MAKEDONYA'DA KOMNENOS DÖNEMİ
RESİM SANATI: KURBİNOVO
AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ

Zeliha ŞENEL

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2019

MAKEDONYA'DA KOMNENOS DÖNEMİ RESİM SANATI: KURBİNOVO AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ

Zeliha ŞENEL

DOKTORA TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Prof.Dr.B.Yelda OLCAY UÇKAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Ağustos, 2019

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1503E099 nolu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Zeliha ŞENEL'in "Makedonya'da Komnenos Dönemi Resim Sanatı:Kurbinova Aziz Georgios Kilisesi" başlıklı tezi **25 Temmuz 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sanat Tarihi** Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

		İmza
Üye (Tez Danışmanı)	**: Prof.Dr.Yelda UÇKAN**	.....
Üye	**: Prof.Dr.Zeliha DEMİREL GÖKALP**	.....
Üye	**: Prof.Dr.Sacit PEKAK**	.....
Üye	**: Prof.Dr.Nilay ÇORAĞAN**	.....
Üye	**: Doç.Dr.Erkan İZNİK**	.....

Prof.Dr.Bülent GÜNSOY
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

MAKEDONYA'DA KOMNENOS DÖNEMİ RESİM SANATI:
KURBİNOVO AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ

Zeliha ŞENEL
Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 2019
Danışman: Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN

Bizans İmparatorluğu'nda Komnenos Hanedanlığı'nın (1081-1204) iktidarda olduğu yıllar, ikonografik değişiklikler ve üslup açısından yeni bir sanat tarzının görüldüğü bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüze kadar gelebilen Komnenos Sanatı eserlerinin büyük bir kısmı başkent dışında, eyaletlerde bulunmaktadır. Özellikle 12. yüzyılın ikinci yarısında, Makedonya bölgesinde bulunan bazı kiliselerin resim programları, Komnenos dönemi sanat eserlerinin en güzel örnekleri olarak bilinmektedir.

Komnenos Sanatı'nın önemli bir eseri olan Aziz Georgios Kilisesi, Makedonya'da Prespa Gölü Bölgesi Kurbinovo Köyü yakınlarında yer almaktadır. 1191 yılında yapıldığı bilinen kilisede, Bizans Anıtsal Resim Sanatı'nda ilk olarak görülen Melismos ve Anna'nın Meryem'i Emzirmesi gibi sahneler yer almaktadır.

Bu tez çalışmasında Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programı incelenmiş ve içeriğine etkili olan dini, sosyal ve siyasi unsurlar araştırılmıştır. Sonuç olarak, Kilisenin resim programının içeriğinin yaşanan dini tartışmalarla, bölgedeki heretik akımlarla, sosyal ve politik olaylarla ilişkili olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bizans, Komnenos Sanatı, Makedonya, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Bogomillik

ABSTRACT

KOMENIAN ART IN MACEDONIA: THE CHURCH OF SAINT GEORGE AT KURBINOVO

Zeliha ŞENEL

Department of History of Art

Anadolu University Institute of Social Sciences, August 2019

Adviser: Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN

The years the Komnenian Dynasty rules the Byzantine Empire is a period when a new art form with distinct iconography and style appears. Almost all the examples of Komnenian Art can be seen only at provinces. Especially the second half of the 12th century, art programs of some churches in Macedonia region are generally accepted as the finest examples of Komnenian Art.

The church of Saint George, which is known as one of the most important examples of Komnenos Art, is located in Macedonia at Prespa region near Kurbinovo village. The church, which is known to be built in 1191, has the first instances of the Melismos and Anna breast-feeding Mary scenes in Byzantine Monumental Art.

In this thesis, the art program of Saint George Church is investigated and religious, social and political factors affecting the content of the program are investigated. This work concludes that religious discussions, regional heretical movements, social and political events contributed to the composition of the art program of the Church.

Keywords: Byzantine, Komnenian Art, Macedonia, Church of Saint George, Bogomilism

ÖNSÖZ

Tez çalışması süresince bana olan güveni, göstermiş olduğu sabır, hoşgörü ve yaptığı katkılar için sayın tez danışmanım Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN'a, sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

"Makedonya'da Komnenos Dönemi Resim Sanatı: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi" başlıklı ve "1503E099" no'lu proje ile bu tezi destekleyen Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimine (BAP) teşekkür ederim.

Tez çalışması kapsamında, bilgilerini ve kaynaklarını benimle paylaşan sayın hocalarım Prof.Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP ve Doç.Dr. Erkan İZNİK'e teşekkürü bir borç bilirim. Makedonya'da çalışmalarımı sürdürdüğüm sırada verdikleri desteklerden dolayı Üsküp Kiril ve Methodios Üniversitesi, Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümü Öğretim Üyesi Prof.Dr.Aneta SERAFIMOVA'ya ve Ohrid Başpiskoposluğu'nda görevli Ilija RISTESKİ'ye teşekkürlerimi sunarım. Bu çalışmaya katkı sağlayan arkadaşım F.Sema GÖKCAN ve öğrencim Berna YILDIRIM'a teşekkür ederim.

Bu tez çalışması sırasında beni cesaretlendiren ve destekleyen eşim Hakan Güray ŞENEL'e ve aileme sonsuz teşekkürler.

Zeliha ŞENEL

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan "bilimsel intihal tespit programı"yla tarandığını ve hiçbir şekilde "intihal içermediğini" beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Zeliha ŞENEL

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vi

İÇİNDEKİLER vii

GÖRSELLER DİZİNİ viii

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ ix

1. GİRİŞ 1

1.1. Tezin Konusu ve Kapsamı 1

1.2. Amaç 3

1.3. Yöntem 3

2. KOMNENOS DÖNEMİ ÖNCESİ MAKEDONYA TARİHİ 6

2.1. Erken Hıristiyanlık Döneminde Makedonya 6

2.2. Makedonya'da Görülen Heretik Akımlar:Bogomillik 32

2.3. Heretik Akımlar ve Avrupa'ya olan Etkileri 48

2.4. Ohrid Piskoposluğu Tarihi 51

3. KOMNENOS DÖNEMİ TARİHİ 52

3.1. Komnenos Dönemi'nde Sırp Bizans İlişkileri ve Nemanje İktidarı 64

4. KURBİNOVO AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ 69

4.1. Kilise Tarihi 69

4.2. Kilisenin Mimari Tasviri 72

5. KATALOG 74

6. DEĞERLENDİRME 169

6.1. İkonografi 169

6.2. Üslup 316

6.3. Tarih..... 325

7. SONUÇ 335

KAYNAKÇA..... 343

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1.1. 117 yılında Roma İmparatorluğu 9

Görsel 2.1.2. 600 yıllarında Avar İmparatorluğu sınırları 13

Görsel 2.1.3. Kiril ve Metodius'un gezileri 18

Görsel 2.1.4. II. Basileios dönemi Bizans İmparatorluğu sınırları 29

Görsel 2.1.5. 1000'li yıllarda Yunanca, Slavca yapılan ritüellerin coğrafi dağılımı 31

Görsel 3.1. Komnenos Dönemi Bizan Sınırları 53

Görsel 3.1.1. Nemanya Dönemi Sırp Krallığı'nın sınırları 66

Görsel 4.2.1. Aziz Georgios Kilisesi Planı 73

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.k. **:** Adı Geçen Kaynak

bkz. **:** Bakınız

Çev. **:** Çeviren

Ed. **:** Editör

M.S. **:** Milattan Sonra

s. **:** Sayfa

vd. **:** ve diğerleri

No. **:** Numara

1. GİRİŞ

Komnenos Hanedanlığı dönemi (1081-1204) Bizans İmparatorluğu'nda yeni bir sanat tarzının yükselişe geçtiği bir dönemdir. Bu yeni sanat üslubu uygulandığı dini eserlerde değişik formlarla ve sahnelerle kendisini göstermektedir. Komnenos döneminde görülen bu değişimin izleri İmparatorluk içinde farklı bölgelerde yer alan eserlerde görülebilmektedir. Bu bölgelerden biri de tarihsel Makedonya'dır. Farklı etnik kimliklerin Makedonya'ya yerleştikleri ve Bizans İmparatorluğu'na rakip olan bazı devletlerin bu bölgede kurulduğu bilinmektedir. Bölgenin çok kültürlü yapısı, Bizans Sanatı'nın Makedonya'da yerel kültürlerin etkisiyle kendi özgün anlayışını ortaya koymasına neden olmuştur. Özellikle Anadolu'da Bizans İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla yok olan ve günümüze kadar gelememiş sanat eserlerindeki yeni üslup Makedonya sınırları içinde kalan bazı anıtlarda takip edilebilmektedir. Ayrıca Bizans İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra, ülkenin Osmanlı yönetiminde kalması nedeniyle dini ve kültürü koruma amacıyla özellikle dini yapılardaki resim programlarında Bizans resim sanatının devam ettirildiği ve Osmanlı döneminde yapılan bazı eserlerde bu üslubun kullanıldığı izlenmektedir.

1.1.Tez Konusu ve Kapsamı

Bu tez çalışmasında Makedonya'da Komnenos Dönemi'ne ait dini resim programı, Prespa Gölü bölgesinde Kurbinovo Köyü yakınlarında yer alan Aziz Georgios (1191) Kilisesi ve aynı döneme tarihlenen anıtsal resim programları temel alınarak incelenmiştir. Bizans İmparatorluğu, 1081-1185 yılları arasında Komnenos Hanedanlığı tarafından yönetilmiştir. İmparatorluğun yönetiminde, 1185-1204 yılları arasında ise, Komnenos Hanedanlığı'yla aile bağı bulunan ve kültürel, siyasal ve sanatsal açılardan Komnenosların devamı olarak nitelenen Angelos Hanedanlığı bulunmaktadır. Komnenos döneminde başlayan sanat akımının, Angelos Hanedanlığı'nın iktidarda olduğu yıllarda da sürdürülmesi nedeniyle, bu tezin kapsamına tarih aralığı olarak Komnenos ve Angelos Hanedanlıklarının iktidarda olduğu 1081 ve 1204 yılları arası dahil edilmiştir.

Bu tezin konusunu Makedonya'daki Komnenos dönemi sanat eserleri oluşturmakla birlikte, kapsamlı bir değerlendirme yapabilmek için Orta Çağ Balkan tarihinin incelenmesi gerekli görülmüştür. Balkanlarda kurulan Bulgar

İmparatorluğu'nun Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesi, Glagol alfabesi[1] olarak bilinen alfabeyi benimseyerek kendi kültürel ortamını ve Slavca dini literatürünü yaratması sadece bölge tarihini değil bütün Avrupa'yı etkileyen olaylar arasında yer almıştır. İmparatorluk, bu alfabeyle birlikte kendi kültürel benliğini oluşturabilmiş, öz dilinde dini literatürünü geliştirebilmiş ve Bizans'ın siyasi baskısına karşı durabilmiştir. Kültürel ve dini bağımsızlık, Bulgar Devleti'nin sadece Bizans'ın hegemonyasına meydan okuması anlamına gelmemektedir. Bu durum, sonraki yüzyıllarda Avrupa'ya yayılacak ve 15. yüzyıldaki Reform sürecine dolaylı etkide bulunacak Bogomillik gibi heretik akımların ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Bizans'ta dini resim sanatı, Hıristiyanlık ilkelerinin ve alınan yeni teolojik kararların topluma aktarıldığı bir mecra ve sapkın fikirlere karşı bir savunma hattı olarak görülmelidir. Bu tez kapsamında, daha geniş bir çerçevede Makedonya'nın dahil olduğu Balkan Yarımadası'nda gerçekleşen siyasi, dini ve sosyal olayların, Bulgar İmparatorluğu'nun Bizans'a karşı yürüttüğü siyasi ve kültürel mücadelenin, ortaya çıkan heretik akımların ve Bizans Kilisesi'nin bölgedeki faaliyetlerinin Makedonya'da yer alan sanat eserlerine olan etkileri ve nedenleri incelenecektir. Makedonya Kurbinovo'da bulunan "Aziz Georgios Kilisesi" (1191) Komnenos dönemi sanat üslubunun özelliklerini bünyesinde barındırmakla birlikte, kendine özgü bazı nitelikleri bulunmaktadır. Yerleşim yerlerine uzak bir noktada yapılması, bulunduğu coğrafi konumun heretiklerle olan ilişkisi, Bizans Dini Resim Sanatı'nda daha önce görülmeyen bazı sahneleri içermesi kiliseyi sanat tarihi açısından farklı bir yere konumlandırmaktadır. Kilisenin neden bu bölgeye yapıldığını açıklayabilmek için, Prespa bölgesi tarihinin de bu tez kapsamına dahil edilmesine karar verilmiştir.

Tez çalışmasında, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki resim programının özgün niteliklerinin incelenmesi, daha önceki dönemlerde yapılmış örnekleri bulunmayan yeni sahnelere neden gerek duyulduğu konularında ayrıntılı bir teolojik çalışmanın yapılmasını gerekli kılmıştır. İsa'nın yaşamındaki olaylar içinden neden bazılarının seçilerek resim programlarındaki sahneler arasına eklendiği konusu teolojik değerlendirme bölümünde incelenecektir. Sanatsal niteliğin bu dönemdeki değişiminin arkasında, yaşanan dini tartışmaların olduğu düşünülmektedir. Kilisede yer alan

[1] Glagol alfabesi, Slav dilince bilinen en eski alfabedir. Eski Kilise Slavcası adı verilen edebi Slav lehçesinde yazılmış eserlerde kullanılmıştır. Dokuzuncu yüzyılda önemli bir Bizans din adamı olan Aziz Kiril tarafından geliştirilmiş ve ilk olarak günümüzde büyük bölümü Çek Cumhuriyeti içinde yer alan tarihi Moravya bölgesinde kullanılmıştır.

sahnelerin teolojik önemleriyle birlikte erken dönemlerden itibaren sahnelerin ikonografik gelişimleri incelenecek ve değişime neden olabilecek unsurlar kilisenin resim programının yapıldığı dönemdeki teolojik tartışmalar çerçevesinde değerlendirilecektir. Komnenos Hanedanlığı döneminde yapılan Üsküp Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi ve Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programını gerçekleştiren ustaların çalıştığı düşünülen Yunanistan'daki Kastorya Bölgesindeki Aziz Anargiroi Kilisesi öncelikli olarak olarak ele alınacaktır.

1.2. Amaç

Çalışmanın amacı, Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programını üslup, ikonografi ve mimari özellikleriyle birlikte değerlendirerek, Komnenos Dönemi Bizans İmparatorluğu'nun farklı bölgelerindeki değişik kültürel ortamlarda oluşturulan eserlerdeki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak ve dini tartışmaların resim programına olan etkilerini incelemektir. Literatürde kilisenin resim programıyla ilgili kapsamlı çalışmalar bulunmakla birlikte, kilisenin tarihi, bölgesel unsurlar, kilisenin neden bu bölgeye kurulduğu, bu dönemde gerçekleşen dini tartışmaların resim programlarına olan etkisi gibi konulardaki bilimsel çalışmaların yeterli olmadığı düşünülmektedir. Bu tez çalışmasında literatürdeki eksikliklerin tamamlanması amaçlanmaktadır. Ayrıca tez konusunu oluşturan Aziz Georgios Kilisesi ve genelde Makedonya'daki Bizans kiliseleriyle ilgili Türkiye'de yüksek lisans veya doktora tezi bulunmamaktadır. Bu nedenle bu çalışmanın, konuyla ilgili olarak Türkçe bilimsel literatürdeki boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

1.3. Yöntem

Bu tez kapsamında yapılan literatür araştırmasında, Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi ile ilgili bilimsel çalışmaların yirminci yüzyılın başlarından itibaren yapıldığı görülmüştür. Araştırmacı Antoine Nikolovski'nin 1961 yılında yayınlanan *"The Frescoes of the Church of Kurbinovo"*[2] ve Lydie Hadermann-Misguich'in 1975 yılında yayınlanan *"Kurbinovo les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du*

[2] A. Nikolovski and G. Popov (1961). *The Frescoes of the Church of Kurbinovo*. Beograd, Jugoslavija.

XIIe siècle" adlı kitapları kiliseyle ilgili ilk kapsamlı eserlerdir[3]. Aziz Georgios Kilisesi'nde bulunan yazıtlar ve azizler değerlendirilirken, Lydie Hadermann-Misguich'in adı belirtilen eserinden yararlanılmıştır. Grozdanov'un 2015 yılında yayınlandığı*"Kurbinovo and Other Studies on Prespa Frescoes"* adlı kitabı, yapıldığı dönemin ve kilisenin tarihinin aydınlatılması açısından önemli bir kaynaktır[4]. Makedonya'daki Bizans yapıları ile ilgili çalışmaları bulunan Prof.Dr.Aneta Serafimova ve Prof.Dr.Elizabeta Dimitrova'nın makaleleri tez çalışmasında yararlanılan eserler arasında bulunmaktadır.

Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Öğretim Üyesi Prof.Dr.Yelda Olcay Uçkan danışmanlığında yürütülen ve tarafımca hazırlanan "*Komnenos Dönemi Toplumsal, Siyasal ve Dini Tartışmaların Sanata Yansıması*" başlıklı yüksek lisans tezinde[5] Komnenos döneminde yaşanan toplumsal tartışmaların dönemin sanatına ne derece etkili olduğu konusu ele alınmıştır. Özellikle heretik veya aykırı olarak isimlendirilen düşüncelerin ve bunları etkisiz kılmak için Bizans Kilisesi'nin öne sürdüğü formüllerin sanatı nasıl biçimlendirdiği bu tezde tartışılmıştır. On birinci yüzyılda Konstantinopolis'te kurulan akademide görev yapan Mikhail Psellos ve Mikhail İtalos gibi ünlü filozoflar, neoplatonist yöntemleri, dini tartışmalarda kullanmak ve metinler arasındaki uyumsuzlukları gidermek için uygulamışlardır. Kanonik eserler ve Kilise Babaları'nın kitaplarındaki cümlelerin ve ifadelerin aralarındaki uyumu ve aykırılıkları tespit ederek, gerçek anlamın keşfedilmesine çalışmışlardır. Ancak akademide hedeflenen ideal gerçeklik her zaman Hıristiyanlığın dogmatik ilkeleriyle uyum içinde olmamış ve bir süre sonra bu filozofların sapkın olarak nitelenerek aforoz edilmesine giden bir süreç yaşanmıştır. Yüksek lisans tezinde, ideal gerçekliğe ulaşmak için yürütülen çalışmalar ve heretik akımlara yönelik Bizans Kilisesi'nin yürüttüğü mücadelenin sanata olan etkileri anlatılmaktadır.

Bu tez çalışması giriş bölümüyle birlikte yedi bölümden oluşmaktadır. Tezin ilk kısmını oluşturan "Giriş" bölümünde, tez konusu ve kapsamı, amacı, çalışma yöntemi ve aşamaları ele alınmıştır.

---

[3] L. Hadermann-Misguich (1975). *Kurbinovo les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles: Boulevard de I'Empereur, 4.

[4] C. Grozdanov (2015). *Kurbinovo and Other Studies on Prespa Frescoes*, Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts Matica Makedonska Publishing House.

[5] Z. Şenel (2010). *Komnenos Dönemi toplumsal, siyasal ve dini tartışmaların sanata yansıması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tezin ikinci bölümünde Makedonya'nın Komnenos dönemi öncesi tarihi ele alınarak Makedonya'nın Bizans nüfuz alanına girmesi sürecinde ve sonrasında, Balkanların tarihi araştırılmıştır. Bu başlık altında "Erken Hıristiyanlık Döneminde Makedonya", "Makedonya'da Görülen Heretik Akımlar: Bogomillik", "Heretik Akımlar ve Avrupa'ya olan Etkileri" ve "Ohrid Piskoposluğu Tarihi" konuları ele alınmıştır. Bu bağlamda yapılan çalışmada tespit edilen önemli tarihsel olaylar olarak, Slavların Balkanlara yerleşmesi, Bulgar İmparatorluğu'nun kuruluşu, Bizans ve Bulgar ilişkileri, Aziz Kril ve Aziz Metodius'un günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan Moravya'ya giderek Ortodoks inancını yaymaya çalışmaları, II.Basileios'un Bulgar Devleti'ni yıkarak bölgeyi denetim altına alması, Ohrid Başpiskoposluğu'nun kurulması ve bölgede heretik akımların yayılması verilebilir.

Tezin üçüncü bölümünde ise "Komnenos Dönemi Tarihi" başlığı altında "Komnenos Dönemi'nde Sırp Bizans İlişkileri ve Nemanya İktidarı" ele alınmıştır. Bizans'ın güdümünde hareket eden Nemanya Hanedanlığı (1166-1371) tarafından kurulan Sırp Prensliği'nin Bizans İmparatorluğu ile olan ilişkileri ve Nemanya tarafından heretik akımlara karşı yürütülen mücadeleye bu bölümde yer verilmiştir.

Tezin dördüncü bölümünde ise "Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi"nin tarihi ve mimari tasviri birlikte ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında Makedonya'ya 05.10.2014-08.10.2014 tarihleri arasında bir ziyaret gerçekleştirilmiştir. İlk olarak, Bizans Sanatı ile ilgili çalışmaları bulunan Üsküp'teki Kiril ve Metodius Üniversitesi'nden Prof. Dr. Aneta Serafimova ile görüşülmüştür. Kendisinden bölgedeki yapılar ve Komnenos dönemi sanatı ile ilgili önemli bilgiler elde edilmiştir. Ayrıca yaptığı çalışmalara göre, bu sanat akımının sadece Komnenos ve Angelos Hanedanlarının iktidarda olduğu yıllar içinde sınırlı kalmadığını, 14. yüzyıla kadar Makedonya ve Güney Kıbrıs'ta devam ettiğini ifade etmiştir. Daha sonra Başpiskoposluk Merkezi olarak konumlandırılan ve tarihi bir önemi olan Ohrid şehri 06.10.2014 tarihinde ziyaret edilmiştir. Ohrid'de bulunan Ayasofya Kilisesi resim programı farklı dönemlerde yapıldığı bilinen çeşitli sahnelere sahiptir. Konuyla ilgili olarak Kilise'nin yöneticisi İlia Resteski ile görüşülmüş ve Kilisenin resim programı alınan özel izinle fotoğraflanmıştır. Ohrid şehrindeki çalışmalardan sonra Prespa Gölü yakınlarındaki Kurbinovo Köyü'nden yaklaşık iki kilometre uzaklıkta bulunan ve tezin konusunu oluşturan Aziz Georgios Kilisesi ziyaret edilmiştir. Bu kilisenin resim programı bu çalışma kapsamında fotoğraflanmıştır. 2016 yılı Ekim ayında bölgeye ikinci bir ziyaret daha gerçekleştirilmiştir. Tezin danışmanlığını yürüten Anadolu

Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğretim Üyesi Prof.Dr.Yelda Olcay Uçkan eşliğinde Kilise'nin ayrıntılı ölçümleri alınmıştır. Bölgedeki Bizans dönemine tarihlenen bazı yapılar ziyaret edilerek, kiliselerin resim programı ve mimari özellikleriyle ilgili incelemeler gerçekleştirilmiştir.

Tezin beşinci bölüm başlığını oluşturan "Katalog"ta ise Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programı tanıtılmaktadır. Kilise'nin resim programı, konulu sahneler, tek figürler, tevrat peygamberleri ve cephe olarak dört bölüme ayrılarak incelenmiştir.

Değerlendirme başlığı altındaki altıncı bölümde ise Aziz Georgios Kilisesi ikonografi, üslup ve tarih açısından değerlendirilmektedir. Her bir sahnenin Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından itibaren yapılan örnekleri, Komnenos Sanatı kapsamında değerlendirilen diğer yapılardaki resimler dikkate alınarak karşılaştırılmaktadır. Bizans Sanatı'nda Komnenos döneminde yeni görülen sahneler, ikonografik değişiklikler incelenmekte ve bu değişime neden olabilecek siyasi ve dini olaylar değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın son bölümünü ise sonuç kısmı oluşturmaktadır.

2. KOMNENOS DÖNEMİ ÖNCESİ MAKEDONYA TARİHİ

2.1. Erken Hıristiyanlık Döneminde Makedonya

Makedonya Devleti, eski Yugoslavya'dan ayrıldığı ve bağımsızlığını ilan ettiği 8 Eylül 1991 tarihinden bu yana, isminin simgelediği coğrafi alanın çeşitli ülke topraklarında yer aldığı iddia edildiği için çevre ülkelerle sorun yaşamaktadır. Bunun başlıca nedeni, ülkenin ismini aldığı Makedonya bölgesinin kesin bir etnografik ve coğrafi sınırlarının olmamasıdır. Bizans İmparatorluğu'nun Makedonya olarak tanımladığı bölgenin sınırlarının zaman içinde değiştiği bilinmektedir. İmparator I. Iustinianos (527-565)'un iktidarda olduğu dönemdeki Makedonya, Adriyatik kıyılarındaki Durres'ten (Dyrrachion) Filibe'ye kadar uzanmakta ve güneyde Ege Denizi kıyısında bulunan Volos şehrine kadar ulaşmaktadır. Onuncu yüzyılda, Makedonya bölgesi önceki yüzyıllara göre daha doğuya kaymış şekilde tanımlanmış ve Filibe şehrinin merkezde yer aldığı bir bölge olarak ifade edilmiştir. On birinci yüzyıldan başlayarak, tarihsel kayıtlar bölgenin sınırlarını daha batıda tanımlamaktadır. Buna göre Makedonya, merkezde Thessalonika olmak üzere doğuda Kavala şehri, kuzeyde Struma nehri ve

batıda Durres şehrine kadar olan bir bölgedir. İmparatorluktaki idari yapılanmaya göre değişen sınırlar, Makedonya'nın kesin sınırlarının belirlenmesini zorlaştırmaktadır[6]. Sırbistan, Bulgaristan ve Yunanistan gibi ülkeler kendi tarihlerini öne sürerek, Makedonya ismini sahiplenmekte ve bu şekilde hak iddiasında bulunmaktadır. Makedonya'ya ilk çağlardan günümüze kadar farklı kavimlerin yerleştikleri bilinmektedir. Bir süre yerel halklar olan Yunanlıların ve İliryalıların yönetimi altında kalan bölge, daha sonraları kuzeyden gelen Slav halklarının hakimiyeti altına girmiştir. Kuzeyden gelen Avarların, Peçeneklerin, Kumanların ve Macarların da bölgeye girdikleri ve büyük alanları hakimiyetleri altına aldıkları bilinmektedir. Avrupa ile Asya'yı bağlayan ana yol üzerinde yer alması ve çeşitli tarımsal ürünler yetişen verimli toprakları nedeniyle, tarih boyunca, çeşitli imparatorluklar ve devletler bu bölgeyi yönetimleri altına almak istemiştir.

Eski çağlarda Makedonya adı verilen bölge, güneyde Therme Körfezi, batıda İnce Karasu (Haliakmon) Nehri ve kuzeyde Vardar Nehri arasındaki bölgeyi, doğuda Vardar Vadisi'nden Struma Nehri'ne kadar uzanan alanı ve Struma'nın doğusundaki Filippi Ovası'nı kapsamaktaydı[7]. Ancak Makedonya Bölgesi'nin hangi uygarlığa mal edileceği konusunda Yunanlılar ve Bulgarlar görüş ayrılıklarına sahiptir. Yunanlılara göre Makedonya bir Helen bölgesinin adıyken diğer yandan Bulgar yazar Totev'e göre ise Makedonya İlirler'den kalan bir kelimeye dayanmaktadır ve bu da Makedonya'nın İlirlere ait bir bölge olduğunu kanıtlamaktadır[8].

Makedonya Kralı V.Filip (M.Ö. 238–179)'in Roma İmparatorluğu'na karşı başlattığı Makedonya savaşları (M.Ö.214-205, 200-196, 171-168) sonunda Makedon Krallığı ortadan kaldırılmış ve bölge Roma İmparatorluğu'nun hakimiyeti altına girmiştir[9]. Roma İmparatorluğu, kökenleri Büyük İskender'e kadar dayanan Makedonyalılarının ayaklanmalarını engelleyecek tedbirler kapsamında, M.Ö. 148'deki savaştan sonra Makedon Krallık üyelerini ve askeri yöneticileri İtalya'ya sürgüne

[6] J. Koder (2000). *Macedonians and Macedonia in Byzantine Spatial Thinking*, Byzantine Macedonia: Identity, Image and History: Papers from the Melbourne Conference July 1995 Byzantina Australiensia, (ed. J. Burke and R. Scott), Leiden: Brill, s. 12-28.
[7] M. Hacısalihoğlu (2003). *Makedonya*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 27, İstanbul, s. 437-444.
[8] Detaylı bilgi için bkz. A. Totev (1992). *Edna analogiya vo istoriyata na makedonsioı narod vo 1913 g*. Sofia: Makedonski pregled, God. IV, Kn.4, 100; Ayrıca bkz. E. Z. Ökte (1970). *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, (80-83), İstanbul: Menteş Yayınları, s.73.
[9] Hacısalihoğlu, 2003, **a.g.k.,** 437-444.

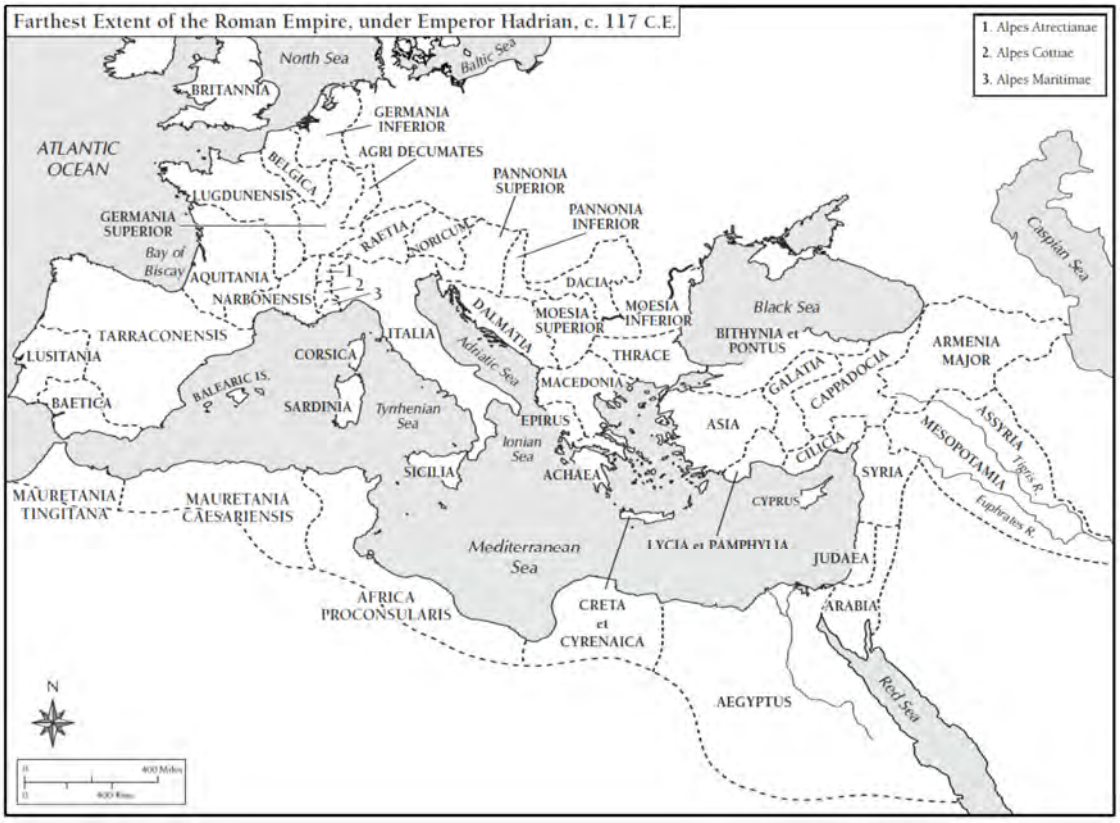
göndermiştir[10].

Roma İmparatorluğu'nun (M.Ö.150-148) idaresinde Makedonya'nın, Amfipolis, Thessalonika (Selanik), Pella[11] ve Herakleia'da[12] merkezleri bulunan ve birbirinden ayrı yönetilen dört bölgeye bölündüğü bilinmektedir[13]. Makedonların bir bölgeden diğerine geçişlerine izin verilmeyerek, ticari ve politik denetimin Romalılarda kalması sağlanmıştır. Büyük bir imparatorluk, hızla Roma İmparatorluğu'nun içinde kaybolmuştur. Romalıların müdahalesiyle, bölgesel merkezler olan Aigai ve Pella zayıflamış ancak Thessalonika şehri ticari olarak gelişerek Roma İmparatorluğu'ndaki eyalet merkezlerinden biri haline gelmiştir[14]. İlerleyen dönemlerde çıkan isyanlar nedeniyle, idari olarak tek bir eyalet haline getirilen Makedonya'nın yönetim sınırları Adriyatik denizine kadar ulaşmıştır. Yunanistan Yarımadası'nın askeri olarak savunulmasında stratejik önemi bulunan Makedonya'nın valisinin yaşadığı yer bölgenin baş şehri Thessalonika'dır. Erken Roma İmparatorluğu döneminde, genişleme maksadıyla ilginin Tuna nehri havzasına doğru kayması, M.S.45-46 yılları arasında Moesia[15] adlı yeni bir sınır eyaletinin kurulmasıyla sonuçlanmıştır (Görsel 2.1.1). Bu eyaletin kurulmasıyla beraber Makedonya'nın İmparatorluk açısından öneminin azalmaya başladığı görülmektedir[16].

Hıristiyanlık tarihi açısından bölgede gerçekleşen önemli olaylardan biri Aziz Pavlus'un M.S.49 yılının sonlarına doğru bölgeye yaptığı ziyarettir. Aziz Pavlus Troas'tan gemiyle deniz kıyısındaki Neapolis'e[17] gelmiş ve Filippi'ye[18] ulaşmıştır. Şehir, bu dönemde Roma İmparatorluğu'nun uç sınırlarındadır ve Aziz Pavlus'un gelişinden yaklaşık üç yıl önce İmparatorluk bünyesine katılmıştır[19]. Pavlus'un Thessalonika, Veria[20] ve bölgedeki bazı şehirleri ziyaret ettiği bilinmektedir. Ayrıca Aziz Pavlus'un Dalmaçya'ya giderken, yol üstünde olan günümüz Makedonya'sındaki isimleriyle Bitola

[10] R. F. Hoddinott (1963). *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londan: Macmillan Co Ltd., New York: St Martin's Press, s. 49.
[11] Büyük İskender'in Orta Makedonya'daki Pella şehrinde doğduğu düşünülmektedir.
[12] Günümüzde Kuzey Makedonya Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan Bitola şehridir.
[13] Hacısalihoğlu, 2003, **a.g.k.,** 437-444.
[14] Hoddinott, 1963, **a.g.k.,** 49.
[15] Moesia, Sırbistan, Bulgaristan ve Romanya'nın Tuna Nehrinin güneyindeki toprakları arasında yer alan tarihi bölge ve antik bir Roma eyaletidir. Bkz. *Encyclopaedia Britannica; Or A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature* (1823). Vol. XIV, London-Edinburgh: Printed for Archibald Constable and Company, s. 298.
[16] Hacısalihoğlu, 2003, **a.g.k.,** 437-444.
[17] Yunanistan sınırları içindeki Kavala şehridir.
[18] Neapolis (Kavala) şehirine yakın bir kenttir.
[19] Hoddinott, 1963, **a.g.k.,** 51.
[20] Veria, Yunanistan'da Selanik yakınlarında yer alan bir şehirdir. Günümüzdeki adı Karaferye'dir.

ve Ohrid şehirlerine de uğramış olması muhtemeldir. Bu nedenle, Makedonya'daki Hıristiyan Kilisesi'nin kurulmasında Aziz Pavlus'un büyük katkısı olduğu söylenebilir. Bu gezi sayesinde temeli atılan Makedonya Bölgesi kiliselerinin, Kilise örgütü içinde önemli mevkilerde bulundukları ve bu nedenle temsilcilerinin önemli konsillere davet edildikleri bilinmektedir. Örneğin Veles[21] Piskoposu Budios Birinci Ekümenik Konsil'de bulunurken, Bitola Piskoposu Evagrios, 343'te yapılan Sardica[22] Konsili'nde yer almıştır. Ayrıca Veles Piskoposu Nikolas'ın ismi, Dördüncü Ekümenik Konsil'e katılanlar arasında geçmektedir[23].



- **Görsel 2.1.1.**117 yılında Roma İmparatorluğu (Bunson, 2002)

Makedonya, Roma İmparatorluğu'nun iki idari bölüme ayrılmasının ardından, 395'te Doğru Roma İmparatorluğu toprakları içinde kalmıştır. Bölge, 3. yüzyıldan itibaren Sarmat ve Germen kavimlerinin akınlarına sahne olmuş ve Gotlar tarafından yağmalanmıştır. Beşinci yüzyılda Hun İmparatorluğu'nun baskısıyla, Baltık Denizi'ne

[21] Kuzey Makedonya Cumhuriyeti sınırları içinde Köprülü, Stobi şehiridir.
[22] Sardica, günümüzde Bulgaristan'ın başkenti Sofya kentinin eski adıdır. Serdica ismiyle de bilinmektedir.
[23] Ohrid Başpiskoposluğu için bkz. Orthodox Ohrid Archbishopric resmi sitesi (http://poa-info.org/eng).

akan Vistula Nehri'nin üst kısımları ve Dinyeper Nehri'nin orta kesimleri arasındaki ormanlık ve steplerden oluşan alanlarda yaşayan Slav kavimlerinin[24] 500'lü yıllardan itibaren Balkan Yarımadası'na yerleşmeye başladıkları görülmektedir[25]. Yaklaşık bir yüzyıl sonra, 6. yüzyılın sonlarına doğru Slavların Thessalonika yakınlarına kadar ilerleyerek Makedonya'ya yerleştikleri bilinmektedir. Hunların ve Avarların Tuna Nehri çevresindeki toprakları ele geçirmesi ve bu bölgelerde yaşanan kargaşa nedeniyle, Bizans İmparatorluğu Balkanların idari merkezini, Orta Avrupa'daki Pannonya bölgesinde yer alan Sirmium[26] kentinden Thessalonika'ya taşımıştır[27]. Hunlar ve Avarlarla Tuna havzasında yaşanan sorunların ardından idari olarak Makedonya bölgesinin önem kazandığı anlaşılmaktadır. Makedonya'daki ilk başpiskoposluk merkezi, *Justinyana Prima* adıyla 535 yılında İmparator I.Iustinianos (527-565) tarafından kurulmuş ve Makedonya'daki bazı bölgeler buraya bağlanmıştır[28]. I.Iustinianos (527-565)'un doğduğu bölgeye kendi adını vererek bir idari oluşum yaratmasının ardında, Thessalonika'daki İliryalıların etkisini azaltmak ve yönetim merkezini daha kuzeye taşıma isteği olduğunu düşünülmektedir[29]. *Justinyana Prima*'ya, Roma, Konstantinopolis, Alexandria, Antiochia ve Kıbrıs'taki kiliselere verilenlerle aynı seviyede otonomi hakkı tanınmıştır. Ancak verilen imtiyazlardan on sene sonra, Papa I.Agapitos (535-536)'un itirazı nedeniyle tanınan haklar daha alt seviyeye indirilmiştir. Daha sonraki yüzyıllarda *Justinyana Prima* ve buna bağlı olan dini merkezlerin, Ohrid Başpiskoposluğu'na bağlandığı bilinmektedir[30].

İmparatorluk sınırlarının Tuna Nehri'ne doğru genişlemesi, bu bölgede yaşayan halkların ve grupların Bizans'a dahil olmasına neden olmuştur. Bu halklardan biri de Slavca konuşan Slavlardır. Anayurtlarının Baltık denizine akan Vistula nehrinin üst kısımları ve Dinyeper nehrinin orta kesimleri arasındaki, ormanlık ve steplerden oluşan

---

[24] R. Browning (1975a). *Byzantium and Bulgaria: a comparative study across the medieval frontier*. Berkeley: University of California Press, s. 30.
[25] F. Schevill (1991). *History of the Balkans: From the Earliest Times to Present Day*. New York: Dorset Press, s. 57.
[26] Sirmium, Pannonya bölgesinde, Tuna Nehri'ne bağlanan Sava Nehri yakınında yer alan bir şehirdir. Roma İmparatorluğunda, Tuna nehrinin çizdiği sınırların korunması için oluşturulan Pannonya temasının baş şehridir.
[27] A. P. Vlasto (1970). *The Entry of the Slavs into Christendom, an Introduction to the Medieval History of the Slavs*. London: Cambridge University Press, s. 3-7.
[28] Justinyana Prima, günümüzde Güney Sırbistanda yer alan Lebane kenti yakınlarında bulunmaktadır. S. Turlej (2016).*Justiana Prima an Underestimated Aspect of Justinian's Church Policy,* Krakow: Jagiellonian University Press, s. 11.
[29] F. Curta (2004). *The Making of the Slavs: History and Archaeology of the Lower Danube Region, c. 500-700*. London: Cambridge Press, s. 77.
[30] Ohrid Başpiskoposluğu için bkz. Orthodox Ohrid Archbishopric resmi sitesi (http://poa-info.org/eng).

bölge olduğu düşünülmektedir. Hayvancılık ve tarım Slavların ana geçim kaynaklarıdır. Bu dönemde savaşçı olmayan ve kralları bulunmayan Slavlar, yaşam alanlarını işgal etmeye başlayan Gotların baskısıyla zaman içinde güneye, batıya ve doğuya doğru göç etmişlerdir. Altıncı yüzyılda yaşamış olan Bizans tarihçisi Prokopius, Balkanların Karadeniz kıyılarında *Sklavini* ve *Antes* adında yeni halkların varlığına işaret etmektedir. Prokopius, *Sklavini*lerin Tuna Nehri'ni geçerek Roma topraklarına saldırdıklarını ve amaçlarının Thessalonika'yı ele geçirmek olduğunu bildirmiştir[31]. Orta Avrupa'dan Gotların ayrılmasıyla birlikte oluşan boşluk Slav halkları tarafından doldurulmuş ve 6. yüzyılın başlarından itibaren birçok Slav kabile Tuna Nehri'ni aşarak güneye doğru hareket etmiştir. Bizans tarihçilerine göre, Slavların Tuna'yı geçiş tarihleri 517 yılından sonra gerçekleşmiş ve topluluklar Makedonya, Thessalonika ve Epirus'a doğru ilerlemiştir. Tarihi kayıtlarda, İmparator Iustinos (518-527) döneminde Bizans topraklarına yönelik çok sayıda Slav akınının olduğu ve I.Iustinianos (527-65) zamanında Slav akınlarına karşı çeşitli zaferler kazanıldığı bilgisi bulunmaktadır. Altıncı yüzyılın başlarında Slav kabilelerin Arnavutluk bölgesine geldikleri ve 536 yılında Adriyatik kıyılarına kadar ulaştıkları bilinmektedir[32].

Slavlar tek bir tanrıya, Evren'in efendisi olarak gördükleri ve *Perun* veya *Pron* ismini verdikleri yıldırım tanrısına inanmaktadır. Bu tanrıya koyun ve kuş gibi canlıların kurban edilmesi dini adetleri arasında yer almaktadır. Doğuda ve kuzeybatıda yaşayan Slavlar tarafından bilindiği ismiyle *Svaragu*, kötü tanrı yani Şeytan'dır ve ateşle ilişkilidir. İran kökenli dinlerde yer alan kötü tanrı *Veretragna*'ya benzer şekilde ateşle özdeşleştirilmektedir. Ayrıca farklı doğal özelliklerle eşleştirdikleri tanrılara ve nehirlere saygı gösterdikleri Prokopius tarafından ifade edilmiştir[33]. Slavların dini inanışlarında yer alan İran kökenli kavramların ve düalistik[34] düşüncelerin, İran'dan Karadeniz'in kuzeyindeki steplere göçerek Slavlarla komşu olan İskitler ve Sarmatyanlar gibi kavimlerden kaynaklandığı düşünülmektedir. Evreni iyi ve kötünün savaşının gerçekleştiği bir ortam olarak sunan Zerdüştilik gibi kadim inanışların beşiği olan İran,

[31] H. B. Dewing (1928). *Procopius, History of the Wars Books VII and VIII*, Cambridge: Harvard University Press, s. 37-39.
[32] Dvornik,1956, **a.g.k.**, 3-36.
[33] H. B. Dewing (1924). *Procopius, History of the Wars Books VI and VII*, Cambridge: Harvard University Press. s. 271.
[34] Düalizm, felsefede ve dinde fiziksel ve ruhani Dünya arasındaki farklılığı açıklamak için kullanılan bir kuramdır. Hem iyiliğin hem de kötülüğün Tanrı'nın yarattığı evrende var oluşu bazı dinlerde düalizmle açıklanabilmektedir. Buna göre herşey birbiriyle zıt iki güçle var olur ve Evren her daim birbiriyle savaşan iki gücün savaş alanıdır. Ancak düalizmin dini konular dışında felsefede farklı açılımları bulunmaktadır.

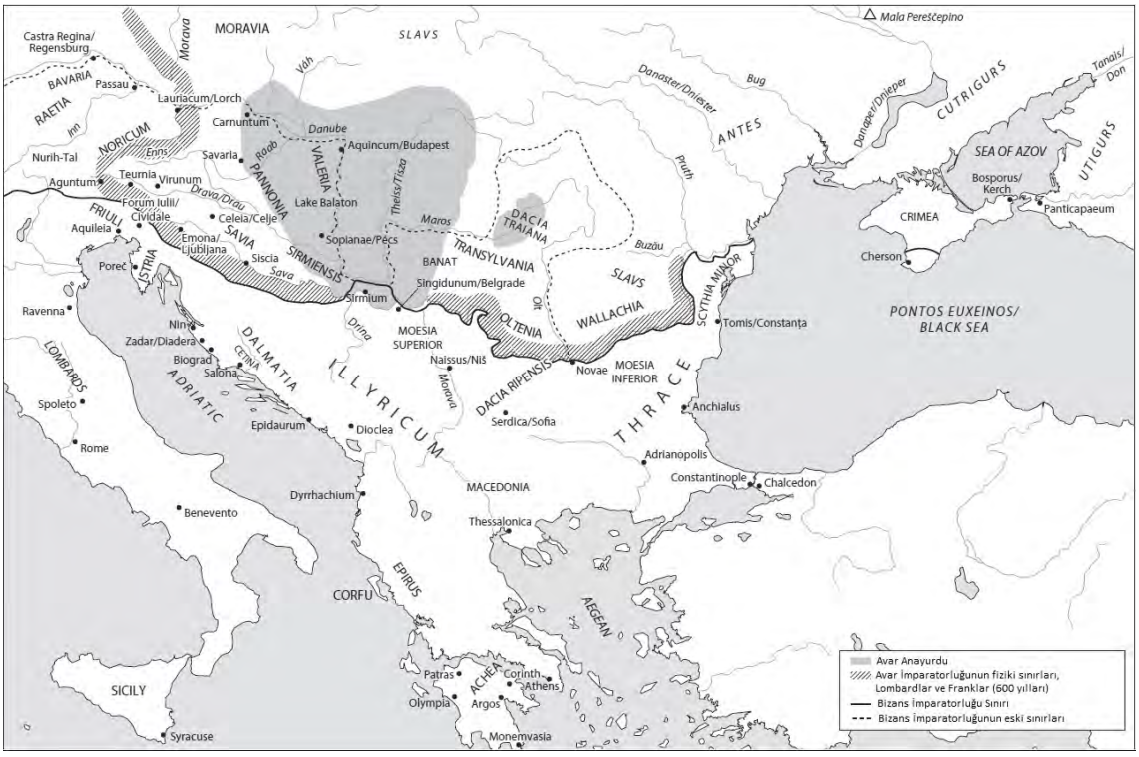
düalistik inanç sistemlerinin çıkış noktalarından biridir[35]. Balkanlarda yaşayan Slavların bir kısmı Bizans'ın etkisiyle Hıristiyanlığı kabul etseler de eski geleneklerini devam ettirmişlerdir. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren, bölgedeki en önemli ülke olan Bulgar Devleti Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesine rağmen, toplumda eski adetlerin sürdüğü ve İmparatorların pagan törenlerine katıldıkları bilinmektedir. Bulgar toplumunda pagan geçmiş kolaylıkla tasfiye olmamış ve Slav putataparlarla Hıristiyanlar arasındaki çekişme yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Taşrada pagan inanışları sürdürülerek günümüze kadar gelmiş ve sadece bazı gelenekler Hıristiyanlaştırılmıştır[36].

Altıncı yüzyılda, Hun İmparatorluğu'nun yıkılışının ardından Avarlar gibi kavimlerin Tuna Nehri bölgesine geldikleri bilinmektedir. Bizans kaynakları, bölgede yerleşik durumdaki Slavların yeni gelen halklarla beraber hareket ettiklerini ve hatta Avar ordusunda görev aldıklarını aktarmaktadır. Orduda Avar askerlerin atlı, Slavların da piyade olarak görev yaptıkları bilinmektedir[37]. Avar yönetiminde ve çoğunluğu Slavlardan oluşan ordu, 597 yılında Thessalonika'yı kuşatmış ama ele geçirememiştir. Avarların askeri desteğiyle Balkanlar kısa süre içinde Slav halkları tarafından işgal edilmiştir. Bütün Slav kabileler kendilerine *Slovenes* adını vermekte, Latin dünyasında *Sclavini*, *Sclavi*, *Slavi* olarak tanınırlarken, Yunanlılar tarafından *Slavenoi* veya *Slavoi* olarak bilinmektedir. Balkanların Hıristiyan olmayan Avarlar ve Slavlar tarafından işgal edilmesiyle birlikte Arapların Akdeniz'deki üstünlükleri, Roma ve Konstantinopolis kiliseleri arasındaki karasal bağlantıyı kopartmıştır. Diğer bir deyişle, doğuda Müslüman Araplar, batıda pagan Avar ve Slav halkları Hıristiyanlık dünyasını bölmektedir (Görsel 2.1.2). Paganların Hıristiyan bölgelerine doğru yayılmaları nedeniyle, Konstantinopolis ve Roma için Balkanların Hıristiyanlaştırılması en büyük öncelik haline gelmiştir[38].

Avarlar Slavlara göre daha gelişmiş bir toplumdur ve iyi örgütlenmiş bir ordusu bulunmaktadır. Devletin başındaki kağanın yönetiminde kurumsal bir devlet yapısına sahip olduklar bilinmektedir. Avarlar tarım yapmazlarken, Slavlar o dönemde iyi çiftçilerdir. Steplerden uzakta yaşamayan Avarlara karşın Slavlar verimli tarım arazilerine yerleşmişlerdir. Diğer deyişle her iki halkın eksik oldukları konularda birbirlerine ihtiyaç duydukları ve bu nedenle birlikte hareket edebildikleri

[35] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 48-53.
[36] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 140-142.
[37] W. Pohl (2018). *The Avars A Steppe Empire in Central Europe, 567-822*, Ithaca: Cornell University Press, s.142.
[38] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 38-44.

düşünülmektedir[39]. Batı'da yer alan önemli güç odaklarından biri olan Frank İmparatorluğu'nun saldırıları ve yönetimdeki karışıklıklar nedeniyle Avar Devleti bir süre sonra ortadan kalkmıştır. Avarların bölgeden çekilmesi nedeniyle, Bizans'ın sadece Slavlarla uğraşması gerekecektir. Batıdan ve kuzeyden Balkanlara doğru genişleyen Frank İmparatorluğu, Bizans için önemli bir sorun olmakla beraber, Konstantinopolis'in ilk hedefi Slavların vergi ödeyen Hıristiyanlar haline getirilmesidir [40].



Görsel 2.1.2. 600 yıllarında Avar İmparatorluğu sınırları (Pohl, 2018)

Bulgarlar, Hazar İmparatorluğu'nun 650 yılında kurulmasından sonra, batıya göçerek Balkanlara kadar gelen bir kavimdir. Bulgarların, Asparuk Han (681-702)'ın önderliğinde Kafkaslardan çıkarak Dinyester ve Prut nehirleri arasındaki kalan bölgeye geldiği ve 679 yılı civarında güneye doğru giderek Tuna Nehri havzasına ulaştıkları bilinmektedir. Bizans'ın kendilerine karşı gönderdiği ordudan çekinen Asparuk, Tuna nehrini geçmeme sözü vererek savaşmaktan kaçınmıştır. Bulgarların nüfusunun Slavlara göre çok az olmasına rağmen, Slavlarda bulunmayan iyi örgütlenmiş disiplinli bir orduya sahiptir. Bu nedenle, Bulgarlar bölgede yaşayan Slavlar tarafından iyi karşılanmıştır.

[39] Pohl, 2018, **a.g.k**., 138,142.
[40] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 30-45.

Asparuk'un kurduğu örgütlü idari ve askeri yapının, gelecekte Bulgarların Slavlarla birlikte kuracağı Bulgar İmparatorluğu'nun çekirdeğini oluşturacağı açıktır. Asparuk'tan sonra kağan olan Tervel (702-718), II.Iustinianos (685-695, 705-711)'un ikinci kez iktidara gelişinde önemli bir rol oynamış ve İmparator tarafından kendisine sezar ünvanıyla birlikte toprak bağışlanmıştır. İzleyen yıllarda Bizans'ın zayıflaması ve Balkanlarda oluşan güç boşluğu Bulgarların durumlarını daha da güçlendirmesini kolaylaştırmıştır. İlk aşamada Bizans'la iyi geçinme veya onlarla savaşma arasında kararsız kalan Bulgarlar, bir süre sonra mücadeleye girmeye karar vermişler ve 8. yüzyılın ortasından itibaren Bizans'la savaşmaya başlayarak, 9. yüzyıla kadar önemli askeri başarılar kazanmışlardır[41].

Bulgar Devleti için, Krum Kağan (803-814)'ın dönemi yeniden örgütlenme dönemidir. Bu döneme kadar Bulgar kağanı ülkenin ileri gelenlerinden oluşan bir meclis tarafından seçilmektedir. Ancak boyarlar[42] arasındaki sürtüşmeler ve bu sebeple oluşan güç boşluğu devlete zarar vermektedir. Krum, babadan oğula geçen Bulgar Hanedanlığı'nı kurarak, geleneksel yapıyı ortadan kaldırmıştır. Ardından, devlet içinde yeni kurallar, cezalar ve yasaklar içeren yasalar yapmıştır. Avar Devleti'nin yıkılışının bu dönemde gerçekleşmesi Bulgarlar için önemli bir fırsattır ve sınırlarını Trakya, Makedonya ve Sırbistan topraklarına kadar genişletebilmişlerdir[43].

Avarların yıkılışındaki en önemli unsur 481 yılında kurulan ve 843 yılına kadar Batı'da, günümüzde Fransa, Almanya ve Kuzey İtalya'nın bulunduğu alanı hakimiyeti altına alan Frank İmparatorluğu'dur[44]. İmparator Şarlman (771-814) Avar Devleti'ni ortadan kaldırdıktan sonra Frank İmparatorluğu, önceleri Avarlarla birlikte hareket eden ve Hıristiyanlığa geçmeye istekli halkları bünyesine dahil etmiştir[45]. İmparatorluğa, pagan halkların yaşadığı bölgeleri topraklarına katmaları için motivasyonu Hıristiyanlık

[41] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 48-50.
[42] Balkanlarda, Tuna boylarında ve Rusya'da bir soyluluk unvanıdır. Boyarlar ile ilgili detaylı bilgi için bk. J. Blum (1961). *Lord and Peasant in Russia From the Ninth to the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, s. 40.
[43] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 67.
[44] İmparatorluğun kurucusu olan Clovis (482-511) Galya bölgesinde bir devlet kurmuş ve Hıristiyan olarak Roma Kilisesi'nin himayesine girmiştir. İsmini de Louis olarak değiştirmiştir. Bu imparatorluk 496'da Hıristiyanlığı kabul etmesinden sonra, Gal ve Roma kökenli halkların da katılımıyla beraber Batı Avrupa'da hızla büyüyen bir devlet haline gelmiştir. Roma Kilisesi, Frank imparatorluğu üzerinden Avrupa'nın politik ortamına doğrudan müdahalede bulunabilmiştir. Clovis'in ilk kral olduğu Merovingian Hanedanlığı 751 yılına kadar iktidarda kalmıştır. 751'den sonra Karolanj Hanedanlığı iktidara gelmiş ve bundan sonra imparatorluk Karolanj İmparatorluğu olarak tanınmıştır. İmparatorluk, Belçika'dan İber Yarımadası'na ve Cermen gölgelerine kadar genişlemiştir. Bu tez çalışmasının genelinde Frank İmparatorluğu adı, Merovingian ve Karolanj hanedanlıkları tarafından yönetilen devlet için kullanılacaktır.
[45] J. M. Bennett and C. W. Hollister (2006). *Medieval Europe*, Singapore: Mc Graw Hill, s. 43, 51, 55.

vermekte ve savaşların Hıristiyan inancının yayılması için yapıldığı iddiasıyla hareket edilmektedir. İmparatorlukta Kilise, sadece dini konularda değil seküler olaylarda da son derece etkin bir konumdadır. Devlette benimsenen feodal yapıda, rahipler ve piskoposlar, sadece din görevlileri olarak değil aynı zamanda krala bağlı güçlü toprak sahipleri olarak yer almaktadır. İlk başlarda İmparator'a bağlı bir kurum olan Kilise, 9. yüzyılda devleti tamamen ele geçirene kadar her fırsatta gücünü artırmaya devam etmiştir. Kilise güçlendikçe, İmparatorluk paganları Hıristiyanlaştırarak iş gücü elde etme ve yeni toprakları ele geçirerek zenginleşme hedefleri doğrultusunda yayılmacı bir politika izlenmiştir. Özellikle 8. yüzyılın son çeyreğinde, paganların Hıristiyanlaştırılması ve işgal edilen pagan bölgelerde kiliseler kurularak etrafındaki topraklarda üretim yapılması, aristokrasi için önemli bir yatırım aracı haline gelmiştir. Diğer yandan, Frankların Balkanlara ve Adriyatik kıyılarına doğru olan hızlı genişlemesinin, Bizans tarafından doğrudan bir tehdit olarak algılandığı açıktır. Çünkü paganların Hıristiyanlaştırılması, aynı zamanda Bizans için de önemli bir yayılma gerekçesidir[46]. Frank ve Bizans İmparatorluğu'nun Hıristiyanlaştırma hedeflerine karşın, Bulgarlar, Krum (803-814), Omurtag (814-831) ve Malamir (831-852) kağan dönemlerinde pagan inançlarını korumuşlardır[47]. Tarihçiler arasında kabul edilen genel kanı, ülkenin bir arada tutulmasında Bulgar soylularının geleneksel olarak devlete ve hanedana olan bağlılıklarının önemli etkisi olduğudur. Krum'dan sonra gelen Omurtag'ın 9. yüzyılda devlete asker, vergi ve benzeri hizmetleri sağlayan soylu sınıfını yeniden örgütlemesi, Bulgarların Franklara ve Bizans'a karşı durabilmesindeki başarının temel nedenidir[48]. Bulgarların Frankları durdurabilmelerinin en fazla Bizans'a faydası vardır. İzleyen yıllar, Bulgarların Hıristiyanlaştırılması konusunda Frank ve Bizans İmparatorlukları arasındaki rekabete sahne olmuştur.

Bulgar Devleti kurulduğu 681 yılından sonra iki yüzyıl boyunca varlığını sürdürerek Balkan Yarımadası'ndaki en önemli politik ve kültürel unsurlardan biri haline gelmiştir. Bu sürede, ülke çeşitli etnik, dini ve sosyo-ekonomik değişikliklere uğramıştır. Bulgarlar ve Slavlar kendi kimlik ve kültürlerini, yüzyıllarca süren bir mücadele çerçevesinde Bizans'a kabul ettirmeye çabalamışlardır. Zaman içinde, Slavlar ve Bulgarlar birleşmiş, Slav unsuru sayısal çoğunluğu nedeniyle baskın rolü üstlenmiştir.

[46] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 74-75.
[47] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 64-75.
[48] D. P. Hupchick (2017). *The Bulgarian-Byzantine Wars for Early Medieval Balkan Hegemony*: *Silver-Lined Skulls and Blinded Armies.* USA: Palgrave-Macmillan, Springer, s. 249.

Dokuzuncu yüzyılın sonu ve onuncu yüzyılın başlarında, Bulgar Devleti'nin, tek dil (Slavca veya eski Kilise Slavcası) konuşan, kendi kültürel kimliği olan ve tek bilinçle hareket edebilen bir halkın oluşturduğu bir imparatorluk haline geldiği söylenebilir. Frankların ve Bizans'ın Hıristiyanlaştırma bahanesiyle Bulgar Devleti'ni işgal etme planları, Bulgar Devleti'nin karşılaştığı en büyük sorundur ve bu olasılığı ortadan kaldırmanın belki de tek yolu Hıristiyanlığın devlet dini olarak kabul edilmesidir. Bu şekilde dış tehditler bertaraf edilebileceği gibi, imparatorluk yönetiminin himayesinde ve denetiminde halkı bir arada tutacak bir kilise örgütü oluşturulabilecektir. Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Bulgar Kültürü geliştikten sonra Hıristiyanlığın devlet dini haline getirilmesi süreci, Çar Boris (852-889)'in iktidarda olduğu sırada başlamıştır. Boris, ülkesine doğrudan tehlike yaratmadığını düşündüğü Franklarla iletişime geçmiş ama aynı zamanda Bizans Kilisesi'yle temaslarını sürdürmüştür[49]. Latin ve Bizans Kiliselerinin, Slavların Hıristiyanlaştırılması konusunda rekabet içinde yaptıkları faaliyetler ve yardımlar, politik bağımsızlığını kaybetmek istemeyen Boris için önemli fırsatlardır[50]. Ancak Boris'in Bulgar halkını Hıristiyanlaştırma konusundaki isteği sadece inançlı bir Hıristiyan olmasına bağlanmamalıdır. Boris'in, ülkesini Hıristiyan yapmak için gerçekleştirdiği temaslar, iki imparatorluk arasında sıkışan Bulgar Devleti'nin varlığını sürdürme hamlesi olarak değerlendirilmelidir.

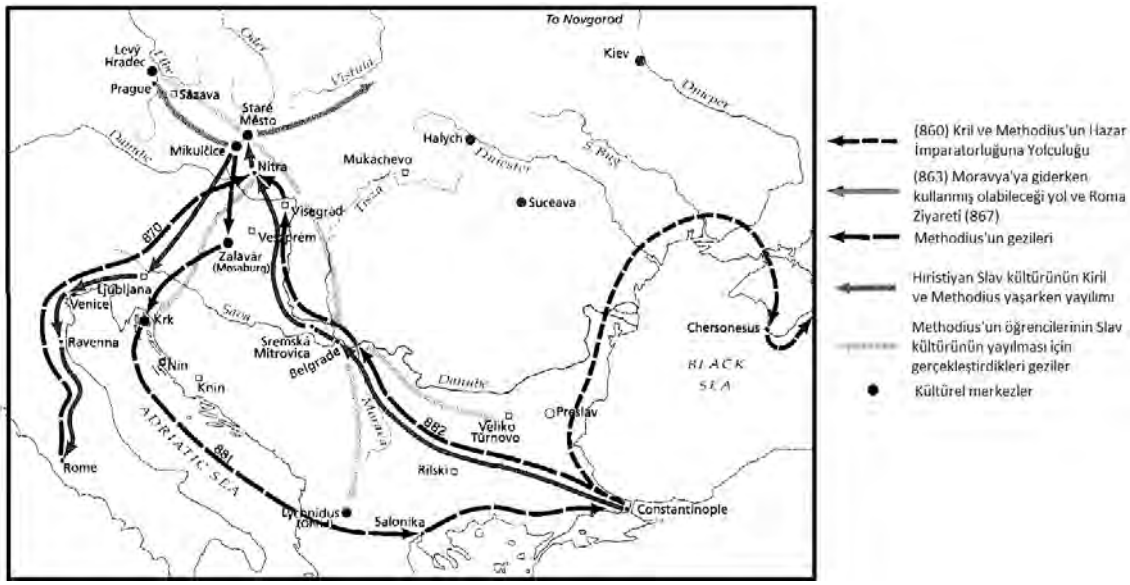
Boris'in, Bizans'ın ülkesini işgal etmesine karşı önlem olarak, Patrik Photius (858-867)'un teklifiyle 865'te Hıristiyanlığı kabul ederek vaftiz olmasının ardından, dini konularda Bizans İmparatorluğu'nu takip etmesi gerekmiştir. Ancak Hıristiyanlığın sağladığı faydaları kullanırken, devletin Bizans'ın hegemonyasına girmemesinin, öncelikle Çar tarafından hedef olarak alındığı açıktır[51]. Herhangi bir ülkenin güdümüne girmeden Hıristiyan olunabilir mi sorusunun cevabının Boris tarafından ayrıntılı olarak düşünüldüğü ve buna göre plan yapıldığı tahmin edilmektedir. Hıristiyanlığı kabul etme süreci sonucunda, Slavların ve Bulgarların pagan inanışları ikinci konuma atılmış, Bizans din adamları tarafından Bulgar Hıristiyan Kilisesi kurulmuştur. Bölgedeki ilk manastırlar bu dönemde ortaya çıkmıştır[52]. İlerleyen yıllarda, Boris'in, hem Frankların hem de Bizans'ın yayılmacı politikalarında Hıristiyanlığın rolünü iyi anlayarak karşısına çıkan fırsatları değerlendirdiği, Bizans'ın baskısına rağmen, Konstantinopolis ve Roma

[49] D. Angelov (1987). *The Bogomil Movement*. Sofia: Sofia Press, s. 6.
[50] Schevill, 1991, **a.g.k.,** 96.
[51] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 145.
[52] Schevill, 1991, **a.g.k.,** 96.

kiliselerine bağlı olmayan Bulgar Kilisesi'nin kurulması için büyük çaba sarfettiği görülmektedir[53].

Bulgar Kilisesi'nin ve Bulgar Edebiyatı'nın kurulmasını sağlayan kişiler, Thessalonika doğumlu teolog ve keşiş Konstantinos ve Mikhail kardeşlerdir. Daha sonra manastıra katılan Konstantinos ve Mikhail kardeşler, Kiril ve Metodius isimlerini almıştır. Kiril, Konstantinopolis'e giderek felsefe eğitimi görmüş, aynı zamanda Patriklik kütüphanesinin sorumlusu olarak çalışmıştır[54]. Derin dini bilgisi ve çeşitli dillere hakim olması sebebiyle Patriklik tarafından yurtdışı görevlere gönderildiği bilinmektedir. Arapça ve İbranice dillerini bilmesi nedeniyle, kutsal üçleme konusunda Arap teologlarla tartışmak ve Bizans'la olan ilişkilerini geliştirmek üzere Abbasi Devleti'ne gönderilmiştir. Bizans İmparatorunun ve Patriğin isteğiyle, ikinci önemli gezisinde hedefleri Don Nehri ve Kafkasya arasındaki Kuzey Karadeniz bölgesinde kurulmuş olan Hazar İmparatorluğu'dur. Buraya, Hazarların Hıristiyanlığı devlet dini olarak seçmesini sağlamak üzere 860'ta gönderilen Kiril ve Metodius başarılı olamamış ve Yahudilik Hazarlarda devlet dini olarak kabul edilmiştir. Kiril ve Metodius'un, Bizans'ın nüfuz alanını genişletmek ve Ortodoksluğu yaymak amacıyla, dini tartışmaların olduğu yerlere İmparator ve Patrik'in talepleri doğrultusunda gönderilmesi dikkat çekicidir[55]. Kiril ve Metodius'un en önemli görevleri Slavların Hıristiyanlaştırılması konusunda yaptıkları çalışmalardır. Kiril ve Metodius, Bizans Kilisesi'nin isteğiyle 862 veya 863 yılında günümüzde büyük bölümü Çek Cumhuriyeti sınırları içinde yer alan Moravya'ya gitmişlerdir (Görsel 2.1.3).

[53] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 120-121.
[54] Schevill, 1991, **a.g.k.,** 97.
[55] M. Quintos (2010). *Mission And Conversion In The Lives Of Constantine-Cyril And Methodius*, A Thesis Presented to the Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, Florida: University of Florida, s. 15.



Görsel 2.1.3. Kiril ve Metodius'un gezileri (Magocsi, 1995)

Pagan inanış sisteminin bırakarak büyük imparatorlukların işgalinden kurtulmak için Hıristiyanlığa geçiş konusunda çaba gösteren sadece Bulgarlar değildir. Moravya Kralı Rastislav (846-870) dışarıdan gelen Frank din adamları tarafından ülkesinin Hıristiyanlaştırılmasının ülkesinin bağımsızlığını kaybettireceğini düşünmektedir. Bu amaçla, coğrafi olarak uzak olması sebebiyle doğrudan bir tehdit olarak görmediği Bizans'tan yardım istemiştir[56]. Bunun üzerine Bizans İmparatoru, 862 veya 863 yıllarında Hıristiyanlık konusunda bilgi vermeleri ve ülkenin kendi kilisesini kurmasına yardım etmeleri için Kiril ve Metodius'u Moravya Prensliği'ne göndermiştir. Metodius ve Kiril'in Slavca konuşabildikleri, hatta Slav kökenli oldukları ve bu nedenle Moravya'ya gönderildikleri düşünülmektedir[57]. Moravya'ya gidiş amaçlarının, Slavların Hıristiyanlığı kabul etmelerini sağlamak olduğu öne sürülse de öncelikli hedeflerinin Frank din adamlarının bölgede yürüttüğü faaliyetlerin etkisini azaltmak olduğu açıktır. İki din adamı, Morovya'daki Slavları Hıristiyanlaştırma konusunda çalışmışlar ve önemli işler yapmışlardır. Kutsal metinlerde sadece İbranice, Yunanca ve Latincenin kullanılmasının gerektiğini savunan Frank din adamlarına karşı, Slavların kendi dillerinde ibadet etmelerini sağlamak için, Kiril, Slav dilindeki farklı sesleri temsil eden 32 harften oluşan Glagol alfabeyi oluşturmuştur. Bu stratejik hamleyle, Slavların Frank

[56] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 145.
[57] Schevill, 1991, **a.g.k.,** 97.

etkisinden çıkmaları ve dışarıdan etki görmeden kendi dillerinde edebi ve dini eserler üretmeleri kolaylaşmıştır. Ancak uzun dönemde yeni alfabenin Bizans'tan bağımsız şekilde Slav Edebiyatı'nın oluşmasına ve Bulgar Kültürü'nün gelişmesine ciddi katkıda bulunduğu görülecektir[58]. Bizans Kilisesi'nin, Moravya'da Frankların etkisini zayıflatmak için yaptıkları çalışmaların bağımsız Bulgar Kilisesi'nin ortaya çıkmasında büyük etkisi olacağını öngöremedikleri anlaşılmaktadır.

Kiril ve Metodius, Frankların misyonerlik faaliyetlerinden korkan ve hatta nefret eden Moravyalılar tarafından iyi karşılanmışlardır. Burada gerçekleştirdikleri çalışmalar sonucunda Slav Kilisesi'nin temelleri Moravya'da atılmıştır. Sağlanan yardım sayesinde Bizans ve Moravya'nın politik ve askeri olarak müttefik olma konusunda ilerleme kaydetmeleri şaşırtıcı gelmemelidir. Moravya üzerindeki politik nüfuzunu kaybettiğini fark eden Frank İmparatoru Alman Louis (843-876), Papa I.Nikolas (858-867)'ın olurunu alarak Moravya'ya karşı bir sefer düzenleme çabasına girmiştir. Franklar, ittifak içinde oldukları Bulgar Çarı Boris'in de eş zamanlı olarak Moravya'ya saldırmasını beklerken, Bizans, Bulgaristan'a karşı bir ordu göndermiştir. Bulgar Çarı, bu nedenle, Franklarla yaptığı işbirliğini sonlandırmak zorunda kalmıştır. Buna rağmen, Alman Louis (843-876) savaş açarak karşı koymaya çaba gösteren Moravya'yı Frank İmparatorluğu'na bağlama konusunda başarılı olmuştur[59]. Moravya'daki gelişmeler nedeniyle Kiril ve Metodius'un görevlerinin sonlandığı görülmektedir. Aziz kardeşlerle birlikte öğrencileri de Moravya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır[60]. Metodius'un yardımıyla Kiril'in, Moravya'da bulundukları dönemde İncilleri, Pavlus'un mektuplarını, Elçilerin İşleri bölümünü ve çeşitli dini metinleri yeni alfabeyle eski Kilise Slavcasına çevirdiği öne sürülmekle beraber, Dvornik'e göre çevirilerin ve Slav alfabesi konusundaki çalışmaların başlaması, azizlerin Morovya'ya ulaşmalarından daha önceki yıllarda Konstantinopolis'te gerçekleşmiştir[61]. Büyük bir olasılıkla, Slavca metinler Patrik Photius'un emriyle İmparatorluk sınırında yer alan Slavların Hıristiyanlaştırılmasını kolaylaştırmak için önceden oluşturulmuştur. Kiril'in ilk çevirdiği eserin İncil'den alıntılanan litürjik dersleri içeren *Evangelistarion* adlı kitap olduğu bilinmektedir. Çeviri için kullanılan lehçe Güney Makedonya'ya aittir[62] ve daha sonraları Slavların edebi

[58] Quintos, 2010, **a.g.k.,** 15.
[59] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 84-89.
[60] Schevill, 1991, **a.g.k.,** 97.
[61] M. Cunningham (2002). *Faith in the Byzantine World*. Oxford: Oxford Lion Book, s. 318.
[62] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 166.

lehçesi haline gelecektir[63].

Çar Boris'in, Kiril, Metodius ve öğrencilerinin Moravya'da yaptıkları çalışmaları takip ettiği ve azizlerin faaliyetlerini yakından izlediği tahmin edilmektedir. Zira Boris'in çeşitli sebeplerle bir heyeti Roma'ya gönderdiği ve aynı tarihlerde Papa'nın davetiyle Roma'da bulunan Kiril ve Metodius'un Bulgar heyetindeki kişilerle tanıştıkları bilinmektedir[64]. Azizlerin neden Roma'ya geldikleri konusunda kesin bir bilgi olmamasına rağmen, Konstantinopolis'e dönerken Moravya'daki icraatları hakkında Papa II.Hadrianus (867-872)'a bilgi vermek istedikleri tahmin edilmektedir. Zira o dönemde Konstantinopolis ve Roma kiliseleri aslında tek bir Kilise olarak kabul edilmektedir. Ancak beklenmedik bir olay gerçekleşir ve Kiril 869 yılında Roma'da vefat eder. Ardından Metodius Moravya'ya döner ve bu bölgedeki Slav halkların yaşadığı yerlerde faaliyetlerini sürdürürken Franklar tarafından tutuklanır. Yaklaşık üç senesini tutuklu olarak geçiren Metodius, durumu ancak üç sene sonra öğrenebilen Papa VIII.Ioannes (872-882)'in girişimleriyle kurtulur. Frankların ve bölgedeki bazı Slav yöneticilerin talebiyle Papa Slavca litürjinin kullanımını yasaklar. Metodius, Patrik Photius ve İmparator I.Basileios'un (867-886) talebiyle 882'de Konstantinopolis'e döner. Konstantinopolis'e giderken, Dalmaçya kıyılarından *Via Egnatia* yoluyla, Ohrid, Pelagonya bölgesine ve Thessalonika'ya uğradığı düşünülmektedir. Bu yolculuk yaklaşık 2 sene sürmüştür. Metodius, I.Basileios ve Patrik Photius tarafından karşılanır. İmparator ve Patrik, Moravya'da yapılan faaliyetler konusunda bilgi alır ve bu işlerin Bizans Kilisesi tarafından nasıl kullanılabileceği konuşulur. Yapılan faaliyetlerin Konstantinopolis'te öğrenilmesi için Metodius'un, bir papazla birlikte bir diyakozu Slavca yazılmış çeşitli kitaplarla birlikte burada bıraktığı bilinmektedir. Metodius'un 885'deki ölümünden sonra, öğrencileri olan Kliment, Naum, Gorazd, Angelarai, Sabba ve Laurenti Moravya'dan sınır dışı edilmiştir. Öğrencilerinin bir kısmı tutuklanırken bazılarının köle olarak satıldığı konusunda bilgiler bulunmaktadır. Örneğin, Naum, İmparator I.Basileios'un bir temsilcisi tarafından Venedik'te kölelikten kurtarılmıştır. Metodius'un diğer öğrencisi olan Kliment'in de Alman paralı askerler tarafından darp edildiği hayat hikayesinde anlatılmaktadır[65].

[63] Bu açıdan bakıldığında, bu tez çalışmasının konusunu oluşturan kilisenin bulunduğu Güney Makedonya'nın Slav Kültürü'nün ve Edebiyatı'nın gelişmesindeki öneminin büyük olduğu görülmektedir.
[64] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 154.
[65] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 89-101.

Kiril ve Metodius'un bulunduğu grubun Moravya'dan ayrılana kadar Bizans misyonerlik faaliyeti içerisinde olduğu ve bundan sonra Bulgar misyonu haline geldiği kabul edilmektedir[66]. Metodius Moravya'dan ayrıldıktan sonra, önde gelen öğrencilerinden biri olan Kliment'in liderliğinde Naum ve diğer iki din adamından oluşan grubun 885-886 yıllarında, Bulgaristan'ın sınır noktalarından biri olan Belgrad'a ulaştıkları ve büyük ilgiyle karşılandıkları bilinmektedir. Bizans İmparatoru I.Basileios, Çar Boris'in her ne pahasına olursa olsun bağımsız bir Bulgar Kilisesi kurma düşüncesi olduğunu bilmektedir. Büyük bir olasılıkla, Bizans kendi topraklarından uzak olan Moravya'da Franklara karşı Slavca litürjiyi propaganda amaçlı kullanırken, aynı yöntemi yakınındaki Bulgaristan için uygulamayı düşünmemiştir. Ancak Metodius'un öğrencilerinin Bulgar İmparatorluğu'na gelmeleri ve burada çalışmaları Bizans için istenmeyen bir durum olduğu bellidir. Frankların elinden kurtulan Kliment ve Naum, Bulgaristan'a ulaşırken diğerleri çeşitli bölgelere dağılmışlardır[67].

Naum Bulgar Devleti'nin başkenti Preslav'a yerleşirken Kliment ise, yer, arazi ve bazı ayrıcalıklar verilerek Makedonya'ya gönderilmiş ve Ohrid yakınlarındaki Velika'ya yerleştirilmiştir. Çar tarafından yapılan çeşitli idari düzenlemelerle, Kliment'in Makedonya'da herhangi bir sorun yaşamaması amaçlanmıştır. Kliment'in büyük bir olasılıkla Makedonyalı olduğu ve doğduğu bölgede çalışmak istemiş olabileceği düşünülmektedir. Bu bölgeyi neden tercih ettiği konusundaki diğer bir olasılık da Kliment'in Ortodoks misyonerlerin henüz çalışma yapmadığı bir bölgede çalışmak istemesi olabilir. Kliment ve Naum'un ilk işleri, Slavca konuşan din adamlarının eğitilmesi, Slavca litürjik kitapların kopyalarının çıkarılması ve dini metinlerin Yunancadan Slavcaya çevrilmesi yoluyla çoğaltılmasıdır. Gerçekleştirdikleri işlere bakıldığında, Çar tarafından kendilerine verilen görevin Yunan din adamlarının yerine din adamı olarak Slavların yetiştirilmesi olduğu görülmektedir. Kliment ve Naum'un, ancak Çarın verebileceği destekle kurulabilecek, çok sayıda kopyalayıcı, parşömen imalatçısı, ciltçi, sekreter, hizmetçi, aşçı, ulak ve benzeri ihtisas sahibi kişiden oluşan bir ekiple çalışmış olması gerektiği anlaşılmaktadır. Çeşitli kaynaklara göre Kliment yedi sene içinde yaklaşık 3500 öğrenci yetiştirmiştir. Daha sonraki süreçte Naum'un da Kliment'in bulunduğu Makedonya'ya gittiği bilinmektedir. Bu dönemde Velika'da ve

[66] A.-E. N. Tachiaos (1988). *The Cult of Saint Methodius in the Byzantino-Slavonic World.* (Ed: E. G. Farrugia), Christianity among the Slavs, The Heritage of Saints Cyril and Methodius, Roma, s. 131-142.
[67] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 154.

Preslav'da yapılan çalışmalarda Kiril'in geliştirdiği Glagol alfabe kullanılmaktadır. Kiril tarafından geliştirilen bu alfabe, Yunanca'dan oldukça farklıdır ve yazımı karmaşıktır. Daha sonraki dönemlerde bu alfabenin yerine, kuzeydoğu Bulgaristan'da geliştirildiği bilinen Kirilik alfabe kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeyle birlikte bu döneme ait Yunanca yazılmış litürji kitaplarının olduğu gibi çevrilmesi sağlanmış ve oluşturulan Slavca dini literatür Bulgaristan'dan sonra Sırbistan ve Rusya'da yayılım göstermiştir. Bulgaristan'daki kiliselerde, 885-886 yıllarından sonra sadece Yunanca değil aynı zamanda Slav dilinde ayinlerin düzenlendiği bilinmektedir[68].

Boris'in himayesindeki Kliment ile Naum'un çalışmaları sayesinde bağımsız Bulgar Kilisesi'nin temelleri atılmıştır. Bulgar Çarı kurulan bu Kilisenin tam anlamıyla bağımsız olduğunu beyan etmemiş ve Bulgar Kilisesi'nin bağımsızlığı resmi olarak ilan edilmemiştir. Ancak Boris'in oğlu Simeon (893-927) tahta geçtikten uzun bir süre sonra, 925 yılında, Bulgar Kilisesi'nin bağımsızlığı duyurulmuştur. Boris'in aldığı inisiyatifle vücut bulan Slav Kilisesi, Balkanlardan başlayarak Sırbistan, Rusya ve Romanya'ya kadar uzanan coğrafyada Slav paganlar arasında Hıristiyanlığın yayılmasını sağlayan en önemli etken haline gelmiştir[69].

Boris, kendisinden sonra politikalarını sürdürmesi için iktidara oğlu Vladimir'i taşımasına rağmen, yeni çarın bir süre sonra Hıristiyanlık karşıtı tavır içine girdiği anlaşılmaktadır. Feodal yapının etki alanını genişletmesinden rahatsız olan Boris, inzivaya çekildiği manastırdan çıkarak diğer oğlu Simeon (893-927)'u iktidara getirmiştir. Simeon Konstantinopolis'te eğitim almış bir kişidir. İktidara geldikten bir süre sonra paganlığı ima eden eski başkent Pliska'yı boşaltmış ve bütün idari yapılanmanın Preslav'a aktarılmasını emretmiştir. Daha da önemlisi, Devlet'in ve Kilisenin resmi dilinin Slavca olduğunu duyurmuş ve Kilise'nin başına Slav kökenli bir başpiskoposun atamasını yapmıştır. Vladimir'in görevden el çektirilerek Simeon'un iktidara gelme sürecini, Bizans yönetiminin endişeyle takip ettiği açıktır. Ancak Bizans İmparatoru VI.Leon ve danışmanlarının, ülkesini Bizans'ın güdümünden çıkarmaya çabalayan Vladimir'in yerine Bizans'ta eğitim görmüş birisinin yönetime gelmesini olumlu bulmuş olmaları muhtemeldir. Bu sebeple doğrudan tepki vermedikleri düşünülmektedir[70].

[68] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 155-156.
[69] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 120-121.
[70] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 158

İmparator olur olmaz gerçekleştirdiği icraatlar göz önüne alındığında Simeon'un babasının uyguladığı Bizans'a doğrudan karşı çıkmama politikasını bırakma konusunda istekli olduğu anlaşılmaktadır. Boris'in izlediği eylemsizlik politikasına Bulgaristan'ın birçok yerinde muhalefet eden ve bu yaklaşımı zayıflık olarak gören gruplar bulunmaktadır. Simeon, büyük bir olasılıkla, güç dengesini değiştiremediği ve İmparatorluk olarak kendilerine hizmet eden kilise yapısını kuramadığı zaman ülke olarak özgürlüklerini kaybedecekleri düşüncesine sahiptir. Bu arada Bizans doğu sınırlarında yaşadığı sorunlar nedeniyle ilgisini batıdan uzaklaştırmış ve doğuya odaklanmıştır. Çar böyle bir ortamda ordusunun savaş yeteneğini geliştirmesi gerektiğine inanmaktadır. Babası Boris savaşmaktan kaçarken, Simeon savaşma konusunda isteklidir ve ancak bu şekilde Konstantinopolis'ten bağımsız ve Bizans'la eşdeğer bir imparatorluk kurabilecektir. Diğer bir deyişle Bizans'ın ekümenik imparatorluk fikrine başkaldırmaktadır. Ancak Simeon hemen harekete geçmemiş ve Bizans İmparatorluğu'yla savaşı başlatmak için bir fırsat beklemiştir. Bizans İmparatoru VI.Leon (886-912)'nun Bulgar tüccarların İstanbul'a gelmesini engellemesi ve ticareti Thessalonika'ya yönlendirmesi onun için savaş nedenidir. Bu olayın ardından ordusuyla birlikte Bizans sınırları içindeki Makedonya'ya girmiştir. Bizans buna hızla tepki vererek Simeon'un üzerine bir ordu göndermiştir. Ana Bizans ordusu Anadolu'da olduğundan, gönderilen ordu deneyimsiz askerlerden oluşmaktadır. Bizans kuvvetleri yenilgiye uğratılmış ve Simeon bundan sonra Bizans'ı küçük düşürmek için her fırsatı değerlendirmiştir. Bulgarlar, Peçeneklerle[71] ittifak kurarken, diğer bir kavim olan Macarlar Bizans'ın müttefikidir[72]. Simeon Macarların saldırısına Peçeneklerin desteğiyle karşı koyunca, Bizans-Bulgar savaşının boyutu bir anda büyümüştür. Bunun üzerine Bizans İmparatoru IV.Leon doğudan ana ordusunu getirerek Bulgaristan'a göndermiştir. Ancak, Bulgarlar Bizans ordusunu Adrianopolis (Edirne) yakınlarında pusuya düşürerek ağır bir yenilgiye uğratmış ve çok sayıda esir almışlardır. Esirlerin değişimi konusunda taraflar arasında bir süre mektup iletişimi sürmüş ve Simeon'la Bizans elçisi arasında gönderilen mektuplarda felsefi tartışmaların yapıldığı görülmüştür. Bu Simeon'un,

[71] Peçenekler, dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Asya'dan Don ve Kuban nehirleri arasındaki bölgeye yerleşen ve 1049'da Balkanlara gelen bir kavimdir. Peçenekler Bizans topraklarına akınlar düzenleyerek Konstantinopolis'e kadar ulaştılar. Bir devlet kuramadıkları için, bir kısmının Macarlara katıldıkları ve bir kısmının da Slavlaştığı düşünülmektedir.

[72] Macarlar, Orta Asya kökenli ve 9. Yüzyılda Orta Avrupa'ya yerleşen bir halktır. Arpad, ilk Macar hükümdarı olarak Arpad hanedanını kurmuştur. 1000 yılında başkenti Estergon olan Hıristiyan Macar krallığı kurulmuştur.

Bizans'ı kendi silahıyla vurma ve zaman kazanma taktiğini işlettiği bir süreçtir. Bulgar Çarı, büyük bir olasılıkla, Bulgaristan'ın artık barbarlar tarafından yönetilmediğini Bizans'a kanıtlamak istemektedir. Yüz binden fazla Bizans esiri geri gönderilmiş ve Bizans Bulgarlara yıllık haraç ödemeyi kabul etmiştir. Süren savaş ortamının Bizans'a olan maliyeti oldukça büyüktür. Ana ordusunu kaybeden Bizans, Doğu'da Araplara ve Ermeni Krallığı'na karşı yürüttüğü mücadelede kayıplar yaşamaya başlamıştır. Thessalonika, Arap donanması tarafından işgal edilmiş ve Sicilya'daki bazı bölgeler kaybedilmiştir. Bu fırsatı değerlendiren Çar Simeon, ülkesinin sınırlarını güney ve batı yönlerine doğru büyütmüştür[73].

IV.Leon (886-912)'dan sonra Bizans İmparatoru olan Aleksandros (912-913), Simeon'la ilişkilerini keserek yıllık haraç ödemesini durdurmuştur. Hazır durumdaki Bulgar ordusu, 913'te Bizans topraklarına kadar girerek direnişle karşılaşmadan Konstantinopolis surlarına kadar ulaşmıştır. Temmuzda, İmparator Aleksandros'un ardından Bizans'ın yönetimi Zoe'ye geçer. Simeon toprak veya haraç karşılığında artık baş eğmemekte ve kendisinin Bizans imparatoruyla eş değer bir konumda olmasını talep etmektedir. Hatta, Bulgaristan'la birlikte Bizans'ın hâkim olduğu toprakların da dahil olduğu bir imparatorluğun başına geçmek istemektedir. Ancak Konstantinopolis surları, filosu olmayan Simeon için geçilmez durumdadır ve bu nedenle Bizans'la müzakere etmesi zorunluluk haline gelmiştir. Konstantinopolis'e giren Simeon ve beraberindekiler büyük saygı görmüş ve kendisine eşi benzeri görülmeyen imtiyazlar verilmiştir. Bizans İmparatoru, Simeon'un kız kardeşlerinden biriyle nişanlanır[74]. Blachernae sarayındaki Meryem Kilisesi'nde taç giyme töreni düzenlenir ve Patrik tarafından başına imparator tacı diadem değil ama farklı bir taç takılarak Bulgaristan'ın *Basileus*'u olarak ilan edilir. İzleyen yıllarda Simeon verilen unvanın karşılığını istemiş ancak Zoe'nin bu durumu reddetmesi nedeniyle 914'te yeniden Trakya'ya sefer düzenlemiştir. Simeon'un yarattığı sorunları sonlandırmak için Bizans, Bulgar başkenti Preslav'ı almak üzere 917'de kara ve denizden Bulgaristan üzerine bir ordu göndermiştir. Ancak ordu yenilmiş ve denizden gönderilen donanma etkili olamamıştır. Bu süreçten sonra Simeon Bizans'a yönelik çeşitli seferler düzenlemiş ama deniz kuvveti olmadığı için Konstantinopolis'i alamamıştır. Hatta, 924'te Fatımi donanmasıyla anlaşma yapan Simeon, şehri tekrar kuşatmak istemiş ama Fatımilere Bulgarlardan daha fazla ücret ödeyen Bizans saldırıyı

[73] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 58-61.
[74] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 127-128.

önlemiştir[75].

Bizans'a yönelik yeni saldırılar planlarken, Simeon 27 Mayıs 927'de Preslav'da ölür. Simeon'un ölümünden sonra, neredeyse kesintisiz şekilde süren 33 yıllık savaş dönemi sonlanmış ve yerini bir barış dönemine bırakmıştır. Artık Bulgaristan'ın Bizans'a yönelik izlediği politika daha ılımlı ve düşmanca olmaktan uzaktır. Simeon'un yerine geçen Çar Petro (927-969) vakit geçirmeden Bizans'la barış yapar. Petro Bulgar İmparatorluğu'nda en uzun süre iktidarda kalan çar olmuştur[76].

Boris tarafından başlatılan ve Simeon döneminde gelişen Slav Hıristiyan Kültürü, Petro döneminde de varlığını devam ettirmiştir. Simeon döneminden sonra Bulgar Devleti'nin Bizans'la kültürel bağları kopmuştur. Petro, babası kadar düşmanlarına korku salan başarılı bir çar değildir. Simeon döneminde gerçekleşen askeri zaferler ülkesine önemli zararlar vermiş ve Konstantinopolis'e doğru Bulgar toprakları üzerinden gerçekleşen ticaret sekteye uğramıştır. Petro, babası Simeon zamanında süregelen savaş durumunun Bulgaristan'ı ekonomik olarak zayıflattığını anlamıştır[77]. Bulgar Devleti ve Bizans arasında azalan ticaretin etkisi Bizans için önemsizdir çünkü Bulgaristan'la olan ticaret diğer bölgelerle yapılanlarla kıyaslandığında oldukça düşük seviyededir. Bulgaristan'ın zayıflamasında en etkili unsurun, halkın ürettiklerini kendi menfaatleri için kullanan feodal aristokrasi olduğu düşünülmektedir. Simeon dönemindeki askeri seferlerde feodal unsurların ve büyük toprak sahiplerinin orduyu beslemeleri ve bu sebeple güçlenmeleri devletin zayıflamasını yaratan etkenler arasında yer almaktadır. Petro'nun Bulgar Çarı olarak babasından farklı politikalar izlemesi ve Bizans'a yönelik bir tehdit olarak görülmemesi nedeniyle kendisine çeşitli imtiyazlar tanındığı izlenmektedir. Petro, Bizans eş İmparatoru I.Romanos Lakapenos (920-944)'un kızıyla evlenir ve Bizans Bulgaristan'a yıllık haraç ödemeye başlar. Simeon'a verilen ve fiili olarak kullanılmayan *Basileus Bulgaron* unvanı, Petro'ya verilir ve ardından Bulgar Patrikliği Bizans tarafından tanınır. Macarlar 934'te ve Kiev Prensliği de 941'de Bizans'a yönelik saldırılar düzenlemeye başlar. Konstantinopolis yolu üzerinde olması sebebiyle, bu saldırılardan en fazla Bulgaristan olumsuz olarak etkilenmektedir. Petro, saldırılara karşı beklediği askeri yardımı Bizans'tan göremeyince ittifakını sonlandırarak Frank İmparatoru I.Otto (962-973) ile anlaşma yapar. Bizans'ın kendisine desteğinin azalması

[75] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 62-66.
[76] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 132-138.
[77] Hupchick, 2017, a.g.k., 224-226.

nedeniyle Petro'nun güçsüz düşmesi, yerel güçlerin başkente karşı daha bağımsız hareket etmelerini sağlamış ve ülkede ayaklanmalar yaşanmıştır. Ayrıca bu dönemde ülkede yoğun bir dindarlık akımının başladığı görülmektedir. Manastırlarda inzivaya çekilmeye giden birçok erkek hayattan ve dolayısıyla tarımsal üretimden uzaklaşmaktadır. Petro da dindarlık akımından etkilenir ve kendisini kutsal din adamlarına adar. Bunlardan biri Rila'lı Aziz Ioannes'tir. Meşe kovuğunda uzun yıllar yaşayan bu kişi, Bulgaristan'da oldukça ünlüdür. Meşenin yanmasından sonra Rodop dağlarında bir manastır kurar ve 946 yılında ölür. Kilise ve toplum karşıtı söylemleri, düalistik inanışı ve Kilise, Devlet ve kurulu düzene karşı oluşu o dönemde Bulgar toplumundaki anlayışı yansıtması açısından oldukça önemlidir[78].

Bulgar sarayında, Konstantinopolis'in artan etkisinin yarattığı hoşnutsuzluk, toplumsal hayatta Bogomillik adı verilen bir mezhebin ortaya çıkışını tetiklemiştir. Simeon zamanında Bizans'a karşı kazanılan zaferlerin toplumda yarattığı özgüven ve gurur henüz azalmamışken, Çar Petro'nun Bulgaristan'ı Bizans'ın denetimi altına sokması büyük bir olumsuzluktur. Çarın eşinin Bizans sarayından olması ve Bizans'ın sarayda ve toplumsal hayatta etkin rol üstlenmesi, Bogomilliğin ortaya çıkışına zemin sağlayan etkenlerin başında geldiği düşünülmektedir[79].

Bulgaristan'ın Bizans kökenli kraliçesi olan Maria Lakapena'ın 965'te ölümünden sonra Preslav'daki Bizans etkisi gitgide azalmıştır. Buna rağmen, Petro'nun Konstantinopolis'e heyetler göndererek haraç almaya devam ettiği bilinmektedir. Bizans İmparatoru I.Romanos Lakapenos saray darbesiyle görevden alınmış ve yerine VII.Konstantinos (913-959) geçmiştir. Ancak çok kısa süren hükümdarlığı sonrasında, yerine geçen II.Romanos (959-963) da kısa bir süre iktidarda kaldıktan sonra ölmüştür. İmparatoriçe, eşi vefat ettikten sonra ordu başkanı II.Nikephoros Phokas (963-969)'la evlenir. Nikephoros'un önceliği Bulgaristan'ın Bizans'a bağlanmasıdır. Doğrudan saldırmak yerine Kiev Prensi'ni Bulgarlara karşı kışkırtır. Ancak, Ruslar 967'te Bulgaristan'a saldırdıktan sonra Bizans topraklarına girerler. Rusların beklenmedik hamlesi nedeniyle Konstantinopolis yönetimi bir bocalama dönemi yaşar ve Ruslara karşı Bulgarlarla ittifak kurulması gündeme gelir. Ancak Çar Petro 969 başında ölür ve Konstantinopolis'te tutsak olarak tutulan oğlu II.Boris başa geçer. Aynı yıl, Kiev Prensi Svjatoslav Tuna'yı geçerek Bulgar başkenti Preslav'ı aldıktan sonra Trakya'ya girmiş ve

[78] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 62-70.
[79] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 138.

Philippopolis'i[80] alarak yirmi bin kişiyi öldürmüştür. Aralık 969'ta II.Nikephoros Phokas bir saray darbesiyle imparatorluktan indirilir ve Ioannes Çimişkes (969-976) eş-imparator olarak ilan edilir. Çimişkes, Kiev Prensi ile barış görüşmelerine başlamak istemiş ancak başarılı olamamıştır. Ruslara karşı gönderilen ordu 970'te Rusları yenilgiye uğratır ve ardından 972'te Bulgar başkenti Preslav alınır. Başkente büyük hasar verilir ve Hıristiyanlaştırılan şehre Ioannapolis adı verilir. Artık Bulgar Devleti fiilen ortadan kalkmış ve Bizans topraklarına katılmıştır. Bulgar saray hazinesi, Simeon'un tacı da dahil olmak üzere Konstantinopolis'e getirilir. II.Boris tahttan çekilir ve bu Bulgar Devleti'yle Bizans arasındaki eski anlaşmaları resmen yürürlükten kaldırır. Bulgar Patrikliği Konstantinopolis Kilisesi'ne bağlı bir kurum haline gelir. Savaşlar nedeniyle nüfusunu büyük ölçüde kaybetmiş ve harap durumdaki Doğu Bulgaristan bölgesi, Bizans idari sistemine bağlanır[81].

Ortaya çıkan durumun Bulgar Devleti için bir son olduğu düşünülmemelidir. Rus saldırısına uğramayan Batı Bulgaristan ve Makedonya, Bizans hakimiyeti altında değildir. Nikola isminde kont unvanında olduğu bilinen ve hakkındaki bilgiler oldukça kısıtlı olan bir soylu ayaklanır ve Bulgar kralları Krum, Boris ve Simeon'un tahtının varisi olduğunu iddia ederek bağımsız bir Bulgar Krallığı kurar. Bulgar soylularının büyük kısmı Nikola etrafında toplanmıştır. Nikola'nın 976'daki ölümünden sonra komitopuli (kont'un oğulları) olarak da bilinen dört oğlu, Bizans topraklarına doğru seferler düzenler[82]. Nikola'nın üç oğlu öldükten sonra iktidara en küçük oğlu Samuil (996-1014) gelir. Samuil'in idaresindeki Bulgar Devleti Bizans'a rağmen topraklarını genişletebilmiştir[83]. Batı Bulgaristan Krallığı, Bizans'a rağmen yaklaşık kırk iki sene ayakta durmuştur. Ülkede Boris ve Simeon'un kurduğu idari ve örgütsel yapı daha küçük ölçeklerde sürdürülmektedir. Bu dönemde imar faaliyetleri çerçevesinde birçok kilise ve bina inşa edilir. Ancak Sofya, Vodena, Prespa ve Ohrid şehirlerindeki kültürel birikim, Bulgar İmparatorluğu'nun eski başkenti Preslav'daki seviyeye hiçbir zaman ulaşamamıştır. İmparator Çimişkes, 976'daki ölümüne kadar Bulgaristan'a karşı bir hamle yapmamıştır. Büyük bir olasılıkla, bu arada, Bizans, bütün gücünü yeni alınan bölgelerdeki idari ve askeri yapının oluşturulması için sarf etmektedir. Çimişkes'in ardından imparator olan II.Basileios (976-1025), iktidara geldikten sonra birkaç yıl

[80] Bulgaristan sınırları içinde yer alan Plovdiv (Filibe) şehridir.
[81] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 70-73.
[82] Hupchick, 2017, **a.g.k.,** 250-253.
[83] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 141.

Anadolu'da gerçekleşen bir ayaklanmayla uğraşır. Samuil, 980'den sonra Bizans'ın Anadolu'daki olaylarla meşgul olmasını fırsat bilerek Bizans topraklarına doğru akınlar düzenler. Thessalonika düzlüklerine gelerek Larissa[84]'yı kuşatır ve şehir içeriden yapılan yardımlar sayesinde ele geçirilir[85].

Büyük bir metropol olan Larissa'nın kaybedilmesinin, II.Basileios'un dikkatini çektiği ve hayatının sonuna kadar kendisini Bulgaristan İmparatorluğu'nun ardından kurulan krallığı yok etmeye adadığı bilinmektedir. Amacı Balkan Yarımadası'nın tamamında Bizans egemenliğini kurmaktır çünkü bu dönemde önemli başarılar kazanmış Bizans'ın bir Bulgar Devleti'ne artık tahammülü yoktur. Bulgaristan toprakları yeterince verimli değildir ama Trakya'daki zengin şehirlere doğru yapılacak saldırılar için bir geçiş güzergahıdır. Bulgarlar, 986'da II.Basileios'un ordusuna bir baskın düzenleyerek neredeyse tamamını yok etmiştir. Bu olaydan sonraki yıllarda Samuil, eski başkentleri olan Preslav ve Pliska'yı alır. Adriyatik kıyılarındaki Dyrrhachium'u (Durres) da alınca batıya doğru önemli bir mevzi ele geçirmiştir. Bulgarların başarısının ardında, yerel Slav halkın ve Bogomiller gibi heretik dini grupların Samuil'e olan sempatisi ve yetenekli askerlerden oluşan ordusu bulunmaktadır. Ayrıca, Basileios'un İmparatorluğun doğusundaki ayaklanmaya öncelik vermesi ve Kiev Prensi Prens Vladimir'in Bizans İmparatorunun kızıyla evlenerek Hıristiyanlığı kabul etmesi, Samuil'in işini kolaylaştırmıştır. Bu arada Bizans yönetimi, savaşa girmek yerine politik bazı hamleler yapmakta ve Samuil'in ordusundaki önemli kişileri, mülk ve unvan vererek kendisine bağlamaktadır. Bizans'a kaçanlar arasında Krum ve Boris'in soyundan gelen son asillerden biri olan Çar Petro'nun oğlu Üsküp valisi Romanos da bulunmaktadır. Bu ihanetlerin artması nedeniyle Samuil yavaş yavaş sahadaki kontrolünü kaybetmiştir. Hatta kendi kızı Miroslava, Ermeni asıllı kocası Taron'lu Ashot'la beraber ülkeden kaçarak Bizans'a iltica etmiştir. Samuil'in yanından uzaklaşarak Bizans'a sığınanların sayısı arttıkça, Bulgar Devleti'ne yönelik saldırılar vahşete dönüşme eğilimine girer. 1014'te 15 bin kadar Bulgar askeri, umutsuz bir mücadele sonunda Struma vadisinde Bizans ordusu tarafından yakalanır ve neredeyse tamamının gözlerine mil çekilir. Bu olayın ardından Samuil ölür ve Bulgar Devlet'i parçalanmaya başlar. Hanedan mensubu birçok kişi yerel ve etkisiz yöneticiler haline getirilir. Birbiri ardına teslim olan soylulara Basileios mevki ve unvan verir ve tehlike yaratmamaları için pasif görevlere atar. Bulgar

[84] Larissa, Makedonya bölgesinin güneyinde yer alan Tesalya bölgesinin en büyük şehridir.
[85] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 74.

Devleti'nin büyük kısmı Bizans'ın denetimine geçer ve ülke Konstantinopolis'ten idare edilmeye başlanır. Bizans İmparatoru II.Basileios (963-1025) döneminde, 1018'de, Samuil'in yönetimindeki Bulgar Devleti, Bizans tarafından tamamen işgal edilmiştir (Görsel 2.1.4). Ohrid'de bulunan Bulgar Patrikliği önemli ayrıcalıklar tanınarak başpiskoposluk haline getirilir. Bizans'ın dini hegemonyasına rağmen bölgede Slavca litürji varlığını sürdürmüştür (Görsel 2.1.5)[86].



Görsel 2.1.4. II. Basileios dönemi Bizans İmparatorluğu sınırları (Ostrogorsky, 1986)

Bölgede yüzyıllar süren Bulgar hakimiyeti boyunca önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Yunanistan'ın yarımada bölgesine yerleşen Slavlar hızlı bir Yunanlaşmaya uğramış ve ana dillerini bırakarak Yunancayı kullanmaya başlamışlardır. Bu sürecin en yoğun yaşandığı dönem 9. yüzyıldır. Benzer şekilde, Bizans tarafından Anadolu'ya yerleştirilen Slav topluluklarının da etnik kimliklerini kaybederek, yerel halkla kaynaştıkları sonucunu çıkarabiliriz. Bulgaristan dışında bulunan Slavların maruz kaldığı Yunanlaşma yani asimilasyon süreci, kendi kültürel yapısını ve Bulgar Kültürü'nü oluşturmuş olan Bulgaristan'da gerçekleşmemiştir. Pratikte, Simeon'un Bulgaristan'ı, Yunan Kültürü ve ulusal bilinç açısından kuzey sınırını oluşturmaktadır. Onuncu yüzyılın

[86] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 75; Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 142-145.

sonlarından on ikinci yüzyılın sonuna kadar Bizans hakimiyetinde kalmasına rağmen, bölge Slav dilini kullanmayı sürdürmüş ve edebi kültür Slav dilinde gelişmiştir. Halk hikayeleri, destanlar, şiir ve şarkılar, kıyafetler, yaşam tarzı ve bilinç Bulgar İmparatorluğu döneminde olduğu gibi devam etmiştir. Ancak, aristokrat ailelerin bir kısmı, Bizans aileleriyle evlilik bağı kurmuş ve büyük ölçüde Yunanlaşmıştır. İki yüzyıl süren Bizans egemenliğinde artık Yunanca temel dillerden biridir. Bizans'ın otoritesi ve askeri gücü sarsıldığında, 12. yüzyılın sonuna doğru birçok yerde Bulgarlar ayaklanmış ve İkinci Bulgar İmparatorluğu'nun kurulması süreci hızlanmıştır [87].

Birinci Bulgar İmparatorluğu'nun siyasi ve sosyal gelişimi diğer Slav ülkelerden oldukça farklı bir seyirde gerçekleşmiştir. Göçebe bir kavim tarafından kurulan Bulgar İmparatorluğu'ndaki siyasi yaşamda, doğal olarak Slav olmayan öğeler daha baskın durumdadır. İlk Bulgarların, Slavlara göre sadece askeri alanda değil kültürel olarak da daha baskın oldukları bilinmektedir. Bulgar İmparatorluğu kurulmadan önce ve sonra, sanıldığının aksine yönetici olan azınlığın Slav unsurlar tarafından hızla asimile edildikleri doğru değildir. Bulgar soyluların siyasi etkinlikleri çok uzun süre devam etmiştir. Bulgaristan'da soylu boyar liderlerinin büyük kısmı Bulgar kökenli olmakla beraber, bir süre sonra Slav kökenli soylular da aristokratik yapılanmaya katılmıştır. Soyluların çok uzun süre *kopan*, *tarkan* gibi ilk Bulgarlardan kalan unvanları taşıdıkları görülmüştür. Ancak bu unvanların yerine Yunanca olanların gelmesi, Bizans İmparatorluğuyla iyi geçinmeye çalışan Çar Petro zamanında gerçekleşmiştir. Bu dönemde, piskoposlar ve başrahiplerin, boyarlarla eş seviyede kabul edildiği bilinmektedir. Bulgarların Bizans'a karşı yenildikleri 1014'ten başlayan süreçte Bulgaristan Bizans hakimiyetine girmiş ve toprakları birçok idari birim ve temaya ayrılmıştır. Aynı zamanda Ohrid'deki Patriklik ortadan kaldırılarak, bağımsız başpiskoposluk adı altında Konstantinopolis'teki Kiliseye bağlı hale gelirken, bazı ek ayrıcalıklar da tanınmıştır. Artık Bulgaristan'daki ve hatta Sırbistan'daki bütün piskoposlukların bağlı olduğu Ohrid başpiskoposunu sadece İmparator atayabilmektedir. Bizans'ın her alandaki yoğun baskısına rağmen Slavca litürjinin yaşamasına izin verildiği bilinmektedir (Görsel 2.1.5). 1037'den itibaren Bizans'ın Bulgaristan'a yönelik politikaları sıkılaşınca ve baskı artınca bölgede ayaklanmaların sayısının arttığı bilinmektedir. En büyük başkaldırılar 1040 ve 1072 yıllarında gerçekleşmiştir.

[87] Browning, 1975a, **a.g.k.,** 75-76.

Kumanların işgali 1064'de gerçekleşirken, bölge 1081 ve 1085 yılları arasında Robert Guiscart'ın liderliği altında Normanların baskısı altındadır. 1107'de ise diğer bir Norman lider olan Tarento'lu Bohemund'un başlattığı işgal hareketi görülmektedir. Çar Petro döneminde başlayan heretik bir akım olan Bogomil hareketinin de bölgede yaygınlaştığı ve halk arasında yayıldığı görülmektedir[88].



Görsel 2.1.5. 1000'li yıllarda Yunanca, Slavca yapılan ritüellerin coğrafi dağılımı (Dowley, 2016)

[88] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 145-188.

2.2. Makedonya'da Görülen Heretik Akımlar: Bogomillik

Bogomillik, Bulgaristan'da onuncu yüzyılda Makedonya'da Bulgar İmparatorluğu'nda Çar Petro döneminde ortaya çıkmış düalistik nitelikte bir dini akımdır. Bölge tarihindeki büyük önemi sebebiyle bu tez çalışmasında heretik akımla ilgili ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Bu hareketin Orta Çağ Avrupa'sındaki en belirgin sosyal ve dinsel akımlardan biri olduğu söylenebilir. Günümüze kadar gelen kaynaklar incelendiğinde, düalistik görüşlere sahip heretik akımların en az dört yüzyıl boyunca bölgede varlığını sürdürdüğü ve büyük alanlara yayılım gösterdiği görülmektedir. Resmi Ortodoksluğa karşı önemli bir tehdit olarak görülen Bogomillik, sadece Bizans topraklarında değil Avrupa'da büyük kitleleri fikirleriyle etkilemiştir. Düalistik görüşler Batı Avrupa'da yeşererek İtalya ve Fransa gibi ülkelerde yer alan bazı topluluklara ilham vermiş ve Rusya'daki dini yaşama belirgin bir etkisi olmuştur[89].

Bogomilliğin, Vardar nehrinin batısında yer alan Tetovo (Kalkandelen), Debar, Üsküp, Prilep, Bitola (Manastır), Vodena, Thessalonika şehirlerini kapsayan bir bölgede güçlü olduğu ve merkezlerinin Babuna Dağı'ndaki Bogomila ve Melnika isimli yerleşim birimleri olduğu düşünülmektedir[90]. Bulgaristan'da ve Makedonya'da *Bogomili*, *Torbeşi*, *Obşitiyari* gibi isimlerle bilinmektedir. Konstantinopolis ve Anadolu'da bilinen isimleri *Bogomilis*, *Kudugeres* ve *Fundagiagites*'tir. Bosna çevrelerinde *Patareni*, *Bogomili* ve *Katari* olarak adlandırılmaktadır. Kuzey İtalya ve Güney Fransa'da bu heretik akımın üyeleri, *Katar*, *Paterini*, *Albigensis* ve *Bulgarlar* olarak tanınmaktadır. Bizans kaynaklarında bu kişiler, genel olarak, üçüncü yüzyılda Mani isimli bir din adamı önderliğinde ortaya çıkan düalistik bir dini akım olan ve entelektüel yapısıyla bilinen Maniheizm'e[91] gönderme yapılarak Maniheistler olarak adlandırılmıştır[92].

Bogomillik, bulunduğu sosyal ortamdaki memnuniyetsizlikleri açığa çıkarabilen

---

[89] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 5.

[90] R. Mihajlovski (2015). *Heraclea, Pelagonia and Medieval Bitola: An outline of the ecclesiastical history (6th-12th century)*. Folia Archaeologica Balkanica Journal, Vol. III, Macedonia: Faculty of Philosophy, Ss. Cyril and Methodius University, s. 343.

[91] Maniheizm, üçüncü yüzyılın başlarında Mezopotamya bölgesinde Hıristiyan bir ailenin çocuğu olarak doğan Mani tarafından kurulan bir dindir. Zerdüştilik ve Budizm'den fikirleri içinde barındıran Maniheizm, düalistik fikirlerle Hıristiyanlığa karşı önemli bir tehdit olarak görülmüştür. Misyonerlik faaliyetleri nedeniyle Orta Doğu'da ciddi bir yayılım göstermiş olan din, dördüncü yüzyılda Hıristiyanlığın en büyük rakibi haline gelmiştir. Maniheizm'in Pavlikanlık ve Bogomillik gibi akımlara esin kaynağı olduğu düşünülmektedir.

[92] R. Mihajlovski (2014). *Bogomils on Via Enatia and in the Valley of Pelagonia: Geography of Dualist movement. Byzantinoslavica: revue internationale des etudes byzantines* Journal, Vol. 72, Slovansky Ustav: Akademie Ved Ceske Republiky, s. 152-170.

ve muhalif unsurlara savunabilecekleri mantıklı teolojik bir altyapı sunabilen ender akımlardan biridir. İlk ortaya çıktığı yıllardan itibaren, Kilise'nin savunduğu Hıristiyanlıkla ilgili her dogmatik ilke için alternatif bir açıklama ortaya koyabilmiştir. Akımı başlattığı bilinen Peder Bogomil isimli din adamının ve öğrencilerinin klasik felsefe ve teoloji eğitimi alan kişiler olduğu, mantık çerçevesinde yaptıkları açıklamaların büyük bir izleyici kitlesine ulaşmalarında önemli rol oynadığı düşünülmektedir. İmparatorluk ve Kilise, Bogomillikle mücadelede ciddi zorluk yaşamış ve Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren kabul görmüş teolojik kavramları açıklamak ve savunmak konusunda bir ölçüde yetersiz kalmıştır[93].

Bogomil hareketinin, Peder Bogomil isminde bir din adamı tarafından kurulduğu düşünülmektedir. Bogomil'in icraatlarıyla ilgili ilk atıf, Bulgar vaiz Kosmas'ın 10. yüzyılın ikinci yarısında yazdığı "Bogomillere Karşı Vaaz" adlı eserinde bulunmaktadır. Kosmas, eserinde hareketin ortaya çıkışını "*Gerçek inanan Çar Petro zamanında, Bogomil isminde bir papaz yaşadı ama aslında ona Bogunemil (Tanrı'nın lanet ettiği) denilse daha iyi olurdu. O ilk olarak Bulgar topraklarında heretik fikirlerini söylemeye başladı*" sözleriyle ifade etmektedir[94]. Bogomil hakkındaki diğer atıflardan biri 1211 yılında yazılan "Çar Boril'in Sinodik'i" isimli kitapta bulunmaktadır. Eserde, hareketin kurucusu olan Bogomil, öğrencisi Mikhail ve diğer öğrencileri Todor, Dobri, Vasili ve Petro hakkında aforoz metni bulunmaktadır. Yapılan çeşitli atıflara rağmen, Rus ve Bizans kaynaklarında Peder Bogomil'in kimliği konusunda çok az bilgi bulunmaktadır[95]. Kimliğinin belirsiz olmasına rağmen, Peder Bogomil'in kendisiyle aynı dönemde yaşadığı bilinen Bulgar Rahip Yeremya olduğu konusunda çeşitli iddialar bulunmaktadır. Peder Bogomil'e atfedilen bazı heretik fikirleri barındıran bazı eserleri Bulgaristan'a tanıtan kişinin Yeremya olduğunun düşünülmesi öne sürülen gerekçelerden biridir. Bazı kaynaklara göre Yeremya, Bogomil'in oğlu ve öğrencisidir. Ancak Yeremya'nın eserlerinde Bogomillerin savundukları fikirler bulunmamakta ve bu eserler üzerinde Bogomillerin daha sonraki dönemlerde yaptıkları değişikliklerin bu din adamının Bogomil olduğu yönündeki fikirlere sebep olduğu düşünülmektedir[96]. Diğer yanda, daha geç bir dönemde, 16. yüzyılın sonlarından kalan bir eserde, heretik kitapların yazarlarının,

[93] B. Chulev (2015). *The Bogomils in Macedonia - Medieval Roots of Protestantism, Renaissamce and Socialist Movements The secret Book of Bogomils.* Skopje, Macedonia, 1-26.
[94] Şenel, 2010, **a.g.k.**, 72.
[95] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 10.
[96] D. Obolensky (1948). *The Bogomils a Study in Balkan Neo-Manichaeism,* London: Cambridge University Press, s.271-274.

aslında aynı kişiler olan Yeremya, Bogomil ve Sidor Firazin olduğu ifade edilmektedir. 1608 yılından kalan diğer bir eserde Bogomil'in Yeremya olduğu ifade edilmektedir[97]. Birinci Bulgaristan İmparatorluğu döneminde Hıristiyanlıkla ilgili bazı eserlerin, Bogomiller tarafından doktrinlerini yaymak için kullanıldığı ve kendi fikirlerini ekleyerek değiştirildikleri bilinmektedir[98]. Büyük bir olasılıkla, bu durumun Yeremya'ya mal edilen bazı eserlerin Bogomiller tarafından yazıldığı hakkındaki iddialara zemin sağladığı düşünülebilir.

Ortaya çıktığı onuncu yüzyıldan itibaren geniş kitleleri öne sürdüğü dini fikirlerle ikna ederek etki altına alma becerisini gösterdiği için Bogomillik, Hıristiyanlık dünyasında ciddi bir sorun olarak görülmüştür. Mantıklı bir kurgu içinde sunulan inandırıcı görünen düalistik açıklamaların yanında, Orta Çağ'ın en büyük sosyal sorunları olan feodalizmin ve teokratik hiyerarşinin reddedilmesi, Bogomilliğin ve Batı Avrupa'daki uzantılarının yaygınlaşmasında büyük rol oynamıştır. Beklenmedik şekilde büyük coğrafi alanlara yayılan ve çok sayıda kişinin katılımıyla genişleyen Bogomillik, Roma ve Konstantinopolis Kiliselerinin uzun süre gündeminde kalmıştır. Dini tedbirler ve teolojik çalışmalar heretiklerin yayılımını durduramayınca askeri önlemler alınmış, özellikle Batı Avrupa'da engizisyon mahkemelerinin kurulmasıyla beraber heretik yerleşim birimlerine askeri seferler düzenlenmiştir. Orta Çağ döneminde özellikle Roma Kilisesi'nin önderliğinde gerçekleştirilen saldırılar, çok sayıda yerleşim yerinin yıkılmasına ve orada yaşayanların öldürülmesiyle sonuçlanmıştır[99].

Bogomilliğin ortaya çıkışı, Bulgaristan'daki politik, siyasi, sosyal ve ekonomik durumla doğrudan ilişkilidir. Klan ve kabile düzeninin 9. yüzyılda ortadan kalkmasıyla birlikte, feodalizm baskın sosyo-ekonomik bir formasyon haline gelmiştir. Ekonomik olarak güçlü ve politik olarak etkili boyar sınıfı, toprakların büyük kısmına sahiptir ve en yüksek sivil ve askeri mevkileri elinde tutmaktadır. Ülkenin yöneticisi, en üst seviyeli boyardır ve ülkenin çarı olarak yargı, yürütme ve yasama elindedir. Şehirlerdeki piskoposlar ve Bulgar Kilisesi'nin yöneticileri de yönetim işlevini üstlenmiş olan toplumsal tabaka içindedir. Kilisenin ekonomik gücünün ve zenginliğinin ana kaynağı, elinde bulundurduğu topraklar ve tarımsal üretimle elde ettiği büyük gelirlerdir. Nüfusun

[97] S. Runciman (1947). *The Medieval Manichee: A Study of the Christian Dualist Heresy.* London: Cambridge University Press, s. 82.
[98] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 182-186.

[99] M. Barber (2014). *The Cathars,* New York: Pearson Education, s. 141-175.

büyük bölümü şehirlerde ve taşrada yaşayan sıradan insanlardır. Bunlar devlete vergi ödeyen en büyük kesimdir ve yönetici tabakaya göre daha kötü sosyoekonomik duruma sahiptir. Sıradan halk yorulmadan çalışmak, vergi ödemek ve gerektiğinde asker olarak savaşa gitmek zorundadır[100].

Orta Çağ Bulgaristan'ında, zenginler ve fakirler olarak ikiye ayrılan sosyal yapı, fikirlerin ve ideolojinin kutuplaşmasına sebep olmuştur. Halka empoze edilen dini görüşler yönetici kesimin çıkarları dahilindedir. Dini yapı Kilise'nin öğretilerinde olduğu gibi monoteizm tabanlıdır ve Tanrı görülenle görülmeyen dünyaları yaratmıştır. Emrinden çıkmayan meleklerle birlikte Tanrı'nın mekânı Cennet'tir. Cennet'teki yapı, aynen Dünya'daki yönetsel yapı gibi, en başta büyük kral ve altlarda yer alan mevkilerde bulunanlardan oluşan hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Dünya'daki güç ise Tanrı tarafından yönetimdeki Çar'a ve boyarlara bahşedilmiştir. Bu nedenle, yöneticilere karşı gelinmesi, Tanrı'ya karşı gelinmesi anlamına gelmektedir. Kilise'ye göre itaat, insanlar için en önemli erdemlerden biridir ve bazı insanların zenginlikleri fakirlere yardım ettikleri sürece günah değildir. Slav azizleri olan Kliment (840-916)'in[101] ve Preslav'lı Konstantinos'un[102] vaazlarında belirttikleri gibi, zenginlik Tanrı'nın insanlara bir hediyesidir ve varlıklı kişiler Tanrı'nın gözünde ayrıcalıklıdır. Bulgar din adamları Eski Ahit'te *"Eyüp'ün hikayesi*" bölümde anlatılan zengin bir insan olan Eyüp'ün zenginliğini kaybettiği anda, "*Bu Dünya'ya çıplak geldim, çıplak gideceğim, Rab verdi, Rab aldı*" ifadesini bu amaçla kullanmışlardır. Bununla birlikte, Kilise tarafından sunulan, Tanrı'nın tek yaratıcı olduğu, Dünya'daki görevlerini yöneticilere Tanrı'nın bahşettiği ve zenginlerin Tanrı tarafından ayrıcalıklı olarak seçildiği gibi görüşler, Bulgar toplumu ve alt seviyedeki din adamları tarafından hoş karşılanmamaktadır. Böyle bir sosyal ortamda, ezilen halkın tepkisini içselleştirecek bir toplumsal hareketin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Resmi feodal yapıya ve dini ideolojiye karşı Bogomil hareketinin bu koşullarda ortaya çıktığı ve Bulgar toplumunda yayılım gösterdiği düşünülmektedir. Çar Petro zamanında ortaya çıkan Bogomillik, feodal düzene, Kilise kurumuna ve Krallığa yönelik eleştirilerini sürdürürken, 10. yüzyılın sonlarına doğru Bizans tehdidi ortaya çıkınca, Bogomillerin Bizans aleyhtarı ifadeleri vaazlarına ekledikleri bilinmektedir. Vaazlarda yer alan söylemlerin, toplumdaki Bizans'a yönelik öfkenin sesi haline geldiği

[100] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 6-7.
[101] Aziz Kiril ve Aziz Metodius'un öğrencisidir. Ohridli Aziz Kliment olarak da bilinmektedir.
[102] Preslav'lı Konstantin, 10. yüzyılın başlarında Bulgar Devleti'nde Preslav Edebiyat Okulu'nda çalışan en önemli din adamlarından biridir.

söylenebilir. Bizans'ın Bulgaristan'ı işgal etme olasılığı arttıkça, Bulgar toplumunu saran dini ve sosyal eşitsizlikler geri planda bırakılmış, heretikler ve Bulgar Hıristiyanlar bir araya gelerek tehlikeye karşı ortak bir cephe oluşturmuştur[103]. Diğer yandan, Obolensky, Bulgar halkının ortak düşmana karşı birleşmesinde Bogomilliğin önderlik ettiği konusundaki fikirlerin tam olarak doğru olmadığını öne sürmektedir[104]. Bogomillik akımını Bizans'ın emperyalizmine karşı Slav halklarının ulusal başkaldırısı olarak tanımlayan iddiaların bir kısmı doğru olsa da büyük oranda abartılıdır.

Exarch tarafından yazılan yaşamında Çar Samuil (997-1014)'in yönettiği halk içinde Maniheizm inancına sahip diğer bir deyişle Bogomil olan kişilerin olduğu anlatılmaktadır[105]. Samuil'in kısa bir süre de olsa Bulgar halkının ve Bogomillerin desteğiyle Bizans'a karşı durduğu düşünülmektedir. Bu dönemde Bogomillere veya Pavlikanlara[106] baskı uygulandığı konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Angelov'a göre Samuil'in, Bogomillere ve bölgeye daha önceki yüzyıllarda yerleştirilmiş Ermeni kökenli Pavlikanlara yönelik hoşgörüsünün ardında[107] kendi etnik kimliği etkili olmuştur. Samuil'in annesinin adı bir Ermeni ismi olan Hripsime'dir ve Ermenistan Kralı Aşok II'nin kız kardeşi olduğu öne sürülmektedir. Babası, Sofya kontu Nikolas'tır ve büyük bir olasılıkla Ermeni kökenlidir. Ayrıca, halkın desteği yanında, Samuil'in, Bizans ordusunda görev yapan bir general olarak, Bizans'ın askeri taktikleri konusunda bilgili olması da on yedi sene iktidarda kalmasını sağlayan nedenlerden biridir[108].

Bogomilliğin neden bu bölgede ortaya nasıl çıktığı sorusu Aziz Kliment ve Ohridli Naum'un bölgede yaptıkları faaliyetler sayesinde gelişen kültürel ortam göz önünde bulundurularak yanıtlanmalıdır. Bogomillik gibi Ortodoks Hıristiyan teolojisinden oldukça uzak bir heretik akımın çok daha önce yaşamış olan Aziz Kliment'le doğrudan bir bağlantısının olmadığı açıktır. Ancak Bogomilliğin ortaya çıkışında Kliment ve Naum'un bölgedeki faaliyetleri sonucu ortaya çıkan kültürel ortamın dolaylı olarak etkili olduğu düşünülmektedir. Aziz Kliment'in Ohrid

[103] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 8-9, 29.
[104] Obolensky, 1948, **a.g.k.,** 1.
[105] Runciman, 1947, **a.g.k.,** 66.
[106] Pavlikanlık, Marsiyonizm, Maniheizm ve Gnostik akımlardan etkilenen ve yedinci yüzyılda Ermeni halkı içinde, Doğu Anadolu ve günümüzdeki Ermenistan sınırları içinde yayılan düalist dini bir akımdır. Sekizinci yüzyılın ortalarından onuncu yüzyılın ortalarına kadar, iyi savaşçılar olması nedeniyle Pavlikanlar, Bizans İmparatorları tarafından Balkanlara getirilmişler ve Philippopolis (Plovdiv) şehrine yerleştirilmişlerdir.
[107] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 30.
[108] Daniel 1976, s.38-39

yakınlarındaki Velika'da kurduğu okulda Yunancadan ve diğer dillerden Slavcaya çok sayıda eser çevrilmiştir. Hatta çevrilen eserler arasında yer alan pek çok apokrif eserin[109], Yunancadan Slavcaya çevrildikten sonra, Bogomiller tarafından inançlarını kanıtlama amacıyla kullanıldığı tahmin edilmektedir[110].

Ohrid Okulu'nun kurucusu olan Aziz Kliment'in apokrif eserler konusunda bilgisi olduğu açıktır. Zira bazı vaazlarında apokrif eserlerden faydalandığını gösteren ipuçları bulunmakla birlikte, genel olarak bakıldığında, kendisi inançlı bir Hıristiyandır ve heretik görüşleri desteklediğine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Aziz Kliment'in ana hedefi, Slav dilinde dini eğitim konusunda mümkün olduğunca fazla öğrenciyi yetiştirmektir. Sonuç olarak Ohrid'deki okulda kısa süre içinde binlerce öğrenci öğrenim görmüştür. Öğrencilerin büyük çoğunluğunun katı bir Ortodoks eğitimi aldığı varsayılmakla birlikte, bir bölümünün yeni ve alternatif ruhani açıklamalar içeren eserlere, apokrif kitaplara ve farklı teolojiler sunan yazılara ilgi duymuş olabileceği olasılığı değerlendirilmelidir. Okulda eğitim gören öğrencilerin Hıristiyan dogmalarıyla birlikte kutsal kitap yorumlarındaki farklı düşüncelere de maruz kaldıkları konusu olasılık dahilindedir. Ohrid okulunun sağladığı ortamın, Avrupa'da görülen en yaygın ve belki de en etkili heretik akımların başında gelen Bogomilliği beslediği ve bu akımın sosyal, siyasi ve ekonomik ortamın uygun olması nedeniyle Batı Avrupa'da Katarizm, Waldenses ve Lollardizm adlarıyla yayılım gösterdiği anlaşılmaktadır[111].

Makedonya ve Balkanlardaki dini kültürün gelişmesinde Metodius, Kiril, Kliment ve Naum gibi Ortodoks din adamlarının ve dolayısıyla Bizans'ın entelektüel birikiminin katkısı büyük olmuştur. Bizans'ın zengin dini yaşamı, Latin etkisindeki Batı Avrupa'daki yaşama göre oldukça ileri seviyededir. Aslına bakılacak olursa, Bizans ve Latin Avrupa dünyası arasındaki en önemli fark, felsefi olarak gelişmiş ve büyük oranda spekülatif entelektüel Hıristiyanlık geleneğini sürdüren bir grup din adamının ve bilim insanının Bizans kültürel yaşamı içinde yer almasıdır. Latin Kilisesi'nde olmayan ama Bizans'ta bulunan bu geleneğin 3. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar olan dönemde ortaya çıkan heretik

[109] Hıristiyanlık içinde inciller içinde geçmeyen olayları anlatan veya Hıristiyan dogmalarıyla çelişen fikirlerin anlatıldığı kitaplara apokrif eserler adı verilmektedir. Bu eserler, yazan kişinin bilinmediği ve yazarı olduğu söylenen kişinin yazmadığı düşünülen yazılardır. Dört kanonik incil dışında, çeşitli havarilere atfedilen inciller bulunmaktadır. Bu eserler arasında kaynağı şüpheli Petrus'un İncil'i, Filipus'un İncil'i ve Tomas'ın İncil'i gibi kitaplar yer almaktadır.

[110] Şenel, 2010, **a.g.k.,** 73-74; Ayrıca bkz. J. Hamilton and H. Bernard (1998). *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World c.650 c.1405.* London: Manchester Universty Press, s. 30.

[111] M. Angelovska-Panova (2016). *The Bogomil apostasy and traditional values in the folklore.* Sofia: Bulgaria mediaevalis, Vol. 7, s. 479-493.

fikirleri besleyen temel kaynak olduğu düşünülmektedir. Kartaca, Alexandria, Antiochia gibi Hıristiyanlık açısından çok önemli olan kültürel merkezlerin Müslümanlarca ele geçirilmelerine rağmen, bu merkezlerdeki heretik metinler ortadan kaybolmamış ve varlıklarını sürdürmüşlerdir. Gnostizm[112], Maniheizm[113], Dosetizm[114] ve Aryanizm[115] gibi kökenleri geç antik dönemlere kadar giden kadim geleneklere ait kitapların Slavca kopyalarının 10. yüzyıldan itibaren Makedonya'da ortaya çıkması şaşırtıcı gelmemelidir. Diğer yandan Roma Hıristiyanlığının önceliği heretik akımların gerektiğinde, askeri yöntemlerle ortadan kaldırılmasına yöneliktir. Latin Kilisesi, bütün gücünü Avrupa'da bulunan pagan ve heretik inanca sahip toplulukların Hıristiyan yapılması ve toplumların Hıristiyanlıktan uzaklaşmasını engellemek üzerine sarf etmiştir[116].

Günümüze kadar gelebilen Slavca eserlerin önemli bir kısmı apokrif eserlerdir ve Hıristiyanlığa aykırı olan bu eserlere neden ihtiyaç duyulduğu veya Slavcaya neden çevrildikleri konusu tartışılmaktadır. Aslında Hıristiyan dünyasında apokrif nitelikte eserler ve Hıristiyan teolojisine aykırı kitaplar hiçbir zaman kaybolmamıştır. İncil ve diğer kanonik eserlerden gerekli bilgi sağlanamadığı zaman, apokrif eserlerdeki bilgilerin Kilise tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu eserler, içlerinde yer alan ama uzun zaman önce terk edilen heretik düşüncelere rağmen Orta Çağ'daki okuyucular tarafından ahlakı geliştiren hikayeler olarak kabul edilmişlerdir. Ayrıca İsa'nın ve Meryem'in hayat hikayelerindeki eksik parçalar, İncil'de bulunamadığı zaman apokrif inciller ve kitaplar

[112] Gnostizm, birinci ve ikinci yüzyıllarda ortaya çıkmış bir grup inanç sisteminin ortak adıdır. Bir çok gnostik akım, maddesel Dünya'nın düşük seviyeli bir Tanrı tarafından yaratıldığını ve bu şekilde yaratılan insanda ilahi ışığın hapsedildiğini öne sürmektedir. Kutsal ışık, doğrudan deneyimle edinilen ruhani bilgi (gnosis) sayesinde serbest kalabilmektedir. Gnostikler genelde bütün maddesel Dünya'nın kötülük içerdiğini düşünmektedir (Bkz. H. Jonas (2001).*The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press, s.32-37)

[113] Maniheizm, üçüncü yüzyılda yaşamış olan Mani isimli İran kökenli biri tarafından kurulan dini bir akımdır. Düalist bir kozmolojiye sahiptir. Evrenin iyi ve kötü tanrılar arasındaki savaşa sahne olduğunu ileri sürmektedir. Mani, Buda'nın, Zerdüşt'ün ve İsa'nın öğretilerinin eksik olduğunu öne sürerek, Işık Dini adı verdiği bir hareket başlatmıştır (Bkz. N. J. Baker-Brian (2011). *Manichaeism: an ancient faith rediscovered*, London: T&T Clark.)

[114] Dosetizm, İsa'nın insan olmadığını ve sadece insan olarak görülen ruhani bir varlık olduğunu iddia eden bir Hıristiyan mezhebidir. İkinci yüzyılda ortaya çıkmıştır. Ökaristinin İsa'nın gerçek bedenini temsil etmediğini iddia etmektedir. Nicaea konsilinde reddedilmiş ve lanetlenmiştir.

[115] Aryanizm, Alexandrialı bir din adamı olan Arius (256–336) tarafından kurulan ve kutsal üçlemeyi reddeden bir mezheptir. Arius'a göre İsa, Baba Tanrı'dan farklı bir tanrıdır. İsa Baba Tanrı tarafından bilinmeyen bir tarihte yaratılmış ve Dünya'ya gönderilmiştir. Arius'un erken dönem Hıristiyanlıkta İsa'nın nitelikleri konusundaki fikir ayrılıklarını kullanarak kuramlarını geliştirdiği düşünülmektedir. Arius'un öne sürdüğü fikirler 325'teki Nicaea konsilinde tartışılmış ve lanetlenmiştir (Bkz. R. Williams (2002). *Arius heresy and tradition*, Grands Rapids, Michigan: Eerdmans Publishing Company.)

[116] E. Peters (1980). *Heresy and Authority in Medieval Europe,* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, s. 52-53.

sayesinde tamamlanabilmiştir[117]. Orta Çağ'da, çok sayıda apokrif kitap ve yazı, bu nedenle, manastır ve kilise çevrelerinde korunmuştur.

Bogomilliğin bölgede yaygınlaşmasının diğer nedenlerinden biri, İnsan'ın Dünya'daki varlığını ve kötülüğün ne olduğunu açıklayan, mantıklı fikirler sunabilmesidir. Bogomiller insanın Dünya'daki amacını, Tanrı tarafından yaratıldıysa kötülüğün Dünya'da neden var olduğunu ve İsa'nın aslında kim olduğunu açıklayabilmektedir. Aslında Bogomilliğin öne sürdüğü açıklamalar yeni değildir ve binlerce senedir varlığını sürdürmektedir. Örneğin, insan aklını meşgul eden sorulardan biri doğanın ve kötülüğün kaynağıdır. İnsanoğlu ne zaman aklını kullanarak bu sorulara yanıt aramaya başlasa, mükemmel olan Tanrı'nın neden mükemmellikten uzak bir Dünya yarattığı sorusu gündeme gelmektedir. Bu sorunun cevabı, din adamları ve spekülatif düşünen insanlar için oldukça farklıdır. Hıristiyan din adamları, sonsuzluk ve sonluluğu, Tanrı'nın mükemmelliği ile yaratılan varlıkların kusurlarının, Cennet ve Dünya arasındaki farklılıkların ve bütün yaratılışın Tanrı kaynaklı olduğunu düşünerek açıklar. Din adamlarının ifadelerindeki eksiklikler ve çelişkiler bazı soruları da gündeme getirmektedir. Tanrı acı, kötülük, eşitsizlikle dolu bu Dünya'yı neden yaratmıştır? Yoksa Tanrı kötülüğün kaynağı mıdır? Spekülatif düşünen insanlar, iyiliğin Tanrı'dan geldiğini kabul etmek yerine, mükemmel olan Tanrı'nın dışında bir varlığı kötülüğün kaynağı olduğunu düşünerek akıllara gelen birçok soruyu yanıtlayabilmektedir. Yahudiliğe göre, Tanrı'nın yarattığı Dünya iyilik üzerinde kuruluydu. Kötülüğün ortaya çıkışının nedeni insanoğlunun Tanrı'nın isteklerine karşı gelmesiydi. Bu süreç yaratılış kitabında anlatılmakla birlikte, Eski Ahit'in genelinde felsefi bir açıklamanın yapılmadığı görülmektedir. Yahudilik, insanoğlunun Dünya'da bulunmasının Tanrı'nın Krallığı'na bir hazırlık olduğunu ileri sürer. Hıristiyanlık, Dünya ve Tanrı arasındaki ilişkiyi, Tanrı'nın Dünya'yı yarattığı, et ve kemiğe bürünerek geldiği ve bir zaman sonra yeniden Dünya'ya ineceği şeklinde açıklar. Ancak Hıristiyanlıkta kötülük kavramının açıklanması kolay değildir. Bütün iyiliğin Tanrı'dan geldiği kabul edildiğinde, tersi olan kötülüğü Tanrı'nın neden ve nasıl yarattığı sorusu gündeme gelmektedir. Sonuç olarak, spekülatif düşünen insanlar, iyilik Cennet'e aitse, kötülüğün Dünya'ya ait olduğunu, dünyadaki düzensizliğin ve eşitsizliğin kötülük nedeniyle oluştuğunu

[117] C. Kearns (2008). *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*, London: Cambridge University Press, s. 15.

düşünebilmektedir[118].

İnsanın neden yaratıldığı sorunsalı, varoluşunun ardında yatan gerçeklerin sorgulanması ve buna getirilen açıklamalar, insanların akıllarında şüphe yaratarak heretik dini akımları besleyen unsurlar arasında yer almıştır. Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren, Yahudi ve pagan geçmişten kaynaklanan farklı düşüncelerin varlığını sürdürdüğü ve Hıristiyan din adamlarının bunlarla mücadele ettikleri görülmektedir. İlk Hıristiyanların birinci yüzyılda Yahudi inanç sistemi içinde ve ayrıca pagan topluluklar arasında büyüdüğü unutulmamalıdır. Hıristiyanlar, 2. yüzyıldan itibaren her iki dünyadan farklı olduklarını düşünmeye başlamışlardır. Fakat ayrışma süreci Hıristiyanların düşündüğü gibi kesin çizgilerle gerçekleşmemiş ve kendilerini geç antik dönemin düşüncelerine bağlayan birçok inanç, Hıristiyan topluluklar arasında dogmalarla çelişkili inançların devam etmesine neden olmuştur. Aziz Pavlus'un mektuplarından başlayarak, 2. ve 3. yüzyıl yazarlarının heretik düşüncelerle mücadele için yazdıkları eserlere kadar olan süreçte, gerçek öğreti veya inancın ne olduğunu açıklama konusunda çok sayıda din adamının çaba sarf ettiği görülmektedir. Bu din adamlarının büyük kısmı ortaya çıkan yanlış inanışları, Hıristiyanlığın Yahudi inancından ayrılması sürecinde yaşanan sorunlara veya pagan felsefenin etkilerine dayandırmıştır. Örneğin Aziz Pavlus'un Korintlilere yazdığı mektupta (2 Korintliler 11:4), Korintlilerin "öteki İsa'ya" yani farklı bir ruha, değişik bir incile inandıklarını vurgulamıştır. Yazdığı diğer bir mektupta (Galatyalılar 1:6) Galatları değişik ve bozulmuş incillere karşı uyarmıştır. Hıristiyanlıkta ilk yüzyılda yaşanan canlı manevi ortamın ürünleri olan Pavlus'un Mektupları ve Elçilerin İşleri bölümlerinde yansıtıldığı gibi, o dönemde Pavlus'un deyimiyle İsa'nın tek ve özgün mesajının bozulması ve yerine başka fikirlerin konulması tehlikesi yaşanmaktadır. Aziz Pavlus, tek gerçek dışında kalanları sapkın olarak nitelemiştir. Bu dönemden kalan yazılar, farklı ama birbiriyle rekabet halindeki fikirleri ve bunlara karşı yürütülen mücadeleyi gözler önüne sermektedir. Ortodoksluk siyasi ve dini bir otorite olmadan varlığını sürdüremeyecek yapıdadır ve kurulan dini otoritenin gücü her türlü sapkın fikri lanetleyerek ortadan kaldırılmasında başarılı olmuştur[119].

İmparator I.Konstantinos'un Hıristiyanlığı İmparatorluğun resmi dini olarak kabul etmesinden sonra Hıristiyan Kilisesi üzerindeki siyasi baskılar azalmıştır. Kilise'yi egemenlik alanı içinde kullanmak istemesinin Konstantinos'un bu hamlesinin ardında

[118] Obelensky, 1948, **a.g.k.,** 1-2.
[119] Peters, 1980, **a.g.k.,** 13-14.

yatan gerekçelerden biri olduğu düşünülmektedir[120]. Her ne kadar Hıristiyanlar üzerindeki baskı azalsa da zaman içerisinde daha önceki dönemlerde heretik dogmalar olarak kabul edilen düşüncelerin bazı dini önderler tarafından savunulduğu ve Hıristiyanlık ilkelerini tehdit eder düzeye geldiği görülmektedir. Roma, Alexandria, Kartaca ve Nicaea başpiskoposlarının, birbirlerinin fikirlerine karşı düşmanca tavır takındıkları bilinmektedir. Konsilden konsile birbirlerine karşı üstün gelmeye çalışan ve fikirlerini savunan bu kişilerden biri olan Alexandrialı Arius'un, konsillerde derin felsefi tartışmalara girdiği bilinmektedir. Arius'un ikonalarla ilgili, daha sonraları ikona yapanlara ve ardından ikonalara tapınanlara yönelik fikirleri uzun yıllar tartışılmıştır. Her konsil toplantısı, tartışılan konular etrafında Kilise içinde doktrinel değişiklikleri beraberinde getirmiştir[121].

Kilisenin savunduğu ilkelere yönelik en ciddi saldırılardan biri, Hıristiyan toplumunun ilk yüzyıldan itibaren temasta olduğu İran kökenli dinlerden kaynaklanmıştır. Hıristiyanlık, Anadolu ve Orta Doğu'da yayıldıkça İran'ın eski sahipleri olan Aryanlar ve onların kadim fikirleri tarafından sarılmıştır. Aryanlar yaklaşık üç bin senedir bilinen düalistik bir dinin mensubudur. Yaşadığımız Dünya'nın ve Ölümden Sonraki Dünya'nın iki ayrı varlık tarafından yönetildiğini kabul etmektedir. Bu varlıklardan iyi olanı *Hürmüz*, kötü ve şeytani olanı ise *Ehrimen*'dir ve her ikisinin gücü hemen hemen birbirine eşittir. Hıristiyanlık doğuya doğru yayıldıkça, bu bölgedeki halkın İsa'yı iyi Tanrı *Hürmüz* olarak gördüğü düşünülmektedir. Kötülük ise Şeytan yani *Ehrimen* olarak tanınmıştır. Zaman içinde İran kökenli düalistik fikirlerin Hıristiyanlık içine nüfuz ettiği ve Hıristiyanlık içinde bazı heretik akımların ortaya çıkışına neden olduğu görülmektedir. *Hürmüz*'ün İsa olarak düşünülmesi örneğinde olduğu gibi, Hıristiyanlıktaki bazı kavramların düalistik olanlarla eşleştirilerek, Hıristiyanlığın Doğu halkları arasında yayılımı sağlanmakla beraber, bazı kavramların eşleşmediği görülmektedir. Örneğin Hıristiyanlıkta büyük saygı gören Meryem yani İsa'nın annesi, düalistik inanışla uyumlu değildir çünkü Hürmüz'ün annesi yoktur[122].

İlk yüzyılda, Aziz Pavlus'un önderliğinde ortak bir kilise ve inanç sistemi oluşturmak için yapılan çalışmalarla eş zamanlı olarak, Hıristiyanlık içinde çeşitli heretik

[120] E. İznik (2009). *Pagan Bir İmparatorluğun Hıristiyan Bir İmparatorluğa Dönüşümü: Geç Antikçağda Roma İmparatorluğu,* Doğu- Batı Dergisi, 49, s. 41-76.
[121] L. P. Brockett (1879). *Bogomils of Bulgaria and Bosnia; The Early Protestants of the East.* Philadelphia: American Baptist Publishing Society, s. 3.
[122] Brockett, 1879, **a.g.k.,** 3.

akımların ortaya çıktığı görülmektedir. İlk aykırı akımlardan biri, Hıristiyanlık öncesi fikirlere dayanan ve diğer heretik akımlarla bazı ilkeleri uyuşan Gnostizm'dir. Bu akım çeşitli liderlerin farklı yorumlarıyla birlikte birçok formda ortaya çıkmıştır. Gnostik akımlar genellikle İsa'nın ve Babası arasındaki ilişki üzerine odaklanmışlardır. Örneğin, Dosetizme göre İsa'nın vücudu dünyevi değil sadece bir illüzyondur ve İsa'nın acı çekmesiyle beraber yeniden dirilişi gerçekleşmemiştir. Diğer bir heretik akım olan Sabelyanizm'e[123] göre, Baba, Oğul ve Kutsal Ruh aynı Tanrının üç yansımasıdır ve İncil'de İsa'nın yaşadığı acıları aslında Baba çekmiştir[124].

Düalistik fikirlere sahip çok sayıda heretik hareket olmakla birlikte, Gnostizm ve Maniheizm Hıristiyanlık dışında ortaya çıkmış, düalistik fikirlere sahip en büyük akımlardır. Maniheizm ismini, Gnostizm ve Zerdüştiliği harmanlayarak güçlü bir düalistik inanç sistemi kuran İran kökenli bir lider olan Mani (216-276)'den almaktadır. Onun fikirleri, İran'daki Zerdüştilerin ve Akdeniz tarafındaki Hıristiyanların tepkisini alırken, çok sayıda kişiyi manevi olarak etkilemiştir. Mani evrendeki kötülük kavramını, Kötü Tanrı'nın kutsal ışığı çalması ve insanların maddesel vücutlarına hapsetmesiyle açıklamaktadır. Ona göre, insanın varoluş amacı maddesel zevklerden arınarak vücudundaki manevi ışığı serbest bırakmaktır. İnsanoğlunun varoluşuna bir açıklama getiren Maniheizm aleyhine 4. ve 5. yüzyıllarda çok sayıda eser hazırlanmıştır. Bu akım dahilinde ortaya konan fikirler, daha sonraları ortaya çıkacak Pavlikanlığa ve Bogomilliğe esin kaynağı olmuştur[125]. Hıristiyan kaynaklar, Maniheizm'i, kuramsal bütünlüğe sahip ve entellektüellerin oluşturduğu en tehlikeli sapkın akım olarak tanımlamaktadır[126].

Doğu Hıristiyanlığına mensup bazı kiliseler, özellikle Anadolu'da havariler tarafından kurulanlar, düalistik fikirleri belirli oranlarda kendi içlerinde özümsemişlerdir. Örneğin, bazı kiliseler Tanrı'yı doğuran ve ete kemiğe bürünmesini sağlayan Meryem'e saygı duyarken, kutsal veya insanüstü varlıklara inanmamayı tercih etmişlerdir. Bu yapılar, Kilise örgütündeki üst seviyeli din adamlarını tanımazken, ritüelleri yapmaları ve Tanrı'nın sözünü inananlara aktarmaları için yaşça ileri gelenlere güvenirler. İnanca başlangıç ritüeli olan suya girerek vaftiz olmanın, diğer bir deyişle manevi arınmanın,

[123] Sabelyanizm, üçüncü yüzyılın başlarında yaşamış olan Sabellius tarafından kurulan bir heretik akımdır. Kutsal Üçlü hakkındaki görüşleri, Hıristiyanlıkta önemli tartışmaları başlatmıştır. Modalizm ve Monarkiyanizm adlarıyla da bilinmektedir.
[124] Peters, 1980, **a.g.k.,** 24.
[125] Peters, 1980, **a.g.k.,** 32.
[126] Mihajlovski, 2014, **a.g.k.,** 152-170.

dünyevi bir madde olan suyla yapılamayacağını ileri sürerler. Düalistik düşüncelerle harmanlanan birçok inanç sistemi Hıristiyanlık tarihi boyunca çeşitli din adamlarının önderliğinde gelişmiş ve inananlar arasında yayılmıştır. Örneğin, 5. ve 6. yüzyılda ortaya çıkan düalistik bir akım olan Pavlikanlık[127] düalistik fikirleri farklı bir yorumla sunmuştur. Pavlikanlara göre Tanrı'nın, daha yaşlı oğlu olan Şeytan, Tanrı'nın bütün özelliklerine sahiptir ve Baba Tanrı üzerinden bahşedildiği gibi Cennet'in ev sahipleri arasında şeftir. Bütün maddi evreni, güneşi, ayı, yıldızları ve Dünya'yı o yaratmış fakat ihtirası nedeniyle Tanrı'ya baş kaldırmıştır. Daha sonra, Baba Tanrı daha genç olan oğlu İsa'yı tüm dünyaların varisi olarak tanıdı ve manevi güç bahşetti. Şeytan Dünya'yı yarattı ama İsa insanlara hayat nefesi verdi ve bu şekilde insan yaşayan bir ruh haline geldi. Bu nedenle Şeytan ve İsa arasında bir ihtilaf oluştu. Şeytan Dünya'ya gelerek maddeleşen İsa'nın ölümüne neden oldu ve İsa ölümden sonra dirildiği için Şeytan'ın yenilgisine zemin hazırladı. Ardından Şeytan'a yenilgi yaşatan İsa, Cennet'e büyük bir coşkuyla yükseldi[128].

Tarihsel süreç içinde ortaya çıkan düalistik akımlar, evrenin iki gücün çatıştığı bir ortam olarak tasvir eden fikirlerin sentezini oluşturmuşlardır. Pavlikanlık gibi aynı düalistik kavramları farklı yorumla ifade eden ve kendine has mitolojik hikayeler sunan birçok akım zaman içinde ortaya çıkmıştır. Genel olarak düalizmin temel ilkeleri şöyle özetlenebilir: görülebilir maddesel Dünya, aynı zamanda Âdem ve Havva'yı da yaratan Şeytan tarafından yaratılmıştır ve Şeytan insan ırkının devamına sebep olmaktadır. Meryem bir insan değil bir melektir ve İsa Meryem'den doğal yollardan doğmamıştır. Çarmıha germe ve yeniden diriliş olayları gerçek değildir ve bir göz aldanması olarak değerlendirilmelidir. Şeytan Eski Ahit'in Tanrısı olduğundan, gerçek Hristiyanlar Eski Ahit'i ve onun peygamberlerini reddetmelidir. Hıristiyanlar, suyla vaftiz, ökaristideki ekmek ve şarap, ikonlar ve haç da dahil olmak üzere maddesel sembolleri reddetmelidir. Kilise örgütü ve litürjileri, İsa'yı Dünya'yı aydınlatması ve kurtarması için gönderen gerçek Tanrı'nın isteklerine aykırı olması nedeniyle lanetlenmelidir. Gerçek İsa tamamen ruhanidir ve onun kilisesi insanın içindedir. Hıristiyanlık, gerçek manevi ve psikolojik

[127] İkinci yüzyılda yaşayan Marsiyon'un fikirlerinden etkilenerek, yedinci yüzyılda Ermenistan ve Ermenilerin yaşadığı bölgelerde ortaya çıktığı düşünülen düalist heretik akımdır. Pavlikanlar tasvir yasağına verdikleri destekle bilinmektedir. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllarda Pavlikanların bir bölümü Anadolu'da yaşadıkları yerlerden alınarak Balkanlara sürülmüşlerdir. Bogomillik akımının Pavlikanlıktan esinlendiği konusunda bazı bilgiler bulunmaktadır.
[128] Brockett, 1879, **a.g.k.,** 3.

gerçeklerde bulunur ve sadece kötüler İncil hikayelerini maddesel olarak algılar[129].

Makedonya'da onuncu yüzyılda ortaya çıkan Bogomillik, diğer düalistik akımlarda olduğu gibi, İncil'de tarif edilen monoteizmin aksine, evrende birbiriyle çatışan iyi ve kötü güçlerin olduğunu ifade eder. Evrenin doğumu, iyi ve kötünün mücadelesi, Dünya ve insanın yaratılışıyla, İsa'nın ikinci kez gelişinde insanın kaderi gibi konular Bogomiller tarafından düalistik çerçevede açıklanmaktadır[130]. Bogomil kozmolojisi büyük bir olasılıkla 11. yüzyılda derlenmiş Bogomillerin gizli kitabı da denilen Yuhanna'nın Gizli İncili (Liber Sancti Johannis) içinde ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır. Kitap, Havari Yuhanna'nın son akşam yemeğinde İsa'ya sorduğu sorulara aldığı cevapları içermektedir. Son yemeği sırasında, Aziz Yuhanna efendisinin göğsüne doğru eğilir ve ona Dünya'nın yaratılışı, manevi Dünya, Dünya'nın sonu gibi konularda sorular sorar. İsa'nın verdiği yanıtlar düalistik kavramlarla doludur ve Hıristiyanlıktaki tartışmalı konulara alternatif açıklamalar getirmektedir. Gizli kitabın sadece bu bölgede kullanılmadığı ve 12. yüzyılda Nazarius isimli Bogomil bir rahip tarafından Makedonya'dan Kuzey İtalya'ya götürüldüğü bilinmektedir. Bu eser İtalyan Pateren mezhebinin önemli kutsal kitaplarından biri olarak kullanılmıştır[131]. Bu kitap her ne kadar 3. ve 4. yüzyıllarda görülen Gnostik fikirleri içerse de Jenkins'e[132] göre Yuhanna'nın Gizli İncili'ne dini kitaplarda daha önce herhangi bir atıfın bulunmaması, bu eserin 11. veya 12. yüzyıllarda yazılmış olduğu göstermektedir.

Yuhanna'nın Gizli İncili'ndeki bilgilere göre, evrenin başlangıcında sadece iyi Tanrı vardı. O, evrenle birlikte yedi cenneti, dört temel bileşen olan su, hava, ateş ve topraktan yarattı. Dünya'yı oğlu Şeytan (*Samail*) ve cennetlerde yer alan bir grup melekle birlikte yönetti. Bir zaman sonra Şeytan babasını kıskanmaya başladı ve onun Cennet'in yedinci katındaki tahtını ele geçirmeye çalıştı. Bunu yapabilmek için meleklerin bir kısmını kendi tarafına çekti ve Tanrı'ya vermeleri gereken "vergileri" azaltacağına dair söz verdi. Şeytan kendi tarafına çekmek istediği ilk meleğe "Efendine ne kadar borcun var?" diye sordu. Cevap olarak, "yüz birim buğday" diye cevap aldı. Şeytan dedi ki, kalem defter al ve yaz ki o 60 olacak. İkinci melek, "100 kavanoz tereyağı" dedi. Şeytan onun borcunu yarıya indirdi. *Samail* bu şekilde Cennet'in beşinci katındaki melekleri

[129] P. Jenkins (2015). *The many faces of Christ, The Thousand-Year Story of the Survival and Influence of the Lost Gospels.* New York: Basic Books, s. 160.
[130] Angelov, 1987**, a.g.k.,** 11-12.
[131] Dvornik, 1956, **a.g.k.,** 184.
[132] Jenkins, 2015, **a.g.k.,** 58.

Baba'ya karşı kışkırtmaya çalıştı. Ancak oğlunun babasına karşı başkaldırısı başarısızlıkla sonuçlandı ve *Samail*'in amacı anlaşıldı. Bundan sonra, *Samail* itaatsiz meleklerle birlikte Dünya'ya sürgüne gönderildi. İyi bir ruhken kötüye dönen *Samail*, Dünya'yı yeniden kurmaya çalıştı ancak yarattıkları düzensiz ve Dünya ıssızdı. Görünür gökyüzünü, denizleri, nehirleri, bitkileri ve hayvanları yarattı. Son olarak, hizmet etmesi için insanı kendi görüntüsünde yaratmak istedi. Bu şekilde Âdem ve Havva yaratılmış oldu. Kötü yaratıcı, insanı yaratırken sadece maddesel vücudunu oluşturabildiği için onlara ruh veremedi ve ruh vermesi için babasına yalvarmak zorunda kaldı. Tanrı kabul etti ve Âdem ve Havva için iki ruh gönderdi. Yuhanna'nın Gizli İncil'ine göre iki ruh, Tanrı'nın iki meleğiydi[133]. Diğer bir deyişle, Bogomillere göre insan çatışan iki güç olan iyi ve kötüyle birlikte oluşturuldu. Maddesel tarafı kötü yaratıcının eseriyken diğeri Tanrı tarafından bahşedilen manevi yanıdır.

Görünür Dünya'yı oluşturduktan sonra, artık bütün insanlığın ve krallıkların hükümdarı Şeytan'dı. Onun kışkırtmasıyla birlikte insanoğlu günah ve suça karıştı. Bogomillerin iddiasına göre, Tanrı kötü yaratıcının hükümdarlığında yaşayan insanlara acımış ve Şeytan'la mücadele ederek ve zalimliğini son vermesi için ikinci oğlu İsa'yı göndermiştir. Meryem'den doğan İsa, Bogomillere göre, görünüşte ete kemiğe bürünmüş, insan gibi davranan, yaşayan ve acı çeken bir varlık olarak görünmektedir. Gerçekteyse Tanrı'nın kelamıdır (Logos) ve görevi Dünya'yı kurtarmaktır. Şeytan, İsa'yı kendi tarafına çekmek için yoğun bir çaba sarfetmiştir. Onu yüksek bir dağın tepesine götürerek Dünya'nın krallıklarını göstermiş ve kendisiyle birlikte hareket ederse, diğer bir deyişle kendisini efendisi olarak görürse, her şeyin sahibi olabileceğini söylemiştir. Bu durumu açıklamak için Bogomiller Matta İncili (4:1-11)'de yer alan "İsa'nın Sınanması" bölümünü kullanırlar. İsa, bu teklifi kabul etmez ve Şeytan tarafından ölüm cezasına çarptırılarak çarmıha gerilir. Bogomillere göre, İsa geçici vücudunu geride bırakarak görünüşte ölmüş ve üçüncü gün dirilerek yeniden Cennet'e babasının yanına dönmüştür. Sonuçta, Dünya'ya bir defa daha dönecek, mahşeri başlatacak ve Şeytan'ın hükümdarlığına ebedi şekilde son verecektir. O zaman, Şeytan bütün günahkarlarla beraber lanetlenecek, sonsuza kadar yanmak üzere Cehennem'e gönderilirken, gerçek inananlar Tanrı'nın Cennet'teki krallığında sonsuza kadar mutlu yaşayacaklardır. Bu Yuhanna'nın Gizli İncili'nde anlatılan hikâyenin sonudur[134].

[133] Angelov, 1987**, a.g.k.,** 12-13.
[134] Angelov, 1987**, a.g.k.,** 12.

Maneviyata önem veren ve İsa'nın ruhani bir varlık olduğuna inanan Bogomiller, haç, ikon, resim ve heykel gibi maddesel dini sembolleri kesinlikle reddetmişlerdir. Dolayısıyla resim sanatı onlar için Şeytan'ın yarattıklarının gösterilmesidir. Bogomiller konusunda ilk eser olan Bulgar rahip Kozmas'ın hazırladığı "Heretiklere karşı Vaaz" adlı eserde, Şeytanlar İsa'nın haçından korkarken Bogomillerin bunları kestiği ve haçları alet yapmakta kullandıkları anlatılmaktadır. Şeytan İsa'dan korkarken, Bogomiller ikonların önünde eğilmemekte ve kutsal kişilerin kalıntılarına yaklaşmamaktadır. Bu nesnelere saygı göstermek, Bogomillere göre puta tapmakla eş değerdir ve saygı gösterenlerle alay etmektedirler. Tanrı'nın haçıyla ilgili alay etmekte ve haçın yapılmasında kullanılan ağacın Yahudilerin Tanrı'nın oğlunu çarmıha germek için kullandığı nesne olduğunu anlatmaktadırlar. Bu nedenle Bogomiller insanların haçtan nefret etmelerini ve saygı göstermemelerini isterler. Onların inananlara "*eğer biri Kralın oğlunu bir parça ağaçla öldürdüyse, bu ağaç krala nasıl iyi gözükür?*" diye sordukları anlatılmaktadır[135].

Bogomiller, teolojileri oldukça farklı olsa da Hıristiyanlıkla ilgili her şeyi reddetmemişlerdir. Bazı olayların açıklanmasında kanonik incillerden yararlanmışlar ve özellikle de Şeytan'ın görünen Dünya'nın efendisi olduğu fikrini destekleyen bölümleri kullanmışlardır. Matta 4:1'de yer alan "İsa'nın Sınanması" bölümü, Bogomillerin Şeytan'ın İsa'yı kendisine itaat etmesi için ikna etmeye çalışmasıyla ilgili tezlerini kanıtlayabilecek bir içeriğe sahiptir. Matta 4:8-9'da verilen "*İblis bu kez İsa'yı çok yüksek bir dağa çıkardı. O'na bütün görkemiyle dünya ülkelerini göstererek, 'Yere kapanıp bana taparsan, bütün bunları sana vereceğim' dedi*" cümlelerini, Şeytan'ın sahibi olduğu Dünya'yı İsa'ya teklif ettiğini göstermek için kullanmışlardır. Onlara göre Şeytan Dünya'nın sahibi olduğu için, İsa'ya Dünya ülkelerini teklif edebilmiştir[136].

Bogomillerin, Kilise çevrelerinde ve manastırlarda korunan çeşitli apokrif kaynaklardan faydalandıkları ve bazılarını kendi amaçları doğrultusunda tahrif ettikleri bilinmektedir. Kullandıkları eserler arasında, "Petrus'un Vahyi" ve "Tomas'ın İncili" gibi Gnostik içerikte kitaplar bulunmaktadır. Bogomillerle ortak teolojik kökene sahip olan Katarlardan kalan bilgilere göre, Mecdelli Meryem'in İsa ile olan yakın ilişkisini anlatan ve hatta eşi olduğunu öne süren Filipus'un İncili de kullanılan eserler arasında yer almaktadır. On beşinci yüzyılda yazıldığı bilinen ve Bogomillik inancına uzun süre bağlı kalan Bosna Kilisesi'nden kalan bir eserde, litürjilerinde genelde düalistlerin çok sevdiği

[135] Peters, 1980**, a.g.k.,** 109.
[136] Angelov, 1987**, a.g.k.,** 12.

"Tanrı'ya Dua" ve Yuhanna İncili'nin önsözünün bulunduğu anlaşılmaktadır. Bogomillerle ilgili en temel kaynaklardan biri olan Euthymius Zigabenus'un 1111'te yazdığı *Panoplia Dogmatica* adlı eserde, Bogomillerin "Petrus'un Kehaneti" isimli düalist kavramların bulunduğu apokrif bir eserden bazı bölümleri okudukları öne sürülmektedir. Ancak, Gnostik teolojiye sahip bu eser uzun süre kayıp olarak düşünülmüş ve 1945'te tesadüf eseri bulunmuştur. Kuzey Mısır'da bir kent olan Nag Hamadi'de, 1945'te Hıristiyanlık dünyası için önemli bir keşif yapılmış ve içinde Koptik dilinde yazılmış erken Hıristiyan ve Gnostik eserler bulunan küpler tesadüfen bulunmuştur. Bu eserlerin, 380 yıllarında çöle gömüldüğü düşünülmektedir. Bulunanlar arasında "Petrus'un Kehaneti" de yer almaktadır. Bu kitabın, Bogomiller tarafından nasıl elde edildiğine gelince, Jenkins'e göre Balkanlarda yaşayan Pavlikanlardan elde edilmiş olması muhtemeldir[137].

Bogomillerin sosyal görüşleri Dünya'yı açıklamaya çalıştıkları düalistik ilkelerle uyumludur. Dünya'nın Şeytan tarafından yaratıldığını ve zenginliğin Şeytan'ın eseri olduğunu söyleyerek, varlıklı ve güçlü kişilere yönelik tepki gösterdikleri bilinmektedir. Zenginler, onlara göre Şeytan'ın uşaklarıdır. Konuyla ilgili olarak Kosmas'ın vaazında şu ifadeler kullanılmaktadır: "*Heretikler zenginleri kınar, Çar'ı küçümser ve takipçilerine efendilerinin emirlerine itaat etmemelerini söyler*". Bogomiller, varlıklı insanları Tanrı'nın nefret ettiği kişiler olarak tanımlar ve Çar'la birlikte feodal beylere karşı durulması talimatını verirler. Zenginlerin yaşam tarzına karşı çıkarken, diğer yandan Bogomillerin tevazu içinde ve sofu yaşam tarzında yaşamayı benimsedikleri bilinmektedir. Maddesel şeylerden daha çok maneviyata önem verirken, aşırı yemek ve içecek yerine daha makul yemekleri ve genellikle vejetaryen ürünleri tercih etmektedirler. Şaraba karşı olumsuz tavırları vardır. Bulgaristan kaynaklı apokrif eserlerden biri olan "Varouh'un Rüyası" adlı eserde, üzümü Cennet'e Şeytan'ın ektiği ve bu şekilde insana zarar veren bir içki yapılabildiği öne sürülmektedir. Diğer bir apokrif metinde, Adem'in Cennet'ten kovulmasının nedeninin yasak meyveyi yemesi olmadığı ama şarap içmesinin buna neden olduğu anlatılmaktadır. Bogomillerin sıradan kıyafetler giymeyi tercih ettikleri bilinmektedir. Kosmas'ın vaazında ve diğer bir kaynak olan Anna Komnene'nin Aleksiad[138] adlı eserinde belirtildiği gibi, Bogomiller keşişler gibi siyah elbise giyerlerdi.

[137] Jenkins, 2015, **a.g.k.,** 16, 172.
[138] A. Comnena (2000). *The Alexiad*, (Çev. E.A.S. Dawes), Ontario: In Parentheses Publications, s. 272-291.

İnanç konusunda mükemmel olmak isteyen herkesin evlilikten uzak durması gerektiğini söylerlerdi. Bu nedenle Bogomil liderler, evliliği lanetlerken, düğünleri de reddetmişlerdir. Diğer yandan Bogomilliğe inanan sıradan insanlar herkes gibi evlenerek ev kurarlar, çocuk yaparak sıradan yaşam sürerlerdi[139].

Bogomillerin, masum, alçak gönüllü ve sessiz göründükleri, gereksiz konuşmadıkları, yüksek sesle gülmedikleri ve merakla soru sormadıkları anlatılmaktadır. Dışarıdan bakıldığında bu nitelikleri inançlı Ortodoks Hıristiyanların davranış kalıplarıyla uyumludur. Bogomillerle konuşan insanların edindikleri izlenim, bu kişilerin mütedeyyin Ortodoks olduklarıdır. Cahil ve eğitimsiz bir insanla karşılaştıklarında ise kendi öğretilerinden şu şekilde bahsetmektedir: *"Tanrı'ya sizden daha fazla dua ederiz; seyreder ve dua ederiz ve sizin gibi tembel bir hayat sürmeyiz."* Bu ifadeler Luka 18:11'deki şu ifadelerle örtüşmektedir: "*Tanrım sana şükrederim ki diğer adamlar, zorbalar, haksızlar, zina yapanlar veya hatta bu meyhaneciler gibi değilim."*[140]

2.3. Heretik Akımlar ve Avrupa'ya olan Etkileri

On birinci ve on ikinci yüzyıllar, birçok tarihçi tarafından Avrupa tarihinde yeni bir başlangıç olarak nitelenmektedir. Avrupa halklarına yönelik, Viking, Macar ve Arap saldırılarının sona ermesinin ardından nüfusun artışı ve tarımsal üretimin fazlalaşmasıyla beraber, Avrupa 11., 12. ve 13. yüzyıllarda hızla gelişmiştir. Uzun vadede, 18. yüzyılda Avrupa'da yaşanan politik ve endüstriyel devrimle, bu yüzyıllarda yaşanan olaylar arasındaki bağlantı oldukça çarpıcıdır. Bogomiller, Katarlar, Paterenler gibi farklı dini muhalif grupların ortaya çıkması ve yaygınlaşması, Avrupa'nın sosyal, dini ve kültürel dönüşümüne giden yolda önemli kilometre taşları olarak görülmektedir. Siyasi yapıyla birlikte hareket eden dini örgütlenmeye karşı muhalefetin ortaya çıkışının Reform ve Rönenans aşamalarıyla başlayan dönüşüme neden olan tek unsur olduğunu öne sürmek mantıklı olmasa da değişimin buradan başladığı tarihçiler tarafından kabul görmektedir. On birinci ve on ikinci yüzyıllarda dini hassasiyet sonucunda oluşan muhalefet, siyasi ve dini güç odaklarında büyük bir şok yaratmıştır. Kilise'nin ve sivil yöneticilerin bu duruma karşı tepkileri, 12., 13. ve 14. yüzyıllardaki kurumsal yapılanmayı ve sosyal yapıları

[139] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 19.
[140] Peters, 1980**, a.g.k.,** 109.

şekillendirmiştir. Ortaya çıkan durum, Avrupa'daki dinde reform çalışmalarını tetiklemiş ve dolayısıyla Protestanlığın çıkışına zemin hazırlamıştır. Reform sürecine giden yolda, Avrupa toplumu tarafından sorulan en önemli sorulardan biri şudur: "Erdemli bir Hıristiyan nasıl yaşamalıdır?" Bu soru, Ortodokslar, heretikler ve reformcular tarafından farklı şekillerde yanıtlanabilmektedir. Ortodoksluk içinde, 12. yüzyıldan önce ideal Hıristiyan yaşamının manastırlarda inzivaya çekilerek sürdürülebileceği düşünülürdü. Eğer kişi inzivaya çekilemiyorsa, Kilise ve siyasi iktidar tarafından kurulan düzen dahilinde litürjik törenlere katılarak, Kilise'ye ve topluma özenle hizmet etmeyi sürdürerek Tanrı'nın insana emrettiği gibi yaşayabilirdi. Hıristiyanlığa göre litürji, ritüel, azizlerin ve onların kalıntılarının gücü, ikonlar, sadaka ve pişmanlık bu dünyada Hıristiyanların kullanabileceği ruhani silahlardır. Ancak 10. yüzyıldan itibaren, bir hıristiyanın nasıl yaşaması gerektiği sorusu farklı şekilde yanıtlanmaya başlamıştır. Bogomillikte ve ardından ortaya çıkan diğer akımlarda, insanoğlunun yaratılması, varoluşunun nedeni ve iyi bir Hıristiyan olmak için gerekli olan yaşam tarzı mantıklı bir kurgu içinde anlatılmaktadır. İnandırıcı görünen açıklamalar, Hıristiyan ideolojisinin eksikliklerini tamamlamakta ve feodal düzenle birlikte Kilise hiyerarşisinin maddesel yönü çok sayıda insanın yeni inanç sistemine katılmasını kolaylaştırmaktadır. Sosyal çarpıklık, halkın maneviyata önem vererek heretik olarak adlandırılan akımlara yönelmesine neden olmuştur. Bu olayların sadece Bulgaristan'da gerçekleştiği düşünülmemelidir. On birinci yüzyılın başlarından itibaren Fransa ve İtalya'da düalistik fikirleri savunan akımların ortaya çıktığı ve 12. yüzyıldan sonra halk arasında büyük kabul gördükleri bilinmektedir[141].

On birinci yüzyılın ikinci yarısında Batı Avrupa'da dini bir muhalefetin varlığından bahsedilmemektedir. Bu dönem, Konstantinopolis ve Roma kiliselerinin ayrılmasından sonraki süreçte başlayan, Papalığın başlattığı reform hareketiyle çakışmaktadır. Papalık, 1046'dan itibaren, Kilisenin reform edilmesi konusunda yoğun bir çaba içerisindedir. Bu kapsamda kutsal eşyaların satışı durdurulmuş, dini mevkilerin parayla satılması bırakılmış ve ruhban kesimin evlenmesi yasaklanmıştır. Papa VI.Gregorios (1045-1046)'dan sonra reform çalışmaları daha da hızlanarak, yüksek makamdaki din adamlarının özgür bir ortamda seçilmesi teşvik edilmiştir[142]. Dini

[141] Peters, 1980**, a.g.k.,** 57, 58-59, 61-66.
[142] D. Luscombe and J. R. Smith (2008). *The New Cambridge Medieval History Part 1*. London: Cambridge University Press, s. 508.

muhalefetin bulunmaması, büyük bir olasılıkla sıradan insanların Papalığın yürüttüğü reform hareketiyle ideal yaşam tarzına ulaşabileceklerini düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan ruhban kesime yönelik başkaldırmalar, Papalığın müdahalesiyle büyümeden sonlandırılmış ve Papalık karşıtı muhalefeti yönlendirecek heretik akımlara büyük çapta katılımlar gerçekleşmemiştir. Bunun nedeninin henüz Bogomilliğin Batı'ya ulaşmamış olduğu düşünülebilir. Roma ve Konstantinopolis kiliselerinin 1054'te ayrılmasının ardından, Batı ve Doğu arasındaki ilişkiler Birinci Haçlı Seferine kadar durmuştur. Bizans ve Batı arasındaki ilişkilerin Haçlı seferinde gelişmesi, batıya doğru Bogomilliğin yayılmasına sebep olmuştur. Papalık reformunun başarısız olması, 12. yüzyılda sivillerin Papa'ya güvenlerinin kaybolmasının ve dolayısıyla dini muhalif grupların güçlenmesinin temel nedenidir. Muhalefetin gelişmesindeki diğer bir neden de Batı toplumunda 12. yüzyılda yaşanan hızlı değişim, şehirlerin büyümesidir. Ancak Kilise buna ayak uyduramamıştır. Ortaya çıkan dini muhalefet, öncelikli olarak Papalığa ve Kilise örgütüne yönelik eleştirilerini toplumun her kesiminde dile getirmeye başlamıştır. Örneğin, Bogomillikten etkilendiği bilinen Batı'da yayılım göstermiş düalistik akımlardan biri olan Katar akımının hedefi, Katolik Kilisesi'ni ortadan kaldırarak yeni bir kilise kurmaktır.

Doğu'da, Bizans İmparatorluğu sınırları içinde hızla yayılan ve büyük halk kitlelerini etkileyen güçlü heretik akımların varlığı bilinse de Hıristiyanlığın ilk yıllarından itibaren Batı Avrupa'da Katar akımı gibi örgütlü bir dini akım ortaya çıkmamıştır. Papalığa ve kurulan ruhban örgütüne meydan okuyan bu akımla başetme konusunda ilk olarak Batı Avrupa ikna yöntemini tercih etmiş ama başarılı olunamayınca kısa bir süre sonra şiddete başvurulmuştur. Baskıcı anlayışla oluşturulan engizisyon mahkemeleri dini baskıları kurumsallaştırmış ve ilerleyen yüzyıllarda Avrupa'nın tarihini şekillendiren bir rol üstlenmiştir. Tanrı'nın Cennet'teki yönetimini model alarak örgütsel yapılanmasını buna göre kuran Roma Kilisesi, yeryüzündeki her yapının Şeytan tarafından kurulduğunu söyleyen Katarların fakir halk kitlelerine inandırıcı gözüken fikirlerine karşı koymakta zorlanmıştır[143].

Katar hareketinin ortaya çıkışında, Bogomilliğin etkili olduğu genel olarak kabul görmektedir. Akımın ortaya çıkmasında önemli katkıları bulunan Bogomil din adamlarının Batı Avrupa'daki gezileri tarihsel kayıtlarda bulunmaktadır. Örneğin,

[143] Barber, 2014, **a.g.k.**, 1-2.

Bogomillerin papası olarak da bilinen Nikitas, 1170'te İtalya'daki Lombardiya bölgesine ulaşmış ve bundan sonra da Güney Fransa'daki St. Felix'te Katarların 1170'lerin ortasında düzenlediği konsile Bogomil Papası sıfatıyla katılmıştır. 1180'de Bulgar Bogomil Kilisesi'nden Petracius'un bazı heretik kitaplarla beraber Lombardiya'ya gittiği ve düalistik fikirleri orada yaydığı bilinmektedir[144]. Tarihsel kayıtlarda görülen bu geziler, Batı Avrupa'daki heretik akımların, Bogomillik akımının uzantıları olduğunu ve bu akımların Batı'da yayıldığını açıkça göstermektedir.

Roma Kilisesi, heretik fikirlerini bırakmaları için Katarlara çeşitli heyetler göndermiştir. Fikirlerinden vazgeçirmekte zorlanınca, 1179'daki konsilde bu akımı lanetleyen bir bildiri yayınlanmıştır. Barışçıl yöntemler Katarları fikirlerinden vazgeçiremeyince, 1198'de Papa olan III. Innocentius (1198-1216), ikna faaliyetleri dışında askeri yöntemlerin de kullanılmasına karar vermiştir. Katarların yoğun olarak yaşadığı ve idari merkezlerinin bulunduğu yer Güney Fransa'dır. Papa, bazı kralları ikna ederek Katarlara yönelik ordu kurulmasını ister. Kurulan orduyla 1209'da başlayan saldırı kısa sürede bir katliama dönüşür. Güney Fransa'da yer alan Carcassonne, Béziers ve Albi gibi yerleşim merkezlerine gerçekleştirilen ilk saldırılardan sonra yaklaşık 20 sene süren savaşta çok sayıda insan hayatını kaybeder. Bu dönemde başlayan engizisyon mahkemeleri, Orta Çağ dönemindeki dini baskılarının adeta bir sembolü haline gelmiştir[145].

2.4. Ohrid Piskoposluğu Tarihi

Ohrid Başpiskoposluğu, Samuil (976-1014) tarafından kurulan Batı Bulgar Krallığı bünyesinde ortaya çıkmıştır. Bulgar Patrikliği ilk olarak Dorostol'da (Silistre) kurulmuş ve Ohrid Başpiskoposluğu buraya bağlanmıştır. Daha sonraki dönemlerde tam tarihi bilinmemekle birlikte Patrikliğin Ohrid'e taşındığı bilinmektedir[146] . Bizans İmparatoru II.Basileios (963-1025) döneminde, 1018'de, Samuil'in yönetimindeki Bulgar Devleti, Bizans tarafından işgal edilir. Ras'ta (Novi Pazar) kurulan piskoposluk merkezi Ohrid'de yeni kurulan Başpiskoposluğa bağlı önemli bir yer olmuştur. Ras Piskoposluğu Samuil'in hakimiyet kurduğu topraklardaki önemli dini bir merkezlerden

[144] Luscombe and Smith, 2008, **a.g.k.,** 510-521.
[145] Barber, 2014, **a.g.k**. s. 3.
[146] Ohrid Başpiskoposluğu için bkz. Orthodox Ohrid Archbishopric resmi sitesi (http://poa-info.org/eng)

biridir. Bu piskoposluk sayesinde Bizans Balkanların içine nüfuz etmeye başlamış ve Sırpları Bizans tarafına çekmek için bir merkez haline gelmiştir[147].

İmparator II.Basileios, Slav kökenli olduğu düşünülen Ioannes (1018-1037)'i Ohrid'e başpiskopos olarak atar ve başpiskoposluğa çeşitli imtiyazlar tanır. Ioannes'ten sonra gelen bütün başpiskoposlar Yunan kökenlidir ve genellikle Konstantinopolis'ten görevlendirilmişlerdir. İkinci Patrik Leon (1037-1056) Roma Papalığıyla yaşanan ayrılık sırasında Patrik Mikhail Cerularyus safında yer almıştır. Leon, Ohrid'deki Ayasofya Kilisesi'ni yaptıran kişidir. Leon'dan sonra gelen Teofilaktus (1084-1108) ve Mikhail (1120-?) Konstantinopolis Ayasofya'sından bu göreve atanan başpiskoposlardır. Teodulus (1056-1065), II.Ioannes Lampin (1065-1078) ve II.Ioannes Ainos (1078-?) İstanbul'daki keşişler arasından bu makama seçilmişlerdir. Başpiskoposluğa atanan IV.Ioannes Komnenos (1143-1160), Komnenos ailesinin bir üyesidir. IV.Ioannes Komnenos'un başpiskopos olarak atanmasıyla birlikte, İmparatorluk yönetiminin görevlendirmelerde inisiyatif kullandığı görülmektedir. Bir sonraki başpiskopos olan V.Ioannes Kamateros, İmparatorun yanında çalışan bir bürokrattır ve Ohrid'e İmparator tarafından görevlendirilmiştir [148]. Bu tezin konusu olan Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi, 1191'de yapıldığı sırada, V.Ioannes Kamateros, Ohrid başpiskoposu olarak görev yapmaktadır.

3. KOMNENOS DÖNEMİ TARİHİ

Komnenos Dönemi 1081-1204 yılları arasında İmparatorluğu yöneten hanedanlığı tanımlamaktadır. Bizans İmparatorluğu'nda 1081-1185 arası dönem Komnenos Hanedanlığı yönetimindedir ve 1204'e kadar olan dönemde imparatorluğun yönetimi, kültürel, siyasal ve sanatsal açılardan Komnenos Hanedanlığı'nın devamı olarak görülen Angelos sülalesindedir (Görsel 3.1). Angelos iktidarının Komnenos sülalesi ile aile bağları bulunmaktadır. Angelos'ların kendilerini Komnenos Hanedanlığı'nın bir üyesi olarak düşündükleri bilinmektedir. III.Aleksios Angelos, adının yeteri kadar asil görünmediğini düşünerek kendisini Komnenos olarak

[147] J. Erdeljan (2012). *Studenica. All Things Constantinopolitan,* in: *ΣYMMEIKTA*, Collection of Papers in Honor of the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, (ed. I. Stevović-J. Erdeljan) Serbia: Belgrade, s. 93-101.
[148] Ohrid Başpiskoposluğu için bkz. Orthodox Ohrid Archbishopric resmi sitesi (http://poa-info.org/eng).

tanımlamıştır[149].



Görsel 3.1. Komnenos Dönemi Bizan Sınırları (Ostrogorsky, 1986).

Komnenos Hanedanlığı I.Aleksios Komnenos (1081-1118)'la başlar. I.Aleksios, İmparator I.Isaakios Komnenos (1057-1059)'un yeğenidir. Aleksios tahta çıktığında karşılaştığı siyasi ve sosyal ortam çok karmaşıktır[150]. I.Aleksios'un imparator olduğu 1081'den önceki dönemde Bizans büyük bir iç kargaşa yaşamaktadır. Ağır vergiler ve isyanlar sonucu ekonomik hayat iflas etmiş, askeri alanda yaşanan sıkıntılar kontrolden çıkmıştır. İmparatorluk toprakları birçok düşman tarafından çevrelenmiştir. Batıda Bizans'la savaş içinde olan Kumanlar ve diğer güçler İstanbul surlarına kadar yaklaşmıştır. Her yandan düşmanlarla kuşatılmış olan Bizans İmparatorluğu'nun sınırları, batıda Adrianopolis'de doğuda ise Boğaz yakınlarında bitmektedir. Nicaea'yı alan Kılıçaslan (1092-1107) karşısında Bizans büyük bir korku içindedir. İmparator bu olağandışı durumla başa çıkabilmek için olağanüstü önlemler alması gerektiğini bilmektedir. I.Aleksios'un ilk hedefi, Kılıçaslan'ın gücünü kırmak ve Türk tehlikesini uzaklaştırmak oldu[151]. Diğer yandan, Peçenekler ve diğer yerel gruplar ise Balkanlar'ın büyük kısmını kontrolleri altına almışlardı. Normanlar ise Adriyatik kıyılarından Bizans

[149] G. Ostrogorsky (1986). *Bizans Devleti Tarihi. (Çev. F. Işıltan), Ankara:* Türk Tarih Kurum Basımevi, s.372-375.
[150] T. E. Gregory (2008). *Bizans Tarihi.* (Çev. E. Erment), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 251.
[151] H. Umunç (2000). *Decima Musarum: Anna Komnena'nın Aleksiad'ı üzerine bir değerlendirme.* Ankara:Belleten, 64 (239), s. 43-49.

topraklarını istilaya hazırlanıyorlardı[152]. I.Aleksios Sicilya'da ve Güney İtalya'da bulunan Normanlarla savaşmak için Venedik filosunun yardımını istedi ve buna karşılık olarak Venedikli tüccarlara ticari imtiyazlar tanıdı. Bizans pazarına imtiyazlarla girişi, Venedik'in Akdeniz'deki ticaretin lideri haline gelmesine yol açmıştır. Venedik'le yapılan ittifakın ticari olarak büyük bir sorun oluşturmasına ve Bizans'ın uluslararası ticaretteki ağırlığını zayıflatmasına rağmen, İmparatorluk politik olarak amacına ulaşmıştır. Bizans'ın Avrupalılara karşı olan politikası İslam ordularının Bizans sınırlarına doğru olan saldırıları sonrasında değişmiştir. Aynı politika I Aleksios'tan sonra iktidara gelen oğlu II.Ioannes Komnenos (1118-1143) ve torunu I.Manuel Komnenos (1143-1180) tarafından da sürdürülmüştür. I.Aleksios, Venedik'le yaptığı iş birliği sonrasında Norman tehdidini ortadan kaldırır kaldırmaz, diğer bir düşman olan Peçeneklerle savaşmak zorunda kalmıştır. Diğer yandan Bogomiller Ortodoksluk inancına karşı savaş içindeydiler[153]. Peçenek tehdidi, Balkan Yarımadası'nın doğusunda bulunan Bogomillerin verdikleri destekle daha da büyümüştür. Aynı zamanda İzmir emiri olan Çakhas, Peçeneklerle bir anlaşma yaparak donanmasıyla Konstantinopolis üzerine ilerlemiş ve sonuçta Konstantinopolis 1090-1091 yıllarında hem karadan hem de denizden kuşatılmıştır. I.Aleksios Peçeneklere karşı, Kumanlardan yardım talep etmiş ve bu sayede onları yenilgiye uğratmıştır. I.Aleksios, Çakhas'ın karşısına, Çakhas'ın damadı olan Nicaea emiri Abu'l-Kasım'ı çıkartmıştır[154].

I.Aleksios'un bir sonraki hamlesi, Selçukluların lideri Melikşah'ın ölümünden sonra zayıfladığını düşündüğü Selçuklu Devleti'ne yönelik olmuştur. I.Aleksios, ortamın bir saldırı için uygun olduğunu değerlendirerek Batı'dan destek talep etmiştir. Ancak talebi yardımdan daha çok bir haçlı seferi olarak karşılanmış ve Papa II.Urbanus (1088-1099)'un isteğiyle ilk Haçlı Seferi (1096-1099) başlatılmıştır. Haçlı ordusunun Anadolu'da ilerlediği süre içinde, Bizans topraklarında büyük bir kıyım yaptığı bilinmektedir. Ancak haçlı ordusunun deneyimsiz olması ve acemi askerlerden oluşması nedeniyle, Selçuklular haçlı ordusunun büyük bir kısmını yok etmeyi başarmıştır. İkinci dalga olarak gelen diğer haçlı ordusu daha deneyimli askerlerden oluşmaktadır. Ordunun liderlerinden birisi I.Aleksios'un eski düşmanı Norman Robert Guiscard'ın oğlu Bohemund'dur (1054-1111). Düşman olarak gördüğü Haçlılarla yaptığı müzakerelerden

[152] Gregory, 2008, **a.g.k.,** 251.
[153] J. Milton, S. Lewis and R. Steinberg (1980). *Religion at the Crossroads : Byzantium, The Turks (Imperial Visions Series:The Rise and Fall of Empires*. Britain, s.76-80.
[154] Ostrogorsky, 1986, **a.g.k.,** 331-332.

sonra I.Aleksios, ordunun Anadolu'ya geçişini sağlamış ve Kudüs'e doğru ilerlemelerini kolaylaştırmıştır. Haçlı ordusunun Anadolu'da savaşması sayesinde, Bizans Selçuklulardan kaybettiği toprakların bir kısmını geri alabilmiştir[155].

İmparator I.Aleksios, Haçlı seferleri ve Peçenekler gibi dış tehditlerin yanı sıra imparatorluk içinde yer alan Hıristiyanlığı tehdit eden iç karışıklıklarla da uğraşmak zorunda kalmıştır. 1081'de iktidara geldiğinde Konstantinopolis'te heretik bir akımın önemli bir zemin bulduğunu ve Hıristiyanlık inancının tehdit altında olduğunu görmüştür. İmparatorluk yönetimi Kilise üzerindeki baskısını daha da arttırarak, aykırı dini akımlara karşı mücadele etmiştir. Zira Ortodoksluğa yeniden düzenin getirilmesi ancak imparatorluk kaynaklarıyla yapılabilirdi[156]. I.Aleksios, hanedanlığının başlangıcından itibaren Kilise'de yer alan ruhban kesimle ittifak içindedir. Bu ittifak, 1107'de İmparatorun bildirisiyle başlayan reform süreciyle resmiyete kavuşmuş ve Kilise'nin entelektüel elitiyle birlikte resmi Ortodoks düşüncesine karşı olan akımları ortadan kaldırma süreci başlatılmıştır. İmparator, katı ve tutucu bir din anlayışı uygulayarak, aykırı akımlarla bizzat kişisel olarak ilgilenmiştir[157].

Aleksios Komnenos'un iktidarında, 11. yüzyılın sonlarında, Pavlikanlık, Bogomillik, Messaliyanlık ve çeşitli farklı düalistik mezheplerin Avrupa'da ve Asya bölgelerinde yayılım gösterdiği bilinmektedir. Aleksios'un kızı olan Anna Komnena'nın Aleksiad adlı eserinde belirttiğine göre Aleksios'un hedefinde Pavlikanlık ve Bogomillik akımları yer almaktadır. Anna Komnena'nın Maniheist olarak tarif ettiği grup olan Pavlikanların büyük kısmının, Trakya'da Kuman saldırılarına karşı Bizans'ın aleyhinde hareket edeceklerine yönelik düşüncelere rağmen, bazı Pavlikan liderlerin Bizans tarafından yer almasıyla, Pavlikanlar Aleksios tarafından ödüllendirilmiştir. Pavlikanlar Philippopolis yakınlarına yerleştirilerek baskılardan kurtulmuşlardır[158].

Aleksios'un Bogomillere karşı en önemli icraatı 1110 yılı civarında olmuş ve bu akımın lideri olan Basileios, imparatorluk sarayına imparatorun heretik akımı benimseyebileceği yalanı söylenerek çağrılmıştır. Basileios'un konuştuğu odada bir

[155] Milton, Lewis and Steinberg, 1980, **a.g.k.,** 76-77.
[156] M. Angold (1995). *Church and society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 7, 113.
[157] Şenel, 2010, **a.g.k.,** 40; Ayrıca bkz. D. Smythe (1996). *Aleksios I and the Heretics: The account of Anna Komnenos Alexiad*. Aleksios I Komnenos, Papers on the second Belfast Byzantine International Colloquium, s. 232-259.
[158] J. M. Hussey (2010). *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, London: Oxford University Press, s. 156-57.

perde bulunmakta ve bir yazıcı konuşmayı kâğıda geçirmektedir. Senato, askerler ve din adamları ise perdenin arkasındadır. Bir süre sonra heretik din adamları tutulanır. Basileios'un kendisi ve on iki yardımcısının hiçbirinin ikna veya hapis yoluyla Ortodoksluğa döndürülemeyeceği anlaşılır. Sonuçta tövbe etmekte direnen heretiklerin lideri Basileios'un yakılarak öldürülmesi gerektiğine karar verilir. İnfaz, Anna Komnena tarafından Aleksiad adlı kitabında ayrıntılı şekilde anlatılmaktadır. Bu anda kilise on iki adet anatema yayınlayarak Bogomilleri, Messaliyanları[159] ve benzer fikirlere sahip heretikleri lanetlemiştir[160]. Ancak ne Aleksios ne de diğer bir otorite heretik akımı ortadan kaldırmayı başaramamış ve düalistik akımlar Orta Çağ'ın sonuna kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. 1204'ten önce Bizans toprakları olan yerlerde çok sayıda heretiğin yaşadığı fark edilmiştir. Trakya'daki Philippopolis'in piskoposu Mikhail İtalikos, Konstantinopolis'e yazdığı bir mektupta kendi piskoposluğuna bağlı olan topraklarda heretiklerin olduğundan açıkça bahsetmektedir. Kendisine gönderilen yanıtta, benzer bir durumun Konstantinopolis'te de olduğu anlatılmaktadır[161].

Bogomil lideri Basileios'un saraya gitmesi ve korkmadan fikirlerini imparatorluk yönetiminin önünde savunabilmesi oldukça şaşırtıcıdır. Basileios'un sarayda bulunan yüksek mevkideki destekçilerinden güç alarak saraya gittiği düşünülmektedir. İmparatorun annesi Anna Dalassena'nın heretiklerin en önemli destekçilerinden biri olduğu konusunda çeşitli bilgiler ve ipuçları bulunmaktadır[162]. Örneğin, Ermeni kaynakları, Anna Dalassena'nın Bogomil olduğunu iddia etmektedir. Diğer yandan Anna Komnena'nın Aleksiad'da Anna Dalassena'dan çok fazla bahsedilmemiş olması da konuyla ilgili şüpheleri artıran unsurlardan biridir. Bu da olayın neden Anna Komnena tarafından kitabında bu derece ayrıntılı olarak anlatılmış olabileceğini açıklamaktadır. Anna Dalassena Bogomil olsa bile, büyük bir olasılıkla tövbe etmiş ve Konstantinopolis'teki bir manastırda inzivaya çekilmiştir[163]. Bazı kaynaklar, Aleksios'un, annesinin politik müdahalelerinden sıkıldığını ve onu manastıra kapanmaya zorladığını anlatmaktadır[164].

---

[159] Messeliyanizm, dördüncü yüzyılda ortaya çıkmış heretik bir akımdır.
[160] Hussey, 2010. **a.g.k.** 161-162
[161] Hussey, 2010, **a.g.k.**, 161-162.
[162] M. Angold (1984). *The Byzantine Empire 1025-1204: a political history,* New York: Longman, s. 246.
[163] Hussey, 2010, **a.g.k.,**160
[164] L.Garland (1988). *The Life and Ideology of Byzantine Women: A Further Note on the Conventions of Behaviour and Social Reality as Reflected in Eleventh and Twelfth Century Historical Sources*. Byzantion, v. 58, no. 2, s.386

Aleksiad'ın, Aleksios'un hayatını tarihi gerçeklerden uzaklaşarak belirli bir amaç doğrultusunda anlatmak için kurgulanmış ve Aleksios'un ölümünden çok sonraları yazılmış bir eser olduğu düşünülmektedir. Buckley'e göre, Anna Komnenos babasını Bulgar Fatihi II.Basileios kadar iyi bir asker ve I.Konstantinos'tan daha iyi dini bir lider olarak tanımlamaktadır[165]. Eserde, başlarda Aleksios iyi bir asker olarak tanımlanırken, kitabın sonunda değişik bir Hıristiyan önder ve insan ötesi bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Roma İmparatorluğu'nun Hıristiyan bir devlet olmasını sağlayan I.Konstantinos'un şiddet kullanmadan, ikna ve merhametle Hıristiyanlığı yaymış bir yönetici olduğu bilinmektedir. Aleksiad'a göre, önceki imparatorlardan Romanos IV.Diogenes (1068-1071) taraftarlarını bağışlayan Aleksios, Bogomil Papa'sı Basileios'u ateşe atarak İsa'nın şahsında Bogomillerin adeta mahşerde yargılanmasını sağlamakta ve bu şekilde I.Konstantinos'tan bile daha iyi bir lider olduğunu kanıtlamaktadır. Bogomil Papası Basileios'un sorgulanmasıyla başlayan sürecin Aleksiad'da diğer olaylara göre daha ayrıntılı bir şekilde verilmesi, Bogomillere karşı yürütülen mücadelenin Bizans için ne derece önemli olduğunu göstermektedir[166].

Bogomillere karşı yürütülen mücadele, Komnenos yönetiminin en önemli önceliklerinden biri haline gelmiştir. Mücadelenin en belirgin ve önemli enstrümanı imgelerin politik olarak kullanılmasıdır. Bizans'ta Komnenos Hanedanlığı kendilerini, Ortodoksluğun koruyucuları ilan etmişler ve Meryem'in göğsünde yer alan madalyon içinde *Emmanuel* İsa gösterimini politik amaçları için kullanmışlardır. Bu imge tipi, ilk önce 11. yüzyılın ikinci yarısında basılan sikkelerde ve mühürlerde ortaya çıkmıştır ve heretiklere karşı yürütülen mücadelenin yaşandığı dönemle çakışmaktadır. Daha sonraları ölçek büyütülmüş, bu resim kilise yapılarındaki apsislere ve narteksteki kapıların üstüne uygulanmıştır. Bu şekilde inananların Ortodoks dogmanın merkezindeki kavramla her daim karşılaşmaları sağlanmıştır. Madalyon içinde "*Emmanuel İsa*" figürü ile birlikte Meryem'in kollarını açmasının arkasında yatan temel neden, bu figürün Ortodoks dogmanın bütün inananları kucaklamasını sembolize etmesidir[167]. Çeşitli konsillerde Bogomillik gibi popüler dini akımların lanetlendiği görülmektedir[168]. Aykırı dini akımlar için yürütülen savaşın dışında, sapkınlık suçlamasıyla entelektüellere yönelik yirmi beş

[165] P. Buckley (2014). *The Alexiad of Anna Komnene: Artistic Strategy in the making of a Myth,* Cambridge: Cambridge University Press, s. 23.
[166] P Buckley, 2014, **a.g.k.**, s.270-275.
[167] J.Erdeljan (2011). *Studenica, An identity in marble*, *Зограф 35*, s.93-100.
[168] P.Magdalino (1993), *The Empire of I Manuel Komnenos,* 1143-1180, New York: Cambridge University Press, s.312.

yargılamanın gerçekleştirildiği bilinmektedir[169].

Aleksios'un ölümünden sonra oğlu II.Ioannes (1087-1143) imparator olmuştur. II.Ioannes'in Komnenos sülalesindeki en önemli imparator olduğu öne sürülmektedir. Ioannes, genellikle babası I.Aleksios'un politikalarını sürdüren bir yönetici olarak bilinmektedir. Antiochia'daki krallıkla, Sicilya'daki Normanlarla ve Sırp Krallığı'yla yaşanan sürtüşmeler karşılaştığı en önemli sorunlardır. Venedik'e verilen imtiyazlar nedeniyle Bizans'ı zor duruma düşüren anlaşmalardan kurtulmaya çalışmış ama Venedik donanmasının Ege adalarına saldırması nedeniyle verilen ayrıcalıkları kabul etmek zorunda kalmıştır. I.Aleksios döneminde de önemli bir sorun olan Peçeneklerin saldırılarına karşı gönderdiği ordu, 1122'de Peçenekleri bozguna uğratmış ve devleti bu tehditten kalıcı olarak kurtarmıştır. Peçeneklerin yenilgisinin ardından, II.Ioannes, Balkanlarda güç kazanan Sırplara karşı bir saldırı düzenlemiştir. Raska'da yer alan Sırp liderini yenilgiye uğratarak, aldığı çok sayıda esiri Anadolu'ya yerleştirmiştir. Ancak, bu yenilgi sonrasında Macarlar tarafından desteklenen Sırpların aralarla ayaklanma çıkardıkları bilinmektedir. Bu dönemde Macarların Bizans topraklarına yönelik saldırılarına karşı Bizans'ın tepkisi şiddetli olmuş ve Macarlar çekilmek zorunda kalmıştır. İktidara geldiği ilk yıllardan itibaren süren Balkanlardaki mücadelesine 1130'da ara vererek ilgisini doğuya yönlendirmiştir. Zayıflayan Konya Selçuklu Sultanlığı'na değil, Malatya'daki Danişment Beyliği'ne doğru bir sefer düzenlenmiştir. Emirliğin 1135'te yenilmesinin ardından, Kilikya Ermeni Krallığı'nı almış ve Antiochia'daki krallığa başarılı bir sefer düzenlenmiştir. Sicilya'daki Norman Krallığı'nın güçlenmesi sonrasında, II.Ioannes, Alman İmparatorluğu ile Normanlara karşı ittifak kurmuştur. Antiochia'da gerçekleşen ayaklanma sebebiyle harekete geçerken, 1143'te bir av esnasında yaralanarak hayatını kaybetmiştir. İmparatorluk tacı, Ioannes'in en küçük oğlu olan Manuel'e verilmiştir[170].

I.Manuel (1143-1180) başarılı bir imparatordur ve iyi bir kumandan olması yanında aynı zamanda iyi bir diplomattır. Batıyla yakınlık kuran I.Manuel (1143-1180) ilişkileri güçlendirmek amacıyla iki kere Batı'lı prenseslerle evlenmiştir. Önceki imparatorların Batı'ya şüpheyle yaklaşmalarına rağmen I.Manuel Batı Kültürü'ne daha yakındır.[171]. I.Manuel'in iktidarı sırasında teolojik tartışmalara olan ilgi hiç olmadığı

[169] R.Browning (1975*), Enlightment and repression in Byzantium in the eleventh and twelfth centuries, Past and Present,* (Kasım, 1975), Cilt.69, s. 3-23, s.19.
[170] Ostrogorsky, 1986, **a.g.k.,** 347-351.
[171] Milton, Lewis and Steinberg, 1980, **a.g.k.,**84.

kadar artmıştır. İmparator tartışmalara aktif şekilde katılmıştır. Kutsal Üçlü'nün eşitliği konusunun tartışılması, dönemin düşünürlerinin ökaristinin anlamı konusunu daha fazla sorgulamasına neden olmuş ve sorunun litürjik bakış açısıyla değerlendirilmesine yol açmıştır[172].

I.Manuel'den sonra iktidara gelen I.Andronikos Komnenos (1183-1185) feodal aileleri kontrol altında tutmayı denemiş ve imparatorluk genelinde görülen yozlaşmayı ortadan kaldırmaya çalışmıştır. İlk hedeflerinden biri Konstantinopolis'te yerleşik durumda olan Venedikli tüccarları sınır dışı etmektir. Ancak bu konuda başarı gösterememiş ve kendisine karşı duran herkesin öldürülmesi ve işkence yapılması emrini vermiştir. 1185'te bir ayaklanma başlamış ve Eylül 1185'te I.Andronikos caddelerde sürüklenerek cesedi parçalara ayrılmıştır. I.Andronikos'tan sonra, isyancılar II.Isaakios Angelos (1185-1195/ikinci kez 1203-1204)'u iktidara getirmiş ve Patrik Basileios Kamateros istemeden de olsa II.Isaakios'a imparator tacı giydirmiştir[173].

Philadelphia'lı (Alaşehir) olan Angelosların İmparatorluk yönetiminde yükselişleri, I.Aleksios Komnenos'un en küçük kızı Theodora'nın, Konstantinos Angelos ile evliliği sonrası gerçekleşmiştir. Angelos ailesi, özellikle I.Manuel Komnenos döneminde nüfuz kazanmış bir ailedir ve I.Andronikos Komnenos'un karşısında durmuşlardır. Konstantinos Angelos ile Prenses Theodora'nın torunları olan II.Isaakios ve III.Aleksios (1195-1203) dönemleri Angelos Hanedanlığı dönemi olarak bilinmektedir[174].

II.Isaakios iktidara geldikten sonra imparatorluktaki yozlaşma hızlanmıştır. Sarayın lüks harcamalarının artması, imparatorluk hazinesinin kısa sürede yok olmasına neden olmuş ve bu durum imparatorluğun görülmemiş ölçüde zayıflamasına yol açmıştır[175]. Andronikos için olumlu gelişmelerden biri, son yıllarında büyük bir güçle Balkanları işgale gelen Norman Kralı II.Willam'a karşı zafer kazanmasıdır. II.Isaakios, Macaristan kralı III.Bela (1172-1196) ile bir anlaşma yaparak kızı Margeret ile evlenmiş ve kurulan ittifakla Sırp ve Macar yakınlaşmasının engellenmesi hedeflenmiştir. Zira iki yıl önce Andronikos'un iktidarı sırasında, Sırp Devleti'nin kurucusu Stephan Nemanya bölgesini genişletmiş ve Bizans'a karşı bağımsızlığını ilan etmiştir. II.Isaakios, daha 10

[172] L. Hadermann-Misguich (1975). *Kurbinovo les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles: Boulevard de I'Empereur, s.24.
[173] Milton, Lewis and Steinberg, 1980, **a.g.k.,**84.
[174] Ostrogorsky, 1986, **a.g.k.,**372-375.
[175] Milton, Lewis and Steinberg, 1980, **a.g.k.,**84.

yaşında bile olmayan Macar prensesi Margeret ile gerçekleştirdiği evliliğin tören masrafını karşılamak için vergileri artırmıştır. 1185'te vergilerin aşırı derecede artırılması, Wallachia'da (Eflak) ayaklanma çıkmasına neden olmuştur. Tirnovo bölgesinden Petro ve Ioannes Asen isimli iki soylu, kendilerine *pronoia* kapsamında toprak verilmediği gerekçesiyle bölgede çıkan ayaklanmaya destek olmuşlardır. Bu ayaklanma Bizans için büyük bir sorun olmuş ve bölgedeki denetimi kaybetmesiyle birlikte İkinci Bulgar İmparatorluğu'nun resmen kurulduğu kabul edilmektedir. Bizans'ın içeride zayıflaması, kendisine sorun yaratacak yeni düşman güçlerin ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. Diğer bir tehdit olan Salahattin Eyyübi'nin, 1189'da Kudüs'ü Haçlılardan alması önemli bir gelişmedir[176].

II. İsaakios, Kilise üzerine yoğun baskı uygulayarak hanedanın gücünü artırmaya çalışmasıyla bilinmektedir. İmparator, Patrik II.Basileios Kamateros'un (1183-1186) yerine Ayasofya Kilisesi'nin idari sorumlusu Nikitas Mountanes'i (1186-1189) getirmiştir. II.Isaakios bu patriği de Şubat 1189'da yaşlı ve yetersiz olduğu gerekçesiyle azletmiş ve Konstantinopolis'teki din adamları içinde patrikliği hak edecek kimsenin olmadığını öne sürmüştür. Antiochia Piskoposu Teodor Balsomon'u yeni patrik olarak atamak istemektedir ancak kilise kurallarına göre bu mümkün değildir. Bundan sonra Kudüs Başpiskoposu Dositheos (1189-1190)'u patriklik makamına getirir, ancak bu kişi Venedik kökenlidir ve bu durum Konstantinopolis'li din adamları tarafından tepkiyle karşılanır. Kilise içinde yaşanan muhalefet nedeniyle patrik ancak iki sene görevde kalabilmiştir[177].

1189-1190 yılları arasında II.Isaakios Alman İmparatoru Frederik Barbarossa (1155-1190)'nın başında olduğu Üçüncü Haçlı Seferi'yle uğraşmak zorunda kalmıştır. Barbarossa Bizans topraklarından geçiş izni talep etmesine rağmen II.Isaakios, Salahattin ile aralarındaki anlaşma nedeniyle Haçlıların topraklarından geçmesini istememektedir. Diğer yandan Haçlılar, kendilerinin geçişine karşı duran kişinin Patrik Dositheos olduğuna ve onun haçlıları öldürenlerin günahlarının bağışlanacağına dair bir vaaz verdiğine inanmaktadır. Bu nedenle Frederik Barbarossa, yapılacak anlaşmaya Patrik Dositheos'un da imza atmasını istemiştir ama anlaşma uzun bir süre çeşitli gerekçelerle ertelenmiştir. Bunun üzerine, Barbarossa misilleme olarak, Philippopolis'i işgal eder.

[176] A. C. Erel (2008). *Hagios Philon Kilisesi ve Karpaz bölgesi*, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 24-26.
[177] Angold, 1995, **a.g.k.,**122-123.

Sırplarla ve Bulgarlarla ittifak arayışına giren II.Isaakios, Konstantinopolis'in işgal edilme olasılığı nedeniyle Barbarossa'yla Şubat 1190'da anlaşma yoluna gitmiştir[178]. Akdeniz'de stratejik bir öneme sahip Kıbrıs'ın Richard Coeur de Lion tarafından alınması, Bizans için haçlı seferlerinin sebep olduğu en büyük kayıplardan biridir. Ada daha sonra tapınak şövalyelerine satılır ve en sonunda 1192'de eski Kudüs kralı Guy de Lusignan'ın eline geçer[179].

Barbarossa'nın Haçlı ordusuyla birlikte harekete geçişi ve ardından kaza nedeniyle ölümü, II.İsaakios'a Bulgarlara ve Sırplara karşı yürüttüğü savaşta avantaj sağlar ve bu bölgeleri ele geçirir. 1194'te, Nemanya'nın ordusuyla yaptığı savaşta II.İsaakios savaşı kaybeder ve ölmekten kıl payı kurtulur. Bir yıl sonra, kayınpederi III.Bela'nın desteğiyle 1195'te Sırplara karşı zafer kazanır[180]. Yeni bir sefere hazırlanırken, Nisan 1195'te büyük ağabeyi III.Aleksios Angelos Komnenos (1195-1203) tarafından imparatorluktan azledilir ve gözlerine mil çekilir. Tarihçi Nikitas Khoniates darbede kilisenin rolü konusunu anlatırken küçültücü ifadeler kullanmakta ve Patriğin darbeye karşı durmadığını ifade etmektedir[181].

İmparator III.Aleksios (1195-1203), kilise yönetimine kendisini temsilen sevdiği ve güvendiği bir kişi olan Konstantinos Mesopotamites'i atar ve Kilise işlerine müdahale etmeyi bırakır. Mesopotamites ayrıca Thessalonika Piskoposu ilan edilerek kendisine dini bir kimlik verilir. Bu dönemde ökaristi töreni ile ilgili çeşitli tartışmaların gündeme geldiği bilinmektedir. Tartışma, ilk olarak Euthymios Malakes[182] ve Tarihçi Ioannes Kinnamos[183] arasında başlamıştır. Kilise iki farklı gruba bölünür ve ökaristi konusuyla ilgili görüş ayrılıkları başlar. Komünyonda yer alan öğelerin (ekmek ve şarap) çürüyebilir mi yoksa çürümez nitelikte mi oldukları tartışılır. Genellikle bu törenle ilgili genel inanışa göre, ekmek ve şarap ağza girdiği zaman İsa'nın vücudu ve kanına dönüştüğü ve bu nedenle çürümez nitelikte olduğudur. Tartışmayı başlatan, aynı zamanda Skidites olarak da bilinen Mikhail Glikas'tır[184]. Bu kişi I.Manuel Komnenos'un eski danışmanıdır ve 1159'da imparatorun emriyle gözlerine mil çekilmiştir. Görevden alındıktan sonra keşiş

[178] Angold, 1995, **a.g.k.**,123.
[179] Erel, 2008, **a.g.k**., s.27.
[180] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.**,23.
[181] Angold, 1995, **a.g.k.,**126.
[182] A. P. Kazhdan (ed.) (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford: Oxford University Press, s. 1275.
[183] Kazhdan, 1991, a.g.k., s. 1130.
[184] Kazhdan, 1991, a.g.k., s. 855.

olmuş ve teoloji çalışmıştır. Glikas bir ökaristi töreni esnasında töreni yöneten din adamının ekmeği ikiye bölmesinden sonra ökaristi kavramını sorgulamaya başlamıştır. Ona göre, ekmek ve şarabın paylaşıldığı son akşam yemeğinde İsa ölümlü bir insan olarak yer almıştır. Bu varsayımla komünyondaki şarap ve ekmek, insan olan İsa'nın vücudunu ve kanını temsil etmektedir ve komünyon aslında yaşayan İsa'nın kurban edilmesidir. Bu düşünceyle komünyon öğelerinin kurban edilene kadar çürüyebilir nitelikte kaldığını ve şarapla ekmeği yiyen kişinin vücuduna girdiğinde bu maddelerin mucizevi bir şekilde dönüşüm geçirdiğini öne sürmüştür. Ekmek ve şarap bu dönüşüm sayesinde göğe yükselmiş İsa'yı simgeleyecek hale gelmekte ve insanın ölümsüz ruhunu güçlendirerek kurtuluşa bir adım daha yaklaşmasını sağlamaktadır [185].

Glikas'ın fikirleri manastır çevrelerinde yankı bulur fakat dışarıda çok ilgi çekmez. Ancak bu düşünceler Khalkedon Metropoliti olan Ioannes Kastamonites tarafından desteklenince kilise toplantılarının gündemine alınmış ve ruhban kesim iki cepheye bölünmüştür. Kastamonites, kariyerine Angelos Hanedanlığı'nı destekleyen etkili bürokratik ailelerden birinin üyesi olan ve daha sonraları patrik olacak Basileios Kamateros (1183-1186)'un yardımcısı olarak başlamıştır. Kamateros, Kastamonites'i çeşitli mevkilere getirmiş ve 1191'de Khalkedon (Kadıköy) Metropoliti olarak atanmasını sağlamıştır. Diğer yandan Patrik Georgios Xiphilinos (1191-1198)'un sessiz desteğini aldığı da görülmektedir. Kastamonites bulunduğu mevkiden güç alarak Glikas'ın ökaristi konusundaki fikirlerini gündeme taşır. Tartışmaların başladığı yıla kadar büyük bir olasılıkla Glikas ölmüştür. Kastamonites'un fikirleri nedeniyle, kilise kurulunda yer alan rakipleri sokakta ayaklanma çıkartmaya teşebbüs dahi etmiş ve bunun üzerine daha önce kendisini Kilise işlerinden uzaklaştıran II.Isaakios Angelos tartışmaya müdahale etmek zorunda kalmıştır. Görüş ayrılıkları III.Aleksios Angelos'un iktidara gelişiyle yeniden başlamış ve Ağustos 1198'de Ioannes Kamateros (1198-1206)'un patrikliğe yükselmesi için alt yapı oluşturmuştur. Ökaristi ile ilgili tartışmanın 1204'e kadar sürdüğü ve bu nedenle Kilise içinde huzursuzluk yaşandığı bilinmektedir[186].

Alexandre Kazhdan, tarihçi Nikitas Khoniates'in kitabında 11. ve 12. Yüzyıllarda imparatorluk nüfusuna aşamalı şekilde bir sosyal hastalığın bulaştığı mesajının verilmeye çalışıldığını ileri sürmektedir[187]. Bu durum, Malazgirt savaşından sonra 1070'lerde

[185] Angold, 1995, **a.g.k.,**128.
[186] Angold, 1995, **a.g.k.,**129.
[187]A. P. Kazhdan and A. J. Wharton (1985). *Change in Byzantine culture in the eleventh and twelfth centuries*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, Berkeley, s. 229.

görülen duruma benzemekle birlikte, iktidara gelen I.Aleksios sosyal ve politik ortama bir düzen getirerek imparatorluğun güçlenmesini sağlamıştır. I.Aleksios imparatorluk geneline dağılan bir grup vaiz sayesinde resmi ortodoksluk inancını ve imparatorluğun gücünü anlatmada ve toplumu ikna etmede başarılı olarak toplumsal düzenin yeniden tesisini sağlamıştır. Ancak bu düzenin 12. yüzyılda bozulduğu düşünülmektedir. Diğer yandan, sosyal düzeni yeniden tesis edebilecek bir yapı olarak Bizans Kilisesi'nin kontrolü kaybettiği ve toplumu bir araya getirebilecek manevi gücünün azaldığı da söylenmektedir. On ikinci yüzyılın sonlarına doğru Konstantinopolis'teki din adamı sayısı azalmış ve din adamlarının iki ve bazen üç farklı kilisede görev yapması durumu ortaya çıkmıştır. Kilise'nin, bünyesinde yer alan din adamlarına sağladığı prestij ve faydalar azaldıkça, görev yapan din adamlarının sayısının gitgide azaldığı anlaşılmaktadır. Bu yüzyılın en önemli sorunlarından biri olan Bogomil hareketine yönelik alınan tedbirler ve bu akımın dini çevrelerde gizlilikle yayılabilmesi imparatorluk yönetiminin Kilise'ye ve manastır sistemine şüpheyle yaklaşmasına neden olarak, Kilise'nin sosyal kontrolü sağlama işlevini yitirmesine yol açmıştır. I.Manuel Komnenos'un imparatorluk olanaklarını kullanarak aldığı tedbirler kısa vadede heretik akımlara karşı başarı sağlamasına rağmen, uzun vadede Kilise'nin gücünü gitgide azaltmıştır. On ikinci yüzyılın sonuna doğru çok az sayıda patrik ve din adamı kilise ve topluma liderlik yapabilmiş ve Kilise sosyal kontrol aracı olarak nadiren işlev görmüştür[188].

Komnenos ve Angelos dönemindeki Kilise tarihi, heretik akımlara karşı İmparatorlar ve Kilise arasındaki mücadelelerden ve teolojik tartışmalardan oluşmaktadır. Yeniden diriliş (reenkarnasyon), ruhani ve maddesel özelliklerin İsa'da bulunması ve ökaristinin gerçek anlamı, Ortodoksluk doktrinine göre düalistik heretik akımlarda farklı yorumlanmaktadır. Bu dönemde, söz konusu kavramlarla ilgili Konstantinopolis'teki entellektüel çevrelerde çok sayıda tartışma yaşanmıştır. On birinci ve on ikinci yüzyıllarda yaşanan teolojik tartışmaların izleri, bu tez çalışmasının konusunu oluşturan Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nde görülebilmektedir. Tartışılan konularla ilgili olarak bulunan çözümlerin, resim sanatındaki yansımalarının ilk örnekleri bu kilisede bulunmaktadır[189].

[188] Angold, 1995, **a.g.k.,**132, 133-134.
[189] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.**,24.

3.1. Komnenos Dönemi'nde Sırp Bizans İlişkileri ve Nemanya İktidarı

Komnenos Hanedanlığı sırasında Balkanlardaki diğer bir güç unsuru, Sırplar olmuştur. On bir ve on ikinci yüzyıllar boyunca, Bizans'ın, hakimiyeti altına almaya çalıştığı Sırbistan için Macaristan'la çekişme içinde olduğu görülmektedir. Bizans Generali İoannes Doukas'ın 1090-91'de Diokleia[190] Devleti Kralı Bodin'i yenmesiyle bu devletin Sırp bölgelerindeki hakimiyeti sona ermiştir. Bu dönemden sonra *Zupan*[191] olan Vukan günümüzde Ras[192] ya da Raska olarak bilinen bölgeyi yönetmeye başlamıştır. Bodin'in ölümünden sonra, 12. yüzyılın sonuna doğru Ras etrafındaki Sırp Krallığı'nın genişleyerek Bizans topraklarına kadar yayıldığı görülmektedir. Bizans İmparatorluğu'nun 12. yüzyıl boyunca çekişme yaşadığı devletlerden biri de Macaristan'dır. Macar Arpad Hanedanlığı, Hırvatistan'ı 1102 yılında ülkesine kattıktan sonra Balkanlarda önemli bir politik güç haline gelmiştir. Bir süre sonra Bosna'yı da işgal ederek genişlemesini sürdürmüştür. Bununla birlikte, Macarlar Ras'taki yönetimle iyi ilişkilerini devam ettirmiş ve ilişkilerini aile bağlarıyla güçlendirmiştir. Kurulan aile bağları arasında en önemlisi, Macar Kralı II.Stefan'ın oğlu olan 1129/1130'da II.Bela'yla Sırp Prensi Vukan (1083-1112)'ın yeğeninin kızı olan Prenses Jelena ile evliliğidir. İki yıl sonra Prenses Jelena kraliçe olmuş ve oğlu II.Geza 1141'de babasının ardından tahta oturunca Kraliçe Jelena güç kazanmıştır. 1140'lı yılların ortalarında Jelena'nın babası II.Uros'un Ras'taki hanedanlığın başına geçtiği bilinmektedir. Ancak, Macarlarla yapılan ittifak Bizans'ın Sırp bölgeleri üzerindeki müdahalesini engelleyememiştir[193] .

I.Aleksios ve II.Ioannes Komnenos'un iktidarları sırasında bölgedeki gruplara yönelik aralıklarla askeri harekatlar yapılmıştır. I.Manuel döneminde sıklaşan askeri seferler Anna Komnene'nin kitabı Aleksiad'a göre, genellikle Dalmaçyalılar ve Daçyalılara yönelik gerçekleştirilmiştir. Bu seferlerin zaman içinde sıklaşması, Sırbistan'ın Bizans için sorun olmaya başlayabileceği fikrinin ortaya çıktığı ve

[190] Önceden Diokleia adıyla anılan ve imparatorluk dahilinde yarı bağımsız bir prenslik olan Zeta, 1035 yılında ayaklanmış ve o dönemden beri de Bizans boyunduruğu altına girmeyi reddetmiştir. Bkz: J. Norwich (2012), *Bizans III, Gerileme ve Çöküş Dönem.,* (Çev.S. Hırçın), Riegel, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s.34.

[191]Orta Çağ'da Slav ülkelerinde, bugün Batı ülkelerindeki kontun karşılığı.

[192] Günümüzde Sırbistan Cumhuriyeti'nde yer alan Novi Pazar şehridir.

[193] M. Marković (2016), *On the trail of unique solutions – Serbian art in the 12th century,* Byzantine Heritage and Serbian Art II, Belgrade, s.165-181.

İmparatorluğun tedbirler almaya başladığını göstermektedir[194].

Sırp yöneticiler, Bizans İmparatorları ve Ohrid Başpiskoposluğu'ndaki Başpiskoposlar arasında çıkar ilişkileri bulunmaktadır. Bölgedeki politik olaylarda en etkin rol alan kişi, Komnenos ailesinden olan Ohrid Başpiskoposu İoannes Adrian Komnenos'tur. Adrian Komnenos, I.Aleksios'un yeğenidir ve İmparatorluk'ta etkili bir kişi olan Isaakios Komnenos'un oğlu ve aynı zamanda İmparator I.Manuel'in yeğenidir. Adrian Komnenos'un I.Manuel'in Macarlarla 1163'te Belgrad'da yürüttüğü görüşmelerde yer aldığı ve İmparatorun Kızı Maria'nın Macar Kralı III.Stefan (1162–1172)'la olan evlilik törenine katıldığı düşünülmektedir. Bazı kaynaklarda I.Manuel ve etrafındakilerin Niş kentinde durarak Nemanya ile görüştüklerini ve kendisine krallık kurma yetkisi tanıdıkları ifade edilmektedir. Nemanya'ya verilen yetkinin bizzat İoannes Adrian Komnenos tarafından sağlandığı ve İmparator'un Nemanya'nın Bizans adına yaptıklarını bildiği anlaşılmaktadır. Nemanya'nın Katedral Kilisesi'nde ikinci kez vaftiz edildiği bilinmektedir. Nemanya'nın Bizans İmparatorluğu'na ve Ohrid Başpiskoposluğu'na olan bağlılığını ifade etmek için bu yolu tercih ettiği düşünülmektedir. Bu şekilde Nemanya ve ailesinin kardeşlerinin karşı durmasına rağmen Nemanya'nın Bizans'la olan ilişkisini sağlamlaştırmış ve Sırp toprakları üzerindeki hakimiyetini pekiştirmiştir (Görsel 3.1.1)[195].

[194] I.Stevovic (2010), *Historical and artistic time in the architecture of Medieval Serbia: 12th century*, transactions of the State Hermitage Museum LIII, Serbia: University of Belgrade s: 146-161.
[195] Erdeljan**,** 2012, **a.g.k.,** 93-101.



Görsel 3.1.1. Nemanya Dönemi Sırp Krallığı'nın sınırları (Stevovic, 2010)

I.Manuel Komnenos'un bölgeye üç veya dört kez daha giderek Bizans'ın bölgedeki gücünü artırmaya çalıştığı görülmektedir. İmparatorluğun kuzey sınırlarına yaptığı bir seyahat sırasında 1163 yılında *Nis* kentine ulaşmış ve bölgenin yöneticisi dört kardeşle bir toplantı yapmıştır. Dört kardeşin en küçüğü olan Nemanya, İmparatorluk tarafından desteklenerek, Nis'e yakın bir bölge olan Dubocica'nın idaresi kendisine verilmiştir. Manuel'in yaptığı bu politik manevranın Bizans ve Sırbistan arasındaki ilişkileri geliştirmeye yönelik bir hareket olduğu ve İmparatorluğun dini, ideolojik ve politik yaklaşımlarını Sırbistan'daki klanlara empoze etme konusunda harekete geçtiği anlaşılmaktadır. Nemanya, Bizans İmparatoru'ndan aldığı destekle, Aziz Nikolaos ve Tanrı Anası Meryem Kiliselerinin inşasına başlamıştır. Aziz Nikolas Kilisesi'nin yapılmasından sonra Nemanya diğer kardeşleriyle karşı karşıya gelmiş ve tartışma kısa sürede bir çatışmayla sonuçlanmıştır. Nemanya savaştan zaferle çıkarak 1166'da Büyük Zupan olmuştur. 1168'de Kosova'daki Pantin'de Nemanya, ağabeyi Tihomir'in, İmparator I.Manuel Komnenos'un desteğiyle oluşturduğu Yunanlılar, Frank ve çeşitli kavimlerden oluşan ordusuna karşı zafer kazanmış ve savaş Tihomir'in boğularak

ölmesiyle sonuçlanmıştır. İmparator I.Manuel'in, Ras'ta herhangi bir gücün tek başına iktidara gelmesini istememesi sebebiyle bu savaşa müdahil olduğu ve Nemanya'ya karşı Tihomir'e destek verdiği düşünülmektedir[196].

Birkaç yıl sonra I.Manuel, önceleri desteklediği Nemanya'ya karşı savaş açmış ve onu barış anlaşması yapmaya zorlayarak Konstantinopolis'e tutsak olarak götürmüştür. Daha sonraki dönemde Nemanya'nın Ras'ta kendisine tamamen bağlı bir yönetici olarak bulunmasına ve 1180 yılına kadar değişmeden iktidarda kalmasına izin vermiştir. Ancak I.Manuel'in ölümü Nemanya'nın Bizans yönetimine karşı ayaklanmasını tetiklemiş ve Macar Kralı'nın da desteğiyle, Nemanya Bizans topraklarını işgal etmiştir. Sırp Devleti'nin genişlemesi 1191'de Morovya savaşıyla sona ermesine rağmen, Bizans İmparatorluğu askeri zaferlerde elde ettiği kazanımları artırma konusunda başarısızdır. Sonuçta Nemanya Ras'ta 1196'ya kadar iktidarda kalmıştır[197].

Ioannes Adrian Komnenos'un başında bulunduğu Ohrid Başpiskoposluğu'nun en önemli önceliği, sapkın bir akım olarak görülen Bogomillik hareketinin bastırılmasıdır. Ohrid Başpiskoposluğu'na bağlı olan Nemanya, Bogomillere karşı bir konsil düzenlenmesini ister. Konsili talep eden ve Ortodoksluk ve Bizans İmparatorluğu'nun düşmanlarına karşı çetin bir savaş yürüten Nemanya, artık, bir kutsal savaşçı, şeytani ejderhayı öldüren yeni bir Aziz Georgios olarak gündeme gelmiştir. 1190'da toplanan konsil Bogomilleri lanetler ve Ortodoks inancını savunmak için çeşitli kararlar alınır. Konsilden sonra inşa edilen Studenica Manastırı'nda Nemanya tarafından Ras Piskoposluğu kurulur. Bu manastırın yapılmasının amacı ve içindeki kilisenin Meryem'e adanmasının en önemli nedeni, Bogomillik hareketinin inançlarına gönderme yaparak, Tanrı'nın enkarnasyonunun vurgulanmasıdır. Bu tema resim programının genelinde vurgulanan bir fikirdir. On üçüncü yüzyılın başlarına kadar, Nemanya'nın Komnenos iktidarının yıkılışından önce Sırbistan'da gerçekleştirdiği işler, Bogomilliğe karşı yürüttüğü mücadele, ilerleyen zamanlarda ona tanrısal bir özelliğin atfedilmesine neden olmuş ve Aziz Simeon adıyla azizlik mertebesi verilmiştir. Athos Dağı'nda ölen Nemanya'nın vücudu oğlu Sava tarafından 1207'de Studenica'ya getirilmiş ve yapıda 1208/1209 yıllarında yeni bir resim programı başlatılmıştır. Yapıya eklemeler yapılarak duvar resimleri bitirilmiştir. Studenica'daki yapıda kullanılan kaliteli mermer malzemesinin, genellikle imparatorluk yapılarında kullanıldığı bilinmektedir. Aziz

[196] Stevovic, 2010, **a.g.k.,**146-161.
[197] Marković, 2016, **a.g.k.,** 165-181.

Simeon'un mezarının bulunduğu yerin, Sırp halkı için yeni bir Kudüs olduğu düşüncesiyle gösterişli bir yapının inşa edildiği öne sürülmektedir. Daha sonraki Sırp Kralları, Studenica'yı ve Aziz Simeon'un mezarını Sırp Kilisesi'nin ve dolayısıyla Sırp benliğinin merkezi olarak görmüşlerdir [198].

On ikinci yüzyılda Balkanlarda ve özellikle Sırp Devleti üzerinde, nüfuzunu artırmak isteyen iki büyük imparatorluğun çekişmesinin izleri Sırbistan bölgesindeki sanat üzerinde de görülmektedir. Bizans ve Batı etkisi bazı dönemlerde iç içe geçmiştir. Bununla birlikte, Sırp Devleti üzerinde etkili bir politik güç olan Macarların bölgedeki sanat eserlerine etkisi görülmemektedir. Günümüze kadar gelen eserlerin sayısının azlığı, Macar Sanatı'nın bölgeyi nasıl etkilediği konusundaki bilgi eksikliğinin temel nedenidir. Ras'ta ilk büyük zupanların hiçbir eseri günümüze kadar gelememiştir. Zvecan Kentindeki Aziz Georgios Kilisesi'nin inşa edilmesi Nemanya'nın büyük oğlu Vukan'a atfedilmektedir. Bu kilise bölgenin önemli kült alanlarından biri haline gelmiştir. Tasarımı ve inşaat yöntemine bakıldığında bu kilise yapısının Bizans mimari stilinde yapıldığı bilinmektedir. Yapı haç planlıdır; tuğla ve taşın sıralı şekilde örülmesiyle oluşturulmuş bir kubbeden oluşmaktadır.

Nemanya'nın, İmparator I.Manuel'in yardımıyla Toplica'da 1155 ve 1165 yılları arasında iki önemli eser yaptırdığı bilinmektedir. Bunlar Aziz Nikolaos Kilisesi ve eski bir Bizans yapısı olan Tanrı Anası Meryem'e adanan kilisenin yeniden inşa edilmesidir. Nemanya ilk aşamada Aziz Nikolaos Kilisesi'ni yaptırmıştır ve bu yapı Bizans mimarisinin tipik bir örneği olarak görülmektedir. Kilise tek nefli bir plana sahiptir. Altar alanı üç parçadan oluşmakta ve doğu bölümünde üç apsis bulunmaktadır. Kilise tamamıyla tuğladan yapılmış ve iç kısımları sıvayla kaplanmıştır. Yapının içinde büyük bir olasılıkla Nemanya için yapılmış bir mezar da bulunmaktadır. Kilisenin bazı bölümleri inşasından daha sonra yapıya eklenmiştir. Nemanya'nın inşa ettirdiği diğer bir yapı olan, Meryem Ana'ya adanan kilise 6. yüzyıldan kalan eski bir kilise yapısının üzerine inşa edilmiştir[199].

Gabriel Millet, Ras'daki Aziz Nikolaos Kilisesi'nin Makedonya ve Komnenos Hanedanlıklarında görülen sanat akımının tipik özellikleri barındırdığını söyler[200]. Kilisenin planı ve büyüklüğü göz önüne alındığında, yapı Konstantinopolis'te

[198] Erdeljan**,** 2012, **a.g.k.,** 93-101.
[199] Stevovic, 2010, **a.g.k.,**146-161.
[200] G. Millet (1919). *L'ancien art Serbe. Les églises,* Paris: Boccard, s. 52.

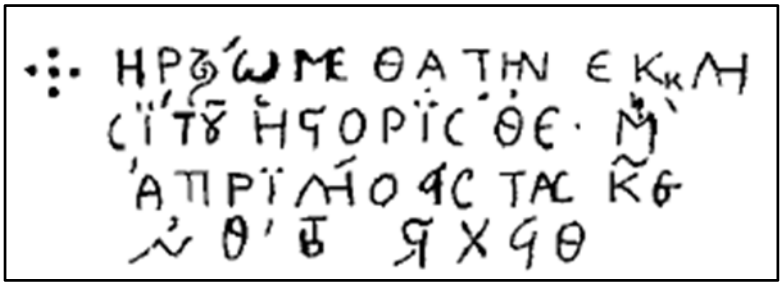
Pantokrator Manastırı'nın Başmelekler Şapel'indeki Komnenos ailesine özel mezar bölümüne benzemektedir. Bu eserin, bölgesel bir yönetici için yapılan bir yapıya göre daha üstün niteliklere sahip olduğu ve büyük bir olasılıkla Konstantinopolis'ten gelen deneyimli ve yetenekli ustalar tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Millet, Krautheimer ve Mango'ya göre Nemanya'nın yaptırdığı iki eser tartışmaya yer vermeksizin Konstantinopolis'ten gelen ustalar tarafından yapılmıştır. Yapılar Sebastokrator Isaaikos Komnenos (Aleksios'un oğlu) tarafından yenilenen Kora Kilisesi'ne (Kariye Camisi) benzer özellikler taşımaktadır. Kora Kilisesi'nde ve Nemanya'nın yaptırdığı ilk yapılardan biri olan Kursumnija'daki Aziz Nikolas Kilisesi'nde güney tarafına eklenmiş bir şapel bulunması iki yapı arasındaki en önemli benzerliklerden biridir[201].

4. AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ

4.1. Kilise Tarihi

Aziz Georgios Kilisesi Prespa Gölü yakınlarındaki Kurbinovo Köyü'nde yer almaktadır. Aziz Georgios Kilisesi'nin duvar resimleri sadece Makedonya için değil Bizans sanat tarihi ve genelde 12. yüzyıl sanatı için büyük önem taşımaktadır[202]. Kilise 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında bölgeyi ziyaret eden Milyukov, Millet ve Broskovic gibi araştırmacıların dikkatini çekmemiş ve kilisenin Bizans Sanatı'ndaki yeri oldukça geç bir tarihte anlaşılabilmiştir. Kilisenin önemini gösteren bir mimari özelliğinin bulunmaması, yapıda kullanılan taş malzemenin sıradanlığı, yaptıran kişiler ve yapım tarihi hakkında bir yazıtın olmaması nedeniyle Aziz Georgios Kilisesi Prespa bölgesindeki yapılar arasında göz ardı edilmiş ve değeri anlaşılamamıştır[203]. Kilisenin ne zaman inşa edildiği ve yapıldığı yerin tarihiyle ilgili bilgiler oldukça kısıtlıdır. Elimizde olan tek somut bilgi resim programına başlama tarihini gösteren yazıttır. Makedonya Cumhuriyeti Kültürel Anıtlar Koruma Enstitüsü tarafından 1958 yılında Nikolovski ve Blazic liderliğinde gerçekleştirilen çalışmalar sırasında aşağıda görülen bu yazıt altarın arka kısmında bulunmuştur:[204]

[201] Stevovic, 2010, **a.g.k.,**146-161.
[202] Grozdanov**,** 2015. **a.g.k.,** 7-13.
[203] Grozdanov**,** 2015. **a.g.k.,** 83.
[204] Hadermann-Misguich 1975, a.g.k., 18, 86.



Yazıtta "*Biz kiliseyi 25 Nisan 1191'de resimlemeye başladık"* ifadesi yer almaktadır. Bu tarih Paskalya yortusunun ve 23 Nisan'da kutlanan Aziz Georgios bayramının hemen sonrasına denk gelmektedir. Yazıt tarihlendirme konusundaki tartışmalara son vermekle birlikte kiliseyi kimin yaptırdığı ve resimleri hangi sanatçıların gerçekleştirdiği konusuna açıklık getirememiştir. Yazıtla ilgili ayrıntılar literatürde bulunamamıştır [205]. Bu tarihte Bizans İmparatorluğu II. Isaakios Angelos Komnenos'un yönetimi altındadır. Kiliseye, asker aziz olan Aziz Georgios'un isminin verilmesi konusunda İmparator'un veya İmparatorluk yönetiminden birilerinin etkili olduğu düşünülebilir. Kilisede İmparatorla eşinin resimleri ve dini kostümlü bir kişinin bulunması, batı cephesinde at üstünde Georgios, Theodoreos gibi azizlerin resmedilmiş olması, Misguich'e göre Kurbinovo bağışçısının büyük bir olasılıkla Bizans askeri kanadından bir kişi veya Konstantinopolis'teki dini çevrelerle yakın ilişkileri olan biri olduğunu anlatmaktadır[206]. Komnenos ve Angelos ailesi için askeri azizlerin önemli oldukları bilinmektedir. I.Aleksios, *reconquista* adı verilen ve eski Roma İmparatorluğu toprakları içinde yer alan bölgelerin yeniden fethedilerek Hıristiyanlığın hakim kılınması fikrini ortaya koymuştur. Bu ideal, Komnenos'ların ve ardından gelen Angelos'ların, kendilerini Hıristiyanlık için savaşan kişiler olarak tanımlamalarının ve askeri azizlerle özdeşleştirmelerinin temel nedenidir[207]. Aleksios döneminde ilk olarak askeri azizlerin resimlerinin sikkelerin üzerine basıldığı bilinmektedir[208].

Kiliseyi yaptıran kişinin kimliği bilinmemektedir. Bağışçıyla ilgili olarak ayrıntıları belli olmayan bir tasvir bulunmaktadır. Dimitrova'ya göre bağışçının resminin Bizans soyluları ve Ohrid Başpiskoposu arasında resmedilmiş olması, bu kişinin dini

[205] Hadermann-Misguich 1975, **a.g.k.,** 18, 86.
[206] G. M. Parani (2003). *Reconstructing the reality of images, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (1 th-15th Centuries)* Boston: Brill Leiden, s. 250.
[207] C. Bakirtzis (2001). *Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?*, British School at Athens Studies, Vol. 8, Mosaic: Festschrift for A. H., s. 85-87.
[208] P. Grierson (1982). *Byzantine Coins*, Berkeley: University of California Press, s. 224.

hiyerarşide önemli bir pozisyonda olduğunu göstermektedir[209]. Diğer yandan, resim programında çalışan sanatçıların kim oldukları konusu da belirsizdir. Resimlerin yapıldığı dönemden kalan diğer eserlere göre benzersiz özellikleri ve bazı dini sahnelerin ilk olarak bu kilisede resmedilmiş olması, ressamların o dönemdeki güncel dini, ikonografik ve üslupsal gelişmeleri takip eden birkaç sanatçı veya sanatçı atölyesiden bir grup ressam olduğunu göstermektedir. Sanaçıların, bu bilgileri büyük bir olasılıkla başkent çevrelerinden edinmiş olduğu düşünülmektedir[210].

Aziz Georgios Kilisesi ve bulunduğu bölge zaman içerisinde araştırmacılar ve gezginler tarafından ziyaret edilmiştir. Bölgeye, Orta Çağ sanatıyla ilgili incelemeler yapmak üzere gelen ilk araştırmacı Rus arkeolog ve tarihçi Milyukov'dur. Gezi notlarında, Milyukov, Makedonya'yı 19. yüzyılın sonlarında ziyaret ettiğini belirtmekle birlikte Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'ne gittiğini belirtmemektedir[211]. Prespa Gölü bölgesinde yaptığı çalışmalarda özellikle Bulgar İmparatoru Samuil'in yaptırdığı Saint Akileos Katedraline yoğunlaşmıştır. Katedral, anıtsal nitelikteki duvarları ve apsisteki yazıtı nedeniyle bu dönemde bölgedeki diğer yapılara göre daha fazla ilgi görmüştür[212].

Makedonya'daki yapılar arasında diğer bir dikkat çekici eser, Üsküp yakınlarındaki Nerezi'de bulunan Aziz Panteleimon Kilisesi'dir. 1920'lerin sonuna doğru duvar resimleri restore edildikten sonra, kilisedeki resimlerin sanatsal değeri anlaşılmıştır. Aziz Panteleimon Kilisesi'nin Bizans Sanatı açısından önemi fark edildikçe, Makedonya'daki sanat eserlerine ve dolayısıyla Aziz Georgios Kilisesi'ndeki resim programına olan ilginin arttığı görülebilmektedir. Millet ve Boskovic'in 1933'de Aziz Georgios Kilisesi'ni ziyaret eden ilk sanat tarihçiler olduğu düşünülmektedir[213]. Yaptıkları inceleme sonrasında, kilisenin resim programının oldukça geç olarak nitelenebilecek bir döneme, 16. veya 17. yüzyıla tarihlendirilebileceğini öne sürmüşlerdir. Çalışmanın yapıldığı 1933'de, 12. yüzyılın ikinci yarısındaki üslup özellikleriyle ilgili yeterince bilgi bulunmamasının bu tarihlendirme hatasına neden

[209] E. Dimitrova (2009). *The da Vinci Mode: Unsolved Mysteries of Macedonian Medieval Fresco Painting,* Niš & Byzantium Eighth Symposium, (Niš, 3-5 June 2009), Collection of Scientific Works VIII, s. 245-258.
[210] Parani, 2003, **a.g.k.,** 250.
[211] M. K. Stockdale (1996). *Paul Miliukov and the Quest for a Liberal Russia, 1880-1918*, Ithaca: Cornell University Press, s. 80-85.
[212] Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 83.
[213] Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 84.

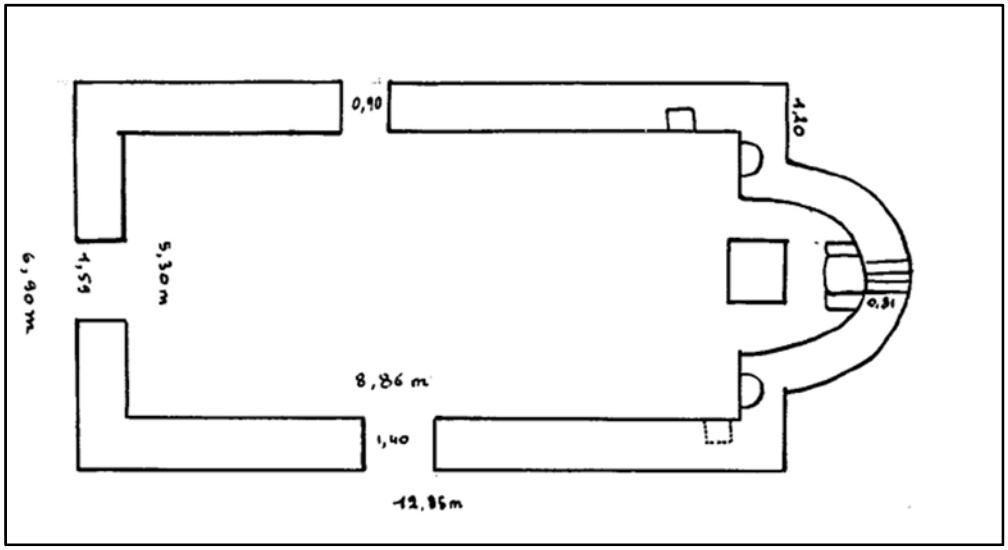
olduğu düşünülmektedir. Kurbinovo'daki kiliseyle ilgili ilk monografi 1940'da Ljubinkovic tarafından yayınlanmıştır[214]. Bu eser Aziz Georgios Kilisesi'nin akademik olarak tanıtımının yapılmasında önemli bir yere sahiptir. Ljubinkovic, duvar resimlerini tanımlamış ve resim programını 12. yüzyılın sonları olarak tarihlendirmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan (1939-1945) sonra, Kurbinovo resimleri hakkında yapılan çalışmaların sayısının arttığı görülmektedir. Kiliseye olan ilginin artmasında, Yunanistan'ın Kastorya bölgesindeki kiliselerdeki resimlerle ilgili olarak Pelekanidis tarafından yayınlanan bir araştırmanın büyük katkısı olmuştur[215]. Çalışmada Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'ndeki (1170/1180) duvar resimlerinin Kurbinovo'daki resim programıyla olan benzerliği gösterilmiş ve kiliselerin 11. yüzyıla yakın bir dönemde yapıldıkları öne sürülmüştür. Miljkovic-Pepek, Anargioi Kilisesi'ndeki yeni tarihlendirmeyi kabul etmiş ve Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin yapıldığı tarih olarak, 11. yüzyılı veya 12. yüzyılın başını vermiştir[216]. Kilisedeki üslubun farklı olması ve yapıldığı tarihten kalan çok az kilisenin bulunması, literatürde farklı tarihlerin elde edilmesine yol açtığı açıkça görülmektedir. Ancak, kilisenin yazıtının bulunmasıyla birlikte resim programının yapılma tarihi 1191 olarak belirlenebilmiştir[217].

4.2. Kilisenin Mimari Tasviri

Aziz Georgios Kilisesi bazilikal planlı, tek nefli, yarım daire biçimli bir apsisten oluşan kırma çatılı taş malzemeyle yapılmış basit bir yapıdır. Kilise binasının yapım tekniğinin yaklaşık bir yüzyıl önce bölgede yapılan binalarda görülmesi, yapının resim programından daha önce yapıldığını göstermektedir. Resimde görülen, Ljubinkovic ve Petrov tarafından çizilmiş olan plandır (Görsel 4.2.1)[218]. Bu planla birlikte günümüzde görülen değişiklikler dikkate alındığında kilisenin doğu-batı doğrultusunda, dikdörtgen bir alana inşa edildiği söylenebilir. Kilisenin ana girişi batıdadır ve kapının hemen üzerinde yuvarlak kemerli bir niş düzenlemesi bulunmaktadır. Bu cephede ayrıca çatının

[214] R. Ljubinković (1940). *Stara crkva sela Kurbinova [L'antica chiesa di K. sul lago Prespa]*, Starinar Vol. 15, s. 101-123.
[215] S. Pelekanidis (1953). *Kastoria*, Byzantiniai toichographiai, Vol I., Thessalonika, s.11-45.
[216] P. Miljković-Pepek (1992). *Quatre Saints Non Identifiés De Kurbinovo (1191) Et Hypothèses Sur Quelques Exemples Antérieurs Et Analogues En Macédoine*: Peeters Publishers, Byzantion, Vol. 62, s. 389-401.
[217] Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 84-86.
[218] Hadermann-Misguich 1975, **a.g.k.,** 12, 21.

hemen altında yer alan uzun ve dar bir açıklık göze çarpmaktadır. Güney cephede ise orjinal planda yer alan bir kapı açıklığı vardır. Bu açıklığın hemen üzerinde batı cephesindekine benzer şekilde yuvarlak kemerli bir niş düzenlemesi görülmektedir. Ayrıca bu cephede dört pencere yer almaktadır. Ortadaki pencerelerin boyu yaklaşık 1.4 metre ve eni 80 cm'dir. Güney duvarının batısındaki pencerenin boyu yaklaşık 90 cm ve eni 35 cm'dir. Duvarın doğu tarafındaki pencerenin boyu 65 cm ve eni 25 cm'dir. Kuzey cephede ise planda görüldüğü gibi bir kapı açıklığı bulunmamaktadır. Bu açıklığın günümüzde pencere olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu cephede doğu duvarına yakın bir pencere vardır. Doğu cephesinde yer alan dışa doğru taşan apsis duvarında küçük boyutlu iki niş düzenlemesinin hemen altında iki pencere açıklığı yer almaktadır. Bu pencerelerde dar ve küçük boyutludur (Görsel 4.2.2-4.2.5/Bkz. EK-1).



Görsel 4.2.1. Aziz Georgios Kilisesi planı (Hadermann-Misguich, 1975)

Kilisenin iç kısmı da dış cephelerde olduğu gibi oldukça sade bir düzenlemeye sahiptir. Kilisede kutsal alan olan bemaya geçiş bir basamakla sağlanmaktadır. Bu alanda dikkat çeken en önemli mimari plastik öğe üzerinde bir yazıtın yer aldığı altardır. Ayrıca apsis bölümünde, Bizans Sanatı'ndaki ilk *melismos* tasvirinin bulunduğu bir taht görülmektedir. Bu sahnenin önemini belirtecek şekilde, taht zeminden daha yüksek bir kotta konumlandırılmıştır.

5. KATALOG

Kilise'nin resim programı konulu sahneler, tek figürler, Eski Ahit peygamberleri ve cephe olarak dört bölüme ayrılarak incelenmiştir (Bkz. EK-4). Konulu sahneler saat yönünde yerleştirme düzenine göre anlatılmaktadır. Buna göre konulu sahnelere, ilk olarak doğu duvarında yer alan apsis zafer kemerinin kuzey ve güneyinde yer alan "Meryem'e Müjde" sahnesi ile başlanmıştır.

Tek figürlü sahnelerde ise aziz ve azizeler tek tek ayrı başlıklar halinde tanıtılmıştır; fakat bazı figürler, Konstantinos ve Helana örneğinde olduğu gibi, ilişkili olmaları sebebiyle birlikte açıklanmıştır. Tek figürlü sahnelerle konulu sahneler ayrı alt başlıklara sahiptir. Sadece bu bölümde "kaynak" alt başlığı bulunmamaktadır.

Eski Ahit Peygamberleri, kilisenin kuzey ve güney cephesinde, özellikle üst kısımları tahrip olmuş şekilde en üst şeritte yer almaktadır. Bu bölümde isimleri tespit edilebilen peygamberler ve yazıtları verilmiştir.

Cephede yer alan sahneler kilisenin batı girişi ve güney cephesinde görülmektedir. Renklerin solması ve boyaların dökülmesi gibi tahribatlar nedeniyle Batı cephesindeki resimler günümüze kadar gelememiştir. Bu bölümde görülebilen sahnelerin tasviri yapılmıştır. Tamamen veya kısmen tahrip olmuş resimler için literatürde yer alan kaynaklarda bulunan açıklamalar verilecektir.

Buna göre konulu sahnelerle ilgili katalog düzeni aşağıdaki şekilde verilmiştir:

Katalog No: Sahnenin katalog numarası verilmiştir.

Sahne Adı: Sahnenin adı bu bölümde verilmiştir.

Görsel No: Sahne ile ilgili resimlerin numaralandırılması sağlanmıştır.

Yeri: Sahnenin kilise içerisinde bulunduğu yer tarif edilmiştir.

Bugünkü Durumu: Tahrip olan, bir kısmı veya büyük bir bölümü yok olan sahnelerin bugünkü durumu ile ilgili bilgi verilmiştir.

Yazıt: Eğer varsa ilgili olduğu resime ait yazıtın yazılışı gösterilmiştir. Daha sonra

Türkçe anlamları verilmiştir. Yazıt ve atribüleri olmayan kişileri belirleyebilmek için Lydie Hadermann-Misguich'in *"Kurbinovo Les Fresques De Saint –Georges Et La Peinture Byzantine Du XII Siècle"* adlı eserinden yararlanılmıştır.

Kaynak: Sahne ile ilgili kaynaklar bu bölümde verilmiştir.

Tasvir: Sahne ile ilgili figürlerin hareketleri, bakana göre fiziksel özellikleri, yüz ifadeleri, giysiler ve kullanılan renkler bu bölümde anlatılmaktadır. Ayrıca sahneye ait olan süslemeler zemin ve renk ilişkisi burada verilecektir.

Konulu Sahneler

Konulu sahnelere ilişkin resim programının listesi aşağıda verilmektedir:

Meryem'e Müjde
Elizabet'i ziyaret
Deesis
İsa'nın doğumu
İsa'nın tapınağa sunumu
İsa'nın Vaftizi
Lazarus'un dirilişi
Kudüs'e giriş
Koimesis (Meryem'in Uykusu)
Metamorfosis (Suret Değişimi)
İsa'nın çarmıha gerilmesi
İsa'nın çarmıhtan indirilmesi
Ölü İsa'ya Ağıt
Kadınlar mezar başında
Anastasis (Cehennem'e İniş)
İsa'nın göğe yükselmesi
Pentekost
Günlerin Eskisi, Kerub, Seraf ve iki melek ile birlikte

Melismos (Amnos) ve Kilise Babaları Aziz Büyük Basileios, Aziz Nazianzuslu Gregorios, Aziz Gregorios (Thaumaturge)?, Nissa'lı Gregorios, Aziz Krisostomos, Aziz Athanasios, Aziz Larissa'lı Akileos, Aziz Nikolaos
Tahtta Meryem ve Bebek İsa, Başmelekler Cebrail ve Mikhail ile birlikte

Tek Figürler

Aziz Stephanos
Aziz Euplos
Aziz Kiril, Metodios ve Alexandrialı Kiril
Azize Marina
Aziz Kosmas ve Damianos
Aziz Panteleimon
Konstantinos ve Helena
Aziz Yoakim ve Azize Anna
Azize Tekla
Azize Paraskevi
Azize Theodora
Azize Barbara
Azize Kyriaki
Azize Katerina
Aziz Onufrios
Aziz Euphrosynos
Aziz Georgios
Ohridli Aziz Kliment
Muhtemelen Roma'da Papa olan Aziz Kliment
Aziz Demetrios (Bu figürün 16. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir)

KATALOG

Katalog No: 1

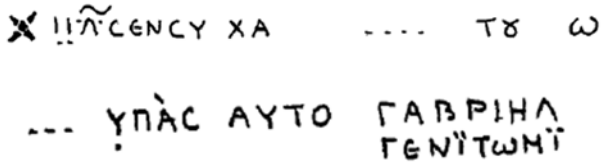
Görsel No: 5.1-5.4

Sahne Adı: Meryem'e Müjde

Yeri: Sahne zafer kemerinin kuzey ve güneyini kaplamaktadır. Kemerin kuzey bölümünde Cebrail güney bölümünde ise Meryem yer almaktadır.

Bugünkü Durumu: Sahne iyi durumdadır.

Yazıt: Müjde sahnesinde görülebilen yazıtlar aşağıdaki gibidir:



Ayrıca Meryem'in yanında $\overline{MP}\ \overline{\Theta Y}$, yazıtı görülmektedir[219].

Kaynak: Meryem'e verilen müjdeyle ilgili olay Matta İncili (1:18) ve Luka İncili (1:26-38)'nde anlatılmaktadır. Matta'da:"*18 İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı"* şeklinde bir ifade yer almaktadır. Bu ifadenin doğrudan Meryem'e Müjde'ye atıfta bulunduğu bilinmektedir. Luka İncili'nde (1:26-38) ise olay daha ayrıntılı bir şekilde aktarılmaktadır [220]:

> 26-27 Elizabet'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrailli Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di. 28 Onun yanına giren melek, «Ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız, selam! Rab seninledir» dedi. 29 Söylenenlere çok şaşıran Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. 30 Ama melek ona, «Korkma Meryem» dedi, «sen Tanrı'nın lütfuna eriştin. 31 Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İsa koyacaksın. 32 O büyük olacak, kendisine `En Yüce Olan'ın Oğlu'

[219] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 103.

denilecek. Rab O'na, atası Davut'un tahtını verecek. 33 O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, ve egemenliğinin sonu gelmeyecektir.» 34 Meryem meleğe, «Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki» dedi. 35 Melek ona şöyle cevap verdi: «Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, En Yüce Olan'ın gücü senin üstüne gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek. 36 Bak, senin akrabalarından Elizabet de yaşlılığında bir oğula gebe kalmıştır. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır. 37 Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur.» 38 «Ben Rab'bin kuluyum» dedi Meryem, «bana dediğin gibi olsun.» Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı.

Tasvir:

Zafer kemerinin kuzeyinde yer alan Cebrail, sağ elini kaldırmış vaziyette Meryem'in bulunduğu yere doğru uzanmaktadır. Meryem kemerin güneyinde bir mimari fon önünde, arkalıksız bir taht üzerinde açık kahverengi, kenarları sarı işlemeli bir yastıkta oturmaktadır. Yastığın üzerinde, aşağıya doğru uzanan, beyaz ve üzerinde küçük eşkenar dörtgenler içerisinde mor zambak motiflerinin olduğu bir örtü yer almaktadır. Karşıdan bakıldığında vücudu sağa doğru, yüzü ise Cebrail'e yani sola doğru dönüktür. Meryem siyaha yakın koyu lacivert bir giysinin üzerine, başıyla omuzlarını birlikte örten koyu kahverengi *maphorion* giymektedir. *Maphorion*un omzundan dökülen uç kısımlarında bezemeler yer almaktadır. *Stikharion*un kol manşetleri dekoratif şeritlerle bezenmiştir. Sağ eli dirseğinden bükülü şekilde yüzüne doğru yönelmiş halde takdis işareti yapmaktadır. Sol eliyle ise daha aşağıda avuç içi görünecek şekilde takdis işareti yaptığı görülmektedir. Gözler, kaşlarının arası, yanakları ve dudakları koyu kahverengi tonla belirginleştirilmiştir. Başı halelidir. Sahnenin sağında, yukarıda kanatları açık, Meryem'e doğru yönelen ve Kutsal Ruh'u temsil eden bir güvercin tasviri bulunmaktadır. Meryem'in arkasında çok katlı bir yapı görülmektedir. Yapının sağ tarafında yonca biçimli bir kemer ve bunun üst katında ise yan yana sıralanan kemerli bir alan bulunmaktadır. Üst kat muhtemelen bir teras alanıdır. Çapraz şekilde sıralanan parmaklıklar vardır. Teras ile kemerli alan arasında dekoratif süslemelerin görüldüğü bir bölüm yer almaktadır. Terasın sağ kenarına ise bir *kantaros* yerleştirilmiştir. Apsis kemerinin kuzeyinde Cebrail ayaktadır ve sağ elini öne doğru uzatarak takdis işareti yapmaktadır. Sol elinde ise bir asa tutmaktadır. Açık pembe bir *khiton* ve onun üzerine gri-beyaz bir *himation* giymiştir. *Khiton*unun görünen sağ kol manşetinde dekoratif bezemeler fark edilmektedir. Haleli, kıvırcık ve uzun saçlarının arasında inci tanelerinin bulunduğu bir saç bandı dikkat çekmektedir. Bandın uç kısımları başın arkasındadır. Parmak uçları, topukları ve bileği incilerle bezenmiş kırmızı bir ayakkabı giymektedir.

Meleğin sağ kanadı aşağıya doğru eğilmiş şekildeyken sol kanadı ise haleli başının arkasından yukarıya doğru kıvrılmıştır. *Himation*un etek uçlarında ve arkaya doğru uzanan kısmında yer alan drapeler adeta şiddetli bir rüzgara maruz kalmışçasına arkaya doğru uçuşmaktadır. Benzer şekilde *khiton*un etek uçlarındaki drapeler de hareketlidir.

Katalog No: 2

Görsel No: 5.5-5.7

Sahne Adı: Meryem'in Elizabet'le buluşması(a), ve konuşması (b)

Yeri: Güney duvarı (İkonastasis'in içinde)

Bugünkü Durumu: Sahnenin Elizabet'le buluşma bölümü görülebilmektedir. İkinci episod olan Elizabet'le konuşma sahnesinde Elizabet'in yüzü ve sahnenin sol alt bölümü tahrip olmuştur.

Yazıt:

'ACΠACMÒC (selamlama), ⳉ ΜΡ ΘΥ (Tanrı Anası Meryem)

(Elizabet) ,

Kaynak: Buluşma olayı Luka İncili'nde (1: 39-56) aşağıdaki gibi anlatılmaktadır:

> 39 O günlerde Meryem kalkıp aceleyle dağlık bölgeye, Yahuda oymağının bir kentine gitti. 40 Zekeriya'nın evine girerek Elizabet'i selamladı. 41-42 Elizabet Meryem'in selamını duyunca rahmindeki çocuk hopladı. Kutsal Ruh'la dolan Elizabet, yüksek sesle şöyle dedi: «Kadınlar arasında kutsanmış bulunuyorsun, rahminin ürünü de kutsanmıştır! 43 Nasıl oldu da Rabbimin annesi yanıma geldi? 44 Bak, selamının sesi kulaklarıma eriştiği an, çocuk rahmimde sevinçle hopladı. 45 İman eden kadına ne mutlu! Çünkü Rab'bin ona söylediği sözler gerçekleşecektir.» 46-47 Meryem de şöyle dedi: «Canım Rab'bi yüceltir; ruhum, Kurtarıcım Tanrı sayesinde sevinçle coşar. 48 Çünkü O, sıradan biri olan kuluyla ilgilendi. İşte, bundan böyle tüm kuşaklar beni mutlu sayacak. 49 Çünkü güçlü Olan, benim için büyük işler yaptı. O'nun adı kutsaldır. 50 Kuşaktan kuşağa kendisinden korkanlara merhamet eder. 51 Eliyle güçlü işler yaptı; kibirlileri yüreklerindeki kuruntularla darmadağın etti. 52 Hükümdarları tahtlarından indirdi, sıradan insanları yükseltti. 53 Aç olanları iyiliklerle doyurdu, zenginleri ise elleri boş çevirdi. 54-55 Atalarımıza söz verdiği gibi, İbrahim'e ve onun soyuna sonsuza dek merhamet etmeyi unutmayarak kulu İsrail'in yardımına yetişti.» 56 Meryem, üç ay kadar Elizabet'in yanında kaldı, sonra kendi evine döndü.

Apokrif bir İncil olan Yakup'un Protoevangelium'unda (12:2) Meryem'in Elizabet'i ziyaretinden bahsedilmektedir. Buna göre:

> 2 Şimdi Meryem'i sevinç aldı. ve o akrabası Elizabet'e gitti ve kapıyı çaldı. Elizabet onu işitince parlak kırmızıyı bıraktı. Kapıya koştu ve açtı (ve Meryem'i görünce) onu takdis etti ve dedi: Efendimin annesi bana geliyor, Bu nasıl olur?" Bak, çocuk bende hopladı ve seni takdis etti. "Fakat Meryem büyük melek Cebrail'in ona söylediği sırrı düşünmedi ve göğe doğru içini çekti ve dedi: "Dünyanın bütün kadınları beni mesut olarak övüyorlar. Ben kimim (Rabbim)?" 3 Ve Elizabet'in yanında üç ay kaldı. Vücudu günden güne kilo aldı ve Meryem korktu ve evine gitti ve İsrail Oğullannın önünden kendini gizledi. Bütün bu şeyler olurken o on altı yaşında idi [221].

Tasvir: Sahne iki bölüm halinde oluşturulmuştur. Sahnenin solundaki ilk episodda Meryem ve Elizabet birbirine sarılarak kucaklaşmaktadırlar. İkincisinde ise karşılıklı konuşmaları yer almaktadır. İlk bölümde yandan tasvir edilen figürler, burada yanak yanağadırlar. Meryem'in her iki eli Elizabet'in omuzları üzerinde birleşmekte ve her iki figür sarılma eylemi gerçekleştirmektedir. Meryem açık ve koyu mavi karışık bir *stikharion* üzerine koyu kahverengi, bedensel hareketin lacivert çizgilerle sağlandığı *maphorion* giymektedir. Meryem'in başörtüsü boynunun arkasında toplanmıştır. Halesi altın sarısıdır. Koyu kahverengi ayakkabıları vardır. Elizabet izleyiciye göre sağ tarafta olup sol eli Meryem'in sağ koltuk altındadır. Diğer kolu Meryem'in omzu üzerindedir. Altın sarısı tunik üzerine koyu renk bir *maphorion* giymiştir ve halesi altın sarısıdır. Ayakkabısı siyaha yakın koyu bir renktir. Elizabet'in başının arkasına topladığı örtüsünün önünden beyaz saçları görünmektedir. Yüzü endişeli ve kaşları çatık bir şekildedir. Her iki figürün de ayakları sanki boşlukta yüzercesine durmaktadır. Arkada sağda ve solda iki mimari yapı yer almaktadır. Sağda yer alan yapının penceresinden, etek uçları bezemeli bir perde dışarı doğru çıkmıştır. Benzer şekilde soldaki yapının iki penceresinden de bezemeli perdeler adeta rüzgarda kalmışçasına dışarı doğru çıkmaktadır. Meryem'in arkasında kalan yapının yanında farklı bir binanın kenarı gözükmektedir. Bu yapı öndeki binaya göre daha kısadır ve üzeri kiremit kaplıdır. Her iki yapının kubbesinin altında süslemeli ve dışarı taşan bir bölüm bulunmaktadır. Sağdaki kubbenin ortasında süslemeli bir şerit yer almaktadır. Her iki yapı kubbelerinin ucunda bulunan çıkıntılı kısımdan başlayarak, ortada bir düğüm yapacak şekilde bezemeli kahverengi bir kumaşla bağlanmıştır. Kucaklaşma bu yapıların önünde yer alan bir duvarın önünde gerçekleşmektedir. Duvarın en üstünde süslemeli bir bölüm bulunmaktadır.

İkinci episod Meryem ve Elizabet'in konuşma sahnesidir. Bu bölümde

[221] E. Sarıkçıoğlu (1992). *Hıristiyanlarda Çocukluk İncilleri*, Türkiye 1.Dinler Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (24-25 Eylül 1992), On Dokuz Mayıs İlahiyat Fakültesi, Samsun: Samsun İlim Yayma ve Eğitim Vakfı, s. 15.

Elizabet'in yüzü ve sahnenin sol alt köşesi tahrip olmuştur. Konuşma sahnesi, buluşma sahnesinde tasvir edilen yapılara benzer mekanların önünde geçmektedir. Her iki yapı bir önceki episodda olduğu gibi kubbelerinin ucunda bulunan çıkıntılı kısımdan, ortada bir düğüm yapacak şekilde birbirine bir kumaşla bağlanmıştır. Bu sahnede kumaş açık sarı ve krem rengindedir. Bu mimari fon önünde bir önceki episodda olduğu gibi üst bölümü bezemeli bir duvar bulunmaktadır. Meryem ve Elizabet duvarın önünde arkalıksız bir tahtta, açık kahverengi ve kenarları sarı işlemeli bir yastık üzerinde oturmaktadır. Tahtın bacakları bir sütun biçimindedir. Her ikisinin de ayaklarının altındaki kenarları süslemeli yükselti üzerinde bir yastık bulunmaktadır. Meryem grili sarılı karışık bir *stikharion* üzerine koyu kahverengi ve hareketin lacivert çizgilerle verildiği bir *maphorion* giymektedir. Halesi altın sarısıdır ve kenarları koyu kahverengidir. Koyu kahverengi ayakkabıları vardır. Yüzü sağa doğru dönüktür. Vücudu ise önden resmedilmiştir. *Stikharion*u oturduğu taht üzerine yayılmıştır. Sağ eli yukarıya doğru sol eli ise dizinin üzerinde avucu açık bir şekildedir. Bu şekilde bir konuşma ifadesi verilmiştir. Elizabet izleyiciye göre sağ taraftadır ve altın sarısı tunik üzerine koyu renk bir *maphorion* giymiştir. Halesi de altın sarısıdır. Bu sahnede Elizabet'in yüzü tahrip olmuştur. Bedeni ise Meryem'e dönüktür. Altın sarısı tuniği içerisinden bacaklarının silüeti belli olmaktadır. Sağ eli dizinin üzerindedir. Sol eli ise öne doğru açıktır. Her iki figürün el hareketlerinden konuştukları anlaşılmaktadır.

Sahnenin sağında iki kadın oturur vaziyette görülmektedir. Elizabet figürünün üst kısmı tahrip olsa da süslü bir minder üzerinde oturduğu ve ayaklarını taşlarla süslü bir yükseltiye dayadığı görülebilmektedir. Meryem de arkalıksız bir taht üzerine yerleştirilmiş işlemeli bir minder üzerindedir ve ayaklarını değerli taşlarla süslü bir yükseltiye dayamıştır. Elleri hareketlidir ve iki figür arasındaki sohbet ortamını işaret etmektedir. Sahne zengin bir mimari fon önündedir ve yapıları birleştiren işlemeli perdeler dikkat çekmektedir.

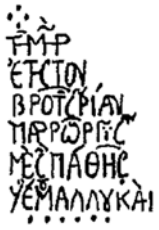
Katalog No: 3

Görsel No: 5.8-5.10

Sahne Adı: Deesis (Sembolik)

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: İsa'nın bulunduğu alan olan sol bölüm tahrip olmuştur. Meryem ve Yahya'nın bulunduğu alandaki tahribat nedeniyle Vaftizci Yahya'nın yüzü görülememektedir.

Yazıt: Meryem'in elinde yer alan yazıtta  yazısı yer almaktadır. Vaftizci Yahya'nın elinde yer alan ruloda ise  yazısı okunmaktadır[222]. Meryem'in elinde bulunan yazıda şunlar yazmaktadır:

> "Ne istersin annem,
> Ölümlülerin kurtuluşunu,
> Beni öfkelendirdiler,
> Onlara merhamet et oğlum,
> Ama tövbe etmiyorlar."

Vaftizci Yahya'nın elinde tuttuğu yazı, Yuhanna İncil'i 1:29'dan bir alıntıdır. Buradaki yazıda *"İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!"* yazmaktadır[223].

Tasvir: Deesis sahnesi, genellikle, İsa yukarıda ve merkezde olmak üzere, altta solda Meryem ve sağda Vaftizci Yahya ile tasvir edilmektedir. Deesis'te meleklere ve

[222] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 229-231.
[223] E. Akyürek (2010). *Myra Şapeli Üzerine İlk Notlar*, Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi, (Ed. N. Çevik), Antalya: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 157.

havarilere de yer verildiği bilinmektedir. Bu sahnede Meryem ve Vaftizci Yahya, insanlığın günahları için İsa'dan şefaat dilemektedir. Kilisedeki sahne, geleneksel *Deesis* kompozisyonundan farklıdır. *Pantokrator* İsa figürü güney duvarında iki şeridi kaplayacak şekildedir ve *proskineterya* çerçevesi içinde yer almaktadır. Sarı halesinin içinde yer alan haç incilerle süslüdür. *Pantokrator* İsa'nın bakışları oldukça serttir. Boyun kemikleri çıkıntılı olarak resmedilmiştir. Üzerindeki giysinin drapeleri diğer resimlere nazaran daha çizgiseldir. Göğsüne doğru kaldırdığı sağ eli ile takdis işareti yapmaktadır. Sol elinde taşıdığı İncil günümüze kadar gelememiştir. Sahnenin solundaki alt şeritte Meryem ve onun arkasında ise Vaftizci Yahya yer almaktadır. Meryem'in sol elinde üzerinde yazılar olan bir kağıt görülmektedir. Göğsüne doğru dayadığı sağ eliyle bir mendil tutmaktadır. Meryem'in giydiği *maphorion*un kenarlarında altın sarısı süslemeler vardır. Yüzü aşağıya bakar şekilde hafif öne doğru eğilmiştir. Meryem'in arkasında bulunan Yahya Meryem'in aksine karşıya doğru bakmaktadır. Sağ elini yukarı doğru kaldırırken sol eli ile üzerinde yazılar olan bir kağıt tutmaktadır. Her ikisinin de altın sarısı halelerinin kenarı koyu kahverengi renkle vurgulanmıştır. Bu sahnenin, her ne kadar bilinen ikonografisine tam olarak uymasa da *Deesis* olduğu, Misguich[224] ve Grozdanov[225] tarafından belirtilmektedir.

Kaynak: *Deesis* tasviri belirli bir kaynağa dayanmamaktadır. 1054 yılına tarihlendirilen Nikitas Stethatos'un[226] yazdığı bir kitapta "*Deesis*" teriminin ilk kez geçtiği düşünülmektedir[227]. *Deesis*, Orta Bizans döneminde insanlık adına dua etme ve aracı olma düşüncelerinin önem kazanmasıyla liturjide sıklıkla ele alınan bir kavramdır[228].

[224] Hadermann-Misguich, 1975, a.g.k., 229-231.
[225] Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 160.
[226] Niketas Stethatos, 1005-1090 yılları arasında Konstantinopolis'te yaşamış bir teologtur. En bilinen eserleri, Yeni Teolog Aziz Simeon'un Biyografisi ve Philokalia adlı eseridir. *Deesis* kelimesi, Aziz Simeon'un biyografisinde yer almaktadır.
[227] C. Walter (1968). *Two Notes on the Deësis*, Revue des études byzantines, Vol. 26, s. 311-336.
[228] N. Çorağan (2003). *Antalyanın Demre (Myra) İlçesindeki H. Nikolaus Kilisesinde Yer Alan Deesis Sahnesi*, Antalya: Adalya-Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yıllığı, No. 6, s. 281-286.

Katalog No: 4

Görsel No: 5.11-16.

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu, İlk Banyo, Müneccim Kralların Secdesi ve Çobanların Tapınması

Yeri: Güney duvarı (orta şerit)

Bugünkü Durumu: Yusuf'un yer aldığı bölüm tahrip olmuştur. Aynı şekilde İlk banyo ve müneccim kralların bulunduğu sahne zarar görmüştür.

Yazıt: (MP ΘV): "Tanrı Anası" (Theotokos), (IC XC): "Jesus Chiristus"

Kaynak: İsa'nın Doğumu, Matta (1:18-25) ve Luka'da (2: 6-7) ve Apokrif bir esaer olan İsa'nın Birinci Çocukluk İncili (1:1-21), Pseudo-Matta (13-14) ve Yakub'un Protoevangelion (18:1-2)'unda anlatılmaktadır. Doğum sahnesiyle birlikte resmedilen Müneccim Kralların Secdesi Matta (2:1-12)'de, Çobanların Tapınması ise Luka (2: 8-18)'de verilmektedir. İlk banyo sahnesinin kaynağı ise Yakup'un Protoevangelionu'dur (19:20). Matta İncili (1:18-25)'nde İsa'nın doğumu söyle anlatılmaktadır:

> 18 İsa Mesih'in doğumu da şöyle oldu: annesi Meryem, Yusuf'la nişanlanmıştı. Ama evlenip birleşmelerinden önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe kaldığı anlaşıldı. 19 Meryem'in nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan gizlice ayrılmak niyetindeydi. 20 Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği ona rüyada görünerek şöyle dedi: «Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. 21 Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından kurtaracak olan O'dur.» 22 Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu sözün yerine gelmesi için oldu: 23 «İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak. O'nun adını İmanuel koyacaklar.» İmanuel, `Tanrı bizimle' demektir. 24 Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin kendisine buyurduğu gibi yaptı ve Meryem'i eş olarak yanına aldı. 25 Ne var ki, Meryem oğlunu doğuruncaya dek Yusuf onunla birleşmedi. Doğan çocuğun adını İsa koydu.

Luka İncili'nde doğum gerçekleştikten sonra İsa'nın bir yemliğe yatırıldığından bahsedilmektedir. Yemlik kelimesinin geçmesi doğumun bir ahırda gerçekleştiğine işaret etmektedir. Luka İncili (2:6-7)'nde doğum olayı şöyle anlatılmaktadır: *"6-7 Onlar*

oradayken, Meryem'in doğum yapma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. Onu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa kendilerine yer yoktu." Apokrif İncillerden Yakup'un Protoevangelion (18:1)'da doğum *"1 Ve orada bir mağara buldu ve onu içine götürdü ve oğullarını onun yanında bıraktı, ve Betlehem çevresinde İbrani bir ebe aramak için dışarı çıktı"*[229] sözleriyle anlatılmaktadır. Pseudo-Matta 13'te ise doğumun mağarada gerçekleştiği söylenmektedir:*"… 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 gözalıcı parıltıdan dolayı içeri girmeye cesaret edemiyorlar."*

Tasvir: Meryem, kompozisyonun merkezinde etrafı kayalarla çevrili bir mağarada sağına doğru yatar vaziyettedir. Yattığı yerin zemininde açık sarı bir örtü bulunmaktadır. Üzerinde kızıl kahve *stikharion* ve mavi *maphorion* vardır. Başını sağ eline doğru dayamıştır. Sol eli ise sol bacağının üzerindedir. Dizleri ise hafif şekilde bükülmüştür. Başındaki sarı halesinin dış kontürü koyu kahverengidir. Halesinin sol tarafında *ΜΡ ΘΥ* ifadesi yazılıdır. Yanında başı sola doğru yönelmiş, lahit benzeri mimari bir formun içinde, kundağa sarılı bebek İsa yer almaktadır. İsa'nın halesinin üst kısmında *IC XC* kısaltmaları yazılıdır. Yemliğin başucunda ise İsa'yı nefesleriyle ısıtan yüzleri tahrip olmuş durumda eşek ve öküz figürleri yer almaktadır. Mağaranın dışında genel olarak Bizans ikonografisinde Yusuf'un yer aldığı görülmektedir. Kompozisyonda sağ alt köşede Yusuf'un görülmesi muhtemel olan alan günümüzde tahrip olmuştur.

Mağaranın dışında beş tane melek görülmektedir. Melekler mağaraya hakim bir noktada yer almaktadır. Meleklerin saçları uzun ve dalgalıdır. Hepsinin üzerinde drapeleri belirgin olarak gösterilmiş krem rengi bir *khiton* bulunmaktadır. Başlarındaki halelerin rengi sarı ve kontürü koyu kahverengidir. Sahnenin sağında yer alan melek sağ elinin işaret parmağıyla mağaranın içindeki İsa'yı gösterirken sol eliyle bir asa tutmaktadır. Kanatları kapalı şekildedir. Onun yanında yer alan meleğin başı sağa doğru dönüktür ve onun da kanatları kapalıdır. Her iki elini öne ve yukarı doğru dua eder şekilde birleştirmiştir. Sahnenin sağ bölümü tahrip olmuştur ve "Müneccim kralların secdesi"

[229] Sarıkçıoğlu, 1992, **a.g.k.,** 17-18.

episodu görülememektedir. Sadece krallardan birinin elinde tuttuğu incilerle süslenmiş hediye kutusu fark edilmektedir. Mağaranın ortasında karşılıklı duran iki melek hafif yukarıya doğru bakmaktadır. Her ikisi de elini dua eder şekilde yukarıya doğru birleştirerek açmıştır. Sahnenin solunda yer alan melek yine aynı alanda bulunan iki çobana doğru bakmaktadır. Kompozisyonun önünde yer alan çobanın sol bacağı arkada sağ bacağı ise önde bükülü olarak vücudunun ilerisinde resmedilmiştir. Her iki kolu da kıvrık şekildedir. Sol elinde taşıdığı sopanın ucu kıvrık, sağ elinde taşıdığı sopanın ucu ise yuvarlaktır ve bu kısımda bir bakraç asılıdır. Beyaz saç ve sakallından dolayı yaşlı olduğu anlaşılmaktadır. Üzerinde koyun postundan yapılma giysiler bulunmaktadır. Önündeki ağılda koyunlar yer almaktadır. Bu ağılın dışında kayalığın üzerinde bir köpek durmaktadır. Sahnenin sol üst köşesinde ikinci bir çoban daha vardır. Diğerine göre daha genç tasvir edilen bu çoban, kayalığın üzerinde oturmakta ve kaval çalmaktadır. Koni biçiminde bir başlığı vardır. Sol kulağında ise bir küpe görülmektedir.

Doğum sahnesinin sol alt köşesinde İsa'nın ilk banyosu tasvir edilmektedir. Sahne tahrip olmuştur. Doğumu yaptıran Mea ve Salome'nin sadece baş kısımları günümüze kadar gelebilmiştir. Her ikisi de ince yüz hatlarına sahiptir. Mea alnında beyaz saçlarının görüldüğü koyu kahverengi bir örtü takmaktadır. Salome'nin uzun ve dalgalı saçları olup sol kulağında bir küpe bulunmaktadır. Halesinin üzerinde XC harfleri yer alan İsa'nın alnının yalnızca bir kısmı görülebilmektedir.

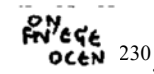
Katalog No: 5

Görsel No: 5.17-5.18

Sahne Adı: İsa'nın Tapınağa Sunulması

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: On dördüncü yüzyılda yapıldığı bilinen güney duvarında bulunan pencere sahnenin sağ yarısını kaplamaktadır. İsa'nın doğumu ve tapınağa sunuş sahnesinin alt bölümü pencere yüzünden hasar görmüştür. Peygamber Anna'nın tasviri tahrip olmuştur. Elinde taşıdığı parşömendeki yazıtın sadece bir kısmı görülebilmektedir. Sahnenin sol bölümünde yer alan figürler günümüze kadar gelememiştir. Tapınağa Sunuş sahnesi kilisede bayram sahneleri içinde en fazla zarar gören sahnedir.

Yazıt: *Kiboryum*un yanında görülen yazı $HΠA$ harfleridir. Anna'nın elindeki parşömende bir kısmı görülen yazılar şu şekildedir:  [230].

Kaynak: İsa'nın tapınağa sunulması Luka İncili'nde (2:21-35) geçmektedir:

> 21 Sekizinci gün bebeği sünnet etme zamanı gelince ona İsa adı verildi. Bu, Onun ana rahmine düşmesinden önce meleğin kendisine verdiği isimdi. 22 Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rabb'be adamak için Yeruşalim'e götürdüler. 24 Nitekim Rabbin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılıdır. 24 Ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyurulduğu gibi, kurban olarak "Bir çift kumru veya iki yavru güvercin" sunacaklardı. 25 O sırada Yeruşalim'de Şimeon adında, doğru ve dindar bir adam vardı. İsrail'in avutulmasını özlemle bekliyordu. Kutsal Ruh onun üzerindeydi. 26 Rab'bin Mesihi'ni görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti. 27-28 Böylece Şimon, Ruh'un yönlendirmesiyle tapınağa geldi. Küçük İsa'nın annesi, babası, kutsal Yasa'nın ilgili kuralını yerine getirmek üzere O'nu içeri getirdiklerinde, Şimon O'nu kucağına aldı, Tanrı'yı överek şöyle dedi: "29 Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim. 30-32 çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluş, Ulusları aydınlatıp Halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı Gözlerimle gördüm." 33 İsa'nın annesiyle babası, O'nun hakkında

[230] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 119.

> söylenenlere şaşırdılar. 34 Şimon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem'e şöyle dedi: "Bu çocuk, İsrail'de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olma üzere belirlenmiştir. 35 Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak. Bütün bunlar, birçoklarının yüreğindeki düşüncelerin açığa çıkması için olacak.

Sahnede yer alan Anna'dan, Luka İncili 2:36-38'de şöyle bahsedilmektedir:

> 36-37 Anna adında çok yaşlı bir kadın peygamber vardı. Aşer oymağından Fanuel'in kızıydı. Genç kız olarak evlenip kocasıyla yedi yıl yaşadıktan sonra dul kalmıştı. Şimdi seksen dört yaşındaydı. Tapınaktan ayrılmaz, oruç tutup dua ederek gece gündüz Tanrı'ya tapınırdı. 38 Tam o sırada ortaya çıkan Anna, Tanrı'ya şükrederek Yeruşalim'in kurtuluşunu bekleyen herkes İsa'dan söz etmeye başladı.

Tasvir: Sahne, Elizabet'i ziyaret sahnesindeki gibi bir yapının önünde yer almaktadır. Sağda ayakta duran iki kişiden biri yaşlı Simeon ve Anna'dır. Simeon *kiboryum*lu bir altarın yanında çocuk İsa'yı kucağında taşımaktadır. Bu yapının önünde, burasının bir tapınak olduğunu gösteren süslemeli bir kapı yer almaktadır. *Kiboryum* dört sütunludur. Tepesi beş dilime ayrılmış konik biçimindedir. Üst kısımda zincirlerle bağlanmış kadeh biçimli iki tane kandil görülmektedir. Sahnede Simeon'un sağ ayağı çıplaktır. Simeon yeşil bir *himation* altına sarı *khiton* giymektedir. Üzerinde uzun ve desenli bir atkı bulunmaktadır. Anna'nın elinde tuttuğu parşömenin bir kısmı günümüze kadar gelmiştir. Bu parşömende *"Bu çocuk Cennet'i ve Dünya'yı birleştirmiş"* sözleri görülebilmektedir[231]. Anna yeşil bir kıyafet giymektedir. Binalar ve sol taraftaki kubbe arasındaki yazıtın bir kısmı okunabilmektedir. Sahnenin tahrip olmuş bölümünde Meryem ve Yusuf olduğu düşünülen figürlerin sadece elbiselerinin alt kısımları görülebilmektedir.

[231] I. Sinkevic (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*: *Architecture, Programme, Patronage* Wiesbaden: Reichert, s:50.

Katalog No: 6

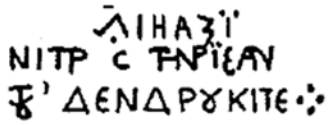
Görsel No: 5.19-5.21

Sahne Adı: İsa'nın Vaftizi

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin sağ tarafı**,** Vaftizci Yahya'nın arkasındaki alan tahrip olmuştur.

Yazıt: Vaftizci Yahya'nın ayaklarının arkasında, silik bir şekilde aşağıda görülen yazıt yer almaktadır [232].



"*([Ve zaten] balta ağacın kökündedir)"*.

Kaynak: İsa'nın Vaftizi, Matta (1: 9-11), Luka (3: 21-22), Yuhanna (1: 29-34)'da anlatılmaktadır. Yukarıda yer alan yazıtta Matta (3:10) ve Luka (3:9)'ya bir atıf yapılmaktadır. Matta (3:10) ve Luka (3:9)'da aynı cümle yer almaktadır: *"Balta ağaçların köküne dayanmış bile. İyi meyve vermeyen her ağaç kesilip ateşe atılır"*

İsa'nın vaftizi Matta (3:13-17)'ya göre şöyle anlatılmaktadır:

> 13 Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile'den Şeria nehrine, Yahya'nın yanına geldi. 14 Ne var ki Yahya, «Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?» diyerek O'na engel olmak istedi. 15 İsa ona şu karşılığı verdi: «Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.» O zaman Yahya O'nun dediğine razı oldu. 16 İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhunun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. 17 Göklerden gelen bir ses de şöyle dedi: «Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum.

[232] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 123.

Vaftiz, Luka İncil (3:21-22)'inde şöyle anlatılmaktadır:

> *21-22 Bütün halk vaftiz olduktan sonra İsa da vaftiz oldu. İsa dua ederken gök açıldı ve Kutsal Ruh, bedensel bir görünüm alarak güvercin biçiminde O'nun üzerine indi. Gökten gelen bir ses de, «Sen benim sevgili Oğlumsun, senden hoşnudum» dedi.*

Yuhanna İncili (1:29-34)'nde Vaftizci Yahya Kutsal Ruh'un bir güvercin şeklinde gökten indiğini ve İsa'yı kendisinin vaftiz ettiğini anlatmaktadır.

> 29 Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görerek şöyle dedi: "İşte dünyanın günahını kaldıran Tanrı Kuzusu! 30 Kendisi için, 'Benden sonra benden üstün bir adam geliyor; çünkü O benden önce vardı' diye bildirdiğim kişi budur. 31 Bu kişinin kimliğini bilmiyordum. Ama O İsrail'e açıklansın diye ben suyla vaftiz ederek geldim." 32 Yahya tanıklığını şu sözlerle sürdürdü: "Ruh'un gökten güvercin gibi inerek O'nun üzerinde durduğunu gördüm. 33 Bu kişinin kimliğini bilmiyordum. Ama suyla vaftiz etmek için beni gönderenin kendisi, 'Ruh'un kimin üzerine inip durduğunu görürsen, Kutsal Ruh'la vaftiz eden O'dur' dedi. 34 Ben de görüp Tanrı'nın Oğlu budur diye tanıklık ettim.

Tasvir: İsa, Şeria (Ürdün) nehrinin içerisinde, çıplak ve ayakta durmaktadır. Elleri örtülü şekilde iki melek soldadır. İsa'nın başında haçlı hale bulunmaktadır. Uzun saçlı ve sakallıdır. Yüzü *Pantokrator* İsa figüründeki yüzle benzer şekildedir. Bacak boyu gövdesine nazaran oldukça uzundur. Sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. Sol eli ise göğsüne doğru yöneliktir. Göğüs kasları belirgindir. Vaftizci Yahya (Ioannes Prodromos) sağdadır ve sol eliyle İsa'nın başına dokunur vaziyettedir. Yahya, uzun saçlı ve sakallı, hayvan postu giymiş, ayakları çıplak ve başı halelidir. Çıplak ayakları suyun kenarında yer alan kayalığın üzerinde boşlukta durur şekildedir. Ayaklarının altında bir yazıt yer almaktadır. Kaşları düşük ve yüz kemikleri belirgindir. Belinde bir kumaşla betimlenmiştir. Sağdaki melekler, açık sarı *khiton* üzerine açık yeşil *himation* giymişlerdir. Meleklerin her ikisinin de saçları uzun ve dalgalıdır. İncilerle süslenmiş saç bantları arkaya doğru savrulmaktadır. Ön tarafta bulunan meleğin ayakkabılarının uç kısımları incilerle süslüdür. Sahnenin sağ alt tarafında suyun içinde sağ elinde bir amfora tutan nehir tanrısı görülmektedir. Figürün yüzü ve sol eli avuçları açık bir şekilde İsa'ya doğru yönelmiştir. Sağda nehir tanrısının üzerinde kaideli tören haçı yer almaktadır.

Katalog No: 7

Görsel No: 5.22- 5.24

Sahne Adı: Lazarus'un Dirilişi

Yeri: Güney duvarı (orta şerit)

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt bölümü tahrip olmuştur. İsa'nın ayaklarına kapanan Lazarus'un kız kardeşlerinden birinin yüzü görülememektedir. Diğer kardeşin bedeni ve İsa'nın ayaklarıyla elbisesi arasındaki bölümler tahrip olmuştur.

Yazıt: (IC XC): "Jesus Christus"

Kaynak: Yuhanna İncili (11:1-45)'nde Lazarus'un Ölümü ve dirilişiyle ilgili olaylardan şöyle bahsedilmektedir:

> 11 Beytanya'dan Lazar adlı bir adam hastaydı; Meryem ile kız kardeşi Marta o köyde yaşıyordu. 2 Efendimize güzel kokulu yağ sürüp ayaklarını saçlarıyla kurulayan Meryem buydu; hasta olan Lazar onun kardeşiydi. 3 Bu yüzden Lazar'ın kız kardeşleri, "Efendimiz gel de gör, sevgili dostun hasta" diye İsa'ya haber gönderdiler. 4 Fakat İsa bunu duyunca şöyle dedi: "Bu hastalık ölümle son bulmayacak, Tanrı'nın yüceltilmesiyle sonuçlanacak; böylece Tanrı'nın Oğlu da yüceltilecek." 5 İsa, Marta'yla kız kardeşini ve Lazar'ı severdi. 6 Ancak, Lazar'ın hasta olduğunu duyunca, bulunduğu yerde iki gün daha kaldı. 7 Bundan sonra öğrencilerine, "Haydi yine Yahudiye'ye gidelim" dedi. 8 Öğrencileri de, "Öğretmen, Yahudiyeliler daha yeni seni taşlamaya çalışıyordu, yeniden oraya mı gideceksin?" dediler. 9 İsa şöyle cevap verdi: "Gün ışığı on iki saat sürmez mi? Biri gün ışığında yürürse bir yere çarpmaz, çünkü bu dünyanın ışığını görür. 10 Fakat geceleyin yürüyen bir yerlere çarpar, çünkü kendisinde ışık yoktur."11 Bunları söyledikten sonra, "Dostumuz Lazar dinlenmeye çekilmiştir. Fakat ben onu uykudan uyandırmak için gidiyorum" dedi. 12 O zaman öğrencileri, "Efendimiz, dinlenmeye çekildiyse iyileşecektir" dediler. 13 İsa onun ölümü hakkında konuşmuştu. Fakat onlar uykuda dinlenmekten bahsettiğini düşündüler. 14 O zaman İsa açıkça, "Lazar öldü" dedi..... 17 İsa oraya vardığında, o dört gündür mezardaydı. 18 Beytanya, Yeruşalim'e yaklaşık üç kilometre uzaklıktaydı. 19 Yahudilerin birçoğu Marta ve Meryem'i kardeşlerinin ölümünden dolayı teselli etmeye gelmişti. 20 İsa'nın oraya gelmekte olduğunu öğrenen Marta onu karşılamaya çıktı. Meryem ise evde oturuyordu. 21 Marta İsa'ya, "Efendim, sen burada olsaydın kardeşim ölmezdi" dedi. 22 "Şu

anda bile biliyorum ki, Tanrı'dan ne istersen sana verecektir." 23 İsa ona, "Kardeşin kalkacak" dedi. 24 Marta da, "Biliyorum, son günde, dirilme sırasında kalkacak" dedi. 25 İsa, "Dirilme ve yaşam benim. Bana iman eden ölse de hayata gelir. 26 Yaşayan ve bana iman eden hiç ölmeyecek. Buna inanıyor musun?" dedi..... 34 "Onu nereye yatırdınız?" dedi. "Efendimiz gel de gör" dediler. 35 İsa'nın gözünden yaşlar boşaldı. 36 O zaman Yahudiler, "Gördünüz mü onu ne çok seviyormuş!" demeye başladılar. 37 Fakat bazıları, "Körün gözlerini açan bu adam onun ölmesini engelleyemez miydi?" dediler. 38 İsa yine içi burkularak mezara geldi. Aslında bu bir mağaraydı ve önü taşla kapanmıştı. 39 İsa, "Taşı kaldırın" dedi. Ölenin kız kardeşi Marta, "Efendim bugün dördüncü gün, artık kokmuş olmalı" dedi. 40 İsa, "İman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin, dememiş miydim?" diye sordu. 41 O zaman taşı kaldırdılar. İsa gözlerini göğe dikerek, "Baba, beni dinlediğin için Sana şükrederim" dedi. 42 "Gerçi beni her zaman dinlediğini bilirim. Fakat etrafımdaki bu kalabalık için, beni Senin gönderdiğine inansınlar diye böyle söyledim." 43 Bunları dedikten sonra, "Lazar! Dışarı çık!" diye bağırdı. 44 Ölü de, ayaklarında ve ellerindeki sargılarla dışarı çıktı; yüzüne bir bez sarılmıştı. İsa, "Onu çözün, bırakın gitsin" dedi. 45 O zaman, Meryem'in yanına gelmiş olan Yahudilerin birçoğu İsa'nın ne yaptığını gördüler ve ona iman ettiler.

Tasvir: Sahnenin ortasında üst kısımda bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencerenin sağ ve sol bölümlerinde iki tepe görülmektedir. Sahnenin sağında başı haleli, siyah saçlı ve siyah sakallı İsa yer almaktadır. Bakışları Lazarus'a dönüktür. Koyu sarı *khiton* üzerine lacivert *himation* giymektedir. Sağ eli Lazarus'a doğru uzanmakta ve takdis işareti yapmaktadır. Lacivert *himation*un bir kısmı sol elinin üzerindedir ve bu eliyle bir rulo tutmaktadır. Sahnenin sağında, İsa'nın arkasında bir sıra halinde havariler görülmektedir. Havarilerden en önde olanının saçlarıyla sakalları beyazdır ve sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. Açık gri *khiton*un üzerine sarı *himation* giymektedir. Onun arkasında sadece yüzü ve boynu gözüken bir diğer havari yer almaktadır. Bu kişi öndeki havariye göre daha gençtir. Yüzü ise hafif sola dönüktür ve İsa'yla Lazarus'un bulunduğu yere doğru yönelmiştir. Onun arkasında ise sadece haleleri gözüken iki kişi daha yer almaktadır. Sahnenin solunda kenarları süslemeli bir mezarın içinde Lazarus gözükmektedir. Vücudu hafif sağa doğru yönelirken, başı aşağı doğru yönelmiştir. Yüz ifadesi solgundur ve acı çekmiş bir şekilde betimlenmiştir. Alın çizgileri kaşlarının ortasına kadar belirgindir. Kaşlar kavisli ve gözler açıktır. Kefeninin üzerinde yer yer geometrik şekiller yer almaktadır. Sahnenin sol alt köşesinde kulplu mezar kapısının kapağını kaldırmış bir kişi görülmektedir. Bu kişinin yüzü tamamen tahrip olmuş ve sadece ayak kısımları günümüze kadar gelebilmiştir. Mezarın sağında, renklerin solması nedeniyle yüzü ve vücudu görülmeyen bir kişi sol eli ile Lazarus'un kefenini tutmaktadır.

Sahnenin solunda Lazarus'un mezarının arkasında, bu mucizevi olayı izleyen halk bulunmaktadır. Hepsi farklı yüz hatlarıyla resmedilmiştir. Belirgin üç figür sakallı, başörtüleri beyaz ve çizgilidir. Önde yer alan figür olayın şaşkınlığıyla her iki elini de yukarıya doğru açmış şekilde betimlenmiştir. İsa'nın ayaklarının önünde Lazarus'un kızkardeşleri olan Mecdelli Meryem ve Marta yer almaktadır. Meryem olduğu düşünülen kişinin yüzü tamamen tahrip olmuştur. Sadece halesinin bir kısmı gözükmektedir. Diğer kızkardeş dirildiğine emin olmak istercesine başı dönük bir şekilde Lazarus'a bakmaktadır.

Katalog No: 8

Görsel No: 5.25-5.27

Sahne Adı: Kudüs'e Giriş

Yeri: Batı duvarı (orta şerit)

Bugünkü Durumu: Sahnenin sağ alt köşesinde küçük bir alan tahrip olmuştur. İsa'nın elleri ise boyaların soluklaşması ve dökülmesi nedeniyle tam olarak seçilememektedir.

Yazıt: (IC XC): "Jesus Chiristus"

Kaynak: Olay Matta (21: 1-11), Markos (11: 1-10), Luka (19: 29-40), Yuhanna (12: 12-19)'da anlatılmaktadır. Kaynaklar incelendiğinde Kudüs'e Giriş Bayramının Kanonik İncillerin genelinde benzer şekilde ifade edildiği görülmektedir. Matta İncili (21:1-11)'nde olay şu şekilde anlatılmaktadır:

> 1-2 Kudüs'e yaklaşıp Zeytin Dağı'nın yamacında bulunan Beytfacı Köyü'ne geldiklerinde İsa, öğrencilerinden ikisini şu sözlerle köye gönderdi: «Karşınızdaki köye gidin. Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sıpa bulacaksınız. Onları çözüp bana getirin. 3 Size bir şey diyen olursa, `Rab'bin bunlara ihtiyacı var, hemen geri gönderecek' dersiniz.» 4-5 Bu olay, peygamber aracılığıyla bildirilen şu sözün yerine gelmesi için oldu: «Siyon kızına deyin ki, `Bak, alçakgönüllü Kralın, bir eşeğe, evet bir sıpaya, bir eşek yavrusuna binmiş sana geliyor.'» 6 Öğrenciler gittiler, İsa'nın kendilerine buyurduğu gibi yaptılar. 7 Eşekle sıpayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa da sıpanın üzerine bindi. 8 Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi. Bazıları da ağaçlardan dallar kesiyor, yola seriyorlardı. 9 Önden giden ve arkadan gelen kalabalıklar şöyle bağırıyorlardı: «Davut Oğluna hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun, en yücelerde hozana!» 10 İsa Kudüs'e girdiği zaman bütün kent, «Bu kimdir?» diyerek çalkandı. 11 Kalabalıklar, «Bu, Celile'nin Nasıra kentinden İsa peygamber» diyordu.

Tasvir: Sahnenin merkezinde bir merkebin üstünde yan oturan İsa tasvir edilmiştir. Başı ise arkasında yer alan havarilere doğru yönelmiş şekildedir. İsa bordoya yakın koyu kahve *khiton* üzerine mavi olduğu tahmin edilen bir *himation* giymektedir. Ayakları ise çıplaktır. Sol eliyle bir rulo tutarken sağ eli ile takdis işareti yapmaktadır. Saçları ve

sakalları siyahtır. Boyun kemikleri belirgindir. Kaşlarının altı ve burun kenarları koyu renklerle vurgulanmıştır. İsa'nın arkasında yer alan havarilerden sadece ikisi ön plandadır. Diğerlerinin ise sadece haleleri gözükmektedir. Kenarları koyu, altın sarısı halesiyle dalgalı beyaz saçlı ve sakallı bir havari önde yer almaktadır. Vücudu cepheden, başı ise hafif soluna dönük bir şekilde İsa'ya bakmaktadır. Krem rengi kıyafetinin drapeleri koyu kahverengi çizgilerle vurgulanmıştır. Diğer havarinin vücudu ve başı profilden tasvir edilmiştir. Diğerine göre daha genç olduğu anlaşılan figür sakalsız ve siyah saçlıdır. Bu figür de aynı şekilde kenarları koyu kahverengi olan sarı halelidir. Hafif öne doğru attığı sağ bacağının hareketi kıyafetinin içinden hissedilmektedir. Krem rengi kıyafetinde drapeler ve vücut hareketi koyu renk çizgilerle vurgulanmıştır. Sağ elini yukarıya doğru kaldırmıştır. İsa'nın üzerinde oturduğu beyaz merkebin başı öne eğik, sol ön ve arka ayakları ileri adım atar şekilde gösterilmiştir. Eşeğin yuları kızıl-kahve rengindedir. Yuların serbest bırakılan ucu merkebin boynuna bırakılmıştır ve kuyruğuna kadar uzanmaktadır. Yelesi, kulak içleri ve vücut detayları gri ile gösterilmiştir. Merkebin yüzü beyaz tunik giymiş iki kişiye doğru yönelmiştir. Her ikisinin de ayakları çıplaktır. Hafif öne doğru eğilen kişiler ellerinde tuttukları koyu renkli giysiyi yere sermektedirler. Her ikisinin de sol kulağında küpe görülmektedir. Kolları ve bacakları vücut ölçülerine nazaran oldukça kalın bir şekilde resmedilmiştir.

Sahnenin sol tarafında burçları ve kuleleriyle Kudüs Şehri'ni simgeleyen bölümün önünde üç kişi yer almaktadır. Önde yer alan kişinin vücudu cepheden, yüzü ise hafif sağa dönük şekilde profilden verilmiştir. Figür siyah saçlı ve siyah sakallıdır. Kaşları yay gibi kavisli ve gözler iridir. Burnu ise aşağı doğrudur. Elmacık kemikleri ve burun kenarındaki çizgiler açık renkle vurgulanmıştır. Aynı şekilde sol gözünün altına açık renklerle aydınlık verilmiştir. Başındaki omuzlarına kadar inen beyaz örtüden siyah saçları alnının ortasına dökülmektedir. Beyaz kıyafetinin üzerinde omuz hizasından itibaren yere kadar uzanan koyu kahve atkı bulunmaktadır. Elbisenin etek uçları şalla aynı renktedir. Bu kişi sol eliyle bir çocuğun sağ elini tutmaktadır. Çocuk beyaz kısa bir tunik giymektedir. Sol eli ile bacağı dirsekten kırılmış olan sağ ayağını kavramıştır. Sağ ayak tabanı yukarıya dönük şekildedir. Çocuğun anatomisi merkebin önünde yer alan diğer iki figürle benzerdir. Vücuduna göre kolları ve bacakları oldukça kalın bir şekilde gösterilmiştir. Arkada yer alan kişilerden sağdakinin yüzü ayrıntılı bir şekilde betimlenmiştir. Yüzü hafif sağa dönük İsa'ya bakar şekildedir. Saçları ve sakalları beyaz ve siyah renkle tasvir edilmiştir. Başındaki beyaz bir örtüden alnına doğru ve sol kulağını

kapatacak şekilde saçlar dökülmektedir. Burnu önceki figüre göre daha yukarı doğrudur. Bu figürün yüz kemikleri daha vurguludur. Alın çizgileri ve yüzdeki vurgular daha açık renklerle aydınlatılmıştır. Kaşlar ise yuvarlaktır. Bu iki kişinin dışında yer alan diğer figür daha gençtir. Kaşlar bitişik ve burnu diğerlerine göre daha küçüktür. Yüzün belirli bölümleri açık renklerle aydınlatılmıştır. Başı boynuna kadar beyaz bir örtüyle kapalıdır ve saçları bu örtünün altından taşmaktadır. En önde bulunan figürün şalıyla aynı renkte bir kıyafet giymektedir.

İsa ve Kudüs halkı arasında yer alan ve gövdesi kıvrık ağacın üzerinde iki kişi dikkat çekmektedir. Ağacın yeşil dalları arasında görülen bir figür başı kendi sağına doğru hafifçe dönmüş ve gözleri İsa'ya bakar şekildedir. Sağ kolu dirsekten bükülmüş şekilde yukarıya doğru yönelirken sol eliyle dalları tutmaktadır. Diğer figür ise ağacın gövdesinin üst kısmına doğru tırmanmaktadır. Başı sola doğru Kudüs halkına dönüktür.

Katalog No: 9

Görsel No: 5.28-5.32

Sahne Adı: Koimesis (Meryem'in Uykusu)

Yeri: Batı duvarı (orta şerit)

Bugünkü Durumu: Sahnede Meryem'in yatmış olduğu yatağın alt kısmı tahrip olmuştur.

Yazıt: *MP OV*

Kaynak: Meryem'in Uykusu sahnesinin ikonografisi apokrif kaynaklara dayanmaktadır ve ilk ne zaman yapılmaya başlandığı konusu bilinmemektedir. İsa'nın çarmıha gerilişinden sonra Meryem, İsa'nın en çok sevdiği öğrencisi olan İncilci Yuhanna ile birlikte oturmaya başlar; çünkü İsa, çarmıhın dibinde bulunan annesine Yuhanna'yı göstererek, "*Kadın, işte oğlun!*", Yuhanna'ya ise, "*İşte annen!*" demiştir (Yuhanna, 19: 25-27)[233] .

Tasvir: Meryem'in ölümünün tasvir edildiği uzun panelde Meryem'in ölümü için toplanmış insanlar, ölüm yatağının sağında ve solunda iki grup halindedir. Sahnede yer alan kişiler, resim programında yer alan sahnelerdekilere benzer şekilde tasvir edilmiştir. Yatağın arkasındaki mavi ve beyaz mandorlanın merkezinde duran İsa'nın sağında ve solunda bir melek ordusu durmaktadır. Hemen yanında bulunan iki melek kanatları açık bir şekilde askeri kıyafetler giymiştir. Her iki meleğin elinde bir asa durmaktadır. Bu meleklerin yüz ifadelerinden oldukça üzgün oldukları anlaşılmaktadır. Meleklerin dalgalı ve ensede uzun bırakılan saçları İsa'nın saçı ile benzerlik taşımaktadır. İsa'nın mandorlası oldukça dikkat çekicidir. İsa kucağında beyaz kundağa sarılmış bebek formunda Meryem'in ruhunu taşımaktadır. İsa'nın yüz ifadesinde üzgün olduğu

[233] B. Cömert (1999). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: Ayraç Yayınevi, s. 119.

anlaşılmaktadır. Yüzündeki acı ve üzüntü, koyu ve açık yeşil renklerle vurgulanmıştır. Kaşları çatıktır.

Meryem gözleri kapalı bir halde, yuvarlak şekiller içinde beyaz ve koyu renk çiçek desenleri olan bir yatakta yatmaktadır. Meryem'in koyu sarı halesinde *MP OV* harfleri açıkça görülmektedir. Başı hafif kalkık, vücudu ise oldukça düz bir şekildedir. İsa ve Meryem arasında yatağın başucunda Yaşlı Havari Yuhanna görülmektedir. Elleri örtülü iki melek Meryem'in ruhunu karşılamak üzere gökyüzünde uçmaktadır. Yatağın ucunda yer alan kişiler merkezde ve geri planda olmak üzere iki grup halinde gösterilmiştir. Sahnenin sağında geri planda duran ve ayrıntıları belli olmayan açık renk kıyafet giyen bir din adamı elinde açık bir kitap tutmaktadır. Resmedilen on iki kişi havarileri ifade etmektedir. Meryem'in başucundaki Petrus'un sağ elinde buhurdanlık salladığı görülmektedir. Sol elini acı ile yanağına dayamıştır. Buhurdanlığın alt kısmı tahrip olmuştur. Pavlus ise elleri açık bir şekilde Meryem'in ayak ucuna doğru acıyla eğilmiştir. Pavlus'un vücudunun, acının etkisiyle orantısız bir şekilde durduğu görülmektedir. Giysisinin altından sol bacağının silüeti görülmektedir. Pavlus'un arkasında bulunan Andreas acı içindedir ve çarmıhtan indiriliş sahnesindeki Yuhanna'nın yüz ve vücut ifadesini anımsatmaktadır. Filipus ve Tomas sahnenin uçlarına doğru resmedilmiştir. Matta'nın solunda, Luka'nın ve onun da solunda Markos'un bulunduğu düşünülmektedir. Sağ taraftaki grupta büyük bir olasılıkla Simon, Yakup ve Bartholomeos görülmektedir.[234] Sahnenin sağ ve sol köşelerindeki mimari yapılar dikkat çekicidir.

Sahne açık renkler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Genel olarak figürlerin yüz ifadeleri üzgün ve serttir. Yüz ifadelerinde kullanılan koyulu açıklı renkler üzgün ifadeyi daha çok vurgulamaktadır. Gökyüzünün maviliği sahnede önemli bir yer tutar. Çatılarda, bir çok kıyafette, örneğin Meryem'in yattığı yatakta vemeleklerin kıyafetlerinde kızıl kahve ve sarı renkler hakimdir.

[234] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 182.

Katalog No: 10

Görsel No: 5.33- 5.35

Sahne Adı: *Metamorfosis* (Suret Değişimi)

Yeri: Batı duvarı, orta şeritte üçüncü sahne.

Bugünkü Durumu: Sahnede yer yer boyaların dökülmesi sonucu yüzlerdeki detaylar tam olarak görülememektedir. Sahne genel olarak iyi durumdadır.

Yazıt: (IC XC): "Jesus Chiristus"

Kaynak: Luka (9: 28-36), Matta (17: 1-13), Markos (9:2-13) İncillerinde *metamorfosis* olayından bahsedilmektedir. Sahnede geçen olaylar adı geçen İncillerde benzer şekilde anlatılmaktadır. Luka (9: 28-36)'da geçen şekliyle *metamorfosis* sahnesi verilmiştir:

> 28 Bu sözleri söyledikten yaklaşık sekiz gün sonra İsa, yanına Petrus, Yuhanna ve Yakup'u alarak dua etmek üzere dağa çıktı. 29 İsa dua ederken yüzünün görünümü değişti, giysileri şimşek gibi parıldayan bir beyazlığa büründü. 30-31 O anda görkemli bir şekilde ortalıkta beliren iki kişi İsa'yla konuşmaya başladılar. Bunlar Musa ile İlyas'tı. İsa'nın yakında Kudüs'te gerçekleşecek olan ayrılışını konuşuyorlardı. 32 Petrus ile yanındakilerin üzerine uyku çökmüştü. Ama uykuları iyice dağılınca İsa'nın görkemini ve yanında duran iki kişiyi gördüler. 33 Bunlar İsa'nın yanından ayrılırken Petrus İsa'ya, «Efendimiz» dedi, «burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a.» Aslında ne söylediğinin farkında değildi. 34 Petrus daha bunları söylerken bir bulut gelip onları gölgeledi. Bulut onların etrafını sarınca korktular. [35]Buluttan gelen bir ses, «Bu benim Oğlumdur, seçilmiş Olan'dır. O'nu dinleyin!» dedi. 36 Ses kesilince İsa'nın tek başına olduğu görüldü. Öğrenciler bunu gizli tuttular ve o günlerde hiç kimseye gördüklerinden söz etmediler.

Tasvir: Bayram sahneleri içinde bulunan *Metamorfosis*, Meryem'in Uykusu sahnesinin sağına yerleştirilmiştir. Batı duvarının bulunduğu orta panelde sırasıyla Kudüs'e Giriş ve Meryem'in Uykusu sahnesi yer almakta ve duvarın sonunda *Metamorfosis* bulunmaktadır. Suret değişimi sahnesinin büyük bir kısmını İsa'yı çevreleyen yeşil mandorla kaplamaktadır. Büyük yuvarlak mandorlanın merkezindeki İsa'nın

vücudundan altı ışık demeti çıkmaktadır. İsa sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle bir rulo tutmaktadır. Musa ve İlyas, sırasıyla mandorlanın sağında ve solunda yer almaktadır. Her ikisinin de ayakları çıplaktır. İsa'nın sağ tarafındaki İlyas ellerini öne doğru kaldırarak büyük bir saygı ifadesi göstermektedir. Koyu mor kıyafetinin uçları beyaz kürk tasviriylevurgulanmıştır. Sol tarafta Musa kolunun altında Sina Dağı'ndan getirdiği kutsal tabletleri taşımaktadır. Açık mavi *khiton* üzerine açık sarı *himation* giymektedir. Dağlık bir alanda Tabor Dağı'nın eteklerinde Petrus, Yahya ve Yakup korkuyla beklemektedir. İsa'nın Doğumu ve Lazarus'un Dirilişi sahnelerinde bulunan çalılar, bu sahnede de yer yer karşımıza çıkmaktadır. Mavi ve açık yeşil renkler sahnenin genelinde baskındır. Geri planda aydınlık havayı gösteren mavi renk yer almaktadır. Sadece İlyas'ın, Yahya'nın ve Yakup'un kıyafetlerinde yeşil, mor ve koyu mavi renkler kullanılmıştır. Sahnede İsa'nın yüzü bir güneş gibi parlamakta, kıyafetleri gün ışığı gibi beyaz görünmektedir. Petrus, Yahya ve Yakup'un yüzlerinde büyük bir şaşkınlık ve korku ifadesi izlenmektedir. Musa'nın kısa sakalı vardır ve beyaz saçlıdır. Sahnenin ikonografisinde temel vurgu ışıktır. Figürlerin hepsinde kenarları koyu kahve renkle vurgulanmış altın sarısı hale görülmektedir.

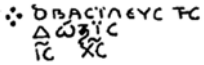
Katalog No: 11

Görsel No: 5.36-5.37

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilmesi

Yeri: Kuzey duvarının başlangıcı

Bugünkü Durumu: Sahnenin altında bulunan mavi alan tahrip olmuştur.

Yazıt: Sağ meleğin sağ tarafında  yazısı görülür. Haçın üst kısmında ise  yazısı okunmaktadır. Burada (IC XC): "Jesus Christus" görülebilmektedir. Meryem'in başının üzerinde MP OY, harfleri okunmaktadır. Haçın ve Yuhanna arasında kalan alanda  yazıları görülmektedir[235].

Kaynak: İsa'nın Çarmıha Gerilişi olayı, dört Kanonik İncil'de (Matta 27: 32-56 ; Markos 15:22-41; Lukas 23:32-48; Yuhanna 19:18-31) ve ayrıca Apokrif Nikodemus İncili'nde (9:12-16) anlatılır. Dört Kanonik İncil'de anlatılan olaylar hemen hemen aynıdır. Matta'ya göre olay şöyle gerçekleşmiştir:

> 32 Dışarı çıktıklarında Simun adında Kireneli bir adama rastladılar. İsa'nın çarmıhını ona zorla taşıttılar. *33-34 Golgota,* yani Kafatası denilen yere geldiklerinde, içmesi için İsa'ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi. 35 Askerler O'nu çarmıha gerdikten sonra kura çekerek giysilerini aralarında paylaştılar. 36 Sonra da orada oturup yanında nöbet tuttular. 37 Başının üzerine: BU YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR diye yazan bir suç yaftası astılar. 38 İsa'yla birlikte, biri sağında öbürü solunda olmak üzere iki haydut da çarmıha gerildi. 39-40 Oradan geçenler başlarını sallayıp İsa'ya sövüyor, "Hani sen tapınağı yıkıp üç günde yeniden kuracaktın? Haydi, kurtar kendini! Tanrı'nın Oğlu'ysan çarmıhtan in! Diyorlardı. 41-42 Başkahinler, din bilginleri ve ileri gelenler de aynı şekilde O'nunla alay ederek, "Başkalarını kurtardı, kendini kurtaramıyor" diyorlardı. "İsrail'in Kralı imiş! Şimdi çarmıhtan aşağı insin de O'na iman edelim. 43 Tanrı'ya güveniyordu, Tanrı O'nu seviyorsa, kurtarsın bakalım! Çünkü 'Ben Tanrı'nın Oğlu'yum' demişti." 44 İsa'yla birlikte

[235] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 147-148.

çarmıha gerilen haydutlar da O'na aynı şekilde hakaret ettiler. 45 Öğleyin on ikiden üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. 46 Saat üçe doğru İsa yüksek sesle, "Eli, Eli, lema şevaktani? Yani, "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin? Diye bağırdı. 47 Orada duranlardan bazıları bunu işitince, "Bu adam İlyas'ı çağırıyor" dediler. 48 Aralarından biri hemen koşup bir sünger getirdi, ekşi şaraba batırıp, bir kamışın ucuna takarak İsa'ya içirdi. 49 Öbürleri ise, "Dur bakalım İlyas gelip O'nu kurtaracak mı?' dediler. 50 İsa yine yüksek sesle bir kez daha bağırdı ve ruhunu teslim etti..... 55 Orada, olup bitenleri uzaktan izleyen birçok kadın vardı. Bunlar, Celile'den İsa'nın ardından gelip O'na hizmet etmişlerdi. 56 Aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesi vardı.

Tasvir: Sahnede uzun ve dar bir pencerenin yer alması nedeniyle kompozisyonun en önemli öğesi olan çarmıh ortada değildir. Meryem ve diğer kutsal kadınlar, sahnenin sağında yer almaktadır. Yahya ve Kenturion[236] ise sahnenin solundadır. Bir tepenin önünde yer alan Kenturion sol elinde mızrak taşımaktadır. Sağ eli, çarmıhta bulunan İsa'ya doğru uzanmaktadır. Kenturion tepelik bir alanın önünde yalnız başına ayrıcalıklı bir yere yerleştirilmiş ve böylelikle şahitlik olayına vurgu yapılmıştır. Çarmıhın ve sol taraftaki karakterlerin hareketine rağmen sahne dengeli ve bir harmoni içindedir. Kişilerde çok sert yüz ifadeleri bulunmaktadır. Figürlerin oranları gerçeğe uygundur.

Sahnede Yahya ve Kenturion'un olduğu alanın alt bölümü tahrip olmuştur. Kutsal kişilerin ve meleklerin başlarındaki hale sarı renklidir. Sahne genelinde koyu sarı tonların ön planda olduğu görülmektedir. Tepelerin rengi kırmızı ve bej rengiyle vurgulanmıştır. Meryem ve diğer kutsal kadınlar, üzerinde mürdüm ve mavi renklerin olduğu giysiler giymişlerdir. Yuhanna yeşil ve sarı tonlamalarla renkli ve parlak bir kıyafet giymiştir. Kenturion kızıl kahve tuniğin üzerine zırh giymiştir. Vücudu S şekli almış İsa'nın çarmıh üzerindeki duruşu onun ölmüş olduğunu vurgular şekildedir. Başı sağ omuzuna doğru düşmüştür. Çarmıhın üst kısmında kutsal kitaplarda yer aldığı şekliyle "*BU YAHUDİLER'İN KRALI İSA'DIR*" ifadesi görülmektedir. İsa'nın kapalı gözleri onun insani yapısını vurgulamakta ve ölü olduğunu göstermektedir. İsa'nın üzerindeki kumaş parçasından oluşan kısa *perizonion*u önden düğümlüdür.

[236] Roma Dönemi'nde, "centuria" yüz kişilik bir bölüğü komuta eden subay anlamına gelmektedir.

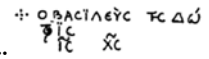
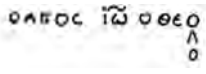
Katalog No: 12

Görsel No: 5.38-5.39

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin altında bulunan mavi alan tahrip olmuştur.

Yazıt: Haçın solunda yer alan ΘΗΛΩCIC harfleri çok zor okunabilmektedir. Çarmıha gerilme sahnesinde, çarmıhın üzerinde görülen yazı burada da yer almaktadır. Dikkatli bakılırsa burada yazıt daha farklı şekilde düzenlenmiştir:  . Yuhanna'nın yanında onu tanıtan hafler görülmektedir  [237].

Kaynak: Kanonik İnciller Aramatyalı Yusuf'un gömülme sürecindeki rolünü anlatmaktadır. Yuhanna İncil (3:1-21)'inde ayrıca Nikodemus'tan bahsedilmektedir.

Tasvir: Sahnenin ortasında büyük koyu bir çarmıh görülmektedir. Yakınları ve arkadaşları İsa'yı çarmıhtan indirirken tasvir edilmiştir. Kişilerin yüz ifadeleri ve hareketleri gözönüne alındığında bunun dramatik bir sahne olduğu söylenebilir. Çarmıhın sağ tarafında Meryem, çarmıhtan indirilmekte olan İsa'nın sağ elini öpmektedir. Meryem'in arkasında üç kadın ayakta durmaktadır. Diğer tarafta Aramatyalı Yusuf İsa'nın vücudunu kavramıştır. Sol tarafta bulunan Yuhanna büyük bir acıyla geri çekilmiş ve başı sol omzuna doğru düşmüştür. Sol eliyle sağ el bileğini kavramıştır. Duruşu son derece üzgün olduğunu göstermektedir. En solda görülen Nikodemus, İsa'nın elindeki çivileri çıkarmaktadır. Çarmıh sahnesinde görülen meleklerin benzeri bu sahnede de yer almaktadır. İsa'nın başı, meleklerin kanatları ve çarmıhın yatay kollarının oluşturduğu üçgenin ortasında bulunmaktadır. İsa'nın ve Nikodemus'un vücut ölçüleri

[237] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 152-153.

birbirlerine göre orantısızdır. Aramatyalı Yusuf'un kıyafetinde kullanılan drapeler çok hareketlidir.

Katalog No: 13

Görsel No: 5.40

Sahne Adı: Ölü İsa'ya Ağıt

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin altında bulunan mavi alan tahrip olmuştur.

Yazıt: (IC XC): "Jesus Chiristus" ve Meryem'i tanıtan harfler MP OY görülebilmektedir.

Kaynak: Kanonik incillerin tamamında mezara konuluş olayından bahsedilmektedir. Ancak bu incillerde Meryem'in ve Yuhanna'nın olay içinde yer aldığı belirtilmemiştir ve ayrıca mezar başında yas tutmayla ilgili herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Ancak apokrif nitelikte olan Nikodemus'un İncili'nde yas ifadesi yer almaktadır. Meryem'in üzgün ve acı çeken ifadesi, İsa'yı son kez kucağına alışı ve etrafındaki kutsal kadınlar Nikodemus'un İncili'nde anlatılmaktadır.

Tasvir: Kilisenin kuzey duvarında yer alan sahnelerden biri mezara konuluş sahnesidir. Bu sahnede Meryem, Yuhanna ve Aramatyalı Yusuf'un İsa'nın vücudunu mezarına taşımak üzere kavradıkları görülmektedir. Meryem kucağında taşıdığı İsa'nın üzerine eğilerek yanağını yanağına dokundurmaktadır. Meryem'in üzüntüden kaşları çatık şekildedir. Yuhanna sağ eliyle İsa'nın sol elini tutarak yüzüne dokundurmaktadır. Aramatyalı Yusuf öne doğru eğilmiş ve elleriyle İsa'nın kefenini tutmaktadır.

Sahnenin arkasında yer alan koyu pembe tepelerin üzerinde oturan iki kadın endişe içinde ağıt yakmaktadır. Bir tanesi yukarıya doğru kollarını kaldırmışken diğeri ellerini çenesinde birleştirmiş bir şekilde yas tutmaktadır. Çarmıha germe ve çarmıhtan indiriş sahnelerinde olduğu gibi gökyüzünde iki melek görülmektedir. Arka plandaki tepelerin çizimi, ön bölümde yer alan figürleri ön plana çıkarmıştır. Sahnenin genelinde iki temel renk baskındır. Koyu pembe tepeler ve mavi gökyüzü panelin alt kısmında buluşmaktadır. Hafifçe vurgulanmış yeşil gölgeler, manzarada, olayda yer alan kişilerin

vücutlarında ve kıyafetlerde görülmektedir. İsa'nın ve Meryem'in başlarının yakınlarında geleneksel yazıtlar bulunmaktadır. Bu sahnede İsa'nın bedeni Meryem'in Uykusu sahnesindeki ölü Meryem gibi katılaşmış bir şekilde resmedilmiştir. Ayrıca göğüs ve karın kasları oldukça belirgindir.

Katalog No: 14

Görsel No: 5.41- 5.44

Sahne Adı: Kadınlar Mezar Başında

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Boyaların dökülmesi nedeniyle figürlerin yüz ifadeleri net olarak görülememektedir.

Yazıt: Mezarın üst kısmanda yer alan yazıtta ∴ TOCΥΔA PÏON yazdığı görülmektedir. Mezarın ortasında ise ∴ TAOΦΩNIA, yazmaktadır[238].

Kaynak: Dört incilin hepsinde elinde mür taşıyan kadınlarla ilgili bilgi bulunmaktadır. Fakat bu kadınların sayısı konusunda ortak bir bilgi bulunmamaktadır. İsa'yı mezarından alan meleklerin sayısı hakkında da incillerde farklılıklar bulunmaktadır. Bir meleğin iki kadın tarafından görüldüğü Matta İncili'nde söylenirken, bu rakam Markos İncili'nde üçtür. Luka İncili'nde ise kadınların parlak kıyafetli iki adam gördüğü anlatılırken, Yuhanna İncili'nde ise bu meleklerin sadece Mecdelli Meryem tarafından görüldüğü ifade edilir. Buna göre Matta (28:1-7)'da olay şu şekilde anlatılmaktadır:

> 1 Şabat Günü'nü izleyen haftanın ilk günü, tan yeri ağarırken, Mecdelli Meryem ile öbür Meryem mezarı görmeye gittiler. 2 Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. 3 Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. 4 Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar. 5 Melek kadınlara şöyle seslendi: "Kokmayın! Çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum. 6 O burada yok; söylemiş olduğu gibi dirildi. Gelin, o'nun yattığı yeri görün. 7 Çabuk gidin, öğrencilerine şöyle deyin: 'İsa ölümden dirildi. Sizden önce Celile'ye gdiyor, kendisini orada göreceksiniz.' İşte ben size söylemiş bulunuyorum."

Markos (16:1-8)'ta mezara üç kadının gittiğinden bahsedilmektedir. Aralarında *"Mezarın girişindeki taşı bizim için kim yana yuvarlayacak?"* diye konuştuklarından bahsedilmektedir. Mezara vardıklarında gördükleri kişinin bir erkek olduğundan

[238] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 159.

bahsedilmektedir: "*4 Başlarını kaldırıp bakınca, o kocaman taşın yana yuvarlanmış olduğunu gördüler. 5 Mezara girip sağ tarafta, beyaz bir adamın oturduğunu görünce çok şaşırdılar".* Luka (24:1-7)'da ise kadınlar şeklinde bahsedilmekte fakat sayı verilmemektedir. Bu incildeyse, kadınların mezara vardıklarında mezar girişinde yer alan taşın yuvarlanmış şekilde bulduklarından bahsedilmektedir. İçeri girdiklerinde İsa'nın cesedini bulamadıkları anlatılmaktadır. Luka (24:3-5)'ya göre olay şu şekilde gerçekleşmiştir: "*3 Ama içeri girince Rab İsa'nın cesedini bulamadılar. 4 Onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi yanlarında belirdi. 5.....Adamlar ise onlara, "Diri olanı neden ölüler arasında arıyorsunuz?"* dediler. Yuhanna (20:1-9)'da mezara sadece Mecdelli Meryem'in geldiği bilgisi verilmektedir. Mezar girişindeki taşın kaldırılmış olduğunu gördüğünde Simon'un Petrus'a koşarak onu durumdan haberdar ettiğinden bahsedilmektedir.

Tasvir: Sahne dikey bir şekilde oldukça dar bir alana yerleştirilmiştir. Sahnenin sağ tarafında yüzlerinden yaşlı oldukları anlaşılan iki kadın görülmektedir. Birbirine sarılmış halde görülen kadınlardan biri elinde küçük bir şişe, diğeri ise elinde bir buhurdan tutmaktadır. Elinde şişe taşıyan kadının *maphorion*u kahverengidir. İç kıyafetinin etek uçlarındaki drapeler vurguludur. Diğer kadın ise koyu yeşil *maphorion* giymektedir. İsa'nın mezarının yanında sahnenin ortasını kaplayan bir melek bir kaya parçasının üzerinde oturur durumdadır. Sanatçı sahnede merkezde görülen meleği vurgulamıştır. Bu şekilde sağ elinin mezara doğru yönelmesinin kanatlarda yaratacağı eğimi sağlayabilmiştir. Üzerindeki krem rengi kıvrımlı kıyafeti ve vurgulanmış vücut duruşuyla, meleğin sahne içindeki yeri ön plana getirilmiştir. Mezar açık yeşil tonlarında kenarları kıvrımlı motiflerle oluşturulmuştur. Meleğin kanatları, kefenin üzerindeki desenler ve askerlerin kıyafetleri koyu kızıl kahve tonlardadır. Açık olan kanatlarda koyu kahve, krem, sarı ve açık pembe renklerle bir kontrast oluşturulmaktadır. Birbirine bitişik kaşları ve vurgulanmış elmacık kemikleriyle yüz hatları oldukça belirgindir. Melek kadınlara doğru bakarak sağ eliyle mezarı işaret etmektedir. Meleğin ayaklarının bulunduğu yerde üç asker uyur vaziyettedir. Bu figürler panelin tahrip olmuş bölümündedir. Kapalı gözlerinden uyuduğu anlaşılan askerlerden biri mezarın olduğu bölüme doğru bir kayaya yaslanmış şekildedir. Sağ elinde tuttuğu mızrak göğsüne doğru dayalıdır. Kadınların olduğu bölüme yakın olan askerin de kayaya uzanmış bir şekilde uyuduğu görülmektedir. Sadece ayakları gözüken ortadaki askerin bedeni tahrip

olmuştur. Genelde kahverengi kıyafetleri olan askerlerden sağ tarafta bulunanın kıyafetinin bir kısmının mavi olduğu anlaşılmaktadır.

Kilise yapısının geneline bakıldığında yazıların oldukça az olduğu fark edilmektedir. Sahnede bulunan yazılar bu sahne için beklenmedik bir anlam ifade etmek amacıyla ve kişilerin kutsal özelliklerini vurgulamak için yazılmıştır. Özellikle İsa'nın mezarı ile ilgili tasvir Yuhanna İncili'nde ifade edilen baş ve vücut kefenlerine gönderme yapmaktadır[239]. Buna göre Yuhanna (20:6-7)'de: "6-7 *Ardından Simon Petrus geldi ve mezara girdi. Orada serili duran bezleri ve İsa'nın başına sarılmış olan peşkiri gördü. Peşkir keten bezlerle birlikte değildi ayrı bir yerde yığılmış duruyordu"* şeklinde bahsedilmektedir. Bu nedenle bu sahneyi yapan ressamın mezar tasvirinde Yuhanna İncil'ini referans aldığı söylenebilmektedir.

[239] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 158.

Katalog No: 15

Görsel No: 5.45- 5.47

Sahne Adı: Anastasis

Yeri: Kuzey duvarının sonu

Bugünkü Durumu: Genel olarak panel iyi durumdadır ama sahnenin sağ alt bölümünde tahribat görülebilmektedir.

Yazıt: -

Kaynak: Sahne Nikodemus İncili'nde anlatılmaktadır. Bu tezin teolojik değerlendirme bölümünde İsa'nın Cehennem'e inişi olayı ayrıntılı şekilde anlatıldığından, katalog bölümünde yer verilmemiştir.

Tasvir: Sahne kuzey duvarının en son sahnesidir. Burada İsa sert bir yüz ifadesine sahiptir. Büyük bir adım atarak Adem'in sağ elini tutarak onu Cehennem'den yukarı doğru çekmektedir. Adem'in sağında Havva ve genç Habil bulunmaktadır. Havva'nın yüzü İsa'ya dönüktür. Yüzündeki derin çizgiler ve renklerdeki tonlamalar, onun yaşlı olduğunu ifade etmektedir. Yüz hatları belirgindir. Havva'nın arkasında Habil yer almaktadır. Habil kısa, koyu renk saçları ve sakalsız yüzüyle genç bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Yüzü İsa'ya doğru dönmüştür. Dirsekten bükülü sağ kolu, avuç içleri açık bir şekilde yukarıya doğru yönelmiştir. Sol eliyle ucu kıvrık bir bir asa taşımaktadır. Sol kulağında ise bir küpe takmaktadır. Kıyafetinin boynunda ve kol kenarlarında koyun postları görülmektedir. Sahnenin alt kısmında İsa'nın ayaklarından uzak bölümde Hades'in kırık kapıları yer almaktadır. Sol alt köşede, Cehennem'in bekçisi olan Hades, beyaz saçlı ve sakallı olarak ve bir elini Adem'in olduğu yere doğru uzatır şekilde resmedilmiştir. Cehennem'de anahtarlar ve çiviler görülmektedir. Sağda tepenin önünde, imparatorluk kıyafetleriyle saçı ve sakalı beyaz olan Davut ile Süleyman görülmektedir. Her ikisi de altın rengi *tablion* ile mor *khlamys* giymekte ve başlarında yarı küre şeklinde taç takmaktadırlar. Süleyman'ın tacının kenarlarından *prependoulia* sarkmaktadır. Davut

yüzünü oğlu Süleyman'a doğru dönmüştür. Süleyman'ın yüzü babasına doğru dönüktür ve sağ elini kaldırmış şekilde onunla konuşmaktadır. Onların arkasında Vaftizci Yahya görülmektedir. Uzun siyah saçlı ve sakallı olarak tasvir edilen Yahya sağ elini yukarıya doğru kaldırmıştır. İsa mandorlanın içinde bir ışık demetiyle gösterilmiş ve kıyafetlerindeki detaylar özenle yapılarak bir altın ışıltısı görünümü verilmiştir. İsa'nın ayaklarında çivi izleri seçilebilmektedir. Sol elinde tuttuğu haçın ortasına yerleştirilmiş dikenli taç görülmektedir. Sahnenin arka planında yer alan dağlar kırmızı ve kahverengi tonlardadır. Sahnenin solunda yer alan dağın üzerinde profilden, gözleri kapalı ve sakallı bir şekilde bir insan başı figürü yer almaktadır.

Katalog No: 16

Görsel No: 5.48-5.52

Sahne Adı: Göğe Yükseliş

Yeri: Doğu duvarı.

Bugünkü Durumu: Sahne henel olarak iyi korunmuştur. Bununla birlikte sahnenin alt kısmında sağ tarafta büyük bir boşluk bulunmaktadır. Bu boşlukta bulunan sahneyi çevreleyen şeritler kaybolmuştur.

Yazıt: Soldaki uçan meleğin altında *HANA* kelimeleri okunmaktadır. Meryem'in yanında MP OY kısaltmaları bulunmaktadır. İsa'nın solunda, çok ince bir şekilde yer alan EN ... harfleri görülmektedir.

Kaynak: Göğe Yükseliş, Luka (24:50-51) ve Elçilerin İşleri (1:9-11)'nde anlatılmaktadır. Luka'da olay şöyle verilmektedir: "*50 İsa onları kentin dışına, Beytanya'nın yakınlarına kadar götürdü. Ellerini kaldırarak onları kutsadı. 51 Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı."* Elçilerin İşleri'nde ise İsa'nın göğe alındıktan sonra tekrar geri geleceğinden bahsedilmektedir: *"9 İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı. 10 İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. 11 'Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?' Diye sordular. 'Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir.' "*

Tasvir: Bayram döngüsü doğu duvarında göğe yükseliş sahnesiyle devam etmektedir. Resim çatının şeklinden dolayı üçgen bir alana yerleştirilmiştir. Sahnenin üst kısmında İsa bir gökkuşağının üzerinde oturmakta ve iki meleğin taşıdığı mandorlanın içinde bulunmaktadır. İsa'nın başı duvardaki tahribat nedeniyle yok olmuştur. Kahverengi ve detayları incelikle işlenmiş bir kıyafet giymektedir. Elbisenin kıvrımları sanki rüzgarda dalgalanırmış gibi tasvir edilmiştir. Sol eliyle bir incil tutarken sağ elini yukarıya doğru kaldırmıştır. Parlak beyaz bir çerçeve içine alınan mandorlanın içinde açık mavi dalgalı ve içinde deniz yaratıklarıyla dolu bir deniz tasviri yapılmıştır. Ayrıca şaha kalkmış yüzü

yaşlı bir insana benzeyen bir aslan figürü de görülmektedir. Melekler bir elleriyle asa tutarken diğer elleriyle mandorla içindeki İsa'yı işaret etmektedir. Merkezdeki iki melek arasında, dua eden Meryem yer almaktadır. Meryem her iki tarafında yer alan ve iki grup halindeki havarilerin ortasındadır. Solda yer alan gruba Petrus liderlik ederken, sağ taraftakinin önünde Pavlus yer almaktadır. Havari grubunun arka kısmında yer yer zeytin ağaçları görülmektedir. Sanatçının kullandığı mavilik orta grubun etrafında bir çeşit boşluk oluşturmaktadır. Havariler üst bölümün merkezinde yer alan İsa'ya doğru yönelmişler ve vücutlarıyla ona doğru bakmaktadırlar. Drapeler ve kıyafetlerdeki renk seçimi bu sahnede özellikle vurgulanmıştır. Bütün havariler fiziksel tipleri ve duruşlarıyla birbirinden ayırt edilebilmektedir. Aziz Petrus beyaz kıvırcık saçları, kısa beyaz sakalıyla resmedilmiş, sol eliyle bir rulo ve anahtarlar tutar vaziyettedir. Sağ eliyle yukarı doğru İsa'yı işaret etmektedir. *Khiton*unun üzerine krem rengi *himation* giymiştir. Onun arkasında, Aziz Andreas beyaz saçları ve sakalıyla resmedilmiştir. Sol elinde ucunda bir haç bulunan dal parçası tutmaktadır. *Khiton*un üzerine siyaha yakın bir *himation* giymiştir. Hemen ardındaki Aziz Luka ince yüzlü, kıvarcık siyah saçlı, ince bıyıklı ve kısa sakalla gösterilmiştir. Sağ elinde parlak, değerli taşlarla süslenmiş bir incil taşımaktadır. Sol elini de Cennet'in ışığından yüzünü korumak istercesine başının üstüne kaldırmıştır. Hemen arkasında Yuhanna yer almaktadır. Yuhanna alnı açık, beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır. Elinde tuttuğu incil, Luka'nın İncili gibi süslemeli ve yarı açıktır. Vücudu öne doğru eğilmiştir. Onun arkasında genç görünümlü sakalsız Filipus bulunmaktadır ve bir elini gökyüzüne doğru kaldırmıştır. Son havari beden duruşuyla diğerlerinden farklıdır. Sırtı gruba dönüktür. Resimdeki bozulmalar nedeniyle kim olduğunu belirlemek zorlaşmıştır. Meryem ve meleklerin solunda yer alan grupta Aziz Pavlus önde yer almaktadır. Geniş alnı, heyecanlı yüzü ve vücut ifadesi belirgindir. Siyah saçlı ve uzun siyah sakallıdır. Sağ elinde gösterişli olmayan bir incil tutmaktadır[240]. Sol eli ile yukarı doğru İsa'yı işaret etmektedir. Pavlus'un arkasında bulunan kişi Matta'dır. Sol elinde süslemeli bir incil tutmakta ve sağ eliyle Cennet'i işaret etmektedir. Uzun beyaz saçlı ve uzun beyaz sakallıdır. Hemen arkasında yer alan havari, Matta'nın vücut ifadesini taklit etmektedir. Bu kişinin Yakup ya da Bartholomeos olabileceği düşünülmektedir. Tomas veya Filipus genç ve sakalsız olarak gösterilmiştir. En sonda Markos yer almaktadır. Sağ elini dirsekten bükülmüş sekilde yukarıya doğru kaldırmakta

[240] Pavlus'un taşıdığı bu İncil genellikle 12. yüzyılın sonuna tarihlenen tasvirlerde görülmektedir. Bkz. Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 167.

ve sol elinde bir kitap tutmaktadır. Bu bölümde yer alan havariler *khiton* üzerine *himation* giymektedirler. Kıyafetlerinde menekşe moru, mavi, su yeşili, koyu mor ve daha sıcak sarı tonları kullanılmıştır.

Katalog No: 17

Görsel No: 5.53-5.54

Sahne Adı: Pentikost

Yeri: Batı duvarı.

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst bölümü tahrip olmuştur. Geri kalan bölümlerde boyaların dökülmesi ve solması nedeniyle tasvirler net olarak görülememektedir.

Yazıt: -

Kaynak: Sahne Elçilerin İşleri (2: 1-12), 1.Korintliler (16:5-9) ve Yakup'un Mektubu'nda anlatılmaktadır. Elçilerin İşleri (2:1-12)'de:

> 1 Pentikost günü geldiğinde bütün imanlılar bir arada bulunuyordu. 2 Ansızın gökten, güçlü bir yelin esişini andıran bir ses geldi ve bulundukları evi tümüyle doldurdu. 3 Ateşten dillere benzer bir şeylerin dağılıp her birinin üzerine indiğini gördüler. 4 İmanlıların hepsi Kutsal Ruh'la doldular, Ruh'un onları konuşturduğu yabancı dillerde konuşmaya başladılar. 5 O sırada Kudüs'te, dünyanın her ülkesinden gelmiş dindar Yahudiler bulunuyordu. 6 Bunlar sesi işittikleri zaman büyük bir kalabalık halinde toplandılar. Her biri kendi dilinde konuşulduğunu duyunca şaşakaldılar. 7 Hayret ve şaşkınlık içinde, «Bakın, bu konuşanların hepsi Celileli değil mi?» diye sordular. 8 «Nasıl oluyor da her birimiz kendi ana dilimizi işitiyoruz? 9-11 Aramızda Partlar, Medler, Elamlılar var. Mezopotamya'da, Yahudiye ve Kapadokya'da, Pontus ve Asya ilinde, Frikya ve Pamfilya'da, Mısır ve Libya'nın Kirene'ye yakın bölgelerinde yaşayanlar var. Hem öz Yahudi hem de Yahudiliğe dönme Romalı konuklar, Giritliler ve Araplar var aramızda. Ama her birimiz Tanrı'nın büyük işlerinin kendi dilimizde konuşulduğunu işitiyoruz.» 12 Hepsi hayret ve şaşkınlık içinde birbirlerine, «Bunun anlamı ne?» diye sordular. 13 Başkalarıysa, «Bunlar taze şarabı fazla kaçırmış» diye alay ettiler.

1.Korintliler (16:5-9)'de Pavlus Pentikost gününe kadar Efes'te kalacağından bahsetmektedir. Buna göre:

> 5 Makedonya'dan geçtikten sonra yanınıza geleceğim. Çünkü Makedonya'dan geçeceğim. 6 Belki yanınızda bir süre kalırım, hatta kışı da sizinle geçirebilirim. Öyle ki, ondan sonra nereye gidecek olsam, bana yardım edebilesiniz. 7 Sizi öyle kısaca görüp geçmek istemiyorum. Rab'bin izniyle sizinle uzunca bir süre kalmayı ümit ediyorum. 8 Ama

> Pentikost gününe dek Efes'te kalacağım. 9 Çünkü burada büyük ve etkili işler yapmak için bana bir kapı açıldı. Ne var ki, bana karşı koyanlar çoktur.

Yakup'un Mektubu (1:1)'ndaki ifadelerden Pentikost günü İsa'ya iman edenlerin bir kısmının uzak ülkelerden geldikleri anlaşılmaktadır.

Tasvir: Batı duvarında Göğe Yükseliş sahnesinin karşısında Pentikost bulunmaktadır. Binanın çatıya yakın duvar bölümlerinde tahribat oluşmuştur ve bu nedenle resimde bozulmalar görülmektedir. Ancak önemli bir bölümü korunan sahnenin genel kompozisyonu anlaşılabilmektedir. Sahnede büyük bir kemerin altında koyu kahverengi arka planın önünde farklı giyim tarzına sahip insanlar görülmektedir. Bu kişiler Elçilerin İşleri'nde anlatıldığı gibi farklı milletlerden insanları ifade etmektedir. Merkezin sağında yer alan kişi imparatorluk kıyafeti içindedir ve Komnenos tarzı *Kamelaukion* adı verilen bir başlık takmaktadır. Bezemeli kemer çizgisinin üstünde yer alan havarilerin sadece vücutlarının alt kısımları günümüze kadar gelmiştir. Havarilerin bacaklarının farklı konumlarda ve duruşlarda olması Kutsal Ruh'un aşağıya inişinden önce farklı vücut duruşlarına sahip olduklarını göstermektedir.

Katalog No: 18

Görsel No: 5.55-5.56

Sahne Adı: Günlerin Eskisi

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin sağ ve sol yanında yer alan meleklerin bir bölümü tahrip olmuştur.

Yazıt: -

Kaynak:

"Günlerin Eskisi" olarak tanımlanan bu sahnenin tasviri Eski Ahit'te Hezekiel (1:26-28) ve Daniel (7:9-10)'de anlatılmaktadır. Günlerin Eskisi Hezekiel (1:26-28)'de şöyle geçmektedir:

> 26 Başları üzerindeki kubbenin üstünde lacivert taşından yapılmış tahta benzer bir nesne vardı. Yüksekte, tahtı andıran nesnede insana benzer birisi oturuyordu. 27 Gördüm ki, beli andıran kısmının yukarısı içi ateş dolu maden gibi ışıldıyordu ve çevresi göz alıcı bir ışıkla kuşatılmıştı. 28 Görünüşü yağmurlu bir gün bulutların arasında oluşan gökkuşağına benziyordu. Öyleydi çevresini saran parlaklık. RAB'bin görkemini andıran olayın görüşünü böyleydi. Görünce, yüzüstü yere yığıldım, birinin konuştuğunu duydum.

Daniel (7:9-10)'de şöyle anlatılmaktadır:

> 9 Ben bakarken
> Tahtlar kuruldu,
> Eskiden beri var Olan yerine oturdu.
> Giysileri kar gibi beyaz,
> Başındaki saçlar yün gibi apaktı. Tahtı alev alev,
> Tekerlekleri kızgın ateş gibiydi.
> 10 Önünden ateşten bir ırmak çıkıp akıyordu.
> Binlerce binler O'na hizmet ediyordu,
> On binlerce on binler Önünde duruyordu.
> Mahkeme kuruldu, Kitaplar açıldı

Tasvir: Sahne Pentikost panelinin altında batı duvarı boyunca yer almaktadır. Merkezde akantüs yaprakları ve değerli taşlarla süslenmiş bir tahtın üzerine oturmuş Günlerin Eskisi yuvarlak bir mandorla içinde gösterilmektedir. Mandorlanın içinde, su efektleri, yeşil ve beyaz ışıklar bulunmaktadır. Tanrı'nın her iki tarafında Kerub ve Seraf melekleri resmedilmiştir. Sahnede yer alan bütün figürler duvar boyunca dağıtılmıştır. Bunların yanında Seraf altı kanadın ikisini açmış şekilde ve sanki bütün varlıkları kavrarcasına tasvir edilmiştir. Kerub ve Seraf melekleri yanında sahnenin sağında ve solunda elleri örtülü diz çöker vaziyette duran birer melek bulunmaktadır. Bütün sahne koyu kızıl kahve ve yeşilin tonlarıyla resmedilmiştir.

Katalog No: 19

Görsel No: 5.57-5.58

Sahne Adı: Melismos

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Boyaların dökülmüş olduğu görülmektedir.

Yazıt: -

Kaynak: *Melismos* kelimesi, ökaristi törenindeki ekmeğin bölünmesi anlamına gelmektedir. İsa'nın son akşam yemeğinde kendisini kurban olarak nitelemesi nedeniyle sahnenin kurban kavramıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. *Melismos* kavramı bu tez çalışmasının değerlendirme bölümünde açıklandığından bu bölümde sadece sahnenin tanıtımı yapılmıştır.

Tanrı'nın Kuzusu ifadesi Yuhanna İncil (1:29-31)'inde bulunmaktadır:

> 29 Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: 'İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!' 30 Kendisi için, 'Benden sonra biri geliyor, O benden üstündür. Çünkü O benden önce vardı' dediğim kişi işte budur. 31 Ben O'nu tanımıyordum, ama İsrail'in O'nu tanıması için ben suyla vaftiz ederek geldim.

Tasvir: Sekiz kilise babası arasında yer alan İsa'nın bedeni bir altar üzerinde uzanmaktadır. Burada İsa genç bir kişi olarak tasvir edilmiştir. Bedeni çıplaktır. Belinin altından dizkapaklarına doğru örtülmüş bir ortasında haç işlemesi olan bir bez parçası görülmektedir. İki eli karnının üzerinde birbirine kavuşturulmuştur. Bu resmin hemen altında kutsal taht bulunmaktadır. Bu şekilde İsa'nın ikinci gelişinde oturacağı taht fiziksel olarak gösterilmiştir. İsa'nın yattığı yer bu tahtın ortasında ve belirli bir yükseklikte yapılmıştır. İsa'nın kilise babalarının arasında bulunan ölü bedeninin üzerinde kemerli iki pencere açıklığı betimlenmiştir. İki pencerenin ortasında ve diğer pencerelerin yanında gövdesi düğüm şeklinde sütun resimleri görülmektedir.

Kilise Babaları

Katalog No: 20

Görsel No: 5.59

Sahne Adı: Büyük Basileios

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Kilisede yer alan Büyük Basileios resmi iyi durumdadır fakat elindeki yazıtın bir kısmı tahrip olmuştur.

Yazıt: (Ὁ ἅγιος Βασίλειος), elindeki yazıtta  görülmektedir [241].
Büyük Basileios'un elindeki parşömende okunabildiği kadarıyla *"Dünyevi zevklerin bağladığı şeylerin hiçbiri.....değmez"* yazısı yer almaktadır.

Tasvir : İsminin yanında yer alan yazıttan, Aziz Basileios olduğu anlaşılmaktadır. Orta yaşlarda, siyah saçlı ve sakallıdır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir.

[241] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 79.

Katalog No: 21

Görsel No: 5.59

Sahne Adı: Nazianzus'lu Gregorios

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır fakat tahribat nedeniyle elindeki yazıtta sadece birkaç harf okunabilmektedir.

Yazıt: Halesinin solunda kalan  harflerinden bunun Nazianzuslu Gregorios'a ait olabileceği anlaşılmaktadır. Azizin elindeki yazıtta sadece  harfleri okunabilmektedir [242].

Tasvir: Azizin geniş, açık bir alnı, beyaz, kıvırcık ve seyrek saçları, beyaz, geniş ve kare şeklinde sakalı görülmektedir. Yüz kemikleri belirgin şekilde tasvir edilmiştir. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir.

[242] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 80.

Katalog No: 22

Görsel No: 5.59

Sahne Adı: Thaumaturge Gregorios

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Bu kişinin Thaumaturge Gregorios olabileceği düşünülmektedir. Azizin resmi iyi durumdadır. Elinde tuttuğu yazıt tahrip olmuştur.

Yazıt:  [243]

Tasvir: . Azizin alnı açık, elmacık kemikleri belirgin ve yanakları çöküktür. Yüzü kırışıktır. Beyaz bıyıkları vardır. Saçları kısadır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giymektedir.

[243] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 81.

Katalog No: 23

Görsel No: 5.59

Sahne Adı: Nissalı Gregorios

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Bu kişinin Nissalı Gregorios olabileceği düşünülmektedir. Azizin resmi iyi durumdadır. Elinde bir yazıt yer almaktadır.

Yazıt: 

[244].

Yazıtta"*Tanrımız, o göklerin en yüksek konumununda yaşayan, mütevazi düşünen....*" cümlesi görülmektedir. Bunlar Aziz Ioannes Krisostomos liturjisinde katekümenler duasının ilk kelimeleridir.

Tasvir: Aziz siyah sakallı ve siyah saçlıdır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir.

[244] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 81.

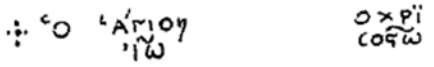
Katalog No: 24

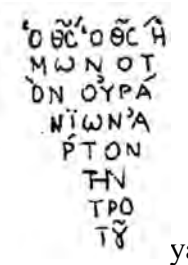
Görsel No: 5.60

Sahne Adı: Krisostomos

Yeri: Altar

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır. Elindeki yazıt iyi bir şekilde korunmuştur ve okunabilmektedir.

Yazıt:  , elindeki yazıtta ise

 yazıları okunabilmektedir [245].

Yazıtta ***"****Ey Tanrım, göksel ekmeği, (tüm dünyanın) yiyeceği gönderen ..."* cümlesi görülmektedir. Bu, *Prosthesis* duasının ilk sözleridir.

Tasvir: Azizin dar bir yüzü, geniş bir alnı, siyah saçları, sivri uçlu bir çenesi ve kısa bir sakalı vardır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir. Krisostomos'un gösterimi yüzyıllar içinde bazı değişikliklere uğramıştır[246].

[245] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 82.

[246]Eski gösterimlerinde genç piskoposun yüzü yuvarlak bir şekilde gösterilir. Bu da genç rahibin daha çileci olmadığını gösterir. II. Basileios'un Menologia'sında, Ayasofya'da ve Ohrid Ayasofya'da zayıf ve üzgün görülen hali, Makedon döneminin sonunda ve Komnenos döneminin hüküm sürdüğü dönemde daha çok yaygındır. Bkz. Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 82.

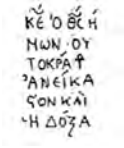
Katalog No: 25

Görsel No: 5.60

Sahne Adı: Alexandrialı Athanasios

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır. Elindeki yazıt iyi bir şekilde korunmuştur ve okunabilmektedir.

Yazıt:  , elindeki ruloda  yazıları görülmektedir [247].

Elindeki ruloda *"Gücü eşsiz ve şerefli olan(anlaşılmaz) Tanrımız"* yazısı görülmektedir.

Tasvir: Azizin seyrek denebilecek beyaz saçları vardır. Bukle şeklinde uzun beyaz bir sakalı, kırışık alnı ve içe çökük yanakları görülmektedir. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir.

[247] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 83.

Katalog No: 26

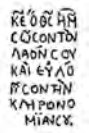
Görsel No: 5.60

Sahne Adı: Aziz Akileos

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır. Elindeki parşömen iyi bir şekilde korunmuştur ve üzerindeki yazılar okunabilmektedir.

Yazıt:  ,

 [248] Elindeki ruloda *"Tanrımız, halkını koru, mirasını kutsa"* yazısı görülmektedir.

Tasvir: Azizin beyaz kıvırcık saçları ve beyaz sakalı vardır. Sakalları boynunun üstünde bir üçgen yaparak aşağıya doğru incelmektedir. Elmacık kemikleri çıkıktır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giymiştir.

[248] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 84.

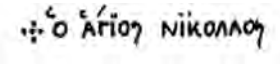
Katalog No: 27

Görsel No: 5.60

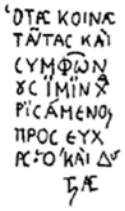
Sahne Adı: Aziz Nikolaos

Yeri: Apsis

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır. Elindeki yazıt iyi bir şekilde korunmuştur ve okunabilmektedir.

Yazıt: 

,



[249] Elindeki ruloda *"Sen ki bize bu orta duaları veren ve iki, üç kişinin seslerini birleştirensin"* yazmaktadır.

Tasvir: Azizin beyaz seyrek saçları ve beyaz kısa sakalı vardır. Geniş alnında birbirine paralel çizgiler görülmektedir. Elmacık kemikleri çıkıktır. Yanakları çökmüş bir şekildedir. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine *omophorion* giyimlidir.

[249] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 84.

Katalog No: 28

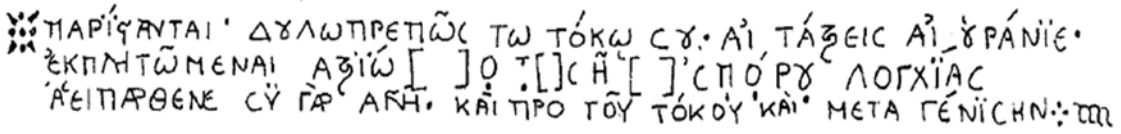
Görsel No: 5.61-5.64

Sahne Adı: Tahtta Meryem

Yeri: Zafer yarım kubbesi

Bugünkü Durumu: Meryem'in yüzünde tahribat görülmektedir.

Yazıt:



[250].

Tasvir: Zafer yarım kubbesi içinde iki baş meleğin arasında kucağında Çocuk İsa ile birlikte tahtta oturan Meryem görülmektedir. Meryem mavi bir *khiton*un üzerine koyu kızıl kahve bir *maphorion* giymektedir. Başörtüsünün üzerinde ön tarafında bir yıldız bulunmaktadır. Aynı yıldız giydiği *maphorion*un omuzlarında da görülür. Ayakkabıları mordur. Meryem sol eli ile İsa'nın bedenini kavrarken sağ eliyle İsa'nın sol bacağını kavramaktadır. Bebek İsa'nın yüzü hafifçe annesine doğru dönüktür. Boyun kemikleri yuvarlak bir çıkıntı şeklinde vurgulanmıştır. Bebek İsa'nın tuniği altın sarısıdır. Bebek İsa sağ eliyle takdis işareti yapmakta ve sol elinde bir rulo tutmaktadır. İsa'nın kaşlarının altı koyu renklidir. Çenesi ise belirgindir. Meryem'in yüzü ise karşıya dönüktür ve yüzünün bir kısmı tahrip olmuştur. Meryem'in kaşlarının altı koyu gölgelerle daha belirgin bir hale getirilmiştir. Mikhail ve Cebrail'in kıyafetleri kilisedeki diğer meleklerde olduğu gibi pembe ve yeşil tonlarıyla resmedilmiştir. Arkalıksız tahtın üzerinde yer alan kumaş zengin akantüs yapraklarıyla, değerli taşlar ve incilerle bezenmiştir. Ayağını koyduğu basamak aynı şekilde değerli taşlar ve incilerle süslüdür. Bütün figürlerin zafer yarım kemerine iyi yerleştirildiği görülmektedir. Meryem taht

[250] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 55.

üzerinde önemli bir yer tutmakta ve meleklerin siluetleri kemerin kıvrımlarını doldurmaktadır. Melekler Meryem'e doğru eğilmiş şekildedir. Süslü bir taht üzerinde oturan Meryem, ona eğilen meleklerle birlikte sahnenin odak noktasını oluşturmaktadır. Meleklerdeki drapeler daha yumuşakken annesinin kucağında oturan Bebek İsa'nın giydiği tunikteki kıvrımlar kalın ve ince çizgilerle gösterilmiştir.

TEK TASVİRLER

Diakonlar (Doğu Duvarı-Apsis)

Katalog No:29

Görsel No: 5.65

Sahne Adı: Aziz Stephanos

Yeri: Apsisin kuzeyinde bulunan niş içerisinde yer alır.

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır.

Yazıt: -

Tasvir: Azizin başının üstü traşlıdır. Saçları ise kısadır. Yaka ve kol manşetlerinden görülebildiği gibi içinde koyu renkli bir tunik bulunmaktadır. Stephanos'ın sol omuzunda, *orarion* adı verilen diyakonların taşıdığı ve görevlerini simgeleyen bir ucu öne bir ucu arkaya sarkıtılan, sarı renkli ve ince işlemeli bant şeklinde kumaş görülmektedir. Aziz sağ elinde şehitlik haçını tutmaktadır.

Katalog No: 30

Görsel No: 5.66

Sahne Adı: Aziz Euplos

Yeri: Apsisin güneyindeki niş içerisinde yer alır.

Bugünkü Durumu: Azizin resmi iyi durumdadır.

Yazıt:  [251]

Tasvir: Azizin başının üstü traşlıdır. Saçları alnına bukleler yaparak inmektedir. Azizin üzerinde geniş ve beyaz bir kıyafet görülmektedir. Yaka ve kol manşetlerinde görüldüğü gibi içine koyu renkli bir tunik giydiği anlaşılmaktadır. Euplos'un sol omuzunda, *orarion* adı verilen diyakonların taşıdığı ve görevlerini simgeleyen bir ucu öne bir ucu arkaya sarkıtılan, sarı renkli ve ince işlemeli bir bant şeklinde olan kumaş görülmektedir. Aziz sağ elinde şehitlik haçını tutmaktadır.

[251] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 91.

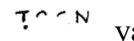
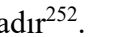
Katalog No: 31

Görsel No: 5.67

Sahne Adı: Aziz Metodios, Aziz Kiril, Aziz Alexandrialı Kiril

Yeri: Bema, güney duvarı

Bugünkü Durumu: Aziz Metodios ve Aziz Kiril'in arasında yer alan alanda ayaklarına doğru olan bölüm günümüze kadar gelememiştir. Aziz Alexandrialı Kiril'in resmi ise iyi durumdadır.

Yazıt: Üç azizin bulunduğu bölümdeki yazılar tam olarak günümüze gelememiştir. Günümüze gelen yazılar için  ve **M** harfleri görülebilmektedir. Ayrıca ikinci azizin yanında **A** harfi ve  yazıları yer almaktadır. Üçüncü azizin yanında  ve  harfleri bulunmaktadır[252].

Tasvir: Güney duvarında yer alan bu üç azizin kıyafetleri birbirine benzemektedir. Hepsi *phelonian* adı verilen bir pelerin giymektedir. Bu giysinin üzerinde büyük Latin haçları olan bir *omophorion* giymektedirler. Üç azizde, üzerinde bezemeler bulunan *epigonation*[253] görülmektedir. Azizler sol ellerinde üzeri süslemeli kutsal kitap taşımaktadır. Aziz Metodios ve Aziz Kiril'in kitap taşıdığı sol ellerinin üzeri örtülüdür. Slav azizleri olan bu iki kardeşin yüzleri birbirine benzemektedir. Her ikisi de beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır. Aziz Kiril'in sakalı Aziz Metodios'a göre daha uzun ve sivridir. Aziz Alexandrialı Kiril'in bir başlık ve boynunu saran bir fular taktığı görülmektedir. Siyah gür ve uzun sakallıdır.

[252] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 92.
[253] Din adamlarının giydiği *stikharion* üzerine beldeki bir kemere sağ taraftan iple bağlanarak kullanılan bir kumaştır. Detaylı bilgi için bkz. Ş. Kılıç (2004). *Orta ve Geç Bizans Dönemi Giysileri (9.-14. Yüzyıllar)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, s. 86.

Katalog No: 32

Görsel No: 5.68

Sahne Adı: Azize Marina

Yeri: Güney duvarında bulunan kapının iç kısmı

Bugünkü Durumu: Oldukça tahrip olmuş durumdadır.

Yazıt: -

Tasvir: Güney duvarında kapının kenarında bulunan resim zarar görmüştür. Sağ tarafta yer alan kapı içerisinde görülen genç azizenin giysisinin göğüs ve bacak kısımları günümüze kadar gelebilmiştir. Genç görünümlü olarak tasvir edilmiştir. Yüzü soluna dönük bir şekildedir. Marina sağ elinde ise bir çekiç sallamaktadır. Mavi ve gri gölgeli beyaz bir *khiton* üzerine kenarları sarı çizgili ve koyu kahve bir *maphorion* giymektedir. Başının etrafındaki hale kızıl kahvedir. Azizenin tam karşısına yer alan duvarda günümüze kadar ulaşabilen herhangi bir figür veya resim yoktur. Karşı duvarda sadece XC harfleri görülebilmektedir.

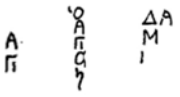
Katalog No: 33

Görsel No: 5.69

Sahne Adı: Kosmas ve Damianos

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Kosmas'ın olduğu bölüm tahrip olmuştur.

Yazıt:  [254]

Tasvir: Güney duvarının alt bölümünde tahrip olmuş bir alan ve bu alanda bir hale parçası görülmektedir. Tasvir edilen kişinin kim olduğu bilinmemektedir. Hemen yanında iki azizin vücutlarının üst kısımları görülmektedir. Bu azizler kardeştir ve doktor oldukları bilinmektedir[255]. Kilisedeki tasvirlerinde her ikisi de gençtir ve yüzleri birbirlerine benzemektedir. Her ikisinin de başında kahverengiye yakın koyu sarı hale görülmektedir. Azizlerin esmer teni, kısa ve dalgalı saçı vardır. Azizlerin kaş altları ve gözkapakları koyu bir şekilde vurgulanmıştır. Her iki azizin de burun yapıları kemerlidir. Azizler *khiton* üzerine *himation* giymektedir. Kosmas sol elinde sapı tahta olduğu görülen bir neşteri yatay olarak tutmaktadır. Sol elinde içinde iki adet neşter bulunan açık bir kutu görülmektedir. Damianos da Kosmas gibi benzer bir vücut duruşuna sahiptir.

[254] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,**240.
[255] E. Torun (2018). *Bizans Sanatında Doktor Azizler ve Şifa,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, s. 44-64.

Katalog No: 34

Görsel No: 5.70

Sahne Adı: Aziz Panteleimon

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Resim iyi durumdadır.

Yazıt: Azizin başının her iki tarafında ΟΑΓΙΟ ve ΗΜΩΝ harfleri görülmektedir [256].

Tasvir: Kosmas ve Damianos'un solunda kendileri gibi şifacı olan Nikomedialı Panteleimon[257] görülmektedir. Resim sakalsız ve genç bir kişiyi tasvir etmektedir. Başında sarı bir hale görülmektedir Bu kişinin üçgen yüzü, yay gibi kaşları, iri gözleri, uzun ince burnu ve küçük bir ağzı vardır. Alnına düşen kıvırcık saçları dikkat çekicidir. Gri gölgeleri olan bir tunik üzerine bitkisel motifler ve geometrik desenlerle süslü bir kıyafet giymektedir. Sol elinde içinde neşter olan bir kutu tutmaktadır.

[256] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,**243
[257] Torun, 2018, **a.g.k.,** 65-87.

Katalog No: 35

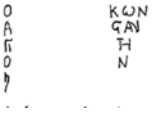
Görsel No: 5.71

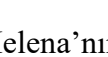
Sahne Adı: Konstantinos ve Helena

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Konstantinos'un olduğu bölümün alt kısmı tahrip olmuştur.

Yazıt: Konstantinos'un başının yanında yer alan harfler şunlardır:



Helena'nın yanında ise  harfleri okunabilmektedir. Helena'nın başının üzerinde  yazısı yer almaktadır [258].

Tasvir: Aziz Panteleimon'un yanında İmparator Konstantinos ve annesi Helena yer almaktadır. Her ikisinin vücut hareketlerine bakıldığında, birbirilerine göre simetrik olarak durdukları görülebilmektedir. Konstantinos ve Helena, ortalarında İsa'nın Haçı'nı taşımaktadırlar. Taşıdıkları haçın ortasında İsa'nın Dikenli Tacı bulunmaktadır. Haçın uçlarında altın sarısı desenler görülmektedir. Her ikisinin de serbest olan elleri avuç içleri bakana doğru olmak üzere göğüs yüksekliğinde açıktır. Konstantinos ve Helena, Orta Bizans dönemine özgü gösterişli imparatorluk kıyafetleri giymektedir. Değerli kumaşlar, renkli taşlar ve çok sayıda inci bu kıyafetlerin üzerinde yer almaktadır. Konstantinos'un geniş bir yüzü ve belirgin elmacık kemikleri vardır. Koyu renk teni, çene uzunluğunda kahverengi saçı ve kısa sivri sakalı görülmektedir. Yay şeklindeki kaşlarının altı koyu renklidir. *Kamelaukion* adı verilen bir başlık takmaktadır. *Kamelaukion*un üzerinde orta kısımda özellikle vurgulanmış mücevherler ve çok sayıda inci görülmektedir. *Kamelaukion*un yan tarafından sarkan uzantılar olan *prependoulia* incilerle süslenmiştir. İmparator uzun mor ve üzeri desenli *dibetesion* giymektedir. İmparator'un giygisi *loros* kare desenli ve parlaktır. Kare desenlerin ortasında yer alan süslemeler, başındaki tacının ortasında yer alan süslemelerle benzerlik göstermektedir. Konstantinos'un sol kolunda

[258] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,**247

yer alan *loros*un kıvrımında bir zincir görülmektedir. İmparator ucu incilerle süslü kırmızı bir *tzangion* giymektedir. Helena'nın açık ten rengi ve omuzuna düşen sarı saçları vardır. Helena'nın yüzü geniştir ve elmacık kemikleri belirgindir. Kaşları, oğlundaki gibi yay şeklindedir. Başında, yanlarda saçları açıkta bırakan ve ucunda bir kumaş parçasının sarktığı bir *diadem* taşımaktadır. *Diadem*in üst kısmında uç noktada bir sıra inci yer almakta ve tacın orta kısmında değerli taşları çevreleyen inciler görülmektedir. Küpelerinin ucundan inciler sallanmaktadır. Helena *dibetesion* üzerine *loros* giyimlidir. Uzun ve koyu renkli kemeri bir madalyonla süslenmiştir. Kollarının üst kısmında ve eteğinin alt kısmında kalın altın şeritler göze çarpmaktadır. Helena'nın boyun kısmında ise inciler ve değerli taşlarla süslü *maniakion* görülmektedir. Kemer hizasından itibaren aşağıya doğru bir *thorakion* sarkmaktadır.

Katalog No: 36

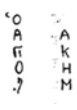
Görsel No: 5.72-5.73

Sahne Adı: Yoakim ve Anna

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Yoakim'in ayaklarının bulunduğu alan tahrip olmuştur.

Yazıt:



ve [259].

Tasvir: Yoakim ve Anna, Konstantinos ve Helena'nın hemen yanında yer almaktadır. Yoakim açık yeşil *khiton* üzerine sarı *himation* giymektedir. Sağ eli göğsünün önünde avuç içi dışarıya bakar şekilde durmakta ve sol elinde bir rulo tutmaktadır. Yüzü oldukça koyu renktedir. Alın çizgileri belirgindir. Koyu renk saçı ve sakalı vardır. Anna ise eşine göre daha yaşlı tasvir edilmiştir. Yüzü derin çizgilerle kaplıdır. Açık renkli *khiton* üzerine kenar çizgileri beyaz olan kızıl kahve renkli bir *maphorion* giymektedir. Kucağında Bebek Meryem'i emzirirken görülmektedir. Bebek Meryem sol eli ile annesinin sağ kolunu yakalamıştır. Meryem, bebek olarak değil, koyu kızıl bir *maphorion* giyen küçük boutlarda bir yetişkin gibi görülmektedir.

[259] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 251

Katalog No: 37

Görsel No: 5.74-5.75

Sahne Adı: Azize Tekla

Yeri: Batı Duvarı

Yazıt: Η Κ
Α Λ
Α [260].

Bugünkü Durumu: Sahnenin sol alt köşesi tahrip olmuştur. Tasvirin yüzü boyaların soluklaşması ve dökülmesi nedeniyle tam olarak seçilememektedir.

Tasvir: Azizenin yüzü büyük oranda zarar görmüştür. Tekla yeşille gölgelendirilmiş krem rengi *khiton* üzerine koyu kahverengi-mor *maphorion* giymektedir. Sol elinde şehitliği sembolize eden ince bir haç ve göğsünde çeşitli açılarla dekore edilmiş koyu renkte kızıl kahve bir kitap tutmaktadır. Misguish'e bu kitabın Havari Pavlus'un İncil'i olabileceğini söylemektedir[261]. Havariyle olan ilişkisi kitabın cildinde görülebilmektedir. Pavlus'un Göğe Yükseliş sahnesinde elinde olan kitaba benzemektedir.

[260] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 255.
[261] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 255.

Katalog No: 38

Görsel No: 5.76

Sahne Adı: Azize Paraskevi

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu: Tasvirin gözleri tahrip olmuştur.

Yazıt:

Η ΤΙΑ
Α, ΡΑ
Π' Κ
Α [262].

Tasvir: Azize Paraskevi Azize Tekla'nın yanında durmaktadır ve benzer bir görünüme sahiptir. Açık sarı *khiton* üzerine koyu yeşil *maphorion* giymektedir. Göğsünde bulunan sağ eli haçı tutarken sol elinin avuç içi dışarıya dönüktür. Yüzü Tekla'dan daha iyi durumdadır. Gözleri tahrip olmuştur. Yuvarlak biçimli yüzünün sol tarafında burun kenarından yanaklarına doğru çizgiler görülmektedir.

[262] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 256.

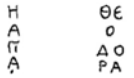
Katalog No: 39

Görsel No: 5.74

Sahne Adı: Azize Theodora

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu: Tasvirin dizkapaklarından aşağısı tahrip olmuştur. Renklerde oluşan solmalar görülebilmektedir.

Yazıt:  [263].

Tasvir: Diğer azizelerde olduğu gibi Theodora ayakta görülmektedir. Azize Kyriaki gibi her iki eli yana açılmış dua eder şekildedir. Avuç içleri karşıya doğrudur. Başörtüsü boynunu saracak bir şekilde bağlanmıştır. Başörtüsünün uçlarında süslemeler görülmektedir. Açık sarı *khiton* üzerine yeşil *himation* giymektedir.

[263] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 257.

Katalog No: 40

Görsel No: 5.77

Sahne Adı: Azize Barbara

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt kısmı tahrip olmuştur. Ayrıca boyaların soluklaştığı ve döküldüğü görülmektedir.

Yazıt:



[264]

Tasvir: Barbara'nın oval bir yüzü olduğu görülmektedir. Yüz hatlarında kahverengi ve yeşil çizgiler seçilebilmektedir. Barbara beyaz bir başörtüsü takmaktadır. Başının etrafındaaltın sarısı diadem görülmektedir. Üzerinde kahverengi ve süslemeli bir giysi bulunmaktadır. Kollarının üst kısmında altın sarısı renkte, madolyon şeklinde süslemeler dikkat çekmektedir. Giysisinin uçları göğsüne doğru bir broş ile tutturulmuştur. Broşun üzeri beyaz boncuklarla süslenmiştir. Elbisesinin alt kısmı tahrip olmuştur. Azize sağ elinde ince bir haç tutmaktadır. Sol eli açık ve göğsünün üzerindedir.

[264] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 259.

Katalog No: 41

Görsel No: 5.78

Sahne Adı: Azize Kyriaki

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt bölümü tahrip olmuştur. Azizenin yüzü tam olarak görülememektedir.

Yazıt:

H KH
A PI
A
A KH [265].

Tasvir: Barbara'nın kıyafetine çok benzeyen bir giysi giymektedir. Giysisi daha koyudur. Her iki eli yana açılmış şekildedir. Avuç içleri karşıya doğrudur. Giysisinin uçları göğsüne doğru bir broş ile tutturulmuştur. Azize Barbara'nın takmış olduğu broşun bir benzerini takmaktadır. Aradaki fark Kyriaki'nın broşunun daha büyük olmasıdır.

[265] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 261.

Katalog No: 42

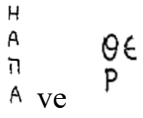
Görsel No: 5.79

Sahne Adı: Azize Katerina

Yeri: Batı Duvarı

Bugünkü Durumu:

Yazıt:


ve harfleri okunabilmektedir [266].

Tasvir: Azize Katerina, Komnenos döneminde giyilen kıyafetlere benzer giysiler içindedir. *Dibetesion* üzerine *loros* giyimlidir. Maniakis uzun altın kumaş incilerle ve değerli taşlarla süslenmiştir. Azizenin ise *thorakion* giymediği görülmektedir. Tacı Helena'nın tacının aynısıdır. Paraskevi, Barbara gibi sağ elinde ince bir haç tutmakta, sol avuç içini dışarıya doğru göstermektedir.

[266] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 261.

Katalog No: 43

Görsel No: 5.80

Sahne Adı: Aziz Onofrius

Yeri: Kuzey duvarında yer alan pencerenin içerisinde bulunmaktadır.

Bugünkü Durumu: Azizin sağ kolunun altındaki alan tahrip olmuştur.

Yazıt: ⁘ ‘O ‘AΓIO[C] ONΥΦPIOY[267].

Tasvir: Bir hermit olan Aziz Onofrius'un göbeğine kadar uzanan beyaz sakalı ve uzun beyaz dalgalı saçları görülmektedir. Başında sarı hale bulunmaktadır. Çıplaklığını saklayan yapraklarla resmedilmiştir. Ellerini iki yana açmış şekilde dua eder pozisyondadır. Yüzünde yaşlılığını gösteren izler görülmektedir. Elmacık kemikleri çıkıktır.

[267] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 263.

Katalog No: 44

Görsel No: 5.81

Sahne Adı: Aziz Euphrosynos

Yeri: Kuzey duvarında yer alan pencerenin içerisinde bulunmaktadır.

Bugünkü Durumu: Sahneyi çevreleyen konturun sağ üst köşesi tahrip olmuştur.

Yazıt: Ο ὅσ]ιος ΕΥΡΟCΙΝΟC [268].

Tasvir: Onofrius gibi halesi büyük bir şekildedir. Aziz, küçük koyu mavi bir şapka takmaktadır. Şapkasının yanından kıvırcık, kahverengi saçları gözükmektedir. Yüzü soluk renklidir ve yüz kemikleri belirgindir. Uzun burnu, ince bıyığı, hafif bir sakalı ve kısa çenesi vardır. Kahverengi bir *khiton* üzerine koyu mavi olduğu görülen bir giysi giymektedir. Sağ elinde yeşil, kırmızı meyve veya yapraklardan oluşan bir buket tutmaktadır. Sol eli ise göğsünün önünde avuç içi karşıya doğru dönüktür [269].

[268] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 264.
[269] Güney duvarında görülen bu aziz çok nadiren resmedilir. Genellikle Post-Bizans döneminde Romanya'da resmedildiği bilinmektedir. Bkz. Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 264-265.

Katalog No: 45

Görsel No: 5.82

Sahne Adı: Aziz Demetrios

Yeri: Kuzey duvar

Bugünkü Durumu: Azizin figürü oldukça iyi durumdadır. Sadece sahnenin altı kısmı tahrip olmuştur.

Yazıt:  ,  ,  yazıtları görülmektedir [270].

Tasvir: Kilisedeki diğer figürlerden farklı olarak Aziz Demetrios tasvirinin 16. yüzyılda yapıldığı bilinmektedir. Başı haleli Aziz Demetrios bir at üzerinde görülmektedir. Sağ elinde bir mızrak tutarken sol eliyle atın eğerini kavramaktadır. Arkasında ise yuvarlak, kenarları süslemeli orta kısmı ise geometrik şekillerle bezemeli bir kalkan görülmektedir. Atının yüz kısmı ve yeleleri oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Genç görünümlü azizin kısa saçı, belirgin kaş ve gözleri, yuvarlak bir yüzü bulunmaktadır. Kahverengi ve sarı *klibanion* üzerine yeşil bir pelerin giymektedir. Arkaya doğru uzanan pelerinin drapeleri hareketlidir.

[270] Grozdanov, 2015**, a.g.k.,** 256-257.

Katalog No: 46

Görsel No: 5.83

Sahne Adı: Aziz Georgios

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnenin batı bölümü tahrip olmuştur.

Yazıt: -

Tasvir: Kiliseye adını veren aziz, güney cephede bulunan *Pantokrator* İsa'nın tam karşısında ve onunla aynı büyüklükte resmedilmiştir. Aziz kıvırcık saçlara, uzun ince bir buruna, belirgin kaş ve gözlere sahiptir. Başında halesi ve değerli taşlarla süslü bir *diadem*i bulunmaktadır. Aziz, yeşil bir *klibanion* üzerine sağ omuzunda incilerle süslü bir fibula ile tutturulmuş kahverengi bir pelerin giymektedir. Sağ elinde bir mızrak tutmaktadır. Sol eliyse tahribattan dolayı görülememektedir. Azizin resmi, *Pantokrator* İsa'da olduğu gibi *proskineterya* çerçevesi içerisinde yer almaktadır. Çerçevenin etrafı bitkisel motiflerle bezenmiştir.

Katalog No:47

Görsel No: 5.84

Sahne Adı: Azizin kim olduğu bilinmemektedir.

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Azizin tasviri tahrip olmuştur.

Yazıt: -

Tasvir: Grozdanov'a göre bu kişi Ohridli Aziz Kliment'tir [271]. Azizin uzun bir sakalı vardır. Sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle ciltli bir kitap tutmaktadır.

[271] Grozdanov, 2015**, a.g.k.,** 156.

Katalog No: 48

Görsel No: 5.85

Sahne Adı: Azizin kim olduğu bilinmemektedir.

Yeri: Bema, kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Azizin tasvirinde boyalarda dökülmeler görülmektedir.

Yazıt: -

Tasvir: Grozdanov'a göre bu kişi bir Roma Papası olan Aziz Kliment'tir [272]. Azizin beyaz saçlı ve sakallı olduğu görülmektedir. Sağ eli ile takdis işareti yaparken sol eliyle ciltli bir kitap tutmaktadır. Uzun ve beyaz *stikharion* üzerine büyük Latin haçları olan bir *omophorion* giymektedir.

[272] Grozdanov, 2015**, a.g.k.,** 156.

Eski Ahit Peygamberleri

Bu başlık altında kuzey ve güney duvarında en üst şeritte yer alan Eski Ahit peygamberleri ele alınacaktır. Genel olarak peygamberlerin üst kısımları günümüze kadar gelememiştir. Bazılarının sadece ayak kısımları görülmektedir.

Katalog No: 49

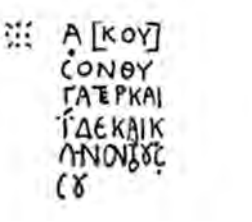
Görsel No: 5.86-5.87

Sahne Adı: Davut Peygamber

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Davut Peygamber'in yüzü tahribat nedeniyle günümüze gelememiştir.

Yazıt:



[273].

Kaynak: Elindeki parşömenin üzerinde yazıt görülmektedir. Yazıt Kral Davut'a yönelik olduğu düşünülen Mezmurlar 45:10'dan bir bölüm içermektedir: "*Dinle ey kral kızı, bak, kulak ver"*.

Tasvir : Güney duvarındaki ilk peygamber olan bu figür, Meryem ve Elizabet'in buluşması sahnesinin üst bölümünde yer almaktadır. Elinde tuttuğu parşömendeki yazıdan dolayı Davut Peygamber olduğu düşünülmektedir[274]. Davut peygamberin giydiği kıyafet saray kıyafetlerine benzemektedir. Giysisinin üzeri değerli taş ve incilerle süslenmiştir. Ayakkabıları mora yakın bir renktir ve üzeri incilerle süslenmiştir.

[273] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 198.
[274] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 182.

Katalog No: 50

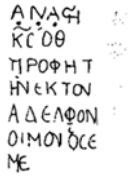
Görsel No: 5.88

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi ?

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnede peygamberin vücudunun alt bölümü günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazıt:



275

Kaynak: Elinde bir parşömen üzerinde yukarıda yer alan yazıt görülmektedir. Yazıt Eski Ahit'te yer alan Yasanın Tekrarı 18:15'ten bir bölüm içermektedir. Buna göre yazıtta "*Tanrınız RAB size aranızdan, kendi kardeşlerinizden benim gibi bir peygamber çıkaracak. Onu dinleyin"* yazmaktadır.

Tasvir : Burada yer alan peygamberin kim olduğu bilinmemektedir. Misguich bu figürün Musa Peygamber olabileceğini ileri sürmüştür. Peygamber krem rengi *khiton* üzerine açık pembe *himation* giymektedir. Kıyafetinin drapeleri hareketlidir. Ayaklarının altında bir pencere açıklığı görülmektedir.

[275] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 200.

Katalog No: 51

Görsel No: 5.89

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi?

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnede peygamberin vücudunun sadece alt bölümü günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazıt:



276

Kaynak: Peygamberin elinde yer alan parşömende üzerinde yukarıda verilen yazıt görülmektedir. Yazıt Zekeriya (14:1-4)'dan bir bölüm içermektedir: *"İşte RAB'in günü geliyor. O gün onun ayakları....."*. Zekeriya 14'te yer alan bölümde Mesih'in gelişi ve krallığından bahsedilmektedir.

Tasvir: Peygamber krem rengi bir *khiton* üzerine yeşil bir *himation* giymektedir. Kıyafetinin drapeleri hareketlidir.

[276] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 200.

Katalog No: 52

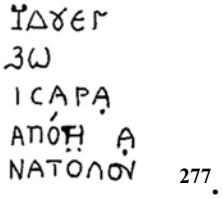
Görsel No: 5.90

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnede peygamberin sadece ayak kısımları ve kıyafetinin bir kısmı görülebilmektedir.

Yazıt:



[277].

Kaynak: Peygamberin elinde yer alan parşömende yukarıda yer alan yazıt görülmektedir. Yazıt Zekeriya 8:7'ten bir bölüm içermektedir: "*Ben İsrail'i doğusundaki yerden kurtardım.*" Zekeriya 8:7-8'de halkın kurtarılarak Yeruşalim'de yaşayacağından bahsedilmektedir. *"Halkımı doğudaki, batıdaki ülkelerden kurtarıp geri getireceğim. Yeruşalim'de yaşayacak, halkım olacaklar; ben de onların sadık ve adil Tanrısı olacağım.' Böyle diyor Her Şeye Egemen RAB."*

Tasvir: Peygamberin gövde bölümü günümüze gelemediğinden kıyafeti tam olarak görülememektedir. Görülebildiği kadarıyla krem rengi *khiton* üzerine açık sarı ve krem rengi karışık bir *himation* giymektedir. *Himation*un uçlarında hareketli drapeler görülmektedir. Sağ elinde üzerinde yazıt olan bir parşömen bulunmaktadır.

[277] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 200.

Katalog No: 53

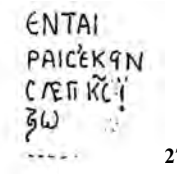
Görsel No: 5.90

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi?

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Sahnede peygamberin sadece bel kısmından aşağısı günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazıt:



[278].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömendeki yazıda, görülebildiği kadarıyla Yeremya'dan (5:18) bir bölüm bulunmaktadır: "*Ama o günlerde bile sizi büsbütün yok etmeyeceğim" diyor. RAB'*

Tasvir: Peygamberin sol elinde üzerinde yazıt bulunan bir parşömen görülmektedir. Mavi *khiton* üzerinde kahverengi ve krem rengi karışık *himation* giymektedir. Kıyafetinin drapeleri hareketlidir.

[278] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 201.

Katalog No: 54

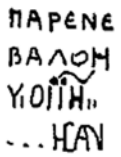
Görsel No: 5.91

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin sadece ayak kısımları günümüze kadar gelebilmiştir. Elinde bir yazıt varsa da görülememektedir. Onun yanındaki peygamberin diz altından itibaren kıyafeti görülmektedir. Elinde bir yazıt yer almaktadır.

Yazıt:



Παρενέ|βαλον | υἱοὶ Ἰ(σρα)ὴλ | [συνήχθ]ησαν. [279].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömendeki yazı görülebildiği kadarıyla Hakimler 10:17'den bir bölüm içermektedir. Yazıtta sadece "*İsrailoğulları kamp kurup toplandı*" yazısı okunabilmektedir. Yazıtın parçası olduğu Hakimler 10:17 bölümü şu şekildedir: *"Ammonlular toplanıp Gilat'ta ordugah kurunca İsrailliler de toplanarak Mispa'da ordugah kurdular."*

Tasvir: Peygamberin sol elinde bir yazıt bulunan parşömen bulunmaktadır. Yazıtın son iki satırı tam olarak okunamamaktadır[280]. Figürün giydiği kıyafet saray kıyafetlerine benzemektedir. Giysisi Davut peygamber'de olduğu gibi değerli taş ve incilerle süslenmiştir. Açık sarı ayakkabılarının üzerinde dekoratif süslemeler görülmektedir.

[279] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 201.
[280] Bkz. Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 182.

Katalog No: 55

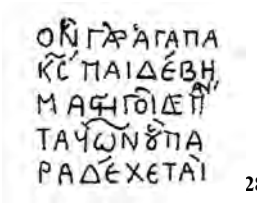
Görsel No: 5.92

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberleri

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu Peygamberin sadece ayakları ve giysisinin bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir. Bu peygamberle ilgili yazıt bulunmadığından onun yanında yer alan peygamber tasvir edilmiştir. Bu peygamberin sol ayağı ve yazıtıyla birlikte gövdesinin bir kısmı günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazıt:



[281].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömendeki yazıt görülebildiği kadarıyla Süleyman'nın Özdeyişleri 3:12'den bir bölüm içermektedir. Yazıtta *"Çünkü Rab, oğlundan hoşnut bir baba gibi sevdiğini azarlar"* cümlesi okunabilmektedir.

Tasvir: Peygamber krem rengi *khiton* üzerine mor bir *himation* giymektedir. Kıyafetindeki drapeler hareketlidir Ayakları çıplaktır. Elindeki parşçmende yukarıda yer alan yazıt yer almaktadır.

[281] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 202.

Katalog No: 56

Görsel No: 5.92

Sahne Adı: Yakup Peygamber?

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin bedeninin sadece bel kısmından aşağısı günümüze kadar gelebilmiştir.

Yazıt:

ΕΞΗ
ΙΑΚΩ
ΦΡΕ ΤΥ
ΟΡΚΥ ΚΑΙΕ
ΠΟΡΕΥΘΗ [282].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömen Yaratılış 28:10'dan bir bölüm içermektedir. Burada *"Yakup Beer-Şeva'dan ayrılarak Harran'a doğru yola çıktı"* cümlesi görülmektedir.

Tasvir: Peygamber sol elinde parşömen tutmaktadır. Krem renkli *khiton* üzerine yeşil bir *himation* giymektedir. Kıyafetindeki drapeler hareketlidir. Çıplak ayakları iki yana doğru açılmış şekildedir.

[282] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 202.

Katalog No: 57

Görsel No: 5.92

Sahne Adı: Eski Ahit peygamberi?

Yeri: Güney duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin sadece bel kısmından aşağısı günümüze kadar gelebilmiştir. Sol elinde yer alan parşömendeki yazıtın bir kısmı okunabilmektedir.

Yazıt:



[283].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömende Süleyman'ın Özdeyişleri 4:7-8'den bir bölüm bulunmaktadır.

Tasvir: Peygamberin sol elinde yer alan parşömende üzerinde yukarıda yer alan yazıt görülmektedir. Krem rengi *khiton* üzerine açık kahverengi *himation* giymektedir. Kıyafetinin drapeleri hareketlidir. Ayakları çıplaktır.

[283] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 203.

Katalog No: 58

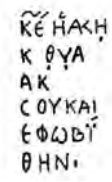
Görsel No: 5.93

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberleri

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Kuzey duvarında on altı tane peygamber görülmektedir. Güney duvarına kıyasla kuzey duvarında yer alan peygamberler daha fazla tahrip olmuştur. Çarmıha Geriliş sahnesinin üstünden başlayarak Anastasis sahnesine kadar yer alan peygamberlerden ilk on bir tanesinin sadece ayak kısımları görülmektedir. Sırasıyla beş, altı, yedi ve sekizinci peygamberlerin vücuduna ait kalıntılar görülmektedir. İlk on beş peygamberin ellinde taşıdıkları düşünülen parşömenler günümüze kadar gelememiştir. Bu bölümde sadece yazıtları okunabilen peygamberlerin tasviri yapılacaktır. İlk tasvir Aziz Georgios tasvirinin üst kısmında yer almaktadır.

Yazıt:



[284].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömende görülebildiği kadarıyla Habakkuk 3:1'de yer alan bir bölüme benzer olarak "*Tanrım, sesini duydum ve korktum"* cümlesi bulunmaktadır. Habakkuk 3'te yer alan bölümde Habakkuk'un Duası yer almaktadır. Habakkuk 3:2'de "*Ya RAB, ününü duydum ve yaptıklarının karşısında ürperdim. Günümüzde de aynı şeyleri yap, ya RAB, Şimdi herkes bilsin neler yapabildiğini. Öfkeliyken merhametini anımsa*!" ifadesi bulunmaktadır.

Tasvir: Peygamberin sol elinde yer alan parşömende bir yazıt görülmektedir. Krem rengi *khiton* üzerine açık yeşil *himation* giymektedir. Ayakları çıplaktır.

[284] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 204.

Katalog No: 59

Görsel No: 5.93

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi?

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Pencere açıklığının üzerinde yer alan peygamberin sadece göğüs kısmının altı günümüze kadar gelebilmiştir. Elinde taşıdığı parşömendeki yazıt okunabilmektedir.

Yazıt:



[285].

Kaynak: Peygamberin sağ elinde taşıdığı parşömendeki yazıda Zekeriya 9:9'dan bir bölüm bulunmaktadır: *"Ey Sion Kızı, Sevinçle coş! Sevinç çığlıkları at, Ey Yeruşalim kızı"*

Tasvir: Peygamberin sağ elinde yer alan parşömendeki yazıt okunabilmektedir. Ayaklarının altında küçük bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Bedeni sola, Göğe Yükseliş sahnesine doğru yönelmiştir. Sol ayağı öne doğru hareket eder şekildedir. Bacak silüeti, vücut hareketine uygun şekilde kıyafet içinden görülmektedir. Kıyafetinin drapeleri elinde taşıdığı yazıtın arkasından savrulur şekildedir. Krem rengi *khiton* üzerine mürdüm rengi *himation* giymektedir. Ayakları çıplaktır.

[285] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 204.

Katalog No: 60

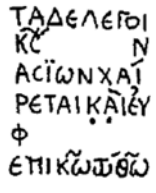
Görsel No: 5.93

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi?

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin vücudunun sadece göğüs kısmından itibaren alt bölümü günümüze kadar gelebilmiştir. Elinde taşıdığı parşömendeki yazıtın bir kısmı zarar görmüştür.

Yazıt:



[286].

Kaynak: Peygamberin sağ elinde taşıdığı parşömen, Yoel 2:23'ten bir bölüm içermektedir: Yoel 2:23'teki metnin tamamı şu şekildedir: *"Ey Siyon halkı, Tanrınız RAB'de sevinç bulun, coşun. İlk yağmuru size tam ölçüsüyle veriyor; Daha önce olduğu gibi, ilk ve son yağmurları yağdırıyor."*

Tasvir: Peygamberin sağ elinde yer alan parşömendeki yazıt okunabilmektedir. Koyu mavi *khiton*un üzerine açık kahve *himation* giymektedir. Kıyafetinin ucundaki drapelerin bir bölümü elinde taşıdığı yazıtın altından görülmektedir. Ayakları çıplaktır.

[286] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 205.

Katalog No: 61

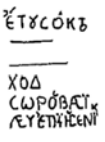
Görsel No: 5.93

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi? (Daniel)

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin vücudunun göğüs kısmından itibaren alt bölümü günümüze kadar gelebilmiştir. Elinde taşıdığı parşömendeki yazıtın bir kısmı zarar görmüştür.

Yazıt:



[287].

Kaynak: Peygamberin sağ elinde taşıdığı parşömendeki yazı Daniel 3:1'den bir bölüm içermektedir: *"18 yıllık krallığında Kral Nabukadnessar bir heykel yaptı."* Daniel 3:1'deki metnin tamamı şu şekildedir: "*Kral Nabukadnessar altın bir heykel yaptı; boyu altmış, eni altı arşındı. Onu Babil İli'nde Dura Ovası'na dikti."* Elindeki yazıt nedeniyle bu figürün Daniel olabileceği değerlendirilmiştir.

Tasvir: Peygamberin kıyafeti görkemlidir. Koyu lacivert renkte ve dizlerinin üstünde biten kısa bir tunik giymektedir. Tuniğin etek uçları bitkisel motiflerle bezenmiştir. Üzerine tuniğinden daha uzun, incilerle süslü koyu kahve bir pelerin giymektedir. Pelerininin iç kısmı beyaz ve koyu yeşil karışık renklerle oluşturulmuş bitkisel motiflerle süslenmiştir. Bacaklarını saran koyu kahverengi çorabının altından krem rengi ve sıkıca bağlanmış ayakkabıları görülmektedir.

[287] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 205.

Katalog No: 62

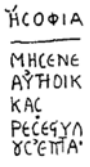
Görsel No: 5.93

Sahne Adı: Eski Ahit Peygamberi (Süleyman)

Yeri: Kuzey duvarı

Bugünkü Durumu: Peygamberin sadece göğüs kısmından aşağısı günümüze kadar gelebilmiştir. Elinde taşıdığı parşömendeki yazıtın bir kısmı zarar görmüştür.

Yazıt:



[288].

Kaynak: Peygamberin sol elinde taşıdığı parşömende yer alan yazı Süleyman'ın özdeyişleri 9:1'den bir bölüm içermektedir: "*Bilgelik kendi evini yaptı, Yedi direğini yonttu.*"

Tasvir: Peygamberin kıyafeti oldukça görkemlidir. Misguich bu kişinin Süleyman Peygamber olabileceğini öne sürmüştür çünkü peygamberin giydiği kıyafet saray kıyafetlerine benzemektedir. Giysisinin üzeri değerli taş ve incilerle süslenmiştir. Ayakkabıları mora yakın bir renktir ve üzerinde inciler bulunmaktadır.

[288] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 206.

CEPHE

Katalog No: 63

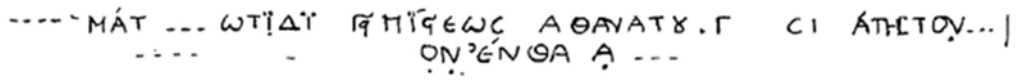
Görsel No: 5.94-5.97

Sahne Adı: Aziz Georgios, Aziz Demetrios, İmparator II.Isaakios Angelos ve İmparatoriçe Margaret ve diğer figürler.

Yeri: Cephe batı duvarı

Bugünkü Durumu Batı cephesi giriş kapısı kemerinin üzerinde yer alan II.Isaakios Angelos Komnenos ve eşiyle birlikte resmedilen ve kim oldukları bilinmeyen iki figür, renklerin solması ve boyaların dökülmesi sebebiyle sadece silüet halinde görülebilmektedir. İmparator II.Isaakios Angelos Komnenos ve İmparatoriçe Margaret'in ayak kısımlarının sadece kenar çizgileri günümüze kadar gelebilmiştir. Giriş kapısının her iki yanında yer alan Aziz Georgios ve Aziz Demetrios resimleri de aynı şekilde tahrip olmuş sadece yüz kısımları görülebilmektedir.

Yazıt:



[289].

Tahribat nedeniyle tamamı günümüze kadar gelemeyen yazıtta (... inançlı (inançlı) ölümsüz ...) ve daha az ölçüde inançsız, inançsız; inançsızlık) kelimeleri okunabilmektedir.

Tasvir: Batıdaki giriş kapısının üzerinde yer alan ve tam olarak seçilemeyen iki figürden birinin kilisenin bağışçısı ve diğerinin ise önemli bir din adamı olduğu düşünülmektedir. İmparator ve İmparatoriçenin yer aldığı alanda, ayaklarının altında bir yastıkla her ikisinin de ayakta tasvir edildiği görülmektedir. İmparatoriçenin giydiği *loros*un uç kısmı

[289] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 278.

süslemelidir. Başı haleli olan Aziz Georgios'un yüzü kuzeye doğru dönüktür. Genç ve sakalsız bir şekilde betimlenen aziz askeri kıyafet giymektedir. Kalkanı ve sağ eliyle tuttuğu bir mızrak ile muhtemelen at üzerinde tasvir edilmiştir. Aziz Theodoros da Aziz Georgios ile benzer şekilde betimlenmiştir.

Katalog No: 64

Görsel No: 5.98-5.99

Yeri: Güney cephe

Bugünkü Durumu: Güney duvarında bir niş içinde yer alan *Deesis* sahnesi yer yer boyaların dökülmesi ve solması nedeniyle tam olarak görülememektedir. Bu sahnenin yanında muhtemelen Aziz Georgios'un hayatıyla ilgili olan duvar resimleri tahrip olmuştur.

Yazıt: -

Tasvir: Güney duvarında bir niş içerisinde yer alan Aziz Georgios, Meryem ve ortada bulunan İsa ile birlikte tasvir edilmiştir. Her üç figürün de başında hale görülmektedir. Meryem elleri açık ve dua eder bir şekilde İsa'ya doğru dönüktür. *Khiton* üzerine *maphorion* giyimlidir. Yüz ifadesi belirgin değildir. Aziz Georgios ise ellerini dua eder şekilde İsa'ya doğru açmıştır. Sağ omzunda bir fibula ile tutturulmuş bir *sagion* giymektedir. Ortada İsa sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır.

6. DEĞERLENDİRME

6.1. İkonografi

Görsel sanatlar ve müzik, kelimelerle kavramlar arasındaki karmaşık ilişkiyi kurabilmek için kullanılan iletişim ve düşünce yöntemleridir. Her iki ortamın birbirinden farklı olduğu düşünülse de bu mecraların kelimelerle ifade edilemeyen kavramları ve duyguları insanlara iletmek için kullanıldıkları açıktır. Görsel sanatlar ve müziğin kelimelere ve kavramlara yönelik tamamlayıcı rolü olduğu göz ardı edilmemelidir. Bütün bu özellikler, dogmatik ve soyut mesajların büyük halk kitlelerine aktarılabilmesi için tarih boyunca görsel sanatların ve müziğin neden kullanıldığını özetlemektedir. Sanatsal ifade yöntemlerinin Hıristiyanlıkta her zaman önemli rolü olmuştur. Hıristiyanlık resim ve müzik sayesinde hem duygulara hitap etmekte hem de kelimelerle zor ifade edilen ve hatta açıklanması zor olan dini kavramların ve dogmatik mesajların, okuma bilmeyen veya Yunancadan farklı dillerde konuşan halk kitlelerine iletilmesini sağlamaktadır[290].

Hıristiyan resim sanatında, genellikle dini kavramlar görsel öğelerle yani sembollerle eşleştirilmektedir. Örneğin, haç sembolü İsa'nın çektiği acıları gösterirken, aynı zamanda onun insan olarak dünyaya geldiği anlamına gelmektedir. Bir grup insanın üstüne doğru, gökyüzünden aşağıya süzülen bir güvercin, Kutsal Ruh'u ifade etmekte ve birilerinin kutsal bir amaç için görevlendirildikleri mesajını vermektedir. Resimlerde görülen bir balık sembolü, İsa'nın vaftiz olmasını anlatmakta, ökaristiye gönderme yapmakta veya Yunus'un balık içinde üç gün kaldıktan sonra zarar görmeden dışarı çıkmasını ima ederken aslında İsa'nın öldükten üç gün sonra yeniden dirilişini sembolize etmektedir[291]. Özetle, dini resim sanatında kullanılan sembolizmin, Hıristiyanlıkla ilgili karmaşık ve kelimelerle anlatılmayacak dini mesajların kitlelere iletilmesi için kullanılan en önemli iletişim araçlarından biri olduğu görülebilmektedir.

Hıristiyanlıkta, sembolizmin sadece resim sanatında ve halkla Kilise arasındaki iletişimin kolaylaştırılması için kullanıldığı düşünülmemelidir. Bu tez kapsamında yapılan teolojik araştırma, Hıristiyanlığın temel yapılarının da sembolizme dayandığını göstermektedir. İsa, yaşadığı dönemde kendisini Yahudi halkına Eski Ahit'te isim

[290] R. Viladesau (2006). *The beauty of the cross : the passion of Christ in theology and the arts from the catacombs to the eve of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press, s. 3-4.
[291] R. M. Jensen (2011). *Living water : images, symbols, and settings of early Christian baptism*, Leiden: Brill Publisher, s. 37,51-52,175.

verilmeden anlatılan ve Yahudilerin beklediği kurtarıcı kral olarak tanıtmıştır. İsa'nın, doğumundan ölümüne kadar olan yaşamındaki her önemli olayın Eski Ahit'teki bazı bölümlerde sembollerle anlatıldığı öne sürülmektedir. Eski Ahit'te İsa'yı işaret ettiği düşünülen bölümlerde geçen çeşitli işaretlerin, sözlü betimlemelerin ve sembollerin, İsa'nın beklenen Mesih olduğunun kanıtlanmasında son derece önemli olduğu bilinmektedir. Bu nedenle, ilk yüzyıllarda, Hıristiyanlar Eski Ahit'i tek kutsal kitapları olarak kabul etmişler ve başka kitaba ihtiyaç duymamışlardır. Ancak Eski Ahit bölümlerinin yorumlanmasında tartışma yaşanınca, Yeni Ahit'in oluşturulmasına başlanmış ve Eski Ahit'teki belirsiz ifadelerin İsa'nın yaşamındaki önemli anlara karşılık geldiğini kanıtlamak için Yeni Ahit oluşturulmuştur. Diğer bir deyişle, Yeni Ahit'in, İsa'nın yaşamındaki olaylarla, Eski Ahit bölümlerinde onu işaret ettiği düşünülen betimlemeleri, işaretleri ve sembolleri eşleştiren bir kitap olduğu söylenebilir[292]. Kısacası, İsa'nın yaşadığı yıllardan itibaren sembolizm, Hıristiyanlığın adeta mayasında yer almıştır.

Hıristiyanlığın kullandığı simgelerdeki derin anlam kendisini en güzel dini resim sanatında göstermektedir. Bizans İmparatorluğu'nda, bünyesinde yer alan farklı kültürlerden gelen halklara Hıristiyanlıkla ilgili kavramları aktarabilmek ve doğru mesajları iletebilmek için sembollerden ve sahnelerden oluşan görsel bir dil geliştirilmiştir. Batı Avrupa Sanatı kitlelere Hıristiyanlığı anlatmak için resimleri kullanırken, Bizans'ta dini resim sanatı çok farklı bir anlama sahiptir. Hatta, Bizans'ta ikon gibi görsel nesneler zaman içinde kutsal ve şefaat umulan nesneler haline dönüşmüştür[293]. Çeşitli zamanlarda Ortodoksluk içinde yaşanan teolojik tartışmalar ve heretiklerin felsefi saldırıları zaman içinde geliştirilen bu görsel dilin tartışmalara göre uyarlanmasına sebep olmuştur. Bu değişimin yoğun olarak gerçekleştiği dönemlerden biri tasvir yasağının başladığı İkonoklazm dönemidir. İkonların, imgelerin ve sembollerin şefaat için aracı nesneler olarak değerlendirilmesi ve bu durumun paganlığa dönüştüğü iddiası, İkonoklazm'ı tetikleyen unsurlardan biri olmuştur. Resimlerden şefaat umulabileceğini, hatta onlara dua edilebileceğini savunan[294] Doğu Hıristiyanlığının yaşadığı İkonoklazm döneminin, dini resim sanatını farklı yorumlayan Batı'da çok fazla

[292] S. McKnight (2005). *Jesus and his death: historiography, the historical Jesus, and atonement theory*, Waco Texas: Baylor University Press, s. 189-197
[293]Viladesau, 2006, **a.g.k.**, 4, 48-49.
[294] C. Barber (1993). *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, CAA: The Art Bulletin, 75 (1), s. 7-16.

etkisi olmamıştır[295]. İkonoklazm'ın sonlanmasından bir süre sonra Patrik Photius, 867'de Meryem ve İsa'nın resimlerinin apsis yarım kubbesine yapılmasını emreden bir bildiri yayınlamıştır. Photius'a göre resimler kelimelerden daha iyidir[296]. İkonoklazm'dan sonra sahneler ve resim programları Kilise tarafından kabul edilen formlarda yapılmış ve oluşturulan denetim mekanizmalarıyla paganlaşmanın önüne geçilmesi amaçlanmıştır[297]. İkonoklazm sonrasında sahnelerde yaşanan standartlaşmanın ardından, 11. ve 12. yüzyıllarda Komnenos ailesinin iktidarda olduğu yıllarda dini resim sanatında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Gerçekçiliğin ve duyguların sahnelerde yoğun olarak yansıtılmaya başlandığı bu dönemdeki eserler önceki yüzyıllara göre oldukça farklıdır. Bu değişimin sebepleri arasında, Komnenos ailesinin iktidarda olduğu 11. ve 12. yüzyıllarda yaşanan dini tartışmaların ve konsillerde alınan kararların etkili olduğu düşünülmektedir[298].

Makedonya bölgesindeki Bizans eserlerinde bulunan 12. yüzyıl duvar resimleri Komnenos sanatının en özel örnekleri olarak bilinmektedir. Bu eserlerin büyük kısmının Konstantinopolis'ten gelen sanatçılar tarafından yapıldığı literatürde genel olarak kabul gören bir konudur. Ayrıca Bizans kökenli sanatçıların, Sicilya, Güney İtalya ve Kiev gibi yerlerde kilise resim programlarının yapılmasında çalıştıkları bilinmektedir[299]. On ikinci yüzyılda Komnenos döneminde Konstantinopolis'ten günümüze kadar ulaşabilen tek mozaik örnek, Ayasofya Kilisesi'nin güney galerisinde yer alan II.Ioannes Komnenos ve İrene'nin Meryem ile birlikte betimlendiği sahnedir (Görsel 6.2.1) Bunun dışında başkentte herhangi bir resim örneğinin günümüze kadar ulaşamaması nedeniyle, bu dönemde yapıldığı bilinen Nerezi'deki Aziz Panteleimon[300], Kastorya'daki Aziz Anargiroi ve Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kiliseleri, Komnenos dönemi sanatının anlaşılması ve ortaya çıkışındaki nedenlerin incelenebilmesi için en önemli örnekleri oluşturmaktadır.

Bu tez çalışmasının konusunu oluşturan Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nin en önemli özelliği, Melismos ve Emziren Anna sahnelerinin en erken

[295] Viladesau, 2006, **a.g.k.**, 4, 62-63.
[296] L. Drewer (1996). *Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography*", Princeton University: Studies in Iconography, Vol. 17, s. 1-65.
[297] Barber, 1993, **a.g.k.**, 7-16.
[298] Şenel, 2011, **a.g.k**., 78-86.
[299] J. Beckwith (1961). *The Art of Constantinople, an Introduction to Byzantine Art 330-1453*, New York: Phaidon Publishers, s. 23.
[300] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 29.

örneklerinin bu kilisede bulunmasıdır. Kilise sadece bazı ilklerin yaşandığı bir yer olarak değerlendirilmemelidir. Sahnelerdeki gerçekçilik, Meryem figürünün ön plana geçişi, İsa'nın insani tarafına ve ökaristi törenine olan vurgu, bu kilisenin inşa edildiği döneme özgü teolojik gelişmelerin yansıtıldığı önemli bir mekân olduğunu göstermektedir. Bu bölümde Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'ndeki duvar resimlerinin ikonografik ve üslup olarak değerlendirilmesi için, öncelikli olarak Makedonya ve Kastorya gibi bölgelerdeki resimler incelenmiştir. Ancak sahnelerin tarihsel gelişimlerini görmek için Kapadokya, Filistin ve Mısır'daki eserlerin de incelenmesi gerekli görülmüştür. Makedonya bölgesinde, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nden yaklaşık yirmi yedi sene önce yapıldığı bilinen Aziz Panteleimon Kilisesi'nin duvar resimleri önemli bilgiler sunmaktadır. Komnenos dönemi süresince ve öncesinde, resim programlarında değişikliğe neden olabilecek çeşitli toplumsal, siyasi ve dini olaylar meydana gelmiştir. Bu çalışmada, genel olarak, Aziz Georgios Kilisesi'nden daha önce inşa edilmiş yapılardaki resimler ele alınarak, Kurbinovo'daki resim programı değerlendirilmiştir. Kilisenin resim programının yapıldığı yıla kadar gerçekleşen olaylar ve bu dönemde güçlenen heretik akımlara karşı alınan önlemler göz önüne alınarak sahnelerdeki farklılaşma ve benzerlikler ele alınmıştır.

Komnenos Hanedanlığı döneminde gerçekleşen dini, toplumsal ve siyasi olayların resim programlarına olan etkisini göstermek için, Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nde (1164) yer alan bir sahne örnek olarak verilebilir. Sinkevic'e göre kilisenin duvarında bulunan Komünyon sahnesinde iki havarinin öpüşmesi sahnesi ilk olarak Nerezi'de görülmektedir. Bu sahnenin (Görsel 6.1.1), iki havarinin birbiriyle kucaklaşmasından daha farklı bir mesajı iletmek için kullanıldığı ve Hıristiyan Kilisesi'nin ekümenik birliğini, diğer bir deyişle Katolik ve Ortodoks kiliselerinin ortaklığını sembolize ettiği düşünülmektedir. Havariler arasındaki kucaklaşmayı tasvir eden resimlerin Aziz Petrus ve Aziz Pavlus'un Roma'da buluşmasına gönderme yaptığı bilinmektedir[301]. Ancak Aziz Panteleimon Kilisesi'ndeki tasvirde, karakteristik özellikleri dikkate alındığında sol taraftaki havarinin Aziz Luka olduğu, sağda yer alanın ise, uzun ve dağınık beyaz saçları nedeniyle Aziz Andreas olduğu anlaşılmaktadır[302]. Kucaklaşan Azizlerin Aziz Andreas ve Aziz Luka olduklarının bilinmesine rağmen,

[301] H. L. Kessler (1987). *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, Cambridge: Dumbarton Oaks, Vol. 41, s. 265-275.
[302] H. Maguire (2000). *The Icons of Their Bodies*, *Saints and their Images in Byzantium*, New Jersey: Princeton University Press, s. 56.

portreler Aziz Petrus ve Aziz Pavlus'un kucaklaşma sahnesindeki kompozisyona çarpıcı şekilde benzetilmiştir. Nerezi'deki havarilerin birbirleriyle kucaklaşma sahnesi Hıristiyan sembolizminin güzel örneklerinden biridir. Luka ve Andreas olarak gösterilmelerine rağmen, Petrus ve Pavlus'un kucaklaşma sahnesine benzetilen bu resimin, 1054 yılında yaşanan ayrışmanın sonrasında Doğu ve Batı Kiliselerinin liderlerinin yakınlaşmasını, birliği, barışı ve uyumu sembolize ettiği anlaşılmaktadır. Bu imgenin resim programına eklenmesi, Bizans Kilisesi ile Latin Batı'nın üyeleri arasında bu dönemde yoğunlaşmış olan temasları yansıtmaktadır[303]. İmparator I.Manuel Komnenos (1143-1180) yeni Roma İmparatoru olmak konusunda büyük bir isteğe sahiptir ve Batı'yı da hakimiyeti altına almayı planlamaktadır. Bu hedef doğrultusunda Batı İmparatorları ve Papalarıyla çok sayıda görüşme tertiplemiştir. Her iki dini geleneğin arasındaki farklılıkları gidermek ve aralarındaki soğukluğu gidermek için Batı'nın teolojik açıklamalarına olabildiğince aşina olmuştur. Hatta Roma Kilisesi'nin bazı teolojik kavramlardaki yorumu ve I.Manuel'in bunları kabul etme konusundaki isteği, 1166'da Konstantinopolis'teki sarayında gerçekleşen kilise konsilinde hararetli tartışmalara yol açmıştır[304]. Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nin bağışçısı olan III.Aleksios Angelos Komnenos, imparator olan kuzenini desteklemek amacıyla bu konsilde bulunmuştur. Nerezi'de yer alan azizlerin birbirlerine sarıldıkları sahne, iki kuzen arasındaki yakın işbirliğini ve I.Manuel'in Batı Kilisesi konusundaki niyetini göstermektedir [305]. Bu örnekten anlaşılacağı gibi resim programlarında zaman içinde farklılaşan ve değişime uğrayan sahnelerin ardında genellikle tarihsel olaylar ve kilise yönetimleriyle birlikte sivil yöneticilerin aldıkları politik inisiyatifler yatmaktadır. Bu tezin konusunu oluşturan Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Bizans Sanatı açısından önemli bir yere sahiptir. Sahne tercihleri ve kompozisyonu açısından bakıldığında, ilk olarak bu kilisede görülen sahneler bulunmaktadır. Söz konusu yeniliklerin neden bu kilisede yapıldığı Bizans Sanatı'nın eşşiz eserlerinden biri olarak nitelenen kilisenin, Ohrid veya Bitola gibi önemli yerleşim yerlerinden uzak bu yere neden inşa edildiği gibi sorular henüz eksiksiz şekilde yanıtlanamamıştır. Teolojik değerlendirme bölümü, kilise hakkında sorulan bu gibi soruların yanıtlanmasını sağlayacak teolojik bilgileri oluşturma hedefiyle hazırlanmıştır.

[303] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 33.
[304] Magdalino, 1993, **a.g.k.**, 83-95.
[305] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 33.

Teolojik Değerlendirme

Hıristiyanlığın ilk yıllarında Helenistik etkiyle gerçekleştirilen resimler, ikonlar, kabartmalar ve fildişi eserler, zaman içinde dönüşüm geçirerek Hıristiyanlığa özgü ikonografik modeller kullanılarak gerçekleştirilmiştir[306]. Sahnelerde görülen her bir ifadenin ve kompozisyonlarda bulunan her öğenin, katı teolojik kurallara ve konsillerde alınan kararlara göre sahnelerde yer verildiği bilinmektedir. Durağanlaşan ve öncekilerle benzer kalıplar içinde gerçekleştirilen ve yüzyıllar boyunca değişmeden uygulanan dini sahnelerde görülen farklılaşma, arka planda kapsamlı teolojik değişiklikler yaşandığını göstermektedir. Bu tez çalışmasındaki hedeflerden biri, Komnenos döneminde dini sanatta görülen farklılaşmanın ardında yatan nedenlerin ortaya çıkarılması, Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nde görülen yeni sahnelerin ortaya çıkmasındaki döneme özgü siyasi ve teolojik nedenlerin ortaya konulmasıdır. Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten sahnelerin yer aldığı kilisenin teolojik altyapısının incelenmesi için oldukça kısa şekilde Hıristiyanlıkla ilgili bazı teolojik kavramların açıklanması gerekli görülmüştür. Ayrıca Yeni Ahit içinde yer alan kitapların tarihsel gelişimleri incelenecek ve bazı önemli kavramlarla semboller ele alınacaktır. Bu tez çalışması Hıristiyan Teolojisi konusunda değildir ancak Hıristiyan sanatı ve teoloji arasındaki yakın ilişki bu incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Eski Ahit'in Hıristiyanlıkla ilişkisinin anlatılmasından sonra, İsa'nın yaşamıyla ilgili sözlü hikayelerin yazıya geçirilmiş hali olduğu düşünülen *evangelium*ların ve Pavlus'un Mektupları'nın bir araya getirilerek, şu anda 27 bölümden oluşan Yeni Ahit'in, günümüzdeki haline nasıl geldiği kısaca incelenecektir. Burada Yeni Ahit'in gerçekten yeni bir ahit, diğer bir deyişle Musa'nın Sina Dağı'nda Tanrı'yla yaptığına benzer ikinci bir antlaşma olup olmadığı konusunun irdelenmesi gerekli görülmüştür. Eski Ahit ve Yeni Ahit beraber bir bütündür çünkü her iki kitapta birbirlerine karşılıklı olarak atıflar vardır[307]. Yeni Ahit isminin sanki eskisinin yerine geçtiği anlamını verdiğinden, ilk iki yüzyılda Hıristiyanlıktaki olayların anlatılacağı dönem için, Eski Ahit yerine İlk Ahit isminin kullanılmasının daha doğru olacağı bazı kaynaklarda öne sürülmektedir. Ancak bu çalışmamızda, Eski Ahit ismi tercih edilmiştir.

[306] E. Kitzinger (1963). *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art,* Cambridge: Dumbarton Oaks Papers, Vol. 17, s. 95-115.
[307] McKnight, 2005, **a.g.k.**, 189-197.

Diğer yandan Yeni Ahit'in içinde yer alan Matta, Markos, Luka ve Yuhanna bölümleri "kanonik inciller" olarak tanımlanacaktır.

İsa'nın doğumundan sonraki ilk iki yüzyıl içinde Hıristiyanlar, Yahudilerle birlikte, daha sonra bazı değişikliklerle Eski Ahit olarak isimlendirilecek İsrail'in dini kitabını, yani Tanah'ı kutsal kitap olarak kabul etmekteydi. Bu durumun temel nedeni, Hıristiyanların, İsa'nın Dünya'daki görevinin emarelerinin Yahudilerin Kutsal Kitabı olan Tanah'ta aranması gerektiğini düşünmeleridir. İncillerde aktarıldığı gibi, İsa konuşmalarında Tanah'a sözlü atıflarda bulunmakta, özellikle Yeşaya ve Mezmurlar bölümlerinde anlatılan olaylara gönderme yapmaktadır. Bu durum açıkça Eski Ahit'teki kehanetlerle İsa'nın misyonu arasındaki ilişkinin gösteriminin, Yeni Ahit'in ana hedefi olduğunu ifade etmektedir. Zaten İsa'nın kurtarıcı olarak gelişinin ve beklenen ölümünün Tanah'ta müjdelendiğini düşünen ve kabul eden Hıristiyanların bundan başka bir metni kutsal kitap olarak kabul etmeleri de beklenmemelidir. İsa'nın dindar bir Yahudi olarak Tanah'ı ve dini ritüelleri iyi bilen biri olması bunun temel sebeplerinden biridir. İsa, Eski Ahit'teki kehanetlere dayanarak, kendisini Eski Ahit peygamberi, İsrail'in kurtarıcısı ve Yahudilerin Mesihi olarak tarif etmektedir[308]. Bu nedenle Tanah'ı bilmeyen Yahudiler olmayan diğer halkların İsa'nın kurtarıcı olarak geldiğine inanmaları zordur. Matta 10:5'te anlatıldığı gibi, İsa on iki havarisini göreve gönderirken, Yahudi olmayan uluslara gitmemelerini ve sadece İsrail'in kaybolan koyunlarına ulaşmalarını istemektedir. Ancak başta Roma İmparatorluğu bünyesinde Yunanca konuşan halklar olmak üzere Yahudiler dışındaki toplulukların da Hıristiyan olması, zamanla çeşitli sorunları beraberinde getirmiş ve Tanah'ın İbranice veya Aramice[309] dışında bir dile çevrilmesi gerekmiştir. Bu dönemde Tanah'ın Alexandrialı Yahudiler tarafından yapılan Yunanca'ya çevirisi olan *Septuagint*, Hıristiyanlar için en önemli kaynak haline gelmiştir. Eski Ahit'in bağlamından koparılması ve Eski Ahit'te yer alan Yahudilere özel kavramların Yunanca'ya çevrilirken değiştirilmesi, Yahudiler ve ilk Hıristiyanlar arasındaki ayrışmayı yaratan sebeplerden biri olmuştur. Bu dönemde *Septuagint* dışında herhangi bir kitap bulunmadığı ve İsa'nın sözlerinin ve yaşamından anekdotların Hıristiyanlar arasında sözlü olarak anlatıldığı düşünülmektedir. İsa'nın doğumundan sonraki ilk yüzyılın sonlarına doğru, sözlü hikayeler, üçüncü nesil Hıristiyanlar tarafından, Orta

[308] McKnight, 2005, **a.g.k.**, 189-197, 204.
[309] Aramice, ilk yüzyıl içinde Orta Doğu coğrafyasındaki Yahudilerin konuştuğu ortak dil olduğu bilinmektedir. Eski Ahit'in orijinal olarak İbranice ve Aramice'de yazıldığı düşünülmektedir.

Doğu'daki Yahudilerin ortak dili olan Aramice dilinde yazıya aktarılmış ve bunlar daha sonra Yunancaya çevrilmiştir. Bu dönemde yazıya geçirilenler arasında günümüze kadar gelebilen herhangi bir yazılı eser bulunmamaktadır. Günümüze ulaşabilen en eski yazılar Pavlus'un Mektuplarıdır ve bunlar Hıristiyanlığın ilkelerini anlatmaktan çok, Pavlus tarafından yönetilen Hıristiyan cemaatlerinin sürekliliğinin sağlanması ve Kilise'nin örgütlenmesiyle alakalıdır[310].

İlk iki yüzyılda Hıristiyanların ayrı bir kitabı olmamasının, Hıristiyanlığın Yahudilikten farklı bir din olmasıyla çeliştiği düşünülse de bunun en önemli nedeni, İsa'nın müjdelenmesiyle başlayan ve öldükten sonra yeniden dirilmesine kadar olan sürecin, İsrail'in kutsal dini kitabı olan Tanah'ta yer aldığına inanılmasıdır. Diğer bir deyişle Hıristiyanlık boşluktan ortaya çıkmamış ve Tanah'ta yer alan dini metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan Eski Ahit olarak bilinen eserin tasvir ettiği dinin devamı olarak şekillenmiştir. İsa'nın yaşamındaki birçok olayla Eski Ahit arasında bağlantı kurulabilmektedir. Her ne kadar İsa'nın yaşamıyla ilgili Eski Ahit'teki atıfların bağlamının farklı olduğu Yahudi teologlarca iddia edilse de ilk Hıristiyanlar bu kitabın İsa'nın gelişini müjdelediğine inanmışlardır[311]. Bu nedenle, Hıristiyanların ilk iki yüzyılda farklı bir kutsal metne ihtiyaç duymadıkları ve ancak 2. yüzyıldan itibaren Hıristiyanlıkla ilgili bazı kitaplar hazırladıkları bilinmektedir.

İlk yüzyıldan kalan en önemli eserlerden biri *Didache*, yani *Havarilerin Öğretileri* kitabıdır. Kanonik olarak kabul edilmeyen bu eserin birinci yüzyılda yazıldığı tahmin edilmektedir. Yeni Ahit'ten önce sayısı fazla olmamakla birlikte çeşitli dini kitapların ortaya çıktığı ve Hıristiyanlar arasında yayıldığı bilinmektedir. *Hermas* isimli din adamının hazırladığı "Çoban" ve "Barnabas'ın Günlükleri" isimli kitaplar bu dönemden kalan en önemli eserlerdir. Hermas'ın Çoban'ı ilk yüzyıllardan itibaren çoğaltılan ve sonraki yüzyıllarda yaygın şekilde okunan bir kitaptır. Hıristiyanlıkta Yeni Ahit'i oluşturan bölümler tamamlandıktan sonra hazırlandıkları inancıyla, bu eserlerin önemi uzun süre fark edilememiştir. Ancak, Batı'daki Reform hareketiyle birlikte 16. ve 17. yüzyıllardan sonra, bu eserlerden bazılarının Hıristiyanlığın erken döneminde hazırlandığı ve Yeni Ahit'i oluşturan bölümlerden çok daha önce kalem alındığı anlaşılmıştır. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında yazıldığı genellikle kabul gören

[310] H. Koester (2000). *Introduction to the New Testament: History and Literature of Early Christianity*, Vol. 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co., s. 1-3.
[311] S. Moyise (2001). *The Old Testament in the New: An Introduction*, Londra ve New York: Continuum Yayıncılık, s. 1-8.

Didache'nin bir kopyasının 1883'teki keşfinden sonra bu eser üzerinde çeşitli çalışmalar başlatılmış ve Yeni Ahit'ten sonraki en önemli eserlerden biri olduğu fark edilmiştir. Bu kitabın Kilise'nin örgütlenmesinden önceki dönemlerden kaldığı ve Yeni Ahit'teki kanonik incillerin yazılmasından önce oluşturulduğu düşünülmektedir. Ayrıca bu eserin vaftiz, ökaristi, oruç ve dua gibi ritüellerle ilgili bilgiler bulunan ilk kaynak olduğu düşüncesi kabul görmektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde kitabın içerik açısından bir "Kilise El Kitabı" olarak hazırlanmış olduğu tahmin edilmektedir. Yapılan incelemeler sonucunda *Didache* ve Matta İncil'i arasında büyük bir benzerlik olduğu ve Matta'nın yazılmasında bu eserden faydalanılmış olabileceği anlaşılmıştır[312]. Kitabın ilk altı bölümünde Yahudilik ve Antik Yunan felsefesinden gelen erdemli yaşamla ilgili öğütler ve bilgiler bulunmaktadır. Sonraki dört bölüm olan 7-10. kısımlar, bir Hıristiyanın nasıl yaşaması gerektiğiyle ilgilidir. Kişisel bir dua olan ve Matta 6:9-13'te geçen *"Tanrı'ya Dua"* bu bölümde yer almaktadır. Ardından şükran yemeği yani ökaristi kavramı açıklanmaktadır. On birinci ve on altıncı bölümlerde Hıristiyanlara liderlik edecek kişilerin nitelikleriyle ilgili açıklamalar ve bilgiler görülmektedir. Kitabın Yahudi geleneğinden gelen biri tarafından yazılmış olabileceği düşünülmektedir. Eserin en ilginç özelliği, içinde Yeni Ahit'te yer alan İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Yeniden Dirilişi ve İsa'nın kutsallığıyla ilgili herhangi bir bilginin bulunmamasıdır[313]. Ökaristi ritüelinde sunum sırası şarap ve ardından ekmektir ancak *Didache*'de ökaristi ile ilgili olduğu düşünülen bölümdeki sıra farklıdır. Bu nedenle *Didache*'deki ekmek ve şarapla ilgili bölümün tam anlamda ökaristi ritüelini anlatıp anlatmadığı konusu tartışmalıdır[314].

İkinci yüzyılın ortalarından itibaren, İsa'nın yaşamıyla ilgili Aramice olarak Hıristiyanlar tarafından birbirlerine aktarılan sözlü bilgilerin, Yunanca olarak *evangelium* adı altında kitaplar halinde derlendiği düşünülmektedir. Benzer şekilde Yahudilikte de birçok dini metinin önceleri sözlü olarak nesilden nesile aktarıldığı ve çok sonraları kitaplaştırıldığı bilinmektedir. Yahudilikteki dini bilgilerin sözlü aktarılması geleneği, Yahudi kökenli olan erken dönem Hıristiyanları tarafından da sürdürülmüş ancak Yunan Kültürü'nden insanların Hıristiyan olmasıyla birlikte sözlü bilgiler yazıya aktarılmıştır. İsa hakkındaki sözlü bilgilerin Yunanca kitap haline getirilmesinin, antik dönemlerden

[312] B. D. Ehrman (2003). *The Apostolic Fathers Volume I*, Londra: Harvard University Press, s. 1-14, 405-443.
[313] C. N. Jefford (2013). *Didache. The Teaching of the Twelve Apostles (Early Christian Apocrypha5.)*, Oregon: Polebridge Press, s. 1-5.
[314] G. D. Kilpatrick (1983). *The Eucharist in Bible and Liturgy*, London: Cambridge University Press, s.17-19.

itibaren kitap yazma geleneği olan Yunan Kültürü'nün sayesinde gerçekleştiği düşünülmektedir. Ancak İsa'nın konuştuğu Aramice dilinde aktarılan bu sözlü bilgilerin ne ölçüde Yunanca kitaplara aktarıldığı ve bilgilerin aktarım sırasında değişip değişmediği teologlar tarafından tartışılan konular arasında yer almaktadır[315].

İsa'nın yaşamını anlatan incillerin en önemli dini kaynaklar olduğu kabul edilmesine rağmen, İsa'nın yaşamının bütün aşamaları ve Hıristiyanlık tarihi hakkında yeterince bilgi sunmamaktadır. Anlaşıldığı kadarıyla, bu eserler çeşitli sözlü hikayelerin kitaplaştırılmış yansımalarıdır. Daha sonraki dönemlerde son haline getirildiği düşünülen kanonik inciller ve bazı apokrif eserlerin incelenmesi, incillerin üç erken dönem eserini temel kaynak olarak aldığını göstermiştir. Bunların derlenmesiyle birlikte çeşitli havarilere ve İsa'nın yanındaki kişilere atfedilen incillerin oluşturulduğu tahmin edilmektedir. Temel alındığı düşünülen üç eser, İsa'nın gösterdiği mucizeler, İsa'nın sözleri ve İsa'nın Çilesi'dir. İsa'nın Çile hikayesi, Tanah'taki bazı bölümler temel alınarak oluşturulduğu düşünülen ve İsa'nın Kudüs'e girdikten sonra ölümüne kadar olan olayları anlatan bir eserdir. İkinci ve üçüncü yüzyıllarda, yazılan eserleri daha geçerli kılabilmek ve sağlamlığını kanıtlayabilmek için, özellikle heretik olarak nitelenen çevrelerde, kitapların havarilere atfedilmesinin yaygın alışkanlıklardan biri olduğu bilinmektedir. Eserlerin yazarları konusunda, Yuhanna, Petrus, Pavlus, Filipus, Tomas ve diğer havarilerin isimleri kullanılmış ve bazen de İsa'nın kardeşi Yakup ve Mecdelli Meryem'e atıf yapılmıştır. Bu şekilde oluşturulan ve aykırı fikirleri içeren çok sayıda *evangelium*, Hıristiyanlığın ilkelerine aykırı fikirler barındırdığı gerekçesiyle daha sonraki yüzyıllarda reddedilmiştir[316].

İkinci yüzyılın ilk yarısında, Yahudiler ve Hıristiyanlar, farklı örgütlenmeler içinde olmakla birlikte aynı kutsal metni yani Yahudi Kutsal Kitabını, diğer adıyla Tanah'ı dini kitapları olarak kabul etmektedir. Hıristiyanlar, İsa Mesih'in bu kutsal kitapta müjdelendiğini ve çeşitli bölümlerde İsa ve Dünya'daki görevi ile ilgili bilgilerin bulunduğunu düşünmektedir. Bir Yahudi dini akımı olarak ortaya çıkan Hıristiyanlığın, Yahudilere özgü bir din olmaktan uzaklaşmaya başlaması, 2. yüzyılın ortalarından sonra gerçekleşmiştir. Hıristiyanlığın tarihsel akışını değiştiren önemli olaydan biri, bir din adamı olan Marsiyon'un Eski Ahit'i reddederek Hıristiyanlara özgü bir kutsal kitap kaleme almasıdır. Marsiyon, Hıristiyanların ve Yahudilerin aynı dini kitaba

[315] Kilpatrik, 1983, **a.g.k.,** 5-6.
[316] Koester, 2000, **a.g.k.,** 4-8.

inandıklarından hareketle, "Hıristiyan kiliselerinin Yahudiliği" konusunu gündeme getirmiştir. Pavlus'un Mektupları'nda İsa'nın ortaya koyduğu dinin, Kutsal Yasa'nın (Eski Ahit'in) sonu olduğunu söylediğini bu nedenle Yahudi Kutsal Kitabının Hıristiyanlar tarafından kullanılmaması gerektiğini öne sürmüştür. Ona göre Tanah, adil Tanrı'nın Dünya'yı yasalarla ve cezalarla nasıl yönettiğini anlatan bir eserdir ama İsa üzerinden sağlanan kurtuluş bundan çok farklıdır. Tanah'ta anlatılanın aksine, şefaat Tanrı'nın Dünya'ya gönderdiği oğlu üzerinden gerçekleşmiştir. Ona göre bu sorunun tek bir olası çözümü vardır; o da Yahudi din kitabının bırakılarak sadece Hıristiyanlar için yeni bir din kitabının oluşturulmasıdır. Bu amaçla Marsiyon yeni kitap oluşturur ve bazı eksiklerle birlikte Luka İncili'ni Pavlus'un Mektuplarıyla bir araya getirir. Ardından, kitabında yer verdiği Luka İncili'nin ve Pavlus'un Mektupları'nın orijinallerinin korunmadığını öne sürerek, kendi inisiyatifiyle "saflaştırma" yapmıştır. Luka İncili'nde ve Pavlus'un Mektupları'nda Eski Ahit'e atıfların olduğu bölümlerin, Yahudiler tarafından daha sonradan eklenmiş bilgiler olduğunu öne sürerek silmiştir. Ona göre İsa insan görünümlü olmakla birlikte aslında ruhani bir varlıktır. Bu nedenle eserini hazırlarken kitabında yer alan dini metinlerden İsa'nın doğumu ve çocukluğu hakkındaki bölümleri çıkarmış ve dolayısıyla Meryem'in varlığını reddetmiştir[317].

Marsiyon'un Luka İncili'ni tahrif ettiği düşünülse de bu dönemde birçok din adamının bu şekilde çeşitli kitaplar derlediği bilinmektedir. Kanonik inciller içinde en eski tarihte yazıldığı düşünülen Markos'un İncil'i kullanılarak, Luka ve Matta incillerinin oluşturulduğu düşünülmektedir. Sinoptik İnciller olarak bilinen Markos, Luka ve Matta arasındaki büyük benzerliğin nedeninin bu olduğu değerlendirilmektedir. Marsiyon'un yaklaşımı, çağdaşı din adamlarının düşüncelerinden çok da farklı değildir ama kendisinin önceliği Hıristiyan değerlerinin ön plana geçirilmesi için Eski Ahit'in reddedilmesidir. Marsiyon, bu yaklaşımın Pavlus'un gerçekleştirmek istediği ideal Hıristiyanlıkla uyumlu olduğunu savunmaktadır. Ancak aykırı görüşleri nedeniyle 140 senesinden kısa bir süre sonra Roma Kilisesi tarafından aforoz edilmiştir. Dini çevrelerce reddedilmesi, Marsiyon'un fikirlerinin ortadan kaldırılmasını engellememiş ve kurucusu olduğu kilise hızla yayılarak varlığını yüzyıllar boyunca sürdürmüştür. Makedonya'da görülen Pavlikanlık ve Bogomillik gibi mezheplerin Marsiyon'un kurduğu kilisenin devamı niteliğinde olduğu bilinmektedir[318].

[317] Koester, 2000, **a.g.k.,** 8-9.
[318] Koester, 2000, **a.g.k.,** 8-9.

İlk heretik lider olarak Marsiyon'un Hıristiyanlığa en önemli katkısı, kanonik nitelikte bir din kitabının eksikliğini göstermesi ve temel bir kitabın gerekliliğini ortaya koymasıdır. Anadolu'daki Pavlus kiliselerinde yetişen bir din adamı olan Lyon piskoposu İreneyus, Marsiyon'a karşı başlayan hareketin lideri, 2. yüzyılın en önemli teoloğu ve Ortodoksluğun Kilise babası olarak bilinmektedir. Hıristiyanlıkta felsefenin kullanımının bırakılmasını ve dini kitaplardaki dogmatik kurallara dayanan bir inanç sisteminin oluşturulmasını önermiştir. Ona göre, Hıristiyanların hazırladığı inciller, İsa'nın Tanrı'nın oğlu ve beklenen Mesih olduğunun delilleridir [319]. İkinci yüzyılın sonlarına doğru yazdığı *Adversus Haereses* adlı eserde, heretik akımlara karşı fikirlerini ve elde ettiği bilgileri paylaşmıştır. Bu kitapta daha sonraki dönemlerde hazırlayacağı eserlerle ilgili ipuçları yer almakta ve İsa'nın ruhani bir varlık olduğunu iddia eden Marsiyonistlerle birlikte diğer heretik akımlara karşı İsa'nın kanonik niteliklerini kanıtlamaya gayret etmektedir. Kitabı hazırlarken İreneyus'un amacının İsa'nın Tanrı'nın oğlu olarak ama insan şeklinde Adem'in çocuklarının arasına geldiğini kanıtlamak olduğu düşünülmektedir. Ona göre, Cennet'ten kovulan Âdem ve Havva, nasıl insan olarak Dünya'ya indiyse, İsa da Tanrı'nın oğlu olarak insan şeklinde yeryüzüne gelmiştir. O, günahkâr bir nesilden sonra yeryüzüne inerek yeni bir çağı müjdelemiştir. Ayrıca İsa'nın Bakire Meryem'den doğması, Havva'nın işlediği temel günahın da ortadan kaldırılmasını sağlamıştır[320].

İreneyus, Anadolu kökenli bir din adamıdır ve Yuhanna'nın İncili ve Yuhanna'nın mektupları gibi eserlere aşinadır. Vahiy Kitabı'nın yazarı olan ve Aziz Yuhanna'yla aynı adı taşıyan bir kişinin eseriyle Yuhanna İncili'ni birleştirerek bir eser oluşturmuştur. Bu esere Pavlus'un Mektuplarını da eklemiştir. Diğer yandan, Marsiyon'un kurduğu kilise örgütü ve onun dahil olduğu Gnostik çevreler de Pavlus'un Mektuplarını kabul etmekte ve kendilerinin Pavlus'un koyduğu ilkelerle uyumlu olarak hareket ettiklerini iddia etmektedir. İreneyus'un bu akımlara karşı durmak için Pavlus'un Mektuplarını reddetmesi beklenirken, bunları dört incile ekleyerek bir Hıristiyan din kitabı oluşturması ilginçtir. Derlediği yeni kitaba Eski Ahit'i de ekleyerek, Marsiyon'un eserinden daha kapsamlı ve yaygın kullanılabilen bir eser ortaya koymuştur. Eserde, Marsiyon'un yaptığı gibi sadece bir tane incili değil, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna incilleri de

[319] B. S. Childs (1993). *Biblical Theology of the Old and New Testaments: Theological Reflection on the Christian Bible*, Minneapolis: Fortress Press, s. 30-32.
[320] T. Weinandy (2012). *The Annunciation and Nativity: Undoing the Sinful Act of Eve*, International Journal of Systematic Theology, Vol. 14, No: 2, s. 217-232.

bulunmaktadır. Neden dört incil olduğu konusundaki sorulara karşı, dünyayı taşıyan dört sütunun olduğunu ve dört eserin buna karşılık geldiğini söylemiştir. Bu eser referans alınarak, Marsiyon ve Gnostiklerin hazırlamış oldukları ve içinde İsa'nın ruhani bir varlık olduğunu iddia eden ve insan yönünü reddeden bütün kitaplar reddedilmiştir. İreneyus'un kitabını oluştururken yaklaşımı, sadece birkaç incili eserine koymak üzerine olmamıştır. Eğer böyle bir düşünceyle eseri oluştursaydı, Pavlus'un mektuplarını da kabul etmemiş ve kitabına eklememiş olacağı düşünülmektedir. Büyük bir olasılıkla, Markos ve Luka gibi incillerin havariler tarafından yazılmadığını kendisi de bilmektedir. Diğer bir deyişle Havarilerin yazdığı veya onların verdikleri bilgilerle yazıldığı kabul edilen kitaplardan Hıristiyan ilkeleriyle uyumlu ve Hıristiyan inancı için temel teşkil edecek genel bir eser oluşturmuştur. Ayrıca kitabına dahil ettiği eserlerde, kiliselerin nasıl kurulduğu, dini düzenin nasıl oluşturulduğu ve başlangıçtan itibaren ibadetin nasıl olması gerektiği anlatılmaktadır. Kitabında yer verdiği bütün bölümlerde İsa'nın çektiği acıları anlatarak Hıristiyanlığın temel ibadeti olan Ökaristi'yi vurgulamıştır. Diğer yandan, Marsiyon'un kendi kitabında yer verdiği Pavlus'un Mektupları'nın İreneyus tarafından kitaba eklenmesinin nedeni, Pavlus'un kiliseyi kuran ve düzeni oluşturan kişi olarak Hıristiyanlık için önemli bir kişi olmasıdır. İreneyus'un teolojik olarak çok dar bir kapsam oluşturmadan, Hıristiyanlığın ilk yıllarından beri farklı cemaatlerce bilinen ve yaşatılan incilleri eserine ekleyerek geniş çaplı çalışma yapması, Hıristiyanlık için önemli kilometre taşlarından biridir[321].

Bu tez kapsamında yapılan literatür araştırması, İreneyus'un derlediği kitabı, Marsiyonistler ve Gnostik Hıristiyanlara karşı oluşturduğunu göstermektedir. İreneyus'un Yeni Ahit'i bir araya getirmeden önce 180 yılında yazdığı *Adversus Haereses,* gnostik Hıristiyanların eserlerine yönelik bir eleştiri çalışmasıdır ve Yeni Ahit'in oluşturulması çalışmasına bunun ardından başlaması şaşırtıcı gelmemelidir. Ancak, teoloji literatüründe, İreneyus'un birbirine çok benzeyen Sinoptik incillere, Yuhanna'nın İncili'ne ve Pavlus'un Mektupları'na eserinde neden yer verdiği konusunun tam olarak açıklanamadığı görülmektedir. İkinci yüzyılda, farklı dini akımlar tarafından, İsa'nın çevresinde yer aldığı bilinen kişilere atfedilen çok sayıda *evangelium*un ve dini eserin yazıldığı, günümüze kadar gelebilen eserlerin incelenmesiyle anlaşılmaktadır. Özetle, İreneyus'un Eski Ahit'te Yaratılış, Yeşaya ve Mezmurlarda geçen ve İsa'nın

[321] Koester, 2000, **a.g.k.,** 10-12.

kurtarıcı olarak gelişine işaret ettiği düşünülen bölümlerle çelişmeyen bütün incilleri ve Pavlus'un Mektupları'nı çalışmasına dahil ettiği görülmektedir. Diğer bir deyişle, Eski Ahit'le çelişkili olmayan ve buradaki kehanetlerle bağlantılı bütün incillere ve mektuplara, ileride Yeni Ahit denilecek kitabın içinde yer verilmiştir.

Anadolu ve Yunanistan'daki kiliselerin İreneyus'un bir araya getirdiği eseri benimsediği ve ardından Antiochia, Kartaca ve büyük bir olasılıkla Alexandria ve hatta Roma Kilisesi'nde bu eserin kullanıldığı düşünülmektedir. Oluşturulan eserin sağladığı diğer bir fayda da Marsiyonistler, Gnostikler ve Yahudi Hıristiyanlar olarak bilinen aykırı grupların fikirlerine karşı duracak nitelikte bir materyalin oluşturulması ve bundan sonra yapılacak tahrifatların engellenmesidir. İreneyus'un eseriyle birlikte, Hıristiyanların kutsal kitabı ortaya çıkmış ve Yahudilik ile Hıristiyanlık arasındaki ayrımı belirginleştirecek bir ortam oluşmuştur. Hıristiyanlık, içinden çıktığı Yahudiliğin kutsal kitabına inancını sürdürmüş ve Eski Ahit, Yeni Ahit'le birlikte okunabilecek bir eser haline gelmiştir. Yeni Ahit'e dört incilin, Pavlus'un eserlerinin ve cemaatler arası yazılan bazı mektupların girmesinin sadece İreneyus tarafından önerilmediği, bu dönemde yaşayan Tertullianus, Alexandrialı Kliment, Origenes ve Cyprianus gibi teologlar tarafından da onaylandığı bilinmektedir[322].

Sinoptik inciller olarak isimlendirilen Markos, Matta ve Luka incillerinin, İsa'nın hayat hikayesini aynı çerçevede anlattıkları kabul edilmekte ve benzer bakış açılarıyla yazıldıkları düşünülmektedir. Bazı araştırmacılar Markos'un İsa'nın yaşamına tanıklık etmiş bir kişi tarafından yazılan ilk incil olduğunu, İsa'nın yaşamı konusunda en doğru bilgiyi verdiğini ve hatta bu eserin Matta ile Luka incillerinin yazarları tarafından temel alındığını öne sürmektedir. Diğer yandan Markos'un İncili'nin Matta ve Luka'nın özeti mahiyetinde olduğu konusunda bazı görüşler mevcuttur. Sinoptiklerden farklı içeriği olan Yuhanna İncili'nde, Çile hikayesi dışında, anlatım tarzı ve olayların sırası oldukça farklıdır. Özellikle burada yer alan İsa'nın uzun söylevlerinin, Sinoptik İncillerde karşılığı yoktur. İncillerin içerikleri ve anlatılan olaylar analiz edildiğinde, Yeni Ahit'te yer alan incillerin üç farklı antik eserden türetilmiş olabileceği öne sürülmüştür. İlk eser büyük bir olasılıkla İsa'nın sözlerinin bulunduğu bir eserdir. İkincisi, İsa'nın gösterdiği mucizelerin anlatıldığı bir kitaptır. Üçüncüsü ise İsa'nın *Çilesiyle* ilgilidir. Bazı teologlara göre dört incil, bu üç eserin farklı miktarlarda birleşiminden oluşmaktadır[323]. Diğer bir görüşe göre,

[322] Koester, 2000, **a.g.k.,** 11-12, 16-20.
[323] Koester, 2000, **a.g.k.,** 44-65.

Markos'un en eski incil olduğu düşüncesi doğru değildir. Matta ve Luka'nın içeriği Markos'la karşılaştırıldığında aradaki farklılıkların sebebi olan ama günümüze kadar gelememiş ve "Q" olarak isimlendirilen eski bir incil mevcuttur. Bu öngörüye göre "Q" kitabı Yunanca olarak ve İsa'nın yaşamına tanıklık etmiş Hıristiyanlar tarafından yazılmıştır. Diğer yandan bazı teologlar, Yuhanna İncili'nin en eski eser olduğu konusunda görüş bildirmektedir. Ancak genel kabul gören görüşe göre, Markos İncili'nin 40 yıllarında bir Hıristiyan tarafından İsa'nın yaşamına tanıklık eden veya Havari Markos'un anlattıklarına dayanarak yazıldığı, Matta'nın 50-60 yıllarında Yahudi Hıristiyanlar tarafından kitaplaştırıldığı ve Luka İncili ile birlikte Elçilerin işleri bölümünün Yahudi olmayan bir Hıristiyan tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Yuhanna İncili'nin, en geç yazılan incil olduğu ve 90-100 yıllarında yazıya aktarıldığı öne sürülmektedir[324].

Sinoptik incillerin kendi aralarındaki ve bunların Yuhanna İncili'yle olan farklılıkları, bu eserlerin değişik dini gruplardan ve kültürlerden gelen kişiler tarafından çeşitli yazılı eserlerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğunu gösteren en önemli ipuçlarından biridir. Bu incillere, içerikteki farklılıkların bilinmesine rağmen, Eski Ahit'le İsa'nın yaşamı arasındaki köprüyü kurmaları nedeniyle Yeni Ahit'te yer verildiği düşünülmektedir. Kitapların, İsa'nın konuştuğu dil olan Aramicede yazılmadığı ve orijinallerinin ana dili Yunanca olan kişiler tarafından bu dilde hazırlandıkları genellikle kabul gören düşüncelerden biridir. Zira İsa'nın havarilerinin Yahudi olmalarına karşın, Markos ve Luka'nın incillerindeki bilgiler ve üslup, yazarlarının Yahudi olmadıklarını göstermektedir. Matta'nın yazarının Yahudi Kültürü'nden gelen biri olduğu ama Yahudi olmayan bir halkın içinde yaşadığı incildeki anlatımından fark edilmektedir. Diğer yandan Yuhanna İncili'nin, kitaptaki Yahudi karşıtı ifadeler nedeniyle Yahudi olmayan biri tarafından yazıldığını düşündürmektedir [325].

Luka'nın, Yeni Ahit'in üçüncü incilinin ve Elçilerin İşleri bölümünün yazarı olarak üçüncü nesil Hıristiyanlardan biri olduğu tahmin edilmektedir. Yapılan incelemeler sonucunda elde edilen bilgilere göre, yazar, incilde anlattığı olayların doğrudan şahidi olmamış ve İsa'nın yolculuklarında yanında yer almamıştır. Eserini yazarken Markos'la birlikte günümüze kadar ulaşmayan *İsa'nın Sözleri* kitabını

[324] M. Casey (2010). *Jesus of Nazareth : An independent historian's account of his life and teaching*, London: T&T Clark, s. 61, 97-99.
[325] Casey, 2010, **a.g.k.,** 1-2.

kullandığı ve başka bir eserden daha alıntı yaptığı anlaşılmıştır. Yuhanna İncili, sinoptik eserlerden oldukça farklı bir anlatıma sahiptir. Yeni Ahit içinde yer alan dört incilin ortak noktalarından biri, her ne kadar aralarında farklılıklar olduğu görülse de Eski Ahit'e doğrudan veya dolaylı olarak yaptıkları referanslardır. Pavlus'un Mektupları'nda İsa'nın ölümü ve yeniden dirilişiyle ilgili yazdıklarına ek olarak, Matta (1-2) İsa'nın doğumu (Matta 1:23), doğumun Beytüllahim'de olacağı (Matta 2:6), Herod'un çocukları katletmesi (Matta 2:15), İsa'nın Nasıra'ya yerleşmesi (Matta 2:23) gibi olayların Eski Ahit'te yer aldığını anlatmaktadır. Hatta, Pavlus ve diğer Yeni Ahit yazarları bir adım daha ileri giderek, Kilisenin kurulması (Galatyalılar 4:21-31), Yahudilerin baskı görmesi (Vahiy 3.9), kiliseye Yahudi olmayanların kabul edilmesi (Romalılar 9:25) gibi olayları da Eski Ahit'e bağlamaktadır. Luka 24:44-47'de, İsa'nın havarilerine, Musa'nın yasaları, Peygamberler ve Mezmurlar bölümlerinde kendisiyle ilgili olan olayların gerçekleşmesi gerektiğini anlattığı ifade edilmektedir. Kısacası, Kudüs'ten başlayarak bütün halkların şefaate kavuşmaları ve affedilmeleri için İsa'nın acı çekmesinin ve üçüncü günde dirilmesinin (Yunus 1:17) Eski Ahit'te bulunduğu öne sürülmektedir. Matta, Eski Ahit'e yönelik olan göndermelerin sayısının en fazla olduğu incildir. Bu incilde Eski Ahit bölümlerine 54 doğrudan atıf bulunurken, Markos'ta 27, Luka'da 25 ve Yuhanna'da 14 doğrudan atıf yer almaktadır. Ayrıca Eski Ahit'e yönelik çok sayıda dolaylı referansın incillerde yer aldığı bilinmektedir. Diğer yandan Yeni Ahit'te yer alan atıfların, Eski Ahit'teki bölümlerde anlatılan olaylarla alakasının bulunmadığı ve geçersiz olduğu Yahudi teologlar tarafından öne sürülmektedir [326]. Eski Ahit'te yer alan Yeşaya ve Mezmurlar bölümleri, Yeni Ahit'te en fazla atıf yapılan bölümlerdir. Mutluluk, minnettarlık, suçluluk, sıkıntı, terk edilmek, başkaldırı gibi kavramların yer aldığı Mezmurlar bölümü, dualar, ilahiler, ağıtlar gibi kavramlarla ilgili çeşitli şiirsel formları içermektedir. Bu nedenle, Mezmurlar sadece Yeni Ahit'ten değil Eski Ahit'in diğer bölümlerinden de atıf almaktadır. İsa'nın Eski Ahit'in içeriğini çok iyi bildiği hatta Mezmurlardan bir dua ettiği Markos 15:34'te bildirilmektedir[327]. Yeşaya bölümünün ise İsa'nın müjdelenmesinden, yaşamındaki diğer anlara kadar pek çok ayrıntıyı içerdiğini ve bu nedenle İsa'nın Eski Ahit'te kendisini işaret eden bilgilerle birlikte Eski Ahit peygamberi olarak gördüğü düşünülmektedir[328].

[326] Moyise, 2001, **a.g.k.,** 1-2.
[327] S. Moyise (2004). *The Psalms in the New Testament,* The Psalms in the Book of Revelation, (Ed. S. Moyise and J. J. Menken), London: T&T Clark International, s. 1-3.
[328] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 338.

Yeni Ahit'te en fazla atıf yapılan Eski Ahit bölümü Yeşaya'dır. Pavlus'un Mektuplarında, örneğin Romalılar 9:27 ve 10:20'de Yeşaya Peygambere yönelik göndermeler, Pavlus ve dolayısıyla ilk Hıristiyanlar açısından bu peygamberin son derece önemli olduğunu kanıtlamaktadır. Hıristiyanlık tarihi boyunca birçok teolog, Yeşaya kitabında bulunan bazı metinleri, geçmişte olan veya gelecekte olması beklenen olaylarla birleştirmeye gayret etmişlerdir. Yeşaya kitabını Hıristiyanlar için çekici kılan, kitapta ilk bölümden itibaren Yahudilerin topraklarını ve kutsal şehirleri Kudüs'ü kaybettikleri bir dünyanın tasvir edilmesidir. İsa'nın yaşadığı dönemde İsrail'in Romalılarca işgal etmiş olmasının, Yeşaya'nın anlattığı ortamla uyuşması bu kitaba duyulan ilginin ana sebebidir. Ayrıca kitap sadece Kudüs ve etrafındaki olayları anlatmamakta ve Babil, Şam ve Arabistan gibi birçok yerle ilgili göndermelerde bulunmaktadır. Diğer yandan Yeşaya kitabının kehanetler açısından yorumlanmasının sadece Hıristiyanlara özgü olmadığı ve bu kitapta yer aldığı düşünülen birçok kehanetle ilgili olarak Yahudilerin ve Müslümanların, çeşitli çalışmalar yaptıkları bilinmektedir. Örneğin, Yeşaya 21:13-16'da "*Arabistan'daki peygamberlik*" başlığıyla özetlenebilecek bölümde, Hz.Muhammed'in peygamberliğinin müjdelendiği ve Bedir savaşından bir sene sonra okçuların hatası nedeniyle yenileceği bilgisinin verildiği öne sürülmüştür. Ancak bu tür çalışmalar, Yahudi teologlar tarafından bağlam dışında değerlendirildikleri için reddedilmektedir çünkü Yeşaya kitabı genel olarak Yahudilerin Babil'de sürgün oldukları dönemi anlatmaktadır[329].

İsa'nın kendisine Tanrı tarafından verildiğini düşündüğü Tanrısal görevinde, Eski Ahit'in büyük önemi olduğunu düşünmektedir. Her Şabat'ta, peygamberlerin öykülerinin, sözlerinin ve kehanetlerinin anlatıldığı toplantılar yapılmaktadır. Okunanlar arasında, peygamberlerin kitapları olduğu gibi, onların hikayelerinin ve söyledikleri kehanetlerin anlatıldığı yazılar da okunmaktadır. İsa'nın gençliğinde Şabat toplantılarında anlatılan hikayeleri dinlediği ve bu nedenle Eski Ahit'teki kehanetleri iyi bildiği düşünülmektedir. İsa'nın yaşamındaki önemli olayların benzerleri Eski Ahit'te yer almaktadır. Örneğin, Yahudilerin büyük peygamberlerinden biri olan Yeremya (Yeremya 7. bölüm), tapınağın kapısında beklerken günahkâr Yahudilere Tanrı'nın sözlerini aktarır ve tapınağın yerle bir olacağını söyler. Tapınağın temizlenmesi olarak bilinen olay, İsa'nın Kudüs'e girişin ardından tapınaktaki tüccarların kovulması olayına

[329] J. F. A. Sawyer (2017). *Isaiah through the centuries,* Wiley Blackwell Bible Commentaries, UK: Wiley Blackwell, s. 23, 29-30.

benzemektedir. Diğer bir örnek olarak, İlyas'ın (1 Krallar 17:22-24) bir kadının öldüğü görülen oğlunu diriltmesi verilebilir. Kadın, oğlunu dirilten İlyas'a "*Şimdi anladım ki, sen Tanrı adamısın ve söylediğin söz gerçekten Tanrı'nın sözüdür*" demiştir. Bu nedenle İsa'nın Lazarus'u diriltmesi, onun Tanrısal bir görevle geldiğini kanıtlayan önemli olaylardan biri olduğu düşünülür. Özetle İsa'nın yaşamındaki önemli olayların karşılıkları ve gösterdiği mucizeler Eski Ahit'te yer almakta ve bu şekilde İsa'nın Tanrısal görevi Eski Ahit peygamberlerinin sözleri ve kehanetleriyle kanıtlanmaktadır[330].

Bu tez kapsamında yapılan teolojik araştırma, İsa'nın ölümünden çok sonra yazıya geçirildiği anlaşılan incillerin, Eski Ahit'le İsa'nın yaşamı arasında bağlantı kurma amacıyla yazıldığını göstermektedir. Eski Ahit'teki bölümlere yönelik atıfların İsa'nın yaşamındaki önemli anlara karşılık gelmesi, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde topluluklar arasında sözlü olarak aktarılan bilgilerin ve anekdotların, Eski Ahit'le uyuştuğu ölçüde kitaplaştırıldığını göstermektedir. Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki bağlantıyı kuran unsurlar ve İsa'nın yaşamındaki önemli olaylar Hıristiyanlık için önemli kilometre taşlarıdır. Bu özel olayların kiliselerdeki resim döngülerindeki sahnelerin seçimde etkili olması ve halka bu sahnelerle teolojik mesajlar verilmesi şaşırtıcı gelmemelidir.

İsa'nın yaşamında Eski Ahit'teki kehanetlerle doğrudan örtüşen olaylar dışında, İncillerde neden yer verildiği tartışma konusu olan ve Eski Ahit'le ne derece uyuştuğu konusu belirsiz görünen çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Örneğin, İsa'nın öncülü olarak tarif edilen Vaftizci Yahya'nın kim olduğu ve neden incillerde yer aldığı konusu oldukça tartışmalıdır. İncillerde Yahya, son yargı gününün yaklaştığını söyleyen, insanları buna hazırlamak için vaftiz eden bir kişi olarak tasvir edilmektedir. İsa'yla kan bağı olan Yahya'nın oluşturduğu dini gruba İsa'nın da katıldığı düşünülmektedir. Yahya'nın İsa'nın vaftiz olması sırasında onun beklenen kurtarıcı olduğunu gördüğü ve kendisi idam edildikten sonra[331] İsa'nın Yahya'nın bazı müritleriyle birlikte hareket ettiği bilinmektedir. Yahya'nın incillerde yer almasının temel nedeni, Eski Ahit'te Mesih'in gelişini müjdeleyecek birinden bahsediliyor olmasıdır. Eski Ahit'e göre İlyas peygamber insanlığı kurtarmaya gelecek kurtarıcının müjdesini verecek kişidir. Matta 17:11-13'te, İsa kendisinin kurtarıcı olarak geleceğini müjdeleyen İlyas peygamberin zaten gelmiş olduğunu söylediği ve öğrencilerinin de bahsedilen kişinin Vaftizci Yahya olduğunu

[330] Casey, 2010, **a.g.k.,** 172.

[331] Roma İmparatorluğu bünyesinde yer alan Filistin ve İsrail bölgelerinin kralı olan Herod'un, kardeşinin eşiyle evlenmesine itiraz eden Vaftizci Yahya'yı idam ettirdiği Matta (14:1-12), Markos (6:14-28), Luka (9:9) incillerinde anlatılmaktadır.

anladıkları anlatılmaktadır. Koester gibi bazı teologlar, Yahya'nın incillerde geçmesinin, Eski Ahit'le bağlantı kurabilmek için Hıristiyanların oluşturdukları bir kurgu olduğunu öne sürmektedir[332].

Vaftizci Yahya'nın ortaya koyduğu sembolik vaftiz töreni aslında ruhani arınma anlamına gelmektedir. Eski Ahit'te günahlardan temizlenmenin yıkanmayla sembolize edildiği bölümler bulunmaktadır. Örneğin, Yeşaya 1:16-17'de "*Yıkanıp temizlenin, Kötülük yaptığınızı gözüm görmesin, Kötülük etmekten vazgeçin*" denilmektedir. Mezmurlar 51'de Tanrı'ya yaklaşarak ondan affedilmesini isteyen kişi anlatılmakta ve 51:2'de "*Tümüyle yıka beni suçumdan, Arıt beni günahımdan*" denilerek Yahya'nın yaptığı vaftiz töreninin gerekçesi sunulmaktadır[333]. İsrail'in kurtarıcısını müjdeleyecek Eski Ahit peygamberi İlyas'ın Vaftizci Yahya ile özdeşleştirilmesi, bir Yahudi tarikatı olarak başlayan Hıristiyanlığın Eski Ahit'le olan bütünleşik bağlantısını gösteren önemli örneklerden biridir. Hıristiyanlığın gelişim sürecinde, Eski Ahit'le olan bağlantısını koparması gerektiğini iddia eden, Eski Ahit'te anlatılan Tanrı'nın Hıristiyanların Tanrısı olmadığını söyleyen ve Eski Ahit'i reddeden Marsiyon gibi heretiklere yönelik savunma mekanizmalarından biri, Eski Ahit ve Yeni Ahit arasında atıflarla kurulan bağlantı olmuştur. Bu ilişkilerin, Vaftizci Yahya olayında olduğu gibi dolaylı şekilde de kurulabildiği görülmektedir. Hıristiyanların benimsediği bu yaklaşımın ana amacının Gnostizm, Maniheizm, Pavlikanlık ve Bogomillik gibi heretik akımların ortak ilkelerinden biri Eski Ahit'in reddedilmesine yönelik bir tedbir olduğu düşünülmektedir. Ancak İsa'nın kutsal yazılardaki kehanetlerde anlatılan kurtarıcı Mesih olduğu fikrinin Hıristiyanlığın temel mesajı olması, Eski Ahit'in reddedilmesini büyük ölçüde imkânsız kılmaktadır. Bu durum dini resim programlarında yer verilen sahnelerin seçilmesinde kendisini göstermektedir. Doktrinel mesajların verildiği kilise resim programlarındaki yer verilen sahnelerin büyük kısmı, Eski Ahit'te geçen kehanetlerin İsa'nın yaşamındaki yansımalarıdır. Özetle, dini yapılarda Eski Ahit'te geçen bazı olayların ve peygamberlerin resimlerinin olmasının sebeplerinden biri Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki bağlantıdır.

Yeni Ahit'te yer alan dört incilde bazı olayların anlatımında önemli farklılıklar ve bir incilde bulunan ama diğerinde bahsedilmeyen olaylar görülmektedir. Bunların bilinmesine rağmen, Yeni Ahit'te bu dört kitaba yer verilmesi, incilleri yazan kişilerin bu

[332] Koester, 2000, **a.g.k.,** 75-78.
[333] Casey, 2010, **a.g.k.,** 172.

kitapları yazarken sadece İsa'nın başından geçen olayları belirli bir sırada anlatmayı amaçlamadıklarını göstermektedir. Diğer bir deyişle Yeni Ahit bir araya getirilirken inciller arasındaki farklılıklardan daha çok, her bir incilin Eski Ahit'le olan uyumunun göz önüne alındığı söylenebilir. Diğer yandan İsa'nın yaşamının anlatıldığı incil bölümlerinde sık sık İsa'nın kutsal metinlerde tarif edilen kişi olduğuna yapılan vurguyla beraber, olabilecek itirazlara da cevap verilebilmektedir. Yuhanna 7:37-43'te aktarılan olay bunun örneklerinden biridir. Bu bölümde, İsa, Yahudilere kendisinin kutsal metinlerde anlatılan kişi olduğunu anlatmaktadır. Karşısında duran Yahudilerse, Kutsal metinlerde anlatılan kişinin Davut'un soyundan ve Beytüllahim'den gelmesi gerektiğini belirterek aslen Nasıra'lı olan İsa'nın Mesih olduğunu reddetmektedir. Kısacası inciller İsa'nın yaşamını anlatırken gerek İsa'nın sözleriyle gerekse öğrencilerinin ifadeleriyle Eski Ahit'le bağlantı kurmakta ve olabilecek itirazlara da cevap vermektedirler. Kehanetlerle İsa'nın yaşamı arasındaki uyumsuzluklara yine Yeni Ahit içinde cevap verilerek kabul edilebilecek açıklamalar yapılmaktadır. Literatür araştırmamızda gördüğümüz diğer bir durum da dini resim programlarında tercih edilen sahnelerin ve yer verilen resimlerin, büyük oranda Eski Ahit ve Yeni Ahit'in bağlantılı olduğunu vurgulamak için seçilmiş olduğudur. Resim programında bazı dini şahsiyetlere yer verilmesinde, politik ve yerel unsurlar söz sahibi olsa da İsa'nın Eski Ahit'te müjdelenen kişi olduğu mesajı resim programını oluşturan sanatçı veya din adamının tercihinde etkili olmuştur.

Hıristiyanlıkta en önemli unsurlardan biri, İsa'nın annesi olan Meryem'dir. Erken Hıristiyan kaynakları ve Yeni Ahit üzerinde yapılan bilimsel araştırmalar, günümüzde Ortodoks ve Katolik Hıristiyanlıktaki yerine kıyasla, Meryem'e ve onun kutsallığına ilk dört yüzyıl çok fazla önem verilmediğini göstermiştir. İlk yüzyıllarda ismi geçmeyen Meryem, zamanla Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki bağlantıyı kuran en önemli öğelerden biri haline gelmiştir. Meryem Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde sadece İsa'nın annesi olarak saygı duyulan bir konumdayken, özellikle 5. yüzyıldan itibaren Meryem'in Tanrı'yı Meydana Getiren anlamına gelen *Teotokos* kelimesiyle özdeşleşmesinden sonra, kültü yaygınlaşmış ve resimlerinden şefaat uman kişilerin sayısı hızla artmıştır. Meryem'in zaman içinde öneminin artmasının nedenlerinin incelenmesi, Meryem kültünün izlediği seyrin ve Meryem'le ilgili resimlerinin ikonografisinin anlaşılması için gerekli görülmüştür.

Tanrı'nın Meryem'in dünyaya getirdiği İsa olarak Dünya'da vücut bulması yani enkarnasyon, Hıristiyanlık'ta ilk yıllardan itibaren tartışılan konuların başında gelmektedir. Eski Ahit'te İsa'nın geleceğinin müjdelenmesi sırasında vurgulanan gerçeklerden biri, gelen kurtarıcının insan olacağıdır. Meryem aslında İsa'nın bedeninin dünyevi olduğunu kanıtlamak amacıyla kullanılan bir kavramdır[334]. Ancak Hıristiyanlık tarihi boyunca İsa'nın ruhani bir varlık olduğu birçok din adamı tarafından ileri sürülmüş ve apokrif kaynaklarla desteklenerek yapılan farklı yorumlarla birlikte bir çok heretik akım ortaya çıkmıştır. İmparator I.Konstantinos'un Nicaea'daki konsil toplantısındaki hedefinin, inananları Hıristiyan İmparatorluğuna bağlamak ve İsa'nın ruhani varlığıyla birlikte dünyevi bedenini kabul etmek olduğu bilinmektedir. Bu şekilde Eski Ahit ilkeleri kabul edilerek, imparatorluktaki paganların Hıristiyanlaştırılması amaçlanmıştır. Konsil kararlarında, İsa Meryem'den doğma Baba Tanrı'nın bir parçası olarak tanımlanarak annesinden bahsedilmesi, Meryem'in Hıristiyan teolojisindeki mevcudiyetini sağlamlaştırmıştır. Ancak İsa'nın ikili doğası Nicaea Konsilinde kabul edilmesine rağmen, kutsallığın ve insanlığın aynı anda İsa'nın bedenininde nasıl birleşebildiği yüzyıllar süren tartışmaları da beraberinde getirmiştir [335].

Enkarnasyonun en belirgin tarifi Yuhanna İncili'ndedir. Yuhanna 1:1'de *"Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı*" denilerek Söz'ün Tanrı olduğunu ifade edilmektedir. Yuhanna 1:14'de "*Söz, insan olup aramızda yaşadı. O'nun yüceliğini 'Baba'dan gelen, lütuf ve gerçekle dolu biricik Oğul'un yüceliğini' gördük*" denilerek Tanrı'nın İsa'nın bedeninde vücut bulması yani enkarnasyon anlatılmaktadır. Ancak doğaüstü bir varlık olan Tanrı'nın maddeleşmesi, Hıristiyanlar için bir dizi kuramsal ve pratik sorunu beraberinde getirmiştir. Örneğin, İsa'yı doğuran Meryem'in saflığı, Havva ve Adem'in Cennet'ten kovulmasına neden olan temel günahı işlememiş olması gerektiği, mükemmel bir varlık olan İsa'yı dünyaya getiren Meryem'in vasıflarının ne olduğu, Tanrı olan İsa'nın çarmıhta nasıl ölebileceği, bedensel ölümü yaşayan İsa'ya ne olduğu gibi konuların açıklığa kavuşturulması kolay olmamıştır. Bu nedenlerle, yüzyıllar boyunca Hıristiyan teologlar tarafından en fazla tartışılan konulardan birinin enkarnasyon olması şaşırtıcı gelmemelidir.

[334] B. Coşkuner (2009). *11. yüzyılda Kapadokya bölgesinde İsa'nın doğumu ve İsa'nın çarmıha gerilmesi sahneleri*, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, s. 53-55.
[335] M. Rubin (2009). *Mother of God: A history of the Virgin Mary*, Londra: Yale University Press, s.18-20.

Hıristiyanlar Eski Ahit'teki Yeşaya kitabında, İsa'nın Meryem'e müjdelendiği anı ifade eden bir ayetin olduğunu öne sürmektedir. Dini resim programlarında müjde sahnesi olarak bilinen bu olay Eski Ahit'te Yeşaya 7:14'te geçmektedir. Bu bölümde "*Bundan ötürü Rab'bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını Emmanuel koyacak*" denilerek, kurtarıcı Mesih'in annesine vurgu yapıldığı, Hıristiyanlar tarafından kabul edilmektedir. Yeşaya 7:14'e olan atıf, Matta 1:22'de de geçmektedir. Ancak Yeşaya'daki cümlelerin yorumlanmasında teologlar arasında büyük fikir ayrılıkları vardır. Eski Ahit'in Yunanca çevirisi olan *Septuagint*'te, Hıristiyanlar bu cümlede Meryem'e atıfta bulunmak için bakire kelimesini kullanırken, Yahudiler bu kelimenin genç bir kızı tarif ettiğini ve bakireliğin söz konusu olmadığını savunmuşlardır[336]. Bakire kelimesinin kullanımı, hem İsa'nın doğumunun bir mucize eseri olduğunu belirtmekte hem de Tanrısal bir olayla İsa'nın vücut bulduğunu göstermektedir[337]. Ayrıca *Septuagint*'teki Yeşaya bölümündeki içerik, anlam olarak orijinal metne göre oldukça değişiktir. İlgili bölüm İsa'nın gelişini müjdelercesine gelecek zaman kipinde yazılmış, kız yerine bakire kelimesi kullanılmış ve kehanetin önemli bir kişilik olan Kral Ahaz[338] tarafından yapıldığı vurgulanmıştır. Bazı teologlar Yeşaya'nın 7. bölümünün başlangıcında yer alan ve tarihsel olarak zaman bildiren, "*Kral Uzziah'ın (Ahaz'ın) öldüğü yılda*" ifadesi ve bunu izleyen sekizinci bölüm nedeniyle, *Emmanuel*'in İsa'yı işaret edemeyeceğini belirtmektedir. Ayrıca İsrail'e kurtarıcı veya kahraman olarak betimlenen kişilerin geleceği öngörüsü Eski Ahit'in birçok yerinde bulunmaktadır ve İsa'yı veya farklı bir kişiyi işaret eden özel bir durum değildir[339].

Meryem'in mucizevi şekilde hamile kalması, Yahudilerle Hıristiyanlar arasında tartışma konusu olmasına rağmen, ilk yüzyıllarda ortaya bu fikir ayrılığının çözümlenmesi Meryem'in hayatı konusundaki bilgi eksikliği nedeniyle mümkün olamamıştır. Meryem'in bakirelik vasfını kanıtlamak ve bir mucize eseri hamile kaldığını göstermek, ancak hayat hikayesinin öğrenilmesiyle mümkün olabilmiştir. İlk yüzyıl sonuna doğru yazıya geçirildiği bilinen kanonik inciller genellikle İsa'nın Kral Davut'un soyundan gelen bir Mesih olduğunu vurgulayan eserlerdir ve Meryem'in İsa'nın doğumundan önceki yaşamı konusunda bilgilere yer vermemektedir. Meryem genç,

[336] Sawyer, 2017, **a.g.k.,** 67.
[337] Kearns, 2008, **a.g.k.,** 4.
[338] Kral Ahaz MÖ 800'lü yıllarda yaşamış bir Yahudi kralıdır. Eski Ahit bölümü 2 Krallar 8:25-29'da anlatılmaktadır.
[339] J. F. A. Sawyer (2011). *Sacred Texts and Sacred Meanings*, UK: Sheffield Phoenix Press, s. 132-136.

nişanlı ve bakire olarak tasvir edilmektedir. Kanonik incillerin, öncelikli olarak, İsa'nın yaşamıyla Eski Ahit arasındaki bağlantıları kurmak amacıyla yazıldığı ve tarihsel bilgi vermek amacı taşımadığı açıktır. Bu nedenle Meryem ve İsa'nın hayatı konusunda fazla ayrıntı vermediği görülmektedir. Ancak inciller arasında verilen ayrıntılarda farklılıklar bulunmaktadır. Yuhanna ve Markos İncilleri'ne kıyasla, Matta ve Luka Meryem'le ilgili daha fazla ayrıntı sunmaktadır. Her iki incil İsa'nın soyunu Yusuf üzerinden Kral Davut'a bağlamakta ve İsa'nın Mesihliğiyle ilişkilendirmektedir. Özellikle Luka İncili'nde, İsa'nın Meryem'e müjdelenmesiyle birlikte İsa'nın doğumu hakkında bazı ayrıntılar mevcuttur ve ayrıca birbirleriyle akraba olan Vaftizci Yahya ve İsa arasındaki ilişki kurulmaktadır. Bu incilin birinci ve ikinci bölümlerinde anlatılan olaylar, Yahudi Kral Herod'un zamanına kadar tarihlenebilmektedir. Hikâye, bir Rahip olan Zekeriya'ya, eşi Elizabet'in Yahya (Vaftizci Yahya) adında bir çocuk sahibi olacağı müjdesinin verilmesiyle başlamaktadır. Doğuracağı çocuğa Tanrı'nın değdiğini Elizabet'in anladığı ifade edilir. Luka (1:26-35) İncili, Elizabet'in yaşadığı olaydan altı ay sonra gerçekleşen Nasıra kentinde ismi Meryem olan bir bakireye verilen müjdeyi anlatmaya başlar. Yusuf'la nişanlı olan Meryem'e Cebrail müjde getirir ve adı İsa olan çocuğun Tanrı'nın oğlu olduğunu söyler. Meryem şaşırmıştır ve hiçbir erkekle birlikte olmadığını belirterek şaşkınlığını ifade eder[340]. Cebrail, çocuğu olmayan Meryem'in kuzeni Elizabet'in altı ay önce hamile kalmasını örnek vererek, Tanrı'nın her şeye muktedir olduğunu söyler (Luka 1:26-38). Meryem durumu nişanlısı Yusuf'a anlatır. Yusuf onu reddetmek istemesine rağmen gördüğü bir rüyada doğacak çocuğun kutsal olduğunu gördüğü için Meryem'i eşi olarak alır (Matta 1:18-24). Meryem, Cebrail'in kendisine bahsettiği Elizabet'in yanına giderek onunla görüşür (Luka 1:39-56). Birkaç ay sonra İsa, meleklerin bu olayı insanlara müjdelemesiyle birlikte doğar (Luka 2:8-13). Meryem Cebrail'in kendisine bildirdiği kehanete rağmen, Yahudi dini gereğince doğumundan 40 gün sonra İsa'yı tapınağa götürür. Tapınakta Simeon ve Anna İsa'yı görünce kendisiyle ilgili kehanetlerde bulunurlar. İsa ilk mucizesini bir evlilik töreninde annesinin isteğiyle suyu şaraba döndürmesiyle gerçekleştirir (Yuhanna 2:1-11) ve bundan sonra gösterdiği mucizelerle insanları etrafına toplamaya başlar. Sonunda Mesih ve Tanrı'nın oğlu olduğunu herkese tebliğ eder. Bir süre sonra Meryem ve bazı akrabaları İsa'ya biraz daha geride durmasını önermeye gelirler ama İsa bunu reddeder (Markos 3:31-33). Son akşam yemeğinde, İsa

[340] Rubin, 2009, **a.g.k.,** 5-6, 9.

yakın arkadaşlarına ve öğrencilerine bedenini ve kanını ifade eden ekmek ve şarap sunar (Markos 14:22-24; Matta 26:26-29; Luka 22:14-22). İsa tutuklanır ve sadece Yuhanna İncili'nde bulunan bilgiye göre çarmıhta annesinin gözleri önünde ölür (Yuhanna 19:25). Üç gün sonra İsa dirilir. Meryem olayların ilk bölümünde görülür ve sonra Elçilerin İşleri bölümünde son bir kez bahsi geçer (Elçilerin İşleri 1:14)[341].

Kanonik İncillerde Meryem'in İsrail topraklarındaki gezilerinde İsa'ya eşlik etmediği ve hatta Meryem'in İsa'nın yanında nadiren bulunduğu anlatılmaktadır. Celile'deki Kana şehrinde yapılan evlilik töreninde, İsa ile annesi arasında gerçekleşen bir konuşma aktarılmaktadır. İsa'nın gösterdiği ilk mucize sırasında, Meryem mucizeyi izleyen topluluk içindedir. Diğer yandan Luka, Markos ve Matta İncillerinde, İsa'nın yaşamındaki en önemli anlarından biri olan çarmıha germe olayında Meryem'in olup olmadığı konusunda herhangi bir bilgi yoktur. Sadece Yuhanna (19:25-27), çarmıhın altında Meryem'in de bulunduğunu söyler ve İsa'nın en sevdiği havari olan Yuhanna'nın yanında durduğu anlatılır. İncillerde genellikle Meryem'in bakirelik vasfı ön plana getirilmekte ve İsa'nın doğumuyla ilişkili yerlerde ismi geçmektedir. Hatta İsa'yı Davut'un hanedanına bağlayan ilişki Yusuf üzerinden kurulur ve Meryem'den bahsedilmez. Pavlus, Meryem'i sadece bir yerde, İsa'nın bir kadından doğduğunu belirterek (Galatlar 4:4) isim vermeden ima etmektedir. İnciller Meryem'i İsa'nın doğumunun müjdelenmesinde ön plana geçirmekte ama İsa'nın incillerde anlatılan yaşamı içinde önemli bir şahsiyet olarak tasvir etmemektedir[342]. Meryem'in sadece doğum olayıyla ilişkilendirilmesinin amacının, İsa'nın gerçek bir insan olduğunu kanıtlamak olduğu düşünülmektedir[343]. Hıristiyanlıkta yaşanan tartışmalardaki, İsa'nın insan mı yoksa insan görünümlü kutsal bir varlık mı olduğu sorusuna yanıt Meryem'in varlığı sayesinde verilebilmiştir. İsa insan olan Meryem'in oğludur ve Eski Ahit'te de anlatıldığı gibi gerçek bir insandır. Meryem'in varlığı, İsa'nın niteliği konusunda heretiklerle yaşanan tartışmalarda, Hıristiyanlığın doktrinel ilkelerini savunmak için kullanılmıştır.

Meryem'in, İsa'nın kurtarıcı kimliği çerçevesinde Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki bağlantıyı kuran en önemli öğelerden biri olması ve İsa'nın insanlığını ima etmesi nedeniyle, Hıristiyanlar İsa ve Meryem'le ilgili ayrıntılı bilgilere gerek duymuştur.

[341] Kearns, 2008, **a.g.k.,** 4-5.
[342] Rubin, 2009, **a.g.k.,** 6-8.
[343] H. Küng (2005). *Women in Christianity*, London: Continuum, s. 59.

Bilgiye olan ihtiyaç 2. yüzyılın ortalarında derlenen ve daha sonraları apokrif olarak etiketlenen çeşitli kitaplarla karşılanmıştır. Hıristiyanlıkta birçok apokrif eserin bulunduğu ve yaygın şekilde kullanıldıkları bilinmektedir. Bu eserlerin çoğunluğu Marsiyon'un yaklaşımına benzer şekilde, erken dönemden kalan birkaç eserin birleştirilmesi veya yazarın kitaplara "saflaştırma" işlemi yapmasıyla ortaya çıkmıştır. Apokrif eserler din adamlarınca yüzyıllar boyunca saklanmış ve farklı dillere çevrilerek kopyaları Hıristiyan coğrafyasında dağılmıştır. Bir kitabın heretik akımlara mensup din adamlarınca yazıldığı için belirli bir tarihte reddedilmesi, yüzyıllar sonra bu eserin faydalı bir eser olarak nitelenmesini engellememiştir. Bovon, ruh için iyi olduğu düşünülen apokrif metinlerden faydalanan din adamlarının, din açısından uygun gördükleri metinleri kendi eserlerinde kullandıklarını göstermiştir[344]. Diğer bir deyişle eserin apokrif olması içindeki bilgilerin tamamen reddedilmesine yol açmamış ve dini açıdan uygun görülenler yeni oluşturulan kitaplarda kullanılmıştır. Apokrif eserlerin zaman içinde kaybolmamasının sebeplerinden birinin bu olduğu düşünülebilir. Hıristiyanlıkta apokrif eserlerin kullanılması kilise resim programlarındaki sahnelerin ikonografisinde de açıkça görülmektedir. Örneğin, Meryem'in Ağıtı, Cehennem'e İniş, Meryem'in hayatıyla ilgili sahnelerin oluşturulmasında apokrif eserlerin etkili olduğu kabul edilmektedir[345].

İsa'nın ve Meryem'in çocukluklarının anlatıldığı apokrif kabul edilen kitaplara "Çocukluk İncilleri" adı verilmektedir. İsa'nın doğumuyla ilgili bilgilerin büyük çoğunluğunun elde edildiği bu kitapların, aslında, onun mucizevi bir varlık olduğunu ispatlamaya çalışan gnostik heretikler tarafından yazıldıkları düşünülmektedir[346]. Pek çok önemli bilgi bu eserlerden elde edilmiştir. Dördüncü yüzyıldan itibaren doğum sahnelerinde tasvir edilen, İsa'nın doğduğu mağarada veya ahırda resmedilen, yemlikte yatan bebek İsa'nın yanındaki öküz ve eşek tasvirlerinin kökeninde çocukluk incilleri bulunmaktadır. Öküz ve eşek sembollerine incillerde neden yer verildiği konusu incelendiğinde, öküz ve eşek kavramlarının aslında Eski Ahit bölümlerinde geçtiği görülebilmektedir. Yeşaya 1:3'te *"Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir, Ama İsrail halkı bu kadarını bile bilmiyor, Halkım anlamıyor"* sözleriyle, İsrail'in efendisini

[344] F. Bovon (2012). *Beyond the Canonical and the Apocryphal Books, the Presence of a Third Category: The Books Useful for the Soul*, The Harvard Theological Review, 105 (2), London: Cambridge University Press, s. 125-137.
[345] D. R. Cartlidge and J. K. Elliot (2001). *Art and the Christian Apocrypha*, Londra ve New York: Routledge, s. 8-20.
[346] J. K. Elliot (1993). *The Apocryphal New Testament, A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford: Oxford University Press, s. 47.

Öküz ve Eşeğin bildiği ama İsrail halkının bunu bilmediği ifade edilmektedir[347]. Büyük bir olasılıkla, apokrif eserleri hazırlayanlar, kanonik incillerde olduğu gibi Eski Ahit bağlantısını kurarak kitabın değerini artırmaya çalışmışlardır. Bu şekilde Eski Ahit'e yapılan atıflar buradaki bilgilerin, resim sahnelerinde görüldüğü gibi Hıristiyanlıkta kabul görmesine yol açmıştır. Özetle, Eski Ahit, sadece Yeni Ahit'i şekillendirmekle kalmamış aynı zamanda apokrif eserlere de ciddi etkisi olmuştur.

İsa'nın 12 yaşına kadar olan çocukluğunu anlatan Tomas'ın İncili'nin 2. yüzyılın ikinci yarısında yazıldığı düşünülmektedir. Kitapta, doğumundan sonra İsa'nın gerçekleştirdiği olağanüstü mucizeler anlatılmaktadır. Bazı mucizeler kanonik incillerde olmamasına rağmen farklı dini kitaplarda bulunmaktadır. Örneğin Kuran'da Maide Suresi 110.ayette de anlatılan İsa'nın kilden yaptığı kuşları canlandırması mucizesi, bu kitapta yer alan mucizelerden biridir. Kitap İsa ile ilgili geleneklere aykırı bir üsluba sahiptir ve İsa küfür eden ve hırçın bir çocuk olarak anlatılmaktadır. Bu nedenle Tomas'ın İncili bir incil olarak ele alınmamaktadır. Birçok kaynak bu kitabı çocuklukta geçen olayların anlatıldığı bir eser olarak tanımlamaktadır. En eski dini kaynaklardan biri olduğu düşünülen İbrani Tomas İncili'nin, Hıristiyanlar arasında sözlü olarak aktarılan hikayelerin kitaplaştırılmış hali olduğu düşünülmektedir[348].

Meryem'in hayat hikayesini anlatan diğer bir kitap olan Yakup İncili'nin Suriye veya Mısır'da 150 yıllarında derlendiği değerlendirilmektedir. Eser 6. yüzyılda apokrif olarak kabul edilmiş ve resmî teolojiyle uyumlu olmadığına karar verilmiştir. Kitabın yazarı Alexandria üslubunda yazan ve Yahudi geleneklerini iyi bilen biridir. Kitap Meryem'in İsa doğmadan önceki hayatını ve Tanrı'nın annesi olma hikayesini içermektedir. Eserde verilen bilgilere göre, Meryem zengin bir Yahudi olan ve tapınaklara cömert bağışlar yapan Yoakim'in kızıdır. Eşi Anna'yla çocuklarının olmaması onlar için bir utanç kaynağı haline gelmiştir. İbrahim peygamber ve eşi Sara ile Elizabet ve Zekeriya'nın aldığı müjdeler gibi, çocuk yapmak için geç yaştaki Anna ve Yoakim, bebekleri olacağı müjdesini alırlar ve doğacak kızlarını tapınağa bağışlamaya söz verirler. Aldıkları müjdeye göre, kızları tüm insanlığın konuşacağı biri olacaktır. Babasının verdiği söz üzerine, Meryem üç yaşında evinden çıkarılarak tapınağa getirilir ve orada yaşamaya başlar. Yaşadığı tapınakta büyüyüp genç bir kız olduktan sonra artık tapınakta yaşamasına izin verilmez. Bir gün Meryem çalışırken, tapınaktaki rahip

[347] Sawyer, 2017, **a.g.k.,** 29-31.
[348] Elliott, 1993, **a.g.k.,** 68.

Zekeriya'ya Meryem'in geleceği hakkında bir kehanet aktarılır ve Meryem'in Yusuf isimli varlıklı, dürüst, çalışkan ama yaşlı bir kişiye eş olarak verileceği söylenir. Kitabın yazarı, neredeyse her bölümde Meryem'in fiziksel saflığını ön plana getirmektedir. Meryem hamile kaldığında Yusuf'un buna tepki gösterdiği ve bir erkekle birlikte olmadan nasıl hamile kalınacağını sorguladığı anlatılmaktadır[349].

İsa'nın Mesih olması, bir annesinin bulunması ve Tanrı'nın insan formuna dönüşmüş hali olduğu düşüncesi, Yahudi olmayan toplulukların ve özellikle de Yunanca konuşan halkların antik inanç sistemlerine aykırı bir olgu değildir. Ancak Yahudiler mucizevi şekilde doğan ve Tanrı olan İsa'nın varlığını kabul edilemez bir iddia olarak reddetmişlerdir. Hatta Yakup İncili'nin bir kopyasında Meryem'den Yahudilerin nefret ettiği aktarılmaktadır. Diğer bir apokrif eser olan Filipus'un İncili'ne göre, İsa annesi ve babası olan biridir. Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından kalan apokrif kitaplarda bulunan Meryem ve İsa'nın nitelikleriyle ilgili tanımlamalardaki uyumsuzluk, bu dönemde kendini Hıristiyan olarak tanımlayan topluluklarla Yahudiler arasındaki çatışmayı ima ettiği için önemlidir. İsa'nın dünyevi bir bedende yaşayan bir Tanrı veya tanrısal bir varlık olarak tarif edilmesi her dönemde Hıristiyanların savunma yapmasını gerektirmiştir. Meryem'in daha fazla gündeme gelmesi, Yunanca konuşan Hıristiyan topluluklarının Yahudi cemaatlerinden uzaklaşmasını hızlandırdığı tahmin edilmektedir. Zira *Septuagint* ve Tanah arasında yer alan önemli farklılıklardan biri, Meryem'in tanımlandığı düşünülen Eski Ahit ayeti Yeşaya 7:14'te yer almaktadır. Yahudilerin, Meryem'in Tanrı'nın annesi olması için gerekli özelliklere sahip olmadığını iddia etmelerine karşın, Origenes (184-253) gibi Hıristiyan teologlar Meryem'in bakire olarak hamile kaldığı fikrini savunan eserler hazırlamışlardır. Hıristiyanların Meryem'i savunmaları ve Yeşaya 7:14'te tarif edilen kişi olduğunu ispatlamak için çeşitli eserler ortaya koymaları, Yahudilerle Hıristiyanların arasında İsa'nın yaşadığı yıllarda başlayan ayrışmayı hızlandırmıştır. Bu durum, Meryem'in Yunanca konuşan halklar tarafından benimsenmesini ve bu şekilde Hıristiyanlıktaki öneminin artmasına sebep olmuştur[350]. Yeni Ahit'te çok fazla yer almamasına ve Tanrı'nın yardımıyla mucizevi bir doğum yapan sıradan bir insan olarak tasvir edilmesine rağmen, Meryem Hıristiyanlıkta gitgide artan şekilde şefaat umulan kutsal bir varlık haline dönüşmüştür. Diğer yandan bazı teologlara göre, Yeni Ahit'te tarif

[349] Rubin, 2009, **a.g.k.,** 9-12, 22.
[350] Rubin, 2009, **a.g.k.,** 13-14, 16, 55.

edilen Meryem'den çok farklı bir portre çizilmesi Hıristiyanlığı Yeni Ahit'ten uzaklaştırmakta ve İsa'yı Yahudi köklerinden ayırmaktadır[351].

Meryem'in bakireliği Yahudiler ve Hıristiyanlar arasında önemli bir polemik konusudur. Benzer şekilde İsa'yı insan görünümlü ruhani bir varlık olarak gören ve dolayısıyla Meryem'i reddeden Gnostiklerle Hıristiyanların yaşadıkları tartışmaların merkezindeki kavramlardan biri de Meryem'dir. Bu açıdan bakıldığında Nicaea Konsili'nde Meryem'in Tanrı'nın annesi olarak tanımlanması, öncelikli olarak Hıristiyanların ve Yahudilerin birbirinden ayrılmasını, gnostiklerin reddedilmesini, İsa'nın Tanrı kabul edilmesini ve dolayısıyla Hıristiyanlığın Roma İmparatorluğu'na mahsus bir din haline gelmesini sağlamıştır[352]. Meryem'in politik bir araç olarak gündeme gelmesi ve öneminin fazlalaşması bazı dini çevreleri memnun ederken, diğerlerini rahatsız etmiştir. Bir örnek olarak, İmparator II.Theodosios (408-450) zamanında yaşanan bir olay verilebilir. İmparator II.Theodosios, Nestor isimli bir keşişi patrik olarak atar. Nestor Meryem'e atfedilen *Tortokos* (Tanrıyı Taşıyan) unvanını reddeder ve bunun İsa'yı taşıyan anlamına gelen *Kristotokos* olarak değiştirilmesi gerektiğini ileri sürer. Ona göre Meryem bir insandır ve Tanrı'nın insandan doğması mümkün değildir. Ancak Patrik Nestor teolojik açıdan Meryem'in *Teotokos* olmadığını ispatlayamaz. Bu dönemde Meryem'in *Teotokos* olduğunun öne sürülmesindeki en önemli nedenin, Theodosios'un kızları olduğu düşünülmektedir. İmparatorun kızlarının Meryem'in öneminin artırılması için harcadıkları çaba, erkek hegemonyasının olduğu bir dünyada bir kadının dini anlamda öne çıkışının, İmparatorluktaki kadınların konumunu değiştireceği olasılığıyla ilişkilendirilmektedir. Diğer bir deyişle, Meryem'in öneminin yükselişi Theodosios'un kızlarının İmparatorluktaki politik güçlerine katkıda bulunacaktır. Kendilerini Meryem'e adamış olan Theodosios'un kızları, görüşlerine yakın biri olan Proklus'u Nestor yerine Patrik olarak seçtirirler. Olaylardan iki sene sonra, 431'de Efes'te toplanan konsilde *Teotokos* kavramı kabul edilir. Meryem artık Tanrı'nın enkarnasyonunda bir aracı hem de imparatorluk ailesinin hamisi olmuştur. Kadıköy (Khalkedon) Konsilinde (451) İsa'nın ikili doğası şüpheye yer vermeyecek şekilde açıklanır ve *Teotokos* olarak Meryem'in rolü resmiyete kavuşur. *Teotokos* kavramının ortaya çıkışından sonra, 5. yüzyıldan itibaren Konstantinopolis, Meryem'e adanan

[351] Küng, 2005, **a.g.k.,** 57.
[352] R. E. Rubenstein (1999). *When Jesus became God : the epic fight over Christ's divinity in the last days of Rome,* New York: Harcourt Brace & Co., s. 211-231.

kiliselerin ve çeşitli ikonların merkezi durumuna gelmiş ve Meryem İmparator ailelerinin koruyucusu olarak kabul edilmiştir[353].

Meryem'e yönelik ritüeller, Batı Hıristiyanlığında Doğu'dakine göre daha geç dönemde ortaya çıkmıştır. Yedinci yüzyılın başlarında Roma'da Meryem'le ilgili kutlanan herhangi bir bayram bulunmamakta ama Doğu'da Meryem'in hayatıyla ilgili olayların yaygın bir şekilde kutlandığı bilinmektedir. Batı Hıristiyanlığında Meryem'le ilgili ritüellerin yapılması ve bayramların kutlanması, ancak, 7. yüzyılın ortalarında başlamıştır. On birinci yüzyılın başlarından itibaren on üçüncü yüzyıla kadar olan dönemde, görsel sanatlar Meryem kültünün hızla yayılmasıyla birlikte en fazla etkilenen olgulardan biri olmuştur. Bu dönemin diğer bir özelliği, Meryem'le birlikte azizlerin kültlerinin ve azizlerden şefaat umulmasının yaygınlaştığı bir zaman dilimi olmasıdır[354].

Dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren, İkonoklazm'ın bitmesiyle birlikte Meryem'in resimlerinden ve ikonlarının kullanımının arttığı izlenmektedir. Tanrı annesi olması yanında şefaat, yardım, bağışlanma ve korunma sağlamak gibi birçok özelliğin zaman içinde Meryem'e atfedildiği görülmektedir. Onuncu yüzyıldan itibaren Meryem imgesinin imparatorluğun savunmasında kullanıldığı konusunda bazı bilgiler mevcuttur. Örneğin İmparator Ioannes Çimişkes'in ordusuna Meryem'in yardım ettiği tarihsel kayıtlarda bulunmaktadır. Dindar bir kadının gördüğü bir hayalde, Meryem, asker azizlerden biri olan Theodoros Stratelates'le konuşmakta ve Çimişkes'e göksel ordularla yardım edeceğini söylemektedir. I.Manuel döneminde yenilgiyle sonuçlanan Myriokephalon savaşından (1176) önce bir ikon üzerinden Meryem'in askeri azizlere yardım dileğinde bulunduğu tarihi kaynaklarda yer almaktadır. Özellikle Komnenos döneminde Meryem kültünün daha da yaygınlaştığı ve kendisinden veya ikonlarından şefaat umanların ve mucizeler bekleyenlerin sayısının arttığı görülmektedir. On birinci ve on üçüncü yüzyıllar arasında çok sayıda kopyası yapıldığı bilinen "Teotokos'un Kehaneti" adlı eserde, Meryem'in, günahkarların acılarını hafifletmek için Hades'e girmekten bile çekinmediği özellikle vurgulanmaktadır. Aynı dönemde yazıldığı bilinen "Anastasya'nın Kehaneti" isimli diğer bir kitapta, günahkarlara öfkeli olan Baba ve Oğul'a rağmen Meryem'in günahkarların acılarının azaltılması için onlara siper olduğu anlatılmaktadır. Her iki kitap Meryem'in bağışlayıcı ve affedici bir yanının olduğunu

[353] Rubin, 2009, **a.g.k.,** 43-49.
[354] M. Fassler (2000). *Mary's Nativity, Fulbert Chartres and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife*, Speculum, Vol. 75, Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, s. 389-434.

gösteren eserlerdir[355]. Meryem'in, incillerde anlatılan İsa'nın hayat hikayesinde çok bahsi geçmeyen bir konumdayken, imparatorluğu koruyan, şefaat umulan ve hatta Hades'e girmekten çekinmeyen bir güçle anılması oldukça ilginçtir.

İsa'nın Başkalaşımı (metamorfosis) üç havarisi ile birlikte çıktığı dağda Musa ve İlyas peygamberlerle karşılaşması olayıdır. İsa'nın yüzünün parlaması ve giysilerinin ışık yaymasıyla anlatılan görüntüsünün değişimine, dini resim sanatında Suret Değişimi adı verilen sahnede yer verilir. Markos 9'uncu bölümde anlatılan olayda, İsa'nın, öleceğini ve üç gün sonra dirileceğini söyledikten altı gün sonra, yanına Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı alarak yüksek bir dağa çıktığı anlatılmaktadır. Onların gözü önünde İsa'nın giysilerinin göz kamaştırıcı bir ışıkla çevrelendiği ve o anda Musa'yla İlyas'ın, İsa ile konuştuğu görülmektedir. Havarilerin olay nedeniyle korktuğu ve gökten bir sesin "*Sevgili Oğlum budur. O'nu dinleyin*" emrini verdiği anlatılır. O emir duyulduktan sonra İsa'nın yanındaki Musa ve İlyas bir anda ortadan kaybolur. Dağdan inerken, İsa onlardan bu olaydan kimseye bahsetmemelerini ister.

Yeni Ahit'in yorumlanması konusunda yapılan teolojik araştırmalarda, suret değişimi olayına yeterince önem verilmediği ve konuyla ilgili bilimsel çalışmaların göreceli olarak daha az olduğu bilinmektedir. Suret değişiminin anlatıldığı metnin ve Musa ile İlyas'ın bu olaydaki rollerinin ilk yüzyılda günümüze kıyasla daha iyi anlaşıldığı konusunda şüphe yoktur. Ancak günümüzde bu olaya neden Yeni Ahit'te yer verildiğiyle ilgili bir bilginin bulunmaması, bilimsel çalışmaların azlığını açıklayan bir neden olarak sunulmaktadır. Hatta incillerde geçen suret değişimi olayının, yanlış yerde bulunan bir yeniden diriliş hikayesi olduğu, İsa'nın yeniden dirilişinin veya göğe yükselişin veya İsa'nın kıyametten önce ikinci kez Dünya'ya gelişinin öncülü olarak düşünülebileceği öne sürülmüştür. Olayın sadece Sinoptik incillerde geçmesi dikkat çekicidir. Suret değişiminin ne olduğuna dair, bilimsel çalışmalardaki farklı yorumlara rağmen olaya üç incilde yer verilmesi önemli teolojik bir mesajın verildiği düşüncesini pekiştirmektedir. Anlatım içinde Musa ve İlyas'ın isimlerinin çok sık geçmesi, bu olayın teolojik olarak bu iki peygamberle ilişkili olduğu izlenimini vermektedir. İlyas'ın İsa'nın öncülü olarak Vaftizci Yahya ile özdeşleştirilmesi (Matta 17:12-13, Markos 9:9-13) ve Musa'nın Tanrı'yla ilk ahiti (antlaşmayı) yapan peygamber olması bu olayı önemli kılmaktadır.

[355] H. Maguire (2011). *Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art*, The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images (Ed. L. Brubaker and M. Cunningham), Burlington, VT: Ashgate, s. 39-51.

İncillerdeki anlatım incelendiğinde suret değişiminin İsa ve havarileri arasındaki görüşmeden altı gün sonra gerçekleşmesi, bir bulutun varlığı, olayın geçtiği yerin bir dağ olması ve Cennet'ten gelen bir sesin duyulması, olayın Musa'nın Sina dağında yaşadığı deneyimle olan benzerliğini göstermektedir. İsa'nın suret değişimi sırasında yüzündeki parlaklığın ve giysilerindeki ışıltının, Musa ve İlyas'a göre daha üstün olduğunun gösterilmesi veya Musa'nın Tanrıyla yani İsa'yla görüşmesinin ima edilmesi amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. Markos'un ve Matta'nın anlatımında, suret değişiminde Musa'nın Sina Dağı'nda yaşadığı deneyim ve Eski Ahit'teki Mısır'dan Çıkış olayı öne çıkmaktadır. Kısacası, suret değişimiyle Eski Ahit'in en önemli şahsiyeti olan, Tanrı'yla ilk antlaşmayı yapan ve İsrail halkının ilk inanç sistemini başlatan Musa ile Yeni Ahit döneminin Tanrı'sı yani İsa bir araya getirilmektedir. Bu şekilde suret değişimiyle yeni bir başlangıcın ve Tanrı'yla insanlar arasında yeni bir antlaşmanın ortaya çıktığı anlatılmaktadır. Moses'a göre birinci yüzyıldaki Yahudilerin Musa'nın İsa'dan daha büyük olduğuna dair iddiaları suret değişimi olayını önemli kılmaktadır[356]. Diğer bir deyişle Hıristiyanlar ve Yahudiler arasındaki İsa'yla ilgili yaşanan tartışmalara yanıt, özellikle Matta İncili'ndeki suret değişimi bölümünde verilmektedir. Daha sonraki dönemde yazılan Pavlus'un mektuplarında bu tartışmaların izleri görülmektedir. Kısacası suret değişimi olayının, erken Hıristiyanlık döneminde Yahudilere cevap verilmesi amacıyla kullanıldığı düşünülebilir. Ancak daha sonraki yüzyıllarda yapılan dini resim programlarında suret değişimi sahnesinin yer alması, bu sahnenin sadece Yahudilere cevap verilmesi niteliği taşımadığı sonucunu vermektedir. Bu tez kapsamında yapılan literatür çalışmasıyla birlikte Aziz Georgios Kilisesi özelinde gerçekleştirilen ikonografik ve teolojik araştırmalar, söz konusu sahnenin Eski Ahit'i reddeden heretik akımlara yönelik kullanılmış olabileceğini göstermektedir.

Hıristiyan teolojisinde en fazla tartışılan konuların başında, İsa'nın ölümünden önceki olaylar, Kudüs'e girişi, son akşam yemeği, ölümü ve yeniden dirilişi yer almaktadır. İsa'nın Çilesi olarak adlandırılan olaylar, Hamursuz bayramından önceki Pazar günü Celile'den beraber geldiği kişilerin en önünde, genç bir merkebin üzerinde Zeytin Dağı'ndan aşağı inerek Kudüs'e giriş yapmasıyla başlamaktadır. Markos 11:2-3'te anlatıldığına göre, İsa, Kudüs'e girmeden önce iki müritinden, bir sonraki köyde daha önce hiç kimsenin üzerine binmediği genç sıpayı bularak kendisine getirmelerini ister.

[356] A. D. A. Moses (1996). *Matthew's Transfiguration Story and Jewish-Christian Controversy*, UK: Sheffield Academic Press, s. 13-26, 36-37, 41, 46, 239-244.

Bu sıpanın üzerinde İsa, Doğu kapısından Kudüs'e giriş yapar. İsa'nın Kudüs'e girişi metaforik açıdan bir kurtarıcının, anıtsal bir kapıdan fethettiği şehre at üzerinde girişine benzemektedir. Diğer yandan Roma valisi olan Pontius Pilatus, atlı askerleriyle birlikte, İsa'nın şehre girişiyle aynı günlerde, Akdeniz kıyısındaki valilik sarayından gelerek Hamursuz bayramı için Kudüs'e Batı tarafından giriş yapmıştır. Her iki olayın birbiriyle bağlantılı olduğu açıktır. Bu açıdan bakıldığında, İsa'nın merkep üzerinde Kudüs'e girişi, işgale veya baskıya karşı Yahudilerin kurtarıcısının barışla şehre girişini sembolize etmektedir[357]. Şehre girişte merkebin kullanılmasının sadece Pontius Pilatus'un atlı tören alayıyla şehre girişine yönelik bir tepkiyle ilişkilendirilmemelidir çünkü merkep üzerinde şehre giren bir kişi Eski Ahit'te de anlatılmaktadır. Zekeriya 9:9'da *"Ey Siyon kızı, sevinçle coş! Sevinç çığlıkları at, ey Yeruşalim (Kudüs) kızı! İşte kralın! O adil kurtarıcı ve alçakgönüllüdür. Eşeğe, evet, sıpaya, Eşek yavrusuna binmiş sana geliyor"* denilerek, sıpa veya eşeğin, kurtarıcıyı taşıyacağı ve kente böyle gireceği vurgulanmaktadır.

Kudüs'e girişin ertesi günü İsa tapınağa gitmiştir. Yahudilere göre tapınak Tanrı'nın evidir, Yahudi benliğinin merkezi, dua yeri ve Tanrı'ya kurbanların adandığı bir mekandır. Tapınakta sadece hayvanlar kurban edilmemekte ve şarap, un, yağ gibi ürünler de bağışlanmaktadır. Tapınakta kullanılan tek para birimi olan Şekel'i Roma parasıyla değiştiren Yahudiler burada çalışmaktadır. Ayrıca adak olarak kumru satan tüccarlar da bulunmaktadır. İsa bu kişileri tapınaktan uzaklaştırarak, bu mekanın dua edilen kutsal bir yer olduğunu ve soyguncuların mekanı olmadığını söyler. Bu olay tapınağın temizlenmesi olarak bilinmekte ve İsa'nın tutuklanmasıyla başlayarak öldürülmesiyle son bulan süreci tetikleyen olay olarak kabul edilmektedir. İsa'nın tavrı tapınak yöneticilerini kızdırmış ve büyük bir olasılıkla din adamlarının da ortak olduğu ekonomik getirileri tehlikeye sokmuştur[358]. İsa, tapınağı temizlerken kullandığı "*soyguncu*" kelimesiyle, Tapınağın dua mekanı olmaktan uzaklaştığı bir durumu anlatan Eski Ahit bölümlerine atıfta bulunmaktadır. Yeşaya 56:7'de tapınağın bütün uluslar için dua evi olduğuna dikkat çekilmekte ve diğer yandan Yeremya 7:11'de *"Bana ait olan bu tapınak sizin için bir haydut ini mi oldu?"* ifadesiyle tapınağın haydutların elinde olduğu bir olaya gönderme yapılmaktadır[359].

---

[357] J. M. Borg (2006). *Jesus : Uncovering the life, teachings, and relevance of a religious revolutionary*, San Francisco: Haper, s. 230-232.
[358] S. J. Joseph (2016). *Jesus and the temple : the crucifixion in its Jewish context*, London: Cambridge University Press, s. 67-69.
[359] Borg, 2006, **a.g.k.,** 232-234.

İsa'nın tutuklanmasıyla başlayan ve ölümüyle son bulan sürecin hangi Eski Ahit bölümünde geçtiği konusu literatürde tartışılan konulardan biridir. Markos 9:9-13, Markos 3:27, Luka 22:35-38 bölümleri, Eski Ahit'e yaptıkları atıflarla, örneğin Yeşaya 42, 49, 50, 52, 53. bölümlerinde tarif edilen Yeşaya'nın hizmetkarının, İsa olduğunu vurgulamaktadır. Yeşaya'nın 50. bölümünde *"Bana vuranlara sırtımı açtım, Yanaklarımı uzattım sakalımı yolanlara. Aşağılamalardan, tükürükten yüzümü gizlemedim"* cümleleriyle, İsa'nın yargılandıktan sonra küçültücü şekilde acılar içinde Golgotha tepesine doğru yürüyüşünün tasvir edildiği anlatılmaktadır. Hıristiyanlığın en erken dönemlerden itibaren Yeşaya 52:13 – 53:12 bölümlerindeki dördüncü ilahide anlatılan acı çeken hizmetkarın İsa olduğu kabul edilmektedir[360]. Hizmetkar, İsa gibi Tanrı'nın düzenini İsrail'e getirdikten sonra acı çekecek ve en sonunda kaderini tamamlamak için ölecektir[361]. Yeşaya'da bu bölümlerde verilen bilgiler ışığında, İsa "*acıların adamı*" olarak nitelendirilmiş ve İsa'nın öldükten sonraki halini gösteren bir resmi tanımlamak için kullanılmıştır[362].

İsa, Eski Ahit'in Yeşaya bölümünde anlatılan Yeşaya'nın acı çeken hizmetkarı olarak misyonunu tamamladıktan sonra acılar içinde öleceğini bilmektedir ve Tanah'ta bulunan bu gerçeği havarilerine duyurması son akşam yemeğinde gerçekleşmiştir. Son akşam yemeğini önemli kılan diğer bir özellik, İsa'nın bedenini ekmek ve kanını şarap olarak tanımlamasıdır. Ökaristi törenine temel teşkil edecek bilgiler, Matta 26:26-28, Markos 14:22-25, Luka 22:14-20, 1 Korintliler 11:23-26 bölümlerinde bulunmaktadır. Markos'taki İsa'nın şarap ve ekmekle ilgili sözlerinin Luka ve Matta'da kopyalandığı ve orijinal anlatımın Markos'ta olduğu düşünülmektedir[363]. Ekmek ve şarap, genel olarak Eski Ahit'te yer alsa da, Yahudilikte şarap-kan ve ekmek-beden eşlemelerinin benzerleri bulunmamaktadır. Hatta Eski Ahit herhangi bir canlıdan kan içilmesini kesinlikle yasaklamaktadır (Yaratılış 9:4-6). Bu tanımla birlikte, İsa'nın Hıristiyanlığı Yahudilikten farklılaştırmak istediği ve yeni bir dönemin (antlaşma) başladığını ilan ettiği anlaşılmaktadır. Diğer bir farklılaşma da, kurbanlık kuzu eti bulunmayan son akşam yemeğinde, İsa'nın kendisini, yani bir insanı kurbanlık kuzu olarak ifade etmesidir. Çünkü Yahudilik'te İbrahim'den sonra insan kurban edilmesi yasaklanmıştır (Yaratılış

[360] Viladesau, 2006, **a.g.k.,** 9.
[361] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 223-224.
[362] Sawyer, 2017, **a.g.k.,** 278-285.
[363] Kilpatrick, 1983, **a.g.k.,** 4-9.

22:1-15)[364]. Ekmek ve şarapla yapılan *ökaristi* töreni, erken dönem Hıristiyanlığını, içinden çıktığı Yahudilikten farklı kılan ve İsa tarafından oluşturulduğu konusunda şüphe olmayan ilk ritüel olması açısından önemlidir[365]. İncillerde anlatılan son akşam yemeğinde İsa'nın yeni bir antlaşma (ahit) başlattığını belirtmesi, bu kelimenin teolojik açıdan incelenmesini gerektirmiştir. Antlaşma, iki taraf arasında yapılan ve belirli şartlarla kabul edilen bir dizi kural ve istisnai durumu ifade eden bir sözleşme olarak açıklanabilir. Eski Ahit, Musa'nın kutsal kitabı almasıyla, Yahudi Tanrısı Yehova (YHWH) ve İsrail halkı arasında bir antlaşma yani ahit yaptığını belirtir. Antlaşmanın yapıldığı andan itibaren İsrail, Tanrı Yehova altında bir ulus haline gelmiştir. Yahudilikte dini festivaller, bayramlar ve ritüeller, antlaşmanın yenilenmesi ve insanlara hatırlatılması amacıyla kullanılmaktadır. Musa'nın, ilk antlaşmadan 40 sene sonra İsrail halkını Sina çölünden çıkarması antlaşmanın yenilenmesi olarak nitelenmektedir[366]. Özetle, Yahudi inancından kaynaklanan bir din olan Hıristiyanlıkta, İsa'nın son akşam yemeğinde belirttiği antlaşmayla yeni bir dinin doğuşu duyurulmakta ve antlaşmayı yani ahiti sembolize eden ilk ritüel olarak ökaristi ilan edilmektedir.

Ortodoks ve Katolik din adamları ökaristiyi Tanrı'nın kiliseye bahşettiği en büyük hediyelerden biri olarak tanımlamaktadır. Ekmek ve şarapla, İsa maddeleşmekte ve kiliseye kendisini vermektedir.Ökaristi töreninde alınan ekmek ve şarapla, inananların, kilise içinde İsa'yla ruhani olarak birlikte olmaları sağlanmaktadır. İnsanların doğup, büyümesi ve beslenmesi gibi, ruhani olarak vaftiz yapıldıktan sonra doğdukları, kiliseye kabul töreniyle olgunlaştıkları ve kilisede yapılan ökaristi töreni ile beslendikleri inanılmaktadır[367]. Ökaristi konusundaki bu tür metaforik açıklamalar, litürjilerin bir din örgütü içindeki önemi göstermesi açısından çok önemlidir. İnananların bir araya getirilerek ayine katılımlarının sağlanması, dini örgütün varlığını sürdürmesi için önemli bir gerekliliktir. Litürji sayesinde, hem örgütsel olarak dini yapı bir arada turulmakta hem de ayini yöneten din adamlarının örgüt içindeki yerleri sağlamlaştırılmaktadır. Hıristiyanlık içinde ökaristi konusunu açıklamak için kullanılan argümanlar, bu ritüelin İsa'nın inananları bir arada tutmak için başlattığı ilk ibadet olduğunu göstermektedir.

[364] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 275-277.
[365] N. E. Lombardo (2013). *The Father's Will Christ's Crucifixion and the Goodness of God*, Oxford: Oxford University Press, s. 129.
[366] S. Park (2008). *Pentecost and Sinai: The Festival of Weeks as a celebration of the Sinai event*, New York: T&T Clark, s. 48-50.
[367] L. Feingold (2018). *The Eucharist : Mystery of presence, sacrifice, and communion*, Emmaus Academic, St. Paul Center for Biblical Theology, s. 27-29, 32, 37.

Ancak ökaristinin törensel olarak Kiliselerde icra edilmesi ancak çok ileri tarihlerde, 3. veya 4. yüzyılda gerçekleşmiştir. Bir Yahudi mezhebi olarak ortaya çıkan Hıristiyanlıkta ökaristi, Yahudilikten ayrı olarak kendine özgü ritüel geleneği oluşturması ve kendisini bir Yahudi mezhebi olmaktan uzaklaştırması açısından önemli bir yer tutmaktadır. Hem Tanrı hem de insan olan İsa'nın ölümü, Hıristiyanlığın Yahudi köklerinden ayrıldığı andır. Bu anlamda İsa'nın maddesel varlığı kiliselerde ökaristi töreniyle devam etmektedir. Son akşam yemeğinde İsa'nın insan halindeyken bedenini ve kanını ekmekle şarap olarak ifade etmesi ve göğe yükselişiyle birlikte ruhani evrene geçiş yapması, ökaristi hakkındaki belirsizlikleri ve tartışmaları yaratan unsurlardan biri olarak görülmelidir. Dünyevi nitelikteki ekmeği yiyen ve şarabı içen bir kişinin, şu anda ruhani formda olan İsa ile nasıl bütünleşebileceği sorusu, ökaristiyle ilgili olarak yaklaşık bin sene süren teolojik tartışmaları besleyen konulardan biri olmuştur. Heretiklerin ve konuya farklı açılardan yaklaşan çeşitli din adamlarının ökaristinin anlamını sorgulamaları, çok sayıda konsil toplantısında önemle ele alınmış ve ciddi şekilde tartışılmıştır. Hıristiyanlığın en temel litürjisi olması ve inananları kilise etrafında toplaması, ökaristinin tartışılması konusunda Kilise'nin verdiği reaksiyonun nedenini açıklamaktadır.

İlk yüzyılda yaşayan Hıristiyanların, büyük kısmı Yahudilerin kutsal kitabı olan Eski Ahit'i kutsal kitapları olarak kabul ettikleri ve Yunanca konuşan toplulukların bu dine mensubu olmalarından sonra Hıristiyanlığa özgü Yeni Ahit'in 2. yüzyıldan sonra derlendiği bilinmektedir. İlk yüzyıldaki Hıristiyanların Yahudi topluluklardan ne derece farklılaştıkları konusu incelendiğinde, Hıristiyanların kendilerine özgü bir dini tören yapmadıkları ve Yeni Ahit'teki incillerde dini töreni ima eden herhangi bir kelime kullanmadıkları sonucuna varılmıştır. Benzer bir durum "kurban verme" kavramı konusunda da bulunmaktadır. "Kurban verme" veya "feda etme" gibi kavramları anlatan kelimeler bilinen en eski Yeni Ahit kopyalarında yer almamaktadır. Daha sonraki dönemlerde bilinçli veya bilinçsiz yapılan tashihlerle bu kavramları anlatan kelimelerin metinlere eklendiği anlaşılmıştır. Bu kavramlar dini literatürde en erken 4. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Aziz Augustine'in eserlerinde görülmektedir[368]. Augustine, Vahiy Kitabıyla ilgili yazdığı kitabında, İsa'yı hem kuzuya hem de aslana benzetmiştir.

[368] Kilpatrick, 1983, **a.g.k.,** 1-11, 28-29, 57.

İsa'nın aslan olduğunu çünkü ölümle savaştığını ve sonsuz masumluğunun kuzu olduğunu gösterdiğini belirtmiştir[369].

Hıristiyanlar, günümüzde İsa'nın insanların günahları için kendi yaşamını feda ettiğini kabul etmekte ve bu inanış dini resim sanatında karşımıza sık çıkan kurbanlık kuzu sembolünün, ökaristinin, İsa'nın acılarının ifade edildiği sahnelerin kullanılmasındaki gerekçelerin başında gelmektedir. Yeni Ahit'e göre insanların kurtuluşu için İsa'nın ölmesi Tanrı'nın dileğidir. İsa'nın kendisini neden feda ettiği veya kurban olarak tanımladığı, günümüzde rahatlıkla yanıtlanabilen bir soru değildir. Yeni Ahit, İsa'nın çarmıha gerilerek acı içinde ölmesinin Tanrı'nın bir planı olduğundan bahseder. Hatta Yahuda'nın ihaneti bile bu planın bir parçasıdır. Günümüzde tam olarak anlaşılamasa da, İsa'nın kendisini insanların kurtuluşu için feda etmesi olayının Yahudi kökenli erken dönem Hıristiyanları için çok farklı bir bağlamda değerlendirildiği açıktır[370].

İnsanların dini amaçlarla neden hayvan kurban ettikleri veya tarihin erken dönemlerinden beri böyle bir ritüeli sürdürdükleri anlaşılması zor bir olaydır ve günümüzde halen tartışılan konulardan biridir. Tanrıları beslemek veya tatmin etmek için yapıldığı, kutsal bir yemek olarak görüldüğü, avlanmayla alakalı bir ritüel olduğu gibi farklı yorumlardan hiç birisi, kurban etme törenlerine neden ihtiyaç duyulduğu sorusuna doyurucu bir yanıt verememektedir[371]. Girard'a göre, şiddet insan kültürünün önemli bir parçasıdır[372]. Tarihin en erken dönemlerinden itibaren kurban törenleriyle birlikte, şiddet ve kan dökme masum bir kurbana yansıtılarak toplumsal barış sağlanmaktadır. İsa'nın masumiyeti ve kendini kurban etmesi, Kudüs'teki tapınaktaki kurban etme sisteminin ortadan kaldırılması ve dolayısıyla şiddetin sona ermesi anlamına gelmektedir. Girard, İsa'nın kendisini feda ettiği dönemden daha sonra yazılan incillerin bu durumu tam anlamıyla ifade edemediğini ve İsa'nın inananlar için kendini feda ettikleri fikrini ifade ettiklerini ileri sürmektedir[373].

Tarihsel veriler, İsa'nın Tanah'ın yorumlanması ve tapınakta yürütülen dine aykırı faaliyetlerle ilgili olarak tapınak yöneticileriyle yaşadığı sorunlar nedeniyle yargılandığını ve Roma İmparatorluğu yöneticileri tarafından mahkum edilerek idam

[369] Sawyer, 2017, **a.g.k.,** 286-287.
[370] Lombardo, 2013, **a.g.k.,** 132-142.
[371] Joseph, 2016, **a.g.k.,** 71-74.
[372] R. Girard (1986). *The Scapegoat*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, s.76.
[373] Girard, 1986, **a.g.k.**, 76-77.

edildiğini göstermektedir. Ölümüne kadar bir Yahudi dini akımı olarak ortaya çıkan hareket, ölümü etrafındaki olaylarla birlikte Yahudilikten farklı bir din haline gelmiştir. İsa'nın ölümü Yahudi tapınak sisteminin ve dolayısıyla yozlaşmış kurban ritüellerinin bırakılmasıyla birlikte, inananların kurtuluşunu sağlayacak ve yoldan çıkan Yahudileri düzene sokacak yeni bir dinin ortaya çıkışını temsil etmektedir. Hıristiyanlık dininin başlangıcının Son Akşam Yemeğinde gerçekleştiği düşünülmektedir İsa'nın son akşam yemeği, Yuhanna'ya göre Yahudilerin Fısıh yemeğinden önce gerçekleşmiştir. Yuhanna 13:1-2 ve Markos 14:12'te, yemeğin Fısıh yemeğine hazırlık yapılmasından önceki gün gerçekleştiği ima edilmektedir[374]. McKnight, İsa'nın öleceğini bilerek son akşam yemeğinde vücudunu ekmek ve kanını da şarapla ifade etmesinin temel nedeni olarak, İsa'nın kendisini Hamursuz Bayramı (Pesah veya Fısıh) kurbanı olarak tanımlaması olarak vermektedir[375]. Masadaki yemekler geleneksel olarak Hamursuz bayramında bulunanlardan farklıdır; örneğin tapınağa kurban edilen kuzu yoktur. Örneğin, bazı kiliselerde yer alan bazı resimlerde masa üstünde balık tasvir edilmektedir. İsa, Fısıh bayramı için kurbanların kesilmesi sırasında (saat 15:00'te olduğu düşünülmektedir) gerçekleşecek ölümünde dökülen kanının kendisine inananların Tanrı'nın yargısından kurtulmasını sağlayacağını söylemektedir. Son akşam yemeğinde İsa şarap ve ekmeğin yeni bir antlaşma olduğunu ve kuzunun kanıyla bedeni yerine kendisinin kurban edildiğini belirterek yeni bir dinin başlangıcını duyurmaktadır[376].

Joseph'e göre, İsa, başlattığı toplumsal hareket için bir "günah keçisi" olarak kendisini feda etmiştir; diğer bir deyişle, İsa kendisine inananların da günahını üstlenen bir kişi olarak kendi müritlerine ve ailesine yönelik olabilecek şiddetin sonlanmasını sağlamıştır[377]. Eğer yaşasaydı, ortaya koyduğu fikirleri yayanlar, havariler ve ailesi Romalıların şiddetine maruz kalacak ve ölümler yaşanacaktı. Başlattığı hareketin kitlesel bir hale gelmemesini Romalıların İsa'yı öldürerek önledikleri anlaşılmaktadır. Elbette ki toplumdaki huzursuzluğun büyümesi ve iki grubun birbiriyle çatışması, bir Roma Valisi'nin istemeyeceği olaylardan biridir. Kurban ve ökaristi konusunda, bu tez çalışmasında yapılan literatür taraması, özetle, İsa'nın tapınaktaki kurban etme sisteminin yozlaşmasına son vermek istediğini, yerine yozlaşamayacak ve istismar edilemeyecek bir ritüel olan ökaristiyi getirdiğini göstermektedir. Son Akşam Yemeğiyle

[374] Kilpatrick, 1983, **a.g.k.,** 43-46.
[375] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 295-296.
[376] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 339.
[377] Joseph, 2016, **a.g.k.,** 71-74.

ve ardından İsa'nın ölümüyle birlikte Yahudiliğin önemli bayramlarından biri olan Fısıh bayramındaki kurban verme ve amacından sapmış tapınak ritüellerine son verilmiş ve yeni ritüelle birlikte yeni bir dinin ortaya çıkması sağlanmıştır.

Acı çekmenin, ölümün ve Romalılarla Yahudi din adamlarına karşı İsa'nın yenilgisini ifade eden Haçın Hıristiyanlığın temel sembolü olması ironik bir durumdur[378]. İsa'nın çarmıhtaki ölümünün tasvir edildiği çok sayıda resim çeşitli sanatçılar tarafından yapılmış ve birçok önemli sanat eseri ortaya çıkmıştır. Hatta bu tezin konusu olan Aziz Georgios Kilisesi'nde İsa'nın ölümüyle alakalı dört episodun bulunması, İsa'nın çarmıha gerilmesinin ve ölümünün Hıristiyanlar için ne kadar önemli olduğunu göstermesi açısından dikkat çekicidir. Acı ve işkencenin bu kadar çok resimle gösterilmesinin başlıca nedeni, İsa'nın çarmıh üzerindeki ölümüyle birlikte başlayan yeni dinin bu şekilde ifade edilmesidir. Konuyla ilgili Yeni Ahit bölümleri ölümünün, Eski Ahit'te de belirtildiği gibi İsa'nın kendisi tarafından beklendiği bilgisi vermektedir (1 Korintliler 15:3-4). Pavlus, Galatyalılar 2:20'de "*Mesih'le birlikte çarmıha gerildim. Artık ben yaşamıyorum, Mesih bende yaşıyor. Şimdi bedende sürdürdüğüm yaşamı, beni seven ve benim için kendini feda eden Tanrı Oğlu'na imanla sürdürüyorum*" diyerek İsa'nın ölümüyle birlikte yeni bir dönemin başladığını açıkça ifade etmektedir. Diğer yandan Yuhanna 3:16'da, Tanrı'nın Dünya'yı sevmesi ve bu nedenle en sevgili oğlunu göndererek, ona iman edenlerin hepsinin sonsuz yaşama ulaşmasının amaçladığı anlatılmaktadır. Konuyla ilgili Yeni Ahit'te geçen bütün ifadeler, İsa'nın ölümünün beklendiğini ve Fısıh bayramı başlamadan kuzuların kurban edilmesinden hemen önce saat 15:00'de gerçekleştiği düşünülen çarmıhtaki ölümüyle birlikte yeni bir dönemin başladığını belirtmektedir[379]. Özetle, İsa bir "günah keçisi" olarak ölümüyle birlikte kendisini sevenleri kurtarmış, diğer bir deyişle Fısıh bayramında adanan bir kuzu gibi kendisini Hıristiyanlar için kurban vermiştir.

Eski Ahit'te Tanrı'nın gönderdiği mesajları insanlara aktarmakla sorumlu tuttuğu bütün peygamberler insan vasfını taşımaktadır ve dolayısıyla İsa'nın ölümü Eski Ahit'le uyumlu bir durumdur. Ancak Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında ortaya çıkan çeşitli heretik akımlar, Eski Ahit'i reddederek İsa'nın ruhani bir varlık olduğunu iddia etmiştir. Hıristiyanlık için, İsa'nın insan olduğunu savunmak, aslında heretik akımlara karşı Eski

[378] Viladesau, 2006, **a.g.k.,** 7-8.
[379] N. T. Wright (2016). *The Day the Revolution Began: Reconsidering the Meaning of Jesus's Crucifixion*, San Francisco: Harper One, s. 9-11.

Ahit'i kabul etmek anlamında gelmektedir. Alexandrialı Athanasios 319 yılında kaleme aldığı *"Tanrı'nın Enkarnasyonu Üzerine"* kitabında, İsa'nın kutsallığı ve insan olması üzerine, paganlarla Yahudilerin itirazlarına yanıt vermektedir. Hıristiyanlığa göre Tanrı'nın insan olması insanlığın kurtuluşu için şarttır. İsa insan olarak, insanlara doğruyu onların dillerinde anlatabilmiş ve duygularına hitap edebilmiştir[380]. Kısacası İsa'nın insanlığını savunmak Hıristiyanların heretik akımlara karşı kullandıkları önemli bir savunma mekanizmasıdır. Bu nedenle, dini resim programlarında, Tanrı'nın oğlu İsa'nın insan olduğunu vurgulayan, tutuklandıktan sonra acılarını sergileyen ve ölümünü gösteren sahnelerin bulunması şaşırtıcı gelmemelidir.

Yeni Ahit'teki dört incilde, İsa'nın tutuklanması, yargılanması, ölümü ve gömülmesiyle ilgili olaylar ayrıntılı şekilde işlenmiş ve yapılan atıflarla bu olayların Eski Ahit'te bulunduğu vurgulanmıştır. Sinoptik inciller, haçın Golgota tepesine taşınması için Kirene'li Simon'un görevlendirildiğini, çünkü büyük bir olasılıkla İsa'nın kamçılanması nedeniyle perişan bir durumda olduğunu ima etmektedir. Golgota tepesine acılar içinde ulaşan İsa'nın kıyafetleri üzerinden çıkarılır. Matta, Markos ve Yuhanna askerlerin İsa'nın kıyafetlerini almak için aralarında çekiliş yaptıklarını anlatmaktadır. Askerlerin birbirleriyle kıyafetler için yarışması Eski Ahit'teki Mezmurlar 22:18'deki *"Giysilerimi aralarında paylaşıyor, elbisem için kura çekiyorlar"* cümlesine bağlanabilmektedir. İsa'nın çarmıh üzerinde çektiği acıların da genel olarak Mezmurlar 22'inci bölümde anlatıldığı düşünülmektedir. Matta, Markos ve Yuhanna'da, İsa'ya içinde sakinleştirici veya zehir içeren ekşi bir şarap bulunan kadehin verildiği anlatılmaktadır. İsa, süngerle verilen bu içkiyi içtikten sonra "*tamamlandı*" diyerek, Eski Ahit'teki kehanetin gerçekleştiğini ifade eder ve ardından ölür. Bu içkinin tanımının Eski Ahit'te bulunduğu (Yuhanna 19:28-30) ve Mezmurlar 69:21'de *"Yiyeceğime zehir kattılar, sirke içirdiler susadığımda"* ifadesiyle anlatılan olaya atıf olduğu düşünülmektedir. İnciller, İsa'nın çarmıhtaki ölümüyle ilgili olarak ayrıntılı bilgiler vermelerine rağmen, İsa'nın çarmıhta nasıl durduğu hakkında, o dönemdeki idamlara benzediği için olsa gerek, herhangi bir ayrıntı aktarmamaktadır. Hatta İsa'nın çivilenmesi konusu incillerde yer almamaktadır. Ancak Yuhanna 20:25'te, İsa'nın ellerindeki çivi izlerinden bahsedilmekte ve bazı apokrif eserlerde İsa'nın çarmıha çivilendiği aktarılmaktadır. Yuhanna İncili'nde, askerlerin gün batımından önce ölümünü hızlandırmak üzere kurbanın bacaklarını kırmak

[380] Viladesau, 2006, **a.g.k.,** 25.

için geldiklerini (Yuhanna 19:31-33) ama İsa öldüğü için bunu yapamadıkları vurgulanmıştır. Bu olayın Mezmurlar 34:20'de anlatılan olaya bağlandığı düşünülmektedir. Yuhanna'nın İncili'nde anlatılana göre, *Longinus* isimli bir asker İsa'nın göğsünü mızrakla delmiş ve kanla birlikte sıvılar yaradan çıkmıştır. Kan ve su anlatımının Yuhanna'da yer almasının bir nedeni olarak İsa'nın kurbanlık koyun ve yaşayan su kavramlarıyla eşleştirilmesi olabileceği öne sürülmektedir. Bütün kanonik inciller, çarmıhın üzerine yerleştirilen plakette *"Yahudilerin Kralı"* ibaresinin olduğunu bahsetmektedir[381].

Çarmıh sahnesinin tasvir edildiği resimlerde yer alan kişilerden birisinin Aramatyalı Yusuf olmasına rağmen, bu kişiden incillerde çok az bahsedilmektedir. Kutsal Cuma'da bir anda belirir ve İsa'ya bir kefenle birlikte kendi mezarını bağışladıktan sonra bahsi geçmez. İkinci ve sekizinci yüzyıllar arasında yazıldığı bilinen apokrif eserlerde ise Yusuf'un rolü oldukça belirgindir. On ikinci yüzyılın sonlarından sonra yaygınlaşan, içinden su içen herkesin ölümsüz olacağı söylenen Kutsal Kâse kavramıyla ilgili olarak, İsa'nın kanını içinde bulunduran kâsenin taşıyıcısının Aramatyalı Yusuf olduğu öne sürülür. Yusuf'un isminin geçtiği diğer bir eser 5. ve 6. yüzyılda yazılan bazı kopyaları günümüze kadar ulaşabilmiş olan apokrif nitelikteki *"Acta Pilate"* kitabıdır. Kitabın ilk 11 bölümünde kutsal Cuma günüyle ilgili yaşananlar anlatılırken, 12. bölümden sonra Yusuf ana karakter haline gelir. Kutsal cuma gününü izleyen cumartesi günü, Yusuf Yahudi liderler tarafından Hıristiyan olmakla suçlanır ve hapsedilir. Ancak ondan sonraki gün zindandan gizemli bir şekilde kaybolur. Zindanın kapısı açıldığında kendisi bulunamamış ve hatta kapının mühürlerine bile dokunulmamıştır. Daha sonraları Yusuf'un hücreden melekler tarafından gökyüzüne alındığı, İsa'nın onu serbest bıraktığı ve Yusuf'a İsa'nın kendisini kefenini göstererek tanıttığı anlatılır[382].

Ortodoksluk için İsa'nın Cehennem'e İnişi yani *Anastasis*, İsa'nın Şeytan'a, ölüme ve karanlığa karşı galibiyetini, dürüstleri Hades'in elinden kurtarmasını ve Paskalya yortusu sabahı gerçekleşen yeniden dirilişini sembolize etmektedir. Cehennem'e iniş ve İsa'nın dirilişi Doğu Hıristiyanlığında aynı gün kutlanır. Roma Kilisesi'ne göre Cehennem'e inmesiyle birlikte İsa Şeytan'a ve kötülüğe karşı zaferini

[381] R. M. Jensen (2017). *The Cross History, Art and Controversy*, London: Cambridge University Press, s. 6-8.
[382] D. Scavone (1999). *Joseph of Arimathea, the Holy Grail and the Edessa Icon*, Arthuriana Vol 9 (4), USA: Scriptorium Press, s. 1-31.

ilan etmiştir. Ancak olayın en önemli bölümü olan İsa'nın yeniden dirilişi Roma Kilisesi tarafından dikkate alınmamaktadır. Diğer bir deyişle Bizans Kilisesi için İsa'nın Cehennem'e İnişi, İsa'nın dirilişinin diğer bir sembolüdür ama Roma Kilisesi konuyla ilgili farklı düşünmektedir. İsa'nın Cehennem'e inişi ilk yüzyıldan beri din adamlarınca eserlerinde işlenen konulardan biridir. İlk yüzyılda yazılan "Süleyman'ın Cevheri" adlı eser olayla ilgili en eski kanıtı sunmakla birlikte, İsa'nın Cehennem'e inişiyle ilgili bazı ifadelerin ve ipuçlarının bulunduğu üç sinoptik incil en önemli kaynaklar olarak ele alınmalıdır. Matta 27:51-53'de *Anastasis*'in öncesi ve sonrasında gerçekleşen olaylar anlatılmaktadır: "*O anda tapınaktaki perde yukarıdan aşağıya yırtılarak ikiye bölündü. Yer sarsıldı, kayalar yarıldı. Mezarlar açıldı, ölmüş olan birçok kutsal kişinin cesetleri dirildi. Bunlar mezarlarından çıkıp İsa'nın dirilişinden sonra kutsal kente girdiler ve birçok kimseye göründüler.*" Mezmurlar 107:10-14 Anastasis'in aslında Eski Ahit'te geçen bir kehanet olduğunu göstermektedir. Bu bölümde yer alan ve olayı anlattığı düşünülen metin şöyledir: "*zincire vurulmuş, acıyla kıvranan tutsaklar, karanlıkta, zifiri karanlıkta oturmuştu. Çünkü Tanrı'nın buyruklarına karşı çıkmışlardı. Küçümsemişlerdi Yüceler Yücesi'nin öğüdünü. O zaman sıkıntı içinde Rab'be yakardılar, Rab kurtardı onları dertlerinden; Çıkardı karanlıkta, zifiri karanlıktan. Kopardı zincirlerini.*" Sinoptik inciller ve Eski Ahit'te bulunan Mezmurlar'ın 107'inci bölümündeki ifadeler, İsa'nın Cehennem'e inişini açıkça ifade etmemekte ve sadece olayla ilgili bazı ipuçları vermektedir. Ancak olayla ilgili farklı bir metinden yararlanılmış olduğu dini resim sanatındaki örneklerde görülmektedir. Örneğin Cehennem'e İniş sahnesinde İsa'nın Adem'e elini uzatarak Cehennem'den çıkarması tasvir edilmekte ama Yeni Ahit'te ve diğer kanonik eserlerde böyle bir ifade bulunmamaktadır. Anastasis'le ilgili olarak en açık anlatım Nikodemus'un İncili adı verilen apokrif eserde yer almaktadır[383].

Nikodemus'un İncil'i, diğer adıyla *Acta Pilate*, Kanonik incillerde İsa'nın yaşamıyla ilgili eksiklikleri tamamlamak için kullanılan önemli apokrif eserlerden biridir. Nikodemus'un İncil'i, İsa'nın yargılanması, ölümü, yeniden dirilmesi ve Cehennem'e inişinin anlatıldığı apokrif nitelikte bir kitaptır. Bu kitaba erken dönem Kilise babalarının eserlerinde atıfların bulunduğu bilinmektedir. Örneğin Iustinus Martir (M.S.100-165), Tertullianus (M.S. 160-220) ve Eusebios'un (M.S. 263-339) yazılarında kitabın bahsi

[383] A. Strezova (2014). *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Australia: The Australian National University (ANU) Press, s. 133.

geçmektedir. Eserin İbranice orijinalinin Nikodemus tarafından yazıldığı düşünüldüğünden, Nikodemus'un İncili olarak bilinmektedir. Eserin gerçekten Nikodemus tarafından yazıldığı konusunda şüpheler bulunsa da, İsa'nın yargılanması ve dirilişiyle ilgili ayrıntılı bilgiler aktaran önemli bir eserdir. Özelikle Orta Çağ döneminde popüler olduğu ve Meryem'in Ağıtı (Threnos), Cehennem'e İniş (Anastasis) gibi sahnelerin oluşturulmasında faydalanıldığı düşünülmektedir[384].

Nikodemus'un İncili'nin ne zaman yazılmış olduğu tam olarak bilinmese de bazı bölümlerinin Yunanca olarak 2. yüzyıldan itibaren yazılmaya başlandığı düşünülmektedir. Eserin, 4. yüzyılın başlarında, Hıristiyanlık ve Roma İmparatorluğu arasında yaşanan çatışmalar sırasında son halini almış olabileceği düşünülmektedir. Daha sonraki yüzyıllarda eser çeşitli dillere çevrilmiş ve bazı eklemeler yapılan kopyaları Doğu bölgelerinde yayılmıştır[385]. Nikodemus'un İncili'nde üç bölüm bulunmaktadır. İlk bölümü İsa'nın Çilesi hikayesiyle ilgilidir ve yargılanması, ölümü, yeniden dirilişi ve göğe yükselişine kadar geçen olaylar anlatılmaktadır. İkinci bölüm Aramatyalı Yusuf'un hikayesidir. Son bölüm İsa'nın Cehennem'e inişi konusundadır. Bazı bilim insanları üçüncü bölümün kitaba sonradan eklendiğini ve Nikodemus'un İncili'nin sadece ilk iki bölümden oluştuğunu öne sürmektedir[386].

İlk bölüm Yahudi din adamlarının Romalı Vali Pilatus'un huzuruna giderek İsa'yı şikâyet etmesiyle başlar. Onlara göre İsa kendisini Yahudilerin kralı olarak tanıtmakta, Şabat kurallarına uymamakta, tapınaktaki tüccarları kovmakta ve Yahudi kanunlarını yok etmek istemektedir. Din adamlarının talebi üzerine Pilatus, İsa'ya bir ulak gönderir ve yanına çağırır. Çağrı üzerine Pilatus'un huzuruna gelen İsa salona girdiğinde imparatorluk bayraklarının bir anda onun önünde eğildiği fark edilir. Platus'un eşi Prokula, bir önceki gece gördüğü rüya nedeniyle İsa'yı serbest bırakması konusunda Pilatus'u uyarmıştır. Pilatus eşinin uyarısıyla ve eğilen bayraklar nedeniyle kendisini rahatsız hissetmektedir. Ancak İsa'yı suçlayan din adamları ısrarcıdır ve ceza almasını talep etmektedir. Suçlamalar Yusuf ve Meryem'in aralarında bulunduğu on iki dürüst Yahudi tarafından reddedilir. Ardından Pilatus ve İsa arasında bir konuşma geçer. İsa'ya iyi niyetle yaklaşan Pilatus onu fikirlerinden vazgeçmesi konusunda ikna ederek serbest

[384] G. Sluter (1879). *The Acta Pilati: Important testimony of Pontius Pilate, Recently Discovered*, Shelbyville, IND.: M. B. Robins, Publisher and Printer, s.19-23.
[385] G. C. O'Ceallaigh (1963). *Dating the Commentaries of Nicodemus*, The Harvard Theological Review, 56 (1), London: Cambridge University Press, s. 21-58.
[386] Z. S. Izydorczyk (1997). *The Medieval Gospel of Nicodemus : Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe (MRTS), s. 1-4.

bırakmak ister ama başaramaz. Savunma için ilk olarak Nikodemus söz alır ve ardından konuşanlar da İsa'nın suçsuz olduğunu kanıtlamak için gösterdiği mucizeleri öne sürerler. Pilatus, İsa'ya söylediklerini reddederse gidebileceğini söyler ama İsa bunu kabul etmez ve sonunda Pilatus İsa'yı ölüme mahkûm eder. Bundan sonraki olaylar Luka 23'te anlatıldığı gibi seyreder. İsa'nın kıyafetleri üzerinden çıkarılır. Ardından Dismas ve Gestas isimli iki hırsız arasında Golgotha tepesinde çarmıha gerilir. Roma askerlerinden biri olan Longinus tarafından mızrakla göğsü delinir. Dismas'ın "*Bu adam gerçekten Tanrı'nın oğlu*" diyerek Hıristiyanlığı kabul etmesinin ardından İsa doğaüstü olayların yaşandığı bir ortamda ölür. Aramatyalı Yusuf, Pilatus'a giderek onun mezara gömülmesi için izin alır ve gömülmesini sağlar[387].

İkinci bölümde Aramatyalı Yusuf'un anlattığı hikâye yer almaktadır. Yusuf'un İsa'ya arka çıkması Yahudi din adamlarını kızdırmıştır ve Şabat'tan sonra ilgilenmek üzere onun hapse atılmasını sağlarlar. Ancak Şabat'ın ertesi günü zindanı açtıklarında Yusuf ortada yoktur. Mühürlerine dokunulmamış zindandaki Yusuf'un ortadan kayboluşunu anlamaya çalışırken bir haber gelir. Buna göre bir melek gelerek bazı kadınlara İsa'nın yeniden dirildiğini müjdelemiştir. Diğer görgü tanıkları da İsa'nın canlı olarak görüldüğünü anlatmaktadır. Üç haham Zeytin Dağı'nda İsa'yı havarileriyle konuşurken gördüklerini ve sonra onun gökyüzüne yükseldiğini anlatırlar. Haberler nedeniyle tedirgin olan Yahudi din adamları bu söylentilerin yayılmasını engellemeye çabalarlar. Zeytin Dağı'nda arama yapılır ama İsa ile havarilerinin izine rastlanmaz. Ancak arama sırasında Yusuf'u Aramatya'da bularak Kudüs'e getirirler ve hapisten nasıl kaçtığını öğrenmeye çalışırlar. Yusuf yeniden dirilen İsa tarafından hapisten çıkarıldığını söyler. İsa'yı ve havarilerini Zeytin Dağı'nda gören üç din adamı da önceki ifadelerini tekrar edince, Eski Ahit'te geçen kehanetler hatırlanır. Yusuf, İsa gibi birçok ölünün mezarlarından çıktığını anlatır ve örnek olarak kendi köyü olan Aramatya'da Leucius ve Karinus isimli iki kardeşin isimlerini verir. Yapılan araştırma sonucunda bu iki kardeşin mezarlarının gerçekten de boş olduğu fark edilir. Din adamları bu kardeşleri bulur ve nasıl dirildiklerini öğrenmeye çalışırlar. Onlar da kâğıt ve kalem isteyerek Cehennem'e İniş hikayesini ayrı ayrı yazmaya başlarlar [388].

Üçüncü bölümde İsa'nın ölüme meydan okuyarak Cehennem'e inmesi, Hıristiyanlıktan önceki dönemlerde Tanrı'ya iman edenlerin İsa tarafından Hades'in

[387] Izydorczyk, 1997, **a.g.k.,** 4.
[388] Izydorczyk, 1997, **a.g.k.,** 4-5.

elinden kurtarılması anlatılmaktadır. Bu hikayenin Eski Ahit'te Mezmurlar 24'üncü bölümüyle ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu bölüm yüreği iman dolu insanların Tanrı tarafından aklanacağından ve Yüce Kralın kapıları açarak içeri gireceğinden bahsetmektedir[389]. Leucius ve Karinus kardeşlerin birbirinden bağımsız ama aynı kelimelerle yazıya döktüğü hikayeye göre, kendileri Cehennem'de karanlıkta otururken, gölgeler ani bir ışıkla parçalanmış ve oradaki peygamberler sevinmiştir. Peygamberler Eski Ahit'teki Mesih'le ilgili kehanetleri söylemeye başlamışlardır. İlk önce Yeşaya, sonra Simeon ve son olarak Vaftizci Yahya konuşmuştur. Başmelek Mikhail'in kurtarıcının geleceğini söylediği anlatılır. Şeytan, Hades'e (Cehennem) Tanrı'nın oğlu olan İsa'nın ölümüyle birlikte gelişi için hazırlanmasını söyler. Ama Hades, Lazarus'u diriltenin İsa olduğunu öğrenir ve güçlü bir sesin kralın geleceğini söylediğini duyunca Şeytan'ı yaşadığı yerden çıkararak dışarı atar. Yeşaya ve Davut peygamberler kehanetleri okumaya başlayınca yeniden o güçlü ses duyulur ve İsa zaferle Cehennem'e iner. Cehennem'de yaşayanlar büyük bir korkuya kapılmışlardır. İsa Şeytan'ı yakalar ve Hades'e teslim eder. Sonra İsa elini Adem'e uzatır ve Adem'le birlikte bütün azizlerin üzerinde eliyle haç işareti yapar. Ardından onları Cehennem'den çıkarır ve başmelek Mikhail'e Cennet'e götürmesi için teslim eder. Cehennem'den çıkarılanlar orada İdris ve Eliya peygamberlerle karşılaşırlar. O sırada iki kardeşle birlikte daha birçok kişi de ölümden döner. Hikâyeyi yazan Leucius ve Karinus, hikayeyi yazdıkları kağıtları Yahudi din adamlarına teslim ettikten sonra bir anda gözden kaybolurlar. Bu olaylar sonrasında Yahudiler büyük korkuya kapılır ve sinogoglarından ayrılırlar. Yusuf ile Nikodemus, gerçekleşen olayları anlatmak üzere Pilatus'un yanına giderler. Pilatus bütün anlatılanları not eder ve aldığı notları mahkeme salonunda saklar[390]. Kısacası, Nikodemus'un İncil'i, İsa'nın başlattığı ve Fısıh bayramı öncesinde bir başkaldırı haline gelen toplumsal hareketin sonrasındaki mucizevi olayları anlatmaktadır. İsa'nın ölümüyle birlikte yaşanan acı ve şaşkınlık, yerini öldükten sonra gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla İsa'nın tanrısal güç gösterisine bırakmaktadır. Bu kitapta kanonik incillerde geçen ama yeterince bilgi elde edilemeyen, yeniden diriliş, göğe yükseliş ve Cehennem'e iniş gibi olaylar anlatılmaktadır. Ayrıca apokrif eserlerin bilgi eksikliği olan konularda kullanımına örnek teşkil eden eserlerden biridir.

[389] A. Cabaniss (1953). *The Harrowing of Hell, Psalm 24, and Pliny the Younger: A Note*, Vigiliae Christianae 7 (2), Leiden: Brill Publisher, s. 65-74.
[390] Izydorczyk, 1997, **a.g.k.,** 5-6.

İsa'nın öldükten sonra dirilişi Gnostikler, Marsiyonistler ve genelde düalist heretikler tarafından reddedilen olaylardan biridir. Çünkü onlara göre insan bedeni öldükten sonra çürümektedir ve İsa hiçbir zaman insan olmamış, dolayısıyla, dünyevi bir bedene girmemiştir. O insan görünümlü ruhani bir varlıktır[391]. Bu açıdan bakıldığında, İsa'nın dirilişi ve *anastasis* gibi olaylar Hıristiyanlıkta heretik akımlara yönelik mücadelede kullanılan önemli argümanlardır. Diğer bir deyişle İsa'nın dirilişi Ortodoksluğun önemli savunma mekanizmalarından birini oluşturmaktadır. İkonoklazm döneminde yaşanan tartışmalardan biri İsa'nın öldükten sonra yeniden hayata dönüşüyle ilgilidir. Ruhani varlıkların resimlerinin yapılamayacağını ve ikonlardan şefaat umulamayacağını savunan din adamlarına karşı öne sürülen savunma metinlerinde, İsa'nın öldükten sonra dirilmesi ruhani bir varlığın maddesel ortama geçebileceğinin kanıtı olarak sunulmuştur. Diğer bir deyişle ruhani bir varlığın dünyevi maddelerle bir tasviri yapıldığında, inananlar bu resimden şefaat bekleyebilirler çünkü İsa öldükten sonra nasıl dirildiyse, ruhani varlıklar da resimler üzerinden maddeleşebilebilirler. İsa'nın öldükten sonra dirilişiyle birlikte Dünyevi ortama geçiş yaptığının en önemli kanıtı havarileriyle birlikte yemek yemesidir. Trullo konsilinin (692) karar metninde bulunan 82 numaralı madde, İsa'nın dirilişinin ikonlardan şefaat umulmasına olanak sağladığını anlatmaktadır.

Mezara yerleştirilmesi, üç gün sonra dirilmesi ve bir süre havarileriyle vakit geçirmesi İsa'nın ölümünden sonra gerçekleştiği düşünülen süreçteki olaylardır. Bunlarla ilişkili olarak ilk üç yüzyılda kullanılan metaforlardan biri olan *"İyi Çoban"* kavramının ve Eski Ahit'le olan ilişkisinin incelenmesi gerekli görülmüştür. Çünkü iyi çoban çeşitli kiliselerin resim programlarında görülen sembollerden biridir. Luka 15:4-6 ve Yuhanna 10:1-18 gibi bölümlerde görüleceği gibi İsa sürüsüne sahip çıkan iyi çoban olarak tanımlanmaktadır. Mezmurlar 23'üncü bölümde yer alan, "*Rab benim çobanımdır, Eksiğim olmaz. Beni yemyeşil çayırlarda yatırır, Sakin suların kıyısına götürür. İçimi tazeler, Adı uğruna bana doğru yollarda öncülük eder. Karanlık ölüm vadisinden geçsem bile, Kötülükten korkmam. Çünkü sen benimlesin. Çomağın, değneğin güven verir bana. Düşmanlarımın önünde bana sofra kurarsın, Başıma yağ sürersin, Kasem taşıyor. Ömrüm boyunca yalnız iyilik ve sevgi izleyecek beni, Hep Rab'bin evinde oturacağım.*"

[391] Strezova, 2014, **a.g.k.,** 133.

cümleleri, İsa'nın iyi çoban olduğuna kanıt olarak verilmektedir[392]. Eski Ahit'teki diğer bir kehanet Yeşaya 40:11'de bulunan "*Sürüsünü çoban gibi güdecek, kollarına alacak kuzuları, bağrında taşıyacak; usul usul yol gösterecek emziklilere*" ifadeleridir[393]. Ancak iyi çoban tanımının Eski Ahit'te tek bir bölümde geçmediği düşünülmekte ve bir çok bölümde tarif edilen olaylarla ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Özellikle Yuhanna'da 10:1-16 ve 15:1-6'da bulunan sembolik anlamın, Yuhanna'nın İncili'nde tarif edilen kilise doktiriniyle alakalı olduğu düşündürmektedir. İsa'nın kendisini kurban etmesi, sembolik olarak Yuhanna 10:11'de "*Ben iyi çobanım. İyi çoban koyunları uğruna canını verir*" sözleriyle ifade edilmektedir[394].

İsa'nın yeniden dirilişinin Hıristiyanlar için önemli olmasının diğer bir nedeni bu olayın Eski Ahit'teki kehanetler içinde yer almasıdır. İsa'nın acılar içinde ölümünden sonra, yeni bir devir başlamış ve İsa ölümünden üç gün sonra dirilmiştir. Pavlus'un Korintlilere yazdığı mektupta (1.Korintliler 15:55), "*Ey ölüm, zaferin nerede?*" denilerek İsa'nın ölümünden sonra yeniden dirilmesiyle Tanrı'nın insanları zafere ulaştırdığını belirtilmektedir. İsa'nın neden üç gün sonra dirileceği konusunun özel bir anlamı olup olmadığı akıllara gelebilir. Bu sorunun yanıtı Eski Ahit'te anlatılan hikayede, Yunus Peygamberin balığın karnında üç kaldıktan sonra hiçbir zarar görmeden çıkmasında aranabilir. Yunus İsa için önemli bir kişiliktir ve Yeni Ahit'te İsa'nın kendisini Yunus'la ilişkilendirdiği bölümler bulunmaktadır. Örneğin Matta 12:38-42, 16:4 ve Luka 11:29-32 bölümlerinde İsa kendisini Yunus'a benzetmekte ve balığın karnında üç gün kalan Yunus'un canlı şekilde geri gelmesi gibi kendisinin de üç gün ölü olarak kaldıktan sonra dirileceğini ima etmektedir. Hıristiyan teolojisinde, Eski Ahit'te Yunus'la ilgili verilen ama İsa'yı tasvir ettiği düşünülen kehanet sebebiyle, İsa'nın üç gün sonra dirildiği öne sürülmektedir[395]. Erken dönemde bir sembol olarak kullanılan ve İsa'yı simge olarak tasvir eden balık figürünün kökeninde, İsa ve Yunus arasında kurulan bu bağlantı olduğu bilinmektedir. Hıristiyanlıkta yeniden dirilişin iki sembolü İsa ve Yunus'tur. Üçüncü

[392] J. E. D. Penelope, B. D. Walter, F. H. Frima, F. J. Joseph, S. R. Ann, L. S. David (2011). *Janson's history of art : The Western tradition (8th Edition)*, USA: Pearson/ Prentice Hall, s. 242.
[393] Sawyer, 2017, **a.g.k.,** 24.
[394] C. K. Barrett (1978). *The Gospel according to St. John : An introduction with commentary and notes on the Greek text*, London: Westminster Press, s. 30, 96.
[395] L. M. Fuchs (2013). *Iconographic Structure: Recognizing the Resurrected Jesus on the Vatican Jonah Sarcophagus*, ReVisioning, UK: Lutterworth Press, s. 48-49.

yüzyıldan kalan ve Roma'daki yer altı mezarlarında bulunan resimlerde yoğun olarak Yunus figürünün olmasının sebebinin bu olduğu düşünülmektedir[396].

İsa'nın göğe yükselişi konusundaki kanonik nitelikte bilgiler az ve kısadır. Sadece Markos ve Luka İncilleri'yle ve Elçilerin İşleri bölümlerinde olayla ilgili referanslar görülmektedir. Markos 16:19'da "*Rab İsa, onlara bu sözleri söyledikten sonra göğe alındı ve Tanrı'nın sağında oturdu*" denilmektedir. Kısacası göğe yükselişin ayrıntıları anlatılmamakta ve sadece göğe alındı ifadesi kullanılmaktadır. Diğer yandan Luka 24:50-51'de göğe alınma olayı "*İsa onları kentin dışına, Beytanya'nın yakınlarına kadar götürdü. Ellerini kaldırarak onları kutsadı. Ve onları kutsarken yanlarından ayrıldı, göğe alındı.*" Markos'takine benzer şekilde olay kısa bir şekilde özetlenmektedir. Elçilerin İşleri kitabı 9-11'de, Markos ve Luka'daki ifadelere ek olarak İsa'yı alıp götüren bir bulutun varlığından bahsedilmektedir: "*İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O'nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı. İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi. 'Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?' diye sordular. 'Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir.*'" Ayrıca, Nikodemus'un İncili, göğe yükseliş olayıyla ilgili kanonik incillerde verilen bilgilere ek önemli ayrıntılar sunmaktadır. Eserde, İsa'nın Zeytin Dağı'nda öğrencileriyle otururken başlarının üstüne gölge yapan bir bulutun geldiği ve bulut onu alıp götürünce havarilerin secdeye kapandıklarından bahsedilmektedir. Bu kaynaklardaki kısa bilgiler derlendiğinde Markos'un olayın ana çerçevesini çizdiği, Luka'nın kutsanan ve ibadet eden havari ayrıntısını eklediği, Elçilerin İşlerin bölümünde ise sahnede yer alan beyaz giysili iki adamdan bahsedildiği anlaşılmaktadır. Nikodemus'un İncili'nde olayın geçtiği yer olarak Zeytin Dağı verilirken İsa'nın öğrencilerinin bu olay sonrasında secdeye kapandıkları anlatılmaktadır[397].

İsa'nın göğe yükselişi, Yeni Ahit'te geçen ve sadece İsa'nın yaşamında gerçekleşen bir olay değildir. Eski Ahit'te İlyas peygamberin benzer şekilde göğe alınması olayı anlatılmaktadır. İlyas, Dünya'daki görevini Elişa peygambere bırakmaya hazırlanmaktadır. İkisi birlikte yürürken 2 Krallar 2:11'de anlatıldığı gibi ateşten bir araba ve ateşten atlar onları ayırır ve İlyas bir hortum içinde Cennet'e yükselir. Ateşten

[396] E. R. Goodenough and J. Neusner (1988). *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New Jersey: Princeton University Press, s. 93.
[397] E. T. Dewald (1915). *The Iconography of the Ascension*, USA: American Journal of Archaeology (AJA), 19 (3), s. 277-319.

araba ve kıvılcımlarla dönen araba tekerlekleri gibi sembollerin, özellikle dini resim sanatındaki göğe yükseliş sahnelerinde bu nedenle kullanıldığı bilinmektedir. İsa'nın yaşadığı olayın, Eski Ahit'te İlyas'ın yaşadığı olaya benzetilmeye çalışılması oldukça dikkat çekicidir ve İsa'nın yaşamındaki olayların Eski Ahit'teki olaylara bağlanmasının örneklerinden biridir. Göğe yükseliş, bir metafor olarak çok daha iyi bir duruma sahip olma ve önemli bir konuma ulaşma arzusunun bir yansımasıdır. Bütün dillerde yükseliş ve yukarıya çıkma pozitif bir anlama sahiptir. İsa'nın bir Mesih olarak acı çekmesi ve ölmesi, Eski Ahit'te anlatıldığı gibi kaçınılmaz bir durumdur. Ölümden dönüşü, ölümüyle birlikte başlayan yeni antlaşmayı ve süreci işaret etmektedir. Luka İncili ve aynı yazar tarafından yazıldığı düşünülen Elçilerin İşleri bölümlerine göre, İsa, ölümden sonra Dünya'da geçirdiği kırk günde, Tanrı tarafından Kutsal Ruh'la görevlendirildikleri Pentikost olayından önce havarilerine görevleri hakkında talimatlar vermiştir. İsa'nın göğe yükselişiyle birlikte Dünya'daki görevi sona ermiş ve Baba Tanrı'nın yanında Cennet'teki yerini alarak ödüllendirilmiştir [398].

İncillerde İsa'nın hayatındaki önemli olaylarda geçen Kutsal Ruh kavramının teolojik olarak incelenmesi, kilise resim sanatındaki Pentikost ve Vaftiz gibi bazı sahnelerde yer alan güvercin ve el gibi sembollerin anlaşılabilmesi için gerekli görülmüştür. Kutsal Ruh Hıristiyanlığa özgü değildir ve Eski Ahit'te birçok yerde, gerçekleşen olaylara Tanrı'nın yaptığı müdahaleyi ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bazı Hıristiyan mezheplerin ve İslamiyet'in Tek Tanrı'ya ortak koşulması anlamına geldiği için reddettikleri Kutsal Ruh, Eski Ahit'in önemli bir parçasıdır. Kutsal Ruh'un müdahalesiyle gerçekleşen olaylara, Eski Ahit'te çeşitli örnekler verilmektedir. Örneğin, Kutsal Ruh, hayvanlarını otlatan İsraillilerin haydutlardan korunmasını (Yeşaya 63:14) ve verdiği güçle Samson'un aslanı parçalamasını (Hakimler 14:6) sağlamıştır. Kutsal Ruh'un diğer bir görevi seçilmiş bireylere Tanrı'nın verdiği çeşitli görevleri yaptırmaktır. Eski Ahit'te Tanrı'nın ruhuyla güçlenen ve görev verilen hakimlerin İsrail'in kurtarıcıları olması anlatılmaktadır (Hakimler 3:7-11, 12-30; 6:1-8:35). Üçüncü olarak, Kutsal Ruh'la Tanrı'nın kelamını insanlara aktarmak için bazı kişilere bilgelik verilmektedir. Eski Ahit'e göre Kutsal Ruh rüzgâr gibi görünmezdir ancak sadece gözlenebilen etkileri nedeniyle fark edilebilmektedir (Yeşaya 7:2, 41:16). Ayrıca, onun

[398] S. K. Hedahl (2012). *Proclamation and Celebration: Preaching on Christmas, Easter, and Other Festivals*, Minneapolis: Augsburg Fortress Publishers, s. 85-104.

yönlendirici ve yaratıcı yönü vardır ve Musa'ya Mısır'dan çıkarken rehberlik yapmıştır (63:11-14). Diğer bir özelliği olarak yaşam verme yeteneği olduğu anlatılır. Hezekiel'de (37:14) uzun süre önce yok olmuş İsrail'e yeniden yaşam verilmesi anlatılmaktadır. Eski Ahit genelde Kutsal Ruh'u Tanrı'nın geçici bir hediyesi olarak ifade eder ama Yeni Ahit'in bakış açısı daha farklıdır ve Kutsal Ruh'un kalıcı etkileri olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin, Luka 4:18-19, İsa, Tanrı tarafından kendisine bahşedilen Kutsal Ruh'la yoksullara müjdeyi iletmek ve Tanrı'nın lütuf yılını ilan etmek için gönderildiğini belirtmektedir. Pentikost'un anlatıldığı Petrus'un vaazında (Elçilerin işleri 2:17), "*Son günlerde, diyor Tanrı, Bütün insanların üzerine Ruhum'u dökeceğim. Oğullarınız, kızlarınız peygamberlikte bulunacaklar. Gençleriniz görümler, Yaşlılarınız düşler görecek*" denilerek, Kutsal Ruh'un insanların üzerine kalıcı olarak döküleceğini belirtmektedir. Yeni Ahit'te yer alan Kutsal Ruh'un kalıcı olduğuna dair ifadelerin Yahudi gelenekleriyle uyuşmaması, Helenistik felsefenin Hıristiyanlıkta bıraktığı izler olarak değerlendirilmektedir. Milattan önce birinci yüzyılda yaşamış devlet adamı ve filozof Cicero, Stoacılık düşünce açısından tüm evreni bir arada tutan bir ruhtan yani enerjiden bahseder. Bu görüş Yeni Ahit'te yer alan Kutsal Ruh kavramına oldukça yakındır. Diğer yandan Kutsal Ruh'a sahip olması, kişinin günahsız olmasını ve bundan sonra günahsız kalacağını garanti etmemektedir. Eski Ahit'teki bazı olaylarda Kutsal Ruh'un geldiği kişilerin hatalarından ve işledikleri günahlardan bahsedilmektedir. Aynı şekilde, vaftiz olayıyla birlikte Kutsal Ruh'un bahşedildiği İsa'nın da Şeytan tarafından ayartılmaya çalışıldığı ve sınandığı konusu, Yeni Ahit'te Luka 3:16'da geçmektedir[399].

Hıristiyan ikonografisinde, kumru veya güvercin Kutsal Ruh'u temsil eden semboldür. Pentikost ve vaftiz sahnelerinde, Kutsal Ruh başta güvercin olmak üzere, alev topları, ışık huzmeleri gibi formlarla sembolize edilmektedir. Matta 3:16 ve Luka 3:22'de Kutsal Ruh'un İsa'nın vaftizinde güvercin gibi üzerine geldiği, "*İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruhu'nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. Göklerden gelen bir ses, 'Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum' dedi*" cümlelerinde anlatılmaktadır. Vaftiz olarak, İsa Kutsal Ruh'la Tanrı'nın inayetini ve İsrail'in kurtarıcısı vasfını kazanmış ve yeni bir başlangıç gerçekleşmiştir. Kutsal Ruh'u ifade etmek için güvercinin veya kumrunun neden tercih edildiği konusu, Nuh'un Tufanı hikayesine bağlanabilmektedir. Büyük Sel sonrasında, suya açılan Nuh'un

[399] A. C. Thiselton (2013). *The Holy Spirit: In Biblical Teaching, through the Centuries, and Today*, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company, s. 3-9, 11, 34.

gemisindekiler, etrafta kara parçasının olup olmadığını anlayabilmek için bir güvercini serbest bırakmışlardır. Güvercinin ağzında bir zeytin yaprağıyla gelmesi suların çekilmekte olduğunu ve yedi gün sonra bırakıldığında geri dönmemesi (Yaratılış 8:8-12), karanın yakınlarda bulunduğunu ve dolayısıyla yeniden hayatın başlayacağını göstermiştir. Luka ve Matta'da anlatılan İsa'nın vaftiz töreniyle oluşan yeni başlangıç, metaforik şekilde Kutsal Ruh'un güvercin gibi inişiyle temsil edilmiştir[400].

Pentikost yani Kutsal Ruh'un Havarilerin Üzerine İnmesi Günü Hıristiyanlıkta kutlanan önemli bayramlardan biridir. Uluslara Hıristiyanlığı öğretmek için havarilerin Kutsal Ruh tarafından görevlendirilmesi, Kilise resim programlarında önemli bir yer tutar. Yunanca Pentikost olarak bilinen bayramın, Yahudilikte bir karşılığı bulunmakta ve bayram Şavuot adıyla bilinmektedir. Şavuot Yahudiler tarafından Musa'nın Sina Dağı'na çıkarak Kutsal Kitabı getirmesini anmak için kutlanan bayramdır. Pentikost'un ve Şavuot'un aynı günde kutlanması, söz konusu günün Yahudiler için özel bir tarih ve önemli bir gün olduğunu göstermektedir. Luka İncili (Luka 24:49) ve Luka'nın yazdığı kabul edilen Elçilerin İşleri (1:4-5,8) bölümleri, Festival Haftasını veya Pentikost'u İsa'nın gökyüzüne çıkışıyla ilişkilendirir. İsa'nın gökyüzüne çıkmadan önce Kutsal Ruh'un geleceğine dair söz verdiği anlatılır. Luka'nın son bölümünde (Luka 24:50-53) yer alan göğe yükseliş ve Pentikost olayının devamı Elçilerin işleri bölümünün başında (1:1-11) devam eder. Diğer yandan Yuhanna (20:19-23) Kutsal Ruh'un gelişinin İsa'nın yeniden dirildiği günde olduğunu anlatmaktadır. Diğer bir deyişle Luka ve Yuhanna'daki zamansal farklılıklar dikkat çekicidir. Ancak her iki anlatıma bakıldığında, Luka ile Elçilerin İşleri ve Yuhanna'daki Pentikost zamanlaması arasındaki zaman farkının kırk gün olduğu görülebilmektedir. Benzer şekilde İsa dirildikten kırk gün sonra göğe yükselmiştir. Park'a göre aradaki zaman farkının tek açıklaması, Pentikost'un Musa'nın Sina'da Tanrı'nın Kitabını alması olayıyla paralellik taşıması olabilir[401]. Çünkü Musa'nın Sina Dağı'nda kutsal emirleri alması ve kırk gün sonra halkına dönüşü, İsrail Halkı ve Yehova arasında bir antlaşmanın başlamasını temsil etmektedir. Benzer bir antlaşma Pentikost'la birlikte inananlar ve Tanrı arasında gerçekleşmiştir. İsa dirildikten sonra havarilerle geçirdiği kırk günlük süreçte yeni bir antlaşma yani ahit yapılmıştır[402]. Sonuç olarak, Pentikost İsa'nın göğe yükselişinden sonra, Tanrı tarafından kendisine verilen

[400] Thiselton, 2013, **a.g.k.,** 35-36.
[401] Park, 2008, **a.g.k.,** 176.
[402] Park, 2008, **a.g.k.,** 176-177.

görevin tamamlanması anlamına gelmektedir. İsa, Tanrı ve insanlar arasında yeni bir antlaşma başlatmış ve ardından göğe yükselmiştir. Bütün önemli olaylarda olduğu gibi, Pentikost'un Eski Ahit'teki hangi bölüme karşılık geldiğinin incelenmesi gereklidir. Elçilerin İşleri ikinci bölümde anlatılan Pentikost günündeki olayla Eski Ahit'te Yoel ikinci bölümle paralellik kurulmuş ve Hıristiyanlığın başlangıcı resmen bütün uluslara duyurulmuştur[403]. Yeşaya kitabında, Sina Dağı olayı ve çölden çıkış konusunda çok sayıda bilgi vardır ve ikinci çıkışın birinci çıkışa göre daha görkemli olacağı, halkın kurtulacağı ve tapınağın yeniden kurulacağı anlatılmaktadır. Kısacası, Pentikost Musa'nın Sina'dan Tanrının emirlerini getirmesinden sonra yaşanan çölden çıkış olayıyla, İsa'nın yaşantısı arasında bağlantı kurmaktadır. Musa Sina Dağı'na çıktıktan sonra, yokluğunda bazı Yahudiler putlara tapınmaya geri dönmüştür. Musa döndüğünde sinirlenmiş ve putları yakmıştır[404]. Kumran'da 1948'lerde bulunan, Kumran yazıtları olarak bilinen çok eski Yahudi geleneklerini yansıtan parşömenlerde, "antlaşma yenileme" adı verilen bayramın, Pentikost gününde yani Şavuot bayramında kutladıkları anlatılmaktadır[405]. Bu tez kapsamında yapılan teolojik araştırma, özetle, Pentikost olayında havarilerin üzerine yağan Kutsal Ruh'un, ikinci kurtuluşun başlamasını ve İsa'nın ölümünden sonra dinin devamını sağlama yetkisinin havarilere verilmesini sembolize ettiği sonucunu vermiştir. Pentikost, Musa'nın Tanrı'yla antlaşma yapmasına benzer şekilde, İsa'nın ölümünden sonra kurtuluşun başladığı anı ifade etmektedir. Bu olayı anlatan sahnenin resim programlarında yer alması tesadüf değildir ve İsa'nın mesajının havariler üzerinden devamını temsil ettiği için oldukça önemlidir.

Kilise Pavlus'un çalışmalarıyla sayesinde kurulduktan sonra, dini konularda ittifakı sağlamak için yedi konsil toplantısı yapılmıştır. İmparator Konstantinos'la birlikte 325 yılında Nicaea'da yapılan ilk toplantıda en önemli kararlardan biri *homoousios* kelimesiyle özetlenebilir. Bu kelime, inancın birliğini ifade etmek, Baba Tanrı, Oğul Tanrı ve Kutsal Ruh'un tek bir bütünü ifade ettiğini göstermek için kullanılmaktadır. Aziz Athanasios'un deyimiyle Baba Tanrı, Oğul Tanrı ve ayrıca Kutsal Ruh *özünde* aynıdır[406]. *Homoousios* kelimesinin ve ifade ettiği kavramın, konsilden önce birçok teolog tarafından reddedilmesine rağmen, bu kavramı Aziz İreneyus, Tertullianus ve Origenes

[403] McKnight, 2005, **a.g.k.,** 317-318.
[404] Park, 2008, **a.g.k.,** 179-180.
[405] Moses, 1996, **a.g.k.,** 63.
[406] T. G. Weinancy (2017). *Athanasius and his legacy : trinitarian-incarnational soteriology and its reception*, Minneapolis: Fortress Press, s. 25-31.

gibi kilise babalarının kabul ettiği bilinmektedir. Nicaea Konsili, *homoousios* kelimesiyle kilise içindeki aykırı düşüncelere set çekmiş ve özellikle bu dönemde eleştirileriyle rahatsızlık yaratan Arius'un fikirlerini reddedebilmiştir. Nicaea Konsili'nin bildirgesi Hıristiyanlığın bütün uluslara öğretilmesinin gerekli olduğunu ifade eden kelimelerle bitmektedir. İkinci konsil olan Konstantinopolis Konsili, 381'de yapılmış, Nicaea bildirgesi bazı eklerle birlikte kabul edilmiştir. Tartışmaların en az yaşandığı konsillerden biri olduğu bilinmektedir[407].

Musa'nın Yahudi yasalarını getirerek Tanrı'yla ilk antlaşmayı yapmasından sonra İsa'nın gelişi ikinci dönemin başlangıcıdır. Her açıdan Yahudi inancına bağlı olan Hıristiyanlığın, kültürel ve sosyal açıdan farklı bir yön çizmesi, en azından ilk yüzyıllarda beklenmemelidir. Erken dönem Hıristiyan Kilisesi'nin dini resim sanatına sıcak bakmadığı ve hatta olumsuz tavır içinde olduğu genellikle kabul edilen bir gerçektir. Musa'nın on emrinden ikincisi (Mısır'dan Çıkış 20:4), "*Kendine yukarıda gökyüzünde, aşağıda yeryüzünde ya da yer altındaki sularda yaşayan herhangi bir canlıya benzer put yapmayacaksın*" diyerek her ne olursa olsun dini bir tasvirin yapılmasını yasaklamaktadır. Erken dönem Hıristiyanlıkta, Tertulyanus, Alexandrialı Kliment, Eusebios, Epiphanius gibi önemli teologların dini resim sanatını reddettikleri, 5. yüzyıl teologlarından biri olan Augustine'e kadar bu tavrın devam ettiği görülmektedir. Ancak, 2. yüzyıldan itibaren resim ve sanat geleneğine sahip toplulukların Hıristiyanlığı tercih etmesiyle birlikte, kişisel dini objelerin ve tasvirlerin ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Bu dönemde Hıristiyanlar inançlarını, İsa'nın acılarını ifade eden haç gibi sembollerle ifade etmektedirler. Ancak, dini tasvirler kişisel kullanım boyutlarında kalmış ve İsa'nın veya diğer kutsal kişilerin resmedilmesi bu dönemde gerçekleşmemiştir. Fakat, I.Konstantinos'un Roma İmparatorluğu'nun resmi dini olarak Hıristiyanlığı kabul etmesinden sonra, 4. yüzyıldan itibaren tasvir yasağının bir ölçüde ortadan kalktığı görülmüş ve ikonlarla resimler kişisel amaçlarla kullanılmaya başlanmıştır. İlk tasvirler Hıristiyan yeraltı mezar odalarında yer almaktadır. Resimlerde İsa ve diğer kutsal kişiler, genellikle, doğrudan tasvir edilmemiştir. Örneğin sembolik anlamda yeniden dirilişi temsil etmek için resimlerde Yunus'un balığın karnından üç gün sonra çıkması anlatılmıştır[408]. Altıncı yüzyıldan itibaren, İkonoklazm döneminin başlangıcına kadar

[407] P. Schaff and H. Wace (1900). *A Select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian church*, Second series, Vol. XIV., New York: The Christian Literature Company, s. 43.
[408] S. C. Murray (1977). *Art and the Early Church*, The Journal of Theological Studies, Oxford: Oxford University Press, 28(2), s. 303-345.

ikon sanatının yaygınlaştığı bilinmektedir. Sekizinci yüzyılda başlayan İkonoklazm dönemi, Bizans İmparatorluğu'nda dini resim sanatının yasaklandığı ve var olan eserlerin ortadan kaldırıldığı bir dönemdir. Diğer bir deyişle Bizans İmparatorluğu İkonoklazm kararıyla erken dönem Hıristiyanlığa yani Eski Ahit köklerine geri dönmüştür. Tasvirlerin yasaklanması gerektiğini savunan muhafazakarların erken dönem kilise babalarının eserlerindeki metinleri kullandıkları ve resim yasağını bu şekilde savundukları bilinmektedir. İkonoklast karşıtı kişilerin, tasvir yasağını, görsel sanatların inananları birleştirici ve didaktik özelliklerine ve kelimelerle anlatılamayan duygusal mesajları verebilme gücüne vurulan bir sekte olarak gördükleri açıktır. Uzun teolojik tartışmalar sonucunda 9. yüzyılın ortalarında İkonoklazm dönemi sonlanmıştır[409]. İzleyen yüzyıllarda resim sanatı, Hıristiyanlık için önemli teolojik mesajları topluma aktarmak ve bir anlamda insanlara eğitim vermek için kullanılan önemli bir didaktik mecra haline gelmiştir. Resim sanatının öneminin artmasına rağmen özgür bir sanat ortamından bahsedilmesi yine de söz konusu değildir. Resim sanatçılarının paganlığa öykünmesini engellemek için, Kilise'nin sınırlayıcı ve düzenleyici bir rol üstlendiği ve resim programlarında bulunan her kompozisyonun ayrıntılı teolojik incelemeler ve tartışmalar sonucunda oluşturulduğu düşünülmektedir. Dini resim sanatı üzerindeki durağanlık ve tekdüzelik, ancak zaman içinde yaşanan teolojik tartışmaların sonucunda verilen mesajın gelişmelere göre uyarlanması gerektiğinde, sahnelerde değişiklikler ve yenilikler yapılmıştır. Sahnelerdeki farklılaşma veya programlara yeni resimlerin eklenmesi, arka planda teolojik ve sosyal olayları işaret ettikleri için önemlidir.

Bu tez çalışmasında Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki sahneler, iletilen teolojik mesajlar açısından incelenmiştir. Resim programındaki öğeler ve sahne kompozisyonları dikkate alındığında, tüm sahnelerin kilisenin yapıldığı tarihle ilişkili teolojik nitelikte mesajları verecek şekilde üstün dini bilgileri olan bir veya bir grup sanatçı ve din adamı tarafından özel olarak tasarlandığı görülmektedir. Bu durum Melismos ve Anna'nın Meryem'i emzirmesi gibi sahnelerin neden ilk bu kilisede görüldüğü sorusunun da yanıtını kısmen vermektedir. Hıristiyanlığın ilk büyük heretik akımları olan Marsiyonizm'den ve bununla ilişkili Gnostizm'in yaygınlaştığı dönemden itibaren tartışılan İsa'nın vasıfları, Meryem'in durumu, Eski Ahit'in Hıristiyanlıktaki konumu gibi meselelerin çözümlenmesi için Kilise resim programlarında sahnelerin

[409] E. Kitzinger (1954). *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, Washington: Dumborton Oaks Papers (DOP), No. 8, s. 83-150.

oluşturulduğu düşünülmektedir. Yahudi peygamberlerin daha kutsal olan kilisenin üst kısmına yerleştirilmesi kilisenin Hıristiyan heretikler tarafından reddedilen Eski Ahit'le olan yakın bağlantısını göstermektedir. Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programının Bizans dini resim sanatı içinde özgün bir yeri bulunmaktadır. Bogomillerin yoğun olarak yaşadığı bir bölgede bulunan kilisenin, Bizans İmparatorluğu'nun resmi dini inanç sistemini savunmak ve resmi bilgileri topluma aktarmak için bu yere yapıldığını işaret etmektedir.

Aziz Georgios Kilisesi'nin odak noktasında, İsa'nın enkarnasyonunun yaratıcısı Meryem, maddesel varlığının ispatı olan ökaristi ve İsa'nın insan olarak ölümü yer almaktadır. Hıristiyanlık tarihi boyunca, erken dönemlerden çok sonra önem kazanan bu üç kavram, yüzyıllar boyunca resmi Hıristiyanlığı Gnostizm, Manişanizm, Pavlikanizm ve Bogomilizm gibi heretik akımların saldırılarından korumak için kalkan olarak kullanılmıştır. Kilisenin apsisinde Havarilerin Komünyonu sahnesi, hemen altındaki altar üzerindeki Melismos tasviri ve İsa'nın maddesel olarak dünyaya gelmesini sağlayan Meryem'in tasvirindeki görkem, bu kilisenin resim programının verdiği mesajları özetlemektedir.

Sahnelerin İkonografik Olarak Değerlendirilmesi

Hıristiyan Sanatında İsa'nın yaşamındaki, doğumundan ölümüne ve göğe yükselişine kadar olan olaylar, geleneksel olarak üç temel resim dizisi haline getirilmiştir. İlk bölüm, enkarnasyon ve İsa'nın çocukluğu döngüsüdür. İkincisi, İsa'nın kurtarıcı olarak ortaya çıkışı ve gösterdiği mucizelerle ilgilidir. Son bölümde, İsa'nın yaşadığı acılar tasvir edilmektedir. Enkarnasyon döngüsü, Müjde sahnesiyle başlamaktadır. Cebrail'in Meryem'e gelişi ve Kutsal Ruh tarafından Tanrı'nın oğluna hamile kaldığını duyurması betimlenmektedir. Ziyaret sahnesinde, hamile Meryem'in taşıdığı çocuğun kutsal özelliklerini tanıyan kuzeni Elizabet'i ziyaret etmesi anlatılmaktadır. Doğum sahnesinde, bebek İsa ve Meryem, Yusuf'la birlikte bir mağarada tasvir edilmektedir. Genellikle doğum sahnesiyle ilişkili olarak, İsa'nın çobanlara melekler tarafından müjdelenmesi ve İsa'ya tapınmaları, beraber veya ayrı episodlar halinde sunulmaktadır. Müneccim'lerin Tapınması Sahnesi'nde üç bilge kralın parlak bir yıldızı takip ederek 12 gün süren yolculuklarından sonra İsa ve kutsal ailesini bulması ve hediyeler sunması gösterilmektedir. Meryem ve Yusuf, çocuk İsa'yı alarak Kudüs'teki tapınağa gitmektedir.

Tapınakta inançlı bir insan olan Simeon ve Anna tarafından karşılanmakta ve İsa'nın kurtarıcı olarak öleceği öngörüsü Tapınağa Sunuş sahnesinde aktarılmaktadır. İsrail'in kralı olan Herod, yeni doğacak bir çocuğun büyüdüğünde kral olarak, kendisini öldüreceği kehaneti nedeniyle Beytüllahim'de iki yaşından küçük erkek çocukların katledilmesini emretmiştir. Mısır'a Kaçış sahnesinde, Meryem'le Yusuf'un, İsa'yı alarak Mısır'a kaçışı tasvir edilmektedir[410].

İsa'nın kendisini kurtarıcı olarak halka duyurmasıyla başlayan süreç, ayrı bir resim dizisiyle anlatılmaktadır. İsa'nın Yahya tarafından Ürdün nehrinde vaftiz edilmesi, Vaftiz sahnesinde betimlenmektedir. Vaftizle birlikte İsa'nın ruhani olarak temizlendiği ve kutsal görevinin başladığı düşünülür. Vergi görevlisi olan Matta'nın, İsa'nın ilk öğrencisi (havarisi) olması ve İsa'nın ona "*Beni İzle*" demesi, Matta'nın Çağrılması sahnesinde anlatılır. İsa'nın mucizelerinden biri olan, bir fırtına sonrasında Celile denizinde su üstünde yürüyerek havarilerinin bindiği kayığı yakalaması olayı İsa'nın Su Üstüne Yürümesi sahnesinde gösterilmektedir. Diğer bir mucizesi ise ölüyü diriltmesidir. Lazarus'un Dirilişi sahnesinde, Lazarus öldükten sonra İsa tarafından yaşama döndürülmesi resmedilmektedir. İsa'nın Petrus'a kendisinden sonra halefi olması ve Cennet Krallığı'nın anahtarlarını vermesi olayı Petrus'a Anahtarların Verilmesi sahnesinde betimlenmektedir. Tapınağın Temizlenmesinde, İsa'nın, tapınaktan Roma parasını Yahudi parası olan Şekel'e dönüştüren ve kurbanlık satan satıcıları uzaklaştırması anlatılmaktadır[411].

İsa'nın, Kudüs'e gidişi, son akşam yemeği, yargılanması, çarmıhtaki ölümü ve göğe yükselişiyle ilgili olayların tasvir edildiği sahnelerden oluşan, Çile Döngüsü teolojik açıdan önemli mesajları içermektedir. Genellikle Eski Ahit'teki kehanetlerle eşleşen İsa'nın yaşamında gerçekleşen olayların resmedildiği görülmektedir. Bu dizideki ilk sahne büyük bir kalabalık eşliğinde İsa'nın zaferle Kudüs'e girişiyle ilgilidir. Kudüs'e Giriş sahnesinde İsa bir genç bir merkep üzerinde tasvir edilir ve Kudüs'lü Yahudiler ellerinde palmiye yapraklarıyla gösterilir. Son Akşam Yemeği sahnesinde, Fısıh bayramından önceki gün havarileriyle birlikte yedikleri yemek betimlenmektedir. Yemekte İsa, kendisini bekleyen ölümünü beyan eder ve Ökaristinin temelini atar. Son akşam yemeğinin ardından, İsa Havarilerinin Ayaklarını Yıkar. Bahçedeki Izdırap sahnesinde, İsa'nın Getsemani bahçelerinde acı ve ölümle yüzleşmesi tasvir edilmektedir.

[410] Penelope vd., 2011, **a.g.k.,** 241.
[411] Penelope vd., 2011, **a.g.k.,** 241.

Yahuda şskariot'un İsa'nın yerini göstermek için Romalı askerlerden para alması ve İsa'nın tutuklanması İhanet veya Tutuklanma sahnelerinde gösterilir. İsa'nın önceden tahmin ettiği gibi, Tapınak rahibi olan Caiaphas'ın İsa'yı sorgulaması sırasında, Petrus'un sarayın önünde beklerken İsa'yı üç kez inkâr etmesi olayı Petrus'un İnkârı sahnesinde tasvir edilmektedir. Pilatus'un Önünde İsa kompozisyonunda, Roma valisi Pontius Pilatus tarafından, kendisini Yahudilerin kralı olarak tanımlayıp tanımlamadığının sorulması ve İsa'nın cevap vermemesi üzerine isteksizce ona ceza vermesi anlatılmaktadır. İsa'nın kamçılanması ve aşağılanması Kamçılanma sahnesinde yer almaktadır. Pilatus'un askerlerinin İsa'ya elbise giydirmesi ve başına dikenli taç takması, İsa'nın Dikenli Taçı sahnesinde betimlenmektedir. İsa, Çarmıhı Taşıması sahnesinde idam edileceği Golgota tepesine çarmıhı taşırken gösterilir. İsa'nın ellerinin ve ayaklarının çarmıha çivilendikten sonra acı içinde ölümünün gösterimi Çarmıha Germe Sahnesinde yapılmaktadır. İsa'nın Çarmıhtan İndirme sahnesinde Aramatyalı Yusuf, İsa'yı çarmıhtan indirmesi ve İsa'nın kefene sarılması tasvir edilir. Resimlerde Meryem, Havari Yuhanna ve bazı örneklerde Mecdelli Meryem görülmektedir. Meryem'in Ağıtı, yakınlarının acı ve üzüntü içinde İsa'nın ölü bedeni etrafına toplanması ve Meryem'in kucağında olan İsa'ya doğru eğilerek yanağını onun başına değdirdiği anla ilgili sahnedir. Kadınlar mezar başında sahnesinde İsa'nın kefene sarılmış bedeni bir lahite veya kaya mezarına konulmaktadır. Cehennem'e İniş (Anastatis), İsa'nın Cehennem'e inerek Hıristiyanlığın mesajını henüz duymamış dürüst ruhları kurtarmasını betimlemektedir. Sahnede genellikle Yahudi peygamberleri, İsrail'in kralları, Âdem ve Havva yer alır. Yeniden Diriliş, İsa'nın öldükten 3 gün sonra dirilişinin gösterimidir. Mezar Başında İsa'nın annesi Meryem, Mecdelli Meryem ve Büyük Yakup'un annesi Meryem mezarın boş olduğunu görürler ve büyük bir korkuya kapılırlar. Dokunma Bana sahnesi, mezardan çıktığını gören Mecdelli Meryem'e İsa'nın söylediği "*dokunma bana*" sözüyle ilgilidir. Dokunma Bana, Havarileriyle birlikte Emmaus'ta Akşam Yemeği düzenlemesi ve İsa'nın göğsündeki mızrak yarasına dokunmasını istediği anı gösteren Tomas'ın Şüphesi isimli sahneler, İsa'nın dirilmesinin ardından göğe yükselişine kadar olan 40 günlük süre içinde gerçekleşen olayların tasviridir. Göğe Yükseliş sahnesinde, İsa'nın havarilerinin bakışları arasında Zeytin Dağı'nda göğe yükselmesi ve Cennet'teki krallığa girmesi gösterilmektedir.

Bu bölümde, Aziz Georgios Kilisesi, inşa edildiği bölge, tarihsel olaylar, sosyal yapı ve yaşanan dini tartışmalar bağlamında, kilisenin resim programına etki edebilecek

unsurlarla birlikte incelenmiştir. Dolayısıyla her bir sahne öncelikli olarak teolojik açıdan değerlendirilmiştir çünkü Bizans dini resim sanatında her sahnenin bir görsel iletişim aracı olarak teolojik bir amacı ve hedefi bulunmaktadır. Sahnelerde zaman içinde yaşanan değişikliklerin, genellikle konsillerde yaşanan dini tartışmalardaki diğer tarafa yanıt niteliği taşıdığı görülmektedir. Bir sahnenin teolojik olarak ne anlama geldiğinin anlaşılabilmesi için öncelikli olarak Eski Ahit dikkate alınmıştır çünkü resimlerdeki teolojik mesajların kökeninde Eski Ahit bulunmaktadır. Yeni Ahit, Tanrı'yla yapılan yeni antlaşmayı ve İsa'nın gelişiyle başlayan yeni bir dönemi sembolize etmektedir. Ahit kelimesinin anlamının antlaşma olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda Eski Ahit tarihsel süreç içinde dini sahnelerin geçirdiği tarihsel değişim aşamalarını açıklamakta faydalı olacaktır. Ardından sahnelerin Hıristiyanlık tarihinde ilk ne zaman görüldüğü ve tarih boyunca geçirdiği değişimler irdelenmiş ve tarihsel olaylarla ilişkileri kurulmuştur. Sahnelerin ikonografik olarak değerlendirilmesine, günümüze kadar gelebilen en erken örneğin Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde yer alması nedeniyle *Melismos* Sahnesi ile başlanmıştır. Diğer sahneler katalog düzeninde yer aldığı şekliyle tanıtılmıştır.

Melismos Sahnesi

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Bizans resim sanatı açısından yenilikler barındırmakta ve bir çok ikonografik yenilik sunmaktadır. Kilise bir çok bilimsel çalışmaya konu olmasına rağmen, kilisede görülen ikonografik yenilikler, yeni sahneler ve bu şekilde verilen mesajların hedefleri tam olarak açıklanamamıştır[412]. Örneğin *Melismos* sahnesinin bilinen en eski örneği Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nde yer almaktadır (Görsel 5.57-5.58). Bu sahnede, Tanrının Kuzusu figürü ana apsis duvarında resmedilmiş altar üzerinde uzanmış olarak tasvir edilmekte ve İsa'nın tüm insanlık için kendisini feda etmesi kavramı vurgulanmaktadır. Daha önceki dönemlerde, İsa'nın yeniden dirilişi ve ikinci kez gelişinin ökaristiyle bağlantılı olduğu mesajı, genellikle meleklerin çevrelediği hazırlanmış taht imgesinin kullanıldığı Havarilerin komünyonu ve *Hetoimasia* sahneleriyle verilmektedir. Bu sahnelerin doğrudan yer almadığı Aziz Georgios Kilisesi'nde, bunların yerine Melismos sahnesinin konulmasında, resim programının yapılmasından önce gerçekleşen bir dizi siyasi, dini ve toplumsal tartışmanın etkili olduğu düşünülmektedir. Bizans resim sanatında sahnelerde

[412] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.

değişiklik yapılması durumunun sık görülmediği bilinmektedir[413]. Sistematik değişikliklerin ancak önemli dini tartışmaların sonrasında oluşan kavramsal farklılaşmanın gösterilmesi için yapıldığı düşünülmektedir. Hıristiyanlıkta İsa'yı temsil etmek için daha önceki dönemlerde de kullanılan ve sadece Yuhanna İncili'nde geçen *kuzu* kavramının ön plana geçirilmesi ve kurban kavramının vurgulanmasının ardında, Hıristiyanlık için önemli bir ritüel olan, ekmek ve şarap ayini, diğer bir deyişle Ökaristi bulunmaktadır. On ikinci yüzyılda İsa'nın dünyada geçirdiği zaman içindeki niteliği ve Kilise'nin ana ritüeli olan Ökaristi dini çevrelerce tartışılan konuların başında yer almıştır[414]. Bogomillik ve Pavlikanlık akımlarının öne sürdüğü gibi, İsa'nın dünyevi özelliklerinin olmadığı ve İsa'nın ekmek ile şarap gibi dünyevi maddelerle temsil edilemeyeceği düşüncesinin bu tartışmalara zemin hazırladığı düşünülmektedir.

İsa'nın insanlık için kendisini feda etmesi Hıristiyanlıktaki temel kavramlardan biri olmakla beraber oğlunu, kendisini veya sevdiği birini feda etme veya kurban verme olayı Hıristiyanlığa özgü bir durum değildir. Genel olarak değerlendirildiğinde, çocukların feda edilmesi veya kurban verilmesi gibi olaylar, Yahudi geleneklerinde ve Eski Ahit'te önemli bir yer tutmakta ve otuzdan fazla bölümde yer almaktadır. Meryem'in en sevdiği oğlunu kurban vermesi, İbrahim'in oğlunu feda etmek istemesi gibi Yahudi geleneklerine aykırı bir durum değildir. Bu anlamda değerlendirildiğinde, Meryem Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki ilişkiyi kuran ve birbirine bağlayan unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Ancak Hıristiyan teolojisinde Meryem'in üstlendiği rol, eski geleneklere göre farklı bir seyir izlemektedir. Meryem, feda etme kavramıyla ilişkili olarak, Tanrı'nın insan olarak vücut bulmasında, çarmıha gerilerek yaşamını kaybetmesinde, Ökaristide ve erkek egemen Hıristiyan Kilisesi'nin yapısının şekillenmesinde büyük bir role sahiptir. Meryem'in bir kadın olarak örnek kişiliği, saflığı ve yaşamı Hıristiyanlık teolojisinin zaman içinde gelişiminde etkili olan önemli unsurlar arasında yer almıştır. İsa'nın kendisini feda etmesini ve yeniden dirilmesini ifade eden ökaristi ritüelinde merkezi sembollerden biri şüphesiz onu dünyaya getiren Meryem'dir. İsa'nın insan olarak vücut bulmasındaki rolü ve ökaristi arasındaki ilişki nedeniyle, Meryem genellikle ökaristi sahnelerinin ve Komünyon törenlerinin gösterildiği resimlerin üstünde veya yakınında resimlenmektedir[415]. Aziz Georgios Kilisesi'ndeki

[413] Barber, 1993, **a.g.k.**, 7-16.
[414] Angold, 1995, **a.g.k.,**126.
[415] Kearns, 2008, **a.g.k.,** 1-3, 18, 23.

Melismos sahnesinin hemen üstünde, apsiste tahtta Meryem imgesinin bulunması, bu gelenekle ilişkilendirilebilir. Kilise resim programına bakıldığında, apsisteki melekler arasındaki Meryem resmi, kilisenin ana hedefinin, enkarnasyon, en sevdiği oğlunu kurban verme, feda etme ve Ökaristi kavramlarının vurgulanması olduğunu göstermektedir.

Melismos sahnesinin gelişim aşamasının anlaşılmasının, kilisedeki resim programının bütünündeki ana temayı anlama konusunda faydalı olacağı açıktır. Bu nedenle bu sahnenin tarihsel gelişiminin anlaşılabilmesi için, Tanrı'nın kuzusu ve altar kavramlarıyla başlayarak, öncülleri olarak nitelenebilecek havarilerin kömünyonu ve *hetoimasia* gibi sahnelerin incelenmesinin gerekli olduğu görülmüştür. Tanrı'nın kuzusu sembolünün kökeninde Yuhanna İncili bulunmaktadır. Bu incildeki 1:29'da, Vaftizci Yahya tarafından kullanılan kuzu ifadesi aynı incilin 1:36'da da geçmektedir. Ancak bu ifade Matta, Luka, ve Markos İncilleri'nde yer almamaktadır. Bu nedenle *Melismos* sahnesiyle birlikte ortaya çıkan kurban sembolünün kullanımı, Yuhanna İncili'ni ön plana çıkarmaktadır.

Tanrının kuzusu olarak bilinen Hıristiyan sembolü *Amnos*'un[416] bilinen ilk tasviri, Ravenna'daki San Vitale Kilisesi'nin tonozunda bulunan 5. yüzyıldan kaldığı bilinen ünlü *Agnus Dei*[417] mozağindedir (Görsel 6.1.2)[418]. *Agnus Dei* altarın üzerindeki tonozda dört melekle çevrelenmiş bir madalyonun içinde gösterilmekte ve İsa'nın kurban edilişiyle birlikte ökaristiye gönderme yapmaktadır[419]. Kuzu sembolünün kullanıldığı bir diğer erken örnek Ravenna Piskoposu Maksimianos'un katedrası üzerinde yer alan tasvirlerden (Görsel 6.1.3) biridir. Burada kuzu tasviri Vaftizci Yahya'nın sol elindeki madalyon içindedir ve sağ elinin işaret parmağıyla kuzuyu işaret etmektedir. Yahya'nın İsa'nın öncülü ve onu kurtarıcı olarak tanımlayan ilk kişi olması bu şekilde anlatılmaktadır[420].

Konstantinopolis'te 692'de yapılan Trullo[421] Konsiliyle beraber İsa'nın acılarının sembolü olarak kuzunun gösterimi yasaklanmış ve İsa'nın acıları altarda yatan bir bebek

---

[416] Yunan kökenli kuzu anlamına gelen bir kelimedir.
[417] Latince *"tanrı kuzusu"* anlamına gelen ve İsa için kullanılan bir kelimedir.
[418] S. Rakić and F. College (2006). *The Representations of the Virgin on Cretan Icons in Serbian Churches in Bosnia-Herzegovina*, Washington: Serbian Studies Journal of the North American Society for Serbian Studies, 20 (1), s. 57-94.
[419] S. J. Schloeder (1990). *Architecture in Communion, Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture,* San Francisco: Ignatius Press, s. 95-107, 108.
[420] S. J. Nortje (1996). *Lamb of God (John 1:29): An explanation from ancient Christian art*, Neotetamentica: New Testament Society of Southern Africa, 30 (1), s. 141-150.
[421] Konsile Konstantinopolis'te yapılmasına rağmen Trullo Konsili denilmesinin nedeni, Büyük Saray'ın kubbesi altında yapılmasıdır.

olarak tasvir edilmeye başlanmıştır[422]. Trullo Konsili, Bizans'ta ikonların teolojisine yönelik düşüncelerin yasalaştırılması amacıyla yapılan geniş kapsamlı ilk dini toplantıdır. Yedinci yüzyıla kadar Hıristiyanlıkta sanat, dini mesajların verildiği önemli bir mecra olarak kabul edilmiş ve Trullo'ya kadar ruhani varlıkların tasviri konusunda herhangi bir yasama faaliyeti yürütülmemiştir. Konsil, 82. maddeyle birlikte sembolik olarak İsa'nın farklı şekillerde ifade edilmesi yerine, insan görüntüsünde resminin yapılabileceğini kabul etmiş ve Vaftizci Yahya'nın eliyle bir kuzuyu göstererek İsa'yı ima ettiği resimleri antik geleneklerin ürünü olarak niteleyerek reddetmiştir. Bu resimler aslında Yuhanna 1:29'da yer alan "*Yahya ertesi gün İsa'nın kendisine doğru geldiğini görünce şöyle dedi: 'İşte, Dünya'nın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!*'" cümlesiyle uyumludur. Ancak konsilde Yahya'nın masumiyetin ve kurban vermenin sembolü olarak İsa'ya benzettiği kuzu sembolü yerine, doğrudan İsa'nın bedeninin resmedilmesini emretmiştir. Toplantıda alınan kararlardan bir diğeri haç sembolü konusundadır. Kararlar içindeki 73. madde haç sembolünü kabul etmektedir. Bunun nedeni olarak, haçın Hıristiyanlık tarihine özel bir kavram olması ve kuzu gibi antik dönemlerden geldiği bilinen soyut bir sembol olmaması verilmektedir[423]. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi apsis duvarında bulunan altarın üzerinde İsa'nın uzanması, Trullo konsilindeki 82. maddede belirtildiği gibi, sahnelerde simgelerin bırakılarak İsa'nın insan olarak resmedilmesi gerektiği kararıyla uyumludur ve bu madde göz önünde bulundurularak *Melismos* sahnesinin tasarlandığı düşünülebilir.

Melismos sahnesinde yer alan diğer bir sembolik kavram altardır. Altar sunak masası olarak tanımlanmakla birlikte, dini sembolizmde üç farklı anlamı bünyesinde barındırmaktadır. İlk anlamı, Ökaristiyle ilişkilidir yani diğer bir ifadeyle tanrısal yiyeceklerin konulduğu masadır. İsa'nın kanını ve bedenini temsil eden şarap ve ekmek inananlara altarda sunulur. İkinci olarak, İsa'nın yaşamının üç önemli safhası, sırasıyla enkarnasyonu, son akşam yemeği ve çarmıhta kendisini feda etmesi altarla sembolize edilmektedir. Son olarak, altar Tanrı'nın Cennet'teki tahtı anlamına gelmektedir[424].

---

[422] Rakić and College, 2006, **a.g.k.,** 57-94.

[423] L. Brubaker (2006). *In the beginning was the Word: Art and Orthodoxy athe Counciles of Trullo (692) and Nicaea II (787)*, 36th, Spring Symposium of Byzantine Studies Byzantine orthodoxies (23-25 March 2002), England, University of Durham, Ashgate, Variorum: Publications- Society For The Promotion Of Byzantine Studies, 12, s. 95-102.

[424] A. Giakalis (2005). *Images of the divine : The theology of icons at the Seventh Ecumenical Council*, Brill, Leiden: Studies in the History of Christian Traditions, Vol. 122, s. 42.

Kilise resim programlarında, ekmek ve şarabın İsa'nın bedenini sembolize ettiği Ökaristiyi vurgulamak için kullanılan temalardan biri de Havarilerin Komünyonu sahnesidir. Sahnede İsa Ökaristi törenini yönetirken tasvir edilir. Ancak Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'yle birlikte 12. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bazı kiliselerde komünyon sahnesi bulunmamakta ve bunun yerine bu törenin yapıldığını vurgulamak için ayin yapan kilise babalarının resimleri yer almaktadır. Apsiste bulunan ayin sahnesiyle beraber değerlendirildiğinde, Kurbinovo'da bilinen ilk örneği görülen *Melismos* gösterimiyle vurgulanan kavramın Ökaristi olduğu görülebilmektedir[425]. Babic'e göre bu gösterim 12. yüzyılın dini tartışmalarının bir sonucudur[426] ve bu şekilde İsa'nın bir kuzu olarak sunulmasını, kurban kavramının ökaristik ve dogmatik bir şekilde gösterimini sağlamaktadır. İsa'nın kendisini feda etmesi olayının doğası, maddesel gösterimi ve anlamı, İsa'nın Ökaristi içindeki rolü ancak *Melismos*'la ifade edilebilmiştir. Ancak, Konstantinopolis'te olması muhtemel hiç bir örneği günümüze kadar ulaşamadığından, Aziz Georgios Kilisesi'ndeki *Melismos* sahnesinin daha önce yapılan benzerleriyle karşılaştırılması mümkün olmamıştır[427].

İsa'nın ikinci gelişine ve ökaristiye gönderme yapmak için kullanılan diğer bir sahne olan, dikenli taç ve İsa'nın acılarını ifade eden sembolleri içeren *hetoimasia* sahnesinin Bizans Sanatı'nda 11. yüzyıldan itibaren yaygınlaştığı izlenmektedir. *Hetoimasia* sahnesi, bu şekliyle, 10., 11. ve 12. yüzyıl ikonlarında ve Kıbrıs Lagoudera'daki Panagia Ton Arakou, Megara'daki Aziz Hierotheos Kilisesi'nde görülmektedir. Bu sahnenin orta ve geç dönem Bizans Kiliseleri olan Nerezi Aziz Panteleimon, Strumitza yakınlarındaki Veljusa Kilisesi ve Decani Kilisesi'nin apsislerinde yer alması, sahnenin liturjik önemini göstermektedir. On dördüncü yüzyılda yaşamış bir teolog olan Nikolas Kabasilas, Tanrının tahtının, sembolik olarak yargılanma, adalet ve günahlardan arınmayla ilgili olduğunu şu sözlerle belirtmiştir[428]:

> *"Cebrail Bakireye mucizevi bir çocuğu doğuracağını söyler: 'Tanrı ona babası Davut'un tahtını verecek, Yakup'un evi üzerinde hüküm sürecek ve krallığının bir sonu olmayacak.' Bu doğrudur aynı zamanda yargılanmadır ve adalettir.*

[425] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 93-94.
[426] G. Babić and C. Walter (1976). *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration,* Revue des études byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, s. 269-280.
[427] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.
[428] N. B. Teteriatnikov (2013). *The Mosaics of the Eastern Arch of Hagia Sophia in Constantinople: Program and Liturgy*, Chicago: Gesta, 52 (1), s. 61-84.

Kurtarıcı için, günahı kovmak ve Şeytan'ı yok etmek ancak güçle gerçekleşmez ve yargılamayla ve adaletle olur: 'yargılama ve adalet benim tahtımın temelleridir.'

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, *hetoimasia* imgesi sadece son yargıyı belirtmemekte ve aynı zamanda İsa'nın bu dünyadaki görevini de açıklamaktadır. Buna göre İsa'nın yeniden dirilmesi, günahlardan arınma ve ikinci geliş, bu sahneyle verilen önemli mesajlardır. Ayrıca *hetoimasia* ökaristi sırasında, günahların affedilmesini ve insanların bu şekilde kurtuluşunu ifade etmektedir[429].

Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nin apsisindeki üç gözlü pencerede yer alan *hetoimasia*, tahta doğru yönelmiş iki melek tarafından çevrelenmiştir (Görsel 6.1.4). Bu imge ikonografik özelliklere ve hangi bağlamda kullanıldığına göre farklı anlamlar kazanabilmektedir. Kitap halinde inciller, haç ve dikenli taç gibi İsa'nın özellikleri bu sahnede yer alırsa *Hetoimasia* sadece İsa'ya ait olan bir tahtı sembolize etmektedir. Orta Bizans dönemine kadar *Hetoimasia*'nın bu şekilde gösteriminin, İsa'nın ikinci kez gelişi için hazırlanmış tahtı ifade ettiği düşünülmektedir. Bu gösterim ayrı bir figür olarak ve son yargı sahnelerinin içinde yaygın olarak kullanılmıştır. Diğer yandan, İsa'nın özelliklerine bir güvercin yani Kutsal Ruh simgesi eklendiğinde Nerezi'de olduğu gibi *hetoimasa* kutsal üçlemeyi göstermektedir[430].

Nerezi'deki *Hetoimasia* sahnesinin kutsal üçleme ile olan ilişkisi 11. yüzyılın sonlarında ve 12. yüzyıl boyunca düzenlenen kilise konsillerinde gerçekleşen teolojik tartışma konularından biridir. Toplantılarda alınan dogmatik kararların ve oluşan görüş ayrılıklarının Makedonya bölgesindeki kiliselerin resim programlarına yansıdığı düşünülmektedir. *Hetomasia* ve Havarilerin komünyonu sahneleri Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nde (1164) bulunmaktadır. Ancak *melismos* sahnesinin bulunduğu Kurbinovo'daki kilisenin 1191'de yapıldığı ve 1145 ile 1191 yılları arasında gerçekleşen bazı olayların Melismos sahnesinin özellikle tercih edilmesinde rol oynadığı düşünülebilir. On ikinci yüzyılda düzenlenen önemli konsil toplantıları Konstantinopolis'te 1156, 1157 ve 1166'da gerçekleşmiştir. Bu toplantılarda tartışılan konuların bazıları, İsa'nın ikili doğası ve kutsal üçlemedeki yeridir. İsa'nın doğası konusunda kilise çevrelerinden başlayan tartışma, imparator ve etrafındaki kişilerin bu tartışmalara katılmasıyla devam etmiştir. 1156'daki konsil toplantısını Kilise düzenlemiş ve ardından 1157'deki konsil, İmparator I.Manuel tarafından bizzat organize edilerek

[429] Teteriatnikov, 2013, **a.g.k.,** 61-84.
[430] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 35-36.

Blachernia sarayında gerçekleştirilmiştir. Tartışılan konuların gitgide daha politik hale gelmesi ve dini konulardan uzaklaşması sebebiyle, I. Manuel'in, din adamlarının çoğunluğunun desteğini kaybettiği bilinmektedir. 1166'da gerçekleştirilen konsil, I.Manuel tarafından sarayda düzenlenmiş ve İmparator bütün tartışmaların içinde yer alarak toplantı sonunda kendisine muhalif olan kişilerin aforoz edilmesini sağlamıştır. I.Manuel'in rakiplerini bertaraf etmesinde, toplantıdaki Komnenos ailesine mensup Kilise üyelerinin büyük katkısı olduğu düşünülmektedir. Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'ni yaptıran kişi olan Manuel'in kuzeni Aleksios Angelos Komnenos'un da bu toplantıya katıldığı ve o dönemde gerçekleşen teolojik tartışmaların kilisenin resim programına aktarılmasını sağladığı anlaşılmaktadır[431].

Hetoimasia ve Havarilerin Komünyonu gibi teolojik mesajların verilmesinde kullanılan sahnelerin yanında, 12. yüzyılın ortalarından sonra *Melismos* gösteriminin ön plana çıktığı görülmektedir. *Melismos* temasında İsa ölüdür ve vücudunun üst kısmı çıplak olarak tasvir edilmektedir Geleneksel olarak acıları ve ölümünü ifade edebilmek için İsa'nın çarmıha gerilmesi, çarmıhtan indirilmesi ve ölü bedeninin mezara konulması gibi sahneler kullanılmaktadır (Görsel 6.1.5). İsa'nın acıları ve ölümü farklı sahneler kullanılmadan bu tema sayesinde özetlenebilmektedir. Belting acı içindeki insan temasının incillerde anlatılan olaylarla doğrudan bağlantılı olmadığını ve büyük bir olasılıkla bu dönemdeki litürjinin, diğer bir deyişle vaazların, ilahilerin ve şiirlerin temanın ortaya çıkışında etkili olduğunu öne sürmekte ve Bizans Sanatı'nda yeni resimlerin ve ikonografik değişikliklerin ortaya çıkışını litürjilerle ilişkilendirmektedir[432]. Ancak resim gibi litürji de teolojik mesajların halka ulaştırılması için kullanılan bir iletişim aracıdır. Sadece litürjinin resim sanatında yaşanan değişimi etkilemesinin yeterli olmadığı açıktır. Dini tartışmaların sonucunda konsillerde alınan kararların temel teşkil ederek bu değişimi yaratan en önemli unsur olduğu düşünülebilir.

Melismos gösterimi ilk olarak 12. yüzyılın ikinci yarısında yapılan duvar resimlerinde ortaya çıkmıştır[433]. Bu dönemde ortaya çıkan *Melismos*, ökaristi törenindeki ekmeğin paten üzerinde bölünmesine gönderme yapmaktadır. Bu sahnenin en eski örneği olan Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'ndeki tasvirde, Çocuk İsa kutsal tahtın üzerindeki altarda yer almaktadır. İsa burada komünyonun dağıtılmasında kurbanlık

[431] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 37.
[432] H. Belting (1980-1981). *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 1-16.
[433] Belting, 1980-1981, a.g.k., 1-16.

haline gelmiş, diğer bir deyişle çarmıha gerilmiş İsa'ya dönüşmüştür. Scavone, *Melismos* sahnesinin ortaya çıkışını, bu dönemde Konstantinopolis Blachernae Kilisesi'nde sergilenen ve 944-1204 arasında Konstantinopolis'te bulunduğu bilinen kanlı kefen ikonuyla, diğer bir adıyla Edessa kumaş ikonuyla[434] ilişkilendirmektedir. İsa'nın acıları ve kurban edilmesi kavramının dini sahnelerde görülmesini, ikonun yarattığı dini hassasiyetlere bağlanmaktadır[435]. Ancak *Melismos* sahnesinin sahip olduğu teolojik yapının, sadece bir ikonun toplum üzerinde yarattığı hassasiyetle ilişkilendirilemeyeceği açıktır.

Melismos sahnesinin ilk olarak 12. yüzyılda ortaya çıkışında, bu yüzyılda Bizans İmparatorluğu'nda yaşanan bazı olayların ve özellikle Komnenos döneminde Konstantinopolis'te yaşanan dini tartışmaların etkili olduğu açıktır. Ancak ilk olarak görüldüğü Aziz Georgios Kilisesi'nin kurulu olduğu bölgeye özel durumların, bu sahnenin burada yapılmasında etkili olabileceği de düşünülmelidir. *Melismos* sahnesinin Kurbinovo'da görülmesine sebep olabilecek nitelikte, kilisenin bulunduğu bölgeye özgü bir durum Dimitrova tarafından öne sürülmüştür. Dimitrova, Çar Samuil'in 10. yüzyılın sonlarında Küçük Prespa Gölü'ndeki adada yaptırdığı Aziz Akileos'a adanmış kilisede yer alan *Hetoimasia* sahnesinin Kurbinovo'daki kilisede yer alan *Melismos* sahnesinin bir öncülü olarak görülebileceğini ve sahnenin yanında kurban kavramına işaret eden bir dörtlüğün bunu ima ettiğini öne sürmektedir:[436]

> "*Tanrının altarının mabedine bak*
> *Ey insanlar itaatle titreyerek ayakta durun*
> *Onun içinde İsa her gün kurban edilir.*
> *Meleklerin güçleri mabedin etrafındaki çemberde*
> *Korkuyla kutlama yaparlar."*

Günlük liturjik ibadette kurtarıcının kurban edilme rolüne gönderme yapan bu dörtlük İsa'nın varlığı olmadan gerçekleştirilen, sembolik kurban edilme sahnesinin çerçevesini çizmektedir. Bu resme özgü diğer bir durum, kilisedeki *hetoimasia*'nın, geleneksel ve standartlaşmış olan formda (boş bir taht) resmedilmemiş olması ve sanki *amnos*'un uzanmasına hazır edilmiş gerçek bir altar masası şeklinde gösterilmesidir.

---

[434] İnanışa göre, İsa'nın mucizelerini öğrenen Edessa (Urfa) Kralı Abgar, İsa'ya bir mektup yazarak Edessa'ya davet eder ve kendi hastalığını iyileştirmesini ister. İsa bu daveti kabul etmez ama Abdar onun resmini bir kumaşa yaptırarak Urfa'ya getirir. Bu kumaş ikonu sayesinde Abgar sağlığına kavuşur ve *Mandylion* olarak da bilinen bu ikon mucizeler göstermeye başlar.
[435] Scavone, 1999, **a.g.k.,** 1-31.
[436] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.

Kurbinovo ve Aziz Akileos Kiliseleri arasındaki diğer bir benzerlik de, her iki kilisede kullanılan inşaat teknikleri ve yapı planları arasındaki uyumdur. Kurbinovo'daki kilise Aziz Akileos Kilisesi'nin daha küçük bir modeli olarak inşa edilmiştir[437].

Melismos sahnesinin ortaya çıkışının nedenleri incelenirken, *Hetomasia* ve Havarilerin komünyonu sahneleri varken, Melismos sahnesine neden ihtiyaç duyulduğu sorusunun yanıtı öncelikle aranmalıdır. Bunun nedenlerinden birinin *Hetoimasia* ve Havarilerin komünyonu sahnelerinin ökaristiyi vurgulamakta yetersiz kalması olabileceği düşünülmektedir. Bu sahneler sembolik şekilde ve törensel olarak ökaristiyi tasvir etmekle birlikte, *Melismos* ökaristinin temeline vurgu yapmaktadır. Diğer bir deyişle, bu sahne İsa'nın kurban olarak tasvir edilmesi, Ökaristinin İsa'nın gerçek vücuduna ve kanına karşılık geldiğini daha belirgin bir şekilde yansıtmış olabileceği düşünülebilir. Ökaristi kavramının Bizans teolojisindeki anlamı, önemi, kökeni ve özelliklerinin anlaşılması, *Melismos* sahnesinin neden tercih edildiği konusunda önemli ipuçları verebilir. Ökaristinin ana hedefi litürjinin maddeleştirilmesidir. Törenle birlikte İsa'nın bedeni ve kanı artık maddeleşmekte ve soyut olmaktan uzaklaşmaktadır. Hıristiyanlıkta, maddesel litürjiye olan geçiş İmparator Konstantinos döneminde başlayarak gelişen bir durumdur. İmparatorluğun denetimi altına giren Kilise'ye verilen ilk görevlerden biri, ülkede yaşayan putatapar halkın yığınlar halinde Hıristiyanlaştırılmasıdır. Bu süreçte, paganların yeni dini daha kolay kabul etmesi ve kendilerini yabancı hissetmemeleri için ibadetin paganlaştırılması sürecinin yaşandığı öne sürülmektedir. Paganların imgelere ve nesnelere tapınmaları nedeniyle, birçok din adamının, bu insanları Hıristiyanlaştırabilmek için litürjinin maddeleştirilmesi gerektiğini düşündükleri bilinmektedir. Meleklere, azizlere, kutsal insanların kalıntılarına, resimlere ve heykellere gösterilen saygı ve Ökaristi bu yaklaşımın doğal sonuçlarıdır. Cairns'e göre, Kilisenin monarşik yapıyla olan bağlantısı, basit ve isteğe bağlı ibadetin, zaman içinde aristokratik ve daha renkli bir litürjiye dönüşmesini sağlayarak, ruhban sınıfı ve halk arasındaki ayrımı daha belirgin hale getirmiştir[438].

Ökaristi, Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından itibaren yapısı değişmeden günümüze kadar gelen bir litürjidir. Bizans Hıristiyanlığında, Ökaristi litürjisi, Tanrı'yı insan olarak tanımladığı ve Dünya'da Tanrının gizemli varlığını gösterdiği için Kilise'nin kendisiyle

[437] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.
[438] E. E. Cairns (1996). *Christianity through the centuries: A History of the Christian Church,* Grand Rapids: Zondervan, s. 152.

özdeşleştirilir. Ökaristi Hıristiyan toplulukları bir araya getirmek için kullanılan bir araçtır ve merkezinde ökaristi bulunan Kilise, Bizanslılar için ayinlerin daha renkli geçmesini sağlamaktadır. Erken Hıristiyanlık ve patristik gelenekler Ökaristiyi, İsa ile bir arada bulunma ve İsa'la bütünleşme olarak tanımlamıştır[439]. Ioannes Krisostomos, ökaristiden bahsederken, *"Hatta İsa burada, içimizde"* demiştir. Nissalı Gregorios, ökaristiyi benzer bir şekilde, ölümsüzlüğün tohumu olan İsa'nın vücudunda gizemli bulunuş ve İsa'nın bedenine katılım olarak tanımlamıştır. Ona göre lütfunun göstergesi olarak, varlığı ekmek ve şaraptan gelen İsa bütün inananların içine sirayet etmiş ve onları ölümsüzlükle birleştirmiştir. Ökaristi görünmez dini bir modelin görülebilir bir etkisidir ve İsa'yı elle tutulabilir, gözle görülebilir hale getirmektedir. Özetle, ökaristi töreniyle birlikte alınan ekmek ve şarap, Hıristiyanların, insan halinde Dünyada bulunan Tanrıyla birleşmesini sembolize etmektedir[440].

Ökaristi kavramının temelinde İsa'nın insan doğasında olması yanında, aynı zamanda ruhani halinden farkı olmaması inancı bulunmaktadır. Hipostatik[441] birleşme adı verilen bu kavrama göre, İsa insan olmasına rağmen Tanrı olarak kalmış ve aynı vücutta Tanrı ile insanlık bir arada bulunmuştur. Kısacası, Ökaristi, ekmek ve şarapla, insan olan İsa'nın vücudunun yenilmesi ve insanın Tanrı'ya katılması törenidir. Bu durum Yuhanna 6:57'de, "*Diri olan Baba beni gönderdiği ve ben Baba'dan dolayı yaşadığım gibi, beni yiyen de, benden dolayı o da yaşayacaktır*" olarak belirtilmektedir[442].

Ökaristi konusunda Hıristiyanlık tarihi boyunca yaşanan dini tartışmalar, bu tezin kapsamı dahilinde değerlendirilmemiştir. Bu çalışmanın hedeflerinden biri dini tartışmaların Komnenos Sanatı'na nasıl etkide bulunduğunun araştırılmasıdır. Bu nedenle sadece Komnenos döneminde yaşanan dini tartışmalardan çeşitli örnekler verilmiştir. Komnenos döneminde ökaristiyle ilgili yaşanan tartışmalardan biri I.Aleksios Komnenos döneminde, imparatorluk topraklarına son dönemde katılan bölgelerde yaşayan Ermeni Monofizitlerle ilgilidir. Bu dönemde monofizitlerle İsa'nın insani yapısının doğa tarafından mı tanrılaştırıldığı yoksa Tanrı'nın insan doğasına katılmasıyla mı oluştuğu konusunda fikir uyuşmazlığı yaşanmıştır. Sonuçta, hipostatik birleşim ilkesi kabul

[439] Barber, 1993, **a.g.k.**, 7-16.
[440] J. Meyendorff (1983). *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York: Fordham University Press, s. 6, 200-205.
[441] İsa'nın iki doğasının birbirine karışmadan birarada bulunması anlamına gelmektedir.
[442] E. Marks (2002). *Deification by Participation in God's Divinity*, Anaheim: Affirmation and Critique: A Journal of Christian Thought, 7 (2), s. 47.

edilerek, aykırı fikirleri olanlar lanetlenmiştir. Anna Komnena, bu aykırı düşüncelere sahip olan kişileri teolojik kavramları bilmeyen keşişler olarak nitelemektedir[443].

I.Manuel döneminde 1156/1157'de yapılan kilise konsilinde konuşulan konuların temelinde ökaristideki adakların anlamı yer almaktadır. Toplantıda Ioannes Krisostomos'un Kutsal Litürji'sinde, İsa'nın hem alan hem de veren taraf olduğunu ifade ettiği bir bölüm üzerinde tartışılmıştır. Toplantıda alınan kararlara göre, İsa'nın yeryüzündeki ölümü ve ökaristi adakları Tanrı ile insanlar arasında karşılıklı bir adak değişimi olarak düşünülmemelidir. İnsanlar Tanrı'ya giderek bir adak veremez, bunun yerine Tanrı insanların ölümlü olduğunu ve etten kemikten oluştuğunu kabul ederek, insan doğasında açıkça birleşir. Konsilde, Kadıköy (Chalkedon) Konsilinde kabul edildiği şekliyle Ökaristiyle ilgili Ortodoks ilkeleri tekrar onaylanmıştır. Alınan kararlara göre İsa insan halinde, Ökaristiyle insanlarla dünyevi ortamda bir araya gelmektedir. 1166'da gerçekleşen kilise toplantılarında, hipostatik birleşmenin reddedilemez bir gerçek olduğu ve İsa'nın insani tarafının tanrılığından ayrılamayacağı tekrar vurgulanmıştır[444]. Aynı ilkeler, bu sefer 1170'de Kerkira'lı (Korfu Adası) Konstantinos ve destekçisi Ioannes Eirenikos'a karşı düzenlenen toplantıda vurgulanmıştır. Bu toplantıda, Yuhanna İncili'nde 14:28'de bulunan *"Babam benden daha büyüktür"* ifadesi üzerinde tartışılmıştır. Buna göre, tanım itibariyle baba olmak oğulluktan daha üstündür ancak 553'teki konsil toplantısına göre İsa'nın insani tarafının "aklımızda bulunan ve bizim algılayabildiğimiz" kutsallıktan farkı yoktur. Bu nedenle, İsa'nın insan haliyle ruhani hali arasında bir fark bulunmamaktadır. Toplantı kararlarına göre, Yuhanna'daki ifade, İsa'nın ölümlü halinin değersiz olduğunu değil, İsa'nın ruhani halinin ölümlü ve etten kemikten oluşan halinden daha büyük olduğunu vurgulamaktadır[445].

Coffigny, 13. yüzyıl teoloğu olan Nikolas Kabasilas'ın, "De Vita Christo" adlı eserinde ökaristinin gizemi konusunda, o döneme kadar olanlar içindeki en iyi açıklamayı yaptığını söyler. Kabasilas'ın anlatımına göre, Bizanslı teologlar yenilen ekmeğin Ökaristi gizemi sırasında değişim geçirerek İsa'nın vücudu haline gelmediğini düşünmektedir. Fakat ökaristi törenine katılan kişilerin insanlığı, İsa'nın değişim geçirdiği insanlığa doğru değişmektedir. İsa doğduğunda sadece insan suretine bürünmemiş, ayrıca bir ruh ve akıl sahibi olarak her şeyiyle insana dönüşmüştür. Bu

[443] Hussey, 2010, **a.g.k.,** 149-150.
[444] D. Coffigny (1993). *Nicolas Cabasilas, la vie en Christ*, Paris: Les Editions Du Cerf, s. 158.
[445] Hussey, 2010, **a.g.k.,** 151-152.

şekilde insanlığın bütünüyle birleşebilmiş ve dolayısıyla insanlıkla kaynaşmıştır. İnsanlar göğe yükselerek ona katılamayacağı için Tanrı aşağıya inerek insanların arasına katılmıştır. Ökaristide, törene katılanlar İsa'nın insanlığını içlerine almakta ve insan olarak Tanrı'nın insanlığına karışmaktadır[446].

On ikinci yüzyılda Ökaristi ile ilgili gerçekleşen tartışmalardan birinin, III.Aleksios (1195-1203) döneminde, Mikhail Glikas'ın fikirlerine karşı gerçekleştiği bilinmektedir. Tartışmaların, her ne kadar Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin inşa edildiği 1191'den sonra gerçekleştiği bilinmekle birlikte, Mikhail Glikas'ın I.Manuel'in danışmanıyken komploya karıştığı gerekçesi ile azledildiği, 1159'dan sonra inzivaya çekilerek teoloji konusunda çalıştığı tarihi kayıtlarda bulunmaktadır. Glikas, ekmek ve şarabın paylaşıldığı son akşam yemeğinde, İsa'nın ölümlü insan olduğunu, dolayısıyla komünyonun yaşayan İsa'nın kurban edilmesi anlamına geldiğini öne sürmektedir. Bu nedenle Ökaristinin anlamının yeniden düşünülmesini önermiştir. Ona göre, maddesel olarak vücuda giren ekmekle şarap mucizevi şekilde bir değişim geçirerek ilahi bir hale gelmekte ve bu şekilde insanın ölümsüz ruhunu güçlendirerek kurtuluşa yaklaştırmaktadır. Manastırlarda ve dar bir çevrede kabul gören bu fikirlerin, Konstantinopolis'te gündeme gelmesi ancak 1195'ten sonra gerçekleşmiştir. Glikas'ın söz konusu görüşleri nedeniyle 1200 yılında aforoz edildiği bilinmektedir[447]. Bu nedenle, Glikas olayının Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki *Melismos* sahnesi üzerine bir etkisinin olmadığı değerlendirilmektedir. Glikas'ın teoloji konusundaki çalışmalarının uzun bir süre devam ettiği ve fikirlerinin manastır çevrelerinde yayıldığı varsayılırsa, 1180 ve 1191 yılları arasında ökaristi konusunda önemli bir tartışma yaşanmadığı sonucuna ulaşabiliriz. Eğer ökaristi bu süre içinde gündeme gelseydi, Mikhail Glikas'ın fikirlerinin tartışılmış olması gerekliliği de dikkate alınmalıdır.

Melismos tasviriyle birlikte, kuzu kelimesinin yer aldığı Yuhanna İncili'ne doğrudan bir vurgu yapıldığı görülmektedir. Yuhanna'nın kavramsal yapısı ve anlatımı, teolojik değerlendirme bölümünde de anlatıldığı gibi, sinoptik incillerle farklılık göstermektedir. Yuhanna ve sinoptik inciller arasındaki farklılıkların kabul edilerek teolojik incelemeye tabi tutulması 18. yüzyıldan sonra başlamıştır. Kilise çevrelerinde 1700 yıllarına kadar, aralarındaki büyük farklılıklara rağmen Yuhanna ve sinoptik incillerin birbiriyle uyumlu olduğu iddia edilmekteydi. Dört incildeki olayların birbirini

[446] Coffigny, 1993, **a.g.k.,** 158.
[447] Angold, 1995, **a.g.k.,** 126-128.

tamamladığı ve incillerin İsa'nın son yılları konusunda güvenilir bir tarih oluşturulabileceğine inanılmaktaydı. Reimarus (1694-1768), 1750 yılı civarında, incillerin bir araya getirilemeyeceğini çünkü aralarındaki çelişkilerin büyük olduğunu öne sürmüştür. Yaptığı çalışmalarda, İncillerin yazım sırasının Matta, Markos, Luka, sonunda Yuhanna olduğu ve daha sonra yazılan bir incilin yazarının öncekileri bildiği sonucuna varmıştır. Reimarus'a göre Yuhanna, son incil olarak kendinden önceki incilleri eleştirmek istemiş ve diğerlerinden daha farklı bir eser ortaya koymuştur çünkü Yuhanna İncili'nde İsa'nın konuşmaları ve ifadeleri diğer incillere kıyasla oldukça farklıdır. Ökaristi törenine temel oluşturacak, İsa'nın son akşam yemeğinde elindeki ekmeğe şükrettikten sonra *"alın bu bedenimdir"* demesi, Matta (26:26), Markos (14:22) ve Luka'da (22:19-20) aynı kelimelerle yer almasına rağmen Yuhanna'da bulunmamaktadır[448].

Yuhanna'nın, diğer incillerle kıyaslandığında daha farklı oluşu Hıristiyan dünyasında bilinen bir gerçektir ve İsa'nın en sevdiği havari olmasının, dolayısıyla İsa'nın daha farklı bilgileri onunla paylaşmış olma olasılığının buna neden olduğu düşünülmektedir. Bazı heretik akımlarla ilişkili olarak, bu havariye atfedilen apokrif nitelikte bazı eserlerin ortaya çıktığı görülmektedir. Örneğin, gnostik nitelikte olan ve *Yuhanna'nın Apokrifonu* adı verilen eser, Nag Hammadi'da tesadüfen bulunan eserler arasında yer almaktadır[449]. Bogomillerin gizli kitabı olan ve 11. yüzyılda yazıldığı düşünülen *Liber Sancti Johannis*, yani Yuhanna'nın gizli kitabı, benzer şekilde Yuhanna'ya atfedilmektedir. Bogomillerin en önemli dini kaynağı olduğu bilinen bu apokrif eserin konusunu, Yuhanna'nın son akşam yemeğinde İsa'ya sorduğu sorular ve aldığı cevaplar oluşturmaktadır. Kitabın içeriğinde bulunanlar, Bogomil kozmolojisine uygun bir anlatımla, Dünya'nın yaratılışı, manevi dünya ve dünyanın sonu gibi konulardır. Bu kitaba göre görünür Dünya'yı oluşturduktan sonra, Şeytan bütün insanlığın ve dünyevi krallıkların hükümdarı olmuştur. Şeytan'ın kışkırtmasıyla birlikte insanoğlu günah ve suça karışmıştır. Bogomillerin iddiasına göre, Tanrı, kötü yaratıcının hükümdarlığında yaşayan insanlara acıyarak Şeytan'la mücadele etmesi ve onun zalimliğini sonlandırması için ikinci oğlu İsa'yı göndermiştir. Meryem'den doğan İsa, Bogomillere göre, görünüşte et ve kemiğe bürünmüş ve insan gibi davranmış, yaşamış ve

[448] A. Denaux (ed.) (1992). *John and the Synoptics*, BETL, 101, Leuven: Leuven University Press, s. 409-414.
[449] M. Waldstein and F. Wisse (1995). *The Apocryphon of John, Synopsis of Nag Hammadi Codices,* II,1; III,1; and IV, 1 with BG 8502,2, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill, s.1-8.

acı çekmiştir. Gerçekte, O Tanrı'nın kelamıdır (logos) ve görevi Dünya'yı kurtarmaktır[450]. Maddesel Dünya'nın Şeytan'ın emrinde olması nedeniyle, İsa ruhani bir varlık olarak görünüşte insan gibi davranmakla birlikte, kesinlikle maddesel bir varlık değildir. Bu nedenle, Bogomiller ökaristi törenini reddederler ve ekmekle şarabın İsa'yla bir ilgisinin olamayacağını öne sürerler. Bu tez çalışmasında elde ettiğimiz veriler, Kilisede yer alan *Melismos* sahnesiyle ökaristi töreninin öne çıkarılmasının ardında, kilisenin yapıldığı tarihten önce ve sonra, bölgede ve imparatorlukta etkin olan Bogomillere yönelik bir mesaj olabileceğini işaret etmektedir. Kilisenin, Bogomillerin yoğun olarak bulunduğu bilinen bir bölgede ve yerleşim yerlerine uzak bir alanda kurulması bu düşünceyi destekler niteliktedir.

Melismos sahnesinin 12. yüzyılda ortaya çıkışı, durağan bir yapı arzeden ve kolaylıkla doktrinel değişime gidemeyen Ortodoksluk için büyük öneme sahip bir değişiklik olarak görülmelidir. Ökaristiyle ilişkilendirebilen *Hetoimasia* ve *Havarilerin Komünyonu* sahnelerinden vazgeçilerek, *Melismos* sahnesine geçilmesinin ardında bu dönemde gerçekleşen Ortodoksluk içindeki tartışmaların bulunduğu açıktır. İsa'nın insani yönlerinin öne çıkarılması bunun nedenidir ve bu dönemdeki sahnelerde çekilen acıların öne çıkarılmasının da bunun doğal sonucu olduğu değerlendirilmelidir.

Melismos sahnesi, ökaristiyi onaylayarak litürjinin daha somut halde gösterimini sağlamıştır. Konstantinopolis'te 12. yüzyılda gerçekleşen Konsil toplantılarında alınan bazı kararların melismos sahnesiyle ifade edilmesi, Aziz Georgios Kilisesi'nin dogmatik açıdan Konstantinopolis Kilisesi'yle olan güçlü bağını göstermektedir[451]. Diğer yandan, *Melismos* sahnesinin haricinde, Aziz Georgios Kilisesi'nin genel özgün sanatsal yapısının bir bütün olarak maddesel litürjiye olan katkısı göz ardı edilmemelidir. Sahnelerdeki gerçekçilik, İsa'nın ve çevresindekilerin çektiği acılara yönelik resimler, annesi Meryem'in kilisenin odak noktasına konulması, insanlığını vurgularcasına Meryem'in annesi Anna tarafından emzirilmesi, kilisenin bütününde İsa'nın insani yönüne vurgu yapıldığını ve Kilise resim programının İsa'nın doğası konusundaki Ortodoks ideolojisinin bir yansıması olduğunu açıkça göstermektedir. Bu anlamda bakıldığında, kilisenin bir bağışçı tarafından yapılan sıradan bir kilise olmadığı ve bu dönemde gerçekleşen dini tartışmaların sonucunda ortaya çıkan kararların halka sunulduğu önemli bir eser olduğu görülmektedir. *Kuzu* sembolünden *Melismos* sahnesine geçişin ve

[450] Angelov, 1987, **a.g.k.,** 12.
[451] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.

ökaristiye yapılan vurgunun, 324 yılından sonra Roma İmparatorluğu'nda paganları Hıristiyanlaştırma amacıyla gerçekleştirilen litürjinin maddeleştirilmesine benzer bir sürecin bu dönemde yaşanmış olabileceği dikkate alınmalıdır. Tasvir yasağının konulduğu İkonoklazm döneminde, İslamiyetin ve bazı dini akımların da etkisiyle, maddesel dini unsurların yasaklandığı unutulmamalıdır.

Ökaristiyi ve ökaristinin anlamını işaret eden tasvirler ve semboller, İsa'nın manevi bir varlık olduğuna ve insan gibi görünmesine rağmen sadece tanrısal olduğunu ve insan gibi ölümlü olmadığını iddia eden heretik dini akımlara yönelik önemli bir mesajlardır. Hipostatik birleşmeyle birlikte Ökaristi kavramının yarattığı algılanması zor durum, Hıristiyanlık tarihi boyunca gerçekleşen konsil toplantılarında tartışılmıştır. Ökaristinin Bizans teolojisinde vazgeçilemeyen bir litürji olması ve geçerliliğinin heretik akımlarca ve bazı din adamlarınca sorgulanmasının, Kilisenin varlığına bir meydan okuma olarak görülmesi şaşırtıcı gelmemelidir. Sonuçta inananlar kiliseye litürjik törenlere katılmak için gelmektedir ve ökaristinin Kilisedeki en önemli litürjik öğe olduğu unutulmamalıdır. Bu anlamda ökaristiyi savunmak Kilise'nin varlığını savunmak anlamına gelmektedir. Örneğin, İslamiyet'in 7. yüzyılda Orta Doğu'da hızla yayılması ve güçlenmesi, Kuran'ın, İsa'yı Tanrısal bir varlık olarak tanımaması ve bir peygamber olduğunu öne sürmesi, Hıristiyanlık'ta bir dizi önemli değişikliği tetiklemiş olması muhtemeldir. Çünkü Kuran'da İsa ve Meryem önemli bir yer tutmakta ve nitelikleri konusunda Hıristiyanlık ilkeleriyle uyuşmayan fikirler öne sürülmektedir. İkonoklazm'ın bu süreç sonrasında başlamasının tesadüf olarak nitelenmesi zordur. İslamiyet'in iffetli bir anneden doğan İsa'yı, Hz. Muhammed gibi halkına doğru yolu göstermek için gönderilen bir peygamber olarak nitelemesi, Hıristiyanlıkta İsa'nın ruhani bir varlık olduğunu daha da vurgulayacak teolojik ve pratik değişikliklerin yapılmasına yol açmıştır. Tanrısal bir varlığın maddesel Dünya'da görüntüsünün yapılamayacağı ve yapılsa da paganlık olacağı fikriyle tasvir yasağının başladığı açıktır. İkonklazm'da İsa'nın resimleri yerine Ökaristinin İsa'nın insanlığıyla birleşmek için yeterli olacağı ve tasvirlere gerek olmadığı öne sürülmüştür[452]. Benzer bir sürecin, önemli teolojik olayların gerçekleştiği ve ikonografik yeniliklerin yapıldığı 12. yüzyılda da gerçekleşmiş olabileceği düşünülmelidir. Bu dönemde, ökaristiyle ilgili farklı fikirlere sahip din adamlarının ve Bogomillik, Pavlikanlık gibi dini akımların İsa'nın vasıfları konusundaki

[452] L. Brubaker and M. C. Carile (2012). Inventing Byzantine Iconoclasm. Roma: Bristol Classical Press. s. 13, 32-33.

aykırı fikirlerine son vermek için *Melismos* sahnesinin düzenlendiği ve İsa'nın maddesel yanını gösteren ökaristiye vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Altarın üzerinde gösterilen İsa, açıkça dünyevi bir varlık olarak düşünülerek sunakta bir ekmek olarak tasvir edilmiştir. Bu şekilde, hipostatik birleşmenin parçaları olan İsa'nın ruhani ve insani yönleri, ortaya çıkan heretik muhalefete karşı resim programlarında değişiklik yapılarak topluma sunulmuştur.

İsa'nın bir insan olarak tanrısal özelliklerinin olması, Hıristiyanlıkta ilk konsil toplantılarından beri tartışılan konulardan biridir. Hıristiyanlığın düşünsel temelini oluşturan Eski Ahit'te tarif edilen Mesih'in yani kurtarıcının insan oluşu, daha sonraki dönemlerde İsa'ya atfedilen Tanrı özelliğiyle çeliştiği düşünülse de Meryem, Ökaristi ve İsa'nın öldükten sonra yeniden dirilişi gibi kavramlar bu kuramsal çatışmayı ortadan kaldırmaktadır. Kısacası Meryem tarafından dünyaya getirilen bir insan olan İsa tanrısal özellikleri bünyesinde taşımaktadır. Eski Ahit'te ön görüldüğü gibi sıradan bir insan olarak ölen İsa, ölümden dönerek ruhani yaşamdan geri dönmüş, kısacası maddeleşebilmiştir. Bu nedenle Ökaristi, insanlar için hem ruhani hem de maddesel besin niteliğindedir ve inananların ruhani olarak beslenmesi anlamına gelmektedir. Teologlar tarafından uzun yüzyıllar boyunca yapılan tartışmalar sonucunda oluşturulan bu karmaşık ve anlaşılması zor formülün sıradan inananlara kısa ve öz bir şekilde iletilebilmesi ancak resim sanatıyla yapılabilmektedir. Havarilerin Komünyonu ve *Hetomasia* gibi sahnelerin, oluşturulan kuramsal formülün iletilmesinde zayıf kalması nedeniyle farklı sembollerden oluşan sahnelere ihtiyaç duyulduğu düşünülebilir. On ikinci yüzyılda, kuramsal yapısı sağlam ve Bulgaristan'da oluşturulan Slavca dini literatürün desteğiyle büyüyen Bogomillik gibi heretik akımların, İsa'nın maddesel varlığına yönelik eleştirilerinin, Bizans Kilisesi'nde tartışmalara neden olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, 12. yüzyılda Bizans Sanatı'nda, *Melismos* gibi, İsa'nın acılarını, ölümünü ve Ökaristiyi daha yalın şekilde betimleyen yeni bir ikonografik temanın ortaya çıkışı şaşırtıcı gelmemelidir.

Meryem'e Müjde

Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programı, İsa'nın Meryem'e müjdelenmesini gösteren bir sahneye sahiptir. Müjde sahnesi olarak bilinen tasvirde genellikle Cebrail'in Meryem'e İsa'ya hamile kalacağını müjdelemesi betimlenmektedir. Müjde sahnesi, İsa'nın Eski Ahit'te tarif edilen kurtarıcı olduğunu göstermek için kullanılan, İsa'nın

yaşam döngüsündeki ilk bayramdır. Müjde olayının anlatıldığı incillerden biri olan, Luka'nın ilk bölümünde kurtarıcı olarak gelecek Mesih'in öncülü olan ve onun Mesih olduğunu müjdeleyen Vaftizci Yahya'nın doğumuyla ilgili bir metin bulunmaktadır. Ardından, Meryem'e İsa'nın Cebrail tarafından müjdelenmesi (Luka 1:26-38) anlatılmaktadır. Bu tezin teolojik değerlendirme bölümünde açıklandığı gibi, Yahya sayesinde Eski Ahit kehanetlerine yapılan bağlantı, Meryem'in Kutsal Ruh tarafından hamile bırakılmasıyla ve kendisine verilen müjdeyle birlikte tamamlanır. Matta İncili'nde verilen soy ağacı (Matta 1:1-17) İsa'yı Davut'un soyuna bağlamakta ve hemen ardından (Matta 1:18-22) Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe kaldığı belirtilmektedir. Luka ve Matta incillerinin ilk bölümlerinde, Vaftizci Yahya ve İsa'nın Eski Ahit peygamberleriyle olan soy ilişkileri üzerinden Eski Ahit'e atıf yapılmanın amacı, İsa'nın bütün niteliklerinin kurtarıcıyla aynı olduğunu göstermektir. Bu durum müjde olayının teolojik önemini ortaya koymaktadır.

Kanonik incillerde anlatıldığı kadarıyla, mucizevi olarak İsa'yı doğurması dışında, Meryem'in İsa'nın hayatında önemli bir yeri yoktur ve Meryem'in hayatıyla ilgili dini resim programlarında bulunan sahnelerde tasvir edilen olaylar kanonik eserlerde yer almamaktadır. Bu tezdeki teolojik değerlendirme bölümünde verilen bilgiler ışığında, Meryem hakkında bilinen bilgilerin büyük bir kısmının, İsa'nın ölümünden çok sonra genellikle apokrif kaynaklardan derlendiği görülmektedir. Meryem'in hayatı hakkında ayrıntılara gerek duyulmasının birkaç nedeni olduğu düşünülebilir. Bu sebepler arasında en önemlilerinden biri, İsa'nın beklenen kurtarıcı yani Mesih olmasına inanmakta zorlanan Yahudilerin eleştirilerine cevap vermektir. Zira Hıristiyanlara göre Meryem, tartışmasız şekilde Eski Ahit'teki Yeşaya 7:14'te İsrail halkına müjdelenen *Emmanuel*'in, diğer bir deyişle beklenen kurtarıcı kralın annesidir. Bu nedenle, Meryem'in Anna'dan mucizevi şekilde dünyaya gelişi ve Yahudi tapınağında çocukluğunu geçirmesi olayları, İsa'nın bir bakireden doğan kurtarıcının anlatıldığı Eski Ahit'le bağlantısını kurmaktadır. Tapınak bakiresi olması ve bu şekilde Yahudi gelenekleriyle ilişkinin kurulmasıyla beraber, Yeşaya'daki kehanetin geçerliliği ispatlanmaktadır. İkinci neden, insan olan ama tanrısal özelliklere sahip İsa'nın vücut bulmasında Meryem'in rolüdür. İsa, Marsiyonistlerin ve Gnostik Hıristiyanların iddia ettikleri gibi, insan görünümlü ama ruhani bir varlık değil, ölümlü bir insan olarak Meryem'den doğmuş ve hayatının sonunda insanlık için kendini hayatını feda etmiş bir

kişidir. Meryem'in 4. yüzyıldan sonra öneminin artışında, İsa'nın nitelikleri konusunda yaşanan tartışmaların etkili olduğu düşünülmektedir.

Teotokos ilan edildiği 431'deki Efes Konsili'nden sonra, Meryem'in sadece bir anne figürü olmaktan uzaklaştığı ve kutsallığının ön plana getirildiği bilinmektedir. Meryem'in tanrısal bir varlık olarak düşünülmesinin temel sebeplerinden birinin, Roma İmparatorluğu'nun resmi dini haline gelen Hıristiyanlığı Yahudi köklerinden ayırmak olduğu, bu tez çalışmasının teolojik değerlendirme bölümünde anlatılmıştır. I.Konstantinos, Nicaea Konsili'nde Yahudi cemaatlerin Hıristiyanları Yahudiliğe döndürmedikleri sürece ayrıcalıklı bir toplum olmasını garanti altına almıştır. I.Konstantinos zamanında, henüz Yahudiler ve Hıristiyanlar arasındaki farklılaşma yaşanmamıştır. Ancak zamanla Yahudilerin ikinci sınıf bir toplum olmasına yol açacak çeşitli gelişmeler olmuştur. Dördüncü yüzyılın sonunda, I.Theodosius iktidara geldikten sonra, imparatorluk genelinde Hıristiyan olmayanlara yönelik tahammülsüzlük, sinagoglara yönelik şiddet ve yağmalama olayları İmparatorluk dininin Hıristiyanlık olarak kabul edilmesiyle doruk noktasına ulaşmıştır. Bu andan sonra Yahudilerin ikinci sınıf bir halk olarak görülmesi şaşırtıcı gelmemelidir. Artık Yahudilerin yeni sinagog açmalarına izin verilmemekte ve yağmalanan sinagogların kilise haline getirilmeleri teşvik edilmektedir[453]. Kısacası, I.Theodosius'un iktidar gelişiyle birlikte Hıristiyanlığın ve Yahudiliğin kopma sürecine girdiği düşünülebilir. Bu farklılaşma sürecinin, sadece, imparatorluk yönetiminin aldığı kararlarla yürütüldüğünü söylemek yanlış olacaktır. Teolojik düzeyde de çalışmaların yapılması gerekli görülmüş olmalıdır.

Hıristiyanlık ve Yahudilik arasındaki ayrışmanın hızlandırılması için, her iki dinde farklı yorumlanan ve tartışmalı konuların gündeme getirilmiş olması şaşırtıcı gelmemelidir. Bu tez çalışmasının teolojik değerlendirme bölümünde de anlatıldığı gibi, Eski Ahit ve Tanah içinde farklı yorumlanan çok sayıda kavram arasında, Meryem'i de ilgilendiren Yeşaya 7:14 cümlesinin ayrışmanın önemli unsurlarından biri olabileceği düşünülebilir. Yahudilerin "genç kız" olarak ele aldıkları ve Hıristiyanların "bakire" olarak kabul ettikleri kelime, Meryem özelinde her iki dini ayırabilen bir nitelik kazandığı görülmektedir. Bakirelik vasfıyla mucizevi bir özellik kazanan Meryem'in *Teotokos* ilan edilmesi artık onun Tanrısal bir nitelik taşımasına yol açmış ve Yahudilikle Hıristiyanlığı birbirinden ayıran önemli unsurlardan biri haline gelmiştir.

---

[453] M. R. Miles (1993). *Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews,* The Harvard Theological Review, 86 (2), London: Cambridge University Press, , s. 155-175.

Müjdenin Hıristiyanlık için önemli olması, bu anın daha ilk yüzyıllardan itibaren resmedilmesine yol açmıştır. Ancak 5. yüzyıla kadar yapılmış ve günümüze kadar gelebilen eserlerin büyük çoğunluğu kişisel eşyalar üzerindeki tasvirlerdir. Meryem'in 431'deki Efes Konsili'nde belirtilen *Teotokos* unvanını almasına kadar olan dönemde yapılan müjde sahnelerinin en önemli özelliklerden biri, Meryem'in önünde bir yün sepetinin durması veya yün eğirirken resmedilmesidir. Meryem'in yün eğirirken tasvir edilmesinin, hayatıyla ilgili bilgiler bulunan apokrif Yakup İncili'yle ilgili olabileceği düşünülmektedir. Bu eserde tapınak bakiresi olan Meryem'in, tapınak için bir örtü yaptığı ve yün eğirdiği anlatılmaktadır. Ayrıca yün eğiren veya önünde yün sepeti bulunan bir kadın tasvirinin, iyi bir anne ve eş olacak kadını ifade eden antik bir sembol olduğu bilinmektedir. Bu şekilde resmedilen kadının annelik ve ev kadınlığı vasıfları ön plana çıkarılmaktadır. İkinci yüzyıldan kaldığı düşünülen ilk Müjde sahnesi örneği, Roma'daki Priscilla katakomplarındadır (Görsel 6.1.6). Tahtta oturan Meryem'in önünde duran melek bir elini ona doğru uzatarak İsa'nın gelişini müjdelemektedir. Londra'daki İngiliz Müzesinde bulunan, 4. veya 5. yüzyıldan kaldığı düşünülen Hıristiyan Hacı sikkesinde bulunan müjde sahnesinde, benzer bir şekilde Meryem'in önünde bir sepet bulunmaktadır (Görsel 6.1.7). Yine aynı müzede bulunan ve 5. yüzyıldan kaldığı düşünülen bir yüzükte bulunan müjde tasvirinde, Meryem'in önündeki sepet görülebilmektedir (Görsel 6.1.8). Beşinci yüzyıldan kalan bir kumaş parçasında gösterilen müjde sahnesinde, yün eğiren Meryem'in önünde bir meleğin durduğu betimlenmiştir (Görsel 6.1.9). Dördüncü veya beşinci yüzyıldan kalan bir lahidin önyüzündeki kabartmada ise yine aynı şekilde Meryem yün eğirirken betimlenmektedir (Görsel 6.1.10)[454].

Roma'daki Santa Maria Maggiore Kilisesi'nin 5. yüzyılda yapılan mozaik programı, bir Hıristiyan kilisesinde yer alan en eski kilise resim programıdır. Kilisenin ve resim programının Roma'nın 410 yılında yağmalanmasından sonra, Papa'nın düzeni sağlamak ve gücünü vurgulamak için yaptırdığı bilinmektedir. Bu kiliseyle ilgili olarak en dikkat çeken durum, resim programında çoğunlukla Eski Ahit'ten sahnelerin yer almasıdır. Ayrıca Meryem'in apsiste melekler tarafından taç giydirilmesi sahnesi oldukça dikkat çekicidir[455]. Efes Konsili'nden (431) bir sene sonra yapımına başlanan Santa

[454] C. C. Taylor (2013). *Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography,* Studia Patristica Vol. LIX, Papers present at the Sixteenth International Conference on Patrsitic Studies held in Oxford 2011, Vol. 7: Early Christian Iconographies (ed. A. Brent and M. Vinzent), Leuven- Paris- Walpole, MA: Peeters Publishers, s. 21.
[455] Miles, 1993, **a.g.k.,** 155-175.

Maggiore resim programı, Yahudilik ve Hıristiyanlık arasındaki ayrışmanın başladığını ve *Teotokos* kavramının Roma tarafından kabul edildiğini gösteren önemli bir eserdir. Bu tez çalışmasında bulunan teolojik değerlendirme bölümünde bulunan bilgilere göre, Hıristiyanlık imparatorluk dini olarak kabul edildikten sonra, Yahudi köklerinden ayrılması gerekmiş ve 4. yüzyılın sonlarından itibaren hızlı bir ayrışma süreci yaşanmıştır. Meryem bu ayrışmanın temel öğelerinden biri olarak görülmektedir. Yahudi peygamberleri ve Eski Ahit kişilikleri kilise resim programlarında yer alırken, Eski Ahit ve Yeni Ahit arasındaki atıf ilişkisini kuracak şekilde kilise resimlerindeki sahnelerin ikonografisi değişmiştir.

Altıncı yüzyıldan kalan bir Müjde mozaiği Hırvatistan'da Poreč şehrinde bulunan Eufrasius Katedralinde yer almaktadır (Görsel 6.1.11). Beşinci yüzyılın ortaları ve altıncı yüzyıl arasında yapıldığı düşünülen İsa'nın çocukluğunun anlatıldığı bir altın madalyon İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunmaktadır. Eserde melek sağ tarafta yer alırken tahtta oturan Meryem'in yanında bir yün sepeti bulunmaktadır (Görsel 6.1.12). Yedinci yüzyılın ortalarından kalan bir duvar resminde sol tarafta Cebrail ayakta dururken, bir kısmı tahrip olmuş Meryem bir tahtta oturur şekilde tasvir edilmiştir (Görsel 6.1.13). Müjde olayının betimlendiği diğer bir eser 6. yüzyıldan kalan kilden yapılmış hacı sikkesidir. Üzerindeki yazılar belirsizleşse de Meryem ve Melek sikkenin orta bölümünde görülebilmektedir (Görsel 6.1.14). Yedinci yüzyıldan kalan bir evlilik yüzüğünde Meryem sol tarafta bulunmakta ve önünde yün sepeti olduğu düşünülen bir nesne durmaktadır. Melek sağ tarafta ve başını önüne eğmiş şekilde tasvir edilmiştir (Görsel 6.1.15).

Müjde sahnesinde Meryem ve onu müjdeleyen melek çeşitli duruş şekillerinde görülebilmektedir. Ayakta olmasının yanında otururken de betimlenen Meryem, çoğunlukla tabure, koltuk ve taht üzerine oturmuş şekilde tasvir edilmektedir. Genellikle ayaklarının altında *suppedaneum* bulunmakta ve bakireliğini simgeleyen *maphorion* giymektedir[456]. Aziz Georgios Kilisesi'nde Meryem bema kemerinin güneyinde bir mimari fon önünde arkalıksız bir taht üzerinde oturmaktadır.

Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde yer alan müjde sahnesinde, Meryem'in bakireliğine yönelik bir metafor kullanılmıştır. Geleneksel ikonografiden farklı olarak, sahnede beyaz parmaklıklarla çevrilmiş bir bahçenin içinde iki ağaç gösterilmektedir (Görsel 6.1.16). Eski Ahit'te Süleyman'ın Ezgisi 4:12'de bulunan şarkıya dayanan ve bir

[456] M. S. Pekak ve D. Gür (2015). *İsa'nın Doğumu*, Sanat Tarihi Dergisi, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 24 (2), s. 175-226.

güzellik metaforunu ifade eden her tarafı kapalı bahçe, müjde olayı sırasında Meryem'in bakireliğini sembolize etmektedir. Günümüze kadar gelen Bizans eserleri içinde bu temanın Bizans Sanatı'nda bir ilk olduğu bilinmektedir[457]. Aziz Georgios Kilisesi'nde Meryem'in arkasında bulunan mimari yapıda Nerezi'deki kiliseyle benzer şekilde yapının teras alanında sıralanan parmaklıklar bulunmaktadır. Bunun altında yer alan kemerli bölümle teras alanı arasında süslemeli bir şerit yer almaktadır. Aziz Panteleimon Kilisesi'nden farklı olarak burada ağaçlar görülmemekte ve parmaklıkların arkasında sağ tarafta bir *kantaros* tasviri bulunmaktadır.

On ikinci yüzyılın ortalarında yapılan eserlerde ve Kurbinovo Aziz Georgios resim programı gibi bu yüzyılın sonunda yapılan resimlerde Cebrail'in ikonografisiyle ilgili bazı değişiklikler görülmektedir. Örneğin, Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Cebrail imgesinde melek sol ayağı üzerinde durmakta ve sağ ayağı sanki tereddüt edercesine arkada kalmaktadır. Aynı tarihte hatta aynı yıl yapıldığı bilinen Kıbrıs'taki Panagia tou Arakou Kilisesi'nde, Cebrail'e benzer bir vücut formunun verildiği görülmektedir (Görsel 6.1.17). Ancak 12. yüzyılın ortasında yapılan bir Bizans eseri olan Palermo'daki Azize Meryem Kilisesi'ndeki meleğin (Görsel 6.1.18) bunlardan farklı bir duruşu bulunmaktadır. On ikinci yüzyılın sonlarında yapılan meleklerin duruşunda tereddüt izlenimi verildiği anlaşılmakta ama 12. yüzyılın ortalarında yapılan eserlerde meleğin duruşunda çekinme izi görülmemektedir. Maguire'a göre, bunun temel nedeni, bazı ilahi ve vaazlarda anlatıldığı gibi Meryem'in saflığı ve kutsallığı karşısında meleğin şaşırması ve çekinmesidir[458].

Birçok kültürde insan bedeni, evrenselliği ve tüm insanlarca aşinalığı nedeniyle, insanlara aktarılan görsel mesajlar için bir iletişim aracı olarak kullanılmıştır. Çeşitli vücut duruşları, el hareketleri veya yüz ifadeleri, ifade edilmeye çalışılan fikirlerin doğrudan veya dolaylı aktarımı için kullanılabilmektedir. Başın belirli bir pozisyonda bulunması, kolların duruşu bir kültürdeki veya dindeki ikonografik öğeleri oluşturabilir. Bununla birlikte, vücudun bütünü, ifade edilmeye çalışılan fikirler için kullanılan tek araç değildir. Bazı durumlarda vücut organlarına benzeyen nesnelerle verilmeye çalışılan mesaj güçlendirilmektedir. Bu bağlamda insan ve kap (vazo, küp, *kantaros*, vb.) arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Bir kabın bölümleri olan ağız, boyun, karın, omuz ve

[457] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 48.
[458] H. Maguire (1983). *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, Cambridge: Harvard Ukranian Studies, Vol. 7, s. 377-392.

ayak parçaları, sembolik olarak insandaki uzuvlara benzetilebilmektedir. Bu ikonografik formla ilişkili olarak erken Hıristiyanlık döneminde, Ökaristiye göndermeye yapılarak İsa'nın bir *kantaros* olarak gösterildiği ve bu şekilde yaşamın kaynağı olduğu ima edildiği bilinmektedir[459]. Meryem'in de benzer şekilde yaşamın kaynağı olduğunun *kantaros* şeklinde gösterimi orta dönem ve sonrasındaki eserlerde görülebilmektedir. Genellikle *kantaros* nesnesi Meryem'in etrafında ve ender olarak da üzerinde veya içinde gösterilmektedir. On dördüncü yüzyılda yaşamış olan Şair Nikephoros Callistus Xanthopoulos bir şiirinde Meryem'i kapla özdeşleştirerek *"Ey neşe saçan kupa"* demiştir. Aynı eserinde bu nesneyi *"yaşam kaynağı ile dolu kap"* olarak açıklamıştır[460]. Meryem'in *kantaros*'la ve su kuşlarıyla beraber tasvir edildiği bir eser, 6 yüzyılın sonu ve 7. yüzyılın başlarından kaldığı düşünülen altın bileziktir (Görsel 6.1.19). Su kuşlarıyla beraber Meryem'in tasvir edilmesi kendisinin yaşamın kaynağı olan bir pınar olduğunu ifade ederken, İsa'nın enkarnasyonundaki rolüne bir göndermedir. Maguire'a göre 6. ve 7. yüzyıllarda enkarnasyonu işaret eden *kantaros*, pınar, su kuşları, deniz kabukları veya hamile olduğunun gösterilmesi gibi fiziksel öğelerin yerini 12. yüzyılda, diğer bir deyişle Komnenos döneminde, Meryem'in acı dolu yüz ifadesi almıştır[461].

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Meryem'e Müjde sahnesinin (Görsel 5.1-5.4) sol üst köşesinde yer alan *kantaros* ve güvercin nesnelerinin birlikte bir anlam bütünlüğü oluşturduğu düşünülmektedir. *Kantaros*, genellikle doğurganlık kavramıyla anılmasına rağmen, şeklinin kadın rahmine benzemesi literatürde hiç dikkat çekmemiş ve resim programlarında yer alan kantarosun bu anlamı olabileceği düşünülmemiştir. Resimde kadın rahmine benzeyen *kantaros*'a yer verilmesi, Meryem'in insan olmasını ve insan olan İsa'nın Meryem'den doğmasını göstermektedir. Sahnede yer alan diğer bir nesne olan güvercin figürü, Kutsal Ruh'un Meryem'in rahmine üflemesiyle birlikte İsa'nın vücut bulmasına işaret etmektedir. Bu durumun, özellikle Meryem'i reddeden Bogomillik gibi sapkın akımlara karşı bir gönderme olduğu söylenebilir.

[459] R. J. Sweetman (2013). *The mosaics of Roman Crete : art, archaeology and social change*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 65.
[460] G. Naumov (2013). *The Objectified Corporeality: Prehistoric Implications of Anthropomorphism and Hybridism within Christian Iconography*, Anthropos: International Review of Antropology and Linguistics 108 (1), s. 97-115.
[461] Maguire, 2011, **a.g.k.,** 39-51.

Elizabet'le Buluşma

Vaftizci Yahya, İsa'nın mesih olduğunu müjdeleyen öncü bir insan olarak Hıristiyan teolojisinde önemli bir yere sahiptir. Luka birinci bölümde, Yahya'nın mucizevi doğumuyla birlikte İsa'nın doğumunun Meryem'e müjdelenmesi anlatılmaktadır. Meryem melekten kutsal hamilelik haberini aldıktan sonra, Yahya'ya altı aylık hamile olan Elizabet'i ziyarete gider ve onun üç ay yanında kalır. Sahne, Meryem'in hamile kaldıktan sonra kuzeni olan Vaftizci Yahya'nın annesi Elizabet'e yaptığı ziyareti ve görüşmeyi tasvir etmektedir.

Bu sahnede, kan bağı olan iki kadın ve mucizevi hamilelikleri konu edilmektedir. Meryem evli değildir ve Kutsal Ruh'tan gebedir. Elizabet ise çocuk sahibi olamayacak kadar yaşlıdır ve o da mucizevi olarak hamiledir. Sahnenin solundaki kucaklaşma sahnesinde iki kadının yüzünde şaşkınlık ifadesi dikkati çekmektedir; Meryem'in gelişi ile Elizabet'in karnındaki çocuk da vücut bulmuştur ve bu olay gelenin (Meryem) ve gelecek olanın (İsa) kutsallığının belirtisidir. Vaftizci Yahya annesinin karnında iken İsa'nın kutsallığına şahit olmuştur; bu nedenle de "Kelam"ın enkarnasyonunun ilk şahididir[462].

Aziz Georgios Kilisesindeki sahnede, Meryem ve Elizabet zengin bir mimari geri plan önünde ayakta birbirlerine sarılmış olarak tasvir edilmişlerdir; giysilerinin eteklerinde görülen drapelerin hareketleri Meryem'in "Meleğin selamı"nı aldıktan sonra bu haberi iletmek üzere Elizabet'e koşarak gittiğini, Elizabet'in de hissettiği olağan dışı bir duygu ve bebeğin karnında hareket etmesiyle kapıya hızla koştuğunu göstermektedir. Bu ruhani duygunun ifadesi olarak iki figürün de ayakları havada görünmektedir. Fondaki mimari yapıların üzerinde dolaşan ve pencerelerden dışarı çıkmış kumaşlar da bu doğaüstü olayın oluşturduğu şölen, mutluluk gibi duyguların ifadesi olmalıdır (Görsel 5.5-5.7).

Deesis

Deesis sahnesi temel olarak Bizans liturjisindeki şefaat duasının veya anma töreninin görselleştirilmiş halidir ve aracılar üzerinden rica veya dua olarak tanımlanmaktadır. Sahnenin İsa'nın yaşamında geçen veya Eski Ahit'teki olaylara

[462] Walter, 1968, **a.g.k.**, s. 311-336.

dayanan öyküsel bir yönü bulunmamaktadır[463]. Kökleri İkonoklazm öncesine dayanan *Deesis* kompozisyonu 843'te ortodoksluğun yeniden canlanmasıyla birlikte yaygınlaşmıştır. En yaygın şekliyle bu sahne Meryem'in ve Vaftizci Yahya'nın *Pantokrator* İsa'dan insanlar için şefaat dilemesini ifade etmektedir [464]. Vaftizci Yahya'nın bu sahnede yer almasının sebebi olarak, Meryem ve Elizabet'in buluşması olayında, Yahya'nın annesinde karnında İsa'nın kutsallığına tanık olması verilmektedir[465].

On dördüncü yüzyıl liturji yazarı Nikolas Kabasilas'a göre bu duanın amacı, şükretme ve yalvarıştır. *Deesis*, Doğu teolojisinin eski bir eseri olarak Hıristiyan evrenindeki kutsal figürlerin arasındaki hiyerarşik prensipleri göstermek adına kilisenin çabasını göstermektedir. Bu sahneyle insanlığın kurtuluşunda rol oynayabilen kutsal unsurlar açıkça gösterilmektedir[466].

Yeni Ahit'teki olaylardan biri olan ve Tabor Dağı'nda İsa'nın dua eden Musa ve İlyas peygamberler arasında dua etmesini anlatan suret değişiminin, *Deesis* sahnesinin en erken formu olduğu düşünülmektedir. *Deesis*'in en basit formunda Bizans Sanatı'nın en erken yüzyıllarından itibaren üç kişi bulunmaktadır. İsa tahtında oturur durumdadır ve annesi sağında yer alırken solunda da Vaftizci Yahya yer almaktadır. Bu iki kişinin elleri dua etme pozisyonundadır. *Deesis* sahnesinde, şefaat umulan farklı kişiler, örneğin azizler veya peygamberler, hiyerarşik bir düzende her iki yana ve aşağıya eklenerek sahne genişletilebilmektedir[467]. En temel formunda, İsa ve insanlığın kurtuluşu planında yer alan önemli iki şahsiyet olan Meryem ve Vaftizci Yahya *Deesis* sahnesinde yerlerini almaktadır. Meryem Tanrı'nın enkarnasyonunu ve ikinci gelişini sembolize ederken, Vaftizci Yahya kurtarıcıyı ve dolayısıyla kurtuluşu müjdeleyen kişidir[468]. Bizans ikonografisinde Meryem'in rahibeliği konusundaki tartışmalar çok genel bir tema olan *Deesis* sahnesi sayesinde başlamıştır. Çünkü Meryem'in insanlar için dua etmesi ve onlar için şefaat istemesi ancak onun rahibeliği sayesinde olabilmektedir[469].

---

[463] D. Mouriki (1968). *A Deësis Icon in the Art Museum*, Record of the Art Museum, New Jersey: Princeton University, 27 (1), s. 13-28.
[464] E. Negrau (2011). *Deesis in the Romanian Painting of the 14th-18th Centuries*, Themes an Meanings, Sibiu: Revista Teologica-Archiva, 93 (2), s. 64-81.
[465] Walter, 1968, **a.g.k.**, s. 311-336.
[466] Mouriki, 1968, **a.g.k.,** 13-28.
[467] A. Tradigo (2006). *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, (Çev. S. Sartarelli), Los Angeles: Getty Publications, s. 248.
[468] Mouriki, 1968, **a.g.k.,** 13-28.
[469] A. Lidov (2017). *The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture,* IKON 10, Journal of Iconografic Studies, Belgium: Brepols Publishers, s. 9-26.

İkonoklazm sonrası, ikonların yeniden kutsal ve şefaat umulan nesneler olarak tanımlanmasında, imparatorluk yönetiminin karar verici merci olarak önemli rolü olmuştur. Bu durum imparatorluk kurumlarının Kilise'nin hamisi ve koruyucusu olarak kabul edilmesini sağlamıştır. İmparatorluk yönetiminin Hıristiyan ikonografisine yeni kavramların ve imgelerin geliştirilmesine neden olduğu düşünülmektedir. Bu dönemde kutsal hiyerarşinin, ikonografik olarak imparatorluk saray hiyerarşisine benzer bir şekilde sunulduğu görülmektedir. İkonografik yeniliklerin en önemlileri *Deesis* ve *Pantokrator* İsa'dır. *Deesis* sahnesinde İsa, çevresindeki insanlardan, özellikle iki önemli azizden ricalarını ve şefaat isteklerini alan bir imparator olarak tasvir edilmektedir. *Deesis* altar ve templonda 7. ve 14. yüzyıllar arasında en çok resmedilen sahnelerden biri haline gelmiştir. Bu sahneye neden ihtiyaç duyulduğu konusunda iki farklı açıklama bulunmaktadır. İlkine göre, bu sahne kutsal ihtişamı ifade etmeye yönelik bir amaç taşımaktadır. Diğer görüş, sahnenin insanların şefaati için dua edecek ve İsa'dan yardım isteyecek kişileri ifade etmek için kullanıldığı yönündedir[470].

Deesis sahnesinin teolojik olarak sağlam temellere oturması ve insanlığın kurtuluşunu ifade etmesi, Bizans Sanatı'nda, hem kutsal yapılarda hem de ikonlarda popüler olmasını sağlamıştır. *Deesis* sahnesinin bilinen en eski örneği Aziz Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda bulunan bir 6. yüzyıl mozaiğidir (Görsel 6.1.20). İkonda sadece üç kişi bulunmakta, İsa ayakta dururken solunda Meryem ve sağında Yahya yer almaktadır. *Deesis* genellikle iki farklı şekilde yapılmaktadır. Ya kendi başına duran bağımsız bir birim halinde ya da daha büyük daha fazla kutsal kişiyi barındıran kompozisyonlarda merkezdeki tema olarak gerçekleştirilmektedir. Karmaşık kompozisyonlardan biri olan Mahşer Günü sahnesinde *Deesis* tasviri genellikle merkeze konumlandırılır. Büyük *Deesis* olarak bilinen bu kompozisyonda, İsa, Meryem ve Yahya ile birlikte, melekler, peygamberler ve farklı kategorilerdeki azizler yer alabilir. Bu sahne genellikle ikonastasis dekorasyonlarında görülmektedir[471].

Deesis sahnesinin yapısı ve önemi İkonoklazm döneminden önceye dayanmaktadır. İkonoklazm'dan önceki dönemden günümüze kadar gelebilen resimlerin bulunduğu yapılardan biri olan Naksos Adasındaki Panagia Drosiani Kilisesi'ndeki *Deesis* sahnesi tarihsel bir öneme sahiptir. Eseri yaptıran kişinin yazıtı üzerinde yapılan epigrafik çalışmalar, bu duvar resminin II. lustinianos (685-695) döneminde yapıldığını

[470] Negrau, 2011, **a.g.k.,** 64-81.
[471] Mouriki, 1968, **a.g.k.,** 13-28.

göstermektedir. Duvar resiminde (Görsel 6.1.21) kullanılan stilistik özellikler, ikonografi ve elde edilen diğer veriler bu tarih aralığıyla uyumludur. Resimde, İsa elinde Kutsal Kitap'la, üzerinde altın işlemeli *khiton* ve *himation* giyer şekilde, Meryem, Vaftizci Yahya, Kral Süleyman ve Kilise'yi (*Ecclesia*) temsil eden soylu bir kişiyle beraber gösterilmektedir. Süleyman ve *Ecclesia* figürleri, Eski Ahit tapınağıyla Yeni Ahit Kilisesi'nin İsa'ya dua ettiğini belirtmek için kullanılmaktadır çünkü Vahiyler Kitabı 11 ve 12'de ifade edildiği gibi, İsa, her iki tarafın da Tanrısı ve rahibidir[472]. Meryem'in bu sahnede yer almasının nedeninin, bazı erken dönem Bizans eserlerinde bulunan ve Süleyman'la ilgili söylenen "*Onun (Meryem'in) evini inşa etmiş olan bilge*" ifadesi olduğu düşünülmektedir. Bu şekilde Süleyman Meryem'le ilişkilendirilmiştir. Meryem'in bir rahip yani din insanı olarak gösterilmesi, Ökaristi töreninde okunan *proskomidia* duasında da (kutsal şarap ve ekmeğin hazırlanması) ifade edilmektedir. Bu duada Meryem'in ismine vurgu yapılarak kutsal şarap ve ekmeğin kabul edilmesinden bahsedilmektedir [473].

Onuncu yüzyılın sonlarından kaldığı bilinen Harbaville üçlü fildişi panosunda, İsa ortada oturmakta sağında ve solunda Yahya ile Meryem bulunmaktadır (Görsel 6.1.22). Alt bölümdeki beş aziz ve yan panellerdeki kutsal kişiler, İsa'dan şefaat istemeleri amacıyla *Deesis* bölümünün etrafına yerleştirilmiştir[474]. Bu örnekte görüldüğü gibi, *Deesis* sahnesinin içinde ve etrafında martirler, melekler, havariler ve azizler bulunabilmektedir[475]. Bazı kiliselerde, bağışçıların ve bazı kutsal kişilerin, *Deesis* sahnesinin etrafına yerleştirildikleri görülmektedir. Örneğin, resim programı on birinci yüzyıl sonuna tarihlenen Karanlık Kilise'de, *Deesis* sahnesinde İsa'nın ayaklarının altında bağışçıların resimleri bulunmaktadır[476] (Görsel 6.1.23). On ikinci yüzyılın ikinci yarısından kalan Çarıklı Kilise'de, *Deesis* sahnesinde, İsa bir tahtta otururken yanında Meryem ile Yahya ayakta durmaktadır (Görsel 6.1.24). Yunanistan'da bulunan Hosios Loukas Kilisesi'nde İsa bulunmayan bir *Deesis* sahnesi bulunmaktadır. Sahnede başmelekler Cebrail ve Mikhail'in yanında Meryem ve Yahya görülmektedir. Ortada yer alan haç sembolik olarak İsa'yı temsil etmektedir (Görsel 6.1.25). Kastorya'da resim

[472] Negrau, 2011, **a.g.k.,** 64-81.
[473] Lidov, 2017, **a.g.k.,** 9-26.
[474] Penelope vd., 2011, **a.g.k.,** 268.
[475] Parani, 2003, **a.g.k.,** 43, 94.
[476] C. Walter (1970). *Further notes on the Deesis (planches)*, Revue des études Byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, Vol. 28, s.161-187.

programı 11. yüzyıla tarihlenen Mavriotissa Manastırı'ndaki *Deesis* sahnesinde (Görsel 6.1.26) Yahya ve Meryem'le birlikte çok sayıda aziz resimde yer almaktadır[477].

Deesis sahnesi Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde ikonastanis'in yakınında, nefteki güney duvarında yer almaktadır (Görsel 5.8-5.10). Bu kilisede yer alan kutsalların sırası Bizans Resim Sanatı kuralları dikkate alındığında diğer örneklere göre farklıdır. Burada Meryem İsa'nın solunda yer alırken arkasında Vaftizci Yahya görülmektedir. Kilisedeki sahnede dikkat çekici unsurlardan biri Meryem'in elinde tuttuğu mendildir. Bazı sahnelerde bu mendil kutsal kişilerin veya din adamlarının ellerinde veya kemerlerinde takılı olarak gösterilmektedir. Mendil, yani *mappa* bir çok eski dini resimde yer almaktadır ve sembolik dini anlamı tam olarak anlaşılamamıştır. Meryem'in mendili oğlunun ölümündeki üzüntüsü nedeniyle olan gözyaşlarını silmek için kullandığı düşünülmektedir. Diğer yandan, mendilin soylu Bizans kadınları tarafından taşınan bir aksesuar olduğu Babic tarafından öne sürülmüştür[478]. Ancak mendilin liturjik anlamının olabileceği ve ayinlerde kullanılan bir eşya olduğu konusunda çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Bu sembol, Hıristiyan ikonografisinde hem Doğu'da hem Batı'da 5. yüzyıldan itibaren görülmektedir. Mendil sadece Meryem'e özgü bir sembol olarak kullanılmamıştır. Ravenna San Vitale'de yer alan bir mozaikte İmparatoriçe Theodora'nın yanında bulunan Belisarius'un karısı ve kızının kuşaklarında da görülmektedir. Mendilin bir kadının liturjik törenlere katıldığını gösteren bir işaret olabileceği de düşünülmektedir. Altıncı yüzyılda kalan bir eserde Auxerre şehrinde yapılan kilise toplantısında kadınların komünyon törenine katılmaları konusunda yapılan tartışmalardan bahsedilmektedir. Konsilde kadınların şarap ve ekmeğe çıplak elleriyle dokunmamaları ve *dominicale* adı verilen bir mendille ellerine almaları gerektiği kararı alınmıştır. Bu olaydan da anlaşılacağı gibi, bir kadının dindarlığını vurgulamak ve ayinlere katıldığını göstermek için mendil sembolülün kullanılmış olabileceği görülmektedir Çeşitli sahnelerde tasvir edildiği gibi kuşaklarında asılı mendil bulunan kadınların daha dindar oldukları konusuna bir vurgu yapılmış olması muhtemeldir. Dokuzuncu yüzyıldan itibaren mendil komünyon törenlerinin bir parçası haline gelmiştir. Örneğin, töreni yöneten din adamının beyaz bir mendili tören boyunca elinde tuttuğunu gösteren bir sahne Roma'da San Clemente Yeraltı Kilisesi'nde bulunan on birinci

[477] A. W. Epstein (1982). *Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade*, Chicago: Gesta, 21(1), s. 21-29.
[478] G. Babic (1987). *Studenica Monastery*, Belgrad: Yugoslavian Ministry of Culture Press, s. 114-115.

yüzyıldan kaldığı bilinen "Aziz Clement'in liturjisi" adlı duvar resminde bulunmaktadır. Faras Nubya'da bulunan 11. yüzyıldan kalan resimde yerel bir din adamı olan Marianos, Meryem'in ve İsa'nın yanında elinde mendil tutarken gösterilmektedir. Özetle, Aziz Georgios Kilisesi'ndeki sahnede Meryem'in elinde tuttuğu mendil, sembolik olarak onun dünyada ve Cennet'teki dini törenlere rahibe olarak katıldığı anlamına gelmektedir[479].

İsa'nın Doğumu

İsa'nın doğumunun anlatıldığı ilk görsellerden biri 4. yüzyıldan kalan bir lahit kabartmasıdır. Lahitteki iki kabartmanın birinde İsa'nın doğumu gösterilirken diğerinde müneccim kralların yıldıza bakmaları tasvir edilmiştir (Görsel 6.1.27). Roma'da bulunan ve üçüncü yüzyıldan kalan bir diğer lahit kabartmasında, İsa kundağa sarılmış bir vaziyette durmakta eşek ve öküz ona doğru bakmaktadır (Görsel 6.1.28). Erken örneklerde görülen ve sonraki yüzyıllardaki eserlerde de yer alan eşek ve öküz tasvirlerinin kökeninde apokrif incillerin bulunmasına rağmen doğum sahnesi eşek ve öküzle özdeşleşmiş ve günümüze kadar kullanılagelmiştir[480].

Sina'daki Azize Katerina Manastırı'nda 6. yüzyıldan kalma doğum sahnesinin yer aldığı bir ikon bulunmaktadır. Resmin ortasında bebek İsa'nın yanında duran ve çevresinde öküz ve eşek bulunan Meryem görülmektedir. Üç Müneccim Kral resmin sağındadır ve üst tarafta melekler bulunmaktadır. İkonun alt kısmında Yusuf yer almakta ve bebek İsa'yı yıkayan kadınlar gösterilmektedir (Görsel 6.1.29). Onuncu yüzyılın ortalarında yapılan fildişi eser, Sina Dağı ikonuyla neredeyse benzer kompozisyona sahiptir (Görsel 6.1.30). Meryem yatar pozisyonda resmedilirken, bebek İsa'nın yattığı yerin arkasında iki hayvan görülmektedir. Mağaranın üstündeki meleklerden biri, olayı duyurmak için sağ tarafta bulunan iki çobana doğru yönelmiştir. Eserin alt tarafında İsa'nın yıkanması tasvir edilmektedir[481]. On birinci yüzyılda yapıldığı bilinen ve Azize Katerina Manastırı'nda bulunan ikonda, bir mağara içinde Meryem ve bebek İsa resmedilmiştir (Görsel 6.1.31). Sol tarafta görülen Yusuf kafası öne eğilmiş şekilde diğer tarafa doğru bakmakta ve mağaranın üstünde üç melek ile birlikte sağ tarafta çobanlara doğru eğilerek İsa'nın doğumunu müjdeleyen diğer bir melek bulunmaktadır. İkonun alt

[479] Lidov, 2017, **a.g.k.,** 9-26.
[480] Cartlidge and J. K. Elliot, 2001, 18.
[481] H. C. Evans and W. D. Wixom (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261,* New York: The Metropolitan Museum of Art, s. 148.

kısmında doğum sırasında Meryem'e eşlik ettiği Apokrif Yakup İncili'nde ismi geçen Salome ve Zelomi isimli iki ebe, Bebek İsa'yı yıkarken tasvir edilmiştir[482].

Daphni Manastırı'nın resim programının 1100 yılında Komnenos Dönemi'nin ilk bölümünde yapıldığı düşünülmektedir[483] (Görsel 6.1.32). Bu manastırdaki mozaiklerden biri güneydoğu trompundaki doğum sahnesidir. Bir mağara açıklığında, Meryem ve beşikteki İsa, geri planda bulunan eşek ve öküzle birlikte tasvir edilmiştir[484]. Yusuf sağ tarafta düşünceli bir yüz ifadesiyle boşluğa doğru bakmakta ve sağ üst köşede iki çoban yer almaktadır. Çobanlardan birinin sol tarafına asılı bir çanta görülebilmektedir. Mağaranın üstünde ise dört melek bulunmakta ve ikisi İsa'ya doğru bakmaktadır[485]. Kapadokya'da bulunan Karanlık Kilise'nin resim programı 11. yüzyılda yapılmıştır[486] (Görsel 6.1.33). Geleneksel doğum sahnesinde yer alan bazı öğelere, örneğin çobanlar ve meleklerin bir bölümüne yer olmadığı için sahnede yer verilemediği görülmektedir. Kilisenin önemli özelliklerinden biri, İsa'nın ataları olan Davut'la Süleyman'ın ve elinde bir parşömen tutan Yeşaya peygamberin bebek İsa'yla bağlantılı ve ona doğru bakar şekilde resmedilmesidir. Yeşaya'nın elindeki yazı Yeşaya 7:14'teki *"Bundan ötürü Rab'bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak"* kehaneti içermektedir[487].

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından itibaren 12. yüzyıla kadar olan doğum sahnelerinin gelişimine bakıldığında, 6. yüzyıldan itibaren kompozisyonların standart hale geldiği görülebilmektedir. Özellikle Sina'daki Azize Katerina Manastırı'ndaki ikonun önemli bir model olduğu ve bundan sonraki resimler için örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. Kurbinovo'da yer alan doğum sahnesi 12. yüzyılda Bizans'ta yapılan doğum sahnelerinde olduğu gibi, arka planda yükseltiler ve merkeze konulan Meryem ve Bebek İsa'yla oluşturulmuştur. Kilise resim programlarında, geleneksel olarak, doğum sahnesinin, teolojik önemi nedeniyle diğerlerine göre her zaman daha büyük yapıldığı bilinmektedir. Kurbinovo'da, büyük boyutlardaçizilen Meryem'in doğum yaptığı mağara, sahnede tasvir edilen garip kaya formasyonları arasında seçilememektedir.

---

[482] M. Walisiewicz, R. Gilbert, N. Lockley (ed.) (2013). *The Illustrated Story of Art, The Great Art Movements and the Paintings that Inspired them*, UK: Dorling Kindersley Publisher, s. 49.
[483] D. T. Rice (1968). *Byzantine art*, Harmondsworth: Penguin, s. 197.
[484] Pekak ve Gür, 2015, **a.g.k.**, s. 175-226.
[485] P. Lazarides (1957). *The Monastery of Daphni: Brief Illustrated Archeological Guide*, Athens: Editions Hannibal, s. 40.
[486] R. B. Schroeder (2008). *Images of Christ Emmanuel in Karanlik Kilise*, Michigan: Studies in Iconography, Vol. 29, s. 23-54.
[487] Schroeder, 2008, **a.g.k.,** 23-54.

Gökyüzünün koyu mavisi ve yeryüzünün koyu sarı tonlamaları, bir kontrast yaratarak kompozisyonun yataylığını vurgulamaktadır. Sahnedeki yer yüzü betimlemelerinde, diğer resimlerde olduğu gibi koyu sarı belirgindir. Meleklerin kıyafetleri pembe ve yeşil beyaza çalan sarı renklidir. Mağaranın iç tarafında ve Meryem'in *maphorion*unda, koyu mor renkli bölümler baskındır. Çeşitli farklılıklara rağmen, genel olarak düşünüldüğünde Kurbinovo'nun Doğum sahnesinin 12. yüzyılda yapılan diğer sahnelerle benzer özellikler taşıdığı söylenebilir[488].

Sahnede yer alan çoban figürü oldukça önemli bir alanı kaplamaktadır. Çobanın kıyafeti ve üzerinde taşıdığı çeşitli eşyalar özellikle vurgulanmıştır. Orta ve geç dönem sanatında balta figürü, gezginlerle ve kaçaklarla özdeşleştirilen eşyalar arasında yer almaktadır. Gezginler için, balta hem öz savunma hem de odun kesme aracıdır. Ayrıca çobanın üzerinde odunları tutuşturmak için çakmak taşının sürtülmesi için metal araçlar (pyrekbola) görülmektedir. Arkeolojik veriler, iki çeşit tutuşturma aracının Bizans'ın orta döneminde yaygın bir şekilde kullanılmış olduğunu göstermektedir[489]. Birincisi çok belirgin bir *B* şekline sahip olan bir araçtır. Diğeri ise elips şeklinde bir halkadır. İkinci tip çakmak taşı ve metal araç çobanın kemerinden sarkmaktadır. Aynı kemerde, ayrıca, kılıfı içinde bıçak ve tarak görülmektedir. Parani'ye göre bu gösterimin başka bir benzeri bulunmamaktadır[490].

Yaşlı çobanın üzerinde koyun postundan yapılmış kıyafetleri görülmektedir. Burada görülen kıyafet, Bizans'ta çobanların ve yaşlıların kullandıklarından farklı değildir. On birinci ve on ikinci yüzyıllarda çobanların kıyafetleri farklı şapkalar, kepler ve kemerlerle çeşitlendirilmiştir. Kurbinovo'daki sanatçının o dönemde görülen çoban kıyafetlerini gözlemlediği şekliyle sahnede kullandığı düşünülmektedir. Çobanın kıyafetleri ve üzerinde taşıdığı araçların ressam tarafından özellikle vurgulandığı görülebilmektedir. Bunun nedeninin "İyi Çoban İsa" düşüncesine bir gönderme yaptığı düşünülebilir (Görsel 5.11-5.16).

[488] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 111.
[489] Parani, 2003, **a.g.k.,** 202, 240-241, 213.
[490] Parani, 2003, **a.g.k.,** 202, 240-241, 213.

İsa'nın Tapınağa Sunulması

Luka tarafından anlatılan tapınağa sunuş olayı Kutsal Aile ve Baş Haham Simeon'un tapınakta gerçekleşen buluşmasıyla ilgilidir[491]. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde sağda ayakta duran iki kişiden biri yaşlı Simeon ve Anna'dır. Simeon *kiboryum*lu bir altarın yanında çocuk İsa'yı kucağında taşımaktadır. Yapının önünde, burasının bir tapınak olduğunu gösteren bir kapı göze çarpmaktadır. Kapı, ortasından sütun şeklinde süslemeli bir motifle ikiye ayrılmıştır. Sahnenin sol tarafı ise tahrip olmuş ve figürler gözükmemektedir.

Aziz Simeon Kutsal Ruh tarafından çocuğun kurtarıcı olarak Tanrı tarafından gönderildiği konusunda bilgilendirilen kişidir. Simeon Yaşlı Kadın Peygamber Anna'nın şahitliğinde bir şükran duası eder. Luka'da konuyla ilgili anlatılan hikaye Eski Ahit ile ilintilidir. Yahudi geleneğine göre ilk doğan çocuk Tanrı'ya aittir. Bu çocuk hayvan kurban edilerek takdis edilmeli ve tapınağa hizmet etmelidir. İsa Tanrı'ya sunulduğunda tapınak görevinden bırakılması için kumru[492] kurban edilmiştir [493]. Luka'da Tapınağa sunuş olayında yer alan kumru sadece bir adak olarak düşünülmemiş Nuh'un gemisini sembolize eden bir araç olarak da kullanılmıştır[494]. Ayrıca Luka, çocuğun tapınağa sunulmasını, annenin günahlarından arındırılmasıyla ilişkilendirir. Günahlardan arınma töreni Musa'nın yasalarında çocuğun doğumundan sonraki kırkıncı günde gerçekleştirilmesi gereken bir törendir. Birden fazla olayın bu sahnede yer alması sahnenin birden fazla görsel öğe içermesine neden olmuştur [495].

Tapınağa Sunuş sahnesi, 9. yüzyıldaki İkonoklazm döneminden sonra önemli bir değişim geçirmiştir. Konstantinopolis'teki Kalendarhane Camiinde restore edilen sahnedeki gibi (Görsel 6.1.34) İkonoklazmdan önceki örneklerde, Meryem Bebek İsa'yı elinde tutarken ve sanki İsa'yı Simeon'a vermeye hazırlanırmış gibi gösterilmektedir[496]. Orta Bizans döneminde, sahnede genellikle olayın ana kahramanları olan, elinde kurban edilecek kumruları tutan Yusuf, Bebek İsa'yı taşıyan Meryem, Haham Simeon ve Peygamber Anna bulunur. On birinci yüzyıldan itibaren bu sahne genellikle altarda

[491] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 48-49.
[492] Bazı kaynaklarda güvercin olarak da bahsedilmektedir.
[493] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 48-49.
[494] J. H. Olkinuora (2015). *Byzantine Hymnography for the Feast of the Entrance of the Theotokos, An Intermedial Approach,* Doctoral Dissertation, Helsinki: Studia Patristica Fennica 4, s. 93.
[495] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 48-49.
[496] H. Maguire (1980-1981). *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 261-269.

resmedilmekte ve İsa'nın ebeveynleri bir tarafta, Haham ve Anna diğer tarafta olacak şekilde yapılmaktadır. Bu durum kompozisyonda bir simetri hissi vermektedir. On ikinci yüzyılda görülen en önemli yenilik, bebek İsa'nın Meryem'in kucağında değil Simeon'un ellerinde resmedilmesi ve Meryem'in üzgün bir yüz ifadesiyle yanında durmasıdır[497]. İsa'nın Simeon tarafından tutulduğu bilinen en eski resim örneğinin, 869'dan sonra I.Basileios tarafından restore ettirilen Konstantinopolis'deki Meryem Kilisesi'nde bulunduğu bilinmektedir. Ancak bu kilisedeki resimlerin günümüze kadar ulaşamamasına rağmen, resim programıyla ilgili bilgi veren bir kitapta bulunan açıklama sahneyle ilgili bazı ayrıntılar vermektedir. Sahnede Simeon'un Bebek İsa'yı kucağında tuttuğu anlatılmaktadır[498]. Simeon'un Bebek İsa'yı ellerinde tuttuğunu anlatan ve Tapınağa Sunuş vaazının 9. yüzyılın ortalarında Nikomedialı Georgios tarafından yazıldığı bilinmektedir. Vaazın litürjide kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, Konstantinopolis'li sanatçıların Simeon'un Bebek İsa'yı kucaklar şekilde resmetmeye başladıkları düşünülmektedir. Kompozisyonlarda bebek İsa'nın, Meryem'in kucağından Simeon'a aktarılmasının amacı, büyük bir olasılıkla Simeon'un oğlunun öleceğini anlatan kehaneti nedeniyle Meryem'in yüzünde görülen acıyı daha da vurgulayabilmektir. On ikinci yüzyılın sonlarından kaldığı bilinen Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'nde çarmıha gerilme sahnesinin hemen karşısında tapınağa sunuş yer almakta ve sanatçılar her iki sahne arasındaki ilişkiyi bu şekilde vurgulamaktadır. Bu özellik, büyük bir olasılıkla Kurbinovo'daki kilisede İsa'yı kucağında tutan Simeon'u resmeden görselde de bulunmaktadır ama sahne kısmen tahrip olduğu için sol taraftaki ayrıntılar görülememektedir. Sağ tarafta bulunan Peygamber Anna ve Simeon'un yüzleri tahrip olmuştur, fakat Simeon'un kucağında İsa'yı tuttuğu anlaşılabilmektedir. İsa'yı tutan Simeon ikonografisi, 12. yüzyılın ikinci yarısında artan şekilde popüler bir tema haline gelmiştir. İlk olarak 1156 tarihinde yapıldığı düşünülen Pskov'daki Miroz Manastırı'nda görülmüş ve 12. ile 13. yüzyıllardan kalan bir çok eserde yer almıştır. Kastorya'daki Aziz Nikolas tou Katnisze Kilisesi'ndeki sahnede, dramatik bir ifade tarzıyla, Simeon'un kucağındaki bebeğin üzerine eğilmesi ve bebeğin annesine ulaşmak istercesine bacağıyla yaptığı hareket dikkat çekmektedir. Komnenos döneminde, 1192'de yapıldığı bilinen Kıbrıs Lagoudera'daki Panagia tou Arakou Kilisesi'ndeki sahnede Meryem olmadan

[497] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 48-49.
[498] Maguire, 1980-1981, **a.g.k.,** 261-269.

sadece kucağında bebek İsa'yla Simeon bir resmedilmiştir [499]. Yanında Vaftizci Yahya elinde *"Tanrının kuzusuna bakın"* yazılı bir parşömen tutmaktadır (Görsel 6.1.35)[500].

Oğlunun ölümü sırasında Meryem'in çektiği acıların ve yaşadığı hüznün Tapınağa Sunuş sahnesiyle ilişkilendirilmesi, Bizans Edebiyatı'nda uzun süredir devam eden bir gelenektir. Kurulan bu ilişkinin temel dayanağı, Luka İncili 2:35'de, Simeon'un Meryem'e kehanetini söylediğinin aktarıldığı "*Ve bir kılıç senin ruhunu da delip geçecek"* cümlesidir. Bu cümle ilahilerde ve vaazlarda İsa'nın Çarmıha Gerilmesiyle yaşayacağı üzüntüyü göstermek için kullanılmıştır [501]. Sahnede Meryem'in yüzünde görülen acının nedeni, Simeon'un gelecekte oğlunun öleceği kehanetini kendisine aktarmasıdır. İsa Simeon'un ellerinde gösterilerek, oğlunun kurban edileceği anın acısını Meryem'in yüzünde gösterilmesi amaçlanmıştır. İsa'nın tapınağa sunuluşu ve kendini kurban ederek ölmesi arasındaki görsel bağlantı, liturji töreninde okunan eserlerde de ifade edilmektedir. Örneğin tapınağa sunuş bayramında okunan ve ilahi yazarı (Hymnographer) Kosmas'ın yazdığı ilahide *"Simeon Tanrı'nın annesine şöyle seslendi: 'oğlunu çarmıhta gördüğün an masum olan sen, kalbine bir kılıç saplanacak'"* demiştir. On ikinci yüzyılda görülen bu duygu yüklü ifadelerin yansımaları sanat eserlerinde açıkça görülmektedir[502]. Özetle, on ikinci yüzyıldan kalan örneklerde, Simeon İsa'yı kucağında tutmakta ve Meryem de onlara, Çarmıha gerilme sahnesinde yaşayacağı şekilde hüzünlü bir ifadeyle bakmaktadır [503].

Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde bulunan Tapınağa sunuş sahnesinde benzersiz ve yenilikçi birkaç özellik bulunmaktadır (Görsel 6.1.36). Birincisi, sahnenin toplu yapılan bir merasim olarak gösterilmesidir. Resimde yer alan uzatılmış figürler düşey çizgileri vurgulanmış bir ahenkle gösterilmiştir. İkinci olarak, Nerezi'deki sahnede cinsiyet açısından oluşturulan simetrik kompozisyonda, Peygamber Anna ve kucağında İsa'yı tutan Meryem altarın doğu tarafında gösterilirken erkekler batıda yer almaktadır. Diğer bir deyişle, Peygamber Anna, geleneksel sahnede Simeon'un arkasında bulunması gerekirken Meryem'in arkasına yerleştirilmiştir. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki sahnede ise böyle bir simetri görülmemektedir (Görsel 5.17-5.18). Sahnenin tahrip olan sol tarafında muhtemelen Yusuf ve Meryem bulunmaktadır. Nerezi'de Bizans Sanatı'nda

[499] Maguire, 1980-1981, **a.g.k.,** 261-269.
[500] A. Stylianou and J. A. Stylianou (1997). *The Painted Churchs of Cyprus: Treasures of Byzantine Art,* Cyprus: A. G. Leventis Foundation, s. 166.
[501] Maguire, 1980-1981, **a.g.k.,** 261-269.
[502] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 50
[503] Maguire, 1980-1981, **a.g.k.,** 261-269.

bir ilk olarak Anna elinde İsa'nın peygamberliğini ifade eden açık bir parşömen tutar. Bu parşömende *"Bu çocuk Cennet'i ve Dünya'yı birleştirmiş"* yazmaktadır. Nerezi'deki tapınağa sunuşta yer alan en belirgin yenilikçi özellik Bebek İsa'nın cübbesinde görülmektedir. Resimdeki bölüm zarar görmüş olmasına rağmen, kıyafeti nedeniyle İsa'nın bir rahip[504] olarak gösterildiği anlaşılmaktadır. Nerezi'deki bütün ikonografik yenilikler, Kurbinovo'daki tapınağa sunuş sahnesinde de görülmektedir. Sahnede İsa'nın kutsallığı ve gelecekte yaşayacağı acılar duygusal olarak canlandırılmakta ve olayın dramatik niteliği ikonografik olarak yansıtılmaktadır. Nerezi'de tapınağa sunuş kompozisyonundaki öğeler ve Anna'nın tuttuğu parşömende yer alan metin, insan görünümündeki İsa'nın aslında Tanrı'nın kutsal bir yansıması olduğu fikrini vurgulamak için kullanılmaktadır. Bu kavram Konstantinopolis'teki kilise konsillerinde tartışılan konulardan biridir. İsa'nın kutsallığına olan vurgunun bu denli güçlü olması, Bizans Sanatı'nda ilk defa Nerezi'deki Tapınağa Sunuş sahnesinde görülmektedir. Nerezi'den sonra İmparatorluk genelinde yapılan resim programlarında bu vurgu devam ettirilmiştir. Konsillerde tartışılan konulardan bir diğeri İsa'nın din adamlığı (rahipliği) işleviyle ilgilidir. Nerezi'deki sahnenin tahrip olmasına rağmen İsa'nın boynuna takılı rahip atkısının izlerinin görülmesi İsa'nın bu niteliğinin kabul edilmesinin bir kanıtıdır. İsa'nın fedakarlık yapması, kurban edilenin ve feda edilenin kendisi olması nedeniyle, İsa'nın rahip olması 1156 ve 1157'deki Konstantinopolis konsillerinde tartışılan ve kabul edilen konulardan biridir[505].

Vaftiz

İsa'nın yaşamındaki en önemli olaylardan biri, Yahya tarafından vaftiz edilmesidir. Vaftiz İsa'nın ruhen temizlenmesi ve Tanrı tarafından verilen görevine hazır hale gelmesi anlamına gelmektedir. Eski Ahit'te geçen ve İsa'nın öncülü olan Vaftizci Yahya, Ürdün Nehri'nde İsa'yı vaftiz eder. O anda gökyüzünden Kutsal Ruh iner ve bu şekilde İsa'ya tanrısal bir görevi başlar. Bu olay İsa'nın ruhani olarak temizlenmesini ve kurtarıcı olarak görevine başlamasını sembolize ettiği için önemli bir andır.

İsa'nın vaftizinin gösterildiği resimlerde ve ikonlarda genellikle İsa, su altında ve giysileri olmadan betimlenir. Üst kısımda Rutsal Ruh'u sembolize eden bir güvercin

[504] Burada İsa bir papaz olarak gösterilmektedir. Bu gösterimde papaz kendini feda eden ve tanrıya adayan bir kişi anlamına gelmektedir.
[505] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 50.

aşağıya doğru süzülmektedir. Kutsal Ruh'un güvercin olarak ikonografide yer almasının sebebi, bu sembolün kanonik incillerde (Matta 3:16, Markos 1:10, Luka 3:22 ve Yuhanna 1:32)'da geçmesidir. Sahnede Vaftizci Yahya eliyle İsa'nın başına dokunurken betimlenirken, diğer yanda çeşitli sayıda melek ellerinde kumaşlarla bekler durumda gösterilmektedir. On birinci yüzyıldan kalan Hosios Loukas ve 12. yüzyıldan kalan Daphni manastırlarının resim programlarındaki vaftiz sahnelerinde, Tanrı'yı sembolize eden bir elin, Kutsal Ruh'un indiği yere yerleştirildiği görülmektedir. Aslında el sembolünün bu kiliselere veya bu döneme ait olmadığı, 6. yüzyıldan kalan bir kitabın üstünde de benzer bir el tasvirinin bulunduğu bilinmektedir. Çünkü Luka 1:66'de bulunan Tanrı'nın eli ifadesi, Eski Ahit'te Mezmurlar 144:7'de *"Yukarıdan elini uzat, kurtar beni"* cümlesinde bulunmaktadır. Diğer bir deyişle Tanrı'nın eli Hıristiyanlığa özgü bir sembol olmaktan çok Yahudilikten kaynaklanan bir öğedir[506].

En erken vaftiz imgeleri, Roma yer altı mezarlarındaki duvarlarda görülmektedir. Mezar resimlerinin genellikle ölüm temalı olmaları beklenmekle birlikte, Hıristiyanlıkta vaftiz olmak, Hıristiyanlığa katılmak, ölümden sonra dirilmek anlamına geldiğinden mezar resimlerinde bu sahnenin yer aldığı görülmüştür[507]. İlk resimlerde suyun altında bir çocuk resmi çizildiği, mezarda bulunan kişinin çocukluğuna gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Bazen de yetişkin bir insan tasviri yapılmaktadır. Ayrıca Kutsal Ruh'u sembolize eden güvercin, resimlerin üst kısımlarında yer almaktadır. Katakomplardaki vaftiz resimlerinin en erken örneği, 3. yüzyılın başlarından kalan Kallikstus'un yeraltı mezarındadır (Görsel 6.1.37). Yer altı mezarlarındaki resimlerde Nuh ve Yunus figürlerinin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Dördüncü yüzyılın ortalarından itibaren mezar resimlerinde kullanılan formlarda değişiklik olduğu izlenmekte ve vaftiz sahnelerine artık yer verilmediği anlaşılmaktadır. Ancak 5. ve 6. yüzyıllardan itibaren mezar yapılarında ve lahitlerde vaftiz sahnesi yeniden görülmeye başlanmıştır (Görsel 6.1.38). Beşinci yüzyılın başlarından kalan ve Londra İngiliz Müzesi'nde sergilenen fildişi bir eserde, İsa küçük bir çocuk olarak resmedilmektedir. Sol tarafında sakallı, üzerinde *pallium* tuniği ve ayağında sandalet bulunan ve kutsama hareketi yapan bir melekle birlikte, sağ tarafta Vaftizci Yahya vardır (Görsel 6.1.39). Ravenna Piskoposu Maksimianos'un Katedrasında (546-556) bulunan vaftiz sahnesinin, daha sonraki

[506] C. Cavarnos (2001). *Guide to Byzantine Iconography Volume 2*, Boston: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies, s. 66-67.
[507] Jensen, 2011, **a.g.k.,** 5.

dönemlerde gelenekselleşen ikonografiye oldukça yakın olduğu görülmektedir (Görsel 6.1.40). Büyük bir olasılıkla, 6. yüzyıldan sonraki vaftiz sahneleri bir prototip esas alınarak yapılmıştır. Tam yapım tarihi ve hangi sanatçılar tarafından yapıldığı bilinmeyen söz konusu ahşap eserin Konstantinopolis'teki bir sanatçı grubu tarafından gerçekleştirildiği öne sürülmektedir. Eserdeki dikkat çekici öğelerden biri İsa'nın yanında ve su altında yer alan bir insan figürüdür. Bu kişi kaçarken tasvir edilen Ürdün Nehri Tanrısı'nın sembolüdür. Ravenna'da bulunan Ortodokslar Vaftizhanesi'nin kubbesindeki vaftiz sahnesinde, üzerinde hayvan postu bulunan ve bir kayanın üzerine ayakta duran Yahya eliyle suya beline kadar batmış olan olan ve sakallı, siyah saçlı, yetişkin olarak tasvir edilmiş İsa'ya doğru uzanırken, güvercin gökyüzünden inmektedir (Görsel 6.1.41). Diğer yandan, üzerinde "JORDAN" yazan Ürdün Nehri figürü, kaçmak yerine yüzünü İsa'ya dönmüş durumdadır. Ürdün nehrinin kişiselleştirilmesi yani pagan bir tanrı olarak resmedilmesi, Hıristiyan anıtlarında beklenmedik bir durum olarak algılanabilir. Ancak Ürdün Nehir Tanrısına 5. yüzyıldan itibaren vaftiz sahnelerinde yer verildiği görülebilmektedir. Bunun nedeninin vaftiz olayının gerçek bir nehirde yani Ürdün'de gerçekleştiğini vurgulamak olabileceği düşünülmektedir. Çünkü Ürdün Nehri İsrail halkının vadedilen topraklara giriş yaptığı nehirdir ve Yahudilikte önemlidir. Ayrıca İlyas peygamber, Elişa'yla beraber, Ürdün Nehri'nde bir geçit açtıktan sonra Cennet'e çıkmıştır (2. Krallar 2:6-12). Elişa peygamber mucizevi şekilde Ürdün Nehri'nde bir balta bulur ve ağaç keserken nehirde kaybeder (2. Krallar 6:5-7). Vaftiz sahnelerinde su altında gösterilen haç sembolüyle bu olayın ilgisi olduğu düşünülmektedir. İsa nehirde vaftiz olduktan sonra nehrin temizlendiği ve Ürdün Nehri Tanrısının bu nedenle kaçtığı kabul edilmekte ve resimlerde kaçar şekilde gösterilmesi bu şekilde açıklanmaktadır [508].

Vaftiz sahnesinin İkonoklazm öncesi oluşan kompozisyonunun, İkonoklazm sonrasında da dini resim programlarında kullanıldığı görülebilmektedir. On birinci yüzyıldan kalan bir vaftiz sahnesi, Athos Dağı'ndaki Iveron Manastırı'nda bulunmaktadır (Görsel 6.1.42). Resimde gökyüzünden inen Kutsal Ruh sembolü ve nehir tanrısı betimlemesi bulunmamakta, Ürdün nehrinin gökyüzünden inen sularla beslendiğine dair bir tasvir görülebilmektedir.

Kapadokya'da, Saklı, El Nazar, Tokalı Kilise, Elmalı, Kılıçlar, Çarıklı gibi kiliselerde vaftiz sahneleri bulunmaktadır. Onuncu yüzyıla tarihlenen Göreme'deki El

[508] Jensen,2011, a.g.k., 188-120.

Nazar Kilisesi'nde sahnenin solunda İsa'yı işaret edecek şekilde Tanrı'nın Eli ve Yahya resmedilmiştir. Sağ tarafta melekler ve çıplak durumdaki İsa'nın ayakları altında nehir tanrısı görülmektedir (Görsel 6.1.43). Yine Kapadokya'da bulunan ve resim programı 11. yüzyıl sonunda yapılan Karanlık Kilise'deki vaftiz sahnesi benzer bir kompozisyona sahiptir (Görsel 6.1.44). Resimde güvercin resmin üst kısmından İsa'ya doğru inerken, nehrin suyunun Cennet'ten geldiğine dair bir betimleme yapılmıştır. Nehir Tanrısı elinde nehrin sesini üreten bir borazanla ve koyu renklerle tasvir edilmiştir. Büyük bir olasılıkla yer yokluğundan dolayı sahnede tek bir melek bulunmaktadır.

On birinci yüzyılda yapılan Nea Moni Manastırı'ndaki vaftiz sahnesinin (Görsel 6.1.45) geleneksel ikonografiyle uyumlu olduğu görülebilmektedir. Ancak nehir tanrısının tasviri bulunmasına rağmen kaçarken resmedilmemiştir. Yine on birinci yüzyılda yapılan Hosios Loukas Manastırı'nda katalikonda nefte bulunan vaftiz sahnesi (Görsel 6.1.46), Nea Moni'deki resme benzemektedir. Bu sahnenin arka planında genellikle görülen taşlık ve kayalık manzaraya bu sahnede yer verilmemiştir. Meleklerin ellerinde, İsa sudan çıktığında ona verilecek altın işlemeli kumaşlar bulunmaktadır. Ürdün nehrindeki suyu ifade etmek için bir desen kullanılmıştır[509]. Her iki kilisede Yahya'nın giyimi ve görünüşü birbirine oldukça benzerdir. İsa'nın ayaklarının altında bir haç bulunmakta ve yaşlı bir insan olarak betimlenen nehir tanrısı kaçar şekilde gösterilmektedir. Vaftizci Yahya'nın arkasında ağaca yaslanmış şekilde Elişa'nın nehirde kaybettiği balta görülmektedir. Ayrıca gökyüzünden inen güvercinin üstünde Tanrı'nın eli İsa'yı işaret etmektedir. On birinci yüzyıl sonlarında yapıldığı bilinen Atina yakınlarında bulunan Daphni Manastırı'ndaki resim programı, Komnenos Sanatı'nın önemli örneklerinden biridir. Programda bulunan vaftiz sahnesi (Görsel 6.1.47), aynı yüzyılda yapılan Nea Moni ve Hosios Loukas manastırlarındaki sahnelerden üslup açısından oldukça farklıdır. İsa'nın ve Yahya'nın tasvirleri ve renk seçimi Komnenos Sanatı'nın izlerini taşımaktadır. Sakallı İsa'nın yüzü genç bir insanın ideal yüzünü göstermektedir. Sahnede daha açık tonlar kullanılmış ve gölgelerden kaçınılmıştır[510].

Maguire, 1042'den sonra Nea Moni'de yapılan sahnelerin seçilmesinde, İmparator IX.Konstantinos Monomakhos'un etkili olduğunu söylemektedir. İmparatorluk sarayında kutlanan bayramlarla ilgili sahneler bu kilisede yer almıştır.

[509] N. Chatzidakis (1999). *Hosios Loukas: Byzantine Art in Greece*, Greece: Melissa Publishing House, s. 25, 29-30.
[510] D. Mouriki (1980-1981). *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 77-124.

Bunların arasında vaftiz sahnesi de bulunmaktadır[511]. Tomekovic 11. ve 13. Yüzyıllar arasında yapılan kiliselerin resim programlarını incelemiş ve İsa'nın Vaftiz sahnesinin genellikle güneydoğu duvarının nişinde yer aldığını göstermiştir[512].

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde bulunan vaftiz sahnesi, 11. ve 12. yüzyıllardan kalan örneklerden kompozisyon olarak farklı değildir (Görsel 5.19-5.21). Ancak Vaftizci Yahya'nın bedeni, Hosios Loukas ve Daphni'deki örneklere kıyasla, bu kilisede gerçekçi bir şekilde yapılmamıştır. Hatta Yahya'nın bedenini yapan sanatçının kilisenin resim programını yapan sanatçılar içinde en az yeteneğe sahip olduğu düşünülmektedir; çünkü Yahya'nın eğilmesi ve vücut ölçüleri gerçekçi değildir. Yahya figürü, Thessalonika'da bulunan ve 12. yüzyıla tarihlenen Hosios David Kilisesi'ndeki vaftiz kompozisyonundaki Yahya ile Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Yahya figürü büyük benzerlik taşımaktadır (Görsel 6.1.48). Benzerlik nedeniyle, bu figürün her iki kilisede aynı sanatçı tarafından yapılmış olduğu düşünülebilir. Diğer yandan sahnedeki melekleri ve İsa'yı farklı bir sanatçının yaptığı görülebilmektedir. Sahnenin diğer bir özelliği, yukarıda ilahi ışığı sembolize eden bulutun gözükmesiyle birlikte, Kutsal Ruh'u sembolize eden güvercin sembolünün sahnede bulunmamasıdır. İsa ve Yahya arasındaki bölgenin tahrip olduğu görülmektedir. Hosios Loukas ve Daphni manastırlarındaki resimlere göre, Kurbinovo'da İsa'nın bacak kısımları uzatılmıştır.

Lazarus'un Dirilişi

Lazarus'un dirilişi İsa'nın gösterdiği mucizeler içinde oldukça önemli bir yere sahiptir ve onun ölüme karşı ilk zaferini simgelemektedir. İkinci zaferi ise öldükten sonra dirilişi sırasında gerçekleşecektir. Eski Ahit'te de geçen bu mucizeler İsa'nın beklenen kurtarıcı olduğunu kanıtlayan delillerden biri olarak kabul edilir. Bu nedenle Lazarus'un dirilişi Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarından itibaren tasvir edilen sahneler arasında yer almaktadır. Sinoptik incillerde yer almayan Lazarus'un dirilişi olayı sadece Yuhanna'da 11:1-44'de anlatılmaktadır. İsa Beytanya'ya gitttiğinde Lazarus'u öldükten dört gün sonra diriltmiş ve Lazarus mezardan elleri ve ayakları sargılarla bağlı ve yüzü havluyla sarılmış olarak çıkmıştır.

[511] H. Maguire (1992). *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 46, s.205-214.
[512] S. Tomekovic (1988). *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques* (XI-première moitié du XIII s.), Byzantion 58, s.140-154.

Lazarus'un dirilişinin en erken tasvirlerinden biri, Vatikan müzesinde bulunan ve 4. yüzyılın başlarına tarihlenen lahit gravürlerinde yer almakta ve İsa elinde bir değnekle mezarda kefene sarılı olarak duran Lazarus'a dokunurken gösterilmektedir (Görsel 6.1.49-6.1.50). New York Metropolitan Sanat (MET) müzesinde bulunan ve 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilen cam tabağın (Görsel 6.1.51) üzerinde, benzer şekilde, İsa'nın elinde bir değnekle kefene sarılmış olan Lazarus'a dokunması ve onu diriltmesi betimlenmektedir. Matthews, erken dönem Hıristiyanlık sanatında, elinde değnekle gösterilen İsa'nın bir büyücü olarak tasvir edildiğini öne sürmektedir[513]. Çünkü değnek antik dönemlerden beri büyücülüğün bir sembolüdür. Ancak sonraki yıllarda büyücü değneğinin üzerine haç yerleştirilmiş ve büyücü sembolü bir nevi Hıristiyanlaştırılmıştır. Beşinci yüzyıldan itibaren Lazarus'un dirilişi sahnelerindeki İsa'nın elinde değnekle gösterimi bırakılmıştır.

Rossano İncil'i adı verilen, ve 6. yüzyılda Konstantinopolis'te hazırlandığı düşünülen el yazmasının resimli sayfalarında Lazarus'un Dirilişi Eski Ahit peygamberleriyle birlikte gösterilmektedir (Görsel 6.1.52). Eski Ahit Peygamberlerine resimde yer verilmesinin nedeni, İsa'nın mucizelerinden biri olan Lazarus'un dirilişinin Eski Ahit'te müjdelendiğini vurgulamaktır. Lazarus beyaz kefeniyle gözleri açık şekilde mezarda durmakta ve sakallı olarak resmedilen İsa kalabalık bir topluluğun arasında ayakta durmaktadır. Seyircilerin bir kısmı Lazarus'a bakarken diğerlerinin bakışlarının İsa'ya doğru yöneldiği izlenmektedir. Dokuzuncu yüzyılın sonlarından kaldığı düşünülen ve İmparator I.Basileios'a adanan bir el yazmasında Nazianzuslu Gregorios'un vaazları bulunmaktadır. Kitabın 879 ve 882 yılları arasında yazıldığı tahmin edilmektedir. İkonoklazm döneminin hemen ardından yapıldığı düşünülen bu elyazmasındaki resimlerin, tasvir yasağının kaldırılmasını sağlayan Patrik Photius'un emriyle hazırlandığı düşünülmektedir. Lazarus'un dirilişi, Paris Ulusal Müzesinde bulunan elyazmasının 196v sayfasında bulunmaktadır (Görsel 6.1.53). İsa Lazarus'u diriltirken ona doğru kutsama işareti yapmaktadır. Mezar başındaki kadınlardan biri, büyük bir olasılıkla Lazarus'un kız kardeşi Marta onun ayağını öpmektedir[514].

Kapadokya'daki Karanlık Kilise'de bulunan sahnede, Lazarus dirildikten sonraki an gösterilmektedir ve o sırada İsa onun kefen bağlarının açılmasını emretmektedir

[513] T. F. Mathews (1993). *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton: Princeton University Press, s. 54.
[514] R. Cormack (2018). *Byzantine Art*, Oxford: Oxford University Press, s. 51, 114.

(Görsel 6.1.54). Bir adam mezarın üzerindeki kapağı kaldırmaktadır. İsa'nın arkasında görülen genç adam büyük bir olasılıkla Havari Tomas'tır. İkinci bir havarinin varlığı İsa'nın arkasında bulunan hale ile gösterilmektedir. İsa elinde bir parşömen tutmakta ve diğer eliyle kutsama işareti yapmaktadır. Önünde eğilerek saygı gösteren Lazarus'un kardeşlerinden birinin elleri yere temas ederken diğeri ellerini İsa'ya doğru kaldırmıştır[515].

Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'ndeki sahne, haçın batı kolundaki kuzey duvarında bulunmaktadır (Görsel 6.1.55). Resimde, Lazarus, Marta, Meryem ve İsa'yla birlikte, üç hizmetçi, bir grup Yahudi ve havarilerden oluşan bir grup insan betimlenmiştir. Bir hizmetçi mezarın kapağını kaldırırken zorlanmaktadir. Bir diğeri Lazarus'un kefeninin bağlarını sökerken tasvir edilirken başka bir hizmetçi Lazarus'u ayağa kaldırmaya çalışmaktadır. Lazarus'un dirilişi sahnelerinde genellikle İsa sahnenin sol tarafında ve Lazarus sağ tarafında yer alırken, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki resimde sahnenin yönü terstir ve bu kilisede farklı bir düzen olduğu görülmektedir. Marta İsa'nın ayaklarına kapanırken, eğilmiş vaziyette olan Mecdelli Meryem Lazarus'a doğru bakmaktadır[516].

Kurbinovo'daki kilisede, Lazarus'un Dirilişi sahnesi geleneksel ikonografiye uygun bir şekilde yapılmıştır (Görsel 5.22-5.24). Bir hizmetçi Lazarus'un sargılarını çıkarırken, bir diğeri üzerinde mermer deseni bulunan lahit kapağını kaldırmaktadır. İsa'nın arkasında biri genç ve diğeri yaşlı olan iki havari bulunmaktadır. İsa Lazarus'a doğru sağ elini kaldırırken, sol elinde bir parşömen tomarı tutmaktadır. İsa'nın doğum sahnesinde bulunan çiçekli bitkiler canlı bir şekilde İsa ve Lazarus arasında durmaktadır. Arka planda yer alan çıplak tepelerin üzerine, Kurbinovo ressamının adeta imzası olan figürler konulmuştur. Mezarı çevreleyecek şekilde çeşitli desenler bulunan şeritler görülmektedir. Meryem eğilmiş vaziyette kafasını Lazarus'a çevirmiştir. Bir grup sakallı Yahudi, şaşkınlık içinde ellerini kaldırmış durumda Lazarus'un mezarının yanında durmaktadır.

[515] H. Yenipınar ve S. Şahin (2005). *Paintings of the Dark Church*, İstanbul: A Turizm Yayınları, 2. Baskı, s. 88.
[516] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 55.

Kudüs'e Giriş

Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında litürji konusunda bir düzen olmadığı ve kilise bütünlüğünün bulunmadığı Pavlus'un mektuplarında (1 Korintliler 114:40) açıkça anlatılmaktadır[517]. Ancak, 4. ve 5. yüzyıllarda, Bizans sarayında gerçekleştirilen törenlerin, Hıristiyan litürjisinin gelişimine büyük katkısı olduğu düşünülmektedir. Bu yüzyıllarda gerçekleştirilen üç litürjik törenle, 4. ve 5. yüzyıllarda görülmeye başlanan Müneccimlerin Tapınması, Kudüs'e Giriş ve Göğe Yükseliş sahneleri ilişkilendirilebilmektedir. Bu üç sahne Hıristiyanlığın Bizans İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmesinin sembolleri olarak görülmektedir. En erken Kudüs'e Giriş sahneleri 4. yüzyıldan kalan lahitlerde görülebilmektedir (Görsel 6.1.56). Matta 21:1-11'de ve diğer sinoptik incillerde anlatılan hikayedeki gibi, İsa, bir eşeğin veya katırın üzerinde, tunik veya *pallum* giymiş şekilde, sol elinde hayvanın yularını tutarken sağ eliyle kutsama işareti yaparken resmedilmektedir. Havarilerinden bir ya da birkaçının ardından geldiği görülmektedir. Bu havarilerden biri, Pavlus'un belirgin yüz hatlarına sahip olabilmektedir. Bazı resimlerde eşeğin ayaklarının altında yavrusu da bulunabilmektedir. Sıklıkla genç bir adamın zıplayan eşeğin ayaklarının altına bir giysi serdiği tasvir edilmektedir. Bazı sahnelerde şehir duvarları bulunmakta ve palmiye ağaçlarının üstünde kişiler betimlenmektedir. Bu kompozisyon, küçük farklılıklarla erken dönem lahit kabartmalarının üzerinde, 5. ve 6. yüzyıllardan kalan fildişi eserlerde ve el yazmalarının üzerinde bulunmaktadır[518]. Batı'da görülen Kudüs'e Giriş sahnelerinin büyük çoğunluğunda İsa, bacakları eşeğin iki yanında olacak şekilde binerken, Bizans Sanatı'nda adeta istisnasız şekilde eğerin üzerine yan oturur vaziyette ve her iki bacağı görünür şekilde gösterilmektedir. Bizans sanatçılarının İsa'nın eşeğin üzerinde iki bacağı görünür şekildeki oturmasını, tahta oturma duruşuna benzettikleri düşünülmektedir[519].

On birinci yüzyılın sonunda yapılan Karanlık Kilise'nin resim programında yer alan Kudüs'e Giriş sahnesinde İsa beyaz bir eşeğe binerken tasvir edilmiştir (Görsel 6.1.57). İki kişi bir palmiye ağacının üstündedir ve en üstteki elinde bir baltayla yaprakları keserek İsa'nın yoluna doğru atmaktadır. Ağaçta en altta görünen çocuk, baltasını kemerine sıkıştırmış ve iki elinde palmiye yapraklarını tutmaktadır. Palmiye Yahudi

[517] F. C. Senn (2012). *Introduction to Christian Liturgy*, Minneapolis: Fortress Press, s. 7.
[518] R. M. Jensen (2015). *Allusions to Imperial Rituals in Fourth-Century Christian Art*, The Art of Empire, US: Augsburg Fortress Publishers, s. 14, 24.
[519] H. Maguire (1981). *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton: Princeton University Press, s. 71.

kültüründe barışı sembolize etmektedir. Bu nedenle İsa'nın Kudüs'e girdiği gün, Palmiye Pazarı olarak bilinmektedir. Sağ köşede ise bir grup kişi eşeğin ayaklarına bir örtü sermektedir. Resmin üstteki yarısında dekoratif bezemeli kuleleri olan Kudüs şehri betimlenmektedir[520]. On birinci yüzyılda yapılan Yunanistan'daki Hosios Loukas Manastırı'ndaki mezar kilisesinin resim programının, ana kilise binasıyla aynı zamanda yapıldığı bilinmektedir (Görsel 6.1.58). Burada bulunan Kudüs'e Giriş sahnesinde beyaz bir eşeğin üzerinde olan İsa'nın arkasında, Yuhanna olduğu düşünülen genç ve sakalsız bir havari bulunmaktadır. Kent kapısının önündeki Yahudiler İsa'yı ellerinde palmiye yapraklarıyla karşılamaktadır. Kısmen tahrip olmuş olmakla birlikte bir kişinin kıyafetini eşeğin ayaklarına serdiği görülebilmektedir. Kale duvarlarına yaslanmış bir palmiye ağacının üstünde bir kişi resmedilmiştir[521].

Bazı sanat tarihçiler Kudüs'e Giriş sahnesinin imparatorların zafer sonrasında bir şehre giriş töreni olan ve Helenistik dönemlerden beri uygulanan *aventus regis* törenine benzetmektedir. Bu açıdan bakıldığında konuyla ilgili imparatorluk geleneklerinin, İsa'nın Kudüs'e girişinin tasvirinde kullanılmış olması muhtemeldir. Oldukça erken dönemde çıkan bu ikonografinin sonraki yüzyıllarda değişmeden kullanılmasının ilginç olduğu öne sürülmekte ve İmparator Konstantinos'un Roma'ya 312 yılında Milvian köprüsü üzerinden girişi baz alınarak yapıldığı düşünülmektedir. İmparator'un Roma'ya girişinin önemli bir özelliği bulunmaktadır. Şehre giren imparatorların geleneksel olarak Jüpiter Optimus Maksimus tapınağına kurban vermesi gerekirken, bu töreni yapmaması, Konstantinos'un eski pagan geleneklerini bırakmaya o yıllarda karar verdiğini göstermesi açısından önemlidir. *Adventus regis* olayının İsa'nın Kudüs'e giriş sahnesinde genel olarak örnek alınmış olabilmesine rağmen, Eski Ahit'teki kehanetler ve Yeni Ahit'teki anlatıma daha uygun olarak İsa'nın eşek veya katır üzerindeki tasviri, imparatorların ellerinde mızrak ve at üstünde girişine benzememektedir[522].

İsa'nın ucuz ve değersiz bir merkep üzerinde şehre girişi, 4. yüzyıldan itibaren Bizans dini metinlerinde yer almaktadır. Çok sayıda vaazda, ilahide ve bazı dini metinlerde, Cennet'teki tahtında oturan Tanrı'nın, Dünya'da mütevazi şekilde eşeğin sırtında olduğuna dair bir ifade kullanılmaktadır. Sözlerle ifade edilen ikiliğin, Kurbinovo'daki kilisenin resim programını yapan sanatçılar tarafından da dikkate alındığı

[520] Yenipınar ve Şahin, 2005, **a.g.k.,** 93.
[521] Chatzidakis, 1999, **a.g.k.,** 71.
[522] Jensen, 2015, **a.g.k.,** 14, 24.

anlaşılmaktadır. Kudüs'e giriş sahnesinde yanında insanlarla birlikte şehre girişi gösterilirken, bu sahnenin hemen üstündeki şeritte, İsa, yanında meleklerle tahtında otururken tasvir edilmektedir[523]. Özetle, Cennet'te tahtta oturan İsa'nın eşek üzerindeki tasviri, bir imparatorun at üstünde görkemli bir törenle şehre girişine göre bir zıtlık yaratmaktadır. Dünya'daki yaşamının mütevaziliği ve daha sonrasında çektiği acılarla birlikte ölümü, onun Cennet'in hükümdarı olmasına engel değildir. Sahnelerin kilisedeki yerleşimine bakıldığında sanatçıların bu ikiliği yansıtmak için çaba harcadığı anlaşılmaktadır.

Bizans Sanatı'nda Kudüs'e Giriş sahnesinde İsa'nın eşeğe yan şekilde oturmasının istisnasız şekilde bu sahnenin bütün örneklerinde görüldüğü bilinmektedir. Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Kudüs'e giriş sahnesinde İsa'nın eşeğin üzerinde nasıl durduğu, İsa'nın kıyafetlerindeki drapeler yüzünden anlaşılamamaktadır. Ancak İsa'nın eşek üzerindeki duruşunun adeta bir tahtta oturur durumda olduğu anlaşılabilmektedir. Kudüs'e giriş sahnesindeki İsa'nın ayaklarının duruşu ve üst banttaki İsa'nın tahtta oturduğu sahnedeki ayaklarının pozu karşılaştırıldığında (Görsel 6.1.59), her iki resimde de aynı oturuş tarzının tasvir edildiği görülebilmektedir.Diğer bir deyişle resimlerdeki ayak duruşlarının incelenmesiyle, kilisedeki resim programını gerçekleştiren ressamların, Yahudilerin kralının eşek üzerindeki oturuşunu, Cennet'in tahtındaki İsa'nın oturuşuna benzer şekilde yaptıklarını sonucuna varılmıştır.

Aziz Georgios'taki Kudüs'e Giriş sahnesinde, İsa'nın yüzü geriye dönüktür yani arkasında bulunan havarilere doğru bakmaktadır (Görsel 5.25-5.27). Bizans resim Sanatında, bu sahnede İsa genellikle gittiği yöne veya arka taraftaki havarilerine bakar şekilde resmedilmektedir. Bu sahneyi yapan sanatçıların İsa'nın tevazusunu göstermek için bu vücut duruşunu tercih ettikleri düşünülmektedir[524].

Misguich'e göre, Aziz Georgios Kilisesi'nin batı duvarını yapan sanatçıların hedefi kutsal üçlemeyi vurgulamaktır[525]. Sahnenin en altında yer alan şeritte, Kudüs'e giriş, Meryem'in ölümünde görülen İsa ve Suret Değişimi sahneleri Oğul'u gösterirken üstündeki bantta bulunan Günlerin Eskisi, Baba Tanrı'yı ifade etmektedir. Duvarın en üst kısmına yerleştirilen Pentikost sahnesiyle anlatılan kavram Kutsal Ruh'tur. Kudüs'e Giriş sahnesinin batı duvarına konulmasındaki temel amaç kutsal üçleme içinde yer alan

[523] Maguire, 1981, **a.g.k.,** 69-74.
[524] Maguire, 1981, **a.g.k.,** 72-74.
[525] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 178.

Tanrı'nın Oğlu'nu vurgulamaktır. Diğer bir amaç,Yahudilerin kralı olarak tevazu içinde şehre girişinin tasvir edilmesidir[526]. Kudüs'e giriş sahnesinde betimlenen mütevaziliğin, İsa'nın insani özelliklerini ve bu Dünya'daki acı dolu yaşamını vurguladığı düşünülmektedir. İsa'nın tanrısal özelliklerine rağmen insan olarak acı çekmesi, mütevazi şekilde eşek üstünde şehre girişi ve ölümü bu sahnelerle birlikte topluma anlatılabilmektedir. Vaazlarla veya ilahilerle kolaylıkla açıklığa kavuşturulamayan bir çok tartışmalı kavram, bu kilisede batı duvarındaki gibi resim kompozisyonları sayesinde halka inandırıcı şekilde sunulabilmiştir.

Meryem'in Uykusu (Koimesis)

Bizans dini metinlerinde ve Tanrı annesi Meryem'in resmedildiği sanat eserlerinde, Meryem'le ilgili olarak genellikle iki temel ilke vurgulanmaktadır. Bunlardan ilki Tanrı'nın vücut bulmasında Meryem'in rolü ve inananların kurtarılması için oğluyla kurduğu doğrudan iletişimdir. Meryem'in ölümü için düzenlenen ayinlerin, vaazların ve ilahilerin ana teması bu iki kavram üzerine yoğunlaşmaktadır. Sıradan bir insan olan Meryem sonunda ölümle kaçınılmaz şekilde karşılaşmıştır. Bu şekilde Meryem'in ölümüyle birlikte İsa'nın insani doğası da vurgulanmaktadır. Diğer taraftan Tanrı'nın annesi olarak bedeni bozulmamalıdır ve bu nedenle öldükten birkaç gün sonra ruhuyla bedeni Cennet'e yükselmiştir. Koimesis olarak da bilinen Meryem'in Uykusu teması temelde bu kavramlara odaklanır. Meryem'in ölümüyle, İsa'nın insani tarafına vurgu yapılırken, Tanrı'nın vücuda gelmesindeki rolü ve kutsallığını göstermek için ruhu bedeninden ayrıldıktan bir süre sonra bedeninin Cennet'e taşınması bu sahnede anlatılmaktadır[527].

Meryem'in ölümü ve toprağa verilmesiyle ilgili Yeni Ahit'te ve tarihsel kayıtlarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. İsa'nın annesinin yaşamıyla ilgili kanonik kaynaklardaki bilgi eksikliğinin giderilmesi için genellikle apokrif kaynaklardan faydalanılmıştır. Sadece ölümü değil geniş kapsamda Meryem'in yaşamı, Hıristiyanlığın ilk yıllarından beri süren araştırmalar sonucunda bile hala belirsizliğini korumaktadır. Vatikan'ın 1950'de duyurduğu *"Munificentissimus Deus"* başlıklı çalışmada Meryem'in

[526] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 176.
[527] M. Evangelatou (2005). *The symbolism of the censer in Byzantine respresentations of the Dormition of the Virgin*, Images of the Mother of God: Perceptions of the Thotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki), Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, s. 113.

ölümü Hıristiyanlıkta kabul edildiği şekilde açıklanmakla birlikte, yaşamındaki ayrıntılardaki belirsizlik tam olarak giderilememektedir. Katolik inancına göre Son Yargı sırasında insanların dirilmesiyle başlayacak süreç, Meryem için geçerli değildir çünkü bu kendisine ölmeden önce müjdelenmiştir[528]. Büyük bir olasılıkla, mucizevi doğumundaki rolü dışında İsa'nın yaşamında Meryem'in önemli bir figür olarak görülmemesi nedeniyle Hıristiyanlığın ilk dört yüzyılından kalan eserlerde Meryem'le ilgili çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak 5. yüzyıldan itibaren Meryem'e ve dolayısıyla yaşamına yönelik ilginin arttığı ve konuyla ilgili çeşitli apokrif nitelikte eserlerin ortaya çıktığı izlenebilmektedir.

Tanrı annesi *Teotokos*'un ölümünü ve gömülmesini anlatan üç temel apokrif kitap bulunmaktadır. Bunlar, 4. yüzyıldan kaldığı tahmin edilen Teolog Yuhanna'nın Sözde İncili, Thessalonika Başpiskoposu Yuhanna tarafından 7. yüzyılın başında yazılan "Tanrı Annesi ve her Zaman Bakire Meryem'in Ölümü" ve bunlardan daha sonra yazıldığı anlaşılan Sahte Aramatyalı Yusuf'un "De Transitu Beatae Mariae Virginis" adlı eserleridir. Konuyla ilgili birçok apokrif kitabın bunlardan türediği veya bu eserlerin de bazı eski metinlere dayandığı düşünülmektedir[529]. Aziz Eusebius Hieronymus gibi birçok kilise babası tarafından reddedilmesine rağmen, bu eserler bazı kilise babaları ve teologlar tarafından rağbet görmüştür. Koimesis sahnesinin ikonografisinin anlaşılabilmesi için, yukarıda verilen eserler yeterli görülmekle birlikte, bütün apokrif eserlerin incelenmesi, Meryem'in ölümüyle ilgili sahnenin tarihsel gelişiminin anlaşılabilmesi için gerekli görülmüştür.

Beşinci ve altıncı yüzyıllar, Meryem'in yaşamıyla ilgili bilgilerin çoğaldığı ve ayrıntılarıyla farklılaşan çeşitli hikayelerin ortaya konduğu bir dönemdir. Bizans'ta Meryem'e yönelik ilginin neden bir anda arttığı konusu halen belirsizliğini korumaktadır. Bu hikayelerin her biri değişik bir olay dizgisini takip etmekle birlikte, Meryem'in Kudüs'te ölmesi, birkaç havarinin olaya müdahil olması, İsa'nın annesinin ruhunu veya bedenini Cennet'e taşıması ve Yahudilerin Meryem'e yönelik öfkesi gibi noktalar bütün hikayelerde genellikle ortaktır. Bu eserlerin bir bölümünde, 1950'deki Vatikan

[528] Pope Pius XII. (1950). *Munificentissimus Deus,* Apostolic Constitution of Pope Pius XII, , Defining the Doğma of the Assumption, Acta Apostolicae Sedis, 42 (15), 753-773. Bkz. (http://w2.vatican.va/content/pius-xii/en/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html-Erişim Tarihi: 21.11.2018).

[529] J. M. Salvador-Gonzalez (2017). *Iconography of The Dormition of the Virgin in the 10 th to 12 th centuries. An analysis from its legendary sources*, *Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias,* Spain: Eikón Imago 6 (1), s. 185-230.

deklarasyonuna benzer şekilde, Meryem'in bedeninin ve ruhunun birkaç gün boyunca ayrı kaldığı ama oğlu gibi yeniden dirilerek vücuduyla birlikte Cennet'e kabul edildiği öne sürülmektedir. Diğer eserlerde ise, Meryem'in dirilerek Cennet'e yükselmesi konusu anlatılmamakta ve İsa'nın Cennet'ten inerek annesinin ruhunu aldığı ama bedeninin kıyamet gününü bekleyeceği teması işlenmektedir. Ancak Meryem'in ölümüyle ilgili bu iki yaklaşıma uymayan eserler de mevcuttur. Beşinci yüzyıldan sonra yazılan eserlerde birbiriyle çelişebilen farklı hikayelerin bulunması, muhtemelen Hıristiyan ideolojisinin tarihsel gelişimiyle ve süregelen dini tartışmalarla ilgilidir. Meryem'in Hıristiyanlıktaki konumu ve İsa'nın doğası konusundaki fikir ayrılıklarının, farklı hikayelerin ortaya çıkmasına neden olduğu düşünülebilir ama nasıl bir gelişim izlediği konusunda yeterince bilgi yoktur. Hikayelerin farklı dini kaynaklardan alınmış olabileceği de olasılık dahilindedir. Erken dönem eserlerindeki temel bilgilerde bile, örneğin Meryem'in evinin yeri konusunda fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Eserlerin büyük bir kısmı evinin yeri olarak Kudüs'ü belirtirken, diğerleri Zeytin Dağı'nın eteklerinde bulunduğunu söylemekte ve bazıları Beytüllahim'de ikinci bir evin olduğunu öne sürmektedir. Erken dönem eserleriyle daha sonraki dönemlerde yapılanlar arasındaki en önemli farklılık, Meryem'in öldükten sonra ne olduğu, ölümsüz olarak Cennet'e alınıp alınmadığı konusu üzerinedir. Tarihsel gelişim açısından bakıldığında, İsa'nın doğası konusundaki tartışmalarla da paralel olarak en son aşamada Meryem'in Cennet'e alındığı fikrinin benimsendiği düşünülmektedir. Ancak en eski apokrif eserlerde, Meryem'in ölümünden sonra göğe yükselişi konusunda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır[530].

Dördüncü yüzyılın sonlarında yaşamış olan Salamis'li Epiphanius'un Panarion adlı eserinde, ki bu Meryem'le ilgili en erken örneklerden biridir, Meryem'in yaşamının nasıl sonlandığı konusunun bilinmediği anlatılır. Epiphanius, Yuhanna'nın Vahiy kitabının on ikinci bölümünde geçen güneş giymiş kadını Meryem'le ilişkilendirerek, Meryem'in ölümsüz olduğunu öne sürer. Ancak ölümsüzlük verilmiş olabileceği gibi ölmüş de olabileceğini belirterek, kesin bir görüş bildirmemeye gayret eder. Epiphanius'un bu ifadeleri, 4. yüzyılın sonlarına kadar Meryem'in yaşamının son anlarında ne olduğu konusunda Hıristiyanlar arasında görüş birliği olmadığını veya dini çevrelerde henüz tartışılmadığını kanıtlamaktadır. Kilise babalarından olan Konstantinopolis'li Aziz Germanos (8. yüzyıl) Meryem'in ölmüş olamayacağını çünkü

[530] S. J. Shoemaker (2002). *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford: Oxford University Press, s.1-6.

ilk günahı işlemeden, ölümsüz olan İsa'yı rahminde taşıdığını öne sürmüştür. Beşinci veya altıncı yüzyıldan kaldığı düşünülen Bartholomeos İncili adlı apokrif eser, Meryem'in ölümünden kısaca bahsetmektedir. Buna göre, İsa annesine ölümünde yanında olacağına ve ölümün yüzünü daha görmeden kendisini kurtaracağına söz vermiştir. Meryem'in ruhu bedeninden ayrılırken, İsa yanında meleklerle gelerek annesiyle buluşmuş ve bedenini alarak Cennet'teki yaşam ağacının altına götürmüştür[531].

Meryem'in ölümüyle ilgili eserler üç kategoriye ayrılabilir. İlkinde, öykü Cennet'ten gelen "palmiye yaprağı" etrafına kurgulanmıştır. Olaylar, Meryem'in Zeytin Dağı'nda bir melek tarafından ziyaret edilerek öleceğinin kendisine bildirilmesi ve Cennet'ten yaşam ağacının bir dalı veya yaprağının kendisine verilmesiyle başlamaktadır. Meryem evine döner ve arkadaşlarıyla aile fertlerine yakında gerçekleşecek olan ölümünü anlatır. Bu anda, Dünya'nın değişik bölgelerine dağılmış olan havariler mucizevi şekilde olay yerinde belirirler. Yuhanna ilk ve yalnız olarak gelen havaridir. Bazı eserlerde Meryem'in Yuhanna ile sırlarını konuştuğu ve meleğin verdiği palmiye yaprağını kendisiyle paylaştığı anlatılmaktadır. Diğer havariler de ardından gelir ve Petrus'un açıkça havarilerin lideri olduğu belirtilir. Meryem'in ölümünden önceki gece, Petrus uzun bir söylev verir ve sabah olurken Meryem kendisini ölüme hazırlar. Havariler dışındakiler mucizevi şekilde uykuya dalar ve İsa meleklerle birlikte belirir. Kollarında tuttuğu beyaz kıyafetli bir çocuk olarak tasvir edilmiş Meryem'in ruhunu Melek Mikhail'e uzatırken görülür. Ardından Meryem'in bedeni havariler tarafından Zeytin Dağı'nın eteklerinde yer alan ve Getsemani Bahçesi'nin yanındaki mezara taşınır. Cenaze töreni sırasında Yahudi liderler Meryem'in bedenini yok etmek için plan yapar. Plan uygulanırken bir anda, Jephonias isimli bir adam dışında bütün Yahudiler kör olur. Jephonias tabut masasına elini değdirir değdirmez bir melek tarafından elleri kesilir. Ancak bu kişinin o anda Hıristiyanlığı kabul etmesi ve Meryem için yapılan dualar ellerinin geri gelmesini sağlar[532]. Jephonias Kudüs'e dönerek olanları Yahudi liderlere anlatır. Anlatılanlara inananların ve İsa'ya iman edenlerin körlükleri ortadan kalkar. Bu arada havariler Meryem'in bedenini mezara yerleştirirler. Mezarın dışında İsa'nın dönüşünü bekleyen havariler arasında bir tartışma çıkar. Pavlus, diğer havarilere İsa'nın onlara öğrettiği sırları anlatmasını isteyince, Kutsal Kitap'la nasıl vaaz verileceği konusu

[531] Shoemaker, 2002, **a.g.k.,** 6-19, 31.

[532] S. J. Shoemaker (2016). *Mary in early Christian Faith and Devotion*, New Haven: Yale University Press, s. 140-141.

tartışılmaya başlanır. Meryem'in ölümünden birkaç gün sonra İsa geri döner, vaazlarda Pavlus'un öğretilerinin okunması gerektiğini söyler, Meryem'in bedenini diğer havarilerle birlikte, bedenin ruhuyla birleşeceği Cennet'e taşır. Havariler bir süre sonra Cennet'ten Dünya'ya dönerken, Meryem Cennet bahçesinde dirilmiş şekilde kalır. Genel hatlarıyla hikâye böyle özetlenmekle birlikte, bazı eserlerde, Jephonias'ın da gözlerinin kör olduğu ve Petrus'un Cennet'ten gelen palmiye yaprağının bir bölümüyle bu kişiyi iyileştirdiği anlatılmaktadır. Bizans Hıristiyanlığında Petrus'un elinde palmiye yaprağı gösterilmezken, Batı'daki bazı resimlerde Petrus'un elinde yaprak görülmektedir. Söz konusu yaprak, büyük bir olasılıkla Cennet'te yer alan yaşam ağacı denilen hurma ağacının bir dalıdır[533].

Meryem'in ölümüyle ilgili bilgi kaynaklarından bazıları, olay yeri olarak Kudüs yerine Beytüllahim'i vermektedir. Bu eserlerde, olayların akışı Meryem'in İsa'nın mezarına sık sık dua etmeye gitmesiyle başlar. Bu durum Yahudi liderlerde büyük bir öfkeye neden olur. Yahudiler Meryem'in dua etmesini engellemek için mezarın başında nöbet tutulmasını Romalı yöneticilerden talep ederler. Meryem dua etmek istediği zaman, Yahudiler ona Kudüs'ten ayrılmasını istediklerini söyler. Bunun üzerine Meryem Kudüs'ten ayrılarak Beytüllahim'deki evine gider. Meryem, oğlunun mezarı başında öleceğini bir melekten öğrendiğinden beri Beytüllahim'e gitmek için isteklidir. Burada Dünya'nın çeşitli bölgelerine dağılmış olan havarilerle mucizevi şekilde bir araya gelir ve ardından Meryem mucizeler göstermeye başlar. Çok sayıda kişinin hastalıklarını iyileştirince Kudüs'teki Yahudi yöneticilerin dikkatini çeker ve Romalılardan Meryem ve havarilere karşı asker göndermeleri talep edilir. Askerler Beytüllahim'deki eve ulaşmadan önce Meryem ve havariler Kutsal Ruh tarafından uyarılmışlar ve Kudüs'teki eve mucizevi şekilde taşınmışlardır. Yahudi liderler, Meryem'in ve havarilerin Kudüs'te olduklarını görünce evi yakmaya teşebbüs ederler ama mucizevi şekilde kapılardan sıçrayan alevler çok sayıda Yahudi'nin ölümüne neden olur. Bunun üzerine Roma valisi, inananlar ve inanmayanlar arasında bir münazara düzenler ve sonuçta inananların safında yer alır. Roma valisinin de bir süre sonra Hıristiyanlığı kabul ettiği iddia edilmektedir. Münazaranın ardından, havariler Meryem'in bedenini Getsemani bahçesi yakınlarındaki mezara taşırlar. Bu sırada Jephonias isimli Yahudi tabut sedyesine saldırı düzenler ama başarısız olur. Mezara konulan Meryem'in yanında annesinin ruhunu kollarında taşıyan

[533] Shoemaker, 2002, **a.g.k.,** 37-41.

İsa belirir. Meryem'in ruhu Cennet'e ulaşmıştır ve bedeniyle birleşmek üzere kıyamet gününü beklemektedir. Bu kategorideki eserlerde Meryem'in ölümsüz olması veya yeniden dirilmesi söz konusu değildir. Üçüncü bir kategori olarak düşünülebilen erken dönem Koptik eserlerdeyse, Meryem'in ölümü ayrıntı verilmeden sunulmaktadır. Bunların diğer eserlerden farkı, Meryem'in ölümünün 16 Ocak'ta gerçekleştiğini iddia etmesi ve bedeninin Cennet'te yeniden dirilmesiyle ilgili herhangi bir bilgi bulunmamasıdır[534].

Meryem'in ölümü konusunda yazılan apokrif eserlerin büyük çoğunluğunun, Bizans eyaletlerinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Başkent kaynaklı olduğu bilinen ilk öyküde, Konstantinopolis'li iki gezginin Kudüs'te Meryem'in giysisini bulması işlenmektedir. Doğrudan Meryem'in ölümüyle ilgili, Başkent kaynaklı ilk dini yazı, Tövbekâr Maksimos'a atfedilen ama gerçekten onun tarafından yazıldığı bilinmeyen "Bakirenin Hayatı" isimli eserdir. Tövbekâr Maksimos 626'dan önce başkentte yaşamıştır. Bir yüzyıl sonra, 8. yüzyılda yaşamış olan Patrik Germanos'un (715-730) iki vaazı, Meryem'in ölümü hakkındadır. Eyaletlerde yazıldığı bilinen eserlere rağmen, Meryem'le ilgili Konstantinopolis kökenli kaynakların 8. yüzyıla kadar görülmemesi ilgi çekicidir. Bu veriler, eyaletlerde yaygınlaşmasından ancak çok sonra Meryem kültünün Konstantinopolis'te yayıldığını göstermektedir[535].

Meryem'in ölümünün temsil edildiği Meryem'in Uykusu (Koimesis) sahnesinin hangi dönemde ortaya çıktığı tam olarak bilinmese de İkonoklazm döneminden sonra görüldüğü genellikle kabul görmektedir. İkonoklazm'dan önce yapıldığı kabul edilen ve günümüze kadar gelebilen ve bu sahnenin betimlendiği herhangi bir eser bulunmamaktadır. Büyük bir olasılıkla Meryem'in ölümü konusuyla ilgili bazı kaynaklar belirdikten hemen sonra resimsel ifadelerin yaygınlaşmıştır. Ancak günümüze kadar gelebilen en erken eserler 10. yüzyıldan kalmıştır. Fildişi ve sabun taşından yapılmış 10. yüzyıldan kalma dört ikon ve 11. yüzyılda yapıldığı düşünülen iki eser, birbirine çok benzeyen kompozisyonlara sahiptir. Onuncu yüzyıldan kalan dört ikon, Houston Güzel Sanatlar (Görsel 6.1.60), Viyana Kunsthistorisches (Görsel 6.1.61), New York Metropolitan Sanat (Görsel 6.1.62) ve Münih'teki Bayerische Staatsbibliothek müzelerinde bulunmaktadır. Ayrıca 11. yüzyılda yapıldığı bilinen iki ikon Paris'teki Cluny müzesinde sergilenmektedir.

[534] Shoemaker, 2016, **a.g.k.,** 21.
[535] Shoemaker, 2002, **a.g.k.,** 71-74.

Koimesis ikonografisinde, havari Petrus genellikle Meryem'in başında ayakta durmakta ve elinde bir buhurdanlık taşımaktadır. Bizans ritüellerinde ve dini metinlerde tütsü, inananların dualarını Tanrı'ya taşıyan bir araç olarak tanımlanır. Eski Ahit'teki Mezmurlar 141:2'de "*Duam önünde yükselen buhur gibi, El açışım akşam sunusu gibi kabul görsün!*" diyerek, tütsünün önemi anlatılmaktadır. Hıristiyanlıkta ve Yahudilikte, tütsü sadece ölüye saygı göstermek için kullanılan bir sembol değil, ayrıca ölen kişi için yapılan duaların Tanrı'ya ulaşmasını sağlayan bir araç olarak görülmektedir[536].

Aziz Georgios Kilisesi'nde görülen Koimesis sahnesi Bizans Resim Sanatı ilkelerine uygun olarak batı duvarı üst şeridinde yer almaktadır (Görsel 5.28-5.32). Kilisedeki diğer sahnelere göre Koimesis sahnesindeki kıyafetlerde daha az hareketlilik görülmesine rağmen figürlerin yüz ifadelerindeki ve tavırlarındaki acı ifadesi, diğer sahnelerdekine göre daha yoğundur. Sahnenin ortasında bir mandorla içinde annesinin ruhunu sembolize eden bebeği taşıyan İsa figürünün çevresinde kalabalık bir melek topluluğu dikkat çekmektedir. Ayrıca sahne gerisinde yer alan mimari ayrıntılar göze çarpmaktadır.

Metamorfosis (Suret Değişimi)

Yeni Ahit'teki önemli olaylardan biri olan suret değişimiyle yani *Metamorfosis* ile ilgili, İkonoklazm döneminden önce yapılmış çok az resim günümüze kadar gelebilmiştir. Bilinen en erken örnekler olan Ravenna'daki Sant'Apollinare in Classe Bazilikası'ndaki ve Sina'daki Aziz Katerina Manastırı'ndaki sahneler (Görsel 6.1.63) arasında belirgin ikonografik farklılıklar bulunmaktadır[537]. Ravenna'daki Sant'Apollinare in Classe Kilisesi'nin inşasına 549'da başlanmış ve yapı Petrus'un öğrencisi ve Sicilya'da Hıristiyanlığı yayan kişi olan Aziz Apollinare'ye adanmıştır. Apsiste bulunan suret değişimi sahnesinde, Musa ve İlyas haçın sağında ve solunda yer alırken, ortada görülen büyük haçın sembolik olarak İsa'nın ikinci gelişiyle yaşanacak kurtuluşu temsil ettiği düşünülmektedir. Ancak alt kısımda 12 kuzunun ortasında yer alan kişi, üzerindeki yazıdan anlaşıldığı gibi kilisenin adandığı Aziz Apollinare'dir. Geleneksel kompozisyonun kullanılmamasının sebebi ve azizin neden İsa'ya benzetildiği konusu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak İkonoklazm öncesi, Tanrı'ya ulaşmak için

[536] Evangelatou, 2005, **a.g.k.,** 119.
[537] E. M. Fanaar (2017). *The Transfiguration at Shivta. Retracing early Byzantine iconography*, Serbia: Zograf, 41, s.1-18.

aracı olarak kabul edilen azizlerin kültlerinin önem kazandığı ve bu nedenle şefaat umulan bir kişi olarak söz konusu azize apsis mozaiğinde yer verilmiş olabileceği öne sürülmüştür[538].

Günümüze kadar gelebilen en eski Suret Değişimi örneklerinden biri Azize Katerina Manastırı'nda bulunmaktadır. Resmin Ravenna'daki mozaikten oldukça farklı bir kompozisyona sahip olduğu görülmektedir. Altıncı yüzyılın ortalarında yapıldığı düşünülen bu mozaikle 11. yüzyıldan kalan resimler arasında sadece küçük farklar olması, İkonoklazm'dan sonra standartlaşan suret değişimi sahnesinin ikonografisi için bu tasvirin örnek alındığını göstermektedir[539].

Suret değişiminin tasvir edildiği resimlerin İkonoklazm'dan sonra yaygınlaştığı düşünülmektedir. Diğer yandan Necef çölünde Şivta adlı terkedilmiş yerleşim yerindeki 500'lü yıllardan kalan bir kilisede bulunan ve büyük oranda tahrip olmuş durumdaki suret değişimi sahnesinin, (Görsel 6.1.64) ikonografik olarak İkonoklazm'dan sonra yapılmış olan eserlerle benzerlik taşıdığı öne sürülmüştür. Bu ikonografik modelin İkonoklazm öncesinde de var olduğunu ve İkonoklazm sonrasında standart haline geldiği öne sürülmüştür[540].

Suret değişimi resimleri incelendiğinde İkonoklazm'dan önce ve sonra yapılanlar arasında çeşitli farklılıklar olduğu görülmüştür. İkonoklazm öncesinde apsise bayram döngüsünden bağımsız ayrı bir resim olarak konulan sahne, İkonoklazm sonrasında bayram döngüsüne dâhil edilmiş ve litürjik önemi artarak kilisedeki konumu değişmiştir[541]. On ikinci yüzyıldan kalan ve üzerinde suret değişimi bulunan mozaik bir ikon Louvre Müzesi'nde yer almaktadır (Görsel 6.1.65). Kullanılan mozaik tekniğinin Sicilya'daki Monreale Katedrali'nde ve Thessalonika'daki Hosios David'teki mozaiklere benzediği düşünülmektedir. Athos Dağı'nda bulunan kiliselerden birinin templonundan alındığı tahmin edilen ve 12. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen suret değişimi sahnesinde geleneksel kompozisyon tekrarlanmaktadır (Görsel 6.1.66). Arka planın altın rengi yerine kırmızı olmasının sanatçı tarafından özellikle yapıldığı düşünülmektedir ama ne amaçla

[538] J. Herrin, and J. Nelson (2016). *Ravenna : Its role in earlier medieval change and exchange*, Londra: Institute of Historical Research, s. 98-102.
[539] A. Andreopoulos (2002). *The Mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: A Discussion of its Origins*, Byzantion, Leuven- Paris- Walpole, MA: Peeters Publishers, 72 (1), s. 9-41.
[540] Fanaar, 2017, **a.g.k.,** 1-18.
[541] Drewer, 1996, **a.g.k.,** 1-65.

yapıldığı bilinmemektedir[542]. Aziz Georgios Kilisesi'nde görülen Suret Değişimi sahnesi genel kompozisyona uymaktadır. Havarilerin yüzlerinde, korku ve merak özellikle vurgulanmıştır. İsa'nın içinde yer aldığı açık renkli mandorlanın ortasında etrafı dalgalı su yeşili alan göze çarpmaktadır (Görsel 5.33-5.35).

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi

İsa'nın Çarmıha gerilmesinin hemen öncesinde ve sonrasında gerçekleşen olaylar Hıristiyanlık açısından büyük öneme sahiptir. İsa'nın son akşam yemeğinde havarilerine duyurduğu ölümü, Hıristiyanlık için bir milat kabul edilmektedir. Bu nedenle İsa'nın ölümüyle ilgili olaylar, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde çarmıha geriliş, çarmıhtan indiriliş, mezara konulma ve kadınlar mezar başında (ağıt) episodlarıyla anlatılmaktadır. İsa'nın insan olarak ölümünü sembolize ettiği gibi Eski Ahit'teki kehanetlerin tamamlanmasını da ifade eden İsa'nın ölümüyle ilgili sahneler kilisede oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Çarmıhta İsa sahnesi halka Hıristiyanlık ilkelerinin doğru şekilde aktarılması için kullanılan önemli bir araçtır. İkonoklazm döneminde yaşanan tasvir yasağıyla birlikte, resimleri ve ikonları savunan yazılarıyla bilinen ve 806–815 yılları arasında Patrik olan Nikephoros, Çarmıhta İsa sahnesinin İsa'nın insan olduğunu ve aynı zamanda kutsallığını gösterdiğini belirtmiştir[543]. Nikephoros, Eski Ahit'e göre İsa'nın ölümlü olduğunu, çarmıhtaki İsa tasvirinin İsa'nın bu özelliğini gösterdiğini vurgulamaktadır ve onun kutsallığını ise ölümüyle birlikte Eski Ahit'teki kehanetlerin tamamlanmasına bağlamıştır. İsa'nın sağında ve solunda yer alan Meryem ve Yuhanna'nın üzüntülerini sergiledikleri vücut duruşları, İsa'nın ölümlülüğünü vurgulamaları açısından önemlidir.

Çarmıhtaki İsa gösterimi, Hıristiyan sanatında 5. yüzyıla kadar kamusal alanda görülmeyen ama kişisel amaçlı nesnelerde kullanılan bir sahnedir[544]. Hıristiyanlığın erken dönemine ait bazı kişisel dini eşyalar ve resimler incelendiğinde, Çarmıhta İsa sahnesinin ikonografisinin 3. yüzyılın başlarında oluşturulduğu ve Akdeniz çevresindeki bölgelerde yaygınlaştığı anlaşılmaktadır. Günümüze kadar gelebilen ilk örnek, 2. yüzyılın sonu veya 3. yüzyılın başında yapıldığı değerlendirilen bir tılsım üzerinde yer almaktadır

[542] Evans and Wixom, 1997, **a.g.k.,** 120, 130-131.
[543] Drewer, 1996, **a.g.k.,** 1-65.
[544] A. E. Sheckler and J. W. Leith (2010). *The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors*, The Harvard Theological Review, 103 (1), London: Cambridge University Press, s. 67-88.

(Görsel 6.1.67). Tılsım kantaşından oyulmuştur ve üzerinde Hıristiyanlıkla ilgili sihirli kelimeler bulunmaktadır. Bu eserin en önemli özelliklerinden biri İsa'nın sakalla tasvir edilmesidir[545]. Diğer bir örnek Roma'da Palatine müzesinde bulunan bir antik grafitidir. İsa burada eşek başıyla temsil edilmektedir. Mermer üzerine çizilen bu grafitinin altında alaycı bir ifadeyle *"Alexamenos Tanrısına Tapıyor"* yazmaktadır (Görsel 6.1.68). Roma'da, grafitilerin çeşitli mesajları topluma iletmek için kullanılan popüler mecralardan biri olduğu bilinmektedir. İsa'nın çarmıhtaki tasvirlerinden bir diğeri 5. veya 6. yüzyıldan kaldığı düşünülen bir fildişi paneldir. Burada, İsa genç, uzun saçlı ve sakalsız şekilde gösterilmektedir (Görsel 6.1.69).

Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde, İsa'nın kendini feda etmesi genellikle kurbanlık koyun sembolüyle gösterilirken, çarmıhta İsa tasvirlerinin de kullanıldığı bilinmektedir (Görsel 6.1.70)[546]. Beşinci yüzyılın başlarından kaldığı bilinen Roma Santa Sabina Kilisesi'nin ahşap kapı oymalarından birindeki çarmıh sahnesinde İsa, daha küçük boyutlarda tasvir edilmiş iki hırsızla birlikte gösterilmektedir (Görsel 6.1.71). Bu ahşap rölyefin İsa'nın çarmıh üzerinde gösteriminin kamusal alanda görülen en eski örneklerinden biri olduğu kabul edilmektedir. İsa'nın çarmıhta gösteriminin 5. yüzyıldan önce yapılmış bir örneğinin olmamasının nedeninin Hıristiyanların İsa'nın ölümünü gösteren bu sahneden üzüntü duymaları olduğu öne sürülmekle birlikte 2. veya 3. yüzyıldan kalan daha küçük sanat objelerinde İsa'nın çarmıhtaki gösteriminin bulunduğu anlaşılmıştır. Üzerinde çarmıh tasviri bulunan nesnelerin ve yüzüklerin özellikle Doğu Hıristiyanlığında yaygın olarak kullanıldığı düşünülmektedir[547].

Altıncı yüzyıldan kalan çarmıh tasvirlerinden biri, Rabula İncili'nde yer almaktadır (Görsel 6.1.72). Keşiş Rabula, 586 yılında Suriye'deki Apamea şehrindeki Beth Zagba Manastırı'nda incillerin bir kopyasını çıkarmıştır. Kitap içinde çok sayıda resim bulunmaktadır. Rabula İncili'nin İsa çarmıhta kompozisyonu, daha önceki dönemlerden kalan resimlere göre önemli bir yeniliği temsil etmektedir. Sahnede başta Meryem olmak üzere çok sayıda insan yer almaktadır[548].

Beşinci yüzyılın başından kalan Santa Sabina'daki ahşap kapı rölyefinden önce, çarmıh ve haç sembollerinin kamusal alanda bir imge olarak kullanılmadığı

[545] F. Harley-McGowan (2018). *Picturing the Passion*, The Routledge Handbook of Early Christian Art (ed. R. M. Jensen, New York: Routledge, s. 291.
[546] Viladesau, 2006, **a.g.k.,** 44-45.
[547] Sheckler ve Leith, 2010, **a.g.k.**, 67-88.
[548] M. Bernabo (2014). *The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), 68, s. 343-358.

düşünülmektedir. Bununla birlikte daha önceki dönemlerden, hatta 2. ve 3. yüzyıllardan kalan kişisel dini objelerin üzerinde İsa'nın çarmıhtaki halinin betimlenmesi, bu görüşün doğru olmadığı izlenimini vermektedir. Bu tez kapsamında yapılan teolojik inceleme, haç ve çarmıh sembollerinin İsa'nın acı içindeki ölümünü sembolize etmekten çok, yeni bir dinin başlangıcını ve İsa'yı tarif ettiği düşünülen Tanah'taki kehanetlerin tamamlanmasını ifade ettiği için Hıristiyanlar açısından önemli olduğunu göstermiştir. İkinci ve üçüncü yüzyıllardan kaldığı düşünülen kişisel dini objelerde görüldüğü gibi 5. yüzyıldan önce çarmıhta İsa imgesinin kullanılmış olabileceği sonucuna varılmıştır. Dördüncü yüzyılda Konstantinos'un İmparatorluğun resmi dini olarak Hıristiyanlığı kabul etmesi[549] ve 5. yüzyıldan itibaren imparatorluğun siyasi liderliğiyle Kilise birliğinin sağlanması, özellikle Doğu'da kullanıldığı görülen Çarmıhta İsa imgesinin Hıristiyan toplumlar içinde yaygınlaşmasına neden olduğu değerlendirilmektedir[550].

Çarmıhta İsa sahnesinin ikonografisi incelendiğinde, sahnenin odak noktasında İsa'nın yer aldığı görülmektedir. İsa'nın sol tarafında, üzüntülü şekilde betimlenen Meryem ve Aziz Yuhanna bulunur. Genellikle Meryem veya Yuhanna sol eli çenesine dayanmış ve kafası önlerine eğilmiş şekilde tasvir edilmektedir. Meryem ve Yuhanna'nın üzüntülü olarak resmedilmesinde kullanılan vücut ifadelerinin, Helenistik ve erken dönem Roma lahit rölyeflerinde görülen tasvirlere benzediği (Görsel 6.1.73) ve bu vücut ifadelerinin 9. yüzyıldan itibaren Hıristiyan sanatı içinde yer aldığı düşünülmektedir[551].

İsa'nın üzerinde öldüğü haçın, 4. yüzyılda Büyük Konstantinos'un annesi Helena tarafından bulunduğu düşünülmektedir. Haçın parçalarının *stavrotek* denilen kutularda muhafaza edildiği ve hediye olarak dağıtıldığı bilinmektedir[552]. 800 yılı civarında yapıldığı düşünülen bir kutunun üstünde bulunan dört tasvirden biri çarmıh sahnesidir (Görsel 6.1.74). Resimde İsa'nın etrafında Meryem'le Yuhanna bulunmakta ve üzüntülü oldukları anlaşılmaktadır. Kapadokyalı 4. yüzyıl teoloğu olan Nazianzuslu Gregorios'un vaazlarını içeren elyazmasının içinde Çarmıh ve Çarmıhtan indirme sahneleri bulunmaktadır (Görsel 6.1.75). İmparator I.Basileios'a adanmış bu eser 880 yılında yapılmıştır. Çarmıh sahnesinin sol tarafında Meryem ve iki kadın bulunurken, sağda Yuhanna yer almaktadır. Askerlerin İsa'nın göğsüne mızrak sapladıkları görülmektedir.

[549] Harley-McGowan, 2018, **a.g.k.,** 295.
[550] Sheckler ve Leith, 2010, **a.g.k.,** 67-88.
[551] D. C. Schorr (1940). *The Mourning Virgin and Saint John*, CAA: The Art Bulletin, 22 (2), s. 61-69.
[552] H. C. Evans, M. Holcomb ve R. Hallman (2001). *The Arts of Byzantium*, New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 58 (4), s. 39.

Onuncu yüzyılın ortalarından kaldığı düşünülen fildişi bir rölyefte, İsa'nın çarmıhta öldüğü tasvir edilirken, geleneksel şekilde sol tarafta Meryem sağ tarafta Yuhanna durmaktadır (Görsel 6.1.76). Çarmıhın altında ise üç Roma askeri İsa'nın kıyafeti için aralarında kura çekerken tasvir edilmiştir. Onun hemen altında, İsa'nın çektiği acılar sayesinde ölüme karşı zafer kazandığını ifade etmek için çarmıhın Hades'in karnından çıktığı gösterilmiştir[553]. Kos adasındaki Nea Moni Manastırı'nda bulunan ve 1048 yapılan Çarmıh sahnesinde geleneksel ikonografi kullanılmıştır. İsa'nın sol tarafında Meryem bulunurken, sağda Yuhanna yer almaktadır (Görsel 6.1.77). Meryem'in arkasında ağıt yakan kadınlar durmaktadır. On birinci yüzyılın başlarında yapıldığı bilinen Hosios Loukas Manastırı'nın resim programında yer alan çarmıh sahnesinde (Görsel 6.1.78), Meryem ve Yuhanna'nın vücut hareketleri üzüntülü olduklarını ifade etmekle birlikte, sanatçı gerçekçi bir ifade verememiştir. Daphni Manastırı'nda bulunan Çarmıh sahnesinde, Meryem ve Yuhanna'nın yüzlerinde yaşadıkları acının tam anlamıyla ifade edilmediği ve gerçekçilikten uzak olduğu görülmektedir (Görsel 6.1.79).

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesinde, geleneksel ikonografiyle uyumlu olarak İsa'nın sağında ve solunda, sırasıyla Meryem ile Yuhanna yer almaktadır (Görsel 5.36-5.37). Çarmıhın yere temas ettiği yerin altında bir kurukafa görülmektedir. Hıristiyan inancına göre, İsa'nın çarmıha gerilmesi Adem'in mezarının bulunduğu Golgota yani kurukafa tepesinde gerçekleşmiştir. Çarmıh sahnesinin, 6. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen geleneksel ikonografik modelden farklı olmadığı görülmektedir. Meryem ve Yuhanna'nın acılarını göstermek için kullandıkları el ve vücut hareketleri Nea Moni Kilisesindeki resimle oldukça benzerdir. Çarmıhın altında görülen kurukafa, benzer şekilde Daphni Kilisesi'ndeki sahnede de görülmektedir. Kurbinovo'daki sahnenin en önemli özelliği, Nea Moni'deki ve Daphni'deki resimlere göre duygu yoğunluğunun daha fazla olmasıdır.

İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi

Çarmıhtan İndirme Sahnesi, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde bulunan duygu yüklü resimlerden biridir. Diğer bir adıyla *Therenos* olan sahnede acılar içindeki Meryem'in ağıt yakmasıyla ulaşılan duygusal doruk, çarmıhtan indirme sahnesiyle tamamlanmaktadır. İsa'nın çarmıhtan indirilmesiyle ilgili olarak sinoptik incillerde çok

[553] Evans, Holcomb, Hallman, **a.g.k.**, 39, 44.

az bilgi bulunmakta ve olay sadece litürjik metinlerde geçmektedir[554]. Bu nedenle , bilgi eksikliğinin tamamlanması için Nikodemus'un İncil'i gibi apokrif kaynaklardan faydalanıldığı bilinmektedir. Sanatçıların, İsa'nın kurban edilmesindeki dramı vurgulamak ve duygu yoğunluğunu artırabilmek apokrif kitaplardaki çeşitli ayrıntıları kullandıkları düşünülmektedir.

İkonaklazm sonrası dönemde, özellikle dokuzun yüzyılın ikinci yarısından itibaren, anıtsal resimlerde ve elyazmalarında bulunan minyatürlerde çarmıhtan indirme sahnesinin farklı örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Onuncu yüzyıldan itibaren sahnenin ikonografisinin standartlaştığı izlenmektedir. Bu formun günümüze kadar gelebilen en eski örneği onuncu yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış olan Eski Tokalı Kilisesi'ndeki sahnedir (Görsel 6.1.80). Bu resimde Meryem ve Yuhanna'nın ikonografik olarak olması gereken yerde resmedilmelerine rağmen, Aramatyalı Yusuf'un gösteriminde bir farklılık bulunmaktadır. Yusuf çarmıha tırmanmamış halde ayakları yerde olan İsa'nın vücudunu aşağıya indirmektedir. Orta Bizans döneminde, bu sahnenin ikonografisinin dini literatürdeki değişiklikle birlikte belirgin bir şekilde farklılaştığı izlenmektedir. Bu değişikliğin örnekleri, 12. yüzyılda yapılan Nerezi'deki ve Kurbinovo'daki kiliselerde görülmekte ve sonraki Paleologos dönemi boyunca kullanılmaya devam ettiği bilinmektedir [555].

Onuncu yüzyılın ortalarından kalan çarmıh ve çarmıhtan indiriliş sahnelerinin betimlendiği bir fildişi eserde (Görsel 6.1.81), Meryem sol eliyle İsa'nın sol kolunu tutmaktadır. Bu fildişi eserin yapım tarihine çok yakın bir tarihte yapılan Eski Tokalı Kilisesi'ndeki çarmıhtan indirme sahnesindeki figürlerde görülen üzüntü ve acı ifadesinin, bu eserde de görülmesi dikkat çekicidir. Aynı dönemden kalan diğer bir fildişi eserde, İsa'yı çarmıhtan indiren Aramatyalı Yusuf diğer kişilere göre daha büyük boyutlarda tasvir edilmiştir. Genç bir insan olarak tasvir edilen Nikodemus, İsa'nın ayaklarından çivileri keski ve çekiçle sökmektedir (Görsel 6.1.82). Keski ve çekiçin daha önceki dönemlerden kalan eserlerde bulunmadığı bilinmektedir[556]. Benzer bir ifade, 11. yüzyılda yapılan Hosios Loukas Manastırı'nın resim programındaki çarmıhtan indirme sahnesinde (Görsel 6.1.83) de yer almaktadır. Meryem sağ eliyle İsa'nın sağ kolunu

[554] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.
[555] N. Zarras (2010). *The Passion Cycle in Staro Nagoričino,* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (JÖB), 60, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenchaften, s. 181–213.
[556] Evans and Wixom, 1997, **a.g.k.,** 146, 154.

tutmaktadır. Ancak Meryem ve Yuhanna'nın büyük acı ve keder içinde oldukları hissi verilmemiştir.

Komnenos döneminden kalan önemli yapılarından biri olan Nerezi Aziz Panteleimon'daki çarmıhtan indirme sahnesi (Görsel 6.1.84), ikonografik olarak daha önceki yüzyıllarda yapılmış eserlere benzemesine rağmen, sahnedeki temel farklılık öncüllerine kıyasla içerdiği yoğun duygusal yoğunluktur[557]. Orta Bizans döneminde genel olarak Yusuf merdivene çıkmamış durumdadır ve Meryem'in yanında ayakta durarak İsa'nın vücudunu tutmaktadır. Aynı zamanda Nikodemus, İsa'nın ayaklarından değil sol elinden çiviyi çıkarmakta ve Yuhanna çarmıhın temeline yakın bir pozisyonda İsa'nın ayaklarına doğru eğilerek saygı göstermektedir[558].

Aziz Panteleimon'da, Çarmıhtan İndirme Sahnesinde ana kişiler dışındakilere bu sahnede yer verilmediği ve öncüllerine göre daha az sayıda kişi bulunan bir kompozisyon oluşturulduğu görülmektedir. Sahnede, Aramatyalı Yusuf ve Meryem, ölü İsa'nın vücudunu tutmakta ve ayaklarındaki çiviler Nikodemus tarafından çıkarılırken, Aziz Yuhanna elini tutmaktadır [559]. Kurbinovo Aziz Georgios (Görsel 5.38-5.39), Kıbrıs Aziz Neophytos Manastırı (12.yüzyıl) ve Monreal'deki örneklerde yer alan melekler ve kutsal kadınlar Aziz Panteleimon'daki Çarmıhtan İndirme sahnesinde bulunmamaktır. Resmin, naos'un üst bölümlerindeki duvarlarda yer alan sahneler arasında bulunması, bu sahnenin On İki Bayram Döngüsü'nde yer alan olaylara göre daha önem verilerek yerleştirildiğini göstermektedir. Böyle bir tercihin gerekçesi açıktır. Çarmıhtan indirme sahnesi Nerezi'deki resim programı içinde önemli bir yere sahiptir. Sinoptik incillerde çok kısa şekilde anlatılan ve sadece *"İyi Cuma"* liturjisinde verilen vaazda aktarılan olaylar Bizans Sanatı'nın gündemine ancak 9. yüzyılın ikinci yarısında girmiştir. Bu sahnenin ortaya çıkışının ortodoksluğun yeniden tesis edilmesi çabalarıyla paralellik taşıdığı ve İsa'nın görsel olarak resmedilmesine karşı çıkan İkonoklastik düşünceler hedef alınarak ortaya konduğu tahmin edilmektedir. İkonları savunan kilise babaları için İsa'nın insani tarafı özel bir önem arzetmiş ve kurban olarak ölümünden sonra yeniden dirilişi ikonları savunmak için kullandıkları temel tezlerden biri olmuştur. İsa'nın acıları ve çarmıhtan indirme sahneleri İkonoklazm'a karşı kullandıkları görsel araçlardır. İsa'nın insani tarafı 12. yüzyılda yeniden gündeme gelmiş ve onun insanlığını reddeden Bogomillik gibi bazı

[557] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.
[558] Zarras, 2010, **a.g.k.,** 181-213.
[559] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.

sapkın akımlara karşı kullanılmıştır. Çarmıhtan indirme sahnesinin Nerezi resim programındaki önemi, İsa'nın insan olarak kurban edilmesi konusunu vurgulamaya yönelik bir çabanın sonucudur. Böyle bir tercihin gerekçesi açıktır. Duygusal bir ortam oluşturmak için resim programının en dikkat çekici sahneleri olarak çarmıhtan indirilme ve ağıt sahneleri kullanılmıştır. Çarmıhtan indirme sahnesiyle kilise eserlerindeki sınırlılıklar ve eksiklikler ortadan kaldırılmış ve bu sahneyle İsa'nın kurban edilmesi görsel olarak vurgulanmıştır. Bu sahnenin ikonoklastik muhalefete karşı olarak İsa'nın resimsel gösterimi için kullanıldığı ve İsa'nın insan olmasına vurgu yapıldığı düşünülmektedir[560].

Ölü İsa'ya Ağıt

Bizans Sanatı'nda 11. yüzyıldan itibaren yapılmaya başlayan sahnelerden biri Meryem'in Ağıtıdır. Bu sahnede yas tutan Meryem, çarmıhtan indirildikten sonra ve mezara konulmadan önce, oğlunun bedenine doğru eğilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Meryem'in yüz ifadesinde yaşadığı keder fark edilmekte ve Yuhanna ile birlikte Aramatyalı Yusuf'un üzüntü içinde İsa'nın ölü bedenine doğru eğildikleri görülmektedir. Sahnenin odak noktası ağıt, üzüntü ve acıdır.

Meryem'in Ağıtının anlatıldığı bu olay kanonik incillerde bulunmamakta ve yaşanan üzüntü ve acı tasvirinin kökeninde Nikodemus'un İncili'nin yer aldığı düşünülmektedir. Olayın anlatıldığı diğer kaynaklar Bizans Kilisesi'nde törenlerde söylenen ilahiler ve verilen vaazlardır. Bunların bazıları geleneksel litürjinin bir parçasıdır ve Bizans İmparatorluğu'nda yaygın olarak törenlerde icra edilmektedir. Edebi eserlerde olduğu gibi, Bizans Sanatı'nda Meryem, genellikle oğlunun doğumu ve çocukluğuna yönelik sahnelerde yer almaktadır[561]. Örneğin Meryem'in kucağındaki oğlunu tutması, müjde sahneleri ve benzeri olayların resmedilmesi aslında İsa'nın doğumuna ve çocukluğuna yönelik göndermelerle ilgilidir.

Ağıt sahnesinin ortaya çıkışı 11. yüzyılda gerçekleşmiştir. Komnenos dönemi sanatının bir ürünü olan bu sahneye neden ihtiyaç duyulduğu konusunda farklı fikirler mevcuttur. Ancak böylesine önemli bir kompozisyonun büyük bir olasılıkla Konstantinopolis kökenli olduğu düşünülmektedir. Zira Bizans Sanatı için Konstantinopolis önemli kararların alındığı ve Ortodoksluğa karşı olan saldırıların

[560] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.
[561] Maguire, 1981, **a.g.k.,** 101-102.

bertaraf edilmeye çalışıldığı bir merkez durumundadır. Ağıt sahnesinin sadece bir sanat eseri olarak yeni keşfedilen bir imge olarak değerlendirilmemesi gereklidir. Bizans Sanatı'nda 11. yüzyıldan itibaren gerçekleşen değişiklikler, bu tez genelinde vurguladığımız gibi değişen teolojik hedeflerin ve dini tartışmaların ürünleridir. 1157'de gerçekleşen Kilise Konsilinde, ökaristi töreninde sunulan ekmek ve şarabın gerçekten İsa'nın bedeniyle kanı olmadığı ve sadece törensel anlamı olduğu konusundaki iddialar tartışılmıştır. Alınan kararlarla lanetlenen bu fikrin Ortodoksluğa aykırı olduğu kabul edilmiş ve İsa'nın ekmek ve şarap gibi dünyevi hiçbir maddeyle ifade edilememesinin ikonların mevcudiyetinin sorgulanması anlamına geldiği fark edilmiştir. Bu dönemden sonra, gerçekçi duygular yansıtan yeni resim kompozisyonlarının ortaya çıkmasının bu konsilin sonunda alınan kararlarla ilişkili olduğu düşünülmektedir[562]. Diğer yandan Kazhdan bu sanat akımının, 12. yüzyılda yaşanan kültürel değişime bağlı olduğunu ve toplumun sanatsal farklılaşmayı talep ettiğini belirtmektedir[563]. Ayrıca Cormack, Bizans Sanatı açısından diğer bir önemli kilometre taşı olan İkonoklazm döneminin, dini tartışmalar sonucunda ortaya çıkan bir formülle aşıldığını belirtmektedir. Bu yaklaşıma göre İsa'nın ölümünden üç gün sonra yeniden dirilmesi, ruhani bir varlığın dünyevi forma girebileceğinin bir kanıtı olmakta, bu şekilde İsa'nın tasvirinin bulunduğu ikonların veya üzüntü, keder gibi insani duyguları taşıyan imgelerin ruhani özellikler taşıyabileceğini göstermektedir[564]. Duygusal olarak yoğun olan Ağıt sahnesine bu nedenlerle gerek duyulduğu düşünülebilir.

Sahnenin genel kompozisyonuna ve çeşitli örneklerdeki ayrıntılara bakıldığında Meryem'in mezarın yanında, kucağında yatan İsa'nın üzerine eğilmiş durumda resmedildiği görülmektedir. İsa'nın gözleri kapalıdır ve sakallı olarak tasvir edilmiştir. Yuhanna ve Aramatyalı Yusuf büyük bir üzüntü içinde İsa'nın ölü bedenine doğru eğilmektedir. Yuhanna İsa'nın elini tutarken Yusuf ayaklarını kavramıştır. İsa'nın bedeninin üst kısmı çıplaktır ve belinden dizlerine kadar bir kumaş parçasıyla örtülmüştür ve sadece ayaklarından dizlerine kadar olan bölüm görülmektedir. Arka plandaki pastoral manzarada tepelerin üstünde süzülen melekler bulunmaktadır. Sahne kompozisyonunun odak noktası, İsa'nın ölü bedeni ve Meryem'in üzüntüyle yanağıyla İsa'nın başına

[562] R. Cormack (2003). *Living Painting,* in Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies Exeler College, University of Oxford, March 2001, (ed. E. Jeffrevs), London: Routledge, s. 244.
[563] Kazhdan and Wharton, 1985, **a.g.k.,** 142-145.
[564] Cormack, 2003, **a.g.k.,** 243.

dokunmasıdır. Meryem, Yuhanna ve Aramatyalı Yusuf'un oluşturduğu şeritin üstü genellikle boş bırakılmakta ve bu şekilde izleyicinin kolaylıkla bu noktaya odaklanması sağlanmaktadır.

Ağıt sahnesinin en güzel örneklerinden biri Nerezi Aziz Panteleimon (Görsel 6.1.85) Kilisesi'ndedir. Resimde Meryem yüzünde büyük bir üzüntü ifadesiyle, İsa'nın üzerine eğilmiş durumda yanağını onun yüzüne değdirmektedir. Bu sahnenin yazılı tasviri 9. yüzyılda yaşamış bir teolog olan Nikomedialı Georgios'un bir eserinde bulunmakta ve eserde Meryem'in İsa'nın cansız bedenini kucağına alarak duyduğu üzüntü anlatılmaktadır. Sahnedeki tasvirle ilgili olarak Eski Ahit'te Yusuf Peygamberin ölüm döşeğindeki babasını öptüğü olayın (Yaratılış 50:1) Bizans sanatçıları tarafından örnek alınmış olabileceği kabul edilmektedir. Meryem'in şefkatle eğilerek kucağındaki İsa'nın başına yanağıyla değdiği *Elousa* sahnesinin bu gösterime diğer bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir (Görsel 6.1.86)[565]. Diğer bir eser olan Kastorya'daki Aziz Anargiroi Kilisesi'ndeki Ağıt sahnesinin en önemli özelliği İsa'nın yüzündeki ve gövdesinin üst kısmındaki ayrıntılardır. İsa güzel bir insan olarak resmedilmiştir. Yüz ifadesinde ölmeden önce yaşadığı acıyla birlikte rahatlama ifadesi belirgin bir şekilde görülebilmektedir (Görsel 6.1.87). Yüzündeki çizgiler için yumuşak beyaz bir renk tonu tercih edilmiş ve bu tonla yüz hatları oluşturulmuştur. Diğer yandan Meryem'in yüzünde, bükülmüş kaşları ve çökmüş yanaklarıyla belirgin bir şekilde endişe ve acı ifadesi bulunmaktadır. Nerezi, Kastorya ve Kurbinovo'daki örnekler incelendiğinde, İsa'nın yüzünün genç ve güzel bir kişi olarak tasvir edildiği görülmektedir. On ikinci yüzyıldan kalan bir eserde, İsa'nın ölü bedenine doğru eğilen Meryem'in ağzından aktarılan bir yazıdaki ifade dikkat çekmektedir. Bu metine göre Meryem İsa'nın yüzünün güzelliğinden ve değişen cilt renginden bahsetmektedir. Hatzaki, Ağıt sahnesinde İsa'nın yüzünü betimleyen sanatçıların bu metindeki ifadeleri dikkate alarak resimleri gerçekleştirmiş olabileceklerine işaret etmektedir[566].

Aziz Georgios Kilisesi'nde Kuzey duvarında bulunan Ağıt sahnesi, güney duvarında bulunan İsa'nın Doğumu sahnesinin tam karşısındadır (Görsel 5.40). İzleyici kilisenin tam ortasında durduğunda karşılıklı duvarlara bakarak, İsa'nın doğumu ve ölümünü izleyebilmekte ve bütün bu sahnelerin merkezinde olan Meryem'i görmektedir.

[565] Maguire, 1981, **a.g.k.,** 101-102.
[566] M. Hatzaki (2009). *Beauty and the male body in Byzantium : perceptions and representations in art and text*, New York: Palgrave Macmillan, s. 69-71.

Bunun bilinçli olarak sanatçılar tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. Doğum sahnesi, karşı duvardaki ağıt sahnesinden biraz daha geniş bir alan kaplamakta ve daha dar olan Kadınlar Mezar başında sahnesinin karşısında yer almaktadır. Sanatçılar İsa'nın ölümüyle ilgili sahnelerde yoğun duygusal mesajlar vermek için özel çaba göstermişlerdir. Özellikle vücutları, yüz ifadeleri, figürlerin ani hareket yaparcasına duruşları duygusal yoğunluğu iletmek için sanatçılar tarafından kullanılan araçlardır. Kurbinovo'daki sahneyi diğer örneklerden farklı kılan, resimde yer alan üç kişinin İsa'yı mezara taşırmışcasına resmedilmesidir. Ayrıca bu sahneyi farklı kılan ayrıntılardan bir diğeri, tepelerin üzerinde ve Yuhanna'nın hemen üstündeki alanda yeni kesilmiş çiçeklerin bulunmasıdır (Görsel 6.1.88). Aynı çiçekler, karşı duvardaki doğum sahnesinde canlı olarak görülmektedir. Nerezi'deki kilisede ağıt sahnesiyle uyumlu şekilde mezarın bulunduğu bahçenin içinde herhangi bir bitki bulunmamaktadır[567].

Kadınlar Mezar Başında

İsa'nın dirilişi Hıristiyan teolojinde çok önemli bir olaydır ve kadınlar mezar başında sahnesiyle ifade edilmektedir. Sahnede tasvir edilen olayın nasıl gerçekleştiği, ancak sinoptik inciller ve apokrif eserlerdeki ifadeler bir araya getirildiğinde anlaşılabilmektedir. İsa'nın çarmıh üzerindeki ölümünden sonra kendisine inananlardan Aramatyalı zengin bir kişi olan Yusuf, Pilatus'a giderek gömülmesi için izin ister. Pilatus İsa'nın ölü bedeninin Yusuf'a verilmesini emreder. Yusuf bedeni alır ve kefene sararak kendisi için yaptırdığı kaya mezarına koyar ve ayrılır. Mezar başında aralarında Mecdelli Meryem, James'in annesi Meryem ve Zebede'nin oğullarının annesi Meryem'in bulunduğu bir çok kadın bulunmaktadır. Şabat'tan sonraki haftanın ilk gününün sabahında Mecdelli Meryem ve diğer Meryem mezarı ziyarete giderler. O sırada bir deprem olur. Bir melek Cennet'ten gelerek mezarın önündeki taşı hareket ettirir ve üzerine oturur. Görünüşü bir şimşek gibidir ve kıyafetleri kar gibi beyazdır. Onun korkusundan etraftaki askerler sarsılır ve ölü gibi yere düşerler. O sırada melek kadınlara şunları söyler: "*Korkmayın!; Çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum. Burada değil; göğe yükseldi der. Yattığı yere bakın.*" Hızla havarilere doğru giderek onlara "*ölüyken diriltildi; Celile'ye doğru önünüzden gidiyor; orada kendisini göreceksiniz. Gidin bakın size söyledim*" der. Bunun üzerine havariler de mezar başından hızla korku içinde

[567] Maguire, 1981, **a.g.k.,** 104-105, 107.

ayrılırlar ve İsa'yı yürürken görerek ayaklarına kapanırlar. Matta 27:55-61'de anlatıldığı gibi İsa havarilerine "*Korkmayınız, gidin ve kardeşlerime Celile'ye gitmelerini söyleyiniz; orada beni görecekler*" der.

Matta'da İsa'nın acıları ve yeniden diriliş olaylarına atıf 27:55-56, 27:61 ve 28:1-10 bölümlerinde bulunmaktadır. İlk atıfta İsa çarmıhtayken etrafta bir çok kadının olduğu ve bunların arasında Mecdelli Meryem, James'in annesi Meryem ve Zebede'nin oğullarının annesi Meryem'in bulunduğu söylenmektedir. Bütün bu kadınlar İsa'yı Celile'den beri takip eden kişilerdir. İkinci referans (Matta 27:57-61) kadınların sayısını Mecdelli Meryem ve diğer Meryem olarak ikiye indirir. Onların yanında İsa'nın öğrencisi olarak tanımlanan Aramatyalı Yusuf yer almaktadır. Yusuf ayrıldığında mezarın karşısında iki kadın bulunmaktadır. Matta, on iki havari yanında Yusuf'u da öğrenci olarak tanımlamaktadır. Matta'daki üçüncü atıfta daha fazla ayrıntı vardır ve mezarın başında İsa'nın gömülmesine şahitlik eden Mecdelli Meryem ve diğer Meryem'den bahsedilir. Kadınlar sadece İsa'nın mezarını görmeye gelmişlerdir ve bedenine bakmayacaklardır. Diğer yandan Markos'a göre (Markos 16:1) kadınlar satın aldıkları baharatları İsa'nın cesedine sürmek istemektedir. Matta'ya göre baharat sürme işlemi Betanya'daki kadınlar tarafından yapılmıştır. Matta 28:6-7'ye göre bir melek görünerek kadınlara mezarın içine bakmalarını ister ve havarilere İsa'nın dirildiğini, Celile'ye doğru yolda olduğunu ve ona yetişmeleri gerektiğini söylemelerini ister. Mezardan uzaklaşırken kadınlar İsa tarafından selamlanır ve kadınlar onun ayaklarına kapanır. Meleğin söylediklerini İsa'dan da duyarlar. Bu olaylarda İsa'yı terkeden, ona ihanet eden ve inkar eden havarilerin olayların dışında tutulması önemli bir ayrıntıdır (Matta 26:14-16, 56, 69-75)[568]. Hikayede Celile önemli bir mekan ismi olarak ortaya çıkmaktadır. Celile'nin ön plana çıkarılmasının ardında Yeşaya 9:1'de geçen "*Bununla birlikte sıkıntı çekmiş olan ülke karanlıkta kalmayacak. Geçmişte Zevulun ve Naftali bölgelerini alçaltan Tanrı, gelecekte Şeria Irmağı'nın ötesinde, Deniz Yolu'nda, ulusların yaşadığı Celile'yi onurlandıracak*" ifadelerinin olduğunu düşünülmektedir.

İkonografik olarak İsa'nın dirilişi üç farklı şekilde gösterilmektedir. İlkinde ve belki de en eski gösteriminde boş bir mezar önünde bir yada iki melekle konuşan tütsü taşıyan kadınlar tasvir edilir. Bu sahne dört incilde de (Matta 28, Markos 16, Luka 24,

[568] S. L. Love (2009). *Jesus and the Women at the Cross and Tomb,* Jesus and Marginal Women: The Gospel of Matthew in Social-Scientific Perspective, N/a Series, Cambridge: James Clarke & Co, s. 186-219.

Yuhanna 20) geçmektedir. İkinci tür genellikle Batı Sanatı'nda görülmektedir. Bu ikonografide İsa bazen elinde bir bayrakla yere düşen askerler arasında mezardan çıkmaktadır. İsa'nın mezardan çıkışının görülmesiyle ilgili kanonik incillerde bilgi bulunmamaktadır ama sahne İsa'nın dirildiğine tanıklık eden birinin gözünden gösterilmesi açısından önemlidir. Batı'da daha yaygın olarak görülmesine rağmen, Rabula İncili'nde bulunmasından ötürü Doğu Hıristiyanlığında da kullanıldığı anlaşılmaktadır. İsa'nın ölüme karşı zaferini simgeleyen ve dolayısıyla dirilişini ima eden diğer bir ikonografik model Cehennem'e İniş sahnesidir[569].

Altıncı yüzyılın sonuna doğru yazıldığı bilinen Rabula İncili'nde yer alan resimde, kadınların mezar başında melekten bilgi alması ve İsa'nın mezardan çıkışı beraber gösterilmektedir (Görsel 6.1.89). Farklı iki episodun bir araya getirilmesi nedeniyle önemli bir eserdir. Resmin solunda bir melek Meryem'le konuşmakta ve arkasında diğer Meryem durmaktadır. Sağ kısımda İsa, yere düşen askerler arasından mezardan dışarı çıkmış vaziyettedir. Meryem'ler yere eğilerek ellerini kaldırmakta ve her ikisi de İsa'nın yüzüne doğru bakmaktadır.

On birinci yüzyıl sonuna tarihlenen Karanlık Kilise'de bulunan kadınlar mezar başında sahnesinin en önemli özelliği, resmin merkezinde kayaya oturmuş şekilde gösterilen büyük melek figürüdür (Görsel 6.1.90). Meleğin bir kanadı kutsal kadınlara doğru uzanmıştır. Melek diğer figürlere göre daha büyüktür. Mezarın etrafında dekoratif desenler bulunmakta ve mezarda kutsal kefeni sembolize eden bir spiral görülmektedir[570]. Resim programı 11. yüzyılda yapılan Hosios Loukas'taki Mezar Kilisesi'nde bulunan sahnede, Ağıt ve Kadınlar Mezar Başında sahnelerinin beraber aynı duvara resmedildiği görülmektedir (Görsel 6.1.91). Resmin büyük bölümünün ağıt temasına ayrıldığı fark edilmektedir. Sağ tarafta iki Meryem ve melek figürleri dar bir alanda yer almaktadır. Mezar taşının üzerinde oturan melek beyaz kıyafetler içindedir ve bir eliyle, büyük bir olasılıkla sahne duvara sığmadığından oldukça küçük betimlenen boş mezarı işaret etmektedir. Meleğin kanatlarından biri Meryemlerin üzerinde kavis yapmakta ve arka planda görünen tepeyle aynı çizgide kıvrılmaktadır[571].

Kadınlar Mezar Başında sahnesi Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde Meryem'in Ağıtı sahnesinin yanında, kuzey duvarında bulunmaktadır (Görsel 5.41-5.44)

[569] A. Andreopoulos (2013). *Descent into Hades*, Gazing on God: Trinity, Church and Salvation in Orthodox Thought and Iconography, Cambridge: James Clarke & Co Ltd, s. 72-81.
[570] Yenipınar ve Şahin, 2005, **a.g.k.,** 85.
[571] Chatzidakis, 1999, **a.g.k.,** 75.

Dar bir alana yapılan sahnede iki Meryem birbirine sarılmış vaziyette, eliyle mezarı işaret eden meleğin önünde tasvir edilmiştir. Meleğin ayaklarının altında kalan bölümdeki tahribat nedeniyle yere düşen askerlerin bir kısmı kaybolmuştur. Meleğin duruşu onun mezar taşı üzerinde oturduğunu göstermektedir. Erken dönemden itibaren örnekleri görülen Kadınlar Mezar Başında sahnesinin bir örneği olduğu ve ikonografik bir yenilik yapılmadığı görülmektedir.

Cehennem'e İniş (Anastasis)

Anastasis Hıristiyan inancına göre İsa çarmıh üzerinde öldükten sonra yeniden dirilişinden önce Cehennem'e inmesi olayıdır. Bu inişin amacı, Adem'in yaratılışından bu yana, vaftiz edilmedikleri için orada bekleyen temiz ruhlara kurtuluşu götürmek; Şeytan, ölüm ve karanlığa karşı zafer kazanmaktır[572]. İsa, bütün Anastasis sahnelerinde egemen figür olarak sahnenin ortasında yer almaktadır. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde de olduğu gibi, bir çok betimlemede İsa bir eliyle Adem'i tutarken diğer elinde bir haç bulunmaktadır. Bütün Anastasis kompozisyonlarında İsa'nın elinden tutarak Cehennem'den çıkardığı kişi Adem'dir. Davut ve Süleyman peygamberler de 9. yüzyıldan itibaren Anastasis sahnelerinde yerlerini almıştır. Başlarında taçları ve imparator giysileri içindeki iki kral, sembolik olarak İsa'nın atalarını ve Eski Ahit insanlarını temsil etmektedir. Zaman içinde sahne kompozisyonunun çeşitli kutsal kişilerin eklenmesiyle zenginleştirildiği görülmektedir. Yeni kompozisyonda, Aziz Georgios Kilisesi'nde de olduğu gibi, iki kralın arkasında yer alan Vaftizci Yahya ve Havva'nın gerisinde bulunan Habil sahnede yerini almıştır. Habil aynı zamanda ilk cinayete kurban giden kişidir ve İsa'nın öldürülmesi olayının öncülüdür[573].

Anastasis olayı, Nikodemus'un İncili'nde anlatılmaktadır. Bu incille ilgili ayrıntılı değerlendirme bu tezin teolojik değerlendirme bölümünde yapıldığı için, burada sadece İsa'nın Cehennem'e inişinin ve ölülerin dirilmesinin anlatıldığı son bölüm kullanılacaktır. Bu bölümün büyük bir kısmı yeraltı dünyasının iki tanrısı Hades ve Şeytan'ın konuşmalarına adanmıştır. Şeytan, İsa'nın ölümden korktuğunu, onun söylediği "*Ruhum ölümümden bile üzgün*" sözlerinden anlamış ve bundan cesaret almıştır. Şeytan, Hades'e doğru koşar ve İsa'dan korkmamasını çünkü İsa'nın Tanrı'nın

[572] Cömert, 1999, **a.g.k.,** 138.
[573] E. Akyürek (1995). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, s. 99, 103.

oğlu olamayacağını söyler. Hades İsa'nın çarmıha gerilmesinden sonra gerçekleşen olaylardan korkmuştur ve bunu Şeytan'a hatırlatır. Daha fazlasının olabileceğinden endişelenmektedir. Uzun süren konuşma sırasında Şeytan, İsa'nın mucizelerini, onun Lazarus'la Jairus'un kızını yaşama döndürmesini anlatır ve hala Hades'in İsa'yla savaşacağını umut etmektedir. Bu hikayenin genelinde Hades'in, Şeytan'a göre daha akıllı olduğu ifade edilmekte ve Hades'in Tanrı'nın güçlerinden korktuğu vurgulanmaktadır. Bu nedenle Şeytan'a yardım etmeyi reddeder. İsa yeraltı dünyasına girer ve her taraf ışıkla dolar. Pirinç kapılar parçalanır ve demir çubuklar kırılır. İsa, Şeytan'ı bağlar ve yanan kömürlerin üzerine doğru çeker. Nikodemus'un İncili'nde Şeytan'ın İsa tarafından zincirle bağlandığı ve ayaklarının altına aldığı anlatılmaktadır[574]. Şeytan'dan sonra Hades'i de kontrol altına alan İsa, böylece ölüme karşı zafer kazanmış ve başta Adem'le Eski Ahit Kralları olmak üzere henüz vaftiz olmadıkları için Cehennem'de bulunan dürüst ruhları buradan çıkarmıştır.

Şeytan'ı zincirle bağlayarak etkisiz hale getiren İsa'nın, Hades'i kontrol altına alması konusunda çeşitli dini metinlerde bazı bilgiler bulunmaktadır. Bir din adamı olan Suriye'li Efraim (306-373) bir vaazında İsa'nın çarmıhını Hades'in karnına sapladığından şöyle bahsetmektedir: "*İsa değerli silahıyla Hades'in karnını parçaladı ve Şeytan'ın açık olan çenelerini kapattı. Bunu gören ölüm titredi ve dehşete düştü ve ilk insanla ilgili elinde tuttuğu her şeyi bıraktı."* Bartholomeos İncili'nde Şeytan, Hades'e "*Bu kadar düşünceli olma, kapılarını güvene al ve demirlerini güçlendir, düşün, Tanrı dünyaya indi*" demiştir. Hades bunun üzerine şu cevabı vermiştir: "*Senden duyduğum güzel kelimeler yok. Karnım parçalandı ve iç organlarım acı içinde. Şüphesiz Tanrı Dünya'ya indi*." İsa'nın Hades'in çenesine veya başına haçı saplayarak etkisiz hale getirmesi, Daphni Kilisesi'nde (Görsel 6.1.92) ve Kapadokya'daki Karanlık Kilise'de (Görsel 6.1.93) görülmektedir[575] .

Anastasis sahnelerinde İsa'nın Cehennem'den çıkardığı Süleyman ve Davut'un Bizans imparatorları gibi giyinmesi, birçok resim programında görülen bir durumdur. Eski Ahit'teki kralların imparatorluk kıyafetleri içinde olmasının ideolojik amacının bulunduğu düşünülmektedir. Davut Bizans politik düşüncesinde Bizans imparatorlarıyla özdeşleştirilmektedir çünkü kendisi dindarlığı sayesinde Tanrı'nın isteğiyle iktidara

[574] D. Gorgievski (2015). *The mysterious mountain of Kurbinovo*, Byzantion 85, Leuven- Paris- Walpole, MA: Peeters Publishers: Peeters, s. 67-76.
[575] M. E. Frazer (1974). *Hades Stabbed by the Cross of Christ*, New York: Metropolitan Museum Journal, Vol. 9, s. 153-161.

getirilmiştir. Diğer yandan Süleyman bilgeliğiyle, adaletiyle, ayrıca imar işleriyle ve sanatçıların hamisi olmasıyla bilinmektedir. Çeşitli sahnelerde yer alan Davut ve Süleyman'ın Bizans İmparatorluk kıyafetleriyle resmedilmesinin ardında yatan neden, bu kişilerle Bizans İmparatorlarının özdeşleştirilmesidir. Nea Moni'deki (1045) Anastasis sahnesinde (Görsel 6.1.94) yer alan Süleyman'ın kıyafetleri Bizans İmparator giysileridir. Aynı zamanda Süleyman'ın yüzünün İmparator IX.Konstantinos Manomakhos'a özellikle benzetildiği öne sürülmektedir[576].

Bizans resim sanatındaki Anastasis sahnesinin ilk hangi dönemde ortaya çıktığı bilinmemektedir. Ancak Anastasis'in İsa'nın yeniden dirilişiyle olan yakın bağlantısı, bu iki sahnenin benzer zamanlarda ortaya çıkmış olabileceğini göstermektedir. Yeniden diriliş temalı imgelerin ilk örneklerinin 5. yüzyıldan itibaren yapıldığı ve Anastasis sahnesinin 7. yüzyıldan itibaren bilinen formuna kavuştuğu düşünülmektedir. İkonoklazm döneminde tasvir yasağının kaldırılması için yeniden dirilişin kuramsal bir altyapı sağlaması nedeniyle, diriliş ve Anastasis olaylarının önem kazandığı düşünülmektedir. Sekizinci ve dokuzuncu yüzyıllarda ve özellikle İkonoklazm sonrasında, Sina ve Kapadokya'da, Anastasis gibi yeniden diriliş temalı sahnelerin yaygın olarak yapıldığı bilinmektedir. Onuncu yüzyılda Anastasis ikonografisinin, Aziz Georgios Kilisesi'nde de görülen haline kavuştuğu düşünülmektedir (Görsel 5.45-5.47). Bu ikonografide merkezde ışık saçan İsa, Adem ve Havva'yı Cehennem'den kurtarmaktadır. Geri planda Davut ve Süleyman'la birlikte Eski Ahit'te ismi geçen bir çok kişi bulunur. On ikinci yüzyılın ortalarından sonra Anastasis sahnesinin ikonografisinde değişim yaşanmıştır. Özellikle Khora Manastırı Kilisesi'ndeki sahnede görüldüğü gibi Anastasis sahnesinin değiştirildiği ve önceki dönemlerde İsa'nın bir yanında görülen Havva ve Adem'in İsa'nın her iki tarafına yerleştirildiği görülmektedir. Sahne, bu şekilde simetrik bir kompozisyon haline getirilmiştir. Kurbinovo'daki Anastatis sahnesinin geçişsel bir stili yansıttığı ve Khora Manastırı Kilisesi'ndeki (Kariye Camii) Anastasis sahnesinin ikonografisine doğru bir dönüşüm özelliği gösterdiği düşünülmektedir. Kurbinovo resim programındaki yeni stil açısal çizgileriyle farkedilmekte ve vücutların formlarıyla değil kostümlerin detaylarıyla farklılık yaratmaktadır. Yüz kasları aşırı derece abartılıdır ve drapeler sanki şiddetli bir rüzgara maruz kalmışcasına bükümlüdür. Bu duvar resmi parlak açık renklerle vurgulanmış

[576] Parani, 2003, **a.g.k.,** 37.

mandorlasıyla tanınmaktadır. Hafif parıltılı beyaz mandorla Kariye'deki Anastasis sahnesinden oldukça farklıdır. Dairesel yapıdaki mandorla turkuaz mavisi arka planıyla karşıtlık yaratmaktadır. Mandorlanın içindeki İsa figürü Cehennem kapılarının üzerindedir ve Adem'in kolu mandorlanın içinde yer alan tek nesnedir[577].

Bizans ikonografisindeki dikkat çekici sembollerden biri Tanrının ihtişamını vurgulamak için kullanılan görsel bir sembol olan mardorladır. Mandorla oval veya ovale yakın yuvarlak bir şekil olarak İsa'nın, kutsal üçlemenin, Meryem'in ve farklı durumlarda çeşitli azizlerin imgelerini çerçevelemek amacıyla kullanılır. Eski ve Yeni Ahit'te Tanrı'nın kendini insanlara göstermek istediği anları tasvir etmek için kullanılan bir ışık halesinin resimsel gösterimi olan mardorla, genellikle ruhani dünyayla materyal dünya arasındaki kesişim noktasını ifade eder. Mandorla'nın iç kısmında yer alan eşmerkezli daireler Evren'in katmanlarını ifade etmektedir. Bu yaklaşım Bizans'ın orta döneminde yaygınlaşan Neoplatonik felsefeyle de ilişkilidir [578].

Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Anastatis sahnesinde görülen mandorla içinde İsa tarafından oluşturulmuş 45 derecelik dinamik bir köşegen görülmektedir. İsa büyük bir vücut hareketiyle öne doğru adım atmıştır. Figür bir haçın üst tarafını oluştururken aynı zamanda Yunan harfi *Rho*'nun bir parçasıdır. Yana açılmış kolları, *himation*un alt çizgisinin, sol kalçasının üst kısmıyla oluşturduğu açı ve yayılan ışık hüzmeleri Yunan harfi olan *Chi*'yi oluşturmaktadır. Bu harf Cehennem'den gelen güçlü rüzgarı ifade etmektedir. İsa haçı taşımakta ve omuzlarının üstünde dikenli bir taç bulunmaktadır. Hiç şüphesiz ki hareketlerdeki karmaşa ve çizgisel bileşimler Kurbinovo'daki sahnenin yapısındaki dinamizmi gösteren unsurlardır. Kariye'deki Anastasis sahnesiyle karşılaştırıldığında, her iki duvar resmindeki farklılıkların muhtemel nedenleri olarak, Slav etkisi ve Kurbinovo'daki ressamın aldığı dini eğitimin katkısı verilebilir. Kurbinovo'daki Anastatis sahnesin en belirgin özelliği, ressamın İsa merkezli yeni bir hümanist akımı Bizans ve Slav sanatında ortaya koymasıdır [579].

Bizans Sanatı'nda Anastasis sahnesinin çeşitli örnekleri karşılaştırıldığında, sahnede görülen zincire bağlanmış yaratığın sadece Şeytan'ı ifade etmediği sonucuna

---

[577] A. Strezova (2014). *Hesychasm and Art.The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Australia: Australian National (ANU) Press, s. 136, 155-157.

[578] R. G. Todorova (2013). *Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic Mandorla as Imago Mundi*, *Cosmología y Cosmografía ortodoxas: La mandorla iconográfica como Imago Mundi,* Twelfth Symposium Nis and Byzantium (3-6 June 2013), Vol. XII, Serbia, s. 143-154.

[579] Strezova, 2014, **a.g.k.,** 155-157.

varılmaktadır. Buradaki yaratığın Hades olarak gösterilmesi bazı Kapadokya kiliselerinde de gözlenmektedir. Örneğin, Açıkelağa (787-813), Soğanlı'daki Azize Barbara (1006-1021), Cemil'deki Başmelek Kilisesi'ndeki (13. yüzyıl) sahneler buna örnek olarak verilebilir. Bu sahnenin ilk oluşturulduğu tarihlerde, iki yeraltı dünyası efendisinin rollerinin ve kimliklerinin birleştirilerek kullanıldığı düşünülmektedir. Ancak bazı sanatçıların Nikodemus'un İncili'ni olduğu gibi kullanarak Şeytan'la birlikte Hades'i de aynı sahnede gösterdikleri bilinmektedir. Ancak bu sahne tipiyle ilgili çok az sayıda örnek vardır. Örneğin Veljusa'daki Virgin Eleusa Kilisesi'nde (1085-1093) İsa iki yaratığın üstünde ayakta durmaktadır. Yaratıklardan birisi beyaz diğeri siyah olarak resmedilmiştir. Her ikisi de sakal ve alev şeklinde saçlarıyla benzer özellikler göstermektedir ama aralarında bazı farklılıklar izlenmektedir. Siyah yaratık zincirler içinde değildir ve Hades'in tipik özelliklerinden biri olan büyük bir karnı vardır. Yaratık zincirsiz resmedilmiş ama korku içindedir ve yüzü konuşmak istercesine diğer yaratığa dönüktür. Bu yaratığın Hades olduğu düşünülmektedir çünkü Nikodemus'un İncili'ne göre Hades hiç bir zaman zincire vurulmamış, İsa'nın ikinci gelişine kadar Şeytan'ı denetim altında tutması için görevlendirilmiştir. Kurbinovo'daki Anastasis sahnesinde gösterilen iki dağ, kutsal haçın gücüyle Dünya'nın ikiye bölünüşünü ifade etmektedir ve sahne bilinen şekliyle resimsel topografi dahilinde oluşturulmuştur. Burada sıra dışı olan durum, iki tepenin üst kısımlarının simetrik olarak çizilmemesidir. Sol taraftaki tepe, çeşitli kiliselerdeki sahnelere benzer şekilde, üzerinde küçük küpe benzer şekiller bulunan kayalık bir dağ olarak betimlenmiştir. Diğer yandan, sağdaki tepe daha farklı bir üslup kullanılarak, yumuşak çizgilerle ve parlak renk tonlarıyla oluşturulmuştur. Bu tepenin farklı çizilmesinin nedeni, tepenin kayalık bir yapıda olmadığını göstermek içindir. Dikkatli bakıldığında sağ taraftaki tepenin bir insan yüzüne sahip olduğu görülebilmektedir. Uzun saçları, belirgin şekilde vurgulanmış kaşları, kapalı gözleri, garip bir burnu ve uzun kıvılcımlara benzeyen sakalı rahatlıkla seçilebilmektedir[580].

Arka fonda yer alan ikiye ayrılmış tepeler özellikle 10. yüzyıldan sonra yapılan resim programlarındaki Anastasis sahnelerinde görülmektedir. Bu da İsa'nın öldükten sonra gömülmesiyle beraber, yerin korku ile sarsılması ve toprağın örtüsünden arınarak çıplak kalmasını temsil etmektedir. Tepenin keskin bir şekilde ikiye ayrılmış olması, Musa'nın asasıyla Kızıldeniz'i yararak kavmini firavunun elinden kurtarmasını

[580] Gorgievski, 2015, **a.g.k.,** 67-76.

çağrıştırmaktadır[581]. Kurbinovo'daki insan yüzlü dağın kör olması, garip yüz profili, açık ağzı ve alev şeklindeki sakalı, figürün Hades'in nitelikleriyle uyumlu olduğunu göstermektedir. Hatta arkadaki iki dağın bir zamanlar tek bir bütünken İsa'nın haçı sayesinde ikiye bölündüğü anlaşılabilmektedir. Bu şekilde Cehennem ışıkla dolmuş ve Adem'in Cennet'e yeniden kabul edilmesi sağlanmıştır[582].

Dağdaki yüzle ilgili literatürde çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Bazı çalışmalarda yüzün Hades'i temsil ettiği ileri sürülmüştür. Kurbinovo'daki resim programı incelendiğinde dönüşüm geçirmiş dağlara diğer sahnelerde de yer verildiği görülmektedir. Bu tür dağların bulunduğu sahneler, Doğum, Lazarus'un Dirilişi ve Çarmıhtan İndiriliş'tir. Sahnelerde anlatılan hikayede Hades'in belirgin bir rolü bulunmamaktadır. Kurbinovo'daki sanatçının hayal gücü ve görsel olarak yarattığı özgün stil, Hades olduğu düşünülen dağın ideolojik olarak değil, sahnenin sembolik bir bileşeni olarak çizildiğini göstermektedir. Dimitrova'ya göre sakallı dağ portresi sanatçının kullandığı görsel bir öğedir ve teolojik bir anlam ifade etmemektedir[583].

Göğe Yükseliş

Hıristiyan Sanatı'nda göğe yükseliş sahnesinin ilk formlarında, özellikle Batı'daki örneklerde Helenistik sanatın etkisi görülmektedir. Pagan Roma Sanatı'nda ölülerin kartal kanatlarıyla Cennet'e çıkışını sembolize eden *apoteosis* sahnesinin, İsa'nın göğe yükseldiğini anlatan resimler için örnek alındığı düşünülmektedir (Görsel 6.1.95). Günümüze kadar gelebilen ve ayrıca Helenistik etkinin görüldüğü en eski eserlerden biri 400'lü yılların başında yapıldığı düşünülen bir fildişi eserdir (Görsel 6.1.96)[584]. Benzer nitelikte bir örnek, 432 yılında yapıldığı düşünülen Aziz Sabina Kilisesi'nin ahşap kapılarında bulunmaktadır (Görsel 6.1.97). Burada İsa'nın meleklerin yardımıyla gökyüzüne çıkması tasvir edilmektedir. Büyük çoğunluğu Helenistik tarzda oluşturulmuş bu eserlerin önemli özelliklerinden biri, İsa'nın sakalsız olarak tasvir edilmesidir[585].

[581] Akyürek, 1995, **a.g.k.,** 105.
[582] Gorgievski, 2015, **a.g.k.,** 67-76.
[583] E. Dimitrova, O. Zorova (2017). *Beautiful Creatures: Macedonia as "The Garden of Eartthly Delights",* Nis&Byzantium Collection of Scientific Work 15, Skopje: Faculty of Philosophy; Ministry of Culture, s. 87-100.
[584] R. M. Jensen and M. D. Ellison (ed.) (2018). *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Londra: Routledge, s. 380-381.
[585] Dewald, 1915, **a.g.k.,** 277-319.

Batı Hıristiyanlığında 4. ve 5. yüzyıldan kalan örneklerde, Helenistik yaklaşımın zamanla yerini Doğu'dan gelen formlara bıraktığı izlenmektedir. Doğu kökenli göğe yükseliş sahnelerinin en erken örneklerinden biri, Suriye'de yapıldığı bilinen Rabula İncili'nde yer alan minyatürdür. Keşiş Rabula tarafından 586 yılında yazılan kitapta bulunan göğe yükseliş sahnesi, Helenistik sanat normlarından oldukça uzaktır. Resmin yukarısında yer alan mandorla içindeki sakallı İsa'nın etrafında iki melek bulunmakta, İsa sağ eliyle kutsama hareketi yaparken sol elinde bir parşömen tutmaktadır. Mandorlanın etrafında bulunan iki melek İsa'ya uzanarak ellerindeki taçları sunan bir şekilde tasvir edilmiştir. İsa'yı çevreleyen mandorlanın altında ise dört kanat bulunmakta ve kanatların arasında bir melek başı, öküz, kartal ve aslan görülebilmektedir. Kanatların altında bulunan bir el dua eder pozisyonda duran Meryem'e doğru uzanırken, yanda dönen iki ateş çemberi dikkat çekmektedir. *Orans* pozisyonundaki Meryem'in etrafında bulunan beyaz kıyafetli iki meleğin elleri, İsa'nın öğrencilerine yukarıyı işaret eder durumdadır. Sağ taraftaki grubun önünde haç taşıyan Petrus bulunmakta, sol taraftaki gruba liderlik eden Pavlus'un elinde ise bir kitap görülmektedir. Güneş ve ayı sembolize eden büstler minyatürün üst köşelerindedir (Görsel 6.1.98). Doğu'da görülen erken dönem göğe yükseliş sahnelerinin en önemli özelliği incillerde anlatılan olayla uyuşmamasıdır. Zira göğe yükseliş sırasında Meryem'in orada bulunduğu bilgisi Yeni Ahit'te yoktur. Benzer şekilde, bu temada yer alan ama kanonik eserlerde bahsi geçmeyen kanatlar içindeki dört yaratığın, güneş ve ayın madalyon olarak tasvirinin ve kanatlar içinde görülen dönen tekerleklerin neden oraya konuldukları konuları anlaşılamamıştır. Bu temanın Ezekiel ile Vahiy bölümünün birleştirilmesiyle oluşturulduğu ve günümüze kadar ulaşmayan bir eserdeki anlatımın dikkate alındığı düşünülmektedir. Batı'da görülen Helenistik etkiyle yapılmış Göğe Yükseliş sahnelerinde genellikle Meryem'e yer verilmemektedir ama Rabula İncili örneğinde olduğu gibi Suriye etkisiyle yapılan eserlerde, Meryem sahnenin odak noktalarından biridir. Meryem'in İsa'nın hayatındaki önemli olaylarda ona eşlik etmesinin, Doğu'da hızla yaygınlaşan Meryem kültüyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Diğer yandan Meryem'in üstünde yer alan elin Pentikost'un habercisi olarak değerlendirilebileceği veya Eski Ahit'te yer alan Ezekiel'in mucizevi görüşündeki bazı öğelere bu sahnede yer verilmiş olabileceği düşünülmektedir[586]. Benzer bir form, Suriye veya Filistin'den geldiği düşünülen bir tahta kutu üzerinde yer alan Göğe

[586] Dewald, 1915, **a.g.k.,** 277-319.

yükseliş sahnesinde de yer almaktadır (Görsel 6.1.99). Altıncı ve veya yedinci yüzyıldan kaldığı düşünülen ve kutsal yağ taşımak için kullanılan *ampulla* adı verilen ahşap mataranın (Görsel 6.1.100) üzerindeki göğe yükseliş sahnesi Suriye tarzını yansıtmaktadır [587] İlerleyen dönemlerdeki örnekler incelendiğinde Bizans Sanatı'nın, Suriye kökenli göğe yükseliş formunu örnek olarak aldığı ve görsel olarak geliştirdiği anlaşılmaktadır. On beşinci yüzyılda yıkılan İstanbul'daki Havariler Kilisesi'nde yer alan ve 9. yüzyılda yapıldığı düşünülen göğe yükseliş sahnesinin Vatikan kütüphanesinde bulunan kopyasında (Görsel 6.1.101) mandorla içindeki İsa'nın altında Meryem ve havariler görülmektedir[588].

On birinci yüzyıl Bizans Sanatı'ndaki göğe yükseliş temasının tipik örneklerinden biri, İngiltere'deki Victoria ve Albert müzesinde bulunan bir fildişi eserde yer almaktadır (Görsel 6.1.102). Sahnede iki melek tarafından taşınan Mandorla içindeki İsa oturur pozisyondadır. Meryem orans pozisyonunda durmakta ve her iki yanında elleriyle mandorlayı işaret eden iki melek bulunmaktadır. Berlin müzesinde bulunan ve yapım tarihinin 11. veya 12. yüzyıl olduğu değerlendirilen diğer bir eserde benzer bir tasvir görülmektedir (Görsel 6.1.103). On ikinci yüzyıldan kalan Göğe Yükseliş Sahnesine başka bir örnek, Thessalonika Latmou Manastırı Hosios David Kilisesi'ndedir. Burada İsa mandorla içinde gökkuşağının üstünde oturmaktadır. Mandorlanın etrafı incil yazarlarının sembolü olan aslan, kartal, melek ve öküzle çevrelenmiştir (Görsel 6.1.104).

Bizans Sanatı'nda yer alan göğe yükseliş sahnelerinin ortak özellikleri şöyle özetlenebilir[589]:

1. İsa sakallıdır ve genellikle dört melek tarafından taşınan mandorla içinde bir yayın üzerinde oturmaktadır.
2. Meryem ya orans ya da profil pozisyonunda yanında duran iki meleğin ortasındadır. Yanındaki melekler elleriyle Cennet'i işaret ederken, Meryem omuzlarının üstünden havarilere doğru bakmaktadır.
3. Havariler İsa'yı elleriyle işaret ederken gözleriyle Cennet'e doğru bakmaktadır.
4. Sahneye, arka plandaki Zeytin Dağı'nı sembolize etmek için iki zeytin ağacı konulmaktadır.

[587] Jensen and Ellison, 2018, **a.g.k.,** 160-162.
[588] Dewald, 1915, **a.g.k.,** 277-319.
[589] Dewald, 1915, **a.g.k.,** 277-319.

5. Meryem'in ve havarilerin başlarının üstüne genellikle Elçilerin İşleri birinci bölümünden bazı cümleler yazılmaktadır.

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde yer alan göğe yükseliş sahnesi, kubbenin bulunmaması nedeniyle apsisin üstünde yer alan üçgen bölgede yer almaktadır (Görsel 5.48-5.52). İsa'nın başı ve içinde bulunduğu mandorlanın üst kısımları duvardaki tahribat nedeniyle kaybolmuştur. Sanatçı özellikle Meryem'i diğer bir odak noktası olarak gösterebilmek için, sahnede olayı seyreden seyircilerin bulunduğu bandı yana doğru büyütmüştür. Meryem'in yanında bulunan meleklerin yanlarında yer alan ve Zeytin Dağı'nı sembolize etmek için kullanılan Zeytin ağaçları, dışa doğru kavis yaparak çizilmiştir. Geleneksel olarak mandorlanın etrafında dört meleğin bulunması beklenirken, sanatçının yer azlığı nedeniyle sadece ikisini çizebildiği görülmektedir. Mandorlanın içindeki İsa'nın ayakta durması beklenirken, yer kazanabilmek için yarı oturur pozisyonda tasvir edilmiştir.

Bu sahneyi benzerlerinden farklı kılan özelliklerden biri mandorla içinde yer alan deniz canlıları ve yaşlı insan yüzüne sahip bir aslan figürüdür. İsa gökyüzü yayının üzerinde oturmakta ve altında çeşitli deniz canlılarıyla dolu bir deniz bulunmaktadır. Benzer bir özellik, 6. yüzyılın ikinci yarısında yapılan Ürdün Madaba'daki Havariler Kilisesi'nin yer mozaiklerinde görülmektedir. Madalyonun içinde denizin kişiselleştirilmiş bir formu olan *Thalassa* değişik deniz canavarlarıyla birlikte gösterilmiştir (Görsel 6.1.105). Etrafındaki yazıtta, Mezmurlar 115:15 cümlesi yani Tanrı'nın cennetlerin ve denizlerin yaratıcısı olduğu yazılmıştır[590]. Kurbinovo'daki sahnede mandorla içinde değişik canlıların tasviriyle, İsa'nın göğe yükselişiyle beraber Baba Tanrı'yla bütünleştiği ve dolayısıyla yerle gökleri yaratan Tanrı olduğu anlatılmaktadır.

Pentikost Sahnesi

Pentikost sahnesi, Kutsal Ruh'un havarilerin üzerine inmesiyle, onların Hıristiyanlığı yaymak için görevlendirildikleri yeni bir dönemin başlangıcını sembolize eden önemli bir resimdir. Genel ikonografisinde, Kutsal Ruh güvercin veya kumruyla sembolize edilir. Havarilere Kutsal Ruh'un indiğini gösteren bazı izler de bulunmaktadır. Bilinen en eski Pentikost sahnesi 6. yüzyıldan kalan Rabula İncili'nin 14v folyosunda yer

[590] Jensen and Ellison, 2018, **a.g.k.,** 116-117.

almaktadır. Meryem ortada olmak üzere sağında ve solunda altışar havari görülür. Kutsal Ruh'u vurgulamak için yapılan alev sembolü her bir havarinin üzerine yerleştirilmiştir. Bu sahnenin birçok örneğinde sadece on iki havari gösterilirken, daha sonraki dönemlerde Meryem çoğunlukla sahnenin ortasına konulmuştur[591]. Rabula İncili'ndeki kompozisyonun daha eski dönemlerden kalan bir kilise resminin kopyası olduğu da öne sürülmüştür (Görsel 6.1.106). Kapadokyalı 4. yüzyıl teoloğu olan Nazianzuslu Gregorios'un vaazlarını içeren ve 880 yılında yazılan elyazmasındaki Pentikost sahnesinde havarilerin üzerinde büyük boş bir taht bulunmaktadır (Görsel 6.1.107). Dokuzuncu yüzyıldan kalan Chludov elyazmasının 62v folyosunda pentikost sahnesi yer alır (Görsel 6.1.108). Genellikle güvercinin üstünde görülen boş tahtın havarilerin arasında bulunması diğer eserlere göre bir farklılık yaratmaktadır. Floransa'daki Medici Kütüphanesinde yer alan *Conv.Soppr.160* etiketli elyazması eserin 6v folyosunda (Görsel 6.1.109) Meryem olmayan bir Pentikost sahnesi görülmektedir. Onuncu yüzyıldan kaldığı bilinen bu elyazmasındaki Pentikost sahnesinde orta bölümdeki kişiler Petrus ve Pavlus'tur[592]. Onuncu yüzyıla tarihlenen, Athos Dağı'nda yapılmış olan ve Saint Petersburg Hermitage müzesinde sergilenen ikonda (Görsel 6.1.110) Pentikost sahnesi geleneksel şekilde tasvir edilmiştir[593]. On birinci yüzyılda yapılan Hosios Loukas Kilisesi'nde, güvercin ve boş tahtla temsil edilen Kutsal Ruh'un havarilerin üzerine inmesi temsil edilmektedir (Görsel 6.1.111).

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'ndeki Pentikost sahnesi oldukça tahrip olmuş durumdadır (Görsel 5.53-5.54). Kutsal Ruh'un inişinin temsil edildiği yerde bulunan pencerenin, özellikle sahnenin ortasında büyük bir bozulma yarattığı görülebilmektedir. Ancak kompozisyona bakıldığında, Meryem'in yeri tam olarak anlaşılamamakla birlikte, sahnenin ortasında durduğu ve onun iki yanında havarilerin bulunduğu düşünülmektedir. Sahnenin bulunduğu yerin çatının altında yer alması, kompozisyonun yanlara doğru yayılmasına neden olmuştur. Havarilerin sadece bacak kısımları ve giysilerindeki drapelerin görülebildiği bölüm günümüze ulaşmıştır. Kemer şeklindeki süslemenin alt kısmında bu sahneyle ilişkili olduğu düşünülen, değişik giysilerde farklı halkları temsil eden figürler seçilebilmektedir.

---

[591] C. Valone (1993). *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, Truman State University: The Sixteenth Century Journal, 24 (4), s. 801-828.
[592] K. Weitzmann (1974). *"Loca Sancta"* and the Representational Arts of Palestine, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 28, s. 31-55.
[593] Evans and Wixom, 1997, **a.g.k.,** 121.

Günlerin Eskisi

Günlerin eskisi, *Emmanuel* ve *Pantokrator* imgeleri, Bizans Sanatı'ndaki el yazmaları ve ikonlarda çok eski tarihlerden beri kullanılmakla birlikte, on birinci yüzyılla birlikte yaygınlaştıkları bilinmektedir. Dini yazılara ve liturjiye göre İsa'nın üç farklı görünüşü *Emmanuel*, *Pantokrator* ve Günlerin Eskisidir ve bunlar sırasıyla İsa'nın dünyevi yaşamına, yeniden dirilişine ve ölümle olan savaşında zafer kazanmasına karşılık gelmektedir[594]. Bu üç gösterim, İsa'nın Tanrı'nın bütün özelliklerini bünyesinde birleştirmesini ve yaşlı olabildiği gibi aynı zamanda genç olabilmesini ifade etmektedir. Diğer bir değişle, O yaratılıştan beri vardır, zamanla değişmez ve sonsuz gençliği bünyesinde barındırır[595]. Beşinci yüzyıldaki teolojik tartışma konularından biri olan İsa'nın hem Tanrı hem de insan olması anlamına gelen ikili doğası ve bu dönemde öne çıkan Tanrı-İnsan kavramı, *Emmanuel*, *Pantokrator* ve Günlerin Eskisi motifleriyle anlatılabilmiştir. Ancak, 11. yüzyıldan itibaren günlerin eskisi figürü, İsa'nın Tanrı'nın oğlu olarak insan halinden önce ve sonra Tanrı'yla birlikte var olmasını, diğer bir deyişle Baba Tanrı'yı ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Altıncı yüzyılda ilk örnekleri görülen Günlerin Eskisinin, antik dönemlerden kalan Zeus gibi tanrılar için kullanılan görsel normların bir yansıması olduğu düşünülmektedir. Üçüncü yüzyıldan itibaren İsa'nın bir öğretmen ve filozof olarak gösterimi, zamanla evrilerek *Pantokrator* ve Günlerin Eskisi haline gelmiştir[596].

Genç İsa olan *Emmanuel*'in edebi ve görsel kaynaklarda çok sayıda tasviri bulunmaktadır. Yeşaya 7:14 ve Matta 1:20-23'e göre *Emmanuel*, Tanrı bizimle anlamına gelir ve yeniden diriliş ve kurtuluş bağlamında İsa'yla ilişkilidir. Bu nedenle *Emmanuel*, İsa'nın ikili doğasını vurgular ve yeniden kurtuluşun en önemli adımı olarak yeniden dirilişi ifade eder. Hatta bazı kaynaklar *Emmanuel*'in kelime anlamının Tanrının oğlu olduğunu belirtirler[597]. Çocuk İsa'nın ve *Emmanuel* isminin popülerleşmesinin Komnenos döneminde gerçekleştiği düşünülmektedir. Aleksios Komnenos'un kızı olan

[594] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 40.
[595] Tradigo, 2006, **a.g.k.,** 65.
[596] K. A. Jacobson (2018). *Locating the Ancient of Days: Appropriation and Syncretism in the Development of a Byzantine Christological Motif*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History, Bozeman-Montana: Montana State University, s.4.
[597] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 40.

Anna Komnenos şiirlerinden birinde, Çocuk İsa konusunu işlemektedir. Diğer bir şiirinde ise acıların adamı isimli kişisel ikonasından bahsetmektedir[598].

Emmanuel gibi Günlerin Eskisi de İsa'nın yaşamındaki bir bölümün ilahi gösterimidir. İçeriğe bağlı olarak birden fazla anlama gelmekle birlikte, genellikle, Tanrının sonsuzluğunu ve ikili doğasını vurgulamaktadır. Ama, çoğunlukla Baba Tanrı'yı ifade etmek için faydalanıldığı düşünülmektedir. Bu figür, ayrıca İsa'nın inananların kurtarıcısı olduğunu Son Yargı ve *Deesis* sahnelerinde vurgulamak için kullanılmaktadır[599]. *Emmanuel* imgesinde olduğu gibi günlerin eskisinin popülerleşmesi Komnenos döneminde gerçekleşmiştir.

Günlerin eskisinin teolojik kökenlerine bakıldığında, bu gösterimin hem Eski Ahit hem de Yeni Ahit'te geçen bir sembol olduğu anlaşılmaktadır[600]. Örneğin, Yeni Ahit'teki Vahiy 1:13-14'te, Yuhanna'nın insana benzer birini gördüğü; bu kişinin saçlarının kar gibi bembeyaz olduğu ve yüzünün güneş gibi parladığı anlatılır. Gördüğü insan Yuhanna'ya seslenerek (Vahiy 1:18) *"Diri olan benim. Ölmüştüm ama sonsuzluklar boyunca diriyim. Ölümün ve ölüler diyarının anahtarları bendedir"* der. Yuhanna'daki bu ifade, İsa'nın zaten önceden varolduğunu ve Baba Tanrı ile bir olduğunu ima etmektedir[601]. Ayrıca, Vahiy 4:1-7'de Yuhanna gökyüzünde gördüğü tahttan bahseder. Tahtın etrafını zümrüdü andıran gökkuşağının sardığını ve tahtın önünde sanki berrak camdan bir deniz olduğunu aktarır. Ortamın tasviri Eski Ahit'teki Hezekiel (1:26-28) ve Danyal (7:9-13) gibi bölümlerde tarif edilene benzer şekilde yapılmaktadır[602]. Tanrı bir taht üzerinde oturmakta ve çevresi göz alıcı şekilde parlak görünmektedir. Erken dönem Hıristiyan yazarları Yuhanna'nın gördüğü beyaz saçlı kişinin, Danyal'ın gördüğü Günlerin Eskisiyle aynı olduğunu belirtirler[603].

Yuhanna'nın gerçekten Baba Tanrı'yı görmesinin mümkün olup olmadığı konusu Hıristiyanlıkta önemli tartışma konularından biridir. Zira daha önce insan gözüyle görülmemiş olan Baba Tanrı'nın nasıl tasvir edilebileceği belirsizdir. Tanrı'yla ilk

---

[598] Şenel, 2010, **a.g.k.,** 97.
[599] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 40.
[600] K. Corrigan (2010). *Visualizing the Divine: An Early Byzantine Icon of the 'Ancient of Days' at Mount Sinai*, Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai, (ed. S. E. J. Gerstel and R. S. Nelson), Belgian: Brepols, s. 285-303.
[601] G. K. McKay (2010). *Illustrating the Gospel of John: The Exegesis of John Chrysostom and Images of the Ancient of Days in Eleventh-Century Byzantine Manuscripts*, Princeton: Studies in Iconography, Vol. 31, s. 51-68.
[602] A. Tradigo (2006). *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, (Çev. S. Sartarelli), Los Angeles, CA: J. P. Getty Museum, s. 65.
[603] Corrigan, 2010, **a.g.k.,** 285-303.

antlaşmayı yapan Musa bile onunla yanan bir çalı üzerinden konuşmuş ve kendisini görememiştir. Benzer bir tartışma, tasvir yasağı ve ikonların şefaat amacıyla kullanımı konusunda İkonoklazm döneminde yaşanmıştır. Bu dönemdeki tasvir yasağını tetikleyen unsurlar arasında, Tanrı'nın resminin yapılıp yapılamayacağı sorunsalının olduğu açıktır. Yüzyıldan daha uzun bir sürede yaşanan tartışmaların sonucunda, İsa'nın resminin yapılmasının sadece mümkün olmadığı ve ayrıca gerekli olduğu konusu kabul edilerek tasvir yasağı sonlandırılmıştır. İsa'nın resimlerinin oluşturulmasının onun insani tarafının kanıtı olabileceği düşünülmüştür. Ancak, Baba Tanrı'nın gösterimi teolojik olarak mümkün değildir çünkü Baba Tanrı, oğlu İsa gibi fiziksel bir forma dönüşmemiş ve insan halinde yeryüzünde bulunmamıştır. Nicaea Konsilinde (787) okunan mektubunda, Papa Gregorios *"Oğlunu gördüğümüz ve bildiğimiz gibi Baba'yı da insanlar olarak görseydik, onu tarif etmeye çalışır ve sanatla gösterebilirdik"* ifadesini kullanmaktadır. Bu açıklama, Baba Tanrı'nın resimlerinin, teolojik olarak mümkün olmadığı için 878 yılına kadar yapılmadığını vurgulaması açısından önemlidir. Ayrıca, Eski Ahit'te geçtiği şekliyle Günlerin Eskisi kavramı Baba Tanrı'yı ifade etmekle birlikte tam olarak ona karşılık gelmemektedir. Şamlı Ioannes'in, İkonoklazm tartışmaları esnasında tanrısal imgeler için gerçekleştirdiği üçüncü savunmada, Danyal'ın ve diğer Eski Ahit peygamberlerinin İsa'nın reenkarnasyonunu gördüklerini savunmakta ve Günlerin Eskisinin önceden beri var olan *Logos*'u, diğer bir deyişle, İsa'nın Tanrı'yla bir olduğu durumu ifade ettiğini anlatmaktadır. Bu nedenle Günlerin Eskisinin İsa'nın önceki varoluşunu simgelediği kabul edilmiş ve 11. yüzyıldan itibaren, sanatçılar Günlerin Eskisinde, Tanrı'nın, Vahiy kitabı 1.13-14'te anlatıldığı gibi kendisini insanlara gösterdiği anı (*theophany*) sembolize etmek için kullanılan görsel bir araç olan mandorlanın içinde İsa'yı beyaz saçla resmetmeye başlamıştır[604].

Hıristiyan sanatçıların Baba Tanrı'nın resmedilmesi konusunda yaşadıkları diğer bir engel daha önce görülmeyen bir kişinin resminin nasıl yapılabileceği konusudur. Bu sorun, Yuhanna 1:18'te geçen İsa'nın söylediği "*Tanrı'yı hiçbir zaman hiç kimse görmedi. Baba'nın bağrında bulunan ve Tanrı olan biricik Oğul O'nu tanıttı*" cümleleriyle çözülmektedir. Kısacası İsa, Tanrı'yı kimsenin görmediğini belirtmekte ve kendi sözlerinin aslında Baba Tanrı'nın sözleri olduğunu söylemektedir. Bunu referans alan Hıristiyan teologlara göre insanların Tanrı'yı görmeleri ancak İsa aracılığıyla

[604] McKay, 2010, **a.g.k.,** 51-68.

olabilmektedir. Bu nedenle Baba Tanrı'nın İsa görünümünde ama beyaz saçlı olarak gösterilmesi, onu ifade etmenin tek yolu olarak görülmüştür. Günlerin Eskisi gösterimine benzer nitelikte ilk tasvir örnekleri 5. ve 6. yüzyıllardan kalan bazı eserlerde bulunmaktadır. Mısır'da Bawit'te 6. yüzyıldan kalma bir manastırın apsisinde bulunan duvar resminde, tahtta oturan İsa, bir ışık çemberi içinde yer alırken etrafında dört büyük kanatlı yaratık görülmektedir. Ancak İsa bu resimde beyaz saçlı olarak gösterilmemiştir. Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda bulunan ve 7. yüzyıldan kalan bir ikon, Günlerin Eskisinin yani beyaz saçlı İsa'nın tasvir edildiği günümüze kadar gelebilmiş en eski eserdir (Görsel 6.1.112). Ancak ikonda, bir bölümü ortaya çıkarılmış yazıtta tasvirin *Emmanuel* olduğunu yazmaktadır. Bu ikonun en önemli özelliği, İsa'nın üç niteliği olan *Emmanuel*, *Günlerin Eskisi* ve *Pantokrator* kavramlarını birlikte vurgulamasıdır[605].

Yuhanna Günlerin Eskisi olarak belirtmemesine rağmen, Tanrı'yı beyaz saçlı ve yaşlı bir adam olarak ifade etmiştir. On birinci yüzyıldan önceki eserlerde günlerin eskisi konusunda genellikle Eski Ahit'teki Danyal kitabının referans alınmasına rağmen, 11. yüzyıldan kalan resimlerin Yuhanna'daki tarife uygun şekilde oluşturulduğu düşünülmektedir. On birinci yüzyılda görülen bu farklılaşmanın nedeninin, Ioannes Krisostomos'un eserlerine olan ilginin bu dönemde artması ve eserlerinin yaygınlaşması olduğu düşünülmektedir. Krisostomos eserinde Yuhanna'nın ifadeleriyle ilgili olarak *Günlerin Eskisi* kavramını teolojik olarak incelemiş ve bu imgenin Yuhanna İncili'ndeki tanımla uyumluluğu konusunda değerlendirmelerde bulunmuştur[606].

On birinci ve on ikinci yüzyılda yapılan Günlerin Eskisi sahnelerindeki kompozisyon, İsa'nın iki doğası ve üçlemedeki üç madde konusunda yaşanan tartışmaları göstermesi açısından önemlidir. Günlerin Eskisi sahnesinde Baba Tanrı ile yeniden dirilen oğul birleşir ve iki kişi tanımlanır. Bu şekilde üçlemenin bölünmezliği kanıtlanır[607]. Yuhanna'da (14: 8-14) Havari Filipus'un İsa'ya Baba Tanrı'yla ilgili söylediği sözler şöyledir:

> Ya Rab, bize Baba'yı göster, bu bize yeter" sözlerine İsa'nın cevabı yer almaktadır. Buna göre İsa "Filipus" dedi, "Bunca zamandır sizinle birlikteyim. Beni daha tanımadın mı? Beni görmüş olan Baba'yı görmüştür. Sen nasıl, "Bize Baba'yı göster diyorsun? Benim babada Baba'nın da bende olduğuna inanmıyor musun? Size söylediğim sözleri kendiliğimden söylemiyorum, ama bende yaşayan Baba kendi işlerini yapıyor. Bana iman edin; ben

[605] Corrigan, 2010, **a.g.k.,** 285-303.
[606] McKay, 2010, **a.g.k.,** 51-68.
[607] I. Sisiou (2007). *The painting throughout the 13th century in Saint stefanos of Kastoria*, Ниш и Византија 5, s. 393-414.

> Baba'dayım, Baba da bendedir. Hiç değilse bu işlerden dolayı iman edin. Size doğrusunu söyleyelim, benim yaptığım işleri, bana iman eden de yapacak, hatta daha büyüklerini yapacaktır. Çünkü ben Baba'ya gidiyorum. Baba Oğul'da yüceltilsin diye, benim adımla dilediğiniz her şeyi yapacağım. Benim adımla benden ne dilerseniz yapacağım.

On birinci yüzyıldan kalan bir el yazmasında bulunan sayfada (Görsel 6.1.113), saçları ve sakalları beyaz olan Baba Tanrı ve İsa yan yana gösterilmiştir. Alt bölümde Vaftizci Yahya ile birlikte bir grup Yahudi görülmektedir. Sanatçı, Baba Tanrı'nın ve İsa'nın aynı olduğunu iki farklı figür kullanarak ifade etmiştir. Fransız Ulusal Müzesi'nde bulunan, 12. yüzyılda yapıldığı bilinen diğer bir elyazmasında (Görsel 6.1.114) İsa, *Emmanuel* ve Günlerin eskisinin aynı sayfada olduğu görülebilmektedir. Aziz Yuhanna, üst kısımda incilini yazarken resmedilmiştir[608]. 1164 yılında yapılan Aziz Panteleimon Kilisesi'nde, Günlerin Eskisi diyakonikonda bulunan kubbede yer almaktadır. Bunun yanında *Pantokrator* ve *Emmanuel* figürleri de İsa'nın farklı görünümlerini (Görsel 6.1.115) göstermektedir.

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin batı duvarında yer alan Günlerin Eskisi, yuvarlak bir mandorla içinde akantüs yaprakları ve değerli taşlarla süslenmiş bir tahtın üzerine oturmuş şekilde resmedilmiştir (Görsel 5.55-5.56). Etrafı meleklerle çevrili olan ve sonraki Dünya'yı tasvir eden Günlerin Eskisi, varolmayan kubbenin yerine konulmuştur[609]. Kilisedeki tahtın etrafını çevreleyen mandorlanın içinde, Vahiy kitabında anlatıldığı gibi su efektleri ile yeşil ve beyaz ışıklar bulunmaktadır. Yuhanna'da belirtildiği gibi Tanrı'nın saçları beyazdır. Böylece, Eski Ahit'te bahsedildiği şekliyle İsa'nın yaşının olmadığı ve zamansız bir boyutta yaşadığı vurgulanmaktadır[610].

Tek Figürler

Doktor Azizler

Anıtsal Bizans resim sanatında 11. yüzyıldan itibaren doktor azizlerin ikili veya grup halinde tasvir edildikleri bilinmektedir. Makedonya ve Kastorya'da 12. yüzyılda yapılan kiliselerde doktor azizlere büyük önem verildiği görülmektedir[611]. Yakın

[608] McKay, 2010, **a.g.k.,** 51-68.
[609] S. Korunovski and E. Dimitrova (2011). *Painting and Architecture in Medieval Macedonia*, Macedonia: Skopje, s. 68.
[610] Tradigo, 2006, **a.g.k.,** 65.
[611] N. Karakaya (2009). *Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi Duvar Resimlerinde Tek Figürler*, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 3, Ankara: AKVAD, s. 91-106.

tarihlerde yapıldığı bilinen Nerezi'deki kilisenin Aziz Panteleimon'a ve Kastorya'daki kilisenin Kosmas ve Damianos'a adanması, Aziz Georgios Kilisesi'ndeki doktor aziz figürleri, iyileştirici azizlerin bölge için önemli olduğunu göstermektedir. Doktor azizlerin bölge için neden bu kadar önemli oldukları konusunda herhangi bir bilimsel çalışma bulunamamıştır. Ancak Balkanlarda bulunan Bogomillerin, bitkisel karışımlarla tedavi konusunda başarılı oldukları bilinmekte ve bunu propaganda amacıyla kullanmış olabilecekleri tahmin edilmektedir. I.Aleksios'un hipodromda idam ettirdiği Bogomil Papası Basileios'un doktor olması ve onuncu veya on birinci yüzyıldan kalan bir ecza kitabı olan *Zeleinik*'in Bogomiller tarafından yazılmış olması Bogomillik ve doktorluk arasında bir ilişkinin olduğunu göstermektedir. Bu nedenle Bizans Kilisesi'nin Bogomillere yönelik bir tedbir almak istediği ve bu nedenle doktor azizleri ön plana getirmiş olabileceği düşünülmektedir[612].

Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde doktor azizlere diakonikonda yer verilmesinin, şefaat[613] temasının daha da vurgulanması amacıyla gerçekleştirildiği öne sürülmektedir. Üst bölümde yer alan din adamları ve bilinmeyen bir aziz dışında güney duvarında genellikle iyileştirme yetenekleriyle bilinen azizler bulunmaktadır. Bütün doktor azizler madalyon içinde resmedilmiştir. Aziz Kyros ve Aziz Yuhanna Kuzey ve Güney duvarlarındaki geçitlerin üstünde bulunmaktadır. Aziz Kosmas ve Aziz Damianos'un madalyonları, diyakonikon ve naos arasındaki geçitlerin duvarlarında birbirlerine yüzleri dönük şekilde yerleştirilmişlerdir. Aziz Sampson'un madalyonu diyakonikon ve bema arasındaki geçitte güney duvarına yerleştirilmiştir. Azizler Kosmas ve Damianos, Kyros ve Yuhanna mucizevi tedavileriyle bilinirken, Aziz Sampson 6. yüzyılda Konstantinopolis'teki bir hastanenin kurucusudur. Aziz Sampson'un madalyonu, kilisenin adandığı Aziz Panteleimon'un yakınına yerleştirilmiştir. Doktor azizlerin kiliselerin kutsal alanlarına yerleştirilmeleri Bizans Sanatı'nda çok alışılmış bir durum değildir ve bu durumun bölgeye özgü bir gelenek olduğu değerlendirilmektedir.

Nerezi'nin resim programından önce kutsal doktorlara sadece Thessalonika'daki Panagia ton Chalkeon Kilisesi'nin bemasında ve Ohrid Ayasofya Kilisesi'nin diyakonikonunda rastlanmaktadır. Makedonya kiliselerinde kutsal doktor azizlerin kilisenin önemli yerlerinde resmedilmeleri bölgede bu kişilere verilen işaret etmektedir. Doktor azizler önemli bir yazar ve din adamı olan Ohridli Kliment'in bunların adına bir

[612] Şenel, 2010, **a.g.k.**, 116.
[613] Burada şefaat, inananların isteklerini veya af dileklerini yerine getirmede aracılık etmektir.

kilise yaptırması ve portrelerini bu yapılara resmettirmesiyle başladığı düşünülmektedir[614].

Aziz Georgios Kilisesi'nde ise Aziz Kosmas, Aziz Damianos ve Aziz Panteleimon kutsal alanda değil güney duvarında tam figürler olarak yer almaktadır (Görsel 5.69-5.70). Her üç aziz ayakta ve frontal olarak yerleştirilmiştir. Sol elleriyle meslekleriyle ilgili dikdörtgen şeklinde bir kutu tutarken sağ elleriyle neşter benzeri bir alet taşımaktadır. Bu kutu dikey olarak iki eşit bölüme ayrılmıştır ve bu bölümlerin her birinde orta aksa takılı bir neşter ağzı bulunmaktadır.

Azize Marina

Azize Marina tarihi kaynaklara göre 3. yüzyılın sonunda yaşamıştır. Hıristiyanlara yönelik olan baskıların sonucunda 304 yılında ölmüştür ve 5. yüzyılda Papa Gelasius (492-496) tarafından şehit olarak ilan edilmiştir[615]. Marina ayrıca Pelagia adıyla da bilinir. Batı Kilisesi'ndeki ismi ise Margaret'dir. Pagan bir din adamının kızı olarak Pisidia Antiochei'sında[616] doğmuştur [617]. Annesini küçük yaşta kaybettikten sonra bir pagan rahibi olan babası Aidesios, Marina'yı büyütmesi için bir süt anneye vermiştir. Ancak süt annesi Marina'yı Ortodoks inancına göre yetiştirir. Marina büyüyünce güzel bir kadın olur. Babası onun İsa'ya iman ettiğini öğrendiği zaman onu evlatlıktan reddeder[618]. On dört yaşında babası tarafından sürgüne gönderilir. Bir gün koyunların başında onlara çobanlık yaparken, güzelliği Vali Oliarius tarafından fark edilir. Vali onunla evlenmek istediğini belirtir ama Marina'nın asil birisi olmadığını düşünür. Marina ise asil bir aileden geldiğini ama Hıristiyan olduğunu belirtir. Bunun üzerine inancından dolayı hapse atılır ve İmparator II. Cladudius Gothicus (268-270) zamanında şehit edilir. Hapishanede kendisini ejderha formunda gösteren Şeytan'la savaşmış ve haçla onu kovmuştur. Bu hikâyenin farklı bir türevinde Marina'nın Şeytan tarafından yutulduğu ve Şeytan'ın karnını bir haçla keserek kurtulduğu anlatılmaktadır[619]. Marina dua ederken Şeytan'ın saçını yakalamış ve etrafta bulduğu bir çekiçle ona ölene kadar vurmuştur. Bir sonraki sabah vücudu işkence için asılarak mumlarla vücudu dağlanmış fakat kalbinden

[614] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 46. Ayrıca bkz. Parani, 2003, **a.g.k.,** 205.
[615] M. Georgievski (2014). *St. Marina of Antioch and her representations on two icons from the Icon Gallery in Ohrid*, Ikonimaalari magazine 2/2014-Helsinki, 56-65, s. 1-7.
[616] Günümüzde Isparta Yalvaç'ta bulunan antik kenttir.
[617] Tradigo, 2006, **a.g.k.,** 283.
[618] Georgievski, 2014, **a.g.k.,** 1-7.
[619] Tradigo, 2006, **a.g.k.,** 283.

gizlice dua etmesi sayesinde işkenceye dayanabilmiştir. Onu öldüremeyen işkencecilerin, Marina'nın ellerini ve bacaklarını bağlayarak kaynayan suya attıkları anlatılmaktadır. Suyun içinde kaybolur kaybolmaz bir anda etrafta bir ışık belirmiş ve beyaz bir güvercin Cennet'ten ağzında altın bir taçla inmiştir. Marina'nın ellerindeki bağlar bir anda parçalanmış ve Kutsal Üçleme'yi yüceltircesine ayakta durmuştur. Sonunda vali, askerlerine Aziz Marina'yı öldürmelerini emredince başı kesilerek hayatına son verilmiştir. Marina'nın yaşamı, bu olaylara şahitlik eden Theotimos tarafından anlatılmaktadır. Azize Marina'nın yaşadıklarıyla ilgili en erken kaynak 8. Yüzyıldan kalmıştır. Kültü ise halk arasında çok daha önceleri kabul görmüş ve zamanla Bizans İmparatorluğu genelinde yaygınlaşmıştır. Batı'da Aziz Marina'ya olan ilginin, Haçlı Seferleri sırasında, özellikle Konstantinopolis'in 1204'teki işgalinden sonra arttığı düşünülmektedir. Bu dönemde vücudundan kalan bazı rölikler Venedik'e nakledilerek, günümüzde Santa Marina Kilisesi olarak bilinen San Liberale Kilisesi'nde saklanmıştır. Aziz Marina'nın sağ kolu Athos Dağı'ndaki Vatopedi Manastırı'nda bulunmaktadır. Vücudunun diğer parçaları Balkanlarda, Filistin'de ve Kıbrıs'ta bulunan manastır ve kiliselerde korunmaktadır. Aziz Marina figürü çoğunlukla resimli el yazmalarında bulunmaktadır. Şehit edilmiş azizlerin resimlerinde olduğu gibi, sağ elinde bir haç sol eli dışarı doğru ve açık olarak resmedilmektedir[620].

Marina ikonları Bulgaristan, Yunanistan ve Girit'te oldukça yaygındır. İkonografisinde genelde *maphorion* giymekte, sağ elinde bir Bizans haçı tutmakta veya Şeytan'la savaşarak elinde bir çekiçle ona vurmaktadır[621]. Azize Marina ile ilgili bilinen ilk resim örneklerinin Korfu'daki Aziz Mercurius Kilisesi'ndeki resim programında yer aldığı bilinmektedir. Ayrıca Kapadokya ve Suriye'deki bazı kiliselerde de Marina imgesi görülmektedir. Makedonya'daki en eski Azize Marina resimleri Kastorya'daki Anargiroi ve Kurbinovo Aziz Georgios Kiliselerindedir. On dördüncü yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Balkanları fethi sonrasında Azize Marina kültü çok geniş bir alana yayılmıştır. On beşinci yüzyılda Ohrid civarında çok sayıda anıtta hayatından kesitlerin anlatıldığı resimler yapılmıştır[622].

Kurbinovo'daki kilisede Azize Marina bir elinde çekiç tutarken ve diğer elinde Şeytan'ın saçını kavrar şekilde resmedilmiştir. Bu tema az sayıda Orta Dönem Bizans

[620] Georgievski, 2014, **a.g.k.,** 1-7.
[621] Tradigo, 2006, **a.g.k.,** 283.
[622] Georgievski, 2014, **a.g.k.,** 1-7.

eserinde yer almaktadır ve örnekleri Korfu Adası'ndaki Aziz Merkourios Kilisesi (1074-1075) ve Kastorya'daki Aziz Anargiroi Kilisesi'nde (Görsel 6.1.116) görülmektedir. Marina'nın Geç Bizans ve sonrası dönemlerde göreceli olarak daha çok örneği karşımıza çıkmaktadır (Görsel 6.1.117). Marina'nın resmedildiği geç dönem eserlerinde, azizenin figürü, genellikle hayat hikayesinin anlatıldığı döngünün bir parçasında değil, azizlerin bireysel olarak resmedildiği alana yerleştirilmektedir. Şeytan'ı çekiçle öldürdüğü örneklerde Azize Marina kötünün gücüne karşı galip gelmekte ve bu şekilde dinin koruyucusu rolünü üstlenmektedir[623].

Aziz Georgios'ta kilisenin sembolik olarak Şeytan'dan korunması için Marina resminin güney kapısına resmedildiği düşünülebilir. Sahne adeta kapıya değecek şekilde yerleştirilmiştir (Görsel 5.68). Marina'nın kapının yanında olacak şekilde benzer bir gösterimi, 14. yüzyılda yapıldığı bilinen Ohrid'de bulunan Aziz Konstantinos ve Azize Helena Kilisesi'ndedir. Bu kilisede Marina'nın ayaklarının altında şu ifade bulunur: "*Şeytanların cazibesini reddeden, Şeytan'a üstün çıkan ve Şeytan'ı çekiçle yenen Marina.*" Hemen karşısında Başmelek Mikhail elinde bir parşömeni tutarken savaşçı kıyafetiyle tasvir edilmiştir. Parşömende "*Kalbinde kötülük olan her kim bu kiliseye gelirse ateş saçan kılıcımla onlara vuracağım*" ifadesi yer almaktadır. Şeytan'a karşı bir savaşçı olan Mikhail'in, anıtsal Bizans resim sanatında sıklıkla kilise girişlerinin koruyucusu olarak resmedildiği bilinmektedir[624].

Azize Marina'nın Kurbinovo ve Ohrid'deki duvar resimleri, büyük bir olasılıkla birbirine benzer amaçlarla oluşturulmuştur. Kurbinovo'daki Marina resminin karşısındaki sahne tahribat sebebiyle günümüze kadar gelememiştir. Ohrid'de bulunan ve benzer amaçla yapıldığı anlaşılan kapı resimleri arasındaki benzerlik, Kurbinovo'daki bu boşlukta Başmelek Mikhail'in olabileceği düşüncesini desteklese de kilisede bu duvarda günümüze ulaşan küçük resim parçası üzerinde İsa'nın isminin bir parçası olan *XC* yazısı okunmaktadır.

Emziren Anna

Azize Anna, Meryem'in annesi olarak, Meryem'in ve dolayısıyla İsa'nın insan olduğunu kanıtlayan en önemli dini kişilerden biridir ve İsa'nın enkarnasyonundaki

[623] Parani, 2003, **a.g.k.,** 50.
[624] L. Drewer (1993). *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, Chicago: Gesta, 32 (1), s. 11-20.

önemli öğeler arasında yer alır. Anna'dan, ilk olarak bahseden geç antik ve Bizans dönemi yazarları, Origen (184/5-254), 3. yüzyılda Antiochia Piskoposu olan Demetrios ve Alexandrialı Kiril'dir (376-444). Ayrıca, Anna ve eşi Yoakim'in adları, Nissalı Gregorios'un (335-395) bir vaazında ve Ioannes Krisostomos (347-407) litürjisinde geçmektedir. Bazı vaazlarda ve özellikle de apokrif eserlerde Anna'yla ilgili oldukça fazla bilgi bulunmaktadır. Sekizinci yüzyıldan sonra, İkonolazm'ın sona ermesinin ardından, Meryem'in ebeveynleriyle ilgili çok sayıda eserin ortaya çıktığı veya bazı eserlerde bu kişilere yer verildiği görülmektedir. Azize Anna'nın kültünün nerede ve ne zaman ortaya çıktığı ve Bizans'ta nasıl yayıldığı konusu tam olarak bilinmese de Anna'ya yapılan ilk atıf, Prokopius'un tarih kitabında yer almaktadır. Kitaptaki bilgiye göre 6. yüzyılda yapılan bir kilise, İmparator I.Iustinianos tarafından Azize Anna'ya adanmıştır. Makedonya'lı VI.Leon da imparatorluk sarayında Azize Anna'ya adadığı bir kilise yaptırmıştır. Bebek Meryem'i kucağında tutan Anna resimleri Bizans ve Batı kiliselerinin dekoratif programlarında yaygın şekilde bulunmaktadır. En erken örneklerinden biri Ihlara Vadisinde bulunan onuncu yüzyıldan kalan Direkli Kilise'dedir[625].

Makedonya ve çevresindeki bölgede, Meryem'i kucağında tutan Anna resimlerinden biri Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'nde narteksin doğu duvarında yer almaktadır. Bu resmin etrafına yapılan özel bir çerçeve bunun özel bir amaç için yapıldığını belirtmektedir. Benzer şekilde Thessalonika'da bulunan ve 14. yüzyılda yapılan Nikolas Orphanos Kilisesi'nin kuzey koridorunda Meryem'i tutan Anna resmi görülür. Bunun hemen yanında Meryem'in elindeki parşömende şu ifade bulunmaktadır: "*Ey, sadece baba olmuş çocuk annenin yakarışını kabul et*." Doğu kiliselerinde Anna doğurganlık ve çocuk doğurmayla ilişkilendirilen bir kişiliktir. Meryem'i geç yaşta mucizevi bir şekilde doğurmasının, bu inanışın ardında yatan gerekçe olabileceği düşünülmektedir. Bizans Sanatı'nda Anna her zaman ileri yaşta gösterilir ve genellikle yüzünde derin kırışıklıklar görülür. Onuncu ve on birinci yüzyıllarda Anna ve Yoakim'in yaptıklarını izleyerek çocuk sahibi olan kişileri anlatan bazı hikayelerin yazıldığı bilinmektedir. Bebek Meryem'i tutan Anna resminin çok sayıda kilisede bulunması, bu

[625] E. E. D-Vasilescu (2018). *Heavenly Sustenance in Patristic Texts and Byzantine Iconography,* Nourished by the Word (New Approaches to Byzantine History and Culture), UK: Palgrave Macmillan, s. 55-64.

imgenin Bizans toplumunda çocuk sahibi olamayan kadınlara yönelik yapılmış olabileceğini göstermektedir[626].

Çocuklarının olmaması ve kronik hastalıklara sahip çocuklarının bulunmasının, Orta Çağ kadınları için önemli bir sorun olduğu tarihsel ve dini kaynaklar tarafından aktarılmaktadır. Bu tür sorunları çözebileceği düşünülen azizlerin/azizelerin resimleri kilise programlarında yer bulmuştur. Örneğin Kastorya'daki Hagios Stephanos Kilisesi'nde (1338) ayrı bir şapel inşa edilerek konuyla ilgili resimler yapılmıştır (Görsel 6.1.118). Şapelin resim programında 11. ve 12. yüzyıllar arasında yapıldığı bilinen nefin kuzey girişinde doğurganlıkla ilgili kadın azizler vardır. Şapelde Meryem'in ve annesi Anna'nın üç ayrı bölümde yer aldığı görülmektedir[627].

Azize Anna yirmi yıl çocuk sahibi olamadıktan sonra dualarının bir karşılığı olarak kendisine bir çocuk sahibi olacağı müjdelenmiştir. Bir melek bir kız çocukları olacağını söylediğinde Anna bu kız çocuğunu Tanrı'ya adayacağına söz verir. Bazı apokrif kaynaklar Meryem'in yedi aylıkken prematüre doğduğunu aktarmaktadır. Anna, kızı Meryem doğduktan sonra onu emzirmekten büyük bir mutluluk duyar. Eski ve Yeni Ahit emzirme sırasında çocuğa verilen sütün ruhani bir değeri olduğunu ifade etmektedir. Emzirme ruhani gelişim ve iyileşme için önemli bir araçtır. Eski Ahit'te sütle ilgili kırk yedi ifade yer almaktadır. Diğer yandan Yeni Ahit ruhani ve maddesel gelişme için sütün öneminden bahseder. Geç antik dönem ve orta çağlarda sütle ilgili kurulan metaforlarla çeşitli eserlerde karşılaşılmaktadır. Örneğin Alexandrialı Kliment'in *Paedagogus* adlı eserinde Aziz Pavlus'un sütle ilgili olarak basit, doğal ve ruhani iyileşmekle ilgili *Logos*'u *İsa'nın sütü* olarak tanımladığı görülmektedir. Beytüllahim yakınlarında yer alan ve İsa'nın doğduğuna inanılan mağaraya bu nedenle süt mağarası adı verilmiştir[628].

Azize Anna'nın Meryem'i emzirmesi sahnesi kutsalla insan dünyası arasındaki ilişkiyi kuran örneklerden biridir. Hıristiyanlık Ortodoks takviminde Meryem *Galaktotrophousa*'ya adanmış bir bayram günü bulunmaktadır. Cunningham, *Teotokos* temasının Bizans'ta ruhani beslenme kaynağını sembolize ettiğini ileri sürmektedir. İsa'nın kendisini yaşamın yiyeceği veya Cennet'ten gelen ekmek olarak tanımlamasına rağmen, Meryem İsa'nın ana beslenme kaynağıdır ve İsa'nın insanlığa ulaşmak için

[626] S. E. J. Gerstel (1998). *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 52, s. 89-111.
[627] Gerstel, 1998, **a.g.k.,** 89-111.
[628] E. E. D-Vasilescu (2013). *The pleasure of child nursing: St. Anna and the infant Mary*, Leeds International Medieval Congress, Vol: The Book of Medieval Pleasure, s. 1-12.

kullandığı bir kaynaktır. İsa'nın sütle beslendiği, Yeni Ahit'teki Luka 11:27'de "*İsa bu sözleri söylerken kalabalığın içinden bir kadın O'na, 'Ne mutlu seni taşımış olan rahme, emzirmiş olan göğüslere!' diye seslendi*" cümleleriyle anlatılmaktadır. Meryem ile oğlu arasındaki ilişki, Bizans dini kaynaklarınca Meryem'in Tanrı ve insanlık arasındaki temel bağlantı noktası olarak tanımlanmıştır [629]

Anna'nın Meryem'i emzirmesi temasını içeren günümüze kadar gelebilen en eski ikon 12. yüzyıldan kalmıştır ve Athos Dağı'ndaki Vatopedi Manastırı'nda korunmaktadır (Görsel 6.1.119). Bilinen ikinci örnek ve ilk anıtsal resim örneği Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde yer alan Meryem'i Emziren Anna sahnesidir[630]. Kilisenin ana girişinin sağ tarafındaki duvarda yer alan Anna'nın yanında Yoakim tek başına ayakta durmaktadır (Görsel 5.72-5.73). Anna, sol eliyle tuttuğu başında hale olan Meryem'i emzirmektedir. Anna'nın yüzünde derin kırışıklıklar yapılarak, onun çok yaşlı olduğu vurgulanmış ve insani özellikleri ön plana getirilmiştir. Zıtlık yaratabilmek ve kırışıklıkları daha da öne çıkarabilmek için Anna'nın yüzü koyu renklerle resmedilmiştir. Sahnenin alt kısımlarının tahrip olmasına ve bu alanlarda renk değişimleri görülmesine rağmen sahne oldukça iyi korunmuştur.

Çeşitli dönemlerde ortaya çıkan heretik akımlarla, Kilise ve İmparatorluk yönetimi arasındaki tartışmaların önemli bir bölümünün İsa'nın ikili doğası üzerine yapıldığı bilinmektedir. İsa'nın Dünya'ya hangi özelliklerle geldiği, mükemmel bir varlık olan İsa'nın Meryem'den nasıl doğduğu, Komünyon ayini sırasında ekmek ve şarabın insan vücudunda ne tür etkiler yaptığı gibi birçok konu dini çevrelerce yüzyıllar boyunca tartışılmıştır. Ortodoks Hıristiyanlıkta, konsillerde yaşanan tartışmalar sonucunda kararlaştırılan ideolojik doğruların halka duyurulmasında ve ikna edilmesinde kilise dekorasyonlarının ve ikonların büyük önemi bulunmaktadır. Bizans'ta ve genelde bütün Hıristiyanlık dünyasında, resim sanatı, okuma yazma bilmeyen halk topluluklarına ideolojik mesajların iletilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Hıristiyanlıkta, bir dini yapının içinde yer alan sahneler, resmedilen kişiler, resim programları, resimlerin sırası karmaşık ve anlaşılması zor dini ideolojik kavramların halka sunulması için özenle seçilmektedir.

---

[629] E. E. D-Vasilescu (2012). *A Case of Power and Subversion? The Fresco of St. Anna Nursing the Child Mary from the Monastery of Zaum,* Byzantinoslavica 70, Persee: Revue Internationale des Études Byzantines, s. 241-272.

[630] D-Vasilescu, 2018, **a.g.k.,** 114, 122.

Tanrı olan İsa'nın bir insan olarak vücuda geldiğinin ispat edilmesinde kullanılan en önemli araçlardan biri annesi Meryem'dir. Mükemmel bir varlık olan İsa'nın, mükemmel olmayan bir insan tarafından dünyaya getirilmesi imkansızdır. Bu amaçla Havva ve Adem'in Cennet'ten kovulmasına neden olan ilk günahı işlemediğini vurgulamak için Meryem'in bakireliği öne çıkarılmıştır. Meryem'in İsa'yı emzirmesi anının resmedilmesi, Meryem ve İsa arasındaki sıcak ilişki, İsa'nın Dünya'da insan olarak yaşadığını halka göstermek için faydalanılan ayrıntılardır. Meryem'in insan olması, dolayısıyla İsa'nın da insan olmasını gerektirmektedir. Ancak Bogomillik gibi bazı heretik akımların öne sürdüğü gibi Meryem'in Tanrı'nın gönderdiği bir melek olduğu düşüncesi, günah işlemeden hamile kaldığı fikrinin öne sürülmesi, Meryem ve İsa arasında kurulan ve emziren Meryem sahnelerinde doruğa çıkarılan insani ilişkiyi sarsmaktadır. Heretiklerin iddiasına göre, emzirme sırasında tanrısal bir varlık olan Meryem, tanrısal bir varlık olan İsa'yı sütle değil tanrısal bir yiyecekle beslemektedir. Benzer fikirlerin, Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde yaşayan Alexandrialı Kiril (376-444) gibi bazı teologlar tarafından da öne sürüldüğü bilinmektedir. Kiril'e göre Meryem'in İsa'ya verdiği süt değil ve tanrısal bir gıdadır[631]. Bu iddialara karşı Meryem'in insan olduğu ve dolayısıyla İsa'nın bir insan olarak Meryem tarafından dünyaya getirildiğini kanıtlamak için, öncelikle Meryem'in insan olduğunun ispatlanmasının gerekli görüldüğü anlaşılmaktadır. Meryem'in insan olduğunu vurgulamak ve halka kanıtlamak için kullanılabilecek en önemli unsur Meryem'in annesi Anna'dır. Meryem'in Anna'dan doğumu, annesi Anna tarafından emzirilmesi, ölümü ve ruhunun Cennet'e alınması gibi olayların büyük bölümü sadece apokrif eserlerde bulunmakta ve kanonik eserlerde yer almamaktadır. Bu nedenle Anna'yla ilgili bilgilerin neredeyse tamamı apokrif kitaplardan alınmıştır. Anna'nın Meryem'i emzirmesi sahnesi, uzun süre çocuk sahibi olamayan bir anneden mucizevi şekilde dünyaya gelse de Meryem'in insan olduğunun vurgulanması açısından önemlidir. Ölümlü Meryem'in İsa'yı dünyaya getirmesi, bebek olarak kucağında tutması, resmi Ortodoksluk inancıyla ve Eski Ahit'le uyumlu olarak İsa'nın Dünya'da insan olarak yaşadığını kesinlikle ispatlamaktadır.

İkonografinin temeli, çoğunlukla konsensüs içinde bazen de çatışma nedeniyle gerçekleşen teolojik düzenlemelere dayanmaktadır. On ikinci yüzyılda görülen ikonografik yeniliklerin en büyük nedeninin, halk tabanında büyük bir yayılım gösteren

[631] D-Vasilescu, 2018, **a.g.k.,** 22.

ve bu dönemde büyük bir tehlike olarak görülen Bogomillik akımına karşı alınan tedbirlerin olduğu düşünülmektedir. Kilise ikonografisinde kadın göğsünün, Anna'nın Meryem'e süt verirken resmedilmesi, Bogomillik akımının yaygınlaştığı 12. ve 14. yüzyıllar arasında ortaya çıkmıştır. Teolojik ve kavramsal bir bütünlük içinde öne sürdüğü İsa'nın insan olmadığı düşüncesi ve Bizans Kilisesi konusunda toplumda yaşanan huzursuzlukları dile getirmesi nedeniyle, Bogomillik akımının Ortodoksluğun ve dolayısıyla Hıristiyanlık inanç sisteminin temellerini sarsacak nitelikte yaygınlaştığı görülmektedir. Kilise kurumunu yıkacak bir potansiyele erişmesi üzerine, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi de dahil olmak üzere, bu dönemde Bogomillerin yaygın olarak yaşadığı bölgelerde, özelllikle *Via Egnatia* adı verilen Balkanlardan ve Makedonya'dan geçen antik yolun etrafında yaptırılan kiliselerdeki resim programlarının Bogomillik karşıtı ikonografik değişiklikleri barındıran resim programlarıyla donatıldığı izlenmektedir. Anna'nın Meryem'i emzirmesi sahnesi, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programının Bogomillik mezhebine yönelik alınan tedbirler kapsamında yapıldığının ip uçlarından birini vermektedir[632].

Bogomillerin yaşadığı bölgelerdeki din adamlarının mücadele için Meryem'in İsa'yı emzirme imgelerini, mühürlerinde ve çeşitli el yazması resimlerinde kullandıkları bilinmektedir. Örneğin, Erdek yakınlarında bulunan Kizikos kentinin, 11. yüzyıldaki piskoposlarından biri olan Romanos, mühründe emziren Meryem temasını kullanmıştır. Cotsonis'e göre, Romanos'un mühründe bu figürü kullanmasının sebebi, Kizikos kentinin yer aldığı Kuzey Batı Anadolu bölgesinin Bogomillerin yaygın olarak yaşadıkları bir bölge olmasıdır[633]. Romanos'un Bogomillerle mücadele için böyle bir tercihte bulunmuş olması muhtemeldir. D-Vasilescu'ya göre Meryem'i emziren Anna sahnesinin en son örneklerinden biri, Ohrid'de bulunan, neredeyse Bogomillik akımının ortadan kaldırıldığı bir yıl olan 1361'e yılına tarihlenen bir resimdir[634]. Bogomillik akımının zayıflamasıyla birlikte, gerek duyulmadığından dolayı kilise resim programlarında Anna'nın Meryem'i emzirmesi sahnesi yer almamaya başlamıştır.

---

[632] D-Vasilescu, 2018, **a.g.k.,** 1, 141, 158.
[633] J. Cotsonis (2011-2012). *The Image of the Virgin Nursing (Galaktotrophousa) and a Unique Inscription on the Sealsof Romanos, Metropolitan of Kyzikos*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 65/66, s. 193-207.
[634] D-Vasilescu, 2018, **a.g.k.,** 4.

Azizeler (Batı Duvarı)

Kadın azizler erkek manastırlarında nadiren resmedilir. Hosios Loukas Manastırı'nda narteksin batı duvarındaki resimler arasında bulunan kadın azizlerin gösterimi bu manastırı kadın hacıların ziyaret ettiğini göstermektedir. Kos Adası'ndaki Nea Moni ve Thessalonika'daki Kutsal Havariler Manastırları gibi erkek manastırlarında kadın azizlerin resimleri bulunmamaktadır. Bu manastırlardaki resimler içinde görülen manastır azizleri, sapkınlıkla savaşan savaşçı azizler ve kilisenin ileri gelenlerinin resimleri, resim programlarının erkekler için yapıldığını göstermektedir. Konstantinopolis Maroules Manastırı'nın kadın manastırından erkek manastırına dönüştürülmesi sırasında kilise dekorasyonunda değişiklik yapılarak kadın azizlerin yerine kutsal erkek azizlerin konulduğu tarihsel kayıtlarda yer almaktadır. Metropolitan kiliselerinde kadın azizeler kilisenin kuzey (sol) duvarında bulunurlar. Resimler genellikle kuzey duvarında, kuzey koridorun tonozunda veya batı girişinin kuzey tarafında yer alırlar. Kurbinovo Kilisesi'nde batı girişi kuzey ve güney kısmında üçlü gruplar halinde altı azize figürü yer almaktadır (Görsel 5.74-5.79). Thessalonika Ayasofya'sında iki kadın aziz kuzey batı girişindeki narteksin alt yüzeyinde bulunmaktadır. Kastorya'daki Aziz Stephanos Kilisesi'nin kuzey koridorunun girişinde Alexandrialı Theodora ve bilinmeyen bir kadın azizenin resimleri bulunmaktadır. Yunanistan'da bu dönemlerde yapılan kiliselerde kadın azizeler benzer yerlere resmedilmişlerdir. Azize resimlerinin kilisenin kuzey tarafına yerleştirilmesinin nedeninin, erken dönemden itibaren ayine katılan kadınların, geleneksel olarak, Ayasofya'nın ve diğer kiliselerin kuzey koridorunda ayakta durmaları olduğu düşünülmektedir. Bazı kaynaklarda, örneğin Thessalonika'da Aziz Demetrios Bayramı sırasında bazilika şeklindeki kiliselerin sol tarafında kadınların yer aldığı konusunda bazı bilgiler bulunmaktadır. Cemaati olan kiliseler, aile kiliseleri ve cenaze kiliseleri kadınlar ve erkekler için dini törenlerin gerçekleştirildiği yerlerdir. Bu kiliselerde doğum, vaftiz etme, düğün, iyileşme, ölüm ve ölenler için dua okunması gibi aileyle ilişkili ayinler yapılır. Kilisenin bazı bölümlerindeki resimlerde, katılımcılar için uygun sahneler ve resimler yer alır. Küçük kiliselerde genellikle kadın azizeler bulunmaktadır. Erkek bağışçılarda olduğu gibi, kiliseyi yaptıran kadınların da resimlerin ve sahnelerin seçiminde etkili oldukları değerlendirilmektedir. Örneğin Pyrgi'de yer alan Kale Meledone isimli bir kadın bağışçı tarafından yaptırılan Suret Değişimi Kilisesi'ndeki

resim programında yer alan Azize Kalliope, resim programına sıra dışı bir şekilde eklenmiştir. Yunanistan'da Attika'da bulunan Penteli Caves Kilisesi ve Atina'da yer alan Omorphi Ekklesia Kiliselerinde kadın bağışçıların yaptırdıkları eklemeler vardır. Köy kiliselerinde naos alanı, genellikle kadınlar ve erkekler tarafından paylaşılan bir alandır. Kadın azizelerin madalyon içinde resmedilmesine ek olarak tam boy şekilde kadın azizlerin naosta kuzey, güney ve batı duvarlarında yer aldığı görülebilmektedir[635].

Gerstel'e göre kiliselerin batısında yer alan narteks mekânı kilisenin cenaze amacıyla yapılmış olabileceğini göstermektedir. Örneğin Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'nin, yazıtlardan bağışçı oldukları bilinen Thedore Lemniotes ve eşi Anna Radene için aile cenaze kilisesi olarak yapıldığı anlaşılmaktadır. Narteks alanında ise tam boy kadın azizeler, Kyriaki, Julitta ve oğlu Kyrikos, Şeytan'ı öldüren Marina, Alexandrialı Thedora, iki oğlu tarafından eşlik edilen Jerusalem, Euphemia, Thekla, Anastasia, İrene, Konstantinos ve Helena resimleri bulunmaktadır. Anargiroi Kilisesi'nden çok uzakta olmayan Aziz Nikolas Kilisesi bölgenin yöneticisi Nikephoros Kasnitzes ve eşi Anna tarafından cenaze kilisesi olarak yaptırılmış ve narteks alanında kadın azizeler resmedilmiştir. Narteksin kuzey duvarında Julyana, Barbara, Marina ve tanımlanamayan bir kadın aziz, güney duvarında Konstantinos, Helena ve Photine resmedilmiştir.

Kadınların cenaze sırasında hazırlık yaptıkları, ağıt yaktıkları ve ölü için dua okudukları antik dönemlerden itibaren bilinmektedir. Gerstel'e göre kadın azizlerin resimlerinin mezarlara yakın şekilde yerleşimi kadınların ağıt yakmasıyla ilişkilidir[636]. Geç Bizans Sanatı'nda ağıt yakan çok sayıda kadının Ağıt sahnesinde bulunması Geç Bizans'taki cenaze törenlerinin bir yansımasıdır. Yapılarda kilise babalarının resmedilmesinin ökaristik liturji amaçlı olması gibi, Paraskevi, Kryaki ve Thekla gibi kadın azizlerin kilisede resmedilmesinin cenaze törenleriyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Bizans kiliselerindeki resim programlarında erkek azizlerin yerleşimi incelendiğinde bunların genelde ökaristi töreniyle ilgili oldukları, kapılarda askeri azizlerin bulunduğu ve kilise babalarının ellerinde parşömenle dua ettikleri görülmektedir. Orta dönem Bizans Kilisesi'nde kadınların resmi görevleri konusunda çok az bilgi bulunmaktadır. Kadın azizelerin kilisenin naosunda resmedilmeleri, törenlerde kilisenin bu alanında kadınların yer aldığını gösteren önemli delillerden biridir. Fakat kadınların yer almadığı bilinen kilise alanlarında da kadın azizlerin resmedilmesi,

[635] Gerstel, 1998, **a.g.k.,** 89-111.
[636] Gerstel, 1998, **a.g.k.,** 89-111.

kilisenin yaşam döngüsünde kadınların resmi olarak bilinmeyen rollerine gönderme yapmaktadır. Şapellerde ve kiliseye eklenmiş bazı bölümlerde kadın azizelerin varlığı kadınlara yönelik, doğurganlık, sağlıklı çocuk dünyaya getirme ve ruhani iyileşme gibi amaçların olduğunu işaret etmektedir. Genellikle kadınlarla ilgili gerçekleştirilen resimler, kiliseye yapılan ek alanlarda ve ikincil bölümlerde görülmektedir. Bizans tarihi kayıtlarında kadınların ölünün arkasından yaptıkları ağıtların yaygın olduğu konusunda bilgiler bulunmaktadır. Cenazenin yakınına kadın azizlerin yerleştirilmesi, ölünün arkasından kadınların yaptığı ağlama ve ağıtların bir göstergesi olduğunu ima etmektedir[637].

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi tek nefli bir yapı olduğundan azize figürlerinin batı duvarına yerleştirilmesi Bizans Kilise kurallarına uygundur. Batı duvarında kuzey cephesinde Azize Barbara, Azize Kyriaki, Azize Katerina, güney cephesinde ise Azize Tekla, Azize Paraskevi, Azize Theodora yer almaktadır. Bu azizelerin varlığı kilise içinde ve çevresinde bir mezar bulunmaması nedeniyle cenaze töreniyle ilişkilendirilemese de bu şekilde inananlarla Tanrı arasında, azizelerin şefaate aracılık etme rolünün vurgulandığı düşünülmektedir. Misguich, yapı çevresinde 18. yüzyılın sonlarına kadar bir yerleşim bulunduğunu, 19. yüzyılın başlarında terkedildiğini, göle doğru olan günümüzdeki Kurbinovo'ya yerleşildiğini söylemektedir. Ayrıca kilisenin kuzeyinde bazı mezarların bulunduğunu ve bu yüzyılın başına kadar bu kilisenin ibadet amacıyla kullanıldığı iddia etmektedir[638]. Ancak günümüzde kilise çevresinde herhangi bir yerleşim kalıntısı görülmemektedir. Bu tez kapsamında kiliseyle ilgili yapılan literatür araştırmasında, Kilise çevresinde bir yerleşim olduğuna dair bir bilgi veya kilise çevresinde yer alan mezarlarla ilgili herhangi bir veri bulunamamıştır.

Aziz Georgios Kilisesi'nde kiliseye de adını veren Aziz Georgios'un kuzey duvarında bir resmi bulunmaktadır ama daha sonraki dönemlerde açılan bir kapı nedeniyle sadece üst kısmı günümüze kadar gelebilmiştir (Görsel 5.83). Kilisenin isminin verildiği Aziz Georgios, Komnenos ailesi için önemli bir kişiliktir. Askeri kimlikleriyle övünen Komnenos'ların bu asker azizi ön plana getirdikleri, İkonoklazm'ın ardından özellikle de 11. yüzyıldan sonra genel olarak askeri azizlerin kültlerinin yükselişe geçtiği düşünülmektedir[639].

---

[637] Gerstel, 1998, **a.g.k.,** 89-111.
[638] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 18.
[639] P. Grotowski (2010). *Arms and Armour of the Warrior Saints Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden: Brill, s. 115-116, 122.

At üstünde kötülükle savaşan atlı imgesi birçok farklı kavramın ve efsanenin birleşimiyle oluşmuş olabilir. Süleyman'ın elindeki mühürle şeytanlarla mücadele etmesi, Büyük İskender'in at üzerinde farklı kavimlerle savaşması, Hıristiyanların pagan kralların baskılarına maruz kalmaları gibi olayların bir araya getirilerek ejderha öldüren savaşçı kavramının ortaya çıktığı düşünülmektedir[640]. Beşinci veya altıncı yüzyılda Bizans egemenliğindeki Suriye, Mısır ve Filistin gibi bölgelerde ortaya çıkan bu imge sonradan Anadolu'ya ulaşmıştır. I.lustinianos'un (527-565) Aziz Theodoros'a adanmış bir kilise yaptırdığı bilinmektedir. Aziz Georgios'un 6. yüzyılın ortalarında Bawit'teki bir kilisede yer alan bir tasviri bulunmaktadır[641]. Ayrıca hangi aziz olduğu bilinmeyen, ejderha öldüren atlı imgeleri 8. yüzyıldan kalan mühürlerde görülmektedir. Pancaroğlu'na göre ejderhayı öldüren ve diğer bir deyişle kötülüğe karşı zafer kazanan kahraman kavramı, sadece Hıristiyanlar tarafından değil, Müslümanlarca da benimsenmiştir[642]. Anadolu'ya yerleşen Türklerin bu kavramı kullandıkları ve kendi kültürlerine özgü, Sarı Saltuk gibi kahramanlar yarattıkları bilinmektedir.

Theodoros ve Georgios gibi askeri azizlerin, aynı mucizeyi göstererek ejderhayla savaştıkları düşünülmekle birlikte aralarında bazı farklılıklar bulunmaktadır. Aziz Theodoros resimlerde genellikle yılanla mücadele eden bir aziz olarak tasvir edilirken, Aziz Georgios sadece ejderhayla değil, İmparator Diocletian olduğu ön görülen yaşlı bir erkekle savaşarak onu mızrağıyla öldürmektedir. Örneğin, Sina'daki Aziz Katerina Manastırı'nda bulunan ve 9. veya 10. yüzyıllardan kalan ikonlarda ejderhayı Aziz Theodoros öldürürken, Aziz Georgios yaşlı bir kişiye doğru mızrağını doğrultmaktadır. Diğer bir örnek olarak Van Gölü'ndeki Akdamar adasındaki kilisede bulunan üç savaşçı aziz rölyefi verilebilir. Bu azizler sırasıyla bir ejderha, bir panter ve zincirlenmiş bir insanı öldürmektedir. Aziz Georgios'un, özellikle Komnenos döneminde önem kazanmasının nedeninin, kötü insanlarla savaştığı için bir savaşçı aziz olarak kabul edilmesi olabileceği değerlendirilmiştir. Bazı resimlerde bu iki aziz aynı sahneyi paylaşabilmektedir. Örneğin Kapadokya'daki Azize Barbara Kilisesi'ndeki duvar resminde, Azizler Georgios ve Theodoros bir ejderhayı mızraklarıyla öldürmektedir. Bu resmin Aziz Georgios'un

[640] O. Pancaroğlu (2004). *The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, Chicago: Gesta, 43(2), s. 151-164.
[641] C. Walter (1995). *The Origins of the Cult of Saint George*, Revue des études Byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, 53, s. 295-326.
[642] Pancaroğlu, 2004, **a.g.k.,** 151-164.

bilinen en erken tasvirlerinden biri olduğu düşünülmektedir[643]. Göreme Yılanlı Kilise'de bulunan tasvirde iki aziz beraber resmedilmiştir.

6.2. Üslup

Bizans resim sanatında 1160'lar ve 1170'lerde; figürlerde aşırı duygusallık, hızlı hareketler, karmaşık dalgalanan örüntüler, giysilerde dönen ve üst üste gelen drapeler, renkli vurgular ve gölgelerin dramatik gösterimi ile tanımlayabileceğimiz *dinamik bir stil* ortaya çıkmıştır[644]. Komnenos Hanedanlığı döneminde Konstantinopolis'te yapılan ve günümüze kadar gelebilen *tek mozaik örneği* Ayasofya Kilisesi'nin güney galerisinde yer alan II.Ioannes Komnenos ile İmparatoriçe İrene'nin, Meryem ile birlikte betimlendiği sahnedir (Görsel 6.2.1). Gösterişli kıyafetler içinde tasvir edilen figürlerin yüzleri portre özelliği yansıtmaktadır. Kitzinger, söz konusu tarihlerden kalan el yazmalarının sayısının az olduğunu ve anıtsal duvar resimleri ile benzer özellikler taşımadığını vurgulamaktadır[645]. Bahsi geçen dinamik sanat akımının gelişimi ancak eyaletlerde veya çevre bölgelerde bulunan eserlerden izlenebilmiştir. Özellikle Kıbrıs, Kapadokya, Rusya, Makedonya ve Sicilya gibi farklı bölgelerde bulunan eserlerde bu sanat akımının gelişimi görülebilmektedir.

Dinamik stilin 12. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmasıyla beraber, kısa süre içerisinde geleneksel formların yerini aldığı söylenemez. Geleneksel sanat tarzının bu dönemde de devam ettiği bilinmektedir. Dinamik stilin imgelere daha gelişmiş bir anlam yüklenmesine dayandığı söylenebilir. Kişilerin yüzlerindeki donuk ifadeler veya sanki meditasyon yaparcasına tasvir edilen vücut duruşları terk edilmiştir. Sahnelerdeki duyguların artışı figürlere de yansıtılmış ve örneğin ağıt sahnesindeki Meryem'in mimiklerinde ve jestlerinde de görülmektedir. On ikinci yüzyılda sanattaki genel eğilim, dini imgelerdeki manevi esasın vurgulanması olmuştur[646]. Bu hedefe ulaşmak için sanatçıların daha önceki dönemlerde görülmeyen çeşitli yöntemler geliştirdikleri görülmektedir. Kafaların öne eğilmesi, yüz hatlarının huzursuz bir ifadeyle oluşturulması,

---

[643] Walter, 1995, **a.g.k.,** 295-326.
[644] E. Kitzinger (1969). *Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Pelationships,* Papers on the Renaissance of the Twelfth Century Read at the Symposium Held in the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Chicago: Gesta, 9 (2), s. 49-56.
[645] Kitzinger, 1969, **a.g.k.**, 49-56.
[646] O. Popova (2007). *Byzantine Icons of the 6th to 15th Centuries,* A History of Icon Painting (Çev. K. Cook), Moscow: Grand Holding Publishers, s. 59-60.

figürlerin ani hareket ediyormuşcasına tasvir edilmesi, duygusallığın yoğun şekilde betimlenmesi ve ani ışık parlamalarını ifade eden zigzaklı çizgiler sanatçıların yeni stilde kullandıkları genel özelliklerdir.

Palermo'daki Monreale Katedrali, yeni sanat akımı stilinde yapılan bir resim programına sahiptir ve bir ilk olduğu değerlendirilmektedir (Görsel 6.2.2). Katedralin resimlenmesi için II.William'ın 1180'lerde Konstantinopolis'li yetenekli mozaik sanatçılarını işe aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla yapıda Konstantinopolis'te görülen yeni sanat akımının uygulandığı söylenebilir. Örneğin Monreale Katedrali'nde yer alan Genesis Sahnelerinin büyük bir bölümü, Kral II.William'ın babası I.William tarafından 1150'ler ve 1160'ların başlarında yaptırılan Cappella Palatine Şapeli'nde görülen Genesis sahneleri yeni dinamik stilin Monreale Katedrali'ndeki resim programına uygulandığı bölümlerdir (Görsel 6.2.3), Kitzinger'e göre, yeni dinamik stilin ortaya çıkışı 1160'ların sonrasında gerçekleşmiştir [647]. Dinamik stilin ortaya çıkışının 1160 ve 1180 arasında gerçekleştiğini gösteren ipuçlarından bazıları Kastorya ve Makedonya'da bulunan kiliselerde bulunmaktadır. 1164'te yapıldığı bilinen Aziz Panteleimon Kilisesi'nin resim programı dinamik stilin uygulanmaya başlandığı döneme karşılık gelmektedir.

1191'de yapılan Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan Maniyerizm sanat akımının bir öncülü olduğu öne sürülmüştür. Lazarev, 12. yüzyıldaki doğrusal stillerle ilgili çalışmasında Kurbinovo'yu maniyerizmin bir örneği olarak tanımlamıştır[648]. Lazarev'e göre, Kurbinovo'daki Aziz Georgios ve Kastorya'daki Aziz Anargiroi Kiliselerinin duvar resimleri yerel atölyelerin eseridir ama bunlar Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nin duvar resimlerinden etkilenilerek gerçekleştirilmiştir. Makedonya'da çok sayıda yerel sanat merkezi ve atölye bulunmakta ve farklı bir sanatsal kültürün varlığı izlenmektedir. Örneğin, İmparatorluk içindeki önemli şehirlerden biri olan Thessalonika'daki resim programlarında başkent üslubu yanında yerel gelenekler de etkili olmaktadır. Diğer yandan Kurbinovo'daki ressamlar Bizans estetik anlayışına tamamen teslim olmadan yerel Slav geleneklerini sürdürmüşlerdir. Bölgedeki ve özellikle de Thessalonika resim geleneklerinin bu kilisenin resim programının oluşturulmasında başkent üslubundan daha fazla etkili olduğu öne sürülmektedir[649].

---

[647] Kitzinger, 1969, **a.g.k.,** 49-56.
[648] V. Z. Lazarev (1948). *Istoriya Vizantiiskoi Zhivopisi (History of Byzantine Painting)*, Moscow: State Publishing House Istkusstvo, s. 102.
[649] Lazarev, 1948, **a.g.k.,** 100-101.

Ohrid'de, 1961 yılında düzenlenen Bizantologlar toplantısı, bölgedeki eserlerin ve özellikle Kurbinovo'daki kilisenin değerlendirilmesi konusunda yapılan çalışmalar içinde önemli bir yere sahiptir. Toplantıya Grabar, Demus, Djuric, Pelekanidis ve Xingopoulos gibi bölgede çalışmalar yapan bilim insanları katılmış ve Prespa, Kastorya, Ohrid, Üsküp, Thessalonika ve Konstantinopolis'teki Bizans yapılarının resim programları tartışılmıştır [650]. Toplantıda bölgedeki eserlerle ilgili yapılan çeşitli çalışmalar sunulmuştur. Tartışmalar, Kurbinovo'daki Aziz Georgios ve Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi ile benzer özellikler gösteren Yunanistan Kastorya'daki kiliselerdeki resimleri yapan sanatçıların nereden geldikleri üzerine yoğunlaşmıştır. Anargiroi'deki baş ustanın Kurbinovo'daki sanatçı olabileceği düşünülmektedir. Ancak sanatçıların yerel atölyelerden mi yoksa Konstantinopolis yada Thessalonika'dan mı geldikleri konusunda görüş birliği sağlanamamıştır. Prespa ve Kastorya'daki kiliselerdeki eserlerin kaynağı ve karakteri hakkında tartışmaların yaşandığı bilinmektedir. Ohrid'deki toplantıda Xingopoulos, Kastorya'daki duvar resimlerinin Thessalonika'daki sanatın bölgesel bir türü olduğunu iddia ederken Thessalonika'nın Makedonya sanatında tek merkez olduğunu savunmuştur. Diğer yandan Rajkovic, Kurbinovo'daki baş melek Cabrail'i ve Anargiroi Kilisesi'ndeki altar boşluğundaki melekleri yapan ustanın bu atölyenin en önemli ressamlarından biri olduğunu iddia etmektedir. Hatta bu ustanın Boticelli'nin yeteneklerine sahip olduğunu, hareketlere ritim verme ve formlara güzellik katma konusunda büyük bir yeteneği bulunduğunu belirtmektedir. Ancak bu ustanın bölgesel bir usta mı yoksa dışarıdan mı geldiği sorusunun yanıtını verememektedir. Toplantıda Pelekanidis ise Anargiroi Kilisenin baş ustasının Aziz Georgios Kilisesi'nin resimlerini yapmadığını ve kilisedeki ressamın, Kastorya eserlerini yaratıcılıktan uzak şekilde kopyalayan bir kişi olduğunu öne sürmüştür. Pelekanidis'e göre Kurbinovo'daki çizgisellik bir bilgi eksikliğinin ve güzelin değerinin düşürülmesinin işaretidir. Radojcic, Lazarev'in Kurbinovo ile Anargiroi arasındaki sanatsal ve kronolojik bağlantıyı kabul etmektedir. Radojcic, Anargiroi, Aziz Georgios ve Prilep'teki Aziz Nicholas kiliselerinin, Nerezi'den farklı bir yapıya sahip olduğunu vurgular. Bu resimleri oluşturan sanatçıların, 12. yüzyılın sonu veya 13. yüzyılın başından itibaren Makedonya'da Bizans Sanatı'nın

[650] Bu tez kapsamında yapılan araştırmalarda konferansta yer alan bildirilerin bulunduğu kitabın tam metni bulunamamış ve sadece bazı makalelere erişilmiştir. Kilisenin resim programının bölgesel anlamda ne anlam ifade ettiği, ressamların nereden gelmiş olabileceği, Bizans Sanatı açısında anlamı konusunda öne sürülen farklı düşünceler için Grozdanov'un kitabından faydalanılmıştır. Bkz. Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 88-89.

içinde ve genelde güney batı Avrupa'da oluşan bir sanat akımından etkilendikleri fikrini savunmuştur. Bu stilistik akım hakkındaki düşünceler, 1192'de yapılmış olan ve benzer özellikte duvar resimlerine sahip Kıbrıs'taki Lagoudera'daki Panagia Arakiostissa Kilisesi'ndeki resimlerle ilgili yapılan çalışmaların yayınlanmasıyla destek bulmuştur. Djuric'e göre seküler çevrelerce yaptırılan resimler daha renkli yapılırken, Manastır çevrelerinde yapılan duvar resimlerindeki tonlamalar daha koyudur. Yazar, Kurbinovo resimlerini seküler çevreler tarafından yaptırılan renkli çalışmaların karakteristik bir örneği olarak görür. Ayrıca, Djuric, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programının dört farklı ressamın eseri olduğunu öne sürer. Bu sınıflandırmayı yaparken figürlerin hareketini, drapelerin ele alınışını ve katlamaların oynaklığını göz önünde tutmuştur. Baş ressamın, apsisin üst bölümlerindeki Meryem ve Elizabet'in buluşmasıyla konuşması episodlarını ve güney duvarındaki Büyük İsa figürünü yaptığını belirtir. Djuric bu sanatçının istisnai niteliklere sahip olduğunu, azizleri ve drapeleri ifade ederken farklı bir tarz kullandığını anlatır. İkinci sanatçı ana ressama yakın özelliklere sahiptir ve büyük İsa resmi dışında nefin güney duvarındaki resimlerin tamamını gerçekleştirmiştir. Bu ressamın çizimleri koyu ve kasvetlidir. Bu iki ustanın, Prespa'ya gelmeden önce Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'nin resim programında da çalıştığını öne sürmektedir. Djuric kuzey duvarındaki resimleri üçüncü bir sanatçıyla ilişkilendirir. Ressamlar arasındaki en zayıfı olan dördüncüsü, altar boşluğundaki kilise babalarıyla birlikte batı duvarındaki resimleri gerçekleştirmiştir [651].

Grabar, Kurbinovo ve Kastorya'daki eserlerin, Kıbrıs'ta bulunan aynı döneme ait eserlere büyük oranda benzemesini, Makedonya'lı sanatçıların Ege adalarında çalışma yaptıklarının bir delili olarak öne sürmüştür. Ona göre bu duvar resimleri Nerezi'deki eserlerin barok sürümleridir ve Komnenos dönemindeki maniyerist sanat akımının örnekleri olmuştur. Resimler yöresel bir atölyenin ürünleri değildir ve Komnenos dönemi sanatı içinde yer alan paralel etkinliklerdir. Bu nedenle Makedonya ve Kıbrıs'taki eserler arasında bağlantı bulunmaktadır. Grabar, Kurbinovo'yu, Nerezi'deki olgunlaşmış sanatın barok türevi olarak görür ve Batı Makedonya'da yer alan yerel atölyelerin ürünü olarak tanımlar[652]. Kitzinger, Kurbinovo'daki resim programının Bizans İmparatorluğu'nun genelinde görülen bir gelişme olduğunu belirterek, sanat akımını bir çeşit Bizans baroku olarak adlandırır. Bu stil aynı zamanda maniyerist özellikler göstermektedir.

[651] Grozdanov**,** 2015, **a.g.k.,** 88-92.
[652] A. Grabar (1963). *The Art of The Byzantine Empire*, New York: Greystone Press, s. 151-153.

Resimlerdeki kişilerin boylarının uzatılması, nesnelerin ve kişilerin eğilmiş olarak gösterilmesi ve elbiselerdeki katlamaların spiral ve kıvrımlı yapısı, bu akımın maniyerist özellikler taşıdığını göstermektedir. On ikinci yüzyıldan sonra bu tarzda yapılan eserlerin, Batı sanatını bir ölçüde etkilediği düşünülmektedir. Kitzinger Kurbinovo'daki kiliseyi, yeni stilistik akımın en uç noktası olarak tanımlamaktadır[653].

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin özgün resim programı, ikonografik özgünlük ve ressamların üstün yetenekleri nedeniyle, tek nefli ve kubbesiz yapısının ressamlara çeşitli sınırlamalar koymasına rağmen, kompozisyonlar duvarlara uzamsal olarak başarıyla yerleştirilmişlerdir. Kilisenin batı duvarının üstünde yer alan ve sonraki dünyayı tasvir eden İsa'nın antik günlerinin ve meleklerin bulunduğu imge, varolmayan kubbenin yerine konulmuştur. İsa'nın hayat döngüsü ve azizler galerisi kilisenin naosunu dinamik ve artistik bir ifade tarzının ritmiyle kaplamaktadır [654].

Elde edilen veriler, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi resim programındaki stilin Bizans Sanatı içinde benzerinin olmadığı ve yerel geleneklerin yansıtıldığı bir program olduğu konusundaki görüşleri güçlendirmektedir. Ancak Thessalonika'daki yerel sanat unsurlarının tek başına bu eserin oluşturulmasında etkili bir rol oynadığı uzak bir ihtimal olarak görülmüştür. Yaklaşık elli km uzakta bulunan ve aynı zamanlarda yapıldığı bilinen Aziz Anargiroi Kilisesi'ndeki resimlerle, Kurbinovo resim programının benzemesi, aynı sanatçıların yer aldığını göstermese de bu iki kiliseyi aynı atölyeden ressamların yaptığı sonucunu vermektedir. Diğer yandan Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi bir başkent üslubu eseri olarak, Kurbinovo ve Kastorya'daki kiliselerin resim programlarını etkilediği düşünülebilir. Ancak Kurbinovo'da görev alan sanatçıların Nerezi'de yapılan uygulamaları en uç noktalara kadar taşıdığı ve farklı bir üslupla önemli bir eser meydana getirdikleri açıktır. Dini program açısından bakıldığında, programa konulan her bir sahnenin bu dönemde önem kazanan teolojik mesajların verilmesi için özellikle seçildiği anlaşılmaktadır. Dini içerik ve iletilecek teolojik mesajlar konusunda, bölgenin dini merkezi olan Ohrid'deki din adamlarının etkili olduğu tahmin edilmektedir. Kiliseyi yaptıranların bulunduğu resimde, imparator ve din adamlarının olması bu ihtimali güçlendiren unsurlardan biridir.

Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programındaki en önemli stilistik özelliklerden biri giysilerde ve insanların yüzlerinde görülmektedir. Kıyafetlerdeki

[653] Kitzinger, 1969, **a.g.k.,** 49-56.
[654] Korunovski and Dimitrova, 2011, **a.g.k.,** s.68.

detaylar ve drapelerdeki hareket bu yeni stilin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Erken Bizans döneminden beri Eski Ahit'te geçen krallar Bizans imparatorluk kostümleriyle tasvir edilmektedir. Altın rengindeki *tablion* ile mor *khlamys* ve *prependoulia* ile açık taç kıyafetlerde görülen belirgin özelliklerdir. Orta Bizans dönemindeki sanatçılar bu geleneği devam ettirmişler ve Bizans imparatorluk kostümlerindeki değişimleri yeni eserlere uyarlamışlardır. *Khlamys* kullanılmaya devam etmiş ve daha belirgin şekilde kenarları mücevherlerle süslenmiş ve genel dekorasyonda çiçek ve geometrik motiflere birlikte kullanılmıştır. Bunun örnekleri Daphni ve Kurbinovo'daki resimlerde görülmektedir. Komnenos imparatorlarının taktığı yarı küre şeklindeki taç ilk olarak 12. yüzyıl ikonografisinde yer almıştır. Bu tacın ilk örneklerinden biri, Kurbinovo'daki Anastasis sahnesinde yer alan Davut ve Süleyman figürlerinde görülmektedir. Yakalı *loros* kombinasyonu ilk olarak I Manuel Komnenos'un adına bastırılan sikkelerde görülmüş ve o dönemlerde Eski Ahit krallarının kostümlerine uygulanmıştır. Eski ve yeni stiller, sonraki Bizans döneminde beraber kullanılmıştır. Hatta *khlamys* kostümünün kullanımının bırakıldığı dönemlerden sonra bile Eski Ahit'te adı geçen kralların bu kıyafetle tasvir edilmesine devam edilmiştir. İdeolojik olarak Eski Ahit'teki kralların imparator kostümlerinde betimlenmesinin bazı nedenleri bulunmaktadır. Davut, Bizans politik düşüncesinde Bizans İmparatorlarının benzetildiği örneklerden birisidir, çünkü Davut Tanrı'nın isteğiyle dindarlığı sayesinde iktidara gelmiştir. Kral Süleyman, Bizans'ta sevilen bir diğer öğedir. Kendisi bilgeliğiyle, adaletiyle, ayrıca imar işleriyle ve sanatçıların hamisi olmasıyla bilinir. Özetle, çeşitli sahnelerde yer alan Davut ve Süleyman'ın Bizans İmparatorluk kıyafetleriyle resmedilmesinin ardında yatan neden bu kişilerle Bizans imparatorlarının özdeşleştirilmesidir[655].

İmparatorların, Eski Ahit'te yer alan kral peygamberlerle özdeşleştirilmesi sadece figürlerde imparator kıyafetlerinin kullanımıyla vurgulanmamaktadır. Bazı örnekler, Eski Ahit krallarının ve hatta azizlerin yüzlerinde, imparatorların tasvirlerinin kullanıldığı yönünde ipuçları vermektedir. Mouriki, Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde görüldüğü gibi, özellikle Komnenos döneminde, aziz resimlerinden geleneksel betimlemelerin bırakıldığı ve gerçek hayattan insanların yüzlerinin kullanıldığını ifade etmektedir[656].

[655] Parani, 2003, **a.g.k.,** 36; Ayrıca bkz. G. Koyun (2014). *Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliselerindeki Davut ve Süleyman Tasvirleri,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
[656] Mouriki, 1980-1981, **a.g.k.,** 77-124.

Thessalonika'da bulunan ve 1152'de Isaakios Komnenos'un himayesinde yapılan Panaghia Kosmosoteira Kilisesi'ndeki Asker Azizlerin resimlerinde imparator ailesinin fertlerinin yüzlerinin bulunduğu öne sürülmüştür. Örneğin iki savaşçı azizin resmindeki yüzler (Görsel 6.2.4) belirgin bir şekilde I.Aleksios Komnenos ve II.Ioannes Komnenos'un bilinen tasvirleriyle uyuşmaktadır[657]. Neo Moni'deki (1045) Cehennem'e İniş Sahnesi'nde yer alan Süleyman'ın kıyafetleri imparatorluk giysileridir ve aynı zamanda yüzü IX. Konstantinos Monomakhos'a benzetilmiştir (Görsel 6.2.5)[658]. Benzer şekilde Kurbinovo'daki kilisede yer alan Aziz Konstantinos ve Azize Helena'nın yüzlerinin, Manuel Komnenos ve eşi Antiochia'lı Meryem'e benzetildiği öne sürülmektedir. Vatikan Kütüphanesinde bulunan gr.1176 kodlu el yazmasında (Görsel 6.2.6) yer alan Manuel'in ve eşinin resimlerinin, Kurbinovo'daki Konstantinos ve Helena tasvirleriyle büyük benzerlik gösterdiği görülmektedir[659]. Kilisenin yapıldığı tarihte I.Andronikos'un iktidarda olmasına rağmen, Konstantinos imgesinde Manuel'in tasvirinin yapılması dikkat çekicidir. Benzer bir durumun Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'nde de olduğu ve nartekste doğu duvarındaki ikinci bölümün sonunda yer alan imparator kıyafetleri içindeki figürde I.Manuel'in yanında eşiyle birlikte tasvir edildiği öne sürülmüştür[660].

Komnenos imparatorlarının giydiği yarı küre şeklindeki taç, Kurbinovo'daki Aziz Konstantinos figüründe kullanılan tacın aynısıdır. Kurbinovo'daki Azize Helena'nın tacı Komnenos imparatorlarının eşlerinin giydiği taçla benzer özelliklere sahiptir ve aynı zamanda yüz özellikleri açısından Komnenos ve Angelos ailesi üyelerine benzemektedir. Bunun özellikle bağışçıların talebi doğrultusunda bilinçli olarak İmparatoru onurlandırmak için yaptırıldığı öne sürülmektedir[661].

Azizlerin ve Eski Ahit krallarının imparatorlar gibi kıyafet giymesi gibi, çeşitli sahnelerde yer alan baş meleklerin de benzer şekilde tasvir edildiği görülmektedir. Örneğin Müjde sahnesinin 12. yüzyıl örneklerinde baş melekler geleneksel olarak *himation* ve *khiton* ile resmedilmektedir. Kastorya'daki Aziz Anargiroi ve Kurbinovo'daki sahnelerde baş melekler imparator kıyafetleri içinde incilerle süslü kırmızı botlar giymektedir. Baş meleklerin imparator kıyafetleriyle resmedilmesinin

[657] Bakirtzis, 2001), s. 85-87.
[658] Parani, 2003, **a.g.k.,** 36.
[659] Hadermann-Misguich, 1975, **a.g.k.,** 250.
[660] D. Bardzieva-Trajkovska (2002). *New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi*, Zograf 29, Serbia: Filozofski fakultet-Institut za istoriju umetnosti, s. 35-46.
[661] Parani, 2003, **a.g.k.,** 38-40.

İkonoklazm'dan sonra yaygın olarak kullanıldığı bilinmekte ve Maguire'a göre, bu şekilde imparatorlara övgü sunulmaktadır. Hatta imparatorların melekler ve martirler gibi insanlarla Tanrı arasındaki iletişimi kurduğu 11. ve 12. yüzyıllarda iddia edilmiştir[662].

On birinci ve on ikinci yüzyıllardaki resimlere bakıldığında, imparatorluk kıyafetlerinin döneme özgü şekilde resimlerde yer aldığı görülmektedir. Ancak sıradan insanların kıyafetlerinde büyük değişiklikler olmamıştır. Bilinen en dikkat çekici farklılık, sıradan erkek kıyafetlerinde genç erkek figürlerin tek küpe takmasıdır. Bu durum Kastorya Anargiroi Kilisesi ve Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde görülmektedir. Küpeler halka olabildiği gibi, İsa'nın Kudüs'e girişini kutlayan çocukların kulaklarındaki ucuna inci asılı küpe olarak da görülmektedir. Ayrıca Doğum sahnesinde flüt çalan çobanda, Vaftiz sahnesinde Ürdün nehri tanrısında ve Anastasis sahnesindeki Habil'de küpe bulunmaktadır[663]. Bunun büyük bir olasılıkla imparatorluğun bu bölgesindeki yerel erkek kıyafetlerinin bir yansıması olabileceği söylenmektedir (Görsel 5.26,5.45,5.12).

Kilisede önemli figürler *proskineterya* çerçevesi içine alınarak vurgulanmıştır. *Proskinesis* secde etmek veya vücut hareketiyle geniş bir yay çizerek saygı göstermek olarak açıklanabilecek bir terimdir. *Proskinesis* Bizans'ta hem saray hem de Kilise çevrelerinde yaygın şekilde kullanılan bir saygı gösterisidir. *Proskineterya* çerçeveleri, genellikle 10. yüzyıl ve sonrasından sonra kalan eserlerde görülmektedir. Kilisedeki en önemli ikonayı veya duvar resmini çerçeveleyerek, diğer resimlerden farklı kılmak için kullanılmaktadır. Orta Bizans döneminde çerçeveler, rölyefli kemerler ve bunları destekleyen sütunlardan oluşur. Hosios Loukas'taki Meryem Kilisesi'nde bu kemerlerin bilinen en eski örnekleri bulunmaktadır. 961 yılının hemen sonrasına tarihlenen bu kemer *chamleve* tekniğiyle oyulmuştur.. On ikinci yüzyılda çerçeveler daha belirgin ve mimari öğelerle bezenmiş hale gelmiştir. Bu levhalarda genel olarak yarı çember veya üç boğumlu kemer tasvirleri oldukça yaygındır. Kemerlerin süslenmesinde farklı geometrik şekiller veya bitki ve hayvan şekilleri görülmektedir. Nerezi'deki Aziz Panteleimon Kilisesi'nde yer alan *proskineterya* çerçevesi alçıdan yapılmıştır ve kilisenin adandığı azizin resmini çevrelemektedir (Görsel 6.2.7). Sağ ve sol taraflarında çiftli kolonlar bulunmakta ve çerçevede kuş motifleriyle birlikte çeşitli süsler görülmektedir. Bu tür bir

[662] H. Maguire (1997). *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection (DOC), s. 248.
[663] A. M. Talbot (2009). *Becoming Byzantine: Children and Childhood in Byzantium*, Londra: Harvard University Press, s. 189.

motif kullanımı kilisenin Bizans'taki Cennet tasviriyle ilişkilidir. Çerçeveler bazı eserlerde alçıdan yapılmadan resim olarak gösterilmektedir. Örneğin Kurbinovo'daki kilisedeki *Pantokrator* İsa ve Aziz Georgios figürleri resim çerçevelerle süslenmiştir (Görsel 6.2.8). Aynı şekilde Kastorya'daki Aziz Anargiroi Kilisesi'nde de benzer şekilde üç parçalı kemer şeklinde oluşturulmuş bir resim çerçeve bulunmaktadır[664]. Aziz Georgios Kilisesi'nde, *Pantokrator* İsa ve Aziz Georgios imgeleri kuzey ve güney duvarında birbirine karşılıklı olarak durmaktadır. Kuzey ve güney duvarlarında sahneler üç şerit olarak düzenlenmiştir. Her sahne ve figür tek bir bant içerisinde yer almaktadır. Ancak belirtilen iki sahne ise iki şeridi kaplayacak şekilde düzenlenmiş ve çevresi *proskineterya* çerçeveleriyle süslenmiştir. Bu gösterimin figürleri diğer resimlerden farklı kılmak için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aziz Panteleimon Kilisesi örneğinde olduğu gibi Aziz Georgios Kilisesi'nde bu çerçeve içinde kilisenin adandığı aziz yer almaktadır. Ayrıca bu çerçevenin süslemelerinde görülen bitkisel motiflerin Cennet'i ifade ettiği düşünülmektedir.

İlahi ışık kavramı Eski ve Yeni Ahit'te, Tanrının görünmediği durumlarda mevcudiyetini göstermek için kullanılmaktadır. Mısır'dan Çıkış kitabında Sina Dağı'nda Tanrı'yla karşılaşan Musa'nın yüzünün aydınlanması ve Matta'da tarif edildiği gibi Tabor Dağı'nın tepesinde İsa'nın yüzünün parlayarak kıyafetlerinin beyaz bir ışığa bezenmesi kutsal ışığın belirtileridir (Görsel 6.2.9). Bizans Sanatı'nda ilahi ışığı ve dolayısıyla Tanrı'nın mevcudiyetini vurgulamak için çeşitli semboller kullanılmıştır. Curcic'e göre bunun en belirgin şekilde görüldüğü iki örnek Komnenos dönemi yapıları olan, 11. yüzyıl sonunda yapılan Daphni'deki Katholikon Manastırı'ndaki *Pantokrator* imgesi (Görsel 6.2.10) ve 12. yüzyıldan kalan Sicilya'daki Kefalu Katedrali'nde yer alan apsis resimleridir. Daphni'de çevresi gökkuşağı renklerinde bezeli *Pantokrator*

[664] Dini bağlamda proskinesisin kullanımı Hıristiyan'lığın ilk yüzyıllarına kadar gitmektedir. Manastır vakıf dökümanlarından öğrenildiği kadarıyla *proskineterya* terimi benzer bir Bizans terimden türetilmiştir. Komnenos döneminde bu terim kilisedeki aydınlatmayla (belirginleştirme) ilgili açıklamaları tanımlamak için kullanılmıştır. Bu kelime manastırın en saygı gören ikonasını veya belirli bir bayram günü kutlanan azizi ifade etmek ve vurgulamak için kullanılır. Aynı terim diğer yandan çoğul formunda templonla ilişkilendirilmektedir. Hosios Loukas'ta çerçeve için kullanılan pseudo-kufi süsleme 10. ve 11. yüzyıllarda Yunanistan'da yaygındır ve geç döneme kadar kullanılmıştır. Bu yaygın kullanımın amacının dekoratif kullanımdan öte kötü ruhlara karşı koruyucu olduğu öne sürülmektedir. Bu çerçeveler genellikle mermerden yapılmakla birlikte bazı eserlerde daha ucuz malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Bir çeşit alçı (stucco) da bu çerçevelerin oluşturulmasında kullanılmıştır. Bkz. S. Kalopissi-Verti (2006). *The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections and Perception*, in Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, (ed. Sh. E. J. Gerstel), Washington: Dumbarton Oaks Other Titles in Byzantine Studies, s. 107-134, 110; Ayrıca bkz. Y. Erdihan (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

bulunmakta ve bu şekilde İsa'dan yayılan kutsal ışık vurgulanmaktadır. Kefalu'da, apsis mozaiğinin etrafında Yuhanna 9:5'de bulunan *"ben Dünya'nın ışığıyım"* cümlesi Yunanca ve Latince olarak yazılmıştır [665].

Üç boyutlu katlanmış tabakalar motifi, 13. ve 14. yüzyıllar boyunca Bizans anıtsal resim örneklerinde standart bir özellik haline gelmiştir. Özellikle bantlar halinde bazen çiftli bazen üçlü ve hatta daha fazla banttan oluşan bu motifler genellikle yatay olarak yerleştirilmiştir. Konstantinopolis'teki Khora Manastırı Kilisesi'nde (1320) bu motiflerin kullanılması coğrafi olarak birçok bölgede de yaygın olarak kullanıldığını ima etmektedir. Orta ve geç Bizans Kiliselerinin resim programlarında sıkça gözlenen bu motifin, genel olarak dekoratif amaçlarla yapıldığı düşünülse de Curcic'e göre temel amaç kutsallığı belirtmek ve kutsal ışığı vurgulamaktır. Bu motiften oluşan bantlar apsislerin çevresini sarar şekilde ve kiliselerin doğu bölümünde bulunan pencerelerin etrafında görülmektedir. Bu şekilde kutsalın da kutsalı vurgusunun yapıldığını öne sürülmektedir[666]. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi zafer kemerinde katlanmış tabakalar motifi bulunmaktadır. Bu motif bantları, apsis yarım kubbesinde iki baş meleğin arasında, kucağında Çocuk İsa ile birlikte tahtta oturan Meryem'in kutsallığını ve yaydığı kutsal ışığı vurgulamaktadır (Görsel 5.61).

6.3. Tarih

Aziz Georgios Kilisesi'nin, yerleşim yerlerinden uzak sayılabilecek bir noktaya neden inşa edildiği konusunda literatürde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Günümüzde kilisenin yapıldığı bölgede herhangi bir yapı kalıntısı veya yaşam alanını gösterebilecek bir ipucu görülmemektedir. Ancak konumun seçiminde etkili olabilecek bölgesel ve genel tarihsel olaylar binanın yapım yeriyle ilgili ipuçları sunmaktadır. Eserin kurulduğu bölgeye bakıldığında, bazı özellikleriyle ön plana çıkan çeşitli coğrafi ve tarihi unsurlar görülmektedir. Bunlar,

- Kilisenin üç kilometre batısında bulunan Asamati Köyü,
- Bogomil veya Pavlikan heretiklerin yerleşim yeri olduğu düşünülen Golem Grad Adası,

[665] S. Curcic (2012), *Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture*, Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium (ed. B. D. Wescoat and R. G. Ousterhout), Cambridge: Cambridge University Press, s. 307.
[666] Curcic, 2012, **a.g.k.,** 319.

- Yaklaşık 20 km doğuda bulunan Pelagonya'nın başkenti ve Via Egnatia Yolu adı verilen İstanbul'u Dalmaçya kıyılarına bağlayan yol üstünde bulunan Bitola yani Manastır Şehri,
- Yaklaşık 22 km güneyde Yunanistan sınırları içinde yer alan küçük Prespa Gölü içinde bulunan ve Çar Samuil'in yazlık sarayının bulunduğu düşünüşen Aziz Akileos Adası,
- Çar Samuil'le olan savaşından sonra II.Basileios'un Prespa Bölgesi'nde yaptırdığı kalelerden birinin bulunduğu Prespa Gölü'nün kuzeyinde yer alan Tsarev Dvor Köyü'dür.

Kilisenin yapıldığı noktanın belirlenmesinde etkili olduğu düşünülen etkenler arasında en önemlisi olarak yaklaşık üç kilometre batıda olan Asamati Köyü'nün bulunduğu düşünülmektedir. Köyle ilgili en erken bilgi, Birinci Haçlı Seferinde Bohemund'un, Arnavutluk kıyılarından bir orduyla Balkanlara girerek bölgeden geçmesi olayının anlatıldığı Haçlı Seferi Günlükleri kitabında yer almaktadır. Haçlıların Kastorya'ya girdikten sonra halkın kendilerine yiyecek vermediğini görünce, ordunun köylere baskın düzenleyerek hayvan çaldıkları konusunda bazı bilgiler bulunmaktadır[667]. Haçlı ordusu Kastorya'dan Pelagonya'ya[668] doğru giderken, heretikler tarafından tahkim edilmiş bir köy olduğunu öğrenirler. Günlüklerde yazdığı kadarıyla köy, Prespa Gölü olduğu düşünülen bir gölün yanındadır. Zira, Kastorya'yı Pelagonya'ya bağlayan yol üzerindeki tek göl Prespa'dır. Haçlı Günlüklerinin yazarı olan Remiglialı Keşiş Robert buradaki heretiklerin iğrenç hikayelerle insanları Hıristiyanlıktan uzaklaştırdıklarını yazmıştır[669].

Antoljak, 1096 yılında Haçlıların Kastorya'dan Pelagonya'ya doğru ilerleyişleri sırasında, Haçlıların yakıp yıktıkları heretik yerleşiminin Asamati Köyü olduğunu ispatlamıştır[670]. Asamati ismi, Yunanca olarak ***ασώματος*** şeklinde yazılmakta ve bu kelime Yunancada "maneviler" anlamına gelmektedir. Bogomillere göre materyal Dünya Şeytan'a aittir ve manevi olan Tanrı'dır. Antoljak'a göre, Asamati kelimesi, maddiyatı

[667] M. W. Baldwin (ed.) (1969). *The Crusades: Vol 1 The First Hundred Years*, Madison, Winconsin: The University of Wisconsin Press, s. 271.
[668] Manastır Şehri'nin etrafındaki bir bölgedir.
[669] D. Kempf and M. G. Bull (ed.) (2013). *The historia iherosolimitana of robert the monk*, Londro: Boydell Press, s. 17.
[670] W. S. Antoljak (1974). *Prespanski Asamati, utvrdjen grad na ereticile kaj ezereto vo Pelagonija od I krstonosna vojna (1096),* Üsküp, Glas. Inst. Nac. İst., 18 (1), s. 109-135 .

değil maneviyatı göz önünde tutan Bogomillere ait bir yerleşim yeri olduğuna işaret etmektedir. Bizanslılar, bu nedenle köyün Haçlılar tarafından yakılmasına itiraz etmemişlerdir[671].

Prespa bölgesinin Bogomillerin merkezi durumunda olduğunu ve heretik fikirlerin Batı Avrupa'ya bu bölgeden giderek yayıldıklarına dair bazı ek bilgiler tarihsel kayıtlarda mevcuttur. İtalya'daki Lombardiya bölgesindeki heretiklerin kutsal kitabı olan ve gizli kitap olarak da bilinen eserin Slavca bir eserden Latinceye yapılan bir çeviri olduğu anlaşılmıştır[672]. Makedonya'dan getirildiği bilinen Yuhanna'nın Gizli İncili yani Latince ismiyle *Liber Sancti Johannis*, Nazarius isimli bir Bulgar Rahiple birlikte 12. yüzyılın sonlarında Lombardiya'ya getirilmiştir. 13. yüzyıldan kalma engizisyon mahkemesi kayıtlarında, Nazarius'un, Bulgar Bogomilleri içinde önemli bir mevkide olduğu, kendisini şahsen tanıdığı belli olan Reinerius Sacchoni'nin mahkeme ifadesinde yazmaktadır: *"Nazarius, çok eskiden onların bir dönem piskoposuydu ve Meryem'in melek olduğunu, İsa'nın bir insan olarak değil ruhani olduğunu ve vücudunun Cennet'ten geldiğini, o ve diğerleri anlattı."* Bu düşünceleri, altmış yıl önce Bulgaristan'dan Bogomil Kilisesi'nden gelen piskopostan öğrendiğini söylemiştir[673]. Bu ifade Reinerius tarafından 1250 yılında verilmiştir. Reinerius'un Nazarius'la olan ilişkisi, kendisi Lombardiya'da din adamı iken 13. yüzyılın ilk yarısı içinde başlamıştır. Nazarius'un Bulgar Bogomillerinden bölgeye gelişi, Reinerius'a göre altmış yıl önce yani 12. yüzyılın ikinci yarısında yaklaşık 1190 yıllarında gerçekleşmiştir[674]. Büyük bir olasılıkla, Nazarius, 1189-1192 arasında gerçekleşen Üçüncü Haçlı Seferi sırasında, Prespa bölgesinden kaçarak, Kuzey İtalya'ya ulaşmıştır[675]. Nazarius'un Prespa Gölü'nde bulunan bir adadaki yerleşim yerinden kaçarak İtalya'ya gittiği yönünde bilgiler bulunmaktadır[676]. Bu adanın Büyük Prespa Gölünde, Kurbinovo köyüne on beş kilometre uzaklıkta olan Volem Grad adası olabileceği düşünülmektedir. Bu bilgiler, Asamati köyünün ve çevresinin Bogomilliğin merkezi durumda olduğunu göstermektedir.

Bogomilliğin ilk ortaya çıktığı dönem olduğu düşünülen Bulgar Çarı Petro'nun (927-970) döneminde manastırların sayısının çoğaldığı bilinmektedir. Çar Petro'nun

---

[671] Antoljak, 1974, **a.g.k.,** 266-267.
[672] D. Obolensky (2004). *The Bogomils: A study in Balkan Neo-Manichaeism*, London: Cambridge University Press, s. 242.
[673] Jenkins, 2015, **a.g.k.,** 158.
[674] Obelensky, 2004, **a.g.k.,** 242-245.
[675] Jenkins, 2015, **a.g.k.,** 181.
[676] Chulev, 2015, **a.g.k.,** 1-26.

dindarlığı ve manastırda inzivaya çekilme arzusunda olması nedeniyle Ohrid, Prilep, Üsküp, Thessalonika ve Pelagonya bölgelerinde manastırların kurulmasını teşvik ettiği düşünülmektedir. Manastır kurma hareketinin ardından bu bölge "İkinci Kutsal Dağ" olarak adlandırılmıştır. Büyük bir olasılıkla Bitola Şehri, 10. yüzyılda, Manastır olan Türkçe adından da anlaşılacağı gibi, manastırların yoğun olarak bulunduğu dini bir merkezdir. Bogomil din adamlarının genellikle münzevi hayat tarzları nedeniyle fark edilmeden yaşayabilecekleri manastırların bulunduğu Bitola'da ve çevresinde faaliyet gösterdikleri tahmin edilmektedir. Bizans İmparatoru Çimiskes (969-976)'in ölümünden sonra, Kont Nikolas ve oğulları Samuil, David, Moses ve Aaron, bu bölgede ayaklanmış ve Bulgar Patrikliğini yeniden örgütlemişlerdir. Patriklik merkezi Dristra'dan alınarak, sırasıyla Serdika, Moglene, Vodena ve Prespa'ya aktarılmıştır. En sonunda Ohrid Patriklik merkezi olmuştur. İleride çar olacak Samuil, Patrikliğin dini yapısını pekiştirmek için 985/986 yıllarında Bizans'tan aldığı Larissa'nın ana kilisesinden, Aziz Akileos'un röliklerini almıştır. Aziz Akileos, İmparator Konstantinos zamanında yaşamış, Larissa'nın Hıristiyanlaştırılmasında önderlik etmiş ve 325'teki ilk Nicaea konsilinde yer almış bir kişidir. Kendisi hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. Samuil'in yaptıracağı katedrale değer katmak için Aziz Akileos'un kalıntılarını, Prespa Gölü'ndeki Aziz Akileos olarak bilinen adaya taşıdığı değerlendirilmektedir. Samuil'in bölgedeki kiliselerde bulunan, Kotorlu Aziz Trifon, Trakyalı Aziz Diodore, Aziz Rheginus ve Aziz Oecumenius gibi kişilerin de röliklerini alarak, sarayının bulunduğu küçük Prespa Gölü'ndeki adaya taşıdığı düşünülmektedir. Çar Samuil, 985 veya 986 yılında, adada Aziz Akileos'a atfettiği 41m x 23m ölçülerinde içinde çeşitli duvar resimleri bulunan büyük bir bazilika inşa ettirmiştir. Daha sonraları, bu bazilika Çar Samuil ve ailesinin mezar kilisesi olarak işlev görmüştür[677]. Aziz Georgios Kilisesi'nin adada bulunan katedral binasına benzer şekilde ama daha küçük ölçekte inşa edildiği Dimitrova tarafından öne sürülmüştür[678]. Bu bilgiler Çar Samuel'in yazlık sarayının bulunduğu Aziz Akileos Adası ve Kurbinovo Aziz Georgios Kilise'si arasında bir bağlantının bulunduğunu gösteren önemli bir işarettir.

Aziz Akileos Adası dışında, Bitola, Prilep, Setina ve Debreşte Kaleleri'nin Çar Samuil'in hükümdarlığında büyük bir önemi vardır. Bölgedeki önemli dini merkezlerden biri olan Bitola'nın içinden geçen Dragor Nehri'nin iki yakasında yetmiş kilise ve

[677] Mihajlovski, 2015, **a.g.k.,** 343.
[678] Dimitrova, 2009, **a.g.k.,** 245-258.

manastır bulunduğu söylenmektedir. Ancak, Bizans ve Bulgar Devleti arasında 1018'de gerçekleşen son savaştan sonra uzun bir süre boyunca bölgenin harap durumda kaldığı ve ücra bir bölge olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Tarihi kayıtlarda 11. ve 12. yüzyıllarda bu bölgede Bogomillerin güçlü olduğunu kanıtlayan çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Trnovo'lı Euthymius'un, 14. yüzyılda yazmış olduğu Moglena'lı Aziz Hilarion'un hacıyografisinde, Hilaryon'un bu dönemde bölgedeki heretiklere karşı mücadele verdiği ve çok sayıda heretiği yargıladığı anlatılmaktadır[679].

Bitola'nın 12 km güneyinde, Baba Dağı'nın (Pelister Dağı) Kurbinovo'ya göre diğer tarafında yer alan Veluşina Köyü'nde, Bogomillere ait olduğu düşünülen bir mezar steli bulunmuştur. Stelde, içinde farklı formları barındıran bir haç, ay ve güneş sembolleri bulunmaktadır. Buturovic'in Rus tarihçi Solovyev'den aktardığına göre, Bogomiller haçın gerçekçi resimlerini reddetmekte birlikte, haç sembolüne saygı göstermektedirler. Bogomillerin yaşadıkları yerlerde yapılan araştırmalarda, andropomorfik haç sembolünün (Görsel 6.3.1) stellerde Bogomiller tarafından kullanıldığı görülmüştür[680]. Bu veriler Baba Dağı'nın etrafında çok sayıda Bogomil yerleşimli bulunduğunu göstermektedir.

Kurbinovo'dan yaklaşık 20 kilometre uzakta bulunan Manastır (Bitola) Şehri, Pelagonya Bölgesi'nin en önemli yerleşim yeri ve merkezidir. Daha önceleri, Batı Makedonya, Pelagonya ve Kurbinovo etrafındaki bölge, Bizans İmparatorluğu bünyesinde ücra bir bölge olarak bilinmektedir[681]. Kurbinovo'ya yaklaşık yirmi kilometre uzaklıkta olan Bitola'da I.Manuel Komnenos döneminde bir üs kurulmuş ve İmparator 1148/1149 ve 1152/1153 yıllarında kış mevsimlerini burada geçirmiştir. Üssün İmparatorluğun büyüyen bir güç olan Sırbistan Prensliği'ne yönelik aldığı tedbirler kapsamında kurulduğu ifade edilmekle beraber, gerçek kuruluş nedeninin Komnenos ailesinin bu bölgeyle olan tarihsel ilişkisi olması daha muhtemeldir[682]. I.Manuel Komnenos döneminde, gelecekteki imparator Andronikos'un bu bölgedeki askeri kampta

[679] Mihajlovski, 2015, **a.g.k.,** 343-353.
[680] A. Buturovic (2002). *Stone Speaker: Medieval Tombs, Landscape and Bosnian Identity in the Poetry of Mak Dizdar,* New York: Palgrave Macmillan, s. 74.
[681] V. Nerantzi-Varmazi (2000). Western Macedonia in the Twelfth and Thirteenth Centuries, Byzantine Macedonia: Identity, Image and History: Papers from the Melbourne Conference July 1995 Byzantina Australiensia, (ed. J. Burke and R. Scott), Leiden: Brill, s. 192.
[682] M. Jeffreys (2000). *Manuel Komnenos 'Macedonian military camps: a glamorous alternative court?'*, in Byzantine Macedonia: Identity Image and History (ed. J. Burke and R. Scott), Australian Catholic University, Queensland: Australian Association for Byzantine Studies, s. 184.

bir süre bulunduğu bilinmektedir[683]. Bu bilgiler ışığında bölgenin, özellikle 1150'lerden sonra Komnenos ailesi için askeri nedenlerle önem kazandığı anlaşılmaktadır. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin askeri bir aziz olan Aziz Georgios'a adanmasının, Komnenos'ların gurur duydukları askeri başarılarıyla ve bölgedeki mevcudiyetleriyle ilişkili olduğu sonucu elde edilebilir

Komnenosların Bulgaristan ve Prespa Bölgesiyle olan bağlantılarına dair diğer tarihsel kayıtlar da bulunmaktadır. Örneğin, *Kodeks Marcianus Graecus 524*'te yer alan bir ikonda I.Aleksios, II.Ioannes ve Bulgaroktonos II.Basileios yer almaktadır. Resimde Bulgar fatihi II.Basileios'un yer almasının tesadüf olmadığı ve Komnenos ailesinin tarihsel olarak II.Basileios'la olan bağlantısının buna sebep olduğu düşünülmektedir. Çünkü I.Aleksios'un büyük-büyükbabası ve Komnenos adını ilk olarak kullanan kişi olan Manuel Erotikos, II.Basileios'a büyük bir bağlılıkla hizmet etmiş bir askerdir. Manuel Erotikos'un ölümünden sonra, kardeşi Nikeforos Erotikos, Manuel'in oğullarını himayesi altına almıştır. Aynı zamanda II.Basileios döneminin tarihsel kayıtlarının I.Aleksios ve II.Ioannes döneminde kitap haline getirildiği de unutulmamalıdır[684].

Anna Komnenos, Komnenos ailesinin kökenini, dört kuşak önceki dedeleri Adrianopolis veya Filibe kenti yakınlarındaki Komne Köyü'nden Manuel Erotikos'a kadar bağlamaktadır[685]. Erotikos, Nicaea'yı isyancı Badras Skleros'a karşı başarıyla savunan komutandır. Nicaea'yı hızla almak niyetinde olan Skleros'un ordusuna karşı şehri büyük bir başarıyla savunmuş ve surların geçit vermesini önlemiştir[686]. II.Basileios'un savaşlarına katıldığı ve Pelagonya Bölgesi'nde 1020 yıllarında vefat ettiği düşünülmektedir. Bu Komnenoslarla bölge arasındaki ilişkiyi gösteren diğer bir ipucudur.

Aziz Georgios Kilisesi'nin neden yerleşim yerlerine uzak bir bölgede yapıldığı ve eşsiz resim programına rağmen kalitesiz malzemeyle küçük bir bina olarak yapılmasının daha farklı nedenleri olabileceği düşünülmektedir. Orta dönem Bizans Makedonya'sında, dini yapıları inşa ettiren ailelerin ekonomik olarak sınırlı kaynaklara sahip olmalarının izleri yaptırdıkları eserlerde görülebilmektedir. Yapılar küçük ölçülerdedir ve şehrin duvarları dışında küçük alanlarda inşa edilmektedir. Bu yapıların inşasında daha pahalı

[683] Maguire, 1997, **a.g.k.,** 184.
[684] A. Papageorgiou (2016). *The Political ideology of John II Kommenos*, John II Komnenos, emperor of Byzantium : in the shadow of father and son, (Ed. A. Bucossi and A. R. Suarez), 17. cilt/Publications of the Centre for Hellenic Studies, King's College London: Routledge, s. 49.
[685] T. Gouma-Peterson (2000). *Anna Komnenos and Her Times*, Routledge: Taylor&Francis, s. 11.
[686] J. Skylitzes (2010). *A Synopsis of Byzantine History 811-1057*, (çev. J. Wortley), Cambridge: Cambridge University Press, s. 306.

bir malzeme olan tuğlanın fazla kullanılmaması, bağışçının ekonomik kaynaklarının sınırlı olduğunu belirtmektedir. Yapıda kullanılan tuğla statü göstergesidir ve inşaat malzemesi olarak taş gibi doğal malzemelere göre oldukça pahalıdır. Ayrıca, kullanıldığı durumlarda tuğla malzemenin yerleşim yerine başka yerlerden getirilmiş olması gerekebilir. On ikinci yüzyıla kadar, yerleşim birimlerindeki evlerde genellikle, kalitesiz bir tür tuğla veya moloz taş kullanılmıştır. Hatta bazı şapellerin inşasında bu tür ucuz materyallerin kullanıldığı görülmektedir. Benzer şekilde Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi düşük kalitede yığma moloz taşlardan oluşturulmuş ve iç mekân sıvanarak resim yüzeyleri oluşturulmuştur [687].

Kastorya ve Prespa Bölgesi'nde, orta dönemde yapılan kiliseler boyut olarak küçüktür. Artistik ve stilistik özellikleri güçlü olan bu yapıların, boyut olarak küçük yapılmalarının, bölgenin sosyolojik ve ekonomik yapısında zaman içinde gerçekleşen değişikliklerle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Büyük şehirlerin odak noktaları büyük katedraller ve diğer görkemli yapılardır. Yedinci ve sekizinci yüzyıllarda Bizans eyaletlerindeki şehirlerin yaşam kalitesinde büyük düşüş kaydedilmiştir. Şehirlerin önemlerini kaybetmeleri katedral gibi büyük anıtların işlevselliğini azaltmıştır. On birinci ve on ikinci yüzyıllarda şehir yaşamının yeniden canlanmasının sanatsal faaliyetlere ne ölçüde yansıdığı bilinmemektedir. Orta Bizans dönemindeki yapıları yaptıran soylu olmayan kişilerin katedral gibi büyük anıtlar yaptırmaktan ziyade kendi özel kiliselerini oluşturmaya çalıştıkları düşünülmektedir. Bu kiliselerde yerel papazların binayı yaptıranlara periyodik olarak tören düzenledikleri veya bu yapıların kiliseyi yaptıranların inzivaya çekildikleri küçük manastırlar olarak işlev gördükleri öne sürülmüştür. Kastorya'da bulunan küçük kiliselerin birkaçında bunların manastır yapıları olarak inşa edildiklerine dair bazı deliller bulunmaktadır. Örneğin Kastorya'daki Aziz Anargiroi'nin 12. yüzyılda yeniden yapılan resim programına bağışçı olan Thedore Lemniotes, Theophilos adını alarak bu kilisede inzivaya çekilmiştir. Orta Dönem Bizans'ta özel manastır kavramı, ölümden sonraki yaşamın sigortası olarak görülmektedir. Oluşturulan manastır, yaptıran kişinin ve ailesinin ruhlarına dua okunmasını sağlamakta, inzivaya çekildikten sonra saygı duyulan bir mekan olarak kullanılarak ailesinin ve kendisinin mezar yeri olmaktadır. Bu tür aristokratik yapılanmaların örnekleri bölgedeki bazı anıtlarda görülmektedir. Örneğin Konstantinos Lips'in Theotokos Kilisesi ve Panagia

[687] A. W. Epstein (1980). *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, CAA: The Art Bulletin, 62 (2), s. 200.

Ton Kalkeon (Thessalonika) Manastırları'nın ana kiliseleri olarak inşa edilmişlerdir [688]. Ancak Aziz Georgios Kilisesi'nin bir manastırın parçası olarak yapıldığına dair herhangi bir bilgi bulunmamasına rağmen, bağışçının inzivaya çekileceği bir yapı olarak inşa edilmiş olması olasılık dahilindedir.

Kilisenin Aziz Georgios'a Adanmasının Nedenleri

Kurbinovo'daki kilisenin neden Aziz Georgios'a adanmış olduğu tam olarak açıklığa kavuşmuş bir konu değildir. Genellikle Komnenos'ların, askeri başarılarıyla övünmeleri ve askeri azizlere yönelik sempatilerinin bunun gerekçesi olduğu düşünülmektedir. Hıristiyanlıkta Aziz Georgios, genellikle, kötülükle ve Şeytan'la olan mücadeleyi sembolize etmesi nedeniyle önemli bir simgedir. Azizin ejderhayla yaptığı savaş metaforik olarak Şeytan'la veya şeytani güçlerle olan şiddete dayalı mücadeleyi ifade etmektedir. Bizans tarihinde Şeytan'la ve heretiklerle olan savaşta Aziz Georgios'un sembol olarak kullanıldığı bazı olaylar bulunmaktadır. Buna örnek olarak İmparator IX.Konstantinos Monomakhos (1042-1055) döneminde Doğu Anadolu bölgesinde Pavlikan heretiklerle yaşanan bir olay verilebilir. Mezopotamya Dükü Gregorios Magistros[689] (d.990-ö.1048), Van Gölü'nün kuzeyindeki Tendürek Dağı'nda bulunan Pavlikan yerleşimine saldırmış ve bölgeyi yakıp yıkmıştır. Ele geçirdiği yerleşim yerinin adını kötülükle özdeşleştirilen ejderhayı öldüren asker Aziz Georgios'un adını vermiştir[690]. Bu olay, Bizans askeri geleneğinde, sapkın akımlara veya paganlara yönelik yürütülen mücadelede, Aziz Georgios'un sembolik anlamını göstermesi açısından önemlidir. Kurbinovo'daki kilisenin adının Aziz Georgios olarak konulmasının, bölgedeki sapkın akımlara karşı Komnenos'ların yürüttüğü mücadeleyle ilgisi olabileceği düşünülmektedir.

Heretik akımlara karşı yürütülen mücadelede kiliselere verilen isimlere diğer bir örnek olarak, Pelagonya düzlüğünün doğusundaki Prilep kentinde bulunan ve Baş Melek Mikhail'in adı verilen manastır verilebilir. Prilep, Kilise'nin heretik akımlara yönelik yürüttüğü mücadelede yer alan önemli dini merkezlerden biridir. Manastırın Mikhail'e adanmasının ardında, bu meleğin Bogomiller tarafından saygı duyulan bir varlık olması

[688] Epstein, 1980, **a.g.k.,** 201.
[689] Kazhdan, 1991, **a.g.k.**, s. 879.
[690] F. C. Conybeare (1898). *The Key of Truth: A Manual of the Paulician Church of Armenia*, Oxford: Oxford The Claredon Press, s.141.

yatmaktadır. Bogomillere göre, Mikhail Şeytan'la mücadele etmesi için Tanrı tarafından Dünya'ya gönderilmiştir. Bogomiller bu nedenle İsa'yı Mikhail ile özdeşleştirmektedir. Hıristiyan geleneğinde ise Mikhail, Cennet'ten kovulan Şeytan'ın yerine ruhani ordunun başına geçen bir komutandır. Diğer bir örnek olarak Baba Dağı'nın kuzeyinde, Bitola'nın batısında bulunan Bratindol Köyü'nde kurulu olan Kutsal Baş Melek Cebrail Manastırı verilebilir. Bu manastırın, büyük bir olasılıkla, Bogomillere karşı kurulduğu düşünülmektedir. Zira Cebrail, Tanrı'nın habercisi olarak Meryem'e gelerek İsa'nın doğumunu müjdelemiştir. Tanrı'nın annesi Meryem'e Cebrail tarafından İsa'nın müjdelenen doğumunun Bogomiller tarafından kesinlikle reddedilen olaylar arasında yer alması, bu manastırın kuruluş amacını göstermektedir[691].

Askeri azizler, özellikle de Aziz Georgios, Komnenos ailesinde önemli bir yer tutmaktadır. I.Aleksios İmparatorluğun ekümenik idealini genişleterek *Reconquista* adı verilen ve eski Roma İmparatorluğu toprakları içinde yer alan bölgelerin yeniden fethedilmesi ideolojisini ortaya koymuştur. *Reconquista* ideali, Komnenos ailesinin ve ardından gelen Angelos'ların kendilerini kutsal savaşçı olarak görmelerine ve askeri başarılarıyla öğünmelerine neden olmuştur. İkonlar ve duvar resimleriyle birlikte, herkesin elinde dolaşan sikkeler imparatorluğun ideolojisini tanıtmak için önemli bir araç olarak görülmüş ve II.Ioannes Dönemi'nde basılan sikkelerde Aziz Georgios imgesi kullanılmıştır. Söz konusu sikke üzerinde II.Ioannes elinde bir haç ve yazı tutarak Aziz Georgios'un yanında ayakta durmaktadır. Diğer bir sikkede, savaşçı bir aziz olan Aziz Demetrios bulunmaktadır. Bu şekilde Ioannes, savaşçılığıyla övünmekte ve imparatorluğun bekasıyla birlikte kötülüklerle savaşta ordunun önemini vurgulamaktadır. II.Ioannes'in bastırdığı ve adını *theotokion* olarak koyduğu diğer bir sikkede Meryem bulunmaktadır. Her ne kadar Bizans sikkeleri üzerindeki imgeler arasında ilk Meryem örneği olmasa da bir sikkeye daha önce bir isim verilmediği düşünülmektedir. Bu şekilde, sikkenin ismiyle birlikte dolaşıma girmesinin, Meryem'in ismini yücelteceği düşünülmüş olabilir. II.Ioannes'in Meryem'in öldüğü gün olarak kabul edilen 15 Ağustos'ta iktidara gelmesinin II.Ioannes'in Meryem'e olan bağlılığına zemin hazırladığı düşünülmektedir. Ayrıca, Ioannes'in askeri harekatlarda Meryem ikonuyla geçit töreni yaptırdığı ve savaşları Meryem'in inayetiyle kazandığını düşündüğü bilinmektedir[692].

On ikinci yüzyıl Bizans filozoflarından biri olan Mikhail Psellos, yazılarından

[691] Mihajlovski, 2014, **a.g.k.,** 161.
[692] Papageorgiou, 2016, **a.g.k.,** 42-45.

birinde, imparatorları meleklerle özdeşleştirmiş aynı zamanda onların Cennet'ten gelen güçlerle iktidara geldiklerini ifade etmiştir. On ikinci yüzyılda yaşamış olan Mikhail Italos, II.Ioannes Komnenos'u düşmanlarla savaşmak için gönderilen bir melek olarak tanımlamıştır. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin yapıldığı dönemde iktidarda olan II.Isaakios Angelos'la ilgili olarak bir teolog olan Theodoros Balsamon (1140-1199) hazırladığı manzum yazıda imparatorun at üstünde ve elinde kılıçla tasvir edildiği bir resmi tarif etmiştir. Şiirde, "*meleklerden yayılan ışıkların vücudundan yayılan ışıkları bir vücut halinde gördüğünüzde, Tanrı'nın bahşettiği kurtuluşu düşünün. Ete kemiğe bürünmüş Tanrı'nın varlığı Şeytan'ın ölümcül işine son verdi, öyle ki kutsal akılla, meleğin zarafetiyle vücuda gelen kişi, zalim cinayeti durdurdu*" demektedir. Balsamon, bu şiirde İmparator Isaakios'un yerine I.Andronikos'un gelişini kötülük son buldu diyerek ima etmektedir. Şiirin devamı şöyledir: *"Öylece Angelos'u kılıcıyla, başında tacıyla, kılıcını ve tacını övmektedir"*[693]. Özetle Komnenos döneminde imparatorlar Tanrı'nın özel görevlerle gönderdiği meleklere benzetilmektedir. Büyük bir olasılıkla bunun başlıca amacı, imparatorların Tanrı tarafından görevlendirilen ve onun için savaşan ruhani kişiler olduğu düşüncesini yansıtmaktır. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde imparator kıyafetleri içindeki Aziz Georgios resminden de anlaşılacağı gibi, kilisenin savaşçı bir azize adanmasının arkasında, Tanrı için bölgedeki heretiklerle savaşan savaşçı imparator fikri olduğu görülmektedir.

[693] Maguire, 1997, **a.g.k.,** 251-252.

7. SONUÇ

1. Okuma yazma bilmeyen veya Yunanca dışında farklı bir dil kullanan halk topluluklarına teolojik mesajlar verilmesi ve resmi Hıristiyanlık inancının savunulması için kullanılan en önemli mecra resim sanatıdır. Kilise resim sanatında görülen ve Yeni Ahit'te geçen olaylara dayanan sahnelerin büyük bir bölümü, Eski Ahit'teki kehanetlerin İsa'nın yaşamındaki yansımalarıdır. Bu tez çalışmasında Bizans dini sanat eserlerinin Hıristiyan teolojisi ve teolojideki değişiklikler göz önünde bulundurulmadan incelenmesinin mümkün olmadığı görülmüştür. Bizans dini sanatının bazı sanat tarihçiler tarafından "Renkli Teoloji" olarak tanımlanması, olayın sadece teoloji temelli olduğunun iddia edilmesi nedeniyle eksiktir. Teoloji dışında, heretik akımlarla olan mücadele ve sosyal olaylar, dini sahnelere ve zaman içinde ikonografinin değişimine doğrudan katkıda bulunan etkenlerdir. Bu tez çalışmasına göre Bizans Dini Resim Sanatı aslında "Renkli Teolojik Savunma Mekanizması" olarak düşünülmelidir. Bizans'ta her ikonografik değişiklik, sahnelerdeki farklılıklar, yeni sahnelerin ortaya çıkması, sahneler arasında kurulan uzamsal ilişkiler aslında önemli teolojik değişikliklerin tarihsel göstergeleridir.
2. Hıristiyanlık Yahudilikten miras gelen ve Yunanca konuşan halklar tarafından benimsenerek Yunan Kültürü'yle bağdaştırılmaya çalışılan bir dizi ilkeyi, zaman içinde tartışmak zorunda kalmıştır. Yahudilikte İsa'nın bir peygamber olduğu ve Kutsal Ruh'la verilen ilhamla insanları uyarı görevini getirdiği kabul edilirken, zaman içinde İsa eski Yunan geleneklerinin etkisiyle Tanrı insan haline dönüşmüştür. Çıkan sorunları ve ortaya atılan yeni fikirleri benimsemek veya reddetmek amacıyla oluşturulan geniş çaplı dini toplantılar olan kilise konsillerinin, Eski Ahit prensiplerini imparatorluk dini haline gelen Hıristiyanlıkla bağdaştırmakta büyük zorluk çektiği anlaşılmaktadır. Hıristiyanlığın İmparatorlukla barıştığı Nicaea Konsili'nde, İsa'nın Tanrı olduğunun ilan edilmesi, kısa vadede politik olarak imparatoru güçlendirse de, uzun dönemde bir çok sorunu beraberinde getirmiştir. Eski Ahit'e göre İsa'nın kesinlikle insan olmasının gerekmesi ve diğer yandan kabul edilen Tanrılığı arasındaki çelişkiyi çözen formüller, dini resim sanatıyla topluma duyurulmuştur. İsa'nın insan olması Meryem'le ve çarmıha germe resimleriyle açıklanırken, göğe

yükseliş ve yeniden diriliş tanrısallığını gösteren önemli olaylar olarak kiliselerde tasvir edilmiştir. Bu değişimin en güzel örneklerinden biri ilk olarak Aziz Georgios Kilisesi'nde yer alan Melismos sahnesidir.

3. Dini resim sanatında, hangi sahnelerde hangi teolojik mesajların verildiği bilinmektedir. Örneğin, İsa'nın Çarmıha gerilmesi sahnesinin hedefinin İsa'nın insanlığını ve ölümlülüğünü vurgulamak olduğu anlaşılmaktadır. Ancak zamanla ortaya çıkan ikonografik yeniliklere ve eskilerinin yerine gelerek benzer teolojik mesajları veren yeni sahnelere neden ihtiyaç duyulmuş olabileceği konusu literatürde ilgi çekmemiştir. İlk olarak Aziz Georgios Kilisesi'nde görülen *Melismos* sahnesi buna örnek olarak verilebilir. Melismos'un Ökaristi ile olan ilişkisi ve sahneyle verilen mesaj anlaşılmakla birlikte, yeni formun bu kilisede ortaya çıkmasının nedeni bilinmemektedir.
4. Bu tez çalışmasında kiliseyi farklı kılan bütün özellikler ve bu dönemde yaşanan teolojik tartışmalar değerlendirilmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında Aziz Georgios Kilisesi'nin konumu itibariyle oldukça önemli bir coğrafi konumda olduğu anlaşılmıştır. Aziz Georgios Kilisesi'nin bulunduğu coğrafi bölge, İsa'yı insan görünümlü ama tanrısal bir varlık olarak tanımlayan ve kilise hiyerarşisini reddeden Bogomillik denilen heretik akımın merkezidir. Kilisenin bölgedeki Bogomilere yönelik mücadelede kullanılacak bir dini merkez ve Kilise'nin teolojik mesajlarını iletecek bir ortam olarak kullanılmış olabileceği düşünülmektedir.
5. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin sanatsal açıdan önemi göz önüne alındığında, imparator himayesinde olmasa da dini ve askeri çevrelerce saygı duyulan önemli bir kişi tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Kilisenin yerleşim yerlerinden uzak bir yerde yapılmasının amacı, bağışçının inzivaya çekilmek isteği ile ilişkili olabilir. Diğer yandan coğrafi konumu ve Bizans Sanatı'nda bu kilisede ilk olarak görülen Anna'nın Meryem'i emzirmesi ve *Melismos* gibi resimsel unsurlar, kilisenin resim programının Bogomillerin tezlerini çürütmeye yönelik yapıldığını göstermektedir. Kilisedeki resim programının, Meryem'e olan vurgusu, İsa'nın insani yönüne ve dolayısıyla Bogomillerin kesinlikle reddettikleri Ökaristiye göndermeye yapması bu görüşü güçlendirmektedir. Haçlı seferi günlüklerinde bir göl kenarında bulunduğu ve Kastorya'dan Bitola'ya doğru olan yol üzerinde olduğu ve heretiklerin merkezi olarak belirtilen Asamati

Köyü'nün kiliseye olan yakınlığı, düalistik akımların sonraki yüzyıllarda Batı'da yayılmasında bölgeden ayrılan din adamlarının bulunması dikkat çekici ipuçlarıdır. Bu tez çalışmasında elde edilen bulgular, bu kilisenin heretiklere yönelik tedbir amacıyla yapıldığını ve yapıya kötülükle savaşan asker Aziz Georgios'un isminin verilmesinin de bu görüşü desteklediği sonucunu vermiştir.

6. Bogomilliğin aykırı dini bir akım olarak değerlendirilmesi doğru değildir ve kadim felsefi düşüncelerin bu dönemdeki bir örneği olarak düşünülebilir. Bulgar toplumunda Bizans'a karşı olan tepkinin bir yansıması ve Bulgaristan'ın Bizans tarafından işgaline bir karşı duruş olarak değerlendirilmesi daha doğru olacaktır. Özgün alfabesiyle ve halkının anlayabildiği dilde kendi kültürel benliğini oluşturabilmiş ve Bizans'ın kültürel hegemonyasına karşı durabilmiş bir halk olan Bulgarlar için Bogomillik, Bizans'a karşı durmalarını sağlayan dini bir harekettir. Aziz Kliment'in başlattığı süreçte, dini eserlerin Slavcaya çevrilmesi, Bulgaristan için önemli bir olaydır. Oluşan kültürel birikim ve Bizans Kilisesi'nden bağımsız şekilde oluşturulan dini literatür, Bogomilliğin ortaya çıkışındaki en önemli etmenlerden biri olmuştur. Bogomilliğin sadece Balkanlarda yayılmadığı ve Avrupa'da geniş kitleleri etkilediği bilinmektedir. Sonraki yüzyıllarda yaşanan ve Kilise hiyerarşisine yönelik karşı çıkışıyla belirginleşen Reform hareketindeki ilkelerin Bogomillik akımının fikirlerinden etkilendiği öne sürülmektedir.
7. Balkanların ve Slav halkların tarihini etkileyen en önemli olaylardan biri Metodius ve Kiril kardeşlerin Moravya'ya yaptıkları ziyarettir. Bizans İmparatoru ve Patriğin emriyle Metodius ve Kiril'in asıl görevlerinin Müslümanların ele geçirdikleri ve Hıristiyanlık için önemli entelektüel odaklar olan Kartaca, Alexandria ve Antiochia gibi yerlerin yerine, farklı bölgelerde ama Bizans'a bağlı dini merkezlerin kurulması olduğu düşünülmektedir. Zira Alexandria, Kartaca ve Antiochia gibi merkezlerin Hıristiyanlığın entelektüel birikiminin artması ve heretik akımlarla mücadele gibi işlevlerinin bulunduğu unutulmamalıdır. Azizlerin, Patrik Photius'un emriyle yaptıkları Moravya ziyaretinden önce çeşitli ülkelere yolculuk yapmalarının ardında, Bizans'ın siyasi, kültürel ve dini amaçlı yayılmacı düşüncelerinin yattığı söylenebilir. Moravya'ya gerçekleştirilen ziyaretin Doğu'da kaybedilen yerler yerine Balkanlarda arkasını sağlama alması düşüncesinin olduğu görülmektedir. Diğer yandan, Bizans'ın Slav bölgelerinde

bir kültürel merkez oluşturma çabası, bağımsız Bulgar Kilisesi'nin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

8. Moravya'daki misyonerlik faaliyetlerinin başarısız olması sonrasında, Metodius ve Kiril'in öğrencileri Bulgaristan'a geçmiştir. Bizans'tan bağımsız hareket eden grup, Bizans'a rağmen Bulgaristan'ın bağımsız nitelikte ruhani ve kültürel yapısının kurulmasında önemli işler yapmıştır. Bizans denetiminde olmayan bir kültürel merkezin gelişmesi, Yunancadan farklı bir dile çevrilen eserler ve batıya yayılım gösteren dini muhalif akımlar, Avrupa'nın bundan sonraki kültürel gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Thessalonika'lı iki azizin seyahatleri Bulgar dini çevrelerinde Aziz Pavlus'un Hıristiyanlığı yaymak için yaptığı gezilere benzetilirken, paganlıktan miras alınan bir alfabeye sahip olan Yunancanın yerine, Slavca yazının kendilerine Tanrı tarafından bahşedildiği inancı gelişmiştir. Azizlerin kültüyle ilgili yazılarda, Kiril ve Metodius'un Slavlara Tanrı tarafından gönderildiği inancı anlatılmakta, azizlerin varlığı Bulgar siyasetinde Bizans'a karşı kullanılmaktadır. Azizlerin kültü 10. yüzyıl boyunca Bulgaristan'da yayılmıştır. Onuncu yüzyılın sonları, Bulgaristan için önemli gelişmelerin olduğu yıllardır. İmparator Ioannes Çimişkes'in Bulgarları yenmesi, ardından II.Basileios'un Samuil'in devletini Bizans topraklarına katmasıyla birlikte Ohrid'deki dini yapılanmanın Bizans'ın denetimine geçmesi Bulgaristan için önemli olaylardır. Ohrid'deki başpiskoposluk, yerel halkın hassasiyetlerini de dikkate alarak Yunancayla birlikte Slavca litürjileri de sürdürme kararı almıştır. Kiril ve Metodius kültünün de burada devam ettiği bilinmektedir. Ohrid'de yer alan ve Konstantinopolis'le Roma kiliselerinin ayrılmasından önce 1050 yıllarında yapılan Ayasofya Kilisesi'nde Kiril, Metodius ve Kliment'in portrelerinin bulunmasının ardında bu neden yatmaktadır.
9. Bizans ve Roma kiliselerinin ayrılmasından sonra, Kiril'in mezarının bulunduğu Roma'daki Yunan kolonisinin ortadan kalkmasıyla beraber Kiril'in ve dolayısıyla Metodius'un kültlerinin Bizans dünyasında unutulmaya yüz tuttuğu düşünülmektedir. Ancak, 11. yüzyılın sonlarına doğru Bizans'ın zamanla Ohrid, Prespa ve genelde Makedonya bölgesine tamamen hâkim olmasıyla beraber, Ohrid Ayasofya Kilisesi'nden sonra yapılan Bizans kiliselerinde artık bu azizlere yer verilmemesi şaşırtıcı gelmemelidir. Bu süreçten sonra, Slavlara Tanrı tarafından gönderildiği belirtilen azizlerin günümüze kadar gelebilen en erken

resimleri Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nde yer almaktadır. Aynı sanat okulu tarafından yapıldığı bilinen ve kronolojik olarak daha eski olan Kastorya'daki Anargiroi Kilisesi'nde azizlerin resimlerinin olmaması, bu durumun Aziz Georgios Kilisesi'nin resim programının yapıldığı yıllara veya yapının bulunduğu konuma özel bir durum olduğu sonucunu vermektedir.

10. Makedonya'da Hıristiyanlık için ayrı bir öneme sahip olan Bulgar Kilisesi'nin kurucusu olan Aziz Kliment ve Bizans-Slav Kültürü'nün yaratıcıları olarak kabul edilen Kiril ve Metodius'un bilinen birlikte ilk tasvirleri Aziz Georgios Kilisesi içinde yer almaktadır. Metodius ve Kiril'in Bizans kökenli misyonerler olarak bölgeye gelmelerine rağmen yaptıkları çalışmalar yeni bir alfabenin ortaya konulması, dini metinlerin Yunanca'dan Eski Slavcaya çevrilmesi bölgede Slav halkları için yeni bir kültürel zemin oluşmasına sebep olmuştur. Bu açıdan bakıldığında Metodius ve Kiril'in ve öğrencilerinin yaptığı çalışmalar Bogomilliğe kadar giden heretik akımları besleyen kültürel bir ortamın oluşturulmasına neden olduğu söylenebilir. Yunanca'dan Slavcaya çevrilen eserlerin Bogomillikte kullanılmış olması ve heretiklere kuramsal bir zemin oluşturması mümkündür. Bu nedenle Kiril ve Metodius'un Bizans'ın çıkarlarıyla çelişen dini ve sosyal ortamın oluşturulmasına olan katkıları nedeniyle Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nden daha önce yer verilmemiş olması muhtemeldir. Aziz Panteleimon Kilisesi'nde bu azizlerin resimlerinin bulunmaması ve Kurbinovo'da görülmeleri her iki eser arasındaki yaklaşık otuz yıl içerisinde bazı dini, sosyal ve kültürel değişimlerin yaşandığı sonucunu vermektedir.
11. Kilisenin konumu, bu dönemde bölgede heretiklere karşı yürütülen mücadele ve yaşanan dini tartışmalar göz önüne alındığında, Kurbinovo'daki sanatçıların Meryem'i insani özelliği bulunmayan tanrısal bir varlık olarak sunmamak ve İsa'nın enkarnasyonundaki rolünü ifade etmek için özellikle çaba gösterdikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca İsa'nın ve dolayısıyla annesi Meryem'in, Hıristiyanlığın temel dayanaklarından biri olan Eski Ahit'teki ilkelere göre insan olduklarını kanıtlamak için yapılan sahneler doğu duvarında görülebilmektedir. Duvarın üst bölümünde yer alan sahnelerde tasvir edilen Tanrısal özelliklere sahip Meryem, apsiste yer alan Meryem ve bebek İsa resminin hem altında yer alan *Melismos*, İsa'nın insani özelliklerine vurgu yapmaktadır. Kurbinovo'daki kilisede apsisin de bulunduğu doğu duvarındaki sahnelerin, 6. yüzyıldan beri yapılan sahnelerle

benzer ilkeler çerçevesinde oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Doğu duvarında Meryem'in ve dolayısıyla İsa'nın insani niteliğini vurgulamak için yapılan düzenlemenin izleri, Meryem'in çocukluğunun tasvir edildiği dini resim sanatındaki ilk örneklerden biri olan Anna'nın Meryem'i emzirmesi sahnesinde görülmektedir. Ayrıca Meryem'in hamile olarak Vaftizci Yahya'nın annesi Elizabet'le buluşması da benzer bir içerik olarak değerlendirilebilir.

12. Orta dönem, İkonoklazm sonrası resim sanatında kutsal kişilerin insani yönlerinin daha çok vurgulandığı bir dönemdir. Bu özelliklerin Komnenos döneminde daha ön plana geldiğini söylenebilmektedir. Aziz Georgios Kilisesi resim programı Komnenos dönemi boyunca oluşan sanat akımının geldiği en üst noktayı temsil etmektedir.
13. Komnenos Hanedanlığı'nın iktidara geldiği dönemden itibaren resim kompozisyonlarında görülen değişimin olgunlaştığı mekan, 1164'te yapılan Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi'dir. Konstantinopolis'ten gelen sanatçılar tarafından yapıldığı tahmin edilen bu eser o dönemde görülen resim sanatının geldiği son aşamayı temsil etmektedir. Resimlerdeki kişilerin yüzlerinde okunan acı kompozisyondaki geleneksel Bizans Sanatı'na göre arttırılmış duygusal içerikle birlikte vücut formlarının oldukça uzatıldığı görülmektedir. Benzer bir yaklaşım daha da abartılı şekilde Aziz Georgios Kilisesi'nde kullanılmıştır. Daha hareketlendirilmiş drapeler ve daha uzatılmış vücut formları bu kilisenin en önemli özellikleridir. Aziz Panteleimon Kilisesi, Aziz Georgios Kilisesinin resim programı için bir örnek teşkil etse de, Kurbinovo'daki kilise, özgün özellikleriyle diğer eserlerden farklılaşmıştır.
14. Duvar resimlerinin aynı atölyeden dört farklı sanatçı tarafından yapıldığı, sahneler arasındaki farklılıklara bakıldığında anlaşılabilmektedir.
15. Geleneksel Bizans Sanatı'nda kutsal kişilerin ruhani yönlerini ifade etmek için donuk yüz ifadeleri, daha hareketsiz duruşların kullanıldığı bilinmektedir. Komnenos dönemi boyunca İsa ve Meryem gibi kutsal kişilerin insani özelliklerinin vurgulanması için yüz ifadelerinin değiştirildiği ve duyguları ifade etmek için farklı vücut formlarının kullanıldığı izlenmektedir ancak Aziz Georgios Kilisesi'nde bu kişilerin kutsal yönlerini vurgulamak için daha sert yüz hatlarıyla ifade edildiği ve bu şekilde insani yönleri yanında kutsallıklarına da vurgu yapıldığı görülmektedir. Örneğin Anastasis sahnesinde görülen İsa'nın yüz

ifadesi oldukça sert bir görünüme sahiptir. Bölgedeki diğer eserler incelendiğinde, bu durumun yerel bir özellik olduğu anlaşılmıştır.

16. Aziz Georgios Kilisesi konusunda kapsamlı içeriği olan iki kitaba konu olduğu görülmektedir. Ancak bu eserlerde, kilisenin neden yerleşim yerlerinden uzak bu bölgeye yapıldığı, buradaki eserlerin Kastorya'daki bazı eserlerle ortak özellikler taşımasına rağmen neden farklı özelliklere sahip olduğu, kilisenin isminin neden Aziz Georgios olarak verildiği, Melismos ve Anna'nın Meryem'i emzirmesi gibi sahnelerin ilk olarak neden burada yer aldığı gibi konular açıklanmamıştır. Bu tez kapsamında yapılan araştırma, dönemin dini ve sosyal olaylarının bu kilisenin resim programının şekillenmesindeki temel etkenler olduğunu göstermiştir. Örneğin ilk olarak bu yapıda görülen *Melismos* sahnesi dönemin dini tartışmalarının bir sonucudur. Aynı zamanda *Melismos* sahnesinin kullanımı bu bölgede Komnenos döneminde Bogomillik gibi baskın heretik akımlara karşı alınan tedbirlerden biri olduğu söylenebilir. Bizans İmparatorluğu'nun bölgedeki hakimiyetini zayıflatan ve resmi Ortodoksluk inancıyla çelişen heretik akımlar Komnenos Dönemi boyunca imparatorluğun tedbir almaya çalıştığı konulardan biri olmuştur. İmparatorluk, resmi Ortodoksluk görüşünü savunmak için her türlü fırsatı kullanmıştır. Bunun önemli belirtilerden birinin Aziz Panteleimon figürü olduğunu söyleyebiliriz. Nerezi'de ona adanan kilise özellikle iyileştirme, doktorluk ve eczacılık gibi konularda iyi oldukları bilinen ve bu şekilde halk içinde taraftar toplayan Bogomillere karşı Aziz Panteleimon'un bölgedeki kiliselerde resmedildiği görülmektedir. Aziz Georgios Kilisesi'nde Konstantinos ve Helena'nın yanına özellikle yerleştirilen doktor azizlerin, bölgedeki Bogomil faaliyetlerine karşı, imparatorluğun iyileştirme, doktorluk ve eczacılık konularındaki birikimini vurguladığı anlaşılmaktadır. Aziz Georgios Kilisesi'yle benzer özellikler taşıyan ve aynı sanat atölyesinden sanatçıların yaptığı düşünülen Kastorya'daki Aziz Anargiroi Kilisesi'nin doktor azizler olan Kosmas ve Damianos'a atfedilmesi bunun bir diğer örneğidir.
17. Aziz Georgios, kötülükle, Şeytan'la ve paganlıkla savaşan önemli bir askeri azizdir. Komnenos Hanedanlığı üyelerinin askeri başarılarıyla övünmesi, kendilerini Hıristiyanlık inancının savunucuları olarak göstermeleri, Aziz Georgios ve Aziz Demetrios gibi askeri azizlerin kültlerine önem vermelerine sebep olmuştur. Kurbinovo'daki kilisenin isminin Aziz Georgios olarak

verilmesinin ardında Komnenos ve dolayısıyla Angelos ailesinin savaşçı azizlere yönelik ilgileri yatmaktadır. Bölgede Bogomilliğe karşı yürütülen mücadelede Aziz Georgios isminin ön plana getirilmesi şaşırtıcı değildir. Diğer yandan Sırp Prensi Nemanya'nın önderliğinde Bogomillere karşı yürütülen savaşta Aziz Georgios figürünün Nemanya ile özdeşleştirildiği unutulmamalıdır. Aziz Georgios'un öldürdüğü ejdarha metaforik açıdan Bogomillerle yapılan mücadeleyi sembolize etmektedir. Ayrıca kilisede yer alan ve Şeytan'la mücadele eden ve öldüren Aziz Marina figürünün de bu durumu pekiştirdiği söylenebilir.

18. Bölgedeki diğer yapılara göre, Kurbinovo'daki Kilise bazı ikonografik farklılıklar içermektedir. Anastasis sahnesinde görülen dağların tepesine yerleştirilen ve özellikle vurgulan Hades figürü ve Göğe Yükseliş sahnesindeki mandorla içerisinde yer alan balık, aslan gibi canlılar bu farklılıklara örnek olarak verilebilir.

KAYNAKÇA

Akyürek, E. (1995). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Akyürek, E. (2010). *Myra Şapeli Üzerine İlk Notlar*, Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi, (Ed. N. Çevik), Antalya: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 153-160.

Andreopoulos, A. (2002). *The Mosaic of the Transfiguration in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai: A Discussion of its Origins*, Byzantion, Leuven- Paris-Walpole, MA: Peeters Publishers, 72 (1), s. 9-41.

Andreopoulos, A. (2013). *Descent into Hades*, Gazing on God: Trinity, Church and Salvation in Orthodox Thought and Iconography, Cambridge: James Clarke & Co Ltd.

Angelov, D. (1987). *The Bogomil Movement*. Sofia: Sofia Press.

Angelovska-Panova, M. (2016). *The Bogomil apostasy and traditional values in the folklore.* Sofia: Bulgaria mediaevalis, Vol. 7, s. 479-493.

Angold, M. (1984). *The Byzantine Empire 1025-1204: a political history,* New York: Longman.

Angold**,** M. (1995). *Church and society in Byzantium under the Comneni, 1081-1261*. Cambridge: Cambridge University Press.

Antoljak, W. S. (1974). *Prespanski Asamati, utvrdjen grad na ereticile kaj ezereto vo Pelagonija od I krstonosna vojna (1096),* Üsküp, Glas. Inst. Nac. İst., 18 (1).

Babić, G. and Walter, C. (1976). *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration,* Revue des études byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, s. 269-280.

Babic, G. (1987). *Studenica Monastery*, Belgrad: Yugoslavian Ministry of Culture Press.

Bakirtzis, C. (2001). *Warrior Saints or Portraits of Members of the Family of Alexios I Komnenos?*, British School at Athens Studies, Vol. 8, Mosaic: Festschrift for A. H., s. 85-87.

Baker-Brian, N. J. (2011). *Manichaeism: an ancient faith rediscovered*. London: T&T Clark.

Baldwin, M. W. (ed.) (1969). *The Crusades: Vol 1 The First Hundred Years*, Madison, Winconsin: The University of Wisconsin Press.

Barber, C. (1993). *From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm*, CAA: The Art Bulletin, 75 (1), s. 7-16.

Barber, M. (2014). *The Cathars,* New York: Pearson Education.

Bardzieva-Trajkovska, D. (2002). *New Elements of the Painted Program in the Narthex at Nerezi*, Zograf 29, Serbia: Filozofski fakultet-Institut za istoriju umetnosti, s. 35-46.

Barrett, C. K. (1978). *The Gospel according to St. John: An introduction with commentary and notes on the Greek text*, London: Westminster Press.

Beckwith, J. (1961). *The Art of Constantinople, an Introduction to Byzantine Art 330-1453*, New York: Phaidon Publishers.

Bernabo, M. (2014). *The Miniatures in the Rabbula Gospels: Postscripta to a Recent Book*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 68, s. 343-358.

Belting, H. (1980-1981). *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 1-16.

Bennett, J. M. and Hollister, C. W. (2006). *Medieval Europe*, Singapore: Mc Graw Hill.

Blum, J. (1961). Lord and Peasant in Russia From the Ninth to the Nineteenth Century. Princeton: Pringeton University Press.

Borg, J. M. (2006). *Jesus: Uncovering the life, teachings, and relevance of a religious revolutionary*, San Francisco: Haper.

Bovon, F. (2012). *Beyond the Canonical and the Apocryphal Books, the Presence of a Third Category: The Books Useful for the Soul*, The Harvard Theological Review, 105(2), London: Cambridge University Press, s. 125-137.

Brockett, L. P. (1879). *Bogomils of Bulgaria and Bosnia; The Early Protestants of the East.* Philadelphia: American Baptist Publishing Society.

Browning, R. (1975). *Byzantium and Bulgaria: a comparative study across the medieval frontier,* Berkeley: University of California Press.

Browning, R. (1975*). Enlightment and repression in Byzantium in the eleventh and twelfth centuries, Past and Present,* (Kasım, 1975), Cilt.69, s. 3-23.

Brubaker, L. (2006). *In the beginning was the Word: Art and Orthodoxy athe Counciles of Trullo (692) and Nicaea II (787)*, 36th, Spring Symposium of Byzantine Studies Byzantine orthodoxies (23-25 March 2002), England, University of Durham, Ashgate, Variorum: Publications- Society For The Promotion Of Byzantine Studies, 12, s. 95-102.

Buckley, P. (2014). *The Alexiad of Anna Komnene: Artistic Strategy in the making of a Myth,* Cambridge: Cambridge University Press.

Bunson, M. (2002). *Encyclopedia of the Roman Empire*. New York: Facts On File.

Buturovic, A. (2002). *Stone Speaker: Medieval Tombs, Landscape and Bosnian Identity in the Poetry of Mak Dizdar,* New York: Palgrave Macmillan.

Cabaniss, A. (1953). *The Harrowing of Hell, Psalm 24, and Pliny the Younger: A Note*, Vigiliae Christianae 7 (2), Leiden: Brill Publisher.

Cairns, E. E. (1996). *Christianity through the Centuries: A History of the Christian Church,* Grand Rapids: Zondervan.

Casey, M. (2010). *Jesus of Nazareth: An independent historian's account of his life and teaching*, London: T&T Clark.

Cartlidge, D. R. and Elliot, J. K. (2001). *Art and the Christian Apocrypha,* Londra ve New York: Routledge.

Cavarnos, C. (2001). *Guide to Byzantine Iconography Volume 2*, Boston: Institute for Byzantine and Modern Greek Studies.

Chatzidakis, N. (1999). *Hosios Loukas: Byzantine Art in Greece*, Greece: Melissa Publishing House.

Childs, B. S. (1993). *Biblical Theology of the Old and New Testaments: Theological Reflection on the Christian Bible*, Minneapolis: Fortress Press, s. 30-32.

Chulev, B. (2015). *The Bogomils in Macedonia - Medieval Roots of Protestantism, Renaissamce and Socialist Movements The secret Book of Bogomils.* Skopje, Macedonia, 1-26.

Coffigny, D. (1993). *Nicolas Cabasilas, la vie en Christ*, Paris: Les Editions Du Cerf.

Comnena, A. (2000). *The Alexiad*, (Çev. E.A.S. Dawes), Ontario: In Parentheses Publications, s. 272-291.

Conybeare, F. C. (1898). *The Key of Truth: A Manual of the Paulician Church of Armenia*, Oxford: Oxford The Claredon Press.

Cormack, R. (2003). *Living Painting,* in Rhetoric in Byzantium: Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies Exeler College, University of Oxford, March 2001, (ed. E. Jeffrevs), London: Routledge.

Cormack, R. (2018). *Byzantine Art*, Oxford: Oxford University Press.

Corrigan, K. (2010). *Visualizing the Divine: An Early Byzantine Icon of the 'Ancient of Days' at Mount Sinai*, Art and Liturgy at St Catherine's Monastery in the Sinai, (ed. S. E. J. Gerstel and R. S. Nelson), Belgian: Brepols, s. 285-303.

Cotsonis, J. (2011-2012). *The Image of the Virgin Nursing (Galaktotrophousa) and a Unique Inscription on the Sealsof Romanos, Metropolitan of Kyzikos*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 65/66, s. 193-207.

Cunningham, M. (2002). *Faith in the Byzantine World*. Oxford: Oxford Lion Book.

Curcic, S. (2012), *Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture*, Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium (ed. B. D. Wescoat and R. G. Ousterhout), Cambridge: Cambridge University Press.

Curta, F. (2004). *The Making of the Slavs: History and Archaeology of the Lower Danube Region, c. 500-700*. London: Cambridge Press.

Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve İkonografi,* Ankara: Ayraç Yayınevi.

Çorağan, N. (2003). *Antalyanın Demre (Myra) İlçesindeki H. Nikolaus Kilisesinde Yer Alan Deesis Sahnesi*, Antalya: Adalya-Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yıllığı, No. 6, s. 281-291.

Coşkuner, B. (2009). *11. yüzyılda Kapadokya bölgesinde İsa'nın doğumu ve İsa'nın çarmıha gerilmesi sahneleri*, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Denaux, A. (ed.) (1992). *John and the Synoptics*, BETL, 101, Leuven: Leuven University Press.

Dewald, E. T. (1915). *The Iconography of the Ascension*, USA: American Journal of Archaeology (AJA), 19 (3), s. 277-319.

Dewing, H. B. (1924). *Procopius, History of the Wars Books VI and VII*, Cambridge: Harvard University Press.

Dewing, H. B. (1928). *Procopius, History of the Wars Books VII and VIII*, Cambridge: Harvard University Press.

Dimitrova, E. (2009). *The Da Vinci Mode: Unsolved Mysteries of Macedonian Medieval Fresco Painting,* Niš & Byzantium Eighth Symposium, (Niš, 3-5 June 2009), Collection of Scientific Works VIII, s. 245-258.

Dimitrova, E. (2016). The Church of Saint George at Kurbinovo, Skopje.

Dimitrova, E., Zorova, O. (2017). *Beautiful Creatures: Macedonia as "The Garden of Eartthly Delights",* Nis&Byzantium Collection of Scientific Work 15, Skopje: Faculty of Philosophy; Ministry of Culture, s. 87-100.

Drewer, L. (1993). *Margaret of Antioch the Demon-Slayer, East and West: The Iconography of the Predella of the Boston Mystic Marriage of St. Catherine*, Chicago: Gesta, 32 (1), s. 11-20.

Drewer, L. (1996). *Recent Approaches to Early Christian and Byzantine Iconography*", Studies in Iconography, Vol. 17, Princeton University, s. 1-65.

Dvornik, F. (1956). *The Slavs Their Early History and Civilisation.* Boston.

Dowley, T. (2016). *Atlas of Christian History*, Minneapolis: Fortress Press.

D-Vasilescu, E. E. (2012). *A Case of Power and Subversion? The Fresco of St. Anna Nursing the Child Mary from the Monastery of Zaum,* Byzantinoslavica 70, Persee: Revue Internationale des Études Byzantines, s. 241-272.

D-Vasilescu, E. E. (2013). *The pleasure of child nursing: St. Anna and the infant Mary*, Leeds International Medieval Congress, Vol: The Book of Medieval Pleasure.

D-Vasilescu, E. E. (2018). *Heavenly Sustenance in Patristic Texts and Byzantine Iconography,* Nourished by the Word (New Approaches to Byzantine History and Culture), UK: Palgrave Macmillan.

Ehrman, B. D. (2003). *The Apostolic Fathers Volume I*, Londra: Harvard University Press.

Elliout, J. K. (1993). *The Apocryphal New Testament, A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford: Oxford University Press.

Encyclopaedia Britannica; Or A Dictionary of Arts, Sciences, and Miscellaneous Literature (1823). Vol. XIV, London-Edinburgh: Printed for Archibald Constable and Company, s. 298.

Epstein, A. W. (1980). *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, CAA: The Art Bulletin, 62 (2), s. 190-207.

Epstein, A. W. (1982). *Frescoes of the Mavriotissa Monastery near Kastoria: Evidence of Millenarianism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade*, Chicago: Gesta, 21(1), s. 21-29.

Erdeljan, J (2011). Studenica, *An identity in marble*, *Зограф 35*, s.93-100.

Erdeljan, J. (2012). *Studenica.* All Things Constantinopolitan, in: *ΣYMMEIKTA*, Collection of Papers in Honor of the 40th Anniversary of the Institute for Art History, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, (ed. I. Stevović-J. Erdeljan) Serbia: Belgrade, s. 93-101.

Erdihan, Y. (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri,* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Erel, A. C. (2008). *Hagios Philon Kilisesi ve Karpaz bölgesi*, Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Evangelatou, M. (2005). *The symbolism of the censer in Byzantine respresentations of the Dormition of the Virgin*, Images of the Mother of God: Perceptions of the Thotokos in Byzantium (ed. M. Vassilaki), Aldershot and Burlington, VT: Ashgate.

Evans, H. C. and Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261,* New York: The Metropolitan Museum of Art.

Evans, H. C., Holcomb, M., Hallman, R. (2001). *The Arts of Byzantium*, New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 58 (4), s. 39, 44.

Fanaar, E. M. (2017). *The Transfiguration at Shivta. Retracing early Byzantine iconography*, Serbia: Zograf, 41, s. 1-18.

Fassler, M. (2000). *Mary's Nativity, Fulbert Chartres and the Stirps Jesse: Liturgical Innovation circa 1000 and Its Afterlife*, Speculum, Vol. 75, Cambridge, Massachusetts: The Medieval Academy of America, s. 389-434.

Feingold, L. (2018). *The Eucharist : Mystery of presence, sacrifice, and communion*, Emmaus Academic, St. Paul Center for Biblical Theology.

Frazer, M. E. (1974). *Hades Stabbed by the Cross of Christ*, New York: Metropolitan Museum Journal, Vol. 9, s. 153-161.

Fricke, B. (2014). Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican, A Journal of Decorative Arts, Design History and Material Culture, 21 (2), s. 230-250.

Fuchs, L. M. (2013). *Iconographic Structure: Recognizing the Resurrected Jesus on the Vatican Jonah Sarcophagus*, ReVisioning, UK: Lutterworth Press.

Garland, L (1988). *The Life and Ideology of Byzantine Women: A Further Note on the Conventions of Behaviour and Social Reality as Reflected in Eleventh and Twelfth Century Historical Sources*. Byzantion, v. 58, no. 2.

Georgievski, M. (2014). *St. Marina of Antioch and her representations on two icons from the Icon Gallery in Ohrid*, Ikonimaalari magazine 2/2014-Helsinki, 56-65, s. 1-7.

Gerstel, S. E. J. (1998). *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 52, s. 89-111.

Giakalis, A. (2005). *Images of the divine: The theology of icons at the Seventh Ecumenical Council*, Brill, Leiden: Studies in the History of Christian Traditions, Vol. 122.

Girard, R. (1986). *The Scapegoat*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Goodenough, E. R. and Neusner, J. (1988). *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, New Jersey: Princeton University Press.

Gorgievski, D. (2015). *The mysterious mountain of Kurbinovo*, Byzantion 85, Leuven-Paris- Walpole, MA: Peeters Publishers: Peeters, s. 67-76.

Gouma-Peterson, T. (2000). *Anna Komnenos and Her Times*, Routledge: Taylor&Francis.

Grabar, A. (1963). *The Art of The Byzantine Empire*, New York: Greystone Press.

Gregory, T. E. (2008). *Bizans Tarihi.* (Çev. E. Erment), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Grierson, P. (1982). *Byzantine Coins*, Berkeley: University of California Press.

Grotowski, P. (2010). *Arms and Armour of the Warrior Saints Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261)*, Leiden: Brill.

Grozdanov, C. (2015). *Kurbinovo and Other Studies on Prespa Frescoes*, Skopje: Macedonian Academy of Sciences and Arts Matica Makedonska Publishing House.

Hacısalihoğlu, M. (2003). *Makedonya*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 27, İstanbul, s. 437-444.

Hadermann-Misguich, L. (1975). *Kurbinovo les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles: Boulevard de I'Empereur, 4.

Hamilton, J. and Bernard, H. (1998). *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World c.650 c.1405.* London: Manchester Universty Press.

Hatzaki, M. (2009). *Beauty and the male body in Byzantium: perceptions and representations in art and text*, New York: Palgrave Macmillan.

Hedahl, S. K. (2012). *Proclamation and Celebration: Preaching on Christmas, Easter, and Other Festivals*, Minneapolis: Augsburg Fortress Publishers, s. 85-104.

Harley-McGowan, F. (2018). *Picturing the Passion*, The Routledge Handbook of Early Christian Art (ed. R. M. Jensen, New York: Routledge.

Herrin, J. and Nelson, J. (2016). *Ravenna: Its role in earlier medieval change and exchange*, Londra: Institute of Historical Research.

Hoddinott**,** R. F. (1963). *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londan: Macmillan Co Ltd., New York: St Martin's Press.

Hupchick, D. P. (2017). *The Bulgarian-Byzantine Wars for Early Medieval Balkan Hegemony*: *Silver-Lined Skulls and Blinded Armies.* USA: Palgrave-Macmillan, Springer.

Hussey, J. M. (2010). *The Orthodox Church in the Byzantine Empire*, London: Oxford University Press.

Izydorczyk, Z. S. (1997). *The Medieval Gospel of Nicodemus : Texts, intertexts, and contexts in Western Europe*, Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe (MRTS).

İznik, E. (2009). *Pagan Bir İmparatorluğun Hıristiyan Bir İmparatorluğa Dönüşümü: Geç Antikçağda Roma İmparatorluğu,* Doğu- Batı Dergisi, 49, s. 41-76.

Jacobson, K. A. (2018). *Locating the Ancient of Days: Appropriation and Syncretism in the Development of a Byzantine Christological Motif*, A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Art History, Bozeman-Montana: Montana State University.

Jeffreys, M. (2000). *Manuel Komnenos' Macedonian military camps: a glamorous alternative court?*, in Byzantine Macedonia: Identity Image and History (ed. J. Burke and R. Scott), Australian Catholic University, Queensland: Australian Association for Byzantine Studies.

Jefford, C. N. (2013). *Didache. The Teaching of the Twelve Apostles (Early Christian Apocrypha5.)*, Oregon: Polebridge Press.

Jenkins, P. (2015). *The many faces of Christ, The Thousand-Year Story of the Survival and Influence of the Lost Gospels.* New York: Basic Books.

Jensen, R. M. (2011). *Living water : images, symbols, and settings of early Christian baptism*, Leiden: Brill Publisher.

Jensen, R. M. (2015). *Allusions to Imperial Rituals in Fourth-Century Christian Art*, The Art of Empire, US: Augsburg Fortress Publishers, s. 13-29.

Jensen, R. M. (2017). *The Cross History, Art and Controversy*, London: Cambridge University Press.

Jensen, R. M. and Ellison, M. D. (ed.) (2018). *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Londra: Routledge.

Jolivet-Levy, C. (1991). *Les Églises Byzantines de Cappadoce: Le Programme Iconographique de L'abside et de ses Abords*, Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, presses du CNRS.

Jonas, H. (2001).*The Gnostic Religion*. Boston: Beacon Press.

Joseph, S. J. (2016). *Jesus and the temple : the crucifixion in its Jewish context*, London: Cambridge University Press.

Kalopissi-Verti, S. (2006). *The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections and Perception*, in Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West, (ed. Sh. E. J. Gerstel), Washington: Dumbarton Oaks Other Titles in Byzantine Studies.

Karakaya, N. (2009). *Demre, Aziz Nikolaos Kilisesi Duvar Resimlerinde Tek Figürler*, Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ 3, Ankara: AKVAD, s. 91-106.

Kazhdan, A. P. and A. W. Epstein (1985). *Change in Byzantine culture in the eleventh and twelfth centuries*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, Berkeley.

Kazhdan, A. P. (ed.) (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford: Oxford University Press.

Kearns, C. M. (2008). *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*, London: Cambridge University Press.

Kempf, D. and Bull, M. G. (ed.) (2013). *The historia iherosolimitana of robert the monk*, Londro: Boydell Press.

Kessler, H. L. (1987). *The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood*, Cambridge: Dumbarton Oaks, Vol. 41, s. 265-275.

Kılıç, Ş. (2004). *Orta ve Geç Bizans Dönemi Giysileri (9.-14. Yüzyıllar)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Kilpatrick, G. D. (1983). *The Eucharist in Bible and Liturgy*, London: Cambridge University Press.

Kitzinger, E. (1954). *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, Washington: Dumborton Oaks Papers (DOP), No. 8, s. 83-150.

Kitzinger, E. (1963). *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art,* Cambridge: Dumbarton Oaks Papers, Vol. 17, s. 95-115.

Kitzinger, E. (1969). *Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfh Century: Problems of Stylistic Pelationships,* Papers on the Renaissance of the Twelfth Century Read at the Symposium Held in the Museum of Art, Rhode Island School of Design, Chicago: Gesta, 9 (2), s. 49-56.

Koester, H. (2000). *Introduction to the New Testament: History and Literature of Early Christianity*, Vol. 2, Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Koder, J. (2000). *Macedonians and Macedonia in Byzantine Spatial Thinking*, Byzantine Macedonia: Identity, Image and History: Papers from the Melbourne Conference July 1995 Byzantina Australiensia, (ed. J. Burke and R. Scott), Leiden: Brill, s. 12-28.

Korunovski, S. and Dimitrova, E. (2011). *Painting and Architecture in Medieval Macedonia*, Macedonia: Skopje.

Koyun, G. (2014). *Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliselerindeki Davut ve Süleyman Tasvirleri,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil) (2014). Kitabı Mukaddes Şirketi, Ciltli, İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

Küng, H. (2005). *Women in Christianity*, London: Continuum.

Lazarev, V. Z. (1948). *Istoriya Vizantiiskoi Zhivopisi (History of Byzantine Painting*, Moskova: State Publishing House Istkusstvo.

Ljubinković, R. (1940). *Stara crkva sela Kurbinova [L'antica chiesa di K. sul lago Prespa]*, Starinar Vol. 15, s. 101-123.

Luscombe, D. and Smith, J. R. (2008). *The New Cambridge Medieval History Part 1.* London: Cambridge University Press.

Magdalino, P. (1993), *The Empire of I Manuel Komnenos,* 1143-1180, New York: Cambridge University Press.

Lazarides, P. (1957). *The Monastery of Daphni: Brief Illustrated Archeological Guide*, Athens: Editions Hannibal.

Lidov, A. (2017). *The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture,* IKON 10, Journal of Iconografic Studies, Belgium: Brepols Publishers, s. 9-26.

Lombardo, N. E. (2013). *The Father's Will Christ's Crucifixion and the Goodness of God*, Oxford: Oxford University Press.

Love, S. L. (2009). *Jesus and the Women at the Cross and Tomb,* Jesus and Marginal Women: The Gospel of Matthew in Social-Scientific Perspective, N/a Series, Cambridge: James Clarke & Co, s. 186-219.

Maguire, H. (1983). *The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation*, Cambridge: Harvard Ukranian Studies, Vol. 7, s. 377-392.

Maguire, H. (1980-1981). *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 261-269.

Maguire, H. (1981). *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton: Princeton University Press.

Maguire, H. (1992). *The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 46, s.205-214.

Maguire, H. (1997). *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection (DOC).

Maguire, H. (2000). *The Icons of Their Bodies*, *Saints and their Images in Byzantium*, New Jersey: Princeton University Press.

Maguire, H. (2011). *Body, Clothing, Metaphor: The Virgin in Early Byzantine Art*, The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images (Ed. L. Brubaker and M. Cunningham), Burlington, VT: Ashgate, s. 39-51.

Magocsi, P. R. (1995). *Historical Atlas of East Central Europe*, Seattle: University of Washington Press.

Marković, M. (2016), *On the trail of unique solutions – Serbian Art in the 12th century,* Byzantine Heritage and Serbian Art II, Belgrade, s.165-181.

Marks, E. (2002). *Deification by Participation in God's Divinity*, Anaheim: Affirmation and Critique: A Journal of Christian Thought, 7 (2), s. 47-54.

Mathews, T. F. (1993). *The clash of gods : a reinterpretation of early Christian art*, Princeton: Princeton University Press.

McKnight, S. (2005). *Jesus and his death: historiography, the historical Jesus, and atonement theory*, Waco Texas: Baylor University Press.

McKay, G. K. (2010). *Illustrating the Gospel of John: The Exegesis of John Chrysostom and Images of the Ancient of Days in Eleventh-Century Byzantine Manuscripts*, Princeton: Studies in Iconography, Vol. 31, s. 51-68.

Meyendorff, J. (1983). Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes, New York: Fordham University Press.

Mihajlovski, R. (2014). *Bogomils on Via Enatia and in the Valley of Pelagonia: Geography of Dualist movement.* Byzantinoslavica: revue internationale des etudes byzantines Journal, Vol. 72, Slovansky Ustav: Akademie Ved Ceske Republiky, s. 152-170.

Mihajlovski, R. (2015). *Heraclea, Pelagonia and Medieval Bitola: An outline of the ecclesiastical history (6th-12th century).* Folia Archaeologica Balkanica Journal, Vol. III, Macedonia: Faculty of Philosophy, Ss. Cyril and Methodius University, s. 333-453.

Miles, M. R. (1993). *Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews,* The Harvard Theological Review, 86 (2), London: Cambridge University Presss. 155-175.

Millet, G. (1919). *L'ancien art Serbe. Les églises,* Paris: Boccard.

Milton, J., Lewis, S., and Steinberg, R. (1980). *Religion at the Crossroads : Byzantium, The Turks (Imperial Visions Series:The Rise and Fall of Empires*. Britain.

Moses, A. D. A. (1996). *Matthew's Transfiguration Story and Jewish-Christian Controversy*, UK: Sheffield Academic Press.

Mouriki, D. (1968). *A Deësis Icon in the Art Museum*, Record of the Art Museum, New Jersey: Princeton University, 27 (1), s. 13-28.

Mouriki, D. (1980-1981). *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 34/35, s. 77-124.

Moyise, S. (2001). *The Old Testament in the New: An Introduction*, Londra ve New York: Continuum Yayıncılık.

Moyise, S. (2004). *The Psalms in the New Testament,* The Psalms in the Book of Revelation, (Ed. S. Moyise and J. J. Menken), London: T&T Clark International.

Murray, S. C. (1977). *Art and the Early Church*, The Journal of Theological Studies, Oxford: Oxford University Press, 28(2).

Naumov, G. (2013). *The Objectified Corporeality: Prehistoric Implications of Anthropomorphism and Hybridism within Christian Iconography*, Anthropos: International Review of Antropology and Linguistics 108 (1), s. 97-115.

Negrau, E. (2011). *Deesis in the Romanian Painting of the 14th-18th Centuries*, Themes an Meanings, Sibiu: Revista Teologica-Archiva, 93 (2), s. 64-81

Nerantzi-Varmazi, V. (2000). Western Macedonia in the Twelfth and Thirteenth Centuries, Byzantine Macedonia: Identity, Image and History: Papers from the Melbourne Conference July 1995 Byzantina Australiensia, (ed. J. Burke and R. Scott), Leiden: Brill, s. 192-198.

Nikolovski, A. and Popov, G. (1961). *The Frescoes of the Church of Kurbinovo*. Beograd, Jugoslavija.

Nortje, S. J. (1996). *Lamb of God (John 1:29): An explanation from ancient Christian art*, Neotetamentica: New Testament Society of Southern Africa, 30 (1), s. 141-150.

Norwich, J. (2012). *Bizans III, Gerileme ve Çöküş Dönemi.,* (Çev.S. Riegel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Obolensky, D. (1948). *The Bogomils a study in Balkan Neo-Manichaeism,* London: Cambridge University Press.

O'Ceallaigh, G. C. (1963). *Dating the Commentaries of Nicodemus*, The Harvard Theological Review, 56 (1), London: Cambridge University Press.

Olkinuora, J. H. (2015). *Byzantine Hymnography for the Feast of the Entrance of the Theotokos, An Intermedial Approach,* Doctoral Dissertation, Helsinki: Studia Patristica Fennica 4.

Ostrogorsky, G. (1986). *Bizans Devleti Tarihi. (Çev. F. Işıltan), Ankara:* Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ökte, E. Z. (1970). *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 1-14 (80-83), İstanbul: Menteş Yayınları.

Pancaroğlu, O. (2004). *The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia*, Chicago: Gesta, 43(2), s. 151-164.

Papageorgiou, A. (2016). *The Political ideology of John II Kommenos*, John II Komnenos, emperor of Byzantium : in the shadow of father and son, (Ed. A. Bucossi and A. R. Suarez), 17. cilt/Publications of the Centre for Hellenic Studies, King's College London: Routledge, s. 37-49.

Parani, G. M. (2003). *Reconstructing the reality of images, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (1 th-15th Centuries)* Boston: Brill Leiden.

Park, S. (2008). *Pentecost and Sinai: The Festival of Weeks as a celebration of the Sinai event*, New York: T&T Clark.

Pekak, M. S. ve Gür, D. (2015). *İsa'nın Doğumu*, Sanat Tarihi Dergisi, İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 24 (2), s. 175-226.

Pelekanidis, S. (1953). *Kastoria*, Byzantiniai toichographiai, Vol I., Thessaloniki.

Penelope, J. E. D., Walter, B. D., Frima, F. H., Joseph, F. J., Ann, S. R., David, L. S. (2011). *Janson's history of art: The Western tradition (8th Edition)*, USA: Pearson/ Prentice Hall.

Miljković-Pepek, P. (1992). *Quatre Saints Non Identifiés De Kurbinovo (1191) Et Hypothèses Sur Quelques Exemples Antérieurs Et Analogues En Macédoine*: Peeters Publishers, Byzantion, Vol. 62, s. 389-401.

Peters, E. (1980). *Heresy and Authority in Medieval Europe.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Pohl, W. (2018). *The Avars A Steppe Empire in Central Europe, 567-822*, Ithaca: Cornell University Press.

Popova, O. (2007). *Byzantine Icons of the 6th to 15th Centuries,* A History of Icon Painting (Çev. K. Cook), Moscow: Grand Holding Publishers.

Rakić, S. and College, F. (2006). *The Representations of the Virgin on Cretan Icons in Serbian Churches in Bosnia-Herzegovina*, Washington: Serbian Studies Journal of the North American Society for Serbian Studies, 20 (1), s. 57-94.

Rice, D. T. (1968). *Byzantine art*, Harmondsworth: Penguin.

Rubenstein, R. E. (1999). *When Jesus became God : the epic fight over Christ's divinity in the last days of Rome,* New York: Harcourt Brace & Co..

Rubin, M. (2009). *Mother of God: A history of the Virgin Mary*, Londra: Yale University Press.

Runciman, S. (1947). *The Medieval Manichee: A Study of the Christian Dualist Heresy.* London: Cambridge University Press.

Salvador-Gonzalez, J. M. (2017). *Iconography of The Dormition of the Virgin in the 10 th to 12 th centuries. An analysis from its legendary sources*, *Iconografía de La Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias,* Spain: Eikón Imago 6 (1), s. 185-230.

Sarıkçıoğlu, E. (1992). *Hıristiyanlarda Çocukluk İncilleri*, Türkiye 1.Dinler Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (24-25 Eylül 1992), On Dokuz Mayıs İlahiyat Fakültesi, Samsun: Samsun İlim Yayma ve Eğitim Vakfı, s. 5-42.

Sawyer, J. F. A. (2011). *Sacred Texts and Sacred Meanings*, UK: Sheffield Phoenix Press.

Sawyer, J. F. A. (2017). *Isaiah through the centuries,* Wiley Blackwell Bible Commentaries, UK: Wiley Blackwell.

Scavone, D. (1999). *Joseph of Arimathea, the Holy Grail and the Edessa Icon*, Arthuriana Vol 9 (4), USA: Scriptorium Press.

Schaff, P. and Wace, H. (1900). *A Select library of Nicene and post-Nicene fathers of the Christian church*, Second series, Vol. XIV., New York: The Christian Literature Company.

Schevill, F. (1991). *History of the Balkans: From the Earliest Times to Present Day*. New York: Dorset Press.

Schorr, D. C. (1940). *The Mourning Virgin and Saint John*, CAA: The Art Bulletin, 22 (2), s. 61-69.

Schroeder, R. B. (2008). *Images of Christ Emmanuel in Karanlik Kilise*, Michigan: Studies in Iconography, Vol. 29, s. 23-54.

Schloeder, S. J. (1990). *Architecture in Communion, Implementing the Secon Vatican Council through Liturgy and Architecture,* San Francisco: Ignatius Press.

Schroeder, R. B. (2008). *Images of Christ Emmanuel in Karanlik Kilise*, Princeton University: Studies in Iconography, Vol. 29, s. 23-54.

Senn, F. C. (2012). *Introduction to Christian Liturgy*, Minneapolis: Fortress Press.

Sheckler, A. E. and Leith, J. W. (2010). *The Crucifixion Conundrum and the Santa Sabina Doors*, The Harvard Theological Review, 103 (1), London: Cambridge University Press.

Shoemaker, S. J. (2002). *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford: Oxford University Press.

Shoemaker, S. J. (2016). *Mary in early Christian Faith and Devotion*, New Haven: Yale University Press.

Sinkevic, I. (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*: *Architecture, Programme, Patronage,* Wiesbaden: Reichert.

Sisiou, I. (2007). *The painting throughout the 13th century in Saint stefanos of Kastoria*, Ниш и Византија 5, s. 393-414.

Skylitzes, J. (2010). *A Synopsis of Byzantine History 811-1057*, (çev. J. Wortley), Cambridge: Cambridge University Press.

Sluter, G. (1879). *The Acta Pilati: Important testimony of Pontius Pilate, Recently Discovered*, Shelbyville, IND.: M. B. Robins, Publisher and Printer.

Smythe, D. (1996). *Aleksios I and the Heretics: The account of Anna Komnenos Alexiad*. Aleksios I Komnenos, Papers on the second Belfast Byzantine International Colloquium, s. 232-259.

Stevovic, I. (2010), *Historical and artistic time in the architecture of Medieval Serbia: 12th century*, transactions of the State Hermitage Museum LIII, Serbia: Universty of Belgrade s: 146-161.

Stockdale, M. K. (1996). *Paul Miliukov and the Quest for a Liberal Russia, 1880-1918*, Ithaca: Cornell University Press.

Strezova, A. (2014). *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*, Australia: The Australian National University (ANU) Press.

Stylianou, A. and Stylianou, J. A. (1997). *The Painted Churchs of Cyprus: Treasures of Byzantine Art*, Cyprus: A. G. Leventis Foundation.

Swan, P. M. (2004). *The Augustan Succession: An Historical Commentary on Cassius Dio's Roman History Books 55-56 (9 B.C.-A.D. 14).* New York: Oxford University Press.

Sweetman, R. J. (2013). *The mosaics of Roman Crete : art, archaeology and social change*, Cambridge: Cambridge University Press.

Şenel, Z. (2010). *Komnenos Dönemi toplumsal, siyasal ve dini tartışmaların sanata yansıması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tachiaos, A.-E. N. (1988). *The Cult of Saint Methodius in the Byzantino-Slavonic World.* E. G. Farrugia (Ed.), Christianity among the Slavs. The Heritage of Saints Cyril and Methodius içinde (131-142), Roma.

Talbot, A. M. (2009). *Becoming Byzantine: Children and Childhood in Byzantium*, Londra: Harvard University Press.

Taylor, C. C. (2013). *Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography,* Studia Patristica Vol. LIX, Papers present at the Sixteenth International Conference on Patrsitic Studies held in Oxford 2011, Vol. 7: Early Christian Iconographies (ed. A. Brent and M. Vinzent), Leuven- Paris- Walpole, MA: Peeters Publishers, s. 21-37.

Teteriatnikov, N. B. (2013). The Mosaics of the Eastern Arch of Hagia Sophia in Constantinople: Program and Liturgy, Chicago: Gesta, 52 (1), s. 61-84.

Thiselton, A. C. (2013). *The Holy Spirit: In Biblical Teaching, through the Centuries, and Today*, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.

Tradigo A. (2006). *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, (Çev. S. Sartarelli), Los Angeles, CA: J. P. Getty Museum.

Todorova, R. G. (2011). *New Religion – New Symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography,* Collection of Scientific Works, Ninnth Symposium Nis and Byzantium (3-5 June 2010), s. 47-64.

Todorova, R. G. (2013). *Orthodox Cosmology and Cosmography: Iconographic Mandorla as Imago Mundi*, *Cosmología y Cosmografía ortodoxas: La mandorla iconográfica como Imago Mundi,* Twelfth Symposium Nis and Byzantium (3-6 June 2013), Vol. XII, Serbia, s. 143-154.

Torun, E. (2018). *Bizans Sanatında Doktor Azizler ve Şifa,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi.

Totev, A. (1992). *Edna analogiya vo istoriyata na makedonsioı narod vo 1913 g*. Sofia: Makedonski pregled, God. IV, Kn.4, 100.

Tradigo, A. (2006). *Icons and Saints of the Eastern Orthodox Church*, (Çev. S. Sartarelli), Los Angeles: Getty Publications.

Tomekovic, S. (1988). *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques* (XI-première moitié du XIII s.), Byzantion 58, s.140-154.

Turlej, S. (2016). *Justiana Prima an Underestimated Aspect of Justinian's Church Policy,* Krakow: Jagiellonian University Press.

Umunç, H. (2000). *Decima Musarum: Anna Komnena'nın Alesias'ı üzerine bir değerlendirme.* Ankara: Belleten, 64 (239), s. 43-49.

Quintos**,** M. (2010). *Mission And Conversion In The Lives Of Constantine-Cyril And Methodius*, A Thesis Presented to the Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arts, Florida: University of Florida.

Valone, C. (1993). *The Pentecost: Image and Experience in Late Sixteenth-Century Rome*, Truman State University: The Sixteenth Century Journal, 24 (4), s. 801-828.

Viladesau, R. (2006). *The beauty of the cross : the passion of Christ in theology and the arts from the catacombs to the eve of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press.

Vlasto, A. P. (1970). *The Entry of the Slavs into Christendom, an Introduction to the Medieval History of the Slavs*. London: Cambridge University Press.

Yenipınar, H. ve Şahin, S. (2005). *Paintings of the Dark Church*, İstanbul: A Turizm Yayınları, 2. Baskı.

Zarras, N. (2010). *The Passion Cycle in Staro Nagoričino,* Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (JÖB), 60, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenchaften, s. 181–213.

Waldstein, M. and Wisse, F. (1995). *The Apocrphon of John, Synopsis of Nag Hammadi Codices,* II,1; III,1; and IV, 1 with BG 8502, 2, Leiden-New York-Köln: E. J. Brill.

Walisiewicz, M., Gilbert, R., Lockley, N. (ed.) (2013). *The Illustrated Story of Art*, *The Great Art Movements and the Paintings that Inspired them*, UK: Dorling Kindersley Publisher.

Walter, C. (1968). *Two Notes on the Deësis*, Revue des études byzantines, Vol. 26, s. 311-336.

Walter, C. (1970). *Further notes on the Deesis (planches)*, Revue des études Byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, Vol. 28, s.161-187.

Walter, C. (1995). *The Origins of the Cult of Saint George*, Revue des études Byzantines, Année, Paris: Institut Français D'études Byzanties, 53, s. 295-326.

Weinancy, T. G. (2017). *Athanasius and his legacy : trinitarian-incarnational soteriology and its reception*, Minneapolis: Fortress Press.

Weinandy, T. (2012). *The Annunciation and Nativity: Undoing the Sinful Act of Eve*, International Journal of Systematic Theology, Vol. 14, No: 2, s. 217-232.

Weitzmann, K. (1974). *"Loca Sancta"* and the Representational Arts of Palestine, Washington: Dumbarton Oaks Papers (DOP), Vol. 28, s. 31-55.

Williams, R. (2002). *Arius heresy and tradition*, Grands Rapids, Michigan: Eerdmans Publishing Company.

Wright, N. T. (2016). *The Day the Revolution Began: Reconsidering the Meaning of Jesus's Crucifixion*, San Francisco: Harper One.

Kullanılan İnternet Siteleri

Pope Pius XII. (1950). *Munificentissimus Deus,* Apostolic Constitution of Pope Pius XII, Defining the Dogma of the Assumption, Acta Apostolicae Sedis, 42 (15), 753-773. (http://w2.vatican.va/content/pius-xii/en/apost_constitutions/documents/hf_p-xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html-Erişim Tarihi: 21.11.2018)

http://poa-info.org/eng (Erişim Tarihi: 11.01.2019)
https://www.ravennamosaici.it (Erişim Tarihi: 23.11.2018)
https://www.britishmuseum.org/ (Erişim Tarihi: 12.02.2019)
https://catalogo.museivaticani.va (Erişim Tarihi: 04.05.2019)
https://www.metmuseum.org (Erişim Tarihi: 09.09.2018)
https://gallica.bnf.fr/ (Erişim Tarihi: 23.11.2018)
https://www.mfah.org (Erişim Tarihi: 10.10.2018)
http://www.khm.at/ (Erişim Tarihi: 04.05.2019)
http://mss.bmlonline.it (Erişim Tarihi: 05.05.2019)

EKLER

EK-1

KURBİNOVO AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ CEPHELERİ



Görsel 4.2.2. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin Güney Cephesi (Şenel, 2014)



Görsel 4.2.3. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin Batı Cephesi (Şenel, 2014)



Görsel 4.2.4. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin Batı ve Güney Cephesi (Şenel, 2014)



Görsel 4.2.5. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nin Doğu cephesi (Dimitrova, 2016)

EK-2

KATALOG RESİMLERİ



Görsel 5.1. Meryem'e Müjde (Şenel,2014)



Görsel 5.2. Meryem'e Müjde Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.3. Meryem'e Müjde Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.4. Meryem'e Müjde Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.5. Meryemin Elizabeth'le Buluşması (a) ve Meryem'in Elizabeth'le Konuşması(b) (Şenel,2014)



Görsel 5.6. Meryem'in Elizabeth'le Buluşması (a) Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.7. Meryem'in Elizabeth'le Konuşması (b) Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.8. Deesis (Şenel,2014)



Görsel 5.9. Deesis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.10. Deesis (Meryem'in Elindeki Yazıt) Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.11. İsa'nın doğumu (Şenel,2014)



Görsel 5.12. İsa'nın Doğumu, Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.13. İsa'nın Doğumu Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.14. İsa'nın İlk Banyosu (Şenel,2014)



Görsel 5.15. İsa'nın Doğumu, Çobanların Tapınması, Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.16. İsa'nın Doğumu, Çobanların Tapınması, Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.17. İsa'nın Tapınağa Sunulması (Şenel,2014)



Görsel 5.18. İsa'nın Tapınağa Sunulması Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.19. İsa'nın Vaftizi (Şenel,2014)



Görsel 5.20. İsa'nın Vaftizi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.21. İsa'nın Vaftizi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.22. Lazarus'un Dirilişi (Şenel,2014)



Görsel 5.23. Lazarus'un Dirilişi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.24. Lazarus'un Dirilişi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.25. Kudüs'e Giriş (Şenel,2014)



Görsel 5.26. Kudüs'e Giriş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.27. Kudüs'e Giriş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.28. Meryem'in Ölümü (Koimesis) (Şenel,2014)



Görsel 5.29. Koimesis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.30. Koimesis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.31. Koimesis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.32. Koimesis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.33. Metamorfosis (Suret Değişimi) (Şenel,2014)



Görsel 5.34. Metamorfosis (Suret Değişimi)
Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.35. Metamorfosis (Suret Değişimi) Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.36. İsa'ın Çarmıha Gerilmesi (Şenel,2014)



Görsel 5.37. İsa'ın Çarmıha Gerilmesi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.38. İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi (Şenel,2014)



Görsel 5.39. İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.40. Ölü İsa'ya Ağıt (Şenel,2014)



Görsel 5.41. Kadınlar Mezar Başında (Şenel,2014)



Görsel 5.42. Kadınlar Mezar Başında Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.43. Kadınlar Mezar Başında Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.44. Kadınlar Mezar Başında Detay (Şenel,2014



Görsel 5.45. Anastasis (Şenel,2014)



Görsel 5.46. Anastasis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.47. Anastasis Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.48. Göğe Yükseliş (Şenel,2014)



Görsel 5.49. Göğe Yükseliş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.50. Göğe Yükseliş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.51.Göğe Yükseliş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.52. Göğe Yükseliş Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.53. Pentikost (Şenel,2014)



Görsel 5.54 . Pentikost Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.55. Günlerin Eskisi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.56. Günlerin Eskisi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.57. Melismos (Şenel,2014)



Görsel 5.58. Melismos Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.59. Kilise Babaları (Şenel,2014)



Görsel 5.60. Kilise Babaları (Şenel,2014)



Görsel 5.61. Tahtta Meryem (Şenel,2014)



Görsel 5.62. Tahtta Meryem (Şenel,2014)



Görsel 5.63. Tahtta Meryem (Şenel,2014)



Görsel 5.64. Tahtta Meryem Sahnesi Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.65. Aziz Stephen (Şenel,2014)



Görsel 5.66. Aziz Euplos (Şenel,2014)



Görsel 67. Aziz Methodios, Aziz Kiril, Aziz İskenderiye'li Kiril (Şenel,2014)



Görsel 5.68. Azize Marina (Şenel,2014)



Görsel 5.69. Kosmas ve Damianos (Şenel,2014)



Görsel 5.70. Aziz Panteleimon (Şenel,2014)



Görsel 5.71. Konstantin ve Helena (Şenel,2014)



Görsel 5.72. Yoakim ve Anna (Şenel,2014)



Görsel 5.73. Anna Detay (Şenel,2014)



Görsel 5.74. Batı Duvarı (Şenel,2014)



Görsel 5.75. Azize Tekla (Şenel,2014)



Görsel 5.76. Azize Paraskevi (Şenel,2014)



Görsel 5.77. Azize Barbara (Şenel,2014)



Görsel 5.78. Azize Kyriaki (Şenel,2014)



Görsel 5.79. Azize Katerina (Şenel,2014)



Görsel 5.80. Aziz Onofrius (Şenel,2014)



Görsel 5.81. Aziz Euprohrysonos (Şenel,2014)



Görsel 5.82. Aziz Demetrios (Şenel,2014)



Görsel 5.83. Aziz Georgios (Şenel,2014)



Görsel 5.84. Azizin kim olduğu bilnmemektedir (Ohrid'li Aziz Kiliment?) (Şenel,2014)



Görsel 5.85. Azizin kim olduğu bilinmemektedir. (Şenel,2014)



Görsel 5.86. Eski Ahit Peygamberleri Güney Duvarı (Şenel,2014)



Görsel 5.87. Davut Peygamber (Şenel,2014)



Görsel 5.88. Eski Ahit Peygamberi (Şenel,2014)



Görsel 5.89. Eski Ahit Peygamberi (Şenel,2014)



Görsel 5.90. Eski Ahit Peygamberleri (Şenel,2014)



Görsel 5.91. Eski Ahit Peygamberleri (Şenel,2014)



Görsel 5.92. Eski Ahit peygamberleri (Şenel,2014)



Görsel 5.93. Eski Ahit Peygamberleri Kuzey Duvarı (Şenel,2014)



Görsel 5.94. Batı Cephesi, İmparator II.Isaakios Angelos ve İmparatoriçe Margaret ve diğer figürler (Şenel,2014)



Görsel 5.95. Batı Cephesi Aziz Demetrios (Şenel,2014)



Görsel 5.96 . Batı Cephesi Aziz Georgios (Şenel,2014)



Görsel 5.97 . Batı Cephesi Çizim (Grazdonov, 2015)



Görsel 5.98. Cephe güney duvarı (Detay) (Şenel,2014)



Görsel 5.99. Cephe güney duvarı (Detay) (Şenel,2014)

EK-3

DEĞERLENDİRME RESİMLERİ



Görsel 6.1.1. Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi, Bema, Havarilerin Komünyonu, Havarilerin birbirlerini öpme Sahnesi, Doğu Duvarı (Şenel,2014)



Görsel 6.1.2. Ravenna San Vitale Kilisesi
(https://www.flickr.com/photos/andrew_suzanne/2036550841/in/photostream, 2017)



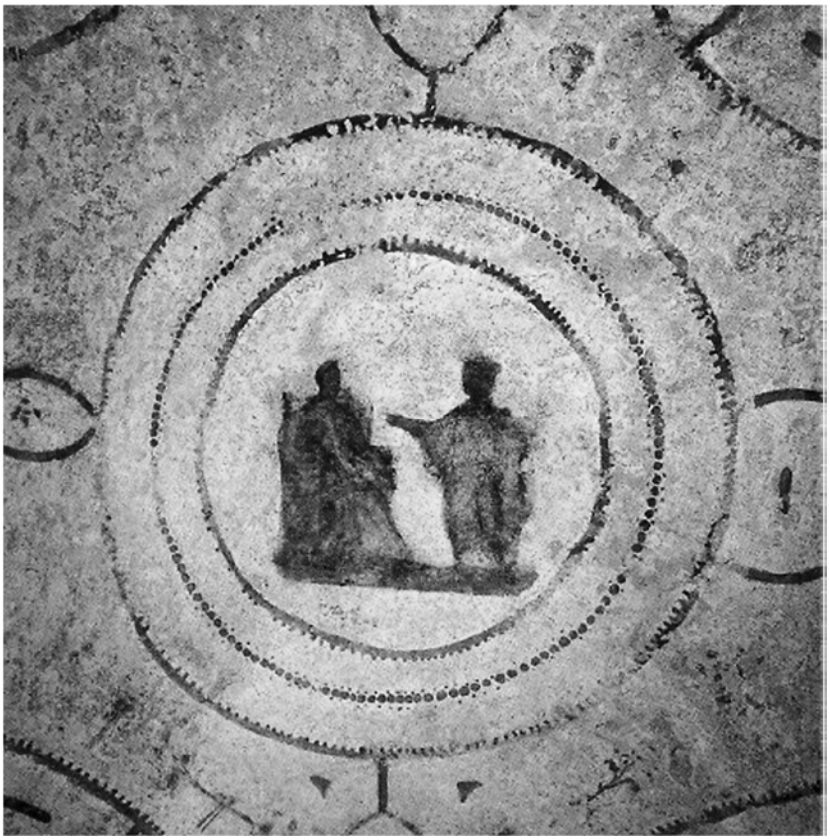
Görsel 6.1.3. Vaftizci Yahya elinde kuzu ile (Maximian'ın tahtı, 6.yüzyıl)
https://www.ravennamosaici.it/en/st-andrew-chapel-and-archiepiscopal-museum/ 2019



Görsel 6.1.4. Aziz Panteleimon Kilisesi, Bema, apsis, hetoimasia (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.5. Acıların İnsanı, 12. yüzyıl, Kastorya (Constans, 2014)



Görsel 6.1.6. Müjde sahnesi, ikinci yüzyıl, Priscilla katakompları, Roma (Taylor, 2011)



Görsel 6.1.7. İngiliz Müzesi, Hacı sikkesi, 4. veya 5. yüzyıl (Taylor, 2011)



Görsel 6.1.8. İngiliz Müzesi, yüzük başlığı, 5. yüzyıl (Taylor, 2011)



Görsel 6.1.9. Victoria ve Albert Müzesi, Londra, 5. yüzyıl, keten parçası (Taylor, 2011)



Görsel 6.1.10. Pignatta Lahiti, Ravenna, İtalya, 4. veya 5. yüzyıl (Taylor, 2011)



Görsel 6.1.11. Eufrasius Katedrali, Porec, Hırvatistan, 6. yüzyıl (Maquire, 2011)



Görsel 6.1.12. İsa'nın çocukluğunun bulunduğu 5. yüzyılın ortaları ve sonuna tarihlenen altın madalyon (Dijk, 1999)



Görsel 6.1.13. Müjde sahnesi, fresko, Roma, S. Maria Antiqua, 7. yüzyılın ortaları (Dijk, 1999)



Görsel 6.1.14. Müjde, hacıların kil sikkesi, 6. yüzyıl, Monza Katedrali Müzesi (Dijk, 1999)



Görsel 6.1.15. Evlilik yüzüğü, 7. Yüzyıl
www.doaks.org/resources/bliss-tylercorrespondence/art/bz/BZ.1947.15.jpg/view 2019



Görsel 6.1.16. Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi, Meryem'e Müjde Sahnesi'nden Meryem Naos, Batı Duvarı (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.17. Lagoudera, Panagia Tou Arakou, Kıbrıs, 1192 (Maquire, 1983)



Görsel 6.1.18. Amiral'in Azize Meryem kilisesi, Palermo, Sicilya, 12. yüzyılın ortası (Maquire, 1983)



Görsel 6.1.19. İngiliz Müzesi, *kantaros* ve kuşlarla Meryem, bilezik 6-7. Yüzyıl (Maquire, 1983)



Görsel 6.1.20. Deesis, Azize Katherine Manastırı, Sina Dağı, 6. yüzyıl (http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7619 , 2019)



Görsel 6.1.21. Panagia Drosiani, Deesis sahnesi, 7. yüzyıl (Elisabeta, 2011)



Görsel 6.1.22. Deesis, Harbaville panosu, fildişi, 10. yüzyıl sonları, Louvre müzesi (Yenipınar, 2005)



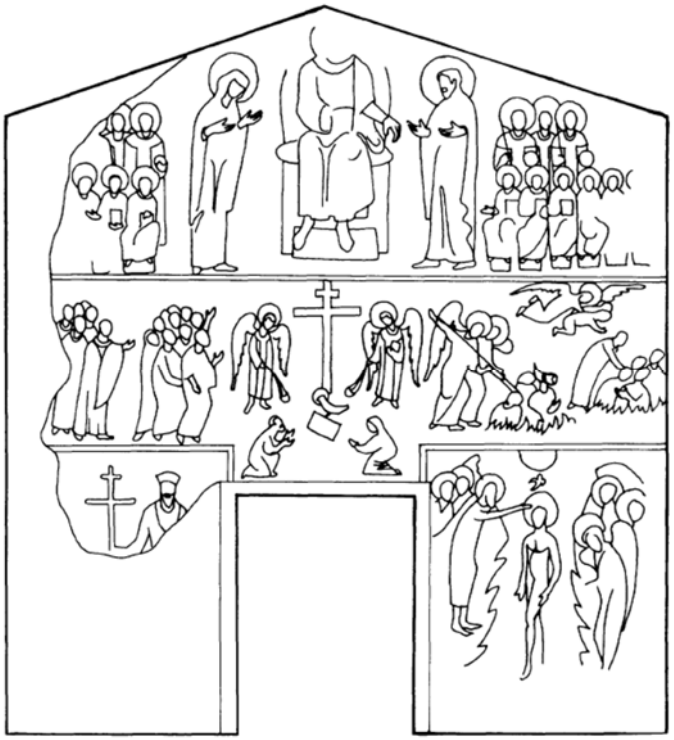
Görsel 6.1.23. Karanlık Kilise, Deesis, ana apsis (Yenipınar, 2005)



Görsel 6.1.24. Çarıklı Kilise, Deesis Sahnesi, 12. yüzyılın ortaları (Ataç, 2015)



Görsel 6.1.25. Hosios Loukas, Meryem ve Yahya'nın Görselleri, 11. yüzyıl başları (Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.26. Macriotissa, Kastorya, Deesis çizim, 11. yüzyıl (Epstein, 1982)



Görsel 6.1.27. Doğum sahnesi, lahit kabartması, 4. yüzyıl sonu (Cartlidge, 2001)



Görsel 6.1.28. İlk Doğum sahnelerinden biri, 3. yüzyıldan kalan Roma'da bir lahit kabartması (Cartlidge, 2001)



Görsel 6.1.29. Aziz Katerine Manastırı, Sina, ikon, 6. yüzyıl
(http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6515 , 2019)



Görsel 6.1.30. Doğum sahnesi, fildişi, 10. yüzyıl ortaları, İngiliz Müzesi
(https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60252&partId=1 , 2019)



Görsel 6.1.31. Doğum sahnesi, Aziz Catherine Manastırı, ikon, 11. yüzyıl (Walisiewicz, 2013)



Görsel 6.1.32. Doğum Sahnesi, Daphni Manastırı, Atina Yakınları, 12. yüzyıl başı (Lazarides, 1957)



Görsel 6.1.33. Karanlık Kilise doğum sahnesi, 12. yüzyıl başı (Yenipınar, Şahin 2005)



Görsel 6.1.34. Kalenderhane Camii, Mozaik, İstanbul

(http://blog.kavrakoglu.com/wp-content/uploads/2015/04/lll.jpg , 2017)



Görsel 6.1.35. Kucağında Bebek İsa'yla gösterilen Aziz Simeon Kıbrıs Lagoudera'daki Panagia tou Arakou Kilisesi (Stylianou, 1997)



Görsel 6.1.36. Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi, Naos, haçın güney kolu, güney duvarı, İsa'nın tapınağa sunulması sahnesi (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.37. Callixtus yeraltı mezarı, Roma, erken 3. yüzyıl (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.38. Domitilla Yeraltı mezarı, Roma, 4. yüzyıl ortaları (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.39. İngiliz Müzesi, Londra, 5. yüzyılın başları
(https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx, 2019)



Görsel 6.1.40. Maximianus Katedrası, Ravenna, Sicilya, 546-556 (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.41. Ortodokslar Vaftizhanesi, Ravenna, 5. yüzyıl ortaları (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.42. 11'inci yüzyıl, Athos Dağındaki Iveron Manastırı (Evans, 1999)



Görsel 6.1.43. Göreme El Nazar Kilisesi, Vaftiz sahnesi, 10. yüzyıl (Kaya, 2014)



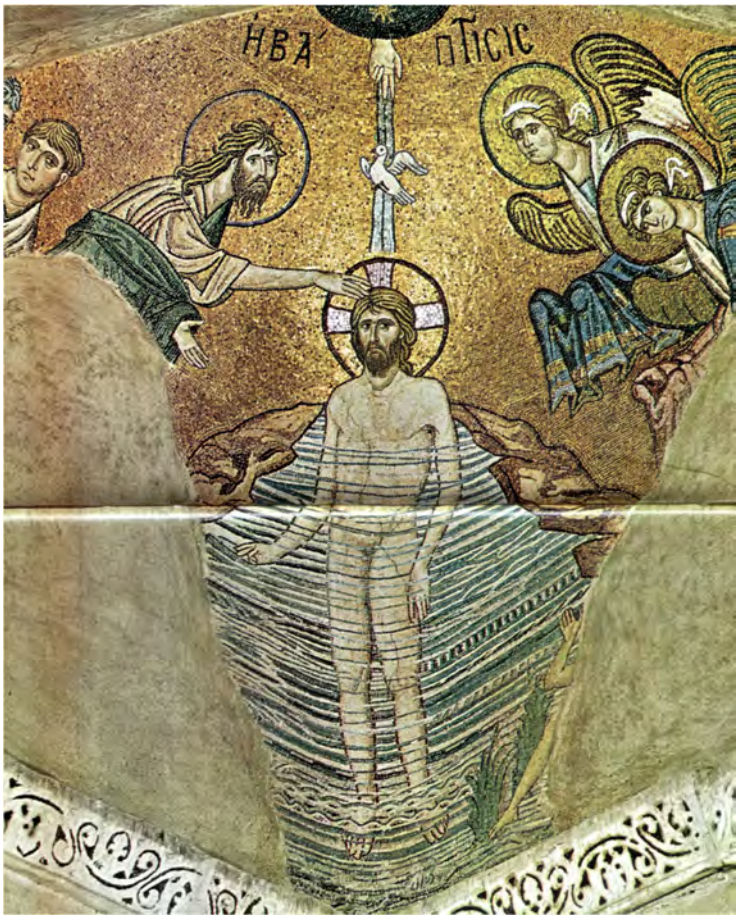
Görsel 6.1.44. Göreme, Karanlık Kilise, güneybatı duvarı, vaftiz sahnesi, 11. yüzyıl sonu (Kaya, 2014)



Görsel 6.1.45. Nea Moni Manastırı vaftiz sahnesi, 11. yüzyıl
(https://whc.unesco.org/en/documents/159171 , 2019)



Görsel 6.1.46. Hosios Loukas Manastırı, 11. yüzyılın başları, Vaftiz sahnesi
(Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.47. Vaftiz Sahnesi, Daphni Manastırı, 11. yüzyıl (Lazarides, 1957)



Görsel 6.1.48. Hosios David, Selanik, Vaftiz Sahnesi, 12. yüzyıl (Sinkevic, 2000)



Görsel 6.1.49. Lazarus'un Dirilişi, Vatikan Müzesi, Lahit gravürü, 300-325 (https://catalogo.museivaticani.va/opere/ ,2019)



Görsel 6.1.50. İsa'nın yaşamından olaylar, Lazarus'un dirilişi, lahit oyması, 330-360 (https://catalogo.museivaticani.va/opere/ , 2019)



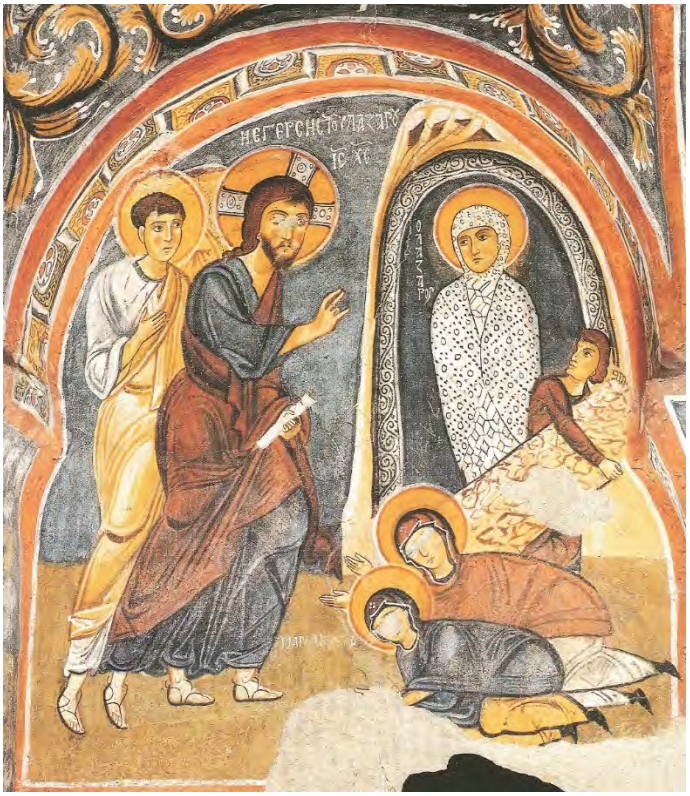
Görsel 6.1.51. Lazarus'un Dirilişi, Cam Tabak 4. yüzyılın ikinci yarısı (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464457, 2019)



Görsel 6.1.52. Lazarus'un Dirilişi ve Eski Ahit Peygamberleri, Rossano İncili, 6.yüzyıl (Cornack, 2018)



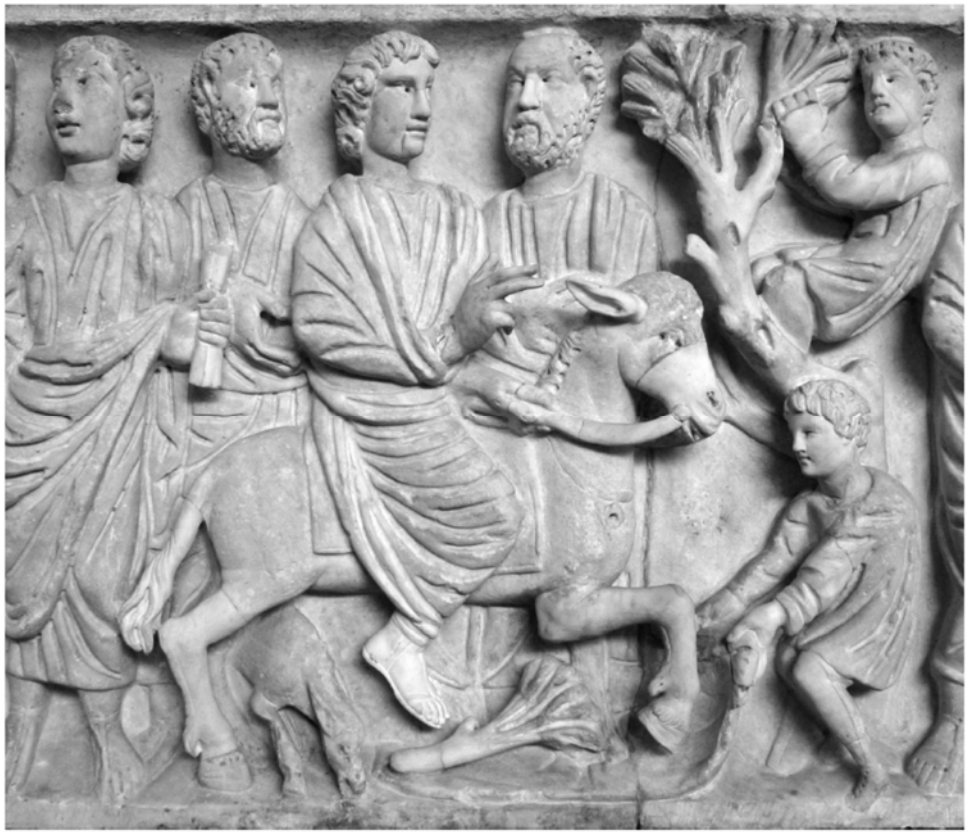
Görsel 6.1.53. Lazarus'un Dirilişi, Son Akşam Yemeği ve Kudüs'e Giriş, 9.yüzyıl (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f406, 2019)



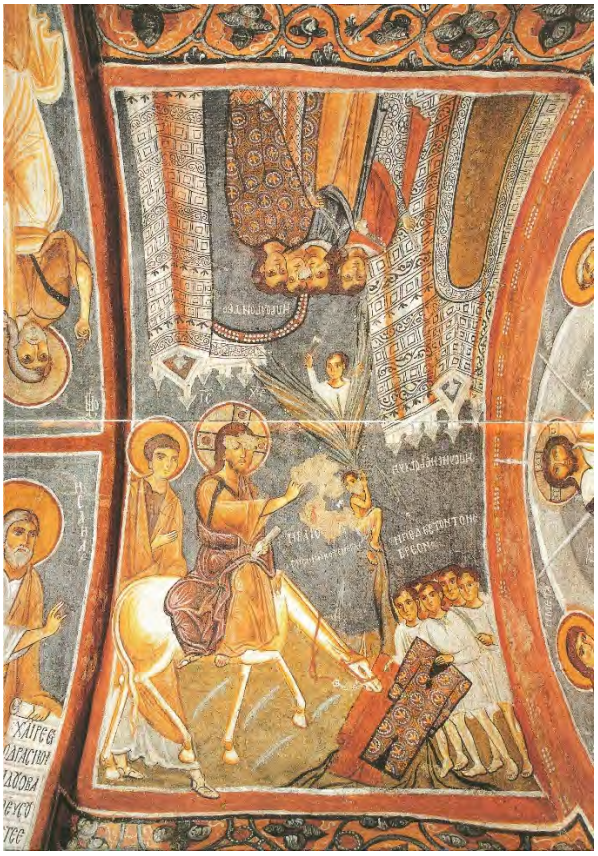
Görsel 6.1.54. Karanlık Kilise, Lazarus'un Dirilişi, 11. yüzyıl sonları (Yenipınar, 2005)



Görsel 6.1.55. Lazarus'un Dirilişi, Aziz Panteleimon, Nerezi (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.56. İsa'nın Kudüs'e Girişi, Lahit, Pio Cristiano Müzesi, 4. yüzyıl ortaları (Jensen, 2015)



Görsel 6.1.57. Karanlık Kilise, Kudüs'e Giriş Sahnesi (Yenipınar, 2005)



Görsel 6.1.58. Hosios Loukas, Kudüs'e Giriş (Chatzidakis , 1999)



Görsel 6.1.59. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Kudüs'e giriş ve Tahtta İsa sahnelerinde ayakların duruşu (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.60. Koimesis fildişi panel (10. Yüzyıl)

(https://www.mfah.org/art/detail/1105, 2019)



Görsel 6.1.61. Koimesis temalı fildişi eser (10. yüzyıl ortaları)
(http://www.khm.at/objektb/detail/94814/, 2019)



Görsel 6.1.62. Koimesis fildişi panel (10'uncu yüzyılın sonları)
(https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464013, 2019)



Görsel 6.1.63. Sina Aziz Catherine Manastırı 6.yüzyıl(sol)), Ravenna Sant'Apollinare in Classe Bazilikası, 6.yüzyıl (sağ) (Fanar, 2017)



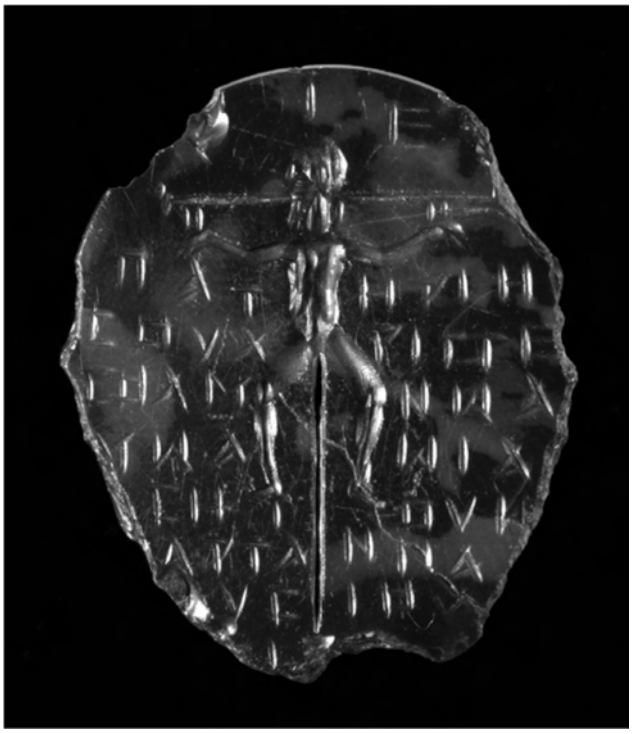
Görsel 6.1.64. Şivta bazilikası, Necef çölü, İsrail, suret değişimi, rekonstrüksiyon (Fanar, 2017)



Görsel 6.1.65. Suret değişimi, 12. yüzyıl sonları, mozaik, Louvre müzesi (Evans, 1997)



Görsel 6.1.66. Athos Dağı templonu suret değişimi ikonu, 12. yüzyılın ilk yarısı (Evans, 1997)



Görsel 6.1.67. Kantaşı üzerine oyulmuş ve sihirli kelimeler bulunan tılsımdaki Çarmıh sahnesi (Harley-McGowan, 2018)



Görsel 6.1.68. Antik Grafiti (Alexamenos Grafitisi) ve eskizi (Viladesau, 2006)



Görsel 6.1.69. İngiliz Müzesi, Fildişi paneller (420-430)
(www.britishmuseum.org, 2019)



Görsel 6.1.70. Çarmıh üzerindeki kurbanlık kuzu, San Marco, 6. yüzyıl
(Viladesau , 2018)



Görsel 6.1.71. Santa Sabina tahta kapı rölyefi (Harley-McGowan, 2018)



Görsel 6.1.72. Rabula İncili (6. yüzyıl)
(http://mss.bmlonline.it/?search=plut.1.56 , 2019)



Görsel 6.1.73. Bathyllos Steli, 1. Yüzyıl (Shorr, 1940)



Görsel 6.1.74. Rölik kutusu, Metropolitan Sanat Müzesi -MET, 800 yılları



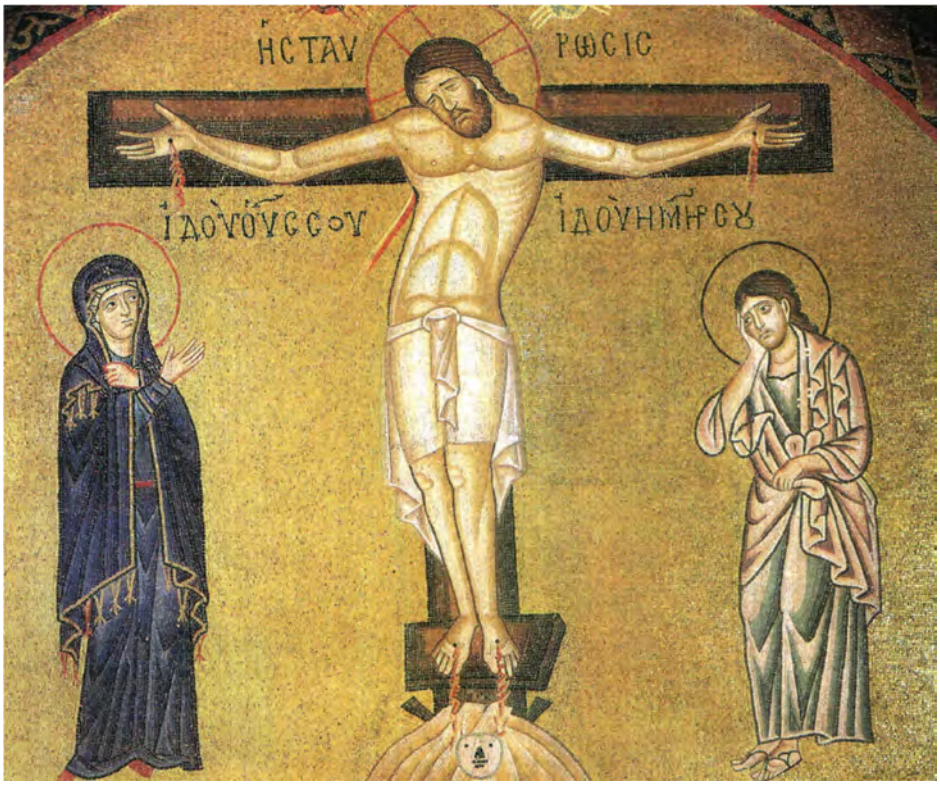
Görsel 6.1.75. Elyazması Görsel, 880 yılı, İsa Çarmıhta ve Çarmıhtan İndirme sahneleri (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f74.item, 2019)



Görsel 6.1.76. Onuncu yüzyıl ortaları, Metropolitan Sanat Müzesi, fildişi panel (https://www.metmuseum.org/ 2019)



Görsel 6.1.77. Nea Moni Manastırı, çarmıh sahnesi, 11. yüzyılın ortaları (Maquire, 1992)



Görsel 6.1.78. Hosios Loukas Manastırı, katholkon, narteks, 11. yüzyılın başları (Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.79. Daphni Manastırı, Atina yakınları (Janson, 2011)



Görsel 6.1.80. İnternet Eski Tokalı Kilisesi, 10. yüzyıl başları (E. Akyürek)



Görsel 6.1.81. Onuncu yüzyıl ortaları, fildişi, Kestner Müzesi, Almanya (Evans, 1997)



Görsel 6.1.82. Onuncu yüzyılın ikinci yarısı, Konstantinopolis (Evans, 1997)



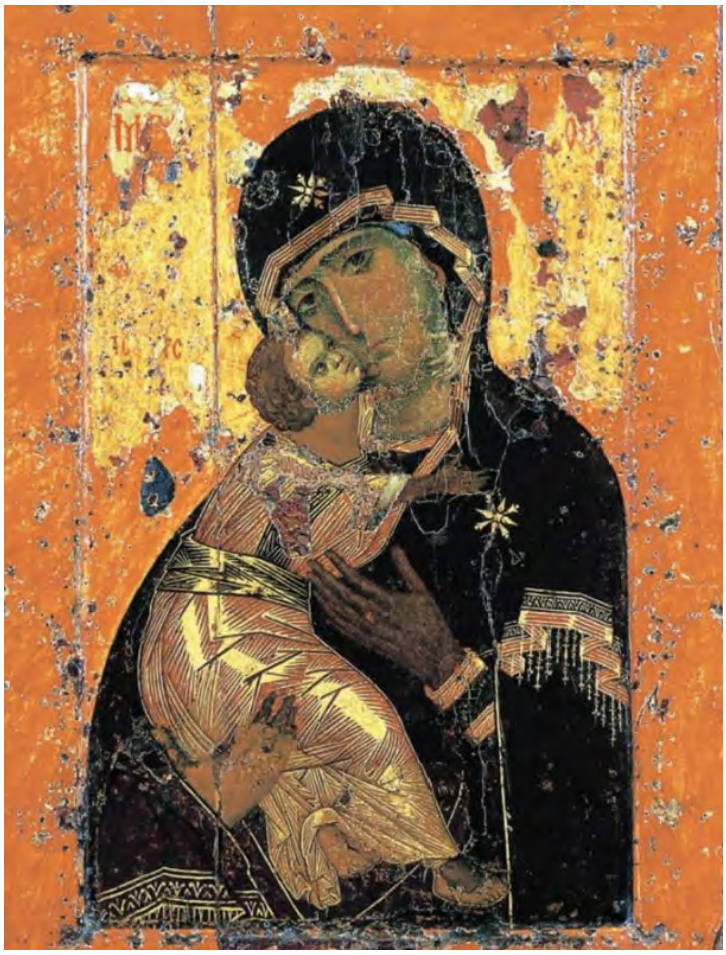
Görsel 6.1.83. Hosios Loukas Manastırı, 11. yüzyıl başları (Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.84. Çarmıhtan İndirme Sahnesi, Nerezi, Aziz Panteleimon Kilisesi (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.85. Nerezi Aziz Panteleimon kilisesi, Meryem'in Ağıtı sahnesi (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.86. Vladimir ikonu (Eleousa), Tretyakov Galerisi, 1131 (Cormack, 2018)



Görsel 6.1.87. Kastorya, Aziz Anargiroi Kilisesi, Ağıt sahnesi (Hatzaki, 2009)



Görsel 6.1.88. Kurbinovo, Aziz Georgios Kilisesi, Ağıt Sahnesi'ndeki çiçekler (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.89. Kadınlar mezar başında, Rabula İncili, 6. yüzyıl
(http://mss.bmlonline.it/?search=plut.1.56 , 2019)



Görsel 6.1.90. Kadınlar mezar başında, Karanlık Kilise, Kapadokya
(Yenipınar, 2005)



Görsel 6.1.91. Hosios Loukas, Mezara konuluş ve Kadınlar Mezar başında (Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.92. Daphni Kilisesi, Anastasis sahnesi (Lazarides, 1957)



Görsel 6.1.93. Karanlık Kilise, Anastasis sahnesi, 11.yüzyıl sonu (Yenipınar, 2005)



Görsel 6.1.94. Anastasis, 11. yüzyılın ortaları, Nea Moni, Sakız Adası (Strezova, 2014)



Görsel 6.1.95. Antoninus ve Faustina için dikilen anıtsal kolondaki apteosis sahnesi (Kleiner,2009)



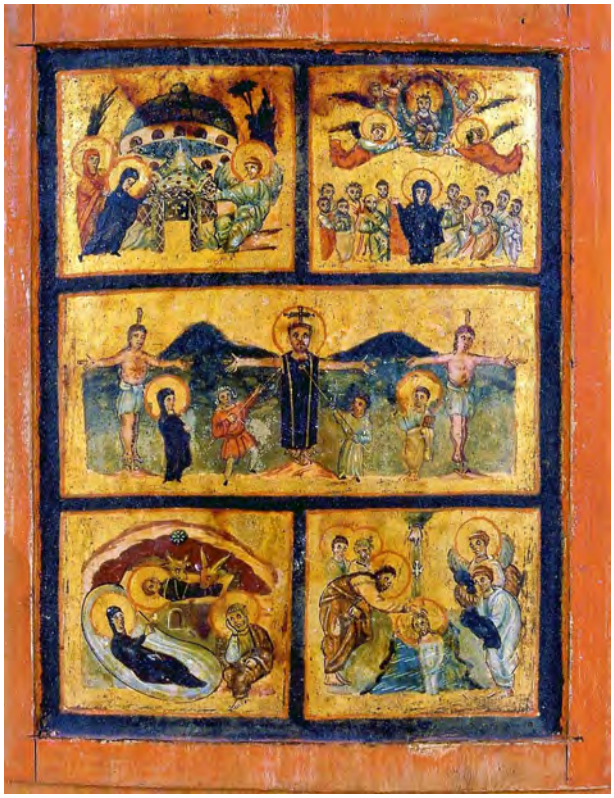
Görsel 6.1.96. Münih Ulusal Müzesinde bulunan fildişi göğe yükseliş sahnesi (https://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=462&L=1, 2019)



Görsel 6.1.97. Santa Sabina Kilisesinin Ahşap kapısındaki Göğe yükseliş sahnesi (Sheckler, 2010)



Görsel 6.1.98. Rabula İncili, Göğe Yükseliş Sahnesi (Biblioteca Medicea Laurenziana, 2019)



Görsel 6.1.99. Altıncı yüzyıl tahta kutu üzerinde bulunan Göğe Yükseliş sahnesi (Fricke, 2014)



Görsel 6.1.100. Ampulla üzerinde göğe yükseliş sahnesi (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.101. İstanbul Havariler Kilisesinde bulunan mozaiğin kopyası (Dewald, 1915)



Görsel 6.1.102. Bizans fildişi göğe yükseliş sahnesi (1000-1050) (http://collections.vam.ac.uk/item/O129351/the-ascension-panel-unknown/ ,2019)



Görsel 6.1.103. Bizans Göğe yükseliş fildişi eser (11-12.yüzyıl) (http://www.smbdigital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1892163&viewType=detailView, 2019)



Görsel 6.1.104. Hosios David Kilisesi, apsis, 12. yüzyıl (Carile, 2016)



Görsel 6.1.105. Havariler Kilisesi, Mataba, Ürdün, yer mozaiği, 9. Yüzyıl (Jensen, 2011)



Görsel 6.1.106. Pentikost, Rabula İncili, folyo 14v (http://mss.bmlonline.it/?search=plut.1.56, 2019)



Görsel 6.1.107. 880 yılında yapılmış elyazmasındaki Pentikost resmi (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f615.item, 2019)



Görsel 6.1.108. Chludov Elyazması, 62v folyosu, 9. yüzyıl Pentikost sahnesi (Evangelatou, 2009)



Görsel 6.1.109. Pentikost, 10'uncu yüzyıl el yazması, Biblioteca Medicea Laurenziana Conv Soppr 160 folyo 6v (http://mss.bmlonline.it/catalogo.aspx?Shelfmark, 2019)



Görsel 6.1.110. Pentikost sahnesi, Athos Dağı, 12. yüzyıl (Evans, 1997)



Görsel 6.1.111. Hosios Loukas, 11. yüzyıl başları, Pentikost (Chatzidakis, 1999)



Görsel 6.1.112. Sina Dağı Günlerin Eskisi İkonu, 7.yüzyıl (http://vrc.princeton.edu/sin ai/items/show/6453, 2019).



Görsel 6.1.113. Günlerin Eskisi ve İsa, 11.yüzyıl el yazması, BNF gr. 64 folyo 154v (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105157462/f326.highres, 2019)



Görsel 6.1.114. Günlerin Eskisi, Emmanuel ve İsa, BNF gr. 74, fol 167r, 12. yy. (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105494556/f361.item, 2019)



Görsel 6.1.115. Günlerin Eskisi, Pantokrator ve Emmanuel, Nerezi, Aziz Panteleimon Kilisesi, 1164 (Şenel, 2014)



Görsel 6.1.116. Kastoria Azize Marina (https://www.bmk.gr/en/ , 2018)



Görsel 6.1.117. Azize Marina ve yaşamı, 18.yüzyıl ortaları (Georgievski, 1999)



Görsel 6.1.118. Meryem'i emziren Anna, Hagios Stephanos Kilisesi (https://commons.wikimedia.org ,2018)



Görsel 6.1.119. Meryem'i emziren Anna İkonu, 12. yüzyıl (D-Vasilescu, 2013)



Görsel 6.2.1. Ayasofya Kilisesi güney galeride yer alan II. Ioannes Komnenos ile İmparatoriçe İrene
(https://dergipark.org.tr/download/article-file/92927)



Görsel 6.2.2. Monreale Katedrali, Tanrı ve Adem (Kitzinger, 1970)



Görsel 6.2.3. Cappella Palatina, Palermo, Tanrı ve Adem (Kitzinger, 1970)



Görsel 6.2.4. Savaşçı Azizler (Aleksios I Komnenos ve II.Ioannes Komnenos'a benzetilen) (Bakirtzis, 2001)



Görsel 6.2.5. Neo Moni'deki (1045) Cehenneme İniş Sahnesi (Lazarev, 1986)



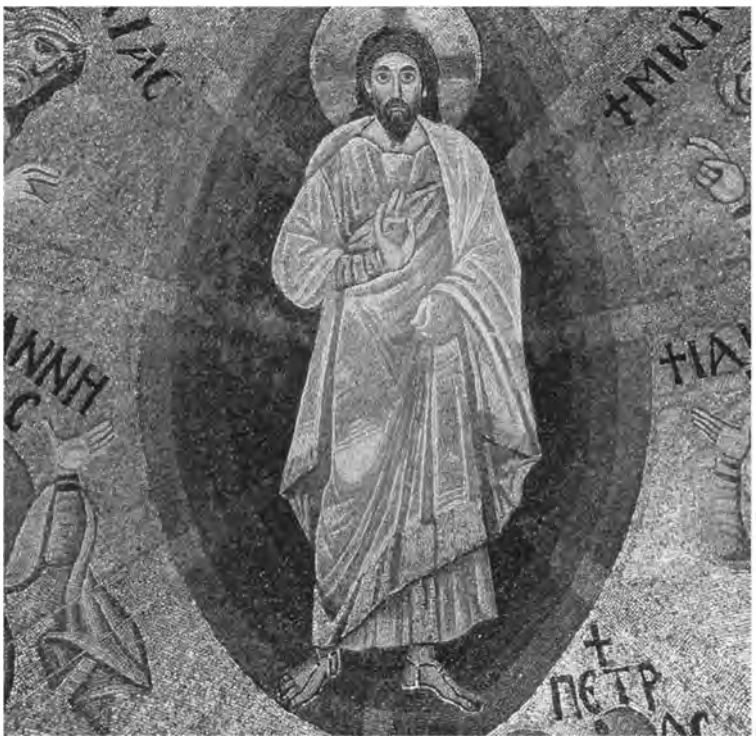
Görsel 6.2.6. Vatikan Kütüphanesi, MSS_Vat.gr.1176, I.Manuel Komnenos ve Antakyalı Maria (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1176, 2019)



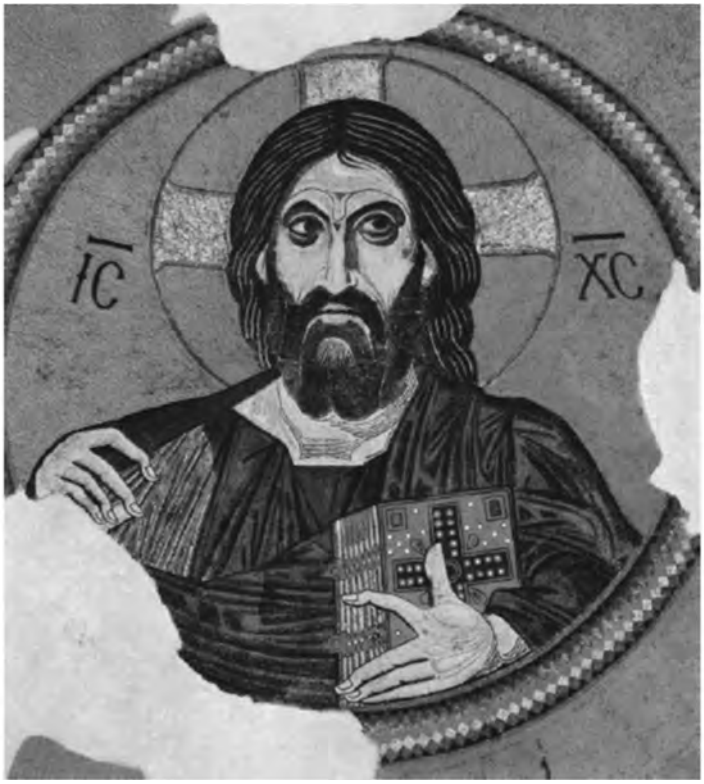
Görsel 6.2.7. Nerezi Aziz Pantelemion Kilisesi, Aziz Panteleimon (Şenel, 2014)



Görsel 6.2.8. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Aziz Georgios ve Deesis Sahnesi İlahi Işık Gösterimi (Şenel, 2014)



Görsel 6.2.9. Sinai, Azize Katerina Manastırı, Suret Değişimi Mozaik, Apsis (Kalopissi-Verti, 2006)



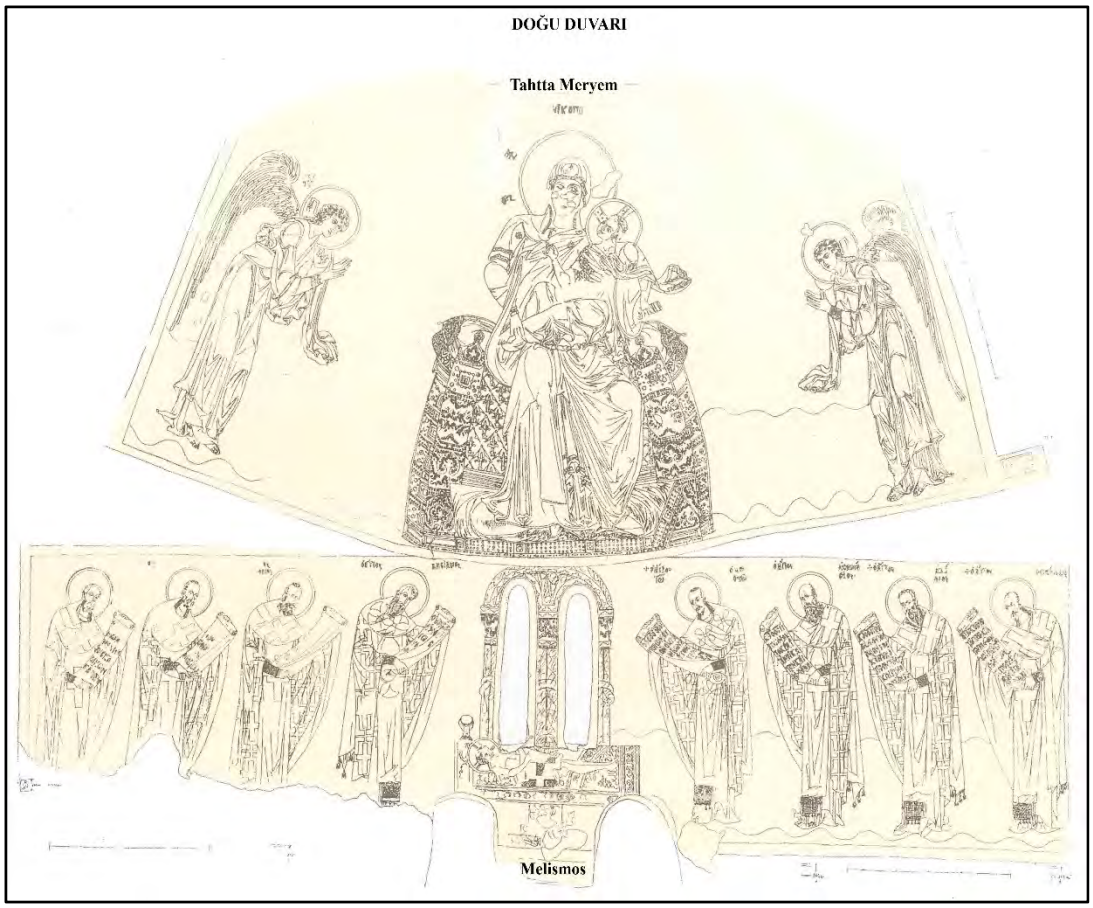
Görsel 6.2.10. Daphni Manastırı, Pantokrator İsa (Kalopissi-Verti, 2006)



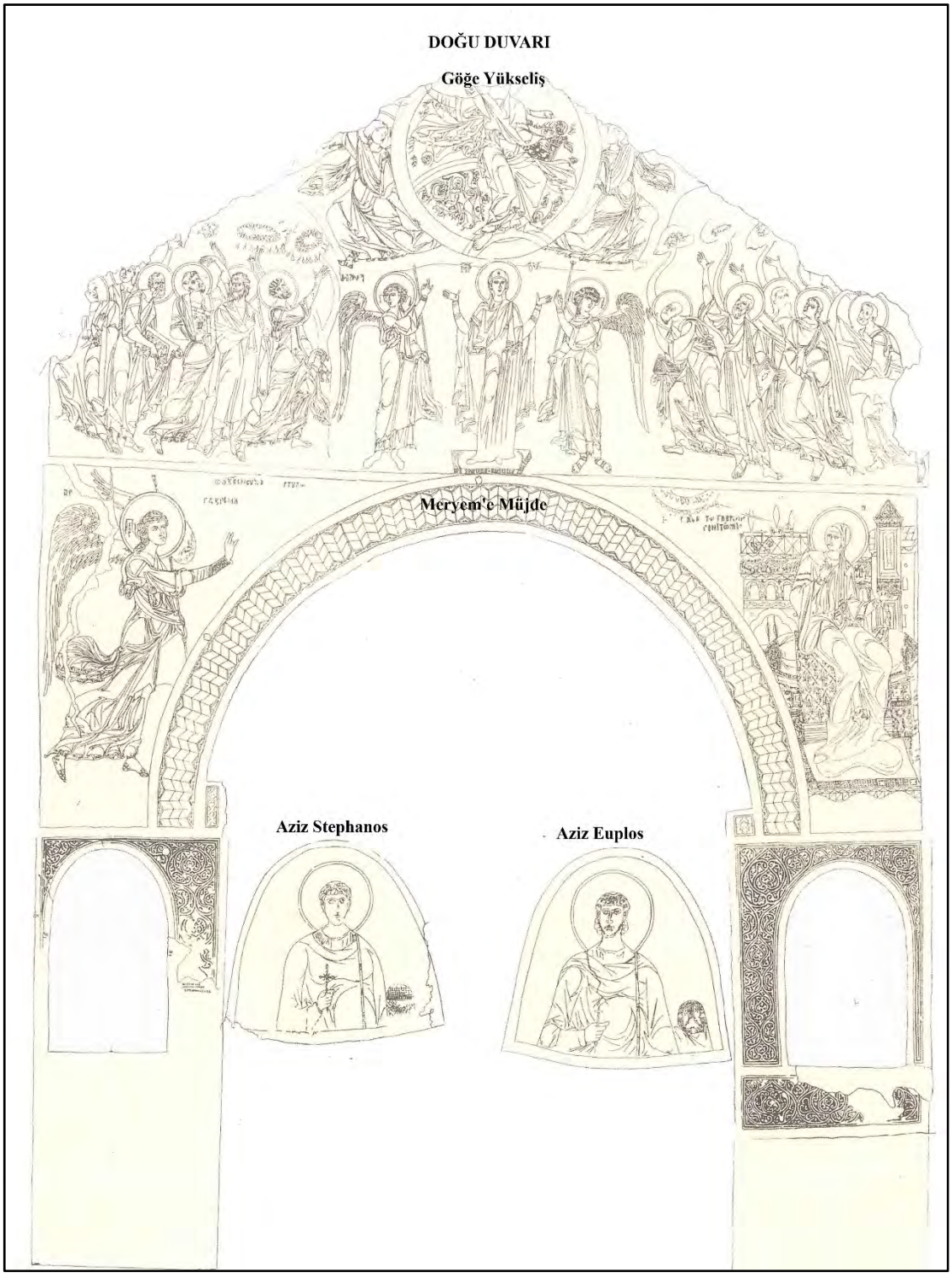
Görsel 6.3.1. Bosna'da Radmilja mezarlığında bulunan andropomorfik haç bulunan mezar steli (Buturovic, 2002)

EK-4

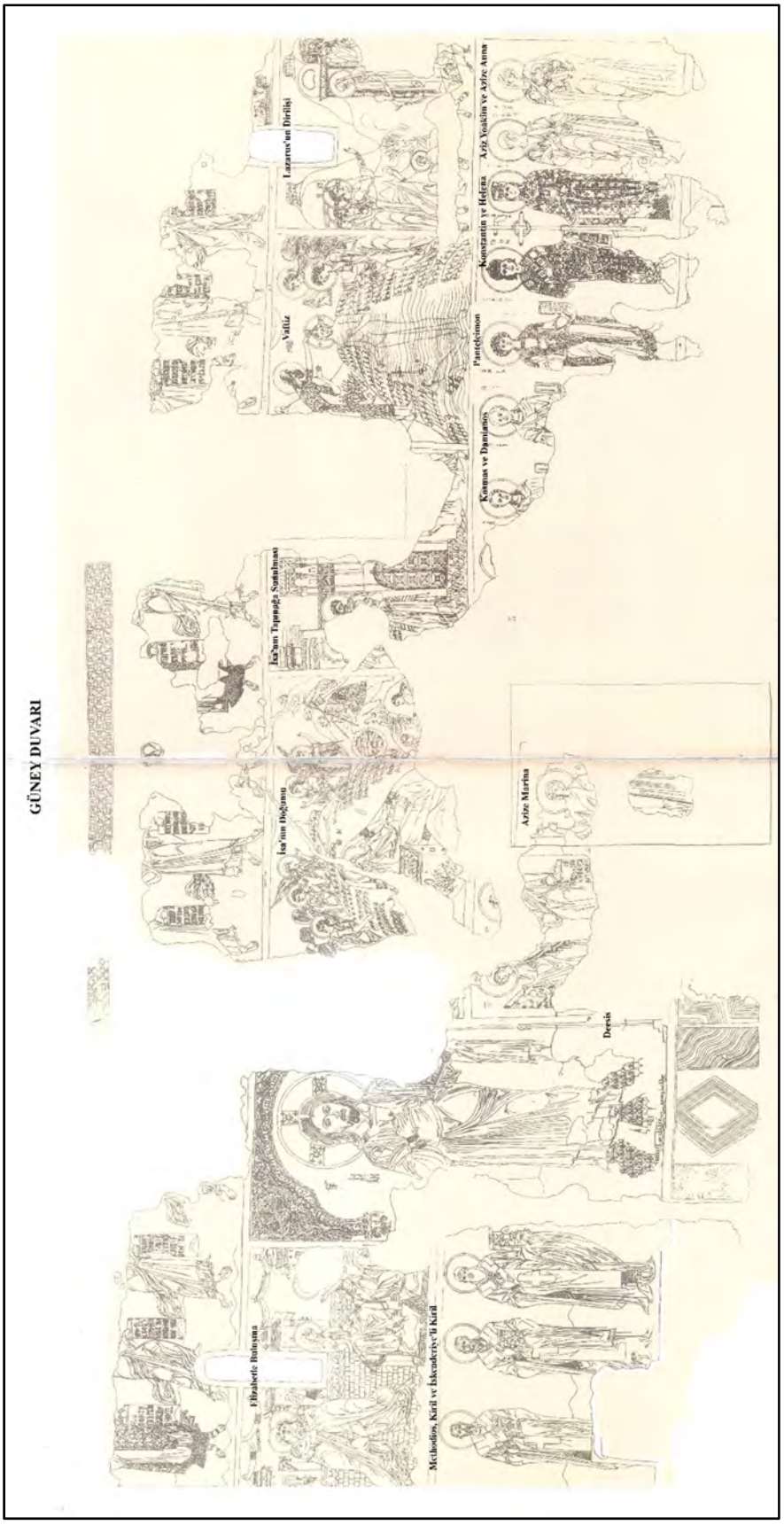
KURBİNOVO AZİZ GEORGİOS KİLİSESİ'NDE YER ALAN DUVAR RESİMLERİNİN ÇİZİMLERİ*



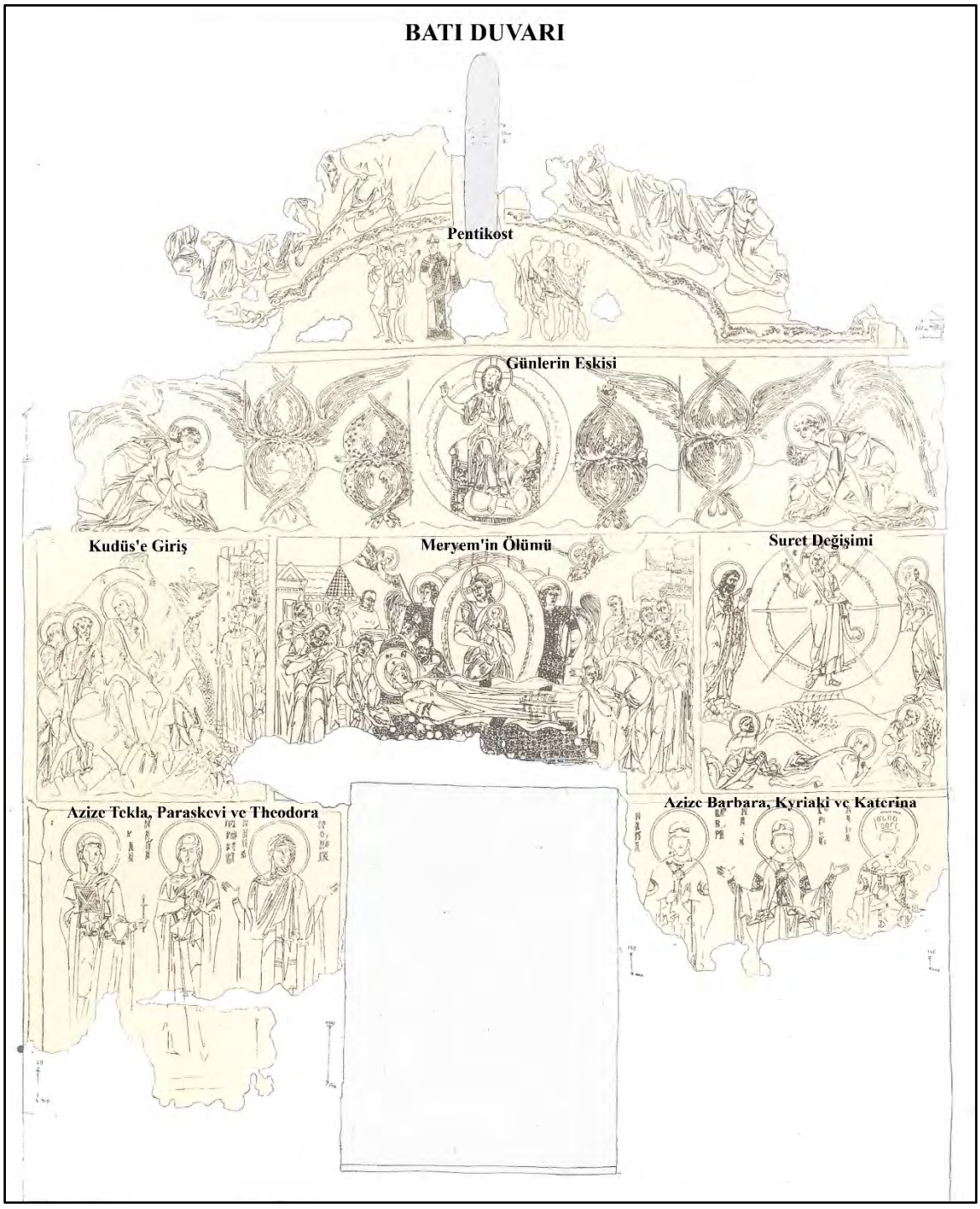
Ek. 4.1. Kilisenin Doğu Duvarı Üzerine Türkçe Eklemelerle (Grazdonov, 2015)



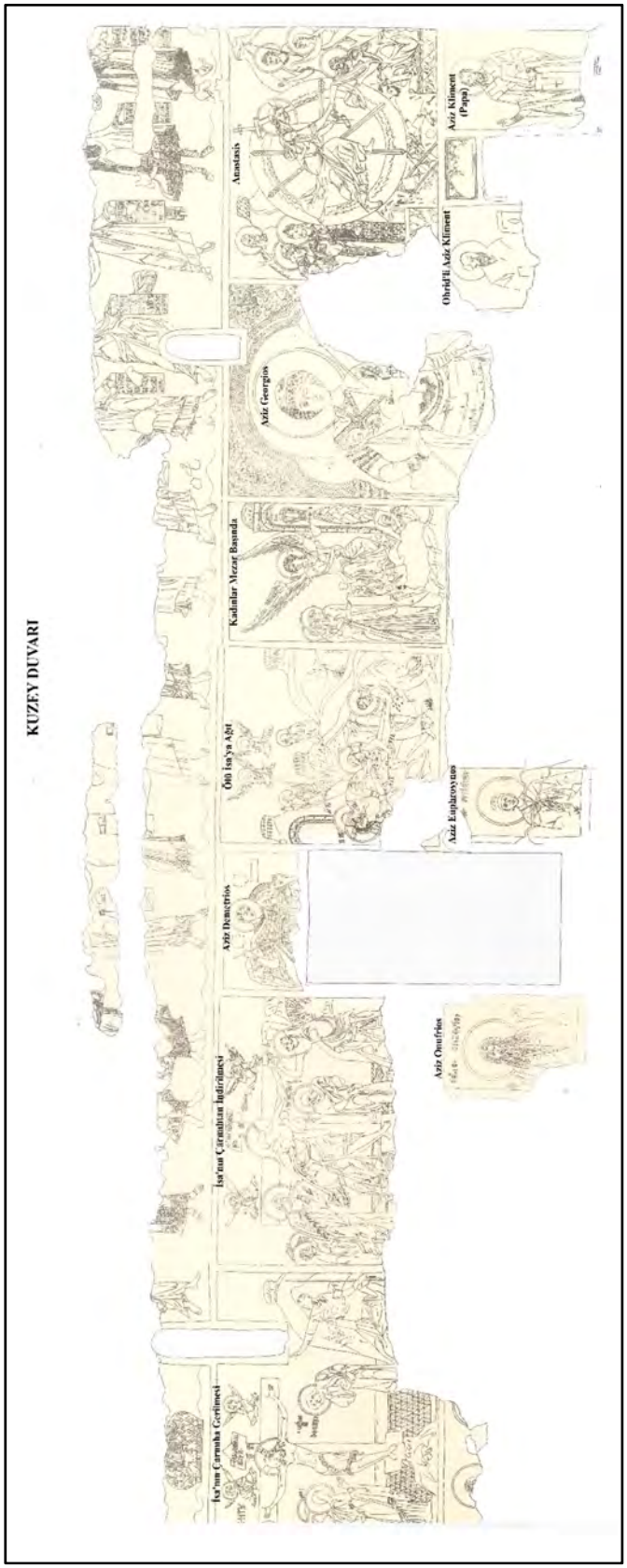
Ek. 4.2. Kilisenin Doğu Duvarı Üzerine Türkçe Eklemelerle (Grazdonov, 2015)



Ek. 4.3. Kilisenin Güney Duvarı Üzerine Türkçe Eklemelerle (Grazdonov, 2015)



Ek. 4.4. Kilisenin Güney Duvarı Üzerine Türkçe Eklemelerle (Grazdonov, 2015)



Ek. 4.5. Kilisenin Güney Duvarı Üzerine Türkçe Eklemelerle (Grazdonov, 2015)