İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BİZANS MİMARLIĞINDA MÜJDE SAHNESİNİN YERİ

DOKTORA TEZİ

Sedat BORNOVALI

Anabilim Dalı: MİMARLIK

Programı: MİMARLIK TARİHİ

ŞUBAT 2008

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

BİZANS MİMARLIĞINDA MÜJDE SAHNESİNİN YERİ

DOKTORA TEZİ
Sedat BORNOVALI
(502992012)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 26 Kasım 2007
Tezin Savunulduğu Tarih : 29 Şubat 2008

Tez Danışmanı :	**Doç.Dr. İlknur KOLAY**
Diğer Jüri Üyeleri	**Prof.Dr. Filiz Özer**
	Prof.Dr. Turgut SANER
	Prof.Dr. Uşun TÜKEL (İ.Ü.)
	Doç.Dr. Engin AKYÜREK (İ.Ü.)

ŞUBAT 2008

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ v

ÖZET viii

SUMMARY xiii

1. GİRİŞ 1

1.1. Mimarinin Parçası Olarak Bizans Resim Sanatı Araştırmaları Tarihi 2

1.2. Araştırmalarda Meryem'e Müjde Sahnesi 6

1.3. Amaç ve kapsam 9

2. BİZANS MİMARİSİNDE MEKAN VE RESİM BÜTÜNLÜĞÜ 14

2.1. İç Mekanda Sahnelerin Yerleştirilişi 14

2.2. İkonoloji 16

2.3. Altı Kriterlik Örnek Program Olarak Kariye 17

3. BİZANS SANATI'NDA MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ 28

3.1. Kaynakları ve Önemi 28

3.1.1. İncil 30

3.1.2. Eski Ahit 31

3.1.3. Apokrif İnciller 34

3.1.3.1 Yakup İncili 34

3.1.3.2 Pseudo Matta İncili 35

3.1.3.3 Ermeni Çocukluk İncili 35

3.1.4. Akathistos İlahisi 36

3.1.5 Retorik İçerikli Edebiyat 38

3.2. Meryem'e Müjde'nin İkonografisi 39

4. BİZANS MİMARLIĞI'NDA MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ'NİN YER BULUŞU 72

4.1. Sahnenin Temel Bileşenleri ve "Özetlenmesi" 72

4.2.Sahnenin Yapı Öğelerine Yansıtılması 77
4.2.1. Kemer - Bema Kemeri 77
4.2.2. Dikey Geçiş Öğeleri 85
4.2.3. Duvarlar 90
4.2.4 Örtü 94
4.3.Sahnelerin Mekanlara Yansıtılması 102
4.3.1. Prothesis 102
4.3.2. Mekanlar Arası Geçiş - Bema Kapısı 105
4.4. Bizans Mimarlığı'nda Meryem'e Müjde'de Yön Üzerine Gözlemler 108

5. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 122

KAYNAKLAR 130

ÖZGEÇMİŞ 138

ŞEKİL LİSTESİ

		Sayfa No
Şekil 1.1	**:** Yunanistan Daphni Kilisesi – Meryem'e Müjde	7
Şekil 1.2	**:** Göreme Elmalı Kilise ve Eski İmaret Kesitlerinin Kıyaslanması (Kostof, 1989; Van Millingen, 1912).....	12
Şekil 1.3	**:** Kapadokya - Pancarlık Kilisesi Yatay Örtü.....	12
Şekil 2.1	**:** Kariye Plan (Ousterhout, 1999).....	18
Şekil 2.2	**:** Kariye İç Narteks Kubbesi İç Yüzeyi.....	19
Şekil 2.3	**:** Kariye Parekklesion.....	21
Şekil 2.4	**:** Kariye'de İzleyicinin Giriş Yönünden Deesis Paneli.....	22
Şekil 2.5	**:** Kariye Deesis, Tam Karşıdan Bakıldığında Görünüm....	23
Şekil 2.6	**:** Göreme Azis Basileios Kilisesi Planı (Giovannini, 1971).....	24
Şekil 2.7	**:** Göreme Aziz Basileios Kilisesi İç Görünüm (Hamza Pınar).....	25
Şekil 2.8	**:** Kariye Kapı Üzerinde Çifte Sunuş ve Tapınak Kapısından Giriş.....	26
Şekil 3.1	**:** Mısır Vadi el Natrun, Süryaniler Manastırı'ndan Eski Ahit İçerikli Meryem'e Müjde (Atalla, 1989).....	33
Şekil 3.2	**:** Süryani Kitap Resim Sanatında Meryem'e Kuyuda Müjde, 1230 civarı (Hollerweger, 1999).....	37
Şekil 3.3	**:** Makedonya Markov Manastırı Kilisesi Akathistos İlahisi Kaynaklı Duvar Resmi (Evans, 2000).....	38
Şekil 3.4	: Priscilla Katakombu, Roma, Meryem'e Müjde (Bussagli, 1999).....	40
Şekil 3.5	**:** Castelseprio (Kuzey İtalya) Meryem'e Müjde (Weitzmann, 1951).....	43
Şekil 3.6	**:** Athos Dağı El Yazmasında Meryem'e Müjde (Corrigan, 1992).....	46
Şekil 3.7	**:** Kariye'den Apokrif Kaynaklı, Meryem'e Kuyuda Müjde (Mango, 2000).....	47
Şekil 3.8	**:** Sina Dağı'ndan Müjde İkonası XII. yy. Sonu (Cormack, 2000).....	50
Şekil 3.9	**:** Nikah Yüzüğü Meryem'e Müjde Sahnesi ile Başlayan Çevrim.....	52
Şekil 3.10	**:** Photios'un "Sakkos"u Kremlin XIV yy. (Evans, 2004)...	53
Şekil 3.11	**:** Photios'un "Sakkos"u Detay (Evans, 2004).....	54
Şekil 3.12	**:** Bizans Etkili Koptik Tekstil Fragmanı.....	55
Şekil 3.13	**:** İpek Kumaş Parçası Vatikan VI -VII yy. (Volbach, 1966).....	55
Şekil 3.14	**:** Ravenna Lahti.....	57
Şekil 3.15	**:** Ravenna Maximianus Tahtı Arkalığı.....	58
Şekil 3.16	**:** Cluny Haçı (Detay) Meryem'e Müjde (Pentcheva, 2006)	59

Şekil 3.17 **:** Pliska Haçı (Cutler ve Speiser, 1996)..... 60
Şekil 3.18 **:** Dumbarton Oaks – 1084 Tarihli El Yazması..... 61
Şekil 3.19 **:** Kiev Ayasofya – Bema'da Müjde (Evans, 1997)..... 62
Şekil 3.20 **:** XIII. yy. İspanyol El Yazmasında Meryem'e Müjde (Walther, 2005)..... 63
Şekil 3.21 **:** Piero della Francesca, Perugia Müjdesi (Battisti, 1992)... 64
Şekil 3.22 **:** Piero della Francesca, Perugia Müjdesi Kuşbakışı Şeması (Battisti, 1992)..... 64
Şekil 3.23 **:** Fra Filippo Lippi, Meryem'e Müjde (Dunkerton ve Foister, 1991)..... 65
Şekil 3.24 **:** Carlo Crivelli, Meryem'e Müjde XV. yy. İkinci Yarısı (Dunkerton ve Foister, 1991)..... 66
Şekil 3.25 **:** Robert Campin (Master of Flemalle) "Yerde Oturan" Meryem'e Müjde 1425-28 (Toman, 1999)..... 67
Şekil 3.26 **:** 1020 Tarihli Romanesk Minyatür'de Meryem'e Müjde (Toman, 1997)..... 69
Şekil 3.27 **:** Flaman Resmi'nde Meryem'e Müjde, Ghent Altarı, Hubert ve Jan van Eyck, 1432 (Toman, 1999)..... 70
Şekil 3.28 **:** Dijon Müzesi'nden Meryem'e Müjde, 1394-99 Melchior Broederlam (Toman, 1999)..... 71
Şekil 3.29 **:** Gürcistan Martvili Kilisesi Dış Cephesinde Meryem'e Müjde VII. – X. Yüzyıl (Tsitsishvili ve Janberidze 1996).. 72
Şekil 4.1 **:** İstanbul Ayasofya Bema Meleği..... 76
Şekil 4.2 **:** İznik Koimesis Bema Melekleri..... 77
Şekil 4.3 **:** Kariye Parekklesion Başmelek Mikhail ve Mahşer..... 78
Şekil 4.4 **:** Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi Bema Kemeri (Gerstel, 1999)..... 81
Şekil 4.5 **:** Trabzon Ayasofyası – Plan (Krautheimer, 1986)..... 82
Şekil 4.6 **:** Trabzon Ayasofyası – Meryem'e Müjde..... 83
Şekil 4.7 **:** Niğde Eski Gümüş Manastırı Kilisesi Kuzey Duvarı (Stierlin, 1988)..... 84
Şekil 4.8 **:** Niğde Eski Gümüş Manastırı Kilisesi – Meryem'e Müjde Sahnesinde Başmelek Cebrail (Akyürek, 2000)..... 85
Şekil 4.9 **:** Trabzon Ayasofya Başmelek Mikhail..... 86
Şekil 4.10 **:** Kıbrıs**,** Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi Genel Görünüm (Winfield, 2003)..... 88
Şekil 4.11 **:** Kıbrıs Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi Meryem'e Müjde (Winfield, 2003)..... 89
Şekil 4.12 **:** Kıbrıs Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi'nde Başmelek Cebrail (Winfield, 2003)..... 90
Şekil 4.13 **:** Göreme Karanlık Kilise Plan (Rodley, 1985)..... 93
Şekil 4.14 **:** Göreme Karanlık Kilise – Başmelek Mikhail (Hamza Pınar)..... 94
Şekil 4.15 **:** Karanlık Kilise Kuzey Duvar (Cimok, 1998)..... 95
Şekil 4.16 **:** Göreme Yusuf Koç Kilisesi kuzey duvarı – En solda Meryem'e Müjde..... 96
Şekil 4.17 **:** Tokalı Kilise (Epstein, 1986)..... 97
Şekil 4.18 **:** Göreme Eski Tokalı Kilise, Tonoz Güney Yarısı (Akyürek, 2000)..... 98

Şekil 4.19 **:** Eski Tokalı Kilise Müjde (Pekin, 1996)..... 99
Şekil 4.20 **:** Yeni Tokalı Kilise Kuzeye Doğru Genel Görünüm ve Prothesis Üzerinde Meryem'e Müjde (Cimok, 1987)..... 100
Şekil 4.21 **:** Çavuşin Kilisesi Örtü Genel Görünüm..... 102
Şekil 4.22 **:** Çavuşin Meryem'e Müjde..... 104
Şekil 4.23 **:** Üç Orta Bizans Dönemi Kilisesinin Planlarının ve İkonografik Çevrimlerinin Karşılaştırılması (Rodley, 1994)..... 107
Şekil 4.24 **:** Dumbarton Oaks Nikah Yüzüğü'ndeki Çevrimin İkonografik Şeması (Maguire, 1996)..... 108
Şekil 4.25 **:** Girit Ekolü Bema Kapısı XV yy. Atina Müzesi (Tradigo, 2004)..... 110
Şekil 4.26 **:** Vadi el Natrun Müjde Detay XIII yy (Capuani, 2002)..... 111
Şekil 4.27 **:** İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden Meryem'e Müjde Sahneli Madalyon (Kaynak,)..... 112
Şekil 4.28 **:** Kıbrıs Asinou Kilisesi Birinci Çevrim Dönemi (Hadjichristodoulou, Marianthefs, 2002)..... 114
Şekil 4.29 **:** Kıbrıs, Asinou, 1105/6 Tarihli İlk Meryem'e Müjde Sahnesi Figürleri Birleştirilmiş Olarak (Hadjichristodoluou, Marianthefs 2002)..... 114
Şekil 4.30 **:** Kıbrıs Asinou Kilisesi İkinci Çevrim Dönemi (Hadjichristodoulou, Marianthefs, 2002)..... 115
Şekil 4.31 **:** Kıbrıs, Asinou Kilisesi, Meryem'in Tapınağa Sunulması Sahnesi, (Hadjichristodoluou, Marianthefs 2002)..... 115
Şekil 4.32 **:** Kıbrıs, Asinou Kilisesi, İkinci Meryem'e Müjde Sahnesi 116
Şekil 4.33 **:** Göreme 11 numaralı Şapel. Tonoz Örtüde Meryem'e "Ters" Müjde (Restle, 1967)..... 117
Şekil 4.34 **:** Göreme 11 Numaralı Şapel Meryem'e Müjde Sahneleri ve Figürlerinin Konumlandırılışı (Restle, 1967)..... 118
Şekil 4.35 **:** Ihlara Yılanlı Kilise'de Prothesis Yakınında Aziz Stephanos (Jolivet-Levy, 2001)..... 119
Şekil 4.36 **:** Gürcistan İprari Başmelekler Kilisesi, (Velmans, Alpago-Novello, 1996)..... 121
Şekil 4.37 **:** Kıbrıs Lagoudera Panagia tou Arakos Kilisesi, 1192 Tarihli Aziz Stephanos Freskosu..... 122
Şekil 4.38 **:** Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Bema Kemerinde Cebrail ve Prothesis Nişinde Stephanos (Gerstel, 1999)..... 123
Şekil 4.39 **:** Girit, Amari, Kalogerou Kilisesi, Prothesis Çevresi (Spatharakis, 1998)..... 124

BİZANS MİMARLIĞINDA MÜJDE SAHNESİNİN YERİ

ÖZET

Bizans Sanatında mimarlık ve resim arasındaki ilişki sıklıkla tartışılan bir konudur. Bizans mimarisinde karşılaşılan resim düzeninin rastlantısal olmadığı, araştırmaların çoktan irdelediği ve izleyicinin de zaten farkında olduğu bir durumdur. Ancak konunun, mimari kurgunun zorunlulukları ve olanaklarıyla ele alınması yine de araştırmalarda tüm ayrıntıları içerecek, hatta keşfedecek boyutta değildir. Bu tezde, ikonografide özel yer tutan Meryem'e Müjde sahnesi aracılığı ile resim ve mimarlık/mekan arasında kaçınılmaz bir birliğin varlığı ve bunun yansıma biçimleri gösterilmeye çalışılmaktadır.

Resmin mekandaki yeri konusu ile ilgilenildiğinde ilk izlenim, fonun, yani mimarinin esas olduğu yönündedir. Mimari mevcut olmasa, veya belli bir biçimde olmasa, resim de mevcut olmayacak veya sergilediği belirli özellikleri taşımayacak diye düşünmek eğilimi mevcuttur. Bu bir dereceye kadar da doğrudur. Ancak resimsel içeriğin, dinsel kabuller ve mimarideki uygulama alışkanlıkları ile birlikte, giderek sabit özellikler kazanması, mimarinin mutlak öncelik taşıdığı yönündeki bakışı gözden geçirmeyi gerektirir. Başka bir deyişle, yapı ustası içine girilebilecek boş bir mekan yaratmanın ötesinde bir görevle yüklüdür. Tasarlayacağı mekanın kullanım kuralları ve buna bağlı şekilde yer alması öngörülen resim dünyası, mimarın tasarımına sınırlar getirmektedir. Mimar özgün yapısını bu kurallar çerçevesinde şekillendirecektir. Kullanımı ve resim dünyasının ayrıntılarını gözetecek yapısal biçimler seçmek durumundadır. Yani mimar sadece yapıyı inşa etmekle görevli olan kişi değildir. Aynı zamanda mutlaka riayet etmesi gereken ikonografik sorumlulukları vardır. Bazen ikonografi üzerine karar veren resim programı sorumlusu başka bir kişi ondan talepte bulunabilir ya da bani tarafından ortaya atılan talepleri mimarla resim sorumlusu birlikte sonuca ulaştırmakla yükümlü olabilir. Müjde sahnesi mimarlık ve resim arasındaki hassas öncelik bağının denetlenmesine araç olabilecek özel bir konudur.

Meryem'e Müjde, Hıristiyan ikonografisinin en yaşamsal konularından bir tanesini oluşturmaktadır. Hıristiyan inancının temel unsurlarından olan Tanrı'nın cisim kazanarak dünyaya inmesi (enkarnasyon) Meryem'e Müjde ile ifade edilmekte yani İsa'nın tarihi bu olayla açılmaktadır. Bununla birlikte, Meryem'e Müjde bu denli öncelikli olmasına rağmen, İsa'nın Göğe Yükselişi ya da Pantokrator İsa gibi kompozisyonlar kilise içlerinde gelenekselleşmiş yerlerini muhafaza ederken, Meryem'e Müjde'nin de böyle sabit bir konumu olduğu yönünde bir izlenim dile getirilmemiştir. Meryem'e Müjde sahnesinin genellikle kilisenin doğu yönünde yer aldığı ve Cebrail'le Meryem'in ayrı düzlemler ya da ayrı mimari elemanlar üzerinde resmedildiği gözlemlenebilir.

Meryem'e Müjde sahnesinin Bizans mimarlığı içindeki yerini konu alan bu tez çalışmasında ana amaç, ikonografinin mimari bağlam içindeki yansımasına bir katkı getirmektir. Mimari ile resim ilişkisinin mimarın veya resim sanatçısının kişisel seçimlerine bağlı uygulanmadığı Meryem'e Müjde de gibi Hıristiyan inancında bir başlangıcı ifade ettiği için, mekandaki yerinin tartışılmasında kendiliğinden bir dayanak sunmaktadır. Aynı sahneyi paylaşan Meryem ile Başmelek Cebrail'in simgelediği içeriklerin kendine özgülüğü de bu figürlerin açıklanmasında veri oluşturmaktadır. Cebrail göksel bir alemden gelmekte, Meryem ise yeryüzünde oturmaktadır. Bu durumun, figürlerin yapıda farklı yerlerde konumlanmasına

sebep olabileceği öngörülmüştür. Dolayısıyla Meryem'e Müjde sahnesi ikonografi ile ilgili bazı teşhislerin tartışılması, yeniden gözden geçirilmesi ve bazı yeni görüşerin kazanılması yönünden güçlü bir potansiyel taşımaktadır. Mümkün olduğu ölçüde fazla örneğin ele alınması, sahnenin şimdiye kadar sergilenmiş ikonografik doğrular ile her zaman açıklanamayabileceğini beraberinde getirmektedir. Bu da çalışmanın amacına uygun olarak, yeni ve daha kapsamlı bir bakış açısını geliştirmeyi davet etmektedir. Buna bağlı olarak da böylesine önemli bir sahnenin, temel inanç bileşenleri, mekanların kullanımı ve ziyaretçinin algısı üzerine kurulu kararlarla mimarideki yerini aldığı gösterilmektedir.

Çalışma boyunca Bizans örnekleri incelenirken aynı dönem Batı mimarisinden de eserler değinme düzeyinde ele alınarak olgunun tüm Hıristiyan mimari süslemesinde paralel gelişim ve kompozisyon unsurlarını haiz olup olmadığı belirlenmekte ve varsa Bizans resim sanatına has nitelikler ortaya konulmaktadır.

Kapadokya kiliseleri bir başlangıç noktası olarak, ressamın mimari üzerinde etki sahibi olduğunun gözlenebileceği mekanlar olmalarıyla göze çarparlar. Bu bölgedeki kaya kiliselerinin inşa edilmiş kiliselere benzetilerek oyulması sadece özlem ya da özentiyle açıklanamaz. Söz konusu kiliselerin sahip olduğu ve ihtiyaç duyulan unsurların aynı şekilde yer altında da sağlanması arzu edilmiş olmalıdır. Bunlar hem litürjik hem ikonografik unsurlar olabilir. İkonografik unsurlar konusunda mimarın yönlendirilmesi sanatçının mimar üzerindeki etkisi ya da mimarın bu konudaki bilinç ve özeni anlamına gelecektir. Bu hususdaki göstergeler arasında başta gelen örneklerden biri olarak kubbe ve tonoz oranlarının azalan yükseklik ve artan genişlik şeklinde gelişimi gösterilebilir. Normal inşa teknikleri kullanılarak yapılan, kayaya oyma olmayan kiliselerde her zaman kubbe tamburu pencerelerinden aydınlatılabilirken, yukarıdan ışık alma imkanı olmayan kayaya oyma kiliselerde ikonografik açıdan hiyerarşik önemi son derece yüksek olan kubbe içi bezemelerinin yüksek bir mimari içine yerleştirilmesi sadece onları alçakta yer alan yapay ışık kaynaklarından ya da kapıdan gelebilecek doğal ışıktan uzaklaştırmak anlamına gelecekti. Bu nedenle de kubbe derinliğinin azaltılması, tonozların da daha basık şekilde oyulması sanatçılar tarafından mimarlara telkin edilmiş olmalıdır. Mimarın, sanatçının ısrarı üzerine değil de kendi kararıyla böylesi bir çözüm üretmiş olması durumunda da, belirleyici etken, resim sanatınınn ve ikonografinin ihtiyaçları olacaktır. Böylece her durumda da resmin mimari üzerindeki belirleyiciliği savunulabilecektir.

Meryem'e Müjde sahnesi genel hatlarıyla çok basittir. Sadece Cebrail ve Meryem'in bulunması bu sahne için yeterlidir. Kompozisyon sıklıkla simetriktir, çok defa ikiye bölünebilir; Meryem ve Cebrail ayrı yüzeyler üzerinde resmedilebilirler.

Müjde'nin küçük sanatlarda işlenmesi ile mimaride yer buluşu arasındaki ortaklık tematik olmakla ve temel fark da ölçekte aranabilmekle beraber, soruna asıl bir sanat objesinin (veya mimarinin) konuya göre biçimlenmesi ve izleyiciye (veya mekanda dolaşana) göre nitelik kazanması açılarından da yaklaşmak gerekir.

Bizans mimarisi bağlamında Meryem'e Müjde, kilise içlerinde, genellikle birkaç ana konumda yer bulur: Mimari kurguyu oluşturan elemanlar açısından sayıldığında, duvar alanları, kemer ve pandantifler ile örtü yüzeylerinde Meryem'e Müjde ile karşılaşılır. Mekan dağılımı esas alındığında da prothesis ve yakın çevresi de Meryem'e Müjde'nin bulunacağı odak yerlerdir.

Meryem'e Müjde iki tür anlatımla mekanlarda yer bulur. Bunlardan biri sahnenin kendi mekanında canlandırılmasıdır. Bu durumda (başka birçok sahnede de olduğu gibi) gerçek bir mekan içinde resimsel bir mekandan söz edilebilir. Diğeri de Meryem'e Müjde'yi ima eden bir işaretin yani Başmelek'in tek başına bir yüzey üzerine resmedilmesidir.

İznik Koimesis ve İstanbul Ayasofya gibi örneklerde mimari süsleme olarak, çevrimden ziyade daha statik kompozisyonlar kendini göstermektedir. Meryem'e Müjde bağlamında incelendiğinde bema kemeri üzerinde her iki yapıda da kuzey ve güney yönlerde melekler bulunmaktadır.

Kapadokya'daki birçok kilisede hayli zengin bir yortu çevrimi mevcutken sıklıkla Meryem'e Müjde sahnesinin eksik olması ve yine aynı kiliselerde yoğun şekilde başmelek programlarının bulunması bu iddiayı güçlendiren noktalar arasındadır.

Müjde ikonasının ikonostasis üzerindeki konumu hayli kesin olarak öngörülmüştür. Bema kapı kanatlarının üzerinde ikiye bölünmüş olarak, kanatların birinde Cebrail birinde de Meryem olacak şekilde konumlandırılır (Ouspensky, 1992).

Erken dönem Müjde sahnelerinde Cebrail'in izleyicinin sağından sahneye girdiği kompozisyonların yönü o sıralarda henüz güncel olan İbranice okuma yönünden etkilenmiştir.

Daha sonraki dönemlerde artık normal şartlarda İbranice geleneğinin unutulmuş olması gereken dönemlerde de ortadoğu kökenli farklı etkiler (Süryani, kopt vb.) sahip oldukları sağdan sola okuma geleneğini öyküleyici resim dizilerine aktarmış olmalıdır

Cebrail'in, izleyicinin sağından gelişi Bizans dünyasında hemen her zaman Mimarlık dışındaki sanatlarda gerçekleşmektedir. Kitap, lahit, kumaş, fildişi örneklerinde bu durum daha olağan karşılanabilmektedir. Sayısal açıdan bir yönün diğer yöne üstünlüğü ya da söz konusu yönlerin bir dağılım kriteri belirlenememektedir. Mimarlıkta ise sadece litürjik olarak takip edilme şansı gözlemlenmeyen öyküsel çevrimlerde Cebrail'in izleyicinin soluna (yani içinde bulunduğu öykünün tam tersi yönde) doğru hareketi söz konusu olmaktadır. Bu uygulama da sadece sahnelerin birbirine karışmasını engellemek için özellikle yapılmış görünmektedir.

Bulunduğu mimari içerisinde başlangıç noktası olarak Meryem'e Müjde ve bu sahnedeki Cebrail figürünün belirleyiciliği bir başka ikonografik unsurla da teyit edilmektedir. Hemen her zaman daha aşağıda (izleyiciyle aynı düzeyde) bulunan din şehitleri ve diğer aziz dizilerinin mimari içinde yerleştiriliş kriterleri hakkında henüz kesin bulgulara ulaşılmamış olmasına rağmen bazı tutarlı gözlemler yapmak mümkündür. Bunlardan bir tanesi de ilk Hıristiyan din şehidi olan Aziz Stefanos üzerine yapılabilmektedir. Bizans kiliselerinde. Aziz figürlerinin (apsis içerisine yerleştirilen kilise babaları gibi örnekler dışında) genellikle daha yukarıda yer alan çevrimlerle nasıl bir ilişki içerisinde olacağı konusunda net kurallar algılanamamaktadır. Buna karşın Aziz Stefanos, yerel veya raslantısal bir uygulama olduğunun düşünülmesine olanak bırakmayacak kadar geniş bir coğrafyada Prothesis hücresi yakınlarında ve Meryem'e Müjde Sahnesi'ndeki Cebrail figürünün hemen altında betimlenmektedir. Aziz Stephanos bir diyakozdur. Diyakozun kullanım alanı olarak algılanması doğal olan Diakonikon yakınlarında betimlenmesi daha olağan karşılanabilecekken bema çevresinde betimi mevcutsa yeri hep Prothesis çevresi yani izleyici sunağa yönelmişken, apsisin kuzey bölümü ve çevresidir.

Bizans Mimarlığı'nda resmin konumlandırılışı konusunda Demus (1947), Mango (1967), Mathews (1998) gibi araştırmacıların ifade etmeye alışageldikleri hiyerarşi, yortular ve öyküler şeklinde basitleştirilmiş şemaların dışında, izleyicinin algısına yönelik olarak başka kriterlerin de mevcut olduğu, bu çalışmanın ortaya koyduğu veya örnekler üzerinde sağladığı sonuçlar arasındadır. Bu yönde, Bizans resim sanatının mimariyle ilişkisini açıklayabilmek için en basit şekilde en azından altı kriterlik bir şema biçimlenmektedir.

Meryem'e Müjde sahnesinin mimarideki tüm resim programlarına uyum sağlama yetisi, bu çalışmada örnekler üzerinde sağlaması yapılarak kural niteliği kazandırılan altı temel kriterle yakından ilişkilidir:

1) Tarihsel/dinsel olayların gerçekleştiğine inanılan ortamın iç mekanda resimler aracılığıyla tekrar yaratılması
2) Hiyerarşik dizilim: Hem bema kemerlerinde, yerle gökyüzü arasında, hem de bema kapılarında, cemaatle sadece din adamlarının girebildiği bölgenin arasında, dünyevi ile uhrevi olanın tam sınırında ve uhrevi olanın hakimiyeti altında bulunan Meryem'e Müjde sahnesi hem düşey hem de yatay hiyerarşiye en uyumlu sahnelerden biri olduğunu kolaylıkla belli etmekte, mimari elemanlar üzerinde bu özelliği ile yer almaktadır.
3) Filolojik, semantik alışkanlıklar: Meryem'e Müjde sahnesi, inançta sağın iyi kabul edilmesine bağlı olarak, sadece öyküleme amaçlı olan sahneler dışında her zaman kilisenin sağından kaynaklanan, yani özünde, kökeninde bir günah olmasının akla getirilmesinin dahi mümkün olamayacağı şekilde konumlandırılmıştır.
4) Litürjiye paralellik: Başlangıç odası olan Prothesis'ten çıkan Cebrail görevini yerine getirmekte ve Meryem'e Müjde sahnesi tüm inancın başladığı an olarak gösterilmektedir.
5) Yoksulların incili: Net şekilde düzenlenen bu sahne mutlaka öğretici görevini yerine getirmekte, Hıristiyan inancının başlangıcıyla ilgili mesajı müminlere ve ilgililere aktarmaktadır.
6) İzleyicinin bakışına göre anlam kazanma: Özellikle bema kemerinde yer alan Meryem'e Müjde sahnesini algılarken izleyici büyük bema kemerinin içinde diğer kutsal görüntülerle de karşı karşıya gelmektedir. Enkarnasyonun başlangıcını görürken eskatolojik son olan Deesis de sıklıkla gözlemlenmektedir.

THE PLACE OF THE ANNUNCIATION SCENE IN BYZANTINE ARCHITECTURE

SUMMARY

The relationship between architecture and painting in Byzantine Art is a frequently discussed topic. The fact that the order of paintings encouentered in Byzantine architecture is not coincidental is a situation that many early research studies have considered and the observers have already recognized. However, the subject has not been fully covered, nor discovered in details given the challanges and limitations of architectural conceptualizing. This thesis tries to demonstrate the presence of a crucial unity between the space and architecture as well as its typical reflections through analysing Annunciation to Virgin Mary scene, a prominent example in iconography.

When one takes an interest in the position of painting in space, the first observation is that the background, i.e. the architecture is fundamental. There is a tendency to think that if there were no architecture, or if it were not within a specific format, paintings would not even exist or would not possess the distinct features they display. This is true to a certain extent. However, the fact that artistic content continually gained constant characteristics requires a revision of the opinion that architecture has absolute priority. In other words, the construction master is assigned a task beyond creating an empty space that can be inhabited. Rules of utilization for the space that he will design and the painting universe that is estimated to take place connected to that bring limitations to the architect's design. The architect will shape his unique structure within the framework of these rules. They are in a position to choose structural shapes to monitor the details of its use and details of the world of drawing and painting art. This means that the architect is not the person only assigned the task of constructing the building. He also has iconographic responsibilities that he must obey absolutely. Sometimes another person who is in charge of picture programs is a decision-maker in iconography and may make a request from the architect, or they may both be responsible for concluding the demands of the church master together. The gospel scene is a special topic that could be a tool for monitoring the sensitive priority connection between architecture and painting.

The Annunciation to the Virgin constitutes one of the most crucial subjects of Christian iconography. The descent of God onto earth by gaining a physical being (incarnation) which is one of the fundamental elements of Christian belief is expressed with the Annunciation to Mary, i.e. the history of Jesus Christ opens up with this event. Meanwhile, although the Annunciation to Virgin Mary has such a high priority, compositions such as the Resurrection of Jesus onto the sky or the Pantocrator Christ maintain their traditional place in the church, while an impression that the Annunciation to Virgin Mary scene has such a constant position has not been mentioned. It can be observed that the Annunciation to Virgin Mary scene generally takes place in the eastern direction of the church and that the Archangel and Virgin Mary are pictured over separate surfaces or separate architectural elements.

The main objective of this thesis considering the place of the Annunciation to the Virgin scene within Byzantine architecture, is to make a contribution to the reflection of

iconography onto the architectural medium. Since the relationship between architecture and paintings is not subject to the personal choices of the architect or the painting artist and that the Annunciation to Virgin Mary constitutes a start in the Christian belief, it offers a basis for the discussion of its location in the venue. The uniqueness of the contents symbolized by Mary and the Archangel sharing the same scene also constitutes data for the explanation of these figures. The Archangel comes from a celestial world, while Mary sits upon the earth. It was postulated that this situation would cause the positioning of the figures in different locations in the building. Therefore, the Annunciation to the Virgin scene has a strong potential towards the discussion and revision of certain diagnoses concerning iconography and the creation of some new opinions. The consideration of as many examples as possible dictates that the scene may not always be explained with iconographic truths displayed until the present time. This invites the development of a new and more extensive outlook for the study that suits the objective of the investigation. In this framework, it is demonstrated that such a significant scene takes its place in architecture with decisions based upon the elements of fundamental belief, use of spaces and perception of visitors.

While Byzantine examples are examined throughout the work, it is determined whether the issue has parallel development and composition aspects in the entire Christian ornamentation by considering works of art from contemporary western architecture on a reference level and if any, characteristics unique to Byzantine painting art are discussed.

As a starting point Capadoccian churches are noticed as spaces where it can be observed that the painter has an effect over architecture. The carving of rock churches in this region cannot be explained with just missing desires or pretensions. The aim must have been to provide the elements possessed and required by the churches to also be ensured underground. These may be both lithurgic as well as iconographic aspects. The direction of the architect in the subject of iconographic elements will mean the effect of the artist on the architect or the awareness and care of the architect in this subject. As one of the leading examples among indicators in this regard, the development of the dome and vault ratios in diminishing height and increasing width dimensions can be indicated. In churches built through normal construction techniques without carving into rock, while the dome circumference can always be lit through windows. But the placement of decorations inside the dome that have a high hierarchical significance iconographically to a high architecture that cannot receive light from above in churches carved in rock, would only mean that they would be removed away from artificial sources of light located at a low position or the natural light that could come in through the gate. Therefore, artists must have suggested to architects to decrease dome depth and to carve vaults in a more compressed shape. If architects produced such a solution not upon the insistence of the artist, but with their own decision, the determining factor would be the requirements of illustrative art and iconography. In such a case, it will be possible to defend the determinance of illustrations on the architecture.

The Annunciation to Virgin Mary scene is simple with its general outlines. Only the presence of the Archangel and Mary is sufficient for this scene. The composition is frequently symmetric, may be often split into two; Mary and the Archangel could be pictured on separate surfaces.

Although the commonness between the ornamentation of the Gospel in minor artistic works and its presence in architecture is thematic and the basic difference can be sought in the scale, the issue must also be approached from the point of view of the shaping of

an art object (or architecture) according to the subject and gaining its qualitites according to the viewer (or those wandering in the space).

In the sense of Byzantine architecture the Annunciation to Virgin Mary takes place in churches in several main positions: in terms of elements creating the architectural aspects, the Annunciation to the Virgin is encountered on wall surfaces, arches and pendantives and cover surfaces. When the distribution of space is taken as a basis, the prothesis and its close surroundings are focus points where the Annunciation to Virgin Mary can be found.

The Annunciation to Virgin Mary is in spaces with two kinds of narrative. One of these is the enactment of the scene in its own space. In this case (as in many other scenes) a pictorial space in a real space can be mentioned. The other is the painting alone on a surface of a sign signifying the Annunciation to the Virgin, i.e. Archangel.

In examples such as İznik Koimesis and Istanbul Hagia Sophia, static compositions rather than cycles are displayed as architectural decorations. When examined in the sense of Annunciation to Mary, there are angels in the northern and southern directions on both structures over the bema arch.

While there is a very rich feast cycle in many churches in Capadoccia, the frequent lack of the Annunciation to Virgin Mary scene and the intense presence of archangel programs again in the same churches are among issues that fortify this claim.

The position of the Gospel icon over the iconostasis has been quite definitely estimated. It is positioned on the bema gate wings, split into two, with the Archangel on one wing and Mary on the other (Ouspensky, 1992).

In early term Gospel scenes the direction of compositions where the Archangel enters the scene from the right of the observer was affected from the point of view of reading Hebrew still up-to-date during that time.

During subsequent terms, also at the time when the Hebrew tradition must be forgotten under normal conditions, different middle eastern origined influences (Syriac, kopt etc) must have transferred the tradition of reading from right to left to narrating sequences of painting.

The arrival of the Archangel from the right of the audience is almost always true in the Byzantine community for arts other than architecture. This situation can be considered more ordinary for examples of books, gravestones, cloth and ivory. The superiority of one direction to another numerically or any distribution criteria of the subject directions cannot be determined. In architecture only in narrative cycles where no chance of lithurgical follow-up can be observed, the archangel may move to the left of the observer (i.e. to the opposite direction of the story in which it exists). This implementation appears to have been performed specifically in order to prevent the confusion of the scenes with one another.

The Annunciation to Virgin Mary as a starting point within the architecture in which it exists and the determinance of the Archangel figure in this scene are also confirmed with another iconographic aspect. Although definite findings have not yet been reached concerning the criteria of the placement in architecture of religious martyrs and other saint sequences that are almost always lower (at the same level as the observer) it is possible to make certain consistent observations. One of them may be made over Saint Stephanos who is the first Christian religious martyr. No distinct rules can be perceived

as to what kind of a relationship there will be between Saint figures (other than examples such as church fathers placed in the apsis) and cycles located generally higher. Meanwhile, Saint Stephanos can be pictured close to the Prothesis cell and just below the Archangel figure in the Annunciation to the Virgin scene within a geography that is too wide to allow consideration that this is a local or a coincidental application. Saint Stephanos is a diocese. While it will be considered more ordinary for the picturing of the diocese in the vicinity of Diaconicon where it is natural to be perceived as the utilization area of the diocese, its description in the vicinity of the bema is always the surriounding of the Prothesis, that is the northern section of the apsis and its circles when the observer is turned to the altar.

Bizans Mimarlığı'nda resmin konumlandırılışı konusunda Other than diagrams simplified in the shape of the hierarchy, feasts and stories researchers have been accustomed to express such as Demus (1947), Mango (1967), Mathews (1998); the presence of other criteria aimed at the perception of the observer are among conclusions proven or demonstrated over examples by this study. In this sense, a diagram of at least six criteria in the simplest manner is shaped in order to explain the relationship of Byzantine painting art with architecture.

The ability of the Annunciation to Virgin Mary to adapt to all painting programs in architecture is closely related to the 6 main criteria considered golden rules by verification over examples in this work:

1) The recreation of the environment where it is believed that historical/religious events took place in indoor spaces through paintings.
2) Hierarchical ranking: On both bema arches, between the ground and sky, as well as at bema gates, between the congregation and the area where only men of religion can enter, the Annunciation to Virgin Mary scene that is just at the border of that which is worldly and celestial, and that which is under the control of the celestial, easily proves that it is one of the most fitting scenes for both vertical and horizontal hierarchy and takes place on architectural elements with this feature.
3) Philological, semantic habits: Related to the fact that the right is deemed to be good in faith, the Annunciation to the Virgin scene is always positioned in a manner that originates from the right of the church, other than scenes aiming just to narrate, i.e. in a way that having a sin at its origin cannot even be considered.
4) Paralellness to Lithurgy: Coming out of the starting room Prothesis, the Archangel does his job and the Annunciation to Virgin Mary scene is shown as the moment when all faith starts.
5) The bible of the poor: Arranged in a clear-cut manner, this scene absolutely fulfils its educational task, it relays the message concerning the start of Christian faith to believers and those concerned.
6) Gaining a meaning based on the view of the observer: Especially when perceiving the Annunciation to Virgin Mary scene located on the bema arch, the observer also encounters other holy images. When seeing the start of incarnation, the escatological end of Deesis is also frequently observed.

1. GİRİŞ

Bizans'ta mimarlık ve resim arasındaki ilişki araştırmacılar tarafından sıklıkla ifade edilmiştir. Bu çalışmada yine bu temanın işlenmesi yönünde ana çıkış noktası, belli sahnelerin aktarılmasıyla mimari düzenlemenin doğası arasında doğrudan bir ilişkinin birçok ayrıntıda gözlenmesi, aynı bağlamda bazı Bizans dönemi kiliselerinde yapılan analizlerin bu konuya zengin açılımlar katması olmuştur.

Resim sanatı kuşkusuz öncelikle bir mesajı içermektedir. O açıdan kompozisyonların aktardığı içerik, ele alınacak ilk yaklaşım düzlemidir. Bununla birlikte mimarlık elemanlarını saran resimler söz konusu olduğunda, bu elemanların biçimi ve strüktür içindeki yeri sadece resme fon vermenin ötesine geçmektedir. Düz duvar alanları bu yönden bir miktar fon niteliği taşımaktadır. Ancak Roma döneminin malzeme ve yapım tekniklerine dayanan Bizans mimarlığında, eğrisel atkı ve eğrisel örtünün tüm olanakları ve uygulama tipleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu tür elemanların bir araya gelme biçiminin değişmez kuralları vardır. Birbirini taşıyarak yükselen ve eğrisel parçaların katkısıyla bunu birbirinin içine kayarak yapan bir inşaat sisteminde kendiliğinden bir strüktür hiyerarşisi belirmektedir. Herşeyden önce resimlerin konusu da, "yükselen" strüktürden çıkarak ve yine kendiliğinden, yukarıdan aşağıya "inen" bir hiyerarşiyi beraberinde getirmektedir. Mimariyle resim sanatı arasındaki belirleyici etkileşimin rolü de bu noktada başlamaktadır (Mango, 1978). Bu gözlemi tüm araştırmacılar paylaşmasa da (Ousterhout, 1999) mimari süsleme değerlendirildiği zaman hem resimde hem mimaride belirli hiyerarşilerin göz önünde tutulduğu mutlaka fark edilmektedir.

Kilisede yön, strüktürün yanında ortaya çıkan diğer belirleyici unsurdur. Apsisin özel bir mekan olarak doğuda konumlanması ve birçok örnekte buraya Pastophorion hücrelerinin eşlik etmesi, bu yönün ve bu yöndeki mekanların resim programı açısından karar verici bir noktada yer almasına yol açmıştır. Doğu yönünün önceliğiyle birlikte litürji şekillendiği gibi, yukarıda daha az belirleyici olduğu belirtilen resimli düz duvar yüzeyleri de yine bir tür hiyerarşik içerik kazanmaktadır. Bu kez düşey değil, yatay bir öncelik sırası kendini göstermektedir. Dolayısıyla

duvarlar mekan sarıcı karakterinin ötesine geçmektedir.

Bizans mimarisinde karşılaşılan resim düzeninin rastlantısal olmadığı, araştırmaların çoktan irdelediği ve izleyicinin de zaten farkında olduğu bir durumdur. Ancak konunun, mimari kurgunun zorunlulukları ve olanaklarıyla ele alınması yine de araştırmalarda tüm ayrıntıları içerecek, hatta keşfedecek boyutta değildir. Bu tezde, ikonografide özel yer tutan Meryem'e Müjde sahnesi aracılığı ile resim ve mimarlık/mekan arasında kaçınılmaz bir birliğin varlığı ve bunun yansıma biçimleri gösterilmeye çalışılmaktadır.

Genellikle, resmin mekandaki yeri konusu ile ilgilenildiğinde ilk izlenim, fonun, yani mimarinin esas olduğu yönündedir. Mimari mevcut olmasa, veya belli bir biçimde olmasa, resim de mevcut olmayacak veya sergilediği belirli özellikleri taşımayacak diye düşünmek eğilimi mevcuttur. Bu bir dereceye kadar da doğrudur. Ancak resimsel içeriğin, dinsel kabuller ve mimarideki uygulama alışkanlıkları ile birlikte, giderek sabit özellikler kazanması, mimarinin mutlak öncelik taşıdığı yönündeki bakışı gözden geçirmeyi gerektirir. Başka bir deyişle, yapı ustası içine girilebilecek boş bir mekan yaratmanın ötesinde bir görevle yüklüdür. Tasarlayacağı mekanın kullanım kuralları ve buna bağlı şekilde yer alması öngörülen resim dünyası, mimarın tasarımına sınırlar getirmektedir. Mimar özgün yapısını bu kurallar çerçevesinde şekillendirecektir. Kullanımı ve resim dünyasının ayrıntılarını gözetecek yapısal biçimler seçmek durumundadır. Yani mimar sadece yapıyı inşa etmekle görevli olan kişi değildir. Aynı zamanda mutlaka riayet etmesi gereken ikonografik sorumlulukları vardır. Bazen ikonografi üzerine karar veren resim programı sorumlusu başka bir kişi ondan talepte bulunabilir ya da bani tarafından ortaya atılan talepleri mimarla resim sorumlusu birlikte sonuca ulaştırmakla yükümlü olabilir. Bizans'ta Meryem'e Müjde sahnesi mimarlık ve resim arasındaki hassas öncelik bağının denetlenmesine araç olabilecek özel bir konudur.

1.1 Mimarinin Parçası Olarak Bizans Resim Sanatı Araştırmaları Tarihi

Bizans mimarlığına ilişkin çalışmalar içinde, resimli dekorasyonda ikonografi kuşkusuz öncelikli bir yer almalıdır. Oysa XX. yüzyılın ortalarına kadar Bizans sanatı ve mimarisi ile ilgili çalışmalar büyük ölçüde betimlemeye dayanan eserlerle sınırlı kalmıştır. Ancak bunlar kuşkusuz belgelemeye yönelik ve tartışmalara, yorumlara temel sağlayan kapsamlı çalışmalardır. Bazı çalışmalar bir yandan resim

programının litürjiyle ilişkisini ortaya koymaya çalışırken, diğer yandan da mimarideki yerini konu etmektedir. Bu eserlerin içeriğinde stil analizleri ve buna bağlı tarihleme tartışmaları önemi bir yer tutmaktadır. Dönemsel çalışmaların yanında belli bir coğrafyayı veya yapıyı esas alan ayrıntılı incelemeler de bulunmaktadır.

Bu tezin konusunu oluşturan "resmin mimarlıktan ayrılmaz karakterini belirli bir sahnenin ikonografisini irdeleyerek ortaya koyma" amaçlı bir çalışma için, günümüze gelebilmiş olan veya belgelerden tanınan Bizans mekanlarını donatan resim programları üzerine, bugüne kadar yapılmış olan araştırmaları ayrıntılı olarak incelemek gereklidir.

Bizans dönemine ilişkin yazılı kaynakların, ilgili dönemlerin resim sanatı hakkında verdiği bilgiler oldukça sınırlıdır ve ikonografik çalışmalarda bugün belirsiz kalan noktaları rahatlıkla aydınlatmaktan uzaktır. Sanatçılar veya zanaatçılar, belki görsel/yazılı kaynaklarla birlikte, ya da bunların yerine sadece mevcut eserleri inceleyerek ve örnek alarak yenilerini yaratmışlardır. Her resimli mekan bir katalog niteliğindedir. Buna bağlı olarak çeşitli ayrıntılar ve bölgesel tercihler yerel kalabilmekte, ancak gezen sanatçılar eliyle üslup bölgeler arasında da dolaşabilmektedir. Buna, özel durumları, siparişleri de ayrıca eklemek gerekir.

Bizans kaynaklarındaki bilgiler genellikle, doğaüstü özellikleri olan resimlerin betimlenmesi ya da yeni yapılan eserlerdeki süslemelerin övülmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Bu gibi metinlerde yazarın gayreti, bitmiş bir düzenlemeyi aktarmaktır. Dolayısıyla bu kaynaklarda anlatılanlar, günün sanatına doğrudan yön vermeyi amaçlamamakta, ancak belirli çevrelerde "güzel olan"ın övgüsü yoluyla, bunun tekrarını dolaylı olarak telkin etmektedir. Özellikle vurgulanarak ve sanatsal bir dil seçilerek övülen resim dizileri, mutlaka aynı nitelikte yeni resimlerin yapılmasını özendirmektedir.

Örneğin İmparator Ioustinianos döneminde yeniden inşa edilen ve yaklaşık olarak 543-554 yılları arasında tamamlandığı kabul edilen ve Edessa (Urfa)'da bulunan kilisenin adanma ilahisi yapı hakkında tanrısallığı ve görkemi ön plana çıkaran ifadeler kullanmaktadır. Bu ifadeler ancak satır araları dikkatle okunduğunda yapının mimarisine ve resim sanatına ilişkin ipuçları verebilmektedir. Bunlar arasında sütunsuz inşaat, kemerler üzerinde taşınan gökyüzü misali kubbe, yıldızlar gibi

parlayan altın mozaikler, cennetin en üst katını temsil eden kubbe, yer yüzünün dört köşesini ifade eden dört ayak ve kemer (kemerler aynı zamanda gökkuşağı anlamına da gelmekte), yapıyı sarp kayalıklar kadar sağlamlaştıran payandalar gibi ifadeler bulunmaktadır (McWey, 1983).

Onbirinci yüzılda yaşamış olan Mikhail Psellos'un yazdığı "Khronographia" daki bir betimde geçen ifadeler de çok farklı değildir: "Bütün plan muhteşem ve büyük çaptaydı. Binanın içi baştan başa altın yıldızlarla süslendi, tıpkı gökkubbesi gibi. Ancak, hakiki gökyüzünde yıldızlar sadece öbek öbektir. Bunun yüzeyi ise tamamen altın kaplı olup, sanki ortasından bitip tükenmeyen bir su gibi her tarafa yayılıyordu." (Demirkent, 1992).

Yine de diğerlerinden farklı olarak Şamlı Iohannes (676 – 749) Bizans'ta kaç çeşit resim yapıldığını ele almış ve bunların amaçlarının neler olduğu konusunda bir sınıflandırma yapmıştır. Iohannes'e göre resimlerin temel amacı, herkes tarafından paylaşılmayan gizli bazı olguları açıklamaktır. Bunlar, dinin kapalı dünyası içinde mesajlar taşıyan ve görünmedikleri oranda bilinmez kalabilecek figürlere hayat verme (ve inanç dünyasının canlı kalmasını sağlama) göreviyle yakın ilişkilidir. Resim sanatı ve bu sanatın kuralları, mesaj sahipleri ile inananlar arasındaki bağı kurmakta veya güçlendirmektedir. Çok farklı türlerde resimler yapılabilmektedir; bunların başında, varlığı sorgulanmamakla beraber görünmeyen Tanrı'yı görünür, elle tutulur kılmak amaçlı yapılan İsa betimleri gelmektedir. İsa resimler yoluyla sabit bir kişilik kazanmakta, "hep orada olduğunu" duyurmaktadır. Tanrı'nın yapacaklarıyla ilgili, gelecekten haber veren sahneler de inançlı Hıristiyan'ın bu dünyada ve gelecekte kendini konumlandırması için yol göstericidir. Dünyada mevcut bulunan şeylerin taklitleri olan resimler ve sembol özelliği gösteren şekiller de figürlere eşlik ederek veya bağımsız gösterimlerle uygun mesajları gözlemciye aktarmaktadır. Başka konuların prefigürasyonları olan öncül kompozisyonlar belli bir görme ve kavrama alışkanlığı kazanmış kişilere hitap etmekte, ayrıca tarihte gerçekleşmiş olayların görselleştirilmesi de öğretici sahneler olarak izleyenleri eğitmektedir (Anderson, 1980).

Bizans resim sanatında ikonografik incelemeler ise büyük ölçüde XX. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkmaktadır. Diehl'in Manuel d'Art Byzantin (1910, ikinci baskısı 1925) adlı eseriyle Baumstark'ın "i Mosaici di S.Apollinare Nuovo e l'Antico Anno Liturgico Ravennate" adlı eserlerinin basım tarihleri aynıdır. İlk eser

geniş kapsamlı bir el kitabıyken, ikinci eser kilise süslemesinin kaynağı olarak yerel litürjinin özelliklerini araştırmaktadır. Bizans resmi hakkında yazılmış belki de en kapsamlı eser sayılabilecek olan Lazarev'in Bizans Resim Sanatı Tarihi ise 1967 tarihini taşımaktadır. Bu eserin yazılmasına kadar geçen süre içerisinde İstanbul'un başlıca Bizans mozaik ve freskleri temizlenerek araştırılmış, bunlarla ilgili monografiler de yayınlanmıştır.

Yine aynı zaman diliminde araştırmacıların İkonoklazma dönemine de ilgisi oluşmuş ve konuyla ilgili eserler yayınlanmıştır. Böylece mekanların resim sanatıyla donanmış ya da figüratif unsurlardan yoksun hallerinin farkı üzerinde fikirler yürütülmüştür. Bunlara örnek olarak Grabar'ın "Les Fresques des Escaliers à Ste. Sophie de Kiev et l'Iconographie Imperiale Byzantine" (1935) ve "L'Iconographie Sacrée des Empereur Byzantines et l'Art des Iconoclastes" (1936) başlıklı makaleleri gösterilebilir.

Bu araştırmalar mimari resim ilişkisi konusundaki katkıları açısından genellikle dar alanlarla sınırlı kalmıştır. Yine de genel bir kuram oluşturmakta yetersiz kalsalar da resim programları konusundaki kapsamlı içerikleriyle, o sıralarda henüz yapılmamış olan analizlere alt yapı oluşturmuşlardır. Bu doktora çalışmasının ana çıkış noktası, söz konusu eksiklik olmuştur; fakat iddiası böylesi bir genel kuramı oluşturmak değil, konuya bir kesit daha ekleyebilmektir.

Bu konuyla ilgili ifadelerin büyük çoğunluğu çeşitli monografilerin içerisinde değinme şeklinde yer almıştır. Hemen tümüyle bu konuya ayrılmış olan ilk eser ise Otto Demus'un "Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium" adlı eseridir (1947).

Demus Orta Bizans dönemi kiliselerinde resimlerin mimariye yerleştirilmesi konusunda değerlendirmeler yapmış ve bir sistem oluşturan belirgin bazı kriterlerin varlığını kanıtlamıştır.

Demus'un başlıca gözlemi kilisede resim programının yukarıdan aşağı doğru üç yatay düzleme ayrıldığı, en üstte İsa ve tanrısal sayılabilecek bağımsız kompozisyonların yerleştirildiği, orta bölgede İsa'nın yaşamıyla ilgili sahneleri barındıran yortu çevriminin bulunduğudur. Fakat Demus'un sistemi soyut ve sınırlı kalmıştır. Ortak özellikleri iyi aktaran bu çalışma farklılıkları açıklamakta yetersiz görülmüştür (Maguire, 1992).

Demus'un saptamasına temel olan üç yatay düzlem de aslında resim içeriğinin getirdiği bir mimariye işaret etmemektedir ve Bizans dini mimarisinin yapısındaki bir zorunluluğun resim hiyerarşisine uygulanmasıdır. Bunlar, yukarıdan aşağıya doğru, örtü, örtünün taşıyıcıları olan kemerler ve eğrisel alanların belirlediği orta kısım ile zeminde daha çok duvar düzlemlerinin sunduğu boş yüzey olanaklarıdır. Bu şartlar altında, elde olan modelde mimarinin resmi şartlamasından söz edilebilmektedir.

Mouriki (1985) bir Bizans kilisesinin planının nasıl olması gerektiğine karar verileceği zaman ikonografik programının da değerlendirilip değerlendirilmediği sorusunun akla geldiğini belirtmiş ve buna yanıt olarak baninin ya da din konularında ona önerilerde bulunan kişinin ve ressamın mimar planı kesinleştirmeden onunla ortak çalışmış olabileceğinin göz ardı edilmemesini önermiştir.

Ousterhout sorunun ismini tam anlamıyla koyarak, 1999 yılında yayınladığı "Master Builders of Byzantium" adlı eserinin yaklaşık on sayfasını Resim ve Mimari ilişkisi altbaşlığına ayırmıştır.

1.2 Araştırmalarda Meryem'e Müjde Sahnesi

Demus, kitabının ana konusu olan resim programını ve yortu çevrimini incelerken, bağımsız olarak da incelenebilecek çok sayıda ikonografik detaya temas etmiştir. Bunlardan bir tanesi Meryem'e Müjde sahnesidir. Kitabın farklı bölümlerinde farklı açılardan incelenen bu sahne, ayrı bir konu başlığı olarak değerlendirilmemiştir. Aynı zamanda birçok örnekle ilgili sadece tek bir açıklamayla yetinilmiş konu derinleştirilmemiştir. Bu konuda örnek gösterilebilecek sahnelerden bir tanesi, Yunanistan'da, Atina yakınlarında bulunan Daphni Kilisesi'ndeki Meryem'e Müjde'dir (Şekil 1.1). Bu konuda Demus (1947) trompta bulunan iki ayrı yüzeyin iki ayrı figür için kullanılmasından söz ederken (örneğin bir bema kapısı için de geçerli olan) muhtemel nedenler arasında sadece bir tanesine değinmiş, başmelek Cebrail ve Meryem'in ayrı yüzeylere konularak ayrı dünyalarda bulunduklarının ifade edilmeye çalışıldığını belirtmiştir.

Çok sayıda örneği bulunan Meryem'e Müjde sahnesi, daha derinlikle incelenmesi gereken bir yapıya sahiptir. Bu nedenle yukarıda sözü edilen ve bu çalışmanın ana konusunu oluşturacak kesiti Meryem'e Müjde'nin oluşturmasına karar verilmiştir.

Meryem'e Müjde, Hıristiyan ikonografisinin en yaşamsal konularından bir tanesini oluşturmaktadır çünkü Hıristiyan inancının temel unsurlarından bir tanesi olan "Tanrı'nın cisim kazanarak dünyaya inmesi" (enkarnasyon) Meryem'e Müjde ile ifade edilmekte yani İsa'nın tarihi bu olayla açılmaktadır. Bununla birlikte, Meryem'e Müjde bu denli öncelikli olmasına rağmen, İsa'nın Göğe Yükselişi ya da Pantokrator İsa gibi kompozisyonlar kilise içlerinde gelenekselleşmiş yerlerini muhafaza ederken, Meryem'e Müjde'nin de böyle sabit bir konumu olduğu yönünde bir izlenim Demus tarafından dile getirilmemiştir. Meryem'e Müjde sahnesinin genellikle kilisenin Doğu yönünde yer aldığı ve Cebrail'le Meryem'in ayrı düzlemler ya da ayrı mimari elemanlar üzerinde resmedildiği gözlemiyle yetinilmiştir (Demus, 1947).



Şekil 1.1: Yunanistan Daphni Kilisesi – Meryem'e Müjde

Demus'un eseriyle aynı yıllarda Paul Lemerle "Un Bois Sculpté de l'Annonciation" (1949) makalesinde özellikle erken dönem Meryem'e Müjde sahnelerini çok kapsamlı bir şekilde incelemiştir. Ancak araştırmacı, yayınında, bu kompozisyonların mimari ile bağlantılarını açıklamaya yönelik bir çaba içinde olmamıştır..

Aynı dönemlerde ve sonrasında Hıristiyan ikonografisi üzerine yapılan yayınlarda Meryem'e Müjde'ye önem verilir ve üzerinde çok ayrıntılı incelemeler yapılırken, mimariyle bağlantısı hep sınırlı şekilde gözlemlenmiştir. Bir kemer açıklığının bir

yanına Cebrail'in diğer yanına da Meryem'in yerleştirilmesi mimarinin bu konudaki en önemli baş rol oyunculuğu gibi gösterilmiştir (Schiller, 1971).

Bunların dışında Don Denny New York Üniversitesi'nde tamamladığı "The Annunciation From the Right" başlıklı doktora teziyle 1965 yılında Meryem'e Müjde sahnesinde figürlerin sahneye yerleştirilişi üzerinde farklı bir deneme yapmaya girişmiştir. Meryem kültünün zaman içerisinde kuvvet kazanması ya da yitirmesine paralel olarak Meryem'e Müjde sahnesindeki Meryem ve Cebrail figürlerinin yerleştirilme kriterlerinin değişebildiğini öne sürmüştür. 1976'da tezi basılacağı zaman bazı eksiklikleri olmasına rağmen ana mesajın hala geçerli olduğunu savunmuştur (Denny, 1976).

Denny'nin fikirleri kendi değerlendirmesi çapında gerçerliliğini koruyor olsa dahi, bu çalışmadaki son bölümde bu konuya ayrılan yerde farklı bir gözlem ve farklı bir yaklaşım aktarılacaktır. Öte yandan Denny'nin gözlemlerinde mimarlık hiç yer tutmamakta o nedenle izlenen yol olduğu kadar sonuçlar da farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Mesajı sanatsal olmaktansa tarihsel olan bu eser birçok yapıtın bir arada incelendiği ilgi çekici bir derleme olarak kalmış, önemi ise Meryem'e Müjde sahnesindeki hareketin yönüne dikkat odaklamasıyla sınırlı kalmıştır. Bu tez çalışmasında Bizans mimari süslemesinde Meryem'e Müjde ile ilgili yorum yapılırken Denny'den alınan yön fikri de değerlendirilmekte fakat yön kavramına mimari etkileşimi temel alan ve bu yanıyla tümüyle farklılık arz eden bir bakış açısı ortaya konulmaktadır.

Yine aynı yıllarda sadece Meryem'e Müjde konusuna ayrılmış bir monografi yayınlanmıştır. Mimari-resim etkileşimine yönelik olarak bu monografide varılan sonuçların hayli zayıf dayanaklı oldukları gözlemlenebilir. Söz konusu çalışmanın yazarına göre "kiliselerde kapı kemerlerinin üst kısmında sağ ve sol taraflara bölünerek yerleştirilen Meryem'e Müjde kompozisyonlarında (örneğin Giotto – Cappella degli Scrovegni, Padova) Cebrail'le Meryem bir çizgiyle birleştirilir, aralarına ise düşey bir çizgi çekilecek olursa ortaya haç şekli çıkacaktır, demek ki Meryem'e Müjde sahnesi mimaride aslında haçı yansıtmaktadır." (Caprettini, 1979).

Meryem'e Müjde ve mimarlık arasındaki ilişki üzerine bu tezde de belirtilen fikirlerden bir tanesine en yakın şekilde görüş bildiren bir çalışma ise Mathews'e (1988) aittir. Söz konusu makale, kısmen bu tezin de çıkış noktası olan, Demus'un

(1947) eserinin yeniden değerlendirilmesi ve eksik ve yanlış bulunan noktalarının ortaya atılması amacını gütmektedir.

Mathews (1988) Demus'un (1947) kullanmayı sürdürdüğü "yortu çevrimi" ifadesini eleştirmiş ve aslen kullanılan sahnelerin sadece öyküleyici bir çevrim olduğu konusunda ısrar göstermiştir. Makul gerekçelere dayanan bu iddiaların hangi açılardan paylaşıldığı tezin ilerleyen bölümlerinde tartışılmış ve konuya yeni bir bakış açısı eklenmiştir.

Ayrıca Mathews (1988) Bema bölgesinde yer alan resimlerin Kutsal Ruh'la ilişkisinin tesadüfi olmadığını belirtmekte, Meryem'e Müjde sahnesini de bunların arasına dahil etmektedir. Buna göre Meryem'e Müjde'nin Bema bölümünde betimlenmesi, litürjinin kilisedeki çevrim ile birleşmesini sağlamaktadır.

Mathews'in (1988) cok sınırlı olarak değindiği ve başka araştırmacılar tarafından ilerletilmemiş olan son görüş, bu tezden önce, bu konudaki araştırmalara son eklenmiş nokta olarak kabul edilebilir.

1.3 Amaç ve kapsam:

Meryem'e Müjde sahnesinin Bizans mimarlığı içindeki yerini konu alan bu tez çalışmasında ana amaç, ikonografinin mimari bağlam içindeki yansımasına bir katkı getirmektir. Mimari ile resim ilişkisinin mimarın veya resim sanatçısının kişisel seçimlerine bağlı uygulanmadığı şimdiye kadarki çalışmalarda ortaya konmuş bir olgudur. Ancak resimlerin yerleştirilme kriterleri konusunda araştırmaların henüz tamamlanmadığını söylemek yerinde olacaktır. Sözü edilen sahne böyle bir katkının sağlanması için özgün bir araç olarak seçilmiştir. Meryem'e Müjde daha önce de belirtildiği gibi Hıristiyan inancında bir başlangıcı (İsa'nın tarihinin başlangıcı) ifade ettiği için, mekandaki yerinin tartışılmasında kendiliğinden bir dayanak sunmaktadır. Aynı sahneyi paylaşan Meryem ile Başmelek Cebrail'in simgelediği içeriklerin kendine özgülüğü de bu figürlerin açıklanmasında veri oluşturmaktadır. Cebrail göksel bir alemden gelmekte, Meryem ise yeryüzünde oturmaktadır. Bu durumun, figürlerin yapıda farklı yerlerde konumlanmasına sebep olabileceği öngörülmüştür. Dolayısıyla Meryem'e Müjde sahnesi ikonografi ile ilgili bazı teşhislerin tartışılması, yeniden gözden geçirilmesi ve bazı yeni görüşerin kazanılması yönünden güçlü bir potansiyel taşımaktadır. Mümkün olduğu ölçüde fazla örneğin ele alınmasıyla,

sahnenin şimdiye kadar ifade edilegelmiş ikonografik doğrular ile her zaman açıklanamayabileceği gözlemi ortaya çıkmıştır. Bu da çalışmanın amacına uygun olarak, yeni ve daha kapsamlı bir bakış açısını geliştirmeyi davet etmektedir. Buna bağlı olarak da böylesine önemli bir sahnenin, temel inanç bileşenleri, mekanların kullanımı ve ziyaretçinin algısı üzerine kurulu kararlarla mimarideki yerini aldığı gösterilmektedir.

Bu tez çalışmasında Bizans İmparatorluğu topraklarının olanaklar ölçüsünde tümü inceleme kapsamına alınmıştır. Gerek görüldüğünde de yakın ve ilişkili yörelerden referanslar aranmıştır. İstanbul'daki mimari yapıtların naos bölümlerinde çok az miktarda resim örneği korunabildiği için öncelikle Kapadokya ve Balkanlar'daki örneklerden yararlanılmış, Bizans içerikli ya da doğrudan etkili Kıbrıs, Girit, Ukrayna ve Gürcistan gibi yakın bölgelere de değinilmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak İstanbul üzerinde de bazı öngörüler ve öneriler eklenmiştir.

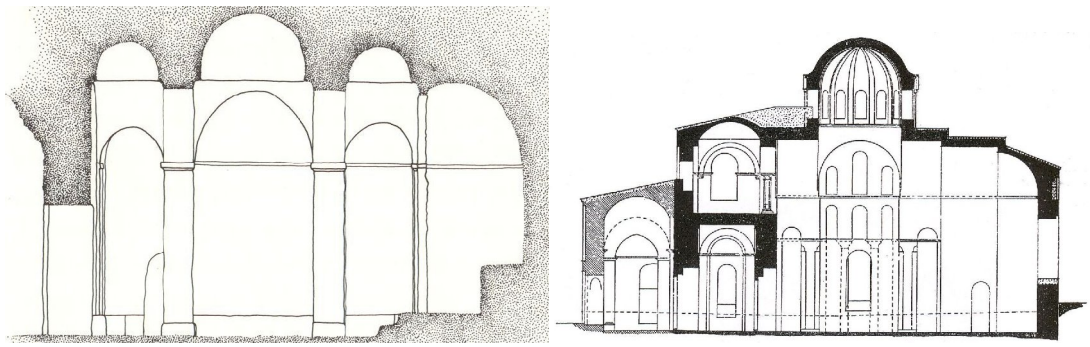
Çalışma boyunca Bizans örnekleri incelenirken aynı dönem Batı mimarisinden de eserler değinme düzeyinde de olsa ele alınarak olgunun tüm Hıristiyan ikonografisinde ortak kompozisyon unsurlarının bulunup bulunmadığı belirlenmekte ve varsa Bizans resim sanatına has nitelikler ortaya konulmaktadır.

Kapadokya bölgesi, burada çok sayıda yapıtın bulunması ve bunlardan önemli bir bölümünün nispeten iyi korunmuş resimler içermesi açısından Bizans resim sanatı tarihinin incelenmesine sağladığı olanaklar bakımından özel bir yer sahibidir. Resimlerdeki ifadelerin bir grubu kuşkusuz taşra niteliği taşımaktadır. Bu yüzden ikonografi ve resim-mimari ilişkisi açılarından Kapadokya kaynaklı genellemelerde ihtiyatlı olunmalıdır. Yine de Kapadokya'nın, Kilise'nin kuruluş tarihinde merkezi rolünün bulunmasıyla ve Orta/Geç Bizans dönemine tarihlenen çok sayıda örneğin ne olursa olsun başkent ile de ilişki içinde gerçekleşmiş olmasıyla, Kapadokya kiliseleri, Meryem'e Müjde sahnesinin mimarideki yeri konusunda zengin ve sağlam veriler taşımaktadır. Ayrıca bilindiği gibi Kapadokya kiliselerinin birçoğunda mekanlar inşaatla değil de kayanın oyulmasıyla elde edilmiştir. Bu mekanların diğer Bizans merkezlerindeki gerçek inşaat elemanlarını içermesi, yani onların yöntemini takip etmesi, ikonografik özelliklerdeki lokal unsurların da mimarideki kadar arka planda kaldığını düşündürmektedir.

Resim sanatı örneklerinin iyi korunduğu, yukarıda anılan diğer yerler ve Kapadokya örnekleri bir araya getirildiğinde Meryem'e Müjde sahnesine ilişkin bazı ortak özelliklerin varlığı tespit edilmektedir. Jolivet-Levy (2001) apsis programında Meryem'e Müjde sahnesinin birçok örnekte sağ ve sol olarak ikiye bölünmesini Cebrail ile Meryem'in hem fiziksel hem de ruhani olarak mesafeli olması konusunda mevcut olan ve Batı sanatında da karşılaşılan gözleme bağlar ve çok sayıda örnek sıralar. Araştırmasında Meryem'e Müjde konusunda mevcut diğer ortak eğilimleri de görsel olarak yoğun şekilde sunmuştur. Bu gibi görsel malzemenin hala korunmuş olması çok büyük ölçüde yitirilmiş durumda olan İstanbul'un Bizans yapılarındaki Meryem'e Müjde sahneleri için bazı önerileri de beraberinde getirmektedir. Başka bir ifadeyle çalışmaya doğrudan Meryem'e Müjde sahnelerinin mevcudiyetiyle katkıda bulunamayan İstanbul yapıları, bir olasılıkla buradan çıkan etkilerle gerçekleştirilmiş ve bugüne ulaşmış dış örnekler aracılığıyla ve yukarıda da değinildiği gibi, öneri düzeyinde, kısmen tez kapsamı içine katılabilmektedir.

Kapadokya kiliseleri bir başlangıç noktası olarak, ressamın mimari üzerinde etki sahibi olduğunun gözlenebileceği mekanlar olmalarıyla göze çarparlar. Bu bölgedeki kaya kiliselerinin inşa edilmiş kiliselere benzetilerek oyulması sadece özlem ya da özentiyle açıklanamaz. Söz konusu kiliselerin sahip olduğu ve ihtiyaç duyulan unsurların aynı şekilde yer altında da sağlanması arzu edilmiş olmalıdır. Bunlar hem litürjik hem ikonografik unsurlar olabilir. İkonografik unsurlar konusunda mimarın yönlendirilmesi sanatçının mimar üzerindeki etkisi ya da mimarın bu konudaki bilinç ve özeni anlamına gelecektir. Bu hususta göstergeler arasında başta gelen örneklerden biri olarak kubbe ve tonoz oranlarının azalan yükseklik ve artan genişlik şeklinde gelişimi gösterilebilir. Normal inşa teknikleri kullanılarak yapılan, kayaya oyma olmayan kiliselerde her zaman kubbe tamburu pencerelerinden aydınlatılabilirken, yukarıdan ışık alma imkanı olmayan kayaya oyma kiliselerde ikonografik açıdan hiyerarşik önemi son derece yüksek olan kubbe içi bezemelerinin yüksek bir mimari içine yerleştirilmesi sadece onları alçakta yer alan yapay ışık kaynaklarından ya da kapıdan gelebilecek doğal ışıktan uzaklaştırmak anlamına gelecekti. Bu nedenle de kubbe derinliğinin azaltılması, tonozların da daha basık şekilde oyulması sanatçılar tarafından mimarlara telkin edilmiş olmalıdır (Ousterhout, 1999). Mimarın, sanatçının ısrarı üzerine değil de kendi kararıyla böylesi bir çözüm üretmiş olması durumunda da, belirleyici etken, resim sanatınnn

ve ikonografinin ihtiyaçları olacaktır. Böylece her durumda da resmin mimari üzerindeki belirleyiciliği savunulabilecektir (Şekil 1.2).



Şekil 1.2: Göreme Elmalı Kilise ve Eski İmaret Kesitlerinin Kıyaslanması (Kostof, 1989; Van Millingen, 1912)

Yine Kapadokya kiliselerinde geniş açıklıkların tonozla örtülmesi konusunda strüktürel sorunlarla hemen hiç karşılaşılmadığı için bu tür basık tonozlar statik kaygılar yaşanmadan gerçekleştirilebilmiş ve ressamlara, ihtiyaç bu yönde olduğunda, geniş çalışma alanları yaratılabilmiştir. Hatta Pancarlık Kilisesi örneğinde olduğu gibi tümüyle yatay bir örtüyle kapatılan mekanlarla da sıklıkla karşılaşılmaktadır (Şekil 1.3).



Şekil 1.3: Kapadokya - Pancarlık Kilisesi Yatay Örtü

Estetik öncelikli bakış açısıyla değerlendirildiğinde olumlu sonuçları çok sayıda olmasa da bu tip bir örtünün ressamın rahat çalışması ve siparişi yerine getirebilmesi gibi kaygılarını çok rahatlıkla giderdiği söylenebilir. Litürjik kaygıları olmayan, sadece öğretici amaçlarla Kutsal Kitap çevrimlerinin tasvir edildiği mekanlarda sanatçıların ana seçim kriterlerinden bir tanesi konuları rahatça resme dökmek ve resimlediklerinin kolayca görülebilmesi olmuş olmalıdır. Açıklanan tüm bu nedenlerden ötürü Bizans sanatının Kapadokya'daki örnekleri çalışma içinde özel bir yer kazanmaktadır.

Çalışmanın coğrafi-mekansal sınırları böyleyken, kronolojik sınırlar da genel çizgiyle tüm Bizans çağını kapsamaktadır. Yine de üzerinde en çok değerlendirme yapılan dönemin alt sınırını İkonoklazma sonrası şeklinde belirtmek yerinde olacaktır. Dolayısıyla mimaride belirleyici katkı sağlayan örnekler itibariyle Orta ve Geç Bizans çağı öncelik taşımaktadır. Söz konusu dönemin hazırlanış aşamalarının gözden kaçırılmaması amacıyla daha erken dönemlere de sıklıkla yer verilmiştir. Batı sanatı üzerine yapılan değinmelerde gerektiğinde onbeşinci yüzyılın ikinci yarısına da geçerek Bizans döneminin dışına taşan eserlerden de yakın dönemlerle yapılan kıyaslamalarda faydalanılmıştır.

2 BİZANS MİMARİSİNDE MEKAN VE RESİM BÜTÜNLÜĞÜ

2.1 İç mekanda sahnelerin yerleştirilişi

İkonografik açıdan incelendiğinde, Bizans mimarlığında dini resim sanatı unsurlarının kilise içerisine yerleştirilmesi için birden fazla farklı şekilde program yapılabildiği görülmektedir. Böyle bir saptama resim ile mekan arasındaki ilişkinin tek boyutlu olmadığına işaret etmektedir. Başka bir deyişle, tek başına ikonografik kodların bilinmesi bir resim düzeninin yapı içindeki anlamını açıklamakta yeterli değildir. Bir resim, ideal durumda, mimarın ve resim sanatçısının, ortak vardıkları karar uyarınca yapıda yer bulmaktadır. Burada da tek belirleyici bu sanatçının veya sanatçı grubunun hüneri değil, yapının içeriğini oluşturan uygun kullanım düzenidir. Yerleştirme kriterleri yapıda dolaşan izleyicinin alışkanlıklarını ve bilinçaltını kullanarak resmin içerdiği mesajın teyit edilmesine de yardımcı olmaktadır. Bunlar kesin ve ideal halleri belirlenmiş programlar olmamakla birlikte uygulandıkları yerlerde kolayca gözlemlenebilmektedir. Yeteri kadar örnek ve durum aşağıda açıklanan farklı yerleştirme kriterlerinin belirlenmesini sağlamaktadır:

1. Kutsal mekanların canlandırılması: Kilise resim programlarında aktarılan hikayeler ve bunların geçtiği mekanlar somut olarak yeniden kurgulanmaktadır. İsa'nın yaşadığı yerler ve yaşamından kesitler kilisede sadece temsili anlamda değil gerçek anlamda oluşturulmaktadır. Demus (1947) tarafından öne sürülmüş olan bu sav bu çalışmada da kabul edilmiş fakat örneklerle ya da başka desteklerle geliştirilmemiştir. Sadece resim – mimarlık ilişkisi arasında yapılmış çalışmalar bütününün bir parçası olarak muhafaza edilmektedir.
2. Hiyerarşik dizilim: Bu düzende kilisenin daha yüksek bölümleri dünyevilikten uzak, alçak bölümleri ise insana daha yakın algılanmaktadır. Buna göre tanrısal doğasıyla yansıtılmış olan Pantokrator İsa ya da İsa'nın göğe yükselme sahnesi en yüksekte (genellikle ana kubbelerden birinin içerisinde, merkezde) yer alırken, tek başına aziz/azize portreleri sıklıkla

ziyaretçilerle aynı düzeyde ya da yakınlarda yerleştirilebilmektedir. Kilisenin yüksek bölümlerinden söz edilirken alt sınırın, mekanları çevreleyen duvarların düşeyliklerinin sona erdiği yer olduğu anlaşılmalıdır. Zaten bu sınır hemen hemen tüm örneklerde bir korniş sırası ile de vurgulanmaktadır. Kapadokya'nın kayaya oyma kiliselerinde de en azından renkli bir şerit bu görevi yerine getirmektedir. Bu düzeyin üzerinde kemer (ve kemer iç yüzeyleri), tonoz, genelde Meryem'in gösterildiği apsis yarım kubbesi ve nihayet kompozisyonu taçlandıran konumuyla kubbe bulunmaktadır. Düşey duvar yüzeyleri üzerinde, yani yukarıda belirtilen (strüktürel) sınırın altında da ihtiyaca göre dünyevi olmayan figürler yer alabilmektedir. Yani düşey hatlar mutlaka dünyevi, bunların daha yukarısında bulunan eğrisel yüzeyler de mutlaka semavi içerikli figürleri barındırmalıdır diye bir kural yoktur. Nitekim birçok örnekte çok sayıda tek başına aziz portresi kemer içlerinde ve insan seviyesinden çok yukarıda yerleştirilmişken, Ayasofya ve Kariye örneklerindeki adak sahneleri, Deesis kompozisyonları vb sahneler düşey yüzeylerin semavi figürleri yansıtmak için kullanılmasına örnektir.

3. Filolojik ve semantik gelenekler: Kilisenin kuzey bölgesi daha iyi, güneydeki alanlar ise daha kötü fiilleri yansıtmak için seçilmektedir. Kuzeyde yansıtılan herşeyin iyi ve güneydekilerin mutlaka kötü olduğu yönünde bir kural olmasa da, kilise dahiline yerleştirilmesi gereken her iki unsuru (iyi ve kötü) da taşıyan kompozisyon gruplarında bu dağılım kriterine sıklıkla dikkat edilmektedir. Göreme'deki Elmalı ve Karanlık kiliselerde Çile sahnelerinin güney duvarına yerleştirilmesi ya da Kariye'de yer alan ve bölüm 2.2'de sözü edilecek Masumların Katli sahnesi ve Parekklesion'daki Mahşer kompozisyonu bu konuda dikkate değer örnekler olarak değerlendirilebilir.

4. Litürjik kullanıma paralellik: Ortodoks litürjisi bilindiği gibi saatin aksi yönünde bir işleyiş göstermektedir. Ekmeğin hazırlandığı yer Prothesis hücresi ve dışarı çıkıp tekrar ana nef üzerinden sunağa ulaştırılırken izlediği hat ise saatin aksi yönüdür**.** Bu işleyişe paralel olarak, birçok yapıda, önemli yortuların kilise içinde tek sıra denilebilecek bir düzenle yerleştirildiği saptanabilmektedir. Burada genelde başlangıç kuzeye daha yakın, bitiş de güneye daha yakın yerlerde gerçekleşir. İsa'nın Çile sahnelerinin birçok

örnekte güney bölümlerde yer alabilmesi ise bunun yukarıdaki iki numaralı kritere de destek niteliğinde olduğu gözlemini beraberinde getirmektedir.

5. Yoksulların incili: Batı dünyasında da çok iyi bilindiği ve uygulanageldiği şekilde din ile ilgili olaylar büyük ölçüde kronolojik sıra gözetilerek kilisenin iç (ve nadiren, gelenek olduğu yerlerde) dış yüzeylerinde betimlenmiştir. Buradaki düzende betimlerin yerleştirilmesi bakış yönüne göre genellikle soldan sağa yani Grek ya da Latin alfabesiyle yazılmış metinlerin okunuşu yönünde olmaktadır. Böyle bir düzen litürjik kaygılı yortu çevriminin tam tersidir ve bu nedenle 3. ve 4. maddelerin aynı çevrim bağlamında birlikte gerçekleştirilebilmesi zordur. Ancak 3. maddenin gerçekleştiği ortamlarda, kuşkusuz, öyküsel çevrim diye de ifade edilebilecek "yoksulların incili"ne oranla daha kısıtlı da olsa bilgilendirici bir anlatım bütünlüğü yine de elde edilebilmektedir.
6. İzleyicilerin mekandaki dolaşımı; sahnelerin izleyicinin hareketi ve bakışına göre anlam kazanması: Yapıyı ziyaret eden kişilerin algısının gözetilmesi de resimlerin mekandaki yerlerini almasında etkendir. Planlama yapılırken kişilerin kilise alanındaki hareket yönleri, yapıya giriş çıkış güzergahları gibi unsurlar değerlendirilmekte ve ilgili resim konuları, mekana, iletilmesi arzu edilen anlamın kuvvetlendirilmesine yönelik olarak yerleştirilmektedir. Kapı çevresinde kapıyla, merdiven bulunan ya da olmasının uygun olabileceği yerde merdivenle ilgili sahneler, farklı çağlarda gerçekleşmiş sahnelerin mimari bölümlemeyle birbirinden ayrılması suretiyle zaman diziminin inanılır kılınması vb. uygulamalar, örnekler arasında sayılabilir. Maguire'ın (1999) kanıtladığı şekilde Kariye'de Meryem'in tapınağa kabul edilişi sahnesinin tarihsel diziliş bozularak özellikle kilisenin naos bölümüne girişi sağlayan ana kapının üzerine denk getirilmesi (Şekil 2.8) ya da yine aynı yapıda baninin mezarının üzerine gökyüzüne çıkmasını sağlayacak bir merdivenin işlevini görecek Yakup'un merdiveninin yerleştirilmesi somut örnekler arasında gösterilebilir.

2.2 İkonoloji

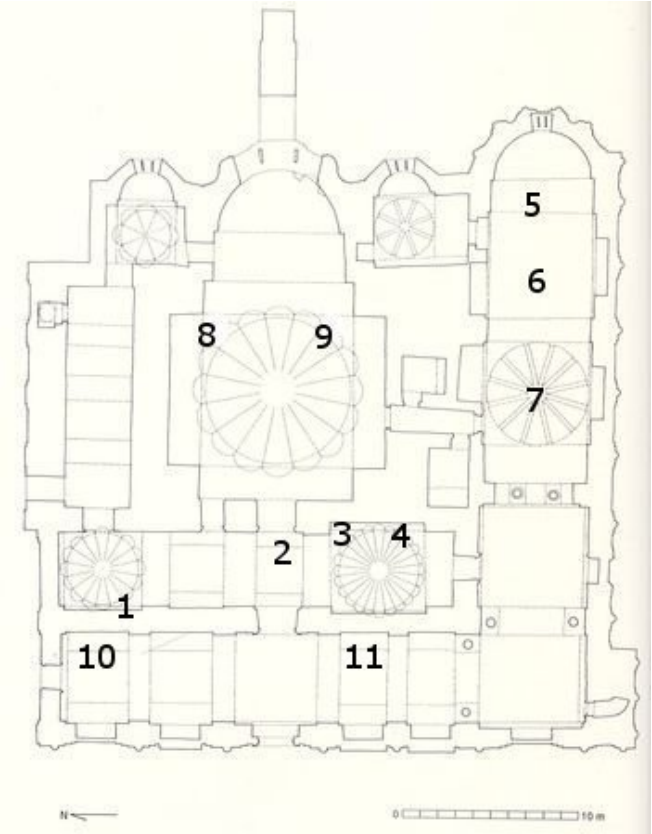
İkonografi ile ilgili yukarıdaki altı ana hattın dışında Bizans'ta resim sanatının henüz kısıtlı şekilde araştırılmış ancak bu araştırmalarda zenginliğini net şekilde belli eden

ikonolojik bir boyutu da bulunmaktadır. Nelson'un (1999) önerdiği şekliyle Kariye'deki Vergi ve Masumların Katli sahnelerinin aslen iyi yönetim – kötü yönetim alegorisi bulundurması ve dönemin yoğun vergi toplamakta olan imparatorunu izleyicinin gözünde mazur gösterme hatta yüceltme amacını gütmesi ulaşılmış ikonolojik içeriğe örnektir. Yine benzeri şekilde Maguire (1992) Nea Moni Manastır Kilisesi'nde İsa'nın yaşamından kesit içeren yortu çevriminde yine dönemin imparatorunun başarılarını yansıtan bir içsel anlam belirlemiştir.

Sözü edilen bu manastırın kuruluş menkıbesi de yapıtın tarihini bir "Müjde"ye dayandırmaktadır. Konstantinos Monomakhos'a gelecekte imparator olacağı iki keşiş tarafından müjdelenmiştir. Bu kehanet gerçek olunca da imparator şükran duygusuyla manastırı inşa ettirmiştir. Maguire'ın (1992) ifadesiyle imparatorun kendi tarihini aktaran çevrim de yine bir "Müjde" sahnesiyle başlamaktadır (Şekil 4.23).

2.3 Altı kriterlik ikonografiye örnek program olarak Kariye:

Kariye Bizans ikonografisinin irdelenebildiği özel mekanların başında gelmektedir. Özgün halinde büyük olasılıkla çok zengin olan Naosu, mozaiklerinin geçirdiği büyük tahribat nedeniyle bu açıdan zayıf kalsa da, Narteksler ve Parekklesion mozaik ve fresk tekniklerinin uygulandığı sahneleri ile yorumları davet etmektedir. Burada mekanın kullanımı üzerine gözlemlerle de yorumların kapsamı genişletilebilmektedir. Kariye küçük gövdesi içinde Roma-Bizans mimarlığının birçok geleneksel atkı ve örtü biçimlerini barındırmaktadır. İç yüzeyi sabit eğri gösteren kubbe ile dilimli kubbe, tamburlu kubbe, yelken tonoz bunlar arasındadır. Küçük bir yapının strüktürel gereklilik olmadığı halde bu kadar çeşitli yapı elemanıyla tasarlanması Kariye örneğini, mimariye göre "resim öncelikli" bir bakışla ele almayı teşvik etmektedir. Kariye gözlemleri, Meryem'e Müjde sahnesini mimariyle ilişki içinde görme çabasında cesaretlendirici ve öğretici sonuçlar vermektedir. Kariye'de birden fazla noktada resim sanatının doğrudan mimariyi etkilediği göze çarpmaktadır. Örneğin birçok bölümde örtü unsuru olarak yelken tonozun kullanılmasında resim dizilerinin anlatım bütünlüğünü korumak amacı gözetilmiş olmalıdır (Şekil 2.1 no 6 vd). Buna karşın bir serinin parçası olmayan durağan kompozisyonları yerleştirmek için kubbe kullanımı yeğlenmiştir (Şekil 2.1 no 7 vd).



Şekil 2.1: Kariye Plan (Ousterhout, 1999)

Yine bu seçimle, Parekklesionda yelken tonoz yüzeyinin taşıdığı Mahşer (Şekil 2.1 no 6) ile apsiste bulunan Diriliş (Şekil 2.1 no 5) sahneleri birbirini tamamlayacak şekilde, birbiri içine kayarak aynı anda algılanabilmektedir. Apsisin yarım kubbe örtüsünün biçimi ve yapım tekniği önceden tespit edilmiş bir uygulama sürekliliğidir. Mimarın burada getireceği bir tasarım özgünlüğünden söz edilemez. Ancak apsise komşu batıdaki ilk birimde Mahşer sahnesinin yer alışı da önceden belirlenmiş bir durumdur. Burada mimara düşen, bağlantılı bu iki sahnenin uygun örtü sistemini seçerek, sergilenmelerini sağlamak olmuştur.

İç narteksin güney kanadında yer alan, İsa'nın atalarını betimleyen kompozisyon, yapısal açıdan, kaburgalı düzenlemeye aslında hiç ihtiyaç duymayan bir kubbe içine yerleştirilmiştir. Burada, figürler, ayrı çağlarda yaşayan kişilerin aynı yüzey üzerine yerleştirilmesi muhtemelen anlam zaafına yol açacağı için mimarinin yardımıyla oluşturulan çok sayıda (24) içbükey yüzeye yerleştirilmiştir (Şekil 2.1 no 7 ve Şekil 2.2). Böylece farklı çağlarda yaşayan kişiler farklı mekanlarda konumlandırılmışlardır. Bu mekanların hazırlanması için de resim programını hazırlayan kişi mimarı yönlendirmiş olmalıdır.

Zaten hemen dikkati çeken bir unsur Kariye'de kubbe kullanımıyla naos haricinde üç noktada karşılaşıldığıdır. Bunlar iç narteksin güney ve kuzey uclarındaki "İsa'nın Ataları" kompozisyonlarını içerenler ve parekklesion'un batı bölümündeki karşılıklı iki mezarın bulunduğu birimi örten kubbedir. Burada seçim kıstası doğrudan mimari süslemenin o bölümdeki içeriği olmuştur.



Şekil 2.2: Kariye İç Narteks Kubbesi İç Yüzeyi

Parekklesion olarak anılan güneydeki mezar şapelinde (Şekil 2.3) de yelken tonoz ile kubbenin birlikte kullanımı mevcuttur. Burada manastırın kurucusunun mezarının bulunduğu bölümün üstü kubbeyle örtülmüştür. Ama muhtemelen mezarla diğer bölümün resim programı arasındaki görsel ilişkinin kesintiye uğramasını engellemek amacıyla ikinci bölümün üzeri kubbeye nazaran çok daha aşağıda kalacak şekilde bir yelken tonozla kapatılmıştır. Narteks tonozları da benzer bir görsel etki içindedir. Kemerler arasında kalan örtü alanı bu mekanlarda kubbe inşaatındaki ışınsal dizilişi gösteren yelken tonozlarla değerlendirilmiştir. Ancak hem mozaik tekniğinin dar açılı köşeler içinde olasılıkla iyi sonuç vermemesi kaygısı, hem de kompozisyonu sınırlama isteği ile tonoz alanlarının köşeleri yumuşatılmıştır. Bu önlemle beraber her bir sahne çerçeve içine alınarak daha bağımsız, tablo gibi bir ifade kazanmaktadır. Tonoz yüzeylerinin aslında mimarinin zorunlu bir elemanı olduğu adeta

unutturulmaktadır.

Meryem'e Müjde'nin bir çevrimin parçası olma durumu en fazla bu tür mekanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bu uygulamada, çevrim parçası olma kararı ile duvar-örtü biçimi seçimi arasında doğrudan bir ilişki aranmalıdır. Sürekliliği olan düz duvar yüzeyi, birbirini takip eden küçük resim alanları yaratmada en uygun imkanı vermektedir. Kapadokya örneklerinde olduğu gibi bu duvar alanlarının, yükselirken eğriselleşmesi ve beşik tonoza dönüşmesi, sahneleri izleyene daha da yakın kılmaktadır. Bu kez, çevrim düzenlemesi ile izleyiciye yönelik alan seçimi mimar-sanatçının öncelikli kararı olarak kendini göstermektedir.

Ancak Ousterhout'un (1987) da ifadesiyle sanatçı ve mimarın, Kariye'deki birlikte çalışmaları tonoz çeşitlerinin seçilmesi gibi birkaç alanla sınırlı değil, bunun çok ötesindedir.

Aynı şapelde yapının kurucusu olan Metokhites'in mezarı için seçilen yer de yine tüm mekan kurgusunun, hem resim hem de mimari gözetilerek tesadüfilikten uzak şekilde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Konumlandırmada söz konusu olan sadece mimari kriterle aydınlık kubbenin altına yerleştirme değildir. Burada durulduğunda şapelin tüm dekorasyonu rahatlıkla izlenebilmektedir (Ousterhout, 1987). Gelen izleyicinin şapelin tümünü ilk algıladığı nokta olması dışında, burada durmanın tesadüfi bir durma olmadığı, bu noktanın şapelin litürjik merkezi olduğu ve ölüme ilişkin litürjinin ve anma ritüelinin de esas olarak burada gerçekleştirildiği kanıtlanmıştır (Akyürek, 1996).

Tüm bunların dışında Bizans'ta, resimlenmiş mekanın sadece görerek algılama değil, içinde barınma ve bir nevi tabi, ait olma, bünyede bulunma fırsatı veren mekan olduğu unutulmamalıdır. Demus (1947) Bizans'ın Haçlı Seferleri'ne ilgi göstermemesinin, ve müminlerin haç seyahati için Kutsal Topraklar'a gitmeye çok hevesli olmamasını, zaten kendi şehirlerinde bulunan resimli kiliselerin içine girdiklerinde tüm Kutsal Tarih'in yaşandığı ortama girmiş olduklarını hissetmelerine bağlamıştır. Bu açıklamalar yukarıda sözü edilen bir numaralı ikonografik kriterin kapsamı içinde değerlendirilmelidir.



Şekil 2.3: Kariye Parekklesion

Kilise sadece dünyanın, kutsal tarihin ve azizlerin temsil edildiği değil aynı zamanda litürjik yılın da yaşandığı bir mekandır (Gervase, 1963). Tarihe hem tanıklık edilen hem de tarihin bizzat yaşandığı bir kurguda, burada gömülü olan kişinin süregelen tarihi olayların içinde yer alabilmesi için resmin yer aldığı ortamlarda bir sürekliliğe

ihtiyaç vardır. Bu süreklilik Metokhites'e hem İsa'nın Anastasis sahnesinde başlamış olduğu işin devamını biraz sonra onun mezarında gerçekleştirmesi, hem de yargı sahnesinin tam kurgulandığı şekilde onun lehinde cereyan etmesi yolunda tüm olanakları yaratmıştır (Şekil 2.3).

Resim ve mekan ilişkisi yine aynı yapıda, içeride dolaşan kişinin algısı açısından bakıldığında da göze çarpmaktadır. Naosa girmek yerine güneye doğru dönüldüğünde iç narteksin doğu duvarında görülen Deesis kompozisyonu hemen yukarısında bulunan kubbenin yapısının tam tersine bir mekanizmayla olmakla birlikte yine resim mimari ilişkisini kanıtlar niteliktedir.



Şekil 2.4: Kariye'de İzleyicinin Giriş Yönünden Deesis Paneli

Burada çok dar sayılabilecek bir mekanın duvarında bulunan hayli geniş bir alana İsa ile Meryem yerleştirilmiş ancak alışılmışın dışında olacak şekilde simetri ekseni boş bırakılmış bir kompozisyon gerçekleştirilmiştir (Şekil 2.5). Bunun altında yatan neden mimarinin muhtemelen kompozisyonu tam karşıdan değil de kuzeybatıdan izlemeyi zorunlu bırakmasıdır. Nitekim yapının simetri ekseni üzerinden Deesis'e yaklaşıldığında doğrudan İsa figürüyle karşılaşılmaktadır. Oysa ki normal şartlarda cepheden yaklaşmanın mümkün olduğu Deesisler'de doğrudan karşılaşılan figür hep simetri eksenindeki İsa olmaktadır. Bu konuda bir aksaklık yaşanması ve izleyicinin gözünün öncelikle Meryem'i algılaması durumunda ise Meryem izleyiciyi elleriyle

doğrudan İsa'ya yönlendirmektedir.

Ousterhout (2002) Deesis'teki figürlerin orantılarının da karşıdan izlemek için oluşturulmamış olduğunu, perspektifin kapıdan bakan izleyiciye göre planlandığını söyler (Şekil 2.4). Sahnenin tam karşısına yerleşen bir izleyicinin yapacağı gözlem ise eserin her hangi bir sanatçının aktarmayı isteyebileceği bütünlükten çok daha uzak ve en orta yerindeki büyük boşluğun hakimiyetinde, kompozisyon açısından çok zayıf olduğudur (Şekil 2.5).

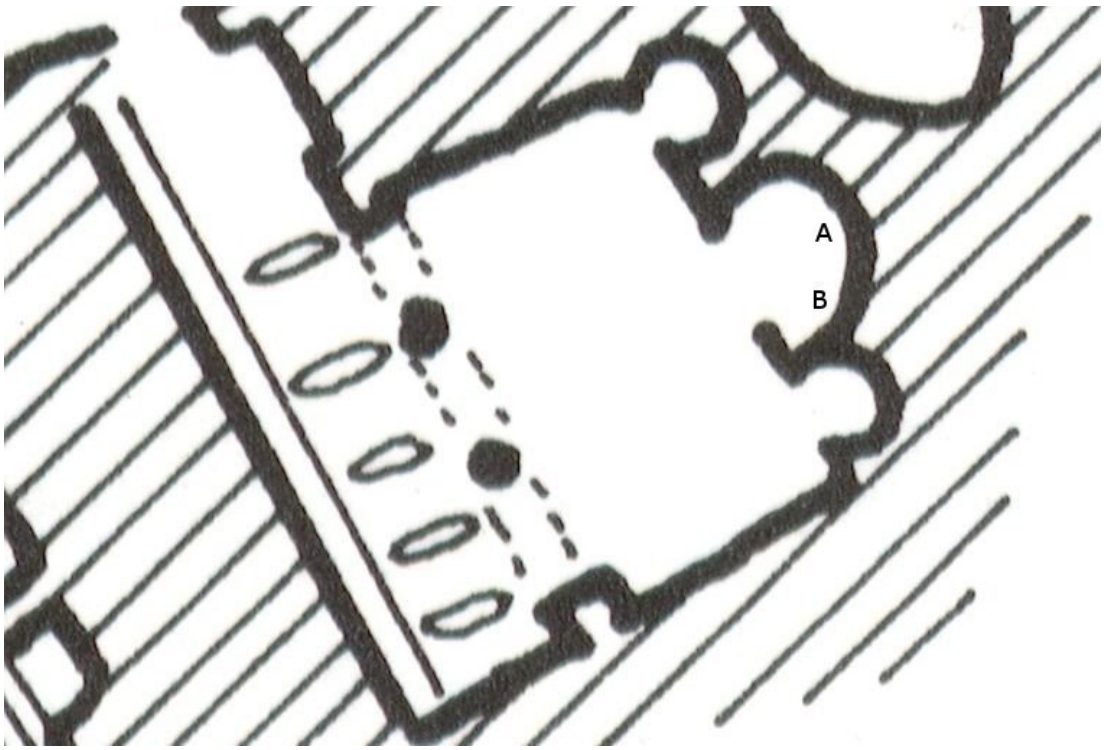


Şekil 2.5: Kariye Deesis, Tam Karşıdan Bakıldığında Görünüm.

Bu tür bir uygulamanın sadece Kariye'ye özgü olmadığını gösteren çok belirgin örneklerden bir tanesiyle Kapadokya'da karşılaşılmaktadır. Göreme vadisi 18 numaralı kilise olarak da anılan Aziz Basileios Kilisesi'nde (Şekil 2.6 ve 2.7) mekana tek giriş, doğal oluşumların elverdiği şekilde, yapının kuzeybatı köşesinden gerçekleşmektedir.

Bu kilisede az sayıda resim bulumaktadır. Bunlar arasında başta gelen kompozisyon apsis içerisindeki İsa betimlemesidir. Burada İsa beklenebileceği şekilde simetriye uygun olarak altarın hemen üstüne denk gelecek biçimde (Şekil 2.7) A konumuna yerleştirilmemiş, onun yerine B konumu yeğlenerek kiliseye ilk giriş ve dolayısıyla da apsis bölgesine ilk bakış anında izleyiciyle İsa'nın karşı karşıya getirilmesi hedeflenmiştir. Bu kilisenin hayli zayıf olan ve başka açılardan ikonografik incelemeye fazla imkan tanımayan resim programı Bizans kiliselerinde resim programının hazırlanması sırasında izleyicilerin hareketlerinin önceden planlanarak

karar verilmesini açıklayıcı olması bakımından anlamlı bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.



Şekil 2.6: Göreme Azis Basileios Kilisesi Planı (Giovannini, 1971)



Şekil 2.7: Göreme Aziz Basileios Kilisesi İç Görünüm (Foto: Hamza Pınar)

Şekil 2.7 incelendiğinde kısıtlı ikonografik programın en önemli öğesi olan İsa betimi görülmektedir. Kubbesiz kiliselerde alışılageldiği şekilde (örn. Sicilya'da Cefalu ya da Monreale) apsisin üst bölümünde bulunan figür, bu kilisede altarla aynı hizada ve kilisenin simetrisine uygun şekilde yerleştirilmek yerine kapıdan giren

kişiyi doğrudan karşılamaktadır. Resimde netlikle algılandığı gibi altar simetri ekseni üzerinde bulunmasına rağmen İsa bu atların bulunduğu eksenin hayli dışında yer almaktadır. Fotoğrafın çekim yönü açısı kuzeybatıdaki girişten güneydoğuya doğrudur.

Mimarinin içerisinde serbest şekilde dolaşan kişiyi fiziksel olarak yönlendiren, dolayısıyla da mimariyle doğrudan iç içe etkileşimde bulunan resim sanatı, mimari unsurlarla doğrudan anlamsal ilişkiler içine de girerek etkileşimini sürdürmektedir. Burada izleyicinin bilinçaltına da yönelme amacı güdülüyor olmalıdır. Kariye'de bu konuda gösterilebilecek örneklerden biri hemen naos kapısının yukarısında bulunan Tapınağa Kabul sahnesidir. Meryem'i tapınak kapısında ve hemen ardından içeride gösteren bu sahne tam naos kapısına yerleştirilerek resimle mimarinin birbirini tamamlaması hedeflenmiş olmalıdır (Maguire, 1999).

Burada aynı naos kapısı üzerinde iki sunuş sahnesi bir arada yer almaktadır (Şekil 2.8). Bir tanesi kapıdan kiliseye girenin Meryem'in tapınağa girişi ile özdeşleşmesini sağlayacak olan Meryem'in Tapınağa Sunuluşu sahnesidir. Bu sunuşun hemen altında da yapının banisinin kiliseyi İsa'ya sunuşu bulunmaktadır. Aynı yerde Meryem'in de sunuluyor olması kuşkusuz baninin yaptığı sununun da izleyicinin bilinçaltında daha yücelmesini sağlayacaktır.

Benzeri bir tamamlama izlenimi yukarıda sözü edilen Metokhites mezarı için de mevcuttur. Yakup'un Merdiveni, ya da "Tanrı'nın yeryüzüne indiği merdiven" olan Meryem'i simgeleyen kompozisyon doğrudan Metokhites'in mezarının bulunduğu arkosolion'un yukarısına yerleştirilmiştir. Hıristiyan-Ortodoks inancında tüm imgelerin aynı zamanda gerçek kabul edildiğinden yola çıkıldığında, bu şekilde Metokhites için gökyüzüne yükselmenin son derece işlevsel bir enstrumanı da hazır edilmiş, aynı zamanda da görenler nezdinde onun göğe yükseleceği kanaati en sağlam şekilde oluşturulmuştur (Ousterhout, 1995). Merdivenin buradaki konumu, Iohannes Damascenus'un (Şamlı Yahya) "İmgeler Üzerine" adlı eserinde kullandığı örneklerin bulunduğu bir şapelde tam da onun "gelecek tasviri" olarak ifade ettiği tür resimlerin arasında karşımıza çıkmaktadır (Mango, 1986). Yani gerçekleşeceği belli bir olayın hem kolay algılanması hem de gerekli lojistik desteğin sağlanması şeklinde düşünülebilir.



Şekil 2.8: Kariye Kapı Üzerinde Çifte Sunuş ve Tapınak Kapısından Giriş

Yukarıdaki iki örnekte kronolojik bir kurguya destek veren altyapı da algılanmaktadır. Başta naosa giriş ve Meryem'in tapınağa girişi, mimari, resim ve gözlemcinin konumu ile disiplinler ve eylemler arasında eksiksiz bir etkileşim ortaya çıkarır. Sonda ise parekklesion'daki mezardan, yani tam da ölümle ilgili litürjinin gerçekleştirildiği noktadan, Cennet'e yükselme organizasyonu da yine hem izleyicinin konumu hem de resimle mimarinin etkileşimi gözetilerek garanti altına alınmıştır.

Bunun da ötesinde çeşitli batı dillerindeki "sağ" ve "sol" ifadelerinin olumlu ve olumsuz çağrışımlarına paralel olarak kilisenin kuzey ve güney yönleri sağ ve sol, sırasıyla "iyi" ve "kötü" olarak benimsenmiş, kıyas gerektiren durumlarda kavramlar

buna göre konumlandırılmıştır. Yapı içinde bu yöndeki en belirgin iki uygulama yerel yöneticilerin bulunduğu iki sahneden, "İsa'nın Gelişi"nin resmi makamlarca belgelenmesi olan Nüfus Sayımı sahnesinin (Şekil 2.1 no 10) daha kuzeyde (sağda), kral Herodes'in ise (Şekil 2.1 no 11) daha güneyde (solda) betimlenmiş olması (Nelson 1999), Parekklesion'da da (Şekil 2.1 no 5 ve 2.3) cennetin kuzey yönde cehennemin ise güneyde olmasıdır.

Kariye örneği önemli veriler içerse de buradaki naos resimlerinin hemen tümüyle yok olmuş olması nedeniyle ana program ve bunların içerdiği ilişkiler hakkında bilgi edinmek zorluk arz etmektedir; bu nedenle Kariye'nin naosundaki bulunması muhtemel resimler üzerinde ayrıca araştırma yapmak ve fikir yürütmek gerekecektir. Bu tez çalışması kapsamında da buna yönde önerilerde bulunulacaktır.

Burada değinilen, bir kısım araştırmalarda daha önce dile getirilmiş bir kısmı da yerinde gözlemlerle kazanılmış saptamalar, Kariye'nin başka yapılardaki araştırmalara yön verecek konumunu ortaya koymaktadır. Bu tez kapsamında varılacak sonuçlardan bir kısmı için Kariye verileri üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır. Kariye bir Bizans kilisesinde figürler mimari elemanların yüzeyine yerleştirilirken göz önüne alınan kaygıların ne denli yoğun ve çeşitli olabileceğini ve değerlendirmelerin ne denli derin yapılması gerektiğini araştırmacılara göstermektedir.

3 BİZANS SANATINDA MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ

3.1.Kaynakları ve önemi

Müjde, Hıristiyan dininin temel dayanağı olan Tanrı'nın yeryüzünde cisim bularak insanların arasına indiği inancının gerçekleşme anıdır. Bunun bir mucizeyle gerçekleşmesi de olayın ve sahnenin önemini arttırır. Yeni Ahit anlatıları arasında en erken olanıdır ve bir nevi başlangıcı temsil eder. Oniki sahneden oluşan yortu çevriminin ilk sahnesi olmak dışında Müjde yortusunun kutlandığı tarihin 25 Mart yani ilkbaharın başladığı tarih olması açısından da "başlangıç" ve "ilk" olma özelliği vardır. Günümüzde 21 Mart'ta gerçekleşen bahar gündönümü ikibin yıl kadar önce 25 Mart civarına denk gelmekteydi. Bu açıdan da tarih seçiminde tam bir sembolik kesinlik olmalıdır. Bu tarihin 25 Aralık gününe denk getirilen İsa'nın doğumu ile ilişkilendirildiği, hatta söz konusu tarihin de yine kış mevsiminin başlangıcı olan 21 Aralık tarihinin o dönemdeki karşılığı olduğu ifade edilmiştir. Arada geçen süre de dikkatle hesaplanarak ana rahminde çocuğun geçirdiği ve doğuma hazırlandığı 9 aylık sürenin gözetilmesi sağlanmıştır.

Aslen Meryem'e Müjde'nin gerçekleştiği yıl ve gün eldeki verilerle hesaplanamamakta, kullanılan 25 Mart tarihi de 25 Aralık olarak üzerinde uzlaşılan Noel tarihine göre hesaplandığı şekliyle kullanılmaktadır (Holweck, 1907).

Hıristiyan geleneği ilk insan olan Adem'in yaratılış tarihi olarak da 25 Mart gününü kabul etmiştir. Tanrı ilk insanı dünyaya indirdiği tarihte Tanrı'nın insan olarak yeryüzüne inişini de müjdelemiştir.

Tabiatın yeniden doğma, yenilenme dönemi olan baharla Hıristiyan dininin en önemli mesajı olan Tanrı'nın insan olarak yeniden doğmasını ifade eden Meryem'e Müjde sahnesi hep ilişkilendirilmiştir. Müjde sahnelerinin arka planında hemen her zaman yer alan unsurlardan biri de bu nedenle filiz vermekte olan bir ağaç dalıdır. Yeniden doğuş (ya da doğuş) ile ağacın bahar mevsiminde yeniden yapraklanması arasında ilişki kurulmuş ve bu ilişki Meryem'e Müjde kompozisyonlarının belirleyici unsurlarından biri olarak betimlenmiştir (Maguire, 1981).

Hıristiyan dininin en temel özelliklerinden biri kendi toplumsal ortamında çeşitli sebeplerle geleceğinden ümidi olmayan kişilere özellikle ölüm sonrasıyla ilgili vaatlerde bulunmasıdır. Tüm kilise törenleri bir yönden bu vaatleri Tanrı'nın yeryüzüne gelmiş olması ile ilişkilendirerek inananlara ümit verirler. Kutsal kitap İncil de sözcük anlamıyla "iyi haber" demektir. Yani Müjde kavramıyla doğrudan bir paralellik gösterir. Bizans mimarlığında yukarıda da ifade edilmiş olduğu gibi kavramların kilise içinde bulunan inananlara, resim sanatı aracılığıyla, bilinç altına da hitap edecek şekilde düzenlenerek sunulması ilkesi gözetildiğinden, Meryem'e Müjde sahnesi süsleme programlarının temel unsurlarından biri olarak her zaman mevcut bulunmuştur.

Yine Hıristiyanlar'ca kutsal kabul edilen Eski Ahit de temelde Tanrı'nın (Mesih'in) insanların arasına gelişi ve insanlığın kurtuluşu hakkında bir "iyi haber" niteliği taşımaktadır. Eski Ahit'in bütünü Yeni Ahit'te sözü edilen her şey hakkında bir "müjde"dir; ve bu açıdan kutsal kabul edilmiştir.

Hıristiyanlığın yorumlanması açısından en önemli eserleri verdikleri kabul eden kilise babaları da Eski Ahit'te sürekli olarak "müjdeleyicilik" açısından araştırmalar yapmış ve unsurlar bulmuşlardır. Meryem'e Müjde tüm bu söz konusu gizli gerçeklerin artık insanlarla buluşturulduğu andır.

Meryem'e Müjde'nin belirleyici unsuru Cebrail'in varlığıdır. Cebrail İbranice "Tanrı'nın adamı" veya "gücü" anlamına gelir. Hem Eski Ahit'te hem de Yeni Ahit kitaplarından Luka İncili'nde (Vaftizci Yahya ve İsa'nın doğumlarını bildiren melek olarak) adı geçmektedir. Yahudi geleneğinde ve apokrif metinlerde dünyanın koruyucusu, düşman ve günahkarların da takipçisi olarak tanımlanmıştır. Bizans İmparatorluğu döneminde ortaya çıkan ve gelişen, bu imparatorlukta da etkileşim halinde bulunan bir din olan İslam'da da yine Peygamber'e Tanrı'nın mesajını müjdeleyen bir karakterdir (Lucchesi-Palli, 1994, Kazdhan ve Ševčenko, 1999).

Bizans döneminde Meryem'e Müjde sadece kutsal metinlerde sözü edilen bir dogma değil aynı zamanda da fiziksel olarak gerçekliği bilinen ve takip edilebilen, yani kesinlikle gerçekleştiğine inanılan bir tarihsel olguydu. Nitekim her ne kadar büyük ölçüde 1950'li yıllarda yeniden inşa edilip 1969 yılında yapımı tamamlansa da, Kutsal Topraklar'daki Nasıra şehrinde bulunan Müjde Bazilikası'nın temelleri Bizans devrine aittir (Scham, 2003).

Müjde konusunda birincil kaynak her zaman İncil olsa da apokrif kaynaklı unsurlar başta olmak üzere İncil'de belirtilmeyen birçok öğe Meryem'e Müjde betimlerinde sıklıkla görülmektedir. Batı ve Bizans sanatlarına ayrı ayrı etki etmiş bulunan edebi eserler de bazı durumlarda ikonografiye katkı sağlamışlardır.

Kaynaklar incelendiğinde Meryem'e Müjde adıyla iki ayrı sahnenin mevcudiyeti görülecektir. Bu çalışmada konu edilen ana tema tüm kaynaklarda bulunan, Meryem'in haberi evinde aldığı (ikinci) Müjde'dir. Yine de, aşağıda alıntılanan apokrif Yakup İncili'nde anlatılan ve Müjde'nin ilk safhası olarak adlandırılabilecek olan birinci Müjde ya da "Kuyuda Müjde" çalışmanın ana konusuna etki ve katkılarda bulunduğu, bazı yapıtlarda da aydınlatıcı nitelikte olduğu için değerlendirmeye alınmıştır. Meryem'e Kuyuda Müjde erken Hıristiyan sanatında hemen hiç karşılaşılmayan bir sahnedir. Orta Bizans dönemi öncesine tarihlenebilecek, bilinen sadece iki örneği mevcuttur (Mathews, 1983). Orta Bizans dönemi ve sonrasında ise değerlendirmeye alınması yararlı olacak önemli örneklerle daha fazla karşılaşılmaktadır.

3.1.1 İncil

Hıristiyanlar tarafından Tanrı'nın sözü kabul edilen İncil, doğal olarak, kilise bezemelerinin büyük çoğunluğunda olduğu gibi, Meryem'e Müjde sahnesinin de en yetkin kaynağını oluşturmaktadır. Meryem'e Müjde dört kanonik İncil'den sadece bir tanesinde, Luka'da sözü edilen bir olgudur. Markos ve Yuhanna metinleri bu konudan hiç bahsetmemiş olsalar da konu Hıristiyan dininin dogmalarından bir tanesi kabul edilmektedir ve tartışılmaz bir gerçek olarak algılanmaktadır. Matta İncili'nde (1,18) "kutsal Ruh'tan gebe kaldığı anlaşıldı" şeklinde çok kısa bir değinme vardır. Bu ifade doğrudan Meryem'e Müjde'nin aktarımı olarak algılanabilmektedir (Cotsonis, 1994). Ancak bu ifadenin anlatımdan ziyade bir teyit cümlesi olması nedeniyle Matta İncili'nin doğrudan sanata kaynaklık etme durumu söz konusu değildir. Ancak dogmanın benimsenmesinde destek niteliği söz konusudur.

Luka İncili'nde (1:26-38) sahne aşağıdaki gibi aktarılmaktadır:

> [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' denecek. Rab Tanrı 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. (Kitab-ı Mukaddes, 1972)

Meryem'e Müjde sahnesinin sadece Luka İncili'nde bulunması ve diğer İnciller'de değinilmeyen bir konu olması araştırmacıların çeşitli açılardan her zaman dikkatini çekmiştir. Kabul gören bir görüş, Luka'nın metninin hitap ettiği ana dinleyici/okuyucu kitlesinin Yahudi kökenli olmayan yani diğer Greko-Romen dinlere mensup ya da onlardan dönme kişilerden oluştuğudur. Bu dinlerin ortak kültür kökeninde göksel yaratıkların dünya işlerine müdahalesi ya da ölümlülerle tanrıların birleşmesinden çocuk doğması olağan görüngülerdi. O yüzden de pagan muhataplar için Meryem'e Müjde anlatısı son derece etkin bir mesaj içermekteydi. Nitekim, buna karşın, Matta 1:23'de aktarılanın aksine bir bakire'den doğumu müjdeleyen İşaya'nın öngördüklerinin gerçekleştiği yani İsa'nın doğumunun Eski Ahit'i doğruladığı gibi değinmeler Luka İncili'nde hiç bulunmamaktadır; çünkü bu ifadeler ancak Luka incilinin hedef okuyucuları arasında bulunman Yahudiler arasında ilgi çekebilirdi (Ehrman, 2000).

Pagan bağlamda anlamlı olan ve iletişimde fayda sağlayan bu anlatı, Greko-Romen geleneğin bir parçası olan figüratif anlatımda da Roma'daki Priscilla Katakombu gibi örneklerle kendini en erken dönemlerden itibaren hemen bularak (Şekil 3.4) tüm Bizans Sanatı evreleri boyunca kesintisiz olarak resmedilmiştir.

3.1.2 Eski Ahit

Eski Ahit'teki birçok olgunun aslında Yeni Ahit'te meydana gelecek olanların öncülü olduğuna dair yorumlar çok sayıdaki Hıristiyan düşünürü tarafından dile

getirilmiştir. Bunlardan bir tanesi de Meryem'e Müjde'nin öncülü sayılan, İşaya'nın 7:14 ve 9:6-7 sayılı pasajlarında insanlığa verdiği "müjde"dir:

> Yşa.7: 14 Bundan ötürü Rab'bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak. ("İmmanuel": "Tanrı bizimledir" anlamına gelir). Yşa.9: 6 Çünkü bize bir çocuk doğacak, Bize bir oğul verilecek. Yönetim onun omuzlarında olacak. Onun adı Harika Öğütçü, Güçlü Tanrı,Ebedi Baba, Esenlik Önderi olacak. ("Harika Öğütçü" ya da "Harikalar yaratan"). Yşa.9: 7 Davut'un tahtı ve ülkesi üzerinde egemenlik sürecek. Egemenliğinin ve esenliğinin büyümesi son bulmayacak. Egemenliğini adaletle, doğrulukla kuracak Ve sonsuza dek sürdürecek. Her Şeye Egemen Rabb'in gayreti bunu sağlayacak (Kitab-ı Mukaddes, 1972).

Mısır, Vadi el Natrun'daki Süryaniler Manastırı'nda bulunan apsis freskosu (Şekil 3.1) yirmi yıl kadar önce keşfedilmiştir. XI. yüzyıla tarihlenen bu kompozisyon içerdiği Eski Ahit referanslarıyla Meryem'e Müjde hakkında Eski Ahit'te mevcut olduğu varsayılan öngörüleri büyük ölçüde özetlemektedir. Yukarıda değinilen ve Ortodokslar arasında en yaygın şekilde bilinen İşaya haricinde burada Musa, Daniel ve Ezekiel'in de öngörü içerikli mesajları kompozisyona dahil edilen yazıtlar şeklinde yer almaktadır.

Ezekiel 44:2'in bu yöndeki yorumuna göre Kutsal Ruh'un Meryem'e yerleşerek onu çocuk sahibi yapacağını "RAB bana, 'Bu kapı kapalı kalacak, açılmayacak, buradan kimse girmeyecek!' dedi, 'İsrail'in Tanrısı RAB bu kapıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak'." ifadesiyle Eski Ahit'te bildirmiştir. Bu şekilde Meryem'e Müjde zaten çok önceki tarihlerde gerçekleşmiştir.

Daniel 2:34 ise "insan eli değmeden" bir taşın dağdan ayrılmasını anlatarak yine insani olmayan bir müdahaleden ve Baba tanrıdan bir parçanın yeryüzüne ayrılmasını öngörerek Meryem'e Müjde'de bildirilenlere atıfta bulunur. Ayrıca Daniel mezarı olması beklenen aslanlarla dolu çukurdan çıkmış olarak Müjde'yle gelişi duyurulan İsa'nın da kendi mezarından çıkacağına dair bir haberci kimliğindedir.



Şekil 3.1: Mısır Vadi el Natrun, Süryaniler Manastırı'ndan Eski Ahit İçerikli Meryem'e Müjde (Atalla, 1989)

Musa ise Mısır'dan Çıkış 3:2'deki yanmasına rağmen tükenmeyen çalıyı hatırlatır şekilde benzer kompozisyonlarda bulunabilmektedir. Bu referans daha sonra değinilecek olan Akathistos ilahisinde de bulunmaktadır.

Başka bir Eski Ahit referansı ise Şekil 3.1 ve Şekil 3.6'da yer alan Davut Peygamber'le ilgilidir. Davut doğrudan İsa'nın öncülü sayılır. Onun Golyat üzerindeki zaferi İsa'nın şeytan üzerindeki zaferini haber verir.

Yine Davut Peygamber'le ilişkili bir diğer Eski Ahit referansı ise Süleyman Mezmuru'dur. Kitab-ı Mukaddes'in Mezmurlar kitabının farklı numaralandırılmalarına göre bu Mezmur 71 ya da 72 sayısını taşımaktadır (Murphy, Carm, 1993). Bu metin erken dönemlerden itibaren enkarnasyonun bir öncülü olarak kabul edilmiş ve bunun Meryem aracılığıyla gerçekleşeceğinin söylendiği algılanmıştır (Kartsonis, 1986).

3.1.3 Apokrif İnciller

Apokrif İnciller Bizans sanatına Meryem'e Müjde sahnesi için en çok veriyi kazandıran metinlerdir. Yeni Ahit'te bulunan dört kanonik İncil arasında Meryem'e Müjde'den söz eden tek İncil olan Luka, Cebrail'in gelerek Müjde'yi verdiği anda Meryem'in nerede ve ne yapmakta olduğunu belirtmez. Dolayısıyla sanatsal betimlemelerin dayanakları hemen her zaman apokrif kaynaklar olmuştur. Aşağıda değinilen apokrif kaynaklar sayesinde Meryem'in Müjde'yi iki aşamada yaşadığı, ilk aşamada Cebrail'in bir kuyunun başında Meryem'e Müjde vermeye teşebbüs gösterdiği fakat bunu gerçekleştiremediği, sonrasında ise Meryem'in evinde ona Müjde'yi verdiği anlaşılmaktadır.

Buna göre kuyu motifinin bulunduğu sahneler sadece apokrif kaynaklı ve Luka'daki anlatıyı resimlemeyen betimlemeler olarak değerlendirilebilir. Yani Cebrail'le Meryem bir arada bulunmaktadır ancak Müjde gerçekleşmemiştir. Kuyu başında olmayan ve Müjde'nin gerçekleştiği sahnelerde ise ortamın unsurlarının belirlenmesi yine hemen her zaman apokrif kaynaklardan edinilen bilgiye dayanılarak yapılmaktadır. Nitekim Meryem'in evde olduğu ve yün eğirmekte olduğu bilgileri sadece apokrif kaynaklarda yer almaktadır.

3.1.3.1 Yakup İncili

Yakup İncili ikinci yüzyıldan kalma bir apokrif metindir. Protevangelion adıyla da anılan bu metin 10:10 – 11:8 arası pasajlarında Meryem'e Kuyuda Müjde sahnesiyle ilgili olan ve birçok kompozisyonda yer alan unsurlara da kaynaklık etmiştir (Şekil 3.2).

> 10.10 O arada Meryem, mor ipliği almış eğiriyordu. 11.1 sonra ibriğini aldı ve su doldurmak için dışarı çıktı. 11.2 aniden bir ses duydu; "tebrikler, seçilmiş olana. Tanrı seninle. Sen kadınlar arasında kutsanmış olansın". 11.3 Meryem sesin nereden geldiğini görmek için çevresine, hem sağına hem soluna bakınmaya başladı. 11.4 Çok korktu ve evine gitti. İbriğini yere bıraktı ve mor ipliği alıp iskemlesine oturdu ve eğirmeye başladı. 11.5 Semavi bir haberci birden karşısına dikildi. "Korkma Meryem, Görüyorsun, herkesin Tanrısı'nın nezdinde tercih edildin. Onun sözü aracılığıyla çocuğun olacak" dedi. 11.6 Fakat dinlerken Meryem kuşkuluydu. "Eğer gerçekten de Efendimiz, yaşayan tanrının çocuğuysa, yine kadınların genelde yaptığı gibi mi doğuracağım?" diye sordu. 11.7 Tanrı'nın habercisi "Hayır Meryem" dedi.

> "Çünkü Tanrı'nın gücü seni gölgede bırakacak. Bu yüzden de doğacak çocuğa <En Yüce Olan'ın kutsal oğlu> diyecekler." 11.8 "Ve ona İsa adını vereceksin – bu isim <halkını günahlarından kurtaracak> demektir (Miller, 1994)".

3.1.3.2 Pseudo-Matta İncili

Bu İncil de Yakup gibi apokrif bir metindir. Dokuzuncu bölümünün başında hemen hemen aynı ifadelerle iki aşamalı Müjde anlatımı yapar. İçeriğindeki başlıca farklılık evde gerçekleşen Meryem'e Müjde'de Cebrail'in rol aldığının açıkça belirtilmemiş olması, onun yerine çok yakışıklı bir delikanlıdan söz edilmesidir:

> 9.1. Sonraki gün Meryem ibriğini doldurmak için kaynağın yanında dururken Tanrı'nın bir meleği ona göründü. "Sen seçilmiş olansın ey Meryem, karnında Tanrı için bir barınak hazırladın. Sende oturmak üzere gökten bir ışık gelecek ve senin sayende tüm dünyada parlayacak."9.2. Yeniden, üçüncü gün, parmaklarıyla mor ipliği işlerken, evine ifadesi imkansız yakışıklılıkta bir genç girdi. Onu gören Meryem, korktu ve titremeye başladı. "Korkma, Meryem" dedi, "sen Tanrı tarafından takdir edildin, ve karnında belirecek olan kralı doğuracaksın. O sadece yeryüzünde değil tüm asırlar boyunca gökyüzünde de hüküm sürecek." (Craveri, 1990).

3.1.3.3 Ermeni Çocukluk İncili

Bir diğer apokrif incil olan Ermeni Çocukluk İncili, Meryem'e Müjde konusunda en uzun anlatımı yapan örnektir. Bu metin hemen her konuda uzun söz söylemesiyle tanınır ve Meryem'e Müjde de istisna oluşturmaz. Müjde esnasında Cebrail'in Musa, İbrahim, Yakup ve başka Eski Ahit isimlerini ikna edici kanıt olarak sıralaması da yine bu metnin bir özelliği aynı zamanda da Meryem'e Müjde ile Eski Ahit ilişkisini belirginleştirici bir örneğidir (Craveri, 1990).

Meryem'in, sıklıkla rastlanan öncülü olan Musa ve yanan fakat tükenmeyen çalı burada Cebrail tarafından dile getirilmektedir. Benzeri şekilde de insan marifeti olmaksızın Meryem tanrısal bir çocuk dünyaya getirecektir. Yani Hıristiyanlığın en ana mesajı olan Tanrı'nın vücut bulması (enkarnasyon) Cebrail tarafından burada Meryem'e ve okuyucuya iletilmektedir (Mathews, 1982).



Şekil 3.2: Süryani Kitap Resim Sanatında Meryem'e Kuyuda Müjde, 1230 civarı (Hollerweger, 1999)

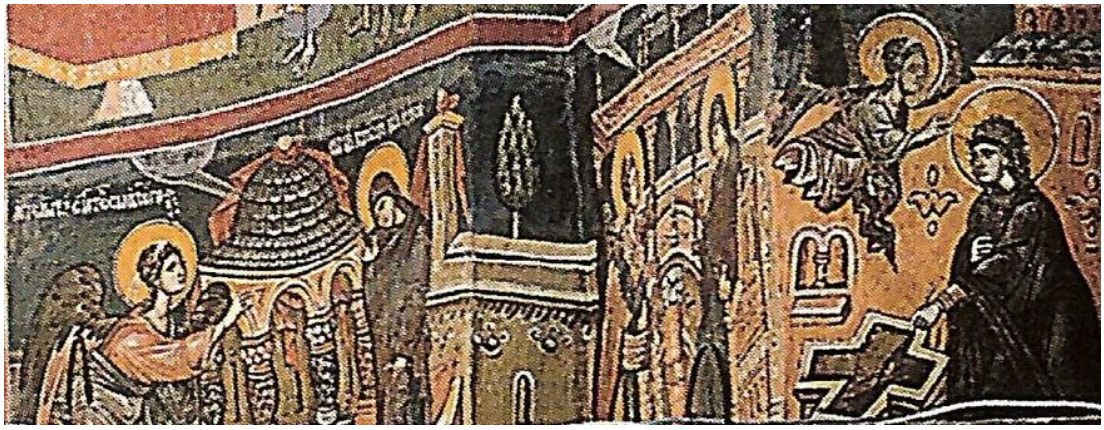
Burada da yine Meryem'in çeşme başında çağrıyı duyması ve korkarak evine sığınması ardından da yün eğirmesi esnasında Cebrail'in gelişi ve Meryem'le diyaloğa girmesi anlatılmaktadır.

3.1.4 Akathistos İlahisi

Anonim bir eser olan Akathistos İlahisi VI. yüzyılda yazılmıştır. Başlangıç bölümü büyük ölçüde Meryem'e Müjde temasını işlemektedir. Bu ilahi tüm Bizans litürjik eserleri arasında en önemli örnek sayılmaktadır. Bizans çağından kalma tüm yazılı belgeler Akathistos'un Meryem'e Müjde bayramıyla ilişkili bir eser olduğunu belirtmektedir (Jeffreys and Nelson, 1991, Cantarella, 1992, Lucchesi-Palli, 1994).

> Gökyüzünden bir melek Meryem'e gönderilmiştir:
>
> Selam sana; sayende Neşe daha da öteye parıldayacak! Selam sana; sayende kötülük yok olacak! Selam, Yıkılan Adem'in yeniden doğuşu! Selam, Havva'nın gözyaşlarının temizlenmesi! Selam, insan düşüncesinin ulaşamayacağı Zirve! Selam, meleklerin bile göremeyeceği Derinlik! Selam, Krallık Tahtı olan sana! Selam, Herkes'i Taşıyan'ı Taşıyan Sana! Selam, Güneş'i gösteren Yıldız'a! Selam, Kutsal Bedenleşme'nin Kucağı'na! Selam; sayende yaratılış yenilendi. Selam; sayende Yaratıcı, bir bebek oldu Selam, hep tertemiz Gelin ve Genç Kız!
>
> Bakire olduğunu bildiği için cesaretle meleğe yanıt verir: "Sözlerin beni şaşırtıyor ve zihnimin onları kabul etmesi güç: nasıl olur da tohumsuz bir doğumdan söz edersin? Ve neden ağlıyorsun?

Bunun üzerine şaşkınlığını ifade eden Meryem'in aldığı cevap bölümündeki ifadelerden biri ise "Selam, O'nunla ilgili Gerçeğin çeşme başı"dır (Wellesz, 1956).



Şekil 3.3: Makedonya Markov Manastırı Kilisesi Akathistos İlahisi Kaynaklı Duvar Resmi (Evans, 2000)

Bizans'ta Akathistos kaynaklı Meryem'e Müjde sahnelerine örnek olarak Eski Yugoslavya topraklarında kalan, bugünkü Makedonya sınırları içerisindeki Markov Manastırı Kilisesi'nin apsis duvarlarındaki çevrim gösterilebilir (Şekil 3.3). Bu kilisede bema kemerinin iki yanına yerleştirilmiş olarak "hiyerarşik" olarak nitelendirilebilecek Meryem'e Müjde sahnesi zaten bulunmaktadır. Bunun yanısıra, içeride bir de (ikonostasisin arkasında kalmasına rağmen laik ziyaretçi tarafından biraz dikkatle kolayca algılanması mümkün olan) Akhatistos çevrimi bulunduğu için buna dahil olan Müjde sahneleri de yine aktarılmıştır. İlahinin içeriğinin önemli bir bölümünü Meryem'e Müjde oluşturduğu için burada tek bir sahneyle de yetinilmemiş olgu üç sahneye bölünerek aktarılmıştır. Bu anlatım sırasında hem İncil anlatısına hem de kuyu gibi apokrif verilere atıfta bulunulmuştur.

3.1.5 Retorik içerikli edebiyat

Meryem'e Müjde ile ilişkili referanslar içeren ve sanatçılar ya da toplumsal hafıza tarafından okunarak ya da duyularak edinilen farklı bilgilerin de sanat eserlerine etkide bulunduğu söylenebilir. Evangelatou (2003) yün eğirme unsurunun Meryem'e Müjde sahnelerinde hemen her zaman mevcut olmasının nedenlerinden biri olarak bu tür metinlere işaret etmektedir: çok sayıda metinde Meryem'in İsa'yı giydirdiği ifadesi kullanılmaktadır; enkarnasyonla ilgili birçok ifadede giyimle bağlantılar aktaran söz sanatlarına yer verilmiştir. Böylesi metinlerin sonuç olarak apokriflerden daha fazla etki bırakmış olduğunu söylemek yanıltıcı olmaz.

Bu tür edebiyata örnek olabilecek türlerden biri vaazlardır. Meryem'e Müjde'yi konu alan vaazlar çok sayıdadır. Giritli Andreas, Aziz Gregorios ya da Patrik Germanos'a atfedilenler çok sayıda apokrif unsurları içlerinde barındırırken Patrik Photios'unki gibi sadece Luka İncili'ne bağlı kalan örnekler de bulunmaktadır. Bu metinlerin İncil'de anlatılan olayları dramatize ederek anlatma özelliği vardır (Mango, 1958).

Örneğin Mango'nun (1958) çevirisiyle on kitap sayfasından fazla süren Photios'un Meryem'e Müjde anlatımında, Adem, Havva, Davut, İşaya, Yusuf, gibi çok sayıda o anda hazır bulunmayan kişinin ismi geçer ve olayla olan ilişkileri ifade edilir. Metin Eski Ahit'le olan bağlantılar ve bunun gibi birçok açıklamayı da içeren bir tür tefsir niteliğindedir. Anlatım tarzı ise daha ziyade teatraldir. Bu tür metinlerin sanatçıların figürlere vereceği şaşkınlık, korku, endişe, merak, huzur vb. ifadelerini İncil'deki kısa pasajdan çok daha fazla etkilemiş olacağını söylemek mümkündür.

Giritli Andreas'ın vaazında ise Maguire (1983) doğrudan sanata etki eden noktalar bulmayı başarmıştır: Bu metinde ve benzer içerikli birkaç başka örnekte Cebrail'in, kariyerinin en zor görevinde yaşadığı tereddüt ve çelişkiler ifade edilmektedir; Lagoudera'daki Panaghia tou Arakou kilisesindeki Meryem'e Müjde sahnesi (Şekil 4.10, 4.11 ve 4.12) ve Sina Dağı Meryem'e Müjde ikonası (Şekil 3.8) başta olmak üzere bazı kompozisyonlarda, bu edebi metinlerin, Cebrail'in söz konusu edilen çekingen pozlarının kaynağı olduğu belirtilmektedir.

Yine Maguire (1981) Bizans sözlü betimleme sanatının Meryem'e Müjde'ye kaynaklık ettiğini belirtmektedir: İlkbahar betimleme metinlerinden edinilen unsurlar (ağaçlar, çiçekler, kuşlar, bahçeler, saksıda yetişen bitkiler ya da çatıda oluşturulmuş

süs bahçeleri), Müjde anının dünyaya sunduğu yeniliği (doğanın yenilendiği an olan ilkbahar ima edilerek) aktarmak amacıyla resimlere dahil edilmişlerdir.

3.2 Meryem'e Müjdenin İkonografisi

Hıristiyan dünyasının bu sahnesi Tanrı'nın enkarnasyon yoluyla insanlık tarihine girdiği stratejik anı belirlediği için Hıristiyan sanatının en çok işlenen konularından da biridir (Mathews, 1983). Nitekim Meryem'e Müjde mimariden küçük sanatlara kadar tüm ölçeklerde, hemen tüm yapıt türlerinde ve farklı malzeme çeşitleriyle işlenmiş olan bir temadır. Bu bölümde değerlendirilen örnekler ise büyük ölçüde mimarlık dışı örneklerden seçilmiş bu şekilde mimariden bağımsız olarak Meryem'e Müjde sahnesinin ikonografisinin algılanabilmesi istenmiştir. Bu sayede mimarlık bağlamındaki gözlemlere bağımsız bir altyapı yaratmak amacı güdülmüştür. Sadece gerekli görülen yerlede mimarlık bağlamındaki örneklere yer verilmiştir. Meryem'e Müjde'nin mimari bağlamda hangi farklılıklarının bulunabildiği ise dördüncü bölümde irdelenecektir.

Meryem'e Müjde sahnesi genel hatlarıyla çok basittir. Sadece Cebrail ve Meryem'in bulunması bu sahne için yeterlidir. Kompozisyon sıklıkla simetriktir, çok defa ikiye bölünebilir; Meryem ve Cebrail ayrı yüzeyler üzerinde resmedilebilirler.



Şekil 3.4: Priscilla Katakombu, Roma, Meryem'e Müjde (Bussagli, 1999)

Roma'daki Priscilla Katakombu'nda yer alan Meryem'e Müjde sahnesi (Şekil 3.4), en erken tarihli örnek kabul edilmektedir. Burada aslında çok karmaşık bir konu sadece iki figür kullanımına indirgenerek ifade edilmiştir (Bussagli, 1999). Gerçekten de daha sonra içerisine çok sayıda başka unsur da eklenecek olan ancak bu sırada neredeyse şematik olarak tanımlanabilecek basitlikteki bu sahne yuvarlak bir

çerçevenin içine alınarak bağımsız kılınmış, iki figür ise bir ortak platforma yerleştirilerek birbirlerine bağlantılı hale getirilmiştir. Sonradan genel kuralı oluşturacak alışkanlığın aksine bu ilk örnekte Cebrail Meryem'in solundan yani izleyicinin sağından gelmektedir. Sağ elini kaldırıp Meryem'e doğru yönlendirmesiyle hareket ve hitap izlenimi yaratmaktadır. Meryem tahtında bir yandan tepkisiz şekilde ama başı yukarıda ve kendine güvenli şekilde oturmaktadır. Yüzü Cebrail'e dönük şekilde gerçekleşen mucizeyi takip eder bir görünüm vermektedir.

Doğduğu XVII. yüzyıldan öncelere dayanan Bizans resim geleneğinin hemen tüm ikonografik içeriğini derlediği kabul edilen (Hetherington, 1981, Akyürek, 1996) Fournaslı Dionysios, Meryem'e Müjdenin ikonografisini şu şekilde aktarır:

"Kutsal İncil'e göre başlıca yortular ve İsa'nın diğer işleri ve mucizeleri nasıl tasvir edilir" başlığının ardından "Tanrı'nın Annesi'ne Müjde" alt başlığı bulunur. Hemen ardından gelen ilk paragrafta ise "Evler, ve Kutsal Bakire bir tahtın önünde ayaktadır. Başı hafifçe eğiktir. Bir elinde ipek iplik sarılı bir iğ bulunur. Sağ elini ise önünde duran başmelek Cebrail'e doğru uzatır. Melek onu sağ eliyle kutsarken sol eliyle de bir mızrak tutar. Evin üzerinde cennet vardır ve oradan Kutsal Ruh, ışık huzmesi şeklinde, Bakire'nin başına doğru gelir."

Yine aynı kaynak Akathistos ilahisi kaynaklı sahnenin de betimlenmesi üzerine derlediği içeriği "Cennet'ten bir başmelek gönderilmiştir. Bakire bir sandalyeye oturmuş kırmızı ipek eğirmektedir. Yukarıda gökyüzü vardır ve oradan bir melek inmektedir. Sağ eliyle kutsarken sol eliyle de çiçeklenmekte olan bir dal tutar" şeklinde aktarmaktadır (Hetherington, 1981).

Kutsal Ruh'u temsil eden güvercin erken örneklerde hemen hiç bulunmayan bir unsurken, XI. yüzyıldan itibaren karşılaşılan bir motiftir; Bizans sanatında XI ve XII. yüzyıllarda Meryem'in karnında bir yuvarlak içerisinde madalyon görünümlü bir büst şeklinde çocuk İsa'nın gösterilmesi de Meryem'e Müjde sahnelerinin özelliklerinden biri olarak izlenebilmektedir ve Tanrı'nın Meryem'e doğru ışınlar yayan eli de tamamlayıcı olarak sahnede yer alabilmektedir (Ross, 1996).

Demus (1947) Daphni örneğini vererek Meryem ve Cebrail'in (Şekil 1.1) iki ayrı küreye ait bireyler olarak özellikle bir trompun iki ayrı yüzeyine yerleştirildiğini belirtmiştir. Buna karşılık Maguire (1995) başmeleklerin, sadece İsa ve "gökyüzü

sahneleri"nde İmparatorluk tören giysileri içinde resmedildiğini belirtir. Ona karşılık Cebrail Meryem'e Müjde sahnelernde hemen her zaman dünyevi giysisi olan himation giymiş olarak betimlenir. Bu da Müjde sahnesinin iki bireyinin aynı küre üzerinde (Dünya'da) olduğunu ifade etmektedir. Olasılıkla yüzeyler vb ortamlar üzerinde yapılan ayrım Meryem'in kolay ulaşılmazlığını temsil etmek amacını gütmektedir.

Ancak temelde sahne Cebrail'le Meryem arasındaki diyaloğu konu etmektedir. İfadeyi kuvvetlendiren unsurlar, arka plandaki mimari, gökyüzünden gelen ışık, güvercin, ağaç dalı vs. olabilir. Bazen ağaç dalı fikrinin zenginleştirilmiş haliyle doğal bahçeler ya da çatı bahçeleri bulunabilir. Bunlar hem olayın gerçekleştiği ilkbahar mevsimine girilen tarihteki doğal arkaplanı temsil ederler hem de doğanın yeniden doğacağı ilkbaharla Tanrı'nın insan olarak doğması ile ilişki yaratır. Hem yavru oluşlarıyla doğumu ve anneliği hatırlatan hem de ötmeleriyle güzel haberi temsil eden kuş yavrularının bulunduğu bir yuva da sahneye katılabilecek unsurlardandır. Kuşları çevreleyen yuva ile Meryem'in yeni doğacak olan Tanrı'yı çevreleyici, kavrayıcı ve içerici olma durumunun da aktarılıyor olması olasıdır. Sahnenin betimlerinde Apokrif kaynakların sözünü ettiği kuyu ve ibrikle de karşılaşılabilir. Çok nadiren başka bir kişinin de sahneye katılması söz konusu olabilir. Örneğin bir IX. yüzyıl elyazmasında (Şekil 3.6) Meryem ve Cebrail dışında Davut'a da rastlanmaktadır. Burada Davut'un varlığı öğretici amaçla kullanılmış olmalıdır. Eski Ahit mesajlarının Yeni Ahit'i hazırlayıcı nitelikleri ve Mezmurlar'ın yazarı Davut'un bu konudaki doğrudan bilinçli katkısı göz önüne serilmiştir (Corrigan,1992). Yukarıda aktarılmış olan Mısır örneği de hayli kalabalık bir Meryem'e Müjde örneğidir (3.1). Fakat genellikle diyalog sadece Cebrail ve Meryem arasında geçer.

Meryem çoğu durumda bir tahtta oturur ya da önünde durur şekilde betimlenir. Ayakta durur sekilde betimlendiği resimlerde ellerini diyalog içinde bulunduğunu ifade edecek şekilde kaldırır. Bazen de sadece sağ elini kaldırır ve sol eliyle ise yün eğirir. Eğirdiği yün her zaman mor-kızıl tonlarında kutsallık taşıyan bir renktedir. Yün eğirme eylemi aslen sadece apokrif metinlerde mevcut olmasına rağmen yine apokrif kökenli olan kuyu unsurundan çok daha yoğun şekilde sanat eserlerinde yer almaktadır. Evangelatou (2003) bu durumun bir sembolik anlamının olduğunu açıklamıştır: Meryem tapınak için tül dokumak amacıyla yün eğirmektedir. Bu

tapınakta kimsenin görmemesi gereken bölüme örtülecek olan örtüdür. Kimsenin göremeyeceği bir şeyi dış görüntüyü oluşturacak şekilde bir örtüyle kaplamak da Tanrı'nın görülemeyecek olan ruhunu etle kaplayarak görünür kılmakla paralel algılanmış ve enkarnasyonun ifadesi olarak sanata aktarılmıştır.



Şekil 3.5: Castelseprio (Kuzey İtalya) Meryem'e Müjde (Weitzmann, 1951)

Meryem'e Müjde kompozisyonlarının bir diğer erken tarihli örneği de İtalya'da Castelseprio'da bulunan ve Mimari bağlamda yer alan sahnedir (Şekil 3.5). Bu kilisedeki betimlerin yoğun şekilde Bizans etkili hatta muhtemelen Bizanslı ustaların eseri olduğu araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir (Weitzmann, 1951). Buradaki sahne ikonografik olarak iki ayrı anlatıyı bir araya getirmiş ve hem su ibriği hem de yün iği ve sepetiyle apokrif unsurları Luca İncili'nin unsurlarıyla birleştirmiştir. Melek apokrif sahnelerde daha sık rastlandığı şekliyle uçmaktadır. Aynı zamanda Meryem'e yaklaşım yönü de izleyicinin sağıdır. Burada hem sepet hem de ibrik Meryem'le Cebrail'in arasına yerleştirilmiş, böylece de iki figür kısmen de olsa, başarıyla birbirinden ayrı tutulabilmiştir. Yazılı metne daha bağlı ancak geleneksel düzenden farklı olarak Meryem'e Müjde bir kapalı mekanda (evde)

gerçekleşmektedir. Cebrail de bu çatının altındadır. Ancak olay muhtemelen Maguire'ın (2006) ifade ettiği kaygılarla, kapalı kapılar ardında gerçekleşmesin diye hem pencereden dışarıda manzara çok geniş alanı kaplayacak şekilde resimlenmiş hem de hizmetçi olması muhtemel bir kadın bu sahneye şahit olarak dahil edilmiştir. Bahçedeki ağaç ve yanında yeşermekte olan fidan muhtemelen Tanrı'nın yeryüzünde vücut bulması ile ilişkili anlamları üzerinde taşıyan sembol görevini de üstlenmiş durumdadır.

Müjde kompozisyonlarında Meryem'in yüzü her zaman Cebrail'e dönüktür. Vücudu ise bazen cepheden verilirken bazen de tam ya da dörtte üç profilden yansıtılır (Emminghaus, 1994).

Hemen her zaman çok net fark edilecek şekilde Meryem Cebrail'den daha durağandır. Cebrail Meryem'e doğru hareket eder ya da hitap eder şekilde betimlenir. Mathews (1982) bunun, daha asil olanın ayağına gidilmesi, düzeyce daha yukarıda olanın diğerini kabul etmesi nedeniyle bu şekilde gerçekleştirildiğini bu zıtlıkla Meryem'le Cebrail arasındaki hiyerarşinin belirginleştiridiğini belirtmektedir. Bunu kanıtlayıcı örnek olaraksa Cebrail'in Zekeriya ile kurduğu diyaloğu anlatan betimlemelerin her zaman Zekeriya'yı biraz hareketli ya da Cebrail'e yönelmiş şekilde gösteriyor olması sunulmaktadır.

Söz konusu durağanlık aynı zamanda Meryem'in tevazuunun bir ifadesi olarak da algılanmıştır; Luka İncili'nde hemen Müjde'den sonra Meryem'in, Cebrail'e verdiği yanıtla kendisini Rabb'ın hizmetine adayışı Batı dünyasındaki Ortaçağ yazarlarının birçoğu tarafından sıklıkla tevazu kavramının başlıca örneği olarak aktarılmıştır (Meiss, 1936).

Meryem'in hareketleri, yün eğirme faaliyeti dışında, Cebrail'e kulak vermekte olduğunu belli eder tavrı ya da hafif korku veya kaygı ifade eden tavırlarla sınırlı kalmaktadır.

Meryem'e Müjde sahnesi görülmeye başladığı neredeyse en erken dönemlerden itibaren mimari kompozisyonlar da içermektedir. Bazı örneklerde tüm sahne mimari bir kurgu içerir. Bazılarında ise sadece Meryem bir mimari düzenlemenin içinde gösterilmiştir. Bu ikinci düzenleme gökten gelenle yeryüzünde yaşayan arasındaki ortam farkını vurgulamak amacıyla da yapılmış olabilir.

Genellikle Meryem konut mimarlığına referans veren unsurlar içeren bir yapı önündedir. Bu yapı figüre paralel dar uzun bir ifade içindedir. Kapı açıklığı büyük gösterilmiş ve yapı bir beşik çatıyla örtülmüştür. Genelde kapının kapalı durduğu vurgulanmıştır. Tarihsel gerçek değerlendirildiğinde bu yapı Meryem'in evi olamayacak kadar görkemli bir ifade içindedir. Mimari unsurların kullanımı Meryem'e atfedilen yüce sıfatları hatırlatacak şekilde güçlüdür. Gözlemleyen kişide, bu sahnelerde, evden ziyade bir saray ya da tapınak izlenimi uyanmaktadır (Şekil 3.6).

Meryem'e Müjde sahnesinde, başka sahnelerde de olduğu gibi mimari fonların kullanılmış olması, figürleri bu dünyaya ait bir ortamda göstererek, bunların izleyiciden çok da uzak olmadıklarını zihinlere yerleştirme amacına hizmet ediyor olmalıdır. En basit mimari fondan en görkemli tapınak çağrıştıran yapı resmine kadar tümü, figürleri sarıp sarmalayarak, yalnız bırakmayarak inananlara yakınlaştırmaktadır. Aynı zamanda, bir mucizenin haber verildiği Meryem'e Müjde sahnesinde arka plandaki mimari, yani olağan dünyaya ait ayrıntılar mesajın inandırıcılığını da güçlendirmektedir.

Bu mimarideki elemanların iki ana üslup dönemine ait olması veya tamamen hayal ürünü olması beklenebilir; üç kaynak bir arada da aranabilir. Özellikle sütunlu yapılar, merkezi mekan etkisi bırakan örnekler, sahnenin gerçekleştiğine inanılan Roma döneminin unsurları olarak düşünülebilir. Buna karşılık yapı cephesinden konsollar üzerinde taşan çıkmalar, loggia'lar da en geniş anlamıyla ve bilindiği oranda geç ve orta Bizans çağıyla eşzamanlı mimarinin yansımaları olarak kabul edilebilir. Ayrıca bu mimarinin çok sayıda örnekte yüksek duvarlarla inşa edilmiş olması yine resimlerle çağdaş Bizans manastır mimarisinin sanatçılar üzerindeki çağrışımlarını gösterebilir. Masif duvarlar, ihtiyaca göre bir miktar organik gelişmiş kütleler beraberliği bu imajın bileşenleridir. Buna tasarımcının, sahnenin gerçekleştiğine inanılan asıl mimari ortama ilişkin bilgi ve hayalleri de eklenmelidir.



Şekil 3.6: Athos Dağı El Yazmasında Meryem'e Müjde (Corrigan, 1992)

Meryem'e Müjde sahnelerinde az sayıda örnekte Cebrail uçar halde görünse de genellikle iki figürün de ayakları yere basar. Uçan Melek genellikle Apokrif kaynaklarda sözü edilen Kuyuda Müjde anlatısıyla ilişkilendirilebilir (Şekil 3.5).

Kariye'de iç narteksin kuzeyindeki birimde, pandantifin yüzeyinde bir Meryem'e Müjde sahnesi bulunmaktadır. Bu sahnede Bizans sanatında alışılagelenin aksine Cebrail Meryem'in solundan yaklaşmaktadır. Meryem kuyubaşında, elinde ibrikle gösterilmiştir; Cebrail'in inmekte olduğunu fark ederek o yöne doğru bakmaktadır. Cebrail ise pandantifin sağladığı yüzeyin sınırlı oluşundan kaynaklanır şekilde oldukça küçük resmedilmiştir. Vücudunun alt kısmı yadırgatıcı biçimde ufaltılmıştır. Bacakları ve ayakları belli olmamaktadır. Sahne mimari bir fona da sahiptir, ancak mimari, yüzeyin üçgen geometrisine uymak adına deforme edilmiştir. Bu mekanın Meryem'in evinin avlusu olduğu, arkadaki duvardan, onun arkasında yükselen ağacın dış mekanı tanımlamasıyla anlaşılmaktadır.



Şekil 3.7: Kariye'den Apokrif Kaynaklı, Meryem'e Kuyuda Müjde (Mango, 2000)

Kariye'deki "Meryem'e Kuyuda Müjde" sahnesinin hemen ardından bu sahneyi takip eden Yeni Ahit'e uygun ikinci bir Müjde sahnesinin bulunmaması, yapının resim programında daha önemli olduğu su götürmeyen ve kesinlikle bulunması gerektiği var sayılabilecek bu ikinci sahnenin özellikle ayrıldığını ve naos içinde kullanıldığını düşündürmektedir. Muhtemelen bu yapıda her iki narteks öyküleyici çevrimlere ayrılmış naosta ise bir litürjik çevrime yer verilmiştir. Apokrif ve Kanonik olmak üzere iki Müjde sahnesinin birlikte kullanıldığı Kastoria Hagioi Anargyroi ve Kiev Ayasofya gibi başka kiliseler de mevcuttur. Bu programlar incelendiğinde aynı kilise içerisinde bile meleğin Meryem'e yaklaşım yönünün farklı olabildiğini görmek iki kompozisyonun mimariye yerleştirilişleriyle aslında çok farklı işlevler taşıdığını açıklayabilmektedir. Apokrif Müjde hemen her zaman melek uçarken gerçekleşmekte, ayrıca litürjik çevrim kurallarından (apokrif metnin litürjiyle ilişkisi kurulamayacağı için) neredeyse kasıtlı denebilecek bir kopukluk hemen göze çarpmaktadır.

Cebrail'in Meryem'e Müjde'deki rolü onun hemen tüm kilise süsleme programlarında (ikonalar, Akathistos çevrimleri) dikkate değer bir yer almasını sağlamıştır.

Sahnenin Meryem dışındaki ikinci asli unsuru olan ve genellikle genç bir erkek görüntüsünde olan Cebrail, sağ elini Meryem'i selamlamak üzere kaldırır. Vücudunun duruşu çok çeşitlidir. Bazısında sağ adımını atmakta, bazısında durağan, bazısında ise yine sağa dönük olarak dörtte üç profilden betimlenmiştir.

Elini tutuşu doğrudan verdiği mesajla paraleldir. Pantokrator İsa'nın kutsayan elinde olduğu gibi iki parmağı birbirine temas eder durumda, gelecek olanın İnsan ve Tanrı olarak iki doğasını ifade ederken, ayrı olan üç parmağı ise tamamlanacak olan Teslis'i ifade etmektedir.

Çoğu betimlerde sol elinde ucu filizlenmekte olan (ya da haçla biten) bir asa tutar. Asa unsuru hem Antik Çağ habercilerinin görünümlerini çağrıştırmakta hem de Eski Ahit'te, Tanrı'nın bakire bir kız aracılığıyla geleceğini haber veren Meryem'e Müjde öncülü peygamber İşaya'nın atribüsü olduğu için ona da bir gönderme içererek tanrısal haberci konumunu pekiştirmektedir.

İkona sanatı da Meryem'e Müjde'nin üzerinde yer aldığı önemli aktarım alanlarından bir diğeridir. İkona çoğunlukla mimari süslemeden ayrı tutulan ve sabit olmayan resimlere verilen isimdir. İkonaların bir kısmı evde, kilise içinde ya da başka yerlerde sürekli yer değiştirmeye müsait şekilde tutulur ya da depo denilebilecek yerlerde muhafaza edilir ve sadece içeriğiyle ilgili yortularda ya da törenlerde görülebilir. Meryem'e Müjde ikonasına sabit olmayan ikona şekliyle rastlanabildiği gibi kilisedeki sabit konumunda da rastlanabilir. Bu iki durum özellikle üzerinde bulunduğu yüzey ve sahnenin bölümlenmesi açısından dikkate değer farklılıklar arz etmektedir.

Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastırı'nda bulunan Meryem'e Müjde ikonası bağımsız ikonalar arasında en kapsamlı içeriğe sahip olanlardan bir tanesidir (Şekil 3.8). Burada yukarıdan aşağıya doğru incelendiğinde öncelikle tek kelimeyle "Müjde" sözcüğü, ardından Müjde sembolü olan yuvadaki kuşlar, görkemli bir mimari ve bunun parçası olarak çiçeklenmekte olan bir teras bahçesi, yine bu mimarinin parçası olan ve perdeyle yarı yarıya kapatılmış bir kapı, gökyüzünden gelen bir ışık huzmesi, bu hattın içerisinde bir hale içine yerleştirilmiş olarak betimlenmiş ve kutsal ruhu temsil eden bir güvercin, sol elinde asa tutan sağ eliyle ise Meryem'e doğru kutsama işareti yapan Cebrail, Meryem'in omzu hizasına kadar yükselen arkalığı bulunan, zengin motiflerle bezeli ve ters perspektifle betimlenmiş

bir taht, Meryem'in oturması için bunun üzerine yerleştirilmiş olan minder bulunmaktadır. Meryem iki elini de kullanarak kırmızı tonlarındaki yünü eğirerek iplik haline getirmektedir. Bunun yanında, daha ilk örnek olan Roma'daki Priscilla Katakombu Müjdesi'nden beri alışılageldiği şekilde Cebrail'le Meryem'in aynı ortamda bulunduklarının altını çizmek ve onları dış dünyadan kısmen ayırmak için bir ortak platform yaratılmış bulundukları alan çok alçak bir sur hattıyla sınırlandırılmıştır. En altta ise bu ortamın bulunduğu yerin su yanı olduğunu belli eden bir akarsu ya da göl betimlemesi bulunmaktadır. Burada, su kuşlarının dışında, Bizans dünyasında İsa'nın sembolü olduğu genel kabul gören balık motifleri bulunmaktadır. Dikkatle incelendiğinde İsa'nın çocuk şeklindeki betimimin çok ince çizgilerle Meryem'in kucağına daha Müjde anında açıklayıcı olarak yerleştirildiği de gözlemlenmektedir.

Kilisedeki yeri belirli olan sabit Müjde ikonaları ise litürjik işlevine paralel olarak mimari mekan belirleyici bir düzenleme işlevi gören bir unsurun (ikonostasis) parçası olarak doğrudan mimariyle ilişkili şekilde değerlendirilebileceği için bir sonraki bölümde incelenmeleri yeğlenmiştir.

Bunun dışında Prothesis kapısında da Cebrail ikonasının bulunması olağandır. Günümüzde bu unsura Bizans döneminden kalmış olarak rastlamak mümkün değilse de hem Ortodoks kiliselerinde bu kullanımın hala muhafaza edilmiş olması hem de Kapadokya kaya kiliselerinde Prothesis kapısı önündeki kubbe üzerinde Cebrail resminin birden fazla kez göze çarpması, söz konusu olasılığı kuvvetlendirmektedir. Buradaki tek başına Cebrail figürünün, Demus'un (1947) "İsa'nın göğe yükselmesi" veya "Mahşer" sahnelerinin özetlenmesi ve "Pantokrator" veya "Deesis" şeklinde daha basit ve sembolik şekilde canlandırılması alışkanlığının Müjde'ye yansımış hali olması muhtemeldir. Bu bağlantı daha sonraki bölümlerde özel olarak değerlendirilecektir.

İkonaların mimari içerisinde konumlandırılmaları, doğrudan mekanların işlevleri ve algılanış şekilleriyle ilişkilidir. Prothesis, Eukharistia'nın başlamasından önce yapılan hazırlık töreninin mekanıdır; aynı tören de sıklıkla bu isimle anılmaktadır (Taft, 1991). İsa'nın et ve kan olarak anılması öncesindeki hazırlık mekanı ile Meryem'e Müjde sahnesi doğrudan ilişkilendirilmiş görünmektedir.



Şekil 3.8: Sina Dağı'ndan Müjde İkonası XII. yy. Sonu (Cormack, 2000)

Prothesis'in hemen yanında ve kilisenin en belirleyici noktalarından birini oluşturan Bema kapısı da Meryem'e Müjdenin rastlanabildiği yerlerden biridir. Buradaki Meryem'e Müjde sahnesi din adamı olmayan kişilerin giremediği bölümle kilisenin ana mekanını ayıran kapıda bulunmaktadır. Tanrısal olan ile insan olanı ayıran (ya da

birleştiren) bema kapısı Meryem'e Müjde'nin de gerçekleşme yeri ve bu bağlamda Tanrı ile insanın birleştiğinin ilan edilme noktasıdır. Bu açıdan Meryem'e Müjde, yine mimari bağlama tam uyumlu bir mantıkla yerleştirilmiştir.

Doğrudan mimariyle bağlantısı kurulamayacak çok çeşitli malzemede de Meryem'e Müjde yoğun olarak resmedilmiştir. Bunların incelenmesi sayesinde mimariye dair çıkarımlar sağlanabilmektedir. Bizans sanatında, küçük sanat eserlerinde Meryem'e Müjde sahnesi sıklıkla işlenmiş bir konudur. Özellikle dinsel kullanım objelerinde ve tekstil sanatında örnekleriyle karşılaşılmaktadır. Buradaki sahneler ile mimari düzenlemedeki Meryem'e Müjde örnekleri arasında sanat yapıtının doğasından kaynaklanan bir kurgu ilişkisi her zaman bulunmamakla birlikte duruş ve alanın sınırlanması açısından ortaklıklar gözlemek olanağı vardır.



Şekil 3.9: Nikah Yüzüğü Meryem'e Müjde Sahnesi ile Başlayan Çevrim.

Dumbarton Oaks koleksiyonunda muhafaza edilen ve İkonoklazma öncesi dönemden kalmasıyla daha sonraki dönemlere ait Bizans sanatına ışık tutmak yolunda önemli bir işlevi nikah yüzüğünün (Şekil 3.9) üzerinde Meryem'e Müjde sahnesiyle başlayan bir çevrim bulunmaktadır. Bu sahnede Cebrail Meryem'in solundan yaklaşmaktadır. Her iki figür de ayakta betimlenmiştir. Aralarında Meryem'in eğirdiği yünün sepeti olması muhtemel bir nesne bulunmaktadır. Yüzük sekizgendir. Eğer taş kısmı apsise denk gelecek şekilde doğuya doğru yatay bir yüzeye

yerleştirilirse (Şekil 4.24) Meryem'e Müjde sahnesi Daphni (Şekil 1.1 ve 4.23) Hosios Loukas (Şekil 4.23, Nea Moni (Şekil 4.23) gibi örneklerde görüldüğü şekilde Kuzeydoğu yönünde denk gelecektir; bu açıdan erken döneme ait olan bu yüzükle daha sonraki dönem kiliseleri arasında büyük benzerlikler bulunduğu söylenebilmektedir (Maguire, 1996). Bu eserin mimariyle paralelliği üzerine bir değerlendirmeye bölüm 4.3.1'de yer verilecektir. Öte yandan kiliselerin içinde söz konusu pozisyonda bulunan hiçbir sahnede Meryem'in solundan yaklaşan Cebrail'e rastlanmazken burada durumun bu şekilde izlenebilmesi ise bölüm 4.4'teki değerlendirmelere katkıda bulunmaktadır..

Patrik Photios'a ait olan ve "Sakkos" olarak adlandırılan, XIV yüzyıla tarihlenen tünik ön yüzünde (Şekil 3.10) çeşitli başka sahneler ve bağımsız figürlerle birlikte Meryem'e Müjde sahnesini içermektedir. Burada kurgu mimarideki örneklere paralel diye nitelenebilecek şekilde gerçekleştirilmiştir.

Meryem'e Müjde sahnesini oluşturan iki figür birbirinden ayrı olarak yerleştirilmiş aralarına başka bir sahne konumlandırılması tercih edilmiştir. Meryem'e Müjde, betimlenen İncil sahneleri arasında en üst sırada yer alandır. Burada karşıdan gören izleyicinin Müjde'yi kilisede bema kemerinde izlermiş gibi en üstte iki yana ayrılmış şekilde algılaması amaç edinilmiş olmalıdır. "Sakkos"un tüm yüzeyinde bir kronolojik sıralama gözlemlemek mümkün değildir. Litürji benzeri bir sıralamanın da bir tekstil parcası üzerinde algılanmasını beklemeye olanak yoktur.

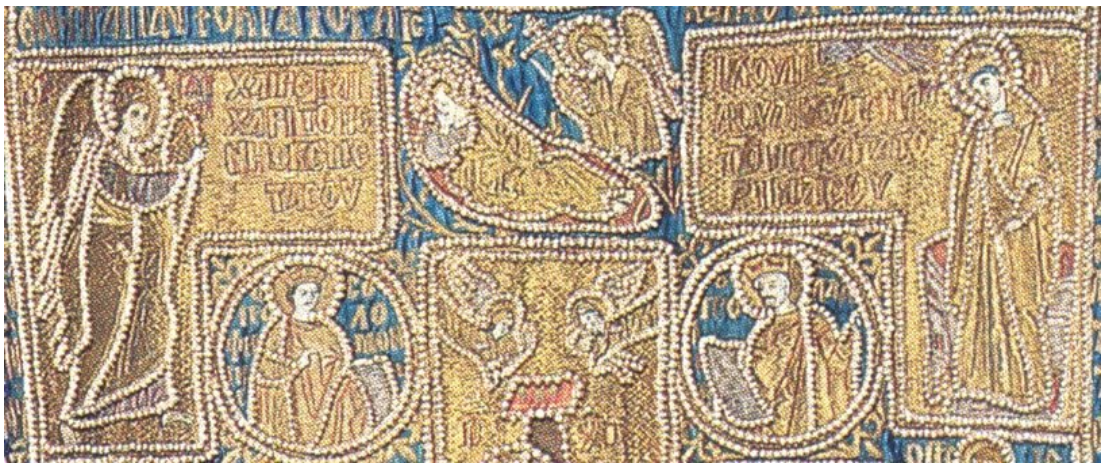
Öte yandan Maguire (1993) Photios'un Sakkos'u ile mimari arasında dikkat çekici bir bağlantı kurmuştur. Buna göre erken dönem tekstillerinde sahne ve aziz resimlerinin birden fazla kez yer alması mümkün olurken Sakkos'ta, mimarideki mozaik ve fresko döngülerinde olduğu gibi hiç sahne tekrarı yapılmadan resimleme gerçekleştirilmiştir. Göğüs hizasındaki iki parça Meryem'e Müjde'nin bu açıdan bakıldığında da mimariyle tam bir paralellik içinde olduğu gözlemlenmektedir.



Şekil 3.10: Photios'un "Sakkos"u Kremlin XIV yy. (Evans, 2004)

Vatikan Museo Cristiano'da korunan ve yaklaşık 800 yılına tarihlenen ipek kumaş üzerinde (Şekil 3.12) Meryem tahtta oturur durumdadır, Cebrail ise sağda, arada gözetilmesi gereken mesafeyi biraz aşmış olarak durmaktadır. Kompozisyon ayrıntılı fakat oldukça durağandır. Dairesel bir bordür figürleri sarmaktadır, arka plan ise boştur. Burada Cebrail'le Meryem'in ayrı durduğu izlenimi yaratmak için anatomiye uymayacak şekilde Cebrail'in vücudu içeri çekilmiş ve Meryem'in yün sepetine ve yanında da iki figürün ayrılığı belirtecek kadar fonun görülmesine yer açılmıştır.

Kumaş fragman halinde olduğu için anlatının nasıl devam ettiği anlaşılamamaktadır. Ancak muhtemelen öykünün bütünü için öngörülen sahne sayısı her yuvarlağın içine iki tane sahnenin sığdırılmasını zorunlu kıldığı için böylesi bir düzenlemeye gerek duyulmuştur. Burada Cebrail asıl önemli figür olmamasına rağmen büyük olasılıkla iki sahnenin karışmaması amacıyla ortaya yerleştirilmiştir ve Meryem'in aynı madalyon içerisinde iki kez ayrımsız yer almasına bu şekilde engel olunmuştur.



Şekil 3.11: Photios'un "Sakkos"u Detay (Evans, 2004)

Buradaki uygulama daha sonraki bölümlerde karşılaşılacak onan mimari bağlamdaki çözümlerden bir tanesidir. Kapadokya'da Pancarlık Kilisesi'nde ve Eski Tokalı Kilise'de rastlanan Meryem'e Müjde sahneleri sahnenin takip eden sahnelerden ayrılması amacıyla aynı kuruluşla gerçekleştirilmiştir.

Vatikan'da korunan, VI. yy. sonu ya da VII. yy. başına tarihlenen ipek kumaşta böyle bir sahne yer almaktadır.

Bu tekstil fragmanı Hıristiyan içerikli olmakla birlikte çok büyük olasılıkla din dışı bir kullanım amacıyla dokunmuş bir eserin parçasıdır (Maguire, 1993). Dönemin dokumalarındaki motifler genellikle, içerdikleri sahneler ve konular itibariyle Arap ve İran saraylarıyla ilişkilendirilmektedir. Hayvan betimleri, bunların işleniş biçimi, hayat ağacı gibi motifler, kaynağını Doğu'da bulmaktadır. Hıristiyan temalı sahnelerde ise Doğu sanatı etkisi aranmamakta, ifade Batılı bir yaklaşıma ve kullanıma atfedilmektedir. Yine de sözü edilen Vatikan ipeğinde Meryem'e Müjde sahnesinde aykırı gibi görünen durumun Talbot Rice'ın (1994) görüşünün aksine, aslında eserin Doğu kökenli olmasıyla ilgili olduğu öne sürülebilir. Bu kumaş

örneğinde dairesel alanlar bordürlerle sarılmakta, bordürler birbirlerine düğümlenerek geçmektedir. Alanların merkezi de sahnelerle değerlendirilmektedir. Örnekte Meryem'e Müjde sahnesi ile komşu alanda İsa'nın Doğumu sahnesi işlenmiştir. Meryem'e Müjde sahnesinde Meryem oturur durumda gösterilmekte, Başmelek Cebrail izleyene göre sağ tarafta durarak müjdeyi iletmektedir. Meryem'in tahtı ve bunun yakın alanı, Cebrail'in giysi ve çarıkları, elinde tuttuğu asa, kanatları oldukça ayrıntılı biçimde dokunmuştur. Ancak genel örneklere göre burada Cebrail'in sağ tarafta bulunuşu aykırı olarak nitelenebilecek bir durum yaratmaktadır. Oysa kumaşın dokunuşu ve motiflerinde olduğu gibi bu noktada da Doğulu bir etki aramak doğru olacaktır. Sağdan sola doğru yazılan Arap harflerinin sıralaması olasılıkla bu yön değişikliğini beraberinde getirmiştir. Göz sağdan sola doğru izlemek alışkanlığındadır. Zaten İsa'nın Doğumu sahnesi de buna göre Meryem'e Müjde'nin solunda yer almaktadır. Bu örnek Cebrail'in bazı durumlarda sağ tarafta yer almasının gerekçesine özel bir açıklama getirmiş olmaktadır.



Şekil 3.12: Bizans Etkili Koptik Tekstil Fragmanı (Volbach, 1966)



Şekil 3.13: İpek Kumaş Parçası Vatikan VI -VII yy. (Volbach, 1966)

Cebrail'in yönünün sıra dışı olduğu bu yapıt da dikkati çekmesi gereken bir nokta da yine kullanım amacının kilise dışı ve hatta din dışı olmasıdır. Bu kumaş parçası kendi türünden diğer örnekler gibi muhtemelen tılsım amaçlıdır ve birçok önemli din adamının aslen karşı durduğu bir kullanıma sahiptir (Maguire, 1993). İçeriklerinde Meryem'e Müjde sahnesine rastlanabilen bu tür tekstil fragmanlarındaki kompozisyonlar Kiliselerde ya da el yazmalarında rastlananın aksine kişisel korunma ya da zenginlik edinmek amacıyla yapılan bir tür büyü işlevi mevcuttur.

Ravenna'da bulunan bir lahit yüzeyinde de işlev açısından olmasa da kompozisyon açısından bu tekstil sanatı örneğine paralel bir anlayış söz konusudur.

Lahitin bir kısa kenarındaki alan tümüyle Meryem'e Müjde sahnesine ayrılmıştır. Meryem tahtta oturmakta, Cebrail Meryem'e doğru hafifçe eğilmiş olarak sağ tarafta durmaktadır. Her iki figür de halesiz olarak betimlenmiştir. Burada da sahne, özellikle Cebrail, dinamizmden uzak, arka plan da yine boştur. Alanı iki yandan sütunlar sınırlamaktadır (Şekil 3.14). Burada hiyerarşik perspektif kurallarına uyulmamış ve Cebrail Meryem'den daha büyük resmedilmiştir. Bunun nedeni büyük olasılıkla olayı gerçeklere uygun anlatmak kaygısı olmalıdır. Meryem evinde yün

eğirirken doğal olarak oturarak çalışıyordu. Cebrail'in de gelip mesajını verirken ayakta olması son derece doğaldı. Nitekim Meryem'in yün sepeti de gerçeğe son derece uygun yansıtılmıştır. İki figürün aksine sepet için muhtemelen gerçek bir model kullanılmış olmalıdır.



Şekil 3.14: Ravenna Lahti

Mathews (1982) bu lahtin de son dönemlerine dahil edilebileceği antik dünyada yün eğirmenin asil hanımlara ait bir görev olduğunu ve evle ilgili görevlere olan bağlılığı temsil ettiğini belirtmektedir: Hem Hellen hem de Roma dönemi mezar kabartmalarında sadık eş eve bağlılığının sembolü olarak iğ, öreke ya da sepetle ya da bunlardan birisiyle gösterilmektedir.

İkonografik açıdan değerlendirildiğinde önem arz eden bir diğer nokta ise bu erken örnekte de Cebrail'in izleyicinin sağından Meryem'e yaklaştığı gözlemlenmesidir.

Yine Ravenna'da, Museo Diocesano'da bulunan ve VI. yüzyıla tarihlenen fildişi tahtta arkalık bölümünün iç tarafındaki yüzeylerden biri de Meryem'e Müjde sahnesi ile değerlendirilmiştir.



Şekil 3.15: Ravenna Maximianus Tahtı Arkalığı

Tahtta oturan Meryem ile Cebrail dar alanın gerektirmesi ile sıkışık bir kompozisyon oluşturmuştur. Buna rağmen Meryem'in tahtının sınırları iki figürü birbirinden ayırır niteliktedir (Şekil 3.15). Taht, alınlığıyla neredeyse mimari bir görkeme sahiptir ve bomboş fonlu Cebrail'le Meryemi birbirinden tümüyle farklı iki ortama yerleştirmektedir. Öykü su deneyi sahnesi ile sola doğru devam etmektedir. Cebrail erken dönem örneklerine ve hikayenin yönüne uygun olarak Meryem'e izleyicinin sağından yaklaşmaktadır.

Sahnede Meryem'in de Cebrail'in de halesiz olarak resmedilmiş olması, bunun yanında Meryem'in tahtının benzeri sahnelerde alışılagelenin aksine mücevherlerle süslü değil de hasırdan yapılmış olması Kopt sanatı etkisi olarak açıklanmıştır (Longman, 1930).

Sanat yapıtının biçimine ve boyutuna bağlı sınırlamalara diğer bir örnek de Cluny Haçı'dır. Haçın kolunun solda genişlediği alana Cebrail, onun sağ tarafına da Meryem yerleştirilmiştir. Cebrail bu şekilde daha geniş alanda ve boşlukta yalnız kalmakta, Meryem de bir mimari içinde durarak sınırlarını korumaktadır. Ancak bu yerleştiriliş nedeniyle hiyerarşik perspektif kuralları yine yıkılarak, haçın şeklinin getirdiği yüzölçüm farklılıklarından dolayı Meryem'e ayrılan alan çok daha sınırlı kalmakta Cebrail ise çok daha uzun boylu olarak resmedilmektedir (Şekil 3.16).



Şekil 3.16: Cluny Haçı (Detay) Meryem'e Müjde (Pentcheva, 2006)

Pliska Haçı'nda ise (IX. yy.) bu kez Meryem ile Cebrail haçın üst kolunda, yine küçük ve dar bir alanda yanyanadır. Tüm ayrıntıları taşımakla birlikte işçilik açısından stilize edilmiş bu sahnede Cebrail sağdadır. Figürler, yazı ve objelerle birbirinden ayrılmıştır (Şekil 3.17).

Bu örneklere karşılık minyatür sanatı ise, mimarideki sahnelere yakın bir etki içinde tasarlanan kompozisyonlar barındırmaktadır. XI. yüzyılın sonuna tarihlenen ve Dumbarton Oaks'ta bulunan elyazmasında resim alanının tüm üst kısmını Meryem'e Müjde sahnesi kaplamaktadır. Cebrail yaldızlı boş bir fon önünde yalnız bırakılmış, Meryem de belli bir mesafe uzakta, tonozla örtülü, cephesi büyük bir kapı açıklığıyla ifade edilen, belki bir konutu temsil eden mimari ile bütünleştirilmiştir. Böylece figürlerin birlikte ama ayrı oluşları vurgulanmıştır. Bu örnek hem duruş hem kompozisyon açısından sahnenin mimarideki yansımalarını hatırlatmaktadır (Şekil 3.18).

Müjde'nin küçük sanatlarda işlenmesi ile mimaride yer buluşu arasındaki ortaklık tematik olmakla ve temel fark da ölçekte aranabilmekle beraber, soruna asıl bir sanat objesinin (veya mimarinin) konuya göre biçimlenmesi ve izleyiciye (veya mekanda dolaşana) göre nitelik kazanması açılarından da yaklaşmak gerekir.



Şekil 3.17: Pliska Haçı (Cutler ve Speiser, 1996)

Taşınabilir obje, üzerinde Meryem'e Müjde sahnesinin yer almasıyla özellik kazanabilmektedir. Başka bir ifadeyle, örneğin işlevi zaten belirli bir haç Meryem'e Müjde ile özel bir değer kazanmakta, Meryem'e Müjde ile tanımlanabilmektedir. Aynı şeyi lahit, taht ve kumaş için de söylemek mümkündür. Bu tür objeler "Müjde'li" oluşlarıyla ayrı bir dinsel (ve sanatsal) vurgu içindedir. Mekanda ise Meryem'e Müjde mimarinin karakterini, tasarım değerini doğrudan belirlemez. Meryem'e Müjde mimaride unsurlardan sadece bir tanesidir. Söz konusu olan resimsel anlatım ile mekan (ve strüktür) kurgusunun bağdaştırılmasıdır. Tasarımcının görevi bu iki kurgunun paralelliği oranında değerlendirilir. Her iki kurgunun kendi içinde bağlayıcı kuralları vardır. Mekanı tasarlamak hem bu kurallara uymayı gerektirir, hem de bu uyumdan tekrarlanmayacak özgün bir sonuç çıkarmayı beraberinde getirir. Meryem'e Müjde sahnelerinin, yukarıda örnekleri verilen sanat yapıtlarına uygulanması ile, mekan içine yerleştirilmesi arasındaki asıl fark sahne ile obje arasındaki ilişkinin karmaşık olup olmadığı noktasındadır.



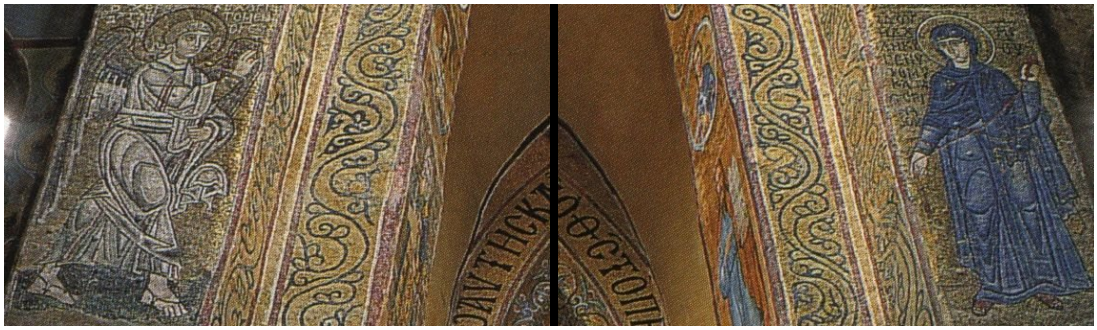
Şekil 3.18: Dumbarton Oaks – 1084 Tarihli El Yazması

Mimari ile küçük sanat objeleri arasında temanın ortaklığı haricinde yakın bağ bulmak güçtür, ancak yine de objelerin biçimleri de aynı mimari elemanlarda olduğu gibi figürlerin yerleştirilmesinde rol oynamıştır. Örneğin daha sonra değinilecek olan bema kapısında hem Cebrail hem de Meryem kapının, kemeri takip eden üst eğrisine uyacak şekilde yerleştirilmiştir. Meleğin vücudu hafifçe sağa, Meryem´in duruşu da hafifçe sola yatıktır. Her iki figürde de eğrisel üçgen boşluğun biçimi dikkate alınmıştır. Bu yerleştirme, daha sonra sözü edilen, özellikle pandantiflerde karşılaşılan, figürlerin mimarinin çizgileriyle paralellik gösterdiği durumu hatırlatmaktadır.

Cebrail'in Müjde eylemi sırasında Meryem'le irtibatı kopuk şekilde betimlenmesi geleneği tüm Hıristiyan sanatında karşılaşılan bir durumdur. Ancak Bizans'ta bu

ayrım çok açıkça gerçekleştirilmek yerine izleyicinin bilinç altına hitap ederek oluşturulmaktadır.

Büyük boyutlu yapılarda bema bölgesinde birbirinden çok uzakta olan iki düşey unsurun birinin üzerinde Cebrail diğerinde ise Meryem olan çözümler örnekteki Kiev'den (Şekil 3.19) Ani'ye, oradan da Demus'un (1947) da tartıştığı Sicilya'daki Martorana ve Cappella Palatina'ya kadar uzanmaktadır.



Şekil 3.19: Kiev Ayasofya – Bema'da Müjde (Evans, 1997)

Şekil 3.19'daki örnek olan Kiev Ayasofyası'nda Cebrail'le Meryem arasındaki mesafe öylesine fazladır ki Müjde sahnesi özel bir arayışı olmayan gözlemci tarafından kolayce belirlenemez.

Şekildeki fotoğrafta Müjde'nin incelenebilmesini sağlamak üzere tüm apsis bölümü fotoğraftan çıkartılmış ve iki yan birbirine yaklaştırılmıştır. Bizans ve Batı dünyasında ortak sayılabilecek uygulamalar bununla sınırlı kalmaktadır.

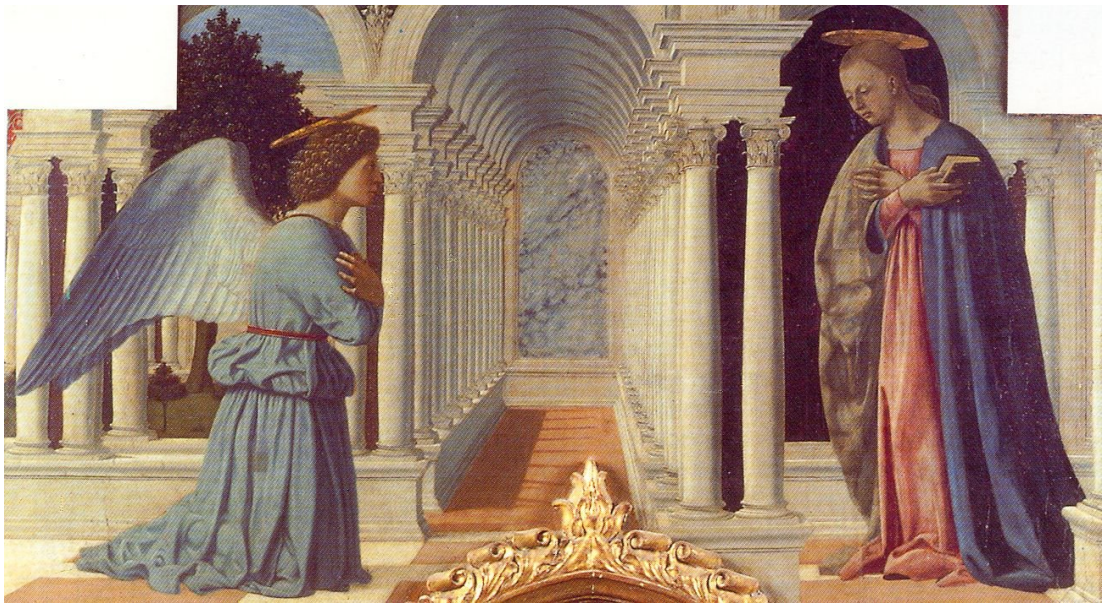
Batı sanatında Cebrail'i "ne pahasına olursa olsun" Meryem'den uzak tutmak için çok farklı yollar denenmektedir.

Şekil 3.20'deki XIII. yy. İspanyol el yazmasında Cebrail'le Meryem'in arasında neredeyse orman boyutlarına ulaşmaya aday bir çiçeklik yerleştirilmiş bununla da yetinilmeyerek Meryem'in kendi mekanı dışında Cebrail'e de ayrı bir mimari ortam yaratılmış, bu şekilde bulunulan ortamlar tümüyle birbirinden kopartılmış ve bu ayrım engellerle de desteklenmiştir.

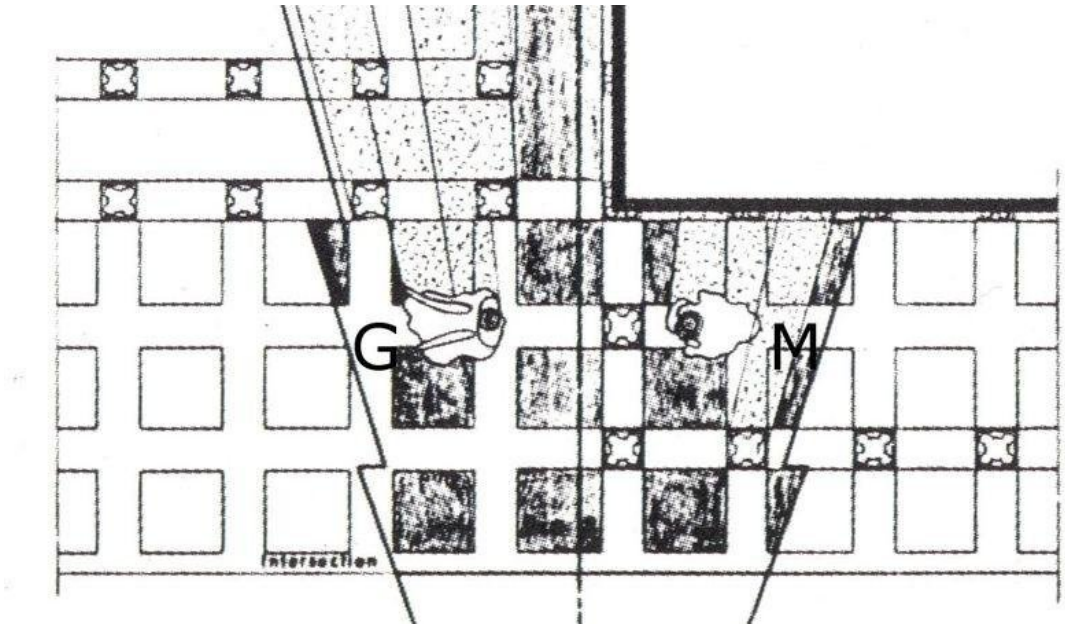


Şekil 3.20: XIII. yy. İspanyol El Yazmasında Meryem'e Müjde (Walther, 2005)

Bu kompozisyonda Cebrail'in de Meryem'in de kendilerine ait mekanların sınırlarını zorlasalar da dışarı taşmadıkları gözlemlenmektedir. Figürlerin kendi mekanları sütunlarla dış dünyalarından net olarak ayrılmış ve yukarıda çok dilimli gotik kemerlerle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlı mekanların arasında yerleştirilmiş olan bitki kompozisyonu hem Meryem'den hem de Cebrail'den daha yükseğe uzanmaktadır. Yani insan boyunun üstüne çıkabilen ayırıcı bir bitki grubu söz konusudur. Bu grup sembolik olarak Bizans'ta da alışılagelen yeşeren bitkiyi çağrıştırmakta ve büyük olasılıkla da aynı işlevi üstlenmektedir ancak orantısal açıdan çok farklı bir görünüm taşımaktadır. Öte yandan bu bitkiler ortada olmasa bile üzerinde bulundukları kaide tek başına bile iki figürün birbirine yaklaşmasını engelleyebilecek yüksekliktedir.



Şekil 3.21: Piero della Francesca, Perugia Müjdesi (Battisti, 1992)



Şekil 3.22: Piero della Francesca, Perugia Müjdesi Kuşbakışı Şeması (Battisti, 1992)

Demus'un (1947) da sözünü ettiği Batı sanatındaki, iki figür gerektiği kadar ayrılamadığı zaman araya sütun ya da rahle vb. koymak geleneğinin kuşkusuz en üst düzey icralarından bir tanesi de birçok eserini Son Bizans Devri'nde gerçekleştirmiş olan olan Piero della Francesca'ya aittir (Şekil 3.21).

Bu örnek Bizans anlayışındaki görsel ayrımın tam tersine sadece sıradan, sanki irtibattaymış gibi gösterdiği iki figürün arasına gerçek sütunlar yerleştirerek Cebrail'le Meryem'in irtibatını tümden kesmiştir. Ancak bunun izleyici tarafından bilinçli şekilde ya da bilinç altında algılanması hemen hemen imkansızdır.

Detaylı perspektif araştırma ve çizimler sayesinde (Şekil 3.22) sütunların söz konusu konumu daha net şekilde gözlemlenebilmiştir. Burada Cebrail (G) arkasında mevcut olan ve derinliğe doğru süren bir portiko bulunmasına rağmen açık havada resmedilmiştir. Buna karşılık Meryem (M) izleyiciye daha yakına değin uzanan farklı bir portikonun içerisinde, yani üstü kapalı bir mekanda bulunmaktadır. Tüm bunların da ötesinde izleyicinin algısının tersine aslında Meryem'e Müjde'nin bu iki figürü Müjde esnasında birbirini görmemektedir. Aralarında görüşü tümüyle engelleyen bir sütun bulunmaktadır. Her iki figür sütünun diğer yanında bir diğerinin bulunduğunu algılasa da yüzlerin seçilmesine olanak yoktur.



Şekil 3.23: Fra Filippo Lippi, Meryem'e Müjde (Dunkerton ve Foister, 1991)

Fra Filippo Lippi'nin Meryem'e Müjde sahnesi (Şekil 3.23) yine Bizans dönemiyle çağdaş olmasına rağmen Bizans'ta rastlanmayan şekilde iki ayrı ortamda gerçekleşmektedir. Bizans'ta aynı ortam olduğu izlenimini tümüyle yok etmeyecek şekilde, sadece Meryem'in arkasında mimarinin var olması ya da zengin olmasıyla Cebrail'in boş bir fonun önünde olması gibi ayrı ortam izlenimi yaratan çözümler uygulanırken Lippi iki ayrı ortamı son derece belirgin şekilde iki ayrı betimleme yaptırmıştır. Meryem'in bulunduğu ortam için farklı yer döşemesi ve mimari fon betimlenmişken Melek doğal ortam içerisinde resimlenmiştir. Cebrail'in doğal ortamında hiçbir mimari unsur, insan yapısı nesne yoktur. Buna karşılık Meryem'in bulunduğu mekan tümüyle insan yapısı unsurlardan oluşmaktadır. Yer döşemesi dışında arka plandaki duvar, vitraylar ve oturduğu taht bunların başlıcalarıdır. Bu ayrı ortamın arasına da bahçe duvarı ve vazo/saksı unsuru yerleştirilerek yine çok belirgin bir sınır ve iki figürün fiziksel ayrımı yoluna gidilmiştir. Lippi'nin eserinde de batı sanatı ürünlerinde söz konusu olan genel eğilime uygun olarak apokrif İncil unsurlarına yer verilmemiştir. Su unsuru ekleyerek veya bunun devamını apokrif

metne uygun işlemek amacıyla iplik eğirerek "kuyuda apokrif Müjde" betimleme alışkanlıkları Batı sanatında Bizans'a oranla çok daha seyrek görülmektedir.



Şekil 3.24: Carlo Crivelli, Meryem'e Müjde XV. yy. İkinci Yarısı (Dunkerton ve Foister, 1991)

Son Bizans döneminden kısa süre sonra faal olan Venedikli ressam Carlo Crivelli'nin XV. Yüzyılın ikinci yarısına ait olan Meryem'e Müjde kompozisyonunda (Şekil 3.24) da Bizans dönemine çağdaş ama batı sanatına özgü unsurlara rastlanmaktadır. Burada Meryem ile Müjde'yi veren melek arasına yerleştirilen nesneler yine birden fazladır. Kitap, kürsü, duvar, parmaklık, kapı pervazı gibi bu unsurlar Meryem'le Cebrail'in birbirlerinden fiziksel olarak tümüyle ayrılmalarını sağlamaktadır. Kapı pervazında bulunan ve bir kaide üzerinde bulunan vazodan yükselen bitkisel motifli süsleme de hem sahnenin ikonografisinde sıklıkla rastlanan yeşeren dalın yerini tutmakta hem de yine ayırıcı bir engel olarak rol oynamaktadır.

Robert Campin'e atfedilen ve yine geç Bizans dönemine çağdaş olan 1425-28 tarihini taşıyan Meryem'e Müjde kompozisyonunda (Şekil 3.25) ise Batı sanatında sıklıkla rastlanabilen ancak Bizans'a etki olarak aktarılmamış başka bir eğilim gözlemlenmektedir. Burada çaresiz, şaşkın ve Tanrı'nın iradesi karşısında boyun eğen genç kızın tevazuunun bir simgesi olarak Meryem vücudu yere temas eder şekilde oturmaktadır. Hemen arkasında asaletini simgeleyecek şekilde bir tahta referans verebilen, pahalı kumaşlarla kaplı bir yastığa sahip kaliteli bir oturma yeri bulunmakta olmasına rağmen buraya muhtemelen sadece kolunu dayayarak destek almakta ve kitabını okumaktadır. Ancak Meryem doğrudan yer döşemesinin üstüne oturmaktadır. Cebrail'le de arasında hem Bizans hem de Batı geleneğine uygun

şekilde iki figürü birbirinden ayıran unsurlar yerleştirilmiştir. Ancak bunların nitelikleri ve fiziksel açıdan belirgin şekilde figürleri birbirinden ayırıyor olmaları Bizans sanatından çok uzak özellikler taşımaktadır. Bu sahnede bir yuvarlak masa Cebrail'in Meryem'e ulaşabilmesini tümüyle imkansız kılmaktadır. Masanın üzerinde de sembolik anlamlarla yüklü kitap, muhafaza, tesbih, çiçek açmış bir dalı barındıran vazo ve sönmüş bir mumu destekleyen bir şamdan bulunmaktadır. Bizans sanatının olağan sembolik unsurları olan kuşlar, yün eğirme eylemi ya da su ile ilintili unsurlar bu sahnede yer bulamamıştır.



Şekil 3.25: Robert Campin (Master of Flemalle) "Yerde Oturan" Meryem'e Müjde 1425-28 (Toman, 1999)

Buna karşılık Bizans sanatında ise Meryem'in elinde bir kitap ya da belirginleştirilmiş yazılı her hangi bir metin bulunması söz konusu değildir. Kitap unsuru Batı sanatında neredeyse kural olmuşken Bizans'ta henüz belirlenmiş örnek bulunmamaktadır. Batı sanatında Meryem'e Müjde sahnesi betimlenirken bir yandan Müjde sahnesinin kendisi yansıtılmakta bir yandan da Katolik mezhebinin belki de en önemli duası olan "Ave Maria" betimlenmektedir (van Dijk, 1999). Söz konusu dua Luca İncili'ndeki Meryem'e Müjde satırlarını da içerecek şekilde derlenmiştir.

Bu nedenle Batı sanatındaki betimlemelerde bu durumu belirginleştirecek şekilde bir kitap veya duanın en azından bir bölümünün yazılı bulunduğu levha ya da şerit imgesiyle karşılaşmak çok olağandır.

Buna karşılık adı geçen dua Ortodoks mezhebince icra edilmemektedir. Dolayısıyla bu İncil pasajı diğer pasajlardan daha farklı bir görsel muameleye de tabi tutulmamaktadır ve Bizans'ta sadece sahneyle ilgili İncil metni, diğer sahnelerde de bulunduğu gibi, açıklayıcı metin olarak yer bulabilmektedir.

Robb (1936) batı sanatındaki sahnelerde kitap mevcudiyetine kaynak olarak Latince yazılmış ve XIII yy'a tarihlenen bir eser olan Meditationes Vitae Christi'yi göstermiştir. Eserin yazarı Pseudo Bonaventura, Müjde gerçekleştiği anda Meryem'in İşaya'daki kehaneti okuduğunu ifade etmiştir ve buna dayanarak da eseri kaynak alan sanatçıların kompozisyonlarında sıklıkla kitap unsuruna yer verilmektedir.

Bu kez orta Bizans dönemine tekabül eden Romanesk devri sanatına ait bir diğer örnekte ise (Şekil 3.26) bir minyatür görülmektedir. 1020 yılına tarihlenen Hitda el yazmasındaki bu sahnede Cebrail Meryem'e Müjde'yi verirken aralarında doğal bir fiziksel unsur bulunmakta ve sahnenin iki figürünü birbirlerinden tümüyle ayırmaktadır. Unsurun niteliği tam olarak anlaşılamasa da araştırmacıların görüşü bunun bir dağ olduğu yönündedir. Kompozisyonun, Meryem'in üzerine tekabül eden bölümünde görkemli sayılabilecek unsurlar gözlemlenmektedir. Bu unsurlar Bizans sanatında sıklıkla yansıtıldığı şekliyle Meryem'in asil kökenlerini de ima eden saray yapılarına referans olmalıdır (Maguire, 2006). Kompozisyon içinde Cebrail'in bulunduğu mekan ise bu dağın dışında kalan bölümdür. Bizans sanatında alışılagelenin aksine bu sahnede de ibrik, kuyu, iğ ya da iplik gibi unsurlar bulunmamaktadır. Ancak Avrupa sanatında sıklıkla sahneye yerleştirilen kitap unsuru da henüz ortaya çıkmamıştır.

Belçika'nın Ghent kentinde, Aziz Bavo Kilisesi'nde bulunan Hubert ve Jan van Eyck'in 1432 tarihli atlarının kapakları kapalı durduğunda bir Meryem'e Müjde sahnesi ortaya çıkmaktadır (Şekil 3.27). Burada Meryem ve Cebrail iki ayrı kapak üzerinde resmedilmişlerdir. İkisinin arasında iki tane de manzara paneli bulunmaktadır. Bu panellerin bir tanesinde Meryem'e Müjdenin gerçekleştiği odanın dekorasyonu bir diğerinde de penceresi ve dışarıdaki manzara resmedilmektedir. Bu

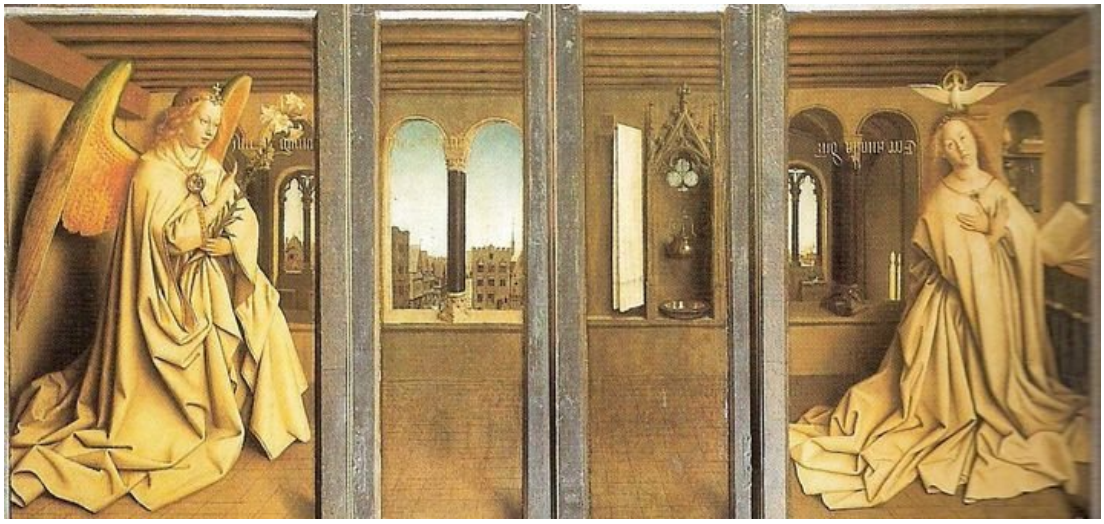
iki panel hem birbirlerinden bağımsız gibi görünmekte hem de bu sayede Cebrail'le Meryem arasında daha da büyük bir ayrılık yaratmaktadır. Artık iki figür neredeyse tümüyle ayrı iki kompozisyonun parçasıdır. Bu da ayrılık fikri açısından tüm Bizans döneminde uygulanan fikri sürdürmekteyse de gerçekleştirme yöntemi olarak Bizans dışı örneklerin Bizans örneklerinin çok ötesine geçebildiğini gösteren bir diğer örnektir.



Şekil 3.26: 1020 Tarihli Romanesk Minyatür'de Meryem'e Müjde (Toman, 1997)

Dijon Güzel Sanatlar Müzesinde bulunan ve 1394-99 yılları arasına tarihlenen Champmol Manastırı sunağı için yapılmış olan Meryem'e Müjde sahnesi (Şekil 3.28) yine son Bizans dönemiyle aynı dönemde gerçekleştirilmiş olan bir Batı sanatı eseridir. Ancak burada da yine Bizans sanatında hiç rastlanmayacak şekilde Meryem, iki basamakla yükseltilmiş, tümüyle bağımsız sayılabilecek baldaken şeklinde bir locanın içinde oturur şekilde resmedilmiştir. Locanın yer döşemesi taştandır ama

Meryem'in bu taşa temas etmesi engellenmiş ve ayaklarının bir kumaşın üzerinde kalması sağlanmıştır. Cebrail'in bulunduğu alan ise Meryem'in locasıyla ya da geri plandakı mimaride bulunan yer döşemesiyle hiçbir ilişkisi bulunmayan bir yer döşemesi üzerinde bulunmaktadır. Buranın kaplaması diğer noktalara oranla çok daha sıradandır. Yine bu alanda içinde bir bitki yeşermekte olan saksı/vazo görünümlü bir sembolik unsur bulunmaktadır. Locanın içerisinde de sembolik unsurlardan rahle ve kitap vardır. Ancak Bizans'ta sıklıkla görülen sembolik unsurlar bu kompozisyonda da eksiktir.



Şekil 3.27: Flaman Resmi'nde Meryem'e Müjde, Ghent Altarı, Hubert ve Jan van Eyck, 1432 (Toman, 1999)

Bazı bölgelerinde ya da eserlerinde çok yoğun Bizans etkisi ya da muhtemelen doğrudan Bizans müdahalesi görülen Gürcistan ortaçağında bazı eserler ise sadece yerel izlenimler görülmektedir. Bu ülkede bulunan Martvili manastırı kilisesinde apsis dış duvarında bulunan frizi yerel özellikler arz eden bu türe dahil etmek mümkündür. Söz konusu kabartmalar VII. yy. ile X. yy. arasına tarihlendirilmektedir (Janberidze ve Tsitsishvili, 1996).

Bu frizde (Şekil 3.29) Cebrail Meryem'in solundan ve izleyicinin sağından yaklaşmaktadır. Kompozisyonda Cebrail'e ayrılmış olan yüzey, hiyerarşik kuralların tümüyle dışına çıkarak, Meryem'e ve tahtına ayrılan yüzeyin çok üzerindedir. Ayrıca Meryem'le Cebrail'in arasına çok geniş yüzeye yayılmış bir stilize asma bitkisi yerleştirilmiştir. Bu bitkinin ana işlevi hem Bizans'ta hem de Batı sanatında alışılagelen iki figürü ayırmak olmalıdır. Ancak boyutları Bizans'ta rastlanan tüm

örneklerin çok üzerindedir. Bu özelliğiyle komşu Bizans'tan daha ziyade İspanya kökenli XIII. yy. örneğiyle (Şekil 3.20) kıyaslanabilir. Buna karşın Bizans'ın tipik unsuru olan iğ ve Meryem'in eğirmekte olduğu iplik yumağı betimlenmiştir.



Şekil 3.28: Dijon Müzesi'nden Meryem'e Müjde, 1394-99 Melchior Broederlam (Toman, 1999)

Gürcü sanatının bu örneğinde Cebrail'in ayakta olduğu da gözlemlenmektedir. Bu Bizans sanatında kural niteliğindedir (Voitsis, 2006). Meryem'in taht önünde ayakta durması ya da boyunu fazla kısa göstermeyecek şekilde de olsa tahta oturması şeklinde iki ayrı betim şekli varken, Cebrail ucmadığı sahnelerde mutlaka ayakta

betimlenmiştir. Batı'nın aksine Bizans'ta meleğin diz çökmüş olarak resmedildiği sahneler bulunmamaktadır ya da örneklerin hiçbiri muhafaza edilememiştir.



Şekil 3.29: Gürcistan Martvili Kilisesi Dış Cephesinde Meryem'e Müjde VII. – X. Yüzyıl (Tsitsishvili ve Janberidze 1996)

4 BİZANS MİMARİSİNDE MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ'NİN YER BULUŞU

4. 1 Sahnenin temel bileşenleri ve "özetlenmesi"

Bizans mimarisi bağlamında Meryem'e Müjde, kilise içlerinde, genellikle birkaç ana konumda yer bulur: Mimari kurguyu oluşturan elemanlar açısından sayıldığında, duvar alanları, kemer ve pandantifler ile örtü yüzeylerinde Meryem'e Müjde ile karşılaşılır. Mekan dağılımı esas alındığında da Prothesis ve yakın çevresi de Meryem'e Müjde'nin bulunacağı odak yerlerdir. İlk bakışta sahnenin yapı içinde bu kadar çeşitli yapı elemanlarında ve bölgelerde işlenmiş olması, mimari ile kurallı bir ilişkinin bulunmadığı izlenimini uyandırabilir. Ancak örneklerin, bu sahne ile Hıristiyan düşüncesinin simgesel temsilcisi olarak kilise mekanının ifade ettiği şeylerin ilişkisi açısından incelenmesi, Meryem'e Müjde'nin mekandaki yerinde rastlantının rolü bulunmadığını ortaya koymaktadır.

Meryem'e Müjde iki tür anlatımla mekanlarda yer bulur. Bunlardan biri sahnenin kendi mekanında canlandırılmasıdır. Bu durumda (başka birçok sahnede de olduğu gibi) gerçek bir mekan içinde resimsel bir mekandan söz edilebilir. Diğeri de Meryem'e Müjde'yi ima eden bir işaretin yani Başmelek'in tek başına bir yüzey üzerine resmedilmesidir.

Ayrıca sahnenin çevrimlere entegre olmuş biçimde veya bir miktar bağımsız nitelikte yer alması da mekandaki değeri ve algılanışı açısından belirleyicidir. Bu bağlamda mekanla bütünleşmek ya da mekanda asılı tablo gibi bir ifade içinde olmak yönlerinden de Meryem'e Müjde ile mimari ilişkisini açıklamada bazı anahtarlar vermektedir.

Demus (1947) sahne özetleri oluşturan kompozisyonlara verdiği ve belirtilen örneklerin özet olma nitelikleriyle sınırlı kalmayarak temsil ettikleri sahnelerle birlikte de mevcut olabildiklerini gözlemlemiştir. Buna göre görsel olarak aynı biçimde ifade edilmedikleri için izleyicinin fark etmeyeceği şekilde, aynı anlamı taşıyan iki sahne aynı çatı altında bir arada bulunabilmektedir. Genellikle bu durumu

sahneleri gerçekleştiren sanatçılar bile fark etmekten uzaktır. Bu sahneler de ikonografide genellikle çevrim sahnesi olmaktansa bağımsız etki yapan sahneler olarak yer bulmaktadır. Pantokrator İsa, İsa'nın göğe yükselişi kökenli bir sahne olmakla birlikte, Deesis ise Mahşer sahnesinin özeti olmakla birlikte çok farklı anlamlar taşırmışçasına bir arada yer alabilmekte bazen de ana sahne konumunu ellerinde tutmaktadır.

Meryem'e Müjde sahnesi de birçok kilisenin resim programında, özellikle de yortu çevrimi ya da anlatımsal çevrim içermeyen kiliselerde ihmal edilmeyecek kadar önemli bir mesaj içermektedir. Çevrim mevcut olduğu zaman mimariyle uyum sağlayacak şekilde, litürjik önem taşıyan örneklerde de özellikle Prothesis'e dikkat çekecek şekilde yerleştirilen Meryem'e Müjde sahnesi, çevrim yokluğunda Cebrail olduğu ima edilen ve öyle algılanabilen, en azından başmelek olmasıyla dikkat çeken bir resimle özetlenebilmektedir.

Özellikle kapsamlı çevrimler içeren yapılarda ise Meryem'e Müjde ile bu melek figürleri bir araya gelmiş böylece kompozisyon ile özeti, aynı mekanda birlikte konumlandırılarak anlamın güçlenmesi ve özellikle litürjik karakterin daha iyi ifade edilmesi ve algılanması sağlanmıştır.

İznik Koimesis (Şekil 4.2) ve İstanbul Ayasofya gibi örneklerde mimari süsleme olarak, çevrimden ziyade daha statik kompozisyonlar kendini göstermektedir. Meryem'e Müjde bağlamında incelendiğinde bema kemeri üzerinde her iki yapıda da kuzey ve güney yönlerde melekler bulunmaktadır.

Söz konusu resimlemeler gerçekleştirildiğinde (IX. yy.) tek meleklerin hangi amaçla ve neyi simgeler şekilde yerleştirildikleri üzerinde araştırmacılar arasında bir uzlaşma yoktur. Bu tezde de erken dönemlerde bema bölgesine yerleştirilen meleklerin Meryem'e Müjde'yi simgeler şekilde yerleştirildiğine dair bir iddia öne sürülmemektedir. Ancak yortu çevrimlerinin çeşitli nedenlerle (mekanın kısıtlı olması gibi) mümkün olduğu kadar az sahneyle gerçekleştirilmesine yönelindiği bilinmektedir. Mevcut olan bu melekler (belirgin işlevlere zaten sahip oldukları için) zamanla, eksilmiş olan sahnelerin yerini tutmuş olabilirler. Diğer bir deyişle zaten var olan bir melekle ima edilebilecek sahnelerin çevrimden atılmasında daha az tereddüt edilmiş olabilir.

Kapadokya'daki birçok kilisede hayli zengin bir yortu çevrimi mevcutken sıklıkla Meryem'e Müjde sahnesinin eksik olması ve yine aynı kiliselerde yoğun şekilde başmelek programlarının bulunması bu iddiayı güçlendiren noktalar arasındadır. Göreme Elmalı Kilise, Çarıklı Kilise, Karanlık Kilise naos programı bunlar arasında sayılabilmektedir. Öte yandan buna karşı tez olarak sunulabilecek olan Kapadokya'da Meryem'e Müjde sahnesine özel bir ilgisizlik olabileceği şekildeki bir düşünce ise örneklerle doğrudan çürütülmektedir. Nitekim sahne tüm çeşitlemeleriyle çok sayıda Kapadokya kilisesinde resmedilmiştir. Hatta Göreme Yusuf Koç ve Belisırma Direkli Kilise gibi örneklerde ise sadece aziz dizileri içeren bir program tercih edilmesine rağmen mevcut tek Kutsal Kitap sahnesi olarak Meryem'e Müjde tercih edilmiştir (Jolivet-Levy, 2001).



Şekil 4.1: İstanbul Ayasofya Bema Meleği

Meryem'e Müjde'yi temsil etmesi muhtemel sayılabilecek meleklerin bema kemeri çevresindeki varlığı, geleneksel olarak kilisenin doğu yönünün kuzey (Prothesis yönü) ve güney bölgelerine (Diakonikon yönü) meleklerin varlığıyla işaret edilmesi geleneğinin bir parçası olarak kabul edilebilir. Bu melek figürleri yansıttıkları işlevle

ilişkilendirilebilecek mekana daha yakın konumlarda betimlenmişlerdir. Yani Cebrail'in Prothesis'le Mikhail'in ise Diakonikon'la daha kesin bir organik bağı, başlangıç (Müjde) ve bitiş (Mahşer) melekleri oluşlarına paralel şekilde belirginleşmiştir. Özet sahnelerin asıllarından kaynaklandığının zamanla unutulması ve bağımsız bir gelişme göstermeleri, hatta kaynak sahnelerin özet sahnelerin yanında tekrar ortaya çıkmaları örneğinde olduğu gibi başmeleklerin yerleştirilme geleneğinin de aksadığı örnekler olmuş, ikonografik seçimlerin Mikhail üzerinde yoğunlaşması gibi bani tercihlerinin yanında, özellikle Bizans sonrası dönemde ve en büyük ölçüde Rus sanatında bu melekler rastlantısal şekilde yerleştirilir hale gelmişlerdir (Sintros, 2006). Ancak Mango'nun (1967) ifadesinin aksine Meryem'in sağında (izleyiciye göre sol) Mikhail'in diğer tarafta ise Cebrail'in bulunması kural haline gelmemiştir.



Şekil 4.2: İznik Koimesis Bema Melekleri (Schimitt, 1927)

Bu çerçevede istisnai gibi görünen örneklerde, özellikle Anadolu'da başmelek Mikhail'e büyük bir düşkünlükle bağlı olunması (Jolivet-Levy, 2001), ikonografik açıdan Meryem'e Müjde özeti amaçlı tek melek yerleştirilmesi gereken durumlarda,

alışkanlık ya da Mikhail'e öncelik verilmesi eğilimi nedeniyle Prothesis yakınlarına Mikhail'in yerleştirilmesine neden olmuş olabilir. Yine Mikhail Cebrail'le birlikte Prothesis duasında adı telaffuz edilen iki melekten biridir (Brightman, 2002). Bu durum da olması Prothesis'te de Mikhail'e bir mevcudiyet sebebi ve bakış açısı bu duadan kaynaklandığında Cebrail'le eşit konum yaratmış olmalıdır.

Aynı şekilde ikonografi bilgisi belirli görsel kalıplara bağlılıktan öteye geçemeyen sanatçıların da, taşra kiliselerinin çevrim sahnelerindeki yazıların sıklıkla yanlış yazılması (Kostof, 1989) örneğinde olduğu gibi, birbirine benzeyen figürleri yerlerini değiştirerek kullanmış olmaları kuvvetli bir olasılıktır.

Kariye parekklesionunda Mahşer ile Anastasis sahneleri arasındaki kemerde tek figür olarak Mikhail'in bulunması ve bu mekanda mevcut olan tek başmeleğin o olması, Cebrail'e ise herhangi bir şekilde yer verilmemiş olması, Başkent'te, kültürlü bir hami tarafından yaptırılan, bilinçli bir ikonografik düzenlemede tercihlerin yukarıda belirtildiği şekilde gerçekleştiğine işaret etmektedir (Şekil 4.3).



Şekil 4.3: Kariye Parekklesion Başmelek Mikhail ve Mahşer

4. 2 Sahnenin yapı öğelerine yansıtılması

4.2.1 Kemer – Bema kemeri

Apsise yaklaşıldığında bema kemerinin tanımladığı açıklığın iki yanındaki duvar yüzeylerinden kuzeydekinde Cebrail ve güneydekinde Meryem bulunur. Bu düzenleme Meryem'e Müjde'nin en kalıplaşmış konumlarından biridir. Demus'un Meryem'e Müjde için öngördüğü iki konumdan birini teşkil etmektedir. Bu araştırmacının görüşüne göre Melek'le Meryem'in ayrı resim alanlarında betimlenmeleri iki ayrı aleme ait olduklarının vurgulanması amacını gütmektedir. Yine Demus, figürleri birbirinden ayrı yüzeylere yerleştirmenin mümkün olmadığı ikonalar üzerinde ise aralarına bir sütun ya da kapı yerleştirerek bu ayrımın vurgulandığını söylemektedir (Demus, 1947). Bu ayrım Batı sanatında da çok sık rastlanan bir uygulamadır; ancak sadece farklı alemlere ait olmayı vurgulamak amacıyla yetinilmiyor olabilir. Böyle bir gösterimin izleyicilerde Meryem'in kolaylıkla ulaşılabilir olmadığı duygusunu uyandırmak amacını güden bir mesaj, simge, alışkanlık ya da uzlaşma olduğu da düşünülmelidir. Tanrı'nın meleğinin bile kutsal Müjde'yi verirken kolaylıkla yanaşamadığı Meryem kuşkusuz zihinlerdeki lekesiz Meryem imajını tam güçlendirecek bir betimleme olacaktır. Anlamı ve işaret ettiği şey ne olursa olsun sahnedeki iki figürün ayrı tutulma gereği, bunların mimarlık elemanları üzerindeki yansıtılma biçiminde rol oynamıştır; veya mimari elemanların biçimi ile mekanda dolaşan izleyicinin bakış ve yaklaşım noktaları bu ayrı tutulma konusu ile etkileşim içindedir. Kemer veya kemerli yüzey bu açıdan denetim getiren bir mimari alandır. Gerek kemerin iç yüzeyi gerekse kalınlığı söz konusu olduğunda simetrik iki alan ortaya çıkmaktadır. Bu da beraber-ama-ayrı bir çifti göstermek için adeta ideal bir kompozisyon olanağı sunmaktadır. Kemer iç yüzeyi özellikle küçük yapılarda figürlerle donatılmaya izin verse de, öncelikle gösterilmesi arzulanan sahneler veya figürler için strüktür icabı zayıf (dar) kalacaktır. Aynı şeyi kemer kalınlığı için de söylemek mümkündür. Bu doğrudan yapının boyutuyla ilgili bir hususdur ve mimari ile resim ilişkisinin uzanabileceği alanları göstermesi açısından önemlidir.

Küçük veya orta boy yapılarda kemerin Meryem'e Müjde sahnesine ilişkin getirdiği belirleyicilik, kemerli açıklığın yanlarında kalan duvar yüzeyleriyle ilgilidir. Anıtsal bir yapıda bu yüzeyler çok büyüktür ve çok sayıda sahneyi içine alabilir. Orta ve Geç dönemin ortalama büyüklükteki Bizans kilisesinde ise bu yüzeyler sadece birer figürü uygun bir oranlama içinde taşıyabilecek boyuttadır. İşte bu anda Meryem'e Müjde böyle alanların en uygun değerlendirilme yerlerinden biri olmaktadır.

Kurbinovo'da Aziz Georgios Kilisesi'nde, bema kemeri ile örtü arasında, yukarıda beşik tonozun eğrisini izleyen büyük bir "yarım halka" yüzey kalmaktadır. Bema kemerinin en üst noktasından bir teğet geçmektedir. Çizgi ile tonoz arasındaki alan, kalabalık bir kompozisyon olan "İsa'nın Gökyüzüne Yükselişi" sahnesini taşımaktadır. Çizginin altı ise kemer başlangıcına kadar sınırlandırılmış ve Meryem ile Cebrail'in beraber-ama-ayrı canlandırılması için kullanılmıştır. Kuzeydeki yüzeyde Cebrail hareket halinde elini kaldırmış vaziyette Meryem'e uzanmaktadır. Hem hareket halinde oluş hem de buna uyum sağlayan giysisinin kıvrımlarıyla canlı bir Cebrail imajıdır. Meryem güneydeki alandadır. Bir mimari fon önünde tahtta oturmaktadır. Vücudu izleyene göre sağa, yüzü ise sola, yani Cebrail'e dönüktür. Bu duruş Meryem'in Müjde anındaki refleksini de yansıtmaktadır.

Her iki figürün yüzeydeki yayılımı, burada mimariye bağlı olarak oluşan geometriyle uyum içinde tasarlanmıştır. Cebrail'in gövdesi, kemer eğrisini izler biçimde hafifçe sağa yatıktır, öne doğru uzattığı eli kendi gövdesi ile kemerin yukarıya devam eden eğrisi arasında kalacak boşluğu bir miktar doldurmaktadır. Meryem'in oturuş biçimi de sağ (güney) taraftaki kemer yayı ile belli bir ilişki içindedir. Gövdesinin diğer tarafa dönük olmasıyla bu yaya bir ölçüde paraleldir. Kemerin yukarıya devam eden eğrisiyle Meryem arasında kalan boşluk ise mimari fonla doldurulmuştur. Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, mekan, mimari parça, izleyici, boyut, sahnenin önemi arasındaki ilişkiler açısından rastlantıya fazla yer bırakılmadığını gösteren iyi bir örnektir.

Bu konumlandırmaya Bizans etki alanı içindeki örneklerden anlaşılacağı şekilde çok geniş bir coğrafyada rastlamak mümkündür: Ani Tigran Honents Kilisesi, Venedik Torcello Katedrali, Palermo Cappella Palatina, Makedonya Kurbinovo Aziz Georgios, Kıbrıs Lagoudera Panhaghia tou Arakos Meryem'e Müjde'nin yukarıda sözü edildiği şekilde konumlandırıldığı önemli örneklerden bazılarıdır (Şekil 4.4, 4.10).



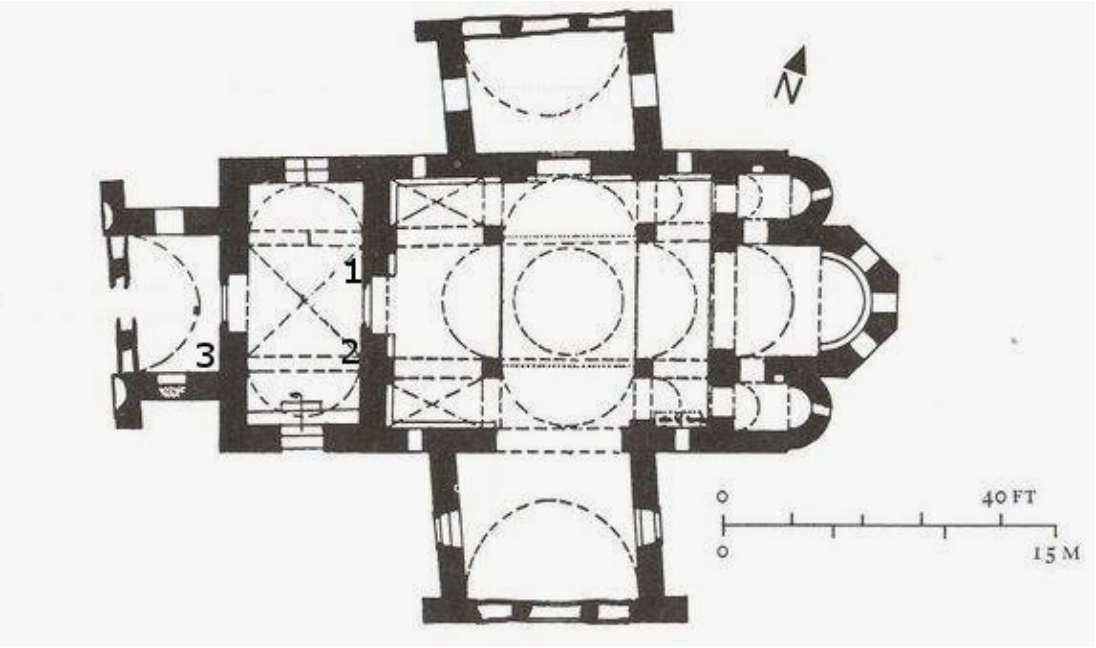
Şekil 4.4: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi Bema Kemeri (Gerstel, 1999)

Söz konusu bölümleme Batı sanatında da gözlemlenen bir kullanım olmakla birlikte mevcut olan çok temel bir fark Bizans'ta resim ve mekan ilişkisinin Batı'dan çok daha farklı olduğunun ayırdına kolaylıkla varılmasını sağlamaktadır. İki parça halinde Meryem'e Müjde Batı'da, Bizans modellerinde olduğu gibi bema ayrımı hizasında bulunabildiği gibi (örneğin Padova, Cappella degli Scrovegni, Giotto) yine aynı sanatçının ekolüne bağlı olduğu şüphe götürmeyen "Aziz Nikola Ustası" tarafından aynı yıllarda gerçekleştirilen Assisi, S. Francesco alt kilise freskleri arasında bulunan Meryem'e Müjde ise bir yan şapel girişinin iki yanında yani bir kuzey duvarındaki kemerin iki yanına paylaştırılarak gerçekleştirilmiştir. Bu tutum, Bizans'ta dikkate alınan mimari konumlandırmanın Batı'da ikinci planda kaldığını ve kapı unsurunun bulunmasının söz konusu yerleştirme için tatmin edici bir ortam yarattığını göstermektedir. Bizans kiliselerinde bu durum sadece çok sınırlı boyutları olan yapılarda söz konusu olabilmektedir. Örneğin Niğde Eski Gümüş Manastırı kilisesinde pandantifler herhangi bir kompozisyon barındıramayacak kadar küçük oldukları için kuzey duvarında böylesi bir çözüme gidilmiştir.

Kemer iç yüzeyleri, görsel temas kurmak açısından sahnenin ifadesini doğrudan aktarmaya yardımcı olan bir seçim değildir. Ancak bema kemerinin altındaki düz duvar yüzeylerinde Meryem'e Müjde sahnesi doğrudan bir anlatım bulabilmektedir. Bu yüzeyler kemerin eğriselliği ve yan alanların gelişine göre biçimlendiği için

tanımlanabilir bir geometriye sahip değildir. Dolayısı ile bu yerler, düz alan sunmalarına rağmen sahnenin bağımsız bir etki içinde olmasını bir miktar engellemektedir. Öyleyse bu tür seçimlerde Meryem'e Müjde sahnesinin, mekana ayak basan ve apsise ilerleyen izleyiciye birincil bir mesaj vermesi öngörülmüş olmalıdır. Özellikle küçük yapılarda bu uygulama, Prothesis'in hemen yanında yer almakla litürji ile de yakın bağlantıyı sağlamaktadır.

Trabzon'daki Ayasofya Kilisesi, bugüne iyi bir korunma durumu ile ulaşan resim düzeniyle tanınmaktadır. Yapı hem mimari anlamda, hem de resimlerin seçilmesi ve yerleştirilmesi anlamında değişiklikler geçirmiştir. Buna rağmen, son durumu ikonografik açıdan bir yaklaşım için gerekli dayanakları sunmaktadır. Kilise, narteksi, kare içinde haç düzenli planı ve apsis ve yan hücreleriyle genelde olağan bir görüntü sergilemektedir. Bunun bir miktar dışında kalan yönler arasında, haçın batı kolunun uzunca oluşu ve yapının doğu dışındaki yönlerine bitişik inşa edilen kolları sayılabilir.



Şekil 4.5: Trabzon Ayasofyası – Plan (Krautheimer, 1986)

Meryem'e Müjde sahnesi bu yapıda nartekste yer almaktadır (Şekil 4.5 no 1-2). Narteksten naosa geçişte, kapının üzerine yerleştirilmiştir. Üç birimli örtüye sahip nartekste daha geniş orta alan bir çapraz tonoz ile örtülmüştür. Naosa geçişi sağlayan kapı ise bu birimin belirlediği alandan daha dardır. Dolayısıyla kapının iki yanında düşey duvar yüzeyleri kalmakta, tonozun sardığı yer ile kapının üzerinde de aynı

oranda yay biçiminde bir duvar yüzeyi oluşmaktadır. Meryem'e Müjde sahnesi bu yüzey üzerine işlenmiştir. Kompozisyonda Cebrail izleyene göre sol tarafta, Meryem ise sağ taraftadır. Alanın tam ortasında da kutsal ruhu simgeleyen halkalı beyaz bir yarım daire yer almaktadır. Kutsal ruhun ışığı, ince huzmeler halinde Meryem'e doğru uzanmaktadır. Cebrail sağ ayağı geride, diğer ayağı ile biraz önde destek alır biçimde gösterilmiştir. Vücudu, içinde bulunduğu eğrisel alanın hatlarını izleyerek öne doğru resmedilmiştir. Resmin kısmen tahrip edilmiş kısmında, elinin Meryem'e doğru uzandığı anlaşılmaktadır. Meleğin giysisi, vücut hatlarını belli edecek hafifliktedir. Ancak giysi kıvrımları bu hafifliğe oranla sert ve köşeli çizgiler taşımaktadır. Meleğin kanatları da resim yüzeyine uygulanabilmek üzere asimetrik şekilde yerleştirilmiştir. Bir kanat meleğin gövdesiyle tonozun sınırladığı eğri arasındayken, diğeri yukarıya ve öne doğru yükselir biçimdedir.



Şekil 4.6: Trabzon Ayasofyası – Meryem'e Müjde

Trabzon örneğinde Meryem ile Cebrail, üslup açısından kuşkusuz ortaklıklar taşısa da, birbirinden vurgulanarak ayrı tutulmuştur. Bunu, figürlerin kapının üst iki yanına yerleştirilmelerinin dışında kutsal ruhun varlığı ve onun Meryem'i aydınlatması da güçlendirmektedir. Temel motivasyon yine de ikisinin farklı dünyalara aidiyeti olmalıdır. Melek boşlukta hareket ederken, Meryem, mimari fonun katkısıyla gerçekten evinin önünde, günlük yaşamı içinde algılanmaktadır.

Bu yapıda ikinci bir Müjde sahnesi daha yer almaktadır. Ancak bunun hangi Müjde sahnesi olduğu tam anlamıyla kestirilememektedir (Talbot-Rice, 1968). Bulunduğu yer Prothesis hücresinin içerisidir. Dolayısıyla da konumu bu tezde ileri sürülen savlarla örtüşmektedir. Talbot-Rice'a (1968) göre muhtemelen narteks'teki Müjde

sahnesinden biraz daha geç dönemde gerçekleştirilmiştir. Bu durumu sıradışı olan örneğin yerine alışılageldik çözümün tekrar uygulamaya dönülmesi olarak algılamak mümkündür.

Niğde yakınlarındaki Eski Gümüş ya da Gümüşler adıyla anılan manastır kilisesinde yer alan Meryem'e Müjde sahnesi aslında bir sonraki başlık olan duvar yüzeyi başlığı altında da incelenebilecek olmasına rağmen sahnenin merkezinde kemerli bir nişin bulunması ve bunun doğrudan kompozisyonun iki unsurunu birbirinden ayırıyor olması nedeniyle burada incelenmesi tercih edilmiştir.



Şekil 4.7: Niğde Eski Gümüş Manastırı Kilisesi Kuzey Duvarı (Stierlin, 1988)

Eski Gümüş manastırının kilisesi kare bir naosa sahiptir. Mekanın ortasında, alanla oranlı düşünülürse oldukça büyük olduğu söylenebilecek dört sütun vardır. Dört yöndeki beşik tonozlarla kare içinde haç planlı bir ibadet mekanı elde edilmiştir. Mekanı saran resim programında Meryem'e Müjde sahnesi kuzey duvarında, iki sütunun arkasına isabet eden yüzeydedir. Burada bir *arcosolium* bulunmakta, kemerin iki yanında da Meryem ile Cebrail yer almaktadır. Kemerin üstünde kalan yüzey de İsa'nın Doğumu sahnesiyle değerlendirilmiştir. Meryem kemerli açıklığın sağında, Cebrail ise solunda durmaktadır. Cebrail elini Meryem'e doğru uzatarak müjdeyi vermektedir, kompozisyonun nispeten durağanlığını, meleğin resim alanı

boyunca aşağıya doğru inen kanadı da tamamlamaktadır. Meryem aynı şekilde tahtından kalmış vaziyette, kendine ayrılan dar uzun düşey alanı doldurmaktadır.



Şekil 4.8: Niğde Eski Gümüş Manastırı Kilisesi – Meryem'e Müjde Sahnesinde Başmelek Cebrail (Akyürek, 2000)

Eski Gümüş kilisesindeki durum, Göreme'deki Karanlık Kilise'de karşılaşılan düzenlemeyi hatırlatmaktadır. Orada da kuzey duvarında, zemine yakın durumda Cebrail yalnız başına gösterilmiş ve onun hemen üzerine de İsa'nın Doğumu sahnesi yerleştirilmiştir. Bu açıdan her iki kilisede hem kompozisyonların uyumlu beraberliği, hem de bunların ortak bir anlatım çerçevesinde kuzeyde olması, Müjde sahnesinin yerinin tutarlı kriterlere dayandığını göstermektedir. Aynı şekilde Cebrail'in tek başına yer alması da, onun aslında Meryem'e Müjde sahnesinin özeti görevini yüklendiği savını destektemektedir.

Meryem kendine ayrılan, naosa doğru bakışta sağda kalan yüzeyde oturur durumda gösterilmiştir. Bir yandan yün eğirmekte, bir yandan meleği fark ederek o yöne doğru yüzünü çevirmektedir. Koyu mavi ve koyu kırmızı tonda giysilerle sarılmıştır. Vücudunun duruşu genel anlamda yine yay biçimli yüzeyin geometrisine

uyarlanmıştır. Meryem'in bulunduğu yüzey, dikkat çekici oranda yoğun bir mimari fon ile yansıtılmıştır. Hem yukarıda, hem de aşağıda tüm alan renkli yapılarla değerlendirilmiştir. Meryem'in arkasında, yukarıda bir büyük yapı öncelikle gözü almaktadır. Bu yapı, yüksekliği, kapısı ve beşik çatısıyla belirgindir. Yapıya yan tarafında bir başka yapıyla ikinci bir geçiş verilmiştir. Bu daha alçak yapı da beşik çatılıdır. Her ikisinin önünde de daha küçük bir üçüncü yapı bulunmaktadır. Tüm düzenlemenin bahçe içinde durduğu ve bir duvarla sarıldığı görülmektedir. Böyle bir zengin fon Meryem'in ayaklarının uzandığı alanda da arka planı belirlemektedir. Kısmen mimari öğeleri de bulunan bu alanda bir de kapağı açık sandık dikkati çekmektedir.



Şekil 4.9: Trabzon Ayasofya Başmelek Mikhail

Yine aynı kilisede en batıda, nartheksin de dışında bulunan giriş mekanının doğu duvarında ise bir mahşer betimlemesi yer almaktadır (Şekil 4.5 no 3). Burada fragman halinde de olsa Başmelek Mikhail'in resimlenmiş olduğu tartışmaya meydan vermeyecek kadar kesin şekilde gözlemlenebilmektedir (Şekil 4.9). Burada Mikhail'in yerleştiriliş yönünün kilisenin güney yarısı olduğunu ve bunun Cebrail'le tam ters konum olduğunu değerlendirmek Karanlık Kilise konusunda aşağıda yapılacak tartışmaya katkı sağlayacaktır.

Tümüyle aynı konumda ve aynı yönde yerleştirilmiş olan bir başka Meryem'e Müjde sahnesi ise Göreme'de Yusuf Koç Kilisesi'nde bulunmaktadır. Ancak söz konusu duvarda figürleri birbirinden ayıran bir niş ya da kemer bulunmadığı için

kompozisyon kesintisizdir. Bu nedenle söz konusu sahne duvar yüzeyleri kapsamında değerlendirilecektir.

Cebrail ve Meryem'in Bema kemerlerini taşıyan unsurların üzerine ayrı ayrı yerleştirilerek Meryem'e Müjde kompozisyonunun yine Bema kemeri çevresinde oluşturulması da Bizans sanatında sık rastlanan bir kurgudur. Diehl (1925) bu kurguya ilk örnek olarak XI. yüzyıla tarihlediği Athos Dağı'ndaki Vatopedi Manastırı'nı göstermekte ve bu kurgunun Bizans'ın sonuna kadar sevilerek sürdürüldüğünü ifade etmektedir.

4.2.2 Dikey Geçiş Öğeleri

Ana kubbeye geçişi sağlayan tromp ya da pandantif yüzeylerinde de Meryem'e Müjde sahneleri yer alabilmektedir. Yunanistan'da, Daphni Katholikonu'nda kuzeydoğu trompunda Meryem'e Müjde sahnesi yer almaktadır. Muhtemelen tesadüfi olmayan şekilde bu sahnenin altında "ilk, başlangıç, hazırlık vs." kavramlarını bilinç altına yerleştiren şekilde ve Aziz Stephanos (ilk Hıristiyan şehit) ve Harun (üç kahin kralın dünyaya gelmiş Tanrı'yı öngörerek Meryem'e ziyarette bulunmalarının öncülü) bulunmaktadır. Bu iki figürün yerleştirilişinin, diğer ikonografik unsurlarla birlikte dini törenlerin başlangıç noktasına tam bir uyum içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Harun'un mevcudiyeti, iki oğluyla birlikte tapınağa yaptığı sununun "Kahin Krallar'ın Secdesi"nin öncülü kabul edilmesinden dolayı doğrudan enkarnasyonla ilişkilidir (Akyürek, 1996). Bu nedenle de Meryem'e Müjde ile de doğrudan bağlantılı kabul edilmelidir.

Bu yapıdaki Meryem'e Müjde'de fon tümüyle altın mozaikten ibarettir. Sahnenin nerede gerçekleştiğine dair dünyevi bir kanıt bulunmamaktadır. Demus (1947) iki ayrı karakterin iki ayrı tromp yüzeyinde bulunmasını yine farklı alemlerde bulunmanın yansıtılması olarak algılamaktadır. Bunu, Meryem'e kolay ulaşılamadığı yolunda bir bilinçaltı programlama alışkanlığının devamı olarak da yorumlamak mümkündür. Burada Ousterhout (1999) mimarinin özel durumunun da resme etki ettiği kanaatindedir. Bu kilisedeki trompların çok yüksekte bulunması ama çok geniş yüzeylerinin olmaması nedeniyle sanatçı kompozisyona altın fon ve basit figürler dışında herhangi bir unsur eklememiştir. Bu stratejiyle bir figür karmaşasının önüne geçilmiş kompozisyonların okunabilirliği arttırılmıştır.

Kıbrıs'ta Lagoudera'da bulunan Panhaghia tou Arakos Kilisesi, fresklerle bezeli iç mekan programını eksiksiz biçimde bugüne taşıyan en önemli Orta Bizans çağı yapılarındandır. Kilise kesinlik sahibi yazılı kaynaklara dayanılarak 1192 yılına tarihlendirilmektedir. Meryem'e adanmış olan Panhaghia tou Arakos Kilisesi bir manastır kompleksinin parçası olarak inşa edilmiştir. Naos, beşik tonozla örtülü bir batı bölümü ile kubbeli bir doğu alanından oluşmaktadır. Her iki bölüm kuzeye ve güneye doğru sadece birer kemer birimi kadar uzanmakta, bu yönlerde naos içinde bağımsız mekanlar oluşmamaktadır. Apsis, bema kemerine kadar yükselen bir ikonostasis ile ana mekandan görsel olarak tümüyle koparılmıştır (Şekil 5.2).



Şekil 4.10: Kıbrıs, Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi Genel Görünüm (Winfield, 2003)

Kilisedeki bağımsız resimler ve anlatım içeren sahneler, duvara resmedilen bir "orthostat" sırasının üzerinden başlamaktadır. Tonoz kuzeyde ve güneyde iki alana ayrılarak, kemerli birimlerin duvar yüzeyleri de bölgelere ayrılarak

değerlendirilmiştir. Kubbenin tambur iç yüzeyinde peygamberler sıralanmakta, kubbe yüzeyinde ise Pantokrator İsa yer almaktadır.

Müjde sahnesi doğudaki iki pandantif üzerine resmedilmiştir. Bu alanların Müjde'ye ayrılmasıyla, dört İncil yazarı batıdaki iki pandantife, adeta sıkıştırılarak bölüştürülmüştür. Müjde kompozisyonunda, Cebrail kuzeydeki, Meryem ise güneydeki pandantiftedir. Küçük bir naos içinde, tanımlı iki ayrı mimari yüzeyin bu sahneye ayrılması, sahnenin önemini ve önceliğini çarpıcı biçimde aktarmaktadır (Şekil 5.3).



Şekil 4.11: Kıbrıs Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi Meryem'e Müjde (Winfield, 2003)

Kuzeyden (soldan) yaklaşan Cebrail çok dinamik bir biçimde betimlenmiştir. Arkada kalan sağ ayağı pandantif yüzeyinden çıkarak gizlenmiş, öne doğru gelen sol ayağı ise yine yüzeyden çıkmış, ancak canlı bir ifadeyle çerçeveden taşar biçimde gösterilmiştir. Giysisi de dalgalanmakta, kanatları zemine paralel halde, yere konduğu anı temsil eder niteliktedir. Melek sol eliyle Meryem'i selamlamakta, sağ eli ise görünmemektedir. Cebrail betimlemelerinde alışıldığı üzere figür boş bir fon önündedir, ancak genelden farklı olarak sol arkasında ve aşağıda gözü alan bir mimari kompozisyon vardır. Burada çok katlı bir yapı gösterilmiştir. Cebrail'in kanatları bu mimariyi kısmen kapatmakta, bacaklarının dizinin altında kalan bölümü ve ayakları da yine yüksek bir duvarın önündedir (Şekil 5.4).



Şekil 4.12: Kıbrıs Lagoudera Panhaghia tou Arakos Kilisesi'nde Başmelek Cebrail (Winfield, 2003)

Meryem tahtta oturur durumdadır. Bu durağan içeriğe rağmen o da oldukça dinamik bir ifade taşımaktadır. Göğsünde tuttuğu sağ eli, serbestçe bıraktığı sol eli, başını hafifçe meleğin geldiği yöne doğru çevirmesi ve giysisinin rengi ile biçimlenmesi bu canlılığı yaratan unsurlardır. Her iki yanında ayrıntılı bir mimari bulunmaktadır. Solda duvarlar üzerinde yükselen, çok katlı cihannümalı bir yapı, sağda da yine yüksek, kemerli ve loggia'lı özenli bir yapı yer almaktadır. Meryem'in solunda, yukarıda kutsal ruhun Meryem'e ulaşması tasvir edilmektedir**.**

Yüzeylerde Cebrail'in bulunduğu pandantifte ve Meryem'in resmedildiği alanda da Luka İncili'nin Müjde'yi aktaran ifadeleri yazılıdır. Mimarinin gereği olarak birbirinden ayrı tutulan bu iki sahne, ortada bir İsa madalyonu ile birleştirilmiş, birbirine "düğümlenmiştir". Tüm bu kompozisyonda, mimarinin pandantif yüzeyleri sağlayarak sunduğu olanak, aslında bir optik oyunla zenginleştirilmiştir. Yapının boyutları itibariyle pandantifler fazla geniş değildir. Bunu aşmak için, sahnenin belirginliğini arttırmak üzere kemerin kenar çizgisi gerçek kenarı izlemek yerine bir miktar doğuya kaydırılarak çizilmiş, böylece doğu kemerinin bir bölümü bu sahne

için kazanılmıştır. Pandantif yüzeyleri olduğundan daha büyük gösterilmiştir. Lagoudera'daki düzenleme bu anlamda mimarlık elemanlarıyla sahnelerin etkileyiciliği arasındaki doğrudan ilişkiyi göstermesi bakımından çok açıklayıcı bir örnektir. Her iki figürün duruşu Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi'nde olduğu gibi kemerle sınırlanmış bir alana göre tasarlanmıştır. Hem Cebrail'in hafifçe öne doğru uzanır vaziyeti, Meryem'in de oturuşu ana kubbe kemeri eğrisiyle ilgilidir. Buna ek olarak Cebrail'in kanadı, kubbenin oturduğu çemberin zemine paralel konumuna eşlik etmektedir. Kemer eğrilerine bağlı olarak ortaya çıkan boşluklar da mimari görünümlerle bir miktar doldurulmuştur.

Yalnız bu örnekteki sorun, pandantifin kubbeli bir strüktürde her zaman dört tane olması, oysa Meryem'e Müjde sahnesinin kural olarak en fazla iki yüzey parçası gerektirmesindedir. Baska bir ifadeyle, bu seçimde, strüktür ile resim iliskisi ilke olarak (dört pandantif - dört İncil yazarı örneğinde olduğu gibi) mutlak bir uyuşum içinde değildir. Meryem'e Müjde sahnesinin pandantifin yanı sıra tromp yüzeylerinde de uygulanması beklenir. Tromp, İstanbul ve etki çevresindeki kubbeli yapılarda, pandantife nazaran daha az kullanılmıştır. İçbükeyliği güçlü bir yapı parçası olan tromp yüzeylerinde aynı eleman üzerinde hem Meryem'in, hem de Cebrail'in gösterilmesi uygun bir seçimdir. İki figür böyle bir yüzeyde birbirine yakın olmakla beraber, yanı zamanda Hosios Lukas örneğinde olduğu gibi karşı karşıya da yerleştirilebilecektir.

Optik bir oyuna başvurulması bağlamında benzer bir düzenleme ile Kariye parekklesionunda da karşılaşılmaktadır. Parekklesion kubbesini ve tonozlarını taşıyan kemerlerin kalınlığı iç mekandan algılanır durumdadır (Şekil 1.2). Kubbeli düzenlemede bu alan, aslında göründüğünden çok daha küçük olan pandantiflere ödünç verilmiştir. Başka bir ifadeyle, gerçek pandantif yüzeyi ile kemer kalınlığından doğan alan birleştirilmiş ve böylece geniş bir resim yüzeyi elde edilmiştir. Burada da optik bir hile yardımıyla büyük gösterilen pandantifler arasına bağlayıcı birer madalyon yerleştirilmiştir. Tabii aynı durum kemer kalınlığı ve yelken tonozlar arasındaki ilişki için de geçerlidir. Kemerin cephesi düşey, tonoz yüzeyi ise eğrisel olmakla beraber bunlar kaynaştırılmış ve geniş bir resim alanı elde edilmiştir.

Mimaride geçiş alanları, yani tromplar ve özellikle pandantifler, Meryem'e Müjde sahnesinin münferit bir gösterim olarak ifade edilmesine de olanak vermektedir.

Tromp alanında Meryem ile Cebrail'in beraber resmedilme imkanı vardır. Böyle uygulamalarda düzenleme, kendine özgü (yapısal) biçim taşıyan bu elemanın sınırları tarafından belirlenmiş bir alana yerleşmekte, kendine özgü bir "mekan" içinde özerk anlatımını bulmaktadır. Sahnenin iki geçiş elemanını (pandantifi) kapsar biçimde uygulandığı durumlarda ise (birinde, kuzeyde Cebrail, diğerinde, güneyde Meryem'in yer alması halinde) mekanın büyüklüğüne de bağlı olarak, bu konu izleyiciye ilk anda aktarılan ana konu niteliği kazanmaktadır. Böyle olmakla, Meryem'e Müjde sahnesi hem mekandaki diğer konulardan bir miktar bağımsız kalmakta, hem de izleyenin mekana geliş yönü düşünüldüğünde, en rahat ve dolaysız kavranır sahne olma konumunu edinmektedir. Meryem'e adanan yapılarda bu yerleştirmenin birinci derecede bir tercih kriteri olması düşünülebilir.

Yine Kariye'de Meryem'e Müjde sahnesi bir pandantifte yer almaktadır. Ancak alışılagelenin çok dışında batıya dönük izleyici tarafından algılanması öngörülmüştür. Kariye'deki Meryem'e Müjde sahnesinin yön aykırılığı, sahnenin birincil ve kanonik Müjde sahnesi olmamasından kaynaklanmaktadır. Buna rağmen Cebrail'in kuzeyden geliyor olması, kilisenin mimari bağlamında bir Müjde sahnesi için doğru kabul edilebilecek yönün bozulmamasını sağlamıştır.

4.2.3 Duvarlar

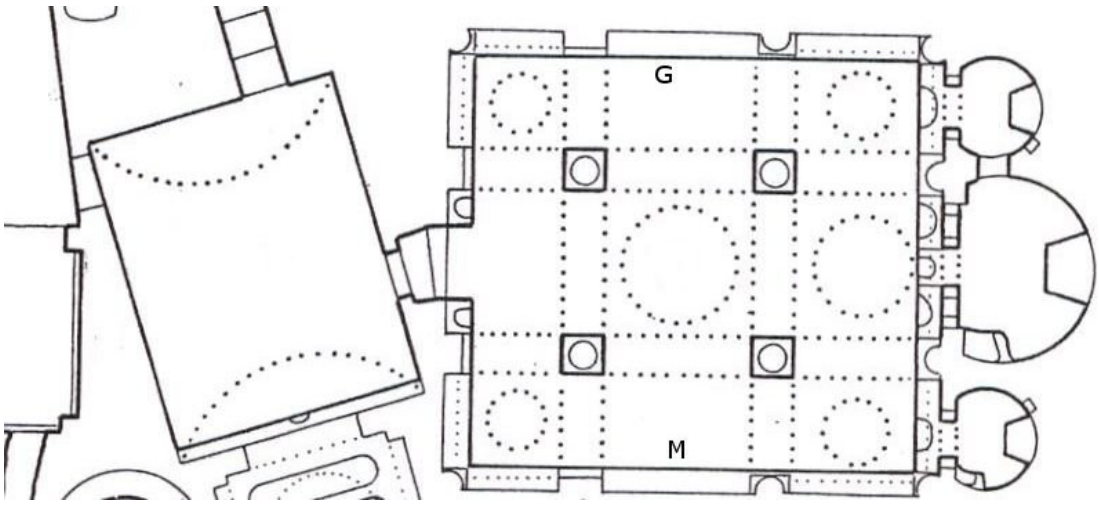
Mekanda dolaşım açısından bakıldığında Meryem'e Müjde sahnesinin öncelikle yerleştirildiği alanlardan bir tanesi de Prothesis bölgesidir. Çok ender olmakla birlikte, Prothesis içinde de yer alabilen Meryem'e Müjde, birçok örnekte Prothesis'in yakın çevresine tam anlamıyla aidiyet göstermektedir.

Kapadokya, Göreme'deki Elmalı Kilise ve Karanlık Kilise'de hemen Prothesis önünde tek başına duran Cebrail figürleri bulunmaktadır. Demus (1947) Deisis'in Mahşer sahnesi yerine kullanılabildiğini anlatmaktadır. Batı sanatında da Haçtan İndirilme yerine Pieta' gibi örnekler bulunduğu da belirtmektedir. Bu şekilde Bizans ikonografisinde kısaltılmış semboller geliştirilmekte ve bunların "hiyeroglifler gibi" ideogramlar şeklinde kullanıldıkları gözlemlenmektedir. Örneğin Deesis yerine sadece madalyonlar içinde ayrı ayrı yerleştirilmiş Meryem, İsa, Yahya büstleri görülebilmektedir (Demus, 1947).

Kapadokya'da Karanlık Kilise'de Meryem'e Müjde sahnesi, ana mekana girerken izleyiciyi karşılamaktadır. Burada benzerine Trabzon Ayasofya'sında rastlanan bir

durum söz konusudur. Kapıdaki mevcudiyeti sıradışı sayılabilecek olsa da naosta Meryem'e Müjde sahnesinin bulunmaması haç planlı Kapadokya kiliseleri için hiç garipsenecek bir olgu değildir. Bazilikal planlı Kapadokya kiliselerinde hemen her zaman tonoz içerisindeki "eğitim amaçlı" çevrimlerde Meryem'e Müjde sahnesine rastlanırken Elmalı ve Çarıklı gibi kiliselerde çok yoğun bir resim programı olmasına rağmen bu sahneye yer verilmemiştir.

Karanlık Kilise'de iki bağımsız başmelek resmi ise kilisenin ana mekanında, transeptin bittiği duvarlarda (kuzey ve güney) yer almaktadır. Kuzey duvarını kaplayan Başmelek Cebrail'in (Şekil 4.20 G) resmi zeminden itibaren büyük bir alana uygulanmıştır. Resmin üst kısmında bir başka kompozisyon, İsa'nın doğumu sahnesi bulunmaktadır. Başmelek, ona ayrılan alanın tümünü kaplamaktadır. Sağ elinde asasını tutar vaziyettedir. Dairesel motiflerle süslü bir giysi ile sarmalanmıştır. Başmelek geniş kanatlarla gösterilmiş, bunlar resim yüzeyini dolduracak biçimde iki tarafta yere kadar çizilmiştir. Resmin alt yarısı hemen hemen bütünüyle tahrip edilmiştir, buradaki ayrıntıları tanımak mümkün değildir. Ancak Cebrail'in en azından sol yanında bir figür bulunduğu görülmektedir. Bunun yalnız baş kısmı korunabilmiştir. Aynı şekilde diğer yanda da, aşağıda aktarılan Mikail kompozisyonunda olduğu gibi, kanat ile asa arasında bir figürün daha bulunmuş olma olasılığı düşünülebilir.



Şekil 4.13: Göreme Karanlık Kilise Plan (Rodley, 1985)

Güney duvarını kaplayan Başmelek Mikail (Şekil 4.20 M) ise İsa'nın çarmıha gerilmesi konusunun işlendiği sahnenin alt kısmına, zeminden başlamak üzere yerleştirilmiştir. Bu büyük resimde Başmelek asker giysisi içndedir sağ elinde kılıç

taşımakta, sol eliyle de kılıcın kınını tutmaktadır. Yüz hatları seçilemeyecek kadar harap olmuştur. Yerleştirildiği alanı hemen hemen tümüyle kaplayan Mikail'in iki yanında, "hiyerarşik perspektif" kuralları uyarınca çok daha küçük gösterilmiş iki figür daha bulunmaktadır. Bunlar da Gabriel'in iki yanında ve kilisenin başka noktalarında da resimlenmiş bulunan banilerden ikisi olmalıdır. Her ikisi de ortaya doğru yönelmiştir. Mikail kabaca yarım daire biçimli bir zeminin üzerinde durmaktadır. Yukarıda başını çevreleyen halesi resim çerçevesini bir miktar aşmış durumdadır. Meleğin tüm kompozisyon içinde en baskın unsuru kanatlarıdır. Geniş kanatlar iki yanda bir yay çizerek çıkmakta ve figürün düşeyliğini izleyerek yere kadar uzanmaktadır. Yukarıda sözü edilen iki yandaki figürler de kanatlar tarafından sarılmış olmaktadır (Şekil 4.21).



Şekil 4.14: Göreme Karanlık Kilise – Başmelek Mikhail (Foto Hamza Pınar)



Şekil 4.15: Karanlık Kilise Kuzey Duvar (Cimok, 1998)

Göreme'deki Yusuf Koç Kilisesi'nde ise Meryem'e Müjde sahnesi Eski Gümüş Manastırı Kilisesi'nde olduğu gibi kuzey duvarda yer almaktadır. Muhtemelen Eski Gümüş'le aynı nedenlerle yani pandantif yüzeyinin çok kısıtlı olması ve Kariye'de mezar şapelinde olduğu ve naosta da önerileceği gibi kalın bir sıva tabakasının taş yüzey üzerinde uygulanmasının ve kalıcı olmasının imkansızlığı nedeniyle Prothesis'e yakın yerler arasında katı kurallarla işgal edilmemiş yerlerin en uygunu olarak kuzey duvar seçilmiştir. Burada bir anlatım şeridinin parçası olmayan sahnede Başmelek Cebrail ve Meryem figürleri alışılagelmiş yerleştirilişleriyle yer almaktadır.



Şekil 4.16: Göreme Yusuf Koç Kilisesi kuzey duvarı – En solda Meryem'e Müjde

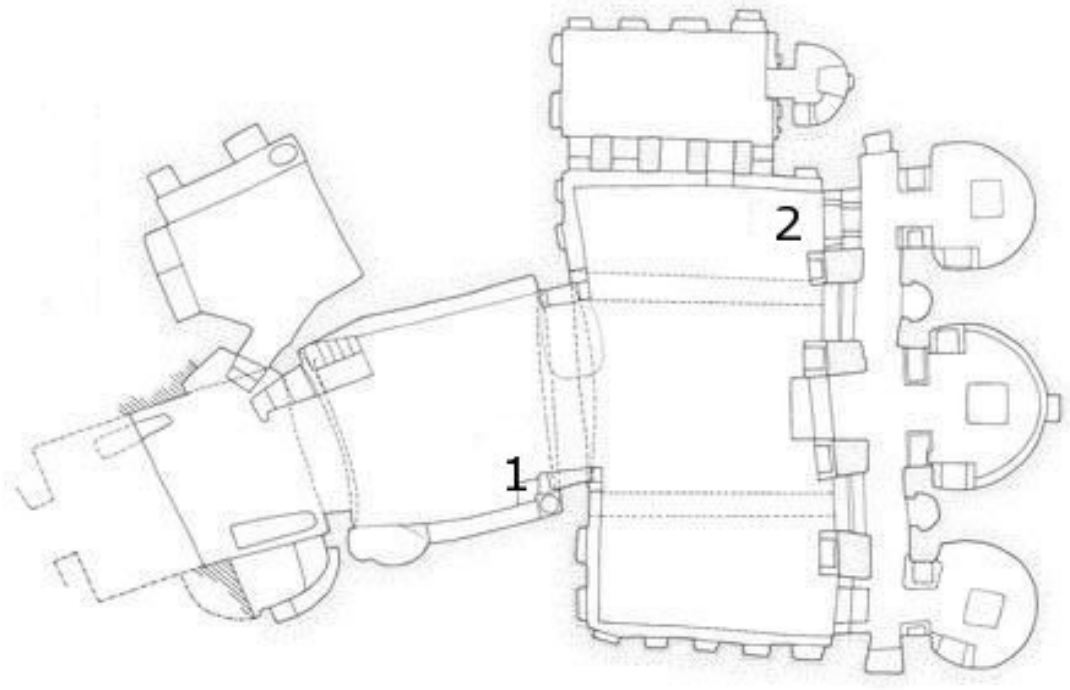
Bu örneklerin ışığında başka herhangi bir görev üstlenmemiş olan Cebrail'in madalyon içindeki halini Meryem'e Müjde'nin ideogramı olarak kabul etmek mümkün olabilecektir. Bu açıdan bakıldığında Kapadokya kiliselerinde tek başına bulunan Cebrail figürlerinin günümüz Ortodoks kiliselerinde Prothesis kapısı önü ya da çevresinde kullanılan Cebrail figürüyle tümüyle aynı paralelde Meryem'e Müjde sembolizmi taşıdığını, birçok başka Bizans kilisesinde aynı kullanım mevcut olmuş olsa da kaya kiliseleri dışındakilerin in situ resim malzemesi sunmaması yüzünden günümüzde bu bakış açısıyla incelenemediklerini söylemek mümkündür.

4.2.4 Örtü

Mimariyi sadece resimlerin yerleştirilmesi için bir dayanak kabul eden bakış açılı anlatımcı düzenlemelerde yapının herhangi bir yerinde de Meryem'e Müjde'ye rastlamak mümkündür.

Kapadokya'da Göreme yakınlarında bulunan ve Tokalı Kilise adıyla anılan Bizans İmparatorluk kilisesinde Meryem'e Müjde sahnesinin mimariyle ilişkisinin irdelenebilmesini sağlayacak iki önemli örnek bulunmaktadır.

Tokalı Kilise iki evre halinde X. yüzyılın birinci ve ikinci yarılarında inşa edilmiş (kazılmış) ve resimlenmiştir. Eski kilise (şekil no 1'in bulunduğu bölüm) yaklaşık doğu-batı ekseni üzerinde gelişen, birbirini izleyen iki ana mekandan oluşmaktadır. Ayrıca kuzey yönünde de bir ek mekan yer almaktadır. Ana mekanlar beşik tonozla örtülmüştür. Doğudaki mekanın sınırı kaldırılarak ve mevcut zemin kotu düşürülerek doğuda ikinci ve daha büyük olan Yeni Kilise oluşturulmuştur. Burası, Eski Kilise'yle aynı düzlemde bir ana ibadet mekanı ve bunun altında aynı planı tekrarlayan bir kriptadan ibarettir (Epstein, 1986).



Şekil 4.17: Tokalı Kilise (Epstein, 1986)

Yeni Kilise (şekil no 2'nin bulunduğu bölüm) kuzey-güney doğrultusunda gelişen dikdörtgen bir ana mekana sahiptir. Ayrıca kuzeyinde doğu-batı doğrultusunda bir yan şapel vardır. Ana mekanı örten beşik tonoz kemerler aracılığıyla üç parçaya ayrılmış ve doğuda bu bölümlendirmeye karşılık gelecek apsidal üç mekan yerleştirilmiştir.

Bu mekanlarla ana mekanı dar uzun bir ara alan ayırmaktadır. Ortadaki yarım daire mekan ana apsis niteliğinde olup diğerleri ise pastophorion hücreleridir.

Eski Kilise'nin doğu birimini örten doğu-batı yönündeki tonoz, ekseninden geçen ve içinde Eski Ahit peygamberlerinin yer aldığı dar bir şeritle güney ve kuzey cepheler olarak algılanabilecek şekilde ikiye ayrılmıştır. Söz konusu iki yarım ise yine yatay olarak üç şeride bölünmüştür. Bu şeritler İsa'nın öyküsünü Meryem'e Müjde sahnesinden Anastasis'e kadar aktaran bir *kristolojik çevrim*le değerlendirilmiştir. Çevrimin başlangıcını belirleyen Meryem'e Müjde sahnesi tonozun güney cephesinin en yukarısında ve en doğusundadır. Burada litürjik bir kaygı ön planda yer almamaktadır. İçerik öyküleyici şekilde aktarılmıştır. Sahneler sadece İncil kökenli değildir. Apokrif kaynaklı sahnelere de yer verilmiştir (Şekil 4.18).



Şekil 4.18: Göreme Eski Tokalı Kilise, Tonoz Güney Yarısı (Akyürek, 2000)

Çevrim tonoz iç yüzeyinde en batıya ulaştığında kuzey tarafına geçip önceki hattına simetrik olarak tekrar doğuya yönelmektedir. Her üç düzeyde de aynı yönlenme söz konusudur.

Kostof'a (1989) göre bu diziliş hiyerarşik bir kaygıyı yansıtmaktadır. Yukarıdan aşağı doğru katmanlar şeklinde öncelikle Eski Ahit peygamberleri, daha sonra İsa'nın çocukluğu, Mucizeleri ve son olarak da Çilesi temsil edilmiştir. Manastır mensuplarının da günlük yaşamlarını geçirdikleri ortam olan en alt katmanda, örnek davranışlarıyla öne çıkmış sıradan insanlar olan ve keşişlerin kendilerine örnek almaları beklenen azizler betimlenmiştir. Dolayısıyle bu kilisedeki Meryem'e Müjde sahnesi de söz konusu çevrim bağlamında değerlendirilmelidir (Şekil 4.16).

Bu betimleme Meryem'e Müjde sahnelerinin genel özelliklerine uymaktadır. Burada Meryem bir tahtın önünde ayakta betimlenmiştir. Taht hayli zengin bezemelidir. Melek Meryem'e bir eliyle kutsama işareti yaparak hitap etmektedir. Sol eliyle ise asasını tutmaktadır. Sahnenin doğu yönü bir kemer parçası ve sütun başlığıyla vurgulanmış olan (görünürde evini temsil eden, bir yandan da saray, taht vs. gibi referanslarla Meryem'i yücelten) mimari fonla sınırlanırken, batı yönünde "Ziyaret" sahnesiyle sona ermektedir. Burada uygulanmış olan kompozisyon çözümü Victoria

and Albert Müzesi'nde bulunan Bizans etkili Kopt tekstil parçasıyla büyük benzerlik göstermektedir (Şekil 3.9)



Şekil 4.19: Eski Tokalı Kilise Müjde (Pekin, 1996)

Yeni kilisenin yapılması genel anlamda kilisenin varlık amacının ve gündelik işlevinin radikal bir değişikliğe uğramasını beraberinde getirmiştir. Yeni inşa edilen bölüm resimlenirken eski bölümdeki resimlerin tümü örtülmüş ve muhtemelen üzerlerine yeni programın ilkelerine uygun unsurlar resmedilmiştir.

Bu program öncekine nazaran çok daha az statiktir. Yeni Kilise'de Meryem'e Müjde'nin bulunduğu tonoz parçası Eski Kilisede olduğu gibi figürler içeren bir şeritle ekseni boyunca doğu ve batı parçaları halinde ikiye bölünmüş ve her bölüm kendi içinde üst ve alt olarak iki parçaya ayrılmıştır. Meryem' Müjde doğu bölümünün üst parçasında yer almaktadır. Burası ana mekandan Prothesis'e geçiş kemerinin hemen üzerindeki bölgeye tekabül etmektedir (Şekil 4.17).

Burada üslup ve özellikle kompozisyon açısından Eski Kilise'ye oranla çok daha gelişmiş ve yetkin bir ifade söz konusudur. Burada Meryem'in tahtı ortadan

kalkmıştır. Buna karşın Meryem eskisine oranla çok daha gelişmiş ve belirgin kılınmış bir mimari fonda kendini göstermektedir ve buna bağlantılı bir platformun üzerinde yer almaktadır. Yanında, yerde, apokrif etkili sahnelerde bulunan ibrik durmaktadır.



Şekil 4.20: Yeni Tokalı Kilise Kuzeye Doğru Genel Görünüm ve Prothesis Üzerinde Meryem'e Müjde (Cimok, 1987)

Cebrail ise Eski Kilise'deki aynı sahnenin aksine Meryem'in sağ tarafından yaklaşmaktadır. Sağ eliyle kutsama işareti yapması, sol elinde ise asasını tutması açısından söz konusu sahneyle paralellik içindedir. Buna karşılık Eski Kilise'deki Meryem'e Müjde sahnesinde durağan ifade arz eden kanatlar burada uçuşmakta, giysi kıvrımlarının canlılığı gibi başka unsurlar da sahneye dinamizm katmaktadır. Kompozisyon açısından ise, işçilik yönünden çok daha naif sayılabilecek Eski

Kilise'deki sahnenin aksine, Yeni Kilise'deki Meryem'e Müjde çok daha iyi görünmektedir. Meryem'e Müjde sahnelerinde karşılaşılan, Cebrail ve Meryem'i birbirlerinden mümkün olduğunca ayrı mekanlardaymış gibi ifade etme kaygısı burada başarıyla çözümlenmiştir. Hem Meryem'in arkasındaki mimari fondaki koyu renkle yaratılan dikey bölümleme hem de ikilinin arasında ince de olsa yine düşey bir hat oluşturabilen asanın işlevsel kullanımı bu yönde çok etkili katkı sağlamışlardır.

Tüm bunların ötesinde yeni kilisedeki Meryem'e Müjde'nin konumlandırıldığı yerdeki öneminin, çevresindeki diğer figürlere nazaran çok daha belirleyici olduğu boyutlarından da anlaşılmaktadır. Her ne kadar (Eski Kilise'deki gibi) kendini takip eden apokrif İncil sahneleriyle bir tarihi çevrimin parçası gibi algılanabilecek olsa da, hemen Prothesis'in yukarısında bulunan ve kuşkusuz kuzeydoğu konumlandırılmasıyla ibadeti belirleyici unsurlardan biri olan bu Meryem'e Müjde, kendini takip eden birden fazla sahnenin toplamı kadar yer işgal etmektedir.

Yeni Kilise'nin sonraki sahnelerinin dizilişi göz önüne alındığında Meryem'e Müjde'nin de yer aldığı kuzey tarafında (Prothesis yakınları) İsa'nın yaşamının erken evreleri betimlenirken, güney bölümünde ise (Diakonikon yakınları) özellikle Çile sahneleri yer almaktadır. Tonozun daha geniş tutulan orta parçası ise çevrimden bağımsız olarak tipik orta mekan örtüsü kurgusuna uygun olarak "İsa'nın Gökyüzüne Yükselişi" sahnesiyle değerlendirilmiştir.

Bu örgüsüyle Yeni Kilise, mimari bezemesini Eski Kilise'den çok farklı şekilde kullanmıştır. Öncekinde temel amaç bilgileri doğrudan aktarmakken, izleyicilerin öğrendikleri bu tarihin içinde kendilerini (belki de bilinçaltlarında) konumlandırması beklenmiştir. Yeni Kilise ise bir yandan resim sanatını kilisenin tüm mekan birimlerinin özelliklerini yansıtacak ve kuvvetlendirecek şekilde kullanırken, içeride icra edilecek olan dini merasimle de tam bir paralellik arz etmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak Tokali Kilise bağlamında Meryem'e Müjde sahnesi birkaç yıl arayla aynı kilise içerisinde iki kez tasvir edilmiş ve mimarinin işlevine tam uyum sağlayacak gelişmişlikte ve ikonografik ağırlıkta bir "başlangıç" sahnesi olduğunu kanıtlamıştır.

Kapadokya'da Göreme yakınlarında bulunan ve mevkiinden dolayı Çavuşin Kilisesi olarak anılan, hangi azize adanmış olduğu belirlenememiş kilise de bir kaya kütlesine oyulmuştur. Ana mekan, bazilikal olarak nitelenebilecek şekilde uzanan bir

dikdörtgendir ve bir beşik tonoz ile örtülüdür. Apsis de ana mekandan bir kemerle ayrılmış durumdadır. Küçük ibadet mekanı tek bir tonoz ile örtülü olmakla birlikte bu örtü doğuda, apsise yakın kısmında merkez vurgulu bir İsa'nın Göğe Yükselişi resmi ile değerlendirilmiş, batı yarısı ise paralel katmanlara ayrılmıştır (Şekil 4.18).



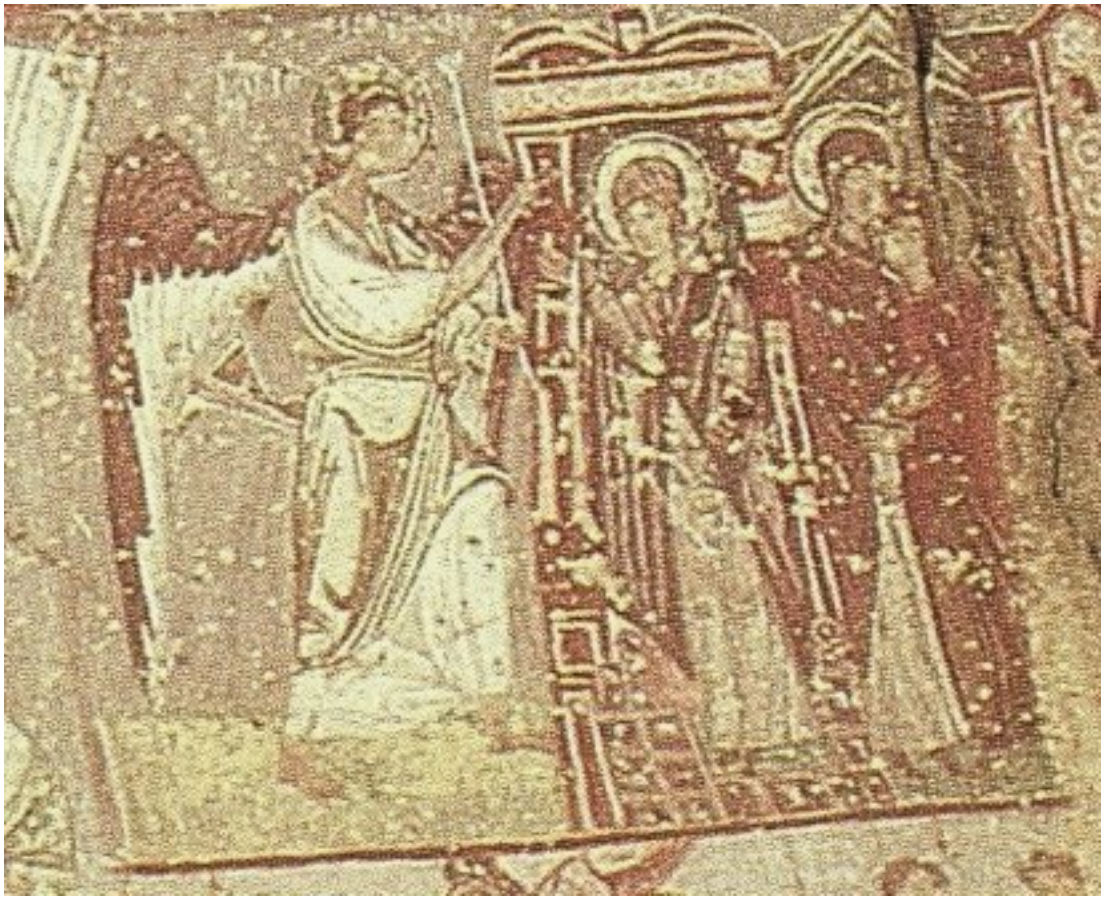
Şekil 4.21: Çavuşin Kilisesi Örtü Genel Görünüm

Doğu kısmındaki merkezi vurgu ile bu apsis önü mekana kubbeyle örtülü yükseklik etkisi verilmiş, batıdaki parçalı resimli alan da kendi içinde bütünlüğü olan küçük bir tonozlu alan vasfında bırakılmıştır. Meryem'e Müjde sahnesi batıdaki bu tonoz yüzeyindedir. Tonoz ekseni, üzerinde dört madalyon bulunan bir bant ile belirtilmiş, bunun kuzeyinde ve güneyinde ikişer resim sırası oluşturulmuştur. Meryem'e Müjde tonozun kuzey yarısında, aşağıdan ikinci sırada yer almaktadır ve resim çevrimini başlatır konumdadır. Aynı sırayı apokrif anlatılarda Meryem'e Müjde'yi takip eden Elizabet'in ziyareti ve su deneyi sahnesiyle paylaşmakta, doğudaki merkez vurgulu alana bitişik konumlanmaktadır.

Sahnede Cebrail soldan (doğudan) yaklaşmakta ve boş bir fon önündeki zemin üzerinde sol ayağını öne atmış, sağ elini Meryem'e doğru uzatmış vaziyettedir. Sol elinde asasını tutmaktadır. Buna karşılık Meryem betimi, dolu bir fona sahiptir. Meryem ayakta durmakta ve elini kaldırarak Cebrail'le iletişime girmektedir. Ama Cebrail ile Meryem tümüyle farklı fonlara sahiptir. Bu karşıtlık ile iki figür

birbirinden mutlak biçimde ayrı tutulmuş olmaktadır. Bağı kuran yegane hareket, Cebrail'in yaklaşır durumu ve elinin Meryem'in alanına nüfuz etmiş olmasıdır (Şekil 5.7).

Burada sahnenin bir sonraki sahneden ayrılması konusunda VII yy. Vatikan İpek fragmanı, Pancarlık Kilisesi ya da Eski Tokalı Kilise'de izlenen çözüm yeğlenmemiş bu sayede Cebrail'in hareketini öykünün devam ettiği yöne doğru yapması sağlanmıştır. Cebrail'le Meryem'in birbirinden ayrılmasını sağlayan mimari fon enstrumanı bir kez daha kullanılarak bu kez üçgen alınlığı çağrıştırır cepheye sahip yeni bir modül kurularak Meryem'in tek bir sahnede iki kez görünüyormuş gibi bir etki yapması engellenmiştir. Böylece Müjde sahnesi bir başlangıç sahnesi olarak diğerlerinden ayrı tutulabilmiştir.



Şekil 4.22: Çavuşin Meryem'e Müjde

Arz ettiği bu görüntüyle Çavuşin Kilisesi'ndeki Meryem'e Müjde sahnesi mimarinin olduğu değil olmasının istendiği şekli konumuyla destekler niteliktedir. Kubbeli ve merkezi, litürjik işlevli bir ana mekana yönelen toplanma yerindeki anlatımsal çevrimin başlatılması görevini üstlenmiş, bu şekilde de tek tonozla örtülmüş bir

kilisenin artikülasyonunu belirlemiştir. Beşik tonozlu mekanlarda, tonoz yüzeyi üzerine işlenen resimlerin izleyici tarafından uygun biçimde algılanmasına yönelik önlemlere başvurulduğu anlaşılmaktadır. Hem Tokalı Kilise, hem de Çavuşin örneğinde bu eğrisel yüzeylerin değerlendirilmesi, aslında zemine dik duvar parçalarının resmedilmesine paralel bir tutum içindedir. Duvar yüzeyinde olduğu gibi, tonoz yüzeylerinde de birbirine paralel sıralar oluşturulmuştur. Aynı hacimde bir kaya yapısında düz duvar ve düz çatı uygulaması teknik açıdan rahatlıkla gerçekleştirilebilir. Ancak o durumda düz tavan yüzeyi de basık bir etki bırakacak ve hiyerarşik düzenlemeler istendiği biçimde uygulanamayacaktır. Ayrıca resim sıraları giderek yükselip izleyiciden uzaklaşacaktır. Bunu önlemek amacıyla mimar-sanatçılar bu duvar yüzeylerini adeta aşağıya çekerek birbirlerine bağlamış; yani bu görüntüyü beşik tonoz biçimine başvurarak sağlamaya çalışmıştır. Eğrisel yüzeyler izleyene yaklaştırılmıştır. Tonoz ekseni üzerinde hemen hemen her zaman bulunan şeritler de bu çizgiyi vurgulamaktan çok "iki duvarı bağlayan bir etki" vermektedir.

Örtü başlığı altında değerlendirilebilecek olan bir diğer örnek de yine Kapadokya'da bulunan Pancarlık Kilisesi'dir (Şekil 1.3).

4.3 Sahnenin mekanlara yansıtılması

4.3.1 Prothesis

Makedonya'da, Üsküp yakınlarındaki Treska Aziz Andreas kilisesinde ise Meryem'e Müjde kompozisyonu Diakonikona yerleştirilen bir Meryem figürü ve Prothesis'e yerleştirilen Cebrail'le oluşturulmuştur (Velmans, 1983).

Dini törenin başlangıç odası olan Prothesis'in Cebrail'le (Meryem'e Müjde'yle) ilişkilendirilebileceğini kuvvetlendiren bir diğer unsur da, törenin bitiminden sonra tüm kullanılan litürjik nesnelerin kaldırıldığı yani bir anlamda en sonu temsil eden odanın kapısında sıklıkla başmelek Mikhail'in resmedilmesi bu şekilde de yine mimari süsleme kapsamında kullanılan ikona (ya da doğrudan mimari süsleme) aracılığıyla bir bütünlük sağlanmasıdır (Sintros, 2006). Mikhail'in Kıyamet gününde son boruyu çalacak yani insanlığın son anını belirleyecek melektir (Ferguson, 1966). Dini töreninin sonlandırılması sırasında referans alınan melek şeklinde algılanması da son derece olağandır.

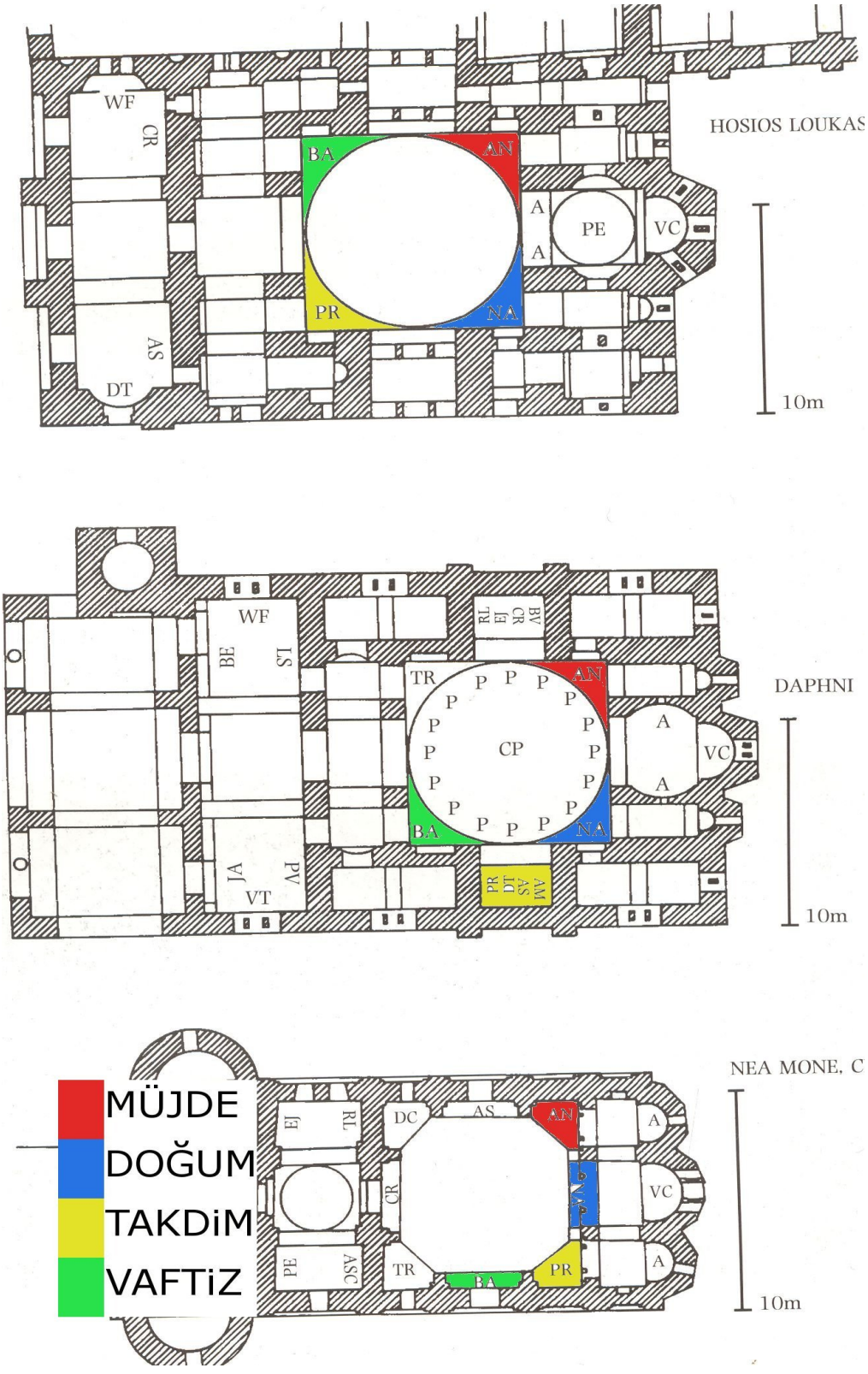
Yani büyük olasılıkla aslen Prothesis kapısında olması öngörülen melek Cebrail olmasına rağmen bu kesinliğin unutulması sonucunda ona çok benzeyen Mikhail'in onun yerini alması birçok örnekte söz konusu olmuştur. Burada hem Mikhail'in halk arasında özellikle sevilen (Jolivet-Levy, 2001), belki de Mahşer meleği olduğu için korkarak iyi geçinmek istediği, bir melek olmasının yeri olmalıdır. Bunun dışında Mikhail, Cebrail'in yanında, Prothesis duasında ismi anılan yegane melektir (Brightman, 2002). O nedenle de ikonografik bir işlevi olmasa da, Prothesis'le, Cebrail'le birlikte ilişkilendirilme süreci doğal şekilde gelişmiştir.

Bu nedenlerle de Bizans Mimarlığı'nda Meryem'e Müjde sahnesi, sadece öyküleyici amaçla duvar yüzeyine yerleştirilmiyorsa, Müjde Meleği'nin Prothesis'le mutlaka fiziksel bir yakınlığı olmuş ve duvar yüzeyleri olanak verdiği sürece melek Prothesis'ten yola çıkan bir doğru üzerinde bulunmuştur.

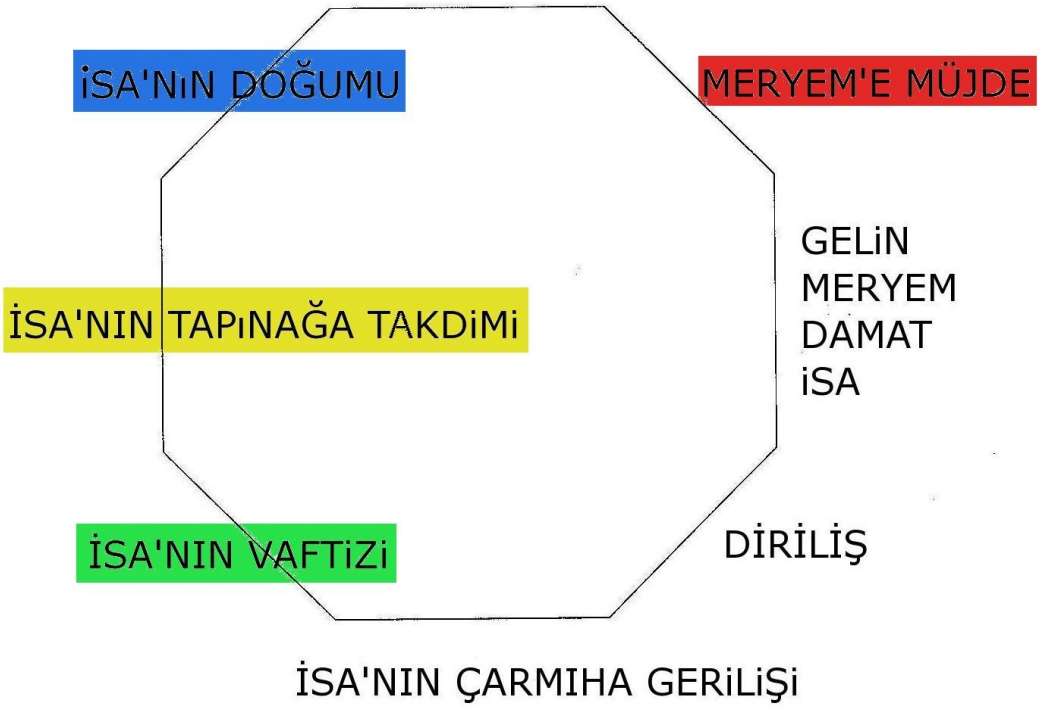
Şekil 4.23 Orta Bizans döneminde inşa edilmiş olan ve bugünkü Yunanistan sınırları içerisinde anakarada bulunan Hosios Loukas ve Daphni kiliseleriyle ve yine aynı ülkedeki Sakız adasında yer alan Nea Moni manastırı kiliselerini karşılaştırmaktadır (Rodley, 1994).

Bu planlarda Meryem'e Müjde'nin bulunduğu bölümler kırmızı renkle işaretlenmiştir. Yaşamındaki kronolojik sırayla "İsa'nın Doğumu" mavi, "İsa'nın Tapınağa Sunulması" sarı ve "İsa'nın Vaftizi" de yeşil renkle işaretlenmiştir.. Demus (1947) ve Mathews (1998) gibi araştırmacıların genel kural olarak yerleştirmeyi önerdikleri bu çalışmada ise genel kural olmadığı kanıtlanan kronolojik sıranın saat yönündeki dizilimi her üç kilisede de göze carpmaktadır. Dizilimin yönü konusunda bu derece ortak özellik arz eden bu yapıtlarda sadece Meryem'e Müjde'nin konumu değişmeden kalmakta diğerleri ise programı hazırlayan ya da icra edenin inisiyatifine kalmaktadır.

Dolayısıyla diğer sahnelerin mimarinin yapısı ve işleviyle doğrudan zorlayıcı bağları olmadığı ancak Meryem'e Müjde'nin kırmızı renkle belirtildiği şekilde sürekli Prothesis çevresini yer edindiği gözlemlenmektedir.



Şekil 4.23: Üç Orta Bizans Dönemi Kilisesinin Planlarının ve İkonografik Çevrimlerinin Karşılaştırılması (Rodley, 1994)



Şekil 4.24: Dumbarton Oaks Nikah Yüzüğü'ndeki Çevrimin İkonografik Şeması (Maguire, 1996)

Dumbarton Oaks koleksiyonunda bulunan ve İkonoklazma öncesine tarihlenen nikah yüzüğü (Şekil 3.9 ve 4.24) Maguire (1996) tarafından Orta Bizans dönemi kilise ikonografik resim programlarına örnek oluşturabilmesi olasılığı da dikkate alınarak incelenmiştir. Yüzüğün üzerinde bulunan çevrim yukarıdaki örneklere paralel bir kilise planına uyarlandığında yüzüğün çıkıntılı taş bölümü apsise oturtulduğunda Meryem'e Müjde sahnesinin de Prothesis'e tekabül eden kuzeydoğu köşeye denk geldiği görülmektedir. Bunu görsel olarak ifade eden şema Maguire (1996) tarafından oluşturulmuş bu tezde de türkçeleştirilmiş ve önceki renk seçimlerine paralel olarak renklendirilmiştir. Bu yüzükte yukarıdaki kiliselerde olduğu şekilde bir çevrim gözlemlenmekte ancak fark olarak çevrimin yönü dikkati çekmektedir. Şekil 4.23 kiliselerinin aksine yüzükte sahneler saatin aksi yönünde ilerleyen bir çevrim oluşturmuştur.

4.3.2 Mekanlar arası geçiş İkonostasis – Bema kapısı

Müjde ikonasının Ortodoks tanrıbilimsel yaklaşımına göre Templon üzerindeki konumu hayli kesin olarak öngörülmüştür. Bema kapı kanatlarının üzerinde ikiye

bölünmüş olarak, kanatların birinde Cebrail birinde de Meryem olacak şekilde konumlandırılır (Ouspensky, 1992).

Peers (2003) bu konumu Trabzon Ayasofya'sında Narteks ile Naos arasındaki kapının üzerindeki kemerde bulunan Meryem'e Müjde sahnesiyle (Şekil 4.6) kıyaslamıştır. Meryem'e Müjde sahnelerinin kapı üzerlerinde bulunmasının Meryem'in sembolik olarak bir kapı sayılmasıyla bağlantılı olduğunu belirten araştırmacı, Tanrı'nın yeryüzüne giriş yapmak için geçtiği kapı olan Meryem'in izleyicide bu durumu teyit edecek izlenimi yaratmak için kapı çevrelerine yerleştirildiğini belirtmiştir. Bilinç altına yönelerek yapılan bu yerleştirme planı bu çalışmanın ilk bölümünde önerilmiş olan altılı ikonografik düzenin 6. maddesine tekabül etmektedir.

Meryem'e Müjde sahnesinin üzerinde yer aldığı Bema kapısı aynı zamanda inananların ayin sırasında ekmek ve şarapla buluştuğu yerdir; sahnenin buraya resmedilmesi aynı zamanda Meryem'in yaptığı gibi aynı yerde teslimiyetle kendilerini Tanrı'ya sunmalarına bir davettir (Yon ve Sers, 1994).

Aynı bağlamda Atina'da Bizans Müzesi koleksiyonunda bulunan Girit Ekolü'nden 15. yüzyıla tarihlenen bema kapısı (Şekil 4.13) değerlendirilebilir. Ayrıntılı bir Meryem'e Müjde sahnesini üzerinde taşımaktadır. Sol kanat Cebrail'e, sağ kanat da Meryem'e ayrılmıştır. Cebrail yerdedir, sol ayağı önde, sağ eli de Meryem'e uzanır durumdadır. Sol eliyle ince bir asayı tutmaktadır. Meryem de ayaktadır, sol elinde eğirdiği yünü tutmakta, oranları bir miktar bozuk verilmiş sağ eliyle de Cebrail'e doğru uzanmaktadır. Başını eğmiş durumdadır. Cebrail haber getirenin dinamikliğini göstermekte, Meryem de alıcının durgun ifadesini taşımaktadır. İki figür kapı kanatlarının hemen hemen tüm yüksekliğini kaplamaktadır. Üzerlerindeki fonda İşaya ile Davut peygamberin de büst biçiminde betimleri bulunmaktadır. Bu iki figürün mevcudiyetinin Meryem'e Müjde kompozisyonundaki yeri Müjde'nin kaynakları başlıklı bölümde Eski Ahit altbaşlığında açıklanmıştır.

Bu kompozisyonda en fazla dikkat çeken unsur ise, Başmelek ile Meryem'in arka planını oluşturan zengin mimaridir. Ön planda Meryem'in tahtı ve üzerinde vazo bulunan bir kolon varken, arkada yüksek bir duvar ile ev birimleri yükselmektedir. Kapının iki kanadı kapalı durduğunda mimari fon süreklilik kazanmakta, Cebrail ile Meryem ise her durumda da yakın ama ayrı bir ilişki içinde algılanmaktadır. Bema

kapısı resimlerinde Meryem'in ayakta durması zaten bir kural olarak verilmektedir. Burada Meryem'in üzerinde bulunduğu kapı bir geçiş mekanı olduğu ve muhtemelen bir geçiş mekanında oturulması olağan karşılanmayacağı için yani 2. bölüm 2.1 numaralı altbaşlıkta üçüncü maddede sözü edilen litürjik kullanıma parallellik beşinci. maddede sözü edilen izleyicinin algısındaki beklentisine aykırı davranmamak ve altıncı maddedeki "gerçeğin yeniden kurulması"nı aksatmamak için bu hususa her zaman özen gösterilmiştir. Figürler yine kural olduğu şekilde hem iki ayrı dünyaya mensup olduklarının ifade edilebilmesi hem de Meryem'e gelen her hangi bir ziyaretçinin ona kolayca ulaşamayacağı mesajının izleyicilerin bilinç altına yerleştirilmesi için, onları sararak mekanlarını tanımlayan mimari fon ve resimlerin çerçeveleri aracılığıyla birbirlerinden ayrı tutulmuştur. Bu yaklaşım bilindiği gibi mimarideki anlatımlara da aynı şekilde aktarılmaktadır.



Şekil 4.25: Girit Ekolü Bema Kapısı XV yy. Atina Müzesi (Tradigo, 2004)

Bema kapısı ile aynı yatay hizada bulunan ancak düşey düzlemde çok daha yukarıda bulunan genellikle de sağ ve sol olarak iki parçaya ayrılmış olan, bema kemeri" üzerine yerleştirilmiş Meryem'e Müjde sahneleri ise hem mekanlar arası geçiş hem

de düşey geçiş unsurları arasında da incelenebilecek durumdadır. Ancak söz konusu sahneler bu çalışmada öncelikle değerlendirilmiş olan yapı elamanları kapsamında "kemer" başlığı altında incelenmişlerdir.

4.4 Bizans Mimarlığı'nda Meryem'e Müjde'de yön üzerine gözlemler

Don Denny (1976) Meryem'e Müjde sahnesinde Cebrail'in geliş yönü üzerine kısmen katılınabilecek gözlemler yapmıştır. Çalışmasında sadece en başlarda değerlendirdiği erken dönem eserleri Bizans üzerine bir çalışmada incelenebilecekken sonrasında Bizans örneklerini tümüyle göz ardı etmiş ve Avrupa'nın Ortaçağ tarihi ve dinsel durumu ile ilişkilendirilebilecek sonuçlar çıkartmıştır.

Denny'nin (1976) de onunla ilişkisi olmayan başka araştırmacıların (Lavin, 1990) da bağımsız olarak ortaya attığı ya da uzlaştığı bir nokta bulunmaktadır. Buna göre erken dönem Müjde sahnelerinde Cebrail'in izleyicinin sağından sahneye girdiği kompozisyonların yönü o sıralarda henüz güncel olan İbranice okuma yönünden etkilenmiştir.

Daha sonraki dönemlerde artık normal şartlarda İbranice geleneğinin unutulmuş olması gereken dönemlerde de ortadoğu kökenli farklı etkiler (Sasani, Süryani vb.) sahip oldukları sağdan sola okuma geleneğini öyküleyici resim dizilerine aktarmış olmalıdır (Şekil 4.26).



Şekil 4.26: Vadi el Natrun Müjde Detay XIII yy (Capuani, 2002)

Nitekim erken dönem etkilerinin artık tartışılamayacağı geç Ortaçağ'da Süryanice – Grekçe çift dilli bir yazıta sahip olan bu Meryem'e Müjde sahnesinde Süryaniler Manastırı apsisinde Cebrail izleyicinin sağından Meryem'e yaklaşmakta ve Müjde kompozisyonunu ortaya çıkartmaktadır.

Trabzon Ayasofyası üzerine yapılan bir çalışmada, Eastmond (1999) güney cephede bulunan Eski Ahit frizlerinin sağdan sola dizilim arz eden bölümleriyle tez içerisinde değerlendirilen Meryem'e Müjde örneklerin bir kısmı (Eski Tokalı Kilise ve Süryani el yazmaları) yönleri açısından değerlendirilmiş ve bu dizilimdeki örneklerin tutarlı bir sonuç veremeyeceği kanısına varılmıştır.

Gerçekten de örneğin İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan tabak (Şekil 4.27) gibi örnekler incelendiğinde belirli bir anlatı olduğu, bu anlatının grek alfabesinin yönünü takip ederek soldan sağa geliştiği ancak Meryem'e Müjde'nin yönünün yine sağdan sola olduğu gözlemlenmektedir. Burada Eski Tokalı Kilise örneğinde öngörüldüğü gibi sahneleri ayırıcı unsur olarak takip eden sahnede bulunmayan Cebrail'in kullanılabilmesi için figürlerin böyle bir dizilime tabi tutulduğu var sayılabilir.



Şekil 4.27: İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden Meryem'e Müjde Sahneli Madalyon

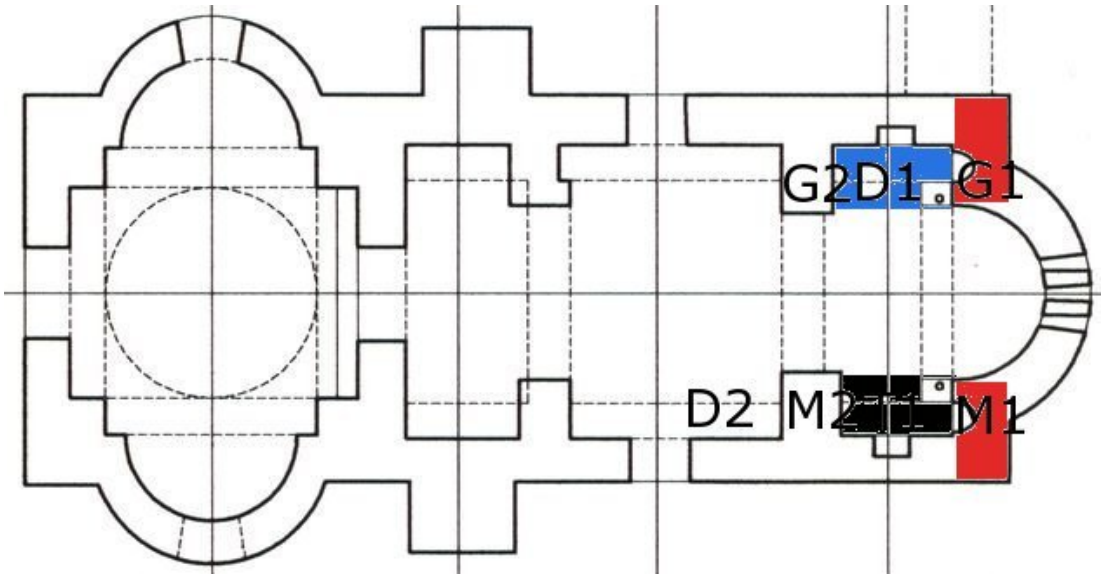
Cebrail'in, izleyicinin sağından gelişi Bizans dünyasında hemen her zaman Mimarlık dışındaki sanatlarda gerçekleşmektedir. Kitap, lahit, kumaş, fildişi örneklerinde bu durum daha olağan karşılanabilmektedir. Sayısal açıdan bir yönün diğer yöne üstünlüğü ya da söz konusu yönlerin bir dağılım kriteri belirlenememektedir. Mimarlıkta ise sadece litürjik olarak takip edilme şansı gözlemlenmeyen öyküsel çevrimlerde Cebrail'in izleyicinin soluna (yani içinde bulunduğu öykünün tam tersi yönde) doğru hareketi söz konusu olmaktadır (Şekil 4.19). Bu uygulama da sadece sahnelerin birbirine karışmasını engellemek için özellikle yapılmış görünmektedir. Mozzati'ye (2007) göre bazı durumlarda (örneğin Göreme Eski Tokalı Kilise ya da 11 numaralı şapel), bu yönelim Batı'dan Doğu yönüne doğru gerçekleştiği için bakışların apsise doğru yönelmesini sağlayıcı bir katkı da yapmaktadır.

Öte yandan saatin aksi yönünde dizilmiş yortu çevrimleri dahil olmak üzere hiyerarşik yerleştirimde ve yortu çevrimlerinde dizilişin doğasına çok daha uygun olabilecek gibi görünmesine rağmen (yani sağdan sola doğru devam eden bir dizilimde bile) Cebrail'in sağdan sola hareket yaptığına rastlanmamaktadır.

Burada Cebrail'in Prothesis'le ilişkisi, kilisede Kutsal Ruh'la özdeşleşen bölgenin ve litürjinin başladığı yerin yine Prothesis olması rol oynamış olmalıdır. Dolayısıyla belirgin mekan yetersizliği durumları haricinde Cebrail hep Prothesis'ten çıkan bir doğru üzerinde ve bu yönde Müjde görevini yerine getirmektedir. Mimari dışı sanatlarda muhtemelen böylesine bağlayıcılığı olan bir yerleşim söz konusu olmadığı için yönler daha serbest kullanılırken mimaride kurallar çok daha katı olarak uygulanmaktadır.

Kıbrıs'taki Asinou Kilisesi'nde kısa süre arayla iki ayrı fresko evresi görülmektedir. Kilisenin ilk çevrimle bezenme tarihi 1105 yılı civarıdır; iki yüzyıl kadar sonra ise ikinci bir evre gerçekleştirilmiştir (Hadjichristodoulou, Marianthefs 2002). Burada dikkatle yapılması gereken gözlem iki evre arasında ikonografik kriterin değiştiğidir. İlk dönem freskoları ve ikinci bölümde anlatılan 4 numaralı kritere daha yakın gelecek şekilde saatin aksi yönünde dizilmiştir (Şekil 4.28). Bu sırada Meryem'e Müjde sahnesi apsisin kuzey ve güney köşelerine tekabül edecek şekilde kuzeydoğu ve güneydoğu ayaklarına bölünerek betimlenmiştir (Şekil 4.28 ve 4.29).

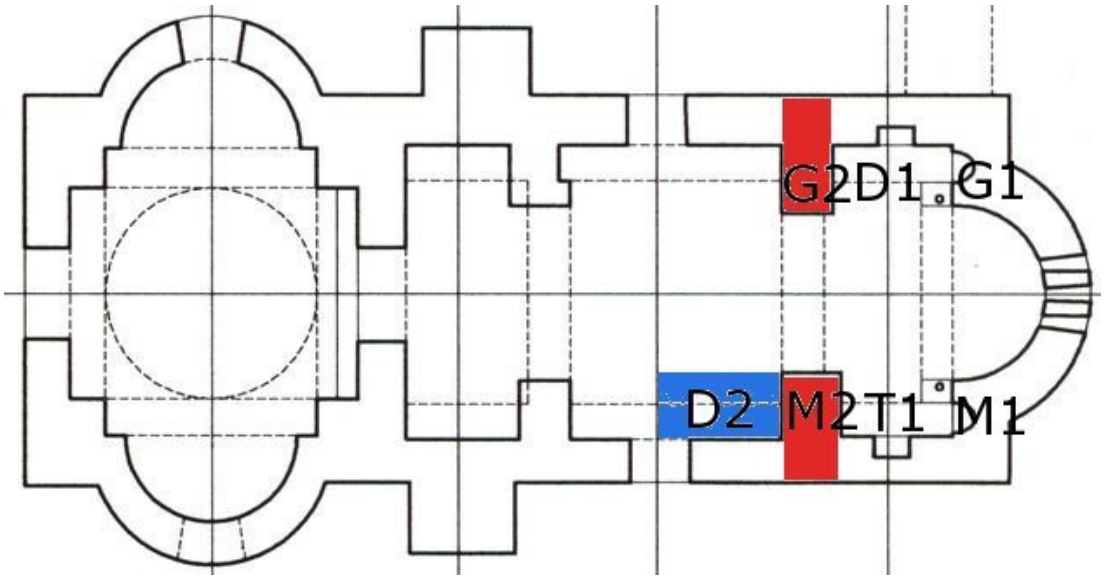
Burada Meryem figürüne dikkatle bakıldığında solunda (izleyiciye göre sağında) bir önceki sahnenin parçası olan Zekeriya görülecektir. Dolayısıyla söz konusu olan bir "Meryem'in tapınağa takdimi" sahnesidir (Şekil 4.31 ve Şekil 4.28 siyah renkli bölüm). Aynı köşenin farklı bir açıdan fotoğrafında sahne net olarak açığa çıkmakta izleyicinin en solunda kalan köşede ise görüşü engelleyen metal taşıyıcı tarafından büyük ölçüde saklanan Meryem figürü algılanmaktadır (Şekil 4.31). Bu iki sahnenin birbiri arasındaki ilişkinin saatin yönde bir düzenlemeye tabi olduğu belirgindir (Şekil 4.30). Tapınağa takdim edilen Meryem arada hiçbir görsel ya da mantıksal boşluğa yer verilmeksizin Müjde sahnesindeki konumunu devralmıştır.



Şekil 4.28: Kıbrıs Asinou Kilisesi Birinci Çevrim Dönemi (Hadjichristodoulou, Marianthefs, 2002)



Şekil 4.29: Kıbrıs, Asinou, 1105/6 Tarihli İlk Meryem'e Müjde Sahnesi Figürleri Birleştirilmiş Olarak (Hadjichristodoluou, Marianthefs 2002)



Şekil 4.30: Kıbrıs Asinou Kilisesi İkinci Çevrim Dönemi (Hadjichristodoulou, Marianthefs, 2002)



Şekil 4.31: Kıbrıs, Asinou Kilisesi, Meryem'in Tapınağa Sunulması Sahnesi, (Hadjichristodoluou, Marianthefs 2002)

Bu devir freskoları bema bölgesi dışında daha sonraki evrenin altında kalmıştır. Ancak dikkatli bir gözlem alt bölümlerde dökülmüş olan geç dönem sıvalarının altında "İsa'nın doğumu" vd sahnelerin izlerini açığa çıkarabilmekte, XII. yüzyıl çevriminin Bölüm 2'de açıklanan 4. kritere uygun şekilde saatin aksi yönüne düzenlendiğini teyit edebilmektedir.

Asinou Kilisesi'nin freskolarının büyük bölümün yeniden yapılmasının gerekçesi olarak yapının duvarlarının zarar görmesi ve müdahale için resimlerin büyük kısmının tahrip edilmesini gösterilmektedir (Hadjichristodoluou, Marianthefs 2002). Ancak duvarlara müdahale için kaldırılan freskonun yenisini yapmak yerine sanatçılar (ya da bani) radikal bir yaklaşım değişikliğine gitmiş ve çevrimin yönünü değiştirerek saat yönünde ilerleyen bir dizilim gerçekleştirmişlerdir. Nedeni açıklanamayan bu kararla kilisenin içerisindeki fresko çevrimi Bölüm 2'de detaylandırılan 5. kritere uygun hale getirilmiştir. Burada dikkatle değerlendirilmesi gereken nokta Meryem'e Müjde'nin zarar görmemiş olmasına rağmen (Şekil 4.29) yeniden yapılması olmalıdır (Şekil 4.32).

Yapılan bu yeni düzenlemede Meryem'e Müjde bema kemerinin üst bölümünde iki parça olarak yerleştirilmiş (Şekil 4.32), saat yönünde Meryem (Şekil 4.30 M2) figüründen hemen sonrasına "İsa'nın Doğumu" (Şekil 4.30 D2) sahnesi konumlandırılarak çevrim, Bölüm 2'deki 5. kritere uygun hale getirilmiştir.



Şekil 4.32: Kıbrıs, Asinou Kilisesi, İkinci Meryem'e Müjde Sahnesi

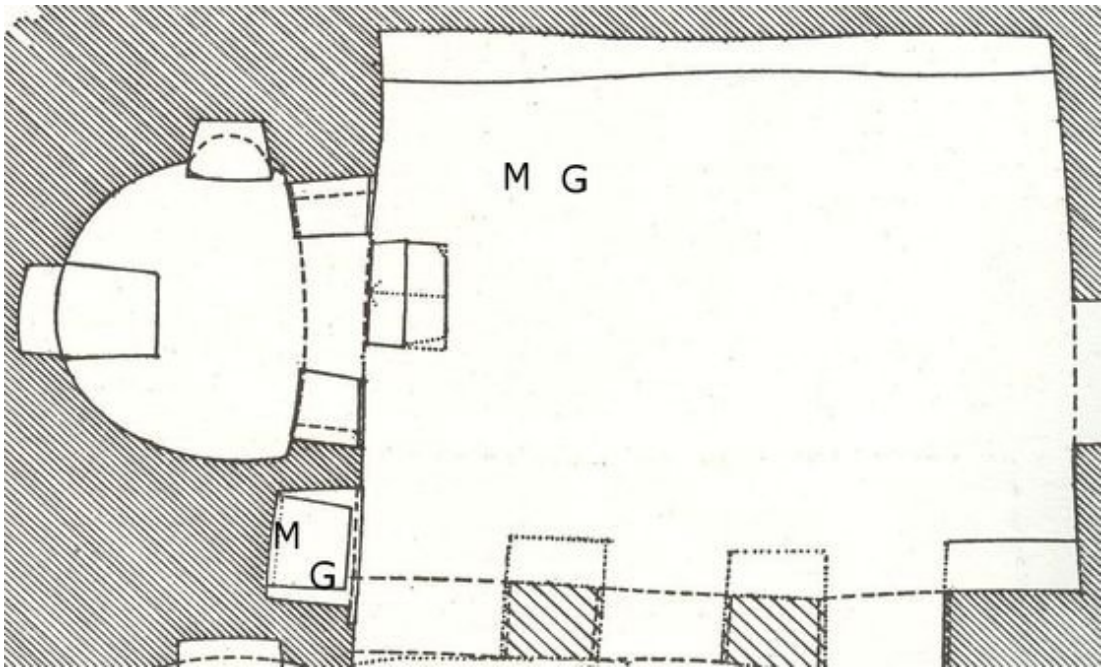
Net olarak görülen nokta bu kilisenin tüm çevrimi yenilenirken ve yön değişikliğiyle tümüyle farklı bir yaklaşım uygulanırken temel unsur olarak Meryem'e Müjde'nin alındığıdır. Bu sahne zarar görmemiş olmasına rağmen yeniden konumlandırmıştır. Bir önceki dönem freskolarında da olduğu gibi ikinci evrede de aslen sahne olarak çevrimde bulunmayan, eksen üzerinde merkezi bir konumu bulunan bu kompozisyon Meryem figürüyle bağlantılanan tarihsel bir sahne aracılığıyla çevrimle bütünleştirilmiştir. Önceki dönemde saatin aksi yönde hareket olduğu için Meryem'in yaşamından Müjde öncesi bir sahne seçilir ve Müjde'ye birleştirilirken ikinci evrede Müjde'nin doğal sonucu olan doğum sahnesi konumlandırılmıştır.

Göreme'deki 11 numaralı kilisede Meryem'e Müjde Sahnesi iki defa betimlenmiştir. Birinci dönem freskoları IX yüzyıla tarihlenen bu yapıda ikinci safhada gerçekleştirilenlerin tarihi için XII yüzyılın ilk yarısı önerilmiştir (Restle, 1967). İlk evreye ait olan çevrimde Çavuşin ya da Eski Tokalı örneklerine çok benzer şekilde kilisenin ana mekanını örten beşik tonozun güney bölümünden, Meryem'e Müjde ile başlayarak sahneler sıralanmıştır. Burada, daha önceden açıklanmış olan nedenlerle Cebrail'in yaklaşım yönü olarak Meryem'in solu izleyicinin ise sağı seçilmiştir (Şekil 4.33).



Şekil 4.33: Göreme 11 numaralı Şapel. Tonoz Örtüde Meryem'e "Ters" Müjde (Restle, 1967)

Buna karşılık yapıya sonradan eklenen Prothesis nişine tekrar Meryem'e Müjde betimlenmiştir. Kilisenin içerisinde zaten mevcut olan bir sahneyi baştan betimlemek Bizans sanatında çok ender görünen bir durumdur. Böylesi örnekler (Göreme'deki Eski ve Yeni Tokalı Kiliseler'de ya da Kıbrıs'taki Asinou'da aynı sahnelerin yinelenmesi) mevcut olsa da aynı anda görülebilmeleri için tasarlanmadıkları, bir tanesinin görünmez hale gelmesi nedeniyle bir ikincisinin gerçekleştirilmesine gerek duyulduğu kolayca gözlemlenebilmektedir. Göreme 11 numaralı şapel örneğinde yapıya yeni eklenen Prothesis bölümüne eklenecek sahne olarak Meryem'e Müjde'nin seçilişindeki kriter Müjde'nin Prothesis'le olan, ve bu çalışma içinde açıklanan bağlantısı olmalıdır. Dikkati çeken bir diğer nokta da, Prothesis'e bu sahnenin konumlandırması yapılırken, iki figürün yapının tonozundaki yer dağılımı tümüyle değiştirilmiş ve Prothesis civarı için kural oluşturan Meryem'in sağından ve izleyicinin solundan yaklaşan Cebrail yerleştirilişin benimsenmiş olmasıdır (Şekil 4.34).



Şekil 4.34: Göreme 11 Numaralı Şapel Meryem'e Müjde Sahneleri ve Figürlerinin Konumlandırılışı [M] – Meryem, [G] Cebrail (Restle, 1967)

Bulunduğu mimari içerisinde başlangıç noktası olarak Meryem'e Müjde ve bu sahnedeki Cebrail figürünün belirleyiciliği bir başka ikonografik unsurla da teyit edilmektedir. Hemen her zaman daha aşağıda (izleyiciyle aynı düzeyde) bulunan din şehitleri ve diğer aziz dizilerinin mimari içinde yerleştiriliş kriterleri hakkında henüz kesin bulgulara ulaşılmamış olmasına rağmen bazı tutarlı gözlemler yapmak mümkündür. Bunlardan bir tanesi de ilk Hıristiyan din şehidi olan Aziz Stefanos üzerine yapılabilmektedir. Bizans kiliselerinde. Aziz figürlerinin (apsis içerisine yerleştirilen kilise babaları gibi örnekler dışında) genellikle daha yukarıda yer alan çevrimlerle nasıl bir ilişki içerisinde olacağı konusunda net kurallar algılanamamaktadır. Buna karşın Aziz Stefanos, yerel veya raslantısal bir uygulama olduğunun düşünülmesine olanak bırakmayacak kadar geniş bir coğrafyada Prothesis hücresi yakınlarında ve Meryem'e Müjde Sahnesi'ndeki Cebrail figürünün hemen altında betimlenmektedir. Aziz Stephanos bir diyakozdur. Gerstel'in de (1999) gözlemlediği şekilde kilisenin en kutsal tarafı sayılan bema çevresinde betimlenmesi olağandır. Öte yandan diyakozun kullanım alanı olarak algılanması doğal olan Diakonikon yakınlarında betimlenmesi daha olağan karşılanabilecekken bema çevresinde betimi mevcutsa yeri hep Prothesis çevresi yani izleyici sunağa yönelmişken, apsisin kuzey bölümü ve çevresidir (Şekil 4.35 vd).

Bunların yanında Prothesis ritini litürjinin parçası olmaktan ziyade litürjiye bir hazırlık niteliği taşıyordu ve bu şekilde Prothesis bir başlangıç mekanını temsil ediyordu; ayrıca elde bulunan Prothesis civarı Stephanos betimlemelerinin hepsi ikonoklazma dönemi sonrasına dolayısıyla Prothesis'in Diakoz'un işlevleriyle bağlantısının artık kalmadığı bir çağa tarihlenmektedir (Wybrew, 2003).



Şekil 4.35: Ihlara Yılanlı Kilise'de Prothesis Yakınında Aziz Stephanos (Jolivet-Levy, 2001)

Bu durumu gözlemleyen az sayıda araştırmacıdan biri olan Nikolaides (1996) de bu yerleştirilişin bir kural olmadığını ancak bir tesadüf kabul edilemeyeceğini belirtirken kriterin Aziz Stefanos'a prestijli bir yer ayırmakla sınırlı olduğunu düşünmektedir.

Hıristiyan dini için şehit düşme kavramını ilk yaşatan kişi, dolayısıyla ilk Hıristiyan azizi sayılan kişi ilkliğiyle öne çıkarılmış ve kilisedeki litürjinin, algının, süslemenin ve gözlerle izlemenin başlangıcı için referans oluşturan Prothesis çevresine yerleştirilmiştir. Burada hem Meryem'e Müjde Sahnesi'ndeki Cebrail hem de Stephanos'un alt alta konum bulması tasarlanışına göre saat yönünde ya da aksi yönde ilerleyecek olan çevrim ya da dizilerin yine rastlantıya bırakılmadan yerleştirildiğine dair bir kanıttır.

Söz konusu uygulamanın çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olması da toplumsal algıda ya da sanatsal alışkanlıklarda Aziz Stefanos'un başlangıç mekanlarıyla bağdaştırılmış olduğuna dair izlenimi güçlendirmektedir.

İkonografik şemalara bağlılığın dışında algı ve alışkanlık konularında dikkati çeken bir örnek Bizans etkisinin çok yoğun olarak yaşandığı ve yapımında muhtemelen Bizanslı ustaların çalıştığı İprari kilisesidir (Şekil 4.36). Gürcistan'da bulunan ve1096 yılına tarihlenen bu kilisede Prothesis nişinin hemen yukarısına yerleştirilen azizlerden biri ilk Hıristiyan şehidi ve aynı zamanda Diyakoz olan Stefanos'tur. Hatta Stefanos Diyakozlar'ın koruyucusu olan azizdir (Farmer, 2003). Diakonikon'un hemen yukarısı azizlerin yerleştirilmesine aynı derecede müsaittir ve buraya da başka azizler yerleştirilmiştir. Buna rağmen Aziz Stefanos için seçilen yer Prothesis çevresi olmuştur. Bunun da ötesinde gündelik kullanımda resim dizisine bağımsız bir ikonayla müdahale edilmiş ve Prothesis nişinin hemen altına bir Başmelek Cebrail betimi yerleştirilmiştir. Bu Başmelek ikonası XII-XIII.yüzyıllar arasına tarihlenmektedir (Velmans, 1996).

Diyakoz ve ilk Hıristiyan din şehidi Aziz Stefanos ile Prothesis mekanı arasındaki ilişki bağlamında incelenebilecek örneklerden bir diğeri de Kıbrıs, Lagoudera'daki Panagia tou Arakos kilisesinin 1192 tarihli freskoları arasında yer alan Aziz Stefanos betimidir (Şekil 4.37). Burada Stefanos'un ilk Hıristiyan din şehidi olduğu "protomartir" olduğu ifadesiyle yazılı olarak da belirtilmiştir. Stefanos ikonografik geleneğe uygun olarak beyaz diakoz kıyafetiyle betimlenmiştir. Elinde de yine rolünü belirleyen bir buhurdanlık bulunmaktadır. Bu diakoz giysisi ve sakalsız yüzüyle Fournaslı Dionisos'un öngördüğü kriterlere de uygun şekilde yansıtılmıştır (Hetherington, 1981).



Şekil 4.36: Gürcistan İprari Başmelekler Kilisesi, (Velmans, Alpago-Novello, 1996)



Şekil 4.37: Kıbrıs Lagoudera Panagia tou Arakos Kilisesi, 1192 Tarihli Aziz Stephanos Freskosu

Kilisenin mevcut durumunda bema bölgesini diğer kısımlardan ayıran bir ikonostasis'in varlığı ana pandantifte, kubbenin hemen altında bulunan Müjde Cebraili'nin (Şekil 4.12) Aziz Stephanos'la olan ilişkisinin sezilmesini engellemektedir. Öte yandan bu iki figür aynı bölgede bulunmaktadır ve Stephanos için seçilen yer Prothesis nişinin hemen yukarısı olmuştur.

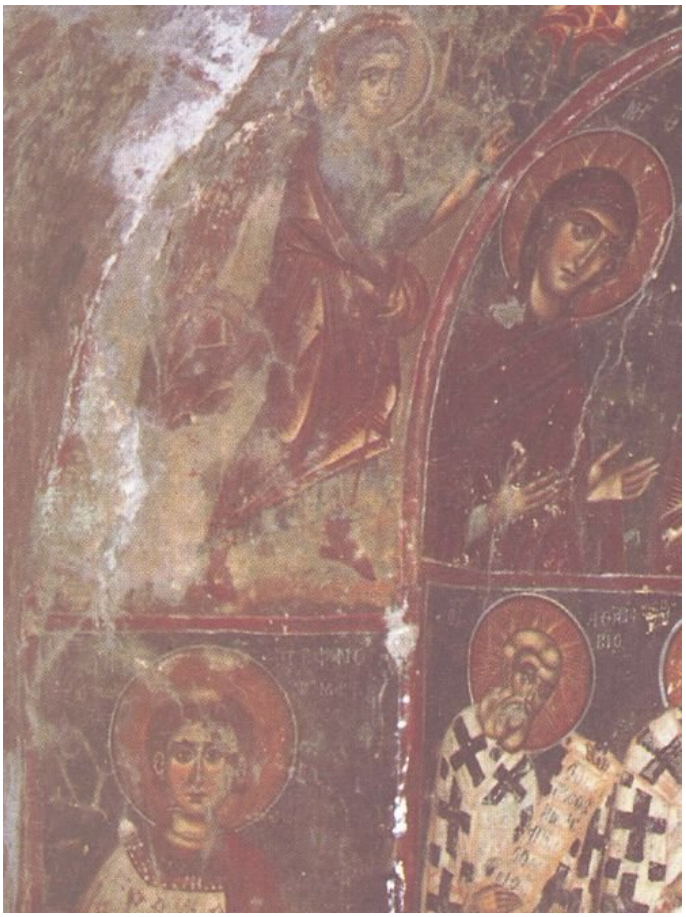
Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesinde ise bu bağlantı çok daha net olarak algılanmaktadır (Şekil 4.38). Aynı bağlantı Daphni Kilisesi'nde de sezilebilmektedir. Aziz Stefanos'un betimi kilise dahilinde hemen Müjde sahnesinin (şekil 1.1) altına denk getirilmiştir. Burası kilisenin kuzeydoğu köşesidir ve dolayısıyla aynı zamanda Prothesis dolaylarına rastlamaktadır.



Şekil 4.38: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Bema Kemerinde Cebrail ve Prothesis Nişinde Stephanos (Gerstel, 1999).

Söz konusu figürlere çok yakın bir yerde bulunan sunağın arkasındaki bir yazıttan anlaşıldığı kadarıyla 1191 tarihinde gerçekleştirilen bu betimlerde Meryem'e Müjde sahnesi bema kemerinin iki yanında yer almaktadır. Bu nedenle Cebrail Prothesis nişinin hemen yukarısında yerini alırken Stephanos da aynı nişin içerisine

yerleştirilmiş, bu şekilde iki figürün birbiriyle ve taşıdıkları "başlangıç" anlamı ve işleviyle bağlantıları kopartılmamıştır. Kıbrıs'tan hayli uzakta, Makedonya Cumhuriyeti sınırları içerisinde yer alan, Prespa Gölü yakınlarındaki Kurbinovo'daki Aziz Georgios Kilisesi'nde de aynı dönemde figürlerin aynı kriterlerle yerleştirildiği gözlemlenebilmektedir.



Şekil 4.39: Girit, Amari, Kalogerou Kilisesi, Prothesis Çevresi (Spatharakis, 1998)

Söz konusu düzenlemenin Bizans çağında çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı ve başkent yakınları ya da Balkan yarımadasıyla sınırlı kalmadığı Girit'te de yine aynı gözlemin yapılabilmesiyle teyit edilebilmektedir. Girit adasının Rethymnon vilayetinde bulunan Kalogerou Kilisesi'nin 1347 yılına tarihlenen apsis çevresi düzenlemesi yine hemen Cebrail'in altında diyakoz olmasına ve Diakonikon'la kavramsal olarak daha iyi ilişkilendirilebilecek olmasına rağmen ilk din şehidi Aziz Stefanos'u hemen Prothesis bölgesi civarına ve bema kemerinin kuzey bölümünde bulunan Meryem'e Müjde meleği Cebrail'in hemen aşağısına yerleştirmiştir.

5 DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Bizans Mimarlığı'nda resmin konumlandırılışı konusunda Demus (1947), Mango (1967), Mathews (1998) gibi araştırmacıların ifade etmeye alışageldikleri hiyerarşi, yortular ve öyküler şeklinde basitleştirilmiş şemaların dışında, izleyicinin algısına yönelik olarak başka kriterlerin de mevcut olduğu, bu çalışmanın ortaya koyduğu veya örnekler üzerinde sağladığı sonuçlar arasındadır. Bu yönde, Bizans resim sanatının mimariyle ilişkisini açıklayabilmek için en basit şekilde en azından altı kriterlik bir şema biçimlenmektedir:

1) Tarihsel/dinsel olayların gerçekleştiğine inanılan ortamın iç mekanda resimler aracılığıyla tekrar yaratılması: Tartışılacak veya kanıtlanmasına özellikle çalışılacak bir yönü olmayan bu çok açık kriterde, uzlaşmalara ne denli uyulursa resimlenenlerin o denli gerçekten yaşandığı düşünülebilir. Gerçekleştirilmesi en kolay kriterdir ve Meryem'e Müjde sahnesinin uyandırdığı etki açısından da durum farklı değildir.

2) Hiyerarşik dizilim: Hem bema kemerlerinde, yerle gökyüzü arasında, hem de bema kapılarında, cemaatle sadece din adamlarının girebildiği bölgenin arasında, dünyevi ile uhrevi olanın tam sınırında ve uhrevi olanın hakimiyeti altında bulunan Meryem'e Müjde sahnesi hem düşey hem de yatay hiyerarşiye en uyumlu sahnelerden biri olduğunu kolaylıkla belli etmekte, mimari elemanlar üzerinde bu özelliği ile yer almaktadır.

3) Filolojik, semantik alışkanlıklar: Meryem'e Müjde sahnesi, inançta sağın iyi kabul edilmesine bağlı olarak, sadece öyküleme amaçlı olan sahneler dışında her zaman kilisenin sağından kaynaklanan, yani özünde, kökeninde bir günah olmasının akla getirilmesinin dahi mümkün olamayacağı şekilde konumlandırılmıştır.

4) Litürjiye paralellik: Başlangıç odası olan Prothesis'ten çıkan Cebrail görevini yerine getirmekte ve Meryem'e Müjde sahnesi tüm inancın başladığı an olarak gösterilmektedir. Ayrıca Cebrail Prothesis litürjisinde adı anılan iki melekten bir tanesidir.

5) Yoksulların incili: Net şekilde düzenlenen bu sahne mutlaka öğretici görevini yerine getirmekte, Hıristiyan inancının başlangıcıyla ilgili mesajı müminlere ve ilgililere aktarmaktadır.

6) İzleyicinin hareketi ve bakışına göre anlam kazanma: Özellikle bema kemerinde yer alan Meryem'e Müjde sahnesini algılarken izleyici büyük bema kemerinin içinde diğer kutsal görüntülerle de karşı karşıya gelmektedir. Enkarnasyonun başlangıcını görürken eskatolojik son olan Deesis de sıklıkla gözlemlenmektedir. Kitab-ı Mukaddes bağlamında Yaradılış'la başlayan ve Kıyamet'le sona eren öğretisi olan ve semitik geleneğe uygun çizgisel tarih anlayışına sahip dinin inananları Yeni Ahit bağlamında da yine hem başlangıç hem de sonu aynı anda algılayabilmekte, dinin mesajı Müjde sahnesinin uygun konumu yardımıyla da izleyicinin bilinç altına tam olarak yerleştirilebilmektedir.

Yine daha önceki sınıflandırmalarda da olduğu gibi her yapı ve resim programında tüm bu kriterlerin mutlaka bir arada gözetildiği sonucu çıkartılamamakla birlikte böylesi bir şemanın büyük ölçüde işlerliği gözlenebilmektedir. Mimaride Meryem'e Müjde sahnesi de bu yeni bakış açısıyla değerlendirilerek önceki çalışmaların ilerletilmesini sağlayan belirli gözlemleri ve kimi zaman kanonik olarak tanımlanabilecek uygulamaların olduğu sonucunu beraberinde getirmiştir.

En başta, kiliselere girişin hemen her zaman batı yönünden öngörülmesine rağmen Yeni Ahit hikayelerinin en erken sahnesi sayılabilecek Meryem'e Müjde, bağımsız sahne olarak yer aldığı örneklerde en büyük çoğunlukla inananların kilisede muhtemelen en son ulaşacağı noktada yer almaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Meryem'e Müjde sahnesinin, izleyicinin doğrudan algısına yönelik değil de kilise yapısının bir unsuru olarak algılanmasına yönelik yerleştirildiği ortaya çıkmaktadır. Burada yerleştiriliş kriteri izleyenin resimleri görmeye nereden başlayacağı değildir. Kilise yapısı törene arka plan oluşturacak olan mimari süslemeyi ve resim programını, ibadetin başlaması aşamasında izleyiciye sunacak şekilde düzenlenmiştir. Kiliselerin doğu bölümlerine yerleştirilmiş olan Meryem'e Müjde sahnelerinin hemen her zaman bu kritere uyduğu saptanmıştır.

Bu yerleştiriliş düzeninde sahne sıklıkla mekanın ana ekseni üzerinde de (Batı sanatında, ayrıca ikonostasis kapaklarında da rastlandığı gibi) ikiye

bölünebilmektedir. Bu düzenlemede Cebrail her zaman izleyicinin solunda (doğu bölüm söz konusu olduğunda Prothesis yönünde) bulunmaktadır. Bu, Bizans kiliselerindeki yortu çevrimlerinde değişmez bir uygulama olarak yerleşmiştir. Meryem'e Müjde'nin yeri farklı bir duvara alınması gerektiğinde bile sahne doğuda bulunsa nasıl olacaksa aynı şekilde Cebrail izleyicinin soluna gelecek şekilde yerleştirilmektedir.

Yortu çevriminin bulunmadığı, İsa'nın yaşamı ile ilgili çevrimin betimlendiği yapı bölümlerinde ise bu tür düzenlemelere yönelik çaba gösterilmediği, ana kaygının öyküsel üslubu sürdürmek olduğu görülmektedir. Bu çevrimlerde sıklıkla Cebrail'in Meryem'e Müjde amaçlı yaklaşımının, izleyicinin sağından olduğu gözlemlenmektedir. Bunun bir nedeni takip eden sahnelerde tekrar Cebrail bulunmayacakken, mutlaka Meryem'in bulunacak olmasıdır. Böylece sahnelerin birbirinden ayırt edilerek algılanması daha kolay hale getirilmektedir. Bu yönde bir diğer açıklama daha erken dönemler için sırasıyla 1976 ve 1990 yıllarında Denny ve Lavin tarafından yapılmıştır: Bu yoruma göre İbrani yazısının okunuş yönü sağdan sola olduğu için Cebrail'in Meryem'e doğru hareketi de aynı yönü izlemektedir. Ancak bu tür bir okuma alışkanlığının, çevrimin izleme yönüne etki edecek olması savının Hıristiyan dininin ilk birkaç yüzyılından sonra hala geçerli olabileceğini düşünmek zordur. Nitekim belki de bu etkinin, sanat üretiminde alışkanlık olarak birkaç yüzyıl yaşamış olması nedeniyle erken dönemlerde başka sahnelerle bağlantısı olan ve olmayan Müjde kompozisyonlarında Cebrail'in izleyicinin sağından yaklaşması çok sık görülen bir uygulamadır (S. Maria Maggiore, Ravenna lahti, Ravenna Maximianus Tahtı vb).

Erken Hıristiyan dönemi sonrasında ise Cebrail'in, izleyicinin sağından hareketiyle gerçekleşen Meryem'e Müjde sahneleri mimari dışı sanatlarda varlığını sürdürmüştür. Bu konuyla ilgili detaylı değerlendirmeler bölüm 3.2'de ikonografik inceleme kapsamında aktarılmıştır. Yön seçimi bazen kompozisyon gereği, bazense sadece sanatçının tercihi aracılığıyla belirlenmiş olmalıdır. Mimariyle bağlantılı resim programında ise böylesi bir düzenleme ancak kilisenin doğu yönünde olmayan konumlarda kendine yer bulabilmiştir.

Mimari genellikle resimli bezeme programını içinde taşıyan bir muhafaza gibi görülmüş, resimlerin seçim ve dağılımı da mekanları saran kabuğun öngördüğü biçimlere mutlak bağlı olarak değerlendirilmiştir. Oysa Meryem'e Müjde sahnesi

aracılığıyla yapıların ele alınması ve bu sahnenin önem ve unsurlarının mimari ile ilişkisinin araştırılması, resmin mimariye mutlak şekilde tabi olmadığını göstermiştir. Bunun için ikonografik çalışmaların odağındaki en zengin yapılardan biri olan Kariye önemli ölçüde veri sağlamıştır. Hem mevcut çalışmalardaki bilgi ve yorumlara başvurulmuş, hem de anılan yapıda yeni gözlemlerde bulunulmuş, tüm bunlar bölüm 2.3'te ayrıntılarıyla tartışılmıştır. Mimari özellikleri ve yapı elemanları artık seçime bağlı kalmayacak oranda önceden gelişerek olgunlaşmış bu yapının mimarı, gerek bağımsız sahnelerde gerekse ölü kültünün ifade bulduğu parekklesionun resim programı bağlamında, resimlerin anlamlarını kaybetmeyecek biçimde aktarılması için belli mimari elemanlara karar vermek durumunda kalmıştır. Örneğin mahşer sahnesinin diriliş ile birlikte algılanması için ve kurucunun mezarını örten ve yüksekliğinden ötürü okunuşu kolay olmayan kubbenin aksine, anlatılanı burada yatan ölüye yaklaştırmak amacıyla bu konuyu bir yelken tonozun geniş yüzeyine yerleştirmiştir.

Benzer şekilde Meryem'e Müjde sahnesi de bu sahneyi var eden figürler olan Meryem'le Cebrail'i aynı alanda ama ayrı gösterilmesi gereğine bağlı olarak uygun yapı elemanlarına, (örneğin ikonostasis üzerindeki iki ayrı bema kapısı kanadı, bir trompun iki ayrı yüzeyi, bema kemerinin iki ayrı yüzeyi, bir pencere ya da nişin iki ayrı yanı, iki ayrı pandantif vb.) uygun bir kompozisyon içinde yerleştirilmiştir.

Meryem'e Müjde sahnesinin yapı parçaları üzerine yerleştirilme seçimlerde herhangi bir kronolojik gelişmeden söz etmek olanağı yoktur. Kemer ve pandantif gibi mimari elemanlar eksenel simetri içerdikleri için, birçok örnekte bu baş figürler ile değerlendirilmiştir. Beşik tonoz örtülerde ise alanların paralel bölgelere ayrıldığı durumlarda, bir başlangıcı ifade eden Meryem'e Müjde sahnesi sağ tarafa alınarak genelde okuma yönünde ilk yüzeyi işgal etmektedir. Özellikle gerçek strüktürden bağımsız mekan yaratma olanağı veren Kapadokya kiliselerinde beşik tonozun seçimi (düz örtüye tercih edilmesi) resim yüzeyini genişletmekle eş anlamlıdır. Bu tonozların varlığını, taşıdığı resimleri görmenin zorlaştığı yükselen duvarları eğerek izleyene yaklaştırma veya aynı düşünceyle yüksek bir tavanı kenarlarından aşağıya doğru çekme refleksiyle açıklamak mümkündür.

Resim ile izleyicinin görsel temasının esas olduğunu başka örnekler de desteklemektedir. Lagoudera ve Kariye gibi örneklerde, ihtiyaç duyulan resim yüzeylerinde, resimleyen sanatçı tarafından optik yanılma yaratmak üzere mimari

elemanları birbirinden ayıran sınırların gözardı edilebildiği ortaya çıkmaktadır. Örneğin, yelken tonoz yüzeyi onu destekleyen düşey kemer yüzeyine taşırılabilmekte, pandantifler de daha geniş yüzeylerle çarpıcı gösterilebilmek için yine onları sınırlayan kemer alanlarının aleyhine büyük gösterilebilmektedir.

Yukarıda açıklanan, Meryem'e Müjde sahnesinin yeri ile ilgili seçimler ve mimari elemanların farklı gösterilebilmesi saptamalarına dayanılarak Kariye'nin kaybolmuş naos programı için de bir öneri getirmek mümkün olmaktadır. Buna göre Meryem'e Müjde sahnesinin ibadet mekanında, iki doğu pandantifine yerleştirilmiş olduğu düşünülebilir; Bu pandantifler, yapının diğer bölümlerinde uygulandığı şekilde çok katmanlı sıvayla genişletilmiş olmalıdır. Bu şekilde de mimaride gerçekten var olan alana nazaran çok daha geniş bir resim alanı elde edilmiş ve resimlerin kubbe ve taşıyıcı kemer sınırlarına değin genişlemesi sağlanmış olmalıdır. Diğer bir olasılık da aynı sahnenin yine Prothesis'e yakın olacak şekilde Göreme Yusuf Koç ve Niğde Eski Gümüş Manastırı kiliselerinde olduğu gibi naosun kuzey duvarında hayal edilmesi olacaktır. Ancak Eski Gümüş Manastırı'ndaki kayaya oyma ortamda hem gelenek hem de teknoloji böylesine kalın sıva kullanımına olanak vermez, dolayısıyla da kuzey duvarı Göreme Yusuf Koç kilisesindeki gibi bir zorunluluk olarak kendini gösterirken, Kariye naosunda yüzeyleri çok sınırlı olan pandantiflerde Lagoudera örneğinde olduğu gibi sıva kullanılarak pandantifleri çevreleyen unsurlara doğru genişleme yaratmak ve Cebrail'i ve Meryem'i yerleştirecek resim düzlemleri ortaya çıkartmak muhtemelen sanatçıların birinci seçeneği olmuş olmalıdır. Hemen aynı yapının Parekklesion'da yine çok ufak olan pandantiflerde bu çözümün ilahi yazarlar için uygulanmış olması da bu uygulamanın naosta tekrar edilebilme olasılığını arttırmaktadır.

Naos dahilinde, kapının üzerinde yer alan Meryem'in Uykusu sahnesinin konumu Naos'taki ikonografik içeriğin düzeninin bu çalışmada 6'ncı maddede yer alan "izleyicinin hareketi ve bakışına göre anlam kazanma" prensibine dayalı düzen olduğuna işaret eder niteliktedir.

İzleyicinin Naos içerisindeki hareketinin okuma yönündense litürjiye bağımlı olacağı öngörüsünden hareketle narteksle rde yer alan ve öyküsel anlatımı ön plana koymuş ikonografik yön tercihindense saat yönünün aksine işleyen litürjik çevirmin Naos içerisinde bulunmasının daha muhtemel olduğu önerisi Kariye için getirilebilmektedir.

Yine çalışmanın yola çıkış noktası olan Kariye hakkında yapılabilecek bir diğer katkı da Aziz Stefanos üzerine olacaktır. Kariye'nin yüzlerce unsurdan oluşan resim programında Narteklerde çok sayıda aziz portresi de bulunuyor olmasına rağmen Aziz Stefanos'un betimine rastlanmamaktadır. Hem örneğin Anempodistos ve birçok başkaları gibi adı son derece az duyulmuş ve önem sırasında çok geriden gelen azizler hem de Aziz Petrus ve Paulus gibi en yüksek düzeyde önemi haiz azizler Narteks programlarında yer alabilirken Stefanos'a yer verilmemiştir. Resimlerin zarar gördüğü bölümlerde bulunan ve kimliği tespit edilemeyen azizler arasında da Stefanos'un alışılageldik görünümüne uygun hiçbir örneğe rastlanmamaktadır.

Bu durumda Naos programında 1966 yılında Underwood'ca önerilen Çile sahneleri vs dışında Prothesis yakınlarına yerleştirilmiş şekilde bir Aziz Stefanos betiminin bulunmuş olması yine akla yakındır.

Meryem'e Müjde sahnesinin çeşitli yapılarda "özetlenerek" mimari programda yer bulduğu da sonuca yönelik tespitler arasındadır. Pantokrator İsa motifi nasıl İsa'nın göğe yükselişi mesajını tek başına vermekteyse ve Deesis sahnesi de nasıl Mahşer tablosunu üç figürle özetlemekteyse, Cebrail'in (ya da isimsiz bir başmelek) tek başına durduğu resimler de Meryem'e Müjde sahnesini çağrıştırmak veya özetleyerek anlatmak görevini üstlenmiştir. Yani bir veya birkaç figürün, aslında çok daha donanımlı bir sahneyi hatırlatmak (onu özetlemek) üzere seçilmesinde olduğu gibi Cebrail de bazı resim programlarında sadece kendi özellikleri veya ona gösterilen özel saygıdan ötürü değil, Meryem'e Müjde sahnesini ima etmek, yani özetlemek üzere yer almaktadır. Bizans ikonografisinde başmelekler her zaman isimleriyle anılmazlar. Tam olarak kaç tane başmelek olduğu ve bunların isimleri konusunda bile kesin bir uzlaşmaya yoktur. Bu nedenle de resmin üzerinde isim yazmadığı durumlarda da bağlama uygun olan başmeleğin sahneyi özetler biçimde orada konumlandırıldığı düşünülmelidir. İncelenen örneklerde, tek başına duran "özet melek"lerin yerinin Meryem'e Müjde sahnesinin olası yeriyle aynı olması bu sonucun bir başka dayanağıdır.

Öyküsel bir çevrimin ya da yortu çevriminin bulunmadığı erken dönemlerde meleklerin doğaları gereği hiyerarşik dizilimlerde kiliselerde yerleştirilmiş oldukları tahmin edilmektedir. İstanbul Ayasofyası ile İznik'teki Koimesis kilisesinde bu durumu gözlemlemek mümkündür. Çeşitli nedenlerle (örneğin yer yetersizliği nedeniyle çevrimden bazı sahnelerin çıkartılması) Müjde sahnesine yer vermeme

durumu değerlendirildiği zaman tek başına Cebrail'in bu anlamı sunabileceği konusunda bir uzlaşma olduğu gözlemlenebilmektedir. Kültünün halk arasında gördüğü yoğun ilgiye bağlı olarak özetleme görevinin taşrada bazen anlam kaymasıyla bir diğer başmelek Mikhail'e verildiği durumlar da saptanmıştır.

Çalışmanın bir başka temel sonucu, Meryem'e Müjde sahnesinin Bizans ikonografisinde Şamlı Iohannes (VIII. yy.) döneminden beri bilinçli olarak gerçekleştirilen çok yönlü ve çok katmanlı programların hepsine uyum sağlamakla kalmayıp bunların her yönde bir başlangıcını temsil etme potansiyeline sahip olduğu saptamasıdır. Litürjik yönü belirginleştirmek amacıyla olduğu kadar, yortu çevrimlerinin yönünü ve sırasını da ifadede katkısı olan Meryem'e Müjde, eğitim amaçlı çevrimlerin anahtar sahnesi ve yönünü belirleyici olmayı sürdürmektedir.

Meryem'e Müjde sahnesinin mimarideki tüm resim programlarına uyum sağlama yetisi, bu çalışmada örnekler üzerinde sağlaması yapılarak kural niteliği kazandırılan altı temel kriterle yakından ilişkilidir.

Bu kriterlerin gerçekleşme sürecinde mevcut mimari düzen eğer Meryem'e Müjde'nin yüklü görevlerini karşılamakta yetersiz kalırsa, sahne, gereksinimlerini mimarın yardımıyla karşılayabilmektedir. Hiçbir detay rastlantıya bırakılmamaktadır. Çalışmanın konusunu oluşturan sahne mimari bağlam ile resim ilişkisi açısından bir durum incelemesi niteliğinde de görülebilir. Bu konuya odaklı gözlem ve açıklama çabaları, bir kurallar bütününün etkileşim ve tutarlılık içinde uygulandığını ilgili dayanakları ile ortaya koyabilmiştir.

Kompozisyonun mimari bağlamdaki zenginliği Batı sanatının aksine Bizans'ta farklı bir boyut bulmuştur. Meryem'e Müjde sahnesinin ikonografisinin gerektirdiği Cebrail ve Meryem'in birbirinden sembolik açıdan da ayrı tutulması kavramı kompozisyona eklenen maddi unsurlarla değil de doğrudan mimarinin unsurların kullanılmasıyla sağlanmıştır. Pandantiflere, kemerlerin farklı noktalarına hatta bema kapılarına konumlandırılan bu sahne örnekleri mimariyi hem ortam hem de araç şeklinde kullanarak büyük bir sadelik fakat aynı oranda işlevsellikle ikonografik ve anlamsal gereklilikleri yerine getirmişlerdir.

Başka sahnelerin kendine özgü karakter ve işlevleri de paralel bir dizge içinde ele alındığında kuşkusuz daha bütüne yönelik sonuçlara varmak mümkündür. Mimariyi, onun kullanıcısını ve dolaşım ile işlevini gözeten özel bir sahne olarak Meryem'e

Müjde bağlamında mimari ve resim ilişkisi, 20. yüzyılın belli başlı araştırmacılarının yerleştirdiği genel okuma kuralları çerçevesinin bir miktar ilerisine taşınmış olmaktadır.

KAYNAKLAR

Akyürek, E. 1996. Bizans'ta Sanat ve Ritüel, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Akyürek, E., 2000. M.S. IV.-XI. Yüzyıllar: Kapadokya'daki Bizans, in *Kapadokya,* 226-395, ed. Sözen, M., Ayhan Şahenk Vakfı, İstanbul.

Anderson, D. 1980. John of Damascus, On the Divine Images, St. Vladimir's Seminary Press, New York.

Atalla, N. S. 1989. Coptic Art, Barcelona.

Battisti, E., 1992. Piero della Francesca, **I,** Electa, Milano

Brightman, F. E. 2002. Eastern Liturgies, Gorgias Press, N.J.

Cantarella, R., 1992. Poeti Bizantini, **I,** Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Caprettini, A.A., 1979. Lettura dell'Annunciazione fra Semiotica e Iconografia, G. Giappichelli, Torino.

Capuani, M. 2002. Christian Egypt Coptic Art and Monuments Through Two Millenia, the American Univesity in Cairo Press, Kahire.

Cimok, F., 1987. Cappadocia, A Turizm Yayınları, İstanbul.

Cimok, F., (ed.), 1998. Paintings of the Dark Church, A Turizm Yayınları, İstanbul.

Cormack, R. 2000. Byzantine Art, Oxford University Press, Oxford.

Corrigan, K. 1992. Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters, Cambridge University Press, NY.

Cotsonis, J., 1994. The Virgin with the "Tongues of Fire" on Byzantine Lead Seals, *Dumbarton Oaks Papers, 48***,** 221-227.

Craveri, M., (ed), 1990. I Vangeli Apocrifi, Einaudi, Torino.

Cutler, A., Spieser, J.M., 1996. .Byzance Medievale: 700-1204, Gallimard, Paris.

Demirkent, I., 1992. Mikhail Psellos'un Khronographia'sı, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

Demus, O., 1947. Byzantine Mosaic Decoration; Aspects of Monumental Art in Byzantium**,** Kegan Paul Trench Trubner & Co. Ltd., London.

Denny, D., 1977. The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century, Garland Publishing, Inc., New York & London.

Diehl, C., 1925. Manuel d'Art Byzantin II, Librairie A. Picard, Paris.

Döpmann, H.D., 1994. Il Cristo d'Oriente, ECIG, Genova.

Dunkerton, J., Foister, S., 1991. Giotto to Dürer Early Reneissance Painting in The National Gallery, Yale University Press in association with National Gallery Publications Limited, London.

Eastmond, A., 1983. Narratives of the Fall: Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond, *Dumbarton Oaks Papers, 53***,** 219-236.

Ehrman, B.D., 2000. The New Testament A Historical Introduction to the Early Christian Writings, Oxford University Press, New York Oxford.

Emminghaus, J.H., 1994. Verkündigung an Maria, *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* **IV,** 422-437.

Epstein, A.W., 1986. Tokalı Kilise Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Evangelatou, M., 2003. The Purple Thread of the Flesh: the Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation in *Icon and Word: the Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack, 261-279,* ed Eastmond, A, James, L, Ashgate Publishing Ltd, Aldershot, Hampshire.

Evans, H.C., Wixom, W.D., (ed), 1997. The glory of Byzantium : art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843-1261, The Metropolitan Museum of Art, , H.N. Abrams, New York.

Evans, H.C., (ed), 2004. Byzantium Faith and Power (1261-1557), The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University Press, New Haven and London.

Farmer, D.H., 2003. The Oxford Dictionary of Saints, Oxford University Press, New York.

Ferguson, G.W., 1966. Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, New York.

Gerstel, S.E.J., 1999. Beholding the Sacred Mysteries, Programs of the Byzantine Sanctuary, College Art Association & University of Washington Press, Seattle.

Gervase, M., 1963. Byzantine Aesthetics, The Viking Press, New York.

Giovannini, L. (ed)**,** 1971. Arts of Cappadocia, Barrie and Jenkins, London.

Hadjichristodoulou, C., Marianthefs, D. 2002. The Church of Our Lady of Asinou, Bank of Cyprus Cultural Foundation Holy Bishopric of Morphou, Nicosia.

Hetherington, P., 1981. The 'Painter's Manual' of Dionysius of Fourna: an English Translation, with Commentary of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad, Sagittarius Press, London.

Holländer, H., 1994. Isaias, *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* **II,** 354-359.

Hollerweger, H., 1999. Turabdin, Turabdin Dostlari Derneği, Linz.

Holweck, F. G., 1907**.** The Annunciation**,** *The Catholic Encyclopedia,* **I,** Robert Appleton Company, New York.

Irmscher, J., Kazhdan, A. and Lowden, J. H., 1991. Isaiah, *The Oxford Dictionary of Byzantium,* **II,** 1013-1014.

Janberidze, N., Tsitsishvili, I., 1996. Architectural Monments of Georgia, Moscow.

Jeffreys, E.M. and Nelson, R.S., 1991. Akathistos Hymn, *Oxford Dictionary of Byzantium,* **I,** 44.

Jolivet-Levy, C., 2001. La Cappadoce Medievale, Zodiaque, St. Léger Vauban.

Kartsonis, A.D., 1986. Anastasis: The Making of an Image, Princeton University Press, Princeton, N.J.

Kazhdan, A. and Ševčenko, N.P., 1991. Gabriel, *Oxford Dictionary of Byzantium,* **II,** 812-813.

Kitab-ı Mukaddes, 1972, Eski ve Yeni Ahit, İstanbul Matbaacılık, İstanbul

Kostof, S., 1989. Caves of God: Cappadocia and its Churches, Oxford University Press, New York.

Krautheimer, R., 1986. Early Christian and Byzantine Architecture, Yale University Press, New Haven and London.

Lafontaine-Dosogne, J., 1975. Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ, in *The Kariye Djami, IV,* pp. 195-241, Ed. Underwood, P., Princeton University Press, Princeton.

Lavin, M.A., 1990. The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches 431-1600, University of Chicago Press, Chicago.

Lemerle, P., 1949. Un bois sculpte de l'Annonciation., *Monuments Piot,* **XLIII,** 98-118.

Longman, L.D., 1930. Two Fragments of an Early Textile in the Museo Cristiano, *The Art Bulletin,* 12.2, 115-130.

Lowden, J, H., 1991. Aaron, *The Oxford Dictionary of Byzantium,* **I,** 1.

Lucchesi-Palli, E., 1994. Akathistos-Hymnus, *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* **I,** 86-89.

Lucchesi-Palli, E., 1994a. Gabriel, *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* **II,** 74-77.

Maguire, H., 1981. Art and Eloquence in Byzantium, Princeton University Press, Princeton N.J.

Maguire, H., 1983. The Self-Conscious Angel: Character Study in Byzantine Paintings of the Annunciation, in *Okeanos: Essays presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students, Harvard Ukrainian Studies 7.,* pp. 377-392, Cambridge, MA.

Maguire, H., 1990. Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period, *Dumbarton Oaks Papers, 44***,** 215-224

Maguire, H., 1992. The Mosaics of Nea Moni: An Imperial Reading, *Dumbarton Oaks Papers,* **9,** *Homo Byzantinus: Papers in Honor of Alexander Kazhdan* 205-214.

Maguire, H., 1993. Byzantine Magic, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, , *E, Toronto Buffalo London.*

Maguire, H., 1995. A Murderer Among the Angels: The Frontispiece Miniatures of Paris. Gr. 510 and the Iconography of the Archangels in Byzantine Art, in *The Sacred Image East and West,* ed. Ousterhout, R & Brubaker, L. Urbana, IL.

Magurie, H., 1996. The Icons and Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium, Princeton University Press, Princeton, N.J.

Maguire, H., 1999. Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin, in *Medieval Cyprus : Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki, IV,* pp. 195-241, Ed. Sevcenko, N.P. and Moss, C., Princeton University Press, Princeton.

Maguire, H., 2006. The Empress and the Virgin on Display in Sixth Century Art, in P*roceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies London 21-26 august 2006* I*,* pp. 379-395, Ashgate, London.

Mango, C., 1958. The homilies of Photius, Patriarch of Constantinople, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

Mango, C., 1967. Mosaics, in, *Hagia Sophia*, 67- 79, Ed Kähler, H., Preager, New York

Mango, C., 1978. Architettura Bizantina, Electa Editrice, Milano.

Mango, C., 1993. The Art of the Byzantine Empire 312-1453 Sources and Documents, University of Toronto Press, Toronto Buffalo London.

Mango, C., 2000. Chora the Scroll of Heaven, Ertuğ&Kocabıyık, İstanbul.

Mathews, T.F., 1982. The Early Armenian Iconographic Program of the Ējmiacin Gospel (Erevan, Matenadaran Ms 2374, olim 229) , in *East of Byzantium: Syria and Armenia in the Formative Period, A Dumbarton Oaks Syposium,* pp. 199-215, ed. Mathews, T.F. and Thomson, R.W.., Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Mathews, T.F., 1983. The Annunciation at the Well: A Methaphor of Armenian Monophysitism, in *Medieval Armenian Culture,* pp 343-356, ed Samuelian T & Stone, M.

Mathews, T.F., 1988. The Sequel to Nicaea II in Byzantine Church Decoration, *Perkins Journal of Theology 41.3.*

Mathews, T.F., 1998. The Art of Byzantium, Everyman Art Library, London.

McVey, K.E., 1983. The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of an Architectural Symbol, *Dumbarton Oaks Papers, 37***,** 91-131.

Meiss, M., 1936. The Madonna of Humility, *The Art Bulletin,* 18.4, 435-465.

Miller, R.J., (ed), 1994. The Complete Gospels Annotated Scholars Version, Harper Collins, San Francisco.

Mouriki, D., 1985. The Mosaics of Nea Moni on Chios, Athens.

Mozzati, G., 2007. Kişisel görüşme.

Murphy, R.E. and Carm, O., 1993. The Book of Psalms, *The Oxford Companion to the Bible***,** 626-629.

Nelson, R.S., 1999. Taxation with Representation. Visual Narrative and the Political Field of the Kariye Camii, *Art History,* **V 22 No 1,** 56-82.

Nicolaides, A., 1996. L'eglise de la Panagia Arakiotissa a Lagoudera, Chypre: Etude Iconographique des Fresques de 1192, *Dumbarton Oaks Papers, 50***,** 1-137

Ouspensky, L., 1992. Theology of the Icon, St. Vladimir's Seminary Press, New York.

Ousterhout, R., 1987. The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul, Dumbarton Oaks Resarch Library and Collection, Washington, D.C.

Ousterhout, R, 1992. Originality in Byzantine Architecture: The Case of Nea Moni, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. **51**, No. **1**, 48-60

Ousterhout, R, 1995. Temporal Structuring in the Chora Parekklesion, *Gesta* 34 no 1, 63-76.

Ousterhout, R., 1999. Master Builders of Byzantium, Princeton University Press, Princeton, N.J.

Ousterhout, R., 2002. Sanatsal Açıdan Kariye Camii, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Passarelli, G., 2000. Icone delle Dodici Grandi Feste Bizantine, Jaca Book, Milano.

Peers, G., 2003. Sacred Shock Framing Visual Experience in Byzantium, Maestro Yayıncılık, İstanbul.

Pekin, F., 1996. Kapadokya Kayalardaki Şiirsellik, Maestro Yayıncılık, İstanbul.

Pentcheva, B.V., 2006. Icons and Power The Mother of God in Byzantium, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania.

Restle, M., 1967. Byzantine Wall Painting in Asia Minor, Aurel Bongers, Recklinghausen .

Robb, D. M., 1936. The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries, *The Art Bulletin* 18 No 4, 480-526.

Rodley, L., 1985. Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia, Cambridge University Press, Cambridge.

Rodley, L., 1994. Byzantine Art and Architecture An Introduction, Cambridge University Press, Cambridge.

Ross, L., 1996. Medieval Art: A Topical Dictionary, Greenwood Publishing Group, Inc, Westport, CT.

Scham, S., 2003. The Archaeology of "The Passion", *Near Eastern Archaeology* Vol. 66 No 3.

Schiller, G., 1971. Iconography of Christian Art, Lund Humphries, London.

Schimitt, T., 1927. Die Koimesis-Kirche von Nikaia das Bauwerk und die Mosaiken, Berlin-Leipzig.

Sintros, M., 2006. Kişisel görüşme.

Spatharakis, I., 1998. Byzantine Wall-Paintings in Rethymnon, Mitos, Crete.

Stierlin, H., 1988. Orient Byzantin, L'Art Antique au Proche-Orient, Seuil, Fribourg.

Taft, R.F., 1991. Prothesis, *The Oxford Dictionary of Byzantium,* **III,** 1743.

Taft, R.F. and Carr, A.W., 1991. Annunciation, *Oxford Dictionary of Byzantium,* **I,** 106-107.

Taft, R.F., Loerke, W. and Johnson, M. J., 1991. Pastophoria, *The Oxford Dictionary of Byzantium,* **III,** 1594.

Talbot-Rice, D., 1959. Kunst aus Byzanz, Hirmer Verlag, Munchen.

Talbot-Rice, D., 1968. The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Talbot-Rice, D., 1994. Art of the Byzantine Era, Thames and Hudson, London.

Toman, R., (ed), 1997**.** Romanesque Architecture Sculpture Painting, Könemann Verlagsgeselschaft mbH, Köln.

Toman, R., (ed), 1999**.** The Art of Gothic Architecture Sculpture Painting, Könemann Verlagsgeselschaft mbH, Köln.

Tradigo, A., 2004. Icone e Santi d'Oriente, Electa, Milano

Underwood, P.A., 1966. The Kariye Djami, I, Bollingen Foundation, New York.

Van Dijk, A., 1999. The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery, *The Art Bulletin,* 81.3, 420-436.

Van Millingen, A., 1912. Byzantine Churches of Constantinople, Macmillan, London.

Vassilaki, M., (ed), 2000. Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Velmans, T., 1983. La Peinture Murale Byzantine à la Fin du Moyen Age, Klincksieck, Paris.

Velmans, T., Alpago Novello, A., 1996. .L'Arte della Georgia Affreschi e Architetture, Jaca Book, Milano.

Volbach, F.W., 1966. Il Tessuto nell'Arte Antica, Fratelli Fabbri Editori, Milano.

Vouitsis, T., 2006**.** Symbolism in Narrative: A Look at Bernat Martorell's The Annunciation, *Concordia Undergraduate Journal of Art History.*

Walther, I.F., 2005. Codices Illustres, The World's Most Famous Illuminated Manuscripts 400 – 1600, Taschen, Köln.

Weitzmann, K., 1951. The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio. Princeton University

Wellesz, E., 1956. The "Akathistos": a Study in Byzantine Hymnography, *Dumbarton Oaks Papers,* **9,** 141+143-174.

Winfield, D., 2003. The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus : the Paintings and their Painterly Significance, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.

Wybrew, H., 2003. The Orthodox Liturgy: The Development of the Eucharistic Liturgy in the Byzantine Rite, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N.Y.

Yon, E ve Sers, P., 1994. Le Sante Icone, Passigli Editori, Firenze.

ÖZGEÇMİŞ

1970 Yılında İstanbul'da doğdu. Orta öğrenimini İstanbul İtalyan Ortaokul ve Lisesi'nde tamamladı. 1991 Yılında Boğaziçi Üniversitesi Turizm İşletmeciliği Ön Lisans Programını tamamladı. 1995 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Programı'ndan mezuniyetinin ardından İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Tarihi Programı'nda yüksek lisans öğrenimine başladı. 1999 yılında aldığı M.Sc. derecesinin ardından yine aynı programda doktora öğrenimine başladı. Halen bu programda öğrenciliği sürmektedir.