiliselerinin duvar resimlerini değerlendirirken başkentli ustalar ve Başkent'in sanat eserleriyle ilişki kurarlar. Hatta başkentli ustaların bölgeye getirilmiş olabileceğini ve minyatürlü yazmaların doğrudan model olarak kullanıldıklarını düşünürler. Son zamanlarda ortaya konan bilgilerle bunun mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Kapadokya'nın büyük aileleri bir biçimde, dostça veya düşmanca, Konstantinopolis'le yakın ilişki içindedirler. Başkentte kendilerine ait sarayları bulunur ve Büyük Saray'la ilişki içindedirler. Gözden düştükleri, tehlikeli dönemlerde veya emekliliklerinde bölgelerine geri dönerler (Kaplan 2006: 80). Bölgelerine geri dönen veya ziyaret eden aristokratların, yanlarında usta ve eserler getirmeleri mümkündür. Ayrıca, Londra British Museum'da, cod.add.19352, 1066 tarihli yazma, minyatür ustasının adıyla "Theodoros Psalteri" olarak bilinir. Theodoros

1 Kapadokya'da aristokrat ailelerin konut yapıları için bkz. Mathews ve Mathews, 1997; Ousterhout, 2005; Kalas, 2007.

² Araştırmacılar, Kılıçlar Kilisesi resimleri ile Paris.gr.510 Homilyesi'nin (880-886) minyatürleri arasında üslup bakımından büyük benzerlik kurarlar. Hatta, Rice, duvar resimlerinin yazmanın sanatçıları tarafından yapılmış olabileceğini öne sürer (Jerphanion 1936, II.2: 442-446, Restle 1967: 1,18-27, 56-57).

³ Budde, tahta çıkan aristokrat aileler ile Konstantinopolis arasındaki etkileşimin artması sonucu Sütunlu Kiliseler'in (Katalog no.4, no.5, no.6) ortaya çıktığını söyler (1958: 16-20). Epstein'a göre Sütunlu Kiliseler'in duvar resimleri model bir kitaba bağlı olarak yapılmış olmalıdır (1981: 38). Thierry, 11. yüzyılın ortalarında Kapadokya'da güçlü ailelerin başkentten usta getirip Sütunlu Kiliseleri inşa ettirdiklerini söyler (Thierry 1972: 158; 2002: 190-191). Araştırmacıya göre Kapadokya'nın aristokratlarının, başkentten usta getirip sanatsal faaliyetleri yönlendirmesi Sütunlu Kiliseler'de görülen Başkent üslubunun değişiminin göstergesi niteliğindedir (Thierry 2002: 126). Restle de Kiliseler'in figür üslubunu, Vaticanus gr.1613, II.Basileos'un Menologionu (11. yüzyıl başı) ve Oxford, Bodleana MS. Auct. (11. yüzyıl), yazmalarıyla ilişkilendirir (Restle 1967: 60).

⁴ Restle, Yeni Tokalı Kilisesi'nin duvar resimlerini üslup bakımından, IV. Romanos Diogenes (1068-1071) zamanında, başkentte üretilen fildişi eserlerden, Romanos Grubu ile karşılaştırır (1967: 35-37).

Psalteri'ne adını veren Keşiş Theodoros'un Kapadokya Kaisereia'sından olduğu bilinmektedir (Anderson 1997: 82-88) ve yazma Kaisereia'lı komutanlardan X.Konstantinos Dukas (1059-1067) döneminde hazırlanmıştır. Bu nedenle, Theodoros Psalteri, Başkent ile Kapadokya arasında sanatçı ilişkisini göstermesi bakımından ünik bir örnektir. Kiliselerle aristokrat ailelerin bağlantısına işaret eden diğer ipucu, Çavuşın Nikephoros Phokas ve doğrudan tezimizin kapsamına giren Göreme Tokalı Kilisesi'nin Phokas ailesinin arazisine dahil olmalarıdır (Rodley 1983: 301-339; Thierry 1989: 218-233). Kiliselerde bulunan kitabe ve bani figürlerinden, Çavuşın Nikephoros Phokas Kilisesi'nin, Phokaslarla ilişkisi; Soğanlıdere Karabaş Kilisesi'nin Skepidislerle ilişkileri bu görüşleri destekler nitelikte olsalar da Holmes'un de söylediği gibi henüz bu tür varsayımları destekleyecek bilgiler yetersizdir (2003: 46, dipnot 31).

Diğer yandan, Kapadokya'da siyasi birliğin ve sosyal düzenin bozulmasının ilk belirtileri de 1020'lerde başlar. Bu yıllarda başlayan göçler, akınlar ve sürekli savaş hali nedeniyle, 11. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Kapadokya'da Hıristiyan halkın çoğu göçmüş, kasabalar terkedilmiş, araziler bakımsız, kuyular ve sarnıçlar susuz kalmış, Selçukluların bilinçli uyguladığı bir savaş politikası olarak ekili-dikili araziler yakılıp yok edilmiştir (Baldwin 1967: 294; Vryonis 1971: 148). 11. ve 12. yüzyıllarda, Bizans'ın iç mücadeleleri, Türk akınları ve Haçlı Seferleri'nin Anadolu'da oluşturduğu büyük tahribat kentlerin boşalmasına ve üretimin düşmesine neden olur. Bu dönemde, bölgedeki Bizans kentlerinde nüfus en düşük düzeye iner. Anadolu'nun bu yüzyılları için demografik bir araştırma yapmak, yeni gelen Türklerle yerleşik halk arasında nasıl bir oran olduğunu tespit etmek oldukça güçtür. Ancak bir fikir oluşturması bakımından, 12. ve 13. yüzyıllarda, Türkler, Persler ve Araplardan oluşan Müslümanların Anadolu nüfusunun %10'unu geçmediği düşünülmektedir (Vryonis 1971: 49-60; Balivet 1999: 219,dipnot 3; Cahen 2002: 109; Shukurov 2004a: 758).

Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye, Bizanslıların Batı'ya çekilmeye başladığı bu karmaşık dönemde, Anadolu bir savaş alanına dönüşmüştür. Aynı dönemde, Türklerle savaşın yanı sıra Anadolu'nun, özellikle Kapadokya'nın, büyük arazi sahibi aristokratlarıyla, Başkent arasındaki şiddetli iktidar mücadelelerinde, Bizanslılar zaman zaman Türk birliklerinden de destek alırlar (Ostrogorsky 1981). Aileler arası mücadelelerde Bizans soyluları, Konstantinopolis'e karşı destek sağlamak için Türklerle işbirliği yapar veya Selçuklu yöneticilerine sığınırlar. 11. yüzyılda, Anadolu'nun bu çok

cepheli savaş ortamında taraf değiştirme her kesim için olağan bir durum oluşturur. Türkmen birlikleri, Danışmendliler, Selçuklular, Ermeniler, Bizanslılar ve Haçlılar bazen müttefik bazen de düşmandırlar. Bu karmaşık ortamda, birbirleriyle savaşmanın yanı sıra Haçlılara karşı birleştikleri de olur. Kısa süreli kurulan bu tür ittifakların yanı sıra daha kalıcı biçimde kurulan ticari ilişkiler, evlilikler, dini ve kültürel etkileşimler, Anadolu'da bir arada yaşama ortamının temellerini oluşturur (Necipoğlu 1999-2000: 58-59; Cahen 2002: 8, 14).

Türklerle Bizanslıların ilk ilişkileri paralı askerler ve savaşlarla olduğu için bu yüzyıllarda askerler ve ordunun durumu sosyal ve kültürel açılardan da bilgi sağlar. 10. yüzyıldan itibaren, Bizans ordusuna hizmet vermeye başlayan Türkler, 11. yüzyılın ortalarından itibaren Bizans askeri yönetici sınıfına dahil olurlar ve Balkan Türkleriyle birlikte Bizans ordusunun önemli bir kısmını meydana getirirler (Brand 1989: 2; Shukurov 2004b: 144). Bizans hizmetindeki pek çok küçük rütbeli, paralı Türk askerinin yanı sıra sonraki yıllarda I.Aleksios'un birlikte büyüdüğü Tatikios (1081 yılında *Primikarios*); Ioannes Komnenos'un birlikte büyüdüğü Axouchos (1118 yılında, Büyük *Domestikos*, Doğu ve Batı ordularını kumandanı) gibi sonradan Ortodoks olan üst düzey askerlerin sayısı az değildir (Brand 1989: 3-4,12). 11. ve 12.yüzyıllarda, Tatikios, Siaous (Çavus ?), Khrysokoulos, Tchakas, Amertikes, Elchanes, Skaliarios, Prosouch, Gabras ve daha birçok üst düzey Türk kökenli asker ve bürokrat dönem kaynaklarında geçmektedir (Brand 1989: 15; Necipoğlu 1999-2000: 60-63; Shukurov 2004b: 144).

Benzer biçimde, Selçuklular da Anadolu'lu Hıristiyan Rum ve Ermeni paralı askerlerden yardım alırlar. Ancak, Bizans ordusundaki Türklerin çoğu paralı asker, bir kısmı da esirdir. Selçuklu ordusundaki yabancılar ise esir kölelerden oluşur (gulam). Çünkü Selçuklularda, ancak, Müslüman olan köleler orduda veya sarayda görev alabilirler (Necipoğlu 1999-2000: 65).

Askeri ilişkilerin yanı sıra iki kültür arasında, yine 11. yüzyıldan itibaren, giderek artan sayıda evlilik bağı kurulur. Bunlardan ilki Melikşah'ın (1072-1092), I.Aleksios'tan kızını istemesidir (Anna Komnena 1996: 196). Bu ilk girişim evlilikle sonuçlanmasa da ilişkilerin geldiği noktayı göstermesi bakımından önemlidir. 12.yüzyılda, II. Kılıç Arslan'ın (1156-1192) eşi Rum'dur; Selçuklu sarayında, I.Gıyaseddin Keyhüsrev'in (1192-1196) eşi Gürcü prensesi, Konya'ya bir din adamıyla birlikte gelir ve beraberinde

kutsal eşyalar getirir. Hatta, Konya sarayında prenses için küçük bir kilise inşa edilir; 13.yüzyılda Selçuklu hanedanında Hıristiyan soylularla evlilik artık iyice yaygınlaşmıştır (Vryonis 1971: 227; Cahen 2002: 163-164). Soylu aileler arasında yapılan evliliklerin yanı sıra halklar arasında da evlilikler yaygın olmalıdır çünkü Anna Komnena, Aleksiad'ın birçok bölümünde ordudaki, yarı Rum, yarı Türk olan "mixobarbaros"lardan bahsederken; I.Haçlı Seferi'ne (1097) katılan Batılı tarihçiler I.Aleksios'un ordusundaki, "Turkopouloi" (Türkoğlu) diye bilinen askerleri anlatırlar (Brand 1989: 2; Aleksiad 1996: 234, 485-486; Shukurov 2004b: 144).

Ortaçağda kimliği belirleyen en önemli unsur din olduğundan Anadolu'da kültürel ve sosyal dönüşümleri anlamak için, Müslümanlarla Hıristiyanlar arasında din değiştirmeleri irdelemek gerekir (Shukurov 2004b: 144). Araştırmacılar, Türklerin Anadolu'ya geldikleri ilk zamanlarda Hıristiyanlığın etkisinde kaldıklarını söyler (Köprülü 1922/1993: 3-20; Melikoff 1992; Balivet 1999: 217-230; Shukurov 2004a: 745). Akınlar ve savaşlar sırasında sert politikaları olan Türkler yerleşik düzene geçtikten sonra din ayrımı gözetmeksizin yerli halkla bütünleşmeye çalışırlar. Türkler yeni fethedilen yerlerde yeterli nüfus olmadığı için Hıristiyanları kalmaya teşvik etmişler; vergi kolaylığı, toprak, tarım araç gereçleri sağlama konusunda kolaylık sağlamışlardır (Necipoglu 1999-2000: 67).

Kurulan askeri ve evlilik bağlarına karşın 11. ve 12.yüzyıllarda büyük çapta din değiştirmeler olduğuna dair bir bilgi mevcut değildir. Bilinen örnekler yönetici aileler arasındaki evliliklerle meydana gelen münferit olaylardır. Ancak din değiştirme baskısı olmasa da Hıristiyanlar, başlarda tek tük, sonraları kalabalıklar halinde Müslümanlığı seçerler. Özellikle kentlerde bulunan bazı tutsaklar, bir nesil gibi kısa bir süre sonra İslamiyeti benimserler. II. Kılıç Arslan (1156-1192) döneminde, Müslümanlığa geçen Hıristiyanların sayısında artış vardır, ancak 13.yüzyılda kalabalık Hıristiyan topluluklarının Anadolu'da yaşadığı bilinmektedir. Marko Polo, İbn-i Batuta gibi 13.yüzyıl seyyahları, Anadolu'daki şehirlerde ve kırsal alanda hala çok sayıda Hıristiyan topluluğun varlığından söz ederler (İbn-i Battuta 1325-1354: 123- 132). Evlilik, kölelik kurumlarından belki daha fazla etkin olan 13. ve 14.yüzyıllarda gezgin derviş gruplarının İslamiyeti yayma çalışmaları, Hıristiyanların sayılarının giderek azalmasına neden olur. Sonuç olarak, 11. ve 12. yüzyıllarda Müslüman olan Bizanslı Hıristiyanların sayısı ve ne kadar sürede din değiştirdikleri bilinmemektedir. Anadolu'nun İslamlaşması

ve Türkleşmesi aşamalı biçimde, 500 yıla yayılan uzun bir sürede gerçekleşmiştir (Necipoğlu 1999-2000: 68-69).

Anadolu'yu yurt edinmeye başladıkları bu ilk zamanlarda, nüfusun çok küçük bir kısmını oluşturan Müslümanların, sosyal, ekonomik, dini, politik açılardan Hıristiyan çoğunlukla ortak bir zemin bulma çabası varlıklarını sürdürebilme bakımından zorunludur (Tekinalp 2006: 96) . Anadolu'da Bizans topraklarına yerleşmelerinin ilk aşamalarında, Türkmenler kendilerini temsil etmek için Hıristiyan motif, simge ve figürlerini benimsemişlerdir (Shukurov 2004a: 759). Anadolu'daki, Danişmentli, Selçuklu, Saltuklu, Mengücek ve kısmen de Artuklulardan oluşan Türkmen Beylikleri, Suriye ve Mesopotmaya'daki Müslümanlardan farklı olarak, sikkelerde dönemin Bizans sikkelerinin ikonografisini örnek alırlar. Fetihden hemen sonra ticaret yaşamının örgütlenmesi, sikke basımına geçilmesi mümkün olmadığı için ilk sikkeler 11. yüzyılda basılmamıştır. 12. ve 13.yüzyıllara tarihlenen sikkeler üzerinde ise Bizans imparatorları, İsa ve Aziz Georgios en sık işlenen figürlerdir. Bunların yanı sıra daha az sayıda Meryem Ana ve haç motifli sikkeler de bulunur (Shukurov 2004a: 716, 756).

Müslüman yönetici sınıfın etkisi daha ağırlıklı olsa da bir arada yaşamın doğal sonucu, günlük yaşamda ve sanatta iki toplumun karşılıklı etkileşimi açıkça görülebilir. Vakıf defterlerinde, “Esad el Davla Konstantin, Vasileios Yagoupis” gibi isimler veya vergi defterlerinde Rumca isimlerin başına Emir, Şah, Bey veya Evren gibi sıfatlar eklenir. II.Kılıç Arslan'ın saraydaki emiri “İhtiyareddin Hasan ibn Gabras”dır (Vryonis 1971: 227, 232) ve Kılıç Arslan oğluna “Kayserşah” ismini verir (Necipoğlu 1999-2000: 65). Kültürlerarası geçişliliğin önemli göstergelerinden biri de azizlerdir: Kapadokyalı Aziz Gregorios, Hıdır İlyas'ta; Aziz Haralambos ya da Eustathios da Hacı Bektaş'ta varlığını sürdürür (Hasluck 1973) .

Böylece, 11. ve 12. yüzyıllarda, Kapadokya'nın etnik yapısında büyük değişiklikler gerçekleşir; Bizans köy ve kasabalarının yanına, Türk köy ve kasabaları kurulmaya başlanır (Necipoğlu 1999-2000: 66-67). Sosyal değişimle birlikte, yerleşimlerde fiziksel değişimler de kendini göstermeye başlar. Vryonis'in Gesta Francorum'dan aktardığına göre, 11. yüzyılda, Türklerin seferler düzenlediği Dorylaion (Eskişehir)- İkonion (Konya) arasındaki tüm kiliseler tahrip edilir (1971: 196). Kaisereia'da Aziz Basileios, Khonae'de Başmelek Mikahil gibi önemli kiliselerin, şehirlerin zaptedilmeleri sırasında

büyük hasar gördükleri dönem kaynaklarında geçmektedir. Malazgirt Savaşı'ndan (1071) sonra kilise tahribatları ve din adamlarının bağlı buldukları kiliselerden ayrılmak zorunda kalmaları vakaları artmıştır (Vryonis 1971: 195). Jerphanion da 11. ve 12.yüzyıllarda Kapadokya'da kaya oyma manastırlarda gerileme yaşandığını, dini toplulukların küçüldüğünü belirtir (1932, II: 395-400). Kapadokya'da, 900'ler, 1000'ler ve 1200'lerden 13 kitabe olmasına karşın, Malazgirt Savaşı'nı izleyen 1100'lü yıllardan yalnız bir kitabeli kilise bulunması Jerphanion görüşünü destekleyen bir veridir¹.

Günümüzde, Türklerin Anadolu'yu fethinin hemen sonrasına ait hiçbir eserin izi bulunmamakta; Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu Süleyman Şah'ın (1075-1086), I.Kılıç Arslan'ın (1092-1107) yaptırdığı herhangi bir eser bilinmemektedir (Cahen 2002: 221; Durukan 2007: 160-161). Sanatsal etkinlikleriyle ilgili hiçbir yazılı bilgi de yoktur. Selçuklular fethettikleri yerlerde, ilk önce cami, mescid inşa etmek yerine, yerleşimin merkezindeki kiliseyi, camiye veya medreseye çevirdikleri bilinmektedir (Tekinalp 2006: 98). Türklere ait ilk eserler, 12. yüzyılın ikinci çeyreğinde görülmektedir. Dolayısıyla bu dönemde yalnız Hıristiyan sanatçılar değil, genel olarak sanat etkinlikleriyle ilgili bir bilgi eksikliği vardır (Cahen 2002: 221)².

Anadolu Selçuklu Dönemi'nde, Selçuklu yönetici sınıfı için çalışan Hıristiyan mimarlar, ressam, nakkaşlar ve seramik sanatçıları isimleriyle bilinirler (Durukan 2007). Ancak sanatçı isimlerini 12. yüzyıl ikinci yarısından itibaren ve mimar isimlerini 13.yüzyıl başından itibaren öğrenebiliyoruz. 12. ve 13.yüzyıllarda, Hıristiyan ustaların hem kendi toplulukları hem de sultanlar ve üst düzey yöneticiler için üretmeyi sürdürdükleri, kitabelerden ve dönem kaynaklarından anlaşılmaktadır (Tekinalp 2006: 102-105). Bu tarihlerden önce, 11. yüzyıl için, kültür ortamıyla, sanatçılarla ilgili yazılı veya görsel bir belge bulunmamaktadır. Sonraki yüzyılların ipuçlarına bakılarak, Selçuklu yönetici sınıfının esnek tutumu ve Müslüman nüfusun, özellikle sanatçıların az olmasının getirdiği zorunluluk nedeniyle kültürel alış-verişin en baştan sıkı biçimde kurulduğu düşünülebilir. Selçuklular hem sosyokültürel özellikleri hem de demografik ve ticari zorunluluklardan fethettikleri yerlerde yerli halkın göçmemeleri için imkanlar

¹ Kapadokya'da kitabeli olan kiliselerin listesi için bkz. Ek.8

² 13.yüzyıl ve sonrasında üretilen, Hıristiyan ustaların da çalıştığı mimari, resim, kabartma, seramik eserlerle ilgili bilgi için Balivet, 1994; Tekinalp 2006, 95-125.

sağlamışlar ve mevcut düzeni bozmamışlardır (Necipoğlu 1999-2000: 67; Shukurov 2004b: 149). Bizans ve Selçuklu sarayları arasındaki yakın ilişki de kültürel etkileşimi artırmıştır. Selçukluların, Bizans gibi çift başlı kartalı hükümdarlık sembolü seçmeleri, ortak dilin en önemli göstergelerinden biridir. Selçuklu sikkelerinde çift başlı kartalın yanı sıra Rumca harfler ve 12.yüzyıl sikkelerinde Bizans hükümdarlık giysileri içinde sultan figürleri tasvir edilir (Shukurov 2004a: 716, 756). 12.yüzyılda, Büyük Saray'a eklenen Mouchroutas Sarayı, mukarnas ve çini kullanımıyla bir Selçuklu mimarı tarafından yapıldığını düşündürür (Mango 1972: 228-229).

Sonuç olarak, 1071'den sonra Kapadokya'da, Selçuklu ve Danişmentli yönetimindeki Rum ve Ermeni Hıristiyanların nasıl yaşadıklarını, yaşamlarının nasıl dönüştüklerini bilinmemektedir. Anadolu'da, 12.yüzyılın ortalarına kadar yazılı ve görsel veriler mevcut değildir ancak 13. ve 14.yüzyıllarda ve sonrasında üretilen eserler ve yazılı kaynaklar toplumsal kaynaşmanın gerçekleştiğini açıkça gösterir. 13. ve 14. yüzyıllardaki mimari, resim, kabartma, seramik eserler ve İbn-i Bibi, Mevlana'nın anlatımlarında, yerleşik Rum Ortodoks kültürün, yeni gelen Müslüman Türkler tarafından kabul gördüğünü, kendi kültürleriyle harmanlandığını ortaya koyar. Rum ve Ermeni ustaların, Türkler için üretmeye devam ettikleri mimari üslup, malzeme, ikonografi, motiflerden takip edilebilir (Tekinalp 2006). Kapadokya, bu bütünleşmenin izlenebildiği, günümüze gelebilen eserlerin en fazla olduğu bölgedir. Özellikle de kiliselerin resimleri ve kitabeleri bu kaynaşmayı yansıtırlar. Selçuklu egemenliğinde yaşayan Hıristiyan ustaların bir kısmı kendi toplulukları için de çalışmışlar, kiliselerin onarımı ve resmedilmelerini sağlamışlardır. Fakat bu durum şimdilik en erken 13.yüzyılda ve Anadolu'da sadece Kapadokya için örneklenebilmektedir (Tekinalp 2007: 116). Selçuklu yönetimindeki Kapadokya Bölgesi'nde, duvar resimli kiliselerden kitabeli olanların sayısı, önceki dönemlerden daha fazladır¹. Gülşehir Karşı Kilise (1212), Söviş Kırk Martyrler Kilisesi (1216-1217), Ihlara Kırkdamaltı Kilise (1284-1310), Ortaköy Aziz Georgios Kilisesi (1292-1293) bunlardan bazılarıdır. Thierry'e göre, bölgedeki kiliselerin %10'u bu son döneme aittir (Thierry 1972: 161).

¹ Kapadokya Bölgesi'nde kitabeli kiliselerin listesi için bkz. Ek.8

IV. İSA'NIN DOĞUMU VE İSA'NIN ÇARMIHA GERİLİŞİ SAHNELERİNİN TEOLOJİK VE RESİMSEL İLİŞKİSİ

Hıristiyan inancına göre İncil'de, İsa'nın bu dünyadaki yaşamını anlatan her olay, aslında inananlara, Tanrı'nın Enkarnasyonu'nu anlatır¹. İsa'nın doğumu ile İsa'nın dünyevi yaşamı başlar ve çarmıha gerilmesiyle son bulur. İsa'nın Doğumu'yla Enkarnasyon gerçekleşir ve Tanrı'ya kurban olacak adak dünyaya gelir, İsa'nın Çarmıha Gerilişi de adağın kendini kurban etmesidir. İsa'nın Doğumu'nda kundaktaki "Bebek İsa" gibi Çarmıha Geriliş'te, çarmıhtaki "Ölü İsa" da hem insan doğasının hem de Enkarnasyon'un ispatıdır. Çünkü bir insan gibi doğmak ve ölmek, Enkarnasyon'un en önemli kanıtlarıdır (Bulgakov 1988: 106; Vikan 2003: 235; Kalavrezou 2005:108).

Ortodoks inancına göre Tanrı'nın suretinde yaratılan insan, İlk Günah'la doğru yoldan sapar². Tanrı, insanoğlunu kurtarmak için kendisi ete, kemiğe bürünür. İnsan olmak için Meryem Ana ve Kutsal Ruh'tan lekesiz olarak doğar ve kendi özünde ilahi ve insani doğasını birleştirerek İsa olur. Tanrı, İsa'nın bedeninde insan olarak, fiziksel doğumu, ölümüyle ve hemen ardından dirilişiyle Tanrı'nın yeryüzündeki misyonunu gerçekleştirir (Vikan 2003: 235; Kalavrezou 2005:108). İsa, ikinci Adem'dir, ilk Adem dünyaya günahı tanıtır, ikincisi ise günahı arınmayı öğretir (Maguire 1996: 20). İsa, İkinci Adem olarak tüm insanlığın yükünü üzerine alır. Getsemani Bahçesi'nde çektiği ruhsal ve Golgota Tepesi'nde çarmıha gerilişten çektiği bedensel çileler sırasında insanoğlunun tüm günahlarının ve Tanrı tarafından reddedilmesinin ağırlığını yüklenir. Tanrı'yı teskin etmek için kendini adak kurban olarak sunar; insanoğlunu günahlarından arındırır ve Tanrı'yla barıştırır. O'nun sayesinde insan İlk Günah'la kaybettiği,

¹ Enkarnasyon dogması, Tanrı'nın İsa'nın bedeninde cisim bulması, bedenlenmesi veya ete bürünmesidir (goltz@theologie.uni-halle.de).

² İlk Günah dogması, Havva'nın Adem'e yedirdiği yasak meyveyle işlenen ilk günahla birlikte insanoğlunun doğuştan günahkar olmasıdır. Yeryüzü ve ilk insan, Tanrı'nın elinden masum ve en mükemmel haliyle çıkar. Ancak, insan, Tanrı'nın yasasına uymadığı için düşüşe geçer, ilk günahı işler. Böylece insanoğlu cinselliği, bedenini ve ölümü; egoizm, kibir, kıskançlık, iyiyi ve kötüyü ayırt etme duygularını öğrenir. İlk günahıktan sonra, insanın Tanrı'yla olan doğrudan ilişkisi sona erer, Tanrı'nın yolunu bulmak için çaba harcamak zorunda kalır. İlk günah insanoğlunun doğasında çürümeye yol açar. İlk günahın yarattığı ilk etki, insanın faziletini kaybetmesidir, ardından çöküş gelir yani ölümlü olur (Bulgakov 1988: 106).

kurtuluşa ve sonsuz yaşama kavuşur. İsa'nın, insanoğlunu kurtarmak için kendi kanını akıtarak, canını feda ederek Tanrı'yla yaptığı anlaşma, "Yeni Ahit"tir. Kommünyon ayininde şarabın içilmesi, ekmeğin yenilmesi İsa'nın Tanrı'yla yaptığı anlaşmanın kabul edilmesidir.

Bizans Dönemi'ne ait pek çok kaynakta, İsa'nın doğumu ile ölümü, İsa'nın insan doğasını, Enkarnasyon'u, mümkün kıldığı için birbirleriyle ilişkilendirilirler. Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren, dinin en temel tartışma konularından biri olan Enkarnasyon ve Kristoloji¹ dogmaları, mezhep ayrılıkları, kilise kavgaları ve İkonoklast tartışmanın ana konularından olmalarının yanı sıra sıradan bir inanan için, İsa'nın algılanışını temelden değiştirmiştir². Özellikle, İkonoklast Dönem'den (726-843) sonra gelişen düşünceye göre İsa'nın doğumu ve çarmıha gerilişi, İsa'nın fiziksel olarak insan olduğunu ispat eder, dolayısıyla İsa, sanatta da tasvir edilebilir. Bu görüşü savunanların başında gelen Konstantinopolis Patriği Nikephoros (758-828/806-815), Konstantinopolis Studios Manastırı *Hygomeni* Theodoros (759-826), Nikomedialı Georgios (9.yüzyıl), Symeon Metaphrastes (10. yüzyıl) gibi ikonodüllerin yazdıkları liturjik metinlerde, ikonoklastların, İsa'nın insan doğasını reddetmesine karşı çıkılır (Sinkevic 2000: 51). Patrik Nikephoros ve Theodoros Studites ikonoklastlara karşı, İsa'nın insan doğasını savunurken sıklıkla çarmıha geriliş olayına değinirler. İsa'nın çarmıha gerilişi, ikonodüllerin polemiklerinin, özellikle Enkarnasyon dogmasını açıklamak için, temel çıkış noktasını oluşturur. Patrik Nikephoros, İsa'nın çarmıhta ölmesinin, Kurtarıcı'nın insan doğasının, aynı zamanda, İsa'nın kendini kurban etmesi sayesinde insanoğlunun kurtuluşunun ispatı olduğunu söyler:

"İnsanoğluna duyduğu sevgi ve sonsuz merhametinden, Rab ölüme mahkum olan doğayı çürümekten kurtarıp, asıl mutlu durumuna getirmek istedi... Bu yüzden bedensel ölüme teslim oldu... çünkü belki, o zaman Adem'in günahını kendi içinde eritebilirdi" (Martin 1955: 194)

¹ Kristoloji dogması, İsa'nın özünde tanrısal ve insani iki farklı doğayı bir arada taşıması paradoksudur (Bulgakov 1988: 106).

² Konuyla ilgili çok sayıda yayın bulunmaktadır. Ancak dilimize de çevrilen Rubenstein'in kitabı Erken Bizans Dönemi'nde Kilise'de gerçekleşen tartışmaları en açıklayıcı biçimde anlatan bilimsel yayınların başında gelir. Bkz. Rubinstein, 2004.

Symeon Metaphrastes, 10. yüzyıl sonunda, Meryem Ana'nın Oğluna yaktığı bir ağıt kaleme almıştır. "Theotokos Ağıtı"nda Meryem Ana ile İsa'nın sıradan insanlar gibi yaşamlarından bir kesit sunulur, İsa'nın doğumu ve ölümü arasındaki yakın ilişki üzerinde durulur:

"Bir zamanlar küçük bir bebek olan seni neşeyle kaldıran kollarıma, şimdi, Nikodemus, acı içinde yerleştiriyor... ve bir zamanlar senin kundağınla uğraşırken, şimdi cenaze giysisine başa çıkamıyorum. Seni ılık sularla yıkarken, şimdi kanlı gözyaşlarımla yıkıyorum. Seni annenin kollarında, diğer çocuklar gibi hoplayıp zıplatarak büyüttüm. Şimdi, yine, aynı kollarda ama nefesin kesilmiş ve ölü gibi yatarken tutuyorum. Ve dudaklarımı bal gibi tatlı dudaklarına bastırıyorum... Bebekken defalarca göğsümde uyudun ve şimdi, göğsümde ölü bir adam olarak uykuya daldın" (Martin 1955: 189, dipnot 110; Belting 1980- 1981: 5; Maguire 1989: 161, dipnot 5).

İkonodül Patrik Photios'un (820-893) yakın arkadaşı olan, Nikomedialı Georgios'un (9.yüzyıl sonu) bir vaazında, Meryem Ana'nın yas tutması ve yeni doğan bebeğini kucaklaması anlatılırken, İsa tanrısal olmakla birlikte, annesinin ona karşı şefkatini gösteren hareketleri, O'nun insan doğasını ortaya koyar:

"Sabırlı ol, Rabbim, merhamet dolu enkarnasyonun sonlarına geldin... Tüm hayat nefesini üfleyen, benim nefesime hükmeden sen, şimdi, evrenin yaşamını yaratan nefesin olmadan, insan bedeninde uzanmaktasın... Şimdi, kıpırtısız ve yaralı gövdeni öpüyorum. Bir zamanlar en sevdiğim olarak kollarıma aldığımı, nefesi kesilmiş halde tutuyorum" (Martin 1955: 189, dipnot 110; Sinkevic 2000: 49-51).

Yukarıda Bizans Dönemi'nin önde gelen din adamlarının kendi sözlerinden alıntılarla açıklanmaya çalışıldığı gibi Ortodoks teolojisinde İsa'nın doğumu ve ölümü arasında sıkı bir ilişki kurulur. Bu ilişki Bizans Sanatı'na gerek resim programı gerek ikonografik öğelerle yansımıştır.

Bizans Sanatı'nda, kronolojik ilerleyen İsa'nın Çocukluk, Yetişkinlik, Mucizeler, Çektikleri, Diriliş sikluslarının yanı sıra yine kronolojik olan ama daha kısa zaman dilimlerini kapsayan Yortu¹, Epiphany², Ökaristi³, Kutsal Mezar⁴ siklusları, Erken Bizans Dönemi'nden (4-7.yüzyıllar) itibaren elsanatları ve duvar resimlerinde görülür. Bu siklusların yanı sıra eserlerde, yine Erken Bizans Dönemi'nden itibaren, iki sahneden oluşan alt gruplar da sıklıkla işlenir. İkili gruplarda, birbirini izleyen sahnelerle konuyu hikaye etmek yerine, yan yana, alt alta veya karşı karşıya getirilen sahnelerle, resmin mesajı birbiriyle ilişkilendirilerek bir anlam bütünlüğü sağlanır (Maguire, 1981: 91-110; Kartsonis 1986: 31-32; Sinkevic, 2000: 56-57). Anlam bakımından birbirini tamamlayan iki sahneli gruplarda Ortodoksluğun temel paradokslarını vurgulayan, İsa'nın insani-tanrısal özleri, geçmiş-gelecek, doğum-ölüm, mutluluk-keder gibi temalar işlenir (Maguire, 1981: 91-110, dipnot 125).

¹ Yortu sahnelerinin programı ve sayısı bölgelere göre değişiklik gösterir (goltz@theologie.uni-halle.de). Epstein, Sütunlu Kiliseler'in duvar resimlerini ele aldığı makalesinde on sekiz yortu belirtir: 1.Meryem'e Müjde, 2.Beytullahim'e Yolculuk, 3.İsa'nın Doğumu, 4.İsa'nın Vaftizi, 5.Metamorphosis, 6.Lazarus'un Diriltilmesi, 7.Kudüs'e Giriş, 8.Son Akşam Yemeği, 9.Yahuda'nın İhaneti, 10.Golgota Yolu, 11.Çarmıh, 12.İsa'nın Mezara Gömülmesi, 13.Kadınlar Boş Mezar Başında, 14.Anastasis, 15.Havarilerin Kutsanması ve Görevlendirilmesi, 16.Göğe Yükseliş, 17.Fırında Üç İbrani Genci, 18.İbrahim'in Misafirperverliği (Epstein 1975: 45). Epstein'in listesindeki yortular arasında Tevrat kaynaklı iki yortu olması dikkat çekicidir. Bir diğer ilginç nokta, konuyla ilgili diğer hiçbir yayında on sekiz yortu belirtilmemektedir. Kitzinger'in Bizans Sanatı'nda yortu sahnelerinin değişimini incelediği, "The Feast Cycle in Byzantine Art" makalesinde on iki yortu vardır: 1.Meryem'e Müjde, 2.İsa'nın Doğumu, 3.İsa'nın Tapınağa Sunulması 4.İsa'nın Vaftizi, 5.Metamorphosis, 6.Lazarus'un Diriltilmesi, 7.Kudüs'e Giriş, 8.İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, 9.Anastasis, 10.Göğe Yükseliş, 11.Pentekost, 12.Koimesis (Kitzinger 1988: 51-73).

² Vaftizci Yahya'nın Görevlendirilmesi, Vaftizci Yahya ile İsa'nın Karşılaşması ve İsa'nın Vaftizi Epiphany siklusunu oluşturur (goltz@theologie.uni-halle.de).

³ Ayakların Yıkanması, Son Akşam Yemeği, Havarilerin Kommünyonu, Ökarist siklusunu oluştururlar (Jerphanion 1925:I.1.220).

⁴ İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, İsa'nın Mezara Gömülmesi ve Myrophoroi (Kadınlar Boş Mezar Başında), Kutsal Mezar siklusu oluştururlar (Jerphanion 1925: I.1,89).

Bizans Sanatı'nda sık tasvir edilen sahnelerden biri olan İsa'nın Çarmıha Gerilişi ile eşleştirilen sahneler arasında *Myrophoroi* ve İsa'nın Doğumu sahneleri ön plana çıkar. Henüz teolojik açıdan *Enkarnasyon*, *Kristoloji*, *Soterioloji* dogmalarının olgunlaşmadığı Erken Bizans Dönemi'nde çarmıha gerilen İsa'yı nasıl tasvir etmeleri gerektiği bilinmemektedir. Dönemsel bir çözüm olarak Çarmıh sahnesinde 'Muzaffer İsa' (Christus Triumphans) tipi tercih edilir. Buna ek olarak İsa'nın bir insan gibi ölüp bir tanrı gibi dirildiğini vurgulamak için Çarmıh'ı *Myropohoroi* sahnesi takip eder. Londra British Museum'da, fildişi kutu, Monza ve Bobbio ampullaları, Sancta Sanctorum ahşap paneli, Rabbula İncili fol.13r'deki gibi 5. ve 6.yüzyıllara tarihlendirilen farklı türlerdeki Erken Bizans Dönemi eserlerinde Çarmıh-Myrophoroi sahneleri her zaman bir aradadır¹. 7.yüzyıl sonu ile 8.yüzyıl başlarında, Sina Dağı Aziz Katharina Manastırı Hygomeni Anastasios ile İlk Günah, *Enkarnasyon*, *Kristoloji*, *Soterioloji* dogmalarıyla ilgili tartışmaların şekillenmeye başlamasıyla, ama özellikle Orta Bizans Dönemi'nde, Çarmıh ile İsa'nın Doğumu birbirlerini tamamlayan sahneler olarak resim programlarında yerlerini alırlar (Weitzmann 1974: 33; Vikan 1982: 41; Kartsonis 1986: 31-33).

Belirli sahnelerin bir araya getirilmesi Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren bilinen bir yöntem olmakla birlikte anıtsal duvar resminde İkonoklast Dönem'den sonra görülür. Bu dönemde, hikaye edici, uzun sıkluslardan, liturjik resim programına geçiş iki sahneli grupların yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Artık kiliselerde kronolojik ilerleyen, sahne sahne takip edilebilen sıkluslar yerine daha az sayıda, liturjinin gereklerine göre seçilmiş sahneler ön plana çıkar. Sahnelerin eşleştirilmesi, resim programında tema bütünlüğü sağlamak için kullanılan bir yöntemdir Kilisenin içinde birbirini tamamlayan sahnelerin eşleştirilmesiyle cemaate iletilmek istenen mesaj

¹ Londra British Museum, fildişi kutu (Kartsonis 1986, fig.1, 500'ler),

Monza ve Bobbia ampullaları (Vikan 1982: 25, fig. 19, 32, Monza, Treasury of the Cathedral of St. John the Baptist, no.9, no.13, Jerusalem, ca 600; fig. 24, Bobbio, Museo di S. Colombano)

Sancta Sanctorum ahşap paneli (Vikan 1982: 18, fig. 13a, b, Vatican City, Musoe Sacro: Reliquary box formerly in Sancta Sanctorum, Filistin, 600'ler),

Rabbula İncili fol.13r (Kartsonis 1986, fig.5, Florence Biblioteca Medicea Laurenziana, Gospel Lectionary, cod. Plut. I,56, Suriye-Filistin, 586 yılı)

vurgulanır (Maguire, 1981: 91-110,dipnot125; Sinkevic, 2000: 56-57). Bu uygulama, İkonoklast sonrası resim programlarında görülmeye başlanmakla birlikte, 1100'lerde Atina yakınlarında, Daphni Manastırı'nın mozaik programıyla kendini iyice hissettirir. 12.yüzyılın ikinci yarısında artık, yaygın bir uygulamadır. Örneğin, Üsküp yakınlarında, Nerezi Aziz Panteleimon'da çerçevesi, büyüklüğü ve teolojik mesajları birbirine uyumlu sahneler, naosa egemendir ve naosu mekansal olarak bütünleştirirler. Metamorphosis - Çarmıhtan İndiriliş'le eşleştirilmiştir: Birinde İsa'nın insani tarafı vurgulanırken hemen karşısında *theophanik* bir sahneyle tanrısallığı dengelenir (Sinkevic 2000: 55). Yine Hagios Panteleimon'da, *Hypapante* ve *Threnos* naosun kuzey ve güney duvarlarının üst kısımlarında, karşılıklı yer alırlar. Bu iki sahne, liturjiyle yeniden canlandırılan İsa'nın adak olarak kurban oluşunu ve Ökaristi'de hem sunan hem de sunulan İsa'nın ayrılmaz, ikili doğasını vurgular (Sinkevic, 2000: 48). Sicilya, Palermo-Martorana'da Capella Palatina (1142-54), İsa'nın Doğumu ve Koimesis sahneleri arasında kurulan paralellik enkarnasyon temasını ifade eder. Kıbrıs Asinou Panagia Phorbiotissa (1100'ler) ve Selanik Agioi Apostoloi'de (1312-1314), Meryem Ana ve Çocuk İsa ile Son Mahkeme'nin eşleştirilmesi ise İsa'nın ikili doğasıyla ilgili paradoksu vurgular (Sinkevic, 2000: 57).

Bizans anıtsal resminde, İsa'nın Doğumu sahnesiyle teolojik, liturjik dolayısıyla resim programı ve tematik bakımdan ilişkili olan İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi bu ikili gruplar arasında en yaygın olanlardan biridir.

İkonoklast Dönem'in ardından liturjik metinlerde İsa'nın Çilesi ve başta İsa, daha sonra Meryem Ana'nın insani yönlerinin ön plana çıkmasıyla oluşan değişime paralel olarak, Bizans Sanatı'nda, doğum ve ölüm sahnelerinde, Meryem Ana ile İsa'nın kucaklaşmaları, İsa'nın insan doğasının belirtisi olarak, giderek önem kazanır. İsa'nın doğumu ve ölümü temalı sahnelerin ikonografisinde, Meryem Ana'nın Oğlu'yla fiziksel yaklaşması, hatta kucaklaşması insani duyguların sergilenmesindeki teolojik değişimi ortaya koyan en belirgin harekettir (Maguire 1977:162; Sinkevic 2000: 50). *Aktahistos Hymnos*, İsa'nın Çilesi, Theotokos'un Ağıtı, *Akra Tapeinosis* gibi çok sayıda liturjik metinde anneyle oğulun ilişkisinden bahsedilir. İkonoklast Dönem'den kısa bir süre sonra konuyla ilgili erken örneklerden biri VI. Leon'un (886-912) Analepsis ile ilgili bir vaazında ifade edilir:

“Çünkü sen, ete büründüğü zaman Rabbi tuttun, etinden arındığın zaman da Rabbin ellerinde sen tutuldun” (Belting 1980-1981: 5-8).

10. yüzyıl şairi, Ioannes Kyriotes, İsa'nın ağzından anlattığı sözlerde, anne ile Oğul'un değişen rollerini dile getirir:

“Önceleri, sen beni kollarında kucaklıyordun; senin göğsünden ana sütü emdim. Şimdi, ben kendim, senin ruhunu kucaklıyorum, seni zevk bahçesine gönderiyorum”

İkonoklast Dönem'in sona ermesiyle birlikte liturjik metinlerde yoğunluk kazanan, insana daha fazla önem veren teolojik altyapı, 10. yüzyıldan itibaren İsa'nın Doğumu sahnesinde, Meryem Ana'nın Bebek İsa'ya; İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde Meryem Ana'nın çarmıhtaki İsa'ya fiziksel yaklaşmasının daha sık tasvir edilmesine yol açar. Örneğin, Phokis Hosios Loukas'ın (1040'lar) mozaik programında yer alan Doğum sahnesinde, Meryem Ana, yemliğin başına oturmuş, bir eliyle İsa'nın başına, diğeriyle omzuna uzanmaktadır. 10. yüzyılın başlarına tarihlenen, Göreme Eski Tokalı Kilise'de Meryem Ana, Çarmıh'ta İsa'nın elini tutar.

Doğum ve Çarmıh sahneleri arasında bağlantı kurmak için kullanılan diğer yöntem Doğum ve Çarmıh sahnelerindeki ikonografik öğelerin birbirlerine benzer biçimde tasvir edilmesidir. Resimlerde ikonografik öğelerle görsel olarak kurulan bu ilişkinin kaynağı liturjik metinlerdir. Örneğin, 8.yüzyılda, Konstantinopolis Patriği Germanus'a atfedilen kilise tarihinde, “Altar, İsa'nın beşiği ve mezarıdır” denmektedir (Maguire 1977:139). Bir Bizans draması olan İsa'nın Çilesi'nde (*Christos Paschon*), Meryem Ana, İsa'nın ölü bedeni üzerine eğilerek yas tutarken: “Bu giysiler içinde yaralı yatıyorsun, önceleri ise kundakta sarılıydın” sözleriyle İsa'nın doğumu ve ölümü arasında bir kurulan bağın resim dilinde kundak ile kefenin benzer biçimde tasvir edilmesinin altyapısını oluşturur¹.

İsa'nın doğumu ve ölümünü birbirine bağlayan metinler, Bizans resimlerinde de ikonografik öğelerle takip edilebilir. Belirli bir hareketin tekrar edilmesi ile farklı sahneler arasında tematik ilişki kurma Bizanslı sanatçıların sıklıkla kullandığı bir

¹ İsa'nın Çilesi, İsa'nın çektiklerini ve özellikle çarmıha gerilme sürecini ayrıntılı anlatan liturjik bir dramadır. Son haliyle, 11. veya 12.yüzyıla tarihlendirilmekle birlikte Nazianslı Gregorios'un, 4.yüzyılda yazdığı düşünülür (Vassilaki 2005: 96). Ayrıntılı bilgi için bkz. Sticca, 1974

yöntemdir. İsa'nın Doğumu'nda, Yusuf'un duruşu, ölümle ilgili sahnelerde görülür ve keder, acı çekme, endişeli olmayı ifade eder. Bizanslı sanatçılar, sahneler arasında tematik bütünlük kurmak için ikonografik verileri kullanırlar. İsa'nın doğumu ve ölümüyle ilgili sahnelerde, doğum mağarası-kaya mezarlık; yemlik-sarkofag; kefen-kundak gibi eşleştirmeler iki sahnenin tematik bütünlük oluşturmasında yardımcı unsurlardır (Maguire 1977:138).

V. İKONOĞRAFI

V.1. İSA'NIN DOĞUMU (Η ΓΕΝΙΣΕC)

Ortodoks Kilise takviminin kutlama sırasına göre dördüncü yortu, İsa'nın Doğumu'dur¹. İsa'nın doğum günü hiçbir kaynakta belirtilmediği için İsa'nın doğum gününün yortu kabul edilmesi ve kilise takviminde hangi günün yortu olarak kutlanacağına kesinleşmesi uzun bir süreç almıştır. Hıristiyanların, ilk üç yüzyılda kutladığı birkaç yortu arasında İsa'nın Doğumu'nun kutlandığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. İsa'nın doğum günü, ilk defa M.S. 336 yılında, sadece Batı'da Roma Kilisesi'nde kutlanır, bir süre sonra diğer Kiliseler de benimser. Kilise Takvimi'nde sabit yortulardan biri olan Doğum, günümüzde, 25 Aralık'ta kutlanır ancak başlarda Batı Hıristiyanlığı, İsa'nın doğum günü olarak 25 Aralık'ı, Doğu Hıristiyanlığı ise 6 Ocak'ı seçerler. İsa'nın Doğumu, Çobanların Tapınması ve Kahin Kralların Tapınması, Epiphani ile birlikte 6 Ocak'ta kutlanırken, Kilise Babaları'ndan Ioannes Krysostomos ve Nazianzolu Gregorios'un etkisiyle M.S.386'dan sonra Doğum ve Epiphani yortuları birbirinden bağımsız kutlanmaya başlanır. Doğu Kiliseleri'nde Doğum için 25 Aralık, Epiphani için 6 Ocak'ta kutlama son karara bağlanır. Bununla birlikte Apostolik Ermeni ve Rus Ortodoks Kiliseleri günümüzde de 6 Ocak'ta kutlamayı sürdürürler. 25 Aralık tarihinin benimsenmesinde Roma'nın pagan kültürü etkili olur. Kilise, yortu gününü belirlerken bir pagan geleneği olan kış gündönümü kutlaması, "Saturnalia" festivalinin son günü 25 Aralık'ı esas alır (Baldwin 1918: 16,19; Roberts 1995: 73-74; Spitzing 1987:125; Taft ve Carr 1991: 106, 715).

¹ Ortodoks kilise takviminde yortular Meryem'im Doğumu'yla başlar (8 Eylül). Haçın Yükseltilmesi (*stavroproskynesis*, 14 Eylül), ikinci; Meryem'in Tapınağa Sunulması (21 Kasım) üçüncü ve İsa'nın Doğumu (25 Aralık) dördüncü yortudur.

V.1.1. İsa'nın Doğumu Sahnesindeki İkonografik Öğelerin Kaynakları¹

İsa'nın yaşamının çocukluk döneminden bir yortu sahnesi olan İsa'nın Doğumu, Kanonik İnciller'den Matta (1,18-25) ve Luka'da (2, 6-7) ve Apokrif İnciller'den Barnabas İncili (3 - 4), İsa'nın Birinci Çocukluk İncili (1:1-21), *Pseudo-Matta* (13 - 14) ve *Iakobos'un Protoevangelionu* (17 - 21) anlatılır².

Yer ve Zaman

Kanonik İnciller'den, Matta ve Luka'da doğumun gerçekleştiği yer veya mekanla ilgili yeterli bir bilgi yoktur. İncil yazarları, Meryem Ana ve Yusuf'un Beytüllahim'e geldiklerinde doğumun gerçekleştiğini söylerler³. Bununla birlikte, Luka İncili'nde (2, 7), handa yer olmadığı ve İsa'nın yemliğe yatırıldığı anlatılır ki bu da yemliğin bulunabileceği ahır gibi bir mekana işaret eder⁴. Dolayısıyla Batı Hıristiyan Sanatı'nda Doğum sahnesi ahırda tasvir edilmesi Luka İncili'nden esinlenilmiştir. Apokrif İnciller'den *Protoevangelion* (18) ve *Pseudo-Matta*'da (13) ise doğumun bir mağarada gerçekleştiği birkaç farklı yerde belirtilir Bizans Sanatı ve Kapadokya duvar resminde her zaman Apokrif İnciller'le uyumlu biçimde mağara tasvir edilir (Jerphanion 1925:I.1,76, dipnot 3).

Pseudo-Matta 13: "... Kutsal Meryem hayvanın üzerinden indi, ve mağaranın altında, günışığı ulaşamadığı için hiç ışık olmayan, ama hep karanlık bir oyuğa girdi. Onları bulunca, mağaraya geri döndü, ve Meryem'le birlikte doğurduğu bebeği buldu, ve Yusuf, Kutsal Meryem'e: Sana iki ebe getirdim, Zelomi ve Salome; mağaranın dışında, girişte bekliyorlar, bu gözalcı parıldan dolayı içeri girmeye cesaret edemiyorlar."

¹ Tez çalışmasında incelen on iki kilisede İsa'nın Doğumu sahnesinin ikonografik öğelerini gösteren tablo için bkz. Ek. 2

² Apokrif İnciller'in tam metni için bkz. <http://www.gnosis.org/library>

³ Ancak İncil'in bazı bölümlerinin sonradan değiştiğine inanan kimi Yeni Ahit yorumcuları, İsa'nın Nasıra'da doğduğuna inanırlar (Lafontaine Dosogne 1975:206).

⁴ "Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu" (Luka 2, 6-7).

İsa'nın doğduğu yıl, ay, gün ve saatle ilgili kaynaklarda kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Kanonik ve Apokrif İnciller'de İsa'nın doğumundan bir süre sonra gerçekleşen olaylar ve yönetici isimleri, doğumun zamanıyla ilgili, çelişkili de olsa, bazı ipuçları sağlar. Matta (2, 23), İsa'nın doğumunun Hirodes'in ölümünden (M.Ö. 4.yüzyıl) önce gerçekleştiğinden; Luka (2, 4) M.S. 6 yılında yapılan nüfus sayımından bahseder. Kanonik İnciller'den Matta (2, 13-15), Apokrif İnciller'den *Pseudo Matta* (1), *Iakobos'un Protoevangelionu* (22) birbirlerine benzer biçimde, Kahin Kralların Tapınması'ndan sonra, Hirodes'in iki yaşın altındaki tüm çocukların katledilmesi emrini verdiğini anlatırlar. Zaman saptaması açısından önemli olan diğer bir ayrıntı, Hirodes'in ölümü ise yalnız Matta'da belirtilir. Tarihi kayıtlara göre Hirodes'in M.Ö. 4.yüzyılda öldüğü bilinmektedir (Bessieré 2004: 141).

Matta (2, 13-15) "*İmdi, müneccimler yola çıktıktan sonra, işte, Rabbin meleği rüyada Yusufu görünüp dedi: Kalk, anası ile çocuğu al, ve Mısıra kaç; ve ben sana söyleyinceye kadar orada kal; çünkü Hirodes çocuğu yok etmek için onu arıyacaktır. Yusuf kalktı, geceleyin anasını ve çocuğu aldı, ve Mısır'a gitti. Ve Hirodes'in ölümüne kadar orada kaldı; ta ki peygamber vasıtası ile: 'Oğlum Mısırdan çağırdım' (Hoşea, 11,1) diye Rabbin söylediği söz yerine gelsin*".

Ayrıca, Apokrif *Pseudo Matta* İncili'nde (16), Kahin Kralların doğumdan iki yıl sonra tapınmaya geldikleri belirtilir:

Pseudo-Matta 16: "Ve ikinci yıl bittikten sonra, şarktan Yerusalıme münecimler gelip dediler..."

Sonuç olarak, kanonik ve apokrif metinler zaman açısından kendi içlerinde tutarsız bilgiler sunar ve metinlere göre İsa'nın doğum tarihi M.Ö. 6 ila M.S. 4.yüzyıl arasında bir zaman diliminde yer alır.

İsa'nın Doğumu sahnesinde doğumun gerçekleştiği zamanla ilgili tek ikonografik öge Beytullahim Yıldızı'dır ve Beytullahim Yıldızı İsa'nın doğum yılının hesaplanmasında önemli bir ipucudur. Matta (2, 9- 11) ve *Protoevangelion'da* (21), Beytullahim Yıldızı'nın Doğum anında parladığı anlatılır:

Matta 2, 9- 11: "*Yıldızbilimciler kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu. Çocuğun*

bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanıp O'na tapındılar. Hazineslerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular”

Iakobos'un Protoevangelionu 21: “Yıldızbilimciler dışarı çıktılar. Şarkta gördükleri yıldızı, mağaraya gelene kadar takip ettiler, ve yıldız mağaranın üzerinde durdu. Ve yıldızbilimciler çocuğu annesiyle birlikte gördüler; çantalarından altın, tütsü ve mür çıkardılar”

Çin takvimlerine göre M.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarda; ünlü astronom Johannes Kepler'in (1571- 1630) hesaplamalarına göre M.Ö. 6.yüzyılda, nova, süpernova veya meteor patlaması veya Jupiter ve Saturn gezegenlerin buluşması gibi astronomik bir olayın gerçekleştiğini hesaplanmıştır. Gökyüzünde sıra dışı bir parlamaya neden olan bu astronomik olayın, kaynaklarda bahsedilen Beytüllahim Yıldızı olduğu ve İsa'nın M.Ö. 6.-5. veya 4. yüzyıllarda doğduğu ileri sürülür (Brown 1977: 321- 323).

Figürler ve Episodlar

Yemlikte Bebek İsa, Öküz ile Eşeğin Tapınması

Kundağa sarılı Bebek İsa'nın yemliğe yatırılıp öküz ile eşeğin İsa'ya tapınmaları yalnız *Pseudo Matta* 'da (14) anlatılır:

Pseudo-Matta, 14 “Ve İsa'nın doğumunun üçüncü gününde, kutsal Meryem, mağaradan dışarı çıktı ve bir ahıra girdi, çocuğu ahıra yerleştirdi, ve öküz ve eşek O'na tapındılar. Böylece, İşaya peygamberin sözü yerine geldi: ‘Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir. Ama İsrail halkı bu kadarını bile bilmiyor. Halkım anlamıyor’ Böylece öküz ve eşek, O'nu aralarına alıp tapındılar. Böylece Habakkuk peygamberin söylediği yerine geldi: İki hayvanın ortasında kendini göstereceksin. Aynı yerde Yusuf Meryem'le üç gün kaldı”

Meryem Ana ve Yusuf

İsa'nın Doğumu'nda Meryem Ana ve Yusuf, İsa'dan sonra en önemli iki kişidir. Meryem ve Yusuf, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi, Kahin Kralların Tapınması episodlarında yer alırlar. Ancak her ikisinin de Doğum sahnesinde tasvir edilmiş biçimleri episodlardaki anlatımlarla birebir örtüşmemektedir. Aslında,

anlatımlarda Meryem Ana'nın veya Yusuf'un nasıl veya nerede durduğu veya ne yaptığıyla ilgili ayrıntılı bir bilgi yoktur. Yusuf'un sahnedeki yeri ve duruşu *Iakobos'un Protoevangelionu*'nda (14) Doğum'dan önce anlatılan bapla ve liturjik metinlerle uyumludur:

Iakobos'un Protoevangelionu 14: “*Ve Yusuf, O'ndan çok korkuyordu ve geri çekilmişti, O'nunla ilgili ne yapması gerektiğine karar vermeye çalışıyordu. Yusuf dedi ki: O'nun günahını gizlersem, Rabbin Yasası'na karşı gelmiş olurum; ama O'nu İsrailoğulları'na ifşa edersem, melekten olma O'nun içindekini, masum bir kanı ölümün kollarına teslim ediyor olabilirim. O halde ne yapmalıyım? O'nu gizlice kendimden uzaklaştırmalıyım. Ve sonra gece oldu; düşünde, Rabbin bir meleği ona gelip dedi ki: Bu bakireden korkma, çünkü içindeki Kutsal Ruh'tan; ve bir oğul doğuracak, ve sen O'nun adını İsa koyacaksın, çünkü O halkını günahlardan kurtaracak. Ve Yusuf uykudan uyandı, ona bu hikmeti veren İsrail Rabbine hamdetti. Ve O'nu yanında tuttu.*”

İsa'nın İlk Banyosu

Meryem Ana'nın bakire gebeliği ve doğumu, Kanonik İnciller'den Matta (1, 18-25) ve Luka'da (1, 34-37) anlatılır. Ancak Kanonik İnciller'de ne ebelerin doğuma yardım etmesi ne de İsa'nın İlk Banyosu'ndan bahsedilir. İsa'nın Doğumu'nda ebe figürleri, Apokrif *Iakobos'un Protoevangelionu* (19, 20) ve en ayrıntılı biçimde *Pseudo Matta*'da (13) anlatılır. *Pseudo-Matta*'da doğumun ardından, ebelerin bakire doğumdan şüphe ettiği için Meryem Ana'yı muayene ettikleri ve Salome'nin elinin yanarak kuruduğu anlatılır ancak burada da İsa'nın ilk banyosundan bahsedilmez:

Pseudo-Matta 13: “*İmdi, İsa'nın doğumu geldiğinde Yusuf, ebe bulmak için uzaklaştı. Onları bulunca, mağaraya geri döndü, ve Meryem'in O'nu doğurmuş olduğunu gördü. Ve Yusuf, Kutsal Meryem'e: Sana iki ebe getirim, Zelomi ve Salome; mağaranın dışında, girişte bekliyorlar, bu gözalıcı parıltıdan dolayı içeri girmeye cesaret edemiyorlar. Kutsal Meryem bunu duyunca gülümsedi; ve Yusuf O'na dedi ki: Gülümseme; ama ağırbaşlılıkla seni ziyaret etmelerine izin ver. Belki seni tedavi etmeleri gerekebilir. Sonra içeri girmelerine izin verdi. Zelomi içeri girince, Salome*

dışarıda kaldı. Zelomi Meryem'e dedi ki: Sana dokunmama izin ver. O'nu muayene etmesine izin verince, ebe yüksek sesle bağırdı ve dedi ki: Yüce Rabbim, bize merhamet göster! Göğüslerinin sütle dolması ve bir bakireden oğlan doğması duyulmamış, görülmemiş bir şeydir. Doğumda bir damla kan akmamış, ve doğururken hiçbir acı çekilmemiş. Bir bakire hamile kalmış, bir bakire oğlan doğurmuş, ve bir bakire doğumdan sonra da lekesiz kalmıştır. Bunları duyan Salome dedi ki: benim de sana dokunmama izin ver, ve Zelomi'nin söylediklerinin doğruluğu ispatlansın. Ve Kutsal Meryem onun kendine dokunmasına izin verdi. Ve O'nu muayene ettikten sonra elini çekince, eli kurudu, canının yanmasından acı acı ağlamaya başladı, ağlayarak dedi ki: Yüce Rabbim, bilirsin Sen'den her zaman korkarım ve karşılık beklemeden bütün fakirlere yardım ederim. Dullardan ve yetimlerden hiçbir sadaka almam ve ihtiyacı olanları eli boş göndermem. Ama gel gör ki inançsızlığım yüzünden bir enkaza dönüştüm. Nedenim olmadığı halde Senin bakireni muayene etmek istedim ...”

Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi ve Melekler Ordusu

İsa'nın Doğumu'nda, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi epizodu *Pseudo-Matta'da* (13) kısaca değinilirken, Luka İncili'nde (2, 8- 20) ayrıntılı biçimde anlatılır. Çobanlara müjde melek aracılığıyla bildirilir ve meleğin yanındaki göksel ordulardan oluşan bir topluk olduğu belirtilir:

Luka 2, 8- 20: “Aynı yörede, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı. Rabbin bir meleği onlara göründü ve Rabbin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara ‘Korkmayın !’ dedi. ‘Size bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu Rab olan, Mesih’tir. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız’ Birdenbire meleğin yanında, göksel ordulardan oluşan büyük bir topluluk belirdi. Tanrı’yi överek, ‘En yücelerde Tanrı’ya yücelik olsun, Yeryüzünde O’nun hoşnut kaldığı insanlara esenlik olsun!’ dediler. Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, : ‘Haydi! Beytlehem’e gidelim. Rabbin bize bildirdiği bu olayı görelim’

dediler. Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular. Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler. Bunu duyanların hepsi, çocukla ilgili anlatılanlara şaşırıp kaldılar. Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu. Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı'yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı.”

Kahin Kralların Tapınması

İsa'nın Doğumu'nda, Kahin Kralların Tapınması epizodu, Matta İncili'nde (2, 1-12), İakobos'un Protoevangelionu'nda (21, 3) ve Pseudo-Matta'da (16) birbirlerine benzer biçimde anlatılır. Ancak Pseudo-Matta'da diğer ikisinden farklı olarak olayın geçtiği zaman belirtilir:

Pseudo-Matta 16: “Ve ikinci yıl bittikten sonra, şarktan Yerus alime m unecimler gelip dediler: Yahudilerin kralı doğan zat nerededir?  unk u onun yıldızını şarkta gördük, ve ona secde kılmağa geldik. Kral Hirodes bunu işitince, bütün Yerus alimle beraber yüreği oynadı. Hirodes bütün başkahinleri ve başyazıcılarını topluyarak onlardan Mesih'in nerede doğacağını sordu. Onlar da kendisine dediler: Yahudiye Beytleheminde;  unk u peygamber vasıtası ile şöyle yazılmıştır: Ve sen, ey Beytlehem, Yahuda diyarı, Yahuda reisleri arasında hiç de en k  uğ  değilsin; Zira kavmim İsraili g decek olan reis senden çıkacaktır’ (Mika 5: 2). O zaman Hirodes müneccimleri gizlice çağırdı; ve onlardan yıldızın ne vakit gözüktüğünü iyice öğrendi. Ve; gidin, çocuk hakkında iyice araştırın; onu bulduğunuz zaman bana haber verin ki, ben de gelip ona secde kılayım, diyerek kendilerini Beytlehem'e gönderdi. Onlar da kralı dinleyip yollarına gittiler; ve işte şarkta gördükleri yıldız  nlerince gidiyordu; ta çocuğun bulunduğu yere kadar gelerek üzerinde durdu. Onlar da yıldızı gördükleri zaman, taşkın sevinçle sevindiler. Eve girip anası Meryem'le çocuğu gördüler; ve yere kapanıp O'na secde kıldılar; hazinelerini açıp O'na hediyeler olarak altın, g nn k ve m r takdim ettiler. Hirodesin yanına d nmesinler diye rüyada kendilerine bildirildiğinden, memleketlerine başka bir yoldan gittiler”

V.1.2. İsa'nın Doğumu Sahnesinde Yazılı Gelenek ile Resim İlişkisi

Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu sahnesinde tasvir edilen ikonografik öğeler birden fazla kaynaktan esinlenilerek tek bir kompozisyonda harmanlanmışlardır. İsa'nın Doğumu, Kanonik İnciller'den Matta (1, 18-25) ve Luka'da (2, 6-7) anlatılmakla birlikte Hıristiyan Sanatı'nda daha çok Apokrif İnciller'den *Pseudo-Matta* (13-14) ve *Iakobos'un Protoevangelionu* (17 - 21) etkili olur. Yazılı kaynaklar dışında, Antik Dönem eserleri de Doğum sahnesinin kompozisyonunun oluşumunda etkili olan görsel kaynaklardır. Hatta hiçbir kaynakta anlatılmayan İsa'nın İlk Banyosu epizodu doğrudan Antik Dönem eserlerinden bir alıntıdır.

İsa'nın Doğumu sahnesi Matta ve Luka İncilleri'nden Luka'da daha ayrıntılı anlatılır ve sanat eserlerine en fazla esin kaynağı olan Luka İncili'dir. Ancak Bizans Sanatı'nda ve Kapadokya duvar resimlerinde Kanonik İnciller'den daha fazla etkili olan kaynak Apokrif İnciller, özellikle, İsa'nın yaşamının çocukluk döneminin ayrıntılı bir biçimde ele alındığı, *Pseudo-Matta* ve *Iakobos'un Protoevangelionu*'dur. Doğum sahnesinin ikonografik öğelerinden mağara, Yusuf'un endişesi, Öküz ile Eşeğin Tapınması tamamen Apokrif İnciller'le; Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi ve Kahin Kralların Tapınması, Beytullahim Yıldızı hem kanonik hem apokrif İnciller'le uyumludur. Bizans Sanatı ve Kapadokya Bölgesi duvar resimlerinde, sıklıkla işlenen Doğum sahnesinde, apokriflerde anlatılan öküz-eşek, mağara, ebe Salome ve Yusuf'un düşünceli duruşunun, yalnız Kapadokya değil Bizans ve Batı Sanatı örneklerinde de işlenmesi, apokriflerin resim sanatı için ne kadar önemli kaynak olduğunu açıkça gösterir. Doğum sahnesinin farklı bir özelliği de yazılı kaynakların yanı sıra görsel malzemelerden etkilenmesidir. Sahnenin kompozisyonu, Meryem Ana'nın ve Yusuf'un duruşları, hareketleri ve İsa'nın İlk Banyosu epizodu Antik Dönem eserlerinden devşirilmiştir. Yeni doğan bebeğin ebeler tarafından yıkanması, Meryem Ana'nın mucizevi doğum yapmasına karşın döşekte uzanması ve Yusuf'un endişeli duruşu, Hıristiyanlık öncesi eserlerdeki doğum sahnelerinin bir parçasıdır. Bu benzerliklerin görüldüğü Hıristiyanlık öncesi örneklerin en bilinenlerinden biri, Lübnan Beyrut, Baalbek Müzesi'nde, M.Ö.2. yüzyıla tarihlendirilen İskender'in Doğumu konulu mozaik panodur (Res.1).



Resim 1. Lübnan, Beyrut Baalbek Müzesi, İskender'in Doğumu, mozaik pano, 2.yüzyıl (Grabar 1968, fig. 314)

Bir başka dikkat çekici örnek, Musée du Louvre'da bulunan, Mısır Antinoe dokumasındaki Dionysos'un Doğumu (M.Ö. 4. veya 5. yüzyıllar) sahnesinde, İsa'nın İlk Banyosu'nda ebelerin yerleri ve duruşlarından, isimlerine kadar aynı şemanın tekrar edildiği görülür (Kitzinger 1963: 100) . Örnekleri çoğaltılabilecek bu eserler, Hıristiyanlık öncesi kaynakların, sahnenin oluşumunda ne kadar etkili olduğunu gösterir.

İnciller'de İsa'nın Doğumu'nu anlatan baplar arasında belirgin farklar bulunsa da hepsinde doğum olayının yanı sıra vurgulanan ortak noktalar vardır: Bunların başında, İsa'nın insan ve tanrısal doğasının belirtilerinin bir arada verilerek İsa'nın Doğumu'nun bir Enkarnasyon sahnesi olduğu vurgulanmasıdır. Hikayede, İsa'nın bir yandan sıradan, hatta fakir bir ailenin çocuğu gibi bir mağarada ve bir insandan doğduğu, diğer yandan doğumun lekesiz olarak, bir bakireden mucizevi biçimde gerçekleştiği anlatılır. Doğum anında gökyüzünde parlayan yıldız da bu olağanüstü doğumu insanlığa müjdeleyen göksel bir işarettir. Şehadet etmenin önemi de, tüm İncil'de olduğu gibi, İsa'nın

Doğumu bapında da inananlara verilmek istenen temel mesajlar arasındadır. Doğum sahnesini oluşturan Öküz ve Eşeğin, Çobanların, Meleklerin ve Kahin Kralların tapınmaları episodları mucizevi doğuma tanık olmanın önemini vurgulamak için uzun uzun anlatılır. Doğum hikayesiyle kaynaklarda, inananlara iletmek istenen diğer mesaj nedamet getirmektir. Bunun için yalnız Apokrif İnciller’de anlatılan, inançsızlığı yüzünden cezalandırılan ebe Salome’nin, şahit olduğu olaylar sonucunda nedamet getirerek doğruyu bulması ders çıkarılması gereken bir episod olarak anlatılır. Doğum hikayesiyle kaynaklarda, inananlara iletmek istenen diğer mesaj, İsa’nın Doğumu’yla Kutsal Yazı’nın yerine geldiğidir. İşaya, İsa’nın doğacağını kehanet eden bir Tevrat peygamberidir. Bu nedenle Doğum sahnesinde özellikle, apokriflerde geçen mağara, Öküz ve Eşeğin Tapınması (1, 3), Beytullahim Yıldızı da (9, 2) gibi ikonografik öğeler ile İşaya’nın bapları arasında ilişki kurulur (Brown 1977: 364). Tevrat’ta İşaya peygamber İsa’nın bir bakireden doğumunu öngörmüştür: *“Rabbin kendisi size bir belirti verecek: işte kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak”* (7, 14). *Pseudo-Matta*’da anlatıldığı şekliyle öküz ve eşek İşaya’nın kehanetinin (1, 3) yerine gelmesi için İsa’ya tapınırlar: *“Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir. Ama İsrail halkı bu kadarını bile bilmiyor. Halkım anlamıyor”* (1, 3). İşaya’dan başka, Tevrat peygamberlerinden Hoşea (11,1) ve Habakkuk’dan *“İki hayvanın ortasında kendini göstereceksin”* (2, 11) gibi bazı ayetler İsa’nın doğumunda olacakları öngörürler.

Metinlerde tarihi bir gerçeklik olarak sunulan Doğum olayının yanı sıra üzerinde durulan, doğumla enkarnasyonun gerçekleşmesi, şehadet etmek ve nedamet getirmek temaları sanat eserlerinde de ikonografik öğelerle izleyenlere iletmeye çalışılır. Metinlerde aktarılan bu vurgular, Doğum sahnesine dahil edilen veya dışarıda bırakılan episodlar, figürler, ikonografik öğelerle eserlerin kaynağı yakından izlediğini gösterir. Örneğin Meryem Ana enkarnasyonun aracısı olarak sancısız doğum yapmasına karşın döşekte uzanmaktadır ama diğer taraftan yüzünde herhangi bir acı belirtisi yoktur. Mağaranın üzerinde parlayan yıldız, yol gösteren melekler sıradan bir doğumu değil Tanrı’nın enkarnasyonunu müjdeleyen işaretlerdir. Öküz ve Eşek, Çobanlar ve Krallar şehadet etmek için, ebe Salome nedamet getirdiği için ikonografiye girmişlerdir.

Kapadokya duvar resimlerinde Doğum sahnesinin ilk örnekleri, 9. ve 10. yüzyıllarda, Bizans Sanatı’nda, İkonoklast Dönemi takip eden evrede görülür. İsa’nın Doğumu

sahnesi etkilendikleri kaynaklar ve kaynağa yakınlık bakımından Bizans Sanatı'nın genelinde görülen eğilimleri yansıtır.

V.1.3. Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi

Orta Bizans Dönemi'ndeki gelişmiş ikonografisiyle, İsa'nın Doğumu sahnesi tek bir kompozisyonda toplanan çok sayıda episoddan oluşur. İkonografi kurallarının henüz kesinleşmediği, Erken Hıristiyanlık Dönemi eserlerinde, bu episodlar, bağımsız olarak tek başlarına veya kendi aralarında çeşitli gruplar oluşturacak biçimde ele alınırlar. 6.yüzyıla gelindiğinde, mağara ve Beytullahim Yıldızı, Öküz ile Eşeğin Tapınması, Meryem Ana ve Yusuf figürüyle Doğum sahnesinin çekirdeği oluşmuştur. 6.yüzyılda İsa'nın İlk Banyosu, 8.yüzyılda Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi sahneye dahil olur. 10. yüzyılda ise Doğum sahnesinden bağımsız bir sahne olarak gelişen Kahin Kralların Tapınması sahneye girmeye başlar. Doğum sahnesinin yerleşik ikonografisi İkonoklast Dönem'i takip eden yıllarda ortaya çıkar. Orta Bizans Dönemi'ne gelindiğinde, figürler, episodlar, sahnenin genel şeması kalıplaşmıştır. Bu dönemden itibaren, dönemin teolojik tartışmalarıyla paralel biçimde, Doğum'da, İsa'nın beşiğinin şekli, Meryem Ana'nın duruşu, İsa ile Meryem Ana arasındaki iletişim gibi ayrıntılarda değişimler gözlemlenebilir.

Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu sahnesi, Öküz ile Eşeğin Tapınması episodunun işlendiği üç figürlü, sade bir kompozisyonla başlayıp giderek karmaşıklaşan bir ikonografi oluşturur. Atina Bizans Müzesi'ndeki rölyef panel (Res. 2), Milano Sant'Amrogio'da di Stilicon sarkofağı gibi, 4. yüzyıldan günümüze gelen ilk örneklerde, yemlikte yatan Bebek İsa'ya tapınan öküz ile eşek vardır (Schiller 1971: 59). İsa'nın Doğumu sahnesinin çekirdeği sayılabilecek bu episod, hikaye edici anlatımdan uzak, sembolik anlamının ön planda olduğu bir tapınma sahnesidir. Yalnız Apokrif *Pseudo-Matta* İncili'nde anlatılan öküz ve eşek episod, 4. ve 5. yüzyıllara tarihlenen sarkofağların üzerindeki bilinen ilk Doğum kabartmalarından itibaren sahnenin ayrılmaz hayvan figürleri haline gelirler. İsa'yı nefesleriyle ısıtırken tasvir edilen bu hayvanlar aslında kaynaklarda, doğuma şahit olan Melekler, Çobanlar, Krallar gibi İsa'ya tapınmak için bulunurlar ve *Pseudo-Matta*'da anlatıldığı şekliyle öküz ve eşek İşıya'nın kehanetinin (1, 3) yerine gelmesi için İsa'ya tapınırlar.

İşıya 1, 3: “*Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir. Ama İsrail halkı bu kadarını bile bilmiyor. Halkım anlamıyor*”

İşaya'nın bu ayetine dayanarak öküz günahsız insanlar, eşek günahkarlar olarak yorumlanır. Ayrıca, öküz ve eşek, Antik Dönem eserlerindeki mitolojik hayvan bakıcıları ile ilişkilendirilir (Schiller 1971: 60). Kilise Babaları'ndan Ambrosios (339-397) ve Augustinos'a (354-430) göre öküz seçilmiş Yahudi halkı, eşek ise kafirleri sembolize etmektedir¹. Nazianzoslu Gregorios ise öküzü kanunun boyunduruğu altındakiler, eşeği putperestliğin günahları ile dolu ve Tanrı'nın oğlunu yalanlayan insanlar olarak yorumlamaktadır.



Resim 2. Atina Bizans Müzesi, kabartma panel, 4.veya 5. yüzyıl (2006)

Doğum sahnesinde, kaynaklardaki belirsizlikler nedeniyle, mekana ve zamana dair ipuçları son derece sınırlıdır. Sahnenin ikonografisi geliştikçe doğum olayının hikaye edici yönü ön plana çıkmaya, mekana ve zamana dair ikonografik öğeler belirlemeye başlar. Kaynaklarda doğumun nerede gerçekleştiğiyle ilgili çelişkili bilgiler bulunması, sanat eserlerinde mağara veya ahırın tercih edilmesi farklılığını doğurur. Mağara, Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu sahnesini, Batı Hıristiyan Sanatı örneklerinden ayırt eden bir unsurdur. Apokrif kaynaklı ikonografik öğeler arasında eserlerde en çok kullanılanlardan biri, doğumun gerçekleştiği yer olan mağaradır. Bizans Sanatı'nda, Doğumun gerçekleştiği mağaranın tasvir edildiği en erken örnek Werden Müzesi'de, 5.yüzyıla tarihlenen fildişi *pyxistir*. Suriye veya Filistin kökenli, 6.yüzyıl tarihli Sancta Sanctorum röliker kapağında olduğu gibi, erken tarihli örneklerden itibaren doğum her zaman mağarada gerçekleşir (Volbach 1952, no.169; Nordhagen 1961: 334).

¹ Ambrosios ve Augustinos hakkında bilgi için bkz. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, 1991.

Doğum sahnesinin ikonografisinde zamanı işaret eden tek ikonografik öge yıldız motifidir. Erken Dönem örneklerinden itibaren yıldız motifi, mağaranın hemen üzerinde veya içinde yer alır. Aslında Kahin Krallar siklusunun bir parçası olan yıldız, Doğum sahnesinde sıklıkla, Krallar olmadan da, bağımsız bir motif gibi tek başına da işlenir. Matta'ya göre (2, 9) yıldız bir evin üzerinde parlarken, *Protoevangelion*'a göre (21) yıldız mağaranın üzerindedir. Kahin Krallar siklusunun bir parçası olmasına karşın 5. yüzyıla tarihlenen Ravenna Maximianos'un fildişi katedrası gibi erken örneklerden itibaren yıldız motifinin tek başına görünmesi Tevrat, İncil, Yuhanna'nın Vahyi ve liturjik metinlerde İsa'nın sembollerinden birinin yıldız olmasıdır (Kalokyris 1969: 88-89). Doğum anında bir yıldızın parladığını Matta ve *Protoevangelion*'dan öğrenmekle birlikte, yıldızın şeklinin nasıl olduğuyla ilgili ayrıntılı bilgiler liturjik metinlerde anlatılır. Kalokyris, Ioannes Khrysostomos'un bir metninde, yukardan mağaranın üzerine doğru geniş bir ışık huzmesi indiği; Zuqnin Kroniği'nde yıldızın bir ışık sütunu şeklinde olduğu anlatıldığını belirtir (1969: 84).

İsa'nın Doğumu'nda Meryem Ana, İsa'dan sonra en önemli figürdür. Meryem Ana, 431 yılı Efes Konsili'nde "Theotokos" (Tanrı Anası) kabul edilmesinden sonra, Yusuf'la birlikte sahneye dahil olur. 5. yüzyıldan sonra Meryem Ana'nın sanatta bu kadar önemli bir figür haline gelmesinin teolojik açıdan iki temel sebebi vardır: Meryem Ana enkarnasyonun gerçekleşmesini mümkün kılan aracıdır, diğeri insanoğlu adına İsa'dan şefaahat dileyen aracıdır. Bu iki temel nedene dayanarak, 6. yüzyılda sanat eserlerinde, Meryem Ana sahnenin İsa'dan sonra ikinci en önemli figürü haline alır (Baldwin 1918:13; Schiller 1971: 60; Lafontaine-Dosogne 1975: 208; Spitzing 1987: 128-129; Kalavrezou 2005: 103-105).

Meryem Ana ve Yusuf, kaynaklarda İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi, Kahin Kralların Tapınması gibi farklı episodlarda sıklıkla anlatılırlar. Ancak her ikisinin de Doğum sahnesinde tasvir edilmiş biçimleri episodlardaki anlatımlarla birebir örtüşmemektedir. Aslında, anlatımlarda Meryem Ana'nın veya Yusuf'un nasıl veya nerede durduğu veya ne yaptığıyla ilgili ayrıntılı bir bilgi yoktur. Sahnede, Meryem Ana doğumun ardından bir döşeğe uzanır; Yusuf ise genellikle Meryem'in döşegine yakın bir yerde düşünceli veya endişeli bir biçimde oturur. Meryem Ana'nın uzanması, Lübnan Baalbek İskender'in Doğumu mozaik panosundaki (2.yüzyıl) gibi Antik Dönem eserlerindeki Doğum sahnelerinin uzanan lohusa kadın kalıbına uygundur

(Stichel 1990: 67). Meryem'in yeri ve duruşuyla ilgili kesin bir ifade bulunmaması, Bizans Sanatı'nda, Meryem Ana'nın duruş ve hareketlerinde değişiklikler yapılmasına imkan sağlamış, 10. yüzyıldan sonra, Musée du Louvre'daki fildişi triptikonda olduğu gibi, Meryem Ana uzanmak yerine otururken tasvir edilmeye, Bebek İsa'ya doğru yönelmeye başlamıştır.

Doğum sahnesinde Yusuf'un endişeli duruşu *Iakobos'un Protoevangelionu'nda* (14) Doğum'dan önceki bapla ve liturjik metinlerle uyumludur. *Protoevangelionu'nda* Yusuf'un Meryem'in ve doğacak çocuğun kutsiyetiyle ilgili duyduğu endişe açıkça ifade edilir. Bizans Dönemi'ne ait yazılı liturjik kaynaklara göre Yusuf'un duruşu kederini yansıtır. Yusuf'un acı çekmesinin nedeni hem geçmiş hem de gelecekle ilişkilidir. Yusuf'un üzüntüsü, Meryem'in mucizevi gebeliğini ilk duyduğunda şaşırmasıyla başlar. *Akathistos Hymnos* gibi liturjik metinlerde, Yusuf'un Meryem'in gebeliği ile ilgili duyduğu endişelere geniş yer verilir. Yusuf'un kederli duruşu aynı zamanda, İsa'nın ölümüne de bir göndermedir. Bizanslı şair Ioannes Mavropos (11. yüzyıl), Doğum sahnesiyle ilgili bir *ekphrasis*'te¹ önce Yusuf'un, İsa'nın doğumundan duyduğu memnuniyeti, sonra Yusuf'un kendisini huzursuz eden bazı gizli duygularla gözlerini yere diktiğini anlatır (Maguire 1977:138).

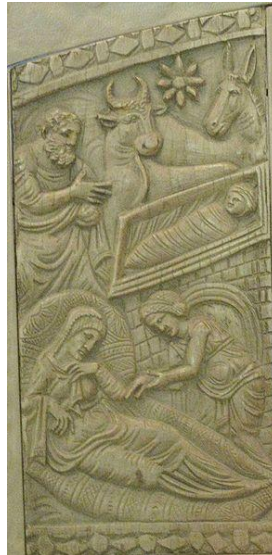
Yazılı kaynağı Apokrif *Iakobos'un Protoevangelion'u* olan Yusuf'un duruşunun Antik Dönem Sanatı'nda, M.Ö. 4.yüzyılda ünlü heykeltıraş Lyssipos'un Oturan Herakles heykeline uzanan köklü bir geçmişi vardır². Bizans Sanatı'nın, Antik Dönem

¹ Ekphrasis, Bizans'ta, sanat eserlerinin edebi bir dille tasvir edildiği yazı türüdür. Ayrıntılı bilgi için bkz.Maguire, 1974.

² Lyssipus, Herakles heykelini, M.Ö. 4.yüzyılda, Tarentum şehri için yontmuştur. Herakles heykeli, Antikite'den beri bitkin düşmeyi, aynı zamanda acı çekmeyi anlatan bir kalıp haline dönüşür. M.Ö. 209 yılında, Fabius Maximus heykeli Roma'ya götürür, 325 yılında da Büyük Konstantinos, heykeli Konstantinopolis'e getirir. Heykel, 1204 yılında Haçlılar tarafından yok edilir. Bizans Dönemi'nde, Nikhetas Khoniates (12.yüzyıl), Konstantinos Manasses (12.yüzyıl) yazılarında Herakles heykelini tasvir ederler. Khoniates, Haçlıların yok ettikleri Konstantinopolis heykelleri için üzüntüsünü anlatırken Herakles heykelini de ayrıntılı bir biçimde aktarır: “*sol bacağını dizinden bükmişti, sol kolunu da dirseğinin üzerine dayamıştı, kolunun üst kısmı yukarı doğru duruyordu. Sol avucuna, yeis dolu, başını yumuşakça dayamış, kötü kaderine yas tutmaktaydı ve işleri yüzünden canı sıkındı*”. Herakles'in üzerinde oturduğu

Sanatı'ndan devraldığı bu kalıp Bizans Dönemi'nde de acı çekmeyi, derin düşüncelere dalmayı ve bitkin düşmeyi gösterir. Bizans Sanatı'nda Doğum sahnesinde endişeli Yusuf'a dönüşen Herakles figürünün, ilk örneklerinden biri 5.yüzyıla tarihlenen Werden'deki fildişi *pyxistir*. 6.yüzyılda, Sancta Sanctorum stavroteğinde Doğum sahnesinde olduğu gibi, Yusuf figürü bu duruşuyla yerleşik bir kalıp oluşturmaya başlamıştır (Volbach 1952, no.169, pl.54; Nordhagen 1961: 336, dipnot 26).

Bizans Sanatı'nda Doğum'la ilgili apokrif kaynaklarda anlatıldığı şekliyle İsa'nın İlk Banyosu episodunda, ebelerin Meryem'i muayene etmesi ayrıntısı sahneye dahil edilmemiştir. Buna karşın az sayıda Erken Bizans Dönemi örneğinde ebe Salome'nin elinin kuruması tasvir edilmiştir. Anlatıma göre Yusuf ebeleri bulup getirdiğinde doğum gerçekleşmiştir. Bizans Sanatı'nda sahnenin ayrılmaz parçası olan İsa'nın İlk Banyosu episoduna ise hiçbir Hıristiyan yazılı kaynağında geçmemesine karşın 6.yüzyıldan itibaren Doğum'un vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Aslında, İlk Banyo episodunun figürleri olan ebelerin sahneye girişi, İsa'nın İlk Banyosu episoduyla değil, ebe Salome'nin Meryem Ana'nın lekesiz doğumundan şüphe ettiği için elinin kuruması episoduyla olmuştur. 6. yüzyılda, Ravenna Maximianos'un fildişi tahtı (Res. 3), Manchester Müzesi'ndeki ve British Museum'daki fildişi plaklar, kuruyan el episodunun ilk örnekler arasında sayılabilir (Volbach 1952, no.127, no.131).



Resim 3. Ravenna, Maximianos'un fildişi katedrasından ayrıntı, 6. yüzyıl

sepet, Herakles'in Augeus ahırlarının temizlenmesi işiyle bağlantılı olduğunu gösterir (Weitzmann, 1951: 161; Mango:1963; 73).

Ancak kuruyan el episodü kaba ve uygunsuz bir konu olması nedeniyle Hıristiyan Sanat'ında benimsenmez ve erken dönemlere ait birkaç örnekten sonra yerini İsa'nın İlk Banyo'suna bırakır (Nordhagen 1961: 333)¹. Yeni doğan bebeğin ebeler tarafından yıkanması Hıristiyanlık öncesi eserlerdeki doğum sahnelerinin kalıplaşmış bir parçasıdır. Bizans Sanatı'nda İsa'nın doğumunda, Antik Dönem eserlerinde oluşan şema kullanılır. İsa'nın İlk Banyosu, kompozisyonun genel düzenlemesi ve Meryem Ana'nın eliyle uzanabileceği bir mesafede bulunması, Dionysos'un Doğumu sahnesinin işlendiği Roma Dönemi eserlerinden esinlenilmiştir (Weitzmann 1951: 37; Nordhagen 1961: 334). Özellikle, ebelerden birinin oturup bebek Dionysos'u tutarken, diğerinin tekneye su döktüğü 2.yüzyıla ait sarkofak ve Semele'nin yatağında uzandığı Roma Domus Aurea'nın duvar resimleri, İlk Banyo'ya model oluşturan örnekler arasındadır (Weitzmann 1951, pl.XXIII, 47-48).

Daha ilginç bir diğer bağlantı ise hiçbir kaynakta adı geçmeyen ebe Mea isminin Musée du Louvre'da M.Ö. 5.yüzyıla tarihlendirilen bir Roma Dönemi eseri, Antinoe dokumasına işlenen, Dionysos'un Doğumu sahnesinde, Dionysos'u tutan ebenin başının yakınında Mea yazmasıdır (Nordhagen 1961: 336, pl. XIII). Bizans Sanatı'nda, Doğum'da İsa'nın İlk Banyosu'nun yer aldığı ilk örneklerden, 3.yüzyıla tarihlenen San Valentino katakompunda, ebelerden birinin başının yakınında Salome yazar. Santa Maria di Castelseprio'da ebe kadının beşiğin yanında diz çöktüğü resimde de diğer ebenin ismi, Emea ilk olarak karşımıza çıkar (Nordhagen 1961: 333). Ebeler, mağara gibi öğelerin bir arada bulunduğu en erken tarihli anıtsal resim sanatı örneği, Roma, VII John Kilisesi'nin, Sancta Maria Cosmedin (Eski St. Peters Oratorionu, 705 - 707), mozaiklerdir. Günümüze ulaşamayan mozaikleri, 17. yüzyıla ait çizimler vasıtasıyla biliyoruz. Çizimlerde, Salome'nin elinin kuruması, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Müjde episodları ve mağara, Öküz ile Eşegin Tapınmaları, Meryem ve Yusuf figürleriyle birlikte tek bir kompozisyonda yer alırlar (Nordhagen 1961: 333).

¹ Kuruyan el episodunun tasvir edildiği birkaç Batı Sanatı örneği arasında Karonlenj Dönemi'nde, 10. yüzyıl Palatino, San Sebastiano Kilisesi, 11. yüzyıl Hildesheim Kilisesi, 12.yüzyıl Benevento Kilisesi kapıları gibi az sayıda örnek sayılabilir (Nordhagen 1961: 333).

Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi, Doğum sahnesine sonradan giren episodlar arasında yer alır. Episodda anlatılan, Çobanlar, müjde veren melek ve yanında melekler ordusu Bizans Sanatı için ikonografik veri oluşturur. Bununla birlikte, çobanların sayısı, duruşları, yerleri ve beraberinde götüldükleri sürüler belirtilmez. Çobanlar Beytullahim'e vardıklarında, doğum gerçekleşmiş ve Bebek İsa yemlikte yatmaktadır, yani Doğum anında Çobanlara melek müjde vermektedir ki Bizans Sanatı'nda Doğum sahnesinde bu an işlenir. Luka İncili'nde ayrıntılı biçimde anlatılan episodda çobanların sayısı belirtilmez. Bununla birlikte, müjdenin bir melek aracılığıyla bildirildiği ve meleğin yanındaki göksel ordulardan oluşan bir topluluk olduğu belirtilir. Sina Dağı Katharina Manastırı ikona koleksiyonunda, 8.yüzyıla tarihlenen bir ikonada, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunun resmedildiği ilk Doğum sahnesi örnekleri arasındadır (Res. 4).



Resim 4. Sina Dağı Katharina Manastırı, ikona, 8.yüzyıl (Weitzmann 1976, no. B.21).

İkonada, sürülerini temsilen çevrelerinde yer alan birkaç kuzuyla birlikte iki çoban figürü, yemlikte yatan Bebek İsa'ya doğru yönelirler. Anıtsal resimde, günümüze ulaşamayan Roma VII John Kilisesi'nin, St. Peter Oratorionu'ndaki (705 - 707) mozaiklerin 17. yüzyıla ait çizimlerinde, söz konusu iki episod bir arada belgelenmiştir.

Bu iki örnek, Doğum ve Çobanlara Müjde'nin İkonoklast Dönem'den önce birlikte resmedilmeye başladığını gösterir (Nordhagen 1970: 25). İkonoklast Dönem öncesine tarihlenen az sayıda örnek bir yana bırakılırsa, Doğum sahnesi ile Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunun tek bir kompozisyonda toplanması Orta Bizans Dönemi'ne kadar uzanır. Orta Bizans Dönemi örneklerinde çobanların sayısı üçe çıkar ve çobanlara müjdeyi veren melekler de kompozisyona girerler. Bu dönemden itibaren, episod, Doğum sahnesinin ayrılmaz bir parçası olur (Millet 1916: 114).

Doğum sahnesinin gelişmiş ikonografisinde sahnenin bir parçası olan Kahin Krallar, *Pseudo-Matta*'ya göre doğumdan iki yıl sonra tapınmaya gelirler. Kalokyris, Kahin Kralların Tapınması ile Doğum'un bütünleşmesinin nedeninin, liturjide, 25 Aralık'ta İsa'nın Doğumu yortusuyla birlikte kutlanmasından kaynakladığını söyler (1969: 85). Kaynaklarda ayrıntılı bir biçimde anlatılan Kahin Kralların hikayesi zamanla bir Kahin Krallar siklusu oluşturur: Kahin Krallara Yıldızın Görünmesi, Kahin Krallara Meleğin Yol Göstermesi ve Kahin Krallar Hirodes'in Karşısında, Kahin Kralların Tapınması, Kahin Krallara Meleğin Rüyalarında Görünmesi, Kahin Kralların Geri Dönüşü siklusu oluşturan sahneler arasındadır. Ancak bu siklustan Doğum sahnesine dahil edilen episod Kahin Kralların Yıldızı Takip Etmesi veya Kahin Kralların Tapınmasıdır. Hıristiyan geleneğinde önemli bir yeri olan sahnenin kaynağında Kahin Kralların sayısı, Kralların sundukları altın, mür ve tütsü hediyeleri dikkate alınarak sayıları üç olarak kabul görür. Üç kral, insan yaşamının üç evresini sembolize etmektedir (Jerphanion 1925, I, 1: 78). 6.yüzyıldan itibaren adlarıyla anılan Kahin Krallardan, Gaspar, tütsü sunan, sakalsız bir genç; Balthasar, mür sunan, sakallı ve koyu renk tenli orta yaşlı bir adam; Melkhion, altın sunan, beyaz saçlı, uzun sakallı bir ihtiyar şeklinde tanımlanır. Kralların sundukları hediyeler için farklı yorumlar vardır. Speake altın İsa'nın krallığı, tütsü rahipliği ve mürün çarmıhta çektiği acıları ve ölümü simgelediğini (1994: 140); MacDonald, altın Tanrısallığı ve yüceliği; kutsal kişiliğin parıltısını, tütsü, günahsız ve mükemmel yaşamı, mumyalamada kullanılan mür ise İsa'nın dünyanın günahlarıyla çarmıhta çekeceği acıları ve ölümünü sembolize ettiğini söyler (2000: 32).

Kaynaklar, Kahin Kralların yalnız 'doğu'dan geldiklerini anlatır, şehir ya da ülke adı belirtmezler. Bu nedenle Bizans liturjik metinlerinde Kralların nereden geldikleri yoruma açıktır. Erken Dönem Kilise Babaları'ndan Epiphanius Kralların Arabistan'dan geldiklerini; Tarsuslu Diodoros ve İskenderiyeli Kyrillos ise Pers olduklarını

söylemektedir. 5. yüzyıl teologlarından Ankyra'lı Theodoros, Kralların Khaldaea'lı olduklarını düşünmektedir¹. 12. yüzyılda, Khrysopolis'li (Üsküdar) Zekeriya, Yunanca metninde, kahin krallar için Apellius (sadık), Amerius (alçakgönüllü), Damaskus (merhametli) isimlerini kullanmıştır (Carr ve Kazdhan, 1991: 22).

Kaynaklarda ayrıntılı biçimde anlatılan, Kahin Krallar episodunda, Krallar, doğu yıldızı, Bizans Sanatı için ikonografik veri oluşturur. Bununla birlikte, Kralların sayısı, duruşları ve giysileri belirtilmez. Çobanlar Beytüllahim'e vardıklarında, doğumun üzerinden iki yıl geçmiştir ve Bebek İsa ile Meryem Ana evdedirler. Dolayısıyla doğum anında Kahin Krallar henüz yolculuklarının başındadırlar ki Bizans Sanatı'nda Kahin Krallar Doğum sahnesine dahil olduklarında, genellikle tapınırken değil, yolculuk anında yıldızı takip ederken tasvir edilirler. Erken Bizans Sanatı'nda Kahin Kralların Tapınması daha çok bağımsız bir sahne biçiminde işlenir ve Hıristiyan Sanatı'nda ele alınan konular arasında en yaygın ve en eski olanlardan biridir. Bilinen en eski örnekleri arasında 3. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Roma Priscilla Katakombu, 4. yüzyıla tarihlenen Milano Katedral Hazinesi'nde yer alan gümüş röliker kutuda ellerinde hediyelerle gelen iki kral görülür. Aynı yüzyıla tarihlenen Aurelius Sarkofağı'nda kralların yaşları aynı verilmiştir. Bu yüzyıldan itibaren beliren ikonografik öğeler; kucığında çocuk İsa ile tahtta oturan Meryem Ana ve Yusuf, geleneksel olarak üç kişi olarak betimlenen krallar iki grup oluşturur. Krallara yol gösteren melek figürü 5. yüzyılda sarkofaflarda görülmeye başlayan diğer bir motiftir 6. yüzyıl sonuna tarihlenen Suriye-Filistin kökenli Monza ampullalarında, Krallara çobanlar eşlik eder. Aynı dönem eserlerinden Ravenna St. Apollinare in Nuovo, Santa Maria Maggiore en erken anıtsal resim örnekleridir. Roma Santa Maria Antiqua (705-707) ve Paris.gr. 510 (880/886) el yazması fol. 137r minyatürü örneklerinde ikonografik özellikler değişmez. 9. yüzyıl tarihli Stuttgart Psalteri'nde Krallar bir biriyle ilişki içinde değildir ve melek figürü sahneye dahil edilmemiştir. Sahnenin değişken motifleri kralların duruşları ile melek motiftir (Bourguet 1972:46,186; Spitzing 1987: 42-43; Weis 1994: 540-549). Kahin Kralların Tapınması episodunun, Doğum sahnesinin kompozisyonuna eklenmesi, 10. yüzyıldan itibaren görülen yaygın bir uygulamadır. Ancak, Kahin Kralların Tapınması episodunu zaman zaman Doğum'dan bağımsız bir sahne olarak tasvir edilmeye devam etmiştir (Lafontaine-Dosogne 1975: 216-217; Spitzing 1987: 42).

¹ Khaldaea, Fırat ve Dicle nehirlerinin arasında, güney Mezopotamya'da bir ülkedir.

İkonoklast Dönem, İsa'nın Doğumu sahnesinin ikonografik gelişimi bakımından bir dönüm noktasıdır. Ancak bu dönemden sonra ikonografik öğeler kompozisyonda bir bütünlük oluşturacak biçimde yerleşmeye başlar. İkonografinin olgunlaşması, İkonoklast Dönem'den sonra, nispeten genel kabul gören teolojik tartışmalarla doğrudan ilişkilidir (Smith 1918; Martin 1955; Kalokyris 1969; Lafontaine-Dosogne 1975a). Bizans Sanatı'nda, gelişmiş ikonografisiyle Doğum sahnesini meydana getiren episodların zaman dizini takip edildiğinde, doğumun gerçekleştiği an dışında, doğumun hemen öncesi ve doğumu takip eden olayların eşzamanlı gibi tek bir kompozisyonda bir araya getirildiği gözlemlenir. Örneğin, Yusuf'un endişe etmesi *Pseudo-Matta*'da doğumun hemen öncesinde anlatılırken, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, ebelerin yardıma gelmesi, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi doğumdan hemen sonra, hatta Kahin Kralların Tapınması, doğumdan iki yıl sonra gerçekleşir.

Gelişmiş haliyle İsa'nın Doğumu sahnesinde: Beytullahim Yıldızı, mağara, Öküz ile Eşeğin Tapınması, Meryem Ana ve Yusuf, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanların Yıldızı Takip Etmesi sahnenin vazgeçilmez parçaları haline gelirken; Doğum'la paralel olarak gelişen Kahin Kralların Tapınması resimde vurgulanmak istenen mesaj, resim alanının müsait olmasına göre sahneye eklenebilir veya sahnede yer almayabilirler. 9. - 10. yüzyıllardan sonra sahnenin kompozisyonunda büyük değişiklikler olmaz. Genellikle kompozisyonun merkezinde yer alan Meryem Ana'nın çevresine farklı episodlar eklenir veya çıkartılır. 9. - 10. yüzyıllara tarihlenen, New-York Metropolitan Müzesi'nde bulunan Fieschi-Morgan rölikerinde ve Sofya Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde bulunan iki adet Pliska *enkolpion*unda sahne gelişen ikonografiyi yansıtır (Kartsonis 1986: res. 24g,26a,b). Günümüze ulaşmayan İstanbul Kutsal Havariler¹, Gazalı Choricios, Sergios kiliselerinin duvar resmi programlarında, İkonoklast Dönem (726-843) öncesine tarihlenen anıtsal resim örneklerinin olduğunu kaynaklardan öğreniriz (Lafontaine 1975: 197-198).

¹ Bugün mevcut olmayan, İstanbul Kutsal Havariler Kilisesi, 4.yüzyılda yapılmış, 9.yüzyılın sonlarında resim programı yenilenmiştir. Kiliseyle ilgili ayrıntılı bilgileri, 10. yüzyılın ortalarında yaşayan, Rodoslu Konstantinos'dan öğreniriz (Cormack 1968: 200).

11. yüzyılın, Phokis Hosios Loukas (1040'lar, Res. 5), Khios Nea Moni (1050'ler) ve Daphni (1100 civarı) kiliselerinde artık, episodlar bütünlük oluşturan tek bir kompozisyonda toplanır. Böylece tüm episodların bir araya gelmesiyle hikaye edici, çok figürlü ve geniş resim yüzeyine yayılan bir kompozisyon oluşur.



Resim 5. Hosios Loukas Manastırı, mozaik, 1040'lar (2006)

10. yüzyıldan sonra, Meryem Ana'nın uzanmak yerine oturmaya başlaması sahnenin ikonografisinde önemli bir değişimdir. El sanatlarında, Paris Musée du Louvre'da ilk örneklerden fildişi bir triptikon, 10. yüzyıl sonlarına tarihlenir (Res. 6).



Resim 6. Paris Musée du Louvre, fildişi triptikon, 10. yüzyıl sonu

Anıtsal resimde ise Phokis Hosios Loukas (1040'lar) oturan Meryem Ana figürünün erken tarihli bir örneğidir. Bu tarihten sonra Doğum'da, Meryem Ana daha çok otururken resmedilir. Yine 11. yüzyıl, minyatürlerinde ve duvar resimlerinde ortaya çıkan diğer gelişme, Meryem Ana'nın Bebek İsa'nın başına dokunmasıdır. Bu yaklaşmanın ilk örnekleri 11. yüzyıl ikinci yarısına Barberini Psalteri'nde (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, gr.372) fol.48 minyatüründe ve Phokis Hosios Loukas'ın duvarlarında resmedilir.

V.1.4. Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi

Kapadokya duvar resimlerinde, İsa'nın Doğumu sahnesi apokrif metinlere sadık biçimde, her zaman, doğumun gerçekleştiği yer olan mağarada geçer. Mağara, sahnenin ana figürlerine doğal bir çerçeve oluşturur. Genellikle, kompozisyonun merkezinde bir döşek üzerinde uzanan Meryem Ana; Meryem'in yakınında, yemlikte yatan Bebek İsa ve İsa'nın yanbaşı, birer öküz ve eşek; altta, mağaranın sınırlarına yakın bir yerde Yusuf sahnenin odak noktasında bulunan figürlerdir. İsa'nın İlk Banyosu epizodu ile Bebek İsa aynı kompozisyon içinde ikinci kez tasvir edilir. İlk Banyo'da İsa'nın iki yanında yıkanmasına yardım eden birer ebe figürü yer alır. Mağaranın dışında çobanlar ve çobanlara doğumu müjdeleyen melek, kompozisyonla bütünlük içindedir.

Kahin Kralların Yıldızı Takip Etmesi veya Kahin Kralların Tapınması..episodlarından biri bazen İsa'nın Doğumu sahnesi içinde, kompozisyonun bir parçası olarak tasvir edilir, bazen bağımsız bir sahne olarak ele alınır. Kahin Kralların Yıldızı Takip Etmesi'nde, mağaranın dışında veya sınırı üzerinde, İsa'nın başıyla aynı ekseninde, Krallara yol gösteren yıldız vardır. Krallar bazen atlı bazen yaya mağaraya doğru ilerler. Bağımsız sahnelerde, kompozisyonun bir tarafında taht üzerinde oturan Meryem Ana ve kucağında Bebek İsa, tahtın arkasında duran Yusuf ve diğer tarafta, ellerindeki hediyeleri sunmak üzere art arda sıralanan kral figürleri yer alır. Doğum sahnesine dahil edildiği örneklerde Krallar, tahtta oturan Meryem Ana ve Çocuk İsa yerine, mağara içindeki Meryem Ana ve İsa'ya hediyelerini sunarlar.

Kapadokya Bölgesi duvar resimlerinde İsa'nın Doğumu sahnesinin en erken örneklerinin bulunduğu kiliselerin tarihleri oldukça tartışmalıdır. Ihlara Ağaçalı Kilisesi, Açık Ağa; Mavrucan Haç (Res. 7) ve Mistikan (no. 3) Kiliseleri bölgede, Doğum sahnesinin resim programında yer aldığı en erken tarihli kiliselerdir¹.

¹ Söz konusu kiliselerin tarihleri oldukça tartışmalıdır:

Ihlara Ağaçalı Kilisesi (Aziz Daniel Kilisesi - Panatanassa Kilisesi), İkonoklasmus öncesi (Thierry 1972: 153); 6-10. yüzyıllar arası (Thierry 1961: 434); 8-9. yüzyıllar arası (Thierry 1982: 372); 9. yüzyıl (Lafontaine 1963: 162); 10. yüzyıl (Kostof 1972: 109); 11. yüzyıl başı (Restle 1967: 172, 1978)

Ihlara Açık Ağa (Batkın Kilise), İkonoklasmus öncesi (Thierry 1968: 39); 8. yüzyıl sonu, 9. yüzyıl başı (Thierry 1972: 153); 9. yüzyıl (Hild-Restle 1981: 257); 9. yüzyıl sonu- 10. yüzyıl başı (Lafontaine 1963: 144)

Mavrucan Mistikan Kilise (no3), 6-7. yüzyıllar (Thierry 1972: 150; 1982:380), 9.yüzyıl (Hild-Restle 1981: 232)

Mavrucan Haç Kilise (no.6), İkonoklasmus öncesi (Jerphanion 1942, II: 234, Lafontaine 1963: 136, Thierry 1968: 349; 1972:151); 8.-9. yüzyıllar arası (Thierry 1982: 371); 10. yüzyıl (Restle 1978: 1077); 13. yüzyıl (Hild-Restle 1981: 371).



Resim 7. Mavrucan Haç Kilise, İsa'nın Doğumu, İkonoklast Dönem veya 8.-9.yüzyıllar (2005)

Kapadokya Bölgesi'nde 9.yüzyıl tarihli en erken İsa'nın Doğumu örneklerinden sonra, bölgede yaklaşık olarak 850 ile 950 yılları arasında yüz yıllık bir zaman dilimine tarihlendirilen Arkaik Grup Kiliseleri'nde İsa'nın Doğumu sahnesi sıklıkla resmedilir¹.

Kapadokya Bölgesi'nde resim programında İsa'nın Doğumu sahnesinin yer aldığı kesin tarihli en erken kiliseler yine Arkaik Grup kiliseleridir: Güllüdere Vaftizci Yahya Kilisesi (Ayvalı Kilise), 913-920; Ortahisar Tavşanlı Kilise 913-955; Çavuşin

¹ “Arkaik Grup” adını ilk olarak Jerphanion kullanır (1942, I: 67-94), daha sonra Restle (1967: 18, 19-25), Thierry (1972: 151-155), Kostof (1989: 170-189), Jolivet-Levy (1991: 335-340) gibi diğer araştırmacılar “arkaik” terimini benimserler. Jerphanion, ikonoklasmus öncesi Suriye-Filistin eserleriyle ikonografi bakımından bağ kurduğu Kapadokya kiliselerine “arkaik” demiştir. Arkaik Grup Kiliseleri'nin dönemini belirleyebilmek için Tavşanlı Kilise'nin 913/960 ve Ayvalı Kilise'nin 913/920 yıllarını veren kitabeleri temel oluşturur. Kapadokya'da otuz kilisenin Arkaik Grup'a dahil edilebileceği tartışılır (Jerphanion 1936, II: 49, 442-446; Türker 2008, Ek. 1).

Nikephoros Phokas Kilisesi, 963/969 yıllarına tarihlenirler (Jerphanion 1932 II.1:79-82; Jerphanion 1942 II.2:49)

Kapadokya'da, İkonoklast Dönem'den sonraki yıllara ait ilk Doğum sahnesi örneklerinde, çağdaşı diğer eserlerde olduğu gibi, episodlar bütünlük oluşturan tek bir kompozisyonda toplanmaya başlamıştır. Mavruca Haç (Res. 7), Göreme El Nazar, Haldere no.1 kiliselerinde İsa'nın Doğumu ile İsa'nın İlk Banyosu episodunun ayrı tasvir edilmesi, 9.yüzyıl veya 10. yüzyıl başı gibi erken bir döneme işaret eder. Kapadokya kiliselerinde, Kahin Kralların Tapınması'nın Doğum'dan ayrı, tek başına resmedilmesi erken dönem kiliselerinde yaygın olsa da farklı dönemlere ait çok sayıda kilisede rastlanan bir düzenlemedir. İhlara Ağaçalı Kilisesi, Mavruca Haç, Göreme El Nazar, Haldere no.1 kiliselerinde; Güllüdere Ayvalı (913-920), Göreme Kılıçlar (10. yüzyılın ikinci yarısı), gibi Arkaik Grup Kiliseleri'nde; Çavuşin Nikephoros Phokas (963-969), Soğanlı Azize Barbara (1006/1021) hatta tez kapsamında, 11. yüzyıla tarihlendirilen Göreme Kılıçlar Kuşluk, Çarıklı, Karanlık (Katalog no. 6), Yeni Tokalı (Katalog no. 3), İhlara Pürenli Seki (Katalog no. 12) ve de Söviş Kırk Martirler (1216-1217) gibi bazı kiliselerde resim yüzeyinin yeterli olmaması veya liturjik açıdan Kahin Kralların Tapınması sahnesinin resim programında vurgulanması durumunda, sahnenin ayrı resmedildiği dikkati çeker. Eğer sahnenin bir episod çıkarılacaksa, genellikle, Kahin Kralların Tapınması tercih edilmiştir.

Kapadokya Bölgesi kiliseleri kronolojisinde, Arkaik Grup'tan sonra, bu çalışmada incelen 11. yüzyıl kiliseleri gelir. 11. yüzyılda tez kapsamında incelenen on iki kiliseden başka Soğanlı Azize Barbara Kilisesi'ndeki (1006/1021) Doğum sahnesi, Karabaş Kilisesi'yle birlikte, 11. yüzyılda ikinci kesin tarihli kilisedir. Niğde, Eski Gümüş Manastırı Kilisesi ve Eski Andaval Kilisesi (Konstantinos ve Helena)¹ gibi 11. yüzyıl kiliselerinin çoğunun 12.yüzyıla da tarihlenebilecekleri tartışılır². Ancak 12. yüzyıla kesin tarihlenebilen tek kilise, 1148-1149 Göreme Aziz Eustathios Kilisesi'nde Doğum sahnesi yoktur (Rott 1908: 230-232; Jerphanion 1926, I: 147-170). 11.-12.yüzyılın

¹ Eski Gümüş Manastırı 11. yüzyılın sonu ile -1300 arasına tarihlendirilir (Gough 1965: 8-9; Restle 1981: 141); Eski Andaval Kilisesi için 12. yüzyıl olabileceği düşünülür (Gough 1975: 6-7, dipnot 7; Ötügen 1987: 132)

² 11. ve 12.yüzyıllara tarihlendirilen kiliseler için bkz. Ek.6

tartışmalı kiliselerinden başka Geç Dönem'e tarihlendirilen yalnız bir İsa'nın Doğumu sahnesi vardır. Kitabesine göre 1216-1217 yıllarına tarihlenen Söviş Kırk Martirler Kilisesi'nin Doğum sahnesi, 13. yüzyıl duvar resimlerinin ikonografik açıdan 10 ve 11. yüzyıl örneklerine bağlı kalındığı görülür (Restle 1967, I: 165). Kapadokya'da Geç Dönem, imparatorlukta 11. yüzyıl sonunda başlayan siyasi karmaşa Kapadokya Bölgesi'ni doğrudan etkilediği için sanatsal açıdan verimsiz bir dönemdir¹. Kapadokya'da 13.yüzyılda, Doğum sahnesinde üslup ve ikonografik açıdan geleneğe bağlı kalınmıştır, yenilik görülmemektedir (Thierry 1988: 370-374)

V.1.5. 11. yüzyılda Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Doğumu Sahnesinin İkonografisi

11. yüzyılda Kapadokya Bölgesi'nde resim programında Doğum sahnesi yer alan iki kilise, Soğanlıdere Karabaş Kilise (Katalog no.9), 1060/61 ile Soğanlıdere Azize Barbara Kilisesi, 1006/1021 yıllarına kitabelerine göre kesin olarak tarihlendirilebilmektedir. Kapadokya'da 11. yüzyılda sahnenin ikonografisindeki önemli bir değişiklik Meryem Ana'nın uzanmak yerine oturmaya başlamasıdır. İlk olarak, Soğanlı Azize Barbara'da (Res. 8) Meryem Ana uzanmak ile oturmak arasında bir duruş içinde resmedilir. 11. yüzyılın başında bölgede oluşan bu değişim, Bizans dünyasında çağdaşı olan diğer eserlerle aynı süreçte gerçekleşir.

¹ 11. yüzyıl sonunda Kapadokya Bölgesi'nde siyasi durum için bkz. Bölüm III.2.4



Resim 8. Soğanlı Azize Barbara, 1006/1021 (2005)

Orta Bizans Dönemi'nde, gelişmiş haliyle, Doğum sahnesinin odak noktası olan Meryem Ana ile Bebek İsa'nın ilişkisi, Kapadokya resimlerinde üç farklı biçimde resmedilir:

Kapadokya'da Gelveri Cafarlar, Ihlara Ağaçalı, Göreme Theotokos, Mavruca Haç (Resim 6) gibi 9. veya 10. yüzyıl başı resimlerinde, Meryem Ana, bedeni veya başıyla İsa'ya doğru yönelim göstermez ve elleri göğsünün üzerinde durur.

Tez kapsamındaki Avcılar Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Yeni Tokalı (Katalog no. 3), Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7) kiliselerde de Meryem Ana'nın elleri göğsünün üzerindedir ama bu sefer bakışları yemlikteki İsa'ya yönelmiştir. Güllüdere Ayvalı (913-920), Göreme Kılıçlar (10. yüzyılın ikinci yarısı) gibi Arkaik Grup Kiliseleri'nde, Çavuşin Nikephoros Phokas (963-969) ve tez kapsamındaki Göreme Çarıklı (Katalog no. 5), Karanlık (Katalog no. 6), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8) Kiliseleri ve Soğanlı Azize Barbara (1006/1021), Andaval Eski Gümüş gibi 11. yüzyıl kiliselerinin

bir kısmında Meryem Ana, İlk Banyo'daki İsa'ya doğru bakar ve bir elini İsa'ya uzatır ancak dokunmaz.

Ancak yine Bizans'ta 11. yüzyıl minyatürlerinde ve duvar resimlerinde ortaya çıkan diğer gelişme, Meryem Ana'nın, yemlikte yatan Bebek İsa'nın başına dokunması, Kapadokya'da 11. yüzyıl resimlerinde yalnız Soğanlı Karabaş (1060/1061) ve Göreme Saklı (Katalog no. 2) Kiliselerde resmedilir. 13.yüzyılda, Söviş Kırk Martirler'de hareketin tekrar edilmesi ilerleyen yüzyıllarda benimsendiğini gösterir.

V.2. İSA'NIN ÇARMIHA GERİLİŞİ (H CTABPOCHC)¹

Ortodoks Kilise takviminin kutlama sırasına göre sekizinci yortu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi ya da liturjide bilinen adıyla "Kutsal Cuma"dır. Ortodoks Kilisesi'nin, dönüşümlü yortularından olan İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Paskalya Pazarı'ndan önceki Cuma anılır. İnciller'de olayın gerçekleştiği yıl belirtilmese de günü ve saatiyle ilgili birbirleriyle uyumlu, ayrıntılı anlatımlar vardır. Bu anlatımlara göre İsa, Yahudilerin Fısıh Bayramı arifesinde çarmıha gerilir. İnciller'deki anlatımlar ve astronomik hesaplara göre İsa, M.S. 33 veya 34 yılında, Nisan ayının 3'ü veya 23'ünde, Cuma günü, saat 3'te çarmıha gerilir (Brown 1977: 1351- 1376).

V.2.1. İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesindeki İkonografik Öğelerin Kaynakları²

İsa'nın Çarmıha Gerilişi olayı dört Kanonik İncil'de (Matta 27: 33-56; Markos 15: 22-41; Lukas 23: 32-48; Yahya 19: 18-31), ayrıca Apokrif Nikodemus İncili'nde (9 – 12, 16) anlatılır.

¹ Çarmıha germe, M.Ö. 6.yüzyıldan itibaren Fenikeliler, İskitler, Persler, Kartacalılar, Yunan ve Romalılar'ın yaygın biçimde uyguladıkları cezalandırma biçimidir. M.S. 337 yılında, Büyük Konstantinos'un emriyle uygulamadan kaldırılır. Ancak, çarmıha germe, çok sık olmamakla birlikte, yüzyıllar boyunca sürer. Kayda geçen son olaylardan biri Fransa'da 1127 yılında Düüst Charles'ın katili Betholde'un, Louis'nin emriyle çarmıha gerilmesidir (Scott 2003: 166).

² Tez çalışmasında incelenen 12 kilisede İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin ikonografik öğelerini gösteren tablo için bkz. Ek.3

Yer ve Zaman

İsa'nın çarmıha gerildiği Golgota Tepesi'nin, kafa kemiği anlamına geldiği dört Kanonik İncil'de hemen hemen birbirinin aynı cümlelerle anlatılır (Matta 27, 33; Markos 15, 22; Luka 23, 33; Yahya 19, 17). İsa'nın çarmıha gerildiği yer, dört Kanonik İncil'de de geçmekle birlikte yalnız Yahya İncili'nde şehre yakın olduğu belirtilir.

Yahya 19, 17-20: “*O vakit İsayı aldılar; o İbranice Golgota denilen Kafa kemiği adındaki yere kendi haçını taşıyarak çıktı... İsa'nın haça gerildiği yer şehre yakındı*”

Bu ifade Golgota Tepesi'nin Kudüs'ün nekropol alanı olabileceğini düşündürür. Haçın dikili olduğu Golgota Tepesi'nde, Adem'in kafatası yer alır. İnsanoğlunun kurtuluşu için İsa'nın böğründen akan kan, Golgota'nın derinliklerinde bir yerde gömülü olan Adem'in kafatasına damlar ve bu sayede Adem vaftiz olarak İlk Günah'tan arınır (Wessel 1967: 80, 167; Martin 1955: 189).

İnciller'de olayın gerçekleştiği yıl belirtilmese de günü¹ ve saatiyle² ilgili birbirleriyle uyumlu, ayrıntılı anlatımlar vardır. Bu anlatımlara göre İsa, Sebt günü, Fısıh Bayramı arifesinde, 9.saatte çarmıha gerilir. İsa, 3 saat çarmıhta gerili kaldıktan sonra son nefesini verirken yeryüzü kararır ve mabedin perdesi yukarıdan aşağıya kadar ikiye yarılr³. İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde, İsa'nın ölümüyle meydana gelen kozmik hareket, ay ve güneşin bir arada tasvir edilmesiyle ifade edilir. Ay ve güneş, İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nden hemen sonraki İsa'nın Ölümü bapındaki ayetlerde (Matta 27, 45-

¹ Yahya 19, 31: “*İmdi Hazırlık günü olduğundan, cesetler Sebt günü haça kalmasın diye (çünkü o Sebt günü büyük gündü), Yahudiler onların bacakları kırılıp kaldırılmasını Pilatus'tan yalvardılar.*”

² Markos 15, 25: “*Üçüncü saati, onu haça gerdiler.*”

Markos 15, 33 “*Altıncı saat olunca, bütün yer üzerine dokuzuncu saate kadar karanlık çöktü. Dokuzuncu saate İsa yüksek sesle bağırdı: ‘Eloi, Eloi, lama sabaktani?’ ki tercüme olundukta, Allahım, Allahım, niçin beni bıraktın?’ demektir*”

³ Bugünkü saat hesaplamalarıyla İncil'de verilen saatler farklıdır. Güneş tutulması olabileceği düşünülen bu olay günümüz saat hesabıyla, öğleden sonra 3'te başlar 6'ya kadar sürer (Brown 1977: 1370 - 1376).

46, 51-52; Markos 15, 33, 38; Luka 23, 44-45) bahsedilen kozmik olaylar kaynak olur. Matta ve Markos'tan daha ayrıntılı anlatılan Luka İncili'nde:

“Saat altı suları olmuştu ve saat dokuzaya kadar güneş kararırıp bütün memleket üzerine karanlık çöktü; ve mabedin perdesi ortadan yarıldı”

sözleriyle güneş tutulması gibi bir olayın gerçekleştiği anlatılır. Ayrıca, ay ve güneşle ilgili diğer bir kaynak yine İncil'de, Resullerin İşleri'nde Petrus (2, 20) Tevrat'tan Yoel peygambere gönderme ile (2, 30-31) :

“Ve göklerde ve yerde alametler göstereceğim; kan ve ateş, ve duman direkleri. Rabbin büyük ve korkunç günü gelmeden önce güneş karanlığa ve ay kana döndürülecek”

şeklinde anlatılır. Tevrat'ta, Yoel'den başka, Amos (8, 9) ve Mezmur (45, 3-7) ay ve güneşle ilgili olacakları haber önceden verirler (Mathews ve Sanjan 1991: 160; Corrigan 1995: 48).

Figürler ve Episodlar

Kanonik İnciller'de, İsa çarımha gerilirken nasıl durduğu veya üzerinde ne olduğu hakkında açık bir bilgi yoktur. Ancak, hemen öncesinde, yargılama sırasında onunla alay etmek için askerler erguvan (Markos 15: 17; Yahya 19: 2) veya kırmızı (Matta 27: 28) veya parlak renkli (Luka 23: 11) bir esvap giydirebilirler. İsa'nın çıplak olduğuna dair tek ipucu, Yahya İncili'nde, çarımha gerildiği zaman, askerlerin İsa'nın esvabını paylaşmak için zar atmalarındır:

Yahya 19, 23-24: *“Askerler İsayı haça gerdikleri vakit, onun esvabını alıp her asker için bir pay olarak dört pay ettiler. Gömleğini de aldılar; gömlek dikişsiz, baştan başa bir dokuma idi. Onlar da birbirlerine dediler; Bunu yırtmayalım, fakat kimin olacak diye kura atalım.”*

Matta ve Markos ise askerlerin erguvaniyi çıkarıp kendi esvabını giydirdiğini yazar (Matta 27, 31; Markos 15, 20). Sonuç olarak İnciller'den, İsa'nın çarımhtayken giysisiyle ilgili kesin bir bilgi edinilemese de Yahya İncili'ndeki anlatıma göre hemen öncesinde rengi ve şekliyle kolobion giydirdiği anlaşılmaktadır. 4.yüzyıla tarihlenen, Nikodemus İncili'nde (10), askerlerin İsa'yı soydukları ve perizonionla örttükleri belirtilir. Kaynaklardaki bu belirsizlik sanata da yansımış, 5.yüzyıla tarihlendirilen en

erken tarihli örneklerde, İsa *subligacullum*'la; 6 ila 8.yüzyıllara tarihlendirilen Erken Bizans Sanatı örneklerinde *kolobion*la ve 8.yüzyıldan itibaren bazen *perizonion* bazen de *kolobion*la tasvir edilir (Corrigan 1992: 81-90; Corrigan 1995: 48).

İsa'nın Dikenli Tacı'ndan Kanonik İnciller'den yalnız Yahya'da (19, 2), ayrıca Apokrif Nikodemus İncili'nde (16, 7) bahsedilir. Çarmıh'tan önce, yargılama sırasında askerler alay etmek için dikenlerden bir taç örüp İsa'nın başına koyarlar.

Yahya 19, 2 “*Askerler de dikenlerden bir taç örüp onun başına koydular, ve ona erguvani bir esvap giydirdiler; ve ona gelip diyorlardı: Selam, ey Yahudilerin Kırallı! Ve ona tokat vuruyorlardı*”

İsa'nın çarmıhının üzerine asılan Cürüm Yaftası, dört Kanonik İncil'de (Mata 27, 37; Markos 15, 26; Luka 23, 38 ve Yahya 19, 21), ayrıca, Apokrif Nikodemus İncili'nde (10,1) anlatılır. Ancak en ayrıntılı anlatım Yahya'da yer alır:

Yahya 19, 19-21: “*Pilatus bir yafta yazıp onu haç üzerine koydu: NASIRALI İSA YAHUDİLERİN KRALI, yazılı idi. Ve Yahudilerin çoğu bu yaftayı okudular; çünkü İsa'nın haça gerildiği yer şehre yakındı; o yafta İbranice, Yunanca ve Latince yazılmıştı. Bunun için Yahudilerin başkahinleri Pilatusa dediler: Yahudilerin Kralı değil, fakat bu adam: Ben Yahudilerin Kralıyım dedi, diye yaz. Pilatus cevap verdi: Ne yazdımsa, yazdım*”

İsa'nın böğründen kan ve su fişkırması dört Kanonik İncil'den yalnız Yahya'da (19, 34) anlatılır:

Yahya 19, 34-35: “*İmdi Hazırlık günü olduğundan, cesetler Sebt günü haçta kalmasın diye (çünkü o Sebt günü büyük gündü), Yahudiler onların bacakları kırılıp kaldırılmasını Pilatus'tan yalvardılar. O vakit askerler gelip birincinin ve onunla beraber haça gerilmiş ötekinin bacaklarını kırdılar; fakat İsaya gelip onun zaten ölmüş olduğunu görünce, bacaklarını kırmadılar; fakat askerlerden biri onun böğrünü mızrakla deldi; hemen kan ve su çıktı*”

Çarmıh sahnesi için İsa'dan sonra en önemli figürler Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın hangi kaynakta, nasıl geçtiğiyle ilgili yeterli bilgi bulunmamaktadır. Dört Kanonik İncil'den yalnız Yahya'da geçen ayet kaynaktır:

Yahya'da 19, 26: *“İsa'nın haçı yanında, anası ve anasının kızkardeşi, Klopas'ın karısı Meryem Ana, ve Mecdeli Meryem Ana duruyorlardı. Ve İsa, anasını ve yanında sevdiği şakirdi durmakta görünce anasına dedi: Kadın işte oğlun! Ondan sonra şakirde dedi: İşte, anan! O saatten sonra şakirt onu evine aldı”*.

Ayette, ikisinin yan yana durdukları belirtilir ve Yahya'nın ismi verilmeden, “sevdiği şakirdi” denmektedir.

İsa'yla birlikte haça gerilen iki hırsız dört Kanonik İncil'de (Matta 27, 38; Markos 15, 27; Luka 23, 33; Yahya 19,18) ve Nikodemus İncili'nde (9, 5) anlatılır. Ancak Matta ve Markos'ta hırsızlardan kısaca bahsederken, Luka'da daha ayrıntılı olarak, İyi ve Kötü Hırsız anlatılır ve İyi Hırsızın İsa'yla birlikte cennete gideceği müjdelenir. Bu nedenle Son Mahkeme sahnelerinde, İyi Hırsız cennete gidecekler arasında yer alır:

Luka 23, 33 - 34: *“Ve Kafa Kemiği denilen yere geldiği zaman, onu, ve biri sağında, öteki solunda olarak suçluları haça gerdiler. İsa: Ey Baba onları bağışla; çünkü ne ettiklerini bilmiyorlar, dedi.”*

Luka 23, 39 - 42: *“Asılmış olan suçlulardan biri ona: Sen Mesih değil misin? Kendini ve bizi kurtar, diye sövüyordu. Fakat öteki cevap verdi, ve onu azarlıyıp dedi: Sen aynı hüküm altında olduğun halde, Allah'tan korkmuyor musun? Gerçi biz hak üzre, çünkü yaptıklarımıza layık cezayı çekiyoruz, fakat o yolsuz hiçbir şey yapmadı. Ve: Ey İsa, sen melekutunda geldiğin zaman, beni an, dedi. İsa da ona: Doğrusu sana derim: Bugün sen benimle beraber cennete olacaksın, dedi.”*

Hırsızların isimleri Dysmas ve Gestas ise Nikodemus İncili'nde geçer.

Nikodemus İncili 9, 5: *“Ve bundan sonra bahçedeki haça gerildi: ve onunla birlikte kötülük eden kimselerden Dysmas ve Gestas da çarmıha gerildiler”*

Yahya İncili'ndeki anlatıma göre Tevrat'ta öngörülenin yerine gelmesi için, İsa'nın 3 saat içinde, sıradan ölümlüler olan diğer iki hırsızdan çok önce ruhunu teslim ettiğini anlatır.

Yahya 19, 31 - 35: *“İmdi Hazırlık günü olduğundan, cesetler Sebt günü haçta kalmasın diye (çünkü o Sebt günü büyük gündü), Yahudiler onların*

bacakları kırılıp kaldırılmasını Pilatus'tan yalvardılar. O vakit askerler gelip birincinin ve onunla beraber haça gerilmiş ötekinin bacaklarını kırdılar; fakat İsa'ya gelip onun zaten ölmüş olduğunu görünce, bacaklarını kırmadılar; fakat askerlerden biri onun böğrünü mızrakla deldi; hemen kan ve su çıktı. Gören şahadet etti ve onun şahadeti doğrudur; ve iman edesiniz diye kendisi doğruyu söylediğini bilir. Çünkü bu şeyler 'Onun hiçbir kemiği kırılmayacaktır' yazısı yerine gelsin diye vaki oldu ”

Asker Longinos ve Esopos¹ episodunu dört Kanonik İncil'de anlatılır. Asker Esopos'un, bir dalın ucuna takılı sirkeli süngeri İsa'ya içirmesi, Matta (27, 48), Markos (15, 36) ve Yahya'da (19, 28-30); diğer asker, Longinos'un, İsa'nın böğrünü mızrakla delmesi Yahya İncili'nde (19, 34), Çarmıh'tan bir sonraki bap olan, İsa'nın Ölümü'nde anlatılır:

“Daha sonra İsa, her şeyin tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı'nın yerine gelmesi için, 'Susadım!' dedi. Orada ekşi şarapla dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış süngeri zufa dalına takarak O'nun ağzına uzattılar. İsa şarabı tadınca, 'Tamamlandı' dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti.” ve “Ama askerlerden birinin böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı.”

Kanonik İnciller'den başka, Nikodemus İncili'nde kısaca değinilen olayda, asker Longinos'un adı belirtilir:

Nikodemus İncili 16, 7 : “... Sonra asker Longinos mızrakla böğrünü deldi”

İsa'nın esvabını paylaşmak için Zar Atan Askerler dört Kanonik İncil'de, ayrıca Nikodemus İncili'nde anlatılır:

Yahya 19, 23 - 24 “Askerler İsa'ya haça geldikleri vakit, onun esvabını alıp her asker için bir pay olarak dört pay ettiler. Gömleğini de aldılar; gömlek dikişsiz, baştan başa bir dokuma idi. Onlar da birbirlerine dediler; Bunu yırtmayalım, fakat kimin olacak diye kura atalım; ta ki; 'Esvabımı

¹ Asker Esopos'un adı, Yahya'da geçen (19, 29) Hyssop'dan (Zufa), asker Longinos adı Longe'den (Mızrak) üretilmiştir (Jerphanion 1925: I,1.89, dipnot 4,5,6; Kostof 1989: 180).

aralarında paylaştılar. Libasım üzerine kura attılar' (Psalm 22, 18) diye yazılmış olan yerine gelsin.”

Kenturion¹, Çarmıh'tan sonraki İsa'nın Ölümü başında İsa'nın ölümüne ve ölüm anında olan doğüstü olaylara şahadet edip nedamet getirenlerden biridir. Kenturion, Kanonik İnciller'den Matta (27, 54), Markos (15, 39), Luka'da (23,47) ve Apokrif Nikodemus İncili'nde (10-11), birbirleriyle uyumlu tek bir cümlede geçer.

Nikodemus İncili 11,1: “Yüzbaşı vaki olanı gördüğü zaman: Gerçek bu salih adamdı diye Allaha hamdetti.”

Arimatealı Yusuf, İsa'nın Çarmıha Gerilişi'ni takip eden, İsa'nın Mezara Gömülmesi başında İsa'yı kefene sarıp kabrine yatıran kişidir. Kanonik İnciller'den Matta (27, 57-60), Markos (15, 42-46), Yahya'da (19,38) ve Apokrif Nikodemus İncili'nde (11,3) anlatılmakla birlikte, episod en ayrıntılı Matta'da anlatılır.

Matta 27, 57-60: “Akşam olunca, İsa'nın şakirdi olmuş Arimatealı Yusuf adlı zengin bir adam geldi.Bu adam Pilatusa gidip İsanın cesedini istedi. O zaman Pilatus verilsin diye emretti. Yusuf cesedi alıp keten bir bezine sardı; kaya içine oymuş olduğu kendi yeni kabrine onu yatırdı; ve kabrin kapısına büyük bir taş yuvarlayıp gitti”

Nikodemus, Kanonik İnciller'den yalnız Yahya'da (19, 39) ve Apokrif Nikodemus İncili'nde geçer (12,1). Çarmıh'ı takip eden İsa'nın Gömülmesi başında, İsa'nın çarmıhtan indirilmesine yardım eden kişilerden biridir.

Yahya 19, 39: “Önceleri İsa'ya geceleyin gelen Nikodemus da gelip yüz litre kadar karışık mür ve öd ağacı getirdi.”

Nikodemus İncili 12, 1 “Yahudiler, Yusuf'un İsa'nın bedeni için yalvardığını duyunca, Pilatus'un önünde İsa'nın zinadan olmadığını söyleyen onu ve on iki adamı, ve İsa'nın iyi işler yaptığını söyleyen Nikodemus'u ve diğerlerini yakaladılar. Ama kendilerini gizlediler, Yahudilerin yöneticisi olan Nikodemus olanları gördü ve onlara: Synagoga nasıl gelebiliyorsunuz? Dedi. Yahudiler: asıl sen synagoga nasıl

¹ Roma Dönemi'nde, “centuria” yüz kişilik bir bölüğü komuta eden subay (Levtchenko 1999: 271).

gelebiliyorsun? Sen Onunla işbirliği yaptın, dediler. Nkodemus: Amen, Amen dedi. Bu arada, Yusuf da gelip onlara: İsa'nın cesedini almak için yalvardığım için neden hepimiz bana karşısınız? Onu yeni mezarıma yatırdım, keten beze sardım ve kabrin kapısına büyük bir taş yuvarladım”.

Çarmıh sahnelerinde olaya tanıklık eden kişiler, kaynaklara göre farklılık gösterir. Bu figürler, Kenturion, Arimatealı Yusuf, Nikodemus kadar ön planda olmasa da İsa'nın ölümüne şahadet eden ikinci dereceden figürlerdir. Bizans döneminde, sahnenin giderek kalabalık bir hal almasıyla Meryemler, Diğer Kadınlar, Kıyam Edenler, Şahadet Edenler, Yas Tutanlar ve hatta bazı örneklerde, Matta'da anlatılan kıyam eden cesetler dahi sahneye eklenir

Matta 27, 55-56: “Galileden ardınca gelmiş olan bir çok kadınlar uzaktan bakıp orada bulunuyorlardı. Onların arasında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yosenin anası Meryem ve Zebedi'nin oğullarının anası vardı.”

Markos 15, 40: “Orada uzaktan bakmakta olan kadınlar arasında, Galilede iken İsanın ardınca gidip kendisine hizmet eden Mecdeli Meryem ve küçük Yakup ile Yosesin anası Meryem, ve Salome, ve onunla beraber Yerusulime çıkmış olan başka birçok kadınlar vardı.”

Luka 23, 27: “Halktan, ve ona ağlıyan ve dövünen kadınlardan büyük bir kalabalık ardi sıra gidiyordu”

Luka 23, 49: “Fakat bütün onun tanıdıkları, ve Galile'den onun ardınca gelen kadınlar, bu şeyeri görerek uzakta durdular.”

Matta 27, 52-54: “Yer sarsılıp kayalar yarıldı; kabirler açılıp uykuda olan nice mukkadeslerin cesetleri kıyam ettiler. Onlar kabirlerden çıkıp İsanın kıyamından sonra mukkades şehre girdiler ve birçok kimselere göründüler. Yüzbaşı ve onunla beraber İsa'yı bekliyenler zelzeleyi ve vaki olan şeyleri görünce; Gerçek, bu Allahın oğlu idi, diyerek çok korktular”

Luka 23, 48: “Bunu görmeğe toplanan bütün halk da vaki olan şeyleri gördükleri zaman, göğüslerini döverek geri döndüler”

V.2.2. İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinde Yazılı Gelenek ile Resim İlişkisi

Bizans Sanatı'nda İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde tasvir edilen ikonografik öğeler birden fazla kaynaktan esinlenilerek tek bir kompozisyonda harmanlanmışlardır. İsa'nın Çarmıha Gerilişi, dört Kanonik İncil'de (Matta 27: 33-56; Markos 15: 22-41; Lukas 23: 32-48; Yahya 19: 18-31), anlatılmakla birlikte Hıristiyan Sanatı'nda Apokrif İnciller'den Nikodemus İncili de (9, 12-16) sahnenin ikonografik öğelerinin oluşumunda etkili olmuştur.

Dört Kanonik İncil'de ve Apokrif Nikodemus İncili'nde anlatılan Çarmıh; olayın geçtiği yer, zaman, Golgota Tepesi, cürüm yaftasının yapıştirılması, iki hırsızın İsa'yla birlikte haça gerilmesi, askerlerin ve halkın İsa'yı aşağılamaları episodları birbirleriyle uyumludur. Ancak sahnenin ikonografisinde ayırt edici unsurlar olan İsa'nın *kolobion* giymesi ve ölümünden sonra böğründen kan ve su akması, yalnız Yahya İncili'nde geçmektedir. Çarmıh sahnelerinde olaya şahadet eden kişiler, kaynaklara göre farklılık gösterir. İsa çarmıha gerilirken, diğer birkaç kişinin yanı sıra Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın İsa'nın yanında oldukları, yine yalnız Yahya İncili'nde anlatılır. Sonuç olarak, Yahya İncili İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesine en fazla ikonografik veri sağlayan kaynaktır.

Bizans Sanatı'nda, Çarmıh sahnesini meydana getiren episodların zaman dizini takip edildiğinde, çarmıhta ölüm anına odaklanan bir anlatım görülür. Ancak çarmıha gerilişten önceki ve çarmıhı takip eden episodlarda yer alan bazı kişi ve öğeler de kompozisyona eklenir. Örneğin, İsa'nın *kolobionu*, dikenli tacı, cürüm yaftası Çarmıh'tan bir önceki bap olan İsa'nın Yargılanması'nda anlatılırken; Arimatealı Yusuf, Nikodemus, Çarmıh'tan hemen sonraki İsa'nın Mezara Gömülüğü bapında yer alan kişilerdir.

İnciller'de İsa'nın Çarmıha Gerilişi'ni anlatan baplar arasında bazı farklar bulunsa da hepsinde çarmıha gerilme olayının yanı sıra vurgulanan ortak noktalar vardır: Bunların başında, İsa'nın insan ve tanrısal doğasının belirtileri bir arada verilerek İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nin bir Enkarnasyon sahnesi olduğunun vurgulanması gelir. Hikayede, İsa bir yandan sıradan bir insan gibi Roma Dönemi'nde adi suçlulara uygulanan haça gerilme cezasına çarptırılır; ağır sözlerle aşağılanır ve ölüm anında terk edilir. İsa'nın en güvendiği havarisi Petrus bile İsa'yı inkar eder, yanında yalnız Meryem Ana ve İncilci

Yahya kalır. Diğer yandan, ölüm anında gerçekleşen güneş tutulması, yer sarsıntısı, İsa'nın ölü bedeninden kan ve su akması gibi unsurlarla bu ölümün olağanüstü bir olay olduğu vurgulanır. Şehadet etmek ve nedamet getirme, tüm İncil'de olduğu gibi, İsa'nın Çarmıha Gerilişi bapında da inananlara verilmek istenen temel mesajlar arasındadır. Çarmıh'ta İsa'nın çevresinde bulunan Meryem Ana ve İncilci Yahya, Hırsızlar, Askerler, kadınlar ve hatta orada bulunan halk bu olağanüstü ölüme şahit olup nedamet getirirler. Çarmıh hikayesiyle kaynaklarda, inananlara iletilmek istenen diğer mesaj, İsa'nın Çarmıha Gerilişi'yle Kutsal Yazı'nın yerine geldiğidir. Tevrat'ta İşıya peygamber İsa'nın kendini adak olarak sunacağını haber verir:

İşıya 53, 10-12: “Fakat onu ezmek Rabbe hoş göründü; onu eleme düşürdü; onun canı günah takdimesi edilince, zürriyetini görecek, ömrünün günlerini uzatacak, ve Rabbin muradı onun elinde ileri gidecek. Canının emeği semeresini görecek, ve doyacak; salih kulum birçoklarını kendi bilgisile salih kılacak; ve fesatlarını kendisi yüklenecek. Bundan dolayı büyüklerle beraber ona pay vereceğim, ve çapul malını zorlularla beraber paylaşacak; çünkü canını ölüme döktü, ve günahkarlarla sayıldı; çoğunun suçunu da o taşıdı, ve günahkarlar için şefaata diledi”

İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nde, Hırsız Gesdas ve Dysmas, Asker Longinos ve Esospos ve Zar Atan Askerler de, ilgili ayetlerde belirtildiği gibi, hem Tevrat'ta öngörülenlerin yerine geldiğini gösterirler hem de İsa'nın ölümündeki olağanüstü olayların gerçekleşmesi için aracıdırlar, aynı zamanda, bu figürler aracılığıyla nedamet getirenlerin İsa'yla birlikte cennete gideceği vurgulanır.

Metinlerde tarihi bir gerçeklik olarak sunulan Çarmıh olayının yanı sıra üzerinde durulan, enkarnasyonun gerçekleşmesi, şehadet etmek, nedamet getirmek ve Tevrat'ta öngörülenlerin yerine gelmesi temaları sanat eserlerinde de ikonografik öğelerle izleyenlere iletmeye çalışılır. Metinlerde aktarılan bu yan temalar, Çarmıh sahnesine dahil edilen veya dışarıda bırakılan episodlar, figürler, ikonografik öğelerle eserlerin kaynakları yakından izlediği gözlemlenir.

Kapadokya duvar resimlerinde ilk örnekleri 9. veya 10. yüzyıllara tarihlendirilebilen İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahneleri etkilendikleri kaynaklar ve kaynağa yakınlık bakımından Bizans Sanatı'nın genelinde görülen eğilimleri yansıtırlar. Bununla birlikte

kaynaklarda belirtilen ve Bizans Sanatı örneklerinde işlenen Dikenli Taç, Cürüm Yaftası ve Zar Atan Askerler, Kapadokya’da hiçbir Çarmıh sahnesinde resmedilmezler. Asker Longinos ve Esopos ise Kapadokya resimlerinde İsa, Meryem ve İncilci Yahya’dan sonra en sık resmedilen figürlerdir.

V.2.3. Bizans Sanatı’nda İsa’nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi

İsa’nın Çarmıha Gerilişi sahnesi Hristiyan ikonografisi içinde oluşmuş özgün bir sahnedir. Ancak çarmıhın altında yer alan kafatası, Meryem Ana’nın ve İncilci Yahya’nın hareketleri gibi bazı ikonografik öğeler, Hristiyanlık öncesi eserlerde bulunabilir (Kartsonis 1986: 35, 68; Martin 1955). İsa’nın Doğumu sahnesinin ikonografisiyle karşılaştırıldığında, Çarmıh, çok daha karmaşık bir gelişim çizgisi izler. Çarmıh sahnesinin, İlk Günah, *Enkarnasyon*, *Soterioloji*, *Kristoloji* dogmalarıyla çözümlenebilecek çok katmanlı bir ikonografisi vardır. Çarmıh olayının barındırdığı anlamlar arasında temel olan insanoğlunun, İsa’nın çektiği ve kendini adak olarak sunması sayesinde kurtuluşa kavuşmasıdır. Sahnenin bu temel mesajı nedeniyle Çarmıh bir adak sunumu sahnesidir¹.

İnsanoğlunun kurtuluşu için İsa’nın çektiği çileler ve katlandığı aşağılanmalar İnciller’de, ‘*tokat vurdular, tükürdüler, kamışla dövdüler, dalga geçtiler, cürüm yaftasını yapışturdular*’ gibi aşağılanmanın ve acının en ağır sözleriyle dile getirilir. İsa’ya verilen haça gerilme cezası da hem fiziksel acının doruk noktasına ulaşmasını hem de Roma Dönemi’nde adi suçluların aldığı bu tür bir cezayla aşağılanmayı ve

¹ İsa’nın insanoğlunun günahlarının affolması için kendini kurban etmesi Son Akşam Yemeği’nde İsa’nın kendi söylediği sözlerle açıkça ifade edilir: “*Ve İsa ekmeğe aldı, ve şükrettikten sonra ekmeği kırdı: ‘Bu sizin için verilen benim bedenimdir; bunu benim anılmam için yapın’, diyerek onlara verdi. Ve, akşam yemeğinden sonra: ‘Bu kase sizin için dökülen benim kanımla olan yeni ahittir’, diyerek aynı suretle kaseyi de onlara verdi”* (Luka 22,17-21) (goltz@theologie.uni-halle.de, Stroumsa 2004: 283; Bulgakov 1988: 1021-06). İsa’nın sözleri dışında Tevrat ve İncil’de birçok ayette İsa’nın adak oluşu vurgulanır. Bu ayetlerden biri Yahya İncili’nde: “*İşte, dünyanın günahını kaldıran Allah Kuzusu*” (1, 29); diğeri Resullerin İşleri, Petrus’un I.Mektubu’nda geçer: “*Günahlara ölmüş olarak salaha yaşıyalım diye, o kendisi bizim günahlarımızı haç üzerinde bedeninde taşıdı; onun berelerile siz şifa buldunuz*” (2, 24).

çekilen çileyi pekiştirir. Diğer yandan İsa'yı, İncilci Yahya dışında, havarilerin de yalnız bırakmasıyla çekilen çile perçinlenir. İsa, çarmıha gerilirken yanında, yakınlarından yalnız Meryem Ana ve İncilci Yahya vardır, en güvendiği havarisi Petrus bile İsa'yı inkar etmiştir. İsa'yı yargılayan Vali Pilatus ceza olarak taşlanmasını önerse de, Yahudiler'in ısrarıyla, o dönemde yalnız adı suçlulara uygulanan en ağır cezaya, yani haça gerilme cezasına çarptırılır. İsa'nın ruhsal acısı ise, '*Eloi, Eloi, lama sabaktani?*' *ki tercüme olundıkta, Allahım, Allahım, niçin beni bıraktın?*' (Markos 15, 33) sözleriyle, yani insanın en güvendiği iki kavram yaratıcı Tanrı ve yaratıcı babanın terk etmesinin verdiği acıyla doruk noktasına çıkar.

İsa'nın yaşamının çektikleri dönemine ait bir yortu sahnesi olan İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Doğumu, Vaftiz gibi sahnelerle karşılaştırıldığında, Hıristiyan Sanatı'nın programına nispeten daha geç dönemlerde girer. 5.yüzyıldan itibaren az sayıda eserde işlenmeye başlanan İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin içerdiği temel dogmalar nedeniyle Hıristiyan ikonografisinde önemli bir yeri vardır. Belki de bu nedenle teolojik anlamının oluşumu zaman almış, resim programlarına girmesi 5.yüzyıla kadar uzamıştır. Erken Hıristiyan Sanatı'nda İncil siklusunun işlendiği ilk örneklerden, 526 tarihli, Ravenna Sant Apollinare in Nuovo'da, Çarmıh'tan hemen önceki Golgota Yolu ve hemen sonraki Myrophoroi sahnelerinin mozaik programına alınıp Çarmıh sahnesinin program dışı bırakılması 6.yüzyılda henüz sahnenin teolojik altyapısının tamamlanmadığına işaret eder. Bizans Sanatı'nda Çarmıh sahnesi 6. ve 7.yüzyıllarda yaygınlaşır (Peers 2004: 16; Kartsonis 1994: 155).

İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Bizans Sanatı'nda işlenen pek çok sahne gibi değişik dönemlerde Bizans toplumunun farklı yorumlarına açıktır. Bizans Dönemi'nin hiç bitmeyen teolojik tartışmalarıyla değişen dini yaklaşımlar, doğrudan halka ve sanata yansır. Çünkü teolojinin halka aktarılmasını sağlayan *sermonlar, homilyeler, hymnoslar* ve *liturji* aracılığıyla tartışmalar her zaman inananların da gündeminde tutulur. (Kartsonis 1986: 35). Ölü tasvir edilen İsa figürü *Soteriolojik, Kristolojik* pek çok sorunun odak noktasını oluşturduğundan, Çarmıh sahnesi hem Bizans Dönemi'nde değişen bakış açılarını yansıtır hem de çarmıhtaki ölü İsa düşüncesinin önemini gösteren bir mecradır (Corrigan 1995: 45). Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren tartışılan bir konu olan İsa'nın insan ve tanrısal özü, mezhep ayrılıkları, kilise kavgaları, ikonoklast tartışmanın konularından biri olmasının yanı sıra sıradan bir Ortodoks için İsa'nın

algılanışını temelden değiştirmiştir. Bu nedenle sanat, bu çalışma bağlamında çarmıh sahnesi, dönemin zihniyet dünyalarını anlamlandırılabilme için somut veriler sunar.

Bizans Sanatı'nda, İsa'nın armıha Gerilişi sahnesinin ikonografisi, iki ana gruba ayrılır. Erken Bizans Dönemi'nin "Muzzafer İsa" (*Christus triumphans*) tipinde, İsa, gözleri açık, vücudu ve başi dik, çarmıhta canlı duran bir figür biçiminde tasvir edilir. Bilinen en erken tarihli İsa'nın armıha Gerilişi sahnelerinden, iki Batı rneği, Londra British Museum'daki, 5.yüzyıl fildişi eserde (Res. 9) ve yine 5.yüzyıl tarihli Roma Santa Sabina Kilisesi'nin ahşap kapılarında (420 - 430), İsa armıhta canlı ve genital bölgesini örten *subligaculum*la tasvir edilir. İsa'nın giysisi Roma Dönemi'nde çarmıha gerilen suçluların giysisiyle aynıdır. Roma Dönemi'nde çarmıha gerilen suçluların tamamen çıplak olmadıkları; bacak arasından geçen ve sadece genital bölgeyi örten bir kumaş parçası olan *subligaculum* giydikleri bilinir (Zeitler 1999: 199)¹.

¹ Bir duygu veya zihinsel durum olan utanç sıklıkla çıplaklıkla ilişkilendirilir. İsa'nın erkekliğinin gizlenmesi, sosyal bir kontrol mekanizması ya da cinsel uyarılmayı önlemesi için değil, daha çok Ortaçağ'daki utanç kavramıyla ilgilidir. Ortaçağ'da çıplaklık ve utanç birbiriyle örtüşen kavramlar olduğu için İsa'nın örtünmesi tercih edilmiş olmalıdır (Kartsonis 1986: 143). İsa'nın *perizonionu* veya *kolobionu*, inananları, ibadet etmeyi engelleyebilecek utanç duygusundan korur. İsa'nın çıplaklığının kapatılması, en azından kısmen kapatılması, inananları utanmadan, İsa'nın acı çeken bedenine yönelerek ibadet etmelerini sağlamak içindir (Zeitler 1999: 192, 199-200).



Resim 9. Londra, British Museum, Fildişi Kutu, 5.yüzyıl (Kartsonis 1986, fig.1)

British Museum'daki fildişi eserde, İsa çarmıhta, gözleri tamamen açık, bedeni dimdik, Passion'da çektiklerinden etkilenmemiş, hatta Longinos'un böğrüne batırıldığı mızrak bile canını acıtmıyormuş gibi tasvir edilir. Erken Hıristiyanlık Dönemi boyunca, İsa'nın açık gözleri ve dik duran bedeni, ikonografinin karakteristikleri olarak devam eder (Kartsonis 1986: 33). Sahnenin solunda kendini ağaca asan Yahuda İskaryot'un, İsa'yla tezat bir biçimde, kapalı gözleri ve kendini bırakmış vücudu, İsa'nın diri tasvir edilmesinin tesadüf olmadığını gözler önüne serer. İsa'nın *subligaculum*la tasvir edildiği az sayıdaki ilk örneklerden sonra, İkonoklast Dönem (724-843) öncesinde, Sancta Sanctorum stavroteği (Suriye-Filistin, 6.yüzyıl), Rabbula İncilleri (Suriye, 586) veya Monza ve Bobbio ampullalarında (Suriye-Filistin, 5. ve 6.yüzyıllar) olduğu gibi İsa'nın üzerinde *kolobion* vardır. Bizans Sanatı'nın günümüze gelebilen en erken kesin tarihli Çarmıh sahnesinin resmedildiği Rabbula İncili'nde (Biblioteca Medicea Laurenziana, Floransa, Plut. I.56, Suriye-Filistin, 586 yılı); Roma, Santa Maria Antiqua Kilisesi'nin duvar resmi programındaki (705-707 yılı) Çarmıh sahnelerinde, İsa yine canlı ancak bu sefer üzerinde ayak bileğine kadar uzun, kolsuz, tek parça *kolobion* giysilidir. Rabbula İncili'nin minyatüründe İsa'yla birlikte haça gerilen hırsızların *perizonion*lu olması, İsa'nın *kolobion* giymesinin bilinçli bir seçim olduğunu gösterir. Genellikle, erguvan

kolobion asalet ve soyluluğun, *perizonion* ise İsa'nın insan oluşunun vurgulanması şeklinde yorumlanır, çünkü İsa'nın çıplak bedeni, çektiği çileleri, acıyı ve insanlığını sergiler (Mrass 1991: 296,315; Zeitler 1999: 200). İsa'nın ölüme karşı zaferini vurgulayan bu tipte, tüm ikonografik veriler İsa'nın fiziksel acı çekmediğini, ölümsüzlüğünü vurgular ve Diriliş'i sembolize etmek için resmedilir (Martin 1955: 189; Grabar 1980: 132).

Aslında, Çarmıh'ta İsa'nın giyinik veya çıplak olduğu örnekler gözden geçirildiğinde, Ortaçağ boyunca çarmıha gerili İsa'nın çıplaklığının bir sorun oluşturduğu gözlemlenir. Çarmıha geriliyken İsa'nın üzerinde ne olduğu meselesi sadece kaynakta nasıl anlatıldığı veya Ortaçağ Bizans toplumunun çıplaklığı nasıl algıladığıyla ilgili değildir. Aynı zamanda, İsa'nın giysisi Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren tartışılmalı teolojik paradoksların sanata etkisiyle de doğrudan ilişkilidir.

7. yüzyılın sonundan itibaren, Bizans Sanatı'nda, İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin ikonografisi bir değişim sürecindedir. Aynı dönemde üretilen çeşitli eserlere baktığımızda, İsa'nın insani veya tanrısal doğasına ait ikonografik işaretler taşıyan pek çok çeşitleme görülür. 9.yüzyılda İsa, yalnız bir *perizonionla* örtülü biçimde yarı çıplak ya da *kolobionla* vücudu tamamen örtülü; gözleri, ölü gibi kapalı ya da yaşıyormuş gibi açık; başı dik ya da acı içinde öne eğilmiş biçimde ve bu ikonografik öğelerin farklı bileşenleriyle tasvir edilir. İkonoklast Dönem'in ardından, İsa bazen *perizonionla*, bazen *kolobionla* tasvir edilir ve bu ikilem zaman içinde yerini daha çok *perizoniona* bırakır (Mrass 1991: 296,315; Zeitler 1999: 200).

Erken Hıristiyanlık Dönemi'nden itibaren birkaç yüzyıl İsa, çarmıhta diri tasvir edildikten sonra, Orta Bizans Dönemi'nde yaygın kabul gören ikinci tip gelişmeye başlar. 7.yüzyılın sonundan itibaren Sina Dağı Aziz Katharina Manastırı ikonalarında, Çarmıh sahnesinde İsa'nın vücudunun eğilmeye başlaması, gözlerinin kapalı olması, dikenli tacı, böğründen kan akması ve *perizonionu* gibi yeni ikonografik öğeler tasvir edilmeye başlanır. Bu öğelerle birlikte, erken dönemin Rabbula İncilleri'ndeki çarmıha gerili İsa gibi, canı yanmayan bir figür yerine, çile çekmenin ve ölümün insani belirtilerini gösteren bir İsa tasvir edilir.

Weitzmann'ın 7.yüzyıl sonuna tarihlendiğini düşündüğü, Filistin kökenli B.32 ikonasının kavlayan üst boya tabakası *kolobionunun* altındaki *perizonion* izleri

seçilebilmektedir. Her ne sebepten ise sonradan İsa'nın *kolobion*la resmedilmesi tercih edilmiştir. Bu çok tahrip olmuş ikonada İsa'nın yüz kısmı hasar gördüğü için gözlerinin durumu seçilememektedir. Bununla birlikte, ellerinden ve ayaklarından kanlar aktığı bellidir. Weitzmann'ın 8.yüzyılın başına tarihlendirdiği ve Filistin kökenli olduğunu düşündüğü B.36 ikonası (Res. 10), kapalı gözleri, hafif eğik başı ve böğründen akan kan ve su ile çarmıhta ölü tasvir edilen İsa'nın ilk örnekleri arasındadır (Weitzmann 1976: 61-64, no. B.36; Corrigan 1995: 45; Brubaker ve Haldon 2001: 60-61).



Resim 10. Sina Dağı Aziz Katharina Manastırı, İkona, 8.yüzyıl başı (Weitzmann 1976, no.B.36)

Wietzmann'ın 9.yüzyılın ilk yarısına tarihlendirildiği bir diğer ikona, B.50, yine aynı biçimde, İsa'yı, gözleri kapalı, böğründeki yaradan dört şerit halinde kanlar akarken gösterir. Ancak bu örnekte İsa'nın üzerinde geleneksel *kolobion* yerine, kısa bir *perizonion* vardır. Günümüze gelen örnekler arasında *perizonion*un olduğu en erken örnek B.50 ikonasıdır.

Sonuç olarak, Sina Dağı Aziz Katharina Manastırı ikonaları, 7. yüzyılın sonu ile 9.yüzyıl başı arasında, Çarmıh sahnesinin ikonografisinde denemeler yapıldığı bir dönem olduğuna; ikonografiye İsa'nın insan olarak çektiği çileleri yansıtan yeni öğeler girdiğine işaret eder (Weitzmann 1976: 57-58, no. B.50, B.32; Corrigan 1995:46-47; Brubaker ve Haldon 2001: 62-63).

Sina ikonaları bilinmeden önce, araştırmacılar, ikinci tipin ortaya çıkışı için 9. ila 11. yüzyıllar arasında değişen tarihler önerirler. Bu araştırmacıardan Martin, yeni ikonografiye geçiş döneminin yüz elli yıl kadar sürdüğünü, Pantokrator Psalteri (Athos Pantokrator Mon. cod. 61, Atina Müzesi) minyatürünün ilk örnek sayılabileceğini söyler (Martin 1955: 191)¹. Gerçekten de 9.yüzyılın sonunda, Konstantinopolis Studios Manastırı'nda üretildiği düşünülen kenar resimli Pantokrator Psalteri'nin minyatür programında yer alan sahne, değişen ikonografiye geçişi yansıtır: Pantokrator Psalteri'nin, 21. mezmura eşlik eden minyatürde, İsa'nın gözleri açıktır ve *kolobion* giyer; aynı yazmanın fol. 98r minyatüründe ise İsa'nın gözleri kapalı, *perizonion*la görülür, ancak bedeni, hala, *kolobion* giysili örneklerdeki gibi dik durur. Pantokrator Psalteri'nden kısa bir süre sonra, yine, Konstantinopolis Studios Manastırı'nda üretilen kenar resimli, Khludov Psalteri (Hist. Mus. cod.add.gr. 129) minyatür programında üç farklı İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi bulunur. Khludov Psalteri'nin fol.45v minyatüründe İsa gözleri kapalı biçimde ölü ama üzerinde geleneksel ikonografiye uygun biçimde, *kolobion* giysisiyle; fol.67r'de gözleri açık ve *kolobion*lu tasvir edilir. Aynı yazmadaki fol.72v minyatüründe üçüncü kez tasvir edilen sahnede, İsa'nın beline *perizonion* bağlıdır, ancak minyatür hasar gördüğü için gözlerinin kapalı olduğu seçilememektedir (Brubaker 1999: 293, dipnot 66; Martin 1955: 190). 9.yüzyıl sonunda, I. Basileios döneminde (880-886), saray atölyelerinde üretilen Nazianslı Gregorios Homilyesi'nin (Paris Bibl. Nat., cod.gr.510) minyatür programındaki Çarmıh sahnesi eski ve yeni ikonografik öğelerin bir arada olduğu bir başka örnektir. 879 - 883 yıllarına tarihlendirilen, Nazianslı Gregorios Homilyesi'ndeki Çarmıh sahnesinde, boyanın kavlaması sonucu İsa'nın *kolobion*unun altındaki *perizonion* çizimi açıkça görülür. Minyatürde erguvan rengi *kolobion* giysili İsa figürünün bulunduğu ana boya tabakasının altında kalan çizgilerden, ilk başta, İsa'nın *perizonion*la tasvir edildiği anlaşılmaktadır. İsa'nın gözleri de *kolobion*lu tipte olduğu gibi açıktır (Martin 1955: 190-191; Mathews ve Sanjian 1991: 160; Corrigan 1995:47). 1066 yılında, Konstantinopolis Studios Manastırı'nda üretilen Theodoros Psalteri'nin (Londra, British

¹ Martin'in makalesi 1955 yılında yayınlandığında, henüz Weitzmann, Sina ikonalarını yayınlamamıştır. Bu nedenle Martin ilk örneklerin kenar resimli psalterler olduğunu belirtir (Martin 1955: 189-196).

Museum, Add. MS 19352) minyatür programında iki kere resmedilen İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde, iki farklı ikonografik tip bir arada görülür. Fol. 96r minyatüründe, İsa'nın beline *perizonion* bağlıdır, fol.87v minyatüründe ise İsa *kolobion* giyer. Ancak her iki minyatürde de İsa'nın gözleri kapalıdır ve haçın altında Adem'in kafatası durur (Martin 1955: 189).

Bizans Sanatı'nda Çarmıh sahnesinde, İsa'nın bedeninin ele alınışı ve giysisi, ikonografinin düz bir çizgide ilerlemediğini gösteren en önemli ikonografik verilerdir (Zeitler 1999: 200). İkona ve minyatürlü el yazmalarından örneklerle açıklanmaya çalışılan ikonografik ikilem, teolojik polemiklerle ilişkilidir. 7.yüzyıl sonu ile 8. yüzyıl başına kadar, bir takım teolojik tanımlamalar ve açıklamalar nihai şeklini almaya başlar. Polemiklerin başında, çile çeken ve bir insan gibi ölen İsa'yı reddeden ve Kutsal Kelam'ın (Logos), İsa'nın yerine çile çekip öldüğünü savunan Monofisit düşünceye karşı bir duruş gelir. Bu görüşe karşı çıkanların başında Aziz Katharina Manastırı *Hygomeni* Sinalı Anastasios gelir. 680'lerde, Sinalı Anastasios'un başını çektiği görüşe göre çarmıha gerilerek ölen İsa'nın insan bedenidir ve ölüm anında yalnızca İsa'nın ruhu ve bedeni birbirinden ayrılır. 7.yüzyıl sonunda yaşayan Sinalı Anastasios'un, İsa'nın insani ve ilahi doğasıyla ilgili görüşlerinin zamanla Bizans dünyasında genel kabul görmesiyle, İsa'nın ölü tasvir edilme sahneleri ile Passion, Diriliş siklusları gelişir ve Çarmıh sahnesinde İsa bir insan gibi ölü tasvir edilmeye başlanır (Kartsonis 1986: 19, 41-45; Corrigan 1995: 47, dipnot 11; Belting-Ihm ve Belting: 30-39).

Sinalı Anastasios'un düşüncelerinin, Katharina Manastırı'nın sınırlarından çıkıp Bizans dünyasına yayılması için İkonoklast Dönem'in sona ermesi gerekmiştir. İkonoklast Dönem'de, ikonoklastlar, İsa'nın ilahi doğasının, insan doğasından ayrı olduğu ve ilahi doğasının resimle, çizgiyle sınırlandırılmayacağını kabul ettiği için İsa'nın suretinin tasvir edilmesinin mümkün olmadığını savunurlar. Buna karşılık ikonofiller resmedilmeyen bir beden, çile çekemeyeceği ve çarmıha da gerilmeyeceği için İsa'nın suretinin yadsınmasının İsa'nın çektiklerinin de yadsınması anlamına geldiği görüşündedirler. İkonofillerin zaferinden sonra, 9.yüzyıldan itibaren, İsa'nın ölü olarak resmedilmesi ikonoklastlara karşı bir tepkidir. İsa'nın bedensel çilesi, ölümü ve bunun sanatta tasvir edilmesi ikonoklast duruşa karşı doğrudan bir karşı çıkıştır (Martin 1955: 194; Corrigan 1995: 48; Rubenstein 2004).

Sonuç olarak, İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesindeki ikonografik dönüşüm sürecinde, İsa'nın gözler önüne serilen çıplak bedeni, kapalı gözleri, dikenli tacı, böğründen akan kan gibi ikonografik öğeler İsa'nın çektiği çileyi hissederek yansıtan; İsa'nın insani ve ilahi doğasını birlikte kavrayan bir bakış açısının ürünleridir (Corrigan 1992: 81-90; Corrigan 1995: 48).

Çarmıha gerili İsa'yı, ölü bir figür biçiminde gösteren ikinci tipin, gelişmiş ikonografisiyle, en bilinen örnekleri, 11. yüzyılda, anıtsal resimde, Atina Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Khios Nea Moni (1050'ler) ve Daphni (1100 civarı) manastırlarının resim programlarında yer alan Çarmıh sahneleridir. Bu mozaiklerde İsa beline *perizonion* bağlı, bedeni kavis yapacak biçimde kıvrılmış, boynu bükük, gözleri kapalı, böğründeki yaradan kan ve su akmaktayken, çarmıha gerili, ölü bir figür biçiminde tasvir edilir (Martin 1955: 189).

Londra British Museum'da bilinen en erken tarihli (5.yüzyıl) İsa'nın Çarmıha Gerilişi tasvirlerinden itibaren Meryem Ana ve İncilci Yahya figürleri de hikayenin diğer ana karakterleri olarak kompozisyona dahil edilirler (Res. 7).

Meryem Ana'nın Passion ve özellikle Çarmıh'ta önem kazanması kutsal kitaplardan çok, liturjik yazından kaynaklanır. 11. yüzyılda, *Triodion Hymnos*, *Akathistos Hymnos*, İsa'nın Çilesi gibi kilise liturjisinin başta gelen eserleri İsa'nın yaşamında Meryem'in önemini vurgular. Dönemin teolojik metinlerinde Meryem, Tanrı Anası kimliğiyle, Golgota'da olanlara şahitlik etmiş kişi olarak İsa'nın Çilesi'nin ana karakterlerinden biridir. Meryem Ana'nın, önemi en başta İsa'nın enkarnasyonuna aracılık etmesinden kaynaklanır. İsa'nın dünyevi yaşamının iki dönüm noktasında, yani doğum ve ölümden sonra ikinci figürdür. İkonoklast Dönem'de Meryem Ana ilahi olanın, yani İsa'nın, maddesel doğasıyla birlikte tanımlandığından, ikonaları savunma ile eş anlamlı hale gelmiştir. İkonoklast Dönem'den sonra üretilen yazılı ve görsel eserlerde İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nde başta İsa ve Meryem Ana olmak üzere kutsal kişilerin insani tarafları vurgulanır (Martin 1955: 189, dipnot 110; Sinkevic 2000: 49-51). Anne olarak Meryem Ana'nın oğlu için çektiği acı ve olayların şahidi olarak Meryem Ana'nın yukarı oğluna doğru bakışı ve onu işaret etmesi tasvir edilir (Kalavrezou 2005:103; Vassilaki 2005: 96). Öncelikle yazılı kaynaklarda değişen bu imgelem, 9. ve 10. yüzyıllarda

sanatın alanına girmeye başlar ve ikonografinin dönüşümünü sağlar, 12.yüzyıla gelindiğinde *Glykophilousa* ve *Threnos*'ta yas tutan Meryem Ana gibi duygusal yoğunluğu ön planda olan tipler ortaya çıkar (Angold 1995: 71; Vassilaki 2005: 96, 99).

Liturjik kaynaklardan başka Dört Kanonik İncil'den yalnız Yahya'da geçen bir ayet Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın İsa'nın yanında bulduklarına kaynaklık eder:

Yahya'da 19, 26: “*İsa'nın haçı yanında, anası ve anasının kızkardeşi, Klopas'ın karısı Meryem Ana, ve Mecdeli Meryem Ana duruyorlardı. Ve İsa, anasını ve yanında sevdiği şakirdi durmakta görünce anasına dedi: Kadın işte oğlun! Ondan sonra şakirde dedi: İşte, anan! O saatten sonra şakirt onu evine aldı*”.

Ayette, Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın yan yana durdukları belirtilir ve Yahya'nın ismi verilmeden, “sevdiği şakirdi” denmektedir, ancak ikisinin davranışları veya duruşlarıyla ilgili hiçbir bilgi yoktur. Çarmıh sahnesinde ne Meryem Ana ne de İncilci Yahya'nın ağladıklarından veya acı duyduklarından bahsedilmez. Oysaki, İnciller'de, örneğin, Myrophoroi babında (Yahya 20, 11) Meryemlerden birinin ve İsa'nın Lazarus'u Diriltmesi babında (Yahya 11, 33-35) bizzat İsa'nın kendisinin ağladığı anlatılır. Ancak İsa çarmıha gerilirken, bir kısmı İsa'nın yakınları, bir kısmı çevreden gelenler ve ona düşman olan Yahudiler olmak üzere kalabalık toplanır ve orada bulunanların üzüntülerinden genel olarak bahsedilir. Luka İncili'nde, İsa Golgota'ya giderken “*Halktan, ve ona ağlıyan ve dövünen kadınlardan büyük bir kalabalık ardi sıra gidiyordu ...*” (Luka 23, 27), ayrıca, İsa'nın Çarmıha Gerilişi babında, “*... Bunu görmeğe gelen bütün halk da vaki olan şeyleri gördükleri zaman göğüslerini döverek geri döndüler*” (Luka 23, 48) ifadeleri yer alır. Ancak Erken ve Orta Bizans Dönemleri'nde İsa'nın ölümü ve gömülmesi sahnelerinin ikonografisinde ne Meryem Ana ne de diğer figürler, dövünerek, saçını yolarak, üstüne başını parçalayarak yas tutmaz. Aynı şekilde, Koimesis, hastalık ve ölümlerin diriltmesi mucizeleriyle ilgili sahnelerde de bu tür yas tutma hareketleri yoktur (Maguire 1977: 129). Bu tür sahnelerde, keder, sade bir tefekkürle gösterilir. Çarmıh sahnesine hakim olan bu tefekkür havası Enkarnasyon ve Soterioloji dogmalarından kaynaklanır. Hıristiyanlıkta, acının abartılı hareketlerle dışavurumu, vakur bir davranış biçimi olmadığı, daha önemlisi Soterioloji dogmasına aykırı bir davranış olduğu için

hoşgörülmemektedir (Maguire 1977: 144). Aslında Bizanslılar yas tutmaya tamamen karşı değildir. Kilise Babaları'ndan, Ioannes Khrysostomos'a (347-407) göre kederli olma insanın doğasında vardır. Gözyaşı dökmek yasak değildir, yasak olan dövünmek ve hıçkırarak ağlamaktır. İsa bile, Lazarus öldüğünde yas tutmuştur, gözyaşı dökmüştür (Yahya 11, 33-35). Ağlamak, Diriliş'e olan inanca gölge düşürmemelidir, yalnızca ayrılığın verdiği acı nedeniyle ağlanabilir (Maguire 1977: 128).

Acı çekmenin yalnızca vakur bir biçimde tasvir edildiği İncil konulu sahneler arasında acı çekmenin tasvir edilme biçimleri farklıdır. Klasik Dönem Sanatı'nda ölüm sahnelerinde görülen saç yolma, tırnaklarıyla yanaklarını tırmalama, giysileri parçalama, başını, döşünü dövmek, göğüslerini açma gibi patetik hareketlerden yalnız saçlarını yolma hareketi Bizanslı Sanatı'nın repertuarına girer ve Bizans'ta kısıtlı biçimde ve yalnız belirli sahneler için kullanılır. İncil kaynaklı Nain'li Dulun Oğlunun İyileştirilmesi, Masumların Katli (Res. 11) gibi az sayıda İncil sahnesinde, annelerin yas tutarken tasvir edildiği örnekler vardır. Bu istisna sahnelerden Nain'li Dulun Oğlunun İyileştirilmesi'nde (Paris Bibliotheque National gr.74, fol.121r) anne figürün saçlarının açık, omuzlarına dökülmüş biçimde resmedilir; Masumların Katli'nde (Eski Tokalı Kilisesi, 10. yüzyılın ilk yarısı, Paris Bibliotheque National gr.74, fol.5r, 11. yüzyıl) yaşlı anneler eleriyle birer tutam saç çekiştirirler (Weitzmann 1961: 481, 488; Maguire 1977: 129,131-132). Ölüm temasının işlendiği İncil baplarından İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi, Masumların Katli veya *Threnos* sahnesine göre daha az duygusal yoğunluk taşır.



Resim 11. Göreme, Eski Tokalı Kilisesi, Masumların Katli, 10. yüzyıl başı (2009)

Bizans Sanatı'nda, acı çekmenin ifade edildiği hareketlerin yanı sıra bir de kederli olmayı ifade eden hareketlerden oluşan bir repertuardan bahsedilebilir. Bizans resminde, İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde, Meryem Ana ve diğer kadınlar gözyaşlarını silmek için *maphorion*'larını veya ellerini yüzlerine doğru kaldırmaları, gözyaşını gizlemek veya silmek için yüzün tamamının veya bir kısmının kapatılması hareketleri benimsenmiştir. İncilci Yahya'nın çenesini eline dayaması da düşünceli bir keder halini anlatır. Acı çekmeyi tefekkürle kabul edişi yansıtan bu hareketler Bizans düşüncesine uygun düştüğü için 6.yüzyılda Rabbula İncilleri'nde Çarmıh sahnesindeki gibi erken örneklerden itibaren Bizans Sanatı'nda görülürler.

İkonoklast Dönem'den sonra İncil sahnelerinde kederin tasvir edilmesinde belirgin bir gelişim olur. 9.yüzyıldan itibaren, öncelikle, İsa'nın insan olarak ölümünü anlatan Çarmıhtan İndiriliş, Mezara Gömülüş, *Threnos* gibi sahnelerle Passion siklusu gelişir ve bu sahnelerin siklusa girmesiyle, sanatçılar, patetik duyguları daha fazla ifade etme imkanı bulurlar (Maguire 1977: 171 -172). İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Koimesis sahnelerinde: Ellerin başa veya yüze doğru kaldırılması (Res.13, 14), ağzın iki elle kapatılması (Res. 16, 18), ellerin birbirine kavuşturulması, yüzün ve başın giysiyle kapatılması, kolların havaya kaldırılması ve kucaklaşma keder ifade eden başlıca hareketlerdir (Maguire 1977: 133). Erken ve Orta Bizans Dönemleri'nde İsa'nın

Çarmıha Gerilişi sahnesinde başta Meryem Ana ve İncilci Yahya sonra sahnenin diğer figürleri bu repertuarın hareketleriyle yas tutarlar.



Res. 12. Nikephoros Phokas K.

Res. 13. Kılıçlar Kuşluk K.

Res.14. Karabaş Kilise



Res. 15. Kılıçlar Kilise

Res. 16. Bahattin Samanlığı K.

Res. 17. Karabaş Kilise

Tasvirde, vücut hareketlerinin yanı sıra daha kısıtlı biçimde de olsa yüz mimikleri kederin anlatılmasına katkıda bulunur. Sahnelerde figürlerin duygusal ifadesindeki yoğunluk ise kişinin kutsallık derecesine göre değişir. Örneğin, Yahya İncili'nde, Lazarus'un Diriltilmesi babında (11,33-35), İsa'nın ağladığı anlatılmasına karşın tasvirlerde İsa'nın yüzünde gözyaşı veya acı çekme belirtisi görülmez. Yunan Sanatı'nda ilahi kişilerin tefekkür içinde tasvir edilmesi geleneği, Hellenistik Dönem'de

ve daha sonra Bizans Sanatı'nda devam eder. Kutsal kişiler, sıradan ölümlüler gibi aşırı duygusal mimiklerle tasvir edilmezler. Bu dönemde kaşların çatılması en yaygın kullanılan mimiktir. Kaşların yanı sıra yanaklarda ve gözaltlarında gözyaşı gölgeleri ve bazen kapalı gözler yüz ifadesinde acı çekmeyi belirten mimiklerdir (Res. 18, 19; Maguire 1977: 169; Vassilaki 2005: 96).



Resim 18. Göreme Karanlık Kilise, Yas Tutan Kadınlar ve Meryem Ana, 11. yüzyıl Orta Bizans Dönemi'nde Meryem Ana'nın yüz hatları kederini ifade etmesi için çarpıtılmıştır; bakışları İsa'ya yönelir, ağzı büzülür, acısını yansıtan bir hareketle elini göğsüne bastırır (Res. 18, 19; Maguire 1977: 169; Vassilaki 2005: 96).



Resim 19. Avcılar Sarnıç Kilise, Meryem Ana, 11. yüzyıl (2009)

7.yüzyılın sonundan itibaren, Bizans Sanatı'nda, İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin ikonografisinin içinde bulunduğu değişim sürecinde, sahnenin, İsa'dan sonra, diğer iki ana figürü Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın da duruş ve hareketleri de çeşitlenir. Bazı ikonalarda Meryem Ana ya da İncilci Yahya kederli olmaktan çok endişe duymanın ifadesi olarak parmaklarıyla dudaklarına dokunurlar ya da keder ve ağlamasının işareti olarak ellerini yanaklarına bastırırlar, çenelerinin altında tutarlar (Res. 12, 15). Bazı tasvirlerde, İsa'nın ölümüne şahitlik eden tek havari, İncilci Yahya, daha çok, bir elinde kitap tutup, diğer eliyle İsa'yı işaret ederek, elindeki kitabı sunarmış gibi durur. İncilci Yahya'nın bu duruşu, Sancta Sanctorum stavroteği (6.yüzyıl), Monza ve Bobbio ampullaları (6.yüzyıl) gibi Filistin kökenli, erken tarihli örneklerden itibaren görülebilir (Corrigan 1992: 86-87; Corrigan 1995: 49; Maguire 1996: 15).

İncilci Yahya bazı tasvirlerde ise kederinin ve ağlamasının bir işareti olarak boynunu bükerek sağ eliyle çenesini tutar. İncilci Yahya'nın yas tutarak yere bakmak yerine, İsa'ya şahitlik etmesi 8. ve 9. yüzyıl eserlerinden itibaren görülür. 9.yüzyıldan sonra, İncilci Yahya bazen kederli bir biçimde başı eğik durur, daha sık olarak da yukarı İsa'ya doğru bakar (Maguire 1996: 15, 20).

Klasik Sanat'ta ve Bizans Sanatı'nda, elini yüzüne götürmek, ayrılık acısını, ölen için yas tutmayı, '*metanoia*' yani geçmişten duyulan pişmanlığı anlatır (Res. 13-14-18). *Metanoia*'nın kişileştirimi, Paris Psalteri'nde Kairos'a, yani Fırsat'ın kişileştirimine eşlik eder. İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Gömülmesi, Petrus'un Pişmanlığı, Emmaus'ta Yemek sahnelerinde, ana figürler, İsa'yı inkar ettikleri veya hemen tanımadıkları ve tekrar kaybettikleri için pişman görünürler. İncil siklusunda, özellikle, Analepsis sahnesi, ayrılık acısının en sık ele alındığı sahnelerden biridir. Başı ellere dayararak yas tutma hareketi, özellikle Analepsis sahnelerinde erken dönemden, 12.yüzyıla kadar kesintisiz devam eder (Maguire 1977:146-151).

Bu hareketlerin Bizans Sanatı'nda ifade ettiği anlamın yorumunu pekiştiren bir ipucu Göreme Elmalı Kilise'de (Katalog no. 4) Çarmıh sahnesine eşlik eden yazıttır. Jerphanion'a göre yazıtta, Meryem Ana'nın yas tuttuğu, Yahya'nın gözyaşı döktüğü yazılıdır. Jerphanion liturjik bir metinden alınan yazıtın kaynağı ile ilgili kesin bir bilgi bulunmasa da 11. yüzyılda Ionnes Mauropus'un yazdığı bir şiirden alıntı olabileceğini belirtir (1932, I,2: 445- 446, dipnot 1).

Yukarıda anlatılan vakur biçimde kederli olmayı ifade eden hareketler, Erken ve Orta Bizans Dönemleri'nde sıklıkla görülür. Ancak, 9.yüzyıldan itibaren bu hareketlerin yanı sıra, başta, Meryem Ana ve İncilci Yahya, ikincil figürler olarak da Kenturion, Arimatealı Yusuf ve sonra diğer Meryemler, melek figürlerinin sahneye eklenmesiyle melekler ve hatta imparatorluk baniliğinde üretilen eserlerde imparator ve imparatoriçeler, İsa'yı göstererek İsa'nın çilesine ve ölümüne şahitlik ettikleri, nedamet getirdikleri vurgulanır. Yahya İncili'nde anlatıldığı gibi: “Gören şahadet etti ve onun şahadeti doğrudur; ve iman edesiniz diye kendisi doğruyu söylediğini bilir (Yahya 19, 35) sözleriyle İsa'ya ve olanlara, şahit olduklarını ifade edilir (Corrigan 1995: 49).

V.2.4. Kapadokya Duvar Resimlerinde İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi

Kapadokya Bölgesi'nde İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin temel ikonografik öğeleri, kompozisyonun merkezinde yer alan, çarmıhta İsa, çarmıhın iki yanında duran Meryem Ana ve İncilci Yahya ve bir de çarmıhın üzerinde yer alan ay ve güneşten oluşur. Diğer figür veya ikonografik öğeler bu üçlü simetrik kompozisyonun çevresine eklenir.

Kapadokya Bölgesi'nde, günümüze gelebilen en erken tarihli Çarmıh sahnesi, Zelve Aziz Niketas Kilisesi (Üzümlü Kilise) için 7 ila 9.yüzyıl başı arasında çeşitli tarihler önerilir (Res. 20)¹. Sade bir kompozisyonu olan sahnenin merkezindeki üçlü figür grubuna ek olarak Vaftzci Yahya ve Aziz Symeon Niketas figürleri eklenmiştir. Sahne çağdaşı olan diğer Bizans eserlerindeki gibi “Muzzafer İsa” (*Christus triumphans*) tipinde, vücudu ve başı dik, *kolobion*lu, çarmıhta canlı duran bir figür biçiminde tasvir edilir.

¹ Zelve Üzümlü Kilise'nin tarihi çok tartışmalıdır: 7.yüzyılın ikinci yarısı ve 8.yüzyıl başı (Thierry 1984); 9.yüzyıl sonu (Schiemenz 1969; Lafontaine 1972); 9.yüzyıl (Hild-Restle 1981).



Resim 20. Zelve Aziz Niketas Kilisesi (Üzümlü Kilise), 9.yüzyıl (2007)

Kapadokya Bölgesi'nde 9.yüzyıl tarihli en erken Çarmıh sahnesinden sonra, bölgede yaklaşık olarak 850 ile 950 yılları arasında yüz yıllık bir zaman dilimine tarihlendirilen Arkaik Grup Kiliseleri'nde İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi sıklıkla resmedilir.

Arkaik Grup Kiliseleri'nde, haça gerili İsa'nın başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğik; gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, gergin, iki yana doğru uzanır, bacakları, yan yana durur, ayakları *suppedaneum* üzerindedir ve üzerinde *perizonion* vardır. Haç, üzerinde kafatası olan küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haç kollarının üstünde, İsa'nın başının solunda güneş, sağında ay tasviri görülmektedir (Jerphanion, 1925: 88-89). Arkaik Grup Kiliseleri'nde Çarmıh sahnelerinde İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan üç ana figüründen başka, ön plana çıkan figürler, iki Hırsız Gestas ve Dysmas ile Asker Longinos ve Esopos'dur. İsa, Güzelöz Haç Kilise, Sinasos Kutsal Havariler ve Göreme Kılıçlar gibi çoğu Arkaik Grup Kilisesi'nde haça gerili diğer iki Hırsızın arasında resmedilmiştir¹. İsa'nın yanında çarmıha gerilen iki hırsızın kolları, vücutlarının arkasında tasvir edilmektedir (Türker

¹ Ayvalı Kilise, Göreme Aziz Theodoros no.15 ve Eski Tokalı'da hırsızlar tasvir edilmemiştir (Türker 2008: 258).

2008: 258; Jerphanion, 1925: 224). Asker Longinos ve Esospos'un Arkaik Grup Kiliseleri'nden itibaren sahnenin vazgeçilmez figürleri olduğu anlaşılır. Diğer taraftan, bu gruptaki kiliselerde, kompozisyonda yer olsa bile, olaya şahit olan diğer Meryemler ve Kenturion figürleri dahil edilmemiştir. Diğer iki Hırsız ve Askerler tercih edilir. Kenturion, 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyıl başı gibi, Arkaik Grup Kiliseleri'nden sonraki bir dönemde kompozisyona girmeye başlamış olmalıdır.

Kapadokya Bölgesi kiliseleri kronolojisinde, Arkaik Grup Dönemi'nden sonra, bu çalışmada incelen 11. yüzyıl kiliseleri gelir. 11. yüzyıl kiliselerinin çoğunun 12.yüzyıla da tarihlenebilecekleri tartışılır¹. Ancak 12. yüzyıla kesin tarihlenebilen tek kilise, 1148-1149 Göreme Aziz Eustathios Kilisesi'nde resim programında Çarmıh sahnesi yoktur (Rott 1908: 230-232; Jerphanion 1926, I: 147-170). 11. ve 12. yüzyılların tartışmalı kiliselerinden başka 13. ve 14. yüzyıllara tarihlendirilen dört kilisede İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi vardır. Söviş Kırk Martirler (1216-1217, Restle 1967, I: 165); Belısırma Kırkdamaltı (Aziz Georgios, 1283-1295, Lafontaine-Dosogne 1959: 149-150; Restle 1967, I: 174-175) ve Tatların no.1 ve no.2 Kiliseleri'ndeki Çarmıh sahnelerinde, 10 ve 11. yüzyıl örneklerine bağlı kalındığı görülür. Kapadokya'da Geç Dönem, imparatorlukta 11. yüzyıl sonunda başlayan siyasi karmaşa Kapadokya Bölgesi'ni doğrudan etkilediği için sanatsal açıdan verimsiz bir dönemdir². Kapadokya'da 13.yüzyılda Çarmıh sahnelerinde üslup ve ikonografide geleneğe bağlı kalınmıştır, yenilik görülmemektedir (Thierry 1988: 370-374)

¹ Kiliseler için önerilen tarihler için bkz. Ek.1 Katalog ve Ek. 5 Orta Bizans Dönemi Kiliseleri Listesi

² Bkz. Bölüm III.1.1 ve III.2.4

V.2.5. Kapadokya Bölgesinde 11. yüzyıl İsa'nın Çarmıha Gerilişi Sahnesinin İkonografisi

Bu çalışma kapsamında ele alınan, Kapadokya'da 11. yüzyıla tarihlenebileceği tartışılan İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahneleri, kompozisyon ve ikonografik özellikler bakımından dört gruba ayrılır:

İncelenen kiliselerden Soğanlı Karabaş, Göreme Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6)¹ ve Saklı (Katalog no. 2), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8), Avcılar Sarnıç Kilise ile birlikte yedi Çarmıh sahnesi, bazı ikonografik farklarla, aynı kompozisyonu yansıtırlar. Soğanlı Karabaş Kilise (Katalog no.9), içlerinde, kitabeye göre 1066 yılına kesin tarihlenebilen tek kilise olduğu için Karabaş grubu diye adlandırılabilir yedi kilisede, kompozisyon düzenlenişi ve figürlerin yer, duruş ve hareketleri, 11. yüzyılın Bizans Sanatı örnekleriyle paraleldir: İsa'nın dik ama yine de kendini bırakmış vücudu, kollarının dirseklerden aşağı meğletmesi, hafifçe sola eğilen başı, kapalı gözleri, *perizonionu*, böğründen kan akması, haçın bir parçası biçimindeki *suppedaneum* üzerinde durması; haçın Golgota tepesini temsil eden küçük tepeye dikilmesi ve tepenin üzerindeki kafatası; Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın bir yandan vakur biçimde üzüntülerini ifade ederken, bir yandan İsa'nın çilesine, ölümüne ve ölüm anında gerçekleşen kozmik olaylara şahit olmalarını ifade etmek için, ikisinden birinin veya ikisinin birden, İsa'yı işaret etmeleri ortak özelliklerdir.

11. yüzyılda, Kapadokya'da İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan üç ana figürden başka, ön plana çıkan figürler, Asker Longinos ve Esopos ile Kenturion'dur. Bizans Sanatı'nda Orta Bizans Dönemi'nin ikonografik çeşitliliğinde hem Khios Nea Moni Manastırı (1042-1056), Sina Dağı Katharina Manastırı, ikonostasisindeki (11. yüzyıl) gibi iki askerin olmadığı hem de 1066 tarihli Theodoros Psalteri (Londra, British Museum, Add. MS 19352) fol. 87v'deki iki askerin olduğu örnekler vardır. Ancak Kapadokya için Arkaik Grup Kiliseleri'nden itibaren Asker Longinos ve Esospos'un sahnenin vazgeçilmez figürleri olduğu anlaşılır. Bu iki

¹ Jerphanion Göreme Açık hava Müzesi'nde yer alan Karanlık, Elmalı ve Çarıklı Kiliseleri mimari plan ve duvar resimlerinin birbirlerine benzerliği nedeniyle Sütunlu Kiliseler olarak adlandırmış, daha sonra bütün araştırmacılar Sütunlu terimini benimsenmişlerdir (1932, I.2: 337)

figürün bölgede tercih edilmesi, Çarmıh'ta, İyi ve Kötü Hırsızlar, Kenturion ve diğer figürler gibi nedamet getirenlerin de İsa'yla birlikte cennete gideceğini vurgulamasının yanı sıra Longinos'un Kapadokya ile ilişkilendirilmesiyle ilgilidir. Vali Pilatus'un İsa'yı mızraklaması için görevlendirdiği Asker Longinos Hıristiyanlık'ta aziz kabul edilir. Longinos İsa'nın ölüm anında göklerin kararıp yerlerin sarsılmasına şahit olur. Ayrıca, söyleneceye göre Longinos'un gözleri iyi görmemektedir ve İsa'nın yarısından Longinos'un gözlerine damlayan kan sayesinde iyileşir. Böylece Longinos nedamet getirerek Kapadokya Kaisereia'sında bir manastırda yirmi sekiz yıl keşiş olarak yaşar (Voragine 1995: 184). Longinos'un aziz olma hikayesi doğrudan Kapadokya Kaisereia'sıyla ilişkili olduğu için, Kapadokya'da Çarmıh sahnelerinin ayrılmaz bir figürü olur. Bölgede Çarmıh sahnesinin en erken tarihli örneği Üzümlü Kilise ile üç figürlü kompozisyonun görüldüğü tek kilise olan Kılıçlar Kuşluk Kilisesi (Katalog no.7) dışında, bütün kiliselerde iki asker de resmedilir.

Kenturion da İsa'nın çilesine ve ölümüne şahadet edenlerden biridir ve Orta Bizans Dönemi'nde sahnenin önemli bir figürü haline gelir. Kenturion Matta (27, 54), Markos (15, 39), Luka (23, 47) İncilleri'nde kısaca: "*Yüzbaşı ve onunla beraber İsa'yı bekleyenler zelzeleyi ve vaki olan şeyleri görünce; Gerçek, bu Allahın oğlu idi, diyerek çok korktular.*" (Matta 27, 54) sözleriyle geçer ama asıl Nikodemus Apokrifi'nde (10-11), Çarmıh'tan önce mahkemede İsa'yı savunan önemli bir karakter olarak işlenir. Kenturion, her zaman, İncilci Yahya'nın gerisinde, asker giysileri içinde, İsa'yı işaret ederken tasvir edilir. İncelenen kiliseler arasında, Göreme Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6), Yeni Tokalı (Katalog no. 3) ve Saklı Kilise (Katalog no. 2), Soğanlı Karabaş Kilisesi'nin (Katalog no.9) Çarmıh sahnelerinde Kenturion yer alır. Yani sayı olarak on iki kilisenin yarısında resmedilmiştir. Bu da figürün, henüz Longinos ve Esopos kadar yerleşik bir ikonografi oluşturmadığına, ancak bölgede 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyılda sahneye girdiğine işaret eder.

Kompozisyon bakımından, Karabaş grubu olarak adlandırabilecek yedi kiliseden başka, İhlara Kokar (Katalog no. 10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri; Göreme Yeni Tokalı (Katalog no. 3) ve Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7) bu genel şemadan belirgin biçimde ayrılırlar.

Ihlara Kokar, Pürenli Seki, Bahattin Samanlığı Kiliseleri'nde, Arkaik Grup Kiliseleri'nin çarmıh sahnelerindeki gibi, İsa'nın boynu bükük, kolları gergin, bacakları yan yana durur ve beline *perizonion* bağlıdır ve İsa'yla birlikte diğer iki Hırsız da haça gerilirler. Yine Arkaik Grup Kiliseleri'ndeki gibi sahnede Asker Longinos ve Esopos tercih edilirken, başta Kenturion ve diğer şehadet eden figürler yer almamaktadır. Ayrıca bu sahnelerde, henüz Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın çarmıh'a şehadet ettiklerini göstermek için yaptıkları jestler yer almaz. Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın başları, bakışları İsa'ya değil, yere veya izleyiciye yöneliktir. Bu iki figür üzüntülerini belli etmek için ellerini kendi çenelerine veya yanaklarına doğru uzatırlar. Tüm bu ikonografik ayrıntılar, Ihlara Kokar, Pürenli Seki, Bahattin Samanlığı Kiliseleri'nde, Arkaik Grup Kiliseleri'nde olduğu gibi sahnenin hikaye edici yönüne önem verildiği, şehadet etme mesajının vurgulanmadığını gösterir. Arkaik Grup Kiliseleri'nin çarmıh sahneleriyle çok sayıda ortak ikonografik öğesi olması nedeniyle Ihlara Kokar, Pürenli Seki, Bahattin Samanlığı Kiliseleri'nin çarmıh sahnelerinin 850-950 yıllarına tarihlenmesi mümkündür.

Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi (Katalog no. 11) armıh sahnesi ise diğer ikisinden İsa'nın beline *perizonion* bağlamasıyla ayrılır. Ayrıca, Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi'ndeki çarmıh sahnesini Kapadokya'daki diğer tüm sahnelerden ayırt eden ikonografik özellik, İsa'nın hemen sağındaki kadın figürünün iki eliyle birden tuttuğu bir kabı, İsa'nın sağ böğründeki yaraya doğru uzatmasıdır

Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi'nin çarmıh sahnesinde, haçın solundaki kadın figürünün, kollarını İsa'nın böğründeki yaraya doğru uzatması, Kapadokya'da tek örnektir. Bizans Sanatı'nda da ender rastlanan bu figür Ekklesia'nın kişileştirmisi olarak yorumlanır (Chazelle 2002: 27, 31-32). Hıristiyan Sanatı'nda, Karolenj Dönemi'nde, 9.yüzyılın ortasında, Metz Manastırı'nda üretilen Drogo Sacramentary yazması (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS lat. 9428), fol.43v'deki çarmıh sahnesinde resmedilen Ekklesia'nın kişileştirmisi en erken tarihli örnekleri arasındadır. Chazelle'in minyatürle ilgili yorumuna göre İsa'nın böğründeki mızrak yarısından akan kan, Ökarist liturjisinde kullanılan kaliste biriktirilir ve İsa'nın kanıyla Ekklesia'nın temelleri atılır (2002: 32). Ekklesia'nın kişileştirmisinin olduğu bir başka örnek Gürcistan Devlet Müzesi'nde 10. yüzyıl sonuna tarihlenen, altın-mine, Shemokmedi *quadrofolio*'sudur (no. 3217). Üzerinde armıh sahnesinin işlendiği *quadrofolia*'da, armıhta İsa, iki

yanında Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan başka, Ekklesia ve Synagog kişileştirimleri yer alır. İsa'nın solunda kadın figürü biçimindeki Ekklesia, elinde tuttuğu kalisi yukarı doğru uzatarak İsa'nın yarasından akan kanı doldurur (Anonim 1984: 27). Bizans Sanatı'na bir elsanatı örneği, Münih'te (Wittelsbacher Ausgleichsfonds) 12.yüzyıla tarihlenen, bir röliker veya kitap kapağı olduğu düşünülen plakadır. Plaka üzerindeki Çarmıh sahnesinde, Ekklesia'nın kişileştirimi tasvir edilmeden, İsa'nın yarasından damlayan kan bir kalise akar (Wessel 1987, fig.51). Wessel bu ikonografik öğenin Bizans Sanatı'nda ender işlendiğini, daha çok Batı ve Ermeni Sanatı'nda benimsenen bir ikonografi olduğunu belirtir (Wessel 1987: 167). Kartsonis ise 1088 tarihli Patmos Theologos Manastırı ve 1209 tarihli Studenica Theotokos Manastırı duvar resimlerindeki Çarmıh sahnelerinde olduğu gibi Geç Dönem eserlerinde Ekklesia'nın kişileştirimi tasviri olduğunu söyler (Kartsonis 1994, dipnot 33).

Sonuç olarak, Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi'nin Çarmıh sahnesinin ikonografik öğeleri, Ekklesia'nın kişileştirimi figürü dışında, Arkaik Grup Kiliseleri'nin ikonografisiyle uyumlu olması, Çarmıh sahnesini tarih olarak 850-950'lere yaklaştırır. Ekklesia'nın kişileştirimi figürü ikonografik veri olarak tarihlendirme açısından somut bir veri sağlamasa da, Kapadokya Bölgesi ve Ihlara Vadisi'nde 10. yüzyıldan itibaren Ermenilerin kalabalık gruplar halinde iskan edilmesi ve figürün Ermeni Sanatı ikonografisinde yer alması bilgileri bir arada değerlendirildiğinde, Ihlara kiliseleriyle Ermeniler arasında kurulan ilişkiyi destekleyen önemli bir veri ortaya çıkmış olur¹.

Yeni Tokalı Kilisesi'nde (Katalog no. 3) ise Çarmıh sahnesi her şeyden önce ana apsis yarı kubbesinde tek başına yer almasıyla Bizans Sanatı ve Kapadokya'nın tüm kiliselerinden ayrılır. Bizans Sanatı'nda Çarmıh sahnesinin, Yeni Tokalı'daki gibi bütün ikonografik öğeleriyle hikaye edici biçimde apsiste resmedildiği bir başka örnek bulunmamakla birlikte, Ravenna San Apollinare in Classe Bazilikası'nın (500'ler) apsisinde büyük bir haç ve haç kollarının kesiştiği noktada, madalyon içinde İsa büstü tasvir edilmiştir. Roma Santa Maria Antiqua Kilisesi'nin (705-707) hem Aziz Theodotus Şapeli hem de *presbyterion*unda, apsis yarı kubbesi değil, ancak bema *tympanon*unda birer Çarmıh sahnesi yer alır (Kartsonis 1994: 158, 168-170). Roma San Clemente Bazilikası'nın apsisinde 12.yüzyıl çarmıhta İsa ve iki yanında Meryem Ana ve İncilci

¹ Kapadokya Bölgesi'nde Ermeniler için bkz. Bölüm III.2.1.

Yahya'nın tasvir edildiği sade bir Çarmıh mozaiği vardır (Aranberg-Lavin 1995:139). Kapadokya'da ise apsiste resmedilen Çarmıh sahnesi bulunmamaktadır ancak Zelve Kilisesi'nde, Batı örneklerinde olduğu gibi, bema *tympanon*unda Çarmıh sahnesi resmedilmiştir (Res.20). Kilisenin apsisinde veya doğusunda bema *tympanon*unda Çarmıh sahnesi yer alan az sayıda örneğin yüzyılları 8. ile 12. arasında değiştiği için tarihle ilgili bir veri sağlamasa da yakın örneklerin hepsinin Batı'dan olması dikkat çekicidir.

Yeni Tokalı Kilisesi'nde (Katalog no. 3) Çarmıh sahnesi, figür sayısının ve diğer ikonografik öğelerin zenginliğiyle dikkat çeker. İsa'nın iki yanında Hırsızlar; haç kollarının üzerinde birer melek ve meleklerin de üstünde sahnenin en üst kısmında yarım daire biçiminde bir ışık halesi; İsa'nın solunda Kenturion'dan başka olay sırasında orada bulunan üç erkek figürü ve Meryem Ana'nın gerisinde dört kadın, Kudüs tapınağını temsilen bir yapı tasviri incelenen diğer Çarmıh sahnelerinde olmayan ikonografik özelliklerdir. Ayrıca, Yeni Tokalı'da, Kapadokya örneklerinden farklı olarak Meryem Ana ile İncilci Yahya yan yana dururlar.

Yeni Tokalı Kilisesi'ndeki ikonografik öğeler, bir arada olmasa da, parça parça Orta Bizans Dönemi eserlerinde karşımıza çıkar. Sahnelerde yer alan figür sayısının artması, Orta Bizans Dönemi'nin genel bir özelliğidir. Kompozisyona, kaynaklarda geçen, ancak geri planda kalan diğer figürler eklenir. Melek figürleri Çarmıh sahnesinde, Sina Dağı, Aziz Katharina Manastırı B36 ikonasında olduğu gibi, 8.yüzyıldan itibaren sahnede yerini almaya başlar. Melekler, Bizans Çarmıh sahnelerinde, İsa'yı gösterme hareketiyle şehadet eden, kutsal varlıklar olarak 10. yüzyılda sahnenin parçası haline gelirler. Kapadokya'da ise 11. yüzyıl kiliselerinde Çarmıh sahnesine girerler. Hırsız figürleri Bizans Sanatı'nda Erken Dönem'den itibaren, Kapadokya duvar resimlerinde Arkaik Grup Kiliseleri'nde sıklıkla işlenir. Yeni Tokalı Kilisesi'nde Çarmıh sahnesinde Meryem Ana'nın gerisindeki üç kadın ile Kenturion'un gerisindeki üç erkek kaynağa uygun olmakla birlikte, Bizans Sanatı'nda bu kadar kalabalık tasvir edildikleri örnekler azdır. Konstantinopolis Studios Manastırı'nda üretilen, 11. yüzyıl sonuna tarihlenen yazmada (Florence, Laurent. Plut.6.23) fol. 59r, fol. 162v ve fol.208r benzer şekilde şehadet edenler kalabalık gruplar şeklinde verilir (Burbaker 1999: 296).

Bizans Sanatı ve Kapadokya Bölgesi Çarmıh sahnelerinde yer veya mekana dair ipucu oldukça kısıtlıdır. Sahnede, yalnız haçın üzerinde yer aldığı Golgota Tepesi'ni temsil eden bir tümsek resmedilir. Kapadokya'da yalnız Yeni Tokalı Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesinde, solda, Kenturion ve diğer erkek figürlerinin gerisinde edikül tipinde bir yapı tasviri vardır. Bizans Sanatı'nda bu yapının benzer iki örneği, Paris gr. 510 (Paris Bibliotheque Nationel, Homily gr.510, 880/886), fol.30v'deki Çarmıh minyatüründe ve Sina Dağı Katharina Manastırı koleksiyonunda on iki yortu ikonasındaki Çarmıh sahnesinde (Cutler 1999, fig.227, 228) ve Vatikan, gr.1156 (Biblioteca Vaticana, Gospel Lectionary, gr.1156,11. yüzyıl sonu) fol.194v'de resmedilmiştir. Brubaker, Paris gr.510, fol.30v ile ilgili değerlendirmesinde, yapının, Matta (27, 51), Markos (15, 38) ve Luka'da (23, 45): *“Saat altı suları olmuştu ve saat dokuzaya kadar güneş kararıp bütün memleket üzerine karanlık çöktü; ve mabedin perdesi ortadan yarıldı”* ayetinden kaynaklandığını belirtir. Yeni Tokalı'daki yapı tasviri, Paris gr.510'daki gibi, İsa'nın ölüm anında perdesi yırtılan tapınaktır ve benzer örnekleri, anıtsal resimde olmasa da, 9.ve 11. yüzyıl ikona ve minyatürlerinde vardır.

Yeni Tokalı'da Çarmıh sahnesinde, Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın yan yana durması Yahya İncili'ndeki (19, 26-27) anlatımla uyumludur. Bizans Sanatı'nda daha çok Meryem Ana haçın sağında, İncilci Yahya solunda dursalar da ikisinin yan yana durması 6.yüzyıl, Rabbula İncilleri'nden itibaren zaman zaman görülen bir uygulamadır. 11. yüzyılda da Theodoros Psalteri (Londra, British Museum, Add. MS 19352, 1066yılı), fol.96r'deki minyatürde Yeni Tokalı'da olduğu gibi iki figür yan yana durur.

Sonuç olarak Yeni Tokalı Kilise'de, Çarmıh sahnesinin zengin ikonografik öğeleri, bir arada olmasa da, 11. yüzyıl veya daha erken tarihli elsanatı eserlerinde bulmak mümkündür. Yeni Tokalı'nın ikonografik öğelerinin benzerlerini hem Bizans Sanatı hem de Kapadokya resimlerinde 9.yüzyıldan 11. yüzyıla kadar değişik dönemlerde bulmak mümkündür. İkonografik veriler Yeni Tokalı için daraltılmış bir tarih sunmak yerine terminus ante quem sağlar. Yeni Tokalı'nın Çarmıh sahnesi zenginliğiyle ve farklı eser türlerinden çeşitli ikonografik öğeleri bir araya getirmesiyle özgün bir sahnedir. Bizans Sanatı ve Kapadokya örnekleri arasında, kilise içindeki yeri, ikonografisiyle ünik bir sahnedir. Bu nedenlerden dolayı Yeni Tokalı Çarmıh sahnesini tarih, üslup ve teknikle bir arada değerlendirmek gerekir.

Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla tarihlendirildiği düşünülen kiliselerden yalnız Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilisesi'nde (Katalog no.7) İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan üçlü kompozisyon vardır.

Bizans Sanatı'nda Londra British Museum'da bilinen en erken tarihli (5.yüzyıl) İsa'nın Çarmıha Gerilişi tasvirlerinden itibaren Meryem Ana ve İncilci Yahya figürleri de sahnenin diğer iki ana karakteri olarak kompozisyona dahil edilirler. Ancak bu ilk örnekte üçlüye bir de Longinos eklenmiştir. Yalnız çarmıhta İsa ve iki yanında Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan ayrı bir Çarmıh kompozisyonu, İkonoklast Dönem'den sonra Bizans Sanatı'nda hikaye edici kompozisyonun yanı sıra görülmeye başlanır. 9.yüzyılın başına tarihlendirilen Fieschi-Morgan stavroteği; 10. yüzyıla tarihlendirilen Borradaille triptiği; 11. yüzyıl sonunda, Venedik Pala d'Oro antependiumu; 11. yüzyıla tarihlenen Hosios Loukas Manastırı mozaiği, 12.yüzyıl Roma San Clemente apsis mozağinde olduğu gibi yalnız İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya üçlüsünden oluşan Çarmıh kompozisyonu, 9.yüzyılın sonlarından itibaren Bizans Sanatı'nın her döneminde tasvir edilir.

İkonoklast Dönem'den sonra Bizans Sanatı'nda üç figürlü Çarmıh sahnelerinin işlenmeye başladığı yıllarda, Başkent'te hem yazılı kaynaklarda hem de Bizans Sanatı'nda Deesis teması yaygınlaşmaya başlar. Deesis, Orta Bizans Dönemi'nde, insanlık adına dua etme ve aracı olma düşüncelerinin önem kazanmasıyla liturjide ve özellikle *hymnos*larda sıklıkla ele alınır (Epstein 1979: 40). Yaklaşık aynı yıllarda Kapadokya Bölgesi'nde de İkonoklast Dönem'in ardından Arkaik Grup Kiliseleri'nden itibaren Deesis sahnesi apsis yarı kubbesinde görülmeye başlanır. Kapadokya'da başlarda *Maiestas Domini* sahnesinin bir parçası olarak, daha sonra bağımsız bir sahne şeklinde sıklıkla resmedilir. 10. yüzyıldan sonra, apsis programında *Maiestas Domini* terkedilir, yerini Deesis alır. Örneğin, Sütunlu Kiliselerin ana apsislerinde İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'dan oluşan kompozisyon görülür (Epstein 1979: 40, dipnot 50; Cave 1985:204 -206).

Deesis temasının Bizans dünyasında yaygınlaştığı dönemde, aynı zamanda Meryem Ana, giderek artan bir vurguyla Passion'la ilişkilendirilir ve Meryem Ana'nın insanoğluna aracılık etme görevi önem kazanır. Artık birçok tasvirde, hikaye edici bağlamdan bağımsız, Kurtarıcı'yla insanoğlu arasında niyaz eder (Belting 1980-1981:

5-6, Kalavrezou 2005:105). Çarmıh sahnelerinde, 9.yüzyıldan sonraki örneklerde, Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın, bir eliyle üzüntülerini ifade eden bir hareket yaparken diğer elleriyle İsa'yı işaret etmeleri ikonografik açıdan ayrıntıcı ama önemli bir değişimdir. Bu hareket, Deesis sahnelerinde, şefaata dileyen Meryem Ana ve Vaftizci Yahya'nın hareketine yakındır. İncilci Yahya tasvirlerde, her zaman, Vaftizci Yahya'dan farklı, sakalsız, genç bir erkektir, ancak, teolog yanına işaret eden atribüsü, İncil kitabının olmadığı örneklerin sayısı artar. Çarmıh sahnesinde İncilci Yahya haça gerilme olayına şahadet etmekten çok, Deesis'de Vaftizci Yahya gibi, şefaata dilemesi mesajı verilir. Yani İncilci Yahya figür olarak kendisi tamamen değişmese de verdiği mesaj farklılaşmıştır. Çarmıh'ın üç figürlü kompozisyonunda, sahnenin tarihsel hikaye edici anlatımından çok, Deesis'de olduğu gibi, Meryem Ana ve İncilci Yahya aracılığıyla şefaata dileyen vurgulanıyor olmalıdır. Üç figürlü Çarmıh'ların, Hosios Loukas Manastırı'nın kryptası, Atina Daphni Manastırı'nda narteksi gibi gömü yerlerinde yer alması da, sahnenin şefaata bağlamında ele alınabileceğini destekler.

Sonuç olarak Orta Bizans Dönemi'nde teolojide şefaata dileme, niyaz etme kavramlarının gelişmesiyle Deesis sahnesi ve üç figürlü Çarmıh sahnesi yaygınlaşır. Bu tipteki Çarmıh sahnesinde genellikle Meryem Ana, bazen de Daphni Manastırı Çarmıh mozağinde olduğu gibi İncilci Yahya, Deesis'deki gibi İsa'yı göstererek insanoğlunun günahlarının affedilmesi için aracılık ederler.

Bizans Sanatı'nda Orta Bizans Dönemi'nde gerek anıtsal resim gerekse el sanatlarında sıklıkla tasvir edilen üçlü Çarmıh sahnesi, Kapadokya'da Kılıçlar Kuşluk Kilisesi'nden başka yalnız İhlara Açıklık Ağa Kilisesi'nde ve bir de sahne büyük oranda tahrip olduğu için kesin ayırt edilememekle birlikte Tatların no.1-2 Kiliseleri'nde resmedilmiştir¹. Kapadokya duvar resminde daha çok hikaye edici tasvir şeklinin benimsenmesi ve resim programlarında, aracılık etme anlamı taşıyan Maiestas Domini ve Deesis sahneleri

¹ İhlara Ağaaltı Kilisesi (Aziz Daniel Kilisesi - Panatanassa Kilisesi) Kapadokya Bölgesi'nde tarihi çok tartışmalı olan kiliselerden biridir. İkonoklasma öncesi (Thierry 1972: 153); 6-10. yüzyıllar arası (Thierry 1961: 434); 8-9. yüzyıllar arası (Thierry 1982: 372); 9. yüzyıl (Lafontaine 1963: 162); 10. yüzyıl (Kostof 1972: 109); 11. yüzyıl başı (Restle 1967: 172, 1978)

yaygın olduğu için aynı mesajı taşıyan başka bir sahneye gerek duyulmaması nedenleriyle bölgede, bu tip Çarmih sahnesinin kabul görmediğini düşünmekteyiz.

Kılıçlar Kuşluk Kilisesi'nin Çarmih sahnesi kompozisyon düzeni dışında, İsa'nın kapalı gözleri, eğik bedeni, eğik başı ve bükülü kolları ve üzerindeki *perizonion* gibi bütün ikonografik öğeleri de Bizans Sanatı ve Kapadokya Bölgesi'nin, 11. yüzyıl ikonografisiyle uyumludur.

VI. ÜSLUP

VI.1. 11. yüzyıl Bizans Duvar Resminde Üslup

Bizans Sanatı'nda üslup değişimleri hanedanlık dönemleriyle paralel ilerler (Weitzmann 1966:3; Mouriki 1980-1081: 97). 11. yüzyılın sonları Bizans İmparatorluğu'nda, hanedanlığın, Makedonyalılar'dan (867-1081), Komnenoslar'a (1081-1185) geçtiği dönemdir. Bu yüzyılın başı ile sonunda üretilen eserler arasındaki üslup farkı, üretim merkezi olan Konstantinopolis ve başkentli ustaların çalıştığı eyalet eserlerinde açıkça izlenebilir. Resimde, 11. yüzyılın başlarında Makedonyalılar Sanatı'nın etkileri sürerken, yüzyılın sonunda Erken Komnenoslar Sanatı'nın karakteristikleri ortaya çıkar.

İmparatorluğun farklı bölgelerinden çok sayıda, 11. yüzyıl anıtsal resim sanatı örneği günümüze gelmekle birlikte, sanat üretiminin merkezi Konstantinopolis'i yalnız Aya Sofya'nın güney galerisinde bulunan, İmparatoriçe Zoe ve İmparator Konstantinos Monomakhos mozaik panosu (1042-1055) temsil etmektedir. Bundan başka eyaletlerde, Panaghia ton Khalkeon (1028), Ohri (1040-45), Kiev (1042-45) ve İznik Koimesis (1065-67, günümüze gelmemiştir) Aya Sofyaları, Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Khios (Sakız) Nea Moni (1050'ler) ve Atina Daphni (1100 civarı) kiliseleri resimlerinin doğrudan veya dolaylı olarak başkenti temsil ettikleri düşünülür. Anıtsal resimde üslup değişimi ve karşılaştırmalar da daha çok tarihleri ve Başkent bağlantıları bilinen bu kiliselerin resimleri üzerinden yürütülür (Mouriki 1995: 444-472; Maguire 1998:123-150).

Özellikle, Bizans anıtsal resim sanatının önemli ve iyi korunmuş eserlerinden Yunanistan'daki Phokis Hosios Loukas, Khios Nea Moni ve Atina Daphni kiliselerinin resimleri aynı yüzyılın başı, ortası ve sonundaki değişimi ortaya koyması bakımından yol göstericidir. 11. yüzyılda üç temel üslup eğilimi vardır: Selanik Panaghia ton Khalkeon, Phokis Hosios Loukas, Kiev Aya Sofyası'nın çizgisel-hiyeratik; Khios Nea Moni, Aya Sofya güney galeride bulunan, İmparatoriçe Zoe ve İmparator Monomakhos mozaik panosu, İznik Koimesis mozaiklerinin resimsel üslubu ve Atina Daphni, Yugoslavya, Strumica Veljusa Kilisesi 1080'ler(?), Kıbrıs Koutsovendis Khrysostomos manastırı Trinity parekklesionunda (1092-1103 / 1110-1108) görülen "hümanist" üslup (Lazarev 1995: 358; Mouriki 1980-1981: 80).

Phokis Hosios Loukas'ın başını çektiği birinci gruptaki anıtsal resimler, sofistike bir üslup yansıtır. Bu üslubun belirleyici özelliği hem figürlerin hem kompozisyonun dengeli ve durağan olmasıdır. Sahne, simetrik düzene dayalı sade bir kompozisyonla kurgulanır. Sahnede bulunan manzara yalnız dekoratif değildir, figürlerin kompozisyona dahil olmasına yardımcı olur. Figürde yüz modelasyonu ve kumaşlarda draperilerinde çizgisellikle resimsel elemanların dengeli kullanımı karakteristiktir. Draperilerin ışık-gölgeleri çizgi değil, kıvrımlı şeritlerle verilir. Yani, çizgi ile gölgeleme arasında şeritsel bir üsluptur. Resimsel modelasyondan uzaklaşıldığı için resim daha soyut ve klasik resim anlayışından uzaktır (Lazarev 1995: 400). Ayrıca *khrysografi* kullanımı soyut etkiyi; vücudun ince, zarif orantıları, bedeninin tam cepheden verilmesi hiyerarşik vurguyu artırır. Renk geçişlerinin olmaması ve ışıktan gölgeye geçişte gölgenin şeritler halinde verilmesi, draperilerin soyut, bağımsız biçimde vücudu modle etmekten çok düzleştirmek için ele alındığını gösterir. Resimsel ışık-gölge etkisinden çok ifadeci ve sağlam bir çizim resme hakimdir. Figürlerin odak noktası yüzde iri, dik bakışlı gözlerdir. Bu yüzden yüzler klasik güzellikten uzak olsa da ifade yüklüdürler. Figür oranları bilinçli olarak çarpıtılmış ve kontraposto duruş plastisite etkisini yanıltmak için özellikle kullanılmıştır. Bedenler organik olarak ilişkisiz/kopuktur. Figürlerin duruşlarının katı frontallığı, hareketlerin monotonluğu, kompozisyonun merkezini vurgulayan simetrik düzenin yanı sıra figürlerin birbirinden kopukluğu, sahnenin çerçevesinin geometrik motifleri ve renklerle de vurgulanır (Mouriki 1980-1981: 87-90).

Aslında, Hosios Loukas (1040'lar) ile Nea Moni'nin (1050'ler) resimleri arasında uzun bir zaman dilimi olmamasına karşın Hosios Loukas'ın resimleri yüzyılın başındaki resim örneklerine yakın, retrospektif bir üslup yansıtır. Nea Moni ise yüzyılın ortalarında oluşmaya başlayan resim üslubunun en önemli temsilcisidir. Nea Moni'nin resimlerini, Hosios Loukas'tan ayıran belirgin üslup farklılıkları vardır. Bunların başında, 11. yüzyıl ortalarında, anıtsal resimde figürlerde anıtsallık ve resimsel modelasyonun ön plana çıkması gelir. 11. yüzyılın bütün resim evrelerinde olduğu gibi yüzyılın ortalarında da figürler anıtsaldır ancak katı duruşlar ve yüz ifadesindeki sertliğin azalması, yerine daha esnek ve insani tepkiler gösteren figürler gelmesi; modle etmek için tercih edilen çizginin yerini renk alması en belirgin değişimlerdir (Mouriki 1980-1981: 96). Kompozisyona resimsel bir karakter kazandıran tonlama için gölge kullanılır. *Khrysography*'nin yanı sıra değerli taşları çağrıştıran canlı renklerin

kullanımı artmıştır. Figürlerde kalın siyah kontur ve yoğun *krysoigraphy* gibi soyut etki oluşturacak unsurlar ile birlikte resimsel teknik bir aradadır. İnsan bedenlerinin ve hareketlerinin birbirleriyle ilişkisi, derin bakışlar ve ışık-gölgenin kontrastı resmin dinamizmini sağlar. Konstantinopolis Aya Sofya, güney galeride Zoe ve Monomakhos, bugün varolmayan İznik Koimesis (1065-67) mozaikleri Nea Moni'dekilerle dolgun, etli yüzler, canlı modelasyon, belirgin renkçi parçalar gibi benzerlikler yansıtırlar. Hepsinde ortak olan en belirgin özellik ise draperilerin, vücudu gizleyen, yüzeysel motifleridir (Mango 1959; Mouriki 1995:448-456).

11. yüzyılın sonunda ise çizgisel-hiyeratik ve resimsel üslup eğilimlerinin bir sentezi olan Daphni (1100'ler) mozaikleri vardır. Yüzyılın sonlarında ortaya çıkan "hümanist" figür üslubunun en bilinen örneği Daphni'dir. Yugoslavya, Strumica Veljusa Kilisesi 1080'ler(?), Kıbrıs Koutsovendis Khrysostomos Manastırı Trinity Parekklesionu (1092-1103 / 1110-1108) bu gruba dahil edilebilir. Komnenoslar Sanatı'nda ifadeci çizgisellik, figürlerin yassılaştırılması, hareketlilik kazanması tüm imparatorluk resimlerinde görülen genel eğilimdir. Psikolojik derinliği olan figürlerde, vücudun plastisitesi ve kumaş kıvrımları daha iyi kavranmıştır. 11. yüzyıl sonu, 12.yüzyıl başlarının Erken Komnenoslar Dönemi üslubu, badem gözlü, kemerli burunlu, yumurta şeklinde uzunca yüzler; sert ifadeli yüzlerde delici bakışlarla yüz ifadesinde canlılık; vücutta dinamizm, duygusal ve psikolojik derinlik, beden hacimsel algılanması, ince, uzun zarif figürler, ruhaniyetin artması karakterize olur. Bütün bu karakteristiklerin genel etkisi, kendinden emin, emperyal ve hümanist figürlerdir (Lazarev 1995: 356). Draperiler, son derece çizgisel resim yöntemiyle oluşturulan zengin kumaş dokusuyla figürleri, baştan aşağı sarıp sarmalar, hareketlilik kazandırır hem giysilerde hem de sahne içinde bezeme motifleri artmaya başlar. Dinamik duruş ve hareketli kıvrımlar, Daphni'de önceki dönemlere göre daha dramatik bir üslubun göstergeleridirler (Mouriki 1995:448; Sinkevic 2000:76-79)

Hosios Loukas, Nea Moni ve Daphni kiliselerinin isimleri altında toplanabilecek grupların figürlerinin hepsinde ruhani yön vurgulanır. Diğer ortak yönleri ise figür oranlarıdır. Figür oranları Bizans Sanatı'nda dönemlerin saptanabilmesinde oldukça belirleyici bir ölçüttür. Örneğin, 11. yüzyılda figürün duruş, hareketine göre oranlar çeşitlilik gösterse de daha çok 7 baş uzunluğunda, gövde uzunluğu kuralına, yani klasik *kanon*'a uyar. 11. yüzyılda Hosios Loukas, Nea Moni ve Daphni aynı 7'lik oran

kullanılır. 12.yüzyıl başlarında da Cefalu Palatina, Kastoria Stephan'da olduğu gibi 7'lik oran yaygın biçimde kullanılmaya devam eder (Winfield 2003; Sinkevic 2000: 78).

VI.2. Kapadokya Bölgesi Duvar Resimlerinde Üslup

Bizans İmparatorluğu'nda eyaletler, Başkent sanatını ne kadar yakından takip edebiliyorlardı, başkentle ilişkileri ne düzeydeydi sorularını cevaplamak uzun tartışmalar gerektirir. Ancak Kapadokya resimlerinin üslup değerlendirmesinde, Başkent eserleri en önemli karşılaştırma malzemesidir. Tez çalışması kapsamında ele alınan, Kapadokya kiliseleri üslup ve ikonografi bakımından kendi içinde çeşitli gruplara ayrılabilir. Bu ayrımın başında Başkent etkisinde ve eyalet tarzındaki duvar resimleri gelir. Bizans'ın doğu eyaletlerinde askeri aristokrasinin iktidara gelecek kadar güç kazanmasıyla, yani İmparator Nikephoros Phokas'tan (963-969) itibaren, Başkent resminin etkileri, Kapadokya resimlerinde gerek kitabelerdeki imparator isimlerinden, gerekse bazı resimlerdeki üslup değişiminden takip edilebilir. Bununla birlikte şuna da dikkat etmek gerekir ki Kapadokya'da, üslup açısından arkaik özellikler gösteren resimler ile dönemin Başkent akımlarını takip eden resimler aynı dönemde bir arada üretilmişlerdir. Bu nedenle sadece üsluba dayalı bir değerlendirmeye arkaik özellikleri olan resimleri tarihlendirmek yanıltıcı olabilir. Bunun için resimlerde üslupla birlikte, ikonografik ve diğer değişimleri takip etmek daha fazla ipucu sağlar.

Kapadokya duvar resimlerini üslup açısından Arkaik Grup, Orta veya Geç Bizans gibi kesin çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Kapadokya kronolojisinde dönemi 850 ile 950 yılları arasında, göreceli olarak daha iyi oturmuş olan Arkaik Grup Kiliseleri'nde bile bir üslup birliği söz konusu değildir. Arkaik Grup'ta resim programı ve ikonografik açıdan bütünlük gösteren duvar resimleri, üslup bakımından çeşitlilik yansıtır (Coşkuner 2002: 168-176). Kapadokya duvar resimlerinde üsluba dayalı bir kronoloji oluşturmanın zorluğu ve ele alınan on iki kilise için Arkaik Grup Dönemi'nden Geç Dönem'e kadar değişik tarihler önerilmesi nedenlerine dayanarak, bu bölümde, erken veya geç gibi dönemlere ayırmadan, doğrudan ele alınan kiliselerle ilgili üslup özellikleri incelenecektir¹.

Kapadokya Bölgesi duvar resimlerini üslup bakımından, aynı atölyeden çıkan, Karabaş grubu, Sütunlu grubu, Tatların grubu gibi kilise grupları dışında, bir çizgiye oturmamak

¹ Araştırmacıların önerdikleri tarihler için bkz. Katalog Bölümü

oldukça zordur. 1071 Malazgirt Savaşı'na kadar, bölge, sanat üretimi bakımından verimli bir dönem geçirir ve Kapadokyalı komutanlar ve imparatorlar sayesinde, Konstantinopolis ile Kapadokya sıkı ilişki içindedirler. Dolayısıyla bu yüzyılda, Başkent'in üslup akımları bölgede bazı kiliselerde yakından takip edilebilir.

Tez çalışmasında ele alınan dönem olan 11. yüzyılda, Kapadokya'da, kitabeli üç kilise olması karşılaştırma yapabilmek için bir çıkış noktası oluşturur. Bunlardan ikisi Soğanlı Aziz Barbara (1006/1021), Belisırma Direkli Kiliseler (976/1025) yüzyıl başına ve üçüncüsü Karabaş Kilise'nin (1060/61) yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmeleri, yüzyıl içindeki üslup farkını ortaya koymaları ve bu yüzyılda, değişimin Başkent'le paralel gittiğini göstermeleri bakımından önemlidir. Ancak bu üç kilisenin üslubu Başkent etkisindedir, aynı dönemde Kapadokya'da arkaik üslup özellikleri olan, yerel özellikler gösteren duvar resimleri de vardır.

Tez kapsamındaki tek kitabeli kilise olması bakımından ayrı bir önemi olan Soğanlı Karabaş Kilisesi (1060/1061, Katalog no.9), başkentli ustaların yaptıkları eserlerle üslup benzerliğini en fazla sergileyen kilisedir ¹. Karabaş Kilise ile yaklaşık aynı yıllarda üretilen, Ohri Aya Sofyası duvar resimleri (1037-156), Khios Nea Moni mozaikleri (1050'ler), Baltimore Ocak Ayı Menologionu (Baltimore Walters Art Gallery, cod. W521, 1034-1041) ve Theodoros Psalteri minyatürleriyle (Londra British Museum, cod.add.19352, 1066 yılı) büyük benzerlik gösterir. Ancak benzerliğin yanı sıra minyatür ustasının adıyla bilinen "Theodoros Psalteri"nin ustası, Keşiş Theodoros'un Kapadokya Kaisereia'sından Konstantinopolis'e, saray atölyesine gittiği bilinmektedir (Anderson 1997: 82-88) ve yazma Kaisereia'lı imparatorlardan X.Konstantinos Dukas (1059-1067) döneminde hazırlanmıştır. Bu nedenle, Theodoros Psalteri ile Karabaş Kilisesi resimlerinin üslup benzerliği, Başkent ile Kapadokya arasında atölye ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Yukarıda birkaç örneği verilen 11. yüzyılın ortalarında üretilen farklı türlerdeki eserlerin en belirgin özelliği kişisel ifadeleri olan ve yoğun anlam taşıyan gerçekçilik sınırındaki

¹ Karabaş Kilisesi'nin, kuzey nef resim tabakasında dört farklı dönem görülür. İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerişli sahnelerinin bulunduğu tabaka, 1050'ler, II. evredir (Sıddıki 2004: 34, 45, 107)

yüzlerdir. Farklı duygusal durumlar ve farklı karakterler, figürlerin fizyonomileriyle ifade edilir. Bedenler yoğun ve akıcı hareketlerle karakterize olur. Figürler bedensel ağırlık ve hareket hissini başarılı bir biçimde yansıtır. Bu dönemin resimlerinde hızlı fırça kullanımı, kalın kontur, draperilerde ve yüzlerde koyu gölge, gözaltı gölgelerinin vurgulanmasıyla sağlanan derin bakışlar ve hareketin akıcılığı ortaktır. Serbest ve hareketli fırça kullanımı ve yumuşak renk alanlarıyla geçişleriyle modelasyon sağlanır. Karabaş Kilise (Katalog no.9), yüzyılın ortalarında Nea Moni'yle belirginleşen gerçekçi ve ifadeci resim üslubunun, daha canlı ve özgür bir eyalet yorumudur. Dolayısıyla, Bizans Sanatı'yla karşılaştırıldığında, Karabaş resimleri aslında, 11. yüzyıl ortaları resminin gelişmiş bir örneğidir (Thierry 2002: 190; Mouriki 1980-81).

Kapadokya Bölgesi'nde Karabaş Kilisesi resimlerine üslup bakımından en yakın örnekler yine 11. yüzyıla tarihlendirilen Soğanlı Canavar ve Geyikli Kiliseler'dir (Sıddıki 2004: 178)

Tez kapsamındaki kiliselerden Göreme Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no. 3) üslupta Başkent etkisinin yoğun olduğu diğer eserlerdir. Sütunlu Kiliseler'in (Katalog no.4, no.5, no.6)'in duvar resimleri aynı atölyeye bağlı farklı ustalar tarafından art arda yapılmıştır. Üç yapıda da görülen ortak pekçok özellikler vardır: Sahnelerin kompozisyonlarında dengeli ve ölçülü bir düzenleme hakimdir ve sahneler teatral bir düzen gösterir. Renk yelpazesi geniştir ve pastel renkler kullanılmıştır. Yumuşak ve hareketli fırça darbeleri, renklerde yumuşak geçişler vardır. Resim düzleminde figürlere ve diğer motiflere geniş yer ayrılır ve boş alanlarda bezeme motifleri çok çeşitlidir. Figürler hareketli, ancak ifadeleri duru ve sakin. Giysilerde zengin kumaş bezemelerinin olmasıdır (Jerhpanion 1932:I,2 328; Budde 1958:17; Kostof 1972: 225-227; Epstein 1981:27-28).

Sütunlu Kiliseler resim üslubunun en belirgin özelliği, figürlerin orantılı, hacimli ve hareketli vücutlar ile plastik etkili başlardır. Yüzlerde ifade dolu bakışlar, badem biçimli gözler, ince uzun kemerli burun ve küçük ağız dikkati çeker. Saç ve sakalları ise çizgisel ve ayrıntıcıdır. Figürler birbiriyle bakışlar ve hareketlerle ilişki kurarlar. Figürlerin kıyafetlerinde ışık-gölge etkisi ve renk tonlamaları ile hacim etkisi yaratılmıştır. Giysiler bol dökümlü olmasına karşın giysi altından figürlerin hareket, hacim ve kas yapısı belli olur. Figürlerde, kol, özellikle bacak hareketleri, baldır, diz ve dirsekler belirgin

yapılarak anatomi verilmeye çalışılmıştır. Anlamlı bir ifadenin görüldüğü figürlerde, hareket ve ifadelerde abartı yoktur. Figürlerde duygusal ifadeler ve mekanda derinlik yaratma çabaları dikkat çekicidir (Jerphanion 1932:I,2. 448- 449; Restle 1967:61-62; Epstein 1980: 39).

Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no. 3), tüm bu üslup özellikleriyle, Başkent atölyelerinden ustaların çalıştığı Selanik Panaghia ton Khalkeon (1028), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Kiev Aya Sofya (1042-45) kiliseleriyle benzer. Phokis Hosios Loukas'ın başını çektiği bu gruptaki anıtsal resimler sofistike bir üslup yansıtır. Bu üslubun belirleyici özelliği hem figürlerin hem kompozisyonun dengeli ve durağan olmasıdır. Sahne, simetrik düzene dayalı sade bir kompozisyonla kurgulanır. Sahnede bulunan manzara yalnız dekoratif değildir, figürlerin kompozisyona dahil olmasına yardımcı olur. Figürde yüz modelasyonu ve kumaşlarda draperilerinde çizgisellikle resimsel elemanların dengeli kullanımı karakteristiktir. Draperilerin ışık-gölgeleri çizgi değil, kıvrımlı şeritlerle verilir. Yani, çizgi ile gölgeleme arasında şeritsel bir üsluptur. Resimsel modelasyondan uzaklaşıldığı için resim daha soyut ve klasik resim anlayışından uzaktır. Ayrıca, Yeni Tokalı'da olduğu gibi *khrysografi* kullanımı soyut etkiyi; vücudun ince, zarif orantıları, beden tam cepheden verilmesi hiyerarşik vurguyu artırır. Resimsel ışık-gölge etkisinden çok ifadeci ve sağlam bir çizim resme hakimdir. Sütunlu Kiliseler ve Göreme Yeni Tokalı resimlerinin üslubu, 1030-1040 civarına tarihlendirilen anıtsal Bizans resimlerine benzer.

Ancak gerek Karabaş gerek Sütunlu ve Yeni Tokalı Kiliseler'de Başkent'in üslup etkisi yoğun olsa da Karabaş resimleri hareketli fırça kullanımı, ışık-gölge etkisinin yoğunluğu ve figürlerde gerçekçilik, ifadecilik gibi özelliklerle Bizans Sanatı'nın 11. yüzyıl ortalarında kendini hissettiren yenilikçi yaklaşımını sergiler. Sütunlu ve Yeni Tokalı Kiliseler ise Bizans Sanatı'nda 10. yüzyıl sonunun, daha donuk, dengeli ve ölçülü olan akademik üsluba yakındırlar (Thierry 2002: 181, 190).

Tez kapsamındaki Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no.3), Soğanlı Aziz Barbara (1006/1021), Belısırma Direkli (976/1025) kiliselerle birlikte, figür üslubu bakımından daha çok 10. yüzyıl sonlarına tarihlenen Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (963/69) resimlerine yakındırlar. Makedonyalılar Sanatı'nda bedeni zorlayan duruşlar, beden

zarif ama gerçekdışı uzunluğu, figürlerde yüksek bel çizgisi, uzun bacaklar, uzun boyun, yuvarlak omuz ve küçük başla sağlanan soylu, kırılğan görünümlü figürler bu kiliselerin resimlerinde karakteristiktir (Restle 1967: 30, 43). Yeni Tokalı Kilisesi duvar resimleri üslup açısından Çavuşin Nikephoros Phokas ile Soğanlı Aziz Barbara ve Belisırma Direkli arasında bir zaman diliminde, 970 ile 1020 arasında resmedilmiş olmalıdır.

Tez kapsamındaki Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8), Maçan Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7) ve Saklı (Katalog no. 2) Kiliseleri'nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtır. Bu kiliselerin resimlerinde başarılı modle edilmiş yüzler, zarif siluetlerle 10. yüzyıl ikinci yarısında Bizans Sanatı'nda görülen Makedonya Rönesansı'nın izleri takip edilebilir (Thierry 2002: 179, 181, 183). Resimlerde özenli bir çalışma olduğu hissedilir, ancak renk yelpazesi sınırlıdır, ayrıca fırça hakimiyeti ve figür hacmi, anatomik yapı, mekan duygusunun verilmesi sınırlıdır. Kapadokya'nın tarih veren kiliselerinden Soğanlı Aziz Barbara Kilisesi'nin (1006/1021) üslubuna yakındırlar.

Tez kapsamında incelen Ihlara Kokar (Katalog no.10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri üslup bakımından yerel, son derece şematik bir resim üslubu yansıtır. Ihlara kiliselerinin resimlerinde fiziksel olarak basitleştirilmiş, geometriye edilmiş, hacimden yoksun, iki boyutlu figürler, gene iki boyutlu resim düzleminde yer alır. Uzunlamasına oval formlar, kadın ve erkekte, yaşlıda ve gençte tek tip bir yüz formu oluşturur. Figürlerin kişisel ifadeleri ayırt edilemez. Hepsinin iri gözleri, uzun burunları, dar alınları vardır, yalnız saç, sakal, giysiler ve figür büyüklüğü değişir. Bedenler organik olarak ilişkisiz/kopuktur. Resimde ışık-gölge, mekan, tonlama gibi kaygılar hissedilmez. Kompozisyonlarda mimari ve manzara elemanları son derece sınırlı, ikonografinin ihtiyacını temel düzeyde karşılayacak kadar kullanılmıştır. Resimlerin renk yelpazesi oldukça kısıtlıdır ama canlı ve zıt renklerden oluşur. Ihlara Kiliseleri'ni yalnız üslup ile tarihlendirmek yanıltıcı olur ancak ikonografi ve tarihi verilerle birlikte 9. veya en geç 10. yüzyıl başı düşünülebilir.

VI.3. Bizans Duvar Resminde Teknik Gelişmeler ve Üsluba Yansımaları¹

Teknik gelişmeler, sanatsal üslupların değişmesinde son derece etkilidir. Bu tür teknik gelişmeler içinde en iyi bilineni Rönesans'la birlikte yağlıboyanın yaygın biçimde kullanılmaya başlamasıdır. Aslında yağlıboya kadar önemli başka gelişmeler Ortaçağ Sanatı'nda da olmuştur (Winfield 1968: 62).

Bizans resmini tanımlamak için kullanılan, “soyut”, “çizgisel”, “iki boyutlu”, “simetrik”, “renkçi”, “stilize” gibi belirgin üslup özellikleri Bizanslılar tarafından, tamamen dinin hizmetinde, ruhani bir dünya görüşünü resmetmek için bilinçli olarak tercih edilmiştir. Ancak, diğer taraftan hızlı çalışmak, malzemenin ulaşılabilirliği, yöntemin kolay uygulanabilirliği ve usta sayısının sınırlılığı gibi zorunluluklar da belirli yöntem ve malzemelerin tercih edilmesini gerektirmiştir.

Bizanslılar, Romalıların doğayı taklit etmek için geliştirdikleri birçok optik efekti reddederek, Romalılardan yalnız kireci, bağlayıcı malzeme olarak almışlar ve mat renklerin hakim olduğu bir tabakalama sistemini kilise duvarlarının geniş yüzeylerini hızla resmedebilmek için geliştirmişlerdir (Winfield 1968:130).

Resim yapma yöntemleriyle ilgili bilgiler başlıca üç yoldan edinilir: Kısıtlı sayıdaki dönem ve günümüz kaynaklarının sağladığı bilgilere ek olarak, in-situ resimlerden gözlem yaparak, laboratuvar analizlerinin sonuçlarıyla birlikte değerlendirmek gerekir.

VI.3.1. Kaynaklar ve Çalışmalar

Bizans duvar resmi tekniğini anlatan hiçbir dönem kaynağı günümüze gelememiştir. Teknikle ilgili bilgileri Bizans sanatının kökenini oluşturan, Roma döneminden iki önemli kaynak, Vitruvius ve Plinius, bilgi sağlar. Ancak Bizanslı ustaların bunları birebir takip etmediğini, içlerinden bazı yöntemleri benimsediklerini unutmamak gerekir.

Bizans'ın çağdaşı olan çok az sayıda, Batı yazması ise kısıtlı bilgi sağlar ve 12.yüzyıldan önceye tarihlenen bir kaynak yoktur (Winfield 1968: 110). Orta Bizans

¹ Bizans Duvar Resminde Teknik Gelişmeler bölümünün anlatım dili ve akışı, çalışmanın diğer bölümlerinden farklıdır. Bunun nedeni konuyla bilgi açığını gidermek için kaynaklar, malzeme-teknikle ilgili temel bilgiler ve Bizans öncesi ve sonrası örneklerden bahsetmek zorunluluğudur. Az sayıda yayından edinilen kısıtlı bilgilerin derlenerek Kapadokya örnekleri açıklanmaya ve değerlendirmeye çalışılmıştır

Dönemi'yle yaklaşık aynı döneme denk gelen Romanesk Sanat, Bizans'ın yöntemlerini izler ama teknik uygulamalar daha basit yöntemlere indirgenir.

Bizans'ın son yüzyıllarında (13.ve 14. yüzyıllar), İtalya, duvar resminde ön plana çıkar. Bizans resim sanatının etkilerini taşıyan Cavallini, Cimabue, Giotto gibi İtalyan ressamlar, Rönesans sanatının öncülüğünü yaparlar. Bu geçiş döneminin İtalyan kaynakları, Bizans kaynaklarının birer uzantısıdır. Bu yüzden Bizans resmiyle ilgili önemli ipuçları sunarlar. Bu kaynakların başında gelen, Cennini'nin reçete ve tariflerinin, İtalyanlara miras kalan Bizans uygulamaları oldukları kabul edilir (Winfield 1968: 112). Bizans resmiyle ilgili en fazla bilgi sağlayan kaynak, Fournalı Dionysios'un Elkitabı'dır¹.

Çağdaş araştırmacılar arasında, Winfield'in makalesi Bizans resim yöntemleri ile ilgili en ayrıntılı çalışmadır. Araştırmacı hem kaynaklardan yararlanıp hem de in-situ resimleri gözlemleyerek değerlendirme yapmıştır. Ancak bu tür çalışma yapan araştırmacı sayısı azdır. Bütün Bizans eserlerini ele alan makalede, Kapadokya örneklerine de sıklıkla değinilir (Winfield 1968: 62-139).

Kapadokya kiliseleri için, sadece resim tekniğiyle ilgili bir inceleme yoktur. Ancak Restle, kitabında, üslupla birlikte tekniğe geniş yer vermiştir. Hatta kitabın I. Cildinin sonunda, Fournalı Dionysios'un Elkitabı'ndan Yunanca alıntılar ve İngilizce (orijinali Almanca) çevirileri aktarılır (Restle 1967: 198-215). Restle daha sonra çoğunluğu Kapadokya kaya kiliseleri ve diğer bazı Anadolu kiliselerinin teknik analizini yaptığı bir değerlendirme sunar (Restle 1967: 224-234).

¹ Fournalı Dionysios'un Elkitabı'nın çeşitli kopyaları, Bizans sonrası dönemlere tarihlendirilirler: ed. Krumbacher, 1468; ed. Brockhaus, 1500-1630; ed. Simonides, 1458. Yazma, bugünkü son haliyle 1701-1733 yıllarında, Rahip Ioseph tarafından, Athos Dağı manastırlarında derlenmiştir. Rahip Ioseph'in Bizans dönemi kaynaklarından derlediği yazmada, Bizanslı ressam Panselinos'un resim yapma yöntemi anlatılır. Kitabın parçalardan meydana gelmesi ve farklı dil özellikleri yansıtması çeşitli kaynaklardan faydalandığına işaret eder. Kitabın Yunanca ve Fransızca versiyonlarında birbiriyle çelişen bazı çeviriler bulunur (Winfield 1968:112).

Winfield'ın Kıbrıs Lagoudera'da Panaghia tou Arakos Kilisesi'nin monografisinde resim tekniği ve yöntemiyle ilgili analizler ile Restle'nin Kapadokya kiliselerinden sıva örneklerini incelediği makale bu alandaki son yayınlardır (2007: 89-114).

Az sayıda yayından ve in-situ duvar resimlerinden çıkarılan bilgilere göre resmin sekiz aşaması vardır:

VI.3.2. Resme Hazırlık Aşaması

Cennini, Fournalı Dionysios'un elkitabı gibi, az sayıdaki dönem kaynaklarına göre, yapıyı duvarcı ustaları değil ressamın inşa eder ve sonra resim için duvar sıvarlar. Yani binayı yapan, duvarı sıvayan ve resmeden aynı ustadır (Winfield 1968: 67).

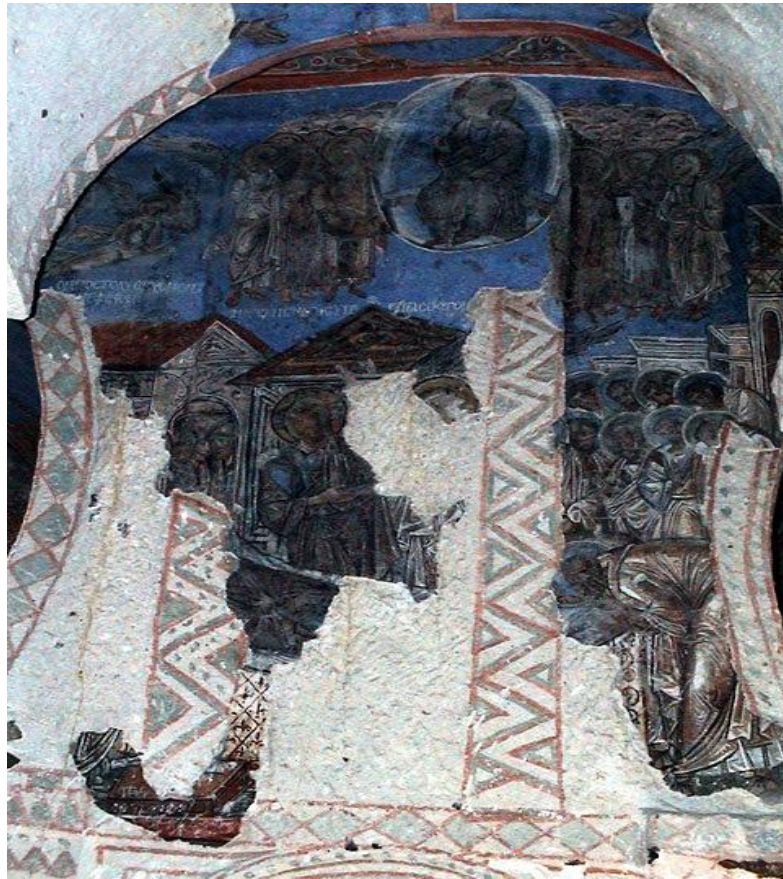
Bizans duvar resmi tabakalardan meydana gelir. Resim katmanları, resme hazırlık ve boyama aşamaları olarak iki ana bölüme ayrılabilir. Resme hazırlık aşaması ancak resim tahrip olduysa görülebilir. Bu yüzden, Bizans duvar resmiyle ilgili en fazla bilgiyi malzemenin kendisi sağlar. In-situ resimler, hatta tahrip olan duvar resimleri, duvar yüzeyini, öncizimleri, eskizleri, sıva ve boya tabakalarını gösterdiği için daha çok ipucu verir.



Çizim1. Bizans Duvar Resminde Katman Sistemi

VI.3.3. Duvar Resmi Programının Tasarlanması

Bir kilisenin duvarlarının dekore edilmesi işinin ilk aşaması, kaç sahne ve kaç figürün yer alacağına karar vermek ve mekana uygun biçimde yerleşiminin planlanmasıdır. Bir başka deyişle kilisenin resim programı belirlenerek çalışmaya başlanır. Bu ilk çalışma doğrudan duvar yüzeyinde veya kayaya oyma bir mekan ise kaya yüzeyinde gerçekleştirilir. Kapadokya örneklerinde kaya yüzeyine çizilen bu tür eskizlerin izlerine rastlanmamıştır. Ancak Kapadokya’da doğrudan kaya yüzeyine aşı boyayla yapılan haç, geometrik, bitkisel motifler çok yaygındır. Kapadokya’da sıva tabakasının hasar gördüğü hemen hemen tüm kiliselerde kaya yüzeyinde bezeme motiflerinin bulunduğu gözlemlenir (Res. 21). Ayrıca, Kapadokya’da yalnız kaya üzeri duvar bezemesi olan, yani üzerine duvar resmi yapılmadan bırakılmış, Göreme Azize Barbara (11. yüzyıl), Sarıca II gibi kiliseler de vardır (11. veya 13.yüzyıllar).



Resim 21. Göreme Yeni Tokalı Kilise, 11. yüzyıl, kaya yüzeyine yapılan bezeme motifleri.

VI.3.4. Sıva

İkonografik program kabaca tasarlandıktan sonra resme zemin oluşturan sıvama işi başlar. Ortaçağ duvar resimlerinin büyük çoğunluğunun tabanında sıva yer alır. Roma Dönemi ve Ortaçağ boyunca duvar resim sıvası için temel malzeme sönmüş kireçtir. Kirecin içine farklı oranlarda çeşitli malzemeler karıştırılarak farklı sıvama yöntemleri kullanılır. Ana malzeme olan kirece, dolgu malzemesi olarak kum, mermer tozu, çömlek ve tuğla kırıkları; bağlayıcı olarak saman, kenevir, kepek, keten gibi lifli maddeler katılır. Bizans kireç sıvasında bağlayıcı malzeme olarak en çok, ucuz ve kolay bulunabilen öğütülmüş saman kullanılır (Winfield 1968: 65). Sıva harcının malzemesi bölgenin koşullarına ve maddi imkanlara göre değişir. Kapadokya'da jeolojik özellikler nedeniyle en çok kum, tuf tozu karışımı kullanılır. Kaynaklara ve malzemenin kendisine bakıldığında, Bizans'ta, sıva karışımının esaslı hiç değişmemiş ancak zamanla yağ içeren maddeler karıştırılmaya başlanmıştır (Winfield 1968: 68-69).

Sıva parçasının büyüklüğü yaş veya kuru sıva kullanımını gösterdiği için önemlidir. Titiz bir çalışmada sıva parçalarının bitişme çizgisini saptamak zordur (Winfield 1968: 69). İtalyanca *fresco*, 'taze'; *buonu*, 'iyi'; *secco*, 'kuru' anlamına gelir. *Fresco buonu*, nemli sıva üzerine, pigmente su katılarak resmetme yöntemidir. Böylece sıva kurdukça, kalsiyum hidrat, havadaki karbon dioksiti emerek kireçte kimyasal bir değişim meydana getirir. Pigmenti bağlayan kristal tanecikleri sıkı bir biçimde sıva yüzeyinin içine nüfuz eder. *Fresco secco*, kuru sıva üzerine herhangi pigment türüyle yapılabilen resim tekniğidir (Winfield 1968:70). Sıva yüzeyinin ebatları, yapının tüm duvarlarından, bir sahne büyüklüğüne, hatta sadece bir figürün başı kadar bir duvar büyüklüğüne çeşitlilik gösterir. Bizans resminde en yaygın olan, bir sahne büyüklüğü kadar alanın sıvanmasıdır. Ancak çok daha küçük parçalar Geç Dönem Bizans örneklerinde görülmeye başlanır. Trabzon Aya Sofyası'nda, kubbe kasnağında yer alan melekler korosunun bazı figürlerinin sadece başlarının, yüzlerinin sıvandığı örnekler vardır. Roma Dönemi ve 13.yüzyıldan sonra İtalyan duvar resminde, sıvanın tazeliğini koruması için küçük parça sıva kullanımı yaygındır. Oysaki *secco*'da tüm bir kompozisyonun yer alacağı kadar geniş bir yüzey sıvanabilir. Ortaçağ ve Bizans

ustaları, *secco* tekniğiyle duvar resmi yapsalar bile çalışmalarına sıva yaşken başlar, kuru sıva üzerinde tamamlarlar (Winfield 1968: 74,79).

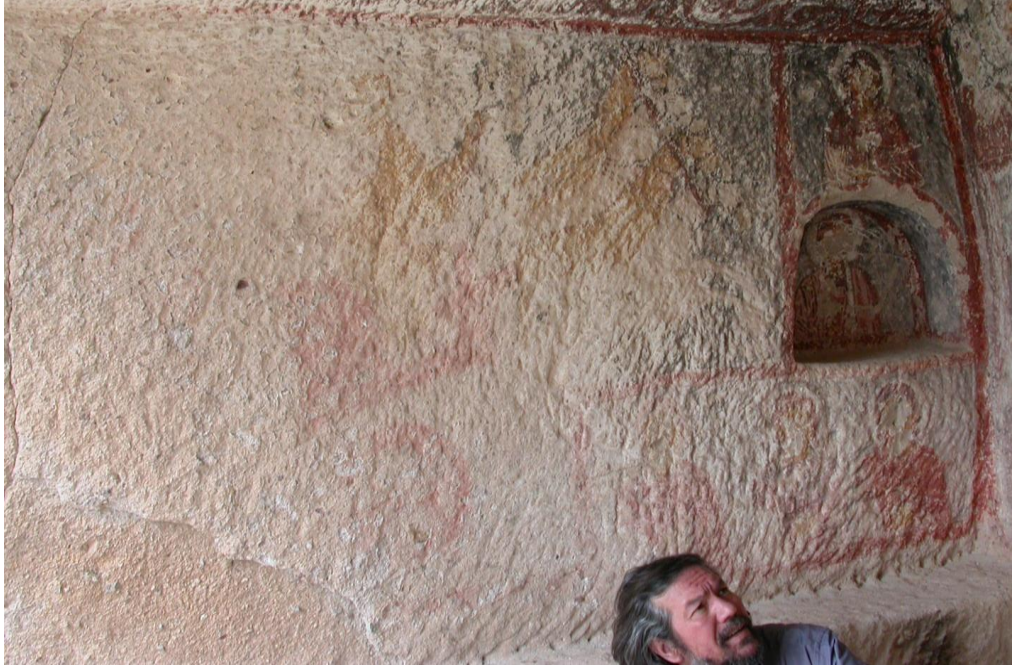
VI.3.5. Sıva Üstü Eskiz Çizimler ve Sahnenin Kurgulanması

Boya tabakasının hemen altında yer alan eskizler yine, ancak, resmin tahrip olduğu yerlerde görülebilir. Skeç çizimler için *sinopia*, kömürkalem, sarı okr veya toprak yeşili kullanılır (Winfield 1968: 85). Sıvanın üzerine yapılan bu eskizde, sahnede yer alacak figürler, nesnelere, sahnenin kompozisyonu serbest elle, hızla çizilir. Yalnız asa veya haç gibi düz nesnelere için cetvel; haleler için pergel kullanılır. Haç, hale gibi motiflerin düzgün biçimlerinden de bir alet yardımıyla çizildikleri anlaşılabilir (Res. 22).



Resim 22. Saint Seraphim's Orthodox Kilisesi, Santa Rosa, California, workshop 1997-2004 sıva üzerine yapılan önçizimler

Kapadokya'da sıva üzerine yapılan önçizimlere rastlanmaktadır. Örneğin, Avcılar, Karabulut Kilisesi İlyas Peygamberin Göğe Yükselişi sahnesinde quadriganın tekerlekleri, atların arka kısımları ve sahne çerçevesinin bir kısmının çizimleri seçilebilir (Res.23).



Resim 23. Avcılar Karabulut Kilisesi, sıva üstü eskiz çizim, 11. yüzyıl (2005)

Ürgüp Pancarlık Aziz Theodoros Kilise’de (10. yüzyıl), Beyrullahim’e Göç sahnesindeki figürün, Doğum sahnesinde İsa ve Meryem’in üzerine gelmesi gibi üst üste binen figürler Kapadokya’da pek çok kilisede sıva üstü eskiz çizim yapılmadığını gösterir (Res.24).



Resim 24. Ürgüp Pancarlık Aziz Theodoros Kilise’de, 10. yüzyıl (2007)

Çavuşin Ioannes Prodromos Kilisesi (10. yüzyıl), Gülşehir Karşı Kilise (1212) gibi bazı kiliselerde, ustaların eğlence için çizmiş olabileceklerini düşündüren sıva üstü çizimlerine rastlanır (Res. 25).



Resim 25. Çavuşin Ioannes Prodromos Kilisesi, sıva üstü eskiz çizim, 10. yüzyıl (2005)

Bizans'ın son döneminde, 13.yüzyılın ortalarından itibaren tüm eskiz çizimler doğrudan alt sıva üzerine fırça veya kömürkalemle yapıldıktan sonra, üst sıvaya küçük parçaların ayrıntı çizimleri eklenir. Bu yüzyıldan itibaren hızlı bir biçimde yayılan alt sıva çizimi, daha hızlı olan eski yöntemle birlikte yani kompozisyonun üst sıvaya çizilmesiyle birlikte devam etmiştir. Giotto bile 13.yüzyılda, Arena şapelinin tonozundaki geometrik bezemeleri üst sıvaya çizmiştir (Winfield 1968: 88-89, 91).

Resmedilecek sahnenin kompozisyonunu kurgulamak için ilk adım, sahneye ayrılan resim yüzeyinde merkez noktayı saptamaktır. Teknikle ilgili çalışmalar Bizans resminde, figürün sadece konu olarak değil, aynı zamanda, yöntem olarak da sahnenin ana figürüne göre kurgulandığını gösterir. Sahnenin ana figürü merkezde yer alır, sahne figürün çevresinde kurgulanır ve figürün boyutları diğer figürlerden büyüktür. Kapadokya duvar resimlerinde bütün bu sahne kurgulamaya yöntemlerine uyulduğu gözlemlenir. Ancak, 10. ve 11. yüzyıllarda, tez kapsamındaki Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6), Soğanlı Karabaş Kilise (Katalog no.9) gibi Başkent etkili resimlerde simetrik düzen daha fazla vurgulanır; cetvel ve pergel kullanımıyla sağlanan düz çizgiler daha belirgindir ve figürlerde boyutlarla vurgulanan hiyerarşiye daha fazla önem verilir. Örneğin Göreme Sütunlu

Kiliseler’de (Katalog no.4, no.5, no.6) haç cetvelle çizilmiş; hale, ay ve güneş motifleri için pergel kullanılmıştır. İsa figürü son derece katı bir simetriyle kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir ve İsa’nın diğer tüm figürlerden belirgin bir biçimde büyük çizilmesiyle sahneye hakimiyeti sağlanmıştır (Res. 26).



Resim 26. Göreme Karanlık Kilise, 11. yüzyıl (2009)

Tez kapsamındaki Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8), Avcılar Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7) ve Saklı (Katalog no. 2) Kiliseleri'nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtır. Kompozisyona simetrik düzen hakimdir; cetvel ve pergel kullanımıyla sağlanan çizgiler belirgindir, ancak figür boyutları birbirinden çok farklı değildir, dolayısıyla hiyerarşik vurgu azalmıştır (Res. 27).



Resim 27. Tağar Aziz Theodoros Kilisesi, 11. yüzyıl (2005)

Kapadokya Bölgesi'nde yerel atölyelerin çalışmış olduğu tez kapsamında ele alınan kiliselerden Ihlara Kokar (Katalog no.10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri'nde sahnelerde sıva üstü eskiz çizim yapıldığına dair herhangi bir iz bulunmamaktadır. Kompozisyonlarda ana figür merkezde yer almaz ve boyutları diğer figürlerden farklı değildir, dolayısıyla kompozisyonda katı bir simetri ve hiyerarşi yoktur. Ayrıca, resimlerde serbest elle çizim yapıldığı, cetvel veya pergel kullanılmadığı görülür (Res. 28).



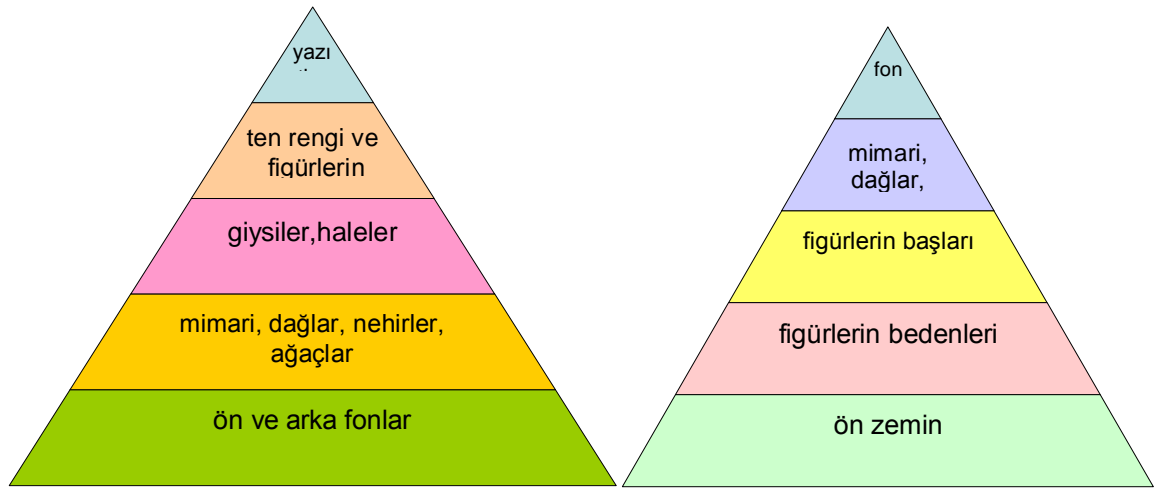
Resim 28. Ihlara, Kokar Kilise, İsa'nın Doğumu, 9. – 11. yüzyıl (2005)

VI.3.6. Resim Elemanlarının Resmedilmesi için İzlenen Sıra

Bizans sonrası ve Batı Avrupa kaynakların verdiği bilgiler ve in-situ resimler incelendiğinde, resimli yazmalarda, ikonalarda ve duvar resimlerinde, boyama sırasının aynı olduğu anlaşılır. Duvar resminin renklendirilmesi, fon renginin boyanmasıyla başlar. Bizans'ta, Orta ve Geç dönemlerde en yaygın fon renkleri; üstte siyahımsı koyu bir gri üstüne gri-mavi, altta siyahımsı koyu bir renk üstüne yeşildir (Winfield 1968: 101, 118).

Bizans resminin boyama sırasını, 13.yüzyıl İtalya resmiyle karşılaştırma yöntemiyle aradaki fark daha iyi anlaşılabilir; Roma Dönemi ve 13.yüzyıl İtalyan resminde arkaplandan, ön plana doğru bir resmetme yöntemi vardır, yani, arkaplandaki nesnelere ön plandaki figürlerden önce resmedilirler (Winfield 1968: 102). Bizans'ta ise genellikle boyamaya tek renk arka fonla başlanır, sonra arkaplandaki nesnelere, figürlerin giysileri,

ten rengi ve yüzleri, son olarak da süslemeler ve yazıtlar boyanır. 13.yüzyıldan sonra, İtalya'da, yüzey sıvasının küçük parçalar biçiminde kullanıldığı duvar resimlerinde, yukarıdan aşağı doğru bir sıra izlenir, yani, öncelikle, arkaplan ve arkaplandaki nesnelere; ikinci olarak tek bir figürün veya bir grup figürün başları; üçüncü olarak bedenler ve ön plan boyanır. Bu iki farklı boyama yöntemlerinin ortak noktası, yukardan aşağıya doğru çalışılmasıdır. Ancak Bizans'ta, fon renkleri ön plan olsun arka plan olsun ilk önce, figürlerin yüzleri ve ten renklerinin en son boyanmasıyla resim tamamlanır (Winfield 1968: 104).



Resim elemanlarının boyanma sırası

Çizim 2 a. Bizans duvar resmi

b. 13.yüzyıl İtalyan duvar resmi

Khora Manastırı (Kariye Camii) pareklessionunun resimleri, önce siyah fon, sonra giysilerin düz renkli zemini, en son ten rengi sırasına uygun renklendirilmiştir (Underwood 1975: 303). Trabzon Aya Sofyası'nın duvar resimleri çok fazla tahrip olduğu için daha çok bilgi sağlar: Resimlerde, fırça eskizinden sonra siyah fon rengi boyanmış, sonra mimari ve nesnelere, daha sonra hale ve giysilerin zemin renkleri, son olarak ten rengi ve yazıt boyama sıralamasına uyulmuştur (Rice 1968: 227). Sırbistan Nerezi, Kıbrıs Asinou ve Perachorio, pekçok kilisede aynı boyama sırası izlenir (Winfield 1968: 102).

Kapadokya'da farklı yüzyıllardan duvar resmi örneklerinde, Bizans'ın diğer bölgelerinde takip edilen aynı boyama sırasının izlendiğini gösteren pekçok in-situ örnek bulunmaktadır. Örneğin, Göreme, El Nazar Kilisesi'nde (10. yüzyıl) boya

tabakasının hasar gördüğü yerlerde, renk tabakalarının oluşturulmasına dair ipuçları yakalanabilir: İlk boyanan renkler gökyüzü fonu olarak grimsi mavi, yeryüzü fonu olarak yeşil olduğu, boya tabakası kavlayan veya renklendirilmesi unutulmuş ayrıntılardan anlaşılabilir. İmparator Konstantinos'un, giysisinin altındaki düz beyaz ve ayaklarının beyaz konturlarının altındaki yeşil zemin ilk renkleri gösterir (Res. 29).



Resim 29. Göreme El Nazar Kilisesi, 10. yüzyıl (2005)

Ihlara Kokar Kilise’de (9. -11. yüzyıl) sütun başlığında pigmentin zamanla kavlaması veya ustanın boyamayı unutması sonucu resmedilen üç figürün giysilerin konturları içinde ilk boya tabakası olan pembe zemin rengi görülebilir (Res. 30).



Resim 30. Ihlara Kokar Kilise, 9. -11. yüzyıl (2005)

VI.3.7. Pigment ve Bağlayıcı Maddeler

Resme renk veren pigment, bağlayıcı bir madde olmadan sıva yüzeyine uygulanamaz. Antik Dönem’den itibaren duvar resimlerinde, sudan ve kireçten başka, tutkal, zambak, bal, süt, yumurta, reçine, terebentin ve kazein gibi organik maddeler kullanıldığı dönem kaynaklarından ve az sayıda kimyasal analizlerden bilinmektedir (Winfield 1968: 105). Kireç bağlayıcı, kireç sıvanın taban harcı olarak kullanılmaya başlamasından itibaren kesintisiz biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Kireç ve su dışında, Bizans’ta kullanılan bağlayıcı maddelerle ilgili belirsizlikler vardır (Winfield 1968: 109).

Bizans resminde, en yaygın biçimde kullanılan bağlayıcı kireçtir, çünkü geniş duvar yüzeylerini büyük, kalın fırçalarla, hızlı boyamak için uygun bir malzemedir. Ancak kireç, kimyasal reaksiyona girdiği için az sayıda renk çeşidiyle karıştırılabilir, bu nedenle, renklendirmenin son rötuşları için gereken diğer renkler ise kuru sıva üzerine başka bağlayıcılarla uygulanır (Winfield 1968: 112). Kirecin uzun ömürlü olmasını

sağlamak için bir çeşit tutkal veya kazein karıştırılıyor olmalıdır. Bu tür bir karışım boyanın dokusuna uygundur ve kiliselerin geniş duvar yüzeylerini hızlı ve kabaca boyamak için geliştirilmiştir. Çok az ya da hemen hemen hiçbir kalınlığı olmayan koyu renkler ise sulu bir organik maddeyle, belki kireç suyuyla uygulanıyor olmalıdır. Fonda yer alan siyahın üzerindeki mavi ve yeşil renkler için bir tür tutkal veya yumurta bağlayıcı olmalıdır ki Bizans resminde, çoğu zaman fon renginin kararması bu organik bağlayıcıdan kaynaklanır. Ancak bu maddelerin saptanması salt gözlemlerle mümkün değildir. En kolay ulaşılabilen ve her yerde bilinen en yaygın bağlayıcı, yumurta ve tutkal çeşitleridir (Winfield 1968: 110, 112).

Bizans duvar resminde ön plana çıkan renk kontrastı ve tonlar arasındaki çarpıcı farklılık, pigment ve bağlayıcı olarak kullanılan malzemenin, yani kirecin mat olmasından kaynaklanır. Kirecin karıştırıldığı bir pigment mat bir doku oluşturduğu için renklerin üst üste binmesiyle ton değişimleri elde edilemez. Bu kuralın tek istisnası, Bizans duvar resminde, fonda, şeffaf bir bağlayıcı madde kullanılarak siyah zemin üzerine boyanan azurit, ultramarin ve yeşil renklerdir (Winfield 1968:127).

Duvar resmi pigmenti veya bağlayıcı madde analizleri için laboratuvar çalışmaları yetersizdir. Yüzyıllar boyunca kuruma veya su sızması sonucu gerçekleşen kimyasal değişimler veya küf oluşumu, kimyasal analizlerin sonuçlarını olumsuz etkilediği için ancak organik malzeme kullanılmış mı gibi genel sonuçlara ulaşılabilir. Underwood, Kariye'nin pareklessionunda, fondaki siyah rengin ince ve sulu bir maddeyle uygulanmış gibi bir izlenim verdiğini, eğer organik bağlayıcı kullanıldıysa saptamanın mümkün olmadığını söyler (1975: 304). Trabzon Aya Sofyası'nda da benzer zorluklar söz konusudur (Rice 1968: 228). Yalnız Belting, İstanbul Aziz Euphemia Kilisesi'nde kazein ve kirecin bağlayıcı madde olarak kullanıldığını saptamıştır (Naumann ve Belting 1966: 117).

Kapadokya'da ise yalnız Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no. 3) duvar resimleri için spektrometrik ve mikrokimya analizleri sonucu bağlayıcı madde olarak kazein tespit edilmiştir. Kireçten farklı olan kazein bağlayıcı ise resimde farklı renklerin kullanımına imkan sağlar. Kazein kullanılması lapuz lazuli, altın ve gümüş gibi pigmentlerin kullanımına imkan tanımış, ayrıca resimlerde, renklerle çok değişik tonlar ve renk efektleri elde etmişlerdir. Yeni Tokalı'da geleneksel Bizans resmetme yöntemine uygun

biçimde yaş siva ile boyamaya başlanmış, bazı yerlerde kuru siva üzerine kazein veya kireç bağlayıcı ekleyerek boyama tamamlanmıştır (Winfield 1968: 134; Schwartzbaum 1986: 57).

VI.3.8. Duvar Resminin Renklendirilmesi

Bizans resminde, mimari, kayalık ve dağlar, ağaçlar, giysiler ve ten rengi gibi resimsel öğelerin boyama sırasının belirlenmesi, ressamın renkleri nasıl kullandığı ve vermek istediği etkiyle ilgili olduğu için önemlidir.

Bizans resminde uygulanan basit nesne renklendirme yönteminde, giysiler, mimari, dağlar ve fonda bulunan diğer tüm nesnelere oluşturmak için kullanılan nesnenin zeminini oluşturan tek renk üzerine koyu bir renkle katların, kıvrımların veya konturun oluşturulmasıdır. Kapadokya'nın pek çok kilisesi, Bafa Gölü yakınındaki Latmos dağındaki kiliseler basit teknikle boyanır (Winfield 1968:124). Kapadokya'da basit yöntemle renklendirilen pek çok kiliseden biri olan Ihlara, Kokar Kilise (9.- 11. yüzyıl) nesnelere renklendirilmesi düz bir zemin rengi üzerine koyu bir renkle katların ve konturların belirtilmesiyle yapılmıştır, herhangi bir renk geçişi, ışık-gölge lekesi görülmez (Res. 31).



Resim 31. Ihlara Kokar Kilise, 9.-11. yüzyıllar (2005)

Bizans resminde nesnelerin renklendirilmesi için uygulanan diğer yöntemde, yine öncelikle nesnenin zemini düz bir renge boyanır sonra biçim oluşturmak için koyu ve açık tonlar kullanılır, son aşamada düz siyah ve düz beyaz eklenir. Tez kapsamındaki kiliselerden Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8), Avcılar Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7) ve Saklı (Katalog no. 2) Kiliseleri'nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtanlar, bu yöntemin, basit yöntemden farkı, açık ve koyu tonların eklenmesidir.

Nesnelerin renklendirilmesinde gelişmiş yöntemde, yine önce düz bir renkle zemin boyanır, sonra açık ve koyu tonlarla form oluşturulduktan sonra, siyah ve beyazla ışık-gölge etkisi yaratılır. Gelişmiş yöntemin temel farkı tonların çeşitliliği ve ışık için kullanılan beyazın şeffaflaşmaya başlamasıdır. Kapadokya Bölgesi'nde, bütün bu özelliklerin en çok hissedildiği resimler, tez kapsamında ele alınan, Soğanlı Karabaş Kilisesi'nde (1060-61) görülür (Res. 32).



Resim 32. Soğanlı Karabaş Kilisesi, 1060-1061 (2005)

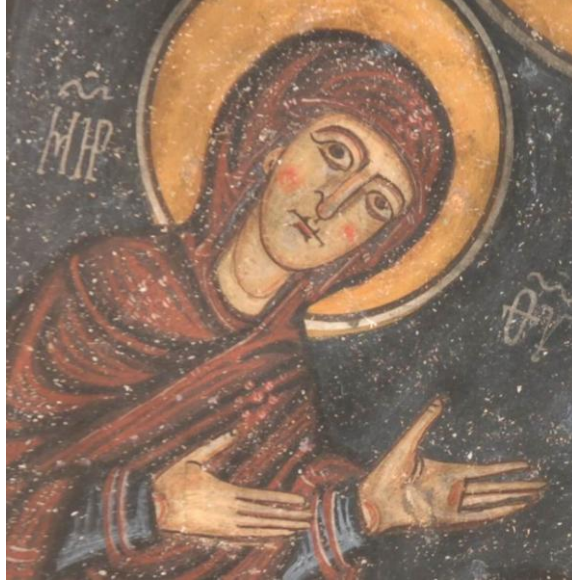
Renk tabakalarının üst üste binmesi ve boya damlalarının izlerinden Bizanslı ustaların genellikle bir kase boyayı bitirmeden başka bir renge geçmediklerini gösterir. Fournalı Dionysios'un elkitabında da Rahip Ioseph'in boya kasesini sonuna kadar bitirdiği anlatılır (Winfield 1968:125).

Bizanslı ustalar için kaç renk kullanılırsa kullanılsın her tonun ayrı bir kasede karıştırılması ve hiçbir zaman duvar üzerinde karıştırılmaması kuralı önemlidir. Bizans resminde renklerin ve tonların birbirinden ayrı durması, renklerin birbirine geçtiği diğer üslaplardan belirgin bir biçimde ayrılmasını sağlar. Bizans resim sanatının en ayırt edici özelliği olan çizgiselliğin teknik açıklaması renklerin birbirine karışmamasıdır. Bu nedenle ‘gölgeleme’, ‘renk geçişi’ gibi terimler, Bizans resmi için kullanıldığında yanıltıcı olabilir (Winfield 1968:125).

Bizans resminin iki karakteristik özelliği, renklerin birbirine karışmaması ve matlıktır. Ancak Bizans resim sanatı tarihine bakınca, bu sınırları aşmaya çalışan bazı ustalar olduğu, resim alanındaki gelişmelerden anlaşılmaktadır. Her şeyden önce resimde kullanılan renklerin tonları çeşitlenir. Zıt renklerin bilinçli bir biçimde yan yana getirilmesi yerine, birbirine yakın renklerin ve tonların kullanımıyla derinlik etkisinin yaratılmasına doğru bir adım atılır.

Bir diğer önemli gelişme de beyaz pigmentin şeffaf etkisi yaratacak kadar inceltilebilmesi sonucu, beyaz rengin, ışık etkisi için büyük, blok parçalar halinde değil, tarama şeklinde resme girmesidir (Winfield 1968: 127, 134). 10. yüzyıl sonu - 11. yüzyıllarda Kapadokya’da Başkent etkisi hissedilen kiliselerden tez kapsamındaki Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunlu Kiliseler, Soğanlı Karabaş Kilise (Katalog no.9) ile gelişmiş eyalet üslubunda Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7), Avcılar Sarnıç (Katalog no. 1), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8) fırça kullanımının özenli olduğu, Vaftiz sahnelerinde nehir, Çarmıh sahnelerinde *perizonion* motiflerinde olduğu gibi şeffaf etkisinde belirgin bir artış gözlemlenir.

Theophilos, Cennini ve Fournalı Dionysios’un anlattıkları ve in-situ resimlere bakarak yüz boyama yöntemiyle ilgili bazı saptamalar yapılabilir. 12.yüzyıla kadar, Orta Bizans Dönemi’nde en yaygın yüz resmetme tekniği, ten rengine yakın bir zemin rengi boyadıktan sonra yüz hatlarını belli etmek için kahverengi konturlar çizilir, bazen de yanak ve dudaklar için kırmızı benekler eklenir. Bazen bazı hatların daha belirgin olması için siyah ve yüzün ışıklı bölümleri için beyaz kullanılır. 12.yüzyıldan sonra ise bu yüz resmetme yöntemi ressamın daha çabuk tamamlamaya çalıştığı resmin ikincil figürlerinde görülür (Winfield 1968:128). Basit tip denebilecek bu yüz boyama Kapadokya’da her dönemde kullanılır (Res. 33).



Resim 33. Niğde Eski Gümüş Manastırı, 12.-13.yüzyıllar (2009)

Bizans duvar resminde ikinci ve daha karmaşık olan yüz ve ten resmetme yöntemini yine Theophilos, Cennini ve Fournalı Dionysios'un tarif ederler. Ancak ikinci yöntemi in-situ resimlerde çıplak gözle analiz etmek kolay değildir, çünkü renkler ve tonlar ustalıklarla birbirine karışmıştır. Yüz kısmının hasar gördüğü duvar resmi örneklerinde, kırmızı veya yeşille yapılan önçizimin ardından, zeminin yeşile boyandığı görülür. Yüz hatları yeşil zemin üzerinde çizildikten sonra, göz çukurları, burnun bir yanı ve yanakların arka kısımları hariç, yüzün geri kalanı ten rengine boyanır. Ten rengini oluşturmak için çok ustaca bir renk geçişi sağlandığından, kaç farklı ton kullanıldığını saptamak güçtür. Dudaklar ve yanaklar ateş kırmızısıyla belirginleşir. Son olarak, yüzün bazı hatlarının daha belirgin olması için siyah ve yüzün ışıklı bölümleri için beyaz eklemeler yapılır. İkinci yöntemle yapılan yüz ve ten boyaması, Bizanslı ustaların çalışırken en özen gösterdikleri ve üzerinde en çok zaman harcadıkları kısımlardır (Res.32, 34 ; Winfield 1968:128).



Resim 34. Göreme Elmali Kilise, 11. yüzyıl (2005)

Ten renklerinde, renk geçişlerinin sağlanmasıyla elde edilen dolgunluk etkisiyle, tüm kompozisyonda, yüz ve ten en az çizgisel, en gerçekçi, derinlik etkisi en yoğun ve doğa imitasyonuna en yakın kısımdır. Yüz ve ten dışında, kompozisyonun geri kalanında gerçekçilik etkisi bilinçli olarak geri plana çekilir (Winfield 1968:128).

VI.3.9. 10. ve 11. yüzyıl Kapadokya Duvar Resminde Görülen Teknik Değişimler

Kapadokya Bölgesi'nin sıva, pigment, bağlayıcı malzeme değerlendirmesini yapmak için yok denecek kadar az sayıda laboratuvar analizi yapılmıştır. Bu nedenle teknik ve yöntemle ilgili değerlendirmeler daha çok resmin görülebilir tabakaları için yapılabilir, çünkü bu tabakalar doğrudan üslubu da etkilemektedir. Renk yelpazesinin genişlemesi, renk geçişlerinin yumuşaması, kontur çizgilerinin erimeye başlaması, vücut ve özellikle yüzde dolgunluğun verilebilmesi, kalıp ifadelerden uzaklaşma ve şeffaf renk etkisi, fırça kullanımının daha özenli olması gibi resimsel değişimlerle ifade edilebilen bu değişimler, Kapadokya'da, 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyıl duvar resimlerinde görülmektedir. Bizans'ın, başta İstanbul olmak üzere, diğer bölgeleriyle paralel giden bu değişim şüphesiz Kapadokya'nın gönençli bir dönem geçirmesi, zengin aristokrat ailelerin baniliği ve başkentle olan sıkı ilişkileriyle açıklanabilir.

10. ve 11. yüzyıllarda Kapadokya’da Başkent etkisi hissedilen kiliselerden Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunlu (Katalog no. 4, no.5, no.6), Karabaş ve onlara yakın bir eyalet üslubu sergileyen Avcılar Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8) Kiliseleri’nde resimlerde fırça kullanımının özenli olduğu, Vaftiz sahnelerinde nehir, Çarmıh sahnelerinde *perizonion* motiflerinde olduğu gibi şeffaf etkisinde belirgin bir artış, ten renginde ve yüzlerde son derece ince bir işçilikle renk geçişleri, renk tonlamaları kendini gösterir. Bu da bize belki Trabzon Aya Sofyası, hatta Kariye’de olduğu gibi yüzlerde taze sıva kullanıldığını, bağlayıcı madde olarak değişik organik maddeler kullanılmış olabileceğini, bu nedenle renklerin çeşitlendiğini, renk tonlarının yan yana kullanıldığını, ustaların yeni denemeler yaptığını düşündürür.

Kapadokya Bölgesi’nde İsa’nın Doğumu veya Çarmıha Gerişli sahnelerinin yer aldığı, 13- 14.yüzyıl kiliselerinden, Söviş Kırk Martirler (1216-1217), Belısırma Kırkdamaltı (Aziz Georgios, 1283-1295) ve Tatların no.1 ve no.2 Kiliseleri ile aynı dönemin Başkent, Balkanlar, Trabzon, Kıbrıs gibi resim üretim merkezlerini karşılaştırdığımızda, bu son dönemin yenilikçi resim yöntemlerinin bölgede benimsenmediği dikkati çeker¹. Kilise sayısının da oldukça azaldığı son dönemin sanatı da şüphesiz yine bölgenin sosyo-politik koşullarıyla doğrudan ilgili olmalıdır.

10. – 11. yüzyıllarda “basit teknikte” üretilen eyalet resimleri olduğu gibi, Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Soğanlı Karabaş (Katalog no. 9) Kiliseler’in resimlerinde “gelişmiş teknikte” üretilen resimler, Başkent resim atölyelerinin bölgede çalıştığını gösterir.

¹ Söviş Kırk Martirler (Restle 1967, I: 165); Belısırma Kırkdamaltı (Lafontaine-Dosogne 1959: 149-150; Restle 1967, I: 174-175).

VII. DEĞERLENDİRME

VII.1. TARİH DEĞERLENDİRMESİ

11. yüzyıl başlarından son çeyreğine kadar hem Bizans İmparatorluğu'nda hem de Kapadokya Bölgesi'nde askeri, siyasi, ekonomik alanlarda gerileme yaşanırken, kültür-sanat ve entelektüel alanlarda tam tersi bir canlılık görülür. 11. yüzyılın başı, Bizans İmparatorluğu'nda ve Kapadokya Bölgesi'nde gönençli bir dönemdir. Ancak diğer yandan bu yüzyıl kısa sürede bütün bu alanlarda zincirleme biçimde birbirini etkileyecek olan köklü değişimlere gebe dir ¹.

11. yüzyıl boyunca başkent Konstantinopolis'te iktidarın sık sık el değiştirmesi ve iktidarı ele geçirmek için yapılan iç mücadeleler nedeniyle merkezin eyaletler üzerinde denetimi azalır. Ayrıca, Başkent'te askerler ile bürokratlar arasındaki iktidar savaşlarında, bürokratlar imparator olduklarında ilgilerini daha çok başkentteki kültür-sanat faaliyetlerine yönlendirmeleri, eyaletlerin ve tabii ki Kapadokya'nın siyasi ve askeri açıdan güçlenmeleri için ortam hazırlar². Konstantinopolis'te, Büyük Saray'da olup bitenlerin yanı sıra 11. yüzyılda, imparatorluğun askeri ve idari sistemlerinde gerçekleşen değişimler de Kapadokya'yı başlarda olumlu etkiler. Askeri ve idari sistemdeki en önemli değişim olan *thema* sisteminin ortadan kalkmasıyla eyaletlerde, devlet düzeni çökmeye başlar ve kendi askerlerini yetiştiremeyen eyaletler için yabancı, paralı askerlerden oluşan ordu sistemine geçilir. Böylece eyaletler üzerinde devlet denetiminin en önemli mekanizması *thema*'lar ortadan kalkar. Yokolmakta olan *thema* sistemi yerine, eyaletlerdeki büyük toprak sahiplerini güçlendiren ve Bizans feodal sistemi olarak da nitelenen *pronoia* sistemi gelir. Aynı yıllarda, yine büyük toprak sahiplerini güçlendiren diğer gelişme de manastırların gelirleri ve geniş arazilerini de zengin ailelere geçmesini sağlayan *kharistikarion* uygulamasıdır³.

Bizans İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu dönüşümün etkileri ve de Kapadokya'nın jeopolitik konumu nedeniyle, bölge yeni oluşumlara sahne olur. VI. Leon döneminde (886-912) doğu sınırının güvenceye alınması, bölgede, Orta Bizans Dönemi'nde, barış

¹ Bizans İmparatorluğu'nda Sosyal ve Siyasal Durum için bkz. Bölüm III.1.1.

² 11. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda Kültür ve Sanat için bkz. III. Bölüm 1.2.

³ 11. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda değişen askeri ve idari sistemler için bkz. Bölüm III.1.1

döneminin başlangıcı kabul edilebilir. I.Romanos Lakapenos'un (920-944), 934 yılında, Melitene'yi tekrar Bizans topraklarına katmasıyla doğuda güvenlik garanti altına alınır (Ostrogorsky 1991: 229). Kapadokyalı soylu asker ailelerin güçlenmesi de bu yıllara denk gelir. 11. yüzyılda, imparatorluğu çok yıpratın iktidar mücadelelerinde Kapadokyalı asker kökenli aristokrat aileler önemli bir yer tutar. Vryonis, Kapadokyalı büyük toprak sahibi aileler arasında: Alyattes, Ampelas, Goudeles, Skepides, Lakapenos, Diogenes, Dukas, Maleinos, Phokas, Boilas, Sklerosları sayar (1971: 25). Bölgenin aristokrat ailelerinden gelen komutanların imparatorluğa kadar yükselmeleri 10. yüzyılda, Kapadokya Ermenilerinden, I.Romanos Lakapenos'la (920-944) başlar. I.Nikephoros Phokas (963-969) ve Ermeni kökenli Ioannes Tzimiskes (969-976) Kapadokyalı soylu ailelerden çıkan diğeri imparatorlardır. 11. yüzyılda ise Kaisereia'lı komutanlardan X.Konstantinos Dukas (1059-1067), II.Romanos Diogenes (1068-1071), VII.Mikhail Dukas (1071-1078) imparator olmalarıyla, 10. ve 11. yüzyıllarda altı Kapadokyalı komutan imparatorluğa yükselmiş olur. Kapadokyalı aristokrat ailelerin hepsi iktidara gelmese de Alyattes, Skepides, Maleinos, Boilas gibi aileler muazzam derecede güçlü ve zengindirler, hatta gerektiğinde imparatora başkaldıracak, isyan edecek güçtedirler (Vryonis 1971: 25). Kapadokyalı ailelerin gücü, özellikle *pronoia* ve *kharistikarion* sistemlerinin kazandırdığı vergi muafiyetleri, gelirler, geniş araziler ve belki hepsinden önemlisi ordularının büyüklüğünden gelir. Özellikle Bizans'ın doğu sınırında yerleşik olan aileler, imparatorluk topraklarının savunulmasında çok önemli oldukları gibi, imparatorla bir çıkar çatışmasına girdikleri zaman büyük tehlike oluştururlar (Vryonis 1971: 72; Cheynet 2003: 100). Bu tehlikenin önüne geçmeye çalışan II.Basileios 996 tarihli ünlü *novella*'sında, özellikle Kapadokyalı Maleinos'lara ve kendisine defalarca isyan eden Phokas'lara karşı tedbirler alır (Holmes 2003: 46, 52-57). Aristokrat aileler başkent için zaman zaman sorun olsa da bu aileler sayesinde, Kapadokya'da, 10. ve 11. yüzyıllarda, gönençli ve eser bakımından üretken bir dönem geçirilir ¹.

Bizans'ta imparatorluk ailesi, kilise ileri gelenleri ve aristokratlar sanat hamileridirler. Ancak Orta Bizans Dönemi'nde (843-1204) baniliğın, başkentın ve özellikle

¹ 11. yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda banilikle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm III.1.

imparatorluk ailesinin tekelinden kurtulmasıyla sanat üretiminde artış olur. Saray dışından farklı çevrelerden kişilerin bani olmalarıyla Bizans eserlerindeki kitabelerde ve tasvirlerde çok çeşitli isim ve figür yer almaya başlar (Rodley 1997: 253-255, 260). Dolayısıyla Başkent'te ve eyaletlerde, 11. yüzyıldaki bütün bu siyasi, sosyal değişimler sanat üretimini olumlu yönde etkiler. 11. yüzyılda, Kapadokya'da sanat hamisi olan aristokratların sayısında kayda değer bir artış olur. Kapadokyalı, zengin, toprak sahibi, bazen imparatorluğa da yükselen aristokratların baniliğinde, 10. yüzyıldan 11. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar eser bakımından üretken bir dönem yaşanır. Kapadokya'da eserlerin niteliği ve niceliğindeki artış ile asker aristokratların yükselişi eşzamanlı olmuştur. Araştırmacılar, 10. yüzyıldan itibaren Kapadokyalı asker aristokrat ailelerin Başkent'te büyük güç kazanmaları ve tahta çıkmaları ile Başkent ile bölge arasındaki etkileşimin arttığını; aristokrat ailelerin, kiliseleri, başkentten getirilen ustalara yaptırmış olabileceklerini ve 11. yüzyıl yapılarının aristokratik bir beğeni gösterdiklerini ifade ederler (Budde 1958: 16-20; Restle 1967: 60; Thierry 1972: 158; Epstein 1981: 38; Thierry 2002: 126,190-191). Kazhdan ve Epstein, 11. ve 12.yüzyıllarda, hamiliğin artan önemi ve sanat üretimindeki rollerinden bahsederken Göreme Karanlık Kilise'yi (Katalog no. 6) örnekler arasında verirler. Karanlık Kilise'de, Basileios isimli kişi ve Rahip Nikephoros'un apsis yarı kubbesinde, Deesis sahnesinde, tasvir edilmesi daha sıradan kişilerin de banilik yapabildiklerine ve eserin şekillenmesinde etkin olduklarına işaret eder (1985: 221)¹. Bölgede bulunan kitabe ve özellikle bani tasvirlerinin 10. ve 11. yüzyıllarda artışı, Kapadokya aristokratlarının güçlendiği dönemle paraleldir. Kapadokya'da bani tasvirli 16 kiliseden, 13'ünün, 10. ve 11. yüzyıllara tarihlendiği düşünülmektedir². Bölgede kitabesi olan 14 kiliseden ise 8'i, 10. ve 11. yüzyıllara aittir³. 1990'ların sonlarından itibaren yayınlanan bazı çalışmalarda, Kapadokya'da sanat üretimi ve banilerle ilgili farklı yorumlar yapılmaya başlanmıştır. Mathews'larla tartışmaya açılan ve son yıllarda ağırlık kazanan görüşe göre, Jerphanion'un bölgeyle ilgili ilk kapsamlı bilimsel çalışmasından beri (1925-1942) manastırcılık çerçevesinde ele alınan kiliseler, manastır topluluklarına ait mekanlar değil, aristokrat ailelerin özel

¹ 11. yüzyılda Kapadokya Bölgesi'nde banilikle ilgili bkz. Bölüm III.2.4.

² Kapadokya Bölgesi'nde bani tasvirli kiliselerin listesi için bkz. Ek. 7.

³ Kapadokya Bölgesi'nde kitabesi olan kiliseler listesi için bkz. Ek. 8.

ibadet mekanlarıdır, hatta manastır sanılan pek çok yapı bu ailelerin konutlarıdır¹. Araştırmacılar, 10. yüzyıl başına tarihlenen Göreme Kılıçlar Kilisesi²; tarihleri tartışmalı olmakla birlikte 11. yüzyıla tarihlenen Göreme Sütunlu Kiliseler³, Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no. 3)⁴; kitabesinde 1060-1061 tarihi belirtilen Soğanlı Karabaş Kilise (Katalog no.9) gibi, 10. ve 11. yüzyıl kiliselerinin duvar resimlerini değerlendirirken başkentli ustalar ve başkentlinin sanat eserleriyle ilişki kurarlar. Hatta başkentli ustaların bölgeye getirilmiş olabileceklerini ve minyatürlü yazmaların doğrudan model olarak kullanıldıklarını düşünürler. Son zamanlarda ortaya konan bilgilerle bunun mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Kapadokya'nın büyük aileleri bir biçimde, dostça veya düşmanca, Konstantinopolis ve Büyük Saray'la yakın ilişki içindedirler. Başkentte kendilerine ait sarayları bulunur ama gözden düştükleri, tehlikeli dönemlerde veya emekliliklerinde bölgelerine geri dönerler (Kaplan 2006: 80). Bölgelerine geri dönen veya ziyaret eden aristokratların, yanlarında usta ve eserler getirmeleri mümkündür. Başkentli ustaların bölgede çalışmış olabileceğini gösteren ipucu, Londra British

¹ Kapadokya'daki aristokrat ailelerin konut yapıları için bkz. Mathews ve Mathews, 1997; Ousterhout, 2005; Kalas, 2007.

² Araştırmacılar, Kılıçlar Kilisesi resimleri ile Paris.gr.510 Homilyesi'nin (880-886) minyatürleri arasında üslup bakımından büyük benzerlik kurarlar. Hatta, Rice, duvar resimlerinin yazmanın sanatçıları tarafından yapılmış olabileceğini öne sürer (Jerphanion 1936, II.2: 442-446, Restle 1967: 1,18-27, 56-57).

³ Budde, tahta çıkan aristokrat aileler ile Konstantinopolis arasındaki etkileşimin artması sonucu Sütunlu Kiliseler'in ortaya çıktığını söyler (1958: 16-20). Epstein'a göre Sütunlu Kiliseler'in duvar resimleri model bir kitaba bağlı olarak yapılmış olmalıdır (1981: 38). Thierry, 11. yüzyılın ortalarında Kapadokya'da güçlü ailelerin başkentten usta getirip Sütunlu Kiliseleri inşa ettirdiklerini söyler (Thierry 1972: 158; 2002: 190-191). Araştırmacıya göre Kapadokya'nın aristokratlarının, başkentten usta getirip sanatsal faaliyetleri yönlendirmesi Sütunlu Kiliseler'de (Katalog no.4, no.5, no.6) görülen başkent üslubunun değişiminin göstergesi niteliğindedir (Thierry 2002: 126). Restle de kiliselerin figür üslubunu, Vaticanus gr.1613, II.Basileos'un Menologionu (11. yüzyıl başı) ve Oxford, Bodleana MS. Auct. (11. yüzyıl), yazmalarıyla ilişkilendirir (Restle 1967: 60).

⁴ Restle, Yeni Tokalı Kilisesi'nin duvar resimlerini üslup bakımından, IV. Romanos Diogenes (1068-1071) zamanında, başkentte üretilen fildişi eserlerden, Romanos Grubu ile karşılaştırır (1967: 35-37).

Museum'da, cod.add.19352, 1066 tarihli yazmadır. Minyatür ustasının adıyla "Theodoros Psalteri" olarak bilinen yazmaya adını veren Keşiş Theodoros'un Kapadokya Kaisereia'sından olduğu bilinmektedir ve yazma Kaisereia'lı komutanlardan X.Konstantinos Dukas (1059-1067) döneminde hazırlanmıştır (Anderson 1997: 82-88). Bu nedenle, Theodoros Psalteri, başkent ile Kapadokya arasında sanatçı ilişkisini göstermesi bakımından ünik bir örnektir. Kiliselerle aristokrat ailelerin bağlantısına işaret eden diğer ipucu, Çavuşin Nikephoros Phokas ve doğrudan tez kapsamına giren Göreme Tokalı Kilisesi'nin Phokas ailesinin arazisine dahil olmalarıdır (Rodley 1983: 301-339; Thierry 1989: 218-233). Kiliselerde bulunan kitabe ve bani figürlerinden, Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi'nin, Phokaslarla ve Soğanlıdere Karabaş Kilisesi'nin Skepidislerle ilişkileri bu görüşleri destekler nitelikte olsalar da Holmes'un de söylediği gibi henüz bu tür varsayımları destekleyecek bilgiler yetersizdir (2003: 46, dipnot 31).

11. yüzyılın başlarında, imparatorluğun zirvede olduğu dönemlerden biri yaşanırken; yüzyılın sonunda, tablo tamamen değişmiş, tüm imparatorlukta ve özellikle Kapadokya'da, zirveden sonra gerileme başlamıştır. Bu dönemde Anadolu, üst başlıkta, Müslümanlar ve Hıristiyanlar, derine inildiğinde, Bizanslılar, Ermeniler, Süryaniler, Haçlılar, Selçuklular, Danişmendliler ve göçebe Türkmen boylarının kendi içlerinde ve birbirleriyle bitmeyen mücadeleleriyle, son derece hareketli ve karmaşık bir durumdadır. Aslında Kapadokya'da siyasi birliğin ve sosyal düzenin bozulmasının ilk belirtileri 1020'lerde, Ermenilerin büyük kitleler halinde zorunlu iskan edilmesi ve Selçuklu akımlarıyla başlar. Bu yıllarda başlayan göçler, akınlar ve sürekli savaş hali nedeniyle, 11. yüzyılın sonlarına gelindiğinde, Kapadokya'da Hıristiyan halkın çoğu göçmüş, kasabalar terkedilmiş, araziler bakımsız, kuyular ve sarnıçlar susuz kalmış, Selçukluların bilinçli uyguladığı bir savaş politikası olarak ekili-dikili araziler yakılıp yok edilmiştir (Baldwin 1967: 294; Vryonis 1971: 148).

10. yüzyıldan başlayarak, ama özellikle 11. yüzyılda, imparatorlukta başgösteren değişimlerle Kapadokyalı aileler sık sık iktidarı ele geçirirler ve Kapadokya zenginleşir, güçlenir. Ancak bölge için bu olumlu değişimler yaşanırken diğer yandan, Bizans idari sisteminin çökmeye başlaması, başkentten eyaletler üzerinde denetiminin azalmasıyla birlikte, Kapadokya'ya, belki de daha önce Bizans tarihinde hiç olmadığı kadar çok farklı kimliklerden (Bizanslı ve Ortodoks olmayan) kalabalık toplulukların gelmesiyle

bölgenin sosyal yapısında önemli değişimler gerçekleşir. Bölgeyi yurt edinmeye başlayan Türkler; tehcir ve iskan politikalarıyla bölgeye yerleştirilen Ermeniler, çok çeşitli milletlerden paralı askerler ve yüzyılın sonunda Haçlıların gelişi de eklenince, Kapadokya'nın birlik ve gönencini sağlamak için vazgeçilmez olan din, mezhep ve dil birliği bozulur. Türklerin Anadolu'ya yerleşmeye, Bizanslıların Batı'ya çekilmeye başladığı bu karmaşık dönemde, Anadolu bir savaş alanına dönüşür. Aynı dönemde, Türklerle savaşın yanı sıra Anadolu'nun, özellikle Kapadokya'nın, büyük arazi sahibi aristokratlarıyla, Başkent arasındaki şiddetli iktidar mücadelelerinde, Bizanslılar zaman zaman Türk birliklerinden destek alırlar (Necipoglu 1999-2000: 58-59; Cahen 2002: 8, 14). 11. yüzyıl ortalarına kadar, çeşitli mücadelelere sahne olsa da, Bizans İmparatorluğu'nun egemenliğinde görece bir gönenci, en azından yerleşik bir düzeni olan Kapadokya, 1071 ile 1176 arasında, yaklaşık yüz elli yıl kaos yaşar. 11. yüzyıl sonu ve 12. yüzyılda, Bizans'ın iç mücadeleleri, Türk akınları ve Haçlı Seferleri'nin Anadolu'da oluşturduğu büyük tahribat kentlerin boşalmasına ve üretimin düşmesine neden olur. Bu dönemde, bölgedeki Bizans kentlerinde nüfus en düşük düzeye iner (Vryonis 1971: 49-60; Balivet 1999: 219, dipnot 3; Cahen 2002: 109; Shukurov 2004a: 758). Söz konusu süreçte gerek Bizans gerekse Türk kaynakları eksik olduğu için bu karmaşık dönem, Anadolu'da belirsizlikler dönemidir. Bölgedeki yerleşimlerin kimin yönetiminde olduğu, demografik yapı, piskoposluk ve metropolitliklerin durumu, kültür-sanat etkinlikleriyle ilgili bilgiler son derece kısıtlıdır (Shukurov 2004a: 709)¹.

Sonuç olarak kitabeli ve bani tasvirli kiliselerden Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (963-969) ile Karabaş Kilise'yi (1060-1061) milat kabul edersek, 960 ile 1060 arasındaki yüz yıl Kapadokya'nın en üretken dönemidir. 1071'den sonra Kapadokya'da, Selçuklu ve Danişmentli yönetimindeki Rum ve Ermeni Hıristiyanların nasıl yaşadıkları, yaşamlarının nasıl dönüştüklerini bilinmemektedir. Anadolu'da, 12.yüzyılın ortalarına kadar yazılı ve görsel veriler mevcut değildir. 11. yüzyılın sonundan itibaren ve 12. yüzyıl sonuna kadar Kapadokya'nın bu çok cepheli savaş ortamında, bölgede yaşanan kaç-göç halinde, sanat eseri üretmek için uygun bir durum yoktur. Tarihi verilere göre tez kapsamında incelen on iki kilise bu süreçten önce üretilmiş olmalıdır.

¹ 11. yüzyılda Kapadokya Bölgesi'nde genel siyasi durum, zorunlu iskan politikası, Ermenilerin durumu ilgili bkz. Bölüm III.2. ; III.2.4.

VII.2. İKONOĞRAFI DEĞERLENDİRMESİ

Sanat eserinde canlandırılan hikayeyi anlamlandırabilmek ve ikonografik çözümlemesini yapabilmek için kaynaklar son derece önemli veriler sunar. Örneğin eserdeki ikonografik öğelerin hangi kaynaktan daha fazla beslendiği, kaynağı ne kadar yakından takip ettiği dönemler veya bölgelerle ilgili ipucu sağlar.

Bizans Sanatı'nda ikonografinin oluşum süreci (yaklaşık 4.-6. yüzyıllar) bir yana bırakılırsa, metin ile resim adeta birbirlerini tamamlar. Özellikle minyatürlü el yazmaları ve duvar resimleri, resim programlarına çok sayıda sahneyi dahil edebildiği, ayrıca, resim alanı ayrıntılı anlatıma uygun olduğu için kaynaklarda belirtilen ayrıntıların ikonografik öğelere dönüşmesi daha kolay olmuştur.

Bizans Sanatı'nda İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinde tasvir edilen ikonografik öğeler birden fazla kaynaktan esinlenilerek tek bir kompozisyonda harmanlanmışlardır. Hıristiyan Sanatı'nda ikonografik öğelerin oluşumunda Kanonik İnciller'in yanı sıra Tevrat, Apokrif İnciller, *hymnoslar*, *homilyeler*, *sermonlar* gibi liturjik metinler etkili olmuşlardır. Kanonik ve Apokrif İnciller her iki sahnenin oluşumunda etkili olan temel kaynaklardır. Kanonik İnciller'den Matta ve Luka'da kısa anlatılan İsa'nın Doğumu, Apokrif İnciller'den özellikle *Pseudo-Matta* ve *Iakobos'un Protoevangelionu*'nda ayrıntılarıyla anlatılmış; mağara, öküz ile eşek, ebeler, Yusuf'un endişeli duruşu gibi birçok ikonografik öğe apokriflerden kaynaklanır. Bizans Sanatı ve Kapadokya duvar resimlerinde Doğum sahnesinde, bu öğelerin her dönemde yaygın biçimde kullanılması apokriflerin ne denli etkili kaynaklar olduğunu gösterir¹. Kanonik İnciller'de daha ayrıntılı ve birbirini tamamlayacak biçimde anlatılan İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nde ise apokrif Nikodemus İncili'nden esinlenmeler olsa da Kanonik Yahya İncili sahnenin temel kaynağıdır². Yazılı kaynaklardan başka Antik Dönem eserleri de ikonografi için görsel kaynak oluşturur. Antik Dönem etkilerini yansıtan en çarpıcı örneklerden biri İsa'nın Doğumu sahnesidir. Doğum sahnesi, Hıristiyan yazılı kaynaklardan alınan birkaç değişiklik dışında neredeyse tamamen Antik Dönem eserlerindeki doğum sahnelerinin şemasını tekrar eder. Hatta İsa'nın İlk Banyosu episodunu hiçbir kaynaktan belirtilmeyip doğrudan Antik eserlerden devşirilmiştir. İsa'nın

¹ İsa'nın Doğumu sahnesinin kaynakları için bkz. Bölüm V.1.2 .

² İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin kaynakları için bkz. Bölüm V.2.1.

Doğumu'nda sahnenin nasıl kurgulanacağını henüz çözümlenemediği Erken Hıristiyanlık Dönemi'nde metinler, sahne ve episodun hikayesini sağlarken, Antik Dönem sanat eserleri de kompozisyon, figürler, objeler için model oluşturur ve yazılı kaynaklar kadar etkilidirler. İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi, Doğum sahnesiyle karşılaştırılınca Hıristiyanlık imgelemine daha özgün bir yaratısı olmakla birlikte çarmıhın altında yer alan kafatası, Meryem'in ve İncilci Yahya'nın hareketleri gibi bazı ikonografik öğeler, yine Hıristiyanlık öncesi eserlerden aktarılmıştır (Kartsonis 1986: 35, 68; Martin 1955)¹.

İsa'nın Doğumu sahnesi Antik Dönem eserlerinde varolan bir şemaya uyarlandığı için ikonografik gelişimi hızlı olmuştur. 6. yüzyılda gelişen Doğum sahnesi, teolojik açıdan çok tartışmalı bir konu olmadığından sahnenin kompozisyonu ve ikonografisi sonradan önemli değişimler göstermemiştir. Çarmıh sahnesi, Doğum sahnesi gibi hazır bir şema üzerine oturtulmadığı için sahnenin ikonografik gelişimi zaman almıştır. İkonografinin daha geç gelişmesinin asıl nedeni Hıristiyanlık'ın en çok tartışılabilen konularından biri olan Çarmıh'ın çok katmanlı anlamlar barındıran teolojik altyapısıdır. İsa'nın çarmıha gerilişinin teolojik anlamının oturtulabilmesi 7.yüzyıl sonlarına kadar uzamıştır. Bu yüzyıldan sonra da sahnenin temel şeması değişmese de yeni ikonografik ayrıntılarla dönüşümünü sürdürmüştür. Sonuç olarak, Doğum sahnesinin ikonografisiyle karşılaştırıldığında, Çarmıh sahnesi çok daha karmaşık bir gelişim çizgisi izler.

Kaynaklarda gerek İsa'nın Doğumu gerekse İsa'nın Çarmıha Gerilişi'ni anlatan baplar arasında farklar bulunsa da hepsinde doğum ve çarmıh olaylarının yanı sıra vurgulanan ortak noktalar vardır. Bunların başında, Doğum ve Çarmıh, İsa'nın Enkarnasyonu'nu anlatan olaylar oldukları için İsa'nın insan ve tanrısal doğasının belirtilerinin dengeli biçimde bir arada verilmesi gelir. Anlatımlarda, İsa'nın bir yandan sıradan bir insan olduğu, diğer yandan bu iki olayın olağanüstü koşullarda gerçekleştiği vurgulanır. Metinlerde tarihi bir gerçeklik olarak sunulan Doğum ve Çarmıh olaylarının yanı sıra şehadet etmek, nedamet getirmek ve Tevrat'ta öngörülenlerin yerine gelmesi üzerinde durulur. Doğum ve Çarmıh sahneleri doğrudan Kurtuluş'u müjdeleyen sahneler oldukları için, kutsal figürlerin yanında, İsa'nın doğumundaki ebe figürleri; çarmıha

¹ İsa'nın Doğumu sahnesinde görsel kaynak olarak Antik Dönem eserleri için bkz. Bölüm V.1.2; Bölüm V.1.3.

gerilişinde, hırsızlar, askerler gibi, her zaman sıradan insanlar da eklenir. Çünkü İsa, doğru yolu bulan, İsa'ya şehadet eden, nedamet getirenleri, Mahşer Günü'nde yanına alacaktır, İsa'ya inanmayan, şüphe edenler ise cehenneme gidecektir¹.

Bizans Sanatı'nda Orta Bizans Dönemi'ne kadar kanonik ve apokrif İnciller temel kaynaktır ve bu döneme kadar sahnelerin ikonografisi de olgunlaşmıştır. İkonografinin olgunlaşması, İkonoklast Dönem'den (726-843) sonra, nispeten genel kabul gören teolojik tartışmalarla doğrudan ilişkilidir (Smith 1918; Martin 1955; Kalokyris 1969; Lafontaine-Dosogne 1975a). Bu dönemden itibaren kilise yazını, *hymnoslar*, *homilyeler*, *liturjik dramalar* ikonografik açıdan sanat eserleri üzerinde etkili olurlar². Dini yazının ikonografiye etkisi kompozisyonun bütününde değil, daha çok, ayrıntılarda görülür. Bizans Sanatı'nda 11. yüzyılda, İsa'nın Doğumu sahnesinde Meryem Ana'nın uzanması veya oturması; Bebek İsa'ya yönelmesi, elini uzatması dini yazının etkisiyle değişen ikonografik öğelerdir. Bizans'ın her döneminde İsa'nın Çarmıha Gerilişi üzerine teolojik tartışmalar daha fazla olduğu için Orta Bizans Dönemi'nde de dini yazının etkisiyle Çarmıh sahnesinde ikonografik ayrıntılar Doğum'a göre daha fazla değişir. Doğum sahnesinde ayrıntılarda gözlemlenen değişimden farklı olarak, Çarmıh'ta sahnenin simetri ve hiyerarşiye dayalı temel kompozisyonu bozulmadan, yeni figürler eklenir veya bazı figürler ön plana çıkar. Çarmıh'ta, Kenturion, Nikodemus, Arimatealı Yusuf ve diğer figürler nedamet getirenlerin de İsa'yla birlikte cennete gideceğinin vurgulanması için sahnede yer almaya başlarlar. Çarmıh'ta önemi artan figürlerden başka sahnedeki figürlerin bedenleri, duruşlarıyla ilgili pekçok yeni ikonografik ayrıntı resme girer. İsa'nın çarmıha gerilişken *perizonion* giymesi ya da bedeninin yarı çıplak olması; bedeninin kendini bırakması, başını sola eğmesi, gözlerinin kapanması; İsa öldükten hemen sonra böğründen kan ve su akması İsa figürünün bedeniyle ilgili ayrıntılı ama önemli değişimlerdir. Çarmıh sahnesinde, diğer figürlerin bedenleri ve hareketleriyle ilgili ikonografik ayrıntılar da değişir. Başta Meryem Ana ve olaya şahit olan diğer figürlerin bedenleri ve bakışlarıyla İsa'ya yönelerek, bir elleriyle onu işaret etmeleri; Meryem Ana'nın yüzünde acısını değil ama vakur biçimde kederini yansıtan

¹ İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi'nde vurgulanan anlamlar için bkz. Bölüm V.1.2.; V.2.2.

² İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerine liturjik metinlerin etkisi için bkz. Bölüm III.1.2.; Bölüm IV.; Bölüm V.I.3.; Bölüm V.2.3.

bir ifade alması dini yazında vurgulanan ayrıntılardır ve İkonoklast Dönemi takip eden yıllarda resim diline aktarılmıştır¹. İkonoklast Dönem sahnenin ikonografik gelişimi bakımından bir dönüm noktasıdır. Ancak bu dönemden sonra ikonografik öğeler kompozisyonda bir bütünlük oluşturacak biçimde bir araya gelmeye başlar. İkonografinin olgunlaşması, İkonoklast Dönem'den sonra, nispeten genel kabul gören teolojik tartışmalarla doğrudan ilişkilidir (Lafontaine-Dosogne 1975a; Martin 1955; Kalokyris 1969; Smith 1918).

Yukarıda bahsedilen yeni ikonografik öğeler 11. yüzyıla gelindiğinde, Bizans Sanatı'nda çoktan yerini almıştır. Kapadokya duvar resimlerinin de 11. yüzyılda Bizans Sanatı'nda görülen ikonografik yenilikleri yakından takip ettiği söylenebilir. Bu yüzyılda Kapadokya resimlerinin Bizans Sanatı'nın ikonografisiyle uyumlu biçimde değiştiğini Kapadokya'nın tarih veren kitabeli kiliselerinden Doğum ve Çarmıh sahnesi örnekleri, tarih tartışmasına yer bırakmadan gösterir. 11. yüzyılda resim programında İsa'nın Doğumu sahnesi bulunan iki kitabeli kilise vardır: Soğanlı Azize Barbara (1006/1021, Res. 8) ve diğeri tez kapsamında ele alınan Soğanlı Karabaş Kilisesi (1060/1061, Katalaog no.9). Her iki sahnede de 11. yüzyıl Bizans örneklerinde olduğu gibi episodlar hikaye edici biçimde bütünlük sağlar. Azize Barbara'da sahnede Kahin Krallar episodunu bulunmamaktadır, ancak Kralların bulunmaması sahnenin erken veya geç olduğuyla ilgili kesin bir veri sağlamaz. Çünkü Kahin Kralların Tapınması episodunun, Doğum sahnesinin kompozisyonuna eklenmesi, 10. yüzyıldan itibaren görülen yaygın bir uygulamadır. Bununla birlikte, Kahin Kralların Tapınması episodunu zaman zaman Doğum'dan bağımsız bir sahne olarak tasvir edilmeye devam etmiştir. Doğum'la paralel olarak gelişen Kahin Kralların Tapınması resimde vurgulanmak istenen mesaj, resim alanının müsait olmasına göre sahneye eklenebilir veya sahnede yer almayabilir (Lafontaine-Dosogne 1975: 216-217; Spitzing 1987: 42). Azize Barbara'dan farklı biçimde aynı yüzyılın diğeri kitabeli kilisesi Karabaş'ta Kralların, Doğum sahnesinin bir parçası olması da episodun sahnede yer almasının dönem belirlemede ipucu olmadığını gösterir. Kompozisyonun bütününden ayrıntılara geçerse, Orta Bizans Dönemi'nde, gelişmiş haliyle, Doğum sahnesinin odak noktası olan Meryem Ana ile Bebek İsa'nın ilişkisinde görülen yakınlaşma bu iki kilisede Bizans

¹ Bizans Sanatı'nda ikonografik öğe olarak beden dili ve hareketler için bkz. Bölüm IV.

Sanatı örnekleriyle uyumludur. Azize Barbara'da (Res. 8) Meryem Ana uzanmak ile oturmak arasında bir duruş içinde, İlk Banyo'daki Bebek İsa'ya doğru yönelir ve bir elini ona uzatırken resmedilir. 11. yüzyılın başında bölgede oluşan bu değişim, Bizans dünyasında çağdaşı olan diğer eserlerle aynı süreçte gerçekleşir. Yine Bizans'ta 11. yüzyıl minyatürlerinde ve duvar resimlerinde ortaya çıkan diğer gelişme, Meryem Ana'nın, yemlikte yatan Bebek İsa'nın başına dokunması, Soğanlı Karabaş Doğum sahnesinde (Katalog no.9) 11. yüzyıl ikonografik yeniliklerinin çok yakından takip ettiğini gösteren önemli bir ayrıntıdır.

11. yüzyılda Kapadokya Bölgesi'nde resim programında İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin yer aldığı kitabeli tek kilise Soğanlı Karabaş'tır (Katalog no.9) . Karabaş Kilise Doğum sahnesinde olduğu gibi Çarmıh sahnesinde de Bizans Sanatı'nda görülen ikonografik yenilikleri yakından takip eder. Sahnenin kompozisyon düzenlemesi, 11. yüzyıl Bizans örneklerinde olduğu gibi hikaye edici biçimde bütünlük sağlar. Figürlerin yer, duruş ve hareketleri, 11. yüzyılın Bizans Sanatı örnekleriyle paraleldir: İsa'nın dik ama yine de kendini bırakmış vücudu, kollarının dirseklerden aşağı meyletmesi, hafifçe sola eğilen başı, kapalı gözleri, *perizonionu*, böğründen kan akması, haçın bir parçası biçimindeki *suppedaneum* üzerinde durması; haçın Golgota tepesini temsil eden küçük tepeye dikilmesi ve tepenin üzerindeki kafatası; Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın bir yandan vakur biçimde üzüntülerini ifade ederken, bir yandan İsa'nın çilesine, ölümüne ve ölüm anında gerçekleşen kozmik olaylara şahit olmalarını ifade etmek için İsa'yı işaret etmeleri ortak özelliklerdir.

11. yüzyılda, Kapadokya'da İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan üç ana figürden başka, ön plana çıkan figürler, Asker Longinos ve Esopos ile Kenturion'dur. Bizans Sanatı'nda Orta Bizans Dönemi'nin ikonografik çeşitliliğinde hem Khios Nea Moni Manastırı (1042-1056), Sina Dağı Katharina Manastırı, ikonostasisindeki (11. yüzyıl) gibi iki askerin olmadığı hem de 1066 tarihli Theodoros Psalteri (Londra, British Museum, Add. MS 19352) fol. 87v'deki iki askerin de olduğu örnekler vardır. Ancak Kapadokya için Arkaik Grup Kiliseleri dineminden itibaren Asker Longinos ve Esopos'un sahnenin vazgeçilmez figürleri olduğu anlaşılır. Bu iki figürün bölgede tercih edilmesi, Çarmıh'ta, İyi ve Kötü Hırsızlar, Kenturion ve diğer figürler gibi nedamet getirenlerin de İsa'yla birlikte cennete gideceğini vurgulamasının yanı sıra Longinos'un Kapadokya Kaisereia'sıyla ilişkilendirilmesiyle

ilgilidir (Voragine 1995: 184). Bölgede Çarmıh sahnesinin en erken tarihli örneği Üzümlü Kilise ile üç figürlü kompozisyonun görüldüğü tek kilise olan Kılıçlar Kuşluk Kilisesi (Katalog no.7) dışında, bütün kiliselerde bu iki asker de resmedilir.

Kenturion da İsa'nın çilesine ve ölümüne şehadet edenlerden biridir ve Bizans Sanatı'nda Orta Bizans Dönemi'nde sahnenin önemli bir figürü haline gelir. 11. yüzyılda Kenturion'un ön plana çıkma nedeni, sahnede şehadet etme ve nedamet getirme vurgusunun artmasıyla ilgilidir. Ancak İnciller dışında, 11. yüzyılda dini yazında hangi kaynağın Kenturion'un önem kazanmasında esin kaynağı olduğu belirlenememiştir. 11. yüzyılda Bizans Sanatı'yla uyumlu biçimde Kapadokya Çarmıh sahnelerinde de Kenturion figürü önem kazanır. Figür tez kapsamında ele alınan on iki kilisenin yarısında resmedilmiştir. Bu da figürün, henüz Longinos ve Esopos kadar yerleşik bir ikonografi oluşturmadığına, ancak bölgede 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyılda sahneye girdiğine işaret eder.

Kapadokya duvar resimlerinde 7. veya 9. yüzyıllardan itibaren tasvir edilmeye başlanan İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahneleri, etkilendikleri kaynaklar ve kaynağa yakınlık bakımından Bizans Sanatı'nın genelinde görülen eğilimleri yansıtırlar. 11. yüzyıl Kapadokya'daki Doğum sahnesi örnekleri ikonografik öğeler bakımından Bizans Sanatı geleneğiyle uyumludur. Çarmıh sahnesinde ise yerel özellikler daha belirgindir. Kapadokya'daki Çarmıh sahnelerinde, Bizans Sanatı'nda işlenen Dikenli Taç, Cürüm Yaftası, Zar Atan Askerler, Kıyam Eden Cesetler gibi ikonografik öğeler görülmemektedir. Bu öğelerin Kapadokya örneklerinde neden resmedilmedikleriyle ilgili bir bilgi edinilememiştir. Kapadokya Çarmıh sahnelerinin diğer ayırt edici özelliği ise İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'dan oluşan çekirdek grubun yanı sıra Asker Longinos ve Esopos'un her zaman sahneye dahil edilmesidir.

VII.3. ÜSLUP DEĞERLENDİRMESİ

Tez kapsamında ele alınan on iki kilise gerek Bizans ve Kapadokya örnekleriyle üslup özellikleri açısından karşılaştırıldığında gerekse Bizans duvar resmi teknikleriyle ilgili gelişimlerine bakıldığında üç gruba ayrılabilir.

İlk grup Kapadokya Bölgesi'nde yerel atölyelerin çalışmış olduğu Ihlara Kokar (Katalog no.10), Bahattin Samanlığı (Katalog no.11) ve Pürenli Seki (Katalog no.12) Kiliseleri'ndeki sahnelerde sıva üstü eskiz çizim izlerine rastlanmaz, kompozisyonda ana figür tam merkezde yer almaz ve boyutları diğer figürlerden farklı değildir, dolayısıyla kompozisyonda katı bir simetri ve hiyerarşi yoktur. Ayrıca, resimlerde, belki de pek de işinin ehli olmayan ustalar serbest elle çizim yaptığı, cetvel veya pergel kullanılmadığı için figürler ve nesnelere birbirleriyle orantılı değildir.

Ihlara Kokar (Katalog no. 10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri'nde nesnelere ve yüzler teknik açıdan, "basit yöntem"le yapılmışlardır. Bu kiliselerde nesnelere renklendirilmesi düz bir zemin rengi üzerine koyu bir renkle katlar ve konturlar; yüz renklendirmesinde ise düz bir zemin üzerine hatlar belirtilir, herhangi bir renk geçişi veya ışık-gölge lekesi görülmez.

Bu kiliselerin resimleri üslup bakımından 'arkaik', son derece şematiktir. Ihlara kiliselerinin resimlerinde fiziksel olarak basitleştirilmiş, geometrize edilmiş, iki boyutlu figürler, yine iki boyutlu resim düzleminde yer alır. Figürlerin kişisel ifadeleri ayırt edilemez. Hepsinin iri gözleri, uzun burunları, dar alınları vardır, yalnız saç, sakal, giysiler ve figür büyüklüğü değişir. Bedenler organik olarak ilişkisiz/kopuktur. Resimde ışık-gölge, mekan, tonlama gibi kaygılar hissedilmez. Kompozisyonlarda mimari ve manzara elemanları son derece sınırlı, ikonografinin ihtiyacını temel düzeyde karşılayacak kadar kullanılmıştır. Resimlerin renk yelpazesi oldukça kısıtlıdır ama canlı ve zıt renklerden oluşur. Ihlara Kiliseleri'ni yalnız üslup ile tarihlendirmek yanıltıcı olur ancak ikonografi ve tarihi verilerle birlikte değerlendirmek gerekir.

Tez kapsamındaki Avcılar Sarnıç (Katalog no.1), Göreme Saklı (Katalog no.2), Göreme Kılıçlar Kuşluk (Katalog no.7) ve Tağar Aziz Theodoros (Katalog no.8) Kiliseleri'nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtırlar. Kompozisyona simetrik düzen hakimdir; cetvel ve pergel kullanımıyla sağlanan çizgiler belirgindir, ancak figür boyutları birbirinden çok farklı değildir, dolayısıyla hiyerarşik vurgu azalmıştır.

Bu gruptaki kiliselerde nesnelerin renklendirilmesi için uygulanan yöntem, basit ile gelişmiş arasında bir geçiş aşamasıdır. Öncelikle nesnenin zemini düz bir renge boyanır sonra biçim oluşturmak için koyu ve açık tonlar kullanılır, son aşamada düz siyah ve düz beyaz eklenir. Bu yöntemin, basit yöntemden farkı, renklerin açık ve koyu tonlarının eklenmesidir. Yüzlerin renklendirilmesinde de uygulanan yöntem basit ile gelişmiş arasında bir geçiş aşamasıdır. Ten rengine yakın bir zemin rengi boyadıktan sonra yüz hatlarını belli etmek için kahverengi konturlar çizilir, bazen de yanak ve dudaklar için kırmızı benekler eklenir. Bazen bazı hatların daha belirgin olması için siyah ve yüzün ışıklı bölümleri için beyaz kullanılır.

Gelişmiş eyalet üslubundaki kiliselerde Çarmıh sahnelerinde *perizonion* şeffaf etkisinde yapabilmeleri, pigmentin inceltilebilmesi bakımından teknik bir aşamadır ve ince fırça işçiliği gerektirdiği için özenli bir usta işçiliğine işaret eder.

Tez kapsamındaki Maçan Sarnıç (Katalog no.1), Göreme Saklı (Katalog no. 2) ve Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8) Kiliseleri'nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtır. Bu kiliselerin resimlerinde başarılı modle edilmiş yüzler, zarif silüetlerle 10. yüzyıl ikinci yarısında Bizans Sanatı'nda görülen Makedonya Rönesansı'nın izleri takip edilebilir (Thierry 2002: 179, 181, 183). Bu kiliselerin resimlerinde özenli bir çalışma olduğu hissedilir, ancak fırça hakimiyeti ve figür hacmi, anatomik yapı, mekan duygusunun verilmesi ayrıca renk yelpazesi sınırlıdır. Kapadokya'nın tarih veren kiliselerinden Soğanlı Aziz Barbara Kilisesi'nin (1006/1021) üslubuna yakındırlar.

Son grup başkent etkisindeki Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Soğanlı Karabaş Kilisesi'dir (Katalog no.9). Başkent etkili olduklarını gösteren ortak teknik özellikleri vardır. Sahneler, ana figüre göre muntazam bir biçimde kurgulanmıştır, hızlı veya özensiz bir çalışmanın belirtisi olan üst üste binen figürler, nesnelere; sahnenin bordürü dışına taşmalar yoktur. Başkent etkili resimlerde sahnenin merkezi cetvelle ölçülüp ana figürün kompozisyonun merkezine yerleştirilmesiyle katı simetrik bir düzen vurgulanır; haçlarda cetvel ve halelerde pergel kullanımıyla sağlanan çizgiler belirgindir ve ana figürün diğer tüm figürlerden belirgin bir biçimde büyük çizilmesiyle boyutlarla vurgulanan hiyerarşiye önem verilmiş, figürün sahneye hakimiyeti sağlanmıştır.

Bu kiliselerde nesnelerin renklendirilmesinde de birbirlerine benzer şekilde “gelişmiş yöntem” uygulanmıştır. Nesnelerin renklendirilmesinde gelişmiş yöntemde, yine önce düz bir renkle zemin boyanır, sonra açık ve koyu tonlarla form oluşturulur, siyah ve beyazla ışık-gölge etkisi oluşturulur. Gelişmiş yöntemin temel farkı tonların çeşitliliği ve ışık için kullanılan beyazın şeffaflaşmaya başlamasıdır. Özellikle, Çarmıh sahnesinde İsa'nın *perizonionu* neredeyse tamamen şeffaftır. Bizans resminde şeffaf etkisi yaratmak önemli bir aşamadır, pigmentin inceltilebildiğini gösterdiği gibi ince taramayla yapıldığı için çok özenli bir işçilik gerektirir.

Söz konusu kiliselerde yüzlerin renklendirilmesinde de “gelişmiş yöntem” uygulanmıştır. Nesnelerin renklendirilmesinde gelişmiş yöntemde kırmızı veya yeşille yapılan önçizimin ardından, zeminin yeşile boyanır. Yüz hatları yeşil zemin üzerinde çizildikten sonra, göz çukurları, burnun bir yanı ve yanakların arka kısımları hariç, yüzün geri kalanı ten rengine boyanır. Ten rengini oluşturmak için çok ustaca bir renk geçişi sağlandığından, kaç farklı ton kullanıldığını saptamak güçtür. Dudaklar ve yanaklar ateş kırmızısıyla belirginleşir. Son olarak, yüzün bazı hatlarının daha belirgin olması için siyah ve yüzün ışıklı bölümleri için beyaz eklemeler yapılır. Gelişmiş yöntemle yapılan yüz ve ten boyama, Bizanslı ustaların çalışırken en özen gösterdikleri ve üzerinde en çok zaman harcadıkları kısımlardır (Winfield 1968:128).

Göreme Yeni Tokalı (Katalog no.3), Sütunlu Kiliseler (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Soğanlı Karabaş (Katalog no.9) Kiliseleri Başkent etkili gelişmiş yöntemlerle resmedilmiş olmakla birlikte kendi aralarında da farklılıklar bulunur. Kapadokya'da yalnız Göreme Yeni Tokalı Kilise'de bağlayıcı madde olarak kazein tespit edilmiştir. Yeni Tokalı'da geleneksel Bizans resmetme yöntemine uygun biçimde yaş sıva ile boyamaya başlanmış, bazı yerlerde kuru sıva üzerine kazein veya kireç bağlayıcı ekleyerek boyama tamamlanmıştır. Kireçten farklı olan kazein bağlayıcı ise resimde farklı renklerin kullanımına imkan sağlamıştır. Kazein kullanılması Kapadokya'da yalnız Yeni Tokalı Kilisesi'nin resimlerinde görülen lapuz lazuli, altın ve gümüş gibi pigmentlerin kullanımına imkan tanımış, ayrıca resimlerde, renklerle çok değişik tonlar ve renk efektleri elde etmişlerdir. (Winfield 1968: 134; Schwartzbaum 1986: 57).

Söz konusu kiliselerin resimlerinin benzerlikleri veya farkları sadece malzeme-tekniğe ilgili değildir. Kiliselerin resimleri arasında zaman farkı olduğuna işaret eden üslupsal

özellikler de vardır. Bu kiliselerin üslup özelliklerinin Bizans'ın diğer başkent etkili veya doğrudan başkent ustaları tarafından yapılmış resimleriyle karşılaştırmak tarihlendirmede yardımcı olur.

Sütunlu Kiliseler ve Yeni Tokalı Kilisesi, başkent atölyelerinden ustaların çalıştığı Selanik Panaghia ton Khalkeon (1028), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Kiev Aya Sofya (1042-45) kiliseleriyle benzer. Phokis Hosios Loukas'ın başını çektiği bu gruptaki anıtsal resimler sofistike bir üslup yansıtırlar. Bu üslubun belirleyici özelliği hem figürlerin hem kompozisyonun dengeli ve durağan olmasıdır. Sahne, simetrik düzene dayalı sade bir kompozisyonla kurgulanır. Sahnede bulunan manzara yalnız dekoratif değildir, figürlerin kompozisyona dahil olmasına yardımcı olur. Figürde yüz modelasyonu ve kumaşlarda draperilerinde çizgisellik resimsel elemanların dengeli kullanımı karakteristiktir. Draperilerin ışık-gölgeleri çizgi değil, kıvrımlı şeritlerle verilir. Yani, çizgi ile gölgeleme arasında şeritsel bir üsluptur. Resimsel modelasyondan uzaklaştığı için resim daha soyut ve klasik resim anlayışından uzaktır. Ayrıca, Yeni Tokalı'da olduğu gibi *khrysografi* kullanımı soyut etkiyi; vücudun ince, zarif orantıları, bedeninin tam cepheden verilmesi hiyerarşik vurguyu artırır. Resimsel ışık-gölge etkisinden çok ifadeci ve sağlam bir çizim resme hakimdir. Sütunlu Kiliseler ve Göreme Yeni Tokalı resimlerinin üslubu, 1030-1040 civarına tarihlendirilen anıtsal Bizans resimlerine benzer.

Karabaş Kilise (Katalog no.9) başkentli ustaların yaptıkları eserlerle üslup benzerliğini en fazla sergileyen kilisedir ¹. Karabaş Kilise ile yaklaşık aynı yıllarda üretilen, Ohri Aya Sofyası duvar resimleri (1037-156), Khios Nea Moni mozaikleri (1050'ler), Baltimore Ocak Ayı Menologionu (Baltimore Walters Art Gallery, cod. W521, 1034-1041) ve Theodoros Psalteri minyatürleriyle (Londra British Museum, cod.add.19352, 1066 yılı) büyük benzerlik gösterir. Ancak benzerliğin yanı sıra minyatür ustasının adıyla bilinen "Theodoros Psalteri"nin ustası, Keşiş Theodoros'un Kapadokya Kaisereia'sından Konstantinopolis'e, saray atölyesine gittiği bilinmektedir (Anderson

¹ Karabaş Kilisesi'nin, kuzey nef resim tabakasında dört farklı dönem görülür. İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerişi sahnelerinin bulunduğu tabaka, 1050'ler, II. evredir (Sıddıki 2004: 34, 45, 107)

1997: 82-88) ve yazma Kaisereia'lı imparatorlardan X.Konstantinos Dukas (1059-1067) döneminde hazırlanmıştır. Bu nedenle, Theodoros Psalteri ile Karabaş Kilisesi resimlerinin üslup benzerliği, başkent ile Kapadokya arasında atölye ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Gerek Karabaş gerekse Sütunlu ve Yeni Tokalı Kiliseleri'nde başkent üslup etkisi yoğun olsa da Karabaş resimleri hareketli fırça kullanımı, ışık-gölge etkisinin yoğunluğu ve figürlerde gerçekçilik, ifadecilik gibi özelliklerle 11. yüzyıl ortalarının Bizans Sanatı'nın yenilikçi yaklaşımını sergiler. Sütunlu ve Yeni Tokalı Kiliseler ise Bizans Sanatı'nda 10. yüzyıl sonunun, daha donuk, dengeli ve ölçülü olan akademik üsluba yakındırlar (Thierry 2002: 181, 190).

Son olarak Kapadokya'da aynı yüzyıl eserleriyle karşılaştırsak tez kapsamındaki Göreme Yeni Tokalı Kilise (Katalog no.3), Soğanlı Aziz Barbara (1006/1021), Belirsırma Direkli (976/1025) kiliselerle birlikte figür üslubu bakımından daha çok 10. yüzyıl sonlarına tarihlenen Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (963/69) resimlerine yakındırlar. Makedonyalılar Sanatı'nda bedeni zorlayan duruşlar, bedenin zarif ama gerçekdışı uzunluğu, figürlerde yüksek bel çizgisi, uzun bacaklar, uzun boyun, yuvarlak omuz ve küçük başla sağlanan soylu, kırılğan görünümlü figürler bu kiliselerin resimlerinde karakteristiktir (Restle 1967: 30, 43). Yeni Tokalı Kilisesi duvar resimleri üslup açısından Çavuşin Nikephoros Phokas ile Soğanlı Aziz Barbara ve Direkli arasında bir zaman diliminde, 970 ile 1020 arasında resmedilmiş olmalıdır.

VII.4. GENEL DEĞERLENDİRME

Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla atfedilen, resim programlarında hem İsa'nın Doğumu hem de İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin yer aldığı on iki kilise bu çalışmada ele alınmıştır. Çalışmada tarih, ikonografi ve üslupla ilgili değerlendirmeler, on iki kilisenin kendi içlerinde bir bütünlük oluşturmadığını gerek ikonografi gerekse üslup yönlerinden aralarında farklar olduğunu ve farklı zamanlarda üretildiklerini gösterir. Kiliselerden bazıları kendi içinde gruplar oluşturabilir.

Gruplardan ilki, incelen kiliseler arasında en erken tarihli olduğunu düşündüğümüz Ihlara Vadisi'ndeki Kokar (Katalog no.10), Bahattin Samanlığı (Katalog no.11) ve Pürenli Seki (Katalog no.12) Kiliseleri'dir. Tez kapsamındaki Ihlara kiliselerinin tarihlendirilmesi için en önemli etken tarihi veriler, daha sonra ikonografik özelliklerdir. Ihlara grubunun üslubu ve tekniği bölgede yaygın olan arkaik özellikler yansıtır, tarihlendirme için başat bir veri sağlamaz.

Ermeniler ilk olarak 10. yüzyılın ikinci yarısında, daha sonra 1021 ve 1044 yıllarında Kapadokya'nın çeşitli bölgelerinde zorunlu olarak iskan ettirilirdir. Ermenilerin Kaisereia'da (Kayseri), Gabadonia (Develi) ve Dzamıntav (Tomarza/Zamantı), Kyzistra (Erdemli) gibi birkaç merkez dışında tam olarak nerelere yerleştikleri bilinmese de Ihlara Vadisi'nin Ermenilerin yerleştikleri bölgelerden biri olduğu düşünülmektedir¹. Ihlara ile Ermenilerin bağlantısını kuran en önemli veri olan Kokar Kilise'deki yazıtta: "Büyük Ermenistan'da Gabadonialı Thadeos" yazar (Thierry 1963: 129; Thierry 1970b: 343). İkonografik olarak da Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi'nin (Katalog no. 11) Çarmıh sahnesinde, Kilise'nin kişileştirimi Ekklesia'nın tasviri yer alır. Ermeni Sanatı ikonografisinde yer alan Ekklesia figürüyle, Ihlara kiliseleriyle Ermeniler arasında kurulan ilişkiyi destekleyen önemli bir veri ortaya çıkmış olur. Ekklesia figürü dışında, Ihlara Vadisi'ndeki Kokar (Katalog no. 10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri'nde İsa'nın Doğumu ve özellikle İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin ikonografileri, Arkaik Grup Kiliseleri'nin ikonografisiyle uyumludur. Söz konusu kiliselerin resimlerinin, Arkaik Grup Kiliseleri'nin resimleriyle ikonografik benzerlikleri; Kokar Kilise'deki yazıt ve tarihi verilere göre, Ermeniler tarafından 10. yüzyılın ikinci yarısında yapıldıklarını düşünmekteyiz,

¹ Kapadokya Bölgesi'nde Ermeniler için bkz. Bölüm III.2.1

Teknik kalitesi yüksek, başkentli atölyelerin çalıştığı Yeni Tokalı, Karabaş ve Sütunlu Kiliseler'in resimlerinin, 11. yüzyılın son çeyreğinde yoğunlaşan savaş ve kaç-göç ortamında üretilmesi mümkün görülmemektedir. Savaş ortamında, sanat hamilerinin teknik kalitesi yüksek duvar resimlerinin yapım masraflarını karşılamak, başkentten usta getirmek; kazein, lapis lazuli, altın veya gümüş malzeme sağlamak gibi pahalı işler için maddi imkanları kısıtlıdır. Göreme Yeni Tokalı'nın (Katalog no.3), Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi'yle birlikte Phokas ailesinin arazisinde olduğu bilinmektedir (Rodley 1983: 301-339; Thierry 1989: 218-233). Maleinos'larla birlikte Phokas'lar, 10 ve 11. yüzyıllarda, Kapadokya'nın en güçlü aileleridir. Hatta, II. Basileios geniş arazi sahipliğini önlemek için çıkarttığı ünlü *novella*'sında özellikle iki ailenin isimlerini belirtmiştir. Yeni Tokalı gibi pahalı ve önemli bir proje ancak böyle bir ailenin hamiliğinde ve 10. yüzyıl sonu veya 11.yüzyıl gibi ailenin en güçlü olduğu bir dönemde gerçekleştirilebilir. Yeni Tokalı resimleri, bağlayıcı malzeme olarak kazein, pigment olarak lapis lazuli, altın ve gümüş kullanılan Kapadokya'daki tek, Bizans Sanatı'nda da az sayıda örnek arasındadır.

Yeni Tokalı Kilisesi'nin (Katalog no. 3) sahnelerinin ikonografik öğelerinin benzerlerini hem Bizans Sanatı hem de Kapadokya resimlerinde 11. yüzyıldan öğeler bulunmakla birlikte daha çok 9. ve 10. yüzyıl öğeleri belirgindir. Yeni Tokalı Kilisesi'nde, örneğin, Çarmıh sahnesinde kan, su ve Kenturion figürü bölgede 10. yüzyılın sonlarından önce ikonografik repertuara girmemiştir. İkonografik veriler Yeni Tokalı için daraltılmış bir tarih sunmak yerine terminus ante quem sağlar. Yeni Tokalı Kilise'de özellikle, Çarmıh sahnesi, Bizans Sanatı ve Kapadokya örnekleri arasında, kilise içindeki yeri, ikonografisinin zenginliği ve farklı eser türlerinden çeşitli ikonografik öğeleri bir araya getirmesiyle ünik bir sahnedir. Bölgede benzeri olmadığı gibi Bizans Sanatı'nda da, özellikle anıtsal resimde, ikonografik açıdan yakın bir örneği bulunmamaktadır.

Yeni Tokalı Kilisesi'nin tarihlendirmesinde üslup özelliklerinin karşılaştırması daha fazla ipucu sağlar. Yeni Tokalı Kilisesi'nin resimleri, Soğanlı Aziz Barbara (1006/1021), Belisırma Direkli (976/1025) kiliselerle birlikte, figür üslubu bakımından daha çok 10. yüzyıl sonlarına tarihlenen Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (963/69) resimlerine yakındırlar. Makedonyalılar Sanatı'nda bedeni zorlayan duruşlar, bedenin zarif ama gerçekdışı uzunluğu, figürlerde yüksek bel çizgisi, uzun bacaklar, uzun boyun, yuvarlak omuz ve küçük başla sağlanan soylu, kırılğan görünümlü figürler bu kiliselerin

resimlerinde karakteristiktir (Restle 1967: 30, 43). Üslup açısından Çavuşin Nikephoros Phokas ile Soğanlı Aziz Barbara ve Belısırma Direkli arasında, 970 ile 1020 arasında bir zaman dilimine tarihlendirilebilirler. Yeni Tokalı Kilisesi duvar resimleri Phokas ailesi tarafından, Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi'nden (963-969) bir süre sonra, ailenin kişisel isteklerine göre, bir prestij eseri olarak yaptırılmış olmalıdır.

Göreme Elmalı (Katalog no. 4), Çarıklı (Katalog no. 5) ve Karanlık (Katalog no. 6) Kiliseleri'nden oluşan Sütunlu Kiliseler grubu üslupta başkent etkisinin yoğun olduğu diğer eserlerdir. Sütunlu Kiliseler'in duvar resimleri aynı atölyeye bağlı farklı ustalar tarafından art arda yapılmıştır. Sütunlu Kiliseler, Bizans Sanatı'nda 10. yüzyıl sonunun, daha donuk, dengeli ve ölçülü olan akademik üslubuna yakındırlar (Thierry 2002: 181, 190). Sütunlu Kiliseler ve Yeni Tokalı, üslup özellikleriyle, başkent atölyelerinden ustaların çalıştığı Selanik Panaghia ton Khalkeon (1028), Phokis Hosios Loukas (1040'lar), Kiev Aya Sofyası (1042-45) kiliseleriyle benzer. Phokis Hosios Loukas'ın başını çektiği bu gruptaki anıtsal resimler sofistike bir üslup yansıtırlar. Bu üslubun belirleyici özelliği hem figürlerin hem kompozisyonun dengeli ve durağan olmasıdır. Sahne, simetrik düzene dayalı sade bir kompozisyonla kurgulanır. Sahnede bulunan manzara yalnız dekoratif değildir, figürlerin kompozisyona dahil olmasına yardımcı olur. Figürde yüz modelasyonu ve kumaşlarda draperilerinde çizgisellikle resimsel elemanların dengeli kullanımı karakteristiktir. Draperilerin ışık-gölgeleri çizgi değil, kıvrımlı şeritlerle verilir. Yani, çizgi ile gölgeleme arasında şeritsel bir üsluptur. Resimsel modelasyondan uzaklaşıldığı için resim daha soyut ve klasik resim anlayışından uzaktır. Ayrıca, Yeni Tokalı'da olduğu gibi *khyrsografi* kullanımı soyut etkiyi; vücudun ince, zarif orantıları, beden tam cepheden verilmesi hiyerarşik vurguyu artırır. Resimsel ışık-gölge etkisinden çok ifadeci ve sağlam bir çizim resme hakimdir. Göreme Sütunlu Kiliseler ve Yeni Tokalı resimlerinin üslubu, 1030-1040 civarına tarihlendirilen anıtsal Bizans resimlerine benzer.

Sütunlu Kiliseler, 11. yüzyılın son çeyreğinden önce, bölgenin, sanat üretimi bakımından verimli olduğu bir dönemde ve Kapadokyalı aristokrat aileler tarafından, Konstantinopolis'ten getirtilen ustalarca yapılmış olmalıdır.

Soğanlı Karabaş Kilisesi (1060/1061, Katalog no.9), 10. ve 11. yüzyıllarda Kapadokya'da, başkent etkili kiliselerin aristokrat ailelerin arazilerinde yer aldıklarını

ispatlaması bakımından önemlidir. Karabaş Kilise kitabesine ve bani tasvirlerine göre Skepidis ailesinin kurduğu manastır topluluğuna ait bir yapıdır¹. Kapadokya’da başkentli ustaların yaptıkları eserlerle üslup benzerliğini en fazla sergileyen kilisedir. Karabaş Kilise ile yaklaşık aynı yıllarda üretilen, Ohri Aya Sofyası duvar resimleri (1037-156), Khios Nea Moni mozaikleri (1050’ler), Baltimore Ocak Ayı Menologionu (Baltimore Walters Art Gallery, cod. W521, 1034-1041) ve Theodoros Psalteri minyatürleriyle (Londra British Museum, cod.add.19352, 1066 yılı) büyük benzerlik gösterir. Ancak benzerliğin yanı sıra minyatür ustasının adıyla bilinen “Theodoros Psalteri”nin ustası, Keşiş Theodoros’un Kapadokya Kaisereia’sından Konstantinopolis’e, saray atölyesine gittiği bilinmektedir (Anderson 1997: 82-88) ve yazma Kaisereia’lı imparatorlardan, Karabaş kilisenin kitabesinde de adı geçen X.Konstantinos Dukas (1059-1067) döneminde hazırlanmıştır. Bu nedenle, Theodoros Psalteri ile Karabaş Kilisesi resimlerinin üslup benzerliği, başkent ile Kapadokya arasında atölye ilişkisini göstermesi bakımından son derece önemlidir. Karabaş Kilise, yüzyılın ortalarında Khios Nea Moni resimlerine belirginleşen gerçekçi ve ifadeci resim üslubunun, daha canlı ve özgür bir eyalet yorumudur. Bizans Sanatı’yla karşılaştırıldığında, Karabaş resimleri 11. yüzyıl ortaları resminin gelişmiş bir örneğidir (Thierry 2002: 190; Mouriki 1980-81). Kapadokya Bölgesi’nde ise Karabaş Kilisesi resimlerine üslup bakımından en yakın örnekler manastır topluluğunun diğer yapıları olabilecek 11. yüzyıla tarihli Soğanlı Canavar ve Geyikli Kiliseler’dir.

Karabaş Kilisesi’nde Doğum ve Çarmıh sahnelerinin ikonografik öğeleri, resimlerin başkentlin ikonografisini yakından takip ettiğini gösterir. Orta Bizans Dönemi’nde, gelişmiş haliyle, Doğum sahnesinin odak noktası olan Meryem Ana ile Bebek İsa’nın ilişkisinde görülen yakınlaşma Karabaş Kilise’de Bizans Sanatı örnekleriyle uyumludur. Bizans’ta 11. yüzyıl, minyatürlerinde ve duvar resimlerinde ortaya çıkan son ikonografik yeniliklerden biri, Meryem Ana’nın otururken, yemlikte yatan Bebek

¹ Karabaş Kilisesi’nin, kuzey nef resim tabakasında dört farklı dönem görülür. İsa’nın Doğumu ve İsa’nın Çarmıha Gerişli sahnelerinin bulunduğu tabaka, 1050’ler, II. evre, kitabeli olan III. evreden kısa süre önce yapılmıştır (Sıddıki 2004: 34, 45, 107)

İsa'nın başına dokunması, Soğanlı Karabaş Doğum sahnesinde 11. yüzyıl ikonografik yeniliklerinin çok yakından takip ettiğini gösteren önemli bir ayrıntıdır.

VIII. SONUÇ

Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla tarihlenebileceği düşünülen ve resim programlarında hem İsa'nın Doğumu hem de İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinin yer aldığı, günümüze gelebilen on iki kilise bu çalışmada ele alınmıştır. Çalışmada, 11. yüzyılda, İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin üretildikleri sosyo-kültürel ortam ile duvar resimlerinin ikonografik, üslup ve teknik özellikleri incelenmiştir.

Bizans İmparatorluğu'nda Melitene'nin geri alınmasıyla, doğu sınırında güvenliğin yeniden garanti altına alındığı 934 yılı ile bölgenin Bizans kontrolünden çıktığı 1071'de Malazgirt Savaşı arasındaki yaklaşık yüz yıllık zaman Kapadokya Bölgesi'nin en gonençli ve sanat bakımından en üretken dönemidir. Dönemin yeni sanat hamileri olan Kapadokyalı soylu asker ailelerin güçlenmesi de bu yıllara denk gelir. Bizans İmparatorluğu'nun egemenliğinde görece bir gönenci, en azından yerleşik bir düzeni olan Kapadokya, 1071 Malazgirt Savaşı ile 1176 Mryokephalon Savaşları arasında, yaklaşık yüz elli yıl kaos yaşar. 11. yüzyılın sonundan itibaren, 12. yüzyıl sonuna kadar Kapadokya'nın içinde bulunduğu askeri ve sosyal koşullarda, bölgede yaşanan kaç-göç halinde, sanat eseri üretmek için uygun bir durum yoktur. Kapadokya Bölgesi'nin sosyo-politik koşullarını göz önünde bulundurarak, kitabeli ve bani tasvirli kiliselerden Çavuşin Nikephoros Phokas Kilisesi (963/969) ile Karabaş Kilise'yi (1060/1061) milat kabul edersek, 960 ile 1060 arasındaki yüz yıl Kapadokya'nın en üretken dönemidir. Tarihi verilere göre tez kapsamında incelen on iki kilise bu süreçte üretilmiş olmalıdır.

Çalışmada tarih, ikonografi ve üslupla ilgili değerlendirmeler, bu on iki kilisenin kendi içlerinde bir bütünlük oluşturmadığını gerek ikonografi gerekse üslup yönlerinden aralarında farklar olduğunu ve farklı zamanlarda üretildiklerini ortaya koymuştur. Kiliselerden bazıları kendi içinde gruplar oluşturabilir:

Kokar (Katalog no. 10), Bahattin Samanlığı (Katalog no. 11) ve Pürenli Seki (Katalog no. 12) Kiliseleri, Ihlara Vadisi'nde bir arada bulunmaları, resimlerin ikonografik ve üslup özelliklerinin birbirlerine yakınlığı nedenleriyle bir grup oluştururlar. Tarihi verilere ve ikonografik özelliklerine göre Ihalara'daki bu üç kilisenin duvar resimleri, ele alınan on iki kilise arasında en erken tarihli resimlerdir. Ihlara grubunun Doğum ve Çarmıh sahnelerinin ikonografik özellikleri Arkaik Grup Dönemi (850-950) kiliselerine benzemesi; Kokar Kilise'deki yazıtta "Ermeni" kelimesinin geçmesi ve Kapadokya'ya

ilk büyük Ermeni tehcirinin 10. yüzyılın ikinci yarısında olması nedenleriyle Ermeniler tarafından, 10. yüzyılın ikinci yarısında yapıldıklarını düşünmekteyiz (Thierry 1963: 129; Thierry 1970b: 343; Dedeyan 1975: 101)

Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (Katalog no. 3), üslubunda başkent etkisi hissedilmesi bakımından Sütunlu (Katalog no.4, no.5, no.6) ve Karabaş (Katalog no. 9) Kiliseler’le yakın olsa da ikonografi, üslup, malzeme-teknik bakımından Kapadokya Bölgesi’nde ayrı bir yeri ve önemi vardır. Yeni Tokalı Kilisesi, Doğum ve Çarmıh sahnelerinin ikonografisi zenginliğiyle ve farklı eser türlerinden çeşitli ikonografik öğeleri bir araya getirmesiyle özgün bir eserdir. Özellikle İsa’nın Çarmıha Gerilişi Bizans Sanatı ve Kapadokya örnekleri arasında, kilise içindeki yeri, ikonografisiyle ünik bir sahnedir. Yeni Tokalı Kilisesi resim programı ve ikonografide baninin kişisel tercihlerinin ön planda olduğu; başkentli ustaların çalıştığı, teknik açıdan “gelişmiş yöntem”in uygulandığı; altın, gümüş gibi değerli ve lapiz lazuli gibi yarı değerli madenlerin pigment olarak kullanıldığı bir prestij yapısıdır. Bölge ve Bizans Sanatı örnekleriyle üslup özellikleri karşılaştırması, diğer tarih ve ikonografi verileriyle birlikte, 10. yüzyılın sonu ile 11. yüzyıl başlarında, Phokas ailesi tarafından kendi arazilerinde yaptırılmış olduğunu düşündürür.

Göreme Elmalı, Çarıklı ve Karanlık Kiliselerden oluşan Sütunlu Kiliseler grubu (Katalog no.4, no.5, no.6) üslupta başkent etkisinin yoğun olduğu diğer eserlerdir. Sütunlu Kiliseler’in duvar resimleri aynı atölyeye bağlı farklı ustalar tarafından art arda yapılmıştır. Sütunlu Kiliseler’de Doğum ve Çarmıh sahneleri hem ikonografi hem üslup bakımından Bizans Sanatı’nda 10. yüzyıl sonu ile 11. yüzyılda görülen özellikleri yansıtırlar. Sütunlu Kiliseler üslup açısından, Phokis Hosios Loukas (1040’lar) gibi kompozisyonda dengeli ve durağanlığın hakim olduğu, çizgisellikle resimsel elemanların dengeli kullanımıyla ön plan çıkan anıtsal resimlerle benzer. Sütunlu Kiliseler’in resimlerinin üslubu, anıtsal Bizans resimleriyle karşılaştırılarak 1030-1040 civarına tarihlendirilebilir. Sütunlu Kiliseler, bölgenin, sanat üretimi bakımından verimli olduğu bir dönemde ve Kapadokyalı aristokrat aileler tarafından, Konstantinopolis’ten getirtilen ustalarca yapılmış olmalıdır.

Tez kapsamındaki Maçan Sarnıç (Katalog no. 1), Göreme Saklı (Katalog no. 2) ve Kılıçlar Kuşluk (Katalog no. 7), Tağar Aziz Theodoros (Katalog no. 8) Kiliseleri’nin duvar resimleri gelişmiş bir eyalet üslubu yansıtırlar. Bu kiliselerde İsa’nın Doğumu ve

Çarmıha Gerilişi sahnelerinin ikonografik özellikleri, genel olarak 11. yüzyılın ve Karabaş Kilise'nin (1060-1061) ikonografisiyle uyumludur. Ancak üslup açısından Karabaş Kilise gibi yüzyılın ortaları değil, Soğanlı Azize Barbara Kilisesi'nin (1006/1021) üslubuna yakındırlar. Söz konusu kiliselerin resimlerinde başarılı modle edilmiş yüzler, zarif siluetlerle 10. yüzyıl ikinci yarısında Bizans Sanatı'nda görülen Makedonyalılar Rönesansı'nın izleri takip edilebilir. Bu nedenle daha çok üslup özelliklerine dayanarak ve tabii Kapadokya'nın siyasi ve sosyal durumu dikkate alınarak 11. yüzyılın ilk yarısında üretildikleri düşünülebilir.

Soğanlı Karabaş Kilise (1060-1061) Kapadokya'da gerek ikonografik gerekse üslup özellikleri bakımından başkentli ustaların yaptıkları eserlerle en fazla benzerlik sergileyen kilisedir. Soğanlı Karabaş Kilisesi'nin Skepidis ailesinin yaptırmış olması ve Theodoros Psalteri ile Karabaş Kilisesi resimlerinin üslup benzerliği, başkentli ustaların bölgeye getirtilmiş olabilecekleri ve minyatürlü yazmaların doğrudan model olarak kullanıldıkları görüşlerini destekleyen verilerdir.

KAYNAKÇA

- AINSWORTH, W.F. *Travels and Researches in Asia Minor, Mesopotamia, Chaldea and Armenia I-III*, London, 1842.
- AINALOV, D.V. *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1961.
- ANASTOS, Milton V. "The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754", *Late Classical and Merdiaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.* (Ed. K. Weitzmann), Princeton, 1955, 177- 188
- ANGOLD, M. *The Byzantine Empire, 1025-1204*, London, 1984.
- ANGOLD, M. *Church and Society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*, Cambridge, 1995.
- ANDERSON, Jeffrey C. "Manuscripts", *The Glory of Byzantium* (Ed. H. Evans), New-York, 1997.
- ANONİM, Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilisi 1984
- ATTELEIATES, Mikhail *Kronografya (Historia*, ed. I. Bekker) Bonn, 1853
- AVNER, T. "The Impact of the Liturgy on Style and Content" *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5, 1982
- BALDWIN, M.W. (Ed.), *The First Hundred Years*, London, 1969.
- BALIVET, Michel. "Miracles christiques et islamisation en chrétienté seldjoukid et ottoman entre XI et XV siècle", *Byzantines et Ottomans: Relations, interactions, succesion*. İstanbul 1999, 220-233
- Romanie Byzantine et pays de rum turc. Histoire d'un espace d'imbrication gréco-turque*. Isis, İstanbul, 1994
- BALTOYIANNIS, Stavros., "Conservation and Restoration of the Wall-Paintings in the Church of the Protothronos, Naxos. Part I, Removal of the Painting" *Studies in Conservation*, Vol. 21, No. 2, 1976: 51-62
- BARKER, Ernest. *Bizans*.(Çev. M.Tuncay), İstanbul, 1982

- BAYRI KİTAPÇI, Buket, “The martyrdom of Niketas the Young: a case of forced conversion under the Seljuk Sultan, Masud II or a reflection of the policy under Emperor Andronikos II ?” *Sevgi Gönül Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu*, İstanbul, Haziran 2007 (baskıda)
- BELLINGER A.R. ve P. GRIERSON. *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whitmore Collection*. Washintgon D. C., 1992
- BEHR, John. *The Mystery of Christ: Life in Death*, St.Vladimir’s Seminary Press, Crestwood, New-York 2006
- BELTING, Hans. “An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium”, *Dumbarton Oaks Papers* 34/35, 1980/1981: 1-17
- The Image and Its Public in the Middle Ages, Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, New-York, 1990
- Likeness and Presence*, Chicago-London, 1994
- BELTING-IHM and BELTING, “Das Kreuzbild im ‘Hodegos’ des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus”, *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten (Römische Quartalschrift Suppl. Freiburg i. B.* 1966, 30-39
- BERKTAY, Halil. “Vizörden Bizans: Haritalarla Düşünmek”,(Ed. S. Ciliv), *Cogito, Bizans*, İstanbul, 1999.
- BERNABO, Massimo. “Teatro a Bizansio: le fonti figurative dal VI all’XI secolo e le miniature del Salterio Chludov”. *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi*. Serie seconda, Anno VI-2004: 57-87
- BOGYAY, Th. *Lexicon der Christlichen Ikonograghie, I*, 1994: 494-499
- BRAND, Charles M. “The Turkish Element in Byzantium, Eleventh-Twelfth Centuries”, *Dumbarton Oaks Papers* 43, 1989: 1-25.
- BROOKS, Sarah T. “Nikephoros II Phokas and Theophanou in Cavusin: The Imperial Family as Model” *Twenty-Fourth Annual Byzantine Studies Conference*, Birmingham, 1998

- BROWN, Raymond. E. *The Birth of the Messiah*, ABRL 1999
- BRUBAKER, Leslie. *Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive? Papers from Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Ashgate Publishing Company, Birmingham, 1998
- Vision and meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris*, Cambridge University Press, 1999
- BRUBAKER, L. ve J. HALDON. *Byzantium in the Iconoclast Era (ca. 680-850): The Sources*. Birmingham, 2001
- BRUBAKER, L. ve R. OUSTERHOUT (Ed.), *The Sacred Image East and West*, Illinois Byzantine Studies IV, Chicago, 1995
- BROWN, Raymond E., *The Birth of the Messiah* . New York, 1977
- BROWNING, Robert. "Enlightenment and Repression in Byzantium in the Eleventh and Twelfth Centuries", *Oxford Journals, Past and Present* 69, 1975: 3-23.
- BRYENNIOS, Nikephoros. *Histoire*, (ed. Gautier) Brussels, 1975.
- BUDDE, L. *Göreme, Höhlenkirche in Kappadokien*, Düsseldorf 1958
- BULGAKOV, Sergius. *The Orthodox Church*. St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New-York, 1988.
- CAHEN, Claude. "La première pénétration turque en Asie Mineure", *Byzantio*, 1948
- "An Introduction to the First Crusade", *Past and Present*, 6, 1954: 6-30
- Osmanlılardan Önce Anadolu*, İstanbul, 2002
- "The Transfer of Population as a policy in the Byzantine Empire", *Comparative Studies in Society and History* 3/1961: 140-155.
- "A Greek Source on the Origin of the First Crusade", *Dumbarton Oaks Papers* 24, 1949: 93-94
- CAVARNOS, C. "Iconographic Decoration in the Orthodox Church. The Orthodox Ethos." *Essays in Honour of the Catenary of the Greek Orthodox Archdiocese of North and South America*, 1966: 188-195.

- CAVE, Judith Ann. "The Byzantine Wall Paintings of Kılıçlar: Aspects of Monumental Decoration in Cappadocia." (Yayınlanmamış Doktora Tezi), The Pennsylvania State University, 1985
- CENNINI, The Craftsman's Handbook of Cennino Cennini, II.vols., *Il libro dell'arte* (Ed. D. V. Thompson, Jr.), New Haven , 1932-1933
- CHARANIS, Peter. "A Greek Source on the Origin of the First Crusade", *Dumbarton Oaks Papers* 24 (1949), 93-94
- "The Transfer of Population as a Policy in the Byzantine Empire", *Comparative Studies in Society and History* Vol.3, no.2, 1961: 140-155.
- Armenians in the Byzantine Empire, Lisbon, 1963.
- "Cultural Diversity and the Breakdown of Byzantine Power in Asia Minor", *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975, 5
- HAZEL, Celia, "An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary", *Reading Medieval Images*, (Ed. E. Sears ve T. K. Thomas), Michigan, 2002: 27-33
- CHEYNET, Jean-Claude,. "Basil II and Asia Minor", *Byzantium in the Year 1000*, (Ed. P. Magdolino) Leiden-Boston, 2003, 70-109.
- CLUCAS, Lowell, *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantine in the Eleventh Century*, Michigan, 1981.
- CILIV, Serra. (Ed.), *Cogito, Bizans*, Istanbul 1999
- CORRIGAN, Kathleen. *Visual polemics in the ninth-century Byzantine Psalters*, Cambridge, 1992
- "Text and Image on an Icon", *The Sacred Image East and West*, (Ed. L. Brubaker), Illinois, 1995: 45-62
- CORMACK, Robin. "Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall Paintings." *Journal of British Archeology Assosiation* ,3, 1967: 19-36
- "Painting After Iconoclasm." *Iconoclasm* (Ed. Bryer ve Herrin) Birmingham, 1977: 147-163

Byzantine Art, Oxford, 2000

CUTLER, Anthony (Ed.) *Oxford Dictionary of Byzantium I-III*

DALTON, O.M. *Byzantine Art and Archeology*, New-York, 1961.

DERBES, Anne. "The Pistoia Lamentation", *Gesta* 23, 1984: 131-136

DEDEYAN, G. "L'immigration des Arméniens en Cappadoce, (XIe siècle)", *Byzantion* 45 1975, 42-1178

DEMUS, Otto. "The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art" (Ed. P.Underwood), *The Kariye Djami*, IV, New-Jersey 1975, 107-145.

Byzantine Mosaic Decoration, New-York 1976

DIEZ, E. ve O. DEMUS. *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Loukas and Daphni*, Cambridge, 1931

DILLENBERGER, Jane. *Style and Content in Christian Art*, Abingdon Press, Tennessee, 1965

DIOKLEIA KEŞİŞİ, (Çev. F.Şişic) *Letopis popa Duklyanina*, Belgrad, 1928 (Zagreb 1950)

DIONYSIOS OF FOURNA, (Ed. A.Papadopoulos-Kerameus.), *Hermeneia tes zographikes technes*, St. Petersburg 1909

DIONYSIOS OF FOURNA, (Ed. M. Didron), *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845

DİKİLİTAŞ, Gülseren. Duvar Resimlerinin Bozulmasına Neden Olan Etkenler ve Koruma Uygulamaları. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi 2005

DİRİMTEKİN, Feridun. "Selçuklular'ın Anadolu'da Yerleşmelerini ve Gelişmelerini Sağlayan İki Zafer", *Malazgirt Armağanı*, Ankara, 1993: 231-258

DURUKAN, Aynur. "Bizans, İlk Beylikler ve Selçuklular", *Sevgi Gönül Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu*, İstanbul, Haziran, 2007 (baskıda)

- EASTMOND, Anthony. "13. Yüzyılda Kültürlerarası Evlilik ve Bunun Anadolu Sanatına Etkisi", *Sevgi Gönül Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu*, İstanbul, Haziran, 2007 (baskıda)
- EPSTEIN, Ann Wharton. "Rock-cut Chapels in the Göreme Valley Cappadocia: The Yılanlı Group and The Column Churches." *Cahier Archeologique*, 24, 1975a: 115-136
- "The Iconoclast Churches of Cappadocia" *Byzantine Studies* 9, 1975b: 101- 116
- The Date and Context of Some Cappadocian Rock-cut Churches*. London University Ph.D. Thesis, 1975c
- "The Problem of Provincialism: Byzantine Monasteries in Cappadocia and in South Italy" *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes* 42,1979: 28-44.
- "The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia" *Cahier Archeologique*, 29, 1980:27-45
- Tokalı Kilise: Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Dumbarton Oaks Studies* 22, Washington D.C. 1986
- ERSAN, Mehmet. Selçuklular Zamanında Anadolu'da Ermeniler, TTK Ankara, 2007
- ESİN, Ufuk. "Tarihöncesi Çağların Kapadokyası" (Ed. M. Sözen), *Kapadokya*, İstanbul, 1998
- EVANS, H. C. ve W. D. WIXOM (Ed.). *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D 843- 1261*, New-York, 1997
- EYİCE, Semavi. *Malazgirt Savaşını Kaybeden IV.Romanos Diogenes*, TTK Ankara, 1971
- FRAZER, M. E. "The Pala d'Oro and the Cult of St. Mark in Venice." *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5, 1982: 273-279.
- FREEDMAN, D.N. Dictionary of the Bible, Eerdmans, 2002
- GAUTIER, P. "le Synodedes Blachernes (fin 1094): Etude prosopographique" *Revue des Etudes Byzantines* 29, 1971: 213-284.

- GIOVANNINI, Luciano (Ed.). *Arts of Cappadocia*, Geneva 1972
- GLYKAS, Mikhail. *Biblos Khroniki I-II*, (Ed. S. Eustratiades) Alexandria
- GRABAR, Andre. *Byzantium: Byzantine Art in the Middle Ages*, London 1966
- Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968
- Martyrium: recherche sur le culte des reliques et l'art chretien antique*, London 1972
- L'emperur dan l'art byzantin*, London 1976
- GRABAR A. ve M. MANOUSSACAS, *L'illustrasion du Manuscrit de Skylitzes de la Biblioteque National de Madrid*. Venise, 1979.
- GRIERSON, Philip. "Tombs and Obits of Byzantine Emperors". *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1963: 1-63.
- Byzantine Coins*. Berkeley and Los Angeles 1982.
- GRILLMEIER, Alois., *Der Logos am Kreuz: Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzungsdarstellung*, Munich 1956: 81-96
- GRONDJIS, L.H., *Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bibliotheca Byzantina Bruxellensis I, 2nd ed., Brussels, 1974
- HALDON, John. *Byzantium: A History*, Stroud, 2002.
- HANFMANN, Georg M.A. "Hellenistic Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963: 79-93
- HASLUCK, F.W. *Christianity and Islam Under the Sultans*, vol.I-II. New-York 1973
- HEAD, Constance. *Imperial Byzantine Portraits*. New-York, 1982
- HERRIN, Judith. Byzantium. "Eleventh Century Crisis". *The Suprising Life of a Medieval Empire*. Penguin Boks, 2007: 220-231.
- HILD, F. ve M. RESTLE. *Kappadokien, Tabula Imperii Byzatini I-II*, Wien 1981
- HOLMES, Catherine., "Political Elites in the Reign of Basil II", *Byzantium in the Year 1000*, (Ed. P. Magdolino) Leiden-Boston, 2003: 45-65.

- HOLT, P.M. *The Age of Crusades. The Near East From the Eleventh to 1517*. New-York, 1999
- HONIGMANN, Ernest, *Bizans Devleti'nin Doğu Sınırı* (Çev. F. Işıltan), İstanbul, 1970
- HORNER, Tim. "Jewish Aspects of the Protoevangelium of James", *Journal of Early Christian Studies*, Vol.12, Number 3, The John Hopkins University Pres, 2004: 313-335
- İBNİ BATUTA SEYAHATNAMESİ, (Ed. Muhhamed Et Tancı), İstanbul, 1993
- JANIN, R. *La Geographie Ecclesiastique de L'Empire Byzantine, Les Eglises et les Monastere*, Paris, 1953.
- JAMES, Liz (Ed.). *Desire and Denial in Byzantium*, Society for the Promotion of Byzantine Studies. Variorum, Hampshire, 1999.
- JEFFREY E. ve M. JEFFREY. "The Oral Background of Byzantine Popular Poetry", *Oral Tradition* 1/3, 1986: 504-547
- JERPHANION, Guillaume de. *Une Nouvelle Provence de l'art Byzantien: les Eglises Rupestres de Cappadoce I-II*, Paris, 1925-1942
- JOLIVET-LEVY, Catherine. *Les Eglises Byzantines de Cappadoce*, Paris, 1991.
- KALAS, Veronica. "Cappadocia's Rock-Cut Courtyard Complexes: A Case Study for Domestic Architecture in Byzantium". *Housing in Late Antiquity* (Ed. L.Lavan, L.Özgenel, A.Sarantis) Leiden-Boston 2007, 393-413
- KALAVREZOU, Ioli. "Images of the Mother: When the Virgin Became Meter Theou." *Dumbarton Oaks Papers* 44, 1990: 165–172.
- "Exchanging Embrace. The Body of Salvation", *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. (Ed. M. Vassilaki) Ashgate 2005: 103-117
- KALAVREZOU-MAXEINER, Ioli. "Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory", *Dumbarton Oaks Papers*, 31,1977: 37-325
- KALOKYRIS, Constantine D. "The Essence of Greek Iconography." *The Greek Orthodox Theological Review*, 12, 1968: 168-204

The Star of Bethlehem in Byzantine Art (Iconographic Interpretation),
Thessaloniki 1969

“The Content of Eastern Iconography.” *Concilium*, 16, 1980: 86-91.

KANTOROWICZ, E.H., “Ivories and Litanies”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1942

KAPLAN, Michel. “les Grand propriétaires de Cappadoce (VI-XI siècle)”. Le aree omogenee della civiltà rupestre nell’ambito dell’impero bizantino. La Cappadocia (Ed. C.D.Fonseca), Galatina 1981: 125-158

KARTSONIS, Hanna D. *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton University Press, 1986

“The emancipation of the Crucifixion”, *Byzance et les images* (Ed. A. Guillou ve J. Durand), Paris, 1994: 153-187

KAZHDAN, A.P. ve A.W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley, 1985.

KEDRENOS, Georgios. *Historiarum Compendium I-II* (ed. I. Bekker), Bonn, 1938-1939

KELLEHER, P. J. *The Holy Crown of Hungary*, Rome, 1951.

KHONIATES, Niketas. *Historia* (ed. J.L. van Dieten), Berlin-New-York 1975/ (ed. H. Magoulias, “O City of Byzantium: Annals of Niketas Choniates, Detroit, 1984

KINNAMOS, Ioannes. *Epitome rerum ab Ioanne et Manuelle Comnenis gestarum* (ed. A.Meineke) Bonn 1836 / *Deeds of John and Manuel Comnenus* (çev. C.M.Brand), New-York, 1976

KITZINGER, Ernst. “The Hellenistic Heritage in Byzantine Art”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963: 97-115

“Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art.”, *Cahier Archeologique*, 36, 1988: 51-73

KOMNENA, Anna. *Alexiad* (Çev. B.Umar), İstanbul, 1996

KONYALI, İbrahim Hakkı. *Niğde, Aksaray Tarihi*, İstanbul, 1972.

- KOSTOF, Spiro. *Caves of God. Cappadocia and Its Churches*, Oxford 1989
- “Book Review: Byzantine Wall Painting in Asia Minor” *Art Bulletin*, 52, 1972: 88-94
- KÖPRÜLÜ, M.F. *Islam in Anatolia After the Turkish Invasion* (Ed. G.Leiser), Salt Lake City, 1993
- LAFONTAINE -DOSOGNE, Jacqueline. “Note sur une Voyage en Cappadoce.” *Byzantion*, 28, 1958: 465-477
- “Nouvelles Notes Cappadociennes.” *Byzantion*, 33, 1963: 121-183.
- “Theophanies-Visions auxquelles participent les prophetes dans l’art byzantines apres les restauration des images,” *Synthronon*, 1968: 135-143
- “Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ” (ed. P.Underwood), *The Kariye Djami*, IV, New-Jersey, 1975a: 242
- “Iconography of the Life of the Virgin” (Ed. P.Underwood), *The Kariye Djami*, IV, New-Jersey, 1975b: 163-194
- LAWRENCE, Marion. “Three Pagan Themes in Christian Art”, *De artibus opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky* (Ed. M Meiss), New-York 1961: 323-334
- LAZAREV, Victor. *Old Russian Murals and Mosaics: From the XI to the XVI Centuries*, London 1966
- “Les procedes de la stylisation lineare dans la peinture byzantine des X-XII siecles leurs sources” The Pindar Press, London, 1995.
- Studies in Byzantine Painting*, London, 1995
- LAIYOU, Angeliki E. (Ed.) *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*. *Dumbarton Oaks Studies XXXIX*, Washington D.C., 2002.
- LOWDEN, John. *Early Christian and Byzantine Art*. Phaidon, London, 1997.
- MANASSES, Konstantinos. *Kronografya*
- MANGO, Cyrill. *The Art of The Byzantine Empire. 312- 1453. Sources and Documents*, New-Jersey, 1972.

- MAGDOLINO, Paul. *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, Variorum Collected Studies Series, Hampshire, 1991.
- The Empire of Manuel I Comnenos, 1143-1180*, Cambridge, 2002.
- Byzantium in the Year 1000*, (Ed.), Leiden-Boston, 2003.
- MAGDOLINO P. ve R. NELSON. "The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century." *Byzantinische Forschungen VIII*, 1982, 123-183
- MAYER, Hans Eberhard. *The Crusades*. New-York, 1991
- Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, Variorum Collected Studies Series, Hampshire, 1991.
- MAGUIRE, Henry. "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art" *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974: 113-140
- "The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art" *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 1977: 125-173
- Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton-New-Jersey, 1981
- Earth and Ocean, The Terrestrial World in the Early Byzantium*, Pennsylvania 1987
- "Style and Ideology in Byzantine Imperial Art" *GESTA XXVII* 1990: 217-231
- Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Pennsylvania, 1997.
- "Image and imagination: the Byzantine epigram as evidence for viewer response". Toronto: Canadian Institute of Balkan Studies, 25, 1996:1-25
- "The Cycle of Images in the Church", *Heaven on Earth: Art and the Church in Byzantium* (Ed. L.Safran), Pennsylvania, 1998.
- Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Variorum Collected Studies Series CS603, Hampshire, 1998.
- Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton, 2006.
- MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, New-Jersey, 1972

- Byzantium and Its Image*, Variorum Collected Studies Series, Hampshire, 1984 .
- MARTIN, John R. "The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art", *Late Classical and Merdiaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.* (Ed. K. Weitzmann), Princeton 1955: 189-196
- MATHEWS, Thomas. "The Early Armenian Iconographic Program of the Ejmiadzin Gospel", *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period, Dumbarton Oaks Symposium* 1980: 205
- "The Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the Pantokrator in the Dome", *Church and People in Byzantium*, (Ed. R. Morris), Birmingham, 1990: 191-214
- Art and Architecture in Byzantium and Armenia. Liturgical and Exegetical Approaches*, Variorum Collected Studies Series, Hampshire, 1995.
- "The Sequel to Nicea II in Byzantine Church Decoration", *Perkins Journal of Theology* 41/3: 11-21
- MATHEWS, T.F. - D. MATHEWS, "Islamic-Style Mansions in Byzantine Cappadocia and the development of the Inverted T-Plan", *The Journal of Architectural Historians*, Vol.56, No.3, Sep., 1997: 294-315.
- MATHEWS, T.F ve A.K. SANJAN., *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of Glajor Gospel*, Washington D.C. 1991
- McCLUNG. "The Ox and the Ass in the Nativity Scene in Early Christian Art and Thought", M.A Thesis, University of South Florida 1994
- MELIKOFF, I. *Sur les traces du soufism turc*, İstanbul, 1992.
- MEYENDORFF, John. *Christ in Eastern Thought or Byzantine Theology*, New-York 1975
- MEYER, Mati. "Women to Women': Parturient-Midwife Imagery in Byzantine Art" *Bizantinistica. Rivista di Studi Bizantini e Slavi*. Serie seconda, Anno VI-2004: 101-114
- MICHELIS, P.A. "Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, 1952: 21-45.

- MILLET, G. *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles*, Paris 1916
- MILKO, Pavel. "Original Sin in Athanasius' De Incarnatione", *Byzantinoslavico. Revue Internationale des Etudes Byzantines*, LXIII, 2005: 7-44
- MOURIKI, Doula. "Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries", *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35, 1980-81: 77-120
- "The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium: Reflections of Constantinopolitan Styles in Georgian Monumental Painting" *Studies in Late Byzantine Painting*, The Pindar Press, London 1995: 257-309
- "Observations on the Style of the Wall Paintings of the Sion Church at Ateni, Georgia", The Pindar Press, London 1995: 443-472
- NECİPOĞLU, Nevra. "The Coexistence of Turks and Greeks in Medieval Anatolia (11th-12th c.)", *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 5, 1999-2000: 58-76
- NERSESSIAN, der Sirarpie. *Armenian Art*. London, 1978.
- NICOL, M. Donald. *Bizans ve Venedik*. İstanbul, 2000
- NORDHAGEN, Per Jonas. "The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene", *Byzantinische Zeitschrift* 54, 1961, 333-337
- "John VII's 'Adoration of the Cross' in S.Maria Antiqua", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1967, 388-390
- Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*, London, 1990
- NORWICH, John Julius. *Byzantium. The Decline and Fall*, New-York, 1996
- OIKONOMIDES, Nicolas. *Byzantium from the Ninth Century to the Fourth Crusade: Studies, Texts, Monuments*. Variorum Collected Studies Series, Hampshire 1992
- OSBORNE, J. *Early Wall Paintings in the Lower Church of San Clemente, Rome*. New-York 1984: 55-61
- OSTROGORSKY, Georg. *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev. F. Işıltan), Ankara, 1981

“Observations on the Aristocracy in Byzantium”, *Dumbarton Oaks Papers* 25, 1971: 1-32

OZİL, Revza., "The Objectives of the International Mural Painting Conservation Project (Göreme 1973-1990)", *The Safeguard of the Rock Hewn Churches of Goreme Valley*, International Seminar, Ürgüp, Cappadocia, Turkey, 5-10 September 1993, Rome, ICCROM, 1995: 163-170.

ÖTÜKEN, Yıldız. “Akhisar Çanlı Kilise Freskoları” *Bedrettin Cömert’e Armağan Özel Sayı*, Ankara, 1980: 303-321

“zweischiffige kirchen in kappadokien und in den angrenzenden gebieten”, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32/4, 1983: 543-549

“Kappadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kaya Kiliselerde Resim Programı.” *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 3, 1984a: 143-159

“Selime’de Derviş Akın Kilisesi ve Mezar Odası” *Suut Kemal Yetkin’e Armağan Dizisi*, 1, 1984b: 293-316

“Niğde’nin Eski Andaval Köyündeki Hagios Konstantinos Bazilikasının Freskoları” *Remzi Oğuz Arık’a Armağan Kitabı*, Ankara, 1987: 125-139

Göreme, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987

Ihlara, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990

OUSTERHOUT, Robert. *A Byzantine Settlement in Cappadocia*. Dumbarton Oaks Studies XLII, Washinton D.C., 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Early Netherlandish Painting*, Vol.I, Toronto 1971

İkonografi ve İkonoloji (Çev. E. Akyürek), İstanbul 1995

PANTELEAKI, Nota. (Ed.) *Cappadocia, Travels in the Christian East*, 1994

PARANI, Maria. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Netherlands Brill, 2003.

PEERS, Glenn. *Sacred Shock: Framing Visual Experience in Byzantium*, Pennsylvania, 2004

PEKAK, Sacit. “Güzelöz (Mahrucan) Haç Kilise.” *Tarih Çevresi*, 17, 1995: 13-23

- PIATNITSKY, Yuri. "The Panagiaron of Alexios Komnenos Angelos and Middle Byzantine Painting", *O.Z. Pevny, Perceptions of Byzantium and Its Neighbours (843-1261): Papers of the International Symposium at the Metropolitan Museum of Art* (May 1997). New-York, 2000: 40-59.
- PLESTERS, Joyce. "Sancta Sophia, Trebizond: A Note on the Materials and Technique" *Studies in Conservation*, Vol. 8, No. 4, Nov., 1963: 131-135
- PLINIUS, Natural History (Ed. D.E. Eichholz), London, 1962.
- POLEMIS, D.I. "Notes on Eleventh Century Chronology (1059- 1081)" *Byzantinisch Zeitschrift* LVIII, 1965
- PSELLOS, Mikhail. *Kronographia* (Çev. I.Demirkent). Ankara, 1992.
- PROCOPIOU, A. *The Macedonian Question in Byzantine Painting*, Athens, 1962
- RAMSEY, W.M. *Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası*, (Çev. Mihri Pektaş), İstanbul 1958
- RESTLE, Marcell. *Byzantine Wall Painting in Asia Minor I-III*, Shannon 1967
- "Kappadokien" *Reallexikon Byzantinischer Kunst* 3, 968-1115
- "Byzantinische Wandmalereitechniken ein Über den augenblicken Forschungsstand", *Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ I*, 2007, 89-114
- RICE, David Talbot.. *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburg, 1968
- RODLEY, Lyn. "The Pigeon House Church at Çavuşin" *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 33, 1983: 301-339
- Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge, 1981.
- "The Art and Architecture of Alexios I Komnenos", *Alexios I Komnenos* (Ed. M.Mullet- D.Smythe), 1996: 33-359
- RUBINSTEIN, E. Richard., *İsa Nasıl Tanrı Oldu?* (Çev. C. Demirkan) İstanbul, 2004
- RUNCIMAN, Steven. *Byzantine Style and Civilization*, London, 1975.
- The First Crusade*, Cambridge, 1980.
- SAFRAN, Linda (Ed.) *Art and Eloquence in Byzantium*, Pennsylvania, 1981

- SCHULTZ, Robert Weir. *The Monastery of Saint Luke of Stiris, in Phokis and the Dependent Monastery of Saint Nicholas in the Fields near Skripiou, in Boetia.* London 1901
- SCHIEMENZ, Günter Paulus. "Eine unbekante Felskirche in Göreme." *Byzantinische Zeitschrift*, 59, 1966, 307-333
- "Verschollene Malereien in Göreme: Dre "archaische Kapelle bei Elmalı Kilise" und die Muttergottes zwischen Engeln," *Orientalia Christiana Periodica*, 34, 1968: 70 –96
- "Zur Chronologie der kappadokischen Felsmalereien." *Archeologischer Anzeiger*, 1970, 216-229
- "Nachlese in Göreme." *Archeologischer Anzeiger*, 1970: 307-318
- "Zur Chronologie der kappadokischen Felsenmalereien," *Archaologischer Anzeiger*, 85, 1970, 253–273
- "Maria als Christusmutter in Güzelyurt", *Istanbulur Mitteilungen* 38, 1988, 315-342
- SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art I-II*, London, 1971
- SCHMIT, Theodor. *Die Koimesis-Kirche von Nikaia, das Bauwerk und die Mosaiken*, Berlin und Leipzig 1927
- SCHLUMBERGER, Gustave. *L'Épopée byzantine à la fin de X. E siècle*, vol.1-III, Paris, 1986.
- SCHORR, D. "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple," *Art Bulletin* 28, 1946, 17
- SCHUG-WILLE, Christa. *Art of the Byzantine World*, 1969
- SCHUKUROV, Rustam. "Christian Elements in the Identity of the Anatolian Turkmens (12th -13th Centuries)", *Christinita d'Occidente e Christinita d'Oriente*, In Spoleto Presso la Sede Della Fondazione, 2004
- "The Crypto-Muslims of Anatolia", *Archaeology, Anthropology and Heritage in the Balkans and Anatolia: The Life and Times of F.W. Hasluck, 1878-1920*, Vol.2, (Ed D.Shankland), İstanbul, 2004:135-157

- SCHWARTZBAUM P.M. (Ed. A. W. Epstein). *Tokalı Kilise: Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia Dumbarton Oaks Studies 22*, Washington D.C. 1986: 51-59
- SENDLER, Egon. *The Icon Image of the Invisible*, Oakwood, 1988
- SEVİM, Ali. “Malazgirt Meydan Savaşı ve Sonuçları”, Malazgirt Armağanı, Ankara, 1993
- SEVİN, Veli. “Tarihsel Coğrafya” (Ed. M. Sözen), *Kapadokya*, İstanbul 1998
- SINKEVIC, Ida., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage*, Reichert Verlag Wiesbaden, 2000
- SMITH, E. Baldwin. *Early Christian Iconography and the School of Provence*, Princeton, 1918.
- SKAWRAN, Karin M. *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, University of South Africa, 1982
- SKYLITZES / KEDRENOS, *Synopsis historiarum* (ed. I. Bekker) 1838-189
- SÖZEN, Metin (Ed.). *Kapadokya*, İstanbul, 1998.
- SPATHARAKIS, Ioannis. *The Portrait in Byzantine Illustrated Manuscripts*, Leiden, 1976.
- Corpus of Dated Illuminated Manuscripts to the Year 1453*. Leiden, 1981.
- “The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos” *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*. The Pindar Press, London 1996, 15: 225-249
- SPECK, Paul. *Understanding Byzantium. Studies in Byzantine Historical Sources*, Aldershot, 2003.
- SPITZING, G. *Lexicon Byzantinich Christlicher Symbole*, Germany, 1987.
- STANLEY SMITH Cyril ve John G. HAWTHORNE., *Mappae Clavicula: A Little Key to the World of Medieval Techniques*, *Transactions of the American Philosophical Society*, New Ser., Vol. 64, No. 4, 1974: 1-128

- STEPHAN NEMANYA Vitasi (Çev. St. Hafner, Stefan Nemanja nach den Vitendes hl. Sava und Stefans des Erstgekrönten), Graz-Wien-Köln, 1962
- STICCA, Sandra. "The Christos Paschon and the Byzantine Theater", *Comparative Drama*, 8/1974
- STICHEL, Rainer. *Die geburt christi in der Russischen ikonmalerei*. Stuttgart, 1990.
- STROUMSA, G. Guy. "Christ's Laughter: Docetic Origins Reconsidered", *Journal of Early Christian Studies*, , Vol.12, Number 3, The John Hopkins University Press, 2004: 267-288
- SWOBODA, K.M. "Im den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur Byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst," *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 5, 1961: 9 –183
- TALBOT-RICE, David. *The Art of Byzantium*, London, 1959
- TAVLAKIS, Ioannis E. *La Nativité du Christ dans l'Art Athonite*, Thessalonique, 2000
- TEKİNALP, Macit V. "Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Bizans Sanatının İzleri ve Hıristiyan Topluluğun Bu Oluşuma Katkısı", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2006: 95-125
- TETERIATNIKOV, Natalia B. *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia* *Orientalia Christiana Analecta- 252.*, Roma, 1996
- THIERRY, Nicole. "Quelques eglises inédits Cappadoce" *Journal des Savants*, 1965a: 625-635
- "Ayvalı Kilise ou pigeonniere de Gullu Dere," *Cahiers Archeologique*, 15, 1965b: 97-154
- "Les peinture de Cappadoce de la fin de l'iconoclasme a la invasion turque (842-1082)", *Revue de l'universite de Bruxelles*, N.S.19,1-2 /1966-67
- "Etude stylistique des peinture de Krabaş Kilise en Cappadoce 1060-1061", *Cahiers Archeologique*, 17, 1967: 161-165
- "Peintures Paleochretiens en Cappadoce" *Synthronon*, 1968: 53-59

“Quelque Monuments Inedits au mal Connus de Cappadoce Centre de Çavuşin et Mavrucan” *L'Information d'histoire de l'art*, 14,1969: 7-17

“Les Peintures Murales de Six Eglises du Haut Moyen Age en Cappadoce” *Comptes rendus des seances de l'Academie des Inscriptions et Belles-Letters*, 1970a: 447-479

“Notes Critiques A Propos des Peintures Rupestre de Cappadoce” *Revue des Etudes Byzantines*, 1970b, 338-364

“Un Atelier de peinture du debut du X.e siecle en Cappadoce, l'atelier de l'ancienne eglise de Tokalı.” *Bulletin dela Societe Nationale des Antiquaries de France*, 1971: 170-178

“Une Communication sur la Basilique Saint Jean Baptiste de Çavuşin” *Bulletin Societe Nationale des Antiquares*, 1972a: 198-213

“Art Byzantine du Haut Moyen Age en Cappadoce. l'eglise no.3 de Mavrucan” *Journal de Savants*, 1972b: 233-269

“L'art monumental byzantine en Asie Mineure du XI siècle au XIV”, *Dumbarton Oaks Papers* 29, 1975

“Documents etudes Cappadociennes Region du Hasan Dağı Complements pour 1974” *Cahiers Archeologiques*, 24,1975: 183-189

Peinture d'Asie mineure et de Transcaucasie au Xe et Xie siecle, London 1977

“Les Enseignements Historiques de l'archeologie Cappadocienne”, *Hommage a M.Paul Lemerle, Travaux et Memories*, 8, 1981: 501-519

“la Peinture de Cappadoce au XIII. Siecle”, *Colloques scientifiques de l'Academie Serbe des Sciences et des Arts*, XLI, 1988: 359-374

“Le peinture de Cappadoce au Xe siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelles église de Tokalı et d'autre monuments.” *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age International Byzantine Conference*, Athens, 1989: 218-233

Haut Moyen Age en Cappadoce, II, Paris, 1994.

“le provincialisme cappadocien”, *Byzantine Asia Minor 6th-12th centuries* (Ed.S. Lampakis) Athens, 1998, 408

La Cappadoce de L’antiquite au Moyan Age, Turnhout 2002

THIERRY, Nicole ve Michelle. *Nouvelles eglises Rupestre de Cappadoce. Region du Hasan Dağı*, Paris, 1963

Arts de Cappadoce (Ed. Giovannini), Genova, 1972

“Peintures Pre-Iconoclastes en Cappadoce” *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*, 32, 1982: 371-381

THOMAS, John ve Angela CONSTANTINIDES (Eds.). *Byzantine Monastic Foundation Documents*, vol.2. Dumbarton Oaks Series XXXV, Washington, 2002

THOMSEN, Dietrick E., “The Passover Computation”, *Science News* 125, 1984: 40

TINTORI L. and BORSOOK E., *Giotto: the Peruzzi Chapel* 1963

TSIRONIS, Niki. “From Poetry to Liturgy: The Cult of the Virgin” *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (Ed. M. Vassilaki). Ashgate 2005: 91-102

TÜMER, Günay. *Hristiyanlıkta ve İslamda Hz. Meryem*, Ankara, 1997

UÇKAN, Bedia Yelda. “Frigya (Phrygia) Bölgesi Kaya Mimarisinde Norman Sanatının İzleri”, *Sevgi Gönül Uluslararası Bizans Çalışmaları Sempozyumu*, İstanbul, Haziran, 2007 (baskıda)

UNDERWOOD, Paul A.(Ed.) *The Kariye Djami Vol.I*, New-York, 1966

URFALI MATHEOS Vekayinamesi, (952-1136) (Çev. H.D. Adreasyan), Ankara, 2000

WALTER, Christopher. “Death in Byzantine Iconography”, *Eastern Churches Review* 8, 1976: 113-127

Prayer and Power in Byzantine and Papal Imagery, Variorum Collected Studies Series CS396, Hampshire, 1993

WEITZMANN, Kurt. *Narrative and Liturgical Illustrations*, Chicago, 1950

The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio, Princeton 1951

Greek Mythology in Byzantine Art. Studies in Manuscript Illumination, Princeton, 1951

“The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography”, *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960

“The Origin of Threnos”, *De artibus opuscula XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky* (ed. M. Meiss), New-York 1961, 476-490

“Byzantine Miniature and Icon Painting in the 11th Century”, *13th International Congress of Byzantine Studies. Main Papers VII*, Oxford, 1966

Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton, 1970

The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago 1971, 247-270

“Loca Sancta and the Arts of Palestine” *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, 32-55

The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: Icons. 1976

WESSEL, Klaus. *Byzantine Enamels. From the 5th to the 13th Century*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd., 1967.

WHITTOW, M. *The Making of Orthodox Byzantium, 600-1025*, London, 1996

WEISBROD, U. “Hier liegt der Knecht Gottes” Graber in Byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert). Unter besonderer Berücksichtigung dre Höhlenkirchen Kappadokiens. Manzer Veröffentlichungen zur Byzantinistik. Harrasowitz Wiesbaden 2003

WINFIELD, David E. “Sancta Sophia, Trebizond: A Note on the Cleaning and Conservation Work”, *Studies in Conservation*, Vol. 8, No. 4, 1963: 117-130

“Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study” *Dumbarton Oaks Papers* 22, 1968: 61-141

WINFIELD, D. ve J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*. Dumbarton Oaks Studies, Washington, 2003

- VAN der VIN, J.P.A. *Travellers to Greece and Constantinople* vol.I-II. Ancient Monuments and Old Traditions in Medieval Travellers' Tales. Nederlands Historisch-Archeologisch Instituut te Istanbul. Leiden, 1980.
- VASSILAKI, Maria (Ed.). *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Ashgate 2005
- VASSILAKI M. ve N. TSIRONIS, "Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ", *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. (ed. M. Vassilaki).Ashgate 2005, 457-60
- VIKAN, Gary. *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*. Variorum Collected Studies, Hampshire 2003
- VITRIVIVS, On Architecture (Ed. F. S. Granger), London 1934
- VORAGINE Jacobus de, *The Golden Legend or Lives Of The Saints Compiled* (Ed. W. G. Ryan), Vol. I-III, Princeton, 1995
- VRYONIS, Spero. "Byzantium: the Social Basis of Decline in the Eleventh Century", *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 2/1959, 159-175
- "Byzantine Demokratia and the Guilds in the Eleventh Century". *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 289-314.
- The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century*, Berkeley, 1971
- "Bir Dünya Uygarlığı: Bizans" (Ed. S. Ciliv), Cogito, Bizans, İstanbul, 1999.
- ZEITLER, Barbara. "Ostentatio genitalium: displays of nudity in Byzantium", *Desire and Denial in Byzantium: Papers from the thirty-first spring symposium of Byzantine Studies*. University of Sussex, Brighton, March 1997. Sydney, Ashgate, 1999: 185-201.

Ek.1. KATALOG

1. Katalog Tanıtımı

Tez kapsamına giren kiliseler on beş başlık altında incelenmiştir. Katalogda, önce kiliseyle ilgili bilgiler sonra, tez çalışmamızda incelediğimiz İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahneleri ele alınmıştır.

Katalog no.: Kilisenin katalog numarası verilmiştir.

Kilise Adı: Kiliselerin biliniyorsa orijinal adı, yerel adı ve yayınlarda geçen numarası verilmiştir¹.

Yeri: Yapılara nasıl ulaşılabileceği tarif edilmiştir.

Yayın: Kronolojik sırayla araştırmacıların adları, yayınların tarihi ve varsa cilt, sayfa, plan, çizim numaraları verilmiştir.

Kitabe: Kitabesi olan kiliselerin, kitabeleri Yunanca ve Türkçe verilmiştir.

Tarih: Kiliselerin tarihlendirmesi için araştırmacıların önerdikleri farklı tarihler kronolojik olarak verilmiştir. Tarihlendirme konusunda hemfikir olan veya yaptığı tarihlendirmede değişiklik yapan araştırmacılar gösterilmiştir.

Plan Tipi: Resim programının seçiminde plan tipinin önemli bir rolü vardır. Duvar resmi-mimari-liturji ilişkisini anlamak için yapıların mimari özellikleri önem taşır. Sahnelerin yerlerini gösterebilmek için önce planın bilinmesi gerektiğinden yapıların plan tipleri verilmiştir.

Resim Programı: Kiliselerin resim programında yer alan sahneler liste şeklinde verilmiştir.

Sahne Adı: Tezde ele alınan İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnelerinden hangisi olduğu belirtilmiştir.

¹ Kapadokya Bölgesi'nde, çoğu yapıda kitabe bulunmadığı ve dönemle ilgili kaynaklardan yeterli bilgi edinilemediği için kiliselerin orijinal adları bilinmemektedir. Bu nedenle kolaylık sağlaması için araştırmacılar kiliseleri numaralandırmış veya bölgede yaşayan halkın kullandıkları adları kullanılmışlardır.

Tasvir: Bu başlık altında, resim yüzeyi, resmin durumu, kompozisyon, figürler ve nesnelere tasvir edilmiştir. Önce sahnenin bulunduğu resim yüzeyi, kompozisyonu, varsa sahneyi oluşturan episodlar, figür sayısı verilmiş sonra, sahnede yer alan figür ve motifler ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Figürlerin giysileri, atribüleri; fiziksel özellikleri, duruş ve hareketleri; motiflerin biçimleri, figürle ilişkileri gibi özellikler anlatılmıştır. Resimde tahrip olan, boya veya sıva tabakası dökülen yerler anlatım içinde yeri geldiğinde belirtilmiştir. Kompozisyonla ilgili anlatımlarda, izleyicinin bakışına; figürlerin hareketleriyle ilgili bilgi verilirken figüre göre sağ-sol olarak belirtilmiştir.

Renk: Renk üslup ve teknik değerlendirmede veri sağladığı için tasvirle birlikte değil, ayrıca ele alınmıştır. Sahnenin renk çeşitliliği, dağılımı, fon renkleri; sahnede hakim olan renkler ve ikincil değerlerde kullanılanlar belirtilmiştir.

2. KATALOG

Katalog no. 1

Kilise Adı: Sarnıç Kilise¹

Yeri: Sarnıç Kilise, Nevşehir, Göreme Avcılar-Maçan ilçesinin 2 km. güneyindeki Zemi Dere Vadisi'ne bakan volkanik kayaların oluşturduğu doğal teras içinde yer alır. Kilisenin kuzeyinde üç kat halinde yükselen kayaya oyma mekanlardan oluşan cephe kilisenin bulunması için belirleyicidir.

Yayımlar: Jolivet-Lévy 1991: 78-79

Kitabe: -

Tarih: 11. yüzyılın ilk çeyreği (Jolivet-Lévy)

Plan Tipi: Tek nefli, tek apsisli, beşik tonoz örtülü.

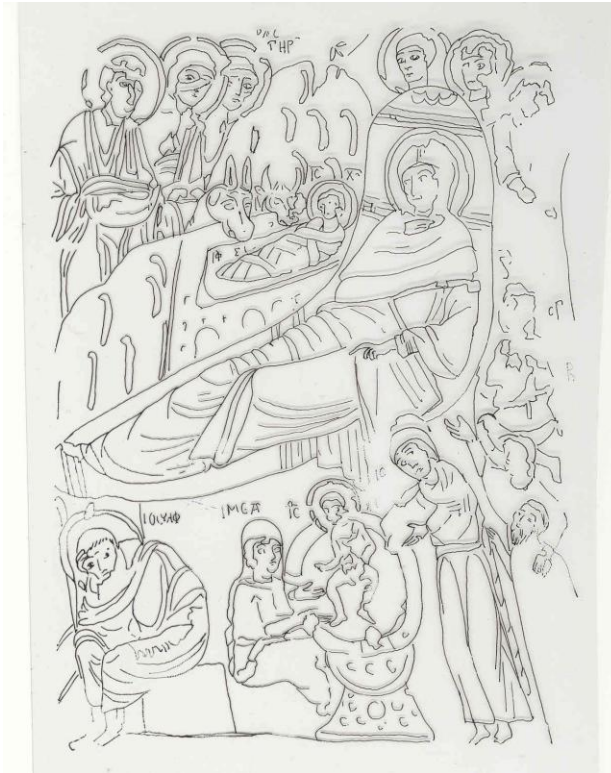
Resim Programı: Deesis, Meryem'e Müjde, Beytulahim'e Göç, İsa'nın Doğumu, Vaftiz, Metamorfosis, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Pentekost.

¹ Kilisenin bu isimle anılmasının nedeni bölgedeki bağlara su sağlamak amacıyla sarnıca çevrilmesidir.

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 35. Sarnıç Kilise (2005)



Çizim 4. Sarnıç Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz, kuzey yarı, batıdan birinci sahne

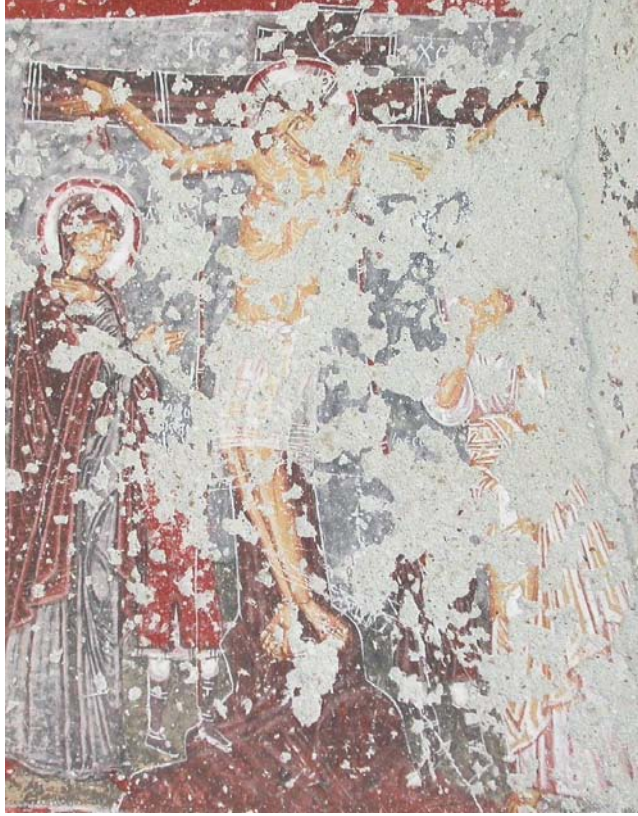
Tasvir: Uzunlamasına dikdörtgen bir alana yayılan Doğum sahnesi alttan ve üstten düz bir bordürle çerçevelenir. Doğum'un solundaki diğer sahnenin son figürü, aynı zamanda, iki sahneyi birbirinden ayırır. Doğum sahnesinin sağı ise tonoz alınlığıyla sınırlanır. İsa'nın Doğumu'nda, Meryem Ana, Yusuf, melekler ile Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodları bir aradadır. Sahnede on beş insan, iki hayvan figürü yer alır ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. İsa'yı yıkayan ebeler ve çobanlar dışında tüm figürler halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, Meryem Ana, Yusuf ve Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları mağaranın içinde bulunduğu bir kayalık içinde yer alırlar. Kayalığın tepesindeki yıldızın ışınları, yemlikte yatan Bebek İsa'nın halesine doğru uzanır. Kayalığın dışında, adeta bir çerçeve oluşturacak biçimde sıralanan melekler ve çobanlar bulunur. Bu kayalığın oluşturduğu çerçevenin dışına taşacak büyüklükte, tam merkezde, Meryem Ana, başı sağa gelecek biçimde döşeğe uzanır. Meryem Ana'nın gövdesinin üst kısmı oturur gibi yüksektedir; bir eli boynuna yakın bir yerde, diğeri bacağına üzerinde durur ve bakışları hemen yanbaşında, nerdeyse kucağındaymiş gibi duran Bebek İsa'nın üzerindedir. Meryem Ana'nın döşeğinin solunda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları yer alır. Kundağa sarılı Bebek İsa bir yemlik içinde yatar. Dikdörtgen yemliğin üzeri değerli taşlar ve inci dizileriyle bezelidir ve uzun kenarında iki sıra kemer vardır. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Öküz ile eşeğin de üzerinde, yaklaşık bel hizasına kadar tasvir edilen üç melek Bebek İsa'ya bakmaktadırlar aralarından, soldaki ilk melek elleriyle İsa'yı işaret eder. Meryem Ana'nın döşeğinin sağında, başucunda, üç melek daha vardır. Bunlardan sadece başları görülebilen ikisi gene Bebek İsa'ya bakarken, sağ baştaki melek çobanlara yol gösterir. Meryem Ana'nın döşeğinin ayakucunda, sahnenin sol köşesinde, Yusuf, sırtı tüm sahneye dönük bir biçimde, bir taburenin üzerinde oturur. Öne doğru eğilen Yusuf bir eliyle başını tutar, diğer eli dizinin üstündedir. Meryem Ana'nın döşeğinin altında, İsa'nın İlk Banyosu yer alır; ortada, ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur, solunda, oturarak İsa'yı tutan ebe ve sağında, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Ebeler uzun *khiton* giyerler, başlarına tülbent bağlıdır. Banyonun sağında, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunda, en önde beyaz saç ve sakalıyla yaşlı çobanın sırtında, koyun postundan, uzun bir kepenek vardır. Onun kısmen altında kalmış

biçimde bir kısmı görülebilen kısa saçlı genç çoban bir elini yaşlı çobanın omzuna atar, diğeriyle yıldızı veya İsa'yı işaret eder. Genç çobanın arkasındaki üçüncü çobanın yüzü tahrip olduğundan sakalının olup olmadığı seçilemez durumdadır.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır ama canlı renkler hakimdir. Sahnenin zemini açık gridir. Kahverengi, kızkahve, gri, koyu pembe sık kullanılan; siyah, beyaz, açık pembe, açık sarı ve ten rengi de ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 36. Sarnıç Kilise (2005)



Çizim 5. Sarnıç Kilise(A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz, güney yarı, doğudan birinci sahne.

Tasvir: Uzunlamasına dikdörtgen bir alana yayılan Çarmıh sahnesi alttan ve üstten düz bir bordürle çerçevelenir. Sahnenin sağında yer alan Yahuda'nın İhaneti'nden sonra kesintisiz bir biçimde devam eder. Çarmıh sahnesinin doğusu ise tonoz alınlığıyla sınırlanır. Kompozisyon beş figürden meydana gelir. Asker figürlerinin başları tahrip olduğu için haleleri seçilememektedir, diğerleri halelidir.

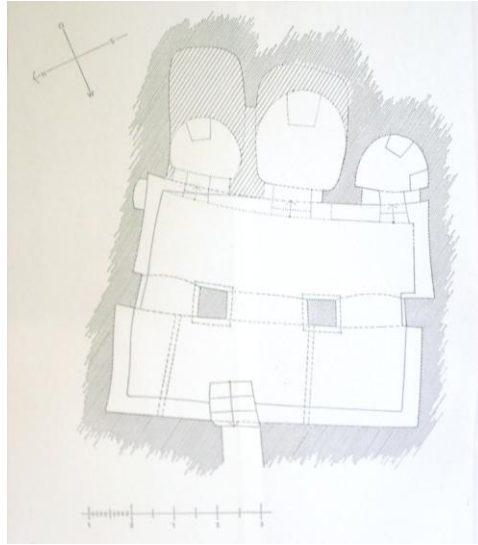
Kompozisyonun merkezinde, haça gerili İsa, sağda ve solda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. İsa'nın gerili olduğu haç bir tepe üzerinde durur. Haçın sol kolunun altında Meryem Ana, sağ kolunun altında İncilci Yahya bulunur. İsa'nın başı Meryem Ana'ya doğru, sağa eğiktir; gövdesi, kolları ve bacakları bükük durur; elleri ayakları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, sağ elinden kanlar akar, sol eli tahrip olmuştur. Sol bacağı hafifçe sağ bacağının üstüne gelmiştir, ayaklar ise yan yana durur ve ikisinden de kanlar akar. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa perizonionu önden düğümlüdür. İsa'nın iki yanında duran askerlerin baş ve gövdelerinin üst kısımları tahrip olmuştur. Diğer figürlerden daha küçük olan askerler koyu renk, kısa khiton ve uzun çizme giyerler. İki askerinin de ellerinde tuttıkları dalları İsa'nın göğsüne doğru uzattıkları seçilebilir. Solda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem bir elini boynuna doğru uzatır, diğeriyle İsa'yı işaret eder. Meryem Ana'nın üzerinde khymation, maphorion vardır. Sağda, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya, başını sola, İsa'ya doğru çevirir. Üzerinde *khiton*, başında halesi olan Yahya, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkektir. Yahya bir eliyle yanağına dokunur, diğer eli seçilemeyecek durumdadır.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. İsa'nın Doğumu'nda görülen koyu pembe gibi canlı renkler Çarmıh'ta kullanılmamıştır. Sahnenin zemini açık gridir. Kahverengi, gri ağırlıklı hakimdir; siyah, beyaz, açık pembe, kızılkahve ve ten rengi de ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 2**Kilise Adı:** Göreme no.2, Vaftizci Yahya Kilisesi, Saklı Kilise**Yeri:** Nevşehir, Göreme – Maçan yolunun kuzey tarafında bulunan tuf kayalıkların arasından ilerleyen patikadan yukarı doğru 250 m. kadar tırmanılarak ulaşılabilir. Kilisenin içinde bulunduğu tuf bloğunun tepesinden girilir. El Nazar Kilisesi'nin yakınında**Yayın:** M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüpoğlu 1958: 1-36; Budde 1961: 263-271; Swoboda 1961 - 1962: 122-125; Restle 1967: II, 103 – 104; Epstein 1975: 115; Epstein 1980: 27-30; Jolivet-Lévy 1991: 85-87**Kitabe:** -**Tarih:** 10. yüzyılın ikinci yarısı (Budde 1961)

11. yüzyıl ortaları (Epstein 1975)

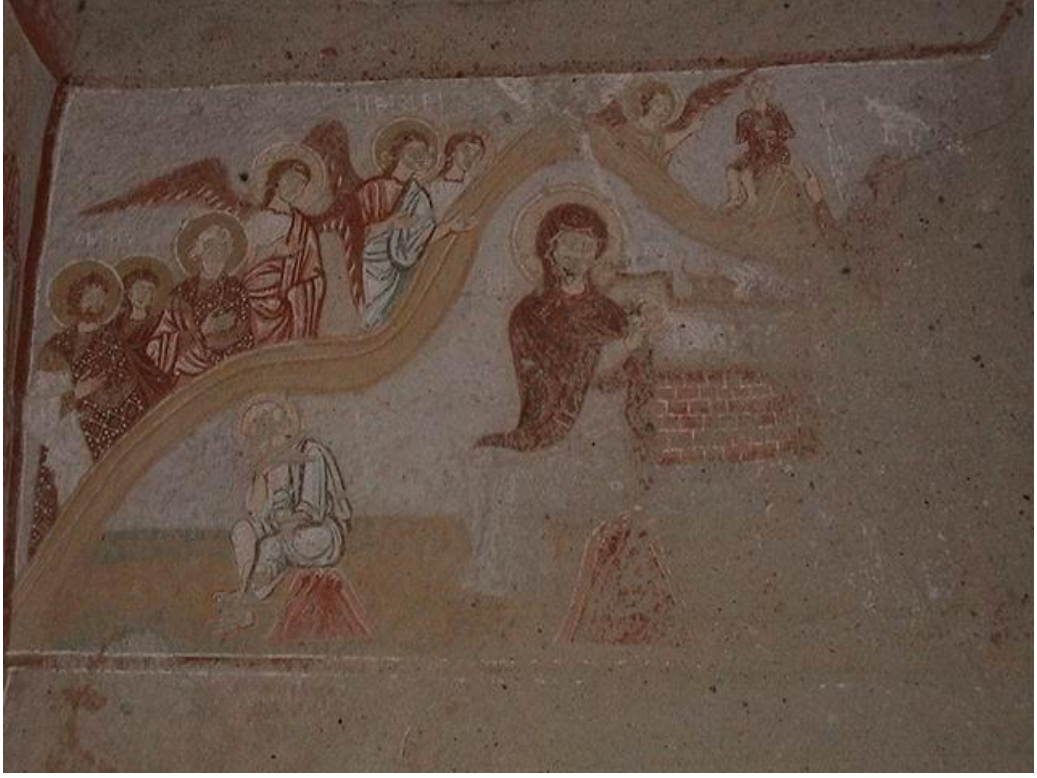
1070'ler (Restle 1967)

Plan Tipi: Enlemesine dikdörtgen planlı, iki nefli, üç apsisli. Batı nef tavan, doğu nef tonoz örtülüdür.

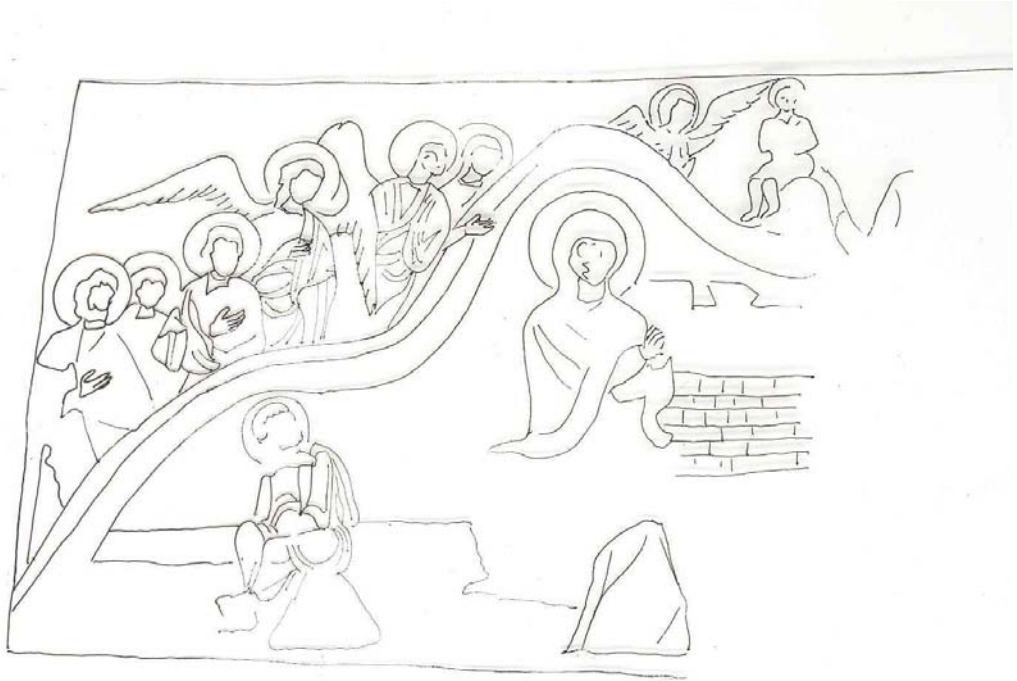
Plan 1. Göreme Saklı Kilise (Restle 1967)

Resim Programı: Deesis, Mandylion, Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, Hypapante, Yahya'nın Görevlendirilmesi, Vaftiz, Metamorfosis, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Koimesis

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 37. Saklı Kilise (2005)



Çizim 6. Saklı Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Batı nef, kuzey duvar, üst şerit

Tasvir: Sahne dikdörtgen bir alana yayılır ve dört yönden kırmızı bir bordürle çerçevesizdir. İsa'nın Doğumu'nda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi, Kahin Kralların Tapınması, İsa'nın İlk Banyosu episodları bir aradadır. Sahne on iki figürden oluşur. Çobanlar dışında, diğer figürlerin başlarında hale vardır. Sahnenin sağ alt köşesi neredeyse tamamen tahrip olduğundan İsa'nın İlk Banyosu'ndaki figürler ayırt edilemez haldedir. Tüm figürlerin yüzleri tahrip olmuştur.

Kompozisyonun merkezinde bulunan, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları ile Meryem ve Yusuf, kalın bir şerit biçiminde kıvrılarak figürleri çevreleyen kayalık içinde yer alırlar. Kayalığın hemen dışında, tepede, sağda üç ve solda bir melek; etek kısmında, sağda üç kral ve solda iki çoban yer alır.

Kayalığın içinde, merkezde ve diğer figürlerden büyük olan Meryem sahnenin odak noktasıdır. Meryem bir kaya parçası üzerinde oturur. Meryem Ana'nın bacakları sola, gövdesi geriye doğru, sağa dönüktür ve hemen sağda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episoduyla bütünlük içinde, yemlikte yatan Bebek İsa'nın başına dokunur. Kundağa sarılı Bebek İsa, tuğla örgüden dikdörtgen bir yemlik içinde yatar ve kayalığın tepesindeki beyaz yarım daire biçimindeki yıldızın hüzmeye İsa'nın başına doğru iner. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunun aşağısında, İsa'nın İlk Banyosu'ndan izler seçilebilir. Bu episoddan en belirgin biçimde ayırt edilen Bebek İsa'nın başı ve gövdesidir. Meryem Ana'nın solunda, Yusuf, sırtı sahneye dönük bir biçimde, bir kaya parçası üzerinde oturur. Yusuf bir elini çenesine uzatır, diğer eli dizinin üstündedir. Kayalığın tepesinde, solda, üç melek vardır. Meleklerden en üsttekinin baş ve boyun kısmı, ikinci ve üçüncüsünün belden altı kayalığın altına gelecek biçimde, bedenlerinin üst kısımları tasvir edilmiştir ve ellerini Bebek İsa'ya doğru uzatırlar. Kayalığın eteklerine doğru, krallar yan yana dururlar. Kralların üçü de *khymation* üzerine, değerli taşlarla işli *palyum* giyerler ve *palyum*larının dışında kalan elleri göğüslerinin üzerinde durur. Gene bedenlerinin üst kısmı tasvir edilmiştir. Meleklerle bitişik duran ilk kralın beyaz saç ve sakalları; ortadaki ikinci kralın sakalsız yüzü ve koyu renk saç; üçüncü kralın ise koyu renk saç ve sakalları vardır. Kayalığın sağ kenarında bulunan Çobanlara Meleğin Müjde

Vermesi episodunda, en üstte, başı, omuzları ve kanatları tasvir edilen melek, bir elini çobana doğru uzatır. Elini uzattığı çoban, bir kaya parçasının üzerinde oturur ve kaval çalar. İkinci çobandan geriye sadece yıldızı işaret eden bir kol ve el kalmıştır. Sağ üst köşedeki bir koyun episodunu tamamlar.

Renk: Resimde az sayıda renk kullanılmıştır. Sahne, kireç beyazı fon ve figürlerin diz hizasında biten kirlili sarı zemin üzerinde yer alır. Kızılkahve, kahverengi, açık yeşil, açık pembe, ten rengi, beyaz ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 38. Saklı Kilise (2005)



Çizim 7. Saklı Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Batı nef, güney duvar, üst şerit

Tasvir: Sahne dikdörtgen bir alana yayılır ve dört yönden kırmızı bir bordürle çerçevelenir. Kompozisyon sekiz figürden meydana gelir. İki asker figürü dışında, diğerleri halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili İsa, sağda ve soldaki birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun üstünde güneş, sağ kolunun üstünde ay vardır. Kompozisyonun solunda, haç kolunun bittiği noktadan itibaren, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan diğer iki kadın; sağında, haç kolunun bittiği noktadan itibaren, İncilci Yahya ve gerisinde Kenturion bulunur.

Haç, üzerinde kafatası olan küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haça gerili olan İsa'nın başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğik; gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları, yan yana durur. İsa'nın ayakları, kenarları değerli taşlarla bezeli bir *suppedaneum* üzerindedir. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. Haçın iki yanında duran askerler, diğer figürlerden daha küçüktürler. Askerler koyu renk, desenli, kısa *khiton* giyerler. Soldaki asker, bir eliyle kılıç gibi bir şeye yaslanır, diğer eliyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzatır. Sağdaki asker, bir eliyle kova tutar, diğeriyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzatır. Sahnenin solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana'nın üzerinde *khiton* ve *maphorion* vardır. Meryem bir elini omzuna koyar, diğer eliyle İsa'yı işaret eder. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer iki kadının başları ve vücutları birbirlerine dönüktür. Öndeki, aynen Meryem gibi, bir elini omzuna koyar, diğer eliyle İsa'yı işaret eder. Arkadaki kadının, *maphorion*'un altında kalan ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Sahnenin sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya *khiton* üzerine *khymation* giyer. Yahya, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkektir; bir eli göğsünün üzerinde durur, diğeri *khymationunun* altında görülmez, ancak koltukaltında bir kitap tutar. Sahnenin en sağında, Yahya'nın gerisinde Kenturion yer alır. Kenturion'un sivri bir üçgen biçiminde tepenin önünde durur; diz üstüne gelen bir *quiras* üzerine *palyum* ve uzun çizme giyer. Kenturion'un bir eli belinde durur, diğer elini İsa'ya doğru uzatır.

Katalog no. 3

Kilise Adı: Göreme no.7, Tokalı Kilise II, Yeni Tokalı, Aziz Basileios

Yeri: Tokalı Kilise, Göreme Açık hava Müzesi'nin ana giriş kapısının karşısında, 15-20 metre kadar aşağıda yer alır. Göreme'den geçen Nevşehir – Ürgüp yolunun doğusunda, no.8, no.9'un da bulunduğu kaya bloğunun yola en yakın yerinde Tokalı Kilisesi bulunur.

Yayın: Rott 1908: 224 – 229; Jerphanion 1925: I. 1, 262 - 294, I. 2, 297 - 376, 603, PL. I. 61 - 69, II. 70-94; Wiegand 1936: 337 – 397; Budde 1958: 13 – 14; Swoboda 1961 - 1962: 45, 124; Restle 1967: I. 23 - 26, 35 - 37, 111 - 116, (no. X), II. fig. 61 –123; Rodley 1985: 213 - 222, figs. 42 a - b, pls. 183 – 187; Epstein 1986; Lafontaine-Dosogne 1963: 130; Jolivet-Lévy 1991: 94- 96

Kitabe: -

Tarih: 950-960 (Jerphanion 1925)

10. yüzyıl ortaları (Epstein 1963)

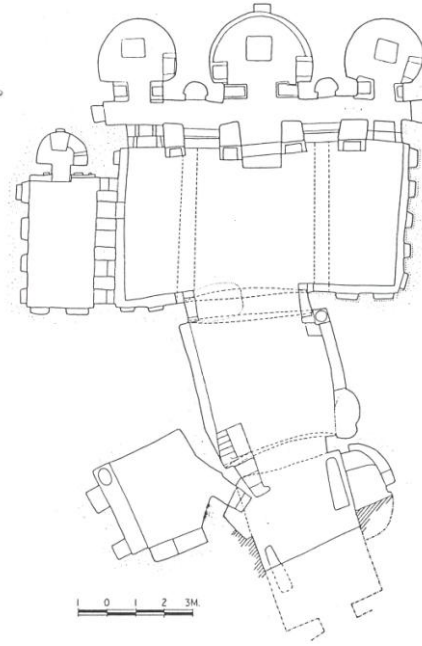
969 sonrası (Lafontaine-Dosogne 1963)

10. yüzyıl sonu (Restle 1967)

10. yüzyıl başı (Thierry 1972)

11. yüzyıl ortaları (Epstein 1975, 1980, 1986)

Plan Tipi: Yeni Tokalı Kilisesi birbiriyle bağlantılı dört ayrı mekandan oluşan yapı topluluğunun doğusunda yer alır. Kuzeybatı - güneydoğu yönünde uzanan enlemesine tek nefli bir kilisedir. Güneydoğuda üç apsisle sonlanır, örtü sistemi tonozdur. Kuzeybatıda, orijinalde büyük bir apsisin bulunduğu düşünülen noktada bir kemerle Eski Tokalı kilisesine geçilir.



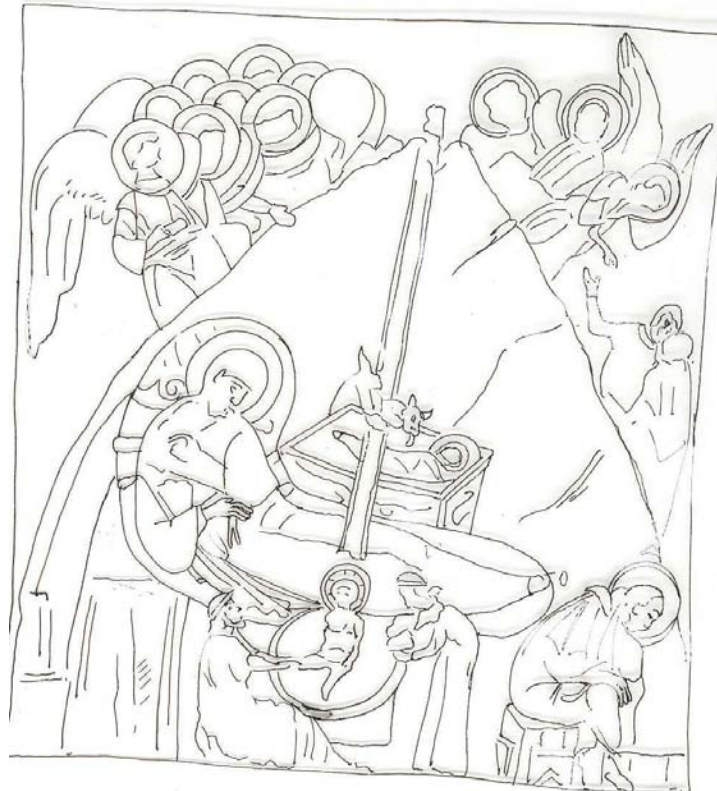
Plan 2. Göreme Tokalı Kilise (Epstein 1981)

Resim Programı: Maiestas Domini, Meryem'e Müjde, Meryem'in Elizebet'i Ziyareti, Su Deneyi, Yusuf'un Birinci Rüyası, Beytullahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, Müneccim Kralların Tapınması, Mısır'a Göç, Masumların Katli, Hypapante, Zekeriya'nın Öldürülmesi, Elizabet'in Kaçışı, Vaftizci Yahya'nın Görevlendirilmesi, Vaftizci Yahya'nın Vaazı, İsa ile Vaftizci Yahya'nın Karşılaşması, Vaftiz, *İsa 12 yaşında Tapınakta*, *İsa'nın Temptation'ı*, Kana Düğünü, Şarapların Çoğaltılması, Ekmek ve Balıkların Çoğaltılması, Havarilerin Görevlendirilmesi, Matta'nın Görevlendirilmesi, Dulun Yardımı (*mite*), Kör Adamın İyileştirilmesi, Kenturion'un Uşağının İyileştirilmesi, Ödemli Hastanın İyileştirilmesi, Cüzamlının İyileştirilmesi, Kurumuş Elin İyileştirilmesi, Felçli Hastanın İyileştirilmesi, Jairus'un Kızının Diriltilmesi, Lazarus'un Dirilişi, Metamorphosis, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği, Ayakların Yıkanması, Yahuda'nın İhaneti, Golgota Yolu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi, İsa'nın Mezara Gömülüşü, Anastasis, Myrophoroi, Havarilerin Kutsanması ve Görevlendirilmesi, Analepsis, Pentekost, Koimesis

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 39. Yeni Tokalı Kilise (2007)



Çizim 8. Yeni Tokalı Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Kuzeybatı - güneydoğu yönünde uzanan tonozun, güneydoğu yarısı

Tasvir: Sahne dört yönden kırmızı bir bordürle çerçevesizdir. İsa'nın Doğumu'nda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodları ve kalabalık bir melek grubu bir aradadır. Kahin Kralların Tapınması episodunu, Doğum sahnesinin altında, ayrı resmedilmiştir. Sahnede yirmi insan, iki hayvan figürü yer alır ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Ebeler ve çobanlar dışında, diğer figürlerin başlarında hale vardır.

Kompozisyonun merkezinde bulunan, Meryem Ana, Yusuf ve Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları üçgen biçiminde sivri bir kayalık içinde yer alırlar. Kayalığın hemen dışında, tepenin sağında ve solunda melekler; etek kısmında, sağda iki çoban yer alır. Kayalığın tam merkezinde ise Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunu kompozisyonun odak noktasını oluşturur. Kundağa sarılı Bebek İsa, dikdörtgen bir yemlik içinde yatar. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Yemliğin hemen altında, bir döşek üzerinde, başı sola gelecek biçimde uzanan Meryem Ana'nın gövdesinin üst kısmı oturur gibi yüksektedir. Meryem Ana'nın elleri göğsünün üzerinde durur ve sağ eliyle bir mendil tutar. Meryem Ana'nın döşeginin hemen altında İsa'nın İlk Banyosu yer alır; ortada, göğsüne kadar bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur, solunda, oturarak İsa'yı tutan ebe ve sağında, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Kayalığı oluşturan üçgenin tepe noktasından Bebek İsa'nın başına doğru bir ışık huzmesi iner. Meryem Ana'nın döşeginin sağında, ayakucunda, Yusuf, sırtı sahneye dönük bir biçimde, bir taburenin üzerinde oturur. Yusuf bir elini yüzüne doğru uzatır, diğer eli dizinin üstündedir.

Kayalığın etek kısmında, sağ kenarda bulunan Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunda, belden altı kayalığın altına gelecek biçimde, bedenlerinin üst kısımları tasvir edilen iki çobandan öndeki kahverengi saçlı genç çoban, bir eliyle yukarda duran melekleri gösterir; arkadaki, beyaz saç ve sakalıyla yaşlı çoban, bir elini kayalığa dayamış, genç çobanı dinlemektedir. Üstte ise çobanlara yol gösteren üç melek görülür. Meleklerin de bedenlerinin üst kısmı tasvir edilmiştir. Çobanlara yakın duran melek bir eliyle onlara yol gösterir; ortadaki melek üzeri örtülü ellerini yıldızla doğru uzatır; üçüncü meleğin sadece öne doğru eğilen başı görülür. Kayalığın tepesinde, solda, dokuz melek daha vardır, meleklerden ön sıradaki dördünün gene bedenlerinin üst kısmı

görülmektedir. Meleklerden üçünün elleri karınlarının üzerinde durur; baştan ikinci melek ise bir elini İsa'ya doğru uzatır. Arka sırada kalan beş melek, sadece başlarının bir kısmı, haleleri ve kanatlarıyla art arda isokefal anlatımla verilmiştir.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. Tüm zemin lapis lazulidir, bundan başka koyu gri renk hakimdir. Kiremit kırmızısı, altın rengi, hardal sarısı, ten rengi, beyaz ve siyah ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 40. Yeni Tokalı Kilise (2007)



Çizim 9. Yeni Tokalı Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Ana apsis yarı kubbesi

Tasvir: Sahne üzerinde bulunduğu yüzeyle uyumlu biçimde, alttan ve üstten yarım daire, düz kırmızı birer bordürle çerçevelenir. Sahne on beş figürden oluşur. İki asker ve yas tutan kadınlar dışında, tüm figürler halelidir. Tüm figürlerin yüzleri tahrip olmuştur.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili halde İsa, haçın sağında ve solunda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun yukarısında güneş, sağ kolunun yukarısında ay; ay ve güneşin üzerinde, sadece gövdelerinin üst bölümü resmedilmiş birer melek vardır. Haçın sol kolunun altında, İncilci Yahya, Meryem ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan üç kadın; sağ kolunun altında, Kenturion ve iki asker bulunur. Askerlerin hemen ardında edikül tipinde bir yapı dikkati çeker. Kompozisyonun en sağ ve en solunda haça gerili olan diğer iki hırsızla sahne tamamlanır.

İsa'nın üzerinde gerili olduğu haç, sütun gibi bir *suppedaneum* üzerinde yükselir. İsa'nın başı hafifçe sola eğilir; gövdesi dik durur, kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları yan yana durur. İsa'nın sağ böğründen, yaklaşık olarak mızrağın değdiği yerden iki şerit halinde kan ve su akar. İsa'nın üzerindeki kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. Şeffaf bir bez parçasından oluşan *perizonionun* iki yanından koyu renk birer şerit geçer. Haçın iki yanında duran askerler diğer figürlerden daha küçüktürler. Askerler koyu renk, kısa *khiton* giyerler. Haçın solunda, İsa'ya biraz daha yakın duran asker geriye doğru büyük bir adım atmış, sağ dizine yüklenerek durur; bir eli belindedir, diğeriyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzattır. Haçın sağındaki diğer asker yandan görülür, başını yukarı kaldırır, bir bacağını hafif geriye atar ve bir eliyle küçük bir kova tutarken, diğeriyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzatır. Haçın solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya *khymationu*yla örtülü ellerini karnının üzerinde kavuşturur ve başını yukarı, İsa'ya doğru kaldırır. Yahya'nın hemen arkasında duran Meryem de ayakta, dörtte üç profilden görülür. Meryem, *khymation* üzerine *maphorion* giyer ve *maphorionu*yla örtülü ellerini yukarı, İsa'ya doğru uzatır. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer üç kadının yüzleri birbirine dönüktür, konuşma jesti yapar gibi ellerini birbirlerine doğru uzatırlar. Haçın sağındaki erkek grubundan önde duran Kenturion kısa bir *quiras* üzerine uzun palyum ve uzun çizme giyer. Kenturion bacakları açık durur, bir elinde kalkan tutar, diğer elini hayret edermişçesine İsa'ya

doğru uzatır. Kenturion'un hemen ardında kısmen yandan ve arkadan görülen iki figür daha vardır. Bu erkek grubunun da arkasında bazilikal planlı bir yapı yer alır. Yapının kısa ve uzun kenarlarında birer kemerli açıklık vardır. Kısa kenardaki kemerin üzeri üçgen alınlıkla hareketlendirilmiştir. Kemerin üst kısmından aşağı doğru bir perde gerilidir. En sol ve sağdaki haça gerili olan iki hırsızın giysileri ve duruşları İsa'yla aynıdır, yalnız kolları dirsekten hafifçe büküldür.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. Tüm zemin lapis lazulidir, bundan başka koyu gri renk hakimdir. Kiremit kırmızısı, altın rengi, hardal sarısı, ten rengi, beyaz ve siyah ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

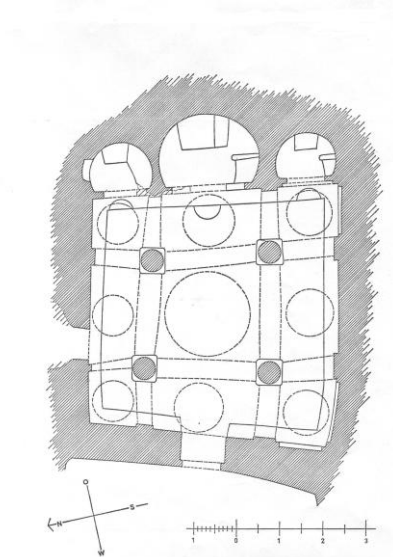
Katalog no.4**Kilisenin Adı:** Göreme no.19, Elmalı Kilise, Başmelekler Kilisesi**Yeri:** Nevşehir, Göreme Açık Hava Müzesi'nin 150 m. sağında, vadinin dik yamacının yanındaki bir kaya bloğu içinde yer alır.**Yayın:** Jerphanion 1932: I.2, 336-337; Budde 1958: 16-20; Restle 1967: 45; Schiemenz 1970: 253-257; Schiemenz 1972: 307-318; Thierry 1972: 158; Epstein 1975: 115-120; Epstein 1980:27-30; Schiemenz 1980: 294 – 309; Rodley 1985:176; Thierry 2002: 190-191**Kitabe:** -**Tarih:** 11. yüzyıl ortaları (Rott 1908; Jerphanion 1932; Budde 1958; Thierry 1972, Epstein 1975,1981; Rodley 1985; Kostof 1989; Thierry 2002)

12. yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963)

12 yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başı (Restle 1967)

13. yüzyıl sonu (Schiemenz 1972)

15. yüzyıl sonu ile 16 yüzyıl başları (Restle 1967)

Plan Tipi: Dört serbest destekli, kapalı Yunan haçı planlıdır. Naos, doğuda merkezi içte yarı daire planlı üç apsisle sonlanır.

Plan 3. Elmalı Kilise (Restle 1967)

Resim Programı: İsa'nın Doğumu, Müneccim Kralların Tapınması, Vaftiz, Lazarus'un Dirilişi, Başkalaşım, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın İhaneti, Golgota

Yolu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Gömülüşü, Kadınlar Boş Mezar Başında, Diriliş, Göğe Yükseliş, Deesis, İbrahim'in Misafirperverliği, Fırında Üç İbrani Genç

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 41. Elmalı Kilise (2005)

Yeri: Kuzey haç kolu, kuzey duvar, üst şerit

Tasvir: Sahne büyük oranda tahrip olduğu için, yalnız, Yusuf, bir melek ve İsa'nın İlk Banyosu episodundan izler kalmıştır. Kompozisyonun solunda, kayalığın bir parçası olduğu anlaşılan, stilize bitkilerle bezeli, bir şerit uzanır. Solda, kayalığın içinde Yusuf ve sağ altta, İsa'nın İlk Banyosu yer alır. Sahnenin sol alt köşesindeki Yusuf, haleli, beyaz saç ve sakallarıyla yaşlı bir adamdır. *Khithon* ve *khymation* giysili Yusuf, sahneye sırtını dönerek oturur ancak başı geriye doğru, kompozisyonun merkezine çevrilidir; sağ dirseğini dizine dayar, eliyle de başını tutar. Yusuf'un yukarısında, bitki motiflerinin bulunduğu tepeye basan bir figür yer alır. Sol adımını arkaya atan figürün geriye kalan tek kanadından bir melek olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyonun merkezinde, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodundan, Bebek İsa'nın yanbaşındaki eşeğin gözleri ve İsa'nın İlk Banyosu'ndan izler ayırt edilebilir.

Renk: Sahne mavimsi gri fon ve figürlerin diz hizasında biten kirli sarı zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, kırmızı, koyu kahverengi, açık kahverengi, kızıl-kahve, ten rengi, ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahnenin Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi

Yeri: Güney haç kolu, güney duvar, üst ve güney haç kolu kubbesi

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 42. Elmalı Kilise (2005)

Tasvir: Sahnenin büyük bir kısmı güney haç kolunun, güney duvarının üst seviyesinde ve yedi figürü de güney haç kolunun kubbesinde olmak üzere iki farklı duvar yüzeyine yayıldığı için resim, üzerinde bulunduğu yüzeyle uyumlu biçimde, güney duvarda, alttan ve iki yandan, düz; kubbe eteğinde, yarım daire kırmızı bordürle çerçevesizdir. Sahne on altı figürden oluşur. Haçın iki yanındaki askerlerin baş kısımları tahrip olduğundan haleleri seçilememektedir, ayrıca, sağda, geride duran bir diğer figürün halesi yoktur. Bunlar dışında tüm figürler halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, haçın sağında ve solunda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun yukarısında, güneş, sağ

kolunun yukarısında ay bulunur. Sahne, haçın üst kolunun üzerinden kubbeye doğru devam eder. Güney duvarla kubbenin resimsel bütünlüğü kesintisiz devam eden çerçeve ile sağlanmıştır. Çarmıh'la kompozisyon bütünlüğü içindeki kubbeye yedi melek figürü vardır. Haçın sol kolunun altında, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan iki kadın; sağ kolunun altında, Kenturion ve bir figür bulunur.

Haç, üzerinde kafatası olan küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haça gerili olan İsa'nın koyu renk, uzun saçları ve sakalları ile haçlı halesi vardır; gözleri kapalıdır, başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğik, gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları ise yan yana durur. İsa'nın ayakları, haçın bir parçası şeklinde diagonal uzanan bir *suppedaneum* üzerinde, yan yanadır ve ayaklarından tepenin üzerindeki kafatasına kanlar damlar. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. Haçın iki yanında duran askerler diğer figürlerden daha küçüktürler. Büyük oranda tahrip olan iki askerden soldaki, desenli kısa *khiton* üzerine *palyum*; sağdaki, açık renk, kısa *khiton* üzerine *palyum* giyer. Her iki askerin, İsa'nın göğsüne doğru uzattıkları birer dal seçilebilmektedir. Sahnenin solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana *khiton* ve *maphorion* giyer. Meryem Ana bir eliyle kendi yanağına dokunur, diğer kolunu İsa'ya doğru uzatır ancak eli tahrip olmuştur. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer iki kadının başları ve vücutları birbirlerine dönüktür. *Khymation* ve *maphorion* giysili kadınlar, *maphorion*la örtülü ellerini kendi yüzlerine doğru kaldırır. Sahnenin sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya *khiton* üzerine *khymation* giyer. Yahya'nın yüzünün alt ve göğsünün üst tarafında sıva tabakası dökülmüştür. Ancak kısa, koyu renk saçlı genç bir erkek figürü olduğu anlaşılmaktadır. Yahya bir kolunu, kendi yüzüne doğru uzatır. Sahnenin en sağında, Yahya'nın gerisinde Kenturion yer alır. Kenturion öne taralı, koyu renk saçları ve sakallarıyla orta yaşlı bir adamdır; diz üstüne kadar gelen *quiras* ve uzun, desenli çizme giyer, sırtında uzun *palyum* vardır. Kenturion öne doğru büyük bir adım atar ve bir eliyle *palyumunun* ucunu tutarken, diğeriyle İsa'yı işaret eder. Yahya ile Kenturion arasında koyu renk saçlı, saçları geriye doğru toplanmış genç bir kadın figürü bulunur. Kenturion'un arkasında kalan figürün yalnız başı ve vücudunun küçük bir kısmı tasvir edilmiştir. Figür İsa'ya doğru bakmaktadır ve figürün gerisinde, izokefal bir anlatımla, sadece başlarının tepesi görünen bir kalabalık bulunur. Çarmıh sahnesini tamamlayan ve kubbeye yer alan yedi

meleğin üçü solda, dördü sağda kümelenmiştir. Ancak soldaki üç meleğin arkasında bir melek daha olduğu hissini veren boş bir hale resmedilmiştir. Sadece bedenlerinin üst kısmı resmedilen melekler kısa, koyu renk saçlı genç erkek görünümündedirler. Ön sırada bulunan melekler ellerini aşağıya, İsa'ya doğru uzatırlar.

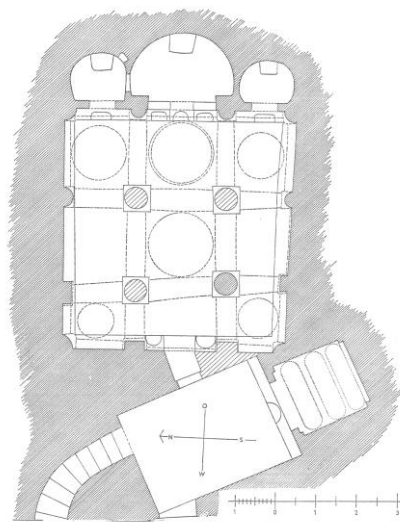
Renk: Sahne mavimsi gri fon ve figürlerin diz hizasında biten kirlili sarı zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, kırmızı, koyu kahverengi, açık kahverengi, kızıl-kahve, ten rengi, ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 5**Kilise Adı:** Göreme no.23, Karanlık Kilise, Analepsis**Kilisenin Yeri:** Karanlık Kilise, Göreme Açık Hava Müzesinde solda, yamacın sonunda bir kaya bloğunda yer alır. Kayaya oyma kilise, bir manastır topluluğu içinde yer alır. Kilise, manastır avlusundan 3-4 metre yüksektedir. Manastır avlusunun doğu duvarında bulunan kapı açıklığından birkaç basamaklı merdiven ile nartekse ulaşılır.**Yayın:** Jerphanion 1932: I.2, 336-337; Budde 1958: 16-20; Restle 1967: 45; Schiemenz 1970: 253-257; Schiemenz 1972: 307-318; Thierry 1972: 158; Epstein 1975: 115-120; Epstein 1980:27-30; Schiemenz 1980: 294 – 309; Rodley 1985:176; Thierry 2002: 190-191**Kitabe:** -**Tarih:** 11. yüzyıl ortaları (Rott 1908; Jerphanion 1932; Budde 1958; Thierry 1975, Epstein 1975,1981; Rodley 1985; Kostof 1989; Thierry 2002)

12. yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963)

12 yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başı (Restle 1967; Ötüken 1984)

13. yüzyıl sonu (Schiemenz 1972)

Plan Tipi: Dört serbest destekli, kapalı Yunan haçı planlıdır.

Plan 4. Göreme Karanlık Kilise (Restle 1967)

Resim Programı: Deesis, Meryem'e Müjde, Beytullahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Tapınması, Vaftiz, Lazarus'un Dirilişi, Metamorphosis, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Anastasis, Myrophoroi, Havarilerin Görevlendirilmesi, Analepsis, İbrahim'in Misafirperverliği, Fırında Üç İbrani Genci

Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 43. Karanlık Kilise (2005)

Yeri: Kuzey haç kolu, kuzey duvar, alınlık

Tasvir: Sahne altta düz, yanlarda ve üstte duvarın girinti çıkıntısıyla uyumlu biçimde kıvrılan kırmızı bir bordürle çerçevesizdir. İsa'nın Doğumu'nda, Meryem Ana, Yusuf ve bir melek figürü; Öküz ile Eşegin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları bir aradadır. Sahne yedi insan, dört hayvan figüründen oluşur ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Ebeler dışında, diğer insan figürlerinin başlarında hale vardır.

Kompozisyonun merkezinde bulunan, Meryem Ana, Yusuf ve Öküz ile Eşegin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları kenarları dalgalı, üçgen biçiminde bir kayalık içinde yer alırlar. Kayalığın hemen dışında, tepenin solunda ise bir melek yer alır. Kayalığın çevresi stilize edilmiş, çalı veya sarmaşık gibi bitkilerle çevrelenir. Kayalığın içinde, merkezde, bir döşek üzerinde oturan Meryem Ana'nın başı ve gövdesi

hafifçe sağa, bacakları sola dönüktür. Meryem Ana bir kolunu yukarı doğru kaldırarak, eliyle solda, yanbaşındaki yemlikte yatan Bebek İsa'yı gösterir; diğer kolunu yemliğe yaslar ve başını hafifçe koluna dayar. Meryem Ana'nın solunda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunda kundağa sarılı Bebek İsa, dikdörtgen bir yemlik içinde yatar. Kayalığı oluşturan üçgenin tepe noktasından Bebek İsa'nın başına doğru bir ışık hüzmeleri iner. Yemlik dört sütunun taşıdığı üçlü kemer açıklığının üzerinde durur. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Yemliğin altında, İsa'nın İlk Banyosu episodunu yer alır; ortada, göğsüne kadar ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur, solunda, oturarak İsa'yı tutan ebe ve sağında, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Bebek İsa'nın başı sola, bacakları sağa dönüktür; bir eliyle takdis ederken, diğeri dizinin üzerinde durur. Kayalığı oluşturan üçgenin tepe noktasından Bebek İsa'nın başına doğru bir ışık hüzmeleri iner. Meryem Ana'nın döşeginin solunda, Yusuf oturur. *Khiton* üzerine *khymation* giyen Yusuf, kısa, ak saçları ve sakallarıyla yaşlı bir erkek figürüdür. Yusuf'un sırtı sahneye dönüktür ama başı geriye doğru çevrilidir ve kayalığın tepesindeki yıldızla doğru bakar. Yusuf dirseğini dizkapağına dayamış, elini çenesine doğru uzatır, diğer eli dizinin üstündedir. Yusuf çevresindeki kayalık ve sık bitkilerle kompozisyonun bütününden ayrılır. Meryem Ana ile Yusuf arasında arka ayakları üzerinde sırt sırta duran iki hayvan figürü bulunur. Baş kısımları tahrip olan bu iki hayvan figürü birer köpek olmalıdır. Yusuf'un yukarısında, kayalığı hemen dışında duran meleğin, belden altı kayalığın altına gelecek biçimde, bedeninin üst kısmı tasvir edilmiştir. Melek koyu renk saçları, sakalsız genç yüzüyle bir erkek figürüdür ve ellerini Bebek İsa'ya doğru uzatır.

Renk: Sahne mavimsi gri fon ve figürlerin diz hizasında biten kirlili sarı zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, kırmızı, koyu kahverengi, açık kahverengi, kızıl-kahve, ten rengi, hardal sarısı ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 44. Karanlık Kilise (2005)



Çizim 10. Karanlık Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Güney haç kolu, güney duvar, alınlık

Tasvir: Güney duvar alınlığında yer alan sahne üstte yarım daire, altta düz bir bordürle çerçevelenir. Sahne sekiz figürden oluşur. İki asker dışında tüm figürler halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, haçın sağında ve solunda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun üstünde güneş, sağ kolunun üstünde ay; haçın sol kolunun altında, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan iki kadın; sağ kolunun altında, İncilci Yuhanna ve gerisinde Kenturion bulunur.

Haç, üzerinde kafatası olan küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haça gerili olan İsa'nın koyu renk, uzun saçları ve sakalları ile haçlı halesi vardır; gözleri kapalıdır, başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğik, gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları ise yan yana durur. İsa'nın ayakları, diagonal uzanan bir *suppedaneum* üzerinde, yanyana durur. İsa'nın sağ böğründen, yaklaşık olarak mızrağın değdiği yerden, su gibi şeffaf bir sıvı akar. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. Haçın iki yanında duran askerler, diğer figürlerden daha küçüktürler. Büyük oranda tahrip olan iki askerler kısa *khiton* ve uzun, desenli çizme giyerler. Soldaki asker, mızrak, sağdaki asker, ucunda sünger takılı bir dalı İsa'nın göğsüne doğru uzatır. Sahnenin solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana *khymation* ve *maphorion* giyer. Meryem Ana bir eliyle kendi yanağına dokunur, diğer elini İsa'ya doğru uzatır. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer iki kadından öndekinin vücudunun bir kısmı Meryem Ana'nın arkasında kalır ve aynı Meryem Ana gibi bir elini İsa'ya doğru uzatır. Üçüncü kadın *maphorionla* örtülü ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Sahnenin sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya *khiton* üzerine *khymation* giyer. Yahya, kısa, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkektir. Yahya, bir elini, ayası görünecek şekilde, öne doğru, diğerini kendi yanağına doğru uzatır. Sahnenin en sağında, Yahya'nın gerisinde Kenturion yer alır. Kenturion koyu renk saçları ve sakallarıyla orta yaşlı bir adamdır; diz üstüne kadar gelen *quiras*, uzun, desenli çizme giyer ve sırtında uzun *palyum* vardır. Kenturion öne doğru büyük bir adım atar ve bir eliyle *palyumun* ucunu, diğeriyle mızrak tutar. Yahya ile Kenturion arasında koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkek figürü daha yer alır.

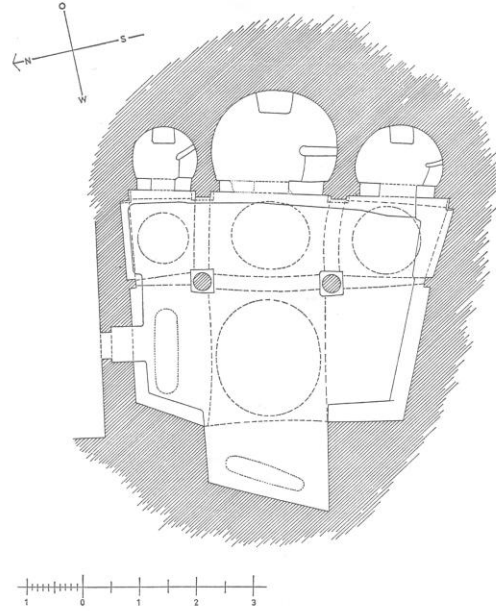
Katalog no.6**Kilise Adı:** Göreme no.22, Çarıklı Kilise**Kilisenin Yeri:** Çarıklı Kilise, Göreme Açık Hava Müzesi'nde sol kolda, yamacın sonunda bulunan bir manastır topluluğunun kilisesidir. Kilise, manastır avlusundan 4-5 metre yüksektedir ve yapıya sonradan eklenmiş demir bir merdivenle ulaşılmaktadır.**Yayın:** Jerphanion 1932: I.2, 336-337; Budde 1958: 16-20; Restle 1967: 45; Schiemenz 1970: 253-257; Schiemenz 1972: 307-318; Thierry 1972: 158; Epstein 1975: 115-120; Epstein 1980:27-30; Schiemenz 1980: 294 – 309; Rodley 1985:176; Thierry 2002: 190-191**Kitabe:** -**Tarih:** 11. yüzyıl ortaları (Rott 1908; Jerphanion 1932; Budde 1958; Thierry 1975, Epstein 1975,1981; Rodley 1985; Kostof 1989; Thierry 2002)

12. yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963)

12 yüzyıl sonu ile13. yüzyıl başı (Restle 1967; Ötüken 1985)

13. yüzyıl sonu (Schiemenz 1972)

Plan Tipi: İki serbest destekli, kapalı Yunan haçı planlıdır. İki sütunun desteklediği, merkezde kare bölüm, doğu haç kolu ve iki köşe mekanı kubbe ile diğer haç kolları beşik tonozla örtülüdür. Naos, doğuda merkezi içte yarı daire planlı üç apsisle sonlanır. Giriş, naos kuzey duvarında eksen üzerindedir



Plan 5. Göreme Çarıklı Kilise (Restle 1967)

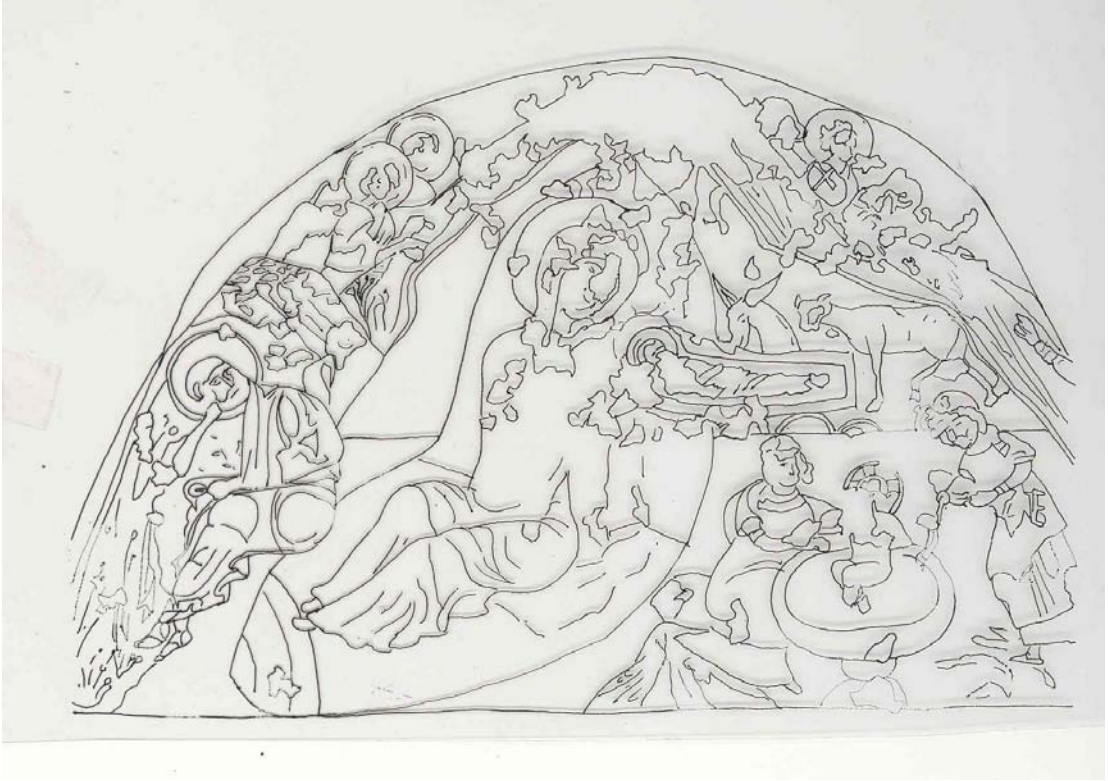
Resim Programı: Deesis, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Tapınması, Vaftiz, Lazarus'un Dirilişi, Metamorphosis, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği¹, Yahuda'nın İhaneti, Golgota Yolu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Myrophoroi, Anastasis, Analepsis, İbrahim'in Misafirperverliği

¹ Sahne Çarıklı Kilise'de manastır yemekhanesi kuzeydoğu duvarda yer alır.

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 45. Çarıklı Kilise (2005)



Çizim 11. Çarıklı Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Batı haç kolu kuzeybatı, alınlık

Tasvir: Batı haç kolu duvar alınlığında yer alan sahne üstte yarı daire, altta düz bir bordürle çerçevelenir. İsa'nın Doğumu'nda, Meryem Ana, Yusuf ve üç melek figürü; Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları bir aradadır. Kahin Kralların Tapınması episodunu, Doğum sahnesinden ayrı resmedilmiştir. Sahne dokuz insan, dört hayvan figüründen oluşur ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Ebeler dışında, diğer insan figürlerinin başlarında hale vardır.

Kompozisyonun merkezinde bulunan, Meryem Ana, Yusuf ve Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları kenarları dalgalı, üçgen biçiminde bir kayalık içinde yer alırlar. Kayalığın hemen dışında, tepede, solda, iki; sağda bir melek yer alır. Kayalığın çevresi stilize edilmiş, çalı veya sarmaşık gibi bitkilerle çevrelenir. Kayalığın içinde, merkezde, bir döşek üzerinde oturan Meryem Ana'nın başı ve gövdesi hafifçe sağa, bacakları sola dönüktür. Meryem Ana bir kolunu yukarı doğru kaldırarak, eliyle solunda, yanbaşındaki yemlikte yatan Bebek İsa'yı gösterir; diğer kolunu yemliğe yaslar ve başını hafifçe koluna dayar. Meryem Ana'nın solunda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunda kundağa sarılı Bebek İsa, dikdörtgen bir yemlik içinde yatar. Yemliğin altı, yan yana üç kemer açıklığı biçimindedir. Kayalığı oluşturan üçgenin tepe noktasından Bebek İsa'nın başına doğru bir ışık hüzmesi iner. Yemliğin uzun kenarında duran eşeğin sadece başı, yemliğin yanında duran öküzün yandan tüm bedeni görülür. Yemliğin altında, İsa'nın İlk Banyosu episodunu yer alır; ortada, göğsüne kadar ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur; sağında, oturarak İsa'yı tutan ebe ve solunda, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Bebek İsa'nın başı ve vücudu, soldaki ebeye dönüktür. İsa'nın yüzünün bir kısmı ve elleri tahrip olmuştur. Su teknesi ile ayaktaki ebe arasında, baş kısımları tahrip olmuş iki küçük hayvan figürü bulunur. Kesin tanımlanamamakla birlikte bu iki figür otlayan iki kuzu olmalıdır. Meryem Ana'nın döşeginin solunda, Yusuf oturur. *Khiton* üzerine *khymation* giyen Yusuf, kısa, ak saçları ve sakallarıyla yaşlı bir erkek figürüdür. Yusuf'un sırtı sahneye dönüktür ama başı geriye doğru çevrilidir ve kayalığın tepesindeki yıldızla doğru bakar. Yusuf dirseğini dizkapağına dayamış, elini yanağına doğru uzatır, diğer eli dizinin üstündedir ve *khymationunun* ucunu tutar. Yusuf'un yukarısında, kayalığın üzerinde, duran iki meleğin, belden altları kayalığın altına gelecek biçimde, bedenerinin üst kısımları tasvir

edilmiştir. Melekler koyu renk saçları, sakalsız genç yüzleriyle birer erkek figürü gibidirler. Önde duran melek ellerini yemlikteki Bebek İsa'ya doğru uzatır, arkadaki meleğin sadece başı görülür. Kayalığın tepesinde, solda gene sadece bedeninin üstü tasvir edilen bir melek vardır.

Renk: Sahne, mavimsi gri fon ve figürlerin diz hizasında biten kirli sarı zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, kırmızı, koyu kahverengi, açık kahverengi, kızıl-kahve, ten rengi, hardal sarısı ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 46. Çarıklı Kilise (2005)

Yeri: Kuzey haç kolu, kuzey duvar, alınlık

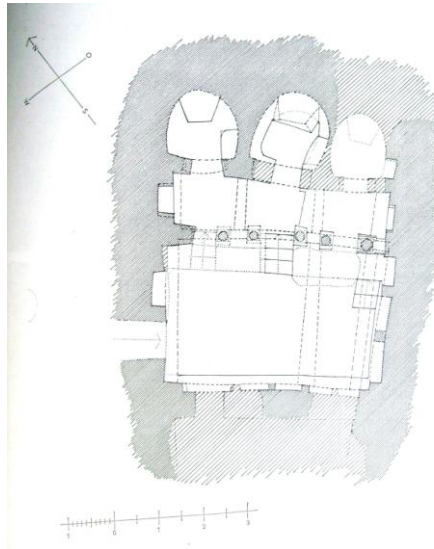
Tasvir: Kuzey duvar alınlığında yer alan sahne üstte yarım daire, altta düz bir bordürle çerçevelenir. Sahne sekiz figürden oluşur. İki asker dışında tüm figürler halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, haçın sağında ve solunda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun üstünde güneş, sağ kolunun üstünde ay; haçın sol kolunun altında, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan iki kadın; sağ kolunun altında, İncilci Yuhanna ve gerisinde Kenturion bulunur.

Haç küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haça gerili olan İsa'nın koyu renk, uzun saçları ve sakalları ile haçlı halesi vardır. İsa'nın yüzünün bir kısmında sıva tabakası dökülmüştür, yüzündeki ayrıntılar seçilememektedir. İsa'nın başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğilir, tamamen çıplak gövdesi ise dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları ise yan yana durur. İsa'nın ayakları,

diagonal uzanan bir *suppedaneum* üzerinde, yanyana durur. Haçın iki yanında duran askerler, diğer figürlerden daha küçüktürler ve büyük oranda tahrip olmuşlardır. Soldaki asker, mızrak, sağdaki asker, ucunda sünger takılı bir dalı İsa'nın göğsüne doğru uzatır. Sahnenin solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana *khymation* ve *maphorion* giyer. Meryem Ana bir eliyle kendi yanağına dokunur, diğer elini İsa'ya doğru uzatır. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer iki kadından öndekinin vücudunun bir kısmı Meryem Ana'nın gerisinde kalır; kadının başı arkasında duran üçüncü kadına dönüktür. Üçüncü kadın *mahphorionla* örtülü ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Sahnenin sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya *khiton* üzerine *khymation* giyer. Yüzünün bir kısmı tahrip olan Yahya kısa, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkek olduğu seçilebilir. Yahya, bir elini öne doğru, diğerini kendi yanağına doğru uzatır. Sahnenin en sağında, Yahya'nın gerisinde Kenturion yer alır. Kenturion'un başı tamamen tahrip olmuştur. Kenturion diz üstüne kadar gelen *quiras*, uzun, desenli çizme giyer ve sırtında uzun *palyum* vardır. Kenturion geriye doğru bir adım atar ve bir eliyle *palyumunun* ucunu, diğeriyle mızrak tutar.

Renk: Sahne, mavimsi gri fon ve figürlerin diz hizasında biten kirli sarı zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, kırmızı, koyu kahverengi, açık kahverengi, kızıl-kahve, ten rengi, ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 7**Kilise Adı:** Göreme no.33, Kılıçlar Kuşluk Kilisesi, Meryem Ana Kilisesi**Yeri:** Nevşehir, Göreme Vadisi'nin doğusunda uzanan Kılıçlar Vadisi'nin batı yamacındaki bir kaya bloğu içinde yer alır. Vadinin doğu yamacında Kılıçlar Kilisesi'nin (Göreme no.29) karşısına düşer. Göreme Açık hava Müzesi'nin girişinden 250 mertrelik yürüme mesafesi uzaklığındadır. Kayanın çökmesiyle açıkta kalan narteksin duvar resimleri kilisenin kolayca ayırt edilmesini sağlar. Kilisenin yer aldığı kayalıkların önünde, vadi tabanında, kayısı ağaçları ve bağlar uzanır.**Yayın:** Jerphanion 1936: I. 1, 243-253; Restle 19 : XXV, 134-135**Kitabe:** -**Tarih:** 11. yüzyılın ilk yarısı (Restle 1967)**Plan Tipi:** Enlemesine dikdörtgen planlı, tek nefli, üç apsisli, tonoz örtülüdür.

Plan 6. Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilise (Restle 1967)

Resim Programı: Deesis, Beytüllahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Koimesis

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 47. Kılıçlar Kuşluk Kilise (2005)



Çizim 12. Kılıçlar Kuşluk Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz kuzey yarı, batı

Tasvir: Uzunlamasına dikdörtgen bir alana yayılan Doğum sahnesi alttan ve üstten düz bir bordürle çerçevelenir. Sahnenin solunda sıva tabakası döküldüğü için diğer sahneyle aralarında bir ayırım var mıydı saptanamamaktadır. Sahnenin sağı ise tonoz alınlığıyla sınırlanır. İsa'nın Doğumu'nda, Meryem, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodları bir aradadır. Bugünkü haliyle sahnede yedi figür yer alır. İsa'yı yıkayan ebeler ve çobanlar dışında Bebek İsa, Meryem Ana ve melek figürü haledir.

Kompozisyonun merkezinde bulunan Meryem Ana, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu mağaranın içinde bulunduğu bir kayalık içinde yer alırlar. Kompozisyonun sağında, kayalığın dışında, üstte bir melek, altta iki çoban bulunur. Başı sağa gelecek biçimde döşeğe uzanan Meryem Ana'nın gövdesinin üst kısmı oturur gibi yüksektedir. Meryem Ana'nın bir eli göğsünün üzerinde durur, diğeri karın hizasındadır ve *maphorion*unun kenarını tutar. Meryem Ana'nın döşeğinin solunda, üstte, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunu yer alır. Meryem Ana'nın bakışları hemen yanibaşında, nerdeyse kucağındaymiş gibi duran Bebek İsa'nın üzerindedir. Kundağa sarılı Bebek İsa yemlik içinde yatar. Dikdörtgen yemliğin üzeri değerli taşlar ve inci dizileriyle bezelidir ve uzun kenarında iki sıra kemer vardır. Yemliğin uzun kenarında duran eşek veya öküzün boyun kısmı seçilebilir. Meryem Ana'nın döşeğinin altında, İsa'nın İlk Banyosu yer alır. Sahnenin orta bölümü tahrip olmuştur. Solda, oturarak İsa'yı tutan ebe ve sağda, ayakta, ibrikten su döken diğeri ebe vardır. Ebeler uzun *khiton* giyerler ve başlarında tülbent bağlıdır. Kompozisyonun en sağında, kayalığın dışında, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunda, önde beyaz saç ve sakallı yaşlı çobanın sırtında, koyun postundan, uzun bir kepenek vardır. Onun kısmen altında kalmış biçimde, bir kısmı görülebilen kısa saçlı, genç çoban bir elini yaşlı çobanın omzuna atar, diğeriyle yıldızı veya İsa'yı işaret eder. Çobanların yukarısında, belden altı kayalığın altına gelecek biçimde, bedeninin üst kısmı tasvir edilmiş bir melek figürü yer alır. Melek koyu renk saçları, sakalsız genç yüzüyle bir erkek figürüdür ve ellerini, öne, çobanlara doğru uzatır.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 48. Kılıçlar Kuşluk Kilise (2005)



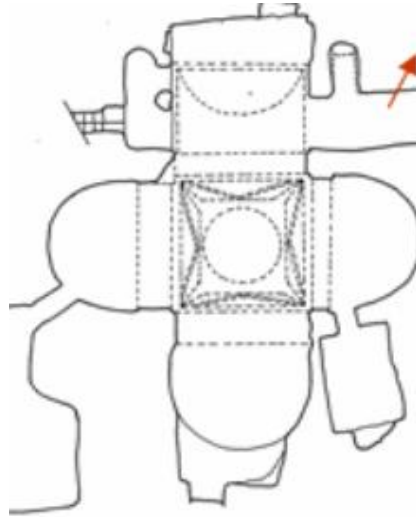
Çizim 13. Kılıçlar Kuşluk Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz, güney yarı, doğu

Tasvir: Uzunlamasına dikdörtgen bir alana yayılan Çarmıh sahnesi alt, üst ve sağda düz bir bordürle çerçevesizdir. Sahnenin solunda sıva tabakası döküldüğü için diğer sahneyle aralarında bir ayırım var mıydı saptanamamaktadır. Sahnede üç figür yer alır. İsa ve İncilci Yahya halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili halde İsa; haçın sol kolunun üstünde güneş, sağ kolunun üstünde ay; haçın sol kolunun altında Meryem Ana, sağ kolunun altında İncilci Yahya bulunur. İsa'nın gözleri kapalı, başı Meryem Ana'ya doğru, sağa eğiktir; gövdesi, kolları ve bacakları bükük durur; kolları iki yana doğru uzanır, elleri tahrir olmuştur. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. *Perizonon*dan aşağısı tamamen tahrir olmuştur. Haçın solunda, ayakta duran Meryem Ana da büyük oranda tahrir olmuştur. Meryem Ana'nın *khiton* üzerine *maphorion* giydiği ve bir elini İsa'ya doğru uzattığı seçilebilmektedir. Haçın sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkektir. *Khiton* üzerine *khymation* giyen Yahya, başını öne eğer, bir eliyle yanağına dokunur, diğeriyle *khymationunun* kenarını tutar.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. İsa'nın Doğumu'nda görülen koyu pembe gibi canlı renkler Çarmıh'ta kullanılmamıştır. Sahnenin zemini açık gridir. Kahverengi, gri renkler hakimdir; siyah, beyaz, açık pembe, ve ten rengi de ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 8**Kilise Adı:** Tağar, Aziz Theodoros Kilisesi**Yeri:** Nevşehir, Ürgüp ilçesine 11 km uzaklıkta bulunan Yeşilöz Köyü'nün kuzeybatısındaki bir tepede, yaklaşık, 5 dakikalık bir yürüme mesafesinde yer alan kilise, büyük bir kaya kütlesi içine oyulmuştur.**Yayın:** Jerphanion 1936: 184-205; Swoboda 1961/1962: 125; Lfontaine – Dosogne 1963: 132; Restle 1967: 146-147; Hild ve Restle 1979: 290; Teteriatnikov 1996: 116-119.**Kitabe:** -**Tarih:** 11. yüzyıl (Hild ve Restle), 1080'ler (Restle), 13.yüzyıl.**Plan Tipi:** Kilise *trikonchos* planlıdır. Doğuda apsis, merkezde tromplarla geçilen kubbe ile örtülü kare planlı bölüm, kuzey ve güneyde eksedrarlarla çevrelenir.

Plan 7. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2008)

Resim Programı: Deesis, Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Havarilerin Kommünyonu

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 49. Tağar Aziz Theodoros Kilise (2007)



Çizim 14. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Kuzey eksedra, yarı kubbe, üstten ikinci şerit, soldan birinci sahne

Tasvir: Sahne üst, alt ve sol olmak üzere üç yönden kırmızı bir bordürle çerçevelenir. Doğum sahnelerinin sağında yer alan İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesiyle arada ayırıcı bir öge yoktur. İsa'nın Doğumu'nda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Kahin Kralların Gelişi ve Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodları bir aradadır. Sahne on dört insan, dört hayvan figüründen oluşur ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Tüm insan figürleri halelidir.

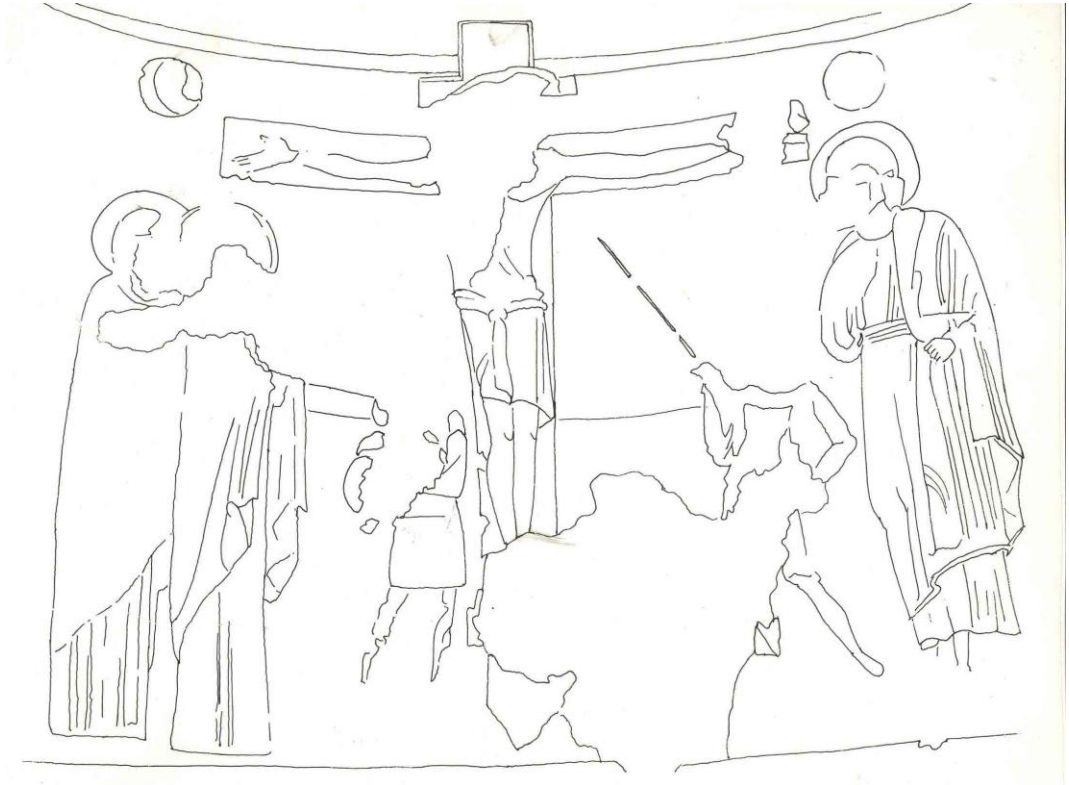
Kompozisyonun merkezinde, İsa'nın İlk Banyosu yer alır; ortada, beline kadar ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur, sağında, oturarak İsa'yı tutan ebe ve solunda, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Banyonun solunda, üstte, baş kısmı İsa'ya yakın gelecek biçimde döşeğe uzanan Meryem Ana, bir kolunu sağa, Bebek İsa'ya doğru uzatır. Meryem Ana'nın döşeginin solunda, sahnenin üst köşesinde, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları yer alır. Kundağa sarılı Bebek İsa dikdörtgen bir yemlik içinde yatar. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Öküz ile eşeğin de üzerinde, yaklaşık bel hizasına kadar tasvir edilen iki melekten, soldaki İsa'yı, sağdaki ise gökyüzündeki yıldızı işaret ederler. Ancak, yıldız ve Meryem Ana'nın başının bulunduğu kısımda sıva tabakası dökülmüştür. Meryem Ana'nın döşeginin solunda, sahnenin alt köşesinde, Yusuf, sırtı tüm sahneye dönük biçimde, bir kayanın üzerinde oturur. Yusuf bir eliyle çenesini destekler, diğer eli dizinin üstündedir. Yusuf'un hemen solunda, aynı duruş ve boyutlarda, muhtemelen bir alttaki resim tabakasındaki, bir başka figürün konturları seçilir. İsa'nın İlk Banyosu'nun sağında bulunan, Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi episodunda, ak saçları ve sakalıyla yaşlı çoban önde, onun kısmen altında kalmış biçimde bir kısmı görülebilen koyu renk saç ve sakalıyla orta yaşlı çoban ve ikisinin arkasında, koyu renk saçlı genç çoban sola doğru yürümektedir. Ancak genç çobanın yüzü tahrip olduğundan sakalının olup olmadığı seçilemez durumdadır. Çobanlar ellerini kaldırarak, gökyüzündeki, yıldızı işaret ederler. İsa'nın İlk Banyosu'nun sağında, sahnin üst köşesinde, atları üzerinde Kahin Kralların Gelişi ve onlara yol gösteren uçan bir melek görülür. Kralların üçü de atları üzerinde sola doğru ilerler. Alttaki, beyaz atlı kralın koyu renk saç ve sakalı; ortada, at üstündeki kralın kısa, koyu renk saçları, sakalsız bir yüzü vardır. Üstte, at üzerindeki üçüncü kralın baş kısmı tahrip olduğundan seçilememektedir. Melekler, Kahin Krallar ve Çobanlar diğer figürlerden daha küçüktürler.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne kireç beyazı fon ve açık yeşil zemin üzerinde yer alır. Resimde açık ve koyu renklerin dengeli bir dağılımı vardır. Kahverengi, kızılkahve, açık kahverengi, beyaz, açık pembe, ten rengi ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 50. Tağar Aziz Theodoros Kilise (2007)



Çizim 15. Tağar Aziz Theodoros Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Kuzey eksedra, yarı kubbe, üstten ikinci şerit, eksen.

Tasvir: Sahne üst ve alttan kırmızı bir bordürle sınırlanır. Sahnenin sağında ve solunda bulunan İsa'nın Doğumu ve Meryem'e Müjde sahneleri, ayırıcı bir öge olmadan, birbirini takip ederler. Sahne altı figürden meydana gelir. İsa ve asker figürlerinin başları tahrip olduğu için haleleri seçilememektedir, diğerleri halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, sağda ve solda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın, sol kolunun bittiği noktada, üstte, güneş, sağ kolunun bittiği noktada, üstte, ay vardır. Kompozisyonun solunda, haç kolunun bittiği noktadan itibaren, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında diğer Meryem; sağında, haç kolunun bittiği noktadan itibaren, İncilci Yahya bulunur.

Haça gerili olan İsa'nın başı, göğsünün üst kısmı, sol eli ve ayaklarının olduğu yerlerde sıva tabakası dökülmüştür. İsa'nın gövdesi diktir, kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, bacakları yan yana durur. İsa'nın üzerindeki şeffaf bir bez parçasından oluşan kısa *perizonionu* önden düğümlüdür. İsa'nın iki yanında duran askerler diğer figürlerden daha küçüktür. Askerlerin üzerlerinde, koyu renk, kısa *khiton*ları vardır. Solda, İsa'ya biraz daha yakın duran askerin baş ve boyun kısmı tahrip olmuştur. Bir eliyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzattığı seçilebilir. Sağda, baş ve elleri tahrip olan diğer asker, iki eliyle İsa'nın göğsüne doğru bir dal uzattır. Solda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana'nın, elleri ve göğsünün bir kısmı tahrip olmuştur ancak, elleriyle öne doğru bir hareket yaptığı anlaşılmaktadır. Meryem Ana'nın üzerinde *khymation* ve *maphorion* vardır. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer Meryem de *khymation* giyer, elleri bel hizasındadır. Sağda, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya, başını sola, İsa'ya doğru çevirir. Üzerinde *khiton*, *khymation* olan Yahya, koyu renk saçlı, sakalsız genç bir erkektir. Yahya bir eliyle *khymationunun* ucunu tutar, diğer eli seçilemeyecek durumdadır.

Renk: Resmin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne kireç beyazı fon ve açık yeşil zemin üzerinde yer alır. Resimde açık ve koyu renklerin dengeli bir dağılımı vardır. Kahverengi, kızılkahve, açık kahverengi, beyaz, açık pembe, ten rengi ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 9**Karabaş Kilisesi¹**

Kilisenin Yeri: Kayseri, Soğanlıdere Vadisi'nin güney yamacındaki kilise, kayaya oyma manastır topluluğunun doğusundaki mekanlardan biridir. Karabaş Kilisesi, vadinin kuzey yamacında, kasnağıyla dikkati çeken Belli Kilise'nin yaklaşık olarak karşısında, ancak daha aşağıda yer alır.

Yayın: Rott 1908: 139-145; Gregoire 1909: 98-100; Jerphanion 1936: II.1, 333-360; Swoboda 1961-19662: 24; Akok 1965: 1-40; Lafontaine-Dosogne 1963: 1-11; Restle 1967: I, 40, 47, 161-164; Thierry 1967: 162-170; Restle 1970: 262-266; Hild ve Restle 1982: 283; Rodley 1985: 192-203; Jolivet – Lévy 1991: 258-260; Asutay – Fleesing 1996: 78-79.

Kitabe: Karabaş Kilise'nin batı giriş kapısının üst kısmında, içte iki satırlık bir kitabe yer alır².

“+Ἐκαλιεργήθη οναός οντς δηα συνδρμί Μιχαηλ πρωτοσπαταρίου Σκεπιδι Ἐκατερίνις μοναχ[ής]κε Νυφονος [μον]αχ[ου] ἐπι βασιλέος Κονσταντινου του Δουκα ἔτος σφξθ ἡνδίκτονος ιδ. υ ἀναγηνόσκωντες εὐχεσθε αὐτούς δηα τω Κ[ύριω]ν. Αμήν”

“+ Kilise bu kutsal alan, Mikhail protospatharios Skepides, Rahibe Katherina ve Keşiş Nyphon tarafından, İmparator Konstantin Dukas döneminde, sene 6569, 14. indiksiyonda resimlendirilmiştir. Kim bunu okursa bunlar için dua okusun.” (Sıddiki 2004: 21, Çev. Yannis Triyakis)

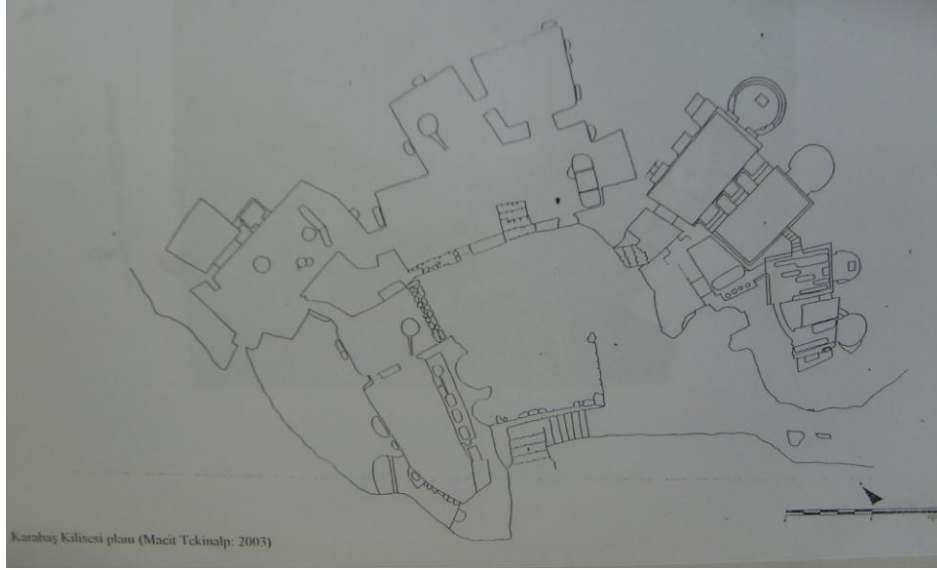
Tarih:

11. yüzyıl ortaları (Epstein 1975:115; 1980:27-30)

¹ Karabaş Kilisesi'nin, kuzey nef resim tabakasında dört farklı dönem görülür. İsa'nın Doğumu ve Çarmıha Gerilişi sahnelerinin bulunduğu tabaka, 1050'ler, II. evredir (Sıddiki 2004: 34, 45, 107).

² Karabaş Kilise'deki kitabe ve yabancı dillerdeki çevirileri için bkz. Rott 1908: 136; Gregoire 1909: 98; Jerphanion 1936: II.1, 334; Restle 1967: 164; Rodley 1985: 198.

Plan Tipi: Çift nefli, çift apsisli, beşik tonoz örtülü kilisede duvar resimleri kuzey nefte yer alır. Kuzey nefin batısında, kısmen yıkılmış narteks bulunur.



Plan 8. Karabaş Kilise (M.Tekinalp 2003)

Resim Programı: Deesis, Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Tapınağa Takdimi, Metamorphosis, Havarilerin Kommünyonu, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, Myrophoroi, Anastasis, Analepsis

SahneAdı:İsa'nınDoğumu



Resim 51. Karabaş Kilise (2005)



Çizim 16. Karabaş Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tono, güneydoğu yarı

Tasvir: Sahne alt, üst ve sol taraftan düz bir bordürle çerçevelenir. İsa'nın Doğumu'nda, Meryem Ana, Yusuf ve melekler; Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Çobanların Gelişi, Kahin Kralların Tapınması episodları bir aradadır. Sahne oniki insan, dört hayvan figüründen oluşur ve Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Ebeler dışında, diğer insan figürlerinin başlarında hale vardır.

Kompozisyonun merkezinde bulunan, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu episodları ile Meryem Ana ve Yusuf *kenarları kıvrımlı bir kayalık içinde yer alırlar*. Kayalığın hemen dışında, tepede, sahnenin solunda bir melek ve Kahin Krallardan ikisi; sağında, tepede bir melek, çobanlardan biri ve altta, diğer iki çoban yer alır.

Mağaranın içinde bulunduğu kayalık dalgalı bir şerit biçiminde merkeze doğru yükselir. Kayalığın içinde, merkezde, bir döşek üzerinde oturan Meryem Ana'nın başı ve gövdesi hafifçe sağa yönelir, bacakları ise karşıdan verilmiştir. Meryem Ana kollarını yana doğru uzatarak, solunda, yambaşındaki yemlikte yatan Bebek İsa'ya dokunur. Meryem Ana'nın solunda, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları episodunda kundağa sarılı Bebek İsa, dikdörtgen bir yemlik içinde yatar. Kayalığı oluşturan üçgenin tepe noktasından Bebek İsa'nın başına doğru bir ışık hüzmesi iner. Yemlik dört sütunun taşıdığı üçlü kemer açıklığının üzerinde durur. Yemliğin uzun kenarında duran öküz ile eşeğin sadece başları görülür. Yemliğin altında, İsa'nın İlk Banyosu episodunu yer alır; ortada, göğsüne kadar ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur, solunda, oturarak İsa'yı tutan ebe ve sağında, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. Bebek İsa'nın başı sola, bacakları sağa dönüktür; bir eliyle takdis ederken, diğeri dizinin üzerinde durur. Meryem Ana'nın döşeğinin solunda, sahnenin alt köşesinde, Yusuf oturur. *Khithon* üzerine *khymation* giyen Yusuf, kısa, ak saçları ve sakallarıyla yaşlı bir erkek figürüdür. Yusuf'un sırtı sahneye dönüktür ama başını geriye doğru çevirerek, Meryem Ana'ya doğru bakar. Yusuf dirseğini dizkapağına dayamış, elini çenesine doğru uzatır, diğer eli dizinin üstündedir. Yusuf'un yukarısında, kayalığı hemen dışında, Kahin Krallardan ikisi yer alır. Krallar belden altları kayalığın altına gelecek biçimde, bedenlerinin üst kısmı tasvir edilmiştir. Önde duran kral ak saçları ve sakallarıyla yaşlı; geride duran kral koyu renk saçları ve sakallarıyla orta yaşlı bir adamdır. Krallar ellerinde birer kap tutarlar. Kralların üstünde, kayalığın tepesinde, gene bedeninin üst kısmı görülen melek,

koyu renk, kısa saçlarıyla genç bir erkektir. Melek, elini İsa'ya doğru uzatır. Kayalığın tepesinde, sağda, diğer melek bulunur. Profilden görülen melek, koyu renk, kısa saçlarıyla genç bir erkektir. Melek bir elini karşısındaki tepede duran çobana doğru uzatır. Küçük bir kayalığın tepesinde oturan çoban, kısa, koyu renk saç ve sakallarıyla genç bir erkektir. Genç çoban bir elini yukarı, karşısında duran meleğe doğru uzatır. Genç çobanın altında, sahnenin sağ alt köşesinde, diğer iki çoban bulunur. İki çobandan öndeki, ayakta, dördte üç profilden görülen, ak saçlı, sakallı yaşlı çobanın sırtında, koyun postundan, uzun bir kepenek vardır. Yaşlı çoban bir elini yemlikteki İsa'ya doğru uzatır. İkinci çoban, kısmen yaşlı çobanın arkasında kalır. Kısa, koyu renk saçları ve sakallarıyla orta yaşlı bir erkektir, o da kolunu, yukardaki meleğe doğru uzatır. Genç çobanla, diğer iki çoban arasında kalan alanda, bir-iki kır bitkisi ve dört koyun yer alır.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi geniştir. Sahne gri mavi fon ve nefli yeşil zemin üzerinde yer alır. Resimde açık ve koyu renklerin dengeli bir dağılımı vardır. Siyah, beyaz, kızkahve, kahverengi, gri, mavi, koyu sarı, hardal sarısı, yavruağzı, açık yeşil, ten rengi ve renklerin ara tonları ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 52. Karabaş Kilise (2005)



Çizim 17. Karabaş Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz, batı yarı

Tasvir: Sahne alt, üst ve batıdan düz bir bordürle çerçevelenir. Doğusunda yer alan *Myrophoroi* sahnesiyle aralarında herhangi bir ayırıcı öge bulunmaz. Sahne yedi figürden meydana gelir. İki asker figürü dışında, diğerleri haledir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, haçın sağında ve solunda birer askerden oluşan üçlü bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun üstünde güneş, sağ kolunun üstünde ay; haçın sol kolunun altında, Meryem Ana ve Meryem Ana'nın arkasında yas tutan diğer kadın; sağ kolunun altında, İncilci Yuhanna ve gerisinde Kenturion bulunur.

Haç küçük bir tepenin üzerinde yükselir. Haçın alt kolunun en altında bir kafatası vardır. Haça gerili olan İsa koyu renk, uzun saçları, sakalları ile haçlı halesiyle ayırt edilebilir. İsa'nın yüzünün bir kısmında sıva tabakası dökülmüştür, yüzündeki ayrıntılar seçilememektedir. İsa'nın başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğilir, gövdesi ise hafif bir kavis yapar; kolları dirsekten hafifçe bükülü biçimde iki yana uzanır ve dışa bakan ellerinin ayalarından kanlar damlar. İsa'nın ayakları, haçın bir uzantısı gibi duran ve diagonal uzanan bir *suppedaneum* üzerinde yanyana durur. Haçın iki yanında, kısa tunik giyen askerler, diğer figürlerden oldukça küçüktür. Soldaki asker mızrağını, sağdaki asker, ucunda sünger takılı bir dalı İsa'nın göğsüne doğru uzatır. İsa'nın sağ böğründen, yaklaşık olarak mızrağın değdiği yerden, iki şerit halinde kan ve su akar. Sahnenin solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana *khymation* ve *maphorion* giyer. Meryem Ana bir elini diğer koluna doğru uzatır, diğer elini İsa'ya doğru, yukarı uzatır. Meryem Ana'nın arkasında duran diğer kadın *mahphorion*la örtülü ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Sahnenin sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya kısa, koyu renk, dalgalı saçlı, sakalsız genç bir erkek figürüdür. *Khithon* üzerine *khymation* giysili Yahya, bir eliyle kendi yanağına dokunur, diğeriyle *khymation*unun kenarını tutar. Sahnenin en sağında, Yahya'nın gerisinde duran Kenturion koyu renk saç ve sakallarıyla orta yaşlı bir erkektir. Kenturion'un üzerinde diz üstüne kadar gelen *quiras*, uzun çizme ve sırtında uzun *palyum* vardır. Kenturion başını yukarı kaldırıp İsa'ya doğru bakar ve gene yukarı doğru kaldırdığı eliyle İsa'yı işaret eder, diğer elinde ise bir kalkan vardır.

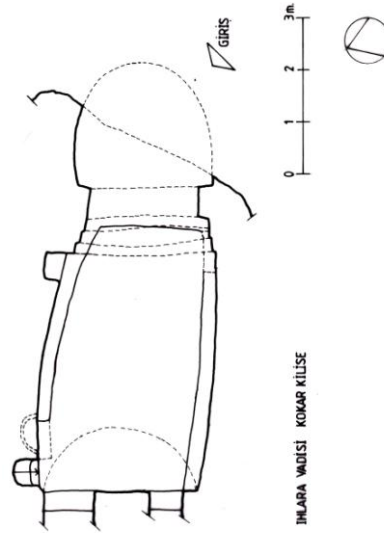
Renk: Sahnenin renk yelpazesi geniştir. Sahne gri mavi fon ve nefli yeşil zemin üzerinde yer alır. Resimde açık ve koyu renklerin dengeli bir dağılımı vardır. Siyah, beyaz, kızkahve, kahverengi, gri, mavi, koyu sarı, hardal sarısı, yavruağzı, açık yeşil, ten rengi ve renklerin ara tonları ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Katalog no. 10**Kilise Adı:** Ihlara (Yeşilköy) Kokar Kilise**Yeri:** Kokar Kilise Ihlara Vadisi'nde Melendiz Çayı'nın batı kıyısında yer alır. Kilise Eğritaş Kilisesi'nin karşısında yer alan kaya kütlesi içinde, patikanın yaklaşık 30 m. yukarisındadır.**Yayın:** Lafontaine-Dosogne 1963: 166-167; N. ve M. Thierry 1963: 115-136; Thierry – Tenenbaum 1963: 228-241; Lafontaine-Dosogne 1965: 135; Restle 1967: LII, 168-169; Hild-Restle 1981: 254; Jolivet-Levy 1991: 302**Kitabe:** -**Tarih:** 9.yüzyıl sonu (Thierry)

850-950 (Kostof 1989)

11. yüzyıl ilk yarısı (Hild ve Restle)

11. yüzyıl ikinci yarısı (Restle)

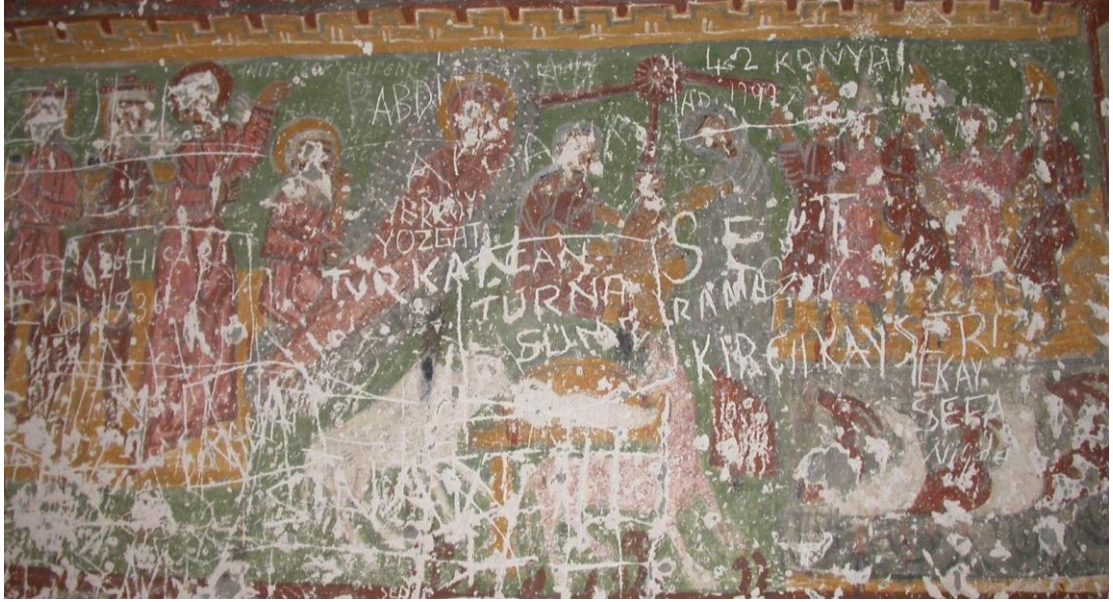
Plan Tipi: Tek nefli, tek apsisli ve beşik tonoz örtülüdür¹.

Plan 9. Ihlara Kokar Kilise (Peker 2008)

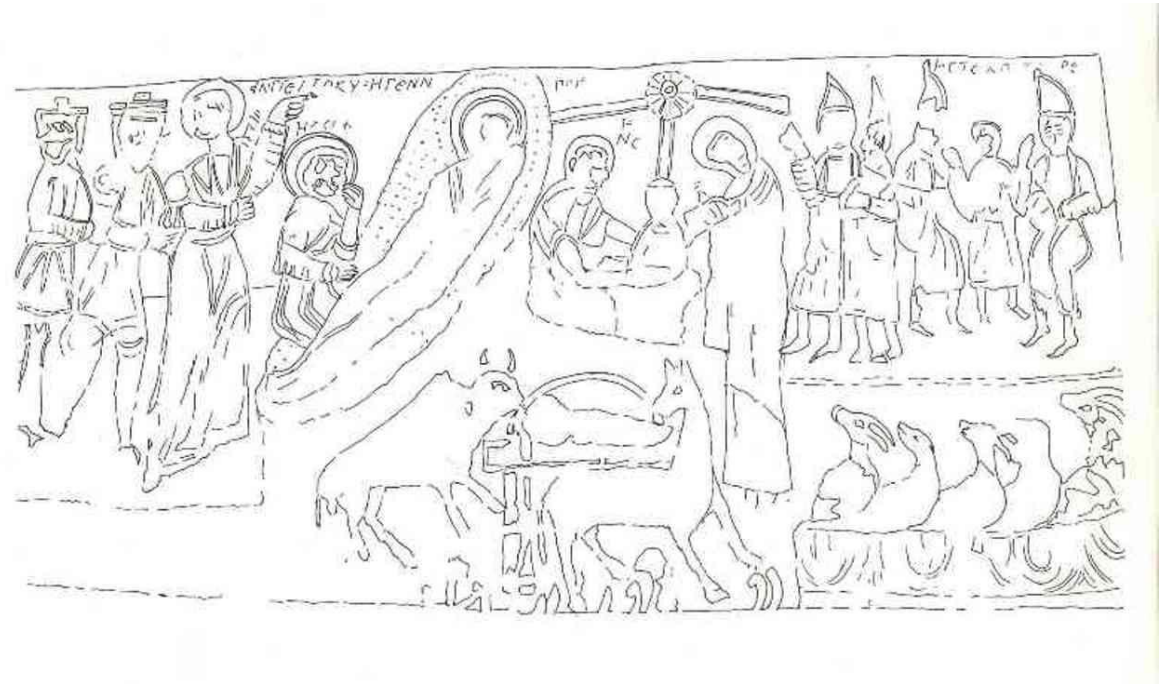
Resim Programı: Meryem'e Müjde, Meryem'in Elizabet'i Ziyareti, Su Deneyi, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Tapınması, Mısır'a Kaçış, Son Akşam Yemeği, Yahuda'nın¹ Naos 3.00 x 4.50 m

İhaneti, İsa Golgota Yolunda, İsa, Anna ve Kayafa'nın Önünde, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Gömülmesi, Analepsis, Pentekost

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 53. Kokar Kilise (2005)



Çizim 18. Kokar Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Güney duvar, batı yarı

Tasvir: Sahne üst ve altta, geometrik motif ve stilize bitkilerden oluşan bir çerçeveye sınırlanan dikdörtgen bir alana yayılır. İsa'nın Doğumu kompozisyonunu, Meryem Ana, Yusuf ve Öküz ile Eşeğin Tapınmaları, İsa'nın İlk Banyosu, Kahin Kralların Gelişi ve Çobanlara Yıldızın Yol Göstermesi episodları oluşturur. Sahnede on dört insan ve yedi hayvan figürü yer alır, Bebek İsa iki kere resmedilmiştir. Figürlerden yalnız Yusuf ve Meryem Ana'nın halesi vardır.

Kompozisyonun merkezinde, İsa'nın İlk Banyosu yer alır; ortada, beline kadar ayaklı bir su teknesi içinde Bebek İsa; sağında, oturarak İsa'yı tutan ebe ve solunda, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır. İsa'nın başının üzerinde çarkifelek motifi gibi bir yıldız ve yıldızdan dışa doğru dağılan üç kollu ışın resmedilmiştir. Banyo episodunun solunda, döşekte, baş kısmı İsa'ya yakın gelecek biçimde Meryem Ana uzanır. Meryem Ana'nın sağında, ayakucundaki Yusuf, yüzü Meryem Ana'ya dönük oturur. Yusuf bir elini yüzüne uzatır, diğer eli dizinin üstündedir ve bacaklarının dizden aşağısı, Meryem Ana'nın uzandığı döşeğin altında kalır. Banyo episodunun altında, Öküz ile Eşeğin Tapınmaları yer alır. Kundağa sarılı Bebek İsa ayaklı bir yemlik içinde yatar. Eşek ve öküz, tüm gövdeleri görülecek biçimde, yemliğin yanında ve önünde dururlar. Kompozisyonun en solunda Kahin Kralların Tapınması, en sağında, Çobanlara Yıldızın Yol Göstermesi yer alır. Bu iki episodda figürler, dikdörtgen biçiminde, hardal sarısı bir zemin üzerinde dururlar. Kahin Kralların Tapınması'nda arka arkaya yürüyen üç kraldan öndeki, bir eliyle İsa'nın başının üzerindeki yıldızı işaret eder, başı arkaya dönüktür ve bileğe kadar uzun *khiton* giyer. İkinci ve üçüncü çoban, sağa doğru adım atmış biçimde ilerler ve kısa *khiton*, uzun çizme giyerler. Çobanlara Yıldızın Yol Göstermesi, üç çoban ve aralarında, iki melek figüründen oluşur. Çobanlar sivri uçlu başlık ve diz altına kadar uzanan *khiton* giyerler. Öndeki çoban bir eliyle İsa'nın başının üzerindeki yıldızı işaret eder, başı banyo yapan İsa'ya dönüktür. Diğer iki kralın yüzleri birbirine dönük, dizleri bükük biçimde, çömelip el kol hareketleriyle kendi aralarında konuşuyorlarmış gibidir. Kralların aralarındaki iki melek daha küçüktür ve diğerlerinden farklı olarak cepheden tasvir edilmişlerdir. Çobanlara Yıldızın Yol Göstermesi episodunun altında beş koyun yan yana durur ve başları geriye doğru, İsa'nın başının üzerindeki yıldızla çevrilidir.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne koyu yeşil bir zemin üzerine resmedilmiştir. Hardal sarısı, kahverengi, kızılkahve, pembe, beyaz, açık gri, ten rengi, siyah ve beyaz ayrıntılarda görülen renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 54. Kokar Kilise (2005)



Çizim 19. Kokar Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Kuzey duvar, eksen

Tasvir: Sahne üst ve altta, geometrik motif ve stilize bitkilerden oluşan bir çerçeveye sınırlanan dikdörtgen bir alana yayılır. İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinin en sağ ve en solunda yer alan haçlar, aynı zamanda, sahneyi her iki yandaki diğer sahnelerden ayırır. Sahnede yedi figür yer alır. Figürlerden İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın başları halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumunda İsa, haçın solunda ve sağında birer askerden oluşan bir figür grubu yer alır. Haçın sol kolunun yukarısında güneş, sağ kolunun yukarısında ay; haçın sol kolunun bittiği noktada Meryem Ana, sağ kolunun bittiği noktada İncilci Yahya bulunur. Kompozisyon en sağ ve en solda, haça gerilen diğer iki figürle tamamlanır.

Haça gerili olan İsa'nın gözleri kapalı, başı hafif sola, Meryem Ana'ya doğru eğiktir, ancak gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır, ayakları, yan yana durur. İsa üzerine baldırlarına kadar uzanan, kolsuz bir *khiton* giymiştir. İsa'nın iki yanında duran askerlerin özellikle baş kısımları tahrip olmuştur. Diğer figürlerden daha küçük olan askerler kısa *khiton* giyerler. Haçın solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana *khymation* ve *maphorion* giyer ve *maphorion*la örtülü ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Haçın sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya, *khiton* üzerine *khymation* giyer. Yahya bir eliyle kitap tutar, diğer elini kendi yüzüne doğru uzatır. Sahnenin en sağ ve solundaki, haça gerili olan diğer iki erkek figürünün kolları haçın yatay kolunun arkasına doğru uzanır. Hırsızların üzerlerinde, bellerine sarılı *perizonion*ları vardır.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne koyu yeşil bir zemin üzerine resmedilmiştir. Hardal sarısı, kahverengi, kızkılkahve, pembe, beyaz, açık gri, ten rengi, siyah ve beyaz ayrıntılarda görülen renklerdir.

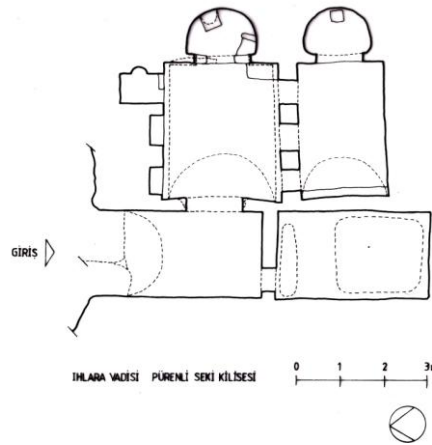
Katalog no. 11**Kilisenin Adı:** Ihlara (Yeşilköy) Pürenli Seki Kilisesi**Kilisenin Yeri:** Pürenli Seki Kilisesi, Ihlara Vadisi'nde, Melendiz Çayı'nın batı yakasında yer alır. Kilise, Kokar kilisenin yanında, patikadan yaklaşık 30 m. yükseklikte, kaya kütlesi içindedir.**Yayın:** Lafontaine-Dosogne 1963: 165-166; N. ve M. Thierry 1963: 137-153; Restle 1967: LIV, 170; Hild-Restle 1981: 254-257; Jolivet-Levy 1991: 303-305; Thierry 2002: 158-159**Tarih:** 850-950 (Kostof 1989)

10. yüzyıl başı (Thierry 1972)

10. yüzyıl (Jolivet-Lévy)

10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı (Lafontaine-Dosogne)

11. yüzyıl ikinci yarısı (Restle)

Kitabe: -**Plan Tipi:** İki nefli, beşik tonoz örtülü. Nefler birer apsisle sonlanır. ¹

Plan 10. Ihalara Pürenli Seki Kilise (Peker 2008)

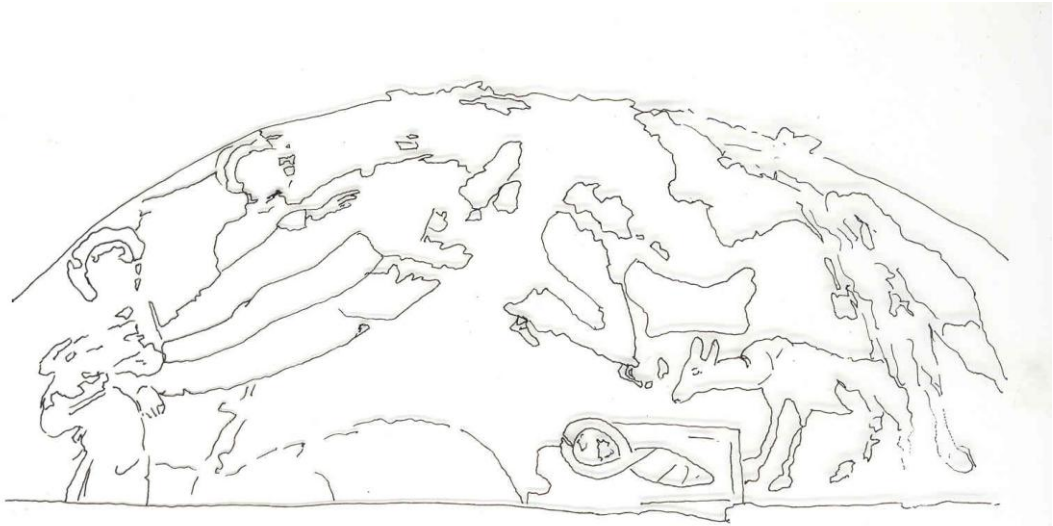
¹Duvar resimlerinin yer aldığı kuzey nef, 2.70 x 3.10m.

Resim Programı: Meryem'e Müjde, Meryem'in Elizabet'i Ziyareti, Su Deneyi, Beytullahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Secdesi, Mısır'a Gç, Vaftiz, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği, Ayakların Yıkanması, Yahuda'nın İhaneti, İsa Anna ve Kayafa'nın Önünde, İsa'nın Çarmıh'a Gerilmesi, İsa'nın Mezara Gömülmesi, Anastasis, Myrophoroi, Analepsis

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 55. Pürenli Seki Kilise (2005)



Çizim 20. Pürenli Seki Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Batı tonoz, alınlık

Tasviri: Resmin boya tabakası, büyük oranda, sıva tabakası da yer yer dökülmüştür. Figürler zor seçilebilmektedir. Alınlıkta yer alan sahne altta düz, üstte yarı daire biçiminde düz bir bordürle çerçevelenir. Bugünkü haliye, sahnede beş insan, bir havyam figürü ayırt edilebilir. Kompozisyonda, eksenin solunda, Meryem Ana uzanır. Meryem Ana'nı sadece vücudunun bir kısmı sağlamdır, üzerinde yattığı döşek diagonal biçimde uzanır. Döşegin üstünde, ortalarında, başında halesi olan bir figür elini Meryem Ana'nın başına doğru uzatır. Döşegin ayakucunda, sahnenin sol, alt köşesinde Yusuf oturur. Yusuf'un başındaki hale, vücudunun ve yüzünün sahneye dönük olduğu ve bir elinin dizinin üzerinde durduğu seçilebilir. Kompozisyonda, eksenin sağında, altta, çerçeve şeridinin üzerinde, Öküz ile Eşegin Tapınmaları episodunda, kundağa sarılı Bebek İsa dikdörtgen bir yemlikte yatar. Yemliğin sağında, yandan tüm bedeni görülen öküz, başını hafifçe İsa'ya doğru eğer. Yemliğin yukarısında, İsa'nın İlk Banyosu episodundan, ayaklı bir su teknesi ve teknenin solunda, ayakta duran, uzun *khiton* giysili ebe vardır.

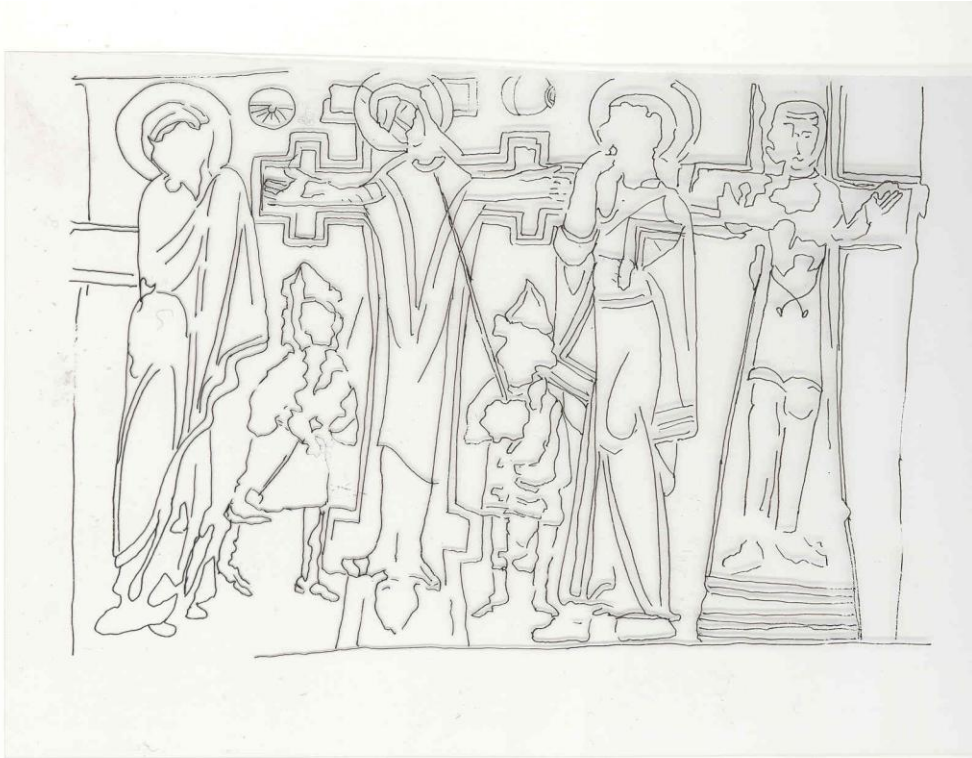
Kahin Kralların Tapınması ayrı bir sahne şeklinde, batı duvarda, Doğum sahnesinin altında, yer alır. Dört yönden düz bir bordürle çerçevelen sahne kare bir alan yayılır. Art arda, ayakta, dörtte üç profilden görülen krallar sahnenin sağında doğru ilerler. Yüzleri tahrip olan krallar, kare başlık, kısa *khiton* altına desenli çorap ve uzun çizme giyerler. Kralların ellerinde, başı okucu, altı silindir biçiminde birer hediye vardır. Sağa doğru büyük birer adım atan kralların her birin iki ayağı arasında, stilize birer kır bitkisi bulunur.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne açık gri üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, hardal sarısı, kızılkahve ayrıntılarda kullanılan renklendir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 56. Pürenli Seki Kilise (2005)



Çizim 21. Pürenli Seki Kilise (A. Fenerci 2009)

Yeri: Tonoz, kuzey yarı, alt şerit, yaklaşıkksen

Tasvir: Sahne üst ve altta, düz bir şerit biçiminde çerçeveye sınırlanan dikdörtgen bir alana yayılır. Kompozisyonun en sağ ve en solunda yer alan haçlar, aynı zamanda, sahneyi her iki yandaki diğer sahnelerden ayırır. Sahne yedi figürden meydana gelir. Figürlerden İsa, Meryem ve İncilci Yahya'nın başları halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa, haçın solunda ve sağında birer askerden oluşan bir grup yer alır. Haçın sol kolunun yukarısında güneş, sağ kolunun yukarısında ay; haçın sol kolunun bittiği noktada Meryem Ana, sağ kolunun bittiği noktada İncilci Yahya bulunur. Kompozisyon en sağ ve en solda, haça gerilen diğer iki figürle tamamlanır.

Haçın alt kolunun başladığı noktada bir kafatası bulunur. Haça gerili olan İsa'nın başı sola, Meryem Ana'ya doğru eğiktir, ancak gövdesi dik durur; kolları, ellerinin ayaları dışa bakacak şekilde, iki yana doğru uzanır; ayakları yan yana durur. İsa'nın üzerinde baldırlarına kadar uzanan, kolsuz bir *khiton* vardır. Haçın iki yanında duran askerlerin özellikle yüz kısımlarında sıva tabakası dökülmüştür. Diğer figürlerden daha küçük olan askerlerin kafalarında üçgen başlıklar, üzerlerinde, kısa *khitonlar* vardır. Askerler ellerindeki dalları İsa'nın göğsüne doğru, yukarı uzatırlar. Haçın solunda duran Meryem Ana ayakta, dörtte üç profilden, yüzü cepheden görülür ancak yüzü tamamen tahrip olmuştur. Meryem Ana'nın üzerinde *khymation* ve *maphorion* vardır ve *maphorionla* örtülü ellerini yukarı, İsa'ya doğru uzatır. Haçın solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya'nın baş kısmı tamamen tahrip olmuştur. *Khiton* üzerine *khymation* giyen Yahya, bir eliyle kitap tutar, diğer elini yüzüne doğru uzatır. Sahnenin en sağ ve solundaki, haça gerili olan hırsızların üzerlerinde *perizonion* vardır ve kolları dirsekten bükülüdür.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne yeşil fon üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, sarı, kızkahve, açık gri, yavruağzı, ten rengi ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

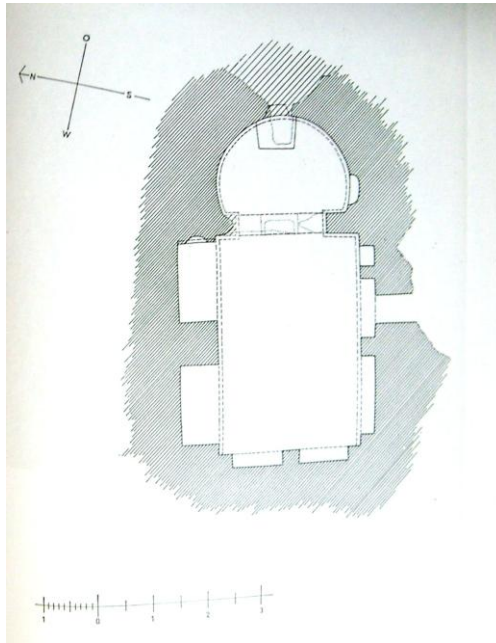
Katalog no. 12**Kilise Adı:** Bahattin Samanlığı Kilisesi, Aziz Konstantinos Kilisesi**Yeri:** Aksaray, Belısırma'nın 500 m. kadar ilerisinde, Melendiz ayı'nın batı yakasında yer alır. Kilise, Kırkdamaltı Kilise'nin 300 m. kadar ilerisinde, patikadan yaklaşık 30 m. yükseklikte, kaya kütlesi içindedir.**Yayınlar:** Lafontaine-Dosogne 1959: 475; Thierry 1963: 155-173; Lafontaine-Dosogne 1963: 147-149; Lafontaine-Dosogne 1965: 135; Restle 1967: LXI, 177-178; Hild-Restle 1981: 253; Jolivet-Levy 1991: 300-302; Thierry 2002: 158-159**Kitabe:** -**Tarih:** 850-950 (Kostof 1989)

10. yüzyıl başı (Thierry 1972)

10. yüzyıl (Jolivet-Lévy 1991)

10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı (Lafontaine-Dosogne)

11. yüzyıl ilk yarı (Restle 1967)

Plan Tipi: Tek nefli, tek apsisli, beşik tonoz örtülü.

Plan 11. Ihlara Bahattin Samanlığı Kilisesi (Restle 1967)

Resim Programı: Meryem'e Müjde, Meryem'in Elizabet'i Ziyareti, Su Deneyi, Beytullahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Tapınması, Yusuf'un Birinci

Rüyası, Mısır'a Göç, Masumların Katli, İsa'nın Tapınağa Takdimi, Elizabet'in Takip Edilişi, Vaftiz, Lazarus'un Dirilişi, Kudüs'e Giriş, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilişi, İsa'nın Mezara Gömülmesi, Anastasis, Myrophoroi, İsa'nın Magdalı Meryem'e Görünmesi

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu



Resim 57. Bahattin Samanlığı Kilise

Yeri: Batı tonoz, alınlık, sol yarı

Tasvir: Sahne kabaca bir dairenin dörtte birlik bir alanını kaplar. Sahnede Meryem Ana, Yusuf ve İsa'nın İlk Banyosu epizodu seçilebilmektedir. Sahnenin özellikle üst kısmı is ve kir tabakasıyla kaplanmış ve genelinde yer yer sıva tabakası dökülmüştür. Kompozisyonun üst kısmında, Meryem Ana başı sağ tarafa gelecek biçimde, bir döşek üzerinde uzanır. İsa'nın İlk Banyosu'na yönelen Meryem, bir elini de aynı yöne doğru uzatır. Kompozisyonun, sol alt köşesinde, yaklaşık olarak Meryem Ana'nın ayakucuna denk gelecek yerde, sahneye sırtını dönen Yusuf, başını eline dayamış şekilde oturur. Yusuf'un oturduğu taburenin kenarları bir sıra inci dizisiyle bezenmiştir. Kompozisyonun, sağ alt köşesinde, geniş bir alanda yer alan İsa'nın İlk Banyosu epizodu, iki sütun üzerinde yükselen bir kemerin altında geçmektedir. Ortada, ayaklı bir su teknesi içinde, çıplak Bebek İsa oturur. İsa ayakta durur ve iki eliyle kasıklarını örter.

İsa'nın sağında, oturarak İsa'yı tutan ebe ve solunda, ayakta, ibrikten su döken diğer ebe vardır.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne açık yavruağzı fon ve figürlerin diz hizasında biten nefi yeşil zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, pembe, eflatun, açık kahverengi, açık gri, açık yeşil, koyu ten rengi ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilişi



Resim 58. Bahattin Samanlığı Kilise



Çizim 22. Bahattin Samanlığı Kilisesi (A. Fenerci 2009)

Yeri: Kuzey duvar, batı niş

Tasvir: Sahne niş içinde tek başına yer alır. Sahnede sekiz figür yer alır. Figürlerden İsa, Meryem Ana ve İncilci Yahya'nın başları halelidir.

Kompozisyonun merkezinde, haça gerili durumda İsa ve İsa'nın hemen sağında bir kadın figürü yer alır. Haçın alt kolunun solunda ve sağında birer asker; sol kolunun yukarısında güneş, sağ kolunun yukarısında ay motifleri; haçın sol kolunun altında Meryem Ana, sağ kolunun altında İncilci Yahya bulunur. Kompozisyon en sağ ve en solda, haça gerilen diğer iki figürle tamamlanır.

Haç küçük bir tepenin üzerinde yükselir. İsa'nın koyu renk, uzun saçları ve sakalları vardır. Haça gerili olan İsa'nın gözleri kapalı, başı hafif sola eğiktir, ancak gövdesi dik durur; kolları, gergin biçimde iki yana doğru uzanır, bacakları yan yana; ayakları ise haçın bir uzantısı gibi duran diagonal uzanan bir *suppedaneum* üzerinde, yanyana durur, ellerinin bulunduğu kısım tahrip olmuştur. İsa'nın hemen sağındaki kadın figürü ayakta, dörtte üç profilden görülür. *Khiton* üzerine *maphorion* giyen figür iki eliyle birden tuttuğu bir kabı, İsa'nın sağ böğründeki yaraya doğru uzatır. Haçın alt kısmında, iki yanda duran askerlerin özellikle baş kısımları tahrip olmuştur. Diğer figürlerden daha küçük olan askerlerin üzerlerinde, kısa *khiton*ları vardır. Her iki asker de İsa'ya doğru birer dal uzattıkları seçilebilmektedir. Haçın solunda, ayakta, dörtte üç profilden görülen Meryem Ana'nın başı yere doğru eğiktir. Meryem Ana'nın üzerinde *khymation* ve *maphorion* vardır ve *maphorion*la örtülü ellerini kendi yüzüne doğru kaldırır. Haçın sağında, ayakta, dörtte üç profilden görülen İncilci Yahya, *khiton* üzerine *khymation* giyer. Bir eliyle kitap tutar, diğer elini kendi yüzüne doğru uzatır. Sahnenin en sağ ve solundaki, haça gerili olan diğer iki figürün kolları haçın yatay kolunun arkasına doğru uzanır. Hırsızların üzerinde, bellerine sarılı *perizonion*ları vardır.

Renk: Sahnenin renk yelpazesi kısıtlıdır. Sahne açık yavruağzı fon ve figürlerin diz hizasında biten nefli yeşil zemin üzerinde yer alır. Siyah, beyaz, pembe, eflatun, açık kahverengi, açık gri, açık yeşil, ten rengi ayrıntılarda kullanılan renklerdir.

İsa'nın İlk Banyosu	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Çobanlara Meleğin Müjde Vermesi	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	?	?
Melekler Ordusu	+	+	+	?	+	+	?	-	+	-	?	-
Kahin Kralların Yıldızı Takip Etmesi	-	-	-	-	-	-	?	+	-	+	-	-
Kahin Kralların Tapınması	-	+	-	-	-	-	?	-	+	-	-	-

Ek-4. SÖZLÜK

Akathistos Hymnos: İsa'nın yaşamında Meryem'in önemini anlatan liturjik bir ilahidir. *Akathistos Hymnos*'un kökeni 7.yüzyıla kadar gitmekle birlikte 11. yüzyılda önem kazanır (Vassilaki 2005: 96) .

Apokrif (Αποκρυφα): Anlamı gözlerden gizlenen ya da reddedilen kitap demek olan apokrif sözcüğü, başlık, biçim, içerik olarak Tevrat ve İncil'e benzeyen, ancak, *kanon* kabul edilmeyen kitaplar için kullanılmaktadır. Kilise'nin de genelde saldırılarına hedef olan Apokrif İnciller, *Kanonik* İncilin açıklık getirmemiş olduğu bazı konuları ve teolojik sorunları (örneğin Anastasis ya da Koimesis gibi) seçerek, dinsel merakı tatmin etmeye çalışmıştır. Sanat tarihi açısından ise sanat için daha fazla konu çıkmasına katkıda bulunmuş olduğundan önem taşır (Irmsher 1991: 133; Akyürek 1996: 101, dipnot 334).

Aziz (αγιος) veya kutsal adam (οσσιος): Adanmış bir dini yaşam süren Hıristiyanlara genel olarak verilen isimdir. Azizler, sürgün ve hapis gibi cezalara karşın, yaşamlarının sonuna kadar ibadetlerini eksiksiz bir biçimde yerine getirirler ise “konfesör”; inançları uğruna ölürlerse “martir” ünvanını alırlar. Bizans'ta bir kişinin aziz kabul edilmesi için başta, mucize yaratma, demonlarla mücadele etme gibi belirli kurallara bağlı olmayan yerel gelenekler önemlidir. Aziz ilan edilen kişi, kilisenin azizler takvimine (synaxaria) girer ve yılın belirli bir günü azize ithaf edilir. İmparator, imparatoriçe, din adamı, general, zanaatkar, köylü, Yahudi dönme ve suçlular gibi her sınıftan insan aziz olabilir (Kazhdan 1991: 1828).

Bipolar: “Çiftkutuplu” düzenlemede aynı sahnenin figürleri, kapı, pencere gibi mimari elemanlarla ayrılan farklı resim yüzeylerinde tasvir edilir. Bizans sanatında ilk kez Kiev Aya Sofya'sında (11. yüzyıl) görülen düzenleme, 12.ve 13.yüzyıllarda yaygınlaşır. Kappadokia'da, Soğanlıdere Karabaş (11. yüzyıl), Eski Gümüş (12.yüzyıl), Damsa Haç (13.yüzyıl), Gülşehir Karşı kilise (1212), Karanlık (10. yüzyıl sonu/13.yüzyıl) kiliselerde, Anadolu'dan bir diğer örnek, Trabzon Aya Sofya'sında (13.yüzyıl) Meryem'e Müjde sahnesinde, Meryem ve başmelek Gabriel figürleri, kemer açıklığının iki yanında yer alırlar (Ötüken 1984:154, dipnot31).

Büst: Türkçe’de büst daha çok heykel sanatında kullanılan bir terim olmakla birlikte “vücudun omuzlarla birlikte göğüsten yukarı bölümü”nü ifade ettiği için bu şekilde tasvir edilen figürlerde “büst” terimini kullanmayı uygun gördük. Büst teriminin yukarıda açıkladığımız bağlamda kullanımı, yararlandığımız yabancı yayınlarla bizim çalışmamız arasında eşgüdüm sağlamaktadır.

Dogma: Ttanrısasal bir otoriteye dayanan ve inkar etmenin sapkınlıkla eşanlamlı olduğu, değiştirilemez ve sorgulanmadan benimsenen temel inançlara, dini öğretilere verilen ad; dini otorite tarafından tanımlanan ve en temel dini kurum tarafından desteklen öğretilerdir (Felsefe Sözlüğü, A. Cevizci: 151, dogma maddesi). Ortodoks Kilisesi’nin genel yaklaşımı, zorunlu dogmaları en az sayıda tutmaktır, bu nedenle, yalnız birkaç dogma tanımı vardır ve bu dogmalar tüm inananlar için zorunlu bir inanç tanımlaması oluşturur. Bu az sayıda dogma Nikea-Konstantinopolis İtikadı’nda ve yedi ökümenik konsilde ortaya çıkmıştır ve Trullo Konsili (691 yılı), 9. Kanonu’na göre, Kilise Babaları dogma oluşturan tek yetkedir (Kartsonis 1986: 39, dipnot 76; Bulgakov 1988: 100).

Episod: Bir roman veya hikayede ikinci derecede olay. Resim sanatında, bir olayın kesintisiz biçimde, art arda gelen sahneleri için kullanılır. Kılıçlar kilisesinde, Körün İyileştirilmesi ve Petrus’un İnkarı sahnelerinde görülür.

Enkarnasyon Dogması: Tanrı’nın İsa’da bedenlenmesi veya cisim bulması (Bulgakov 1988: 101).

Epithet: Kişileri tanımlayan sıfatlar. Örneğin, Maiestas Domini (Dünya Hakimi), İsa’nın; Mieter Theau (Tanrı Anası), Meryem’in epithetidir.

Eskatoloji: Dünyanın sonunun geleceği beklentisi. Eskatolojide, birbiriyle ilişkili üç görüş vardır: zamanın sonunun geleceği beklentisi; bireyin ölüm ve ölüm sonrası yaşamla ilgili beklentisi ve imparatorluğun kaderiyle ilgili politik beklentiler. Bireysel eskatoloji, İskenderiye okulu ve Kappadokia Babaları tarafından geliştirilen bir düşüncedir. Temel olarak, koruyucu melek, kışkırtıcı şeytan ve kişinin ruhundaki mücadelelerle ilgilenirler (G.P. 1991:728)

Globos (σφαίρα): İmparatorun dünya üzerindeki egemenliğini ifade eden küre biçiminde simge (Kazhdan 1991:1936).

Homilye (ομιλία), **sermon** (λογος): Liturjik servislerle ilgili kilise söylevi. Erken dönemlerde söylevi, piskoposlar, sonraları, papazlar ve hatta imparatorlar verirler. Homilyeler çok çeşitli konular içerir: Sirk, tiyatro, orji ayinleri, sarhoşluğa karşı olan sosyo-etik konular; oruç tutma, dua etme, alçakgönüllü olma gibi dinin gerekleri; cenaze ve bayram söylevleri ve teoloji sık işlenen konulardır. Nazianslı Gregorios, İoannes Khyrisostomos gibi hatiplerin yaşadığı 4.yüzyıl, homilyeler için en verimli dönemdir (Taft 1991:1201,1202).

Hymnos: Bizans dini törenlerinde, sade bir müzik eşliğinde söylenen dini şiirler (goltz@theologie.uni-halle.de).

Kithon (κίτων): Bizans dünyasında kadın, erkek, sivil, asker veya din adamı her sınıftan insanın giydiği bir giysi. Boyu ve kolları kısa veya uzun olabilir. Kumaşı genellikle yün veya ketendir ve iç giysi olarak kullanılır (Sevcenko 1991:2127).

Kymatyon (ιματιον): Roma döneminde “paliun”denilen bir çeşit uzun, üst giysi. Kithon üzerine giyilir, sol omuza atılır ve sağ kolu açıkta bırakır (Sevcenko 1991:932).

Kristolojik Dogma: İsa'nın özünde tanrısal ve insani iki farklı doğayı bir arada taşıması (Bulgakov 1988: 101).

Kolobion: Kolsuz ya da yarım kollu bir çeşit uzun tunik. İsa'nın Çarmıha Gerişli sahnelerinde, Erken Dönem'den itibaren İsa'nın kolobion giyer (Sevcenko 1991: 481)

Kutsal Teslis: Baba, Oğul, Kutsal Ruh'tan oluşan üçlü. Ortodoks öğretiye göre, esas olan Baba, Oğul'u tüm zamanlardan önce, başlangıçta yaratır ve O'ndan Kutsal Ruh gelişir. Bu da Kutsal Teslis'in, kutsal monarşisini oluşturur, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğuna inanmak, aynı zamanda, Kutsal Teslis'e inanmak demektir (Bulgakov 1988: 101-103).

Labarum (λαβαρον): Genellikle üzerinde kristogram tasviri olan, Hıristiyan askeri bayrağı (Cutler 1991:1167)

Liturji (λειτουργία): Hıristiyanlıkta, Yeni Ahit temel alınarak oluşturulan kilise servisleri, anmalar. Bizans'ta, liturji kelimesi, “Kutsal Liturji” de denilen, “Ökarist” törenini ifade eder. Törene eşlik eden ve her biri sembolik anlam taşıyan hareketler, nesnelere ve işaretlere bir bütün olarak liturjiyi oluşturur. Kilisenin kendisi, vaftizhane, skeuphlakion gibi yapılar; ikon, altar, vaftiz teknesi gibi kilise eşyaları; ekmek, şarap,

su, yağ, mum, tütsü gibi nesnelere liturjinin parçalarıdır. Liturji, ayrıca, takdis etme, şarkı söyleme, yıkanma, dokunma, öpme, giyinme-soyunma, yeme, secde etme, diz çökme v.b hareketleri de kapsar (Taft 1991:1240-41).

Maiestas Domini: Latince bir tamlama olan “Maiestas Domini”, “Tanrı’nın Zaferi” anlamına gelir. *Maiestas Domini*, Tanrı’nın İsa’nın vücudunda cisim bulmasıdır. Görünmez olan Tanrı, kendini inançlı kişilerin görmesini sağlar. Maiestas Domini, Vatikan Kilisesinin resmen kabul ettiği Kutsal Kitap, “Biblia Vulgata” da geçtiği şeklidir. Aynı tamlamayı Yunanca “Doksa tu Kyriu” (Doxa tu Kyriu) karşılamaktadır. Sahnenin çok sayıda ismi vardır, ancak Maiestas Domini, Almanca, Fransızca ve İngilizce yayınlarda en sık kullanılanıdır. *Lexicon der christichen İkonographi* gibi yayınlarda da sahne, Maiestas Domini olarak ele alınmıştır (Jerphanion 1925: I.1,323; Lafontaine-Dosogne 1968:135-143; Bogyay 1994:135-142; goltz@theologie.uni-halle.de).

Maphorion (μαφοριον): Baş ve omuzları örten, kadınların taktığı başörtüsü (Sevcenko ve Kazhdan 1991:1167).

Menologion (μενολογιον, μεναιον): Azizlerin yaşamlarını anlatan ve tarihleri değişmeyen bayramların belirlendiği, takvim şeklinde düzenlenen liturjik kitap (goltz@theologie.uni-halle.de).

Novella: İmparatorluk bildirisi, fermanı anlamına gelmektedir (Kazhdan 1991: 1497)

İlk Günah Dogması: Havva’nın Adem’e yedirdiği yasak meyveyle işlenen ilk günahla birlikte insanoğlunun doğuştan günahkar olmasıdır. Yeryüzü ve ilk insan, Tanrı’nın elinden masum ve en mükemmel haliyle çıkar. Ancak, insan, Tanrı’nın yasasına uymadığı için düşüşe geçer, ilk günahı işler. Böylece cinselliği, bedenini ve ölümü öğrenir. İlk günahın sonra, insanın Tanrı’yla olan doğrudan ilişkisi sona erer, Tanrı’nın yolunu bulmak için çaba harcamak zorunda kalır. İlk günah, insan doğasında çürümeye yol açar. İlk günahın yarattığı ilk etki, insanın faziletini kaybetmesidir, ardından çöküş gelir yani ölümlü olur. İnsanoğlu egoizm, kibir ve kıskançlık, iyiyi ve kötüyü ayırt etme duygularını öğrenir (Bulgakov 1988: 101106) .

Iakobos’un Protoevangelionu (Protoevangelium of James, le Protevangile de Jaques, Protevangeliums Iacobi) : 2.yüzyılın sonlarında, Mısır’da üretildiği tahmin edilen

Hıristiyan apokrif metnidir. Sonraki yüzyıllarda, 8 Eylül okumaları için liturjik metinlere dahil edilir. Konusu, Yohakim ve Hanna'dan doğan Meryem'in yaşam hikayesidir. Ayrıca, apokrifde, İsa'nın Doğumu, Kahin Kralların Tapınması ve Herodes'in Gazabı/Öfkesi de anlatılır. 4.yüzyıla tarihlendirilen Papirüs Bodmer V.'de anlatıldığı biçimiyle "Genesis Marias" (Meryem'in Doğumu) 900'lerden sonraya tarihlendirilen birçok Protoevangelion elyazmasında yer alır. Suriyece, Kıptice, Ermenice, Gürcüce, Arapça ve Latince birçok versiyonları bilinmektedir. 2.yüzyılda ortaya çıkmasından sonra hızla geniş bir coğrafyaya yayılan Protoevangelion, ikonografik açıdan, Meryem siklusunu çok etkilemiştir. 5.yüzyıldan itibaren Bizans sanatında sayısız Meryem imgesi görülür. (Cutler ve Kazhdan 1991: 1744).

İsa'nın yaşamının çocukluk dönemi, kanonik ve apokrif İnciller'de anlatılır. Kanonik İnciller'den Matta ve Luka'da, birbirini tamamlar nitelikte İsa'nın çocukluğuyla ilgili bazı bilgiler mevcuttur (Lafontaine-Dosogne 1975:119). Matta İncili (1:1-25) İsa'nın soyağacı ve doğumuyla ilgili baplarla; Luka İncili ise (1:1-80; 2:1-52) İsa'nın habercisi olan Vaftizci Yahya'nın ve İsa'nın doğumlarının müjdelenmesiyle ilgili baplarla başlar. Kanonik İnciller'de İsa Tapınak'ta sahnesi ile İsa'nın çocukluk dönemi son bulur (Kitab-ı Mukaddes 1991). Apokrif İnciller'den, *İakobos'un Protoevangelionu*'nun ikinci bölümünde (Ch.II-21), Pseudo Tomas ve Arapça İncil'de İsa'nın çocukluk dönemiyle ilgili bilgiler yer alır. Apokrif kaynaklarda geçen ikonografik motifler, zamanla, figürlü sanatlar için önem kazanır. Motifler, 4.yüzyılda görülmeye başlanır, 5.yüzyılda gelişir ve 6.yüzyılda yaygınlaşır. *İakobos'un Protoevangelionu*'nun, hiçbir resimli örneği günümüze gelmemiştir (Lafontaine-Dosogne 1975:119, 201).

İsa'nın Çilesi (Christos Paschon): İsa'nın çektiklerini ve özellikle çarmıha gerilme sürecini ayrıntılı anlatan liturjik bir dramadır. Eser, son haliyle, 11. veya 12.yüzyıla tarihlendirilmekle birlikte Nazianslı Gregorios'un, 4.yüzyılda yazdığı düşünülür. (Sticca 1974: 21; Vassilaki 2005: 96).

Ökarist (εὐκαριστία): Bizans'ta "Kutsal Liturji" olarak da bilinen, Hıristiyanlığın en önemli liturjik servisidir. İsa'nın isteği üzerine (Luka 22,19), Son Akşam Yemeği'nde olanları hatırlamak için yapılan anma töreni. İncil'de art arda anlatılan "Son Akşam Yemeği, Ayakların Yıkınması ve Havarilerin Kommünyonu", ökarist sahnelerini oluşturur (Taft 1991:738).

Panel: Kelime anlamı için sözlüğe baktığımızda; “Yerleştirileceği yüzeyin biçimine uyan, çoğunlukla dikdörtgen biçiminde düzgün parça” şeklinde tanımlanır. Ancak panel terimi Türkçe yayınlarda hemen hemen hiç kullanılmamaktadır. Kılıçlar kilisesinin kuzey haç kolunun kuzey duvarı ve güney haç kolunun güney duvarındaki resim düzenlemesini panel terimi tam anlamıyla karşılamaktadır. Resim yüzeyinin panel şeklinde düzenlenmesi, dönemsel bir özellik yansıttığı için aynı terimi kullanmanın doğru olacağını düşündük. Bu terimin yukarıda açıkladığımız bağlamda kullanımı, yabancı yayınlarla bizim çalışmamız arasında eşgüdüm sağlamaktadır.

Passion: İsa'nın Kudüs'e Girişi ile başlayan, yaşamının çektikleri dönemi.

Perizonion / Perizonium: Belle bağlanan kumaş parçası, peştamal. Özellikle, İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesinde İkonoklast Dönem'den sonra İsa, *kolobion* yerine, *perizonion* giyer.

Psalter (ψαλτηριον): Kral Davud'un çaldığı düşünülen telli bir müzik enstrümanı, harp. Kral Davud'a atfedilen yüz elli psalmı içeren litujik kitap. Bizanz'ta Eski Ahit kitapları arasında en yaygın olan psalmeldir. 3.yüzyıldan itibaren litujik törenlerde, Hıristiyan dua kitabı olarak kullanılır. Diyakon ve koronun karşılıklı söylediği antiphonal bir diyalog şeklinde söylenir. Psalter, İsa'nın Babasına söylediği dualar olarak yorumlanır (Taft 1991: 1752).

Sinematografik: Resim sanatında, bir sahnenin birden çok anının , film şeridi gibi arka arkaya tasvir edilmesi. Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü'nde, “eşgüdümlü betimleme” olarak geçmektedir.

Siklus: Dini ve tarihi resimlerde, kutsal kitaplarda geçen kişilerin, imparator ve kralların yaşamlarındaki önemli olayların belirli bir akışa göre tasvir edilmesi. Siklusun gelişmiş hali, ikona, elyazması ve kiliselerde görülür. 9.yüzyıldan sonra İsa'nın çocukluk, yetişkinlik ve çektikleri dönemlerini içeren siklus; Meryem ve diğer önemli azizlerin siklusları; litujik yıla göre düzenlen bayram sahneleri siklusu belirli bir düzene göre programlanır (Cutler 1991:567).

Soteriolojik Dogma: Tanrı'nın İsa aracılığıyla, çürüyen insan için kendini feda etmesi ve düşüşten kurtarması (Bulgakov 1988: 101).

Subligaculum: Roma Dönemi'nde çarımha gerilen suçluların giydikleri ve bacak arasından geçen, sadece genital bölgeyi örten kumaş parçasıdır. İsa'nın Çarımha Gerişi sahnelerinin 5.yüzyıldaki ilk örneklerinde, İsa *subligaculumla* tasvir edilir (Zeitler 1999: 199).

Suppedaneum: İmparatorun veya kutsal kişilerin ayaklarının altındaki yükselti.

Tema (θέμα): Kelime “kolordu” anlamına gelir. İdari ve askeri birliklerin iskan bölgesidir. Thema 7. yüzyıldan itibaren strategosların yönettiği bölgeler için kullanılır. 11.yüzyıldan itibaren yerini pronia denilen başka bir sisteme bırakır (Kazhdan 1991: 2034)

Threnos: Yunanca, yas tutmak demektir. Sonraki yüzyıllarda, Rönesans Sanatı'nda “*Pietta*” olarak bilinir.

Triptikon: Ahşap, bornz ya da fildişinden yapılan üç levhanın birleştirilmesiyle oluşan, üzeri tasvirli litujik eşya (Cutler 1991: 2121)

Yortu: Ortodoks inancında İsa'nın yaşamının dönüm noktaları kabul edilen on iki olayı ayırt etmek için kullanılan bayram sahneleri terimi her ne kadar dilimize yerleşmiş olsa da bayram kelimesinin üzerinde biraz düşünmek gerekir. Batı dillerinden (İngilizce: feast, Almanca: Fest, Fransızca: fete) birebir çevirildiğinde bayram kelimesi doğru kabul edilebilir. Ancak Türkçe'de sevinç ve eğlence¹ gibi olumlu anlamlar barındıran kelimenin İsa'nın Çarımha Gerilişi, Koimesis gibi sahneler için uygun düşmediği görülmektedir. Hıristiyan inancında ayrı bir önemi olan bu sahneler için hem üzüntü hem de sevinç durumlarının yaşandığı “anma” olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşımdır. Günümüzde, Ortodoksların kullandığı “yortu” terimi söz konusu anma günlerini tam anlamıyla karşılamaktadır. Mathews da kilise resimleriyle ilgili bir makalesinde, Yahuda'nın İhaneti, Ayakların Yıkanması, İsa'nın Çarımha'tan İndirilişi, İsa'nın Mezara Gömülüşü gibi sahneler için “bayram” teriminin kullanılmasının uygun olmadığını vurgular (Mathews 1988:15).

¹ Bkz. McDonald 1986, 5: 256

Ek.5. Kapadokya Bölgesi'nde Orta Bizans Dönemi'ne (843-1204) Tarihlendirilen Kiliseler

I. Nevşehir

Avcılar

1. Orta Mahalle Kilise, 11. yüzyıl başı
2. Theotokos Kilise, 11. yüzyıl başı
3. Karabulut Kilise, 11. yüzyılın ilk çeyreği
4. Sarnıç Kilise, 11. yüzyılın ilk yarısı
5. Yusuf Koç Kilisesi, 11. yüzyıl ortaları (Thierry 1974), 11. yüzyıl başları (Rodley 1985)
6. Bezirhane Kilisesi, 11. yüzyıl (Rodley 1985)

Göreme

7. Göreme El Nazar Kilisesi (no.1) 10. yüzyıl (Jerphanion 1925), 10. yüzyıl, ikinci çeyrek (Cave 1985; Ötüken 1987b; Jolivet-Levy 1991), 10. yüzyıl sonu (Restle 1967, Hild ve Restle 1981)
8. Göreme Saklı (no.2a, Vaftizci Yahya) Kilise, 11. yüzyılın ortaları veya üçüncü çeyreği (doğum + çarmıh)
9. Göreme no.3 Kilisesi, 9. yüzyıl (Restle 1967), 9. yüzyıl sonu (Thierry 1972), 9. veya 10. yüzyıl (Ötüken 1987b)
10. Göreme no.4a Kilisesi, 1000 civarı (Restle 1967), 10. yüzyıl (Ötüken 1987b)
11. Göreme no.4b Kilisesi, 6. veya 7. yüzyıl (Thierry 1972), İkonoklasmus öncesi veya 900'ler (Ötüken 1987b), 900'ler (Restle 1967)
12. Göreme no.4c , 11. yüzyıl- 13.yüzyıl Restle
13. Göreme no.6 Kilisesi, 10. yüzyıl başı (Thierry 1972),10. yüzyıl, ilk veya ikinci yarı (Jolivet-Levy 1991), 10. yüzyıl, ikinci yarı (Restle 1967; Ötüken 1987b)
14. Göreme no.6a , 930/ 940 (Restle 1967), 10. yüzyıl başı (Thierry 1972; Ötüken 1987b), 10. yüzyıl, ilk veya ikinci yarı. (Jolivet-Levy 1991)
15. Göreme Eski Tokalı Kilisesi (no.7) 910-920 (Restle 1967), 10. yüzyıl, ilk çeyrek (Epstein 1986; Jolivet-Levy 1991), 10. yüzyıl başı (Thierry 1972; Ötüken 1987b)
16. Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (no.7), 10. yüzyıl ortaları (Epstein 1963),10. yüzyıl sonu (Restle 1967)

17. Göreme no.8, 10. yüzyıl başı veya ilk yarısı (Jolivet-Levy 1991; Ötüken 1987b), 10. yüzyıl (Restle 1967; Hild – Restle 1981)
18. Göreme Theotokos Kilisesi (no.9), 10. yüzyılın ilk çeyreği (Rott 1908; Jerphanion 1925; Budde 1968; Swoboda 1961; Ötüken 1987b; Kostof 1989), 10. yüzyıl ortaları (Epstein 1975), 10. yüzyıl sonları (Restle 1967)
19. Göreme no.10a, 11. yüzyıl- 13.yüzyıl
20. Göreme Aziz Eustathios Kilisesi (no.11), 10. yüzyıl başı; prothesis nişi 1148/9 (Jolivet-Levy 1991),10. yüzyıl ortası (Epstein 19; Teteriatnikov 1996), 970-980; prothesis nişi 1148/9 (Restle 1967; Ötüken 1987b), 12. yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963)
21. Göreme no.11a, 11. yüzyılın ikinci yarısı
22. Göreme no.13, 10. yüzyıl, ilk yarı (Jolivet-Levy 1991),10. yüzyıl (Restle 1967; Ötüken 1987b), 900'ler (Hild ve Restle 1981; Ötüken 1987b)
23. Göreme no.15a , 10. yüzyılın ilk çeyreği (Teteriatnikov 1996), 10. yüzyılın ilk yarısı (Jerphanion 1925; Schiemenz 1968; Restle 1967; Kostof 1989; Jolivet-Levy 1991)
24. Göreme no.16, Aziz Georgios, 11. yüzyıl başı
25. Göreme no.18, 11. yüzyılın ikinci yarısı
26. Göreme no.19, Elmalı Kilise, 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
27. Göreme no.20, Azize Barbara Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı
28. Göreme no.21, Azize Katharina Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı
29. Göreme no.21c (17a), 11. yüzyılın ikinci yarısı
30. Göreme no.22, Çarıklı Kilise (Kutsal Haç), 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
31. Göreme no.22a, 11. yüzyılın ikinci yarısı-12.yüzyıl
32. Göreme no.23, Karanlık Kilise (Göğe Yükseliş), 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
33. Göreme no.27, 11. yüzyılın ikinci yarısı

34. Göreme no.28, Yılanlı Kilise, 11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı
35. Göreme no.29, Kılıçlar Kilisesi, 900'ler (Restle 1967; Thierry 1972; Epstein 1979), 10. yüzyıl ikinci çeyreği (Cave 1985; Jolivet-Levy 1991), 10. yüzyıl, ikinci yarısı (Jerphanion 1925; Swoboda 1962; Cormack 1967),10. yüzyıl sonu (Ötüken 1984),11. yüzyıl (Kostof 1970)
36. Göreme no.29a, Kılıçlar Kilisesi Parekklesionu, 11. yüzyılın ilk yarısı
37. Göreme no.32, 11. yüzyılın ikinci yarısı
38. Göreme no.33, Kılıçlar Kuşluk (Meryemana), 11. yüzyıl ortaları Ürgüp Çevresi Çavuşin
37. Çavuşin Büyük Güvercinlik Kilisesi, 963-969 (Jerphanion 1936; Restle 1967; Thierry 1972)
- Güllüdere
38. Güllüdere Ayvalı Kilise, 913-920 (Restle 1967; Thierry 1972; Kostof 1989)
- Ayvalı
39. Ayvalı Kilise, 11. yüzyılın üçüncü çeyreği
- Ortahisar
40. Ortahisar Tavşanlı Kilise, 913/ 960 (Jerphanion 1942; Restle 1967; Thierry 1972; Kostof 1989)
41. Ortahisar, Cambazlı Kilise (Aşağı Bağ), 11. yüzyılın ikinci yarısı-13.yüzyıl başı
- Hallaç
42. Hallaç Manastır Kilisesi, 11. yüzyıl ortaları
- Balkanderesi
43. Balkanderesi no.2, 10. yüzyıl başı-11. yüzyıl
- Tağar (Yeşilöz)
44. Aziz Theodoros, 11. yüzyıl-12.yüzyıl
- Sinassos Kutsal Havariler Kilisesi, Arkaik Grup dönemi , 850-950 (Kostof 1989), 10. yüzyıl başı (Thierry 1972),10. yüzyıl sonu (Restle 1967),

Ürgüp

45. Pancarlık (Aziz Theodoros), 9.yüzyıl-10. yüzyıl-11. yüzyılın ilk yarısı

46. Kepez, Sarıca Kilise, 11. yüzyıl-1100 (Restle)

Gülşehir

47. Açık Saray, Haç Kilise (Aziz Georgios), 11. yüzyıl (Jolivet-levy)-12.13.yüzyıl (Schiemenz)

Nar

48. Ören Kilise, 11. yüzyıl (?)

II. Kayseri

İspidin

49. İspidin Kilise, 11. yüzyıl

Mavrucan (Güzelöz)

50. Panagia, 11. yüzyıl (?)

51. Mavrucan no.15, 11. yüzyıl başı

Soğanlı

52. Ballı (Ballık) Kilise, 10. yüzyıl-11. yüzyıl başı

53. Küçük Geyikli (Melekli Kilise), 11. yüzyıl başı (Jerphanion 1942)

54. Azize Barbara, 1006/1021 (Restle 1967; Thierry 1972)

55. Karabaş Kilise, 1060/61

56. Canavar (Yılanlı) Kilise, 11. yüzyıl (parekklesion 13-16.yüzyıl)

Erdemli

57. Manastır Kilisesi, 11. yüzyıl (?)

58. Kilise Camii, 11. yüzyıl

59. Aziz Eustathios Kilisesi, 11. yüzyıl-13.yüzyıl

60. Aziz Nikholaos Kilisesi, 11. yüzyıl başı

61. Kırk Martirler Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı

III. Niğde

62. Panagia, 10. yüzyıl –11. yüzyıl

63. Eski Gümüş (Gümüşler) Manastırı Kilisesi, 11. yüzyılın üçüncü veya dördüncü çeyreği (Gough)-1300 (Restle)

64. Eski Andaval Kilisesi (Konstantinos ve Helena), 11. yüzyıl-12.yüzyıl (Ötüken)-12.yüzyıl-13.yüzyıl başı (Restle)

65. Akhisar Çanlı Kilise (Aziz *Antione*- Göğe Yükseliş), 11. yüzyıl-13.yüzyıl

66. Mamasun Barajı yakınındaki kilise, 11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı

IV. Aksaray

Ihlara

67. Kuzey Ambar (Aziz Mikhail), 11. yüzyıl ve diğer dönemler

68. Kokar Kilise, 9.yüzyıl sonu (Thierry 1972),Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 52. 11. yüzyılın ilk yarısı (Restle 1967)

69. Sümbüllü Kilise, 10. yüzyıl başı (Restle 1967), 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyıl başı (Thierry 1972)

70. Yılanlı Kilise, Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 9.yüzyıl sonu veya 10. yüzyıl ortaları (Thierry 1972), 11. yüzyılın ikinci yarısı (Restle 1967)

71. Pürenli Seki Kilisesi, Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 10. yüzyıl başı (Thierry 1972), 11. yüzyılın ilk yarısı (Restle 1967)

72. Ağaçaltı Kilisesi, İkonoklasmus öncesi (Thierry 1972), 9.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 11. yüzyılın başı (Restle 1967)

Belisırma

73. Karagedik (Aziz Georgios), 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı

74. Bahattin Samanlığı (Aziz Konstantinos), 10. yüzyılın ikinci yarısı-11. yüzyılın ilk yarısı

75. Direkli Kilise, 976-1025

Selime

76. Kale Kilise, 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı

Ek. 6. Kapadokya Bölgesi'nde 11. yüzyıla Tarihlendirilen Kiliseler

Nevşehir

Avcılar

1. Orta Mahalle Kilise, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
2. Theotokos Kilise, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
3. Karabulut Kilise, 11. yüzyılın ilk çeyreği (Jolivet-Levy 1991)
4. Sarmç Kilise, 11. yüzyılın ilk yarısı (Jolivet-Levy 1991)

Göreme

5. Göreme no.4a Kilisesi, 1000 civarı (Restle 1967), 10. yüzyıl (Ötüken 1987b)
6. Göreme no.4c , 11. yüzyıl- 13.yüzyıl (Restle 1967)
7. Göreme Yeni Tokalı Kilisesi (no.7), 10. yüzyıl ortaları (Epstein 1963),10. yüzyıl sonu (Restle 1967)
8. Göreme no.10a, 11. yüzyıl- 13.yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
9. Göreme no.11a, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
10. Göreme no.16, Aziz Georgios, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
11. Göreme no.18, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
12. Göreme no.19, Elmalı Kilise, 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
13. Göreme no.20, Azize Barbara Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
14. Göreme no.21, Azize Katharina Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
15. Göreme no.21c (17a), 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
16. Göreme no.22, Çarıklı Kilise (Kutsal Haç), 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
17. Göreme no.22a, 11. yüzyılın ikinci yarısı-12.yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
18. Göreme no.23, Karanlık Kilise (Göğe Yükseliş), 11. yüzyıl ortaları (Jerphanion 1942; Thierry 1972; Epstein 1975; Rodley 1985), 12.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), 12.yüzyıl sonları/13.yüzyıl (Restle 1967)
19. Göreme no.27, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)

20. Göreme no.28, Yılanlı Kilise, 11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
21. Göreme no.29a, Kılıçlar Kilisesi Parekklesionu, 11. yüzyılın ilk yarısı (Jolivet-Levy 1991)
22. Göreme no.32, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)
23. Göreme no.33, Kılıçlar Kuşluk (Meryemana), 11. yüzyıl ortaları (Jolivet-Levy 1991)
24. Ortahisar, Cambazlı Kilise (Aşağı Bağ), 11. yüzyılın ikinci yarısı-13.yüzyıl başı
Hallaç
25. Hallaç Manastır Kilisesi, 11. yüzyıl ortaları (Jolivet-Levy 1991)
Balkanderesi
26. Balkanderesi no.2, 10. yüzyıl başı-11. yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
Tağar (Yeşilöz)
27. Aziz Theodoros, 11. yüzyıl-12.yüzyıl
Ürgüp
28. Pancarlık (Aziz Theodoros), 9.yüzyıl-10. yüzyıl-11. yüzyılın ilk yarısı
29. Kepez, Sarıca Kilise, 11. yüzyıl-1100 (Jolivet-Levy 1991)
Gülşehir
30. Açksaray, Haç Kilise (Aziz Georgios), 11. yüzyıl (Jolivet-levy)-12.13.yüzyıl
(Schiemenz) çarmih
- Nar
31. Ören Kilise, 11. yüzyıl (?) (Jolivet-Levy 1991)
- II. Kayseri
- İspidin
32. İspidin Kilise, 11. yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
Mavrucan (Güzelöz)
33. Panagia, 11. yüzyıl (?) (günümüzde, Doğum sahnesi yok, bkz.Jerphanion)
34. Mavrucan no.15, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)

Soğanlı

35. Ballı (Ballık) Kilise, 10. yüzyıl-11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
36. Melekli Kilise, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
37. Azize Barbara, 1006/1021 (Restle 1967; Thierry 1972)
38. Karabaş Kilise, 1060/61
39. Canavar (Yılanlı) Kilise, 11. yüzyıl (parekklesion 13-16.yüzyıl)

Erdemli

40. Manastır Kilisesi, 11. yüzyıl (?)(Jolivet-Levy 1991)
41. Kilise Camii, 11. yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
42. Aziz Eustathios Kilisesi, 11. yüzyıl-13.yüzyıl (Jolivet-Levy 1991)
42. Aziz Nikholaos Kilisesi, 11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
44. Kırk Martirler Kilisesi, 11. yüzyılın ikinci yarısı (Jolivet-Levy 1991)

III. Niğde

45. Panagia, 10. yüzyıl –11. yüzyıl(Jolivet-Levy 1991)
46. Eski Gümüş (Gümüşler) Manastırı Kilisesi, 11. yüzyılın üçüncü veya dördüncü çeyreği (Gough)-1300 (Restle 1981)
47. Eski Andaval Kilisesi (Konstantinos ve Helena), 11. yüzyıl-12.yüzyıl (Ötüken)-12.yüzyıl-13.yüzyıl başı (Restle 1981)
48. Akhisar Çanlı Kilise (Aziz *Antione*- Göğe Yükseliş), 11. yüzyıl-13.yüzyıl
49. Mamasun Barajı yakınındaki kilise, 11. yüzyıl sonu-12.yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)

IV. Aksaray

Ihlara

50. Kuzey Ambar (Aziz Mikhail), 11. yüzyıl ve diğer dönemler (Jolivet-Levy 1991)
51. Kokar Kilise, 9.yüzyıl sonu (Thierry 1972),Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 52. 11. yüzyılın ilk yarısı (Restle 1967)

52. Sümbüllü Kilise, 10. yüzyıl başı (Restle 1967), 10. yüzyıl sonu veya 11. yüzyıl başı (Thierry 1972)
53. Yılanlı Kilise, Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 9.yüzyıl sonu veya 10. yüzyıl ortaları (Thierry 1972), 11. yüzyılın ikinci yarısı (Restle 1967)
54. Pürenli Seki Kilisesi, Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 10. yüzyıl başı (Thierry 1972), 11. yüzyılın ilk yarısı (Restle 1967)
55. İhlara Ağaçaltı Kilisesi, İkonoklasmus ncesi (Thierry 1972), 9.yüzyıl (Lafontaine-Dosogne 1963), Arkaik Grup dönemi, 850-950 (Kostof 1989), 11. yüzyılın başı (Restle 1967)

Belisırma

56. Karagedik (Aziz Georgios), 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı (Jolivet-Levy 1991)
57. Bahattin Samanlığı (Aziz Konstantinos), 10. yüzyılın ikinci yarısı-11. yüzyılın ilk yarısı (Jolivet-Levy 1991)
58. Direkli Kilise, 976-1025 (Jolivet-Levy 1991)

Selime

59. Kale Kilise, 10. yüzyıl sonu-11. yüzyıl başı

Ek.7. Kapadokya Bölgesi'nde Kitabeli Kiliseler

1. Ihlara Kuzey Ambar (Uzun Ağıl) Kilise (751-752) (Lafontaine-Dosogne 1959: 465-477)
2. Güllüdere Vaftizci Yahya (Ayvalı) Kilisesi (913-920) (Jerphanion 1932, II: 594; Restle 1967, I: 134)
3. Sinasos Tavşanlı Kilise (950-960) (Jerphanion 1942, III: 594; Restle 1967, I: 152-153)
4. Çavuşin Büyük Güvercinlik Kilise (963-969) (Jerphanion 1926, I: 520-550; Restle 1967, I: 137)
5. Belisırma Direkli Kilise (976-1025) (Restle 1967, I: 167)
6. Soğanlı Azize Barbara Kilise (1006-1021) (Rott 1908: 145-148; Jerphanion 1932, II: 307-332; Restle 1967, I: 160-161)
7. Göreme Kızlar Manastırı Kilisesi (1055) (Rott 1908: 238; Jerphanion 1926, I: 488-491)
8. Soğanlı Karabaş Kilise (1060-1061) (Rott 1908: 141-143; Jerphanion 1926, I: 336-337)
9. Göreme Aziz Eustathios Kilisesi (1148-1149) (Rott 1908: 230-232; Jerphanion 1926, I: 147-170)
10. Gülşehir Karşı Kilise (1212) (Rott 1908: 245-246; Jerphanion 1926, II: 1-16; Restle 1967, I: 167-168)
11. Söviş, Şahinefendi Kırk Martirler Kilisesi (1216-1217) (Restle 1967, I: 165)
12. Belisırma Kırkdamaltı (Aziz Georgios) Kilise (1283-1295) (Lafontaine-Dosogne 1959: 149-150; Restle 1967, I: 174-175)
13. Cemil Başmelekler Kilisesi (1316-1317) (Restle 1967, I: 156)

Ek. 8. Kapadokya Bölgesi'nde Bani Tasvirli Kiliseler

1. Ihlara Kuzey Ambar (Uzun Ağıl) Kilise (751-752) (Lafontaine-Dosogne 1959: 465-477)
2. Çavuşin Büyük Güvercinlik Kilise (963-969) (Jerphanion 1926, I: 520-550; Restle 1967, I: 137)
3. Göreme Yeni Tokalı (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I:262-376; Restle 1967, I: 23-26)
4. Göreme Aziz Daniel Kilisesi (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 171-176)
5. Göreme Kilise no.18 (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 486-487; Restle 1967, I: 123)
6. Göreme Çarıklı Kilise (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 455-473; Restle 1967, I: 127-128)
7. Göreme Karanlık Kilise (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 393-430; Restle 1967, I: 128-129)
8. Göreme Yılanlı Kilise (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 481-483; Restle 1967, I: 129-130)
9. Göreme Kılıçlar Kuşluk Kilise (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 243-253; Restle 1967, I: 49-50)
10. Ihlara Eğritaş Kilise (11. yüzyıl) (Lafontaine-Dosogne 1959: 167-170)
11. Soğanlı Karabaş Kilise (1060-1061) (Jerphanion 1926, I: 336-337; Restle 1967, I: 160-162)
12. Soğanlı Canavar Kilise (11. yüzyıl) (Jerphanion 1926, I: 361-368; Restle 1967, I: 162-163)
13. Selime Derviş Akın Kilise (11. yüzyıl) (Ötüken 1984: 293-316)
14. Selime Kale Kilise (11. yüzyıl) (Ötüken 1990: 62)
15. Belisirma Kırkdamaltı (Aziz Georgios) Kilise (1283-1295) (Lafontaine-Dosogne 1959: 149-150; Restle 1967, I: 174-175)
16. Gülşehir Karşı Kilise (1212) (Rott 1908: 245-246; Jerphanion 1926, II: 1-16; Restle 1967, I: 167-168)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Buket Coşkuner

Doğum Yeri ve Tarihi: Ankara, 01.01.1974

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi: Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Bilimsel Faaliyetleri:

2009	İstanbul Aya İrini ve Bukoleon Sarayı Kazı ve Temizlik Çalışması
1997-2008	Niğde-Aktaş, Konstantin ve Helena Kilisesi Kazı Çalışması
1992-2008	Kapadokya Bölgesi (Aksaray, Niğde, Nevşehir, Kayseri) Yüzey Araştırması
2003	Türkiye ve Yunanistan'da Geç Antik Dönem Agoraları, Yüzey Araştırması, Dr. Luke Lavan
2000	Nevşehir-Göreme, Kılıçlar Kilisesi Konsolidasyon Çalışması

İş Deneyimi

Stajlar:

-

Projeler:

2005-2008	TÜBİTAK Sosyal ve Beşeri Bilimler, Araştırma Projesi Kapadokya Bölgesinde Osmanlı Dönemi Hıristiyan Sanatı
2005-2008	National Endowment for Humanities (NEH) The Anatolian Churches Project: Examining Religious Material Culture in Ottoman Asia Minor
2004-2005	Avrupa Birliği - Lozan Mübadilleri Vakfı Türkiye ve Yunanistan'da Nüfus Mübadelesinden Kalan Mimari Mirasın Korunması ile İlgili Yerel Bilincin Geliştirilmesi Projesi, Proje Sekreteri

2000-2003

Dünya Bankası, Ankara, Türkiye
Toplumsal Kalkınma ve Kültür Mirası Projesi, Proje
Danışmanı

Çalıştığı Kurumlar:

TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı
Türk-İngiliz Kültür Derneği
Galeri Nev
Dünya Bankası

İletişim

E-Posta adresi: buketcos yahoo.com

Tarih: 03.07.2009