Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

ANİ TİGRAN HONENTS KİLİSESİ DUVAR RESİMLERİ

Murat GÜL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

ANİ TİGRAN HONENTS KİLİSESİ DUVAR RESİMLERİ

Murat GÜL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Murat GÜL tarafından hazırlanan "Ani Tigran Honents Kilisesi Duvar Resimleri" başlıklı bu çalışma, 19 Ocak 2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Başkan / Danışman)

Prof. Dr. Fahriye BAYRAM

Prof. Dr. Sema DOĞAN

Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN

Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☒ Tezimin 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.01.2018

Murat GÜL

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım haklan dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım haklan bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalannın haklanm ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

□ Tezimin tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

☒ Tezimin 19.01.2021 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Ou silrcnin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tczimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir).

□ Tezimin ----------tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak

kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

□ Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

19.01.2018

Murat GÜL

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçlan bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu. Prof. Dr. M.Sacit PEKAK danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Murat GÜL

TEŞEKKÜR

Bu çalışma 2012 yılında Pamukkale Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimi aldığım sırada danışmanım olan değerli hocam Prof. Dr. Fahriye BAYRAM'ın izni, teşviği ve desteği ile başlamıştır. Tezin başlangıcından sonuna kadar ihtiyaç duyduğum her konuda yanımda olan hocama en içten teşekkürlerimi sunarım. Eğitimime Hacettepe Üniversitesi'nde devam etmemle birlikte tezimin danışmanlığını üstlenen ve bu süreçte desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. M. Sacit PEKAK'a emeği ve sabrı için gönülden teşekkür ederim.

Çalışmam sırasında gerek ihtiyaç duyduğum kaynaklar için verdikleri yönlendirmelerle gerekse fikir ve görüşleri ile destek olan değerli hocalarım, Prof. Dr. Sema DOĞAN, Doç. Dr. Sercan Yandım AYDIN ve Doç. Dr. V. Macit TEKİNALP'e teşekkür ederim. Bana emekleri ile zaman, dostlukları ile motivasyon kazandıran çalışma arkadaşlarım Derya AYDIN, Bilge BAHAR, Can ERPEK, Özge GENÇEL, H. Ceylan KARACA, Esra ÖZKAN KOÇ, Heval ŞİMŞEK ÖZEL, Fulya SEVİÇ, Hülya COŞKUNARAS ŞAHNA, Hatice ÖZDOĞAN TÜRKYILMAZ'a ayrıca teşekkür ederim.

Kadromun bulunduğu Adıyaman Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü başkanı Yar. Doç. Dr. Fuat ŞANCI'ya sağladığı rahatlık ve kolaylıklar için teşekkür ederim.

Arşivini benimle paylaşan Yar. Doç. Dr. Turgay YAZAR ve Arş. Gör. Gülseren KOYUN ESEN'e, Ani kazı ekibinin değerli üyeleri Yar. Doç. Dr. Sami PATACI, Arş. Gör. İsaf BOZOĞLU BAY ve işçilerimize, çizimlerini kullanmama izin verdiği için Promet Mimarlık çalışanlarına ve sayın Yavuz ÖZKAYA'ya, tezlerini bana gönderme inceliği gösteren Fevzi ÇELEBİ ve Garabed KOCHAKIAN'a, çevirilerdeki emekleri için Arş. Gör. Zübeyir SAVAŞ'a ve Lingotürk çalışanlarına, fotoğrafları ile katkıda bulunan Bekir KÖŞKER'e teşekkür ederim.

Tüm bu süreç içinde atlatamam dediğim zorlukları sayelerinde aştığım aileme ise sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İyi ki varsınız.

ÖZET

GÜL, Murat. *Ani Tigran Honents Kilisesi Duvar Resimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018

Dokuzuncu yüzyıldan itibaren önemli bir ticaret merkezi olan Ani, Gürcü kraliçesi Tamar'ın(1184-1213) yönetiminde de bu özelliğini korumuştur. Trabzon Rum İmparatorluğu'nun Kraliçe Tamar'ın desteği ile kurulması Erzurum üzerinden Ani'ye uzanan ticaret rotasının canlanmasına katkıda bulunmuştur. Kraliçe Tamar'ın generallerinden Zakare yönetiminde, şehrin artan refah düzeyi, savaşlar ve depremler sonucu zarar gören kiliselerin onarımı ve yenilerinin inşasına olanak sağlamıştır. Tigran Honents, varlıklı bir tüccar olarak bu imar faaliyetlerinde öne çıkan en önemli kişidir. Kendi adı ile anılan Surp Grigor Lusavoriç'e adadığı kilisede bulunan duvar resimleri ise dönemin en belirgin dini tartışmasının yansıması olarak ele alınabilir. Zakare ordusunda taşınabilir ikona kullanmayı talep eder. Bunun üzerine toplanan Sis Konsili, birçoğu "Gürcü kilisesinde olduğu gibi" şeklinde başlayan ve Zakare'nin taleplerini onaylayan kararlar alır. Fakat çok kısa bir süre sonra bu kararlar Ermeni katalikosları tarafından tümüyle reddedilir. Çıkan tartışma Zakare'nin biri Lori'de, diğeri Ani'de iki sinod daha toplamasına yol açar. Bu iki sinodda alınan kararlar da Sis Konsili'ni reddeder. Dönemin dini otoritelerinin bu tavrına ragmen, Zakare'nin yönetim sınırları içerisinde ve kendisini "Amirspasalar Zakare'nin hizmetkârı" olarak tanımlayan Tigran Honents'in baniliğinde inşa edilen bir yapı olan Tigran Honents Kilisesi'nde tanık olduğumuz duvar resimleri, on üçüncü yüzyılda Ani'nin içinde bulunduğu siyasi ve dini ortamın yansımaları olarak ayrı bir önem kazanır. Tigran Honents Kilisesi'nde Ermeni kilisesinin kurucusu Surp Grigor Lusavoriç'in hayatını konu alan onaltı duvar resmi bulunmaktadır. Sahnelerin tümü Aziz Grigor'un çağdaşı olan Agathangelos tarafından yazılmış eseri temel alır. Fakat bu sahnelerin sonuna Agathangelos'un tarihinde yer almayan Gürcü Kilisesi'nin kurucusu Azize Nino'nun yaşamına ait bir sahne eklenmiştir. Bu sahne Zakare'nin bir arada yönetmek zorunda olduğu iki farklı Hıristiyan cemaatin içinde bulunduğu atmosferi özetleyen anlamlı bir örnektir. Bu çalışmada, Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan resim programını, Ani'nin on üçüncü yüzyılın başlarında, içinde bulunduğu siyasi ve dini ortam ışığında tanıtmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler:

Ani, Surp Grigor Lusavoriç, duvar resmi, Tigran Honents Kilisesi, Azize Nino.

ABSTRACT

GÜL, Murat. *The Wall Paintings of Tigran Honents' Church at Ani,* Master's Thesis, Ankara, 2018.

Ani, as an important trade center since the 9th century, maintained this characteristic under the reign of the Georgian Queen Tamar, too. Foundation of the Empire of Trebizond by the help of Queen Tamar contributed the popularity of commerce road going through Ani from Erzurum. During the period of Zakare, one of the commandants of the Queen, thanks to the developing economy and wealth, new churches were built and the older ones were restored in the city. As a wealthy merchant, Tigran Honents appeared to be the most popular person during this architecture activity. Taking after Tigran Honents' own name and dedicated to Surp Grigor Lusavoriç in 1215, the wall paintings of the church could be handled as the reflection of the most crucial religious conflicts of the era. Zakare demanded to use portable icons in his military troops. The Sis council was collected on this demand and took a range of canon which are starting like "As in Georgian Church" and confirmed Zakare's demands. After a short time, this canons wholly denied by Armenian katalikos. The problem led to collecting two other synods by Zakare which are Ani and Lori. The canons of this two synods denied the Sis council again. Despite the attitude of the religious authority of the era, the wall paintings of the Tigran Honents Church in the region ruled by Zakare and donated by Tigran Honents who presented himself "The servant of the Amirspasalar Zakare" and gained special importance as reflections of the theological and political atmosphere of the Ani in thirteenth century. There are sixteen wall paintings related to the life of Surp Grigor Lusavoric, the founder of Armenian Church, in Tigran Honents Church. All of the scenes take their themes from the work of Agathangelos who is the contemporary of St. Grigor. However, another scene that takes place in St Nino's life who is the founder of Georgian Church was added at the end of those scenes which did not appear in Agathangelos's history. This is a meaningful example summarizing the atmosphere of two different Christian communities which was ruled by Zakare. The purpose of this thesis is to analyze wall painting of the Tigran Honents Church in context of the theological and political atmosphere of the era.

Key Words:

Ani, St. Grigor the illuminator, wall painting, Tigran Honents' church, St. Nino.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY ……i

BİLDİRİM…..……ii

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI…….……iii

ETİK BEYAN…..……..……iv

TEŞEKKÜR…..…….……v

ÖZET…….……vi

ABSTRACT……vii

İÇİNDEKİLER……..……viii

GİRİŞ…….……1

1. BÖLÜM : TARİHÇE…...……...……..…..……6

1.1 ANİ ŞEHRİ TARİHİ……...……...……...…...…6

1.2 BANİ TİGRAN HONENTS'E AİT BİLGİLER…...……....…14

2. BÖLÜM: TİGRAN HONENTS KİLİSESİ…….……17

2.1 YAPILAN ARAŞTIRMALAR……..……..……..…17

2.2 MİMARİ TASVİR…...……..……...…...……20

2.2.1 Kilise……20

2.2.1.1 Tasvir……...……20

2.2.1.2 Malzeme ve Teknik……..……23

2.2.2 Jamatun……...……..……24

2.2.2.1 Tasvir……..……..……24

2.2.2.2 Malzeme ve Teknik……...25

2.2.3 Şapel…...……..……26

2.2.3.1 Tasvir…..……..…..…….…26

2.2.3.2 Malzeme ve Teknik……..…..…….26

3. BÖLÜM: KATALOG…….…...…..……27

3.1 KİLİSE…....……..…..……27

3.1.1 Resimlerin Yapım Tekniği …….....…..……27

3.1.2 Tahribatların Niteliği…..…..…...…….....…..…..……...…27

3.1.3 Kilisenin Resim Kataloğu…..……...……..…..……28

3.1.3.1 Katalog Tanıtımı ve Bezemeler…....…….....…..……28

3.1.3.2 Katalog……...……..……...……34

3.1.3.2.1 Eski Ahit Konulu Sahneler…..……..……...…...……34

3.1.3.2.2 Yeni Ahit Konulu Sahneler…....…….……35

3.1.3.2.3 Sembolik Sahneler…...……...…….....……..71

3.1.3.2.4 Aziz Grigor Siklusu…..……..…..82

3.1.3.2.5 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler…..……...…117

3.1.3.2.6 Bani Sahnesi…...…….……163

3.2 JAMATUN ….……....……...…...……...……...…164

3.2.1 Resimlerin Yapım Tekniği …….....…..……164

3.2.2 Katalog…..…...…....…..…..……...……...165

3.2.2.1 Yeni Ahit Konulu Sahneler…..……...……..165

3.2.2.2 Sembolik Sahneler…..……..……..…..…..……...175

3.2.2.3 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler…...……176

3.3 ŞAPEL ……....……...…...……181

3.3.1 Resimlerin Yapım Tekniği…..……....…...…..……181

3.3.2 Katalog…….181

4. BÖLÜM: İKONOGRAFİ……183

4.1 KİLİSE DUVAR RESİMLERİ……183

4.1.1 Eski Ahit Konulu Sahneler…….183

4.1.2 Yeni Ahit Konulu Sahneler…….185

4.1.3 Sembolik Sahneler……238

4.1.4 Aziz Grigor Siklusu…….250

4.1.5 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler…….264

4.1.6 Donör Sahnesi…….273

4.2 JAMATUN DUVAR RESİMLERİ…….273

4.2.1 Yeni Ahit Konulu Sahneler…….273

4.2.2 Sembolik Sahneler……279

4.2.3 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler…….279

4.3 ŞAPEL DUVAR RESİMLERİ…….280

5. BÖLÜM: ÜSLUP……281

5.1 KİLİSE…….281

5.1.1 Genel Üslup Değerlendirmesi…….281

5.1.1.1 Sahnelerin Sıralama ve Sınırlandırılması…….281

5.1.1.2 Hacimlendirme……281

5.1.1.3 Kompozisyon……282

5.1.1.4 Fon Ve Zemin ……283

5.1.1.5 Renk…….283

5.1.1.6 Mimari ve Doğa Gösterimleri…….284

5.1.2 Ayırıcı Üslup Değerlendirmesi…..…..……..……284

5.2 JAMATUN VE ŞAPEL……..…..……..…....……...……....……288

6. BÖLÜM: GENEL DEĞERLENDİRME…..……..……...…..…..……289

SONUÇ……..……....……...…..……..……297

KAYNAKÇA…...…..……...……..…..……..……300

EK 1 Yapıda Bulunan Kitabeler…..……..…….……...…….…..……311

EK 2 Harç ve Taş Analizleri…..……..……...……..…..……...……313

EK 3 Surp Grigor Lusavoriç'in Hayatı…..……...…..……318

EK 4 Sözlük……..…..……...……..……325

RESİM VE ÇİZİMLER…….……....……..…..……328

Etik Kurul/Muafiyet Formu…...…..……....……..……..….520

Tez Orijinallik Formu……..…...……....……..…..……521

GİRİŞ

Kars'a 45 km uzaklıkta Ani Köyü sınırları içinde bulunan Ani Ören Yeri'nin güneydoğusunda, Arpaçay Nehri vadisinin üst düzlüğünde yer alan Tigran Honents Kilisesi, doğu cephesindeki 75 satırlık bir vakfiyeye göre, Gürcü Kraliçesi Tamar tarafından Ani'nin yöneticisi olarak görevlendirilen General Zakare döneminde, tüccar Tigran Honents'in baniliğinde inşa ettirilmiştir. *Gregoryen* inanca sahip varlıklı bir tüccar olduğunu kitabede aktaran Tigran Honents, M.S. 1215 yılında tamamlanan kiliseyi Ermeni Hıristiyanlığının devlet dini olarak kabul edilmesini sağlayan Surp Grigor Lusavoriç'e adamıştır. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısında batıdaki *jamatun* olarak adlandırılan giriş mekânı ve *jamatun*un kuzeyindeki şapel eklenmiştir.

Kilise yöredeki volkanik kayaçlardan elde edilmiş kırmızı, siyah ve kahverengi düzgün kesme taşlarla, üç basamaklı platform üzerine inşa edilmiştir. Dışta doğu-batı yönünde dikdörtgen, içte ise tek nefli kubbeli plan tipine sahiptir. Kilisenin naosunda, kuzey ve güney duvarlar, dışa taşkın yapılmış ikişer duvar payesi ile doğudaki daha geniş iki baya ayrılmıştır.

Tigran Honents Kilisesi'nin resim programı, özellikle Aziz Grigor Lusavoriç siklusu, on üçüncü yüzyılda Ani'de yaşanan siyasi ve dini atmosferin görsel bir özeti gibidir. Burada Ermeni ve Gürcü Hıristiyanlığının devlet dini olarak kabul edilmesini sağlayan Azize Nino ve Aziz Grigor'un ülkelerinin ilk Hıristiyan mabetlerini inşa ettikleri anlatılar yan yana iki duvar resmi ile resmedilmiştir. Siklusta yer alan Aziz Grigor'a ait on yedi sahne, dördüncü yüzyılda müjdeci anlamındaki Agathangelos ismi ile tanınan anonim bir yazarın eserini temel alır. "Azize Nino ve Yaşayan Sütun" mucizesi ise tümüyle farklı bir ikonografik kaynağa sahiptir.

On ikinci yüzyıldan itibaren Kraliçe Tamar'ın hükmünde yeniden canlandırılan Azize Nino kültünün varlığı, gerek dönemin dini konulu metinlerinde gerekse duvar resimlerinde görülmektedir. Tigran Honents kilisesinin çağdaşı olan Gürcistan'da Kintsvisi (M.S. 1207) ve Vardzia (M.S. 1184-1186); Ermenistan'da Akhtala (M.S. 1230-1240) kiliselerindeki duvar resimleri bunu destekler niteliktedir. Aziz Grigor siklusunda yer alan Azize Nino'ya ait sahnenin varlığı, Ani'de bir arada yönetilmek

durumunda olan iki farklı Hıristiyan topluluğunun Gürcü yönetiminin idealindeki birliktelikle ifade edilmesi olarak açıklanabilir. İslamiyet'in Ani'deki varlığı da düşünüldüğünde bu birlik vurgusu Sis Konsili (M.S. 1204) sonrası yaşanan tartışmalara General Zakare'nin verdiği bir cevap olarak da önemlidir.

On üçüncü yüzyılda tarihçi Kirakos Gandzaketsi'nin verdiği bilgiye göre, Zakare'nin, ordusunda taşınabilir ikona ve rahip bulundurmak, bazı dini bayramların Gürcü geleneklerine göre kutlanması gibi değişiklikler talep etmesi üzerine toplanan Sis Konsili'nde, M.S. 1204 yılında bu talepleri onaylayan kararlar alınır. Ancak konsilde kabul edilen dini konulu resimlerin benimseneceği ve pagan idollerle bir tutulamayacağı şeklindeki madde başta olmak üzere, Gürcü Hıristiyanlığına yönelik alınan kararlar Ermeni din adamları arasında hizipleşmeye neden olur. Çıkan tartışmalar sonucu Zakare bu kararları doğudaki kataliloslara da onaylatmak için biri M.S. 1205'te Lori'de, diğeri M.S. 1207'de Ani'de olmak üzere iki sinod toplar. Ancak bu baskı karşısında doğudaki *katalikos*lar direnir ve bölgesel olarak Sis Konsili kararlarını tanımazlar. Bölgenin dini otoritelerinin bu tavrına rağmen, general Zakare ve oğlu Şahinşah'ın yönetim sınırları içerisinde ve kendisini "Zakare'nin hizmetkârı" olarak tanımlayan tüccar Tigran Honents'in baniliğinde inşa edilen kilisenin tümüyle resimlenmesi siyasi tavrın sanata yansıması olarak değerlendirilebilir. Resimlerin ikonografik özellikleri de bu bağlamda açıklanabilecek unsurlar içerir.

Bu çalışmada; kilise, *jamatun* ve şapel resim programlarını ayrıntılı biçimde belgelemek, çağdaşı örnekler ile karşılaştırarak ve farklı disiplinlerden faydalanarak dönemin dini konulu duvar resimleri hakkında Tigran Honents, Akhtala, Vardzia, Kintsvisi, Timetosubani örnekleri özgülünde fikir edinmek ve Tigran Honents Kilisesi resim programını dönemin siyasi ve dini politikaları içinde değerlendirmek amaçlanmıştır.

Çalışma hakkındaki dönem kaynakları ve akademik yayınların taranması 2012 yılından itibaren İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi, Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü Kütüphanesi ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi başta olmak üzere çeşitli kütüphanelerde yürütülmüş bu kütüphanelerden ulaşılamayan yayınlar yurt dışından satın alma yoluyla temin edilmiştir. Konu ile ilgili yurtdışında yapılmış ancak

basılmamış tezler ise Ulakbim aracılığı ile getirtilmiştir. Konuya ait temel eserlerden İngilizce dışında bir dille yazılmış olanlar Türkçe diline çevirtilmiştir.

2017 sonbaharında günümüzde Gürcistan ve Ermenistan sınırları içinde yer alan kiliselerin yerinde görülmesi ve fotoğraflanması için yürütülen saha araştırmasında Gürcistan, Yukarı Svaneti bölgesi kiliselerinden; Martvili, Chokhuldi, Lagami Yukarı, Lashtkhveri, Matskhvarishi, Nezguni, Yenashi, Chvabiani, Nakipari, Tsivirmi; Samtshe-Cavaheti bölgesinden Vardzia ve Safara; Mtskheta bölgesinden Jvari ve Svetitshoveli; Kaheti bölgesinden Timetosubani, Kintsvisi, Urbnisi, Tsormi; İmereti bölgesinde Gelati kiliseleri çalışılmış Betenia, Bertubani, Ozaani kiliseleri ise yol koşulları nedeniyle görülememiştir[1].

Birinci bölümünde Ani Şehri Tarihi ve bani Tigran Honents'e Ait Bilgiler tezin tarihsel çerçevesini oluşturmaktadır. Aziz Grigor'un kilisede resmedilen hayatı ile ilgili kaynak metin Ek 3'de sunulmuştur. Yapıda bulunan kitabelere ait çeviriler Ek 1'de yer almaktadır.

İkinci bölümde yapı hakkında yapılmış araştırmalar ve mimari tasvirin yanı sıra mimari süslemeler de kısaca tanıtılmıştır. Yapıya ait taş ve harç analizleri ise Ek 2'de aktarılmıştır. Bu bölüm için kullanılan görsel malzeme 2006 yılında yapılan restorasyon projesinden müellif ve Kültür Bakanlığının izni ile kullanılmıştır.

Üçüncü bölümde kilise, *jamatun* ve şapelin resim programına ait katalog tanıtımlarının ardından kataloglar yer almaktadır. Resimlerin genel tanıtımı yapıldıktan sonra katalog verilmiştir. Sıralamada kronolojiye bağlı kalınmış ardından sembolik sahneler, hagiyografik siklus ve tek figürler anlatılmıştır. Tanımlanamayan sahneler de tek figürlerle beraber mimari bütünlüğe göre sıralanmıştır.

Kilise, *jamatun* ve şapel başlıkları altında resimlerin yapım tekniği ve tahribatların niteliği konusunda ulaşılabilen bilgiler aktarılmış ve resim programlarında yer alan boyama dekorların özellikleri tanıtılmıştır.

Tahribat nedeniyle oldukça zor seçilen bazı resimler Photoshop programında renk, ışık ve kontrast dengeleri değiştirilerek okunabilecek duruma getirilmeye çalışılmış ve bu işleme tabi tutulan resimler için gerekli uyarı resim altında belirtilmiştir. Sahnelerin

[1] Ermenistan sınırlarında yer alan kiliseler ülkenin sınır politikası nedeniyle çalışılamamıştır.

fotoğrafları için Canon 550d ve Nikon D610 makinelerinde 35mm objektifler kullanılmıştır. Elde edilen görsel veri Photoscan programı kullanılarak perspektifsiz biçimde birleştirilmiş ve mevcut kesitlere eklenerek Levhalar başlığında sunulmuştur. Sahnelere ait çizimlerin bir bölümü Thierry'lerin 1993 tarihli eserinden aktarılmış ve gerekli atıfta bulunularak kullanılmıştır. Diğer çizimler ise Autocad programında tarafımca çizilmiştir.

Dördüncü bölüm ikonografik değerlendirmeye ayrılmıştır. İkonografik kaynaklardan internet ve yayınlardan kolaylıkla ulaşılabilecek olan kanonik metinlerin Türkçe çevirileri alıntılanmamıştır. Apokrif kaynaklara ait metinler ise her bölümün başında alıntılanmış, tartışmalı olan sahnelerde ayrıntılı bir araştırmaya gidilerek doğru ikonografik kaynak tespit edilmeye çalışılmıştır. Ulaşılabildiği ölçüde her sahnenin bilinen ilk örneğinden on dördüncü yüzyıla (bazı örnekler için daha geç bir tarihe) kadar tarihlenen örnekler arasındaki ikonografik gelişimi aktarılmıştır. Bahsedilen ikonografik gelişim için Lexikon der Christlichen Ikonographie temel alınmış yeterli bulunmadığı durumlarda ise Schiller ve Spitzing tarafından yayınlanmış eserlere başvurulmuştur. Bu eserlerde de bulunmayan sahneler için ulaşılabilen yayınlar kullanılmıştır.

Gürcü sanatına ait örneklerin incelenmesi için yaptığımız saha çalışmasında çekilen fotoğraflar resimler içinde paylaşılmış diğer örnekler içinse sahnenin yayınlandığı esere atıf yapılmıştır. İkonografi değerlendirmesi içinde özellikle yapının çağdaşları olan Akhtala, Kintsvisi, Vardzia, Timetosubani, Ozaani, Bertubani, Betenia kiliselerindeki örneklerle kurulan benzerlikler tartışılmış dönemin siyasi erkinin dini politikasını yansıtan durumlar belirtilmiş ancak bu karşılaştırmadan elde edilen genel bulgular genel değerlendirme içerisinde tartışılmıştır.

Beşinci bölüm üslup değerlendirmesine ayrılmıştır. Resim programının genel üslup özelliklerinin anlatıldığı ilk bölümde sahnelerin sıralama ve sınırlandırılmaları, figürlerin hacimlendirme biçimi, kompozisyon özellikleri, fon ve zemin gösterimleri, renk kullanımı ve mimari ya da doğa gösterimleri gibi özellikler ayrı başlıklar halinde aktarılmıştır. Üslup değerlendirmesinin diğer bölümünde resim programında tespit edilen belirgin üslup grupları ayrı başlıklar içinde aktarılarak kilisede yer alan resimler için ayırıcı bir üslup analizi yapılmıştır.

Altıncı bölüm genel değerlendirmeye ayrılmıştır. Bu bölümde yapının mimari değerlendirmesi halen yürütülmekte olan bir tezin konusu olduğundan kısa tutulmuştur. Resim programlarının tarihlendirilmesi, ikonografik repertuarın karakteri, Aziz Grigor siklusuna yapılan Azize Nino eklemesi, Papa I. Silvester'ın neden kilise babaları arasında yer aldığı gibi sorular bu bölümde ayrıntılı biçimde tartışılmıştır.

Sonuç ve Kaynakça bölmlerinin ardından yuarıda da bahsedilen Ekler yer almaktadır. Ek 4'de metin içinde kullanılan bazı terimlerin tanımının yapıldığı Sözlük bulunur.

Resim ve Çizimler bölümü duvar resimleri ile başlatılmış, mimari ve konum ile ilgili görseller Levhalar halinde tezin son bölümüne eklenmiştir.

1.BÖLÜM:

TARİHÇE

1.1 ANİ ŞEHRİ TARİHİ

Ani doğudan Arpaçay Nehri (Ermenice Akhurean/Akhuryan), kuzeydoğudan Tatarcık (Ermenice Gaylajour/Gaylajor), batı ve güneyden Bostanlar Deresi (Ermenice Tsalkotsajour/Calkocazur)'nin çevrelediği alanda bulunmaktadır. Ortaçağ'da Ayrarad eyaleti [2] içerisinde Şirag/Şiragavan(Şüregel) bölgesindedir. [3] Vanant, [4] Aşots, [5] Aragadsodn, [6] Godayk, [7] Arşarunik[8] bu eyaletteki diğer bölgelerdir.

Dönem kaynaklarında Ararat'a bağlı küçük ve önemsiz bir kale olarak bahsedilen Ani, 321 yılında Şiragavan ile birlikte III. Trdat tarafından Prens Kamsar'a devredilir (Brosset, 1860: 93). II. Arşag döneminde (M.S. 350-373) feodal beylerin

---

[2] Dönem tarihini konu alan yayınlarda az sayıda örnek dışında yer ve sülâle isimlendirmelerinden çoğunluğunun Türkçe karşılığı bulunmaması nedeniyle bu isimler Ermenice olarak alınmıştır. Bahsedilen Ortaçağ yerleşimlerinin ifade ettiği bölgeler Arşarunik bölgesinin Digor ve Kağızman'ı, Vanand'ın Kars ve Sarıkamış'ı kapsaması gibi günümüz yerleşimlerinden farklı il ya da ilçelere dağıldığından direkt olarak modernize etmek de mümkün olamamıştır. Honigmann'ın çalışmasında yer isimlerinin Yunanca karşılıkları bulunmasına rağmen bu eser yalnız Bizans sınırına kadar olan yerleşimleri kapsar. Dolayısıyla anlatılan Ortaçağ coğrafyası Ermenice isimleri ile verilmiş, ismin ifade etiği bölge dipnot ya da parantez içinde verilen bilgilendirmelerle desteklenmiştir. Ermenice isimlerin transliterasyonu için Grousset'in eserinin Sosi DOLANOĞLU tarafından yapılan çevirisi kullanılmıştır (Grousset, 2005). Bu çeviride bulunmayan kelimeler, Thierry'nin Fransızca eserinde geçen biçimi ile alınmıştır (Thierry, 1993).

[3] Bkz. Honigmann, 1970: Armenia- Byzantina haritası. Ortaçağ'da Airarat/Ararat eyaleti içinde kalan Şirag/Şüregel isimleri ile de bilinen bölgenin merkezi Şiragavan, Erazgavork(Yerazgavork) ya da Başşüregel adları ile de anılan ortaçağ yerleşimiydi. Şirag bölgesi Kars'ın doğu ve güney kesimini ve Ani'yi içine almaktaydı. Bugünkü Şirak marzlığı bu bölgenin doğusunda yer alır. Honigmann'ın haritasında işlenen yer bugün Kars/Akyaka ilçesine bağlı Çetindurak köyü civarına denk gelir. Çetindurak köyü ile sınırın Ermenistan tarafındaki Şiragavan ve Yerazgavors köyleri yaklaşık 5 km mesafededir.

[4] Bkz. Honigmann, 1970: Armenia- Byzantina haritası.

[5] Ermenice Aşots ya da Ağots olarak da anılan bölge bugünkü Ashotsk nahiyesi ve Gümrü (Eski adı Leninakan) ilini içine almaktaydı.

[6] Bkz. Honigmann, 1970: Armenia- Byzantina haritası. Arakadzodin ya da Aragatsotn olarak da anılan bölge bugün Ani'nin doğusunu ve Aragatz/Alagöz dağlarının güneyini kapsamaktaydı. Bugünkü Aragats marzlığı bu bölgenin doğu yarısındadır.

[7] Bkz. Honigmann, 1970: Armenia- Byzantina haritası. Hrazdan ve Azat nehirlerinin arasında kalan, Aragac'otn'ın doğusundaki eyalet. Godayk ya da Kotayk olarak da anılan bölge bugün aynı adlı marzlığa yerleşmiştir.

[8] Bkz. Honigmann, 1970: Armenia- Byzantina haritası.

malvarlıklarına el koyulması hadisesinde ise Kamsaragan Sülalesi'nin mülkü olarak Şiragavan (Yerazkavors) ve Arşarunik (Digor ve Kağızman) kazaları, Arşarunik'teki Ardakers Kalesi ve Akhuryan ile Aras nehirlerinin kesiştiği yerde bulunan Yervantaşad (Kızıltepe Kalesi) şehri sayılır (Grousset, 2005: 133).

Ekonomik, siyasi ve kültürel bir merkez olmadan önce küçük ve sakin bir kale olan Ani'nin kaderi, M.S. 951 yılında I. Anania'nın Ani'de katalikos seçilmesi ve III. Aşod'a Ani'de taç giydirmesi ile değişmeye başlar (Sparabet: 1). III. Aşot krallığın merkezini Ani'ye taşır (953-977, Urfalı Mateos, 1987: 6, 7; Nersessian, 1973: 303).

Yedi ve sekizinci yüzyıllar boyunca devam eden Bizans-Arap savaşları, Suriye üzerinden Anadolu'ya uzanan geleneksel ticaret yolunun güvenliğini yitirmesine sebep olur. Bu güzergâha alternatif olarak, bir kolu Hazar Denizi kıyılarından, diğeri Tebriz'den gelen ve Nahçıvan'da birleşen yeni ticaret rotası Dvin, Ani, Kars, Erzurum üzerinden Trabzon'a ve oradan da Karadeniz limanlarına dağılır. Bu güzergâh aynı zamanda Ardanuç üzerinden Tiflis ve Kutaisi istikametlerine ve Erzurum üzerinden de Erzincan ve diğer Anadolu kentlerine uzanır. Dvin eski bir ticaret merkezi olsa da Ani ve Erzurum bu değişiklikle gelişir. Güneyde Van Gölü'nün kuzey kıyılarından Berkri (Muradiye), Erçiş, Ahlat üzerinden Bitlis, Nusaybin, Edessa (Urfa) istikametiyle eski kervan yoluna bağlanan rota ise onuncu ve on birinci yüzyılda ikinci planda kalır (Manandian, 1965: 156-172). Dünya ticaretinin doğu-batı eklemindeki bu değişiklik, Pakraduni krallıkları için bir rönesans olur ve bu krallıklar kısa sürede kalkınıp gelişirler (Manandian, 1965: 138-139). Ani, onuncu yüzyıl başlarından itibaren bir *katalikos*luk merkezi olur ve kısa sürede "bin bir kiliseli şehir" olarak anılmaya başlar (Ormanian, 1912: 47-50; Garsoian, 1994: 10; Minorsky, 1957: 80).

Şehrin bu hızlı gelişimi sonucunda Aşot'un 964 yılında yaptırdığı surlar yetersiz hale gelir. Ondan sonra tahta çıkan II. Simbat (977-989) şehrin savunmasız olan kuzeyine iki kademeli surlar inşa ettirir. Ayrıca Ani Katedrali'nin inşası dönemin meşhur mimari Trdat tarafından onun döneminde başlatılmıştır.

Şehrin gelişimi Simbat'tan sonra tahta çıkan I. Gagik döneminde (990-1020) de devam eder. 1001 yılında Ani Katedrali Gagik'in eşi Kraliçe Katremide tarafından tamamlattırılır. 1001-1020 yılları arasında mimar Trdat Gagik'in prestij eseri olan kiliseyi inşa eder.

I. Gagik'ten sonra tahta çıkan Hovhannes Simbad (M.S. 1020-1041), Bizans'ın Gürcistan gibi kendisi üzerine de geleceğinden endişe ederek II. Basileos 'a bir mektup gönderir ve ölümünden sonra Ani ve Şiragavan'ın Bizans'a kalacağını vasiyet eder (Urfalı Mateos, 1987: 72-73; Grousset, 2005: 543). IV. Mikhael, Hovhannes Simbad'ın ölümüyle bu vasiyetin yerine getirilmesini ister. Ayrıca Kral Hovhannes vefat edince, saraydaki komutanlardan Sarkis, hazinedeki tüm parayı ve çok sayıda kasaba ve kaleyi gasp ederek durumdan çıkar sağlamaya çalışır. Bu karışıklık Sarkis'in ele geçirilmesiyle tam da çözülmüşken IV. Mikhael'in gönderdiği ordu Ani'yi kuşatır (Lastivertc'i: 53-54). Vahram Pahlavuni'nin etrafında toplanan atlı ve yaya birlikler, sayısal üstünlüğe rağmen kuşatmayı dağıtırlar.

Bu tehlikeler bertaraf edildikten sonra II. Gagik taç giyer (M.S. 1042). Bizans'taki iktidar kavgaları, vasiyetin yerine getirilmesi için Bizans'ın ısrarını iki yıl kadar erteler. II. Gagik bu sürede Bizans'ın almış olduğu topraklara saldırmaz, sadece güney sınırlarda savaşır. İmparator Konstantinos Monomakhos, Ani'yi istila etmesi için Şeddadi hanedanından Dvin Emiri Ebu'l Esvar ile anlaşarak emirin alacağı bütün topraklar üzerindeki hakkını tanıyacağını belirtir. Bunun üzerine Ebu'l Esvar Şiragavan vilayetinde bazı kaleleri alır ve Ani'yi kontrol altında tutmakla görevli Bizans ordusuna takviye kuvvetler gönderir (Grousset, 2005: 560).

Daha önce ihanet eden Sarkis affedilir ve II. Gagik 'in güvenini kazanır. Ancak ihanetine yenilerini ekler, onun tezgâhladığı bir oyunla Konstantinos Monomakhos, II. Gagik'i dostluk ve müttefiklik vaadi ile sarayına çağırır. Buna inanan II. Gagik tahtı bırakıp Konstantinopolis'e gider. Ancak bir daha dönemeyecektir (Urfalı Mateos, 1987: 79-80). Yokluğunda Ani sakinleri şehri teslim etmeyi reddeder, fakat bir süre sonra şehrin kırk anahtarı ve teslim edildiğine dair bir mektup Patrik Bedros ve Sarkis tarafından imparatora gönderilir. Mektubu ve anahtarları gören II. Gagik aldatıldığını anlar ve duruma razı olur (M.S. 1045, Lastivertc'i: 53-60; Nersessian, 1973: 307). Bir daha Ani'ye gitmesi yasaklanan II. Gagik'e Kapadokya'da küçük topraklar tahsis edilir. Böylece Pakraduni Sülalesi'nin hükmü Ermenistan üzerinden kalkar. Yalnızca uzak bölgeler olan Daşir (M.S. 1250'ye kadar) ve Sünik (M.S. 1170'e kadar) Pakraduni Krallıkları bir süre daha ayakta kalabilir (Nersessian, 1973: 308).

İmparatorluk politikası, Ermenistan'ın demografik, askeri, siyasi ve dini direncinin kırılması üzerine kurulmuştur (Nersessian, 1973: 327). Bunun sonucu olarak *nakharar* sistemi, köklü ailelerin Kilikya ve Kapadokya gibi bölgelere yerleştirilmesi ile kırılmaya çalışılmış, böylece etnik siyasetin etkinliği durdurulmuştur. Önemli komutanlar Bizans ordusunda görevlendirilerek hem bölgedeki Ermeni askeri gücü ortadan kaldırılmak istenmiş hem de yetenekli komutan ihtiyacı karşılanmıştır. Öte yandan yedinci yüzyılda olduğu gibi *katalikos*lara *Kalkedonyan* inancın dayatılması politikası sürdürülmüş, bu baskılara direnen *katalikos*lar merkezlerden uzaklaşmak zorunda bırakılmıştır (Lastivertc'i: 51). Bu baskıların sonucu olarak farklı bölgelerde *katalikos*luklar kurulmuş ve birçoğu sıklıkla yer değiştirmek zorunda kalmıştır (Ormanian, 1912: 48-52).

Ani'de bu olumsuzluklara rağmen manastırların faaliyeti devam etmektedir. Araştırmacıların Ani ekolü olarak belirledikleri Bagiuts İncili (M.S. 1066) (Matenadaran No: 10099), Moghnu İncili (M.S. XI. yy. sonları) (Matenadaran No: 7736) ve M.S. 1059 tarihli diğer bir İncil'in (Matenadaran No: 3793) minyatürleri sonraki yıllarda gelişecek olan kitap resimleme sanatını belirleyecek yeni bir üsluba sahiptir (Chukaszian, 1990: 21-39).

Direnişle karşılanmasına rağmen Bizans'ın bu politikaları bir nebze başarıya ulaşmış, göç eden ailelerin geri dönmemesi ile bölgenin nüfusu giderek azalmıştır. Dönem tarihçileri *nakharar*ların Bizans tarafından dağıtılmasının Selçuklu ordusunun şehri zorlanmadan almasındaki payına dikkat çeker. Ani'nin fethi bu kaynaklarda halkın kılıçtan geçirildiği ve şehrin yağmalandığı bilgileriyle aktarılır (Lastivertc'i: 161-165; Urfalı Mateos, 1987: 118-122). Dönem tarihçilerinin abartılı olabilecek bu anlatısından Ani'deki birçok ailenin ölümü ve birçoğunun da şehri terk etmesi sonucunu çıkarmak mümkündür.

Ani bir Bizans teması olarak yirmi yıl yönetildikten sonra 16 Ağustos 1064 yılında Sultan Alparslan tarafından fethedilir (Lastivertc'i: 163; Brosset, 1860: 122). Sultan Alparslan şehrin yönetimini Dvin emiri Ebu'l Esvar'ın oğlu Fazl'a verir. Onun ardından yönetime gelen Manuçehr hayatta olan Ermeni soylularını şehre davet ederek ittifaklarını kazanır. Onun yönetiminde nispeten huzurlu bir ortam sağlanır, surların

onarılması ve kuvvetlendirilmesinin yanı sıra ticari ve dini yapıların inşası başlar (Marr, 1934: 32; Minorsky, 1957: 81; Arewelts'i: 102-103; Grousset, 2005: 619).

Manuçehr'in ölümünden (M.S. 1118), M.S. 1199 yılında Gürcülerin şehri kesin olarak alışına kadar geçen süre içinde Ani defalarca el değiştirir. Bu aralıksız işgaller sonucunda şehrin ekonomik ve demografik olarak oldukça yıpranmış olması beklenir, ancak bu dönem şehir halkı için, Bizans ve Selçuklu hükmünde yaşananlara nazaran çok daha sakin geçmiştir (Manandian, 1965: 180-181). Kitabelerde Tigran Honents hakkında ulaşılan bilgilerden ticaretin bu dönemde gelişmeye devam ettiği tahmin edilir. Ayrıca Ebu'l Muammeran Camii'nin M.S. 1199 tarihli kitabesinde, Sebil Sokağı'ndan camiye kadar olan yerin pamuk ve pamuk ürünleri ticaretine ayrıldığına dair bir emir bulunmaktadır (Minorsky, 1957: 101).

M.S. 1123 yılında Manuçehr'in oğlu Ebu'l Esvar Ani'yi 60.000 dinar karşılığında Kars emirine satmak ve dahası katedralin kubbesine oldukça pahalı bir alem koymak ister. Katedralin camiye çevrileceğini gören halk ayaklanma çıkarır ve Gürcistan Kralı Davit'e şehri teslim eder. M.S. 1126 yılında Ebu'l Esvar'ın oğlu Fadlun Selçuklu sultanından Ani'nin geri alınması için yardım ister. Büyük bir ordu ile Ani kuşatılır. Kuşatma büyük bir kıtlık ve ölüm getirince Gürcüler belirli şartlarla şehri Fadlun'un yönetimine teslim etmek zorunda kalır (Arewelts'i: 118-119).

M.S. 1161 yılı Mayıs ayında Ani rahiplerinin öncülüğünde çıkan isyan bastırılamaz ve rahipler Kraliçe Tamar'ın babası Gürcistan Kralı III. Giorgi ile görüşerek Ani'nin Gürcü hâkimiyetine girmesini sağlarlar. III. Giorgi, şehre girer girmez Şeddadlı ailesini öldürür. Ani'nin yönetimine Sadun'u bırakarak Tiflis'e döner. Ama sadece iki ay sonra, Temmuz[9] 1161'de, çeşitli bölgelerden birçok Türk beyinin Aras Nehri yakınlarında toplanmasıyla, III. Giorgi Ani'yi savunmak için geri döner. Birlikleri ile şehrin girişinde onlarla karşılaşır ve galip gelir (Urfalı Mateos, 1987: 331).

III. Giorgi 'nin ihanetinden şüphelenmesiyle kaçan Sadun, Azerbaycan atabeyi Şemsettin Eldigüz'den sığınma talep eder. Oyuna getirilerek yakalanır ve idam edilir. Kral III. Giorgi onun yerine Ani'nin başına Zakare Mxargrdzeli'yi getirir (Minorsky, 1957: 92).

[9] Urfalı Mateos'un verdiği tarih 27 Haziran Salı olarak hesaplanmıştır Bkz. (1987: 332. 91 nolu dipnot.); İbn al-Ethir ise Ağustos ayını verir. Bkz. Urfalı Mateos, 1987: 89 nolu dipnot.

13 Temmuz 1163 tarihinde Şah-Arman, Tuğrul Bey, Şemseddin Eldigüz ve Fahreddin beyler ile Arzen emiri komutasında toplanan bir ordu III. Giorgi 'yi ağır bir yenilgiye uğratarak Ani'yi fetheder. Nisan 1164 yılında yeniden Gürcü hâkimiyetine geçen kent, bu kez de Şemsettin Eldigüz tarafından alınır.

M.S. 1174 yılında Gürcüler Ani'yi tekrar kuşatır, yeniden Gürcü hâkimiyetine giren Ani'yi geri almak için büyük bir orduyla saldıran Şemseddin Eldiguz yenilgiye uğrar. Daha sonra Ani'nin Türklerin eline geçip geçmediği belirsizdir. Minorsky Ebu'l Muammeran Camii'nin kitabesini işaret ederek bu tarihte Ani'de Şeddadlıların hüküm sürdüğüne değinir. Ancak kentin Gürcülerden ne zaman alındığı belirsizdir (Minorsky, 1957: 100).

Kral III. Giorgi'nin kızı Kraliçe Tamar yönetiminde Gürcistan toprakları genişlemiş ve krallık en parlak dönemini yaşamıştır. Kraliçe Tamar'ın yönetiminde ülkenin idaresi İvan ve Zakare isimli Mxargrdzeli "Longimani Sülalesi"nden iki general tarafından yürütülür. İvan bir kitabede kendisinden Pakraduni olarak bahseder, bir Ermeni prensesinin oğlu olduğunu söyler. Daşir Pakradunilerinden olmaları muhtemeldir. Zakare, *Gregoryen* kimliğine bağlı kalırken İvan Gürcü Ortodoks inancı tercih eder. Bu iki general 1199 yılında Ani'yi alır ve 1208 yılından itibaren inşa faaliyetleri başlar (Gandzakets'i: 129.; Minorsky, 1957: 102).

M.S. 1204 Latin istilası sonucu, Aleksius Komnenos'un Gürcü kralının yardımıyla Trabzon İmparatorluğu'nu kurmasıyla Erzurum üzerinden Ani'ye bağlanan yol yeniden canlanmaya başlar, ancak bu Pakraduni krallıkları dönemindeki canlılıkla kıyaslanabilecek boyutlarda değildir (Manandian, 1965: 182).

Transit ticaret dışındaki gelir kaynaklarında zanaat ürünleri önemli bir yer tutar. Araştırmacılar bu dönemde şehrin her yerine dağılmış ticarethanelerin ve atelyelerin var olduğunu ve bunların birçoğunun Tigran Honents'e ait olduğunu düşünmektedirler. Ani'de bir demirciler sokağı bir de dokumacılar sokağı olduğu araştırmacılar tarafından aktarılmıştır (Thierry, 1993: 4). Hayvancılık, tarım ve tarıma bağlı üretimlerin yanı sıra hem ham olarak hem de işlenmiş eşya olarak metal ve gümüş, seramik, deri ve tekstilin başlıca zanaat alanları olduğu düşünülmektedir (Thierry, 1993: 3; 14 nolu dipnot).

Ani ve çevresinde manastırlarda ve kiliselerde alınan eğitimin oldukça yüksek bir seviyede olduğu dönem kaynaklarından çıkarılabilir. Tarihçiler Kirakos Gandzakets'i

(d.1200/1210) ve Vardan Arewelts'i'nin (d.1200/1210) yanı sıra edebi eserleri ve yazdığı ticaret yasası ile tanınan Mkhit'ar Gosh (d.1175-1215), felsefe ve matematik konularında Grekçe'den birçok eseri çeviren Grigor Magistros (M.S. 990-1058), fizik ve tıp alanındaki çevirileri ile tanınan Mkhitar Heratsi (M.S. XII. yy) bu entelektüel zenginliğin belli başlı isimleridir (Armen, 1990: 75; Garsoian, 1994: 14-15).

On üçüncü yüzyılın başlarında Gürcü ve Ermeni dünyasının en etkili isimlerinden, Ermeni kardeşler İvan ve Zakare'nin otoritesinin, Ermeni kilisesine müdahalesi olarak tanımlanabilecek bir gelişme olan Sis (Kozan) Konsili (M.S. 1204) aldığı kararlar kadar, bu kararların yol açtığı tepki ile de önemlidir. İvan'ın Kalkedonian inanca dönmüş olmasının, Ermeni kilisesinin bağımsızlığı üzerinde ciddi bir tehdit oluşturduğu düşüncesi ile Sis (Kozan) Katalikosu VI. Hovannes, topladığı konsile taleplerini dinlemek üzere Zakare'yi de davet eder (Arewelts'i: 82). Zakare, ordu dâhilinde rahip ve ibadet için ikona bulundurulmasını ve Meryem'e Müjde, Meryem'in Göğe Alınması ve Kutsal Haç yortularının Gürcü geleneklerine göre kutlanmasını talep eder (Dowsett, 1961: 205, 206). Bu çerçevede sekiz kanon kabul edilir, bunların çoğu "Gürcü kilisesinde olduğu gibi" şeklinde başlar. Konsilin üçüncü kanonu "İkonalara saygı geleneği benimsenecektir" ifadesi ile kutsal kişilerin resmedilmesinin önünü açar.

Bu kararlar, Ermeni kilisesinin bağımsızlığını garanti alınması ve diğer kiliselerle daha fazla çatışma yaşanmaması adına kabul edilir. Ancak birçok *vartabed*, bu kararları duyar duymaz reddeder ve protestolar sonucu hizipleşme yaşanır. Zakare kararları kabul ettirmek için 1205 yılında Lori'de ardından 1207'de Ani'de, doğu Hıristiyanlığının önde gelen *vartabed*lerinden oluşan konsiller toplar. Her iki konsil de Sis (Kozan) Konsili kararlarını Kalkedon Konsili'nin kabulü olarak niteler ve kararları kaldırır. Buna rağmen Zakare, reddedilmiş bu konsilin kararlarını uygulamaya devam eder.

M.S. 1225 yılında Celaleddin Harzemşah Dvin'i alır, ancak Kars ve Ani teslim olmaz. M.S. 1236'da Moğollar şehri ele geçirir (Minorsky, 1957: 103). 1380 yılında Karakoyunluların hükmüne giren şehir, M.S. 1467 yılında Timurlular, 1534'te ise Akkoyunlular'ın yönetimine girer. Yavuz Sultan Selim M.S. 1534 yılında bölgeyi Osmanlı İmparatorluğu topraklarına dâhil eder. Doksan Üç harbinde (M.S. 1877) alınan yenilgi sonucu Kars, Batum ve Ardahan Ruslara geçer (M.S. 1878), Ekim Devrimi (M.S. 1917) ile Çarlık Rusyasının yıkılmasını Brest-Litowsk Antlaşması izler (M.S.

1918). Bu antlaşma ile yeniden Osmanlı'ya dâhil olan bölge, aynı yıl başlayan Anadolu istilaları ile M.S. 1921 yılına kadar Ermeni ve Gürcülerin kontrolü altındadır. M.S. 1921 antlaşmaları ile bölge ülkemiz sınırları içinde kalır. Ermenistan hükümeti Ani'nin S.S.C.B'de kalması için ısrar etmesine rağmen başarılı olamaz.

Ani sınırda bulunması sebebi ile askeri yasak bölge statüsünde kalmış, uzun yıllar izinsiz çalışma yapılamamıştır. Bu durum bölgedeki Ermeni eserlerinin devlet eliyle tahrip edildiği şeklinde ithamları doğurmuştur. Bu ithamlar karşısında Türk tarihçiler de Ani'deki Türk dönemi eserlerinin on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Ermeniler tarafından tahrip edildiğini yazmışlardır. Oysa her iki taraf içinde bir siyasi propaganda aracına dönüşen Ani'nin tüm bunlardan bağımsız yürütülecek bilimsel çalışmalara ihtiyacı olduğu açıktır.

1.2 BANİ TİGRAN HONENTS'E AİT BİLGİLER

Tigran Honents ve onun serveti hakkında en kapsamlı bilgiyi konumuz olan kilisenin güney duvarlarına yazılmış vakfiyeden ediniyoruz (Ek-1). Vakfiyede Tigran; Honents hanesinden Sulem Smbatorents'in oğlu olduğunu, kiliseyi Zakare ve oğlu Şahinşah'ın Ani'de hüküm sürdüğü dönemde inşa ettirerek M.S. 1215 yılında Aziz Grigor'a adadığını söyler. Kitabede manastır için yaptığı bağışların ve vakfettiği mülklerinin oldukça uzun bir listesi yer alır.

Şehrin kuzeyinde Catkoc'jor olarak anılan vadiye bakan yamaçta inşa edilmiş olan ve Baron Sarayı, Selçuklu Sarayı, Tacirin Sarayı gibi isimlerle tanınan saray için Horomos manastırı kitabesinde "Tigran'ın evi" ibaresi kullanılmaktadır. Bu durum araştırmacıların sarayın Tigran Honents'e ait olduğunu düşünmelerinin sebebidir (Mahé, 2001: 1321; Thierry, 1993: 4). Ancak dönem kaynaklarında bu ihtimali doğrulayacak başka bir bilgi bulunmaz.

Surb Yovhannes Horomos Kilisesi'nin *jamatun*unda yer alan kitabede Tigran, Horomos Manastırı'nın bir üyesi olduğunu, bu manastıra bir değirmen bağışladığını ve yortularda adının yaşatılması için bağışlarda bulunduğunu söyler. 1201 tarihi ile bu kitabe Tigran'ın bu tarihte servetine kavuşmuş olduğu konusunda bir delildir. Bu durum, Manandian'ın tespitinin aksine, şehrin Şeddadlı Hanedanı ve Gürcüler arasında sık sık el değiştirdiği dönemde de ticaretin gelişmeye devam ettiğini işaret eder (Manandian, 1965: 181).

Katedralin güney cephesine bulunan M.S. 1213 tarihli kitabede Tigran; yapıyı yeniden inşa ettiğinden ve İsa'nın yeniden gelişine kadar adının yaşaması için her yıl Aziz Grigor ve Komünyon yortularındaki ayinleri finanse ettiğinden bahseder. Ayrıca belirli günlerde rahipleri ayinle yükümlü kıldığını anlatır. Kattnoc'tan aldığı dükkânları bu rahiplerin ücretlerine vakfettiğini söyler (Mahé, 2001: 1321, 11 nolu dipnot). Kattnoc satışı yapan tüccar olmalıdır.

Tigran Honents'in mezarı, Calkac'jor (Çiçekler) olarak bilinen vadide tüf içerisine oyulmuştur. Ancak kitabesinde ne zaman öldüğüne dair bir tarih bulunmaz. M.S. 1215 tarihinden sonra ona ait bir kitabe de bilinmemektedir, ancak M.S. 1222 tarihinde kendisini Tigran Honents'in hizmetkârı olarak tanıtan Elbayrik isminde bir tüccara ait

kitabe, bu tarihte hayatta olduğunu kanıtlar. M.S. 1261 tarihinde onun mülkü olduğunu aktarılan Kallluc[10] köyü, yakınları tarafından satılır. Bu satışa fiilen katılmamış olması M.S. 1261 tarihinden önce ölmüş olduğunu göstermektedir.

Tigran Honents'in etnik kimliği kesin olarak bilinmemektedir. Mahé, çalışmasında kitabede geçen aile ismi (Smbatawrenc) üzerinde dilbilimsel bir yaklaşımla durmuş ve Gürcü olabileceği önerisinde bulunmuştur. Öte yandan Honents isminden yola çıkarak "Hun" anlamı üzerinde de durmuştur (Mahé, 2001: 1327-28, 1335).

Tigran Honents'in dini kimliği araştırmacılar arasında bir dizi tartışmaya neden olmuş, bir bölümü *Gregoryen* kimliğinden ötürü duvar resimlerinin onun siparişi dâhilinde olmayıp daha sonraki bir tarihte yapılmış olması gerektiğini savunmuştur. Bir bölümü de *Gregoryen* kimliğinin resim karşıtı olmasını gerektirmediğini savunarak buna cevap vermiştir. Tartışmanın temelinde vakfiyede geçen Gürcüce bir kelime vardır. Duvar resimlerini ifade edebilecek bir anlama gelen "khuts" sözcüğü Mahé tarafından "ikon" olarak günümüz anlamı ile kabul edilmiş; bu sebeple duvar resimlerini ifade etmediği iddia edilmiştir. Yazar bu savını bağışçının *Gregoryen* kimliği ve kitabede yer alan bazı *Gregoryen* vurgular ile desteklemeye çalışmıştır. Ayrıca Tigran Honents'in mezarında yalnızca Ermeni inancına ait resimler bulunduğunu, dolayısıyla kilisedeki resimlerin Gürcü geleneklerine bağlı olduğunu ileri sürmüştür (Mahé, 2001: 1330).

Drambian ve Kotanjian ise bir Ermeni kilisesinde yer alan ve Ermeni tarihine ait konuların resmedildiği bu sahnelerin Gürcü resim sanatına bağlamaya çalışılmasını eleştirerek kelimenin ikon değil "yüz ikonu" anlamına gelecek biçimde bir tamlamayla kullanıldığına dikkat çeker. Yazarlar bu kelimenin duvar resimlerini ifade ettiğini savunur. Bu savlarına Marr ve Orbeli'yi dayanak gösterirler (Drambian-Kotanjian, 1990: 42-43). Thierry de resimleri *Gregoryen* kimliği ile Tigran Honents'in sipariş etmiş olmasının en makul çıkarım olduğunu ifade eder (Thierry, 1993: 103-106).

Aziz Grigor'a bir kilise adamış olması ve bu kilisede ona ve oğullarına ait sahnelerin bulunması Tigran Honents'in dindar bir *Gregoryen* olduğunu ispatlar niteliktedir. Öte yandan kitabedeki ifadeleri sıkı bir vatansever olduğunu da gösterir. Tipik bir "Ortaçağ

[10] Köyün yeri araştırmam sonucunda bulunamamıştır.

tüccarı" olarak bu iki karakteri birleştirmiş olması dönemin şartlarında çok da şaşılacak bir durum değildir.

Gregoryen sofuların, resim karşıtı olmadıkları hatta gerekli durumlarda resimli ikonalar ile ibadet ettikleri bilinmektedir. *Gregoryen* kimliğini koruduğu aktarılan general Zakare'nin Sis Konsili kararlarını onaylatmak konusundaki ısrarını ve bunu başaramamasına rağmen kendi yönetiminde bu konsil kararlarını uygulamaya devam ettiğini aktarmıştık. Tigran'ın Zakare'ye olan bağlılığı da göz önüne alındığında duvar resimlerinin onun tarafından sipariş edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Thierry bu durumu *Gregoryen* inancının resme karşı hoşnutsuzluğunun "azalması" olarak açıklamaktadır (Thierry, 1993: 4). Daha yerinde bir yaklaşımla bu inancın resme karşı olan geleneksel hoşnutsuzluğunun Zakare dönemi için geçerli olmadığını söylemek daha makul görünmektedir.

2. BÖLÜM

TİGRAN HONENTS KİLİSESİ

Kilise, General Zakare döneminde tüccar Tigran Honents tarafından inşa ettirilmiştir (Levha 1, 1a, 1b). Tigran Honents M.S. 1215 yılında tamamlanan kiliseyi Ermeni Hıristiyanlığının devlet dini olarak kabul edilmesini sağlayan Surp Grigor Lusavoriç'e adamıştır. Kesin olarak bilinmemekle birlikte on üçüncü yüzyılın ikinci yarısında batıdaki *jamatun* ve bunun kuzeyindeki şapel eklenmiş olmalıdır.

Kilise, *jamatun* ve şapelden oluşan yapı kompleksi kilisenin güney cephesindeki vakfiyeden ve çevredeki yapı kalıntılarından anlaşıldığı kadarıyla bir manastıra ait olmalıdır (Levha 2, 2a, 2b). Ani şehrinin kurulduğu düzlüğün yirmi metre altında, Arpaçay'ın oluşturduğu vadinin kuzey yamacına yerleşen yapı grubunun dâhil olduğu manastıra ait olabilecek yapı kalıntıları; kilisenin batısında daha yüksek bir kotta yer alan kemerli bir açıklığa ait izler (Levha 3a), bunun yukarısında muhtemelen devşirme kullanılmış bazalt taşlarla örülmüş pencere açıklığı bulunan bir duvar (Levha 3b), kuzeyde şehir düzlüğünde inşa edilmiş hamam olarak sayılabilir. Manastır yapılarının kilisenin doğusunda ve güneyinde yer alan şehir surlarına bağlanan sınır duvarlarına ait kalıntılar ise kilisenin kuzey doğusundaki izlerden kısmen anlaşılabilmektedir (Levha 3c-d).

2.1 YAPILAN ARAŞTIRMALAR

Texier, M.S. 1839 yılında plan ve gravürlerle eseri yayınlayan ilk seyyahtır. Kiliseyi Irmağın Yakınındaki Kilise ya da Rum Kilisesi olarak isimlendiren seyyah katedralden bir yüzyıl önceye yani 900'lü yıllara ait olduğu varsayımında bulunmuştur (Texier, 1842: 98, 115, 149, Levhalar XXI, XXII, XXIV). 1844 yılında Ani'yi ziyaret eden Abich, kilisenin yakınında yer altı şehri denilen mağaraların olduğunu belirtip yapıyı Meryem Ana Kilisesi olarak isimlendirmiştir (Thierry, 1993: VII).

M.S. 1846 yılında, Muravjev Ani'yi ziyaret etmiş ve Rum Kilisesi diye isimlendirdiği kiliseyi kendisinden başka hiç kimsesinin bulamadığı bir kitabeye göre tarihlendirmiştir.

Bu bilinmeyen kitabenin M.S. 1251 yılını verdiğini söylemesine rağmen, kilisenin Zakare döneminde (M.S. 1191-1215) yapıldığını aktarmıştır (Thierry, 1993: VII). M.S. 1850 yılında Kastner'in yaptığı kilisenin plan ve çizimleri ile kitabe rölövesi, Brosset'in ilk cildinde Ani'nin tarihini yazdığı eserin ikinci cildinde yayınlanmıştır (Brosset, 1860, 1861). M.S. 1893 yılında Lynch kilisenin fotoğraflarının da yer aldığı eserinde doğru isimlendirme ve konumlama ile seyyahlar içinde kilise ile ilgili bilgiyi en doğru derleyen olmuştur (Lynch, 1901: 1. Cilt, 374-375). 1892 ve 1893 yıllarındaki Nikolay Marr'ın ilk dönem kazılarını 1904-1917 arasında yapılanlar izlemiştir. Ani'de yüzeyde bulunan tüm yapılarda kısmen ya da tamamen kazı yapan araştırmacı bu çalışmalarla Ani'de ilk kez bilimsel arkeolojik çalışmaları başlatmıştır. Tigran Honents Kilise'sinde yaptığı kısmi kazılarda bugün Erivan Müzesi'nde yer alan kiliseye ait takdim maketini ortaya çıkartmıştır (Takdim maketinin görseli için Bkz.: Hadjitriphonos & Ćurčić, 2009: 188-189; Marr, 1934: 85-87).

Strzygowski eserinde kiliseyi tasvir etmiş ve bir tipoloji önerisi olarak "Kubbeli Tek Nefli" (*Kuppel Hall*) ismi altında incelemiştir. Bölgeyi bizzat ziyaret etmemekle birlikte ulaştığı çizimlerden yola çıkarak hazırladığı bu tipolojide Ermeni mimarisinde sıkça karşılaştığımız tek nefli kubbeli plan tipini tanıtmıştır. Taliş Katedrali, Marmashen Katedrali, Horomos Manastır Kilsesi, Şıragavan Katedrali bu tipolojidedir (Strzygowski, 1918: 188-202) Cuneo'da eserinde bu tipolojiye bağlı kalmıştır.

Tigran Honents kilisesi duvar resimleri hakkında Kakovkin'in 1981-1990 arasında yayınladığı dört makale olası bani tasvirleri ve aziz Grigor siklusunu ele almaktadır (Kakovkin, 1981: 339-342; 1987: 108-114; 1989: 30-32; 1990: 227-236).

Drampian ve Kotanjian ikilisinin 1990 tarihli makalesi kilise resim programını kısaca tanıtan bir çalışmadır. Yazarlar yukarıda değinilen tartışma üzerinden resimlerin Gürcü resim sanatına mal edilmesine itiraz ederler (Drampian-Kotanjian, 1990: 41-65).

Thierry'lerin 1993 yılında yayınladığı kitapta, kilise bir bütün olarak alınmış ve resimleri tanıtılmıştır. Kilisenin mimari ve resimleri ile kapsamlı biçimde ele alındığı bu çalışma konu hakkındaki en doyurucu eserdir. Ancak, kilise, *jamatun* ve şapel dışında Tigran Honents'in mezarı, Bakireler Manastırı ve saray yapısının da incelendiği bu çalışma, Ani'nin askeri bölge kurallarına tabi olduğu zaman diliminde izin alınmadan yapılan saha çalışmasının ürünüdür. Dolayısıyla çalışmam sırasında bu yayında tümüyle

ya da kısmen atlanmış veya yanlış tanıtılmış hususlara ilişkin oldukça ciddi bilgiler elde edilmiştir. (Thierry, 1993).

Kochakian'ın 1999 tarihli yüksek lisans tezi ise resimlerin kültürel aidiyeti ve Ermeni Hıristiyanlığının resme karşı tutumu konusunda teolojik temelli bir çalışmadır. Amerika'da Ermeni bir rahip olan yazar, Ermeni inancının resme olan yaklaşımını irdelemiş ve sanıldığı düzeyde bir resim karşıtlığının bulunmadığını kanıtlamaya çalışmıştır (Kochakian, 1999).

Özcan 2008 tarihli makalesinde resimleri mekân içindeki konumları özgülünde Kapadokya örnekleri ile karşılaştırmıştır (Özyurt Özcan, 2008: 163-186).

Easmond iki makalesinde aziz Grigor siklusu bağlamında dönemin siyasi otoritesinin resim programına olan etkisini incelemiştir. Bir makalesinde IV. Haçlı Seferi sonrasında yerel azizler kültünün kazandığı önem üzerine eğilmiş, St. Simeon Nemanja, Azize Nino ve Aziz Grigor siklusları bazında yerel azizlerin kültlerinin siyasi otorite tarafından canlandırılmasını irdelemiştir. Ancak Tigran Honents Kilisesi' için bu tezi yalnızca Aziz Grigor siklusu özgülünde ele almış, Sis Konsili ile başlayan tartışmanın dini boyutunu etraflıca irdelemiştir (Easmond, 2003: 707-749).

Araştırmacının diğer bir makalesi ise on üçüncü yüzyıl Kafkasya'sında kültürel aidiyet üzerinedir. Bu çalışmada Tigran Honents ve Aktala kiliseleri *Gregoryen* ve *Kalkedonyan* örnekler olarak ele alınıp dönemin dini ve kültürel etkileşimi için diyalektik bir çözümlemeye gidilmiştir[11] (Easmond, 2000: 3-40).

Son olarak Çelebi, tezinde yapı ve resimleri çalışmış özellikle yazıtların Türkçe çevirisi konusundaki boşluğu doldurmuştur (Çelebi, 2013: 47-112).

[11] *Gregoryen ve kalkedonyan* kelimeleri inanç farklılıklarını belirtmek için kullanılmaktadır. Gregoryen ilk üç evrensel konsil dışındaki konsil ve kararları tanımamaktadır. Aziz Grigor'un isminden türetilen bu isimlendirme temel olarak Ermeni Hıristiyanlığını ifade eder.

2.2 MİMARİ TASVİR

2.2.1 Kilise

2.2.1.1 Tasvir

Yapı dışta (14,30 x 9,60 m) doğu-batı yönünde düzgün dikdörtgen, içte ise (12,20 x 7,70 m.) tek nefli kubbeli plan tipine sahiptir (Levha 5, a, b). Batısında jamatun bölümü, jamatunun kuzeyinde de bir şapel yer almaktadır.

Yapının tek girişi batı cephe eksenine yerleştirilmiş olup plan tipinden kaynaklı olarak cephelerin hepsi orta bölümde kalkan duvar şeklinde yükseltilerek üçgen alınlıklı yapılmıştır. Süslemelerdeki ayrıntılar dışında karşılıklı cepheler simetrik şekilde düzenlenmiştir. Tüm cephelerde eksene simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer üçgen niş bulunmaktadır[12].

Doğu ve batı cephelerde merkezdeki daha geniş ve yüksek, iki yandakiler eş boyut ve yükseklikte toplam beş, kuzey ve güney cephede ise yaklaşık eş genişlik ve yükseklikte saçak seviyesinin alt kısmına kadar yükselen on kemer gözü yer almaktadır (Levha 6-9, 14-a). Zeminden başlayan kemer gözleri, çifte sütunceler ve bunları bağlayan kademeli yarım daire kemerlerle oluşturulmuştur[13]. Sütunceler çift başlık ve kaideye sahiptir, ortak olan alt kaide ve üst başlık dikdörtgen biçimlidir. Her bir sütuna ait olan başlık ve kaideler ise ince bileziklerle sınırlandırılmış küresel formdadır. Kemer köşeliklerine bitkisel zemin üzerine, yüksek kabartma olarak işlenmiş bazıları mitolojik hayvan figürleri yerleştirilmiştir[14].

---

[12]Üçgen nişler ortalama 0.50 metre genişliğinde, 0.30 metre derinliğinde ve 4.90 metre uzunluğundadır.

[13]Merkezdeki kör kemerler ortalama 3,70 metre genişlikte ve kapı eşiğinden 6,50 metre yüksekliktedir. Diğer kemerler ortalama 1,20 metre çapında ve eşikten 5 metre yüksekliktedir. Kapı eşiği kesit ve planlarda -1,03 kotundadır.

[14] Güney cephenin batısından başlayarak: Yırtıcı kuş, boğa, boğa, dağ keçisi-yırtıcı kedi mücadelesi, antitetik iki harpy, geyik, antitetik iki kuş, horoz, antitetik kuş, yırtıcı kuş. Doğu cephenin güneyinden başlayarak: Yırtıcı kuş, antitetik iki tavşan, bitkisel bezeme, yırtıcı kedi, bitkisel bezeme, yırtıcı kuş. Kuzey cephenin doğusundan başlayarak: Ejder biçimli kuyruğu ile mücadele eden yırtıcı kedi, yırtıcı kedi, horoz, süsen boynuzlu hayvan, tavşan yakalayan yırtıcı kuş, kuş yakalayan yırtıcı kuş, kanatları açık antitetik iki yırtıcı kuş, antitetik iki kuş, tavus kuşu, horoz, yırtıcı kuş. Batı cephenin kuzeyinden başlayarak: İlki jamatun kemeri arkasında kalır, horoz, horoz, kuş, yırtıcı kuş, diğerleri bitkisel bezemelidir.

Batı cephede eksende kapı, kapının üzerinde aynı eksende bir pencere ve pencerenin üzerinde alınlık kısmında bir kitabelik yer alır.

Dikdörtgen biçimli kapı iki yanda üçer sütunce ile sınırlandırılmıştır[15]. İkisi yan yana üçüncüsü daha içte olmak üzere yerleştirilen sütunceler çift başlık ve çift kaideye sahiptir. Alttaki kaide ve başlıklar dikdörtgen biçimli olup diğer başlık ve kaideler ince bilezikle sınırlandırılmış küresel tiptedir. Sütunceler iki düz silme arasında kaval silme ile oluşturulmuş yarım daire kemerle birbirine bağlanmıştır.

Kapının üzerindeki pencere dikdörtgen biçimlidir ve yüzeyi sekizgen geçme motifleriyle bezeli geniş bir düz silme ile kuşatılmıştır (Levha 16). Alınlık kısmındaki kitabelik ise kaval ve düz silmelerle sınırlandırılmış yarım daire kemerlidir. İç kısmına bir haçkar işlenmiş, Gürcü harfleriyle yazılmış kitabe de haç kollarının arası ile kemer köşeliklerine yerleştirilmiştir

Doğu cephede merkezdeki kemer gözünde bir, dıştaki kemer gözlerinde ise altlı üstlü yerleştirilmiş ikişer pencereye yer verilmiştir. Merkezdeki pencere büyük boyutludur ve kademeli düz silmelerle kuşatılmıştır. İki yandaki pencereler ise yarım daire kemerlidir ve her biri omega biçimli birer kemerle taçlandırılmıştır (Levha 17).

Kuzey ve güney cephelerde ise üçgen nişlerin arasındaki iki ve batıdan ikinci kemer gözlerinde birer okulüs pencereye yer verilmiştir. Ortadaki pencerelerden batıdaki, iki kaval silme arasında altı yapraklı çiçek motifi ile diğerleri ise dıştaki düz içteki ikisi kaval olmak üzere iki silme ile sınırlandırılmıştır. Ayrıca her iki cephenin yükseltilmiş olan bölümünde de etrafı geometrik geçme motifleriyle bezeli bordürle kuşatılmış dikdörtgen biçimli birer pencereye yer verilmiştir (Levha 18-19).

Cepheler alttan üste doğru kaval-düz-kaval-düz ve dışa taşkın düz saçak silmesi ile sınırlandırılarak örtü seviyesine geçilmiştir. Bu seviyede oluşturulan haç kollarının üzeri beşik çatı, merkezdeki kare planlı bölümün üzeri ise silindirik olarak başlayıp onaltıgene dönüşen yüksek kasnak üzerindeki piramidal külah ile örtülmüştür. Kasnağın silindirik bölümü altta kaval üstte düz silme ile sınırlandırılarak onaltıgen kasnağa geçilmiştir. Kasnağın yüzeyi cephelerde olduğu gibi çifte sütunce ve bunları bağlayan yarım daire kemerlerle oluşturulmuş arkadla çevrelenmiştir. Kemer gözlerine birer

[15]Kapı 1,32x2.35 metre ölçülerindedir.

atlanarak bazıları omega biçimli birer kemerle sınırlandırılmış mazgal biçimli pencereler yerleştirilmiştir. Kasnak da üst seviyede iki kaval silme arasındaki geniş düz silmeli saçakla sonlandırılmıştır. Külah ve çatılar sal taşları ile kaplanmıştır.

İç mekânda kuzey ve güney duvarda eksenin batısına kaydırılarak ve oldukça dışa taşkın olarak yapılmış iki duvar payesi ile mekân iki bölüme ayrılmış böylece kuzey ve güney duvarda batıdakiler daha dar olmak üzere iki bay meydana getirilmiştir[16]. Doğudaki bayların önünde 0.74 metre yüksekliğinde seki yapılmıştır. Önlerine büyük boyutlu birer sütunce[17] yerleştirilen bu payeler hem kendi aralarında hem batıda kapının iki yanındaki duvar payeleri hem de doğuda apsisin iki yanındaki duvarların önüne yerleştirilen sütuncelere yarım daire kemerlerle bağlanmıştır. Böylelikle mekânın doğu bölümünde kare planlı bir bölüm oluşturulmuştur. Doğuda sonradan yükseltildiği anlaşılan bemadan[18] sonra yarım daire planlı apsise yer verilmiştir[19]. Doğu duvarında eksende bulunan yarım daire kemerli büyük bir mazgal pencere[20] ile aydınlatılan apsisin alt seviyesinde eksene simetrik olarak yerleştirilmiş kuzeydeki üç dilimli güneydeki yarım daire kemerli birer küçük nişe yer verilmiştir. Apsisin iki yanında doğu batı yönünde dikdörtgen planlı birer pastoforion hücresi yer almaktadır[21]. İki katlı olan pastoforion hücrelerinin alt katları batı duvarlarında yer alan birer kapı ile üst katları ise dikdörtgen biçimli büyük boyutlu birer pencere ile batı baylara açılmaktadır. Kapılardan kuzeydeki yarım daire kemerli, güneydeki ise dikdörtgen biçimlidir[22]. Apsidiol ile sonlandırılan hücrelerden protesis mekânı güney duvarındaki yarım daire kemerli

[16]Duvarlardaki bu tip bölümler için İngilizce yayınlarda sıkça kullanılan "bay" teriminin anlamlı bir Türkçe karşılığı bulunamadığından kelime olduğu şekli ile kullanılmıştır. Duvar payeleri sütunceleri ile birlikte 1.67 x 1.45 metre ölçülerindedir.

[17]Payeler üzerindeki sütunceler 0.50 metre çapındadır.

[18]Bugün tahribatlar dolayısıyla düz olmayan bema zemininin yüksekliğini hesaplamak için bema güney duvarının zemine oturduğu kot baz alınmıştır. Bu kot kesit ve planda -0,48 metredir. Buna göre bema yüksekliği 0,95 metre ölçülmüştür. Bema tonozunun kilit taşına kadar alınan yüksekliği naos zemininden 9,00, bema zemininden 8,05 metredir. 4,34 metre olan tonoz çapı kendisini sınırlayan bema ve apsis kemerlerinden fazladır. Tonoz 0.74 metre uzunluğundadır.

[19]Apsis 4 metre çapındadır. Apsisi bema tonozundan ayıran kemer 3.2 metre çapındadır.

[20]Pencere 2.57 metre yüksekliğinde ve 0.84 metre genişliğindedir.

[21]Protesis hücresi 1.00x2.72; diakonikon ise 1.00x2.48 metre ölçülerindedir.

[22]Protesis hücresinin kapı açıklığı 0.64 metre genişliğinde ve 1.92 metre yüksekliktedir, penceresi 1.15 x 0.65 metre ölçülerindedir. Diakonikon hücresinin kapı açıklığının ölçüleri ise 1.51 x 0.61 metredir.

kapıyla da bemaya bağlanmaktadır[23]. Hücreler doğu duvarlarında bulunan birer pencere ile aydınlatılmıştır.

Doğu tarafta oluşan kare planlı mekânın üzeri pandantif geçişli silindirik yüksek kasnak üzerindeki kubbe ile örtülmüştür[24]. Kasnaktaki pencerelerin hepsi içte yarım daire kemerlidir. Apsis yarım kubbe, diğer bölümlerin üzeri ise yarım daire beşik tonozla örtülmüştür.

2.2.1.2Malzeme ve Teknik

Teknik

Kilise, düzgün kesilmiş volkanik tüf taşlarıyla, dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiştir. 0,50 metre genişliğindeki dolguda kireç, kum ve irili ufaklı moloz taşlar kullanılmıştır. Kubbe ve tonozlarda hafifletme için çömlek ve benzeri bir unsurun kullanılıp kullanılmadığını bilinmemektedir. Ancak Katedralin güneydoğusunda yer alan şapel kazılarında, kubbe kalıntısı içinde tam ya da kırık testi parçalarının bulunması, örtü sisteminde bu tür hafifletme çözümlerinin bölgede kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca pastoforion hücrelerinin dar tutulması, doğu bölümdeki duvar payelerinin direncini arttırmak, içteki bölüntüyü dışa yansıtan üçgen nişlerin tepelik kısımlarının kemerli yapılması da duvardaki yükün dağıtılması amacıyla tasarlanmış olmalıdır. Pencereler de az sayıda ve küçük boyutlu tutularak deprem bölgesi içindeki yapının statik direncini güçlendirmek hedeflenmiştir.

Yapıda kullanılan taşlar

Kiliseye ait dört örnek alınmıştır. Doğu cephede merkezdeki kemer gözünün güneyinden, duvardan alınan örnek çizimde K-1 olarak belirtilmiştir. Doğu cephenin platformundaki siyah taşa ait örnek K-2, naos zemininden alınan örnek K-3, doğu cephenin platformundaki sarı taşa ait örnek K-4 olarak isimlendirilmiştir (Levha 4a).

[23]Apsidioller 0.80 metre çapındadır.

[24]Bugün tahribatlar dolayısıyla düz olmayan zeminin kotu için kuzeybatı duvar payesinin zeminle birleştiği nokta baz alınmıştır. Kesit ve planlarda bu kot -1,43 metredir. Bu kottan 17,91 metre yükseklikte bulunan kubbenin çapı kuzey-güney yönünde 4,52 doğu batı yönünde metreden 4,72 metreye kadar ölçülebilmektedir.

Kilisenin duvarlarında kullanılan taşlar bölgede bulunan volkanik tüften kesilmiştir. Arpaçay'ın Ermenistan tarafında bölgeye oldukça yakın bir taş ocağı halen çalışmaktadır. Ayrıca Ani'nin batısındaki Büyük Altıncı ve Tığ Tepe'de taş ocakları tespit edilmiştir.

Yapıda kullanılan harçlar

2006 yılında tamamlanan restorasyon projesi kapsamında hazırlanan harç ve taş analizlerinde kiliseye ait iki örnek alınmıştır. Bunlardan çizimde KH-2 olarak belirtilen örnek kilisenin özgün harcına aittir. KH-4 olarak belirtilen ise sonradan yükseltilen bemada alınmıştır (Ek 2, Levha 4b).

Sonradan yükseltildiği mimari ayrıntılarda da gözlemlenen bemanın, harç analizleri de bu durumu desteklenmiştir. Kilisenin beden duvarlarında kullanılan harç yörede bulunan volkanik kayaçların tozu ile güçlendirilmiştir.

2.2.2 Jamatun

2.2.2.1 Tasvir

Kilisenin batı cephesine birleştirilerek inşa edilen jamatun[25], kuzey güney yönünde (6,50x8,70 m) dikdörtgen planlıdır. Kuzey tarafı şapelle kapatılan jamatun batıda üç, güneyde iki serbest sütun ile doğuda kilisenin kuzey ve güney ucuna, batıda ise şapelin güneybatı köşesine birleştirilmiş sütuncelerle sınırlandırılmıştır. Destekler batıda üç güneyde iki, kuzey ve doğuda büyük boyutlu yarım daire biçimli tek kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Örtü sistemi tamamıyla yıkılmış olan jamatunun kuzey bölümü kısmen sağlam durumdadır. Bu bölümden kuzeybatı ve kuzeydoğu köşedeki sütunceler ile kuzeybatı köşedeki sütuncenin güneyindeki ilk sütun ve bunları birbirine bağlayan çift kademeli yarım daire kemer günümüze ulaşmıştır[26] (Levha 5, 5a). Destekler, üst köşeleri pahlanmış dikdörtgen biçimli, iki toruslu kaideler[27] üzerine oturtulmuştur.

[25] Jamatun teriminin tanımı ve işlevi ile ilgili açıklama için Bkz.: Karaca, 2004: 46-51.

[26] Sütun 0,47 metre çapında ve 1,80 metre uzunluğundadır; kemer 1,58 metre çapında ve eşikten kilit taşına 4,29 metre yüksekliktedir.

[27] 0,60 x 0,60 metre ölçülerindeki kaide eşikten 0,41 metre yüksekliktedir.

Başlıkları ise iki kademelidir. Sütuncelerin başlıkları eş düzenlemeye sahip olup alttan üste doğru kalınlaşan dört kaval silme ile bunların üzerindeki köşeleri mukarnaslı dikdörtgen bölümden oluşturulmuştur. Sütunun başlığı ise kalın bir kaval silme ile ayrılmış, köşeleri mukarnaslı dikdörtgen biçimli iki bölüme sahiptir[28] (Levha 14a, 15, 10, 10a). Kalan izlerden sütun gövdelerinin ve başlıklarının boyalı olduğu anlaşılmaktadır. Jamatunun batı cephesinden günümüze ulaşan kemerin alt kademesi bezemesizdir. Üst kademesi ise dıştan kaval silme, içten kazıma olarak yapılmış dönüşümlü üçgen ve dikdörtgen motiflerle sınırlandırılmış olup yüzeyi palmet motifleriyle doldurulmuştur. Texier'in gravürü bu düzenlemenin güney cephede de sürdürüldüğünü gösterir (Texier, 1842: Levha 22).

Günümüzde özellikle kuzey duvarda görülen kalıntılar[29] ve Lynch'in yayınladığı fotoğrafta görülen kuzeydoğu köşedeki tromp kalıntısı mekânın üzerinin köşelerdeki büyük tromplar üzerinde yer alan tekne tonozla örtüldüğüne işaret etmektedir (Lynch, 1901: Fig: 76, 78; Thierry, 1933: 8). Dufin tarafından bu yönde çizilmiş olan plan *jamatun*un aslına en yakın restitüsyonudur (Thierry, 1993: 9). Yapı zemininde bulunan biri in-situ üç kaide parçası bunu doğrular niteliktedir (Levha 5, 5a).

2.2.2.2 Malzeme ve Teknik

Jamatunun kiliseden sonraki bir tarihte inşa edildiği, kiliseyle birleştiği bölümlerdeki dilatasyondan ve kilisenin batı cephesindeki unsurların, jamatunun kemerleri altında kalmasından anlaşılabilmektedir. Mekândan alınan tek harç örneği batı duvara bağlanmış duvar payesi çevresinden alınmış olup KH-3 olarak numaralandırılmıştır(Levha 4b).

Jamatun kilise ve şapel ile aynı teknikte inşa edilmiştir ancak duvar kalınlığı daha dar tutulmuştur.

---

[28] 0,65 x 0,65 metre ölçülerindeki başlık bilezikten itibaren 0,77 metre uzunluktadır.

[29] Jamatunun kuzey cephesini oluşturan düzenleme 5,33 metre çapındaki ana kemerin taşıdığı kuzey duvar üzerinde kilit taşı hizasındaki duvara bağlı bingiye bağlanan yan yana 2,45 çapında iki kemerle oluşmuştur. Bu kemerler muhtemelen tromplara bağlanarak tekne tonozu destekler.

2.2.3 Şapel

2.2.3.1 Tasvir

Şapel dışta 5,10x7,20; içte 3,05x5,20 metre ölçülerinde doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı ve çift katlıdır. Güney duvarında, eksenin batısında yer alan yarım daire kemerli kapıdan girilen yapının, doğu ve batı duvarında, eksende, yine yarım daire kemerli küçük bir mazgal pencere bulunmaktadır. Üst katta eksenin güneyine kaydırılmış durumda at nalı planlı apsis[30] vardır ve mekânın üzeri yarım daire beşik tonoz ile kapatılmıştır[31]. Şapelin zemini kuzey tarafta kaçak kazıcılar tarafından tamamıyla tahrip edildiği[32] için kripta kısmı bu bölümden görülebilmektedir. Ana kayaya oyulmuş kripta bölümü, kilisenin eşik seviyesinden kilit taşına kadar 0,40 metre aşağıda yer alan yarım daire beşik tonozla örtülmüştür ve aynı kottan 2,43 metre aşağıda düz olmayan dikdörtgen bir zemine sahiptir (Levha 5, a-b, 10, 13-15).

2.2.3.2 Malzeme ve Teknik

Yapı kilisede olduğu gibi dolgu duvar tekniğinde inşa edilmiştir. Şapelden bir harç (Levha 4b) bir de taş (Levha 4a) örneği alınmıştır. Yapılan analizlerin sonucu ayırıcı bir nitelik taşımamaktadır. Kilise ve jamatunda kullanılan harç ve taş örnekleri gibi yörede bulunan malzeme kullanılmıştır.

---

[30] Apsis kilisedeki eşik seviyesinden kilit taşına kadar 4,67 metre yüksekliktedir.

[31] Beşik tonoz çökmüş geriye kalan en üst noktası 4,77 ölçülmüştür. Tonoz çizgisi kilit taşına kadar devam ettirilirse 5,22 metre ölçülmektedir.

[32] Tahribat şapel zemininin batısında 2,6X1,80 metre ölçülerindedir.

3. BÖLÜM:

KATALOG

3.1 KİLİSE

3.1.1 Resimlerin Yapım Tekniği

Euryale konservasyon Şirketi tarafından duvar resimlerinin konservasyon önerisi için yaptırılan analiz sonucunda, araştırmacı Lisa Sardegna resimlerin fresko tekniğinde konturlandığı ve bu konturlar üzerine secco tekniğinde boyandığı bilgisini vermektedir[33]. Kilisenin kuzey duvar, batı bayında ve apsis yarım kubbesinde aşı boyası konturlar seçilebilmektedir.

Duvar üzerine atılan ilk sıva olan ariccio katmanı yaklaşık üç milimetre kalınlığındadır. İnce kum ve kireçten oluşmakta ve içerisinde havyan tüyü gibi organik maddeler bulunmaktadır. Resimlerin tahribatından yola çıkılarak bu sıvanın kuzey duvar batı bay gibi kırmızı ya da diğer bölümlerde olduğu gibi siyah bir astarla kaplandığı anlaşılır.

Astar boya ile kaplanan arriccio üzerine oldukça ince ve beyaz bir sıva ile fresko tekniğinde konturların çizildiği intonaco katmanı vurulmuş ve bu katmanın kurumasından sonra secco tekniğinde boyamalar gerçekleştirilmiştir.

3.1.2 Tahribatların Niteliği

Kopma ve Sökülmeler

Kuzey duvar doğu bay duvarının alt bölümünde keski ile ortadan kaldırılmış bir sahne bulunmaktadır. Kasıtlı olduğu anlaşılan diğer tahribatlar ise genellikle figürlerin yüzleri ya da ellerinde yoğunlaşır. Bu tahribatların bazılarının ziyaretçiler tarafından anı amacıyla alınan parçalar olabileceği ihtimal dâhilindedir.

[33] Rapora kültür bakanlığı arşivinden ulaşılmış olup kurum ve proje müellifinin izni ile yararlanılmıştır.

Bazı sıva parçaları ise nem ya da yağmur suyu sızması nedeniyle duvardan ayrılarak düşmüştür.

Lekeler

Sahnelerin tümünde bir kir tabakası vardır. Yağmur damlaları, kuş dışkıları ve kuşların yuvalarında kullandıkları çamur bu kirlenmenin başlıca sebepleridir.

Çatlaklar

Sonradan açılan pencerelerin kenarlarında ya da yapılan diğer müdahaleler sonucunda sıvalarda çatlaklar oluşmuştur. Herhangi bir müdahale olmaksızın oluşmuş çatlaklar ise daha incedir.

Grafitiler ve Boyama yazılar

Duvarların zeminden yaklaşık üç metrelik bölümü tümüyle grafitlilerle kaplıdır. Tarih içeren en erken grafiti M.S. 1844 yılına aittir. Genel olarak keçe kalem, göz ya da dudak için kullanılan makyaj kalemleri, kurşun kalemler, tükenmez kalemler, sprey boya, sepia renginde bir boya, kömür ve tebeşir tespit edilebilen vandalizm gereçleridir. Kasnakta bile fırça ile yazılmış isimler görülebilmektedir.

Boyamalar

Kilise babaları gösteriminin yer aldığı bölüm kireçle kapatılmaya çalışılmıştır.

3.1.3 Kilisenin Resim Kataloğu

3.1.3.1 Katalog Tanıtımı ve Bezemeler

Genel Tanıtım ve Bezemeler

Kilise resim programında, kubbeden naos zeminine doğru hiyerarşik bir düzende resmedilmiş sahne ve figürler yer yer bezemeli şeritler kullanılarak sınırlandırılmıştır. Her hangi bir sahne ya da figürün resmedilemeyeceği kadar küçük alanlar da bitkisel ve geometrik bezemelerle boyanmıştır.

Kubbe ve kasnak üç bölümlü bir düzenleme ile Analepsis ve Eski Ahit Peygamberlerine ayrılmıştır. Kubbede oturur durumda resmedilmiş İsa'nın tahtı, iki kenarı kızıl kahve

şeritlerle sınırlandırılmış beyaz bir bordürle çevrelenmiştir. Bunun hemen altından kubbe eteğindeki turkuaz renkli kaval silmeye kadar olan alanda ise İsa'nın tahtını taşımakta olan dört melek yatay pozisyonda uçar biçimde resmedilmiştir. Kasnak, pencerelerin üzengi seviyesinde bulunan, iki kırmızı şeritle sınırlandırılmış, beyaz zemin üzerine kırmızı karelerle oluşturulmuş zikzak motifli bir geometrik bordür ile ikiye ayrılmıştır. Üst bölüme Analepsis sahnesine ait Meryem, havariler ve melekler resmedilirken, alt bölümde eski ahit peygamberleri yer almaktadır. Kasnak pencereleri her biri farklı, geometrik ya da bitkisel bezemelerle boyanmıştır. Kasnağın alt bölümünde de ortada yer alan motifi tekrarlayan daha geniş bir bordür Eski Ahit Peygamberlerinin yer aldığı sahneyi sınırlandırmaktadır. Bunun altında, kasnak ile pandantifler arasında yer alan kaval silme mavi, beyaz ve lacivert renklerle sıralanmış baklava dilimi motifleri ile bezenmiştir. Evangelist portrelerine ayrılmış pandantiflere bağlanan kemerlerin düşey yüzeyleri dört yapraklı bitkilerle oluşturulmuş geçmelerle bezeli iken, yatay yüzeyleri meandr frizi ile boyanmıştır.

Apsiste, alt alta üç bölümlü bir düzenleme ile Deesis, Havarilerin Komünyonu ve kilise Babaları sahneleri yer almaktadır. Deesis ve Havarilerin Komünyonu sahnesi kızıl kahve ince şeritlerle birbirinden ayrılırken, Kilise Babaları sahnesi, iki kırmızı şeritle sınırlandırılmış beyaz, daha geniş bir bordür ile ayrılmıştır. Kilise Babaları sahnesinin hemen altında resim programının alt sınırını belirleyen ve tüm kilise duvarlarını subasman seviyesinde dolaşan bordür bulunmaktadır. İki kenarı kızıl kahve şeritlerle sınırlandırılmış bordür, karelerin farklı renkte boyanması ile düzenlenen, iç içe geçmiş eşkenar dörtgen motifi ile bezenmiştir. Bemada sonlanan apsis duvarının batı yüzeyleri üçgenler kullanılarak oluşturulmuş bir bezeme ile boyanmıştır. Apsis pencere kanatlarında karşılıklı olarak boydan gösterilmiş iki doktor aziz yer almaktadır. Figürleri sınırlayan kızıl kahve şeritler yukarıda kemer biçiminde birleşerek antrolaklarla tepede yer alan rozete bağlanmıştır. Bu uygulama ikonografik bağı olan karşılıklı figürlerde tekrarlanmıştır.

Bema duvarlarında ikişerli olarak alt alta dört figür resmedilmiştir. Bu figürlerden Aziz Vartan ve Aziz Aristakes karşılıklı olarak alt bölümlerde, Kilise Babaları hizasında yer almaktadır. Bema tonozunda Başmelekler ve bemayı naostan ayıran kemer yüzeylerinde İsa'nın Ataları resmedilmiştir. Bemada yer alan sütuncelerden kuzeydeki palmet geçme ile güneydeki ise baklava dilimi motifleri ile boyanmıştır.

Güney duvarın doğu bayında alt alta üç bölümlü düzenleme ile İsa'nın Doğumu, Kudüs'e Giriş ve Koimesis sahneleri yer almaktadır. Bay tonozunun doğu yarısında Meryem'e Müjde sahnesine ait Meryem gösterimi yer almaktadır. Tonozun diğer yarısı tahrip olmuştur. Ancak tonozu ikiye ayıran kenarları kızıl kahvelerle sınırlandırılmış baklava dilimi motifli geniş bordür korunmuştur. Bunun batısında diğer sahneye ait izler seçilmektedir. Kuzey duvarda yer alan pencerenin kanatlarında karşılıklı olarak Aziz Panteleimon ve Aziz Hermolaos resmedilmiştir. Figürler apsis penceresinde olduğu gibi antrolaklarla tepedeki rozete bağlanan kızıl kahve şeritlerle sınırlandırılmıştır. Bayın doğu duvarı alt alta iki bölüme ayrılmış, üst bölüme Başmeleklerin Sinaksı, alt bölümeyse antrolaklarla bağlanmış dört madalyon içindeki senmurvlar resmedilmiştir. Bayın batı duvarı da alt alta iki bölüme ayrılarak üste Kutsal Haç sahnesi alta ise asker azizler Aziz Georgios ve Theodoros yerleştirilmiştir. Bay köşelerinde yer alan kirişlerin naosa bakan yüzeylerinde alt alta ikişerli olarak dört tek figür resmedilmiştir. İşaya Peygamber batı kirişin altında yer almaktadır. Kirişlerin kör yüzeyleri ise baklava dilimi motifleri ile bezenmiştir.

Güney duvar payesinin naosa bakan kuzey yüzeyinde yer alan sütunce üzerine alt alta iki stilit aziz resmedilmiştir. Aziz Alipious sütuncenin alt bölümünde yer almaktadır. Sütuncenin doğusunda kalan paye yüzeyi yatay çizgilerle bezenmiştir. Sütuncenin batısında kalan alanda ise alt alta iki tek figür yer alır. Aziz Onuphrius üst bölümde resmedilmiştir.

Güney duvar batı bayın üzengi seviyesinden aşağısında Aziz Grigor Siklusu yer almakta, bay tonozu ve timpanumunda ise İsa'nın çilesine ait sahneler bulunmaktadır. Tonoz timpanumunda İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, tonozun doğu yarısında İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi ve batı yarısında Boş Mezar Başında Kadınlar sahneleri resmedilmiştir.

Aziz Grigor siklusu, bu bayın doğu duvarının üst kısmından başlayarak saat yönünde ilerlemekte ve kronolojik anlatı yeniden bu duvara ulaştığında alt sıradan devam etmektedir. Bay duvarlarını alt kısımdan kateden sahneler batı duvardaki kapı açıklığına gelindiğinde Azizin ölümü ile son bulur.

Bayın doğu duvarında üstte siklusun başlatıldığı Aziz Grigor Kral Trdat'ın Huzurunda sahnesi yer almaktadır. Bunun altında ise Azizin Kayseri'de Kutsanması resmedilmiştir.

Bayın güney duvarı yaklaşık olarak eş büyüklükte dört dikdörtgen alana ayrılmıştır. Üst kısımda doğuda Azize İlk İşkence, hemen batısında Azize İkinci İşkence sahneleri yer almaktadır. Alt kısımda ise doğuda Aziz'in Bagavan'da Karşılanması ve hemen yanında Fırat'ta Vaftiz resmedilmiştir. Bayın batı duvarı alt alta iki sahneden oluşur. Üstte Azize Üçüncü İşkence, altta ise Aziz Aristakes'in Aziz Grigor Tarafından Kutsanması sahneleri yer almaktadır. Bayın batı duvara bağlanan kirişin kör yüzeylerinde alt alta iki tek figür resmedilmiştir.

Batı duvar alt alta üç bölüme ayrılmış, bu bölümler de kendi içinde üstte pencere, altta kapı açıklığı ile bölümlenmiştir. Üst bölümde yer alan timpanumda yer alan sahne tümüyle tahrip olmuştur. Bunun altında pencere ile ikiye bölünmüş alana güneyde Anastasis, güneyde İsa'nın Kadınlara Görünmesi sahneleri resmedilmiştir. Alt bölümde ise Aziz Grigor siklusuna ait sahneler yer almaktadır. Kapı açıklığının güneyinde üstte Azize Dördüncü İşkence, altta Azizin Ölümü sahneleri resmedilmiştir. Kuzeyinde kalan alan ise tümüyle Azizin Kuyuya Atılması kompozisyonuna ayrılmıştır. Kapı kemerinin timpanumunda Başmelek Mikail gösterimi yer almaktadır. Batı duvarın baylara bağlandığı kirişler üzerinde alt alta ikişerli düzenleme ile dört tek figür resmedilmiştir.

Batıda kubbe genişliğinde uzanan tonozun yüzeyleri tümüyle tahrip olmuştur. Batı bayların tonoz alınlıkları güneyde yer alan madalyon içindeki asker figürü dışında dökülmüştür. Naosta yer alan iki duvar payesine oturan kemerinin yüzeylerinde karşılıklı olarak resmedilmiş Kral Davut ve Kral Süleyman figürleri yer alır. Apsis ve güney pencerelerde olduğu gibi bu figürleri sınırlayan şeritler de antrolaklarla kilit noktasındaki rozete bağlanmaktadır. Bu rozetin merkezinde kolları ok biçiminde işlenmiş haç benzeri bir bezeme yer alır.

Kuzey duvar batı bay Aziz Grigor siklusuna ayrılmıştır. Hripsime Azizelerinin Katledilişi ve Azizin Kuyudan Çıkarılması sahneleri batı duvarda yer alır. Bayın kuzey duvarında ise Kral Trdat'ın Laneti, Azizin Halk Tarafından Karşılanması ve siklusun en önemli sahnelerinden olan Azizin Düşü yer almaktadır. Bu sahnenin hemen yanında doğu duvarda ise siklusa farklı bir ikonografik kaynaktan eklenen "Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi" resmedilmiştir. Bayın tonoz ve timpanumu ise tahrip olmuştur. Batı duvara bağlanan kirişlerin kör yüzleri yatay düz çizgilerle bezenmiştir.

Kuzey duvar payesinin naosa bakan güney yüzünde yer alan sütunce üzerine alt alta iki stilit aziz yerleştirilmiştir. Sütuncenin doğusunda kalan iki kiriş yüzeyinden batıdaki yatay düz çizgilerle, doğudaki ise eşkenar dörtgenlerle bezenmiştir. Sütuncenin batısında kalan paye yüzeyinde ise alt alta iki tek figür yer almaktadır. Aziz Makaryos üst bölüme resmedilmiştir.

Kuzey duvarın doğu bayında alt alta üç bölümlü düzenleme ile Pentekost, Lazarus'un Diriltilişi ve tahrip olmuş bir sahne daha yer almaktadır. Duvarda bulunan pencere Pentekost sahnesine bipolar olarak dâhil edilmiştir. Pencere kanatlarında Her Milletten Vahiy Bekleyenler temasına ait figürler ve pencere kemerinde ateş dilleri yer almaktadır. Bayın batı duvarında alt alta yerleştirilmiş Fırında Üç İbrani Genci ve Mısırlı Meryem'in Komünyonu, doğu duvarlarında ise üstte tahrip olmuş bir sahne ile altta aşı boyası ile çizilmiş palmet ve rumilerden oluşan bitkisel bir rozet bulunmaktadır. Bay tonozunda yer alan sahneler tahrip olmuştur ancak doğu yarısında Meryem'e Müjde sahnesine ait Cebrail figürünün izleri seçilir. Bayın köşelerinde yer alan kirişlerin görünmeyen yüzeyleri, siyah beyaz baklava dilimi bezeme ile boyanmıştır. Naosa bakan yüzeylerinde ise alt alta ikişerli yerleştirilmiş tek figürler yer alır. Aziz Mamas batıdaki kirişin alt bölümüne resmedilmiştir.

Katalog Tanıtımı

Tigran Honents Kilisesi'nin resim programı altı başlık altında ele alınmıştır. Sırasıyla Eski Ahit Konulu Sahneler, Yeni Ahit Konulu Sahneler, Sembolik Sahneler, Aziz Grigor Siklusu, Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler ve son olarak Bani Sahnesi ana başlıkları oluşturmaktadır. Konulu sahnelerde Kutsal Kitap'taki anlatıma ait kronolojiye bağlı kalınmıştır. Deesis, Havarilerin Komünyonu, Başmeleklerin Sinaksı gibi Yeni Ahit Kaynaklı kaynaklı olup hikâyeci anlatımdan çok sembolik bir anlamda kullanılan sahneler Sembolik Sahneler başlığında sunulmuştur. Kilisede özgün bir ikonografiye sahip olan Aziz Grigor Siklusu Agathengelos'a ait ikonografik kaynağın kronolojisine bağlı kalarak, ayrı bir başlık altında ele alınmıştır. Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler ise bir arada, mimari dağılımlarına göre sıralanmıştır. Kilisenin Bani Sahnesi de ayrı başlıkta sunulmuştur.

Tüm sahne ve tek figürler kendi içinde yedi başlıkta incelenmiştir:

Katalog No: Sahnenin katalogdaki numarasını vermektedir.

Resim No: Sahneye ait resim ve çizimlerin numaralarını vermektedir.

Sahne Adı: Tanıtılacak sahnenin adını ya da adlarını vermektedir.

Yeri: Sahnenin kilise içerisindeki yeri söylenmektedir. Ayrıca sahnenin kilise içindeki konumu her kataloğun başında yer alan çizimlerle de sunulmuştur.

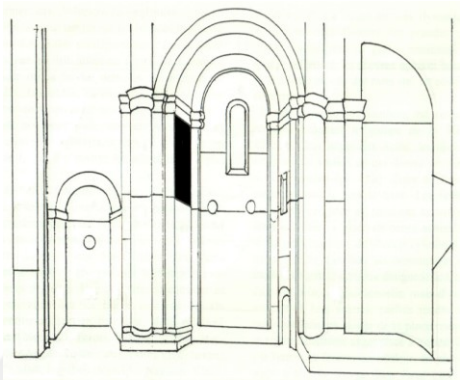
Mevcut Durumu: Sahnenin tanımlanmasına kısmen ya da tamamen engel olan tahribatlar aktarılmaktadır. Tanımlanamayan sahnelerde bu başlıktan sonrakiler verilmemiştir.

Yazıt: Sahnede bir yazıt olup olmadığını, var ise orijinal metni ve çevirisi aktarılmaktadır.

Tasvir: Sahneyi sınırlandıran şeritler, fon ve zemin renkleri, kompozisyon özellikleri, figürlerin sahne içindeki dağılımı ve duruş şekilleri anlatılmıştır. Sahnelerin genel tasvirinden sonra figürler, önem sırasında ya da kompozisyonun ana figürüne göre üslupsal özellikleri ile incelenmiştir. Figürün resmediliş biçimi, vücut hareketleri, fiziksel özellikleri, kıyafetlerin ismi, rengi, elbise kıvrımları ele alınmıştır. Figürlerin konumları ve hareketleri hakkında bildirilen yön, izleyiciye ya da figürlere göre ayrıca belirtilerek aktarılmıştır.

3.1.3.2 Katalog

3.1.3.2.1 Eski Ahit Konulu Sahneler



Katalog No: 1

Resim No: 1, a

Sahne Adı: Fırında Üç İbrani Genci

Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne, bayın batı duvarının üst bölümüne yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu:

Sahnenin alt yarısında bulunan fırının renkleri korunmuştur, alt güney bölümdeki duvarın bir taşı kırılmış ve etrafı da tahrip olmuştur. Sahnenin üst yarısında renkler silinmiştir, Üç İbrani genç taslak çizgileri ile tanımlanabilmektedir. Renklerdeki silinmeler sonucu sahnenin üst bölümleri tümüyle tahrip olmuş, yalnızca Mikail'in sol kanadının ucuna ait bir bölüm günümüze ulaşabilmiştir.

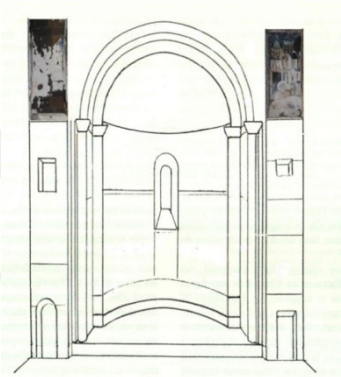
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Mavi bir zemin üzerine işlendiği anlaşılan sahnenin alt bölümünde, kızıl kahve konturlara sahip, açık kahve/turuncu renklerde fırın yer alır. Kuzey ve güney kanatları görülecek şekilde perspektifle betimlenmiş fırının ön yüzünde, ince uzun, dikey dikdörtgen biçimli üç havalandırma penceresi bulunur. Güneyden kuzeye koyu kahveden açık kahveye doğru boyanan açıklıklar da perspektifi destekler. Havalandırma

pencerelerinden, yukarıya doğru ince dalgalar halinde tasvir edilen alevler, krem rengine boyanarak belirginleştirilmiştir. Fırın içinde, bedenlerinin diz hizasından üst yarısı izlenen Üç İbrani Genci bulunur. Cepheden gösterilen ve koyu renk bir elbise giydiği anlaşılan ortadaki figürün, halesi de kısmen seçilebilmektedir ve orans duruşunda olduğu anlaşılmaktadır. İki yanındaki figürler karşılıklı olarak dörtte üç profilden betimlenmiştir. Elleri ile yukarıyı, Mikail'i, işaret etmektedirler. Kuzeydeki figür yukarıya doğru bakmaktadır. Bir elini yukarı doğru kaldırdığı seçilir. Güneydeki figürün yüzü güçlükle seçilir. Kollarında mavi renk izlenir. Üst bölüm kötü durumdadır. Mikail'in sol kanadının ucu turuncu bir iz olarak seçilmektedir.

3.1.3.2.2 Yeni Ahit Konulu Sahneler



Katalog No: 2

Resim No: 2, a-e

Sahne Adı: Meryem'e Müjde

Yeri:

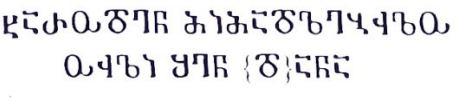
Sahne, kuzey ve güneyde doğu bayların tonozlarının doğu kanatlarına; güneyde Meryem, kuzeyde Cebrail olmak üzere farklı iki alana yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu:

Kuzeyde doğu bay tonozunun doğu yüzeyinde sıva dökülmeleri ve renklerin bozulması nedeniyle sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Diğer tarafta, sahnenin alt kısmında dökülmeler olmakla birlikte Meryem ve mimari kompozisyon tasvir edilebilecek durumdadır.

Yazıt:

Sahneyi üstten sınırlandıran bordürün alt kısmında bulunan iki satırlık Gürcüce yazıtta "Selam, lütufla dolu olan! Rab seninledir" sözleri yazılıdır[34].



Tasvir:

Geleneğe bağlı olarak kuzeyde yer alan Cebrail sahnesi birkaç iz dışında tümüyle tahrip olmuştur. Sıvası dökülmemiş bölümlerde, kuzeyde üçgen alınlıklı yapı ve bunun üzerinde bir perde bulunur. Güneyde baldaken formlu bir yapının sütunları arasında bir perde dolanarak sarkmaktadır. Cebrail'in sağ kanadının uç kısmı kırmızı tonlarda bir iz olarak küçük bir bölgede izlenebilmektedir.

Güney duvar doğu bay tonozunun doğu kanadında, önde oturur vaziyette bedeni cepheden, başı hafifçe kuzeye dönük biçimde tasvir edilen Meryem ve ardında mimari bir doku bulunur. Zemin seçilmez, gökyüzü mavidir. Sahnenin tümü ve ayrıca mimari arka plan (Meryem'in solunda, omuz hizasında) kırmızı şeritlerle sınırlandırılmıştır.

Meryem, arkalıksız bir tahtta oturur vaziyette, mimari fon önünde tasvir edilmiştir (Yakup'un Protoevangelionu 11: 4, Pseudo-Matta 9: 2). Hafif sağına döndürdüğü başı beyaz halelidir. Yüzü dolgun ve yuvarlak, kaşları ince ve hafif kavisli, gözleri ve göz bebekleri iri, ağzı kapalı şekilde betimlenmiştir. Ellerini dizleri üzerine koymuştur. Koyu kahverengi bir bilezik ve mavi bir mücevherin seçildiği sağ bileği açıktır. Sağ elinde bir kirmen tutmaktadır. Kirmenin ucundan uzanan mor tonlarda bir ip sol dizi çevresinden dolaşarak kaybolur (Yakup'un Protoevangelionu 10: 10, 11: 4; Pseudo-Matta 9: 2). Üzerinde, mavi *khiton* üzerine giydiği erguvan *maphorion* bulunmaktadır. Ancak renkler solduğu için, *maphorion* artık pembe görünmektedir. Hafif kıvrımlarla dizlerinin üzerinden yere uzanan giysinin altında, iki yana açılmış durumdaki ayaklarının ucu izlenmektedir.

Kalan izlerden geometrik bezemeli olduğu anlaşılan tahtın üzerine iki başı yuvarlatılmış uzunca bir minder yerleştirilmiş, Meryem bunun üzerine oturtulmuştur. Minderin baş

[34] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 28.

kısmı mavi, kızıl kahve ve gri tonlarda boyanmış, gövdesi ise yeşil zemin üzerine beyaz çiçeklerle bezenmiştir.

Meryem'in ardında doğu şehirlerinin mimari özelliklerine uygun olarak balkonlu, revaklı, kubbeli, üçgen alınlıklı sivil ve dini yapılardan oluşan mimari ögeler yer alır. Meryem'in hemen arkasında, sağ yarısını kapsayacak biçimde, üst katı revaklı, alt katı sütunlu ve perdeli bir düzenleme söz konusudur. İnce uzun sütunlar beyazdır ve koyu renkli bir bilezikten sonra Korint biçimli olduğu anlaşılan birer başlığa sahiptir. Meandr bezemeli, kızıl kahve bir arşitravla bağlanan sütunlardan kuzeydeki tam boy olarak izlenebilmektedir. Yüzeyi bitkisel motiflerle bezelidir ve füme renkli, üçgen alınlıklı bir çatının üzerine oturmaktadır. Güneydeki sütunun ise Meryem'in arkasında kaldığından, sadece üst yarısı görülebilmektedir. Sütunların arasına, koyu renkli bir perde gerilmiştir. Üst kısmı zikzaklarla biten perde, büyük bir düğümle, kuzeydeki sütuna bağlanmıştır ve etek kısmı kademelendirilerek aşağıya sarkıtılmıştır.

Üst kat gri ve beyaza boyanmıştır ve yarım daire kemerli, üç gözlü revak biçiminde düzenlenmiştir. Kemer gözlerinin bir bölümü, koyu kahverengiye boyanarak perspektif yaratılmıştır. Revağın saçak kısmı mavidir ve yüzeyi siyah konturlarla, iki yana açılmış kıvrık dallarla bezenmiştir.

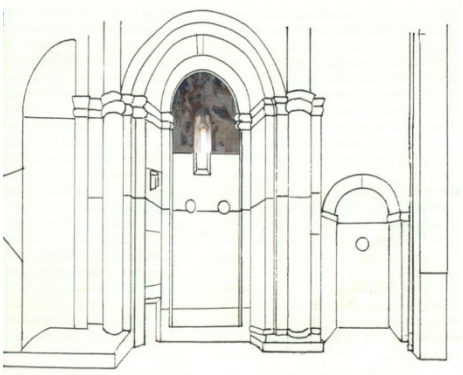
Üçüncü kat siyah, dikdörtgen içine çapraz formda korkulukları ile bir balkona sahiptir. Bu korkuluklar arkasında yine yarım daire formlu, kahverenginin tonlarında renklendirilmiş kemerler bulunur. Bu kemerler üzerinde turkuaz rengi bir kubbe ve koyu kahverengi çatı, mimarinin örtü sistemini oluşturur. Kubbe, kemer alınlıkları olmadan direkt kemer yayları üzerine oturmuş ve düz çatı daha yüksek bir noktadan bakıldığı düşünülerek resmedilmiştir.

Kubbeli mimarinin güneyinde, sütunlar üzerinde yarım daire kemerli revaklı bir yapı bulunur. Sütunlar arasında dikdörtgen içine çapraz formda korkuluklar yer alır. Revaklı bu yapının önü turkuaz sundurma çatı ile örtülmüştür.

Bu revaklı binanın alt kısmında birbirine bitişik olarak yapılmış, üç yapı bulunmaktadır. Arkada ve ortada yer alan yapı, aynı planda inşa edilmiştir. Her ikisi de kuzey-güney yönünde uzanan dikdörtgen planlı, üçgen alınlıklıdır ve beşik çatı ile örtülüdür. Dikdörtgen biçimli kapıları, okulus tipte pencereleri ve girişin önünde, dikdörtgen çerçeveli, çapraz parmaklıklı korkulukları bulunur. Ortadaki mavi bina, kahverengi

olanın biraz gerisine kaydırılarak yapılmıştır. Kahverengi binanın çatısının üzerinden başlayıp ön bölüme doğru sarkan perde, binanın arkasından dolaşarak kuzeydeki üç katlı binanın revakları arasından geçerek aşağıya sarkmaktadır. Üçüncü yapı, ortadaki yapının ön cephesine birleştirilerek yapılmış ve binanın orta bölümünü kapatmıştır. Yeşil, silindirik gövdeli bu yapı, siyah konik külah ile örtülmüştür. Yarım daire kemerli bir kapısı, biri okulus, diğeri dikdörtgen biçimli iki penceresi ve diğer yapılardaki gibi girişinin önünde korkulukları vardır.

Bu silindirik yapının altında yer alan beşik çatılı iki yapı da öne doğru kademelenecek şekilde yerleştirilmiştir. Duvarları beyaz, çatıları mavidir ve dikdörtgen kapı açıklıkları vardır. Sahnenin güney alt köşesinde bulunan diğerinden daha küçük olan yapı önünden, kuzeydeki yeşil yapıya dayanmış durumda bir taşınabilir merdiven yer alır. Bunların kuzeyinde Meryem'in solunda kahverengi, turkuaz çatıya sahip bir yapı ve bunun yukarısında merdivenin dayalı olduğu, yeşil tonlarda, resimdeki hasardan dolayı ayrıntıları seçilmeyen bir başka yapı bulunur.



Katalog No: 3

Resim No: 3, a-g

Sahne Adı: İsa'nın Doğumu

Yeri: Güney duvar, doğu bayda yer alan sahne, duvardaki pencerenin iki yanından başlayarak alınlığı kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu: Sahne, figürleri ve kompozisyonu etkilemeyen küçük hasarlar dışında sağlamdır.

Yazıt: Tonoz alınlığında, kemerin kilit taşı hizasında tek satır, Grekçe *H GENNHCIC* "Doğum" yazmaktadır [35].

Tasvir:

Sahnede "Doğum", "İsa'nın İlk Banyosu" ve "Çobanlara Müjde" bir arada tasvir edilmiştir. Duvarda yer alan pencere, adeta sahneleri ayırıcı bir rol üstlenmiş, batısındaki alana gri bir zemin ile "Doğum", bunun hemen alt kısmına krem bir zemin ile "İsa'nın ilk banyosu", doğu yarısındaki alana da kızıl kahve bir zeminle "Çobanlara müjde" ve Yusuf yerleştirilmiştir. Zemin renklerindeki farklılıklar da sahneleri ayırıcı bir unsur olarak kullanılmıştır. Dört melek ise sahnenin üst bölümündeki dağlık gösterimin arkasına yerleştirilmiştir.

Meryem, mağara içinde hardal sarısı ve mavi renklerde bir şilte üzerinde, doğudan batıya doğru, yarı uzanmış halde tasvir edilmiştir (Yakup'un Protoevangelionu: 18, Pseudo-Matta: 13). Dizlerini hafifçe kırmıştır ve ayakları şilte üzerinde görülmektedir. Lacivert *Khiton* üzerine, erguvan *maphorion* giymiştir. *Maphorion*un altında uçları mavi örtüsü izlenmektedir. Başında beyaz halesi bulunur. Yüz hatları tam seçilememekle birlikte, Müjde Sahnesi'ndeki hatlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Meryem Sağ elinde bir *mappa* tutarken diğer eli ile de *maphorion*unu kavramıştır. Sağ dirseği üzerinde, vücudunun üst yarısını hafif doğrultan ve sol kolunu sağa doğru uzatarak gövdesini bu yöne doğru çeviren Meryem, başını da hafifçe sola döndürerek, yemlikteki bebek İsa'ya bakmaktadır.

İsa, Meryem'in solunda, lahit görünümlü yüksek bir taş yemliğin içerisine boylu boyunca uzatılmıştır. Sıkıca kundaklanmış İsa, mavi kolları bulunan haçlı hale ile tasvir edilmiştir (Luka 2: 6-7; Barnabas: 3). Yemliğin diğer yanında ise öküz ve eşek İsa'ya doğru eğilerek, tapınmaktadırlar (Pseudo-Matta: 14).

Mağaranın yukarısında, Meryem'in halesi üzerinden takip edilebilen dağların arkasında, dört melek bulunmaktadır. Bu meleklerden doğudaki Çobanlara Müjde Sahnesi ile ilgilidir ve çoban ile diyalog içindedir. Sahnenin batısındaki melek ise doğuya doğru yönelerek İsa'ya doğru bakmaktadır. Meryem'in arkasındaki diğer iki melek ise batıya doğru yönelerek İsa'ya doğru bakmaktadır. Kahverengi saçları omuzlarına kadar

[35] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 28.

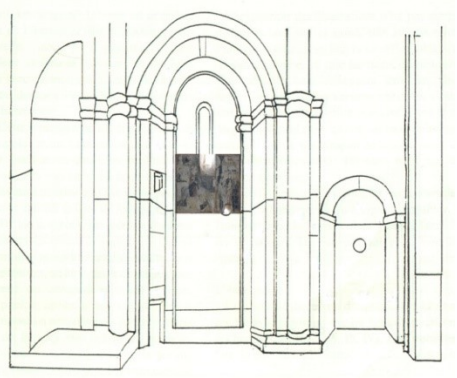
uzanan, yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, kalın kaşlı, küçük ağızlı ve burunlu bu figürlerde gözler iri ve badem biçimindedir. Açık kanatları sırt bölümlerinde kahverengi, uç kısımlarda ise siyah olup kızıl kahve çizgilerle hareketlendirilmiştir. Ortadaki melek, belden yukarısı görünecek şekilde, İsa'ya dönük dörtte üç profilden izlenir. Sağ elini İsa'ya doğru uzatmış sol eli ile Beytüllahim yıldızını göstermektedir. Başı beyaz halelidir. Koyu bir elbise giymiştir. Sağ kanadı dikey olarak aşağı doğru, halesi arkasında kalan sol kanadı ise yatay olarak yukarı doğru açık tasvir edilmiştir. Batısında bulunan melek de aynı duruşla İsa'ya yönelmiştir. Sol kanadı dikey olarak aşağı, diğeri yatay olarak yukarı doğru açıktır. Halesi kırmızı tonlardadır. Elleri görünmez. Mavi tonlarda bir elbise giymiştir. Bu iki melek arasında, İsa'nın başı hizasında Beytüllahim yıldızı bulunur. Yıldızbilimcilerin İsa'yı bulmak için izledikleri bu yıldız daire içinde işlenmiş ve dairenin kenarından İsa'ya yönelen bu ışık hüzmesi ile vurgulanmıştır (Matta 2: 9; Yakup'un Protoevangelionu 21). Hem daire hem de çizgi renklerin bozulması sonucu bugün siyaha dönüşmüştür. Doğudaki melek, sarı-kahverengi tonlarda bir hale ile tasvir edilmiştir. Mavi bir elbise giyer. Kanatlarının durumu ortadaki melek gibidir ve onun gibi sağ elini İsa'ya doğru uzatmıştır.

Meryem'in bulunduğu bölümün aşağısında, sahnenin alt batı köşesinde İsa'nın ilk banyosu resmedilmiştir. Krem rengi zemin düzensiz açık kahverengi dalgalanmalarla hareketlendirilmiştir. Merkezdeki kurnanın iki yanında birer ebe bulunmakta ve biri İsa kucağında otururken, diğeri kurnaya su dökmektedir. Doğuda başı açık, kızıl saçlı, elbisesinin kolları dirseklerine kadar sıvanmış, koyu kahverengi *khiton* giymiş kadın ayakta resmedilmiştir. Hafifçe öne doğru eğilerek tek kulplu bir testiden daire formlu kurnaya su doldurmaktadır. Karşısında diğer kadın oturmaktadır, kolsuz pembe bir *khiton* giymiş ve beyaz bir örtü ile başını örtmüştür. Sol eli ile İsa'yı tutarken, sağ eli ile suyun sıcaklığını kontrol etmektedir. İsa'nın başında beyaz bir hale bulunur. Vücudunun alt yarısı beyaz bir beze sarılmış biçimde resmedilen İsa, bir elini kadının dizine koymuştur. Kaynaklarda ilk banyodan bahsedilmez ancak, kadınlar Yusuf'un getirdiği ebeler Zelomi ve Salome olmalıdır (Pseudo-Matta: 13).

Pencere açıklığı, çobanlara müjde sahnesini; doğum ve ilk banyo sahnelerinden ayırır niteliktedir. Sahnenin batı yarısında dağlık arazi, gri ve siyah tonlarda iken doğu yarısındaki arazi kızıl kahverengidir. Zemin üzerine krem tonlarda bitkiler işlenmiştir. Sahnenin doğusunda bir çoban, onun batısında otlar biçimde dört hayvan yer alır. Bu

kompozisyonun altında ise Yusuf oturur vaziyette resmedilmiştir. Çoban ayakta durmaktadır. Başında üç köşeli bir şapka vardır. Profilden gösterilmiş yüzü uzun, gözleri iri ve burnu sivridir. Kahverengi saçları ensesine kadar uzatılmıştır. Siyah bir tunik üzerine hardal rengi pelerin ve dizlerinin üzerinde son bulan tuniğinin altına baklava dilimi desenli bir pantolon giymiştir. Ayaklarında kahverengi çizmeler vardır. Sağ elinde bir ucunu zemine dayadığı değneği bulunur. Sol elini kaldırarak, başını arkasında bulunan, ona doğru yönelmiş meleğe doğru çevirmiştir (Luka: 2, 8-20). Meleğin başı beyaz halelidir. Çobana doğru uzattığı sağ eli, renkteki bozulmadan dolayı siyah görünür ve pozisyonu net seçilemez. Daha aşağıda bulunan sol elinde bu bozulma izlenmez. Açık renk bir *khiton* üzerine koyu yeşil tonlarda bir *himation* giymiştir. Sol kanadı dikey olarak aşağı, sağ kanadı yatay olarak yukarı doğru açık tasvir edilmiştir. Diğer ayrıntılar sahnedeki diğer meleklerle aynıdır. Sahnenin eksene yakın bölümünde ikisi siyah diğeri gri üç koyun yan yana otlamaktadır. Ön planda tasvir edilmiş krem tonlarda bir keçi ise ön ayaklarıyla bir tümsekten destek alarak başı ile yüksekteki bir bitkiye ulaşmaya çalışmaktadır.

Daha aşağıda, sahnenin alt doğu köşesinde, belirsiz bir yükselti üzerinde oturan Yusuf beyaz halelidir. Uzun yüzlü, açık alınlı, beyaz saçlı ve sakallıdır. İri badem gözleri ve nispeten uzun bir burnu vardır. Dizine yasladığı sağ kolunun desteğiyle başını soluna, yukarıda Meryem'in bulunduğu yöne doğru çevirmiştir. Mavi *khiton* üzerine kırmızı-pembe bir *himation* giymiştir. Çıplak ayaklarını iki yana açarak zemin üzerine basmıştır.



Katalog No: 4

Resim No: 4, a-d

Sahne Adı: Kudüs'e Giriş

Yeri: Güney duvar doğu bayın güney duvarında yer almaktadır. Orta bölümdeki bu sahne, duvarda yer alan pencerenin alt yarısının hizasından başlamak üzere iki yanına ve alt bölümüne yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu: Renklerde solma ve yer yer dökülmeler dışında sahne anlaşılabilir durumdadır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahne, duvardaki pencerenin iki yanına, simetrik olarak yerleştirilmiştir. Doğu bölümde, sıpa üzerinde İsa, arkasında üç havari ve üstte, doğu köşede Zekeriya Peygamber ile iki eşek figürünün baş kısmı bulunur. Orta bölümde İsa'nın önüne giysilerini seren bir figür, batı bölümde ise, ağaca tırmanan çocuklar, ağacın üstünde Zakchaios, ağacın diğer yanında da Kudüs şehri önünde, İsa'yı karşılayan halk tasvir edilmiştir.

İsa doğudan batıya doğru ilerleyen, gri bir sıpanın üzerinde, yan oturtulmuş şekilde cepheden resmedilmiştir (Matta 21: 7; Yuhanna 14-15; Markos 11: 7; Luka 19: 35). Bedeni ile hafifçe doğuya yönelmiştir. Mavi haçlı beyaz halesi vardır. Sağ elini takdis eder biçimde kaldırmıştır, sol elinde kapalı bir rulo tutmaktadır. Kırmızı bir *khiton* üzerine sağ omzu açık bırakan lacivert *himation* giymiştir. Elbise kıvrımları siyah

çizgiler ve renk tonlamaları ile belirginleştirilmiştir. Elbisesi altından çıplak ayakları seçilebilmektedir. Sol ayakları ile öne doğru adım atan sıpanın başı yere doğru eğilmiştir. Yüzü dörtte üç profilden gösterilen sıpanın, iki yana açılmış sivri kulakları, iri burnu ve hafif açık bir ağzı vardır.

İsa'nın arkasında onu yaya olarak takip eden havarilerden önde beyaz haleli figür beyaz saçı ve sakalı ile Petrus olmalıdır. Mavi bir tunik üzerine sarı tonlarda bir elbise giymiştir, ayrıntıları seçilememektedir. Petrus'un arkasında bulunan, beyaz haleli kahverengi saçlı, sakalsız havari Thomas olmalıdır. Bu iki havari arasında halesi görülen, yüzü oldukça zor seçilen, sakallı olduğu anlaşılan bir havari daha vardır. Halesi sarı tonlardadır.

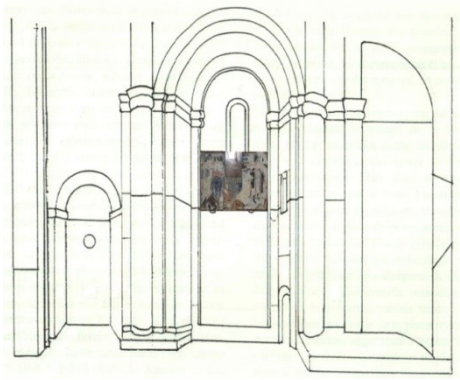
Sahnenin doğusunda üst köşede dağlık arazinin arkasında yer alan Zekeriya peygamber belden yukarısı görünecek şeklinde cepheden tasvir edilmiştir (Zekeriya 9: 9; Yuhanna 12: 15; Matta 21: 5; Luka 19: 38; Markos 11: 9; Yahuda 17: 15). Başı sarı halelidir, kahverengi saçlı, beyaz sakallıdır. Yüzünün sağ yarısında iri badem gözü ve ince kaşı seçilebilmektedir. Başını hafifçe batıya çevirmiştir. Sol elini takdis eder pozisyonda kaldırmıştır. Zor seçilmekle birlikte yeşil bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giydiği anlaşılır. Zekeriya peygamberin karşısında, batı köşede dağların arkasında kalmış iki eşeğin baş ve boyun kısımları görülmektedir. Arka taraftaki eşek, boynunu uzatıp, yüzünü çevirerek, yanındaki eşeğe bakmaktadır. Dolayısıyla yüzü seyirciye dönüktür. Diğer eşeğin yüzü ise dörtte üç profilden izlenmektedir. Bunlar anlatıda geçen eşek ve sıpası olmalıdır (Matta 21: 1-2). Bu iki figürün doğusunda bir boğa başına benzeyen karartı dikkat çeker. Ancak bu karartının, Zekeriya peygamberin olduğu bölüm dışında, sahnenin fon renginde boyanmış olması ve üzerinde sahne yazıtına ait harfler bulunması tesadüfi bir benzerlik olduğunu düşündürür.

Sahnenin ortasında, pencerenin alt kısmında, beyaz bir tunik giymiş bir figür, İsa'ya doğru yönelmiştir, sol ayağını ileriye doğru atmıştır. Öne doğru eğilerek iki eli ile tuttuğu siyah elbiseyi sıpanın sol ön ayağı altına, yere doğru serer şekilde bırakmaktadır (Matta 21: 8; Luka 19: 6; Markos 11: 8). Diğer ayağı ağacın arkasında kalır. Figürün baş kısmı oldukça tahrip olmuştur. Ancak yay kaşlı, badem gözlü bir yetişkin olduğu anlaşılmaktadır.

Sahnenin batısında iki çocuk kahverengi gövdeli bir ağaca tırmanmaktadır. Ağacın üst kısmı, beyaz bir top gibi betimlenmiştir. Ancak sol yarısı pencereye denk geldiği için tamamlanmamıştır. Bu kısımda, belden yukarısı tasvir edilmiş bir figür yer almaktadır. Dörtte üç profilden gösterilen figür, doğuya doğru, İsa'ya bakar durumdadır. Kızıl saçlı, iri yuvarlak yüzlü, tombul yanaklı, yay kaşlı, göz akları belirgin iri siyah gözlüdür. Üzerine bir *khiton* giymiştir ve sol elini İsa'yı işaret edercesine sağa doğru uzatmaktadır. Bu figür İsa'yı görmek için bir incir ağacına çıkan Zakchaios olmalıdır (Luka 19: 1-9).

Batıda, ağacın ardından başlayan kalabalığın başında, siyah bir cübbe içinde bir elini İsa'ya doğru kaldıran figür; İsa'ya "Öğretmen, öğrencilerini sustur!" diye seslenen Ferisi din adamı olmalıdır (Luka 19: 39). Başını beyaz bir örtü ile örtmüştür. Uzun yüzlü ve uzun sakallıdır. İri gözleri, yukarı doğru kavislenmiş kaşları ve uzun bir burnu vardır. Yanında pembe bir *khiton* üzerine siyah bir *maphorion* giymiş, kucağında bebeğini tutan bir anne bulunur. Önde annesinin elini tuttuğu küçük bir çocuk beyaz bir elbise giymiştir. Annesi mavi *khiton* üzerine siyah *maphorion* giymiş, sol omzu üzerine bir bebek oturtmuştur. Bu figürlerin yüzleri yuvarlak, iri badem gözlü ve küçük ağızlı tasvir edilmiştir. Başları arasında oldukça basit ve belirsiz çizilmiş üç yüz daha seçilir. Arkaya doğru devam eden kalabalık, başlarının bir kısmı ile çizgisel olarak ifade edilmişlerdir.

Sahnenin batısında sur içinde Kudüs kenti tasvir edilmiştir. Sahnenin alt bölümündeki kalabalığın yukarısında, karşılıklı yerleştirilmiş, ters perspektifle gösterilmiş iki kule bulunmaktadır. Batıdaki daha küçüktür. Bu iki kule arasında yarım daire bir kemer açıklığı ile şehrin kapısı görülür. Bu girişin ardında kemerli, beşik çatılı ve kubbeli, yapılar seçilir. Batıdaki kuleye bitişen dendanlı surlar ve kapının çevrelediği şehrin zemini krem tonlardadır.



Katalog No: 5

Resim No: 5, a-c

Sahne Adı: Lazarus'un Diriltilişi

Yeri: Kuzey duvar, doğu bayın kuzey duvarında yer almaktadır. Orta bölümdeki bu sahne, duvarda yer alan pencerenin alt yarısının hizasından başlamak üzere iki yanına ve alt bölümüne yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu:

Pencereden gelen yağmur suyu nedeniyle sıvada dökülmeler ve renklerde bozulmalar oluşmuştur. Pencerenin alt kısmında bulunan yazıt da bu hasarlardan dolayı zarar görmüştür, ancak figürler seçilebilmektedir.

Sahnenin alt kenarının doğusunda ve batısında bulunan okulus pencerelere ait olan izler, sahnenin sınırlarını belirleyen kırmızı şeritler içinde kalır.

Yazıt: Pencerenin alt kısmında, doğu tarafta, birkaç harfi günümüze ulaşabilmiş, Gürcüce bir yazıt vardır.



Tasvir:

Sahnenin batısında İsa ve havariler, ortasında İsa'nın ayaklarına kapanmış Lazarus'un kız kardeşleri Martha ve Meryem, doğusunda ise üçgen alınlıklı dikey bir lahit mezar içinde Lazarus bulunur. Lazarus'un etrafında Yahudi tanıklar ve alt doğu köşede mezarın kapağını taşıyan iki figür resmedilmiştir. Arka planda mimari ögeler izlenir.

Gökyüzü mavidir. Yukarıda bahsedilen doğudaki okulus pencere içerisinde toprak rengi ve koyu kahverengi olarak izlenen zemin dokuları, sahnenin devamında krem ve beyaz renklerdedir. Bu durum renklerdeki solmanın anlaşılabilmesi açısından önemli bir veri oluşturur.

Sahnenin batısında havarilerin önünde ayakta duran İsa Lazarus'a doğru yönelmiştir. Başında ince kırmızı konturlu beyaz hale vardır. Sağ elini takdis eder pozisyonda Lazarus'a uzatmıştır (Yuhanna 11: 43). Sol elinde kapalı bir rulo tutmaktadır. Kahverengi uzun saçları ve kısa sakalı vardır. Kalan konturlardan anlaşıldığı kadarıyla iri badem gözlü ve kalın kaşlıdır. Kırmızı *khiton* üzerine sağ omzunu açıkta bırakan lacivert *himation* giymiştir. İçinde bulunduğu harekete paralel olarak dökümlü *himation*unun kıvrımları siyah çizgiler ve renk tonlamaları ile belirtilmiştir. Yalnızca sağ kolu görülen *khiton*unun ayrıntıları ise daha sade işlenmiştir.

İsa'nın arkasında, ayakta, kalabalık bir grup halinde on iki havari resmedilmiştir. Bunlardan üçü kalabalığın önünde yer alır ve bu nedenle tam boy olarak görülürler. İsa'nın arkasında bulunan ve doğuya doğru yönelmiş olan iki havari, dörtte üç profilden resmedilmiştir. İkisi de beyaz halelidir ve sağ ellerini öne doğru kaldırmışlardır, sol ellerinde ise birer kapalı rulo tutmaktadırlar. Bunlardan, İsa'nın hemen ardında bulunan yuvarlak yüzlü, beyaz kıvırcık saçlı, siyah sakallı havari, Petrus olmalıdır. Mavi *khiton* üzerine sarı *himation* giymiştir. Elbise kıvrımları, *khiton*unun sağ kolunda beyaz çizgilerle vurgulanmıştır, *himation*unda ise eğrisel zikzaklarla işlenmiş dalgalanmalar halinde oldukça sadedir. Petrus'un arkasında bulunan havari yuvarlak yüzlü, açık alınlı, kahverengi saçlı ve sakallıdır. Mavi *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. İsa'nın solunda, İsa'ya yönelmiş olarak cepheden izlenen havarinin kıvırcık, sarıya yakın renkte saçları seçilebilir, yuvarlak yüzü sakalsız ve genç resmedilmiştir, iri badem gözleri, ince kaşları ve küçük ağzı ile bu figür, havari Tomas olmalıdır (Yuhanna 11: 16).

Gerideki havarilerin yalnızca haleleri seçilebilmektedir. İçlerinden ikisinin halesi siyahtır. Bu siyah renk "Doğum" ve "Pentekost" sahnelerinde izlediğimiz, yıldızın çevresindeki siyah dairelerin maruz kaldığı şekilde bir değişime uğramış olabilir. Bahsedilen iki örnekte ışık ile ilişkilendirilmiş bir unsurda kullanılan bu renk parlak bir renk iken siyaha dönüşmüş olmalıdır. Eğer öyle ise bu havariler özellikle belirtilmek

istenmiştir, bu olasılık akla bu coğrafyaya gelen havariler Thaddaeus ve Bartholome'yi getirir.

Sahnenin orta bölümünde, pencerenin alt kısmında, İsa'nın önünde, Martha ve Meryem dizleri üstünde, onun ayaklarına kapanmış olarak tasvir edilmiştir. Figürlerden arkadaki başını İsa'ya doğru kaldırarak ona bakarken, diğeri başını eğerek keder ifadesi içinde resmedilmiştir. Aşağı doğru işlenmiş kaşları ve iri badem gözleri ile dolgun yüzlerine kederli bir ifade katılmıştır, gözyaşları kıvrımlı çizgilerle belirginleştirilmiştir. Gözyaşlarını silmek ister şekilde bir elleri ile kırmızı *maphorion*larının ucunu yüzlerine doğru kaldırmışlardır (Yuhanna 11: 32). Elbiselerin konturları siyah çizgilerle belirtilmiştir ancak oldukça belirsizdir. Bu durum, aynı renk elbise ile işlenen iki figürde, algıyı yüzlerine yöneltmiştir.

Sahnenin doğusunda dik duran üçgen alınlıklı bir lahit mezar içerisinde Lazarus bulunur. Lazarus'un doğusunda iki batısında dört, alt kısımda ise lahit kapağını taşıyan iki figür yer alır. Lazarus, başı ile birlikte tüm vücudu, sadece yüzü açıkta kalacak şekilde, kenarları mavi, şerit şeklindeki kefen bezi ile sarılmıştır (Yuhanna 11: 44). Bu beyaz şeritlerden oluşan sargı, eşkenar dörtgenler oluşturan mavi çizgilerle belirtilmiştir. Mezarın doğusunda iki figür daha bulunur, yüz kısımları tamamen tahrip olmuş figürlerden batıdaki mavi bir elbise giymiştir. Doğudaki figür ise beyaz *khiton* üzerine koyu kahverengi *himation* giymiştir.

Lazarus'un batısında yan yana beş Yahudi tanık resmedilmiştir (Yuhanna 11: 45-46). İkisi dışında giysiler beyazdır ve kıvrımsız basit konturlarla işlenmiştir. Batıdaki ilk figürün yüzü dökülen sıva ile tahrip olmuştur. Başında mavi bir örtü olan bu figür, başını İsa'ya, vücudunu Lazarus'a doğru çevirmiştir. Sağ elini lahitin yanında bulunan figürün tuttuğu Lazarus'un sargısına doğru uzatmıştır.

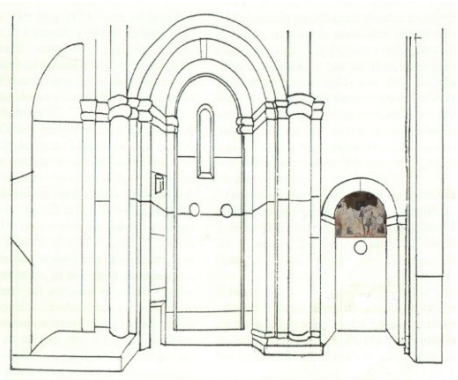
Bu ilk figürden sonra doğuya doğru dört figür seçilmektedir. İlk figür başını İsa'ya doğru çevirmiştir. Doğudaki diğer üç figürün yüzü ise birbirleriyle konuşur vaziyette yan yana resmedilmiştir. Lazarus'un yanında, bedeninin yarısı mezarın arkasında kalan figür siyah bir tunik giymiştir. Sağ eli ile burnunu kapatmakta (Yuhanna 11: 39), sol eli ile Lazarus'un sargısını açmaktadır (Yuhanna 11: 44). Sağ ayağını öne doğru çıkarmış bu figür, tuniğinin altına, merkezinden beyaz noktaların yerleştirildiği baklava motifi

desenli açık kahverengi bir pantolon ve bileklerine kadar uzanan siyah bir çizme giymiştir.

Sahnenin alt doğu köşesinde lahit kapağını taşıyan iki figür bulunur. Başlarını geriye İsa'ya doğru çevirmişlerdir. Biri mavi diğeri kahverengi tunik üzerine beyaz *himation* giymiştir. İkisi de kısa kızıl saçlıdır, doğudaki geniş alınlı uzun yüzlüdür. Sağ kolları oldukça uzun ve geniş tasvir edilmiştir. Sol ellerinin parmakları kapağın alt kenarında seçilebilmektedir. Yalnız birinin ayakları görünür. Kahverengi bir pantolon ve siyah çizme giymiştir.

Sahnenin üst kısmı, pencerenin iki yanına yerleştirilen bina tasvirleri ile sınırlandırılmıştır. Mavi fon üzerine betimlenen yapılar, batıda dört doğuda bir adettir. Batı köşesinde bulunan yapı beşik çatılı, üçgen alınlıklıdır. Okulus ve yarım daire kemerli pencerelere sahiptir. Doğusunda baldaken planlı bir yapı ve bunun yanında beşik çatılı, üçgen alınlıklı başka bir yapı bulunur. Sahnenin batısındaki son mimari, pencerenin sınırına kadar uzanır. Bu yapı dört sütun ve bunları birbirine bağlayan yarım daire biçimli üç kemerden oluşan bir galeridir.

Doğudaki yapı, iki yanda sütuncelerle sınırlanmış, kare planlıdır ve kubbe ile örtülmüştür. Batı kısmına bitişik olarak, örtü seviyesine kadar yükselen sütunlu bir revak bölümü eklenmiştir. Bu bölüm üç sütun ve bunları bağlayan arşitravla oluşturulmuştur. Sütunların orta bölümünde, üçgen şeklinde sarkan ve bir ucu rüzgârdan uçuşuyormuş gibi revağın dışına taşan perde motifi yer alır.



Katalog No: 6

Resim No: 6, a-c

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıha Gerilmesi

Yeri: Sahne, güney duvar batı bayda, tonoz timpanumunda yer almaktadır.

Mevcut Durumu: Sahnenin üst bölümü İsa'nın bel hizasından itibaren tamamen dökülmüştür.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Krem bir zemin üzerine işlenen sahnenin merkezinde, çarmıha gerilmiş halde İsa, İsa'nın batısında olaya şahitlik eden askerler ve halk, doğusunda ise İsa'nın yakınları yer almaktadır. Çarmıhın altında Golgotha tepesini ifade eden bir tepelik içinde Âdem'in kafatası vurgulanmıştır. İsa'nın doğusunda, hemen yanında Bizans geleneğinde Yuhanna (Ioannes Theologos) olarak resmedilen "sevdiği şakirt", diğer başta annesi Meryem, ortalarında olasılıkla Mecdelli Meryem'in bulunduğu grup yer alır. Meryem'in arkasında ya elini elbisesi altından yüzüne götürmüş bir kadın ya da bir melek figürü yer alır. Bu figürün sağındaki kanat benzeri unsurun elbise olma ihtimali de vardır. Batıda toplanmış kalabalığın önünde, kalkanı ile yüzbaşı (Kenturion) ve bir asker (Esopos) yer almaktadır. Bu kalabalığın arkasında iki kadın bulunmaktadır. Zemin krem rengi, gökyüzü koyu mavidir.

İsa, sadece ayaklarının bastığı *suppedaneum* ile izlenebilen bir haçta, çarmıhta gerilmiş durumdadır. Sağ ayağını, sol ayağı üzerine atarak bileklerinden çivilenmiştir ve

bacakları dizden itibaren hafifçe bükülmüştür. Üzerinde belinden düğümlenerek tutturulmuş *perizonion* bulunur. Ayaklarının hemen altında bulunan *suppedaneum*un sol tarafı aşağı doğru eğilmiştir. Çarmıhın zemine birleştiği yerin önünde, kahverengi düzensiz boyama ile ayrıntılandırılmış bir tepelik vardır. Bu tepeliğin ortasında, mavi tonlarda bir alan içbükey eğrilerle sınırlandırılarak merkezdeki kafatası bir tür ışıma ile vurgulanmıştır (Matta 27: 33-34; Markos 15: 22; Luka 23: 33; Yuhanna 19: 17).

Meryem, sahnenin doğusunda ayakta duran başları haleli üç figürün doğusunda yer alır. İsa'ya dönük dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Yüz hatları seçilmez. Başını hafifçe aşağı eğmiştir. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *maphorion* giyer. Sağ eli ile ortadaki kadının kolundan destek almaktadır. Çok iyi seçilememekle birlikte, renkler takip edilirse sol kolu ile aynı figürün omzuna tutunduğu anlaşılır. Meryem'in arkasında güçlükle seçilen bir figür daha vardır. Bu figür doğuya doğru yönelmiş, başını sağına doğru eğmiştir, boyaların dökülmesinden sonra kalan konturlardan bir *maphorion* giydiği anlaşılır. Dolayısıyla bir melek olma ihtimali daha azdır.

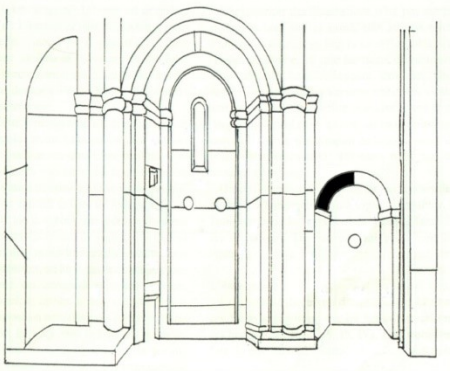
Yuhanna, İsa'nın hemen yanında, doğuya doğru dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Sağ elini çenesine doğru götürmüş, sol elinde bir mappa tutmaktadır. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz belden bağlanarak toplanmış bir elbise giymiştir. Başını hafifçe eğmiş ve sağ eli ile yüzünü tutmaktadır. Sol elinde bir *mappa* bulunur (Yuhanna 19: 25; Markos 15: 40-41). Yüz hatları seçilmez. Onun yanında, cepheden tasvir edilen, başı çevresinde halesi seçilebilen figür, sol eli ile Meryem'i desteklemektedir. Beyaz bir *khiton* üzerine sarı *himation* giymiştir. Bu figür olasılıkla Mecdelli Meryem'dir.

Sahnenin batısında on figürden oluşan bir kalabalık yer alır. Bunlardan önde yer alan ilki ile arkadaki ikisi cepheden tasvir edilmiş, diğerleri üst üste dizilen başları ile ifade edilmiştir. Öndeki iki figürden doğuda bulunanın bedeni İsa'ya doğru yönelmiştir. Başını arkasında bulunan yüzbaşıya doğru çevirmiş, sol elini İsa'yı gösterir şekilde yukarı kaldırmıştır. Sağ kolunda asılı mavi bir elbise vardır, bu olasılıkla İsa'nın elbiselerinden biridir (Yuhanna 19: 23-24; Markos 15: 24; Matta 27: 35; Nikodemus 10: 1). Yukarısı tahrip olduğundan askerin sağ eli ile tuttuğu unsurun mızrak mı yoksa dal mı olduğu belirsizdir, bu unsurun yukarı dik biçimde yönelişinden, İsa'nın böğrüne değil başı hizasına denk geleceği anlaşılır. Bu nedenle Thierry'nin Longinus olarak tanıttığı bu figür aslında bir dalın ucuna sirkeli sünger takarak, bunu İsa'ya içiren

Esopos olmalıdır (Yuhanna 19: 28-30, Thierry, 1993: 33). Ensesine kadar uzanan kahverengi uzun saçlı, ince kaşlı, iri gözlü, uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Kısa beyaz bir tuniğin altına lacivert, merkezine siyah noktalar yerleştirilmiş baklava dilimi desenli dar bir pantolon giyer. Kırmızı çizmeler giymiştir.

Esopos'un batısında önde bulunan, cepheden gösterilmiş haleli figür, yüzbaşıdır (Kenturion). Bacaklarını iki yana açıp, dizden bükerek hafifçe geriye doğru eğilmiş, omuzlarına kadar uzanan beyaz türbanla örtülü başını yukarıya, İsa'ya doğru kaldırmıştır. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, iri gözlü, bıyıklı ve sakallıdır. Sağ kolunu dirsekten bükerek yukarıya kaldırmış, elinin işaret parmağı ile İsa'yı göstermektedir. Siyah kısa bir tunik üzerine göğüs ve karın bölgelerinde olmak üzere iki parça zırh ve mavi tonlarda bir *sagion* giymiştir, pelerinin kıvrımları eğrisel zikzaklar ve renk geçişleri ile vurgulanmıştır. Sol eli ile ortasında haç bulunan daire formlu bir kalkan taşımaktadır (Luka 23: 47; Markos 15: 39; Matta 27: 54; Nikodemus 11).

Arkada sekiz figür daha bulunur. Bunlardan Esopos'un ardındaki figür yeşil bir elbise giymiştir. Diğer beş erkeğin yalnızca yüzleri seçilir. Benzer biçimde yuvarlak yüzlüdürler, kahverengi saçları, iri gözleri ve yukarı doğru kavislenmiş kaşları vardır. Yüzleri üzgün ifadelere sahiptir. Kalabalığın en arkasında biri siyah diğeri beyaz *maphorion* giymiş iki kadın bulunur (Matta 27: 55; Markos 15: 40-41; Luka 23: 49; Nikodemus 11: 2). Yüz yüze dönük biçimde resmedilmiş kadınlardan yüzbaşının ardındaki boydan izlenmektedir. Siyah tunik üzerine beyaz *maphorion* giymiştir. Diğer figürlerin başları İsa'ya yönelmiştir. Kalabalığın alt bölümlerinde kırmızı çizmeler görülmektedir.



Katalog No: 7

Resim No: 7, a-b

Sahne Adı: İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi

Yeri: Sahne, güney duvar, batı bay tonozunun doğu yüzeyinde yer almaktadır.

Mevcut Durumu:

Sahne sıvadaki dökülmeler ve renklerin solması nedeniyle büyük oranda tahrip olmuştur. Ancak alt bölümde, dökülen boyaların altından açığa çıkan kırmızı konturlar, sahnenin tanımlanmasına olanak sağlamaktadır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

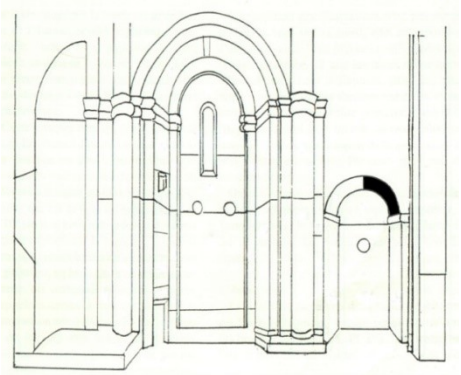
Merkezde çarmıhtan indirilmek üzere olan İsa'nın yer aldığı sahne, kuzeyde Yuhanna, güneyde annesi Meryem ile sınırlandırılmış, İsa'nın yanında Aramatya'lı Yusuf, kuzeyinde de Nikodemus'a yer verilmiştir. Zemin krem tonlarda işlenmiştir. Boyası dökülmemiş küçük bir bölgeden gökyüzünün mavi olduğu anlaşılmaktadır.

Sahnenin merkezinde bulunan çarmıh, *suppedaneum* kısmı, sahnenin alt bölümüne konumlandırılarak yerleştirilmiş ve açık kahverengiye boyanmıştır. İsa'nın ayakları, iki yana açık halde, hala çivili bulunduğu *suppedaneum* üzerine basmaktadır. Ancak çivilerden kurtulan vücudunun üst bölümü, birbirine bitişik şekildeki bacaklarından itibaren sol yanına doğru bükülerek, Aramatya'lı Yusuf tarafından kavranmıştır. Üzerindeki perizonion ile önde üst üste kavuşturduğu elleri dışında, İsa'nın üst bölümü

bozulmuş durumdadır. İsa'nın solunda bulunan ve İsa'nın gövdesini tutan Yusuf ters perspektifle çizilmiş bir tabure üzerinde, iki yana açmış olduğu çıplak ayakları ile ayakta durmaktadır. Üzerine giydiği giysinin alt yarısı görülmektedir. Buna göre mavi *khiton* üzerine, sarı *himation* giymiştir.

Sahnenin güneyinde mavi bir *khiton* üzerine kırmızı *maphorion* giymiştir. Öne doğru uzanmış bir eli seçilebilir. Üst kısımlar tahrip olmuştur. Başı seçilmez ancak duruş şekli, küçük ayakları, bir kadın oluğunu işaret eder. Sahnedeki konumu ve bu özellikler sonucunda bu figür Meryem olarak tanımlanmıştır.

Kuzeyindeki figürler nispeten daha net okunabilir. Çarmıhın hemen kuzeyinde renkleri silinmiş ancak konturları görülen profilden resmedilmiş olan Nikodemus, bir kolları dirsek hizasına kadar sıvanmış, beyaz, kısa bir tunik giymiştir. Öne doğru eğilmiş, iki eliyle tuttuğu kerpeten ile İsa'nın sağ ayağının üzerindeki çiviyi çıkartmaktadır (Yuhanna.19: 39, 40). Arkasında dörtte üç profilden tasvir edilmiş Yuhanna yer alır. Başı haleli ve mavi bir *khiton* giymiştir. Sol elini açık biçimde göğüs hizasına kaldırmış, sağ eli ise yatay durumdadır. Sağ eli üzerine *himation*unun ucunu dolamıştır. Üst kısımların renkleri silinmiştir.



Katalog No: 8

Resim No: 8, a-e

Sahne Adı: Boş Mezar Başında Kadınlar

Yeri: Sahne güney duvar, batı bay tonozunun batı yüzeyinde yer alır.

Mevcut Durumu:

Sahnenin üst bölümlerinde sıvada dökülmeler olduğu gibi renklerde de silinmeler vardır. Sahne, boyası dökülmemiş bölümler ile boyası dökülen yerlerde ortaya çıkan kırmızı taslak çizgileri sayesinde tanımlanabilmektedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahnenin merkezinde, mezar taşı üzerinde oturmuş ve diğer figürlerden daha büyük boyutlu tasvir edilmiş melek figürü yer almaktadır. Meleğin sağ tarafında boydan resimlenmiş üç Meryem, solunda açık mezar içinde İsa'nın kefeni, bunun alt kısmında da üç nöbetçi bulunmaktadır.

Omuz hizasından itibaren üst bölümü dökülmüş olan melek, mezar taşı üzerinde oturur vaziyette cepheden gösterilmiştir. *Khiton*u mavi, *himation*u yeşil tonlardadır. İki yana açtığı ayaklarından sağdaki cepheden diğeri profilden gösterilmiştir.

Sağ kolunu dirseğinden kırarak soluna doğru uzatmış ve eliyle boş mezarı işaret etmektedir (Matta. 28: 2-6; Markos. 16: 5-6; Luka. 24: 4-6; Nikodemus 13: 1; Petrus 55-57).

Güneyinde arka arkaya üç figür ona doğru yönelmiştir. Ortadakinin sadece yüzü görülmektedir. Silinmelerden dolayı ayrıntılar zor seçilir. Güneydeki kadın kırmızı tonlarda bir elbise giymiştir, *maphorion*u seçilmektedir. Elinde bir kutu olduğu görülür (Markos 16: 1; Luka 24: 1). Bu kadının önünde bulunan figür, elbisesinin etek kısmı dışında güçlükle seçilir. Hardal rengi bir elbise giymiştir. Yüzü seçilmez, meleğe doğru uzattığı sağ elinin konturları seçilmektedir (Matta. 28: 1; Markos. 16: 1; Luka. 24: 1; Nikodemus 13: 1-2).

Kuzeyde, meleğin solunda, sahneye dik bir şekilde ancak hafif verev olarak yerleştirilmiş açık lahit mezar bulunur (Matta 28: 6; Markos 16: 6; Luka 24: 3, 5-6, 12; Petrus 56). Mezarın içi petrol mavisi ile boyanmış, beyaz kefenin elbise kıvrımları kırmızı çizgilerle oluşturulan eğrisel zikzaklarla belirginleştirilmiştir. Sahnenin alt kuzey köşesinde üç nöbetçi asker yer alır. Bu figürler büyük oranda korunmuştur. Birbirlerine dönük bir konu tartışır gibidirler (Matta 28: 4; Nikodemus 13: 1-3; Petrus 38, 43-44). Oturur durumda resmedilmiş üç askerden doğudaki ve ortadaki batıya

dönük, batıdaki ise tersi yönde dörtte üç profilden gösterilmiştir. Kızıl saçlıdırlar ve gözleri kapalı biçimde birbirlerine yaslanmış durumdadırlar. Yüzlerinde, kaş ve göz hatlarının aşağı doğru uzatılmasıyla oluşturulmuş bir uyku ifadesi izlenir. Figürlerden batıdaki gri tonlarda bir giysi ile resmedilmiştir. Renklerde solma olmakla birlikte konturlardan anlaşıldığı kadarıyla basit bir tunik giymişlerdir. Biri doğuda diğeri batıda iki kalkan bitişik resmedilmiş bu üç askeri sınırlar.



Katalog No: 9

Resim No: 9, b

Sahne Adı: Anastasis

Yeri: Sahne, batı duvarda, üst seviyede yer alır ve bu duvardaki pencerenin güneyine yerleştirilmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durumu: Sahne özellikle İsa'nın baş kısmında görülen silinmeler dışında tanımlanabilecek durumdadır.

Tasvir:

Sahne, İsa'nın ayakları altından, kuzeye doğru genişleyerek akan, turuncu boyanmış ateş nehri ile iki bölüme ayrılmış, nehrin güney tarafına İsa ve ayakları altındaki şeytan, diğer tarafa da Âdem ve Havva yerleştirilmiştir.

İsa güneye doğru yönelmiş halde, dörtte üç profilden gösterilmiştir. Hades'e hışımla girdiği anlaşılır şekilde gerideki sağ bacağı ile şeytanın koluna; öne doğru hamle etmiş

sol ayağıyla da bacağına basmaktadır. Etek kısmı görülen beyaz tunik üzerine giydiği ateş kırmızısı *himation*un uçları bu şiddetli girişin etkisiyle arkaya doğru uçmuştur.

Kalan izlerden anlaşıldığına göre İsa, başını hafifçe öne, Âdem'e doğru eğmiştir. Mavi haçlı bir halesi vardır ve sol elinde bir haç tutar. Alt kısmında düz bir *suppedaneum*u bulunan haçın üst bölümleri güçlükle seçilmektedir. İsa sağ eliyle mezardan doğrulmakta olan Âdem'i bileğinden kavramıştır (Nikodemus 24:1).

İsa'nın ayakları altındaki şeytan, bir kayalık üzerine sırtüstü yatırılmış, vücudu belden itibaren kayalığın iki yanına doğru bükülmüştür. Kolları bunun iki yanından koltuk altları görülecek şekilde arkaya sarkmıştır ve bileklerinden birbirine bir zincirle bağlanmıştır. Başı profilden gösterilmiştir. Beyaz saçlı, geniş alınlı, yay kaşlı, iri gözlü, sivri ince burunlu ve sivri çenelidir. Üzerinde ince perizonion vardır (Nikodemus 22: 1). Birbirine bitişik bacakları, dizden bükülerek kayalığın diğer tarafına sarkmıştır.

Sahnenin kuzeyinde profilden izlenen Âdem, mavi bir *khiton* üzerine beyaz bir *himation* giymiştir, başı halesizdir. Uzun siyah saçlı ve siyah sakallı başını İsa'ya doğru kaldırmıştır. Bir çukurdan çıkmak ister gibi dizinden büktüğü sol ayağını ileri doğru atmış, ellerini öne ve yukarıya, İsa'ya doğru uzatmıştır. İsa, sol eliyle Âdem'in sağ bileğini kavramıştır. Âdem'in arkasında kalan, vücudunun yalnızca üst bölümü görülen figür oldukça belirsizdir. Başı çevresinde bir hale görülmez. Konturlarından anlaşıldığı kadarı ile bir *maphorion* giymiştir. İki elini önde birleştirerek, dua eder şekilde *maphorion*u altından yukarı kaldırmıştır. Geleneğe göre Havva olarak tanımlanmıştır (Nikodemus 24: 1-2).



Katalog No: 10

Resim No: 10

Sahne Adı: İsa'nın Meryemlere görünmesi

Yeri: Sahne, batı duvarda, üst seviyede yer alır ve bu duvardaki pencerenin kuzeyine yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu: İsa'nın omuzlarından ve Meryemlerden öndekinin başından itibaren sahnenin üst kısımları dökülmüştür.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Krem zemin üzerine işlenen sahnede, güneyde İsa, onun önünde, kuzeyde, Mecdelli Meryem ile diğer Meryem yer alır.

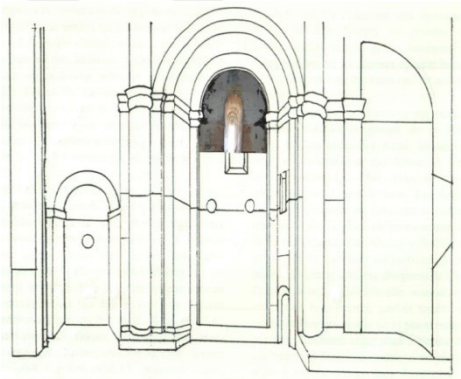
İsa, ayakta, kuzeye yönelmiş, dörtte üç profilden gösterilmiştir. Üzerine kızıl kahve *khiton* ve sağ kolunu açıkta bırakan mavi *himation* giymiştir. *Khiton*un üst bölümünde kısmen açıkta bulunan *himation*u sol koluna dolamıştır. *Khiton*un ucu, aşağı doğru diz altına kadar sarkmıştır. Belinin arkasında toplanan *himation*unun uçları sık kıvrımlar yaparak, dizlerine kadar inmiştir. Giysinin altında eteklerin ucuna doğru yerleştirilmiş çıplak ayakları bileklerine kadar görülür. Sağ ayağı dörtte üç, sol ayağı ise tam profilden gösterilmiştir. Başında beyaz haçlı koyu renk bir hale bulunur. Sol gözü seçilebilmektedir. Önceki tasvirlerinde olduğu gibi iri badem biçimlidir. Başını hafifçe

öne, Meryemlere doğru eğmiştir. Sol elinde kapalı bir rulo tutar. Sağ kolunu öne doğru uzatmıştır, ancak eli seçilmez (Yuhanna 20: 17).

İsa'nın önünde, kuzeyde yer alan Meryem'ler, birisi ön planda, diğeri onun sağında arka planda olmak üzere yerleştirilmişlerdir. Dolayısıyla öndeki Meryem, diğerinin vücudunu büyük oranda kapatmıştır (Yuhanna 20: 16 "Sadece Mecdelli Meryem geçer"; Markos 16: 9 "sadece Mecdelli Meryem'e göründüğü bilgisi aktarılır"; Matta 28: 9-10).

Her ikisi de hafifçe diz çökmüş durumdadır ve hardal sarısı *khiton* ile kızıl kahve ayakkabı giymişlerdir. Öndekinin iki, diğerinin sağ ayağı elbiselerinin altından görülmektedir. Mecdelli Meryem olması gereken öndeki figür, *himation*unun üzerine pembe bir *maphorion* giymiştir. Başı ile dua eder gibi birleştirdiği iki elini İsa'ya doğru kaldırmıştır.

Diğer Meryem'in başı, sol omzu ve sağ dizi görülebilmektedir. Başı dik bir şekilde İsa'ya yönelmiştir. Düz bir şekilde işlenmiş ince kaşlı, iri badem gözlüdür. *Khiton* üzerine kızıl kahve *maphorion* giymiştir.



Katalog No: 11

Resim No: 11, a-g, Çizim 8

Sahne Adı: Pentekost ve Her Milletten Vahiy Bekleyenler

Yeri: Pentekost sahnesi, kuzey duvar, doğu bayın, kuzey duvarında yer almaktadır. Duvarda bulunan pencerenin üst yarısından başlayarak, pencerenin iki yanına ve üst bölümünü kapsayacak şekilde yerleştirilmiştir. Yardımcı sahne olarak, "Her Milletten Vahiy Bekleyenler" teması ise pencerenin iç kısmına, pencere tonozunun yüzeyi ve

kanatlarına işlenmiştir. Bu temanın doğu kanadında yer alan figürlerinden biri terazi ve para kesesi vurguları ile mütevazı bir Bani sahnesi olmalıdır.

Mevcut Durumu:

Pencere etrafında oluşturulmuş kompozisyon büyük oranda hasar görmüştür. Figürlerin bazıları, taslak çizgileri ile kısmen tanımlanabilmektedir. Pencere içindeki sahne de hasarlıdır, üst bölümler ve batı yüzeydeki figürlerin yüzlerinde sıva dökülmeleri gözlenir, ancak buradaki figürlerin renkleri büyük oranda korunmuştur.

Tasvir:

a) Pentekost:

Kompozisyonda pencere, kutsal ruhun havariler üzerine yöneldiği kaynak olarak düşünülmüş ve hem mimari anlamı ile hem de yüzeylerine yerleştirilmiş ışın demetleri ya da huzmelerle bütünüyle sahneye dâhil edilmiştir. Bipolar bir düzenlemeyle, pencerenin üst yüzeyinde bulunan, çizgisel olarak işlenmiş ışın demetleri, sahne içinde sürdürülmüştür. Bu ışın demetleri, bayı örten tonozun kemer kavsine uydurularak pencerenin etrafına simetrik bir düzenleme ile altısı batıya, altısı doğuya yerleştirilmiş havarilerin sağ ayaklarına doğru uzanmaktadır (Elçilerin işleri 2: 2-4).

Pencere kemerinin kilit noktasından yukarı doğru uzanan ve ok ucu gibi sonlandırılan bir huzme ise duvarı sınırlandıran tonoz kemerinin merkezine yerleştirilmiş bir yarım daire içindeki ("kutsal ruh"u sembolize eden) parlak yıldızı işaret etmektedir. Doğum sahnesinde değindiğimiz, Beytüllahim Yıldızı ile aynı biçimde işlenmiş ve yıldızı çevreleyen daire burada da renkteki bozulma sonucu siyaha dönmüştür.

Sahnenin batı yarısında tabure üzerinde oturmuş durumda bulunan havarilerin ayakları ve elbiselerinin etek kısımları seçilebilmektedir. Figürler, ilki profilden altıncısı cepheden olacak şekilde tonozun kavsine uydurularak, birbirinin yanına kademeli şekilde yerleştirilmiştir. Batı köşede bulunan dikdörtgen bir oturak üzerinde oturmakta olan ilk havari taslak çizgileri ile kısmen tanımlanabilmektedir. Yukarı doğru kaldırdığı başı halelidir. Yüzünün ayrıntıları okunamaz. Mavi *khiton* üzerine beyaz bir *himation* giymiştir. Sağ elini takdis eder şekilde öne uzatmış, kapalı bir rulo tuttuğu sol elini yukarı kaldırmıştır. Dikdörtgen bir platform üzerinde sağ ayağı önde sol ayağı arkada yer alır. İkinci havari ilkinin sol yanında kalır. Kapalı bir rulo tutan sol eli, sağ ayağı ve

sırtının bir bölümü seçilebilir, ancak başı sıvası dökülmüş kısma denk gelir. Üçüncü havarinin dizine kadar sağ ayağı ve bu bölgenin elbise kıvrımları seçilir. Sağ elini yukarı doğru açık şekilde öne uzatmıştır. Sol elin ayrıntıları seçilmez ancak kapalı rulonun bir kısmı tespit edilmiştir. Dördüncü havarinin de sağ ayağı dize kadar seçilebilir ve takdis jest ile kaldırdığı sağ eli ayrıntıları silik olmakla beraber izlenebilir. Beşinci havarinin yalnızca dizine kadar sağ ayağı, altıncı havarinin halesinin bir kısmı, sol eli, elbisesinin diz çevresi ve iki ayağı belirlenebilmektedir. Altıncı havari mavi bir elbise giymiştir. Sol elini hafifçe kaldırmıştır. Bu elin yöneldiği tarafta açık bir ruloya ait olabilecek düz çizgiler seçilir.

Sahnenin doğu yarısındaki figürler ise iki hale, kapalı ve bağlı bir rulo, üç ayak ve elbise kıvrımları dışında tanımlanamaz. Altı figür olduğuna dair tek işaret batıdaki ile simetrik ışık huzmeleridir. Doğu köşedeki havarinin dikdörtgen bir platform üzerindeki bir ayağı seçilebilir. Elbise kıvrımları ise ayrıntı vermez. İkinci havarinin olması gereken bölgede halenin bir parçası olabilecek bir iz dışında bir şey kalmamıştır. Üçüncü havarinin sağ ayağı dizine kadar seçilebilir. Dördüncü havarinin olması gereken bölüm ise birkaç elbise kıvrımı dışında belirlenemez.

Beşinci havarinin halesi kolay seçilir. Bir çizgiden ibaret olmayan daha çok bir karartı şeklinde bir haledir. Bu durum havarinin halesinin siyaha dönüşmüş olabileceğini düşündürür. Yine bu havarinin elinde siyah kapalı bir rulo, çapraz bir bağ ile bağlanmıştır. Olasılıkla Kudüs'e giriş sahnesinde karşılaştığımız iki siyah hale gibi bu hale ve rulo da bozularak siyaha dönüşmüştür.

Son havarinin sağ ayağı, dizine kadar elbisesi ve halesinin büyük bölümü izlenebilir, ancak elleri ve yüzü seçilmez. Belirlenebilen tüm elbise kıvrımları önceki sahnelerdekiler ile örtüşmektedir.

b) Her milletten vahiy bekleyenler (Bani sahnesi?):

Tema Pentekostun kompozisyon merkezi olan kuzey pencere açıklığının doğu-batı kanatlarının yüzeylerine iki parça halinde işlenmiştir. Figürler, her kanatta iki olmak üzere, pencere kemerinin üzengi seviyesinden başlayan ve oldukça yukarıda bulunan yarım daire kemerlerin alt kısmına yerleştirilmişlerdir. Huzmeler sahnelerin orta seviyesine kadar izlenebilir, daha altta ise figürler yer alır.

Pencerenin doğu kanadında, iki figür görülmektedir. Arka kısmı dikdörtgen biçimli ve yeşil, ön bölümü basamaklı ve turuncu bir taburenin üzerine uzatılmış, iki yanı yuvarlatılmış siyah bir minder üzerine oturtulmuş bulunan figürlerden öndeki tam boy tasvir edilmiştir. Bunun sağında, arka planda yer alan figür ise omuz ve baş kısmı görülecek şekilde işlenmiştir.

Öndeki figür ayakları taburenin basamağına basacak biçimde oturmaktadır. Yuvarlak yüzlü, açık alınlı, kahverengi saçlı ve kısa sivri sakallıdır. Başını yukarı doğru kaldırmış, sağ kolunu dirseğinden kırarak işaret parmağı ile yukarıyı göstermektedir. Sol elinde dolu bir kese tutmaktadır. Boynu, kolları ve manşetleri beyaz şeritli, gri tonlarda bir elbise giymiştir. Arkasında bulunan figür, aynı tabureye ters oturmuştur. Tepe kısmı iyice uzatılarak sivriltilmiş bombeli bir başlık giyen figür tombul yüzlü, iri badem gözlüdür ve diğer figür gibi başını yukarıya kaldırmıştır. Giysisi siyahtır. Figürlerin kuzeyinde, öndeki figürün önünde, alt bölümü seçilmeyen masa gibi bir nesne bulunur. Bunun üzerinde bir kitap, kitabın üst kısmında, yalnızca kefeleri, zincirleri ve dengi seçilebilen bir terazi vardır. Kefelerden aşağıda olanın içine, ayrıntıları seçilmeyen sarı tonlarda dairesel iki nesne konmuştur.

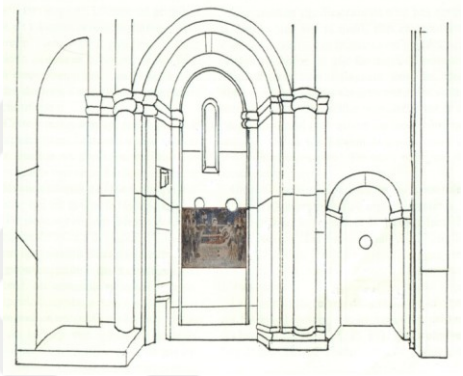
Doğudaki bu sahnenin belirgin figürü; elinde bir para kesesi taşıması, "tüccar" kimliğini hatırlatan terazi vurgusu, aziz Grigor'a ait sahnelerde gözlemlenen saray erkânına ait beyaz şeritli elbise giymiş olması gibi ayrıntılar ile düşünüldüğünde, Tigran Honents olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Sahnenin kompozisyonu içerisine yerleştirilmiş bu figürün "her milletten biri" olarak ifade edilmiş, mütevazı bir bani sahnesi olma olasılığı oldukça kuvvetlidir.

Batı kanatta da iki figür yer alır. Ters perspektifle betimlenmiş bir masanın ardındaki bu figürlerin belden üst kısımları görülebilmektedir. Masa siyah konturlu gri boyanmıştır ve üzerinde üst üste konmuş iki kitap yer almaktadır. Güneydeki figür daha büyük boyutlu işlenmiştir. Vücudu cepheden, başı profilden gösterilmiştir.

Başını yukarıya kaldırmış olan figür uzun yüzlü, sivri burunlu, göz akı belirgin, iri, siyah gözbebekli, badem gözlüdür. Kıvrımlar halinde uzanan kızıl sakallıdır ve başında ucundan püskül sarkan kızıl kahverengi bir külah vardır. Yeşil tunik üzerine mavi *himation* giymiş olan figür, sağ elini masanın üzerindeki üçüncü kitabın üzerine koymuştur ve olasılıkla elinde bir kalem tutmaktadır.

Bu figürün hemen önünde, kuzeyde bulunan figürün yüzü tahrip olmuştur. Dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Uzun kahverengi saçlıdır. Başını göğe doğru kaldırmış, sağ elini dirsekten kırarak yukarıya yöneltmiştir. Mavi bir elbise üzerine rengi seçilmeyen bir *himation* giymiştir, sağ elini masada bulunan kitap üzerine koymuştur.

Her biri farklı bir milleti temsil eden giysilerle gösterilmiş bu figürler yukarıya bakmakta ve işaret parmakları ile yukarıdaki huzmeleri göstermektedirler. Bu şekilde figürler, Pentekost ile ikonografik bir bütünlük kazanmıştır.



Katalog No: 12

Resim No: 12, a-d

Sahne Adı: Koimesis

Yeri: Güney duvar doğu bayın, güney duvarında yer alan sahne alt bölüme yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu:

Sahnenin her bölgesinde ziyaretçilerin kazıyarak verdikleri hasarlar izlenebilmektedir. Sahnenin batısında, üst kenarda yer alan okulus pencere çevresinde sıva dökülmeleri vardır. Ayrıca batıdaki meleğin başı ve çevresi, Meryem'in yüzü, sahnenin doğu alt çeyreğinde yer alan havarilerin elbise detaylarının bulunduğu bölümler ve Petrus'un elinde salladığı buhurdanın gövdesi, sıvadaki dökülmeler nedeniyle tahrip olmuştur. Figürlere dâhil olmayan yerlerde daha küçük boyutta dökülmeler de bulunur. Renklerde silinmeler ve değişmeler olmuştur. Bu hasarlar sahnenin tanımlanmasını etkileyecek ölçüde değildir.

Yazıt:

Sahnenin üst bölümünde, karşılıklı yerleştirilmiş iki meleğin arasında tek satır olarak "Tanrı anasının intikali" yazar[36].

ⲁⲛⲩⲡⲏⲥ...ⲑⲑⲛⲉ ⲛⲑⲟⲛⲉ ...

Tasvir:

Sahnenin merkezini, bir sedir üzerine yatırılmış Meryem, onun diğer yanındaki İsa ve İsa'nın başının iki yanına karşılıklı olarak yerleştirilmiş melekler oluşturur. Meryem'in ruhunun alınışına eşlik eden havariler, diğer insanlar, sahnenin iki yanına gruplar halinde yerleştirilmiştir. Batıdaki grup bir binanın önünde iken, doğudaki iki katlı, sütunlu bir yapının içine ve önüne yerleştirilmiştir. Zemin krem tonlarda, gökyüzü ise koyu mavidir.

Meryem turuncu sedirin üzerindeki beyaz döşeğe, başı batıya gelecek biçimde yatırılmıştır. Baş kısmı kenarları beyaz, orta kısmı siyah bir yastık üzerine konularak yükseltilmiştir. Vücudu yukarıdan bir perspektifle betimlenen Meryem beyaz halelidir. Yüz kısmı dökülen sıva nedeniyle tahrip olmuştur. Mavi *khiton* üzerine kırmızı bir *maphorion* giymiş olan Meryem, ellerini göğsünün üzerinde birleştirmiştir.

İsa, dörtte üç profilden, hafifçe Meryem'e doğru eğilmiş vaziyette, ayakta durmaktadır. İki eliyle tuttuğu, kundağa sarılı bir bebek gibi betimlenen Meryem'in ruhunu sağındaki meleğe vermek üzere yukarıya doğru kaldırmıştır. Kundak bugün siyaha dönüşmüş şeritlerle sarılmıştır. Kundağın başı kalın siyah konturlu beyaz halelidir. Yuvarlak yüzlüdür. İri gözleri, küçük ağzı ve burnu vardır. Yüzü bebekten çok bir yetişkini andırır. Başı kalın siyah konturlu beyaz haleli olan İsa, uzun kahverengi saçlarını ortadan ayırmıştır. Yüzü kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla önceki tasvirler ile örtüşür. Sakalı renklerin silinmesi nedeniyle güçlükle seçilir. Kırmızı *khiton* üzerine sol kolunu açık bırakan mavi *himation* giymiştir. Elbise kıvrımları çizgisel olarak vurgulanmıştır.

Sahne gökyüzünü ayırt etmek amacıyla, doğudaki sütundan, batıdaki yapıya kadar uzanan ve İsa'nın arkasından, ensesi hizasından geçen geniş beyaz bir bantla sınırlandırılmış mimari ile bölünmüştür. İsa'nın iki yanında bulunan siyah konturlu kızıl

[36] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 36.

kahve boyalı iki kemer gözü, bu mimarinin iki uçtaki binaları birbirine bağlayan bir köprü olabileceğini düşündürmektedir.

İsa'nın arkasında sahne boyunca uzanan yatay mimariye ait beyaz bir çizginin üzerinden, gökyüzünden iki melek inmektedir. Simetrik resmedilmiş bu meleklerden batıdaki sıvanın dökülmesi nedeniyle tahrip olmuştur. Doğudaki melek, İsa'nın uzattığı kundaktaki bebek şeklinde tasvir edilen Meryem'in ruhunu almak üzere aşağıya doğru yönelmiştir. Beyaz haleli, kanatları, sırt kısımlarda kahverengi, uçlarda siyahtır. Siyah bir elbise giymiştir ve elleri aynı renk bir kumaş ile örtülüdür. Batıdaki meleğin izlenebilen kısımları doğudaki ile birebir örtüşür. İsa, kundak ve meleğin halelerini çevreleyen ince siyah konturlar ve kundağın siyah şeritleri, diğer sahnelerde de değindiğimiz renk değişiminden kaynaklı olarak bugün siyaha dönüşmüştür.

İsa'nın hemen solunda, Yuhanna yer alır. Sedirin diğer kısmında olduğu için sadece vücudunun üst kısmı görülen Yuhanna, Meryem'e doğru eğilmiş vaziyettedir. Siyah bir elbise giymiştir. Siyah sakallı, geniş alınlı ve saçsız resmedilmiştir. Hafifçe aşağı doğru resmedilmiş kaşları ve iri gözleri, uzun yüzüne kederli bir ifade katmıştır.

Meryem'in başucunda Petrus yer alır. Hemen arkasında ön planda iki, sağ yanında arka planda başta bir piskoposun bulunduğu dört figür sıralanmıştır. Piskopos kırmızı tonlarda bir elbise ve beyaz *omophorion*lar giymiştir. Petrus mavi *khiton* üzerine giydiği sarı *himation*u ile belirtilmiş, kalan havariler ise siyaha yakın tonlarda *khiton* ve *himation* giymiştir.

Petrus, gruptan ayrı olarak, Meryem'in başucunda bulunmaktadır. Hafif kırlaşmış saçları ve sakalı vardır. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, kalın kaşlıdır. Sol gözü altında gözyaşları seçilebilmektedir. Sol elini sakalına götürmüştür. Sağ eli ise renklerin yakınlığı ve ziyaretçilerin kazımaları nedeniyle güçlükle seçilir. Sağ elini öne doğru uzatarak elindeki buhurdanı yatağa doğru sallamaktadır. Buhurdanın üçlü zinciri kazımalar arasında seçilebilir, ancak gövdesi sıva dökülmesi sonucu tahrip olmuştur.

Grubun alt sırasında ön planda işlenen iki havari birbirlerine dönüktürler. Başları hafifçe öne eğilmiştir. Doğudaki sol eli ile başını tutmaktadır, sakalı ve kıvırcık kahverengi saçları ile havari Luka'yı hatırlatır. İri özleri dışında yüzünün ayrıntıları betimlenemez. Batıdaki kahverengi saçlı ve beyaz sakallı havari, üst sırada ikinci anlatılan havari ile neredeyse aynı yüz hatlarına sahiptir. Aynı şekilde sağ elini sakalına doğru götürmüştür.

Bu grubun üst sırasında doğudaki ilk figür olan piskopos, Petrus'un yukarısında, Meryem'in başucundadır. Açık kırmızı tonlardaki cübbesi üzerine açık yeşil üzerine beyaz haçlı *omophorion* giymiştir. Siyah saçlı ve sakallıdır. Uzun yüzünde, aşağı doğru işlenmiş kaşları ve gözleri ile hüzünlü bir ifade belirmiştir. Piskoposun arkasındaki havari sakalsız genç yüzü ile resmedilmiştir. Kahverengi saçlarını ortadan ayırmıştır. Yuvarlak yüzünde iri gözleri, küçük ağzı ve burnu ile kederli bir ifade belirmiştir. Elleri seçilemez. Başını yanındaki havariye doğru eğmiştir. İkinci havari kahverengi saçlı ve sakallıdır. Başını Meryem'e doğru çevirmiştir. Geniş alınlı, iri gözlü, kalın kaşlı ve uzun burunludur. Elleri seçilmez ancak sol elini *himation*u ile birlikte yüzüne doğru kaldırdığı anlaşılır. Bu duruş figüre düşünceli bir ifade katmıştır. Üst sıranın en batısında yer alan üçüncü havari sırtını diğerlerine dönmüştür. Siyah saçlı ve sakallıdır. Renklerdeki bozulmadan dolayı yüzünün ayrıntıları seçilmez. Başını sahnenin dışına doğru hafifçe eğmiş, sol eliyle yüzünü tutmaktadır. Figürün duruşu yalıtılmış olduğu izlenimini uyandırır.

Bu havari grubunun ardında izlenen küçük dikdörtgen galeri, bir köşesinden doğru perspektifle gösterilmiştir. Üç köşesinde üç sütun görülür. Sütun başlıkları ve sütunlar beyazdır. Başlıklar üzerinde geometrik desenli bir arşitrav bulunur. Bunun üzerinde ise üç sütun ile taşınan ters perspektifle resmedilmiş bir kubbe ya da konik bir mimari örtü bulunur.

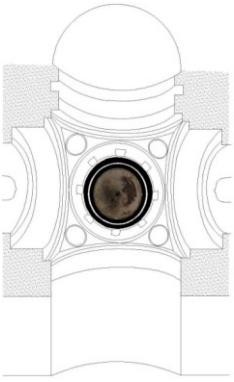
Meryem'in ayakucunda, iki katlı bir mimarinin içinde ve önünde yer alan grup, üç sıra halinde dizilmiştir. Üç figür binanın önünde, dört figür bunların gerisinde, sütunların arasında, üç kadın figürü ise üst katta yer almaktadır.

Alt sıranın batısında, Meryem'in ayakucunda Pavlus yer alır. Açık alınlı Pavlus'un başı arkasında saçları seçilebilir. Uzun bir yüzü vardır, yüz hatları renklerdeki bozulma ve silinmeler nedeniyle seçilemez. Meryem'in ayaklarına doğru eğilmiş iki elini ağzına doğru götürmüştür. Meryem'in ayaklarını öpmek üzeredir. Mavi bir *khiton* üzerine siyah *himation* giymiştir. Giysi kıvrımları kırmızı-siyah konturlar ve renk geçişleri ile belirtilmiştir. Alt sıranın ortasında bulunan, kahverengi saçlı ve sakallı havari sağ elini gözüne doğru götürmüştür. İri gözleri ve kaşları seçilebilmektedir. Saçlarını geriye ve iki yana ayırmıştır. Mavi *khiton* üzerine siyaha dönük, acı yeşil bir *himation* giymiştir. Elbise kıvrımları, duruşuna paralel olarak düşey konturlarla vurgulanmıştır. Alt sıranın

doğusunda bulunan havari kahverengi saçlı, sakalsız genç bir yüze sahiptir. Saçlarını ortadan ayırmıştır. Geniş alınlı, kalın kaşlı ve iri gözlüdür. Bozulma nedeniyle net seçilememekle birlikte sivri bir burnu ve çenesi olduğu anlaşılır. Sol elini yukarı doğru kaldırmıştır. Siyah *khiton* üzerine koyu mavi bir *himation* giymiştir. Elbise kıvrımları, genel olarak düşey siyah-kırmızı konturlarla belirtilmiştir, *himation*unun sağ kolundan sarkan ucunda ise eğrisel zikzaklarla ifade edilmiştir.

Orta sıranın doğusunda bulunan havarinin başı ve elbisesinin üst bölümü görünür. Kahverengi saçlı ve sakallıdır. Saçlarını geriye ve iki yana taramıştır. Yuvarlak yüzünde; geniş alnı, kalın yay biçiminde kaşları, iri badem gözleri, uzun burnu ve yukarı doğru kavislenmiş ağzı ile kederli bir ifade belirmiştir. Elbisesinde yeşil ve siyah tonlar görülür. Yanındaki havari kahverengi saçlı ve hafif sivrilmiş uzun sakallıdır. Yüzünün ve saçlarının ayrıntıları önceki havari ile neredeyse aynıdır. Küçük bir bölümde mavi elbisesi seçilebilir. Üçüncü figür siyah üzerine beyaz haçlı *omophorion*ları ile hardal rengi bir elbise giymiş piskopostur. Sütunun arkasından gelen sol elini çenesine götürmüştür. Yüzünün ayrıntıları önceki iki havari ile benzerdir. Üst sıranın en batısında, doğudan dördüncü sırada bulunan bu figür, tam profilden gösterilmiş, iki elini yukarı doğru açık şekilde öne doğru uzatmıştır.

Doğudaki bu havari grubunun arkasında yükselen iki katlı galeri, alt katta mavi başlıklı dört sütun üzerinde, geometrik desenli bir arşitrav; üst katta aynı sayıda siyah başlıklı sütunlar üzerinde siyah bir arşitrav ile oluşur. Bu yapının üst katında sütunlar arasında üç kadın bulunur. Ortadaki kırmızı, yandakiler sarı-hardal *maphorion*lar giymiştir. Batıdaki sağ eliyle, yanından sarkmakta olan bir perdeyi tutmaktadır. Bu ayrıntı dışında üçü de aynı duruşla resmedilmiştir. Cepheden, bir elleri ile batıya eğilmiş başlarını tutmaktadırlar. Yüz detayları silinmeden dolayı tanımlanamamaktadır.



Katalog No: 13

Resim No: 13, a-j

Sahne Adı: Analepsis

Yeri: Sahne, kubbe içinde (göksel tahtında) pantakrator duruşla İsa, kubbe eteğinde göksel tahtı taşıyan dört melek ve kasnak pencerelerinin üst bölümünde yer alan Meryem ve havarilerden oluşur.

Mevcut durumu:

Kubbe oldukça kötü durumdadır. Yağmur suyunun verdiği hasarlar nedeniyle; kubbe merkezinde ve İsa'nın halesi yanında büyük çapta sıva dökülmeleri olmuş ve kubbenin güney yarısında yoğun olmak üzere tümünde kırmızı astar yüzeye aksetmiştir. Bu hasarlar sonucu, İsa'nın sağ eli ve sağ dizi dışında sahnenin tümü tahrip olmuştur.

Kubbe eteğinde resmedilen dört melekten kuzeydoğudaki büyük oranda korunmuştur, kuzeybatıdaki solma ve sıvada dökülmeler sonucu, ayakları dışında seçilemez, diğer iki melek kanatlarının bazı bölümleri dışında, tümüyle tahrip olmuştur.

Kasnak nispeten daha iyi korunmuştur. Kubbe eteğine yakın bölümlerdeki solmalar ve pencere çevrelerinde yoğun olmak üzere küçük çapta sıva dökülmeleri izlenir. Kasnakta, bir figür dışında, tüm figürler tanımlanabilecek durumdadır.

Yazıt: Kubbedeki hasardan arta kalan alanlarda herhangi bir yazıt belirlenememiştir, kasnakta ise her figürün çevresinde yazıtlar bulunmaktadır.

Tasvir:

Sahne kubbe eteği ve kasnakta korunmuş olan figürler ve kubbe içindeki izlerle tanımlanmıştır. Kubbe içinde göksel tahtında oturur vaziyette İsa, kubbe eteğinde bordür içinde bu tahtı taşır vaziyette resmedilmiş dört melek, kubbe kasnağında ise Meryem, başmelekler ve on iki havari resmedilmiştir.

Kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla, İsa başı batıda olacak şekilde oturmuştur, pantakrator duruşta tasvir edilmiştir. Bozulmalar nedeni ile sadece baş kısmında halesinin sınırları seçilir. Dirseğinden kırarak yukarı doğru kaldırdığı sağ kolu ve takdis jesti ile açtığı iki parmağı güçlükle seçilebilmektedir. Kolunda kırmızı *khiton*unun bir bölümü izlenebilir. Sağ dizi çevresinde seçilebilen mavi *himation*unun kıvrımları, diğer sahnedekiler ile benzerdir.

Kubbe eteğinde mavi renkli geniş bir bordür yer alır. Üstte iki kahverengi şerit arasında beyaz, altta ise yine iki kahverengi şerit arasında yeşil boyalı daha ince bordürlerle sınırlandırılan bu geniş bordürde, kuzey ve güneye, birbirine antitetik şekilde konumlandırılmış ikişer melek figürü bulunmaktadır. Kuzeydoğuda bulunan meleğin başında beyaz halesi vardır. Kahverengi uzun saçlı ve genç görünümlüdür. Yuvarlak yüzü, iri badem gözlü, ince kaşlı ve küçük ağızlıdır. Kırmızı bir *khiton*un üzerine yeşil *himation* giymiştir. Geniş bir açı ile açtığı iki eli ile İsa'nın göksel tahtını çevreleyen ince beyaz bordürü tutmaktadır. Ayaklarını dizlerinden kırarak yukarı kaldırmıştır. Açık sağ kanadı bordür sınırlarını aşarak kubbenin içine doğru taşmıştır. Sol kolu çevresinde diğer kanadı seçilebilir. Kuzeybatıdaki meleğin yalnızca dizlerine kadar ayakları günümüze ulaşmıştır. Kalan izlerden kırmızı bir *himation* giydiği anlaşılır. Güneydoğudaki meleğin halesi konturları ile seçilebilmektedir. Güneybatıdaki melek kanadının bir bölümü dışında tamamıyla tahrip olmuştur.

Kasnağın yüzeyi, üzerinde geometrik motiflerin yer aldığı daha geniş bir bordürle iki bölüme ayrılmıştır. Üst bölüme Meryem, iki yanında melekler ve havariler; alt bölümde ise Tevrat peygamberleri yerleştirilmiştir.

Kasnağın doğusunda, iki yanında bir melek figürü bulunan Meryem yer alır. Havariler ise pencerelerin aralarına denk gelecek şekilde ikişerli olarak yerleştirilmiştir.

Doğu-güneydoğu pencerelerin arasında, doğuda bulunan Meryem elleri göğsünün üzerinde orans duruştadır. Başında beyaz halesi bulunur. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *maphorion* giymiştir. Güneyindeki meleğin vücudu cepheden, başı Meryem'e dönük

olarak dörtte üç profilden izlenir. Sol elini diğer yöne doğru kaldırmıştır. Sağ elini Meryem'i işaret eder biçimde, dirseğinden kırarak kaldırmıştır. Beyaz bir *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiş, kırmızı tonlardaki kanatları düşey olarak açık resmedilmiştir. Bu iki figür, doğu ve güneydoğu pencereler üzerinde yükselen basit eğrilerle işlenmiş sarı-kahverengi bir gövde ve tepelerindeki stilize yapraklardan ibaret ağaçlar ile diğer figürlerden ayrılmıştır. Kuzeydeki melek yanındaki havariye dönük dörtte üç profilden gösterilmiştir. Mavi *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. Sol elini beli hizasında yatay durumdadır, sağ elini Meryem'e işaret eder biçimde ona doğru yöneltmiştir.

Güneydoğu-güney pencerelerin eksenleri arasında bulunan iki havariden ilki doğuya doğru dörtte üç profilden izlenir. Başında sarı bir halesi vardır. Yer yer siyah lekeler izlenen beyaz saçlı ve sakallı başını göğe doğru kaldırmıştır. Mavi bir *khiton* üzerine sarı bir *himation* giymiştir. Bizans resim sanatı geleneğine göre Havari Petrus olarak tanımlanmıştır. Sağ elini açık olarak yukarı kaldırmış, sol elinde siyah kapalı bir rulo tutmaktadır. Yanındaki havari güneye doğru dörtte üç profilden izlenir. Başı beyaz halelidir. Saçsız ve siyah sakallıdır. Bizans resim sanatı geleneğine göre Havari Yuhanna olarak tanımlanır. Sol elini açık olarak yukarı kaldırmış, sağ elinde küp biçimde işlenmiş bir İncil tutmaktadır. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giyer.

Güney-güneybatı pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki havariden ilki güneye doğru dörtte üç profilden izlenir. Yukarı doğru kaldırdığı başı sarı halelidir. Kahverengi saçlı ve beyaz sakallıdır. Karşısındaki havariye doğru uzattığı sağ elinde bir önceki ile aynı biçimde resmedilmiş bir İncil bulunur. Sol elini göğüs hizasında kaldırarak işaret parmağı ile İncili göstermektedir. Mavi bir *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Yanındaki havari batıya doğru dörtte üç profilden izlenir. Yukarı doğru kaldırdığı başında beyaz bir hale bulunur. Sağ elini öne doğru kaldırarak işaret parmağı ile yukarıyı göstermektedir. Sol elinde kapalı beyaz bir rulo tutmaktadır. Mavi bir *khiton* üzerine krem-bej tonlarda bir *himation* giymiştir.

Güneybatı-batı pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki havariden ilki güneye doğru dörtte üç profilden izlenir. Yukarı doğru kaldırdığı başı sarı halelidir. Kahverengi saçlı ve sakalsızdır. Sağ elini açık olarak yukarı doğru kaldırmıştır. Göğüs hizasındaki sol elinde kapalı beyaz bir rulo tutmaktadır. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giyer. Yanındaki havari, kasnağın güney yarısındaki son figürüdür. Cepheden orans duruşla

izlenir. Yukarı doğru kaldırdığı başında beyaz bir hale bulunur. Kahverengi saçlı ve sakalsızdır. Kollarını iki yana doğru açmıştır. Sağ eli açıktır, sol elinde kapalı beyaz bir rulo tutmaktadır. Beyaz *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir.

Batı-kuzeybatı pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki figürden ilki sura üfleyen melektir[37]. Güneye doğru dörtte üç profilden izlenir. Başı sarı halelidir. Kahverengi saçlı ve genç görünümlüdür. Sol dizini kırarak öne doğru eğilmiştir. Sağ elini öne ve yukarı doğru kaldırarak, düzenli bir kavisle daralan suru ağzına götürmüştür. Aynı yöne uzattığı sol elinde yeşil tonlarda bir mendil seçilir. Kırmızı-siyah kanatları yatay olarak açıktır. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. Yanındaki havari kuzeye doğru dörtte üç profilden izlenir. Yukarı doğru kaldırdığı başı beyaz halelidir. Kahverengi saçlı ve sakalsızdır. Ellerini iki yana doğru kaldırmıştır. Sağ eli açıktır, sol elinde kapalı beyaz bir rulo bulunur. Beyaz *khiton* üzerine kırmızı bir *himation* giymiştir.

Kuzeybatı-kuzey pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki havariden ilki kuzeye doğru dörtte üç profilden izlenir. Başında sarı bir hale bulunur. Kahverengi saçlı, sakalsız genç görünümlüdür. Başı ile batıya yönelmiş, sol ayağı ile kuzeye doğru adımlamaktadır. Sağ elini dirseğinden kırarak göğüs hizasına, kapalı bir rulo tuttuğu sol elini ise kuzeye doğru, yukarı kaldırmıştır. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. Yanındaki havari kuzeye doğru dörtte üç profilden izlenir. Yukarı kaldırdığı başı beyaz halelidir. Kahverengi saçları seçilir ancak yüzü belirsizdir. Sağ elini yukarıyı işaret eder biçimde kuzeye doğru kaldırmış, kapalı bir rulo tuttuğu sol elini de aynı yöne uzatmıştır. Beyaz bir *khiton* üzerine kırmızı *himation* giyer.

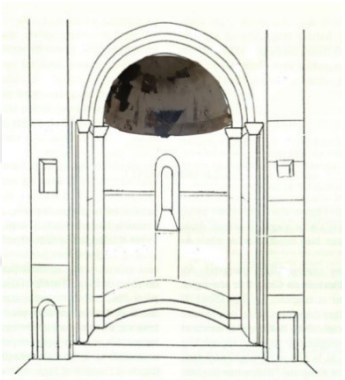
Kuzey-kuzeydoğu pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki havariden ilki doğuya doğru dörtte üç profilden izlenir. Başında sarı bir hale bulunur. Kahverengi saçlıdır. Yüzünün ayrıntıları belirsizdir. Başını kuzeye doğru çevirmiş, sol ayağı ile doğuya doğru adımlar biçimde resmedilmiştir. Kollarını iki yana açmıştır. Sağ elinde öncekilerle aynı biçimde işlenmiş İncil bulunur. Bu İncili gerisindeki havariye doğru uzatmaktadır. Sol elinin ayrıntıları seçilmez. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Yanındaki havarinin saçları beyazdır. Başında beyaz bir hale bulunur.

[37] Thierry çalışmasında fazladan bir boşluk kalması dolayısıyla eklendiğini söylediği bu meleğin elindeki suru fark etmemiştir. Thierry, 1993: 24.

Yüzünün ayrıntıları seçilmez. Sağ elinde tümüyle seçilemeyen sarı bir nesne tutmaktadır, son İncil olmalıdır. Sol elini öne doğru uzatmıştır. Ayrıntıları seçilmez. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir.

Kuzeydoğu-doğu pencerelerin eksenleri arasında izlenen iki figürden ilki doğuya doğru dörtte üç profilden izlenir. Sol ayağı ile öne doğru adımlar biçimde tasvir edilmiştir. Başı sarı halelidir. Yüzünün ve ellerinin ayrıntıları net değildir. Mavi bir *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Kuzey yarıdaki son figür melektir. Meryem'in güneyindeki melek ile simetrik resmedilmiştir ve beyaz halelidir. Mavi *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. Yüzünün ve ellerinin ayrıntıları seçilmez.

3.1.3.2.3 Sembolik Sahneler



Katalog No: 14

Resim No: 14, a-l

Sahne Adı: Teofanik Deesis

Yeri: Sahne apsis yarım kubbesinde yer alır.

Mevcut Durumu:

Sahne, sıvadaki dökülmeler ve renklerdeki bozulmadan dolayı güçlükle tanımlanabilmektedir. Alt bölümlerde renkler kısmen korunabilmişken, üst bölümlerde boyalar dökülmüş, dolayısıyla, boyama yapılmadan önce sıva üzerine çizilen kırmızı taslak çizgileri açığa çıkmıştır. Meryem'in elbisesinin etekleri dışında tamamı, İsa'nın omuz bölgesi, yüzünün sağ yarısı ve elbisesinin alt bölümü; Vaftizci Yahya'nın başı, taşıdığı açık rulo ve elbisesinin bazı bölümleri ancak konturları ile seçilebilmektedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Yarım kubbenin kavsine uydurularak yerleştirilmiş sahnenin merkezinde tahtta oturur vaziyette İsa, kuzeyinde Meryem, güneyinde ise Vaftizci Yahya yer almaktadır. Alt kısımda, tahtın güneyinde seraf, kuzeyinde ise keruv figürleri bulunmaktadır.

İsa, arkalığı boyaların dökülmesinden dolayı seçilemeyen ancak kollukları, beyaz daireler içinde karşılıklı olarak siyah ve yeşile boyanmış dört yapraklı yonca ile bezeli bir tahtta oturur vaziyette, cepheden tasvir edilmiştir. Ayaklarını bir platform üzerine yerleştirmiştir. İki yanda omuz bölgesinde, altta ayaklarının bulunduğu kısımda sıva dökülmeleri; elbisesinin etek kısımlarında da boyaların kaybolması nedeniyle oldukça kötü durumdadır. Boyaların bozulduğu yerlerde kırmızı konturlar açığa çıkmış, böylece yüzünün sağ yarısı ile oturuş biçimini anlamak mümkün olabilmiştir. Buna göre, ortadan ikiye ayrılmış saçları omuzlarına kadar uzatılmıştır. Sakalı vardır. Kaşları kalın ve yay gibi uzatılmıştır. Gözleri iridir, alt ve üst kısımlarında çizgilerle kırışıklıklar vurgulanmıştır. Başında mavi boyalı haçlı bir hale bulunmaktadır. Etek kısımlarındaki kalıntılardan, kırmızı *khiton* ve lacivert *himation* giydiği anlaşılmaktadır. *Khiton*un yumuşak dökümlü kıvrımları, siyah ve gri konturlarla belirginleştirilmiştir.

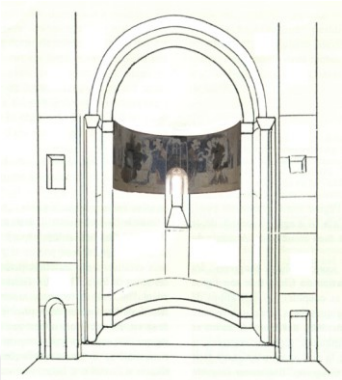
Meryem figürü, bir parça elbise kıvrımı dışında tümüyle yok olmuştur. Ayak hizasından oldukça yukarıda sonlanan, bu yüzden *maphorion* olması muhtemel kırmızı elbisenin kıvrımları seçilebilmektedir.

Vaftizci Yahya, bir silüet şeklinde bazı bölümleri ile görülebilmektedir. Dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Uzun kıvırcık saçlı başında bir hale bulunur ve İsa'ya doğru hafif eğik olarak yöneltmiştir. Elleri seçilememektedir. Ancak İsa'ya doğru uzattığı sol elinde yazıları okunamayan açık bir rulo tuttuğu izlenmektedir.

Tahtın güneyinde, alt kısımda yer alan figür, altı kanat ve iki tronoi ile resmedilmiş bir serafdır. Figürün üst kısımları tahrip olmuş, yer yer boyaları dökülmüştür. Kahverengi, kanatlarının ikisi yukarıda, ikisi aşağıda çapraz olarak birleşmiştir. İki yanda diğer iki kanadı, aşağıya doğru açık olarak tasvir edilmiştir. Yüzü tahrip olmuştur.

Tahtın kuzeyinde, alt kısımda yer alan figür büyük oranda tahrip olmuştur. Çapraz resmedilmiş iki kanadı kahverengidir ve tronoilerle birleşmiş biçimdedir. Güneydeki

serafdan farklı olarak iki yanda kanatlar yoktur ve ince ayakları belirgindir. Figür, kalan bölümlerinden ve Bizans geleneğindeki tasvirlerinden yola çıkarak keruv olarak tanımlanmıştır.



Katalog No: 15

Resim No: 15, a-d

Sahne Adı: Havarilerin Komünyonu

Yeri: Apsisin üst bölümündeki bordürde yer alır. Bordür üstte apsis yarım kubbesi altta ise doğu duvar penceresinin üst yarısı boyunca uzanır.

Mevcut Durumu:

Kuzeydeki havari grubunda, arkadaki dörtlünün omuzlara kadar bedenleri sonradan açılmış pencereden dolayı tahrip olmuştur. Güneydeki grupta da aynı nitelikte bir hasar söz konusudur. Kiborionun kubbesi ve figürlerde sıva dökülmeleri gözlenir. Bunlara ek olarak ziyaretçilerin verdiği hasarlar ve renk solmaları da mevcuttur.

Tasvir:

İki yanda birer melek figürü ile sınırlandırılan sahnenin merkezini, doğu duvardaki pencere üzerine yerleştirilmiş, pencere genişliğinde yapılmış kiborion ve altındaki altar masası oluşturmuştur. Kiborionun iki yanında, iki kez tasvir edilen İsa'nın komünyonu verdiği havariler altışarlı olarak yerleştirilmiştir. İsa'lar ve melekler dışında figürler halesizdir. Zemin krem, gökyüzü koyu mavi tonlardadır.

Altar masası bir kiborion içine yerleştirilmiştir. Kiborionun kubbesi, küresel başlıklarla sonlanan ve yarım daire kemerlerle bağlanan ince beyaz sütunlar üzerine oturtulmuştur.

Kiborionun altındaki altar masası dikdörtgen biçimli ve siyahtır. Altarın üzerinde, her bir kolu küre motifiyle sonlanan bir latin haçı vardır.

Altarın üzerinden aldığı malzemeleri, havarilere sunmak üzere kiboriondan çıkmak üzere olan İsa'lar ayakta durur vaziyettedir. Dörtte üç profilden tasvir edilmişlerdir ve yaptıkları sunum gereği haififçe öne doğru eğilmişlerdir. Siyah haçlı beyaz haleli, omuzlarına uzanan uzun kızıl saçlı, uzun sakallıdır. Kaşları yay gibidir, iri, siyah, badem gözlerinin akı belirgindir.

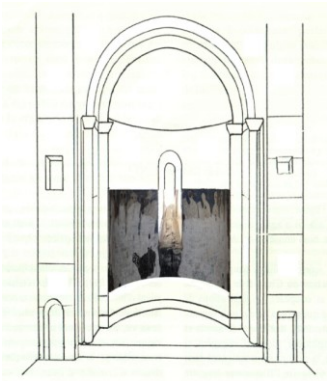
Bir kollarını açık bırakacak şekilde, erguvan rengi *khiton* üzerine, mavi *himation* giymiştir. Kuzeyde, sol elinde tuttuğu kalis ile şarap, güneyde ise sol elinde tuttuğu patenden aldığı ekmeği sağ eli ile havarilere sunmaktadır.

Sahnenin güneyinde, altarın hemen önünde ayakta duran İsa, sol elinde tuttuğu patenden aldığı ya da ekmeğin kendisinden kırdığı parçayı sağ eli ile önündeki havarinin ellerine bırakmaktadır (Matta 26: 26; Markos 14: 22; Luka 22: 19; Korintlilere I. Mektup 11: 23-24). Kırmızı bir *khiton* üzerine mavi bir *himation* giymiştir. *Himation*unun sınırları, fonda aynı renk kullanılması nedeniyle belirsizdir. Elbise kıvrımları düşey konturlar ve renk tonlamaları ile işlenmiş, *himation*unun uçlarında ise eğrisel zikzaklarla ifade edilmiştir.

İsa'nın ekmeği uzattığı havari kahverengi saçlı, beyaz sakallıdır. Yuvarlak yüzlü, açık alınlıdır, diğer ayrıntılar silinmiştir. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir. İki elini açık şekilde birleştirerek uzatmış, İsa'nın verdiği ekmek parçasını almaktadır. Arkasında bulunan havari de aynı duruştadır. Uzun yüzlü, kahverengi saçlı, açık alınlıdır. Kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla iri gözleri ve kalın kaşları vardır. Sol kolundaki izden yeşil bir elbise giydiği anlaşılır. Sakalının rengi silinmiştir. Kuzeyden üçüncü havarinin çenesi sıva dökülmesi ile tahrip olan kısma denk gelir. Beyaz, dağınık saçlıdır ve aynı renk bıyıkları seçilebilir. İri gözleri ve kalın kaşları vardır. Dördüncü havari kahverengi saçlıdır. Uzun yüzü, iri gözleri ve yukarı kavislenmiş kaşları vardır. Diğer ayrıntılar silinmiştir, kalan konturlardan sakalsız genç bir görünümü olduğu anlaşılır. Beşinci havari de benzer özelliklere sahiptir, farklı olarak sakallıdır ve sivri bir burnu vardır. Son havari diğerlerine sırtını dönmüş biçimde sol elini beyaz *himation*unun altından, öne eğik durumdaki başına doğru götürmüştür. Sakalsız genç bir yüzü vardır.

Sahnenin kuzeyindeki İsa'nın *khiton*unun renkleri daha soluktur. Öne doğru eğilerek elindeki kalisten önünde eğilmiş havariye şarap içirmektedir (Matta 26: 27-28; Markos 14: 23-24; Luka 22: 20; Korintlilere I. Mektup 11: 23-25). Sol kolu seçilir ancak diğeri belirsizdir. Kalisten şarap içmekte olan havari öne doğru hafifçe eğilmiş, başını kadehe doğru kaldırmıştır. Siyah saçlı ve sakallıdır. Gökyüzü ve İsa'nın *himation*u ile aynı renkte bir *khiton* üzerine beyaz bir *himation* giymiştir. Sol yanında geride izlenen havari, kahverengi saçlı ve sakallıdır. Uzun yüzünde, geniş alnı, iri badem gözleri, kalın kaşları ve küçük ağzı ile donuk bir ifade belirmiştir. İlki ile aynı renk elbiseler giymiştir. Sol elini İsa'ya doğru açık olarak uzatmıştır. Bu iki havarinin gerisinde art arda sıralanmış dört havari bulunur. Hasar nedeniyle yalnızca başları izlenebilmektedir. Grubun güneyindeki ilk havari kır saçları ve açık alnı dışında tahrip olmuştur. Diğerleri kahverengi saçlıdır. İkincisi uzun yüzlü, geniş alınlı, iri badem gözlü ve hafifçe yukarı kavislenmiş ince kaşlıdır. Genç bir görünümü vardır. Üçüncü havarinin yüzü bir diğer figürlerden daha koyu boyanmıştır ve yüz hatlarından anlaşıldığı kadarıyla sakallıdır. En geride bulunan havarinin sakalsız, genç bir yüzü vardır. Sol elini ağzına götürmüştür.

Sahneyi sınırlayan iki diyakoz meleği cepheden tasvir edilmiştir. Kanatları pelesenkleri görülecek biçimde iki yana sarkmaktadır. Kuzeydeki melek, eşkenar dörtgenler oluşturan şeritlerle bezeli bir *orarion*un altına etekleri görülen mavi bir elbise giymiştir. Sağ eli ile beli hizasında, sol eli ile başı hizasında çapraz *rhipidion*un tepe kısmı tahrip olmuştur. Halesi, ensesine doğru uzanan saçları ve elbisesine ait detaylar yalnızca konturları ile seçilebilmekedir. Yaka kısmında bir yakalık olduğu anlaşılır. Yüzü ise belirgin değildir. Güneydeki melek daha iyi korunmuştur. Duruşu, kanatlarının pozisyonu ve *rhipidion*u tutuşu diğer melek ile simetriktir. Kızıl uzun saçları omuzlarına kadar inmektedir. Beyaz halelidir. *Orarion*un yakalığı dairesel bir düzenlemeye bağlanan dörtgen bir unsur ile sonlanır. Elbisesi palmet ve rumilerle bezelidir. Elbisenin etek kısmında alta giydiği mavi giysi izlenebilmektedir.



Katalog No: 16

Resim No: 16, a-b

Sahne Adı: Kilise Babaları

Yeri: Apsis duvarında yer alır. Komünyon sahnesinin alt kısmına yerleşmiş olup pencerenin alt yarısından sahneleri alttan sınırlandıran bezemeli frize kadar uzanır.

Mevcut durumu:

Figürlerin alt yarısı beyaz boya ile kapatılmıştır. Üst bölümler kuzeyde göğüs; güneyde ise bel hizasına kadar korunmuş durumdadır. Ancak yüzleri büyük oranda tahrip edilmiştir. Renklerdeki solma ve bu hasarlar ile sahne oldukça kötü durumdadır.

Yazıt: Figürlerin başları üzerinde Grekçe ve Gürcüce olarak isimleri yazar. Ancak toplam on figürden sadece kuzeydeki iki, güneydeki bir figürün adları okunabilmiştir:

Kuzeyden 1. Sylvestre ⴑⴑ ⴍⴄⴖⴄⴍⴍⴔⴘⴀⴍⴖ Ο ΑΓΙΟC CΙΛΒΕCΤΡΟC

Kuzeyden 2. Athanase ⴑⴑ ⴒⴞⴒⴑⴒⴖ.. ΑΘΑΝΑCΙΟC

Güneyden 1. Ioannes Chrysostom ⴍⴑⴗ ⴀⴕⴘⴀⴍⴍⴄⴘ.

Pencerenin kuzeyindeki figür ise Thierry tarafından Basileos olarak önerilir[38].

Tasvir: Pencere merkez alınarak iki yana altışarlı olarak dizilmiş kilise babaları, cepheden ya da dörtte üç profilden piskopos giysileri içinde resmedilmiştir. Ellerinde Gürcüce yazıtlar bulunan açık rulolar ya da kitaplar tutmaktadırlar.

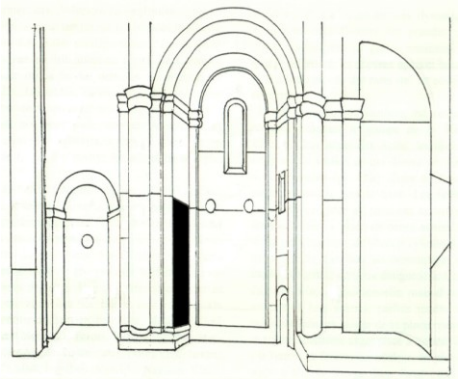
Apsis duvarının kuzey yarısında bulunan kilise babalarından bemaya en yakın olan Papa I. Silvester'dır. Hafifçe öne eğilmiş biçimde doğuya doğru dörtte üç profilden

[38] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 23.

gösterilmiştir. Dağınık saçlı, açık alınlı, uzun yüzlü ve sakallı olan figürün gözleri iri badem biçimli, gözakları belirgin, siyah gözbebeklidir. Elinde açık bir rulo tutmaktadır. Rulo üzerinde birkaç harf kalıntısından bu yazının Gürcüce harfler içerdiği anlaşılmaktadır. Sağ kolunu dirseğinden kırarak kaldırmış, eli ile rulonun üst kısmını tutmaktadır. Doğuya doğru ikinci figür cepheden tasvir edilmiş olan Athanasios'tur. Oldukça tahrip olmuş bu figürün konturlarından anlaşıldığı kadarı ile açık alınlı, kısa saçlı ve uzun sakallıdır. Tahrip olmuş bölümün hemen altında, beli hizasında ellerini birleştirdiği anlaşılır. Üçüncü figür de cepheden resmedilmiştir. Tahribatlardan kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla kısa kızıl saçlı, uzun yüzlü ve sakallıdır. Göğüs hizasından aşağısı tanımlanamamaktadır. Dördüncü figür doğuya doğru dörtte üç profilden gösterilmiştir. Eli ve duruşu Papa I. Silvester figürü ile aynıdır. Açık alınlı, saçının ön kısmı perçem oluşturacak şekilde alnı üstünde yer alan bu figür de elinde açık bir rulo taşımaktadır. Sağ kolunu dişeğinden kırarak kaldırmış, sağ eli ile rulonun üst kısmını tutmaktadır. Kalan izlerden anlaşıldığı kadarı ile mavi bir *khiton* üzerine sarı bir elbise giymiştir. Pencerenin kuzeyinde yer alan son figür de aynı duruş ve pozisyonda gösterilmiştir. Olasılıkla Basileos'tur. Açık alınlı kısa saçlı, uzun yüzlüdür. Sivri bir burnu, yay kaşları, iri badem biçimli gözleri ve belirgin göz akının içinde siyah gözleri bulunur. Figürün *omophorion*ları siyah haçlıdır. Rulo üzerindeki Gürcüce harfler daha belirgindir.

Apsis duvarının güney yarısında bulunan kilise babalarından bemaya en yakın olan cepheden gösterilmiştir. Kahverengi kısa saçlarını ortadan ayırmıştır. Toplu bir sakalı ve yuvarlak bir yüzü vardır. Sağ eli takdis jestindeyken, sol eli ile dikdörtgen olarak gösterilmiş bir kitap tutmaktadır. Yüz detayları tahrip olmuştur. Elbisesinin sol yarısında damalı bir bezeme bulunur. Doğuya doğru ikinci figür de aynı duruş ve pozisyonda gösterilmiştir. Kıvırcık saçları kulak hizasına kadar uzanmaktadır. Toplu kıvırcık bir sakalı vardır. Yüzü tahrip olmuştur. Üçüncü figür de aynı şekilde cepheden tasvir edilmiştir. Açık alınlı, kabarık saçlı, uzun yüzlü ve uzun sakallıdır. Elleri tahrip olmuştur. Dördüncü figür doğuya doğru dörtte üç profilden gösterilmiştir. Açık alınlı, uzun yüzlü, uzun sakallıdır. İri badem gözlüdür. Sağ eli ile rulonun üst bölümünü tutmaktadır. Rulo üzerinde Gürcüce harfler seçilmektedir. Pencerenin güneyinde yer alan son figür de aynı duruş ve pozisyonda resmedilmiş olan Chrisostomos'tur. Oldukça

uzun yüzlü, çökük yanaklı, uzun sakallıdır. Sağ eli ile rulonun üst bölümünü tutmaktadır.



Katalog No: 17

Resim No: 17, a-b

Sahne Adı: Mısırlı Meryem'in Komünyonu

Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne, bayın batı duvarının alt bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut Durumu:

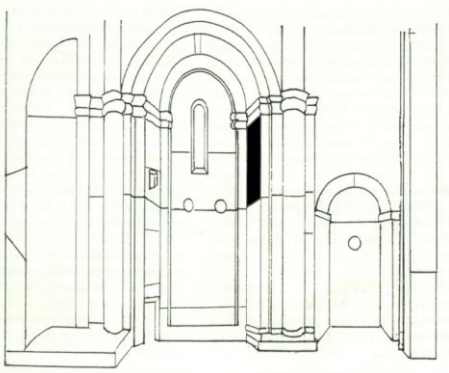
Üstte bulunan "Fırında Üç İbrani Genci" sahnesinin alt bölümündeki hasar, bu sahnenin üst kısmında da devam eder. Buna ek olarak Aziz Zosimas'ın halesinin ve başının bir bölümü, sol eli ve ayak bölümleri; Mısırlı Meryem'in boynu, iki ayak bileği ve sağ ayağı, sıvadaki dökülmeler sonucu tahrip olmuştur. Ziyaretçiler sahnenin alt bölümünde yoğun bir kazıma-yazma tahribatı yapmıştır. Gökyüzünün boyandığı mavi yer yer silinmiş altındaki siyah astar ortaya çıkmıştır. Figürlerin yüz ve elbiselerinde de renklerde solma olmuştur. Bu hasarlara rağmen sahne tanımlanabilecek durumdadır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahne, komünyona ait detaylar ve geleneğe göre tanımlanmıştır. Sahnenin güneyinde Zosimos, kuzeyinde Meryem yer alır. Aziz Zosimas, dörtte üç profilden, sahnenin doğusunda yer alan Azize Meryem'e yönelmiş ve hafifçe ona doğru eğilmiştir. Her iki figürün başlarında beyaz haleler bulunur. Siyah saçlı ve göğsüne kadar uzanan siyah sivri sakallı olan aziz, manastır kostümü ile tasvir edilmiştir; sarı tonlarda bir *stikharion*un ortasında uzanan açık renk bir *epitrakheleon* giymiş ve bunun üzerine kırmızı tonlarda bir *phelonion* atmıştır. Sol elinde tuttuğu kalisten aldığı "İsa'nın Kanı"nı (şarabı), sağ elindeki kaşık ile azizenin ağzına doğru uzatmaktadır.

Azize Meryem, azizden daha kısa ve oldukça zayıf resmedilmiştir. Azize doğru dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Yer yer siyah teller gözlenen saçları dağınıktır. Yüzü sivri çenesi ve burnu keskin hatlara sahiptir. Kollarını dirseklerinden kırarak, ellerini azize doğru kaldırmıştır. Düz çizgilerle işlenmiş elbise kıvrımlarından, koltuk altlarından bedenine sardığı sarı bir kumaş ile örtündüğü anlaşılır. Yarı çıplaktır. Kolları ve ayakları neredeyse kemiklerinden ibarettir. İki yana açık bacakları oldukça incedir. İki figürün arasında, azizenin içerisindeki ıslatılmış baklagil ile on yedi yıl hayatta kaldığı siyah kova bulunmaktadır.



Katalog No: 18

Resim No: 18, a-b

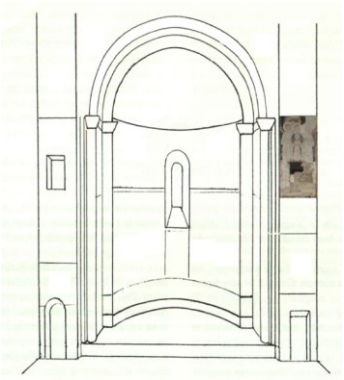
Figür Adı: Kutsal Haç (Konstantin ve Helena)

Yeri: Güney duvar doğu bayın batı duvarında, üst bölüme yerleşmiştir.

Mevcut durumu: Üst bölümde sıvada dökülmeler ve renklerde solmalar vardır. Figürler büyük oranda korunmuştur.

Tasvir:

Yüzleri hafifçe birbirlerine dönük cepheden betimlenen figürler, güneyde Helena, kuzeyde Konstantin olacak şekilde yerleşmiştir ve bir elleri ile ortalarındaki ince ahşap haçı tutmaktadırlar. Her ikisi de beyaz halelidir. Aynı renk, tek kemerli birer *stemma* tipi taç giymişlerdir. Azize Helena beyaz saçlarını arkada toplamış, yüzü açığa çıkmıştır. Yuvarlak yüzlü, yay kaşlı, iri badem gözlü, belirgin göz akları içinde siyah gözlüdür. *Sakkos* üzerine çapraz bağlanmış bir *loros* giymiştir. *Loros*un ve *maniakis*lerin çevresinde beyaz noktalamalar ile ifade edilmiş süs taşları işlenmiştir. Giysinin etek kısmı, sağ yanında thorakion gibi katlanmıştır. Sağ elini dirseğinden kırarak haçı gösterir biçimde kaldırmıştır. Haçı tutan sol kolu üzerinden *loros*un ucu sarkar. Ayaklarına gri çizmeler giymiştir. Oğlu nispeten daha mütevazı bir giyimle tasvir edilmiştir. Beyaz bir *dibetesion* üzerine değişmiş bir *loros* giyer. Kalan izlerden *loros*un koyu renkli olduğu anlaşılır, nitekim sağ kolundan sarkan ucu siyahtır. Ayaklarına gri bir çizme giymiştir. Her iki figürün ayakları da yukarıdan perspektifle oldukça basit işlenmiştir. Azize Helena'nın çabaları ile bulunan "Kutsal Tahta" ya da "Gerçek Haç" röliği buradaki haç ile ifade edilmiştir. Ortada yer alan haçın kolları dışında bir tepeliği ve *suppedaneum*u bulunmaktadır ve kahverengine boyanmıştır. Oldukça sade ve ince işlenmiştir. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 19

Resim No: 19, a

Sahne Adı: Başmeleklerin Sinaksı

Yeri:

Güney duvar, doğu bayın, doğu duvarında, "Meryem'e Müjde" sahnesinin hemen altına yerleştirilmiştir.

Mevcut Durumu:

Pencere için yapılan değişiklikler sonucu sahne tahrip olmuştur. Buna ek olarak sahnenin üst kısmında sıva dökülmeleri ve silinmeler bulunur. Sahne bu hasarlar dışında tanımlanabilecek durumdadır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

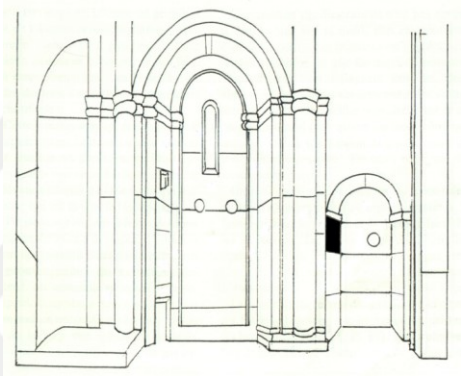
Tasvir:

Sahne, ön planda yer alan İmmanuel İsa'nın mandorlasını taşıyan, boydan gösterilmiş üç melek ve arkalarında yer alan yedi melek ile oluşmaktadır.

Önde cepheden gösterilmiş üç melekten iki yandaki Mikail ve Cebrail, İsa'nın madalyonunu tutmaktadır. Madalyonun altında meleklerin parmakları seçilebilir, kolları üzerinden *loros*larının uçları sarkmaktadır. Diğer elleri ile madalyonu göstermektedirler. Beyaz *dibetesion* üzerine aynı renk *loros* giymişlerdir. Yalnız ortadaki meleğin *dibetesion*u laciverttir. Başları farklı renklerde halelidir. Kahverengi uzun saçlı ve yuvarlak yüzlüdürler. Yüz detayları aynıdır; iri badem gözleri, yukarı doğru kavislenmiş ince kaşları, küçük burunları ve küçük ağızları ile genç görünümlüdürler.

Açık mavi ince bir konturla çevrili madalyonun zemini koyu mavidir. İsa'nın başı haçlı bir hale içindedir. Yüzünün ayrıntıları belirsizdir. Beyaz bir elbise giymiştir. Sağ elini takdis jesti ile kaldırmış, sol eli ile kapalı bir rulo tutmaktadır. Bu ön sıranın ardında gri, sarı, beyaz gibi farklı renklerde sekiz hale daha seçilir.

3.1.3.2.4 Aziz Grigor Siklusu



Katalog No: 20

Resim No: 20, 20a

Sahne Adı: Aziz Grigor, III. Trdat 'ın huzurunda

Yeri: Sahne güney duvar batı bayda doğu duvarın üst bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut Durumu:

Ziyaretçilerin kazıma ve yazıları dışında, küçük çapta sıva dökülmeleri mevcuttur. Hasarlar sahneyi etkileyecek boyutta değildir.

Yazıt: Sahnenin üst kenarı altında, Gürcüce tek satır;

ᲒᲛ ᲥᲐᲨᲔᲓᲜᲘ:ᲒᲔ:ᲚᲚᲑ:ᲒᲔᲥᲐᲜᲨᲘᲜᲔᲔ:ᲚᲐᲛᲘᲥᲔᲓ ᲗᲔᲨ

"Aziz Trdat'ın önünde, Aziz Grigor yargılanmak üzere çıkarılmıştır[39].

Tasvir:

[39] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 46.

Sahne, kuzeyde III. Trdat, yanında Agathangelos, arkalarında dört saray görevlisi, güneyde Aziz Grigor ve onu getiren iki asker ile oluşur. Trdat III tahtında oturmaktadır. Diğerleri ayaktadır. Azizin başında beyaz bir hale bulunur. Figürlerin tümü kahverengi saçlıdır. Zemin krem rengi, arka plan koyu mavidir.

III. Trdat, arkalıksız basit bir oturak üzerinde oturmaktadır. Dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Başında beyaz, çizgiler ile basitçe detaylandırılmış, tek kemerli bir *stemma* bulunur. Tacının altında uzun kahverengi saçları ve sakalı izlenebilir. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, iri gözlü ve kalın kaşlıdır. Gülkurusu tonlarda tek renk bir *dibetesion* üzerine, beyaz, değişmiş bir *loros* giymiştir. Sağ eli dizinin üzerindedir. Sol elini mahkûma doğru açık şekilde yukarı kaldırmıştır. Koyu renk çizmeleri altında bir platform bulunur.

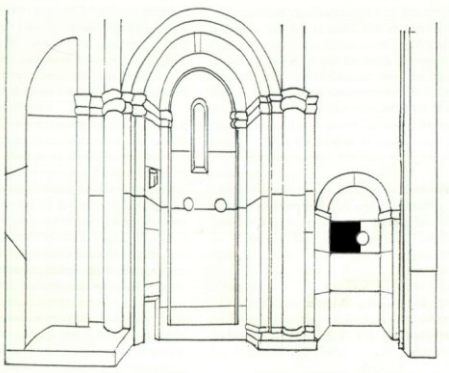
Arkasında dört saray görevlisi, ayakta durmaktadır. Öndeki uzun saçlıdır, yüzü yanında bulunan figürle aynıdır. Yuvarlak yüzü, iri badem gözleri ve kalın kaşları, küçük ağzı ve burnu ile genç görünümlüdür. Sağ elini yukarı doğru kaldırmış mahkûmu göstermektedir. Kolları görünmez. Yaka kısmı beyaz şeritli siyah bir elbise giymiştir. Diğer görevlinin elbisesi de bu renktedir. Yaka ve manşetleri beyaz şeritlerle belirtilmiştir. Öndeki bu iki saray görevlisinin arkasında iki figürün daha başları seçilir. Bu dörtlü grubun yukarısında siyah bir yapı bulunur. Okulus pencereleri ve yarım daire kemerli giriş açıklığı görülür.

Kralın solunda yer alan görevli, daha yaşlı resmedilmiştir. Başlığı iki renk olup dihedral hatlarla detaylandırılmıştır. Yuvarlak yüzlü, iri gözlüdür. Kaşları yukarı doğru kavislenmiştir. Diğer görevlilerden farklı olarak elbisesinin önünde *loros* gibi beyaz bir şerit bulunur. Sol elini açık ve yatay olarak mahkûma doğru kaldırmıştır. Azizin hayatına ait bilgilere ulaşabildiğimiz tek dönem kaynağının sahibi olması dolayısıyla, Kral Trdat'ın baş yazıcısı Agathangelos olması muhtemeldir.

Sahnenin güneyinde, cepheden, sağ eli ile mahkûmu krala takdim eder biçimde bir duruşla resmedilmiş asker, sol eliyle azizi tutmaktadır. Başı azize dönüktür. Uzun saçlı ve sakalsızdır. Kaşları saçlarına oldukça yakın ve kalın, iri gözleri yüzünün iki yanında, oldukça geniş bir aralıkla işlendiğinden burnu da oldukça büyük bir yer kaplar. Ağzı ise küçük resmedilmiştir. Sahnedeki diğer figürlerden daha düzensiz bir yüze sahiptir. Yaka ve manşetleri beyaz olan bir tunik ve göğüs bölümünde çizgisel olarak belirtilmiş bir

zırh giymiştir. Diz hizasında son bulan tuniğin etekleri beyazdır. Elbise kıvrımları oldukça basit çizgilerle işlenmiştir. Tuniğin altına giydiği pantolonun ortasında, sıralı olarak XO şekilleri ile süslü bir şerit bulunur. Bu şeridin iki yanı baklava dilimleri ile bezelidir. Kırmızı tonlarda bir çizmesi vardır.

Azizin beyaz haleli başı diktir. Krala doğru dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Kısa saçlı ve sakalsızdır. Yuvarlak yüzü; iri gözleri, kalın kaşları ve küçük ağzı ile genç görünümlüdür. Boyu ve kolları uzun, siyah bir tunik giymiştir. Elbise kıvrımları, önceki sahnelerde rastlamadığımız biçimde dairesel ve nispeten kabaca işlenmiştir. Bu durum özellikle göğüs kısmında izlenir. Göğsü ve kalçasında izlenen beyaz renkler elbise kıvrımlarına paraleldir. Bu beyazlıklar bozulma sonucu siyaha dönüşmüş olmalıdır. Kıvrımlardan anlaşıldığı kadarıyla oldukça bol bir elbisedir ve belden bağlanarak toplanmıştır. Aziz, iki görevlinin tuttuğu kollarını onlardan kurtarmaya çalışır biçimde gövdesine doğru çekmiştir. Arkasında bulunan asker diğeri ile aynı tür bir elbise giymiştir, yalnız pantolonunun desenleri seçilmez. Sol elini iter şekilde azizin sol koluna dayamıştır.



Katalog No: 21

Resim No: 21

Sahne adı: Azize ilk işkence

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, güney duvarın orta bölümünde, doğuda bulunmaktadır.

Mevcut Durumu:

Sahnenin batısındaki okulus pencerenin etrafında sıvada dökülmeleri vardır. Bu dökülme batıdaki figürleri etkilemiştir. Ayrıca alt kenarda bir dökülme azizin yüzüne denk gelir. Bunlar dışında küçük hasarlar da gözlenir. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnenin üst kenarının altında figürlerin arasında kalan boşluklara sıkıştırılmış alanda, üç satır Gürcüce;

“Burada Aziz Grigor’a, baş aşağı tuz ile işkence edilir [40].” yazar.

ⴑⵜⴑ ⴆⴃ ⴣⴣⴓ ⵏⴆⴑⵃⴳⵑⵏⵄ ⵃⴑⵒⵏⴓⵏⵏⵍⵒⵒⵛ
ⵛⴑⴛⵄ ⵛⴑⵜⵔⴳ
ⴛⵏⵛ

Tasvir:

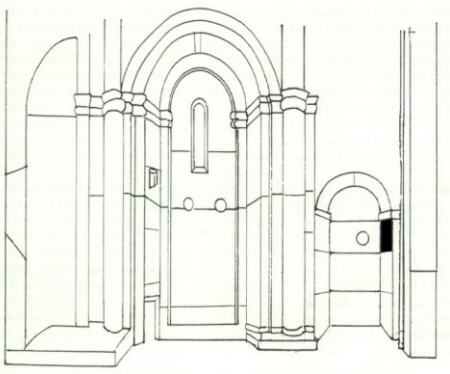
[40] Çeviri Thierry’den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 46.

Ortada baş aşağı, bir tuz bloğuna bağlanmış olarak asılan azizin doğusunda iki muhafız bulunur. Batısında ise biri cellât, beş muhafız vardır. Cellât ve muhafızlardan oluşan her iki taraftaki bu figürler azizin ayağına bağlı olan halatı çekmektedirler. Muhafızlar, yakaları, etekleri ve manşetleri beyaz şeritli birer tunik ve göğüs bölümünde çizgisel olarak belirtilmiş zırh giymişlerdir. Pantolonlar açık kahverengi, mavi ve siyahtır ve önceki sahnede anlatılan şekilde bezenmiştir. Tüm figürlerin saçları kahverengidir.

Sahnenin ortasında cepheden baş aşağı resmedilen aziz, iki halatla bitişik duran ayaklarından asılıdır. Kendi ağırlığına ek olarak, dört farklı yerden enine iplerle bağlandığı dikdörtgen bir tuz bloğu bedenine bağlanmıştır. Sınırları kahverengi ile belirtilmiş bu tuz kütlesi, elbiselerde değindiğimiz bozulmaya paralel olarak siyah renge dönüşmüştür. Azizin tuz bloğuna bağlandığı ipler kahverengidir. Her bağ da iki ip seçilir. Ayrıca azizin elleri, omuz ve bel hizasından bedenine bağlanmıştır. Bu ipler kırmızı tonlardadır. Aziz yer yer siyaha dönüşmüş, beyaz bir *perizonion* giymiştir, çıplak olan belden yukarısında ten rengi bozulma sonucu sarı tonlara dönüşmüş olmalıdır. Vücut hatları, göğüs bölgesinde dairesel, alt bölümlerde düz çizgiler ile oldukça düzensiz biçimdedir. Bu çizgiler siyah ve hardal rengi izlerle seçilir. Yüzü tahrip olan bölüme denk gelir. Başı çevresinde hale yoktur.

Sahnenin batısında bulunan iki muhafız, kendi taraflarında bulunan halatı çekmektedirler. Azize doğru dörtte üç profilden izlenirler. Doğudaki muhafız halatı, sol elini yukarı doğru kaldırarak üstten, sağ eliyle de aşağıdan tutmaktadır. Önündeki muhafız sağ ise eliyle halatı tutmuş sol elini tuz bloğuna doğru uzatmıştır. Bu sol el dışında halat ve eller aynı çapraz eksendedir. Kaynak bir tür makaralı düzenekten söz eder ancak, sahnede halatın nereye asılı olduğu belirsizdir; sahnenin üst sınırında kırılarak çapraz bir şekilde muhafızlara ulaşır.

Sahnenin doğusunda beş figür bulunur. Bunlardan doğudaki ilki, kaynakta "büyük cellât" olarak anlatılan olmalıdır. Siyah bir tunik ve siyah pantolon giyer. Saçı ve sakalı uzundur. Sakalı belirgin şekilde sivridir. Genç bir görünümü vardır. İki eliyle birlikte halata asılmış, halatın kırıldığı noktaya bakmaktadır. Arkasında dört muhafız daha bulunur. Öndeki ikisinin yüzleri seçilir. Bir figürün yüzü yalnızca çene, ağız ve boynu ile seçilebilir. Yüz tipleri önceki sahnede muhafızlar için kullanılan tiple aynıdır.



Katalog No: 22

Resim No: 22

Sahne Adı: Azize ikinci işkence

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, batı duvarın üst bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Sahnenin doğu kenarında bir figür sıva dökülmesi sonucu ortadan kalkmıştır. Azizin yüzünde ve göğsünün sağ yarısında sıvada dökülmeler vardır. Cellâdın bulunduğu bölümde de aynı nitelikte tahribat izlenir. Diğer küçük hasarlar da mevcuttur. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnenin üst kenarının altında, kuzeyde, Gürcüce iki satır "Burada Aziz Grigor'a düşmanları tarafından işkence edilir[41]." yazar.

ⴑⵜⴑ ⴆⴑ ⵖⵖⴄ ⵃⴊⵊⵀⵓⴑ
ⵃⵀ ⴑⵀⵄ ⴆⴑⵃⵊⵖⴑⴛ

Tasvir:

Ortada bir ayağından asılı olan aziz, doğuda cellât ve dört muhafız ve batıda dört muhafız daha bulunmaktadır. Seçilebilen yedi sopadan altısı azize uzanmaktadır. Bir ya da iki kişi halatı tutmaktadır. Muhafızların ve cellâdın giysileri ve tüm figürlerin saçları önceki sahneler ile paralellik gösterir. Önceki sahnede olduğu gibi halatın kırıldığı bölümde makara gibi bir unsur bulunmaz. Zemin krem rengi, arka plan koyu mavidir.

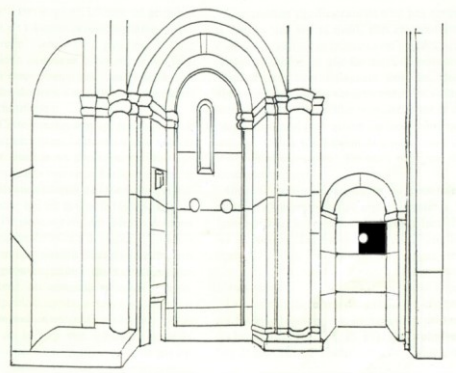
[41] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 47.

Ortada aziz sol ayağından asılı olarak cepheden izlenir. Halatı kuzeydeki grubun arkasında bir muhafız tutar. Aziz baldırlarından iki ayrı yerden bağlanmış, sağ ayağı dizinden yatay biçimde kırılmıştır. Beyaz *Perizonion*unda izlenen bozulma öncekilerle paraleldir. Elleri bel hizasında birbirine bağlanmış ve aşağı sarkmaması için dizine ayrıca bağlanmıştır. Vücudunun üst yarısı çıplaktır. Bir önceki sahnede gözlenen hasar burada oluşmamıştır. Vücut hatları kahverengi konturlar ile belirlenmiş ten rengi ile belirtilmiştir. Alnında hasar vardır ancak yüzü büyük oranda seçilir. Yüzünün ayrıntıları ilk sahnedekiler ile örtüşür. Başının hemen altındaki çöp ve yanık otlardan oluşan yığından yükselen koku, dalgalı çizgilerle ifade edilmiştir.

Doğuda cellât ve dört muhafızdan oluşan grup ellerindeki taze çalılar ile azize vurmaktadırlar. Profilden izlenen cellât önceki sahne de olduğu gibi siyah bir elbise giymiştir, ancak belden aşağısında, sıva dökülmesinin hemen altında, bir aidiyet sorunu fark edilir. Siyah pantolonu ve kırmızı çizmeleri oldukça sıkışık bir alana resmedilmiştir, sonradan eklenmiş gibidirler. Duruşu belirgin biçimde garip ve dengesizdir, başka bir deyişle bedenini hiç kırmadan, iki ayak bileğinden öne doğru eğilir gibidir ve bu dengesiz duruşa rağmen kolunu öne doğru uzatıp tuttuğu sopayla azize vurmaktadır. Öte yandan aşağıda krem rengi pantolon ve beyaz çizme giymiş ayakların devamında bir gövde yoktur. Bu ayaklar sıva dökülmesi ile son bulur ve ilk bakışta cellada ait oldukları algılanır. Sanatçı burada ayaklar ile ilgili bir problem yaşamış ve sorunu iki bacak ekleyerek çözmüştür ancak ilk resmedilen bacakları silmediği gibi bunları bağlayacağı bir gövde de eklememiştir. Ya da bu bacakları arkada yüzleri görünen figürlerle ilişkilendirmiştir ama sıvadaki dökülme bunu anlamamızı engeller.

Celladın arkasında bulunan muhafız daha öncekiler ile aynı nitelikte siyah bir tunik ve pantolon giymiştir. Öndeki bu iki figürün arkasında üç figürün daha yüzleri görünür.

Sahnenin batısında dört muhafız daha yer alır. Kaynağa dayanarak on kişi olması beklendiğinden eksik muhafızın sıvası dökülen alanda kaldığı kuvvetli bir ihtimaldir. Önde grubun doğusunda yer alan muhafız cepheden izlenir, iki ayağını açmış, iki eliyle tuttuğu sopayı diğerlerinin aksine geride tutmaktadır. Başını hafifçe öne eğerek azize bakmaktadır. Arkasında üç muhafız daha bulunur, ikisi ellerindeki sopaları azize uzatmaktadır.



Katalog No: 23

Resim No: 23

Sahne Adı: Azize üçüncü işkence

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, güney duvarın orta bölümünde, batıda bulunmaktadır.

Mevcut durumu:

Sahnenin batı yarısının büyük bölümünü okulus pencere kaplamaktadır. Kenarında izlenen kırmızı şerit, bu pencerenin sonradan açılmış olamayacağını gösterir. Ancak yine de bu açıklık etrafındaki sıvalar dökülmüştür. Yazıtın ilk bölümleri bu hasardan etkilenmiştir. Ayrıca azizin yüzüne denk gelen bir bölümde de dökülme vardır. Bunlar dışında küçük hasarlar bulunur. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnenin üst kenarının altında, batıda, figürlerden kalan boşluğu sıkıştırılmış bir alanda, Gürcüce iki satır "Burada Aziz Grigor'a mengene ile işkence edilir[42]." yazar.

… ᲒᲔ ᲧᲧᲔᲜ ᲨᲔᲧᲐᲔᲧᲛᲔᲓ ᲐᲛ ᲜᲘᲔᲐᲢᲧᲜᲔ

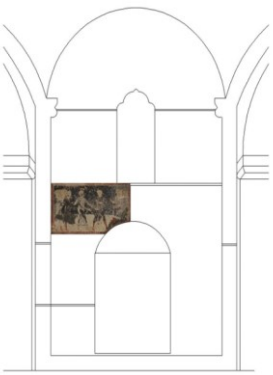
Tasvir:

[42] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 48.

Sahne okulus pencerenin batısına yerleşmiştir. Ortada aziz oturur durumda cepheden tasvir edilmiştir. Batıda yer alan dört muhafız, biri eğilmiş diğerleri ayakta olmak üzere profilden izlenir.

Azizin başı beyaz halelidir. Yüzü tahrip olmuştur, ancak kahverengi saçları seçilir. İlk sahneden hatırladığımız tuniği giymiştir. Sol elini dizine koymuş, sağ elini yukarı kaldırmıştır. Tahrip olduğundan sağ elinin durumu belirlenemez. Azizin duruşunu destekleyecek bir oturak izlenmez ancak yere oturmuş gibi resmedilmemiştir. Ayakları, muhtemelen içleri hiç boyanmamış olan kırmızı konturlarla işlenmiş bir tür mengeneye alınmaktadır.

Batıda bir muhafız azizin ayaklarına eğilmiş, uzattığı iki eliyle mengeneyi tutmaktadır. Kahverengi saçlıdır. Krem rengi ve daha önce belirtilen biçimde desenli bir pantolon ve siyah bir tunik giyer. Arkasında ayakta duran üç muhafız daha bulunur. Biri, ilki ile aynı renk, diğeri ise siyah desensiz bir pantolon giymiştir. Dördüncünün ayakları seçilmez. Önde izlenen, eğilmiş olanın arkasındaki ilk muhafızın tuniği yaka kısmında beyaz şeritlidir. Diğerleri tamamen siyahtır. Ayaktaki figürler ellerini azize doğru kaldırmıştır. Figürlerin yüz tipleri ve elbiselerinin kıvrımları önceki sahneler ile örtüşmektedir.



Katalog No: 24

Resim No: 24

Sahne Adı: Azize dördüncü işkence

Yeri: Batı duvarda yer alan sahne, kapı kemerinin üstünde, güneyde yer alır.

Mevcut durumu:

Sahnede çok sayıda küçük sıva dökülmesinin yanı sıra, güneyindeki figürlerin ayak kısmında, büyük bir dökülme de bulunur. Hasarlar figürlerin okunmasını etkileyecek durumda değildir.

Yazıt:

Sahnenin üst kenarı altında, kuzeyde, figürlerden kalan boşluğu sıkıştırılmış bir alanda, Gürcüce iki satır "(Burada Aziz) Gregor…, ayakları ile, … ve zorundadır[43]." yazar.

... ⴖⴖⴆⴍ ....ⵚⵊⵄⵅⵛⵒ ⵛⵒ
ⵒⵏⵄⵇⵔⵍⵛⵏⵆ

Tasvir:

Kompozisyonun merkezinde bulunan aziz, kuzey ve güney kenarlarda kümelenmiş muhafızlar arasındadır. Ayaklarına çivi çakılmış ve yürümeye zorlanmaktadır. Önünde onu çekiştiren bir muhafız yer alır. Güneydeki grubun önünde bulunan cellât ise azizi arkadan iteklemektedir. Güneyde cellâdın arkasında ve kuzeyde bir yükselti üzerinde dörder muhafız yer alır. Batıdaki grubun önünde yer alan muhafız elini öne doğru uzatmıştır. Bu figür sakallıdır. Cellât, azizin önündeki muhafız ve bu figür kırmızı çizmeler giymiştir. Bu farklılıklar dışında saç rengi ve elbiseler, tüm muhafızlar ve cellât için, daha önceki sahnelerde anlatılan özelliklere paraleldir. Zemin krem, arka plan mavidir. Bozulmalardan dolayı mavi, siyah izlenir. Farklı olarak kemer yayındaki yükselti yeşil tonlarıyla belirtilmiştir.

Aziz, kuzeye doğru dörtte üç profilden, çıplak ayaklarıyla parmak uçlarında adım atar bir duruşla izlenir. Başı çevresinde hale yoktur. İki elini öne uzatmıştır. Önündeki muhafız sol bileğinden yakalamış, yürüyüşü hızlandırmak için öne doğru çekmektedir. Daha önceki sahnelerde giydiği tunik ile resmedilmiştir. Daha önce dairesel olarak izlediğimiz elbise kıvrımları, burada farklı olarak çapraz hatlardadır. Vücut hatları kırmızı konturlarla belirtilmiş, elbisesi beyazdır. Önceki sahnelerde gözlemlenen beyaz rengin siyaha dönmesi ile sonuçlanan bozulma burada da devam eder. Ayaklarında demir çivi ya da buna ait bir yara izi izlenmez.

[43] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 48.

Kuzeyde, azizin önünde bulunan muhafız cepheden tasvir edilmiştir. Başı azize dönük olarak öne doğru adım atmaktadır. Bir eliyle azizin bileğinden tutmuş diğer elini onu gösterir şekilde yukarı doğru kaldırmıştır. Kuzey kenarda, kemer yayı üzerinde oluşturulmuş bir yükselti üzerinde oturmakta olan muhafız sağ elinde tuttuğu bir nesneyi yukarı kaldırmıştır. Dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Sol eli dizi üzerindedir. Arkasında üç figürün daha yüzleri seçilir. Güneyde, azizin hemen arkasında, iki eliyle onu itmekte olan cellât profilden izlenir. Arkasında dört muhafız daha yer alır. Öndeki cepheden tasvir edilmiştir, yanındaki ona dönüktür, arkada iki yüz daha seçilir.



Katalog No: 25

Resim No: 25, a-c

Sahne Adı: Azizin Kuyuya Atılması

Yeri: Batı duvarda yer alan sahne, kapının üstüne ve kuzey yarısı çevresine yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Sahnenin üst kısmında azizin kuyuya atılması konusunun işlendiği bölümde ve güneyde kralın eli ve dizi çevresindeki sıvada dökülmeler olmuştur. Sahnenin alt kısmında bulunan azizin kuyuda geçirdiği on beş yılı konu alan bölüm ise ziyaretçilerin tahribatı ve renklerdeki silinmeler nedeniyle güçlükle okunmaktadır. Bölümdeki bu hasarlar dışında azizin yüzü, sağ eli, sağ dirseği ve sahnenin alt kuzey köşesinde sıvada dökülmeler olmuştur.

Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahnede eşgüdümlü betimleme (sinematografik) ile üç ayrı zaman dilimine ait konular bir arada resmedilmiştir. Sahnenin bize göre sol üst bölümünde Kral Trdat'ın *nakharar* Tacat'tan azizin babası hakkındaki gerçeği öğrendiği an resmedilmiş, üst bölümün bize göre sağında azizin kuyuya atılması ve buradaki kuyuya ekmek atan kadın ile birlikte alt bölümünde azizin kuyuda kaldığı süreç aktarılmıştır. Anlatımda üst bölümü ve alt bölümü ayrı başlıklarla aktaracağız.

a) Azizin kuyuya atılması:

Kompozisyonun merkezinde dört yapraklı yonca biçiminde resmedilmiş kuyu bulunmaktadır. Kuyunun güneyindeki üç muhafız, elleri, ayakları ve boynu birbirine bağlanmış olan azizi, kuyuya doğru itmektedirler. Sahnenin güney kenarında kapının kemer yayının oluşturduğu yükseklik üzerinde oturan figür, kuzeyinde ona doğru elini işaret parmağı ile kaldırmış olan figür ile diyalog halinde resmedilmiştir. Bu figür sol elini emir verir şekilde azize doğrultmuştur. Kuzey üst köşede kırma çatılı yapılar bulunur. Kuyu kırmızı-kahverengi tonlardadır. Çevresi sarı-açık kahverengi, alt kısmı kahverengi tonlardadır. Üst kenar çevresinde gökyüzü siyaha yakın mavidir.

Aziz, elleri ayaklarına ve boynuna bağlanmış bir biçimde profilden izlenir. Kahverengi saçlıdır. Başı kuyunun ortasında resmedilmiştir. Daha önceki sahnelerde olduğu gibi, siyah bir tunik giymiştir. Arkasında, her biri iki eliyle azizi iterken resmedilmiş figürlerden kuzeydeki siyah elbise giymiş ve başını beyaz bir örtü ile kapatmıştır. Kuyuya doğru dörtte üç profilden izlenen figürün başındaki bu örtünün bir ucu sol omzuna düşmektedir. Uzun kahverengi bir sakalı vardır. Elleri ile azizi sırtından itmektedir. Bu figür kaynakta daha sonraki sahnelerde geçecek olan *nakharar* Ota'dır. Bu üç figürden ortada yer alan yine siyah bir elbise giymiştir. Sakalsız genç bir yüzü vardır. Elleri ile Azizi belinden itmektedir. Üçüncü figür koyu yeşil bir tunik altına gri bir pantolon giymiştir. Açık renk çizmeleri seçilir. Pantolonu muhafızlarda daha önce gördüklerimiz ile aynı şekilde desenlidir. Uzun saçları ve kısa bir sakalı vardır. Kemer yayına paralel biçimde sağ dizini kırarak çökmüş iki eliyle azizi kalçasından itmektedir.

Bu üç figürün hemen arkasında, güney kenarda iki figürün diyalog içinde oldukları anlaşılır. Her iki figür de profilden izlenir. Kaynak, Artavan'ın oğlu Tachat ismindeki

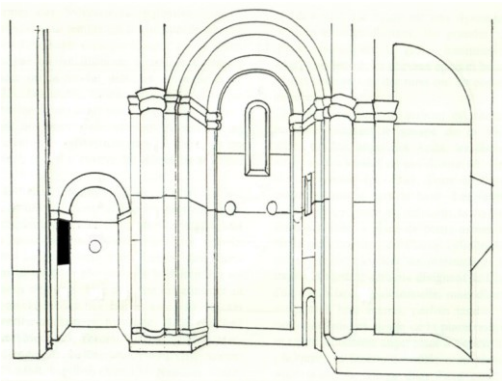
satrapın, krala; azizin, babasını öldüren kişinin oğlu olduğunu anlattığını aktarır. Kuyunun etrafında oluşturulmuş sarı-kahve tonlardaki yükseltinin ardında, yüzü ve işaret parmağını kaldırdığı sağ eli görünen kişi Artavan'ın oğlu Tachat; onun güneyinde, kemer yayının üzerinde, bir oturak olmadan oturur şekilde resmedilmiş ve sol elini işaret parmağı ile emreder bir biçimde azize yöneltmiş kişi de kral III. Trdat'tır. Kral yeşil bir *khiton* üzerine mavi bir *himation* giymiştir. Saçları ve sakalı kahverengidir.

Sahnenin kuzey köşesine yerleştirilmiş yapı ise Ararat eyaletine bağlı Artaşat kalesini ifade eder. Daha önce de birçok mahkûmun içerisine atıldığı bu kuyu kale içerisindedir ve Khor Virap olarak anılır.

b) Azizin kuyuda on beş yıl geçirmesi:

Kuyunun başında, elindeki ekmeği kuyuya bırakır bir hareketle gösterilmiş, siyah bir *khiton* üzerine aynı renk bir *maphorion* giymiş figür, kalede yaşayan dul kadın olmalıdır. Başı hafifçe kuyuya doğru eğilmiş, dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Aziz on beş yıl boyunca bu sayede hayatta kalmıştır.

Aşağıdaki bölümde, üst bölümde olduğu gibi kuyunun yonca biçimi tekrarlanmıştır. Aziz kuyunun güneyinde bulunmaktadır. Oturduğu unsur seçilemez, ancak dizinden itibaren bedeni izlenebilir. Kuzeye doğru yönelmiş, dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Başı beyaz halelidir. Yüzü tahrip olmuştur. Sağ elini dirseğinden kırarak dik biçimde yukarı kaldırmış. Sol elini kendisine doğru yönelmiş olan yılanlara uzatmıştır. Basit bir kumaş parçasını çapraz biçimde bedenine sarmıştır. Kumaşın ucu sol kolundan sarkmaktadır. Her iki yanında yılanlar kümelenmiştir. Kıvrımlı bedenleri ile başlarını azize doğru kaldırmışlardır. Her iki tarafta da yılanların çevresinde turuncu halkalar ya da haleler şeklinde bir unsur seçilir. Bu azizin yılanlara karşı ilahi bir koruma aldığını ifade ediyor olmalıdır.



Katalog No: 26

Resim No: 26, a-c

Sahne Adı: Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Şehit Edilmeleri

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, batı duvarın üst bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut durumu: Küçük çaplı sıva dökülmeleri ve ziyaretçilerin verdiği hasarlar dışında iyi durumdadır.

Yazıt: Sahnenin üst kenarının ortasında, figürler arasında bulunan bir alanda, Gürcüce iki satır "Burada Hripsime ve Gayane şehit edilmiştir[44]." yazar.

ⴔⵜⴔ ⵏⵒⴔⵃⴒⵗⵏ ⴰⵏⵅⵏⵏⵃⵗ ⵛⴔ ⵖⴔⵆⴔⴒⵗ

Tasvir:

Üç farklı mekân ve zamanda geçen konular eşgüdümlü betimleme ile anlatılmıştır. Bölümler farklı zemin dokuları ve renkleri ile ayrılmıştır. Hiçbir figür iki kez resmedilmemiştir. Figürler halesizdir.

Agathangelos'un eserinde iki ayrı mekânda bir gün ara ile anlattığı Hripsime ve Gaiane'nin şehit edilmesi olayları, burada üç bölümde resmedilmiştir. Eserde "büyük cellât" olarak geçen kişi, Azizin kuyudan çıkarılması sahnesinde resmedilen *nakharar* Ota olmalıdır. Eserde net bir ayrımla anlatılmayan üst güney çeyrekteki bölüm, büyük cellâdın komutasında Azizelerin başını kesen bir muhafızdan oluşur. Bu bölüm iki hadisenin komuta edilmesini vurgulamak amacıyla konulmuş olmalıdır. Kaynakta

[44] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 50.

nakharar Ota'nın ismine azizin kuyudan çıkarılmasına kadar rastlanmaz. Ancak burada çok daha önce ortaya çıkar. Sahnenin anlatımını üç ayrı başlıkta yapacağız.

a) Büyük cellâdın katliamı komuta etmesi:

Bölüm koyu mavi bir arka plan üzerindedir. Kabaca sahnenin üst güney çeyreğine yerleşmiştir. Önde, cepheden gösterilmiş, iki kolunu iki yana açmış, sağ eliyle kılıcını, sol eliyle de bir azizenin kesik başını saçlarından tutan bir muhafız yer alır. Kahverengi saçlıdır. Azizelere doğru bakmaktadır. Yakaları ve manşetleri beyaz şeritli bir tunik giymiştir. Belden yukarısı izlenir. Arkasında bir önceki sahneden hatırladığımız *nakharar* Ota yer alır. Önceki sahnede olduğu gibi başı beyaz bir çeşit türbanla örtülüdür. Sivri kahverengi bir sakalı vardır. Sol elinin işaret parmağını bölümün kuzeyinde kümelenmiş azizelere yöneltmiştir.

Azizeler bedenleri kuzeydeki bölümün sınırı olan bölgenin arkasında kalacak şekilde tasvir edilmiştir, başları ve elleri izlenebilir. Üç figürün yüzleri, ikisinin elleri seçilir. Alt kısımda ellerini dua eder biçimde öne uzatmış olan azizenin başı henüz kesilmemiştir. Onun yukarısında bulunan azizenin kesik başı ise saçlarından muhafız tarafından tutulmaktadır. Bu azizenin öne doğru açık bir eli ve siyah giysisi seçilebilir. Daha yukarıda, birinin yüzü seçilebilen iki figür, başları eğik şekilde resmedilmiştir. Hasardan dolayı alttaki figür net seçilemez.

b) Azize Hripsime ve yanındakilerin şehit edilmesi:

Bölüm sahnenin kuzey köşelerinden orta noktasına doğru uzanan dihedral bir alana yerleşmiştir. Yeşil tonlarda beyaz ve siyah dalgalanmalarla hareketlendirilmiş bir arka plana sahiptir.

Bölümün güneyinde dirseğinden kırdığı sağ elinde çapraz biçimde kılıcını tutan, diğer eliyle azizelerden birinin saçlarını yakalamış muhafız, dörtte üç profilden izlenir. Başını yukarı, azizelere doğru kaldırmıştır. Kahverengi saçlıdır. Sağ bacağı üçüncü bölümün sınırları arkasında kalmış, dirseğinden kırdığı sol bacağını ise öne doğru adımlar biçimde açmıştır. Kollarında ve manşetlerinde beyaz şeritler bulunan siyah kısa bir tunik giyer. İçinde bulunduğu hareketten dolayı tuniği bacaklarının iki yanında toplanmıştır. Tuniğinin üstüne kahverengi çizgili bir *sagion* giymiştir. Göğsündeki

fibula ile bağlanan pelerinin kahverengi çizgileri, arkasında savrulmakta olan bölümünde takip edilebilir. Ayaklarında mavi tonlarda çizmeler vardır.

Azize Hripsime beyaz tonlarda *khiton*u üzerine giydiği siyah *maphorion*u ile muhafıza doğru dörtte üç profilden izlenir. Başını hafifçe öne eğmiştir. Muhafızın kılıcı boynundadır. Sağ elini boynuna doğru götürmüştür. *Khiton*unun altında ayakları seçilir. Biri cepheden gösterilmiş, diğeri güneye doğru açıktır. Ayrıca *khiton*unun etek kısmı kuzey tarafta daha koyudur.

Hripsime'nin ayaklarının konumlanışındaki ve elbisesindeki renk faklılığını açıklamak, kuzeyinde bulunan figürü dikkatlice incelemekle mümkün olabilir. Şöyle ki; muhafızın kılıcının ucunda boynu bulunan bu figür cepheden tasvir edilmiştir. Yüzü ve kahverengi saçları diğer figürlerde görülmeyen bir estetik kaygı taşır. Başı açıktır ve yeşil tonlarda bir elbise giydiği anlaşılır. Bu figürün izlenebilen sınırları, ilk anlattığımız Hripsime'nin bedeni ile birlikte okunduğunda aslında cepheden gösterilmiş bir figürle karşılaşırız. Sol ayağın duruşu ve etek kısmında *khiton*undaki renk değişikliği bu şekilde bir anlam kazanmış olur. Sanatçı, Hripsime olarak bu ikinci anlattığımız figürü çizmiş, ancak muhtemelen ana figürü daha belirgin kılmak kaygısı ile aynı bedeni kullanarak ustalıkla yeni bir Hripsime eklemiş olmalıdır. Siyah rengin kapatıcı özelliği ve açık yeşille olan zıtlığı ifadedeki değişikliği algıda hissettirmez. Diğer olasılık azizenin iki kez resmedilerek ölümsüzlüğünün vurgulanması olabilir.

Anlattığımız bu iki Hripsime'nin yukarısında yalnızca öne eğik başları görünecek şekilde resmedilmiş yedi azize daha bulunur. Biri saçlarından muhafız tarafından tutulmaktadır. Oldukça basit çizgilerle ifade edilmiş bu figürler yer yer hasar görmüştür. Kaşları ve gözleri içinde bulundukları kederi ifade eder biçimde dihedral bir açıyla vurgulanmıştır. Birinin elinde mavi bir mendile benzer bir unsur dikkat çeker. Hripsime'lerin önünde, yukarıdakilerle aynı şekilde resmedilmiş dört azize daha resmedilmiştir. Bunlardan önde bulunanın başı kesiktir, ellerini yukarı doğru kaldırmıştır.

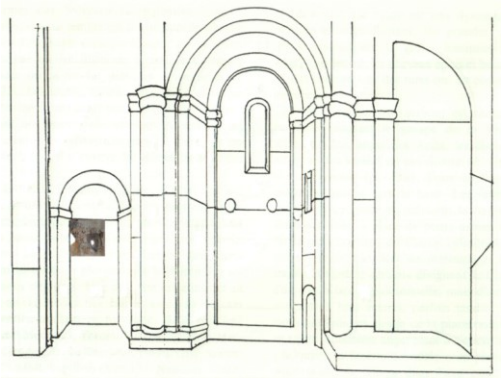
c) Azize Gaiane'ne ve yanındakilerin şehit edilmesi:

Bölüm, sahnenin yaklaşık olarak alt güney çeyreğini kaplayacak biçimde yerleşmiştir. Siyah çizgilerle hareketlendirilmiş, sarı bir arka plana sahiptir. Bölümün güneyinde eğilmiş olarak profilden izlenen muhafız iki eliyle tuttuğu kısa bir kılıcı azize

Gaiane'nin boynuna dayamıştır. Kahverengi uzun saçlıdır, gri tonlarda, kıvrımları kahverengi çizgilerle belirtilmiş, manşetleri beyaz şeritli bir tunik giymiştir. İçinde bulunduğu hareketle tuniği dizlerine toplanmıştır. Tuniğinin altında, ortalarında birer beyaz nokta bulunan baklava dilimleri ile bezeli kırmızı tonlarda bir pantolonu vardır. Gri çizmeleri seçilir.

Bölümde üç azize resmedilmiştir. Kılıcın uzandığı yönde azize Gaiane, diz çökmüş, ellerini yukarı doğru açık olarak öne uzatmıştır. Kahverengi saçlıdır. Kıvrımları kahverengi çizgilerle belirtilmiş siyah bir elbise giymektedir. Yüzü ve elleri koyu tonlarda izlenir, ancak bu renklerdeki bozulma ile ilgili olmalıdır. Bu koyulaşma muhafızın yüzünde de izlenir. Azizenin dirseklerine kadar kollarında izlenen ten rengi bozulma sonucu yeşile dönüşmüştür. Figürün kaşları ve gözleri daha önceki azizelerdeki şekilde resmedilmiştir.

Bölümün kuzey köşesinde diz çökmüş, eğilerek ellerini öne doğru uzatmış olan azizenin başı kesiktir. Kahverengi saçlıdır. Diğeri ile aynı özelliklerde bir elbise giymiştir. Ayakları bitişik olarak yerdedir. Yüzünde, ayaklarında ve kollarında ten rengi bahsedilen biçimde bozulmuştur. Bu azizenin kolları ve elleri boyanmadan konturları ile resmedilmiş, az sonra anlatacağımız azizenin ten rengi ile ifade edilmiştir. Bu yüzden bu figürün elleri oldukça güç seçilir. Üçüncü azize başı kesik ve çıplak olarak yerde yatmaktadır. Belden aşağısı diz çökmüş azizenin arkasında kalır. Kollarını iki yana uzatmıştır. Üst yarısı çıplak gösterilen bu figürde gözlenen ten rengindeki bu bozulmalar "Azize ilk işkence" sahnesindekiler ile aynıdır.



Katalog No: 27

Resim No: 27, a-c

Sahne Adı: Kral Trdat'ın Laneti

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, kuzey duvarın üst bölümüne, batıya yerleşmiştir.

Mevcut durumu: Okulus pencere çevresinde sıvada dökülmeler gözlenir, kral ve Agathangelos'un yüzlerinde de küçük çapta dökülmeler vardır. Sahnenin üst kenarı boyunca renklerde silinmeler olmuştur. Eyer bu bölümde bir yazıt varsa dahi bugün tespit edilemez. Bu hasarlar dışında sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahne kralın bir domuza dönüşmesini hatırlatmak amacıyla seçilmiş olmalıdır. Bu dönüşüm av sırasında gerçekleşir. Sahne doğuya doğru ilerleyen on bir atlıdan oluşur, dokuzunun yüzü seçilebilmektedir. Beş at bulunur. Askerlerden üçü mızraklı, üçü kalkanlıdır. Kralın baş yazıcısı Agathangelos ve bir saray görevlisi daha aynı tip başlık giyer. Kralın arkasında bir soylu daha vardır. Figürlerin tamamı doğuya doğru dörtte üç profilden izlenir. Atlıların bize göre en sağdakinin altında uzun bir burun biçiminde resmedilmiş güçlükle seçilen bir yaratık vardır.

Kral yeşil-gri tonlarda resmedilmiş bir atın üzerindedir. Yüz, saç ve sakalları önceki sahnelerdeki ile aynı biçimde tasvir edilmiştir. Sol eli ile dizgini tutarken, sağ elini ise göğüs hizasına kaldırmıştır. Dizgini tuttuğu bölümde yeşil bir mendil seçilir. İlk

sahnedeki *stemma*yı giymiştir. Uçları göğüs hizasında birleşen siyah *sagion*u alt bölümde eyerin arkasında izlenebilir. Kıvrımsız düz hatlardan, kol, göğüs ve karın bölgelerinde parçalı bir zırh giydiği anlaşılır. Omzun altında sonlanan zırhın altından mavi bir elbise seçilir. Zırhın bel hizasındaki sınırı ise yay biçiminde resmedilmiştir. Buradan dizlerine kadar uzanan kısımda, üstte beyaz altta mavi olmak üzere iki elbise seçilir. Mavi bir kaftanı andıran elbisenin uçları beyaz bir şeritlidir. Bu mavi elbise içinde eyerin altına serilen kumaşın ayrıntıları seçilebilir. Bu renk solmalarından kaynaklanmış olmalıdır. Bu elbisenin altında mavi baklava dilimi desenli bir pantolon giyer. Acı yeşil çizmelerini üzengiye geçirmiştir. Kahverengi eyer, ters perspektifle gösterilmiştir. Altındaki sergi mavi, kenarları ise beyazdır. Atların koşum takımları kahverengidir ve kuyrukları bağlanmıştır.

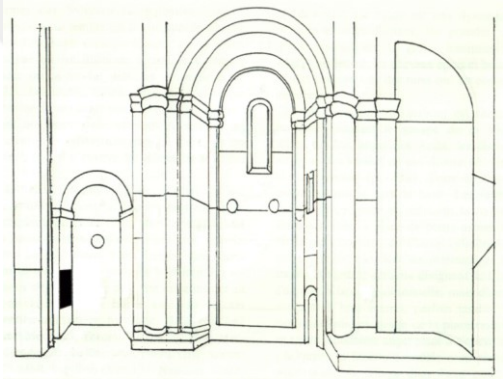
Profesör Marr'ın önerisine göre buradaki farklı başlık taşıyan figür Laz, Abhaz ya da İber krallarından biri olmalıdır, ancak Agathangelos eserinin ilgili bölümünde bu kişilerden bahsetmez. Başlıklardaki farklılığı, yüz biçimleri de destekler. Bu sahnede askerler diğer sahnelerdekinden farklı bir kaş yapısı ve daha dolgun yüzlerle tasvir edilmiştir. Tüm bunlar kralın bahsedilen krallar ve onların askerleri ile çıktığı bir avı ya da at gezintisini ifade etmek için vurgulanmış olabilir. Tüm bu olasılıkları düşündüren figür kralın arkasında bulunan soyludur. Kahverengi bir at üzerindedir ve kürklü bir tür taç giyer. Uzun saçlı ve sakallıdır. Uzun yüzlü, iri gözlüdür. Kaşları ortada oldukça kalın olup dik bir eğimle kavislenerek daralmaktadır. Uzun bir burnu ve normal bir ağzı bulunur. Yakalarında, kollarında ve manşetlerinde beyaz şeritler olan kahverengi bir elbise giymiştir. Sağ elini yukarı doğru kaldırmıştır. Arkasında siyah ve beyaz renklerde bir başlık giyen figürün yalnızca başı izlenebilmektedir. Sakalsız genç yüzü; iri gözlü, uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Önündeki iki askerden öndeki mavi bir elbise üzerine siyah *sagion* giyer. Elinde bir mızrak taşımaktadır. Uzun yüzü; geniş alınlı, iri gözlü ve uzun burunludur. Diğerlerinden farklı olarak kaşları daha düz bir biçimde tasvir edilmiştir. Arkadaki asker ise yeşil bir elbise ve siyah *sagion* giymiştir, arkasında bir kalkan asılıdır. Yuvarlak dolgun yüzlü, iri gözlü, uzun burunlu ve küçük ağızlıdır. Her ikisi de uzun saçlıdır ve sadece öndeki sakallıdır.

Kralın yanında, diğerlerine göre ters yönde dörtte üç profilden izlenen figür ilk sahnede izlediğimiz Agathangelos olmalıdır. İki renk bir başlık giyer, kahverengi saçlı ve

sakallıdır. Yalnızca başı ve sol omzu izlenebilen figürün beyaz bir elbise giydiği anlaşılır.

Sahnenin doğusunda okulus pencerenin üzerinde seçilebilen beş figürün üçünün yüzleri izlenebilmektedir. Batıdaki yuvarlak yüzlü açık alınlı iri gözlü ve kalın kaşlıdır. Küçük bir ağzı vardır. Oldukça kalın çizilmiş kaşları dik bir eğimle kavislenir. Ortadaki kahverengi saçlı ve sakallıdır, bir mızrak tutmaktadır. Yuvarlak yüzlü, açık alınlı, iri gözlüdür. Doğudaki uzun kahverengi saçlıdır. Dolgun uzun yüzlü, açık alınlı, iri gözlüdür. Kaşları aynı biçimde tasvir edilmiştir. Batı ve doğudaki figürlerin arkalarında bulunan bitkisel işlemeli kalkanlar arasından iki figürün daha yüzleri seçilir.

Bu bölümün hemen altında bize göre en sağdaki atın alt kısmında uzunca bir hayvan burnu gibi gösterilmiş yaratığın izi bulunur. Oldukça zor seçilmekle birlikte bu figür kalıntısı sonradan açılmış pencereden arta kalan bir unsurdur. Kralın bir domuza dönüştüğünü aktaran eserden bu kalıntının domuz olabileceği düşünülmelidir.



Katalog No: 27

Resim No: 28, a-b

Sahne Adı: Azizin Kuyudan Çıkarılması

Yeri: Kuzey duvar batı bayda bulunan sahne, batı duvarın alt kısmına yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Sahnenin alt yarısında yoğun olmakla birlikte tamamında renklerde silinme vardır. Batı duvarın güney köşesinde kırılma ve kopmalar izlenir. Ayrıca sahnenin alt yarısında sıvada dökülmeler de mevcuttur.

Yazıt: Sahnenin üst kenarı altında, güney tarafta, bir bölümü okunabilen yazıtta, Gürcüce tek satır "… Trdat başlamış ve [Gregor'u çukurdan çıkarttırmış] …[45]" yazar.

….ⴚⴔ ⵏⵔⵖⴔ ⵛⵀⵛⵔⵏ ⴚⴔ ⴔⴱⵄⵓⵏ..

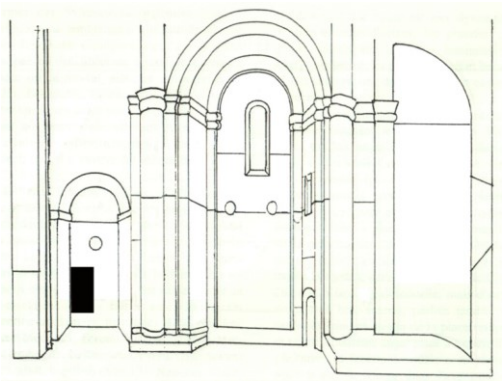
Tasvir:

Kompozisyonun merkezinde dört yapraklı yonca biçimindeki kuyunun ortasında oturmakta olan aziz bulunur. Beyaz haleli başını yukarı, onu çekmek için iki halat uzatan muhafızlara doğru kaldırmıştır. Ellerini halata doğru uzatmıştır. Muhafızlar bir dizlerini kırarak kuyuya doğru eğilmiş iki elleri ile tuttukları halatı çekmektedirler. Sahnenin kuzeyinde ayakta duran *nakharar* Ota onları komuta etmektedir. Kuyunun güneyinde ağız kısmı silindirik aşağı kısmı dikdörtgen resmedilmiş bir kova içinde yılanlar bulunur. Kuyunun içi beyaz tonlardadır. Çevresi giderek koyulaşan sarı tonlardadır. Dairesel bir biçimde sınırlanmış bu sarı zeminin ardında gökyüzü mavidir.

Aziz kuyuya atılması sahnesinden farklı olarak artık sakallıdır. Sol eliyle halatı tutmaktadır. Üzerinde önceki sahnedeki elbise bulunur. İkonografik kaynağın anlattığının tersine vücudunda bir siyahlık izlenmez, ancak bu silinmelerden kaynaklanmış olabilir. Muhafızlar yeşil ve beyaz renklerde birer elbise giymişlerdir. Pantolonları kırmızı olup, baklava dilimleri içine beyaz noktalı bir desenle bezenmiştir. Kahverengi saçlıdırlar. Güneydeki sakallıdır. Her ikisi de aynı duruşla, bir ayaklarını dizlerinden kırarak kuyuya eğilmiş, ellerini uzatarak halatları tutmaktadırlar. Halat muhafızların tuttuğu kısımda dairesel bir kıvrımla gösterilmiştir.

İkonografik kaynakta ilk kez bu sahnede geçen *nakharar* Ota'yı sanatçı önceki sahnelerde de kullanmıştır. Öncekilerde olduğu gibi başı bir tür türban ile örtülüdür. Sivri bir sakalı vardır. Ellerini aynı doğrultuda dirseklerinden kırarak, muhafızlara doğru kaldırmıştır. Kuyuyu çevreleyen sarı tonlardaki zemin basitçe oluşturulmuş dalgalı bir sınırla son bulur. Bu sınırdan sahnenin üst kenarına kadar mavi bir gökyüzü izlenir. Sahnenin güney üst köşesinde kahverengi tonlarda bulunan yazıt ile aynı renkte bir doku izlenir. Muhtemelen mavi, bu kırmızı aşı boyası üzerine boyanmış ve bu boya nemden yüzeye aksetmiş olmalıdır.

[45] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 52.



Katalog No: 29

Resim No: 29, a

Sahne Adı: Azizin Kuyudan Çıkarılması Ardından Halk Tarafından Karşılanması

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, kuzey duvarın batı kısmına yerleştirilmiştir.

Mevcut durumu:

Kuzey batı tonozun tüm duvarlarında olduğu gibi sahnenin tamamında renklerde silinme vardır. Sahnenin doğusundaki figürlerin el hizalarından başlayarak aşağı doğru devam eden bölümde ve sahnenin alt batı köşesinde büyük çaplı sıva dökülmeleri gözlenir. Silinmelerden dolayı sahnenin alt yarısı birkaç elbise detayı dışında seçilmez.

Yazıt: Sahnenin üst kenarı altında, batıda bulunan tek satır yazıt, büyük oranda hasar gördüğünden okunamamıştır. 

Tasvir:

Sahnenin ortasında aziz bulunur. Batıda, onun arkasında bir kalabalık toplanmıştır. Önde resmedilmiş iki figür ve aziz doğuya doğru yönelmiş, dörtte üç profilden gösterilmişlerdir. Sahnenin doğusunda başları örtülü üç kadın figürü azizle diyalog içindedir, ellerini ona doğru yöneltmişlerdir. Kadınların arkasında, sahnenin üst doğu köşesinde küçük bir alanda, şehre ait mimari ögeler izlenir. Üst kenarda bir bölümü izlenen gökyüzü mavidir. Alt bölümler okunamamıştır.

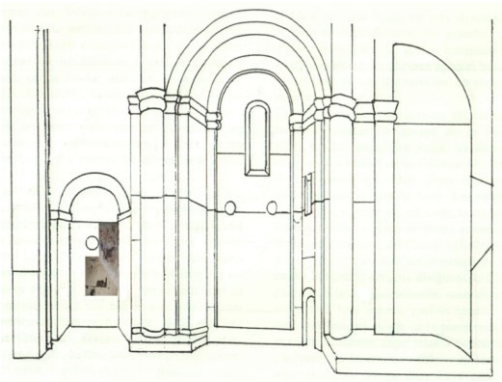
Azizin başı beyaz halelidir. Renklerin solması sonucu beyaz saçlı ve sakallı görünmektedir. Yüzü diğer figürlerden koyu bir renktedir. Hafifçe öne doğru eğilmiş,

iki elini dirseklerinden kırarak önündeki üç kadına doğru kaldırmıştır. Üzerinde tümüyle seçilemeyen bir elbise vardır. Çok belirsiz olmakla birlikte sol omzunda yeşil bir rengin izleri seçilebilir. Bu yeşil izler sırtını çevreleyen ince bölümde de seçilir. Bu *himation*un rengi olmalıdır. Sağ kolunda ise daha koyu renk izler seçilir.

Arkasında, doğuya doğru sıralanmış, dört figür daha seçilir, bunlardan ikisinin bedenleri önde resmedilmiştir, diğerleri ise arkada kalır. *Nakharar* Ota, azizin arkasında sol elini onu işaret eder biçimde kaldırmış vaziyette tasvir edilmiştir. Önceki sahnelerdeki gibi tasvir edilmiştir. Elbisesinde farklı bölgelerde küçük izler şeklinde mavi ve gri renkler seçilebilir. *Nakharar* Ota'nın başı ile azizinki arasında bir figür daha seçilir. Kahverengi saçlı genç bir yüze sahiptir. Sahnenin batı kenarında öndeki figür gibi sol elini azize doğru kaldırmış bir diğer figür, kahverengi saçlı ve gençtir. Elbisesinin yaka kısmında ve manşetlerinde beyaz şeritler vardır. *Nakharar* Ota'nın manşetlerinde de bu şeritler bulunur. Onun iki yanındaki bu figürler azizi kuyudan çıkaran muhafızlar olmalıdır.

Azizin karşısında ona dönük olarak profilden izlenen kadınlar, arkaya doğru sıralı olarak dizilmişlerdir. İki ellerini dirseklerinden kırarak, alkış tutar ya da tezahürat eder gibi bir duruşla azizle bir diyalog içinde resmedilmişlerdir. Kadınlar başlarını ve yüz çevrelerini beyaz bir örtü ile sarmıştır ve kollarında ve manşetlerinde beyaz şeritler bulunan birer elbise giymişlerdir. Elbise detayları seçilmez, ancak basit düz bir ifade ile işlenmişlerdir.

Kadınların yukarısında sahnenin üst doğu köşesinde dört yapı yan yana sıralanmıştır. Doğudaki beşik çatılıdır. Diğerlerine göre daha basit çizilmiştir ve yeşil olduğu anlaşılır. Batında ardı ardına mavi iki kubbe seçilir. Kubbeler basitçe işlenmiş sütun ve sütun başlıkları ile taşınır. Bu kubbelerin önünde görünen üçgen alınlıklı bir yapı daha izlenir. Üçgen bir pencere açıklığından perde sarkmaktadır. Son olarak en batıda istiridye biçiminde işlenmiş beşik tonozu ile sütunlu ve yarım daire kemerli bir açıklığı bulunan yapı yer alır.



Katalog No: 30

Resim No: 30, a-d

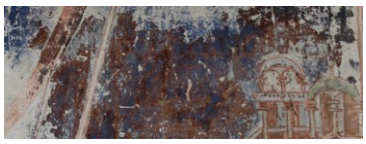
Sahne Adı: Azizin Düşü

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, kuzey duvarın doğusuna ters bir "L" biçiminde yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Duvarın alt kenarından bir metre yukarıya kadar sıva dökülmüş, yer yer daha yukarılarda da bu dökülme devam etmiştir. Bu sebepten sahnenin alt bölümleri okunamaz. Sahnenin üst kenarı çevresinde ve sıvası dökülmemiş alt bölümlerinde renklerde silinme vardır. Figürler taslak çizgileri ile seçilir.

Yazıt: Sahnenin orta bölümünde, meleklerin altında, mimari ögelerin üzerinde tespit edilen, Gürcüce tek satır yazıt okunamamıştır.



Tasvir:

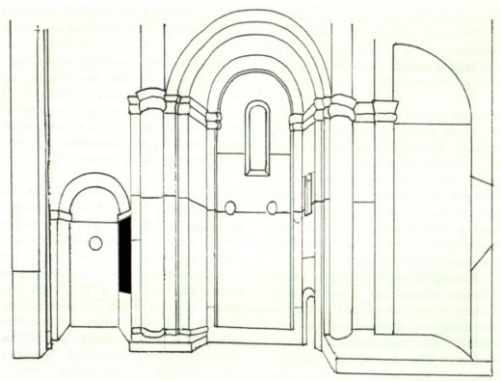
Sahnede eşgüdümlü anlatım uygulanmış, Aziz iki kez resmedilmiştir. Sahnenin alt bölümü diyebileceğimiz ters "L"nin yatay bir dikdörtgen oluşturan bölümünde, batıda orans duruşta gösterilen aziz, doğuda kalabalık ile diyalog içinde, dörtte üç profilden, tasvir edilmiştir. İlk değindiğimiz orans duruşla gösterilmiş aziz, azizin düşünün bir elemanıdır. Üst bölüm diyebileceğimiz ters "L"nin dar bölümünde bulunan İsa, melekler ve ışık huzmeleri, Azizin düşünün diğer elemanlarıdır. Sahnenin kalanında ise

düşü gördüğü günün ertesi sabahı, azizin etrafında toplanmış kalabalık, ona ve Hripsime azizelerine yaptıkları eziyetlerden, fenalıklardan dolayı af dilemekte ve azizin vaaz ettiği tanrıya yalvarmak için ne yapmaları gerektiğini sormaktadır. Bu soruya Aziz rüyasını anlatarak cevap verir ve kral dâhil herkesin inşaata katılmasını önerir. Aynı konunun iki parçası olarak bu bölümler birlikte anlatılacaktır.

Sahnenin üst bölümünde hilal biçiminde belirtilmiş bir alan içinde İsa ve yukarısında iki madalyon daha bulunmaktadır. İsa'nın başı ve çevresi silinmiştir, ancak elbisesinin bir bölümü ve takdis jesti ile aşağı doğru uzattığı sağ eli seçilebilir. Kırmızı bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giydiği anlaşılır. İsa'nın eli doğrultusunda aşağı doğru daralarak inen ışık huzmesi eğrilerek azizin batıdaki tasvirine yönelir. Daha ince bir huzme ise kalabalığın içinde tasvir edilmiş azize doğru yönelmektedir.

İsa'nın aşağısında iki melek figürü bulunur. Başları beyaz halelidir. Aşağı doğru yönelmişlerdir. Batıdaki elinde bir çubuk taşımaktadır. Doğudakinin elleri ise krem tonlarda bir elbise ile örtülüdür. Melekler yeşil birer *khiton* üzerine beyaz *himation* giymişlerdir. Uzun kahverengi saçlıdırlar, ince açık kanatları, kahverengidir.

Batıda resmedilmiş aziz, cepheden orans duruşla izlenir. Başı hale içindedir, sakallıdır. Alt bölümün doğusunda ellerini yukarı doğru dua eder biçimde kaldırmış aziz ise dörtte üç profilden izlenir. Başı hale içindedir ve göğe bakmaktadır. Arkasında ayrıntıları pek seçilmeyen figürler bulunur. Azizin doğusunda bulunan kalabalık ise nispeten daha iyi korunmuştur. Önde beş figür seçilebilir, bunlardan doğudaki üçünün başları belirgindir. En doğudaki *nakharar* Ota'dır. Yanında bulunan kahverengi saçlı ve sakallı figür ise kraldır. Kralın yanında başı örtülü bir figür daha bulunur. Doğudaki bu grubun arkasından mimari ögeler izlenir. Dört sütun üzerinde kemerlerle taşınan bir arşitravdan ibaret bir yapının doğusunda yeşil baldaken bir yapı izlenir. Bunun önünde beşik çatılı, üçgen alınlıklı, yeşil bir yapı daha bulunur. Daha geride iki katlı bir galeri izlenir. Üst katı baldakendir.



Katalog No: 31

Resim No: 31, a-d

Sahne Adı: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, doğu duvarı kaplamaktadır.

Mevcut Durumu:

Sahnenin üst bölümlerinde renklerde silinmeler olmuştur. Sahnenin alt kenarında figürlerin ayak kısımları ve sütunun yerleşeceği zemin, renklerin silinmesi sonucu güçlükle seçilir. Duvarın köşesindeki kırılma sahnenin alt güney köşesini etkilemiştir. Alt kenara paralel eksende iki küçük zıvana açılmıştır. Karşı duvarda benzer bir tahribat gözlenmez, ancak bunların bilinçli açıldığı aşikârdır. Bunlar dışında küçük çapta sıva dökülmeleri ve ziyaretçilerin verdiği hasarlar gözlenir. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt:

Solda azizenin halesi üzerinde; ⲡⲥ ⲛⲛⲟ “Azize Nino”

Bunun daha yukarısında üç satır;

ϩⲧⲏ.ⲟⲩⲧⲣ.ⲥⲓϫⲟ.ⲣⲃⲏ “Burada yaşayan sütun…”

Sağda rahibeler üzerinde;

ϭⲣϭϩⲛ: ⲱⲃⲛ

ϭϩⲓϫⲟⲩⲧϭⲣⲃ:ⲛⲏⲛⲟⲟⲩ ⲣⲩ ⲏⲛⲟⲟϭϩ “Nino’nun görüştüğü kadınlar korkuyordu[46].” yazar.

[46] Çeviriler Thierry’den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 60.

Tasvir:

Kompozisyonun merkezinde, üst bölümün güneyinde yer alan iki melek tarafından taşınmakta olan sütun yer alır. Onların kuzeyinde ise ince beyaz bir daire ile oluşturulmuş bir madalyon içerisinde, belden yukarısı görülecek biçimde resmedilen İsa, meleklere doğru yönelmiştir. Sahnenin altında, sütunun kuzeyinde, sütuna doğru yönelmiş Azize Nino ayaktadır. Sütunun diğer tarafında ise birbirlerine sokulmuş, uyumakta olan yedi kadın bulunmaktadır. İkisinin gözleri açıktır, azizeyi izlemektedirler. İsa, melekler ve Azize Nino'nun başlarında beyaz haleler bulunur. Sütun kırmızı tonlarda olup, düşey olarak havada izlenir.

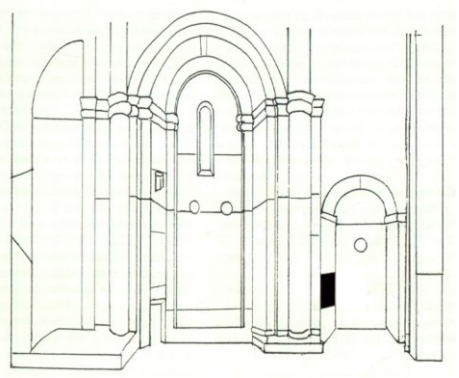
İsa, uzun kahverengi saçlıdır. Başını hafifçe eğerek meleklere yöneltmiş, sağ elini takdis jesti ile onlara doğru kaldırmıştır. Sol elinde kapalı bir rulo tutar. Kırmızı bir *khiton* üzerine mavi bir *himation* giymiştir. Madalyonun içerisi de gökyüzü ile aynı renktir, ancak, İsa'nın arkasında kahverengi bir doku daha izlenir.

Melekler, yatay olarak profilden tasvir edilmiştir. Ayakları dizlerinden kırılarak, sütun ile sahnenin güney kenarı arasına yerleştirilmişlerdir. Biri üstte diğeri altta, iki elleri ile sütunu tutmaktadırlar. Kahverengi kanatları açık tasvir edilmiştir. Üsteki yeşil *khiton* üzerine beyaz *himation*, alttaki ise yeşil *khiton* üzerine koyu renk bir *himation* giymiştir. *Himation*ların uçları aşağı doğru sarkmaktadır.

Alt kısımlarda solmalar ve kırmızı astar boyanın yüzeye aksetmesi renklerin okunmasını güçleştirir. Azize Nino mavi bir *maphorion* giymiştir, bozulmadan dolayı elbisenin birçok bölgesinde kırmızı açığa çıkmıştır. *Khtion*unun rengi seçilememiştir. Başını hafifçe yukarı, sütuna doğru kaldırmış, dirseklerinden kırdığı iki elini dua eder biçimde açık olarak öne uzatmıştır.

Sahnenin alt güney çeyreğinde birbirine sokulmuş yedi kadın acıklı bir ifadeyle tasvir edilmiştir. Kaş ve gözleri dihedral bir açıyla işlenmiştir. Arkada bulunan rahibe başını bir eli ile desteklemiş, öndeki ikisi el ele tutuşmuş, bir diğeri ise elini göğsüne doğru kaldırmıştır. Sakin bir anlatımla, kadınlar uyurken resmedilmiştir. Sanatçı aynı yüz ifadesini Hripsime ve Gaiane'nin şehit edilmesi sahnesinde kederi verebilmek için kullanılmıştı, burada ise azizenin geç saatlere kadar dua etmesi sonucu meleklerin sütun için yardıma gelmesi mucizesi işlenmiştir. Dolayısıyla bu ifade biçimi uyudukları ya da

üzüldükleri biçimde yorumlanabilir. Kadınlar beyaz, mavi, kırmızı ve yeşil *maphorion*lar giymişlerdir.



Katalog No: 32

Resim No: 32, a

Sahne Adı: Azizin Kayseri'de Kutsanması

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, doğu duvarın alt bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Sahnenin alt yarısında, boyamanın üzerine uygulandığı kırmızı astar, nemden kaynaklı olarak yüzeye aksetmiştir. Kuzeyde piskopos yardımcılarının bulunduğu bölümün alt kısmında sıvada dökülme olmuştur. Güneyde Kayseri Metropoliti Leontius'un elbisesinin alt kısmında da dökülme bulunur. Sahnenin alt yarısında ziyaretçilerin verdiği hasarlar bozulmanın diğer bir nedenidir. Sahne alt kenarın çevresi dışında okunabilir durumdadır.

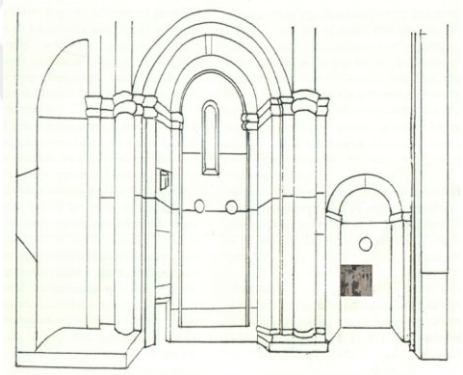
Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Kompozisyonun merkezinde, dörtte üç profilden öne doğru eğilmiş sol elinde kapalı bir rulo tutan, sağ elini Leontius'a doğru kaldırmış aziz ve sol elindeki İncili azizin başı üzerinde tutarak kutsama işlemini gerçekleştiren Leontios yer almaktadır. Aziz ve Leontius piskoposluk giysileri giymişlerdir, beyaz *phelonion*ları ve siyah üzerine beyaz haçlı *omophorion*ları izlenebilir. Aziz ilk sahnelerdekinden daha yaşlıdır ve genç tasvirindeki gibi kahverengi değil siyah saçlı ve sakallıdır. Metropolit Leontius'un yüzü güçlükle seçilir, siyah saçlı ve sakallı olduğu anlaşılır.

Azizin arkasında başpiskoposun yardımcıları olarak töreni icra eden rahipler bulunur. Birinin sol elinde kapalı bir rulo seçilir, diğeri sağ elindeki buhurdanı sallamaktadır, sol elinde bir kutu bulunur. Ayrıca kuzeye doğru iki figür daha seçilir. Öndeki siyah bir *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiş, siyah saçlı ve sakallıdır. Diğeri de siyah saçlı ve sakallıdır, sadece yüzü seçilir, yüzü diğerlerinden oldukça büyük resmedilmiştir. Seçilebilen bu figürler arkasında yalnızca başlarının bir bölümü görülecek şekilde bir kalabalık bulunmaktadır.

Leontius'un arkasında sahnenin güneyinde sol elinde İncil tutan, piskopos kıyafeti içerisinde bir figür daha bulunur, onun arkasında seçilen figürün saçı ve sakalı siyahtır. Kalabalık başları görülecek şekilde resmedilmiş figürlerle devam eder. Bu kalabalığın arkasında girişinde dikdörtgen bir açıklığı bulunan, beşik çatılı, üçgen alınlıklı, bir bazilikayı andıran uzunlamasına dikdörtgen bir yapı bulunur. Önünde okulus açıklıkları ve arşitravı seçilen bir yapı daha vardır.



Katalog No: 33

Resim No: 33

Sahne Adı: Azizin Bagavan'da Karşılanması

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, güney duvarın doğusuna yerleşmiştir.

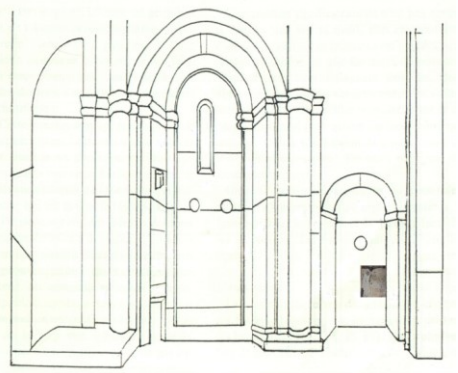
Mevcut durumu: Sahnenin alt doğu çeyreğinde büyük çapta dökülmeler olmuştur. Bu bölgeler dışında sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Doğuda aziz, ayakta ve batıya yönelmiş olarak dörtte üç profilden izlenir. Başında beyaz halesi bulunur. Siyah saçlı ve sakallıdır. Önceki sahnedeki gibi piskopos elbisesi içindedir. Siyah üzerine beyaz haçlı *omophorion*ları seçilebilir. Sol elini kendisine doğru eğilmiş olan kralın başına götürmüştür. Arkasında siyah bir *khiton* üzerine yeşil bir *himation* giymiş, kahverengi saçlı ve sakallı bir figür bulunur. Onun yanında siyah saçlı ve sakallı bir figür daha tasvir edilmiştir. İzlenebilen bu figürlerin arkasında çizgisel olarak başlarının üst kısmı ile ifade edilmiş bir kalabalık bulunur.

Batıda kral III. Trdat, azize doğru eğilmiş ve ellerini ona doğru uzatmıştır. Profilden izlenir. Yüzü güçlükle seçilir, kahverengi saçlı ve sakallıdır. Üzerinde baklava dilimi desenli, kollarında beyaz şeritler bulunan, kırmızı bir *dibetesion* giymiştir. Kraliçe Ashkhen, siyah bir *sakkos* üzerine beyaz, değişmiş bir *loros* giymiştir. *Loros*un ucu beline sıkıştırılmış ve *thorakion* biçimi almıştır. Başında bir *stemma* bulunur. Kralın kız kardeşi Khosrovidukht'un başında ise beyaz bir tür türban bulunur. O da siyah *sakkos* üzerine basitleştirilmiş bir *loros* giyer. Kraliyet ailesinin arkasında beş figürün daha yüzleri seçilir. Kalabalığın daha gerisindeki figürler çizgisel olarak kafalarının bir bölümü ile ifade edilmişlerdir.



Katalog No: 34

Resim No: 34, a

Sahne Adı: Fırat'ta Vaftiz

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, güney duvarın batısına yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

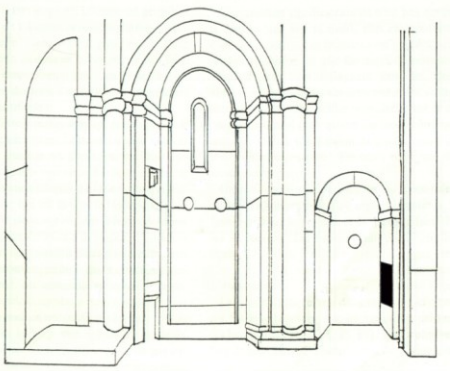
Sahnenin alt doğu köşesindeki daha büyük olmak üzere, azizin yüzünde ve figürlerden birinin dirsek ve sol elinde, sıvada dökülmeler olmuştur. Ziyaretçilerin verdiği hasarlar da izlenir. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Sahnenin doğu kenarında ayakta profilden izlenen aziz, sol elini açık olarak göğe kaldırmış, sağ elini açık olarak vaftiz olmayı bekleyen kalabalığa doğru uzatmıştır. Beyaz haleli başını gökyüzündeki huzmeye doğru kaldırmıştır. Bir önceki sahnede izlenen elbiseyi giyer. Sahnenin üst kenarına bitişik yarım bir halka şeklinde işlenmiş ışık huzmesi doğrusal bir çizgi ile azizin açık sol eline doğru yönelmiştir. Azizin arkasında kahverengi saçlı bir figür daha seçilir, daha geride çizgisel olarak ifade edilmiş bir kalabalık bulunur.

Vaftiz olmak için bekleyenler beyaz basit bir peştamal dışında bir şey giymemiştir. Cepheden izlenirler. Öndeki figürlerin vücut hatları göğüs ve kaburga detaylarında, basit, bozulma sonucu siyaha dönüşmüş çizgilerle gösterilmiştir. Kalabalık ilk iki sıra dışında çizgisel olarak belirtilmiştir. Fırat'ın sadece bir sınırı seçilebilir. Azizin ayaklarının önünde, kahverengi bir çizgi ile belirtilmiştir. Figürler açık mavi olarak gösterilmiş nehrin içerisindedir.



Katalog No: 35

Resim No: 35, a

Sahne Adı: Azizin İnzivası ve Oğlu Aristakes'i Kutsaması

Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, batı duvarın alt kısmına yerleşmiştir.

Mevcut Durumu:

Güneydeki sahnenin alt yarısında büyük çapta bir bölüm beyaz modern bir boya ile kapatılmaya çalışılmıştır. Ziyaretçilerin ya da yerli halkın verdiği bu hasar Aristakes, Aziz Grigor ve bir rahip figürünü büyük çapta etkiler. Bunun yanında sahnenin her yerinde kazımalar ve yazılar bulunur. Aziz Grigor'un yüzünde ve alt bölümlerde farklı yerlerde küçük çapta sıva dökülmeleri gözlenir. Kuzeydeki sahnede merdivenin alt kısmında bir dökülme daha vardır. Bu hasarlar dışında sahneler okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnenin üst kenarı altında, mimariler ve figürler arasında kalan boş alanda, Gürcüce üç satır "Burada Grigor, oğlu Aristakes'i patrik olarak takdis ediyor[47]." yazar.

ⴔⴕⴑ ⴗⴗⴄ ⴔⴣⴝⴕⴞⴟⴑ
ⴀⴐⴚⴍⴄⴞ ⴀⴇⴀⴈⴐⴕⴑⴚ
ⴔⴕⴇⴌⴔⴑⴣⴍⴄ ⴀⴌⴑ ⴙⴣⴑⴄⴑ

[47] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 58.

Tasvir:

İki ayrı zamanda geçmiş konular iki ayrı sahnede işlenmiş ancak Kral III. Trdat figürü ile sahneler birbirine bağlanmıştır. Kuzeydeki sahnede aziz, kabaca işlenmiş bir mağara içindedir. Gri ile belirtilmiş bu mağara, sarı üzerine kahverengi çizgilerle hareketlendirilmiş bir dağın içinde oluşturulmuştur. Önünde zemin ile yakın bir renkte merdiven bulunur. Aziz belden yukarısı görülecek biçimde dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Beyaz bir halesi vardır. Yüzü önceki sahneler ile aynıdır. *Mandyas*ı andıran siyah bir elbise giymiştir. İki elini, bir reddediş ifadesi ile açık olarak, krala doğru kaldırmıştır.

İki sahnenin sınırında, kral azize doğru yönelmiş, iki elini bir yalvarış ifadesi ile ona doğru kaldırmıştır. Kahverengi saçlı ve sakallıdır, önceki tasvirleri ile aynı özellikleri taşır. Siyah bir *sakkos* üzerine değişmiş beyaz bir *loros* giyer. Kralın arkasında aziz Grigor, oğlu Aristakes'in kutsanmasını gerçekleştirmektedir. Siyah saçlı ve sakallıdır. Piskopos elbisesi içindedir. *Omophorion*ları siyah üzerine beyaz haçlıdır. Sağ elini Aristakes'in başı üzerindeki mendile götürmüş, sol eli ile İncili tutmaktadır. Aristakes babasının önünde dizlerinin üzerinde dik durmaktadır. Aynı şekilde bir piskopos elbisesi giyer. Arkasındaki kalabalığın önünde bulunan iki rahip de aynı elbiseler içindedir. Grigor'un arkasında bulunan figür ise göğüs bölgesinde beyaz şerit olan farklı tür bir elbise giymiştir.

Arka planda haç planlı bir mimari bulunur. Yüksek bir kasnak üzerine oturan kubbesi ile Ermenistan ve Gürcistan bölgelerinde sıkça rastlanan kiliseleri hatırlatır. Yanında kırma çatılı, üçgen alınlıklı okulus ve dikdörtgen pencere açıklıkları bulunan bir başka yapı bulunur.



Katalog No: 36

Resim No: 36, a-c

Sahne Adı: Azizin Ölümü

Yeri: Batı duvarda yer alan sahne, kapı açıklığının güneyine yerleşmiştir.

Mevcut Durumu:

Sahne alt bölümlerinde ziyaretçi tahribatına uğramıştır. Kapı açıklığının üst köşesinde büyük çapta bir sıva dökülmesi izlenir. Azizin bulunduğu bölge yoğun olmak üzere yer yer küçük dökülmeler de olmuştur. Sahne okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Sahnenin kuzeyinde iki satır Gürcüce bir yazıt tespit edilmiştir.



Tasvir:

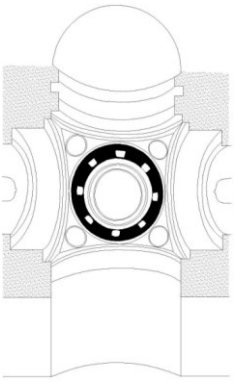
Kemer yayının bulunduğu köşede sivrilen, dikey bir dikdörtgen içinde izlenen sahnede, ortada stilize bir ağaç, bu ağacın altında bulunan kovuğa çömelmiş vaziyette aziz; ağacın güneyinde azize elini uzatan melek ve kuzeyden elleri örtülü olarak inen bir başka melek figürleri bulunur. Zemin krem tonlardadır. Ağaç bej-açık kahve tonlarda işlenmiştir. Gökyüzü zemine yakın bölümlerde açık mavi olup yukarıda siyaha döner.

Aziz dörtte üç profilden izlenir. Kovuğun içine sıkışmış bir duruşla tasvir edilmiştir. İki elini yukarı doğru kaldırmıştır. Siyah bir *mandyas* giyer. *Mandyas*ın altındaki elbisesi seçilmez. Azizin halesiz beyaz saçlı başı, omzu, elleri ve diz hatları dışında ayrıntıları okunamaz.

Yukarı doğru daralarak resmedilen ağacın gövdesinde dal izlenmez ancak tepesinde birer yaprak taşıyan dallar görülür. Bu ağacın bu biçimde stilize edilmesinin nedeni oldukça dar olan yüzeyde, hem azizin sığabileceği geniş bir kovuk hem de melekler için alan oluşturma kaygısı olmalıdır.

Sahnede kuzeyde bulunan melek profilden izlenir, oldukça küçük resmedilmiştir. Başı beyaz halelidir. Kanatları geriye doğru açık resmedilmiş ve vücudu aşağıya doğru yönelmiştir. Elleri bir kumaşla örtülüdür. Mavi bir *khiton* üzerine yeşil *himation* giyer. Diğer melek ağacın güneyinde ayakta durmaktadır. Aynı renk bir halesi vardır. Mavi bir *khiton* üzerine kırmızı bir *himation* giymiştir. Sol kanadı yukarı doğru açık gösterilmiş, böylece oluşan alanda yukarı kaldırdığı sol kolu tasvir edilmiştir. Sağ eli ise azize doğru uzanmıştır. Sol ayağı ile öne doğru adımlar şekilde bir duruştadır.

3.1.3.2.5 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler



Katalog No: 37

Resim No: 37, a-g

Sahne Adı: Tevrat Peygamberleri

Yeri: Figürler kasnak pencereleri arasına, ikişerli olarak yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

Batı-kuzeybatı pencereler arasındaki iki peygamberden batıdaki baş ve göğüs bölümleri sıva dökülmesi sonucu tahrip olmuştur. Diğer figürler okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Her peygamberin baş hizasında Gürcüce ismi yazar[48].

ᲐᲐᲠᲝᲜ Harun ; ᲖᲐᲥᲐᲠᲘᲐ Zekeriya; …

Tasvir:

Anlatım, doğudan başlayarak saat yönünde ilerleyecektir.

Doğu-güneydoğu pencereler arasında Harun ve Zekeriya peygamberler birbirlerine dönük dörtte üç profilden izlenirler. Eski ahitte, Mısır'dan çıkış 28. ve 39. bölümlerde anlatılan detayları hatırlatan kıyafetler içindedirler. Doğuda izlenen Harun Peygamber'in başı beyaz bir halelidir. Siyah uzun saçlı, uzun sakallı ve yuvarlak yüzlüdür. Yüzünün sol yarısında iri gözü ve kalın kaşı seçilebilir. Pelerininin altından kaldırarak öne doğru uzattığı sol elinde, buhurdan olması muhtemel sarı bir nesne tutmaktadır. Sağ elini de aynı biçimde kaldırmıştır. Manşetleri ve etek uçları altın sırma

[48] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 25.

şeritlere sahip lacivert bir *dibetesion* (28: 31-32; 39: 22-23), üzerine etek uçları altın sırmalı kısa beyaz bir tunik, onunda üzerine kenarları altın şeritlerle çevrili, iki ucu göğsünde birleşen mor-erguvan bir pelerin giymektedir (28: 6-8; 39: 2-5). Zekeriya Peygamber aynı tür kıyafetlerle tasvir edilmiştir. Başında sarı bir hale bulunur. Yüz hatları Harun Peygamber ile neredeyse aynıdır. Aynı duruşla resmedilmiş, elindeki beyaz buhurdanı biraz daha yukarıya kaldırmıştır. Farklı olarak *dibetesion*u beyaz, kısa tuniği ve pelerini kırmızıdır.

Anlatacağımız bir grup figürde bu iki figürde belirlediğimiz yüz tipi tekrarlanacaktır. Bu yüzden bu yüz tipini "standart tip" olarak ifade edeceğiz, ayrıntıları şöyledir: Omuzlarına kadar inen dalgalı biçimde işlenmiş siyah saçlar, çene altında sivrilmiş uzun siyah sakal, dolgun bir yüz, iri gözler, yukarı kavislenmiş kaşlar, normal bir burun, sakal ve bıyıklar arasında normal bir ağız.

Güneydoğu-güney pencereler arasında birbirlerine zıt yönde dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden doğudakinin başı beyaz halelidir. Yüzü standart tiptedir. Sağ elini göğüs hizasına kaldırmıştır. Sol elinde açık bir rulo tutar. Kırmızı bir *khiton* üzerine yer yer mavi izler gözlenen beyaz bir *himation* giymiştir. Güneydeki peygamberin başı sarı bir hale bulunur. Yüzü standart tiptedir. Ellerini göğsüne doğru kaldırmış, sol elinde kapalı ve bağlı bir rulo tutar. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir.

Güney-güneybatı pencereler arasında birbirlerine zıt yönde dörtte üç profilden gösterilmiş peygamberlerden güneydeki askeri bir kıyafetle tasvir edilmiştir. Başı beyaz halelidir. Yuvarlak yüzlü, yukarı doğru kavislenmiş ince kaşlı, iri badem gözlü ve küçük ağızlıdır. Güneye, pencereye doğru uzattığı elleri, buradaki sıva dökülmesi sonucu tahrip olmuştur. Kırmızı bir pantolon üzerine oldukça kısa, bacakları üzerinde beline toplanmış bir tunik giymiştir. Bunun üzerinde tek parça bir zırh bulunur. Zırhın üzerinde kenarları altın sarısı bir pelerin giymiştir. Yanındaki peygamberin başında sarı bir hale bulunur. Yüzü standart tiptedir. Sağ elini dirseğinden kırarak göğüs hizasına kaldırmış, sol elinde kapalı bir rulo tutmaktadır. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir.

Güneybatı-batı pencereler arasında birbirlerine dönük dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden ilkinin başı beyaz halelidir. Kahverengi kısa saçlı ve kısa, düz sakallıdır. Yüzü uzundur. Kaşları yay gibi uzatılmış, iri gözleri ise hafif çekik biçimde

tasvir edilmiştir. Göğüs hizasına kaldırdığı ellerinde kapalı bir rulo tutmaktadır. Kırmızı *khiton* üzerine yer yer siyah izler gözlenen beyaz bir *himation* giymiştir. Yanındaki peygamber sarı bir hale ile tasvir edilmiştir. Sağ elini yanındaki peygambere doğru bir diyalog edası ile kaldırmış, bel hizasındaki sağ elinde açık bir rulo tutmaktadır. Siyah saçlı ve sakallıdır. Yanındaki peygamber ile aynı biçimde gösterilmiş saçları kısadır ve kıvırcık sakalı topludur. Uzun yüzlüdür. Geniş alını, çukur yanakları, iri gözleri ve yukarı doğru kavislenmiş ince kaşları vardır.

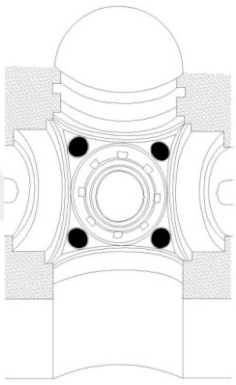
Batı-kuzeybatı pencereler arasında birbirine dönük dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden ilkinin başı ve göğüs bölgesi tahrip olmuştur. Beyaz halesinin bir bölümü seçilebilmektedir. Ellerinin durumu okunamaz. Mavi bir *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Kuzeydeki peygamberin başı sarı halelidir. Yüzü standart tiptedir. Sağ eli tahrip olan bölgeye denk gelir, ancak elini yanındaki peygambere uzatmış gibidir. Sol elinde kapalı ve bağlı bir rulo tutmaktadır. Kırmızı bir *khiton* üzerine yer yer siyah izler gözlenen beyaz bir *himation* giymiştir.

Kuzeybatı-kuzey pencereler arasında birbirine dönük dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden ilki yeşil bir hale ile tasvir edilmiştir. Yüzü standart tiptedir. Göğüs hizasına kaldırdığı sağ elinin işaret parmağı ile karşısındaki peygamberi göstermektedir. Sol elinde açık bir rulo tutar. Mavi *khiton*u üzerine *himation*u andıran iki renk bir elbise giymiştir. Bu kırmızı rengin bozulmasından kaynaklanmış olabilir. Elbise altta krem üstte kırmızı izlenir. Yanındaki peygamberin başında sarı bir hale bulunur. Kahverengi kıvırcık saçlı ve sakalsız genç görünümlüdür. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, iri gözlü, ince kaşlı, küçük burunlu ve küçük ağızlıdır. Ellini takdis eder biçimde karşısındaki peygambere doğru kaldırmıştır. Sol elinde açık bir rulo bulunur. Kırmızı *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir.

Kuzey-kuzeydoğu pencereler arasında birbirine dönük dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden ilkinin başı beyaz halelidir. Başı arkasında kahverengi saçları seçilebilir, ancak genel olarak saçsızdır. Yuvarlak, dolgun yüzlü, geniş alınlıdır. İri gözleri hafifçe çekik biçimde tasvir edilmiştir. İnce kaşları yukarı doğru kavislenmiştir. Beyaz kıvırcık sakallı topludur. Sağ elini göğüs hizasında kaldırmış, sol elinde açık bir rulo tutmaktadır. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Yanındaki peygamberin başında sarı hale bulunur. Kahverengi uzun kıvırcık saçı ve toplu beyaz

sakalı vardır. Geniş alınlı dolgun yüzünde yaşlı bir görünüm hâkimdir. Aşağı doğru resmedilmiş iri gözleri ve kaşları, kemerli burnu, yukarı doğru kavislenmiş geniş ağzı bulunur. Sağ elinin işaret parmağı ile sol elinde, bel hizasında taşıdığı açık ruloyu göstermektedir. Deesis sahnesindekine paralel olan figür Vaftizci Yahya'yı hatırlatır. Kırmızı *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir.

Kuzeydoğu-doğu pencereler arasında birbirine dönük dörtte üç profilden izlenen peygamberlerden ilkinin başı beyaz halelidir. Yüzü standart tiptedir. Sağ elini göğüs hizasında kaldırmış, sol elinde açık bir rulo tutmaktadır. Mavi *khiton* üzerine kırmızı *himation* giymiştir. Yanındaki peygamberin başında sarı bir hale bulunur. Yüzü standart tiptedir. Sağ elini dirseğinden kırarak dikey biçimde yukarı kaldırmış, sol elinde açık bir rulo tutmaktadır. Kırmızı *khiton* üzerine beyaz *himation* giymiştir.



Katalog No: 38

Resim No: 38, a-d

Figür Adı: Evangelistler

Yeri: Pandantifler üzerinde yer almaktadırlar.

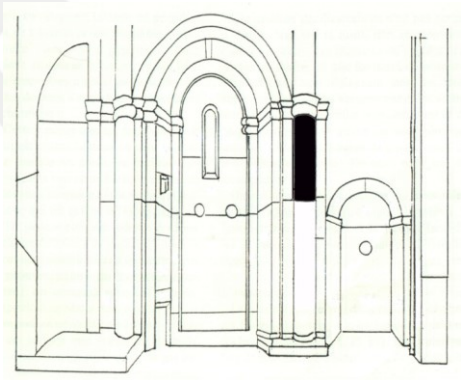
Mevcut durum: Kuzeydoğu pandantifteki portre renklerdeki silinme nedeniyle okunamaz. Güneydoğuda Yuhanna oldukça iyi korunmuştur. Güneybatıda Luka'nın eli seçilmez, alt kısımlar silinmiştir. Kuzeybatıda silinme daha yoğundur, elbise rengi ve yazıt seçilmez.

Yazıt: Her birinin başının bir yanında Grekçe diğer yanda Gürcüce isimleri yazar[49].

Güneydoğuda; Grekçe, Teolog Ioannes ΙΩ Ο ΘΕΟΛΟΓΟC ; Gürcüce, Yuhanna ⴉⴑ ⴖⴊⴄ ⴘⴒⴑⴔⴕⴄⴖⴄⴚⴄⴐⴖⴚ. Güneybatıda; Grekçe, Luka ΛΟΥΚΑC, diğerleri silinmiştir.

Tasvir:

Figürler kırmızı konturlu mavi bir madalyon içerisinde dörtte üç profilden izlenirler. Başları altın yaldızlı birer hale ile tasvir edilmiştir. Hafifçe öne doğru eğilmiş, sol ellerinde incillerini tutmaktadırlar. Yukarıdaki ellerinde birer *mappa* bulunur. Mavi tunik üzerine gri bir elbise giymişlerdir. Güneydoğuda Yuhanna uzun yüzlü, çukur yanaklı, açık başlı, siyah saçlı ve sakallıdır. Güneybatıda Luka kıvırcık kahverengi saçlı ve sakallıdır. Uzun yüzlü, iri gözlüdür. Markos ve Matta'ya ait yazıtlar silinmiştir. Figürlerde de silinmeler olmuştur. Kuzeybatıdaki figür genç görünümlü, açık alınlı kahverengi saçlı ve sakallıdır. Kuzeydoğudaki okunamaz durumdadır.



Katalog No: 39

Resim No: 39

Figür Adı: Tanınmayan Stilit Aziz 1

Yeri: Güneybatı sütuncenin üst bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

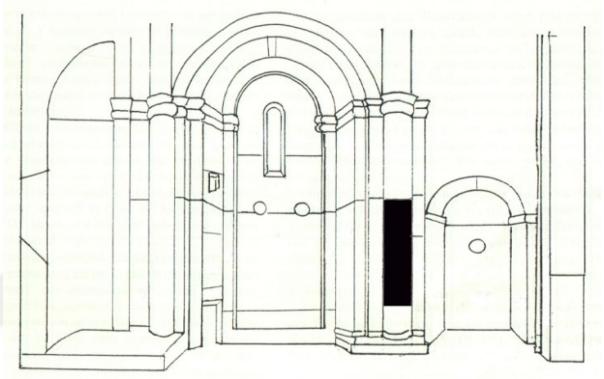
Sütunun üst bölümünde sıvada bir dökülme vardır. Bu hasar dışında renklerde solma ve bozulmalar olmuştur. Aziz güçlükle okunur.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

[49] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 26.

Tasvir:

Sarı mermer taklidi sütun üzerinde, belden yukarısı görünecek biçimde, orans duruşta izlenen Aziz, beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır. Yüz ayrıntıları seçilmez. Sarı tonlarda bir *mandyas* giyer. Sütun başlığı yeşildir ancak bugün büyük oranda renkler silinmiştir.



Katalog No: 40

Resim No: 40

Figür Adı: Stilit Aziz Alypios

Yeri: Güneybatı sütuncenin alt bölümüne yerleşmiştir.

Mevcut durumu:

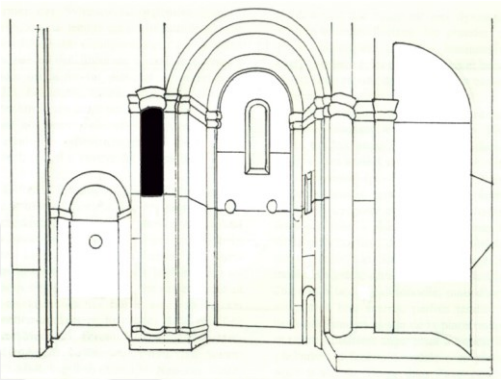
Sütunun alt bölümünde sıvada bir dökülme vardır. Yine bu bölümlerde açılmış üç zıvana bulunur. Belirli bir yüksekliğe kadar modern beyaz bir boya ile kapatılmaya çalışılmıştır. Üst bölümlerdeki renklerde solmalar nedeniyle sütun başlığı ve altındaki bitkisel bezemeler güçlükle seçilir.

Yazıt: Doğuda azizin başı hizasında Gürcüce ⴁⴑ ⴑⴆⴔⴘⴍ ... "Aziz Alypios[50]" yazar.

Tasvir: Aziz yeşil mermer taklidi bir boyama ile işlenmiş sütun üzerinde belden yukarısı görünecek biçimde orans duruşta izlenir. Siyah sütun başlığında ve altında bitkisel bezemeler bulunur. Bunun üzerinde, siyah çapraz korkuluklar ile çevrili olan azizin başında, ince kırmızı konturlu beyaz bir hale bulunur. Başına bugün gri tonlarda izlenen ve işlemeli olduğu anlaşılan bir kapusen geçirmiştir. Yuvarlak yüzlü, hafif çukur

[50] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 37.

yanaklı, iri badem gözlüdür. Kaşları yukarı doğru kavislenmiş ve gözlerinin altında kırışıklıklar tasvir edilmiştir. Siyah sakallıdır. Sakalı kırmızı konturlarla biçimlendirilmiştir. Kırmızı tonlarda bir *mandyas* giymiştir. *Mandyas*ın kıvrımları krem ile vurgulanmıştır. İlginç bir biçimde bu elbise kıvrımlarında ikinci bir yüz belirir. Azizin elleri arasında sanki aşağı bakıyormuş gibi duran bu yüz; gözleri, burnu ve ağzı ile oldukça belirgindir ve İsa'yı hatırlatır.



Katalog No: 41

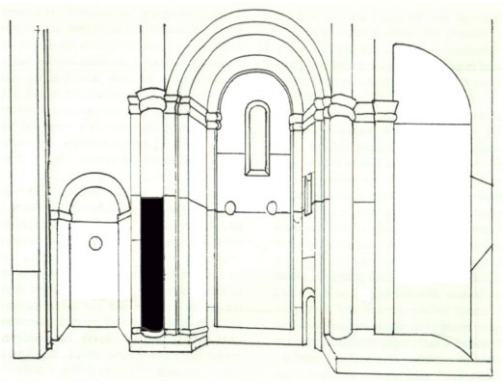
Resim No: 41

Figür Adı: Tanınmayan Stilit Aziz 3

Yeri: Kuzeybatı sütuncenin üst bölümünde yer alır.

Mevcut durumu:

Dört stilit azizden biri olması beklenen diğer alan tümüyle tahrip olmuştur. Alttaki figürün sınırını oluşturan kırmızı şeridin üzerinde kaideye ait izler seçilebilmektedir. Biraz daha yukarıda yeşil kalıntılar vardır. Ancak başka hiçbir ayrıntı okunamaz.



Katalog No: 42

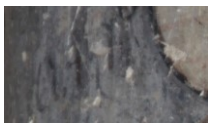
Resim No: 42

Figür Adı: Tanınmayan Stilit Aziz 2

Yeri: Kuzeybatı sütuncenin alt bölümüne yerleşmiştir.

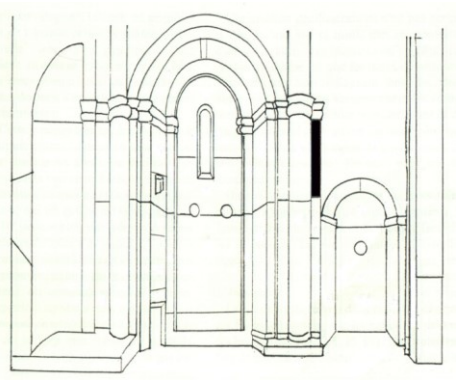
Mevcut durumu: Sütunun alt bölümlerinde ve azizin sol elinde sıvada dökülmeler gözlenir. Güneybatıdaki sütunce ile aynı hizada açılmış üç zıvananın çevresinde sıva dökülmüştür. Alt bölümlerde ziyaretçilerin verdiği hasarlar gözlenir. Bunlara ek olarak renklerde solmalar da bulunur. Figür okunabilecek durumdadır.

Yazıt: Azizin baş hizasında batıda tespit edilen yazıt okunamamıştır.



Tasvir:

İki kademeli bir kaide üzerinde mermer taklidi boyama ile mavi-gri tonlara izlenen sütun, beyaz ince bir bilezik üzerinde yeşil bitkisel süslemeli bir başlıkla sonlanır. Sütunun gövdesinde kahverengi düşey çizgiler ve noktalar izlenir. Aziz siyah çapraz korkuluklar arkasındadır. Kırmızı konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Belden yukarısı görünecek biçimde orans duruşla izlenir. Siyah saçlı ve sakallıdır. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, iri badem gözlü, kalın kaşlıdır. Yer yer siyaha dönüşmüş krem tonlarda bir mandyas giymiştir.



Katalog No: 43

Resim No: 43, a

Figür Adı: Aziz Onuphrius

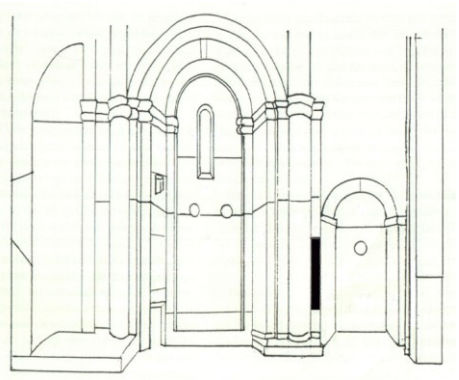
Yeri: Güneybatı duvar payesinin kuzey yüzünde bulunan figür, sütuncenin batısına, üst bölüme yerleşmiştir.

Mevcut durumu: Renklerdeki solmalar dışında korunmuştur.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Azizin siyah uzun saçlı başı, ten rengi bir hale ile resmedilmiştir. Orans duruşta, kasığındaki yaprak dışında tümüyle çıplak olarak izlenir. Beyaz çizgilerle biçimlendirilmiş saçları iki yana ayrılmış, omzunda buklelerle işlenmiştir. Yuvarlak yüzlü hafif çukur yanaklıdır. Gözleri iri badem biçimli, kaşları kısadır. Siyah sakalı incelerek, kasığını örten bir çöl bitkisine ait stilize yaprak altıdan zemine kadar iner. Ancak yapraktan sonra aşağı kadar yalnızca konturlarıyla izlenebilir. Muhtemelen hiç boyanmamıştır. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 44

Resim No: 44

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 6

Yeri: Güneybatı duvar payesinin kuzey yüzünde bulunan figür, sütuncenin batısına, alt bölüme yerleşmiştir.

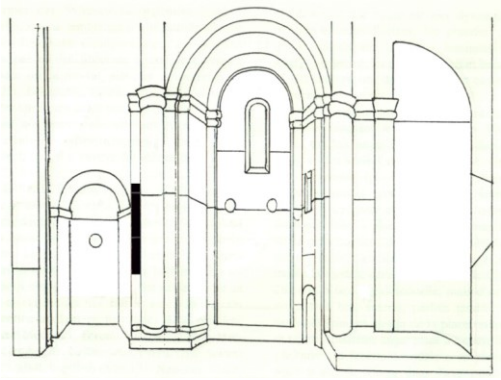
Mevcut durumu:

Azizin yüzündeki büyük çapta bir sıva dökülmesi vardır. Figür ziyaretçilerin verdiği hasarlar ve renklerdeki solmalar sonucu güçlükle okunur.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Tasvir:

Azizin başı ince kırmızı konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Orans duruşta izlenir. Sağ eli yatay olarak resmedilmiştir. Yüzü okunmaz ancak siyah saçlı ve sakallı olduğu anlaşılır. Sakalı incelerek göğsü üzerine iner. Sarı-krem tonlarda izlenen *dibetesion*u üzerinde kırmızı tonlardaki *epitrakhelion*u seçilebilir. Bozulmadan dolayı, doğu yarısı beyaz izlenen, siyah bir *mandyas* giymiştir. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 45

Resim No: 45, 43a

Figür Adı: Aziz Makaryos (yaşlı)

Yeri: Kuzeybatı duvar payesinin güney yüzünde bulunan figür, sütuncenin batısına, üst bölüme yerleşmiştir.

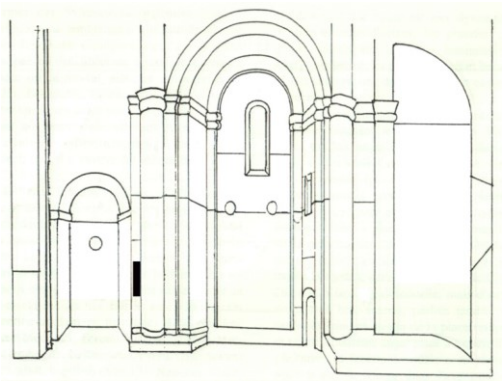
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu:

Alt sınırda sıvada dökülme ve ziyaretçi hasarı, üst kısımlarda renklerde solma ve köşedeki kırılmalar dışında korunmuştur.

Tasvir:

Orans duruşta izlenen azizin başında ince kırmızı konturlu beyaz bir hale bulunur. Elleri ve yüzü dışında tamamen saç ve sakalı ile örtülüdür. Saç ve sakalları yeşil olup kırmızı ve siyah konturlarla biçimlenmiştir. Geniş alnı, iri gözleri ve ortada birleşen oldukça kalın ve uzun kaşları vardır. Kaşları neredeyse yarım daire biçiminde kavislenmiştir. Net bir ayrım olmamakla birlikte saçlar dalgalı, sakallar daha düzdür. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 46

Resim No: 46

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 7

Yeri: Kuzeybatı duvar payesinin güney yüzünde bulunan figür, sütuncenin batısına, alt bölüme yerleşmiştir.

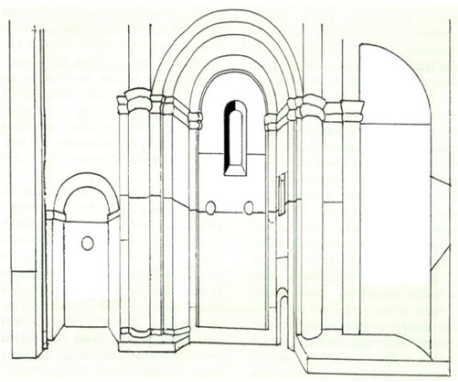
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu:

Azizin yüzüne denk gelen bölümde büyük çaplı bir sıva dökülmesi olmuştur. Göğüs kısmında da küçük bir dökülme gözlenir. Payenin köşesi boyunca kırılmalar vardır.

Tasvir:

Belden yukarısı görünecek biçimde, orans duruşta izlenen azizin başı ince kırmızı konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Sakalı bozulmadan dolayı yeşile dönüşmüş olmalıdır. Beyaz bir *mandyas* giymiştir. Gökyüzü mavidir.



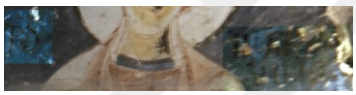
Katalog No: 47

Resim No: 47, a

Figür Adı: Aziz Panteleimon

Yeri: Güney duvar doğu bayda bulunan pencerenin, doğu yüzeyinde yer alır.

Yazıt: Azizin başı hizasında iki yanda tespit edilen yazıt okunamamıştır

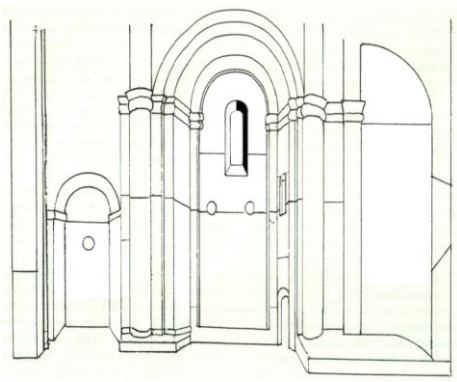


Mevcut durumu:

Renklerdeki solmalar, halesi içinde bir dökülme ve pencerenin dışa açılan bölümündeki kırıklar dışında korunmuştur.

Tasvir:

Azizin başı siyah konturlu beyaz halelidir. Kahverengi kıvırcık saçlı ve genç görünümlüdür. Yuvarlak dolgun yüzü; iri badem gözler, küçük bir ağız ve uzun bir burunla tasvir edilmiştir. Etek uçları ve omuzlarında, köşeleri eğrisel hatlarla sınırlandırılmış beyaz şeritler bulunan mavi bir *khiton* üzerine kırmızı tonlarda bir pelerin giymiştir. Göğsünde pelerinle aynı renkte önlük benzeri bir unsur izlenir. Sol elinde üst bölümü yarım daire biçimindeki, dikdörtgen bir kutu, sağ elinde ise başlığı ve *suppedanum*u düz işlenmiş bir haç tutmaktadır. Başının güneyinde yıldızlı, mavi gökyüzü ve krem rengi zemin, arka planı oluşturur.



Katalog No: 48

Resim No: 48, a

Figür Adı: Aziz Hermolaos

Yeri: Güney duvar doğu bayda bulunan pencerenin, batı yüzeyinde yer alır.

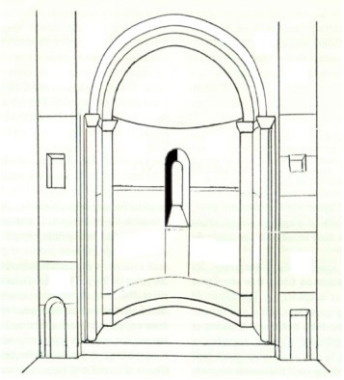
Yazıt: Azizin başı hizasında iki tarafta adı yazar[51]. ⲢⲞ ⲫⲓⲁⲟⲉⲗⲁⲟⲥ.

Mevcut durumu: Renklerdeki solma dışında korunmuştur.

Tasvir:

Azizin başı ince siyah konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Uzun yüzlü, çukur yanaklı, açık alınlı, siyah saçlı ve sakallıdır. Sol elinde bir kitap tutmaktadır, sağ eli ile takdis jesti ile izlenir. Sarı düz bir *dibetesion* üzerine beyaz bir *epitrakhelion* giymiştir. Üzerine siyah bir pelerin almıştır. Bu pelerinle aynı renk önlük benzeri unsur burada da karşımıza çıkar. Bu boyundan geçirilerek giyilen tek parça mesleki bir giysi olmalıdır. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.

[51] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 38.



Katalog No: 49

Resim No: 49, a

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 9

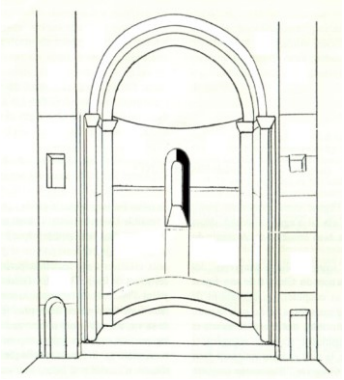
Yeri: Apsiste pencerenin kuzey kanadı yüzeyine yerleştirilmiştir.

Yazıt: Azizin başı hizasında iki yanda tespit edilen yazıt okunamamıştır. 

Mevcut durumu: Renklerdeki solmalar ve ziyaretçi hasarları dışında iyi durumdadır.

Tasvir:

Her iki figürü çevreleyen kırmızı şeritler yarım daire kemer formundadır, bu kemerler kilit noktalarında düğümlenerek merkezdeki antrolağa bağlanırlar. Antrolak içerisinde beyaz zemine işlenmiş, mavi-siyah köşeli haç benzeri bir süsleme bulunur. Aziz ayakta cepheden tasvir edilmiştir, başında siyah konturlu beyaz bir hale vardır. Ziyaretçilerin yazılarından dolayı yüzü okunamamaktadır. Saçlarının kıvırcık kahverengi olduğu anlaşılır. Beyaz bir tunik giymiştir, vücut hatları kırmızı konturlar ile belirtilmiştir. Dirseğinden kırarak göğüs hizasına kaldırdığı sol elinde piramidal bir kutu tutmaktadır. Kutunun altından elindeki mavi örtü sarkar. Hafifçe kırdığı kolu ile bel hizasında izlenen sağ elinde çengele benzer bir nesne tutmaktadır. Sağ dizi hizasındaki platform üzerinde bir kâse bulunur. Thierry bu iki figürün havarilerin komünyonu sahnesi ile ilişkilendirilmiş diakonlar olduğunu ifade eder. Buhurdan taşıdıklarını ve *orarion* giydiklerini belirtir.



Katalog No: 50

Resim No: 50, a

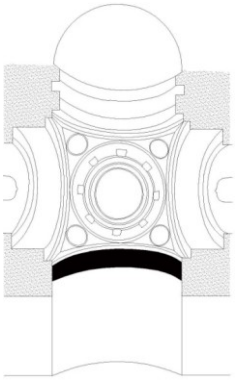
Figür Adı: Tanınmayan Aziz 10

Yeri: Apsiste pencerenin güney kanadı yüzeyine yerleştirilmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıta rastlanmamıştır.

Mevcut durumu: Sıvadaki dökülmeler ve renklerdeki solmalar sonucu oldukça tahrip olmuştur..

Tasvir: Aziz ayakta cepheden tasvir edilmiştir, başında siyah konturlu beyaz bir hale vardır. Renklerdeki solmadan dolayı yüzü okunamamaktadır. Saçlarının kıvırcık kahverengi olduğu anlaşılır. Ayak bölümünden anlaşıldığı kadarıyla omuzlarında şeritler gözlenen mavi khiton üzerine beyaz himation giymiştir. Vücut hatları göğüs bölgesinde solmalardan dolayı bel kısmında ise dökülmeden dolayı seçilememektedir. Karşısındaki figürde olduğu gibi sol dizi hizasındaki platform üzerinde bir kâse bulunur.



Katalog No: 51

Resim No: 51, a-e

Figür Adı: Kral Davut ve Kral Süleyman

Yeri: Ana tonoz kemerinde yer alan sahne, alt yüzeye yerleşmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durum:

Kuzeydeki figürde göğüs hizasında yoğun olmak üzere sıvada dökülmeler olmuştur. Figürün alt bölümleri okunamaz. Güneydeki figür renklerdeki solma dışında okunabilir durumdadır.

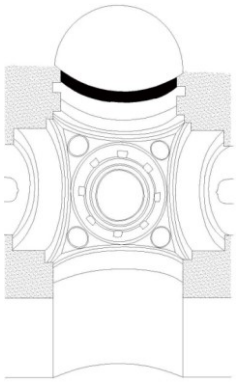
Tasvir:

Kemerin kilit noktasında bir antrolak içerisinde merkezi bir süsleme yer alır. İçte mavi haç benzeri dört kollu bir motif, sekiz köşeli içbükey eğrilerle oluşturulmuş sarı bir şerit ile çevrelenmiştir. Sekizgenin her köşesinde mavi ve yeşil palmetler bulunur. Yeşil bozularak siyaha dönüşmüş olmalıdır. Palmetler sıralı olarak taç yaprakları yukarı yönelen ve aşağı yönelen iki tip olarak yerleştirilmiştir.

Antrolak iki yönde yarım daire kemer biçimindeki şeritlere bağlanır. Simetrik olarak yerleştirilmiş figürler beyaz halelerle tasvir edilmiştir. Tek kemerli, beyaz, *stemma*lar giyerler. Kuzeydeki figür doğuya dönük dörtte üç profilden izlenir. Diğerine göre daha genç ve sakalsız resmedilmiş bu figür kral Süleyman olmalıdır. Çapraz lorosa benzeyen kırmızı tonlarda bir elbise giymiştir. Dolgun yuvarlak yüzlü, iri gözlü ve küçük ağızlı

resmedilmiştir. Diğer ayrıntılar belirsizdir, ancak sol eli aşağısında gözlenen beyaz rengin kapladığı alan açık bir rulo tutmakta olduğunu düşündürür.

Güneydeki figür diğerine göre daha iyi korunmuştur. Daha yaşlı ve sakallı resmedilen bu figür kral Davut olmalıdır. Siyah saçları kulak hizasına kadar uzatılmıştır. Uzun yüzlü, hafif çukur yanaklı, iri gözlüdür. Sakalları beyaz olup topludur. Sağ elini takdis jestiyle göğüs hizasına kaldırmış, sol elinde açık bir rulo tutmaktadır. *Maniakis*li mavi bir *dibetesion* üzerine gri-siyah bir *khlamys* giymiştir. Bugün beyaz izlenen *khlamys*i sağ omzundan geri soldan öne sarkar.



Katalog No: 52

Resim No: 52, a-b

Figür Adı: Başmelekler?

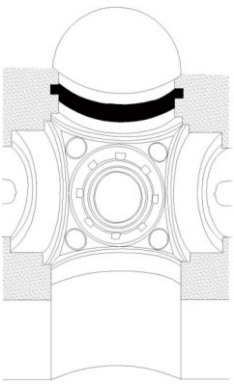
Yeri: Doğu ve batıda birer dar kemer ve aralarına sıkışmış dar bir tonozdan oluşan bema örtüsünde yer alan sahne, doğu kemerinin yüzeyindedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Renkler tümüyle silinmiştir. Yer yer sarı izler gözlenir. Kemer yüzeyinin kuzey yarısında sıva tümüyle dökülmüştür. Güneyde belirlenen figüre simetrik olarak kuzeyde de bir figür olabileceği düşünülmelidir.

Tasvir:

Cepheden tasvir edilmiştir. Halesi güçlükle seçilmektedir. Sol elini dirseğinden kırarak yatay biçimde kaldırmıştır. Konturlardan çapraz *loros* giymiş olduğu anlaşılır. Sağ eli seçilememekle beraber *loros*un sarkan ucu izlenebilir.



Katalog No: 53

Resim No: 53, a-b

Figür Adı: Başmelekler

Yeri: Bema tonozundadır.

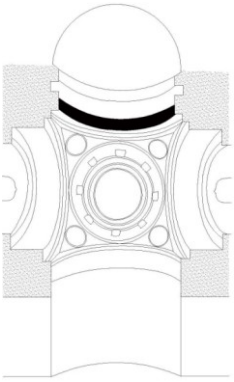
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu:

Bel ve diz çevresinde sıvada dökülme ve tümünde renklerde silinme sonucu figür konturları ile okunabilmektedir.

Tasvir:

Güney yarıdaki başmeleğin kahverengi kıvırcık uzun saçlı ve genç görünümlü başı ve sarı halesi seçilebilir. Omuzları üstünde kahverengi-siyah kanatlarının bir bölümü izlenebilir. *Maniakis*li bir elbise üzerine değişmiş bir *loros* giymiştir. Sol eli izlenemez. Dirseğinden kırarak göğüs hizasına yatay olarak kaldırdığı sağ elinde bir *globus* tutmaktadır. Kuzey yarıda simetrik olarak yerleştirilmiş olması beklenen diğer başmeleğin sadece halesinin bir bölümü izlenebilmektedir.



Katalog No: 54

Resim No: 54, a-h

Figür Adı: İsa'nın ataları

Yeri: Doğu ve batıda birer dar kemer ve aralarına sıkışmış dar bir tonozdan oluşan bema örtüsünde yer alan sahne, batıdaki kemerin alt yüzeyinde bulunur.

Yazıt:

Her birinin başı üzerinde her iki yanda Gürcüce isimleri yazar[52]. Güney yarıda merkezdeki haçtan itibaren; İshak ⴑⵛⵃ, Esrom ⵟⵙⴰⵔⵚ, Aram ⵔⴰⵔⵚ, Süleyman ⵝⵔⵖⴰⵣⵃ, Nahşon, ⵏⵔⵆⵣⵃ. Kuzey yarıda yalnızca bir portre kalmıştır; İbrahimⵔⵄⴰⵔⵔⵚ.

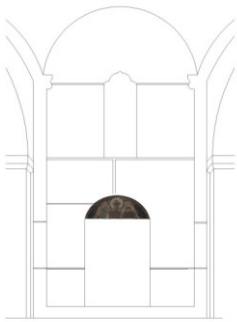
Mevcut durumu: Kuzey yarıda sıva dökülmesi sonucu üç portre ortadan kalkmıştır. Dördüncü ise renklerdeki solmadan dolayı okunamaz.

Tasvir:

Kemer boyunca birbirlerine bağlanmış kırmızı antrolaklar içerisinde, İsa'yı temsilen kilit noktasında bir haç, iki yanında beşer portre tasvir edilmiştir. Bugün yedisi seçilebilir, altısı okunabilir durumdadır. Kemerin kilit noktasındaki antrolakta uçları palmet biçiminde gösterilmiş bir haç bulunur, bir bölümünde hasar vardır. Zemini mavidir. Diğer portreler mavi birer hilal oluşturacak biçimde beyaz halelerle resmedilmiştir. Güneydeki ilk portre İshak peygambere aittir. Siyah uzun saçlı ve siyah sakallıdır. Uzun yüzlü, çukur yanaklı, iri gözlü ve kalın kaşlıdır. Esrom da siyah saçlı ve sakallıdır, uzun bir yüz ve çukur yanaklarla tasvir edilmiştir. Aram, beyaz uzun saçlı ve sakallıdır. Yuvarlak yüzlü ve hafif çukur yanaklıdır. Süleyman peygamber uzun kır saçlı

[52] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 24.

ve toplu beyaz sakallıdır. Yuvarlak yüzlü, çukur yanaklıdır. Naşhon'un bulunduğu kısım sıva dökülmesi ve solmalar nedeniyle tahrip olmuştur. Siyah uzun saçlı ve sakallıdır. Kuzeydeki ilk portre İbrahim peygambere ait olup, uzun beyaz saçlı ve sakallıdır. İkinci antrolak yalnızca konturları ile seçilebilir.

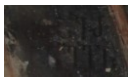


Katalog No: 55

Resim No: 55

Figür Adı: Başmelek Mikail

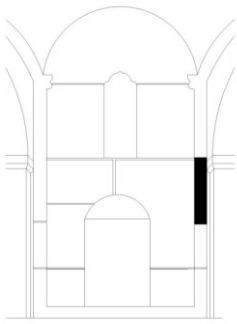
Yeri: Kapı kemeri timpanumunda yer alır.

Yazıt: Sol köşede Gürcüce ⴱⴰⴚⴱ ve sağ köşede  yazar.

Mevcut durumu: Renklerde bozulmalar söz konusudur. Yüzü bozulmadan dolayı siyaha, kanatları ve saçları krem-bej tonlara dönüşmüştür. Muhtemelen kahverengi tonlar krem-bej tonlara, ten rengi ise siyaha dönüşmüştür. Thierry yüzün ateş kırmızısından siyaha dönüşmüş olabileceğini önerir (Thierry, 1993: 37). Sağ gözü çevresinde bu rengin izleri gözlenebilir. Yüz bölgesinde üç ayrı yerde bilinçli bir tahribat gözlenir. Figürün göğüs bölümü, kilit taşının daha sonradan değiştirilmiş ya da onarılmış olması dolayısıyla yok olmuştur. Bu hasarlar dışında küçük çaplı dökülmeler bulunur. Figür okunabilecek durumdadır.

Tasvir: Belden yukarısı görünecek biçimde, cepheden gösterilmiş figürün başı beyaz halelidir. Kahverengi uzun kıvırcık saçlı, kalın kaşlı, iri badem gözlü ve küçük ağızlı yuvarlak yüzü, genç görünümlüdür. Hasardan dolayı burnu izlenemez. Renklerdeki solmalar nedeniyle, iki yana dikey olarak açılmış kanatları, sırt kısımlarında krem-bej,

uç kısımlarında siyah olarak izlenir. Elbisesinin ayrıntıları okunamaz. Başının sağ tarafında çapraz duran kılıcın rengi siyaha dönüşmüştür.



Katalog No: 56

Resim No: 56

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 1

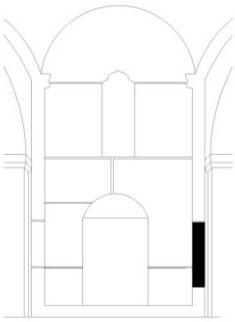
Yeri: Kuzey duvar batı bayın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan doğu yüzünde, üstte yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Figürün yüzündeki küçük çaplı hasarlar ve renklerdeki solmalar dışında iyi durumdadır.

Tasvir:

Figürün başı, ince mavi konturlu beyaz halelidir. Yuvarlak yüzlü, geniş alınlı, ortadan ayrılmış siyah gür saçlı ve sakalıdır. Saçları çizgilerle hareketlendirilmiş, aşağı doğru kavislenen kaşları ve iri badem gözleri ile yüzünde patetik bir ifade belirmiştir. Orans duruşta izlenir. Düz sarı bir *dibetesion* üzerine beyaz *epitrakhelion* ve kırmızı-kahverengi tonlarda bir *mandyas* giymiştir.



Katalog No: 57

Resim No: 57

Figür Adı: Midillili Azize Theoktiste ya da Aziz Theoktiste

Yeri: Kuzeybatıdaki tonozlu mekânın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan doğu yüzünde, altta yer alır.

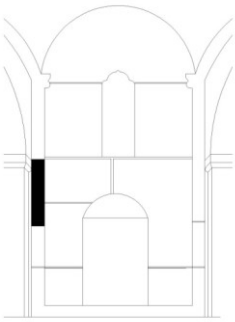
Yazıt: Figürün başı üzerinde ve kuzeyinde Gürcüce

ⴋⴑ ⴛⴗⴍⴕⴛⴑⴐⴔⴑ: ⴖⴑⴑⴖⴑⴗ:ⴖⴑ "Lizvili Aziz/e Theoktiste[53]" yazar.

Mevcut durumu: Figürün, yüz, boyun ve sağ dirsek çevresinde sıvada dökülmeler vardır. Kolonun kenarındaki kırılma sağ dizi yanına denk gelir. Figürün alt bölümü ziyaretçilerin verdiği hasarlar ve renklerdeki solma sonucu güçlükle seçilebilmektedir.

Tasvir: Figürün başı ince mavi konturlu beyaz halelidir. Ortadan ayrılmış kır saçları dağınıktır. Uzun yüzüne, aşağı doğru kavislendirilmiş kaşları ve iri gözleri ile patetik bir ifade kazandırılmıştır. Figür orans duruşta tasvir edilmiştir. Krem tonlardaki elbisesi sol omzundan dizlerine kadar uzanan bir kumaştan ibarettir. Yarı çıplak resmedilmiştir. Zemin krem, gökyüzü mavidir. Figür Thierry tarafından şüpheli olarak, Aziz Euthymius'un bir arkadaşı olduğu ve Kutila çölünde inzivaya çekildiği şeklinde bir bilgi ile tanıtılmıştır.

[53] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 37.



Katalog No: 58

Resim No: 58

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 5

Yeri: Güney duvar batı bayın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan doğu yüzünde, üstte yer alır.

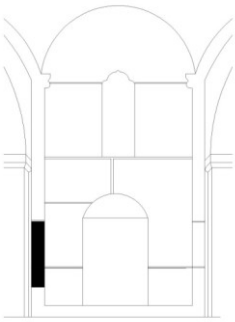
Yazıt: Güneyde Azizin başı hizasında Gürcüce ”Aziz…” yazar.

Mevcut durumu:

Üst kuzey köşede figürün sol dirseğinden başlayıp güney köşeye uzanan alanda gözlenen sıva dökülmesi, figürün yüzünü ve yazıtın kalanını ortadan kaldırmıştır.

Tasvir:

Kırmızı konturlu beyaz halesinin bir bölümü seçilebilmektedir. Orans duruşta izlenir. Sol eli öncekiler gibi yatay bir duruşla tasvir edilmiştir. Düz sarı bir *dibetesion* üzerine kırmızı *epitrakhelion* ve beyaz *mandyas* giymiştir. Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 59

Resim No: 59

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 4

Yeri: Güney duvar batı bayın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan doğu yüzünde, altta yer alır.

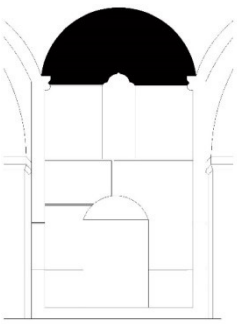
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu:

Yüz ve göğüs bölgesindeki sıva dökülmesi, alt bölümlerde kirişin kuzey kenarındaki kırılmalar, ziyaretçilerin verdiği hasarlar ve renklerdeki solmalar dışında okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Başı siyah konturlu beyaz halelidir. Kır saçları tek yönde düz çizgilerle tasvir edilmiştir. Kalan küçük bir bölümden siyah olduğu anlaşılan sakalı hasardan dolayı seçilmez. Uzun yüzlü, çukur yanaklıdır. Gözleri iridir. Kaşları ve burnu net seçilmez. Orans duruşta izlenir. Sol eli öncekiler gibi yatay bir duruşla resmedilmiştir. Düz sarı bir *dibetesion* üzerine siyah *epitrakhelion* ve kavuniçi *mandyas* giymiştir. Zemin krem, gökyüzü siyah izlenir.



Katalog No: 60

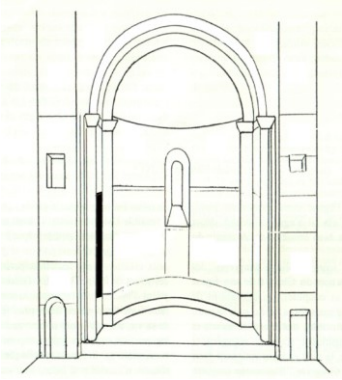
Resim No: 60

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Ana tonoz timpanumunda yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durumu: Kemerin kilit noktasında "doğum" ve "pentekost" sahnelerinde karşılaştığımız, daire biçimindeki huzme ile kuzeyindeki hale seçilebilmiştir. Ancak başka ayrıntı görülememiştir.



Katalog No: 61

Resim No: 61

Figür Adı: Aziz Aristakes

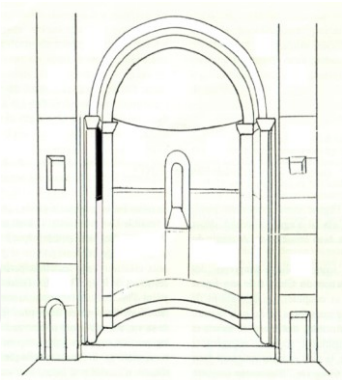
Yeri: Bemanın kuzey duvarında, alt kısımda bulunur.

Yazıt: Başı üzerinde Gürcüce, batısında ise Grekçe olarak "Aziz Aristakes" yazar[54].

ⴀⴑ ⴑⴘ... APHCTAKEC.

Mevcut durumu: Günümüzde tamamıyla kapatılmıştır

Tasvir: Cepheden izlenir. Başı halelidir. *Omophorion*larından anlaşıldığı kadarı ile bir piskoposluk giysisi içindedir.



Katalog No: 62

Resim No: 62

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 11

Yeri: Bemanın kuzey duvarında, üst kısımda bulunur.

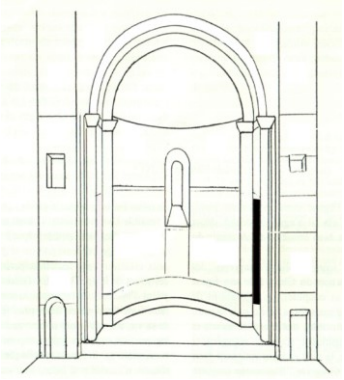
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Üst bölümlerde renklerde solma olmuştur.

Tasvir:

Cepheden tasvir edilmiştir. Bel hizasından itibaren üst kısmı tahrip olmuştur. Mavi bir *stikharion* üzerine beyaz tonlarda bir *epitrakhelion* giymiştir. Gri tonlarda, kıvrımları sarı ile işlenmiş bir *phelonion* ile beyaz tonlarda bir *epigonation* elbisenin diğer unsurlarıdır.

[54] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 23.



Katalog No: 63

Resim No: 63

Figür Adı: Aziz Vartan

Yeri: Bemanın güney duvarında, alt kısımda bulunur.

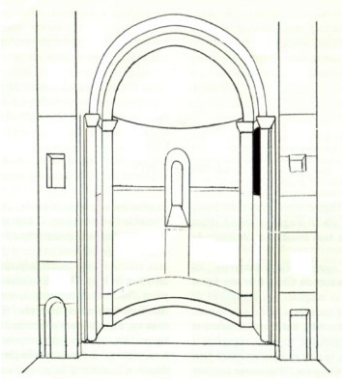
Yazıt: Başı üzerinde Gürcüce ve batısında Grekçe Aziz Vrt'anes ΒΡΑΘΑΝΕC yazar[55].

Mevcut durumu: Azizin yüzü tahrip edilmiştir. Bel hizasından aşağısı günümüzde bir boya ile kapatılmıştır. Renklerde solmalar vardır.

Tasvir:

Cepheden tasvir edilmiştir. Haleli başı beyaz uzun sakalı dışında okunamaz. Yer yer yeşil izler gözlenen beyaz bir elbise içindedir. İki eli ile kalınlığı ters perspektif ve siyah ile vurgulanmış İncil tutar.

[55] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 23.



Katalog No: 64

Resim No: 64

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 12

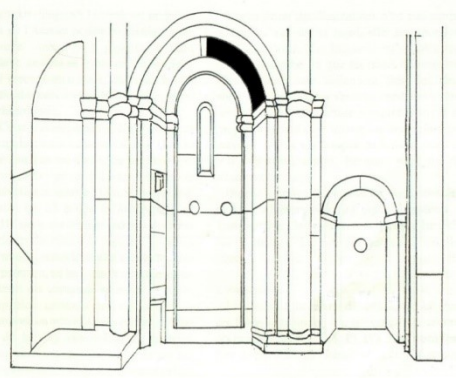
Yeri: Bemanın güney duvarında, üst kısımda bulunur.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Üst bölümlerde yoğun olmak üzere renklerde solma olmuştur. Ziyaretçi hasarları da gözlenir. Figür okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Cepheden tasvir edilmiştir. Kırmızı tonlarda olduğu anlaşılan halesi vardır. Beyaz saçlı ve sakallıdır. İki eli ile önceki figürde olduğu gibi bir İncil tutar. Sarı bir *stikharion* üzerine, üstteki kırmızı tonlarda, damalı; alttaki düz siyah-beyaz renklerde olmak üzere iki *epitrakhelion* giymiştir. Siyah kıvrımları sarı konturlarla işlenmiş bir *phelonion* ile beyaz bir *epigonation* elbisenin diğer unsurlarıdır.



Katalog No: 65

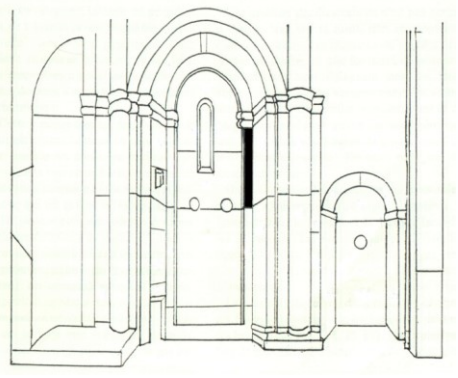
Resim No: 65, 65a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Güney duvar doğu bay tonozunun batı yüzeyine yerleşmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahne üst bölümlerde izlenen mavi fon dışında tümüyle tahrip olmuştur. Herhangi bir anlamlı iz belirlenememiştir.



Katalog No: 66

Resim No: 66

Figür Adı: Tanınmayan Peygamber?

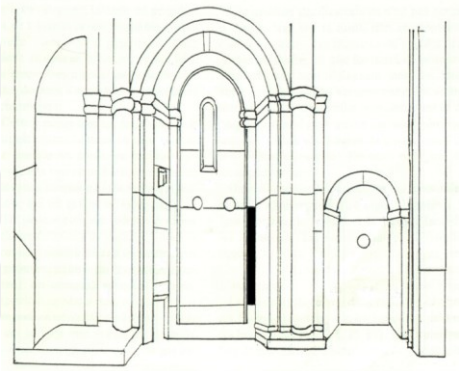
Yeri: Güney bayda yer alan sahne, güney ve batı duvarların köşesindeki kirişin kuzey yüzünde, üst bölümdedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Renklerdeki solma dışında korunmuştur.

Tasvir:

Doğuya doğru dörtte üç profilden izlenen peygamberin başında beyaz bir hale bulunur. Kısa kahverengi saçlıdır. Beyaz sakalı kırmızı dalgalı konturlarla biçimlendirilmiştir. Kasnakta güneybatı-batı pencereler arasında yer alan peygamberlerden güneyde resmedilen ile aynı yüz ile tasvir edilmiştir. Sağ elini kirişin sınırına doğru götürmüş, işaret parmağı ile Kudüs'e Giriş sahnesinin mimarilerini gösterir gibidir. Sol eli ile bel hizasında açık bir rulo tutar. Beyaz bir *khiton* üzerine yeşil bir *himation* giymiştir. Bozulmadan dolayı *himation*u alt bölümde siyah izlenir. Zemin krem, gökyüzü mavidir.



Katalog No: 67

Resim No: 67

Figür Adı: Yeşeya Peygamber

Yeri: Güney duvar doğu bayda yer alan sahne, güney ve batı duvarların köşesindeki kirişin kuzey yüzünde, alt bölümdedir.

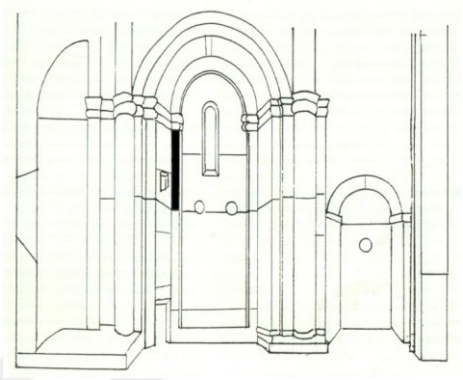
Yazıt: Başı üzerinde Gürcüce adı yazar. ⴢⴔⴗⴖⴍ ⴗⴖⴑⴍⴑ

Mevcut durumu: Açık rulo üzerinde sıvada dökülme, çeşitli yerlerde ziyaretçi kaynaklı hasarlar ve renklerde solma dışında okunabilir durumdadır.

Tasvir:

Doğuya doğru dörtte üç profilden izlenen peygamberin başı ince siyah konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Siyah uzun saçlı, açık alınlı ve sakallıdır. Uzun yüzü hafif çukur yanakları ve iri gözleri ile resmedilmiştir. Sağ elini göğüs hizasına, takdis jesti ile kaldırmıştır. Sol eli bel hizasında açık bir rulo tutmaktadır. Kasnakta güneydoğu-güney

pencereler arasında doğuda resmedilen peygamber ile oldukça benzerdir. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz bir *himation* giymiştir, elbiselerin kıvrımları siyah çizgilerle belirtilmiştir. Alt bölümde beyaz bozularak siyaha dönüşmüştür. Gökyüzü mavi, zemin krem izlenir.



Katalog No: 68

Resim No: 68

Figür Adı: Tanınmayan Azize 2

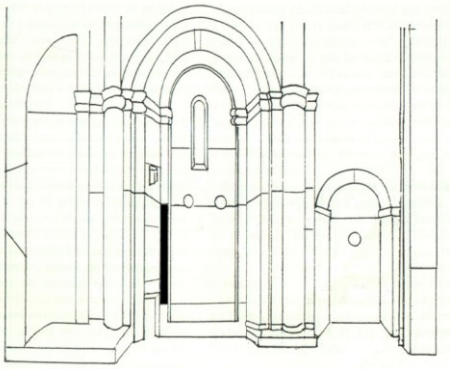
Yeri: Güney duvar doğu bayda yer alan sahne, güney ve doğu duvarların köşesindeki kirişin kuzey yüzünde, üst bölümdedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Küçük çaplı sıvada dökülmeler ve renklerdeki solmalar dışında okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Orans duruşla izlenen figür ince kırmızı konturlu beyaz bir hale ile tasvir edilmiştir. Yuvarla dolgun yüzlüdür, yüzünün ayrıntıları silinmiştir. Mavi bir *khiton* üzerine beyaz *maphorion* giymiştir. Thierry şüpheli olarak figürün Azize Nino olabileceğini önerir (Thierry, 1993: 38). Zemin krem, gökyüzü mavidir.



Katalog No: 69

Resim No: 69

Figür Adı: Tanınmayan Azize

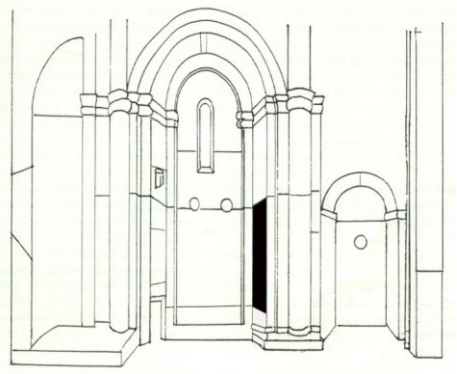
Yeri: Güney duvar doğu bayda yer alan sahne, güney ve doğu duvarların köşesindeki kirişin kuzey yüzünde, alt bölümdedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Alt bölümlerde sıvada dökülmeler gözlenir. Renklerde solma ve bozulmalar vardır. Figür okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Orans duruşla izlenen figürün başında ince kırmızı konturlu beyaz bir hale vardır. Yüzü renkteki bozulma nedeniyle güçlükle seçilir. Başında tek kemerli *stemma* bulunur. Mavi bir elbise üzerine sakkos, onun da üzerine değişmiş bir *loros* giymiştir. Sol eli yatay gösterilmiş, bu kolundan *loros*un ucu sarkmıştır. *Loros*un diğer ucu bele bağlanarak *thorakion* biçimi oluşturmuştur. Etek kısmında ve yaka bölümünde mavi elbisenin izleri gözlenir. Thierry şüpheli olarak figürün Azize Catherine olabileceğini önerir (Thierry, 1993: 38). Zemin krem, gökyüzü mavi izlenir.



Katalog No: 70

Resim No: 70, a

Figür Adı: Aziz George ve Aziz Theodore

Yeri: Güney duvar doğu bayda yer alan sahne, iki bölüme ayrılmış batı duvarının alt kısmına yerleşmiştir.

Yazıt: İsimler başları üzerinde kısaltılmıştır. Aziz George Ⲃⲅ ⲅⲉ; Aziz Theodore Ⲃⲅ ⲑⲇ[56].

Mevcut durumu:

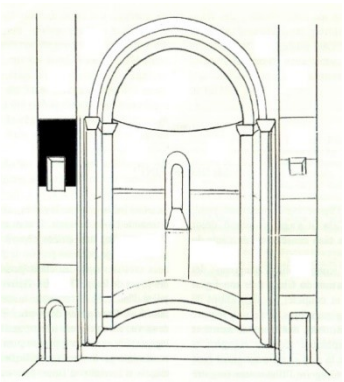
Alt bölümde Aziz Theodore'un ayakları ve Aziz George'nin diz çevresinde izlenen sıvadaki büyük çapta dökülmeler dışında figürler okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Birbirlerine dönük dörtte üç profilden izlenen figürler simetrik olarak, güneyde Aziz George, kuzeyde Aziz Theodore olacak şekilde yerleşmişlerdir. Beyaz haleler ile gösterilmişlerdir. İki ellerini göğüs hizasında yukarı kaldırarak dua eder bir duruşla, yukarıda madalyon içinde gösterilen İsa'ya bakmaktadırlar. Aziz George kahverengi saçlı ve sakalsız genç görünümlü ve Aziz Theodore kahverengi saçlı ve sakallıdır. Aziz George kısa siyah bir tunik üzerine örme bir zırh giymiş, pelerinini arkaya bırakmıştır. Aziz Theodore da aynı giyimle izlenir, farklı olarak tuniği beyazdır. Arkalarında, *thorakionları* ve kılıçları görünmektedir. İsa yarım daire formlu bir madalyon içinde belden yukarısı görünecek biçimde tasvir edilmiştir. Sağ elini takdis jesti ile yukarı

[56] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 39.

kaldırmış, sol elinde İncil tutmaktadır. Kırmızı *khiton* üzerine mavi *himation* giymiştir. Zemin krem, gökyüzü mavidir.



Katalog No: 71

Resim No: 71

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne (Başkalaşım?)

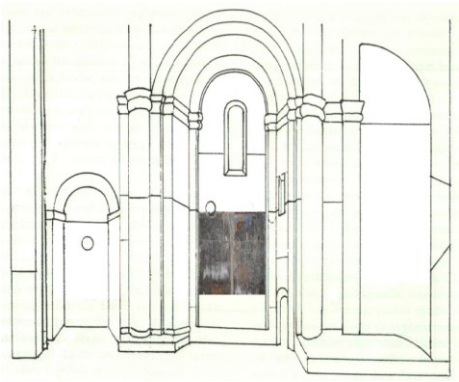
Yeri:

Prothesis mekânının dış batı duvarında, üst kat penceresinin üst kısmında yer almaktadır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durumu:

Kahverengi saç kalıntısı ve bir halenin çok küçük bir bölümü seçilebilmiştir. Bir sağ kol düşey işlenmiş bir şerit gözlenen diğer izlerdir. Sahnenin çeşitli yerlerinde buradaki gibi paralel iki çizgi ile işlenmiş unsurlar izlenir ancak bir bölümü elbise detayı da olabilir. Thierry sahnenin Başkalaşım olduğunu önerir ve bu başlıkla anlatır (Thierry, 1993: 30).



Katalog No: 72

Resim No: 72, a-b

Figür Adı: Tanımlanamayan sahne

Yeri: Kuzey duvar, doğu bayın kuzey duvarında alt bölümde yer almaktadır.

Yazıt: Yazıtlar da sahnedeki tahribata maruz kalmıştır. Doğudaki figürün başı üzerinde Grekçe isimi seçilir; ΔΗΜ.ΤΡΙΟC Aziz Demetrios.

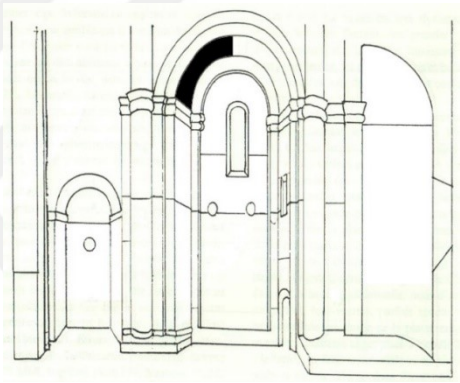
Mevcut durumu: Sahne tamamen tahrip edilmiştir. Yalnızca üst bölümler kalmıştır. Böyle düzenli bir tahribat bilinçli yapılmış olmalıdır.

Tasvir:

Sahnenin batı yarısı tümüyle tahrip edilmiştir. Doğu yarısında, kalan bölümlerde iki hale seçilir. Batıdaki hale geometrik desenli kırmızı bir konturla işlenmiş, sarıdır. Figürün kıvırcık kahverengi saçları seçilebilmektedir. Daha aşağıda, figürün taşıdığı, inci dizisi bir çeperle çevrili bitkisel süslemeli kalkan ve beyaz-mavi renklerde bir kılıç bulunur. Kalkanın önünde, figürün omzunda balıksırtı desenli oldukça süslü işlenmiş bölüm, göğüs bölgesinde bulunan zırha ait olmalıdır. Sağ kolda ise farklı bir desenle elbisesinin bir bölümü görülür. Figürün gövdesinin sadece bir kısmı seçilir, kalan bölümden anlaşıldığı kadarıyla bitkisel süslemeli elbise giymiş olmalıdır. Sağ kolda kırmızı gözlenir, bu renklerdeki bozulma ile ilgili değilse elbisesinin altına uzun kollu bir tunik giymiş olmalıdır. Figürün batısında küçük bir bölümde kalkanın diğer kısmı izlenir. Batıdaki hale çok küçük bir bölgede izlenir. Hemen önünde beyaz ucu ile bir mızrak seçilir. Buradaki figürün bedenine ait oldukça küçük iki iz bulunur. İlki balıksırtı

desenlidir, diğeri kırmızı-siyah renklerde fikir vermeyen bir dokudur. Renkler oldukça canlı, elbiseler oldukça süslüdür. Oldukça özenli çalışılmış figürler birer askerdir.

Gürcü kiliselerinde bani sahnelerinin kuzeyde İsa'ya dua eder biçimde gösterilmesi geleneğine dikkat çeken Thierry, doğu kirişte madalyon içindeki İsa figürüne işaret ederek bu alanda Gürcü kraliyet ailesinin ya da onların yönetimindeki Ani yöneticilerinin olabileceğini önerir. Bu kişilerin Azizlerin kimlikleri ile kendi portrelerini yaptırmış olabileceklerini söyler. Bu figür kalıntılarının kilisenin genel üslubuna uymadığına dikkat çeken yazar olası bani sahnesinin sonraki bir dönemde kazınarak asker aziz gösterimleri ile yeniden boyandığını önerir (Thierry, 1993: 40-41).



Katalog No: 73

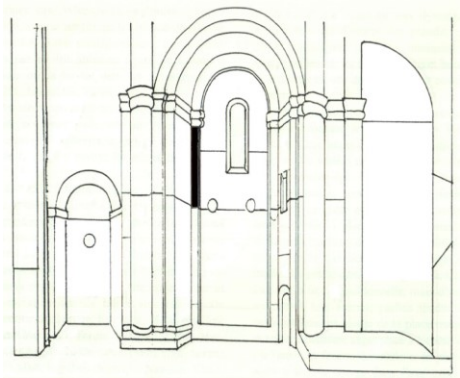
Resim No: 73, a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Kuzey duvar doğu bay tonozunun batı yüzeyine yerleşmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahne tümüyle tahrip olmuş, kalan izlerden bir hale tespit edilebilmiştir.



Katalog No: 74

Resim No: 74

Figür Adı: Tanınmayan Peygamber 2

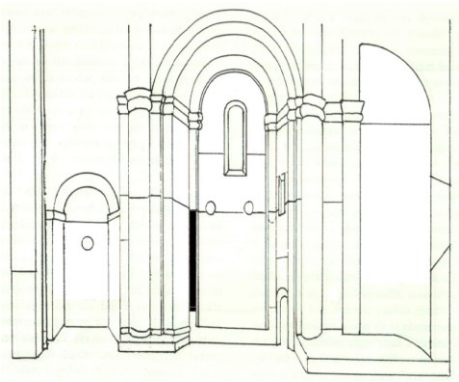
Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne, kuzey ve batı duvarların köşesindeki kirişin naosa bakan yüzünde, üst bölümdedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Renklerde yoğun olarak solmalar gözlenir. Figür ancak konturları ile okunabilir.

Tasvir:

Figürün halesi konturları ile seçilebilmektedir. Rengi solmuş *khiton*u üzerine mavi izler seçilen bir *himation* gitmiştir. Sağ elini dirseğinden kırarak göğüs hizasına kaldırmış, işaret parmağı ile Lazarus'un Diriltilişi sahnesindeki havarileri gösterir gibidir. Sol elinde açık bir rulo tutmaktadır. Rulo üzerindeki yazılar seçilebilmektedir.



Katalog No: 75

Resim No: 75

Figür Adı: Aziz Mamas

Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne, kuzey ve batı duvarların köşesindeki kirişin naosa bakan yüzünde, alt bölümdedir.

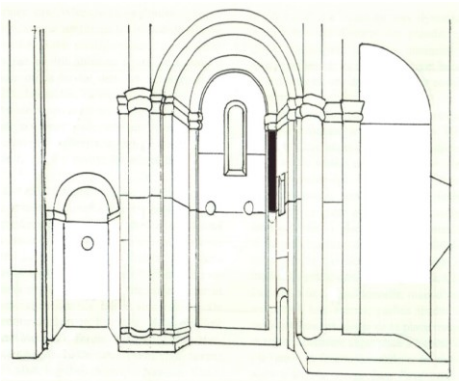
Yazıt: Aziz Mamas ⲢⲎ ⲁⲒⲁⲒ

Mevcut durumu:

Alt bölümlerde sıvada dökülme ve renklerde solmalar olmuştur. Bu hasarlar dışında okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Siyah konturlu beyaz bir hale ile resmedilen figür, dağınık kahverengi saçları ile genç bir görünümdedir. Aziz orans duruşta izlenir. Yuvarlak yüzlüdür, yüzünün ayrıntıları belirsizdir. Farklı olarak sağ eli yataydır. Kırmızı geometrik desenlerle bezenmiş bir pantolon üzerine kısa bir tunik giymiştir. Tunik ve üzerine giydiği kaftan benzeri elbise yeşildir. Ayakları çevresi tümüyle silinmiştir.



Katalog No: 76

Resim No: 76

Figür Adı: Tanınmayan Asker Aziz

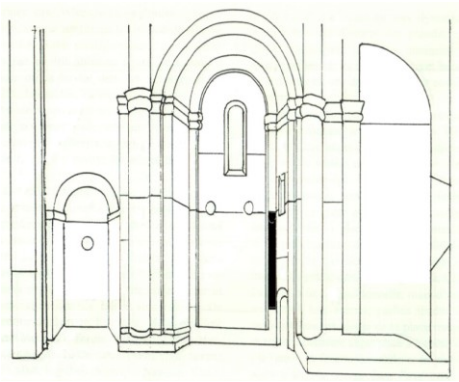
Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne kuzey ve doğu duvarların köşesindeki kirişin naoa bakan yüzünde, üst bölümdedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sıvadaki dökülmeler ve renklerdeki silinmeler sonucu figür neredeyse tümüyle tahrip olmuştur.

Tasvir:

Beyaz haleli kahverengi kıvırcık saçlı azizin yüzü okunamamaktadır. Gövdesi de okunamaz. Kısa bir tunik giydiği anlaşılır. Tuniğin üzerindeki izden bir zırh giymiş olduğu anlaşılır. Tuniğin altına kırmızı bir pantolon giymiştir. Pantolon diğer sahnelerdekilerle aynı desene sahiptir. Pelerininin uçları sağında seçilebilmektedir. Sol ayağı figürün solunda yerde dik duran *thorakion*u arkasında kalır.



Katalog No: 77

Resim No: 77

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 8

Yeri: Kuzey duvar doğu bayda yer alan sahne, kuzey ve doğu duvarların köşesindeki kirişin naosa bakan yüzünde, alt bölümdedir.

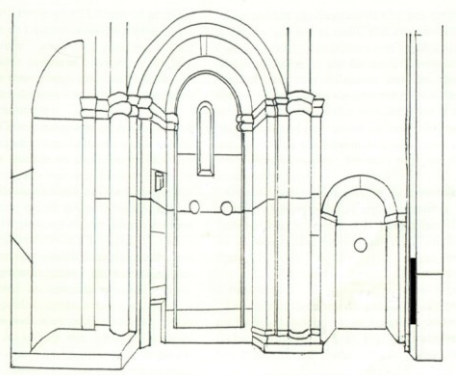
Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu:

Figürün alt bölümleri sıvadaki dökülme ve renklerin silinmesi sonucu okunamaz. Üst bölümlerde renklerde solma daha azdır, figür okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Siyah konturlu beyaz bir hale ile resmedilmiş figür, kahverengi kıvırcık saçlı ve sakallıdır. Orans duruşla izlenir. Sağ eli yataydır. Omuzları beyaz *maniakis*li mavi bir *dibetesion* üzerine kahverengi bir *khlamys* giymiştir. Figürün üzerinde madalyon içerisinde İsa bulunur. Ancak İsa figüre değil, daha çok kuzey duvarın altında tahrip edilmiş bölüme doğru yönelmiştir. Sağ elini takdis jesti ile kaldırmış, sol elinde kapalı bir rulo tutmaktadır. Kırmızı *khiton* üzerine mavi *himation* giymiştir.



Katalog No: 78

Resim No: 78

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 2

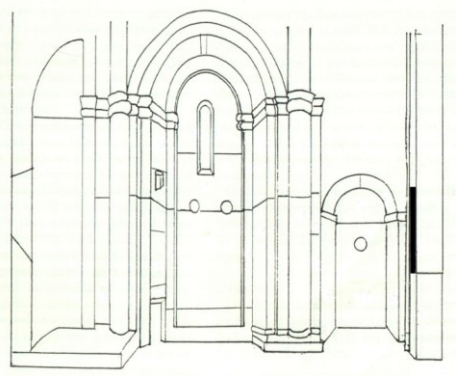
Yeri: Güney duvar batı bayın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan kuzey yüzünde, altta yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Alt bölümlerdeki kırılmalar ve renklerdeki solmalar dışında korunmuştur.

Tasvir:

Figürün başı, kırmızı konturlu beyaz halelidir. Siyah düz saçlı, açık alınlı ve sivri sakallıdır. Saçları öne ve yanlara doğru düz çizgilerle hareketlendirilmiştir. Sakallarında bu çizgiler, çene ve ağız bölgesi vurgulamak için kullanılmıştır. Uzun yüzlü, çukur yanaklıdır. Yukarı doğru kavislenmiş ince kaşlı ve iri badem gözlü ve uzun ve sivri burunludur. Orans duruşta izlenir. Farklı olarak sol eli yatay bir duruşla gösterilmiştir. Düz sarı bir *dibetesion* üzerine beyaz *epitrakhelion* ve siyah bir *mandyas* giymiştir.



Katalog No: 79

Resim No: 79

Figür Adı: Tanınmayan Aziz 3

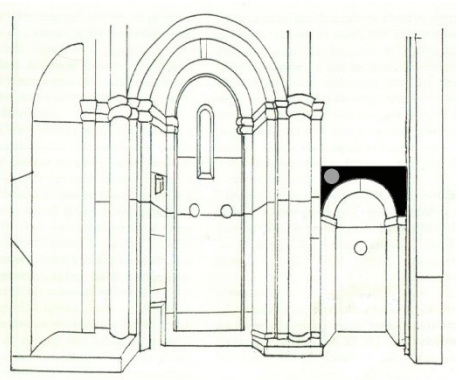
Yeri: Güney duvar batı bayın batı kanadı ile giriş arasında bulunan kirişin, iki bölüme ayrılmış olan kuzey yüzünde, üstte yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Renklerdeki solmalar dışında korunmuştur.

Tasvir:

Kırmızı konturlu beyaz hale ile resmedilmiştir. Başına beyaz bir kapusen geçirmiştir. Yuvarlak yüzlü ve sivri sakalıdır. Çene ve ağız bölgesinde çizgilerle vurgulanan sakalı siyahtır. İri badem gözlü ve yukarı kavislenmiş ince kaşlıdır. Orans duruşta izlenir. Farklı olarak sol eli bir önceki gibi yatay bir duruşla resmedilmiştir. Düz sarı bir *dibetesion* üzerine kırmızı *epitrakhelion* ve solmadan dolayı bugün beyaz izlenen açık yeşil bir *mandyas* giymiştir.



Katalog No: 80

Resim No: 80, a

Figür Adı: Tanımlanamayan Sahne ve Tanınmayan portre (?Zakare ya da Ivane?)

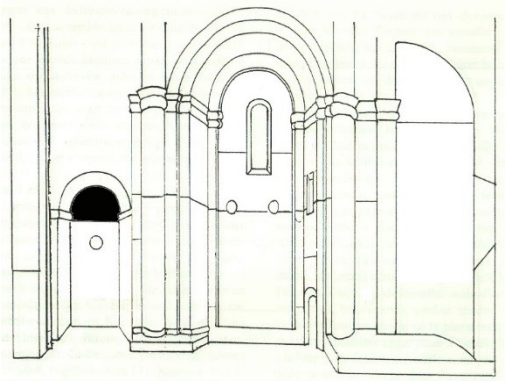
Yeri: Güney duvar batı bayda yer alan sahne, kemeri çevreleyecek biçimde yerleşmiştir. Portre, kemerin doğu köşeliğinde, sahne üzerinde bulunan bir madalyon içindedir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durum: Figürün yüzünde sıvada dökülme olmuştur. Renklerde silinmeler vardır. Kemerin batı köşeliğinde elbise kıvrımları tespit edilmiştir. Başka bir iz kalmamıştır. Ancak batı köşelikte de bir madalyon olmadığı kesindir.

Tasvir:

Sahnede krem zemin ve mavi gökyüzü ayrımı net biçimde seçilebilmektedir. Kuzey köşelikte, kırmızı konturlu bir madalyon içinde cepheden izlenen figürün halesinin çok küçük bir bölümü başının doğusunda izlenebilir. Yüzü okunamaz. Göğsündeki çizgisel iz, iki parçalı bir zırh giydiğini düşündürür. Zırhı üzerine bej-gri tonlarda bir tunik, bunun da üzerine *khlamys* giymiştir. *Khlamys*in üzerinde yeşil izler gözlenir. Solunda *torakhion*unun üst bölümü sarı bir çeperle kuşatılmıştır. Diğer köşelikte bir madalyon yoktur, sahneye ait elbise kıvrımlarının izleri seçilir.



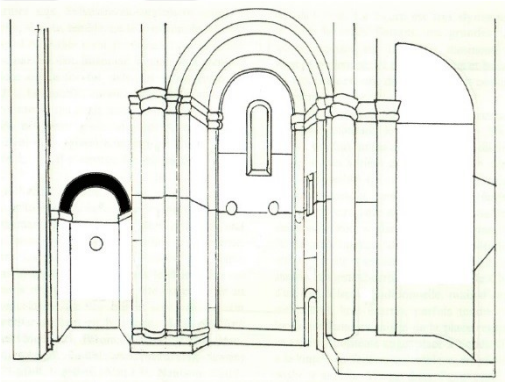
Katalog No: 81

Resim No: 81

Figür Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Kuzey duvar batı bay tonozunun timpanumunda yer alır.

Mevcut durumu: Sahne tamamen tahrip olmuştur. Sınırlarında kırmızı şeritler yer yer seçilebilir.



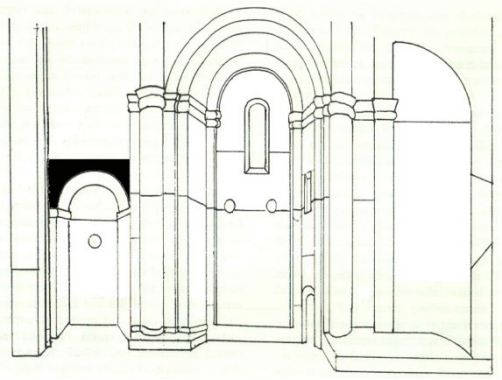
Katalog No: 82

Resim No: 82

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Kuzey duvar batı bay tonozun alt yüzeyinde yer alır.

Mevcut durumu: Sahnede merkezdeki dairesel motif dışında bir şey seçilmez, bitkisel ya da geometrik bir süsleme olmalıdır.

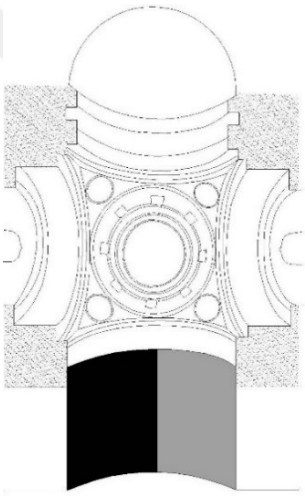


Katalog No: 83

Resim No: 83

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Kuzey duvar batı bayda yer alan sahne, kemeri çevreleyecek biçimde yerleşmiş olmalıdır. Sahne tümüyle tahrip olmuştur.



Katalog No: 84

Resim No: 84, a-b

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahneler

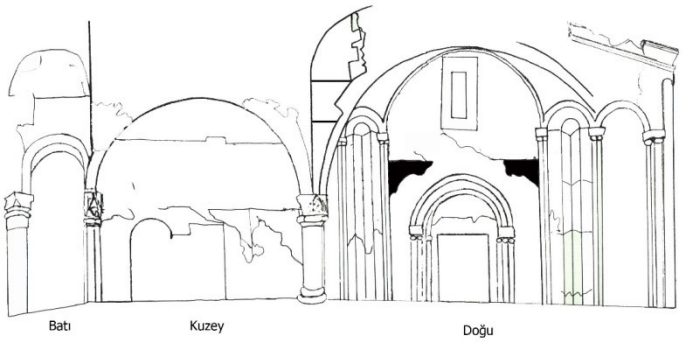
Yeri: Sahneler, iki bölüme ayrılmış ana tonoz yüzeyinde yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut Durumu:

Ana tonozun alt yüzeyindeki iki sahne de tahrip olmuştur, yalnızca kemerin etrafında küçük bölümler kalmıştır. Güneydeki sahnenin ana kemere yakın bölümlerinde yarım daire kemerli bir mimari izlenir. Bu sahne Thierry tarafından "Son Akşam Yemeği" olarak tanımlanmış ve bu başlıkla tanıtılmıştır (Thierry, 1993: 32). Kuzeydeki sahnenin de aynı kısımları korunabilmiştir ancak yıldızlı bir gökyüzünden başka bir şey seçilmez.

3.1.3.2.6 Bani Sahnesi



Katalog No: 85

Resim No: 85, a-b

Sahne Adı: Bani Sahnesi

Yeri: Sahne kilisenin batı cephesinde bulunan ortadaki kör kemer içerisinde alt bölümde yer alır, kapı kemerini çevreleyecek biçimde yerleşmiştir.

Yazıt: Thierry çalışmasında, kuzeydeki figürün baş hizasında düşey düzenlenmiş Grekçe; Γ Η ΓΟ (G..EGO..) harflerini okuyabilmiştir[57]. Bugün yalnızca gamma (Γ) seçilebilir. Güneyde bulunan figürün başı çevresinde olması beklenen yazıt ise seçilememiştir.

Mevcut durumu: **S**ahne neredeyse tamamen tahrip olmuştur. Üst köşelerdeki bölümlerde kalan parçalar renklerdeki solma ve sıvadaki çatlamalar sebebiyle kötü durumdadır.

[57] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 83.

Tasvir:

Sahne parlak mavi bir fon üzerine resmedilmiştir. Kuzeyde sarı bir hale ile resmedilmiş olan Aziz Grigor profilden izlenir. Hafifçe öne doğru eğilmiş, başını yukarı doğru kaldırmıştır. Yüzü okunmaz, ancak konturlardan sakalı seçilebilir. Figürün sırt kısmında küçük bir bölümde, kırmızı tonlardaki elbisesi seçilebilir. Güney köşedeki figür oldukça kötü durumdadır. Başı olması beklenen bölümde kahverengi ve krem tonlarda izler seçilir ancak konturlar belirsizdir. Mavi fon üzerindeki bu izlerden azizin simetrisine uygun bir figürün varlığı kabul edilebilir. Thierry bu figürün detaylarını okuyabilmiş ve halesiz olduğunu belirlemiştir. Yazar çalışmasında bu sahnenin bani sahnesi olduğunu önerir. Buna göre karşılıklı duran figürlerden güneyde yer alan Tigran Honents, Aziz Grigor'a doğru kilisenin maketini kaldırmaktadır. Birçok ayrıntı ortadan kalkmış olmasına rağmen yazıtın varlığı, sahnenin yeri ve figürlerin konumları bu öneriyi desteklemektedir.

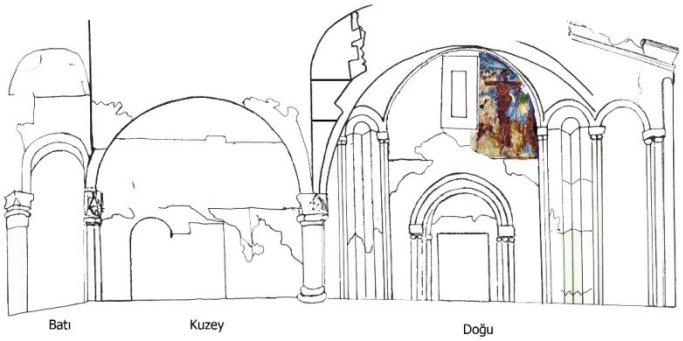
3.2 JAMATUN

3.2.1 Resimlerin Yapım Tekniği

Kilise için yapılan analiz raporu *jamatun*u içermemektedir. Araştırmacı burada kullanılan tekniğin kiliseden farklı olduğu bilgisini vermekle yetinir. Güneş ve yağmura karşı bir koruma olmadığından bugün yok olmak üzere olan sahnelerden yola çıkarak net bir tahminde bulunmak mümkün değildir. Ancak cennet temasından kalan izler eğer güneş dolayısıyla sıvaya tutunmadıysa fresk ya da benzeri bir uygulamanın bazı bölümlerde kullanıldığı düşünülebilir. Yine de yargıç havariler temasından kalan parçanın gösterdiği üzere boya katmanı birçok bölgede sıvadan ayrılarak yok olmuştur. Dolayısıyla genel olarak secco tekniğinin kullanılmış olması gerektiğini öneriyoruz.

3.2.2 Katalog

3.2.2.1 Yeni Ahit Konulu Sahneler



Katalog No: 86

Resim No: 86, a-d

Sahne Adı: İsa'nın çarmıhtan indirilişi

Yeri: Kilise cephesinde, ortadaki kör kemer içerisinde yer alan sahne, pencerenin güneyine yerleşmiştir.

Yazıt: Haçın güney kolu üzerinde Gürcüce tek satır "Çarmıhtan İndirme[58]" yazar. ⴕⴆⵒⵃⵁⵡⵖⵏⵔ

Mevcut durumu: Küçük çaplı sıva dökülmeleri, renklerdeki solma ve sıvadaki çatlamalar dışında sahne okunabilir durumdadır.

[58] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 82.

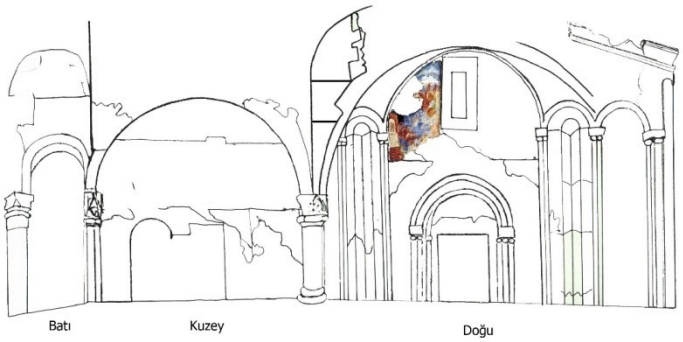
Tasvir:

Sahnenin merkezinde İsa çarmıhtadır. Kuzeye doğru düşmüş bedenini taşıyan Aramatyalı Yusuf bir tabure üzerindedir. İsa'nın sağ elini yanağına götüren Meryem sahnenin kuzeyinde bulunur. Yuhanna sağ elini çenesine götürmüş, patetik bir ifade ile tasvir edilmiştir. Arkasında Nikodemus, İsa'nın halen çarmıha çakılı olan elindeki çiviyi çıkarmak için iki eli ile yukarı doğru uzanmıştır. Çarmıhın altında düz bir *suppedaneum* bulunur, daha aşağıda çarmıhın zemine dikildiği bölümde bir yığın içinde kafatası olması muhtemel bir unsur seçilir. Yuhanna'nın arkasında mimari bir yapı ve çarmıhın kuzey kolunda bir melek kompozisyonun diğer elemanlarıdır. Zemin krem, gökyüzü mavidir.

İsa'nın kahverengi uzun saçlı ve sakallı başında sarı bir hale bulunur. Bedeni ayakları ve sol eli halen çarmıhtadır. Hafif sağına düşmüş bedeni ve çarmıhtan kurtarılmış sağ eli ile Meryem'e doğru yönelmiştir. Parlak mavi bir *perizonion* giymiştir. Aramatyalı Yusuf, çok net seçilemeyen bir tabure üzerinde, sağ kolunu İsa'nın bedenine dolamış, onu sol omzu ile destekler bir duruşla tasvir edilmiştir. Kırmızı bir tunik giymiştir, açık alınlı ve sakallıdır. Başında hale bulunmaz.

Meryem, parlak sarı haleli başını eğerek, oğlunun sağ eline yanağını bastırır biçimde tasvir edilmiştir. İki eliyle İsa'nın sağ elini tutmaktadır. Parlak mavi bir *khiton* üzerine kırmızı bir *maphorion* giymiştir. Sahnenin güneyinde Yuhanna, sarı haleli başını hafifçe sağına eğmiş, sağ elini çenesine götürmüş, kederli bir duruşla resmedilmiştir. Parlak mavi bir *khiton* üzerine kahverengi bir *himation* giymiştir. Arkasında, sahnenin güney kenarında, pencere açıklığı ile bir mimari seçilir. Yukarısında ise Nikodemus sol eli ile İsa'nın dirseğini tutmakta, sağ eli ile çiviyi çıkarmaya çalışmaktadır. Tamamen yaptığı işe yönelik bir duruşla resmedilmiştir. Yüzündeki hasardan dolayı ayrıntıları okunamaz. Yeşil bir tunik giymiştir.

Çarmıhın üst bölümünde, başlık kısmı üzerinde dikdörtgen bir hasar gözlenir. Bir kenarından aşağı sarkmış bir levhayı andırır. Çarmıhın kuzey kolu üzerinde belden yukarısı görünen, cepheden gösterilmiş melek, sarı haleli başı ile İsa'ya doğru yönelmiştir. Sol kanadı açıktır. Elleri üzerinde siyah bir örtü seçilir. Diğer ayrıntılar okunamaz.



Katalog No: 87

Resim No: 87, a-c

Sahne Adı: Matem

Yeri: Kilise cephesinde, ortadaki kör kemer içerisinde yer alan sahne, pencerenin kuzeyine yerleşmiştir.

Yazıt:

Meryem'in başı üzerinde Grekçe kısaltma ile "tanrı anası" MPOY, sahnenin ortasındaki boşlukta Gürcüce ⴑⴔⴆⴒ "...mezarda… [59]" yazıları okunur. Nikodemus ya da Aramatyalı Yusuf olması muhtemel figürün üstündeki yazıt ise okunamamıştır

Mevcut durumu:

Sahnenin alt güney köşesi İsa'nın ayakları ve Nikodemus'un bedeni dâhil olmak üzere sıva dökülmesi sonucu tahrip olmuştur. Mezarın üzeri ve ikinci meleğin yüzü arası da aynı tür bir tahribata uğramıştır. Sıvada çatlamalar ve renklerde solmalar diğer hasarlardır.

[59] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 82-83.

Tasvir:

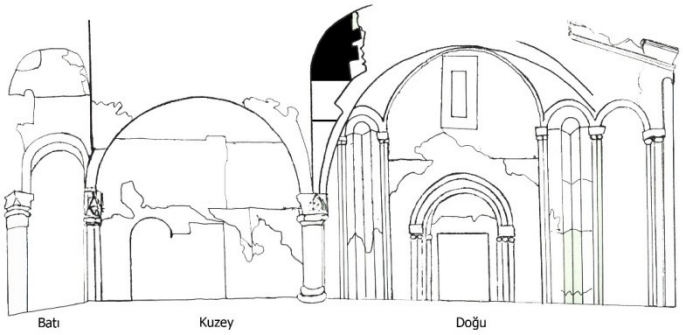
Sahnenin merkezinde Meryem kucağında oğlu ile yere kapanmıştır. Mezarın hemen başındadırlar. Güçlükle seçilir ancak, İsa'nın ayaklarını Nikodemus tutuyor olmalıdır. Sahnenin güney kenarında Yuhanna bulunur. Sahnenin üst güney köşesinde iki melek ellerini İsa'ya doğru uzatmıştır. Zemin mezarın olduğu bölümde yeşil kalanında krem izlenir, gökyüzü mavidir.

Meryem ve İsa'nın başlarında sarı birer hale bulunur. Yanak yanağa dururlar, haleleri iç içe geçmiştir. Meryem sol kolu ile İsa'yı sağ koltuk altından sarmış, sağ eli ile başını kavramıştır. Önceki sahnedeki gibi mavi *khiton* üzerine kırmızı *maphorion* giymiştir. İsa annesinin kucağında, onun sağ dizi üzerine zarif bir duruşla izlenir. Elleri dizleri üzerine düşmüştür. *Perizonion*u seçilebilir. Ayaklarının bulunduğu bölümde bir figür seçilir, ancak ayrıntılar belirsizdir. Halesiz olan figür, Nikodemus ya da Aramatyalı Yusuf olmalıdır. Meryem ve İsa oldukça patetik bir ifade ile resmedilmişlerdir.

Yuhanna ayakta İsa'ya dönük dörtte üç profilden izlenir. Başı sarı halelidir. Yüzü seçilmez, sol elini İsa'ya doğru uzatmıştır. Sağ eli seçilmez. Önceki sahnedeki elbiseler tekrarlanır.

Yahya'nın başı üzerinde izlenen melekler belden yukarıları görünecek biçimde, dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Kanatları dikey olarak açıktır. Başlarında sarı birer hale bulunur. Güneydeki parlak mavi bir *khiton* üzerine yeşil bir *himation* giymiştir. Sol elini İsa'ya doğru uzatmış, başını hafifçe aynı yöne doğru eğmiştir. Yanındaki meleğin yüzü ve bedeninin yarısı tahrip olmuştur. Kırımızı bir *himation* giydiği anlaşılır. Sol elini açık olarak İsa'ya doğru uzatmıştır.

Mezar çizgisel olarak basitçe ifade edilmiş bir mağara içerisinde lahit biçimindedir. Meandrlı bir desen ile bezenmiş yarım daire formlu bir başlığı vardır. Çevresindeki zemin yeşildir. Mezarın üzerinde tahrip olmuş bölümde bordo bir elbise ya da perde detayı izlenir.



Katalog No: 88

Resim No: 88, a

Sahne Adı: Son Mahkeme

Tema Adı: Yargıç Havariler

Yeri: Bugün büyük kısmı yıkılmış olan doğudaki kemer aynalığının kuzey bölümünün kırmızı bir şerit ile iki panoya ayrılmış olduğu, kalan izlerden anlaşılır. Sahne üst bölümde yer alır.

Yazıt: Kalan bölümde herhangi bir yazıta rastlanmamıştır.

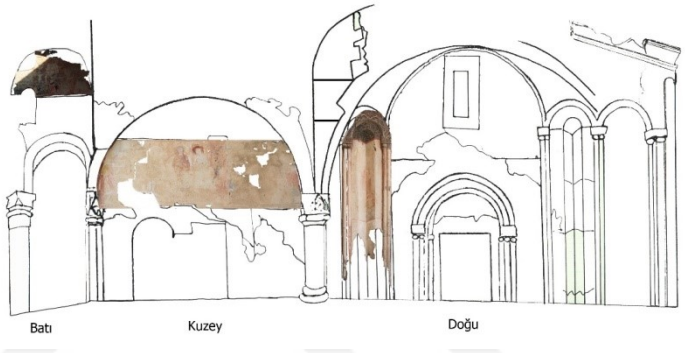
Mevcut durumu:

Kemerin kuzey köşeliği kısmen günümüze ulaşabilmiştir. Üstteki sahne sıva dökülmeleri sonucu ancak küçük bir bölümde izlenebilir. Renklere solmalar ve sıvada çatlamalar da gözlenir.

Tasvir:

Sahne, doğu kemer köşeliğinde korunabilmiş bir parçası ve *jamatun*un genelinde bulunan "son mahkeme" sahnesine ait temalarının varlığıyla tanımlanmıştır. Kuzeyde "cennet", güneyde ise "cehennem" temaları bulunur.

Çapraz desenlerle işlenmiş bir arkalığa sahip dikdörtgen kahverengi tahtta, parlak kırmızı tonlarda giysisi ile oturmakta olan yargıç havarinin diz ve gövdesinin bir bölümü seçilebilmektedir. Elinde beyaz-krem tonlarda, açık olarak resmedilmiş yaşam kitabını tutmaktadır (Vahiy 20: 12).



Katalog No: 89

Resim No: 89, a-k

Sahne Adı: Son Mahkeme

Tema adı: Cennet

Yeri:

Kalan parçalardan anlaşıldığı kadarıyla, Jamatunun kuzey yarısı cennet temasına ayrılmıştır. Temanın belirlenebilen bölümleri şöyle yerleşmiştir: Kuzey kemer aynalığının alt bölümünde ana tema "cennet", batı kemer aynalığında "Seçilmişler" ve doğuda kilise cephesindeki dihedral nişin üst bölümünde "Bakireler".

Yazıt: Sahnede herhangi bir yazıt tespit edilememiştir.

Mevcut durumu:

Cennet sahnesinde, sıvadaki dökülmeler ve renklerdeki silinmeler sahnenin güçlükle okunmasına neden olur. Batıdaki iki figürün diz çevreleri, keruvun doğusundaki kısım ve üst bölümler okunamaz. Keruvun doğusunda mavi bir fon ile farklı bir sahne işlenmiş olmalıdır ancak bu ayrım hasar nedeniyle net seçilmez. "Seçilmişler" sahnesi de aynı hasarları tekrarlar. Niş içerisinde yer alan "bakireler" ise yalnızca konturları ile okunabilir.

Tasvir:

Sahne, İbrahim'in Kucağı (Matta 8: 11-12, 22:32, Luka 16:19-24, Pavlus'un Apokalipsi 27), Meryem (Pavlus'un Apokalipsi 27), iyi hırsız (Nikodemus 25: 2, Luka 23:39-43), keruv, seçilmişler ve bakireler figürleriyle oluşturulmuştur. Kompozisyonun merkezinde önünde bir keruv ile belirtilmiş cennet kapısı bulunur. Bunun batısında iyi hırsız, Meryem, tanınmayan iki figür ve en batıda İbrahim Peygamber oturur vaziyette tasvir edilmiştir.

Meryem sarı halesi ve mavi *maphorion*u ile beyaz bir tahtta oturmaktadır. Yüzü oval konturlarla seçilir ancak ayrıntılar silinmiştir. Onun doğusunda iyi hırsız koyu renk halesi ve beyaz *kolobion*u ile ayaktadır. Hafifçe batıya doğru eğilmiş iki eli ile tuttuğu haçını, sol omzu üzerinde taşır vaziyette tasvir edilmiştir (Nikodemus 25: 2).

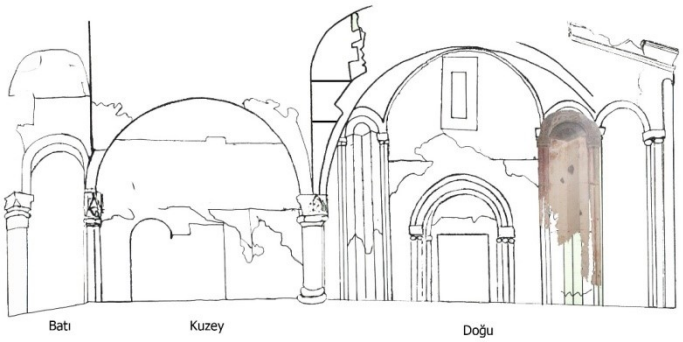
İyi hırsızın doğusunda, ateş kırmızısı kanatları ile bir keruv, kırmızı- pembe tonlarda boyanmış kapının önündedir. Halesi seçilir ancak yüzü belirsizdir. Aşağıdaki iki kanadın altında ayakları izlenebilir. Thierry bu figürü seraf olarak tanıtır ve sağ elinde bir kılıç tuttuğunu söyler (Thierry, 1993: 77). Deesis sahnesinde izlediğimiz seraf ile karşılaştırılacak olursa buradaki belirgin dört kanat keruv olması gerektiğini gösterir. Kılıç tuttuğu savı ise geçen yürmi beş yılda oluşmuş bir silinme söz konusu değilse, tahtın sınırlarının yazar tarafından kılıç olarak yorumlanması sonucu söylenmiş olmalıdır. Keruvun doğusundaki alanda, mavi bir fonun izleri seçilir. Bu bölümde sahnenin devamı olarak, cennetin kapısını seçilmişlere açan Petrus'un bulunması beklenir ancak kalan izler yetersizdir. Sahnenin doğu köşesinde yeşil üzerine kırmızı bir elbise giydiği anlaşılan bir figür Thierry tarafından şüpheli olarak son yargı gününü duyuran peygamber olarak önerilir. Yazar elinde uzun bir rulo olduğunu da aktarmıştır ancak bugün seçilemez.

Meryem'in batısında İbrahim Peygamber'in Kucağı konusu işlenmiştir. Seçilmeyen figürler İsak ve Yakup peygamberler olmalıdır (Matta 8:11-12). Doğudakinin başında, mavi izler gözlenen bir hale bulunur, sakallıdır. Sarı tonlarda bir elbise giymiş olmalıdır. İkincisi kırmızı bir hale ile tasvir edilmiştir. Krem-bej tonlarda boyanan elbisesinin kıvrımları güçlükle seçilir. Üçüncü ve son figür ise beyaz bir hale ve parlak kırmızı tonlarda bir elbise ile resmedilmiştir. Elbise kıvrımları ışık-gölge ile belirtilmiştir ve kucağında beyazlıklar seçilir. Thierry'nin de önerdiği gibi bu figür, Bizans resim sanatı geleneğinde kucağında Lazarus'un ruhu ile tasvir edilen İbrahim peygamber olmalıdır (Luka 16:19-24).

Batıdaki kemer alınlığında üst bölümde "seçilmişler/kurtarılmış ruhlar" ayakta ve cepheden izlenir (Vahiy 7:9). Kuzeydeki ilk ikisinin elbiselerinin etek kısımlarındaki beyaz seçilebilir. İkincisi yeşil-sarı tonlarda bir elbise giymiştir. Sol elini dirseğinden kırarak sağındaki figürü gösterir biçimde kaldırmıştır. Üçüncü nispeten daha belirgindir. Kırmızı tonlarda bir *khiton* üzerine beyaz bir elbise giymiştir. O da sol elini önceki gibi sağındakini işaret eder biçimde kaldırmıştır. Güneydeki son iki figür güçlükle seçilir. Kuzeyden dördüncü figürün beyaz bir *epitrakhelion* giydiği anlaşılır. Bu figürler arasında yalnızca yüzleri seçilebilen iki figür daha bulunur. Biri beyaz sakallıdır. Diğerinin ise yalnızca yüzü seçilebilir.

Doğuda, kilise cephesinin kuzeyindeki kör kemerle çevrelenen dihedral niş içerisinde bakireler tasvir edilmiştir (Matta 25:1-13). Üst bölüme karşılıklı olarak yerleştirilmiş iki figürden kuzeydeki konturları ile kısmen okunabilir. Başında sarı bir hale bulunur. Bir *maphorion* giydiği anlaşılır. Elbisesi üzerinde *epitrakhelion* benzeri iki renkli bir şerit izlenir. Güneydeki figürün yüzü seçilmez, izlerden anlaşıldığı kadarı ile başında sarı bir hale olmalıdır. Elbisesi diğerine göre daha belirgindir. Göğüsteki izlerden ve aşağıdaki devamından sarı, kırmızı çizgileri olan bir elbise giydiği anlaşılır. Kırmızı tuniğinin etek kısmı kırmızı çizgilerle baklava dilimi desenlidir. Burada da *epitrakhelion* benzeri bir unsur izlenir. Zemin açık yeşildir.

Nişin alt bölümde, konturları ile seçilebilen bir ağaç bulunur (Vahiy 2:7).



Katalog No: 90

Resim No: 90, a

Sahne Adı: Son Mahkeme

Tema adı: Cehennem

Yeri:

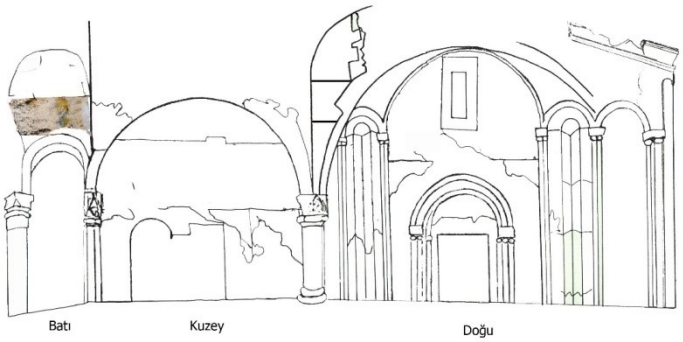
Jamatunun güneyi cehenneme ayrılmış olmalıdır. Bugün yalnızca başları ile resmedilmiş figürler kalmıştır. Kilise cephesinde bulunan dihedral niş dâhil olmak üzere, batıdaki kör kemerin içine yerleşmişlerdir.

Yazıt: Kalan bölümde herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Yalnızca, nişin üst bölümünün kuzeyinde yer alan figürler okunabilecek durumdadır.

Tasvir:

Nişin üst bölümünde, sol tarafta; belden yukarı bölümleri ile dörtte üç profilden gösterilmiş bir kadın ve beyaz saçlı, sakallı bir adam sırt sırta durmaktadır. Onların altında bir kadın ve son olarak sivri bir sakal ve sarıkla resmedilmiş bir figür izlenir. Başlarını öne eğmiş figürler, patetik bir ifade ile izlenir. Diğer figürler okunamamıştır.



Katalog No: 91

Resim No: 91, a

Sahne Adı: Son Mahkeme

Tema Adı: Karaların Ölülerini Vermesi?

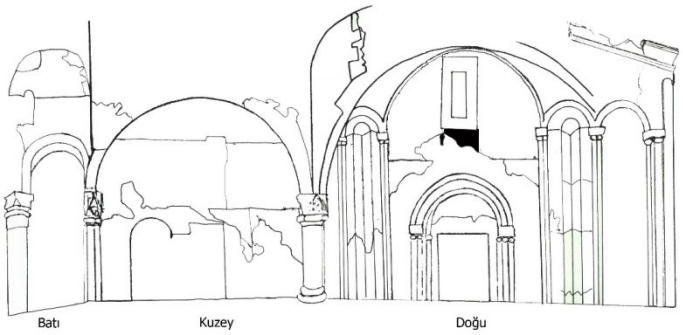
Yeri: Batı kemer aynalığında bulunan sahne alt bölüme yerleşmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Güneydeki pencere açıklığına yakın bölümlerde sıva çatlamış ve renkler silinmiştir. Kemerin hemen üzerinde karaların kişileştirilmiş figürü olan aslan yüzlü kadın kısmen seçilebilmektedir.

Tasvir: Sahnenin merkezinde oturur vaziyette cepheden izlenen figür tek kemerli sarı bir *stemma* ile tasvir edilmiştir. Yüz ayrıntıları seçilmemektedir ancak oldukça geniş ve basık çizilmiş yüz sınırları bulunur. Mavi bir elbise giymiştir. Sol elinde globus tutmaktadır. Sağ eli seçilmez. Thierry figürün bu elinde asası olduğunu aktarır ancak bugün bu unsur gözlenemez. Diğer ayrıntılar silinmiştir.

3.2.2.2 Sembolik Sahneler



Katalog No: 92

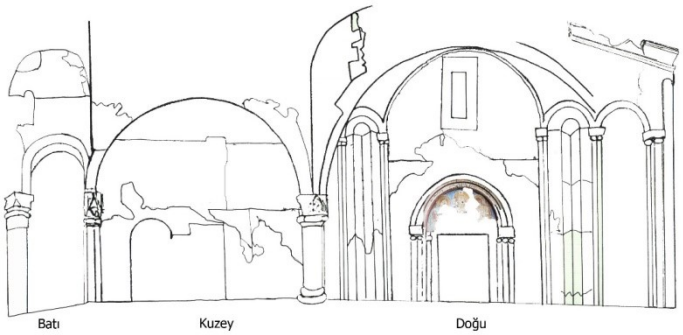
Resim No: 92, a

Sahne Adı: İsa Portresi

Yeri: Sahne kilisenin batı cephesinde bulunan pencerenin altında yer alır.

Mevcut durumu:

İki kenarda belirlenen kırmızı şeritler bu bölümde bağımsız bir sahne yer aldığını gösterir ancak mavi fondan artakalanlar ve bir madalyon ya da haleye ait olabilecek iz dışında bir ayrıntı kalmamıştır.



Katalog No: 93

Resim No: 93

Sahne Adı: İsa ve Başmelekler

Yeri: Sahne kapı kemeri aynalığında yer almaktadır.

Yazıt: Resme ait bir yazıt yoktur.

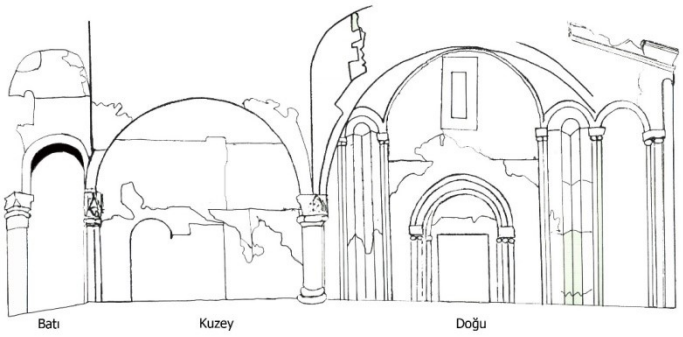
Mevcut durumu:

Alt kenarın çevresi ve İsa'nın başının güneyinde sıvada dökülmeler olmuştur. İsa'nın ve meleklerin göğüs bölgesi ve elleri okunamaz. Renklerdeki solmalar figürlerin yüzlerinin okunmasını engeller.

Tasvir:

Yarım daire alana belden yukarıları görülecek şekilde yerleştirilmiş olan figürlerden melekler İsa'ya dönük dörtte üç profilden, İsa ise cepheden tasvir edilmiştir. Tüm figürlerin başlarında beyaz konturlu sarı haleler bulunur. İsa'nın halesi beyaz haçlıdır. Kahverengi saçları seçilebilmektedir. Sakalı ise kısmen seçilebilir. Simetrik olarak İsa'ya doğru eğilmiş biçimde bir duruşla gösterilmiş melekler uzun kahverengi saçlı ve genç görünümlüdür. Kanatları kahverengi üzerine sarı çizgilerle küçük bir alanda izlenebilir. Güneydeki melek beyaz üzerine sarı elbise giymiştir. Kuzeydekinin giysileri ise kırmızı üzerine açık yeşildir. Gökyüzü mavidir.

3.2.3.3 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler



Katalog No: 94

Resim No: 94, a-b

Sahne Adı: Keşişler

Yeri: Batı kemerinin alt yüzeyinde yer alır.

Yazıt: Kuzeyde düşey olarak YANMANHOC "Uanmaneos" Onam? Ve güneyde YXOONMAC ?[60]

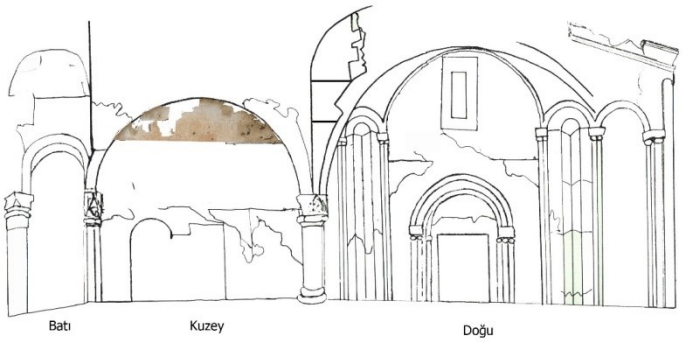
Mevcut durumu:

Kemer yüzeyindeki figürler *jamatun*un kalanından çok daha iyi korunmuştur. Okunabilecek durumdadır.

Tasvir

Mor Behram figürü bir elinde haç tutarken sol eli ile orans duruştadır. Cepheden resmedilen figürün düz beyaz saçları ve uzun sivri sakalı kulaklarını belirginleştirir. Tahribattan dolayı gözleri net seçilemez. Sivri kemerli bir burna sahiptir. Aziz kırmızı tonlarda bir *khiton* üzerine yeşil *phelonion* giymiştir.

Güneyde yer alan keşişin yüzü tahrip olmuştur. Düz beyaz saçlar ve sakalı seçilebilir. Elleri önceki figürde olduğu gibi resmedilmiştir. Yeşil tonlarda bir *khiton* üzerine kahverengi *phelonion* giymiştir.



Katalog No: 95

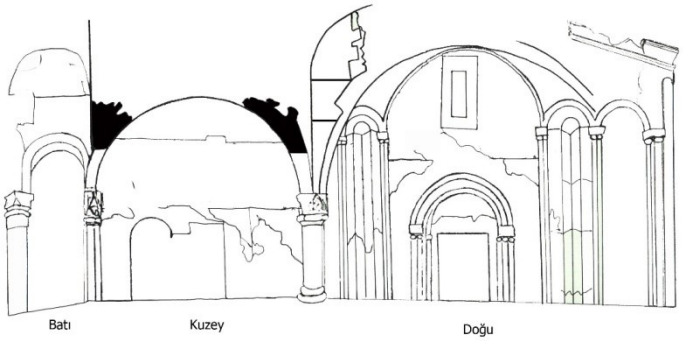
Resim No: 95

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 1

Yeri: Sahne kuzey kemer aynalığının üst bölümüne yerleşmiştir.

[60] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır. Thierry, 1993: 80.

Mevcut durumu: Sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Sahne sınırlarını belirleyen kırmızı çizgiler seçilebilir. Seçilebilen diğer bir iz, bir mızrağı andıran çapraz yönelen kırmızı bir unsurudur.



Katalog No: 96

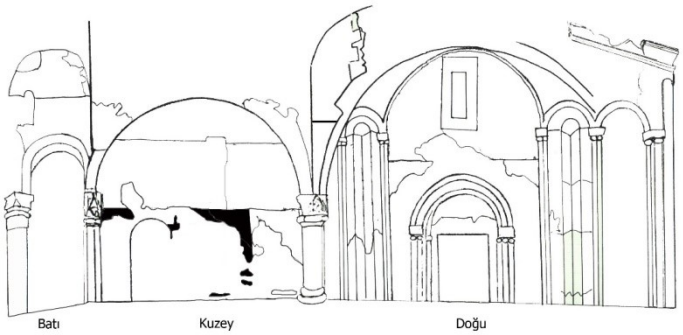
Resim No: 96, a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 2

Yeri: Jamatunun, şapel duvarına yaslanan kuzey duvarında yer alır.

Mevcut durumu:

Sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Oldukça güç seçilmekle birlikte, batıda, kemer yayı ile duvar arasına sıkışmış bölümde, bir ayak ve hemen üzerinde yeşil bir elbise detayı seçilir. Biraz yukarıda kırmızı belirgin bir iz bulunur. Bu bir kanadın ucu ya da pelerinin uç kısmı olabilir. Thierry bu figürün dirilişi duyuran melek olduğunu ve batı duvardan başlayarak bipolar olarak devam eden bir kompozisyona ait olduğunu önerir.



Katalog No: 97

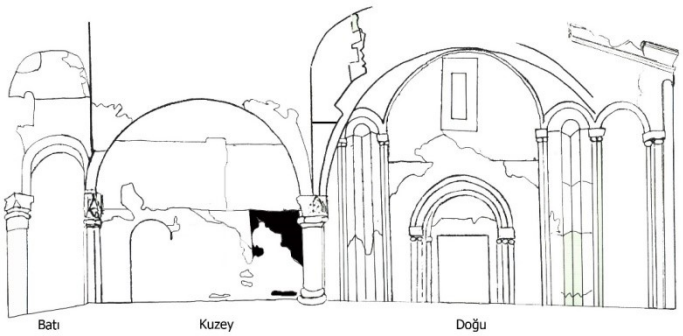
Resim No: 97, a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne(ler) 3

Yeri: Şapel duvarında yer alan sahnenin kalan kısımları; kapının batısında, sütun başlığının yanında bir bölüm, doğusunda üst köşede bir bölüm ve alt kısımlarda küçük parçalar şeklindedir.

Mevcut durumu:

Sahne küçük bir bölüm dışında ortadan kalkmıştır. Batıda kalan kısımda mavi bir fon ve tanımlanamayan izler seçilir. Doğudaki bölümlerde belirgin bir iz yoktur. Sahne Thierry tarafından Ruhların Tartılması olarak önerilir (Thierry, 1993: 77). Yazar bir bölümde terazinin okunu ve meleğin kıvırcık saçını tespit etmiştir ancak bugün bu bölümler seçilememektedir.



Katalog No: 98

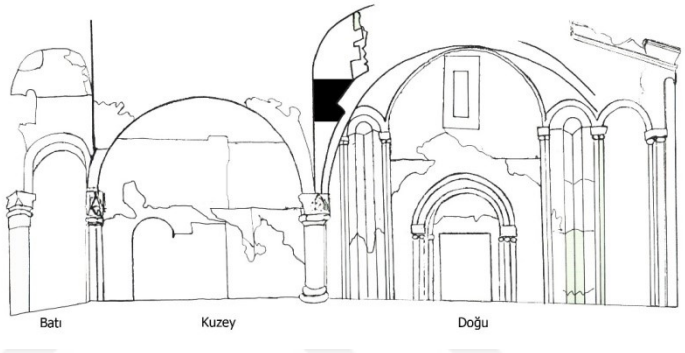
Resim No: 98, a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 4

Yeri: Şapel duvarında yer alan sahne, kilisenin batı cephesi ile şapeli ayıran sütunun batısına yerleşmiştir.

Mevcut durumu: Üst bölümler dışında büyük oranda sıva dökülmesi sebebiyle tahrip olmuştur. Kalan bölümler ise renklerdeki solmalar sonucu güçlükle seçilir.

Tasvir: Sahnenin üst bölümünde, ortada, madalyon içinde bir melek seçilir. Yuvarlak yüzlüdür ancak yüzünün ayrıntıları seçilmez. Kırmızı tonlarda işlenen kanatları, sırt kısımlarında oval biçimde tasvir edilmiştir. Madalyonun batısında kırmızı sivri bir iz seçilir ancak başka bir ayrıntı kalmamıştır.



Katalog No: 99

Resim No: 99

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 5

Yeri: Kemer aynalığında, iki bölüme ayrılmış kuzey köşeliğinin altında yer alır.

Mevcut durumu: Büyük oranda tahrip olmuştur. Üst kenarın sınırlayıcı şeridi seçilebilir. Alt bölümde sarı bir konturla çizilmiş bir madalyon içinde elbise kıvrımları bulunur. Başka bir iz kalmamıştır.

3.3 ŞAPEL

3.3.1 Resimlerin Yapım Tekniği

Kalan izlerden resimlerin *jamatun* ile aynı teknikte yapılmış olması gerekliliği dışında bir şey söylemek mümkün değildir.

3.3.2 Katalog

Katalog No: 100

Resim No: 100, a-c

Sahne Adı: Blakhernitsa Meryem ve Başmelekler

Yeri: Apsis yarım kubbesi

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Meryem başmelek gösterimlerine oranla daha iyi durumdadır. İmmanuel İsa ise yüzünü bir kısmı dışında okunamamaktadır.

Tasvir:

Büst biçiminde resmedilmiş orans Meryem kahverengi yakın mor tonlarda bir *maphorion* giymektedir. Elbisesine ait başka bir ayrıntı seçilememiştir. Yuvarlak yüzlü iri gözlü ve küçük ağızlı resmedilen figürün iki yanında yer alan Başmelekler kanatlarının bir bölümü haleleri ve yüz sınırları dışında okunamamaktadır.

Katalog No: 101

Resim No: 101, a-b

Sahne Adı: Piskoposlar

Yeri: Apsis penceresinin iki yanına şerit halinde yerleştirilmiştir.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Simetrik olması beklenen kompozisyonda pencerenin güneyinde yer alan üç figür dışında bir iz kalmamıştır. Bu figürlerden ikisi siluet olarak okunabilirken biri daha iyi durumdadır.

Tasvir:

Figürler Meryem'e doğru eğilmiş vaziyette dörtte üç profilden gösterilmiştir. Ellerini yakarış edasıyla öne doğru kaldırmışlardır. Sahnenin güneyinde figür kırmızı tonlarda bir elbise üzerine haçlı *omophorion* giymiştir. Bir eli açık iken diğeri elbisesinin altındadır. Saç ve sakalının rengi anlaşılmamaktadır. Sarı hale içindeki yüzü uzun resmedilmiştir. Diğer figürler okunamaz durumdadır ancak duruşları ve elleri bu figürde olduğu gibi tasvir edilmiştir.

Katalog No: 102

Resim No: 102, a

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 1

Yeri: Apsis duvarının güneyinde Piskoposlar sahnesinin altında yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahneden geriye sadece haleli bir başın alın ve saç kısmı ve sahne sınırının üst çizgisi kalmıştır.

Katalog No: 103

Resim No: 103

Sahne Adı: Tanımlanamayan Sahne 2

Yeri: Apsis penceresinin kuzey kanadında yer alır.

Yazıt: Herhangi bir yazıt belirlenememiştir.

Mevcut durumu: Sahne tanımlanamayan kırmızı bir kalıntıdan ibarettir.

4. İKONOGRAFİ

4.1 KİLİSE DUVAR RESİMLERİ

4.1.1 Eski Ahit Konulu Sahneler

Fırında Üç İbrani Genci (Kat. 1, Resim 1, a-b)

Kaynak

Ortodoks Kilisesi için 17 Aralık'ta kutlanan bir bayramdır, Ermeni kilisesinde takvim farkı dışında bu tarihe en uygun günde kutlanır[61]. Sahnenin ikonografik kaynağı Daniel 3:1-30'dur.

İkonografi

En erken örnekler katakomp ve sarkofaglarda yer alır. Üçüncü yüzyıla tarihlendirilen Priscilla Katakombu'nda bulunan sahnede ateşler içinde üç figür kolları iki yana açık orans duruşta gösterilmiş, yukarıda ise bir güvercin resmedilmiştir. Kurtuluş konusu ile kurgulanmış ikonografi benzer biçimde Vatikan Teutonic Mezarlığı'nda bulunan bir lahit kapağında tekrarlanır (Corrigan, 2009: fig 1). Hermitage Müzesi'nde korunan cam eserde Daniel'in aslanlar arasındaki gösterimi ile birlikte resmedilen sahne basit bir ikonografi sunarken Selanik Bizans Kültürü Müzesi'nde yer alan gümüş rölikerde ayrı bir sahne olarak vurgulanmıştır (Corrigan, 2009: fig 2-3). Dört ve beşinci yüzyıllara

[61] 1923 yılında Gregoryen takvime geçen Ermeni Kilisesi kendine has bir takvime sahiptir. Bu geleneksel sistem haftalık döngüyü temel alır. Buna göre hiçbir aziz synaksariada hangi tarih olursa olsun pazar, çarşamba ve cuma anılamayacağından bu anma uygun bir tarihe nakledilir. Büyük perhiz boyunca cumartesileri de hiçbir azizin yortusu kutlanmaz. Ayrıca Paskalya haftası boyunca hiçbir aziz yortusu da kutlanmamaktadır. Ana yortuların da bazıları en yakın pazar, çarşamba ve cuma gününe nakledilir. Yalnız şu yortular sabit tarihe sahiptir: Teofani ve Doğum (6 Ocak), Tapınağa Takdim (14 Şubat), Meryem'e Müjde (7 Nisan), Meryem'in Doğumu (8 Eylül), Meryem'in Tapınağa Sunulması (21 Kasım), Anna'nın Meryem'e gebe kalması (9 Aralık). Ortodoks kilisesi ile oluşan farklar temelde takvimler arası uyuşmazlığa dayanır. Müjde yortusu için 25 Mart ile 7 Nisan tarihleri arasındaki fark da Jülyen takviminin 128 yılda bir artık gün vermesi sebebiyle 13 gün eklenerek gregoryen takvime uyarlanmasından kaynaklanır. İstanbul Ekümenik Patrikhanesi 1924 yılında yeni takvimi kullanmaya başlamış ve İskenderiye, Antakya, Romanya, Bulgaristan, Kıbrıs ve Yunanistan Kiliseleri de bunu kabul etmişlerdir. Kudüs Patrikliği, Rusya, Sırbistan, Gürcistan, Polonya Kiliseleri ve Aynoros günümüzde hala eski takvimi kullanmaktadırlar. Buna göre Türkiye'de 15 Ağustos tarihinde kutlanan Meryem'in Göğe Alınışı yortusu Rusya'da 28 Ağustos tarihinde kutlanır. Ortaçağ için kullanılan Jülyen takvimi olup kiliseler arasında takvim kaynaklı farklı tarih uygulamaları yoktur.

tarihlenen British Museum'da bulunan Koptik duvar resminde sahne kurtuluş umudu ile banilerin dâhil olduğu bir ikonografiyi içerir (Corrigan, 2009: Fig. 4-5).

Kurtuluş ikonografisi temelinde, sahnenin erken dönemde yaşanan Hıristiyan kovuşturmaları sırasındaki katliamlara yönelik anlamı önem kazanmıştır. Ancak bu anlam farklı biçimlere dönüşerek yolculuğuna devam etmiş ve çilecilik kültü içinde kendine bir yer edinmiştir. Altı ve yedinci yüzyıllara tarihlendirilen Saqqara St. Jeremiah Manastırı'nda bulunan duvar resmi, altıncı yüzyıla tarihlendirilen Murano Diptiği'nde yer alan sahne, konunun Hıristiyan dünyası için erken dönemin hafızasına kazınan Hıristiyan kovuşturmalarından ibaret olmadığını gösterir (Corrigan, 2009: Fig. 7). Corrigan, "Fırında Üç İbrani Genci" ikonografisini figürlerin giysileri ve kullanıldıkları yerler ile incelemiş ve bu sahnenin çilecilik ile ilgili olarak manastır kiliselerinde kullanılmasına işaret etmiştir (Corrigan, 2009: 91-101).

Şardak, Meşak ve Abednego inancından dönmeyen İbraniler olarak çilecilik kültünün temellerini atmış figürler haline gelmiştir. Kapadokya kiliselerinde yer alan duvar resimleri gerek tarihlendirmeleri gerekse monastik olup olmadıkları konusunda çok fazla kesin cevap veremese de resim programlarında yer alan "Fırında Üç İbrani Genci" gibi çilecilik kültü ile ilgili sahneler konuya dair bir fikir verebilmektedir. İkonoklasmus öncesine tarihlenen erken bir örnek Çavuşin Vaftizci Yahya Kilisesi'ndedir (Pehlivan, 2005: 138). Mikail'in kanatları altında üç genç orans duruşta resmedilmiştir. On birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyıl başlarına kadar tarihlenen Ihlara Ala Kilise'de benzer biçimde Mikail'in kanatları altında resmedilmiş bir kompozisyon bulunur. On birinci yüzyıl ortasından on üçüncü yüzyıla kadar tarihlenen Elmalı Kilise'de yer alan sahnede Üç İbrani Genci Mikail'in kanatları altında resmedilmişken, fırın kırmızı çizgilerle belirtilmiş alevler ile gösterilmiştir (Aykol, 2004: 110).

Gürcü sanatından bir örnek olan Kintsvisi Kilisesi'nde yer alan duvar resmi geleneksel şemayı yansıtmaktadır. Mikail kanatları altına aldığı Üç İbrani Genci ile gösterilmiştir (Resim 1b). Ermeni sanatına ait M.S. 1288 tarihli Toros Taronec'i'ye atfedilen minyatür (Matenadaran 979) benzer bir kompozisyonla kurulmuştur (Durnovo, 1961: 132-133).

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan kompozisyon tek figürlerdeki keşiş yoğunluğuna ek olarak repertuarın monastik karakterine örnek oluşturur.

4.1.2 Yeni Ahit Konulu Sahneler

Meryem'e Müjde (Kat. 2, Resim 2 a-e, Çizim 1)

Kaynak

Ortodoks litürjik takvimindeki on iki yortudan biri olan Meryem'e Müjde 25 Mart tarihinde kutlanır. Ermeni Apostolik Kilisesi litürjik takviminde ise Surp Asvadzadzin ya da Asdvadzamayr olarak anılan Meryem yortularının ilki olan Müjde 7 Nisan tarihinde kutlamaktadır. Luka incili 1:26-32, Yakub'un Protoevangelionu 10, 11 ve Pseudo Matta 9: 1 konu ile ilgili anlatının kaynaklarıdır.

Yakub'un Protoevangelionu 10, 11

> *"Rahipler bir istişarede bulundu (ve) karar verdiler: "Rabbin mabedine bir perde yaptıralım." Ve rahip dedi: "Davud soyunun bekâr kızlarını bana çağırın!" Hizmetçiler gittiler ve aradılar, (öyle) yedi genç kız buldular. Ve Rahip, Davud soyundan Tanrı katında lekesiz olan Meryem kızı da hatırladı. Ve hizmetçiler gittiler ve getirdiler. Sonra onları Rabbin mabedine götürdüler ve Rahip dedi: "Altın, amyant, pamuk, ipek, mavi mücevher, erguvani ve ibrişimi kimin dokuyacağı hakkında, kura atın!" Ve Meryem'in şansına gerçek ibrişim ve erguvani düştü. Ve onu aldı evine gitti. O zamanda Zekeriya konuşamaz oldu ve Zekeriya (tekrar) konuşuncaya kadar, yerine (rahip) Samuel vekalet etti. Meryem ise erguvaniyi aldı ve eğirdi. Ve (bir gün) testiyi aldı kuyudan su doldurmak için dışarı çıktı. Ve bir ses ona dedi: "Lütuf bulmuş, selam sana, kadınlar arasında bereket bulmuş, Rab seninle olsun" ve bu sesin nereler geldiğini görmek için Meryem sağına ve soluna baktı. Ve titredi eve gitti, testiyi bıraktı. Purpuru (değerli özel boyalı ipliği) aldı. Sandalyesine oturdu ve eğirdi. Ve (birdenbire) Rabbin bir meleği önünde duruyordu ve dedi: "Meryem korkma! Çünkü sen kadir (Tanrı) önünde lütuf buldun ve onun kelâmından hamile kalacaksın" O bunu işitince şaşırdı ve dedi: "Tanrı'dan, hamile mi kalacağım, her kadın gibi doğuracak mıyım?" Ve Rabbin meleği içeri girdi ve ona dedi: "Öyle değil Meryem! Çünkü Rabbin gücü seni gölgeleyecek; bu sebeple senden doğacak kutsala, ulunun oğlu denecek. Ve onun adını İsa koyacaksın, çünkü o halkını günahtan kurtaracak!" Ve Meryem dedi: "Bakın, ben Rabbin kuluyum, senin sözün olsun!""*[62]

Pseudo-Matta 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*

[62] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır; Sarıkçıoğlu, 2009: 129,130. Ayrıca bkz. Schneemelcher 1991, 431-432.

> *ışık gelecek ve senin sayende tüm dünyada parlayacak. Yeniden, üçüncü gün, parmaklarıyla mor ipliği işlerken, evine ifadesi imkânsız 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."*[63]

İkonografi

Müjde sahnesinin ana ikonografik tipleri; İsa'nın Meryem aracılığıyla enkarnasyonu (Yaratılış 3:15, Mısır'dan Çıkış 16: 32-34, Özdeyişler 9:4); Meryem'in bakireliği (Mısır'dan Çıkış 3:2, Hâkimler 6:40, Ezekiel 14:2, Ezgiler Ezgisi 4:12); Müjde'nin gerçekleşmesi (Yaratılış 15:4, 17, 19, Yunus 19:3); Müjde'nin kuyu başında gerçekleşmesi (Yaratılış 24:15) olarak ayrılmaktadır (Emminghaus, 1994: 422-437).

Apokrif kaynakları ikinci yüzyıldan başlanarak tarihlendirilen Meryem'e Müjde sahnesinin en erken örnekleri katakomp resimleridir. Priscilla Katakombu'nda yer alan sahnede Meryem ve Cebrail'den oluşan kompozisyon ile enkernasyona odaklanan yalın bir ikonografi kullanılmıştır (Schiller, 1971: Levha 69). St. Marcellino e Pietro Katakombu'nda bulunan örnekte ise Meryem'e Müjde sahnesi epifani siklusunun bir parçası olarak Müneccim Kralların Secdesi ve Vaftizle birlikte kurgulanmıştır. Dördüncü yüzyıl örneği olan Adelfia lahdinde ön müjde olarak bilinen kuyu başında müjdeye erken bir örnek kullanılırken beşinci yüzyıl başlarına tarihlenen Pignatta lahdinde Meryem'in erdemi ve bekâretini sembolize eden kirmen-iğ gösterimi ile kurulan bir ikonografi söz konusudur. Efes Konsili kararlarının hemen ardından yapıldığı bilinen Santa Maria Maggiore Bazilikası zafer kemerindeki mozaikte Meryem'in arkasında kapalı kapısına kalkan asılmış bir yapı yer almaktadır. Meryem'in evini ifade eden bu gösterim Luka 1:28 de geçen müjde anlatısını Ezekiel 44:2 referansı ile açıklar niteliktedir[64]. Giyimi, oturduğu taht ve ayakları altındaki *suppadenaum* ile arkasındaki iki meleğin konumu; elindeki ipi eğirmekte olan Meryem'i soylu biçimde sunmaktadır. Melek bu örnekte uçar biçimde tasvir edilmiş ve Meryem'in ilahi gebeliği kutsal ruhu sembolize eden bir güvercin ile ifade edilmiştir. Güvercin sonraki örneklerde kullanılmaya devam etmekle beraber, uçar biçimde tasvir edilmiş melek

---

[63] Çeviri Bornovalı'dan aktarılmıştır; Bornovalı, 2008: 35.

[64] "RAB bana, "Bu kapı kapalı kalacak, açılmayacak, buradan kimse girmeyecek!" dedi, "İsrail'in Tanrısı RAB bu kapıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak."

Castelseprio Meryem Kilisesi dışında tekrarlanmamış, ikonografinin erken dönemde uygulanan bir deneme olarak yerini almıştır.

Meryem'in kuyu başında tasvir edildiği beşinci yüzyıl Werden rölikeri bu tip müjdeye erken örneklerdendir (Schiller, 1971: Levha 67). Burada testiye su doldurmak eylemi esnasında aniden irkilen Meryem tasvirine bir örnek görülmektedir. Daphne, St. Marco, Kiev Ayasofası, Monreale ve Martorana katedralleri ve Kariye Kilisesi örnekleri kuyu başında müjdeye kompozisyonlarına verilebilecek diğer örneklerdir. Poréc Bazilikası Meryem'in hale ile resmedildiği ilk örnek olması açısından önem taşır (Schiller, 1971: Levha 72). Altıncı yüzyıl itibari ile ikonografiye girdiği anlaşılan en belirgin unsur Meryem'in evine ait gösterimlerdir. Daha önce St. Maria Maggiore örneğinde görülenden farklı olarak Meryem'in tahtı ile organik bir bağ taşıyan bu yeni gösterimlerde hem tahtın alınlığı hem de devamında izlenebilen yapının portali gibi sunulan bu mimari öğe aslında Ezekiel 42:2 de geçen anlatıya yönelik bir vurgudur. Bu alınlıklı giriş ya da daha soyut anlamı ile "eşik" tasviri aslında Meryem figürünü bu dünya ile göksel olan arasındaki eşik olarak sunar. Bazı sahnelerde ise bu Meryem'in evi tasviri daha dünyevi olan Nasıra'da yer alan eve dönüşmektedir. Bu yüzyıla ait ikonografik programın en belirgin örnekleri Poréc Bazilikası, Maximianus Katedrası ve Rabula İncili'nde izlenebilir.

Altıncı yüzyıl ikonografisinde görülmeye başlanan diğer bir unsur ise Meryem'in *maphorion*udur. Priscilla Katakomp'unda yer alan, Donna Velata olarak bilinen orans kadın figüründe, Coemeterium Katakompu'ndaki orans Meryem ve Çocuk İsa gösteriminde karşılaştığımız örtülü kadın motifi artık kökeni Suriye'ye dayanan bir giysi olan *maphorion* ile sürdürülecektir.

Eski Ahit kaynaklı kapı/eşik alegorisinin yanı sıra Meryem'in bekâreti, erdemi ve Theotokos unvanı, antik bir alegori olan kirmen, iğ sembolizmi ile de vurgulanmaya başlanmıştır. Ravenna Pignatta Sarkofagı ile St. Maria Maggiore, Meryem'in moru eğirirken gösterildiği örneklerdendir. İkonografinin gelişen unsurları daha çok Meryem'in bekâreti, erdemi ve Theotokos olması yönünde gelişmiştir. İkonografiye apokrif kaynaklardan giren iğ ya da kirmen sembolü kadına ait bir erdem sembolü olarak oldukça köklü bir geçmişe sahiptir. Antik kırmızı figürlü vazolarda da kirmen eğirirken bakireler ile sohbet eder biçimde tasvir edilmiş kadın figürleri mevcuttur

(Jastrzebowska, 2010). Birinci yüzyıla ait birçok örnekte de bekâret, doğurganlık, üretkenlik gibi erdemleri ifade eden bu sembol kullanılmıştır (Taylor, 2013: 21-37). Altıncı yüzyıl örneklerinde ikonografi, apokrif kaynaklı bu eylemi vurgulamaktan çok asıl konu olan Müjde eylemine yönelmiş ve Meryem ve Cebrail'in diyaloğuna odaklanmıştır. Maximinian katedrasında yer alan örnekte sol elinde iği dizine indirmiş Meryem sağ eli ile melekle bir diyalog içinde tasvir edilmiştir (Schiller, 1971: Levha 71). Meryem'in ayakta resmedildiği erken örnek olan Rabula İncili'nde de Meryem sağ eli ile diyaloğa katılmıştır. Porec örneğinde ise çekinme edası ile elini çenesine götürmüştür.

Yedi ve sekizinci yüzyıllara tarihlenen Fieschi rölikerinde Meryem elinde iğ ile ayakta betimlenmiş yün kovası kompozisyonun ortasına alınmıştır. İstanbul Kutsal Havariler kilisesinde de Meryem'in ayakta tasvir edildiği bir örnek olduğu düşünülmektedir (Schiller, 1971: 33-54).

İkonografinin iki temel figürü olan Cebrail ve Meryem çoğu kez bema kemerinin iki yüzünde bulunur. Bu mekânsal tercih aslında ikonografinin getirdiği bir seçimdir. Göksel Kudüs'ü temsil eden bema ile dünyevi Kudüs'ü temsil eden naos arasındaki geçit olan bema kemeri Meryem'i ve Müjde sonucu gerçekleşen enkarnasyonu ifade eden bir konumda yer alır. Meryem'in "göksel Kudüs" ile "dünyevi Kudüs" arasında bir bağlayıcı olarak verilmesi şeklinde yapılan yorumlar genel olarak bema kemerinin iki tarafında çözümlenen Müjde sahneleri için öne sürülür. Temel mantık dünyevi Kudüs'ü temsil eden naostan ya da erken örneklerdeki *bemata*dan bemaya geçişte yer alan eşiğin Müjde anlatısında gerçekleşen Tanrı'nın rahim bulması ile örtüştürülmesidir. Meryem "taşınamaz olanın taşıyıcısı" olarak "göksel Kudüs"ün eşiğini temsil etmektedir. Bu durum Pavlus'un diğer dünya ile kurulan tek köprünün İsa'nın kendisi olduğu yönündeki öğretisi ile çelişir. Ancak Dell'Acqua makalesinde John Moschus, Kudüslü Sophronius, Antakyalı Athanasius, Romanos Melodites, Konstantinopolisli Proclus gibi altı ve yedinci yüzyıl homilye ve ilahi yazarlarının Meryem figürünü "göksel Kudüs"e yükselen bir merdiven ya da "eşik" olarak da tanıttıklarına söyleyerek böyle bir alegorinin varlığına işaret eder (Dell'Acqua. 2015).

Karolenj Dönemde ikonografi sade bir dil ile ifade edilir. Kompozisyonlar Cebrail ve basit bir mimari önünde duran Meryem figürlerine indirgenir. Cebrail güçlü bir hareket

içinde Meryem'e doğru adımlarken tasvir edilmiştir. Bazı örneklerde Nasıra'daki tapınağı vurgulamak için baldaken biçimli bir mimari kullanılır. Nasıra şehrini sembolize eden mimari ögelerin kullanımı Bizans sanatında, Batı'dan daha uzun bir süre korunur. Otto Döneminde kompozisyonda iğ/kirmen sembolizmi kullanılmamış bu dönemde Meryem iki eli ile Cebraili selamlar biçimde resmedilmiştir. Bazen de bir elini çekinme ifadesi olarak çenesine doğru götürür.

Dokuzuncu yüzyıla tarihlenen Matenadaran 7739 numaralı Ermeni elyazmasında yer alan kuyu başında Müjde sahnesi alışılmışın dışında bir kompozisyona sahiptir. Kuyu yerine bir tür çeşmenin başında yer alan halesiz gösterilmiş Meryem, elindeki testiyi suya uzatmaktadır. Hemen arkasında sahnenin solunda melek bulunur. Durnovo, meleğin kanatsız resmedildiğini ifade etmektedir. Ancak sahnenin genelindeki üslubun çizgiselliği Durnovo'nun pelerin olarak tanımladığı unsurun kanatları ifade edebileceğini düşündürür (Durnovo, 1961: 22-23).

Onuncu yüzyıl örneklerinden olan Aktamar Kilisesi'nde Altın Kapıda Buluşma sahnesi ile birlikte yer alan kompozisyonun sağında takdis jesti ile melek yer alır. Meryem oturur vaziyette iki elini yanlara doğru açmış biçimde kaldırmıştır (Thierry&Donabedian, 1987: Levha 268).

Dokuz ve on birinci yüzyıllar arasında meleğin gelişine odaklanan Müjde kompozisyonları temelde bakire gebeliğin gerçekleştiğini ifade eden Müjde eylemini vurgular. Bu vurgu zamanla diyalog biçimini alır ve figürlerin mimik ve jestleri ile desteklenir. On ikinci yüzyıldan itibaren diyalog, figürlerin ellerindeki parşömenler ile belirginleşir. Cebrail selam cümlesini, Meryem ise rıza cümlesini taşır.

Ermenistan'ın Sünik bölgesinde yer alan Norarvank Manastırı'nda M.S. 989 tarihinde yapılmış Eçmiadzin İncili'nde (Matenadaran 2374) yer alan sahnede Meryem, girişinde tahtın bulunduğu iki sütun üzerine yerleşen bir kemer ile vurgulanmış üçgen alınlıklı bir mimari önünde, ayakta resmedilmiştir. Sağ elini çenesine doğru götürmüştür. Hemen önünde içerisinde mor ipliklerin vurgulandığı bir sepet yer alır. Melek takdis jesti ile kaldırdığı sağ eli ile karşısındadır (Durnovo, 1961: 45).

Gürcistan'ın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan İpari Baş Melekler Kilisesi'ndeki M.S. 1096 tarihli örnekte Meryem beşik çatılı mimariler önünde yer alan tahtında oturur durumda tasvir edilmiştir. Sol elinde kirmen bulunmaktadır. Bir pencere ile ayrılan

kompozisyonun solunda melek takdis jesti ile elini Meryem'e doğru yöneltmiştir (Kenia, 2010: 59).

Viyana Bibliotek Mekhithariste koleksiyonunda bulunan Ermeni sanatına ait elyazmasında Müjde ve İshak'ın Kurbanı sahneleri aynı sayfada resmedilmiştir. On birinci yüzyılın sonuna tarihlenen örnekte Meryem sütun ve kemerlerle vurgulanmış mimarilerin önünde ayakta tasvir edilmiştir. Sol elinde iğ vardır sağ elini ise yukarıya doğru kaldırmıştır (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 305).

Yukarı Svaneti bölgesinden bir başka örnek Mtskhvarishi Kurtarıcı İsa Kilisesi'nde yer almaktadır. M.S. 1140 tarihli duvar resminde mimarilere bağlanan bir sütun ile taşınan eşik gösterimi, sütuna dolanan bir perde ile vurgulanmıştır. Sahne tahrip olmakla beraber meleğin geleneksel gösterimde Meryem'e doğru adımlar biçimde resmedildiği anlaşılır (Resim 2e).

Gürcü sanatına ait bir örnek olan on ikinci yüzyıl başlarına tarihlenen Bocormo Aziz George Kilisesi'ndeki sahne apsis yarım kubbesinde yer alması ile nadirdir. Mimari arka plan, Meryem ve melek geleneksel şemayı yansıtır (Easmond, 1998: Fig. 42).

Ermeni sanatından bir başka örnek olan Washington Freer Galeri'de yer alan on ikinci yüzyıl tarihli tetraevangelionda (50.3 Fol.132v) yer alan sahne Meryem'in iki sütunlu bir eşikte resmedildiği bir diğer örnektir (Nersessian, 1963: Levha 8). Meryem'in iki sütunlu bir giriş önünde bu kez arkasında tahtı ile ayakta resmedildiği diğer bir örnek on üçüncü yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve Toros Roslin'e atfedilen Matenadaran 9422 numaralı İncil'de yer alır. Bu sahnede mimari bütünlüğe bakılmaksızın iki sütunlu kemer gösterilmiştir. Bu bağımsız kemerin ardında Nasıra'yı simgeleyen mimari yapılar ve onların üzerinde dolanan bir perde yer alır. Meryem bir elinde kirmen, diğerinde iğ ile şaşırmış bir ifade içinde resmedilmiştir. Melek sahnenin solunda takdis jesti ile Meryem'e yönelmiştir. Aralarında bir ağaç uzanmaktadır (Durnovo, 1961: 125).

On üçüncü yüzyıl Gürcistan Pkhotreri Baş Melekler Kilisesi'nde yer alan sahnede arka planda yer alan mimariler önünde oturur durumda betimlenmiş Meryem iki elini kaldırmış biçimdedir (Kenia, 2010: 164).

Eşik önünde kurgulanmış Müjde sahnelerinden bir diğeri M.S. 1287 tarihli yine Toros Roslin'e atfedilen İncil'de yer alır (Matenadaran 197). Sahnede arka planda bulunan mimariler üzerinde dolanan bir perde Meryem'in hemen önünde tahtında oturduğu

girişe ait sütuna dolanmaktadır. Melek elinde bir parşömen tutmaktadır. Meryem şaşkınlık edası ile meleğe dönmüştür (Durnovo, 1961: 115).

On dördüncü yüzyıl başlarında Ermenistan Sünik bölgesinde ortaya çıkan Glajor ekolünün meşhur sanatçısı Toros Roslin'e atfedilen bir elyazmasında bulunan sahne figürlerin dağılımı açısından geleneksel kompozisyonu tekrarlar biçimdedir. Meryem basitçe resmedilmiş beşik çatılı bir mimari önünde yer alan tahtında oturmaktadır. Sol elinde kirmen bulunmaktadır. Cepheden gösterilmiş sağ elini göğsü hizasında kaldırmıştır. Melek ile Meryem arasında bir ağaç bulunmaktadır (Mathews&Sanjian, 1990: Levha 305).

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan sahnenin ikonografik unsurları, Meryem'in sağ elinde iğ ve sol dizi üzerinde kırmızı tonlarda bir yün ile gösterilmesi; arkasında bir perdenin dolandığı iki sütunla tasvir edilmiş bir eşik ile vurgulanan evi; bu evin çevresine sıralanmış diğer mimari öğeler ve bu mimari öğeler arasında Meryem'in evine dayalı biçimde resmedilmiş bir merdivenden oluşur. Tüm ikonografik öğelerin odaklandığı anlam Tanrı'nın enkarnasyonu ve dolayısıyla Meryem'in "Theotokos" olmasıdır.

Sahnede Meryem'in evi birine perdenin dolandığı iki sütunun ile ifade edilmiştir. Aynı ikonografik gösterim Gürcü sanatına ait ve sahnenin çağdaşı bir örnek olan Othtavi İncili'nde (Amiranashvili, 1971: Levha 103, sayfa 279) ve Ermeni sanatına ait M.S. 1287 tarihli Toros Roslin'e atfedilen İncil'de yer almaktadır (Matenadaran 197). Burada perde aracılığı ile "açık" ifade edilen bu "kapı" ya da "eşik" alegorik anlamı ile Eski Ahit referanslarını karşılar niteliktedir. Ezekiel 44, 2 kaynaklı olan bu gösterimde, "tapınak" ve "eşik" anlamı ile İsa'nın Meryem'in rahmi aracılığı ile insan olarak enkarne olması arasında kurulan benzetme ikonografiyi hem "kurtuluş" öğretisi ile bütünleştirir hem de Meryem'in bakire gebeliğini vurgular.

Meryem'in evi dışında izlediğimiz diğer yapı tasvirleri genel bir Nasıra algısını oluşturur. Bu mimari ögelerin en üstünde yer alan zümrüt rengi kubbeli ve kırma çatılı yapılar, apokrif kaynaklarda anlatının geçtiği tapınağı diğerleri ise tapınak ile ev arasındaki şehir algısını tasvir eder.

Sahnede oldukça belirsiz biçimde resmedilmiş merdiven Meryem'in evine doğru uzanmaktadır. Hıristiyan ikonografisinde Zion kişileştirmelerinin yer aldığı sahnelerde

(Meyer, 2009: 7-22); Aziz Klimakos'un Göksel Merdiveni sahnelerinde (Corrigan-Sevcenko, 2010: 99-120) ve tüm bunlara kaynaklık eden Yakub'un Merdiveni sahnelerinde benzer bir uygulama görmekteyiz (Nersessian, 1960: 316-318). Merdiven ikonografisinde diğer bir kaynak ise Akathistos ilahisinin üçüncü dörtlüğündeki "cennet merdiveni" benzetmesidir (Mavrichi, 2012: 1175-1179). Yine de merdivenin anlatıda Meryem'in geldiği tapınağa giden yolu ifade eden bir unsur olarak kullanılmış olması mümkündür. Geç örneklerde bu kullanım mevcuttur.

İsa'nın Doğumu (Kat. 3, Resim 3 a-g, Çizim 2)

Ortodoks takviminde 25 Aralık'ta kutlanan yortu Ermeni apostolik kilisesinde 6 Ocak tarihinde kutlanmaktadır.

Kaynak

Matta 1: 18-25, Luka 2: 6-20, Galadyalılar 4:4, Arapça Çocukluk İncili 17, Pseudo-Matta 14, Yakup'un Protoevangelionu 17-21, Latince Çocukluk İncili 73 (mağaradaki doğum hakkında ebenin anlattıkları) sahnenin ikonografik kaynaklarıdır. Sahnenin Eski Ahit referansları ise şunlardır; Çölde sayım 24:17, Yeşeya 1:3, 7:14, 9:6, 11:1, 33:16-17, Yeremya 31:22, Hezekiel 44:2, Daniel 2:45, Mika 5:2, Habakkuk 3:3.[65]

Arapça Çocukluk İncili 17

> *"...kadın, Muallim İsa'yı yıkamak için güzel kokulu su aldı, yıkadığı suyu muhafaza etti. Ondan bir kısmını burada oturan cüzamlı bir kızın üzerine döktü ve onunla yıkadı. Bunun üzerine kız cüzamdan temizlendi. Şehrin sakinleri dediler "hiç şüphe yok. Yusuf ve Meryem'in bu çocuğu insan değil, tanrısaldır." Oradan uzaklaştılar. Yanlarına cüzamdan muzdarip kız geldi ve onlara refakatçi olarak kendisini de yanlarına almalarını rica etti."*[66]

Pseudo-Matta 14

> *"Efendimiz İsa Mesih'in doğumundan üç gün sonra kutsalların en ulusu Meryem Mağaradan çıktı, bir ahıra girdi ve çocuğunu yemliğe koydu ve öküz ve eşek ona tazim ettiler. Peygamberlerden Yezaya ne beyan etti ise,*

[65] Sahnenin antik dönem prototipleri ve ayrıntılı ikonografik gelişimi için bkz: Pekak-Gür, 2016: 1-52.

[66] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır, Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 149. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 460.

gerçek oldu. O demişti ki" iki hayvan arasında onu tanırsınız." Yusuf aynı yerde Meryem'le birlikte üç gün kaldı."[67]

Yakup'un Protoevangelionu 17-21

"Fakat Kral Augustus tarafından bir emirname yayınlandı. Tüm Beytlehem sâkinleri Yudea'da yazılmak zorunda idiler Ve Yusuf dedi: "Oğullarımı yazdıracağım, bu kızı ne yapmalıyım? Onu nasıl yazdırayım? Karım olarak mı? O zaman utanırım. Veya kızım olarak mı? Fakat onun kızım olmadığını bütün İsrail Oğulları biliyor. Rabbin günü nasıl isterse yapacaktır. "Ve merkebine koşumunu taktı ve onu üzerine bindirdi. Oğlu çekti ve Samuel takip etti. Ve üç mil ilerlediler. O zaman Yusuf ardına döndü ve onu üzgün gördü ve kendi kendine dedi. "Belki karnındakini düşürür." Ve tekrar Yusuf geriye döndüğünde onu gülerken gördü. Ve ona dedi: "Meryem sana ne oluyor yüzünü bazen güleç bazen üzüntülü görüyorum?" Ve ona dedi: "Yusuf gözlerimde iki halkı görüyorum, biri ağlayan ve şikâyet eden ve biri de sevinçli ve coşkuyla alkış tutan" ve yarı yola geldiler ve Meryem ona dedi: "Yusuf, beni merkepten indir. Çünkü bendeki rahatsız ediyor ve doğacak." Ve onu aşağıya indirdi ve dedi: "Seni nereye götüreyim ve özelliğini (iffetini) nasıl koruyayım? Çünkü bu yer ıssızdır."

Ve orada bir mağara buldu ve onu içeri götürdü ve oğullarını onun yanında bıraktı ve Beytlehem çevresinde İbranî bir ebe aramak için dışarı çıktı. Fakat ben, Yusuf, etrafa gittim veya gitmedim ve gök kubbeye baktım ve sessiz gördüm ve havaya baktım ve havayı hareketsiz ve göğün kuşlarının hareketsiz kaldıklarını gördüm ve işçiler etrafını kuşatmışlar ve elleri çanağın içinde idi. Fakat ağızlarını oynatanlar çiğnemiyorlardı. Ve kaldırdıkları ellerini ağızlarına boş götürüyorlardı. Hepsi yüzlerini yukarıya doğrultmuşlardı ve koyunlar çevrelerinden sürülüyor ama ilerlemiyorlardı, oldukları yerde duruyorlardı: Çoban onlara vurmak için elini kaldırdı. Fakat eli yukarda kaldı ve derenin akışına baktım ve üzerindeki tekelerin ağızlarının durduğunu, fakat içmediklerini gördüm. Fakat sonra hepsi birden kendi yoluna gidiyordu.

Ve görün ki, bir kadın dağdan aşağıya doğru indi ve bana dedi: "Nereye gidiyorsun, adam" ve dedim: "İbranî bir ebe arıyorum" Bana dedi: "İsrâilî misin?" Ona dedim: "Evet" Ama o dedi: "Mağarada doğuran kim?" Dedim: "Nişanlım." Dedi: "Karın değil mi?" Ona dedim: "Rabbin mabedinden çıkarılan Meryem, kur'a ile karılığa aldım. Ve o karım değil, hamileliği Kutsal Ruhtandır" Ve ebe dedi: "Gerçek mi?" ve Yusuf dedi: "Gel ve bak!" Ve ebe onunla gitti. Mağaraya gittiler ve mağarayı karanlık bir bulut örttü. Ebe dedi: "Bugün benim ruhum yüceldi: gözlerim harikalar gördü: İsrail'e kutsal doğdu." Ve böylece mağaradaki bulut kayboldu ve mağarada gözlerin taşıyamayacağı büyüklükte bir ışık göründü. Bundan biraz sonra, çocuk görününceye kadar ışık geri çekildi ve geldi ve annesi Meryem'in göğsünü aldı. Ve ebe bağırdı ve dedi: "Benim için bugün ne

[67] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır, Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 150. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 462.

büyük gündür, bugüne değin böyle bir sahne görmedim." Ve ebe mağaradan çıktı ve Salome'ye rastladı. Ve ona dedi: "Salome, Salome, ben sana bugüne kadar hiç olmamış bir olayı anlatabilirim. "Bir bakire doğurdu. Fakat bakire özelliğini bırakmadı." Ve Salome dedi: "Rabbim Allah hayy'dır, parmağımı sokmasam ve durumu araştırmasam, bir bakirenin doğurduğuna inanmazdım."

Ve ebe içeri girdi ve Meryem'e dedi: "Meryem sırt üstü yat, hakkındaki ihtilâf az değil." Ve Salome onun durumunu kontrol için parmağını içine koydu ve acı bir çığlık attı ve dedi: "Günahlarıma yazıklar olsun ve imansızlığıma yazıklar olsun. Çünkü canlı olan Allah'ı denemeye kalkıştım ve elim ateşten yanarak vücudundan düştü!

Ve Allah'a dua etti. Ve Salome Rabbin önünde diz çöküp eğildi ve dedi: "Atalarımın Allah'ı, beni düşün; ben İbrahim'in, İshak'ın ve Yakub'un soyundanım; İsrâil oğulları önünde beni işkence kazığına bırakma, benim kolumu geri ver. Rabbim sen biliyorsun ki, ben senin adınla işimi yaptım ve mükâfatımı aldım!"

Ve birdenbire Rabbin bir meleği, orada önünde duruyordu ve ona dedi: "Salome, Rabbin Allah duanı duydu. Elini çocuğa uzat ve onu okşa. O zaman sağlık ve neşe bulacaksın". Ve sevinçle dolu olarak Salome çocuğa yaklaştı ve ona dokundu. Ve Salome hemen iyileşti ve mağaradan dışarı çıktı. Ve Rabbin Meleği seslendi: "Salome, Salome, çocuk Kudüs'e gelinceye kadar, gördüğün mucizeyi kimseye söyleme!"

Ve Yusuf Yudea'ya gitmek üzere çıktı. Çünkü Beytlehem'den Yudea'ya büyük bir özlem doğdu. Kâhinler gelmiş demişlerdi: "Yahudilerin Kralı nerede? Onun yıldızını doğuda gördük ve ona tazimde bulunmaya geldik" Heredos bunu duyunca, korktu ve hizmetçilerini gönderdi. Ve onları getirtti. Ve onlar yıldızlar hakkında kendisine haber verdiler. Ve yüksek rahipleri getirtti onlara sordu: "Mesih hakkında ne yazıyor? O nerede doğacak? Ona dediler: "Yudea'da Beytlehem'de, yani öyle yazıyor." Onları ora da bıraktı. Kâhinlerden her şeyi sordu onlara dedi: "Yeni doğan Kral hakkında hangi işaretler gördünüz?" Ve kâhinler dediler: "Yıldızlar arasında tasviri mümkün olmayan parlak bir yıldız gördük. Ve diğerleri öyle karardılar ki, hiç görünmez oldular ve böylece İsrail için bir kralın doğduğunu öğrendik. Ve ona tazimde bulunmak için geldik. Bunun üzerine Heredos dedi: "Gidin ve arayın ve onu bulursanız, bana haber verin ki, ben de ona gidip tazimde bulunayım." Ve kâhinler gittiler: doğuda gördükleri yıldız onlar mağaraya gelinceye kadar önlerinde ilerledi. Ve o çocuğun üstünde durdu. Ve kâhinler çocuğu annesi Meryem ile birlikte buldular. Ve ona seyahat torbalarından hediyeler çıkardılar: altın, tütsü ve defne. Ve meleklerce onlara, Yudea'ya gitmemeleri vahyedildi. Ülkelerine başka bir yola gittiler."[68]

[68] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır, Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 133-136. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 433-436.

Latince Çocukluk İncili 73 (Mağaradaki Doğum Hakkında Ebenin anlattıkları)

> *"Saat yaklaştığında, Tanrının gücü açıkça tezahür etti. Ve kız orada durdu. Göğe baktı ve bir üzüm asması gibi oldu. Kutsal hadise hızla son buldu. Işık önüne gelince, çocuğu doğurduğu için Meryem dua etti. Ama çocuk, etrafına çepeçevre, güneş gibi ışıklar gönderdi. Temiz ve çok sevimli görünüyordu. Fakat doğduğu saatte pek çok görünmeyen varlıkların hep birlikte "Âmin." dediklerini, seslerini işitti. Ve doğan ışık, kendi kendine çoğaldı ve aydınlatma gücünün parlaklığı karşısında, güneş ışığı sönük kaldı. Ve mağara parlak ışıkla doldu. Tatlı bir koku yayıldı. Bu ışık gökten yere inen çığ gibi doğdu. Hoş kokusu bütün esansların güzel kokusundan daha kuvvetli idi.*
>
> *Fakat ben orada durdum, hayretten dona kaldım ve beni korku sardı. Çünkü doğan ışığın güçlü parlaklığına baktım. Fakat ışık yavaşça geri çekildi. Bir çocuğa benzedi ve bir anda normal çocuklar gibi doğan bir çocuk oldu. Ve cesaretimi topladım, eğildim, onu tuttum. Büyük bir korku içinde ellerimle havaya kaldırdım ve korkudan donup kaldım. Çünkü dünyaya gelen diğer insan yavrularında olduğu gibi bir ağırlığı yoktu. Ulu Tanrıdan gelen çığ gibi vücudu parlıyordu. Taşımak ve parlaklığını seyretmek kolaydı. Ve bunun üzerine şaşırıp kaldım. O yeni doğan çocuklar gibi ağlamıyordu. Onu tutarken yüzüne baktım. Sevimli gülücüklerle bana gülümsedi. Gözlerini açtı ve dikkatlice bana baktı. Birdenbire gözlerinden büyük bir ışık çıktı ki, güçlü bir şimşek gibiydi."*[69]

İkonografi

Erken örnekler dördüncü yüzyıl itibari ile sarkofaglarda ya da fildişi eserlerdeki kabartmalarda bulunmaktadır. İlk örneklerde ikonografi oldukça kısıtlı figürlerle işlenmiştir. M.S. 320-325 yılları arasına tarihlenen Marcus Klaudianus lahdinde yer alan kompozisyon öküz ve eşeğin nefesi ile ısıttığı kundaktaki İsa ile bir çobandan oluşmaktadır (Pekak-Gür, 2016: Resim 23). Aynı yüzyılın sonlarına tarihlen Stilicho Sarkofagında yer alan kompozisyon öküz ve eşeğin yemlik başında resmedildiği oldukça sade bir başka örnektir (Schiller, 1971: Levha 143). Lateran Müzesi'ndeki örnekte solda üç müneccimlerin hediyeleri ile gösterimi ve eşek ile öküzün kundaktaki İsa'ya nefesleri ile hizmeti temaları bulunmaktadır. Kompozisyon bir çoban ve Meryem ile sonlanır (Schiller, 1971: Levha 146). Genel olarak dört ve beşinci yüzyıl doğum ikonografisinde eşek ve öküzün nefesleri ile İsa'yı ısıtması, çoban ya da çoban figürleri ve üç müneccimlerin secdesi episodları ile sınırlı bir doğum ikonografisi söz konusu

[69] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır, Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 154. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 466.

olduğundan sahne reenkarnasyon düşüncesine göre daha çok lahitler üzerinde karşımıza çıkmaktadır.

Altıncı yüzyıl itibari ile Yusuf figürü ve İsa'nın ilk banyosu episodu ikonografide olgunlaşmaya başlar. M.S. 545 tarihli Maximian Katedrası'nda öküz-eşek dışında Yusuf ve Meryem'in yanında gösterilen ebe figürü ikonografide kendini gösterirken M.S. 586 tarihli Rabula İncili'nde Yusuf kundak içinde izlenir. Sekizinci yüzyıl başlarına tarihlenen Fieschi rölikerinde yer alan sahnede ilk banyo episodu karşımıza çıkmaktadır (Schiller, 1971: Levha 156). Dokuzuncu yüzyıl Charlemagne ekolüne ait bir fildişi kabartmada üçgen alınlıklı bir mimari önünde betimlenmiş Meryem ve Yusuf, ahırı hatırlatan bir mimari önünde resmedilmiş öküz ve eşeğin önünde kundakta İsa ve bir melek ile diyalog içinde olan çobanlar; aynı friz içinde ayrı ayrı çözümlenmiş episodlar olarak karşımıza çıkar (Schiller, 1971: Levha 163). M.S. 980 tarihli Egberti Kodeksi kundakta İsa gösterilmeksizin ebe Salome ve Yusuf figürlerinin sınırladığı Meryem ve ona yönelmiş öküz ve eşek ile oluşan doğum kompozisyonu ve alt bölümde çobanlara müjde sahnesinin işlendiği ayrı bir gösterimle kurgulanmış iki bölümlü bir anlatım içermektedir (Schiller, 1971: Levha 166).

Onuncu yüzyılın sonlarına tarihlenen II. Basil'in Menologionu'nda bulunan sahnede topografik gösterimle ifade edilmeye çalışılan mağara içinde Meryem ve yemlikte İsa'yı nefesleri ile ısıtan eşek-öküz figürleri görülmektedir. Sahnenin solunda Yusuf bir kayalık üzerine oturmuş, yüzünü Meryem'e doğru yöneltmiş biçimde resmedilmiştir. Sahnenin sağında ise bir melek, çoban figürüne takdis jesti ile yönelmiştir. Yemliğin altında bir ebe kurna biçimli bir küvet içinde İsa'nın ilk banyosunu gerçekleştirmektedir. Bunun hemen yanında bir testi yer alır. İsa'nın bulunduğu yemliğe doğru inen ışık hüzmesi ile ilişkilendirilen yıldızın iki yanında birer melek figürü bulunmaktadır (Schiller, 1971: Levha 158). Üç müneccimlerin secdesi dışında doğum ikonografisine ait tüm episodları birleştiren bu sahneden sonra on birinci yüzyıl başlarında ikonografi daha dengeli ve oturmuş bir kompozisyonla Hosios Lukas (XI. yy.) mozaiklerinde görülür. Üç müneccimler, çobanlara müjde, Yusuf, öküz-eşek ve ilk banyo episodlarının yer aldığı sahnede ilk banyoda artık Salome dışında bir ebe daha resmedilmiş, Meryem ise yemlikteki İsa'yı tutar biçimde tasvir edilmiştir.

Gürcistan'ın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan İprari Baş Melekler Kilisesi'nde yer alan örnekte on birinci yüzyıl sonlarında kompozisyonun ilk banyo dışındaki tüm episodlarını içeren bir örnektir. Dilimli bir kemer ile üst bölümün sınırlandığı bu örnekte meleklerden bize göre sağdaki çobanlarla soldaki ise üç müneccimlerle diyalog halinde resmedilmiş, diğer dört melek ise İsa'yı işaret eder biçimde bir duruşla resmedilmiştir. Meryem sağ elini yukarı kaldırmış biçimde üç müneccimler ve Yusuf'un olduğu yöne doğru bakmaktadır (Kenia, 2010: 57). Aynı yüzyıla ait Zarzma Elousa Meryem İkonası'nda yer alan sahne ise yatağında uzanmış Meryem, üç müneccimlerin secdesi ve ilk banyo episodlarından ibarettir (Kadiroğlu & İşler, 2010: Resim 248).

Ermeni sanatından bir örnek olan on birinci yüzyıl Trabzon İncili'nde yer alan sahne (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 301) ve aynı bölge ve yüzyıldan Mugni İncili'nde (Matenadaran 7736, Durnovo, 1961: 55) bütün episodların yer aldığı geleneksel kompozisyon korunmuştur.

M.S. 1130 tarihli Yukarı Svaneti Nakipari Aziz George Kilisesi'nde yer alan örnek oldukça tahrip olmakla beraber sahnenin üst bölümünde yer alan dört melek, çoban ve Yusuf figürleri seçilebilmektedir (Kenia, 2010: 86). Aynı bölgede on ikici yüzyıl başlarına tarihlenen Tsvirmi Kurtarıcı İsa Kilisesi'nde yer alan kompozisyon Meryem'in oturur vaziyette üç müneccimlerle diyalog içinde resmedildiği bir sahnedir. İlk banyo kompozisyonun tahrip olmuş bölümde yer almıyorsa sahneye dâhil edilmemiş olmalıdır (Resim 3e). M.S. 1140 tarihli Matskhvarishi Kurtarıcı İsa Kilisesi'ndeki örnek ilk banyo, Yusuf ve Yakup yıldızı dışındaki episodları içermektedir. Sahnede Yakup yıldızı olmadığı gibi İsa'nın bulunduğu yemliğe yönelmiş herhangi bir ışık hüzmesi de bulunmamaktadır. Meryem sol eli ile İsa'nın başını okşar biçimde uzanmaktadır (Resim 3f).

1184-1186 tarihli Gürcistan Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde yer alan örnek tahrip olmuştur. Üç müneccimlerin secdesi, yemlikte İsa ve öküz-eşek, çobanlara müjde episodları izlenebilmektedir (Gaprindashvili, 1975: Levha 94-96).

Tigran Honents Kilisesi ile oldukça yakın tarihlerde yapılan Akhtala Koimesis Kilisesi'nde yer alan örnek, üç müneccimlerin yer almadığı geleneksel şemayı sürdüren

büyük oranda korunmuş bir sahnedir. Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan kompozisyon da aynı episod seçimi ile karşımıza çıkar (Lidov, 1991: Levha 12-18). Tahrip olmuş olmakla birlikte Kintsvisi Aziz Nikolas Kilisesi örneğinde de üç müneccimler ve çobanlara müjde episodları bulunmamaktadır (Resim 3g).

Gürcistan'da bahsedilenlerin dışında kalan on ikinci yüzyıldan Yukarı Svaneti Hadishi ve Tsaldashi (Kenia, 2010: 128); on üçüncü yüzyıl Tangili (Kenia, 2010: 168) ve Khé Barbara (Kenia, 2010: 182); on dördüncü yüzyıl Mkheri kiliselerinde yer alan örneklerin tamamında üç müneccimler episodu bulunurken ilk banyo daha çok tercihe bırakılmış bir episod gibi görünmektedir. Ermeni sanatına ait örnekler olan M.S. 1232 tarihli Targmani Cac'vank ve M.S. 1270 Prens Vasak İncillerinde yer alan sahnelerde de üç müneccimler atlanmamıştır (Sırasıyla Thierry & Donabedian, 1987: Levha 135 ve 495).

Kudüs'e Giriş (Kat 4, Resim 4, a- d, Çizim 3)

Kudüs'e Giriş on iki büyük yortunun ilki olarak Ortodoks kilisesinde 20 Nisan'da kutlanır. Ermeni Apostolik kilisesinde 9 nisan'a en yakın pazar gününe denk gelen yortu için yapılan ayinde bemayı örten perde açılarak İsa'nın Göksel Kudüs'e girişi sembolik olarak anılır (Turnpatsek).

Kaynak

Sahnenin ikonografik kaynakları Zekeriya 9:9, Yeşeya 62:10-12, Matta 21:1-11, Markos 11:1-11, Luka 19: 29-40, Yuhanna 12: 12-18 ve Nikodemus 1:2-4' dür.

Nikodemus 1:2-4

> *"Yahudiler Pilatus'a dediler. "Biz senin yüksek makamına, onun mahkemen önüne çıkarılması için müracaatta bulunuyoruz." Ve Pilatus onlara döndü ve dedi: "Söyleyin bana, ben bir valiyim, bir kralı nasıl sorgulayabilirim?" Ona dediler: "Biz onun kral olduğu iddiasında değiliz, o kendisi öyle diyor." Pilatus, kuryesini çağırdı ve dedi: "İsa saygılı bir biçimde mahkemeye çağrılsın!" Kurye dışarı çıktı ve onu tutuklattıktan sonra önünde eğilerek saygı gösterdi ve ellerindeki bağı aldı ve yere koydu. Ve ona dedi: "Efendi, üzerinden bu tarafa atla ve içeri gir! Çünkü Vali seni istiyor." Yahudiler kuryenin ne yaptığını görünce, çığlıklar atarak Pilatus'a şikâyet ettiler ve dediler: "Onun buraya gelmesi için, niçin bir tellal bağırtmadın da kurye yolladın? Kurye onunla karşılaşınca, ona eğilerek saygı gösterdi. Ve mendilini yere serdi ve bir Kral gibi onu mendilin*

üzerinden atlattırdı." Pilatus kuryeyi çağırttı. Ve dedi: "Niçin bunu yaptın ve mendilini yere serdin ve İsa'yı üzerinden atlattın?" Kurye ona dedi: "Sayın Vali, sen beni Kudüs'e İskender'e gönderdiğinde, onu (İsa'yı) bir eşeğin üzerine oturuyor gördüm ve İbranî çocukların ellerinde ağaç dalları vardı ve bağırıyorlardı ve diyorlardı, diğerleri ise elbiselerini yere seriyorlar ve diyorlardı ki: "Yüksekte olan bize yardım et! Övgüler, Allah'ın adıyla gelene olsun!" Yahudiler bağrıştılar ve kuryeye dediler: "İbranî çocukları İbranice bağrıştılar. Sen Yunanca sözleri nereden çıkarıyorsun?" Kurye onlara dedi: "İbranca ne diyorlar? Ve o bana tercüme etti". Pilatus onlara dedi: "Onlar İbranca ne diyorlardı? Ona Yahudiler diyorlardı ki "Hosanna membrone baruhamma adonay." Pilatus onlara dedi: "Ve Hosanna ve diğer sözleri tercüme eder misiniz?" Yahudiler ona dediler: "Yüksekte olan bize yardım et! Övgü, Allah'ın adıyla gelene olsun!" Pilatus onlara dedi: "Çocukların yaptıklarını kendiniz de söylüyor, tasdik ediyorsunuz, kurye nasıl bir hata yaptı?" sustular; Vali kuryeye dedi: "Dışarı çık ve istediğin gibi onu içeri getir!" Kurye dışarı çıktı ve ilk defa ki gibi ona davrandı ve İsa'ya dedi. "Efendi içeri gir! Vali seni rica ediyor.""[70]

İkonografi

Doğu Kiliselerinde paskalyadan önceki pazar kutlanan Kudüs'e Giriş, İsa'nın çilesinin başlangıcını işaret eder. Sahne İsa'nın ölüm karşısındaki zaferi ile sonuçlanacak passion döneminin giriş ikonografisi olduğu gibi, Eski Ahit referansları ile İsa'nın ebedi Kudüs üzerindeki hükmünün de vurgulandığı bir anlatıdır.

Doğu Hıristiyanlığındaki on iki bayram sikluslarını içeren ikonalarda passion siklusunun ilk sahnesi olarak karşımıza çıkan sahne, erken Hıristiyan sanatında oldukça kısaltılmış bir ikonografi ile resmedilmektedir. Sarkofag kabartmalarında sıklıkla kullanılan sahne, bilinen en erken örnekler olan Junius Bassus ve Adelfia lahitlerinde yer alır (Schiller, 1972: Levha 31). Bu sahnelerdeki ikonografi eşek üzerinde İsa, ağaca tırmanmış Zakchaios ve eşeğin ayakları önüne elbisesini seren diğer bir figürden ibarettir (M.S. 359). Bu eserlerin dönemin yazılı eserlerine paralel bir yaklaşımla Roma'nın imparatorluk seremonilerine adapte edilmiş bir ikonografisi olduğu önerilmektedir (Carr, 1991a: 702). Elyazmaları içindeki en erken örnekler ise Rabula (M.S. 586) ve Rossanna (VI. yy. sonları) İncillerinde yer alır (Schiller, 1972: Levha 34-36). Rosanna İncili Doğu Hıristiyan ikonografisi için Orta ve Geç Bizans döneminde karakteristik olan özellikleri içermektedir; eşeğin başının eğik olması ve İsa'nın eşeğe

[70] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır, Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 212-213. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 506.

yan oturması batı örneklerinden ayrılan bir özellik olarak doğu Ortodoks ikonografisinde korunmuştur. Diğer bir Bizans özelliği ise kompozisyona Zeytin Dağı gösterimlerinin dâhil edilmesidir.

Dördüncü yüzyıl itibariyle İsa ile birlikte ikonografinin başat figürleri arasında yer alan Zakchaios (Luka 19: 1-10) tasvirleri, genellikle ağaç üzerinde ya da yakınında resmedilmiş, İkonaklasmus dönemi sonrasında gelişen ikonografide bu figüre zaman zaman ağaca tırmanan çocuklar eklenmiştir. Bu figürler Matta incilinde yer alan "Hossana" referansı içeren ayetlerle ilişkili olmalıdır (Matta, 21:15). Diğer bir altıncı yüzyıl örneği Cambridge College Corpus Christi koleksiyonunda bulunan Aziz Augustin İncili olarak bilinen 286 numaralı el yazmasında yer alır (fol. 125r). Burada eşeğin başı batı geleneğine uygun olarak yukarıdadır. Doğu Hıristiyanlığının ikonografik açıdan Kudüs personifikasyonunu Batı'dan bir yüzyıl önce kullanıldığını gösteren bir örnek olan Maximinianus Katedrası'nda (VI. yy.) yer alan sahnede İsa'nın eşek üzerinde tasviri dışındaki tek unsur "Zion kızı"dır (Palli, 1994a: 596, Schiller, 1972: Levha 32).

Kudüs kapılarının önünde şehir sakinlerinden oluşan bir grubun yer aldığı erken bir örnek M.S. 830 tarihli rahip Drogo sakramenterindeki initialdir (Schiller, 1972: Levha 37).

Bizans geleneğini yansıtan onuncu yüzyıla ait fildişi rölyefte (Schiller, 1972: Levha 37) arka plandaki Zeytin Dağı'nın önünde İsa ve havarileri şehir tasviri önünde ellerinden tuttuğu çocukları ile halk tarafından karşılamaktadır. Bir grup çocuk ağaca çıkmaktayken diğer bir grup İsa'nın eşeği önüne elbiselerini sermektedir. Bu gösterim Nikodemus İncili'ne konu olan İsa'nın önüne mendil serme âdetini işaret etmektedir.

M.S. 915-21 tarihli Aktamar Kilisesi'nde yer alan sahne Zakchaios'un da ağaçta gösterildiği, Zeytin Dağı ve şehir tasviri dışında geleneksel kompozisyonun yer aldığı bir örnektir (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 47).

On birinci yüzyıl başlarına tarihlenen Matenadaran 10780 numaralı elyazmasındaki örnek (fol.53v) ise İsa'nın sahnenin bize göre sağında olduğu bir kompozisyona sahiptir (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 126b). Gürcistan'ın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan M.S. 1140 tarihli Matskhvarishi Kilisesi'nde yer alan sahnede Tigran Honents

Kilisesi örneğinde olduğu gibi kompozisyon ortadaki pencerenin iki yanına yerleştirilmiştir. Pencerenin solunda İsa ve havariler, sağında ise şehir dokusu önündeki kalabalık yer almaktadır. Pencerenin hemen alt kısmında elindeki elbiseyi seren bir figür bulunur. Şehir halkının önünde pencerenin sınırına paralel yükselen bir ağaçta Zakchaios yer almaktadır (Resim 4c). Gürcistan'da M.S. 1184-1186 yılları arasında tarihlenen Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde yer alan sahnede de oldukça benzer bir kompozisyon kullanılmıştır. Ek olarak bu sahnede İsa ve havarilerinin bulunduğu bölümün arka planında Zeytin Dağı'nı ifade eden bir dağlık doku yer almaktadır (Gaprindashvili, 1975: Levha 102). Ermeni sanatından M.S. 1202 tarihli Matenadaran 7729 numaralı elyazmasındaki örnek çocuklar, Zakchaios, şehir halkı, Zeytin Dağı gibi geleneksel şemaya ait öğeleri taşıyan bir kompozisyona sahiptir (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 126c). Freer Galeri M.S. 1263 tarihli elyazmasında yer alan sahnede havarilerin sayısı ikiye inmiş ve şehir önündeki kalabalık iki Levi'li ile sınırlanmıştır (Nersessian, 1963: Levha 66). M.S. 1288 tarihli Matenadaran 929 numaralı elyazmasında bulunan ve Toros Roslin'e atfedilen örnekte konu sinematografik biçimde kurgulanmıştır. İsa'nın iki havarisi hem eşek ve sıpayı aldıkları Zeytin Dağı'nda hem de İsa'nın yanında iki kere resmedilmiştir. Kompozisyon şehrin önünden akan nehir ile bölünmüş dolayısıyla sol üst köşeden başlayarak tüm kenarları dolanacak biçimde kurgulanmış bir topografya oluşmuştur. Bu sahneye ikonografinin anlattığı güzergâh yönünde bir dinamizm kazandırmıştır (Durnovo, 1961: 129). Tigran Honents Kilisesi'nde de eşek ve sıpa ayrıca dağda tekrarlanmıştır.

Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşı olan Kintsvisi Kilisesi'nde yer alan sahnenin bize göre sol bölümü tahrip olmuştur. Sahnenin kalan bölümlerinde geleneksel şema tekrarlanır (Resim 4d). Aynı yüzyıla ait yukarı Svaneti'den diğer bir örnek Tanguli Kilisesi'nde yer alır. Arka planı tamamlanmamış sahnenin büyük bir bölümü tahrip olmuştur. Çizgisel olarak işlenmiş Zeytin Dağı, on iki havari, ağaca tırmanmış çocuklar, şehir tasviri kompozisyondan günümüze ulaşan bölümlerdir. Sahnede geleneksel şemanın sürdürüldüğünü göstermektedir (Kenia, 2010: 166-167).

Ermeni sanatından on üçüncü yüzyıl tarihli Freer Galeri'den bir elyazmasında farklı bir gösterim yer alır. Sıpa arkasında yer alan kalabalığın bakışları ile şehir kapısından içeri

girmiştir. Sadece arka bacakları görülebilen sıpa dışında İsa da dâhil olmak üzere geleneksel ikonografiye ait öğeler kompozisyonda yoktur (Nersessian, 1963: Levha 55).

Tigran Honents kilisesindeki kompozisyon Zeytin Dağı, sayısı üçe indirilmiş havariler, başı öne eğilmiş sıpa, elbise seren ve ağaca tırmanmış çocuklar, halk ve şehir dokusu gibi geleneksel şemaya ait öğelere sahiptir. Ancak bize göre sol üst köşeye yerleştirilmiş Zekeriya Peygamber ile ikonografiye Eski Ahit referansı figüratif olarak katılmıştır. Anlatıda geçen eşek ve sıpanın alınması olayını vurgulamak için iki eşek kafası Zeytin Dağı üzerinde resmedilmiştir. Erken örneklerden sonra yerine çocuk figürlerinin kullanıldığı Zakchaios figürü de ağacın yaprakları arasında haleli şekilde betimlenmiştir. Bu da çok sık karşılaşılmayan başka bir özelliktir.

Lazarus'un Diriltilişi (Kat. 5, Resim 5, a-c, Çizim 4)

Lazarus'un Diriltilişi Jülyen ve *Gregoryen* takvim ayrılığı dışında Ermeni kilisesi de dâhil olmak üzere Ortodoks kiliselerinde Kudüs'e Giriş yortusundan önceki cumartesi kutlanan on iki bayramdan biridir.

Kaynak

Sahnenin ikonografik kaynağı Yuhanna 11: 38-44'dir.

İkonografi

En erken gösterimler Kalixtus Katakomp'unda yer almaktadır. Üçüncü yüzyılın ortalarına tarihlenen örneklerde İsa elindeki bir çubukla üçgen alınlıklı bir mezara doğru yönelmiştir. Lazarus şeritler halinde kumaşlara sarılmış bir şekilde ayaktadır. Katakomplardan sonraki erken tarihli örnek Rosanno İncili'nde yer alır. Altıncı yüzyıla tarihlenen sahnede Yuhanna'nın anlatımıyla paralel olarak İsa, havarilerle birlikte tasvir edilmiştir. Önünde yere kapanmış olan Lazarus'un kız kardeşleri ile konuşur şekilde başını onlara doğru eğmiştir. İki figür korku ifadesi ile mezara arkasını dönerek eğilmiştir. Bir başkası olasılıkla kokudan eğilmiş biçimde Lazarus'un sargılarını açmaktadır. Konstantinopolis Havariler Kilisesi'nde yer alan sahnede, Nikolas Mesarites'in on ikinci yüzyılda aktardığı kadarı ile kız kardeşleri içerdiği bilinmektedir (Meurer, 1994: 34). St. Apollinare in Nouvo mozaiklerinde yer alan kompozisyon İsa ve bir havari ile Lazarus'tan ibaret figür dağılımına sahiptir. Sahnede Lazarus katakomp

örneklerinde olduğu gibi mağara yerine üçgen alınlıklı bir mezar içerisinde tasvir edilmiştir.

On birinci yüzyıl St. Angelo Formis Kilisesi freskolarında yer alan sahnede havariler, kız kardeşler, *aedicula* biçiminde gösterilmiş mezar, biri mezar kapağını tutan diğeri Lazarus'un sargılarını çözen kokudan ellerini yüzlerine götürmüş iki figür ile kurulmuş anlatıyı yansıtan bir ikonografi söz konusudur. Gürcistan'da aynı yüzyıla ait David Gareja'da Udabno Müjde Kilisesi'ndeki örnekte Lazarus'un kız kardeşlerinden yalnız biri resmedilmiş, kapağı yerde olan lahdin içindeki Lazarus'un sargılarını çözen tek bir figür ile kompozisyon tamamlanmıştır.

M.S. 1184-1186 tarihli Vardzia Kilise'sindeki örnek tahrip olmuştur. Kompozisyonun solunda İsa iki havari ile birlikte resmedilmiş, karşısında üçgen alınlıklı mezar biçimindeki mezar yapısı içinde kemerli bir açıklıkta Lazarus yer almıştır. Sahnede İsa'nın önünde kız kardeşleri işaret eden bazı detaylar seçilmekle beraber figürlerin sayısı anlaşılmamaktadır. Mezar yapısının solunda sakallı bir figürün başı seçilir, elini havaya doğru kaldırmıştır (Gaprindashvili, 1975: Levha 100-101).

Ermeni sanatına ait Freer Galeri'de yer alan on üçüncü yüzyıl tarihli tetraevangelionda bulunan sahnede, üç havarinin önünde İsa, takdis jesti ile üçgen alınlıklı mezardan çıkmış olan, gözleri açık Lazarus'a yönelmiştir. İki kız kardeş yere kapanmış biçimde İsa'nın ayakları önündedir. Sahnenin bize göre sağ alt köşesinde lahit kapağını taşımakta olan bir figür bulunur. Lazarus basit düz bir kefen içerisindedir, sargılı bir kefen gösterimi yoktur, yine de önünde bulunan figür başını arkaya çevirerek kefeni tutmaktadır. Mezarın arkasında şaşkın bir ifade ile resmedilmiş insanlar bulunur (Nersessian, 1963: Levha 61).

On üçüncü yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Matenadaran 9422 numaralı diğer bir Ermeni İncili'nde yer alan sahne (fol. 17) Toros Roslin'e atfedilmektedir [71] . Kompozisyon solunda elini takdis jesti ile Lazarus'a uzatmış İsa ve arkasında sıralanan havariler yer alır. İsa'nın önünde biri yere kapanmış, diğeri Lazarus'a doğru bakar biçimde diz çökmüş kız kardeşler bulunur. Sağda mağara biçimli bir mezar içinde ayakta durmakta olan Lazarus, haleli ve kefen içindedir. Önündeki figür İsa'ya bakarak

[71] Thierry eseri anonim olarak tanımlamıştır. Bkz. Thierry-Donabedian, 1987: levha 416.

bir eliyle kefeni tutmaktadır. Kompozisyonun sağ alt köşesinde üç figür mezar kapağını taşımaktadır. Sol alt köşede ise şaşkın ifadelerle biri Lazarus'u işaret eden dört kadın bulunur. İsa ve Lazarus'un merkezinde yer aldığı kalabalık figür grupları iki yanda yükselen dağlık topografya ile gösterilmiş, ortada oluşan bölüme olayın tanıkları resmedilmiştir (Durnovo, 1961: 121).

Gürcistan'nın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan Lagami Yukarı Kilise'de on dördüncü yüzyılın ortalarına tarihlenen kompozisyon solda İsa, sağda Lazarus olmak üzere bir pencerenin çevresine konumlanmıştır (Resim 5c). Pencerenin alt bölümünde birbirlerine dönük iki kız kardeş figürü örtülü elleri ile İsa'nın sol ayağına uzanmaktadır. Lazarus'un mezarı mavi tonlarda basitçe gösterilmiş bir mağaradır. Mezarın kapağı Lazarus'un ayak kısmındadır. Bunun alt bölümünde sol elini burnuna götürmüş sağ eli ile Lazarus'un kefenini çözen figür yer alır. Aynı bölgede on dördüncü yüzyıl sonlarından bir örnek olan Pari Svipi Aziz George Kilisesi'nde yer alan sahne Lagami örneği ile oldukça benzer bir kompozisyona sahiptir. Farklı olarak İsa arkasındaki havari ile resmedilmiştir. Lazarus'un mezarı dikdörtgen bir lahit biçimde gösterilmiş ve kaldırılmış olan kapak sahnede yer almamaktadır. Son olarak kız kardeşler pencerenin hemen altında İsa'ya doğru aynı yönde tasvir edilmiştir. Öndeki yine İsa'nın sol ayağına uzanmaktadır (Kenia, 2010: 216).

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Kat. 6, Resim 6, a-c, Çizim 5)

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Jülyen ve *Gregoryen* takvim ayrılığı dışında Ermeni kilisesi de dâhil olmak üzere Ortodoks kiliselerinde paskalyadan önceki cuma kutlanmaktadır.

Kaynak

İsa'nın çarmıha gerilmesi kanonik incillerin yanı sıra Yeşeya 53'de ve Mezmurlar'ın çeşitli bölümlerinde de referansları olan bir konudur (Matta 27:32-56, Luka.23: 26-49, Yuhanna.19: 17-37, Markos 15: 21-41). Apokrif kaynakları ise Nikodemus ve Petrus incilleridir. Bunların yanı sıra geniş bir zaman dilimi içinde yazılı eserlerde sıklıkla refere edilmiştir; Sardesli Melitene, Tertullian, Origen, Suriyeli Ephram, Yohannes Krisostomos, Suruçlu Yakup, Romanos Melodites ve Sinalı Anastasios konu ile ilgili eser üreten başlıca yazalardır (Palli, 1994b: 606).

Nikodemus 10-11

> *"Ve İsa Proforium'dan (Mahkemeden) çıktı, her iki canı de onunla beraber. Ve (idam) yerine geldiklerinde elbiselerini soydular ve bir keten bezle sardılar ve başına dikenlerden bir taç koydular. Aynı şekilde iki caniyi de astılar. Ama İsa dedi, "Baba onları affet! Çünkü ne yaptıklarını bilmiyorlar." Askerler onun giysilerini paylaştılar. Ve halk orada durdu ve onu seyretti. Ve yüksek rahipler ve onlarla beraber yönetici kişiler onu aşağıladılar ve dediler: "O diğerlerini kurtardı. Şimdi de o kendini kurtarmalı! Bu Tanrının Oğlu ise; çarmıhtan inmelidir!" Onu idam eden askerlerde onu aşağıladılar ve ona ödlü sirke uzattılar ve dediler: "Sen Yahudilerin Kralısın! öyleyse şimdi kendini kurtar!". Pilatus cezanın ilanından sonra çarmıhına onun suçlarını Yunanca, Latince ve İbranca harflerle, Yahudilerin dediği gibi "Yahudilerin Kralı" (olarak) yazılmasını emretti. Asılan canilerden biri ona dedi: "Sen Mesih'sen kendini ve bizi kurtar!" Dymas ona alaylı bir şekilde cevap verdi ve dedi: "Allah'tan korkmuyor musun? Sen de onun gibi aynı cezayı çekiyorsun? Her şeyden önce biz cezayı hak ettik; yaptıklarımızın cezasını kabul ettik. Bu bir kötülük yapmadı ki!" Ve İsa'ya dedi: "Efendi saltanatında beni düşün!" İsa ona dedi: "Hakikaten, hakikaten sana söylüyorum, bugün sen cennette benimle beraber olacaksın!" Yaklaşık altıncı saatte idi. Ve dokuzuncu saate kadar yeryüzünü karanlık kapladı, güneş karardı ve mabet perdesi ortasından ikiye yırtıldı. Ve İsa yüksek sesle bağırdı: "Baba, baddah efkid ruel", yani "senin elindeki ruhuma emrediyorum" şeklinde tercüme edilir. Ve o bunu söyledi ve ruhunu teslim etti. Olanı yüzbaşı gördü, Tanrıyı övdü ve dedi: "Bu adam haklı biriydi!" Bu manzarayı gören kalabalık, göğüslerini döverek hızla evlerine döndüler."*

Petrus 4: 10-14

> *"Ve iki kötü kişiyi getirdiler ve onlarla birlikte Üstâd'ı çarmıha gerdiler. Fakat o sanki hiçbir acı duymamış gibi, sükût etti. Ve haça gerdikten sonra, "Bu İsrail'in Kralıdır" diye üzerine yazdılar. Ve üzerindeki elbiseleri çıkardılar ve aralarında kur'a çektiler ve paylaştılar. Fakat kötülük yapanlardan biri onları uyardı ve dedi: "Kötülük yapma isteğiyle birlikte, işkence hevesine düştük. Fakat insanlığın kurtarıcısı olan bu kimse işkenceyi gerektirecek size ne yaptı?" Ve ona kızdılar ve bacağının kırılarak acılar içinde ölmemesi gerektiğini, söylediler[72]."*

İkonografi

Araştırmacılar sahnenin erken dönemde resmedilmemiş olmasının sebebini Hristiyan inancı açısından utanç verici bir anın gösterimi olan sahneden uzak durulmuş

[72] Çeviri Sarıkçıoğlu, 2009: 174-175'den aktarılmıştır. Ancak müellif son cümlede bir hata yapmıştır. Schneemelcher, 1991:223 temel alınır ise "Ve ona kızdılar ve acılar içinde ölsün diye bacaklarının kırılmamasını emrettiler." Şeklinde bir çeviri daha doğrudur.

olabileceği ya da antik dönemden bir örneğin olmaması dolayısıyla ikonografinin beşinci yüzyıla kadar oluşmadığı şeklinde açıklarlar (Palli, 1994b: 607-608). Çarmıh ile ilgili erken bir sahne olan, Palatine'nin şakası olarak bilinen çarmıhta bir eşek kafası biçiminde bir gösterime sahip kazıma, katakomplardaki tek örnek olmakla birlikte araştırmacılar tarafından kabul görmemiştir. 200 civarına tarihlenen eserin Typhon Seth'e ait bir çarmıh sahnesi mi yoksa bir alay ifadesi mi olduğu sorusu net bir cevaba sahip değildir. Tarihi kesin olarak bilinen en erken örnek Santa Sabina Kilisesi ahşap kapı kanatlarında yer alan kabartmadır (M.S. 420-430). İsa sakallı ve *perizonion*la tasvir edilmiştir. İki yanında hırsızlarla birlikte resmedilen İsa'nın çarmıhı net biçimde seçilemez. Figürlerin çarmıha gerilmiş olduğu İsa'nın ellerindeki izler ve sağında yer alan figürlerin detayları ile fark edilebilir. İsa başı dik, acısız bir ifade ile gözleri açık biçimde resmedilmiştir. Figürlerin dirseklerinin açılı pozisyonu orans duruş biçimde de açıklanabilir. Hırsızlar daha küçük resmedilmiştir. İbraniler 13:12 referansı ile düşünülecek olursa arka planda mimari ögeler ve üçgen alınlıklar olasılıkla Kudüs şehir dokusunu ifade etmek amaçlı kullanılmış olmalıdır. Eserde olayın belirgin bir anını ifade etme ya da belirli bir anlatıya uyma kaygısı yoktur (Schiller, 1972: Levha 326).

Diğer bir erken örnek British Museum'da bulunan fildişi levhadır. M.S. 420-430 arasına tarihlenen eserde İsa kolları yanlara açık ve *perizonion* ile tasvir edilmiştir. Başı üzerindeki titulusta REX IVD ifadesi yer alır. Bu kompozisyondaki en belirgin özellik belirli bir ana odaklanmış olmasıdır. İsa'nın solunda bir asker elindeki mızrak ile kalbine hamle eder biçimde resmedilmiştir. Bu gösterim İsa'nın artık ölmüş olduğu bir ana aittir. Çarmıhın sağında ise Meryem ve Yuhanna yer alır. Sahnenin bize göre sağında konunun antitezi olarak değerlendirilebilecek olan Yahuda İskariot'un intiharı yer alır (Schiller, 1972: Levha 323).

Altıncı yüzyıl ortalarına gelindiğinde sahneye yeni unsurlar eklenir. Rabula İncilinde yer alan gösterimde (M.S. 586) İsa başı hafifçe sağına düşmüş, mor bir *kolobion* giymiş biçimde tasvir edilmiştir. Elbisenin açık olan kısmından Longinus yazıtı ile resmedilen figür mızrağı İsa'nın sağ kısmına itmektedir. Karşısındaki figür ise ucunda sirkeli sünger bulunan çubuğu uzatmaktadır. Çarmıha çakılmış bir titulus olmamasına rağmen ilgili bölümde Süryanice "Bu Yahudilerin Kralıdır" yazar. Markos ve Nicodemus incillerinde geçen gündüz vakti üç saatlik karanlığa dair ifadelerin temellendirdiği bir

ayrıntı olarak ay ve güneş çarmıhın iki yanında bulunur. Bu ekleme sonraki örneklere öncülük edecektir. İsa'nın hemen altında üç asker figürü resmedilmiştir. Hırsızlar *perizonion* ile tasvir edilmiştir. İsa'nın sağında kaynaklardan "iyi hırsız" olarak bildiğimiz figür başını ona doğru çevirmiştir. Bu kompozisyonda ölmüş olan İsa gösterilmiştir, ancak figür gözleri açıktır. Altıncı yüzyıl itibari ile bu konudaki çekincelerin yok olmadığını gösterir bir örnektir (Palli, 1994b: 609-610). Sahnenin bize göre sağına kutsal kadınlar, soluna ise Meryem ve Yuhanna yer almaktadır (Schiller, 1972: Levha 327).

Meryem ve Yuhanna'nın İsa'nın iki yanında resmedildiği kompozisyonun gelişimi daha çok küçük el sanatlarında başlamış olmalıdır. Kompozisyonun gelişmiş bir örneği on birinci yüzyılın ikinci yarısında Pürenli Seki Kilisesi'nde bulunur (Palli, 1994b: 610).

Sekizinci yüzyıl ortalarında önceki gösterimlerin bir benzeri Sinai İkonu'nda görülür. İsa'nın gözleri kapalıdır. İki yanından akan kan ve su belirgin biçimde vurgulanmıştır. İsa'nın başının iki yanında eşlikçi melekler büst biçiminde resmedilmiştir (Schiller, 1972: Levha 330). Bu kompozisyon Sina'lı Anastasios'un Kutsal Cuma adlı eserindeki anlatıyı yansıtır (Palli, 1994b: 613).

Dokuzuncu yüzyıl Hahuli triptiğinde farklı bir ayrıntı bulunmaktadır. Tanrının eli İsa'nın başı üzerindedir. Aktamar Kilisesi'nde (M.S. 915-921) yer alan Çarmıh sahnesinde İsa'nın gözlerinin kapalı olması dışında altıncı yüzyıl özellikleri tekrarlanır. Bu örnekte Longinus zırhı ve *klamis*i ile yüzbaşı olarak resmedilmiştir. Hırsızlar İsa'dan farklı biçimde kolları çarmıhın ardında kalacak biçimde tasvir edilmiştir (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 271). Dokuzuncu yüzyıl sonlarına tarihlenen Rupestre Kilisesi'nde yer alan örnekte de hırsızlar aynı biçimde çarmıha gerilmiştir (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 272)[73]. M.S. 1038 tarihli bir İncil'de yer alan sahne de hırsızların bu gösterimi tekrarlanır (Durnovo, 1961: 45). Yeni Tokalı Kilisesi'nde nadir bir uygulama olarak sahne apsiste yer alır. Ortada İsa, eşlikçi melekler, mızraklı askerlerden oluşan grup, İsa'nın sağında arkalarında Üç Meryemler ile resmedilmiş Yuhanna ve Meryem, solunda ise Kenturion ve diğer figürlerin arkasında kapısındaki perdenin yırtık olduğu vurgulanmış tapınak bulunur. Kompozisyon hırsız çarmıhları ile

[73] Kalkedon konsilini reddeden Doğu Ortodoksluğunun İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesini kullanmasının teolojik açıklaması için bkz. Mathews-Sanjian, 1990: 160-161

sınırlanır. Haleli ve askeri kıyafeti ile resmedilen Kenturionun önünde sirkeli süngeri uzatan Esopos vardır (Çoşkuner, 2009: 220-222). Bu iki figür Pürenli Seki örneğinde olduğu gibi tek figürle de gösterilebilmektedir.

Onuncu yüzyıl ikinci yarısından sonraki örneklerde İsa figürü başı eğik bir biçimde daha az güçlü ya da "yenik" biçimde resmedilmeye başlar. Kalça sola kayar ve bedeni kıvrımlı biçimde tasvir edilir. Elleri sarkar biçimdedir (Palli, 1994b: 615). Hosios Lukas (XI. yy) örneği figürlerin abartılı ifadeleri ve İsa'nın tüm ölüm emarelerini taşır. Ayaklarından akan kan Âdem'in kafatasına ulaşır biçimdedir. Benzer bir kompozisyon Daphne de eşlikçi melekler ile tekrarlanır. Nea Moni Kilisesi'nde ise Kenturion ve Meryemler ile kurulan kompozisyon abartılı acı ifadeleri ile değişen anlatıma diğer bir örnektir.

Gürcistan'ın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan Zhibiani Meryem Kilisesi'nde alt katman resim programında yer alan sahne de (X. yy. ortaları) yukarıda anlatılan özellikleri tekrarlar (Kenia, 2010: 23). M.S. 1184-1186 yılları arasında yapılan Vardzia Kilisesi'nde yer alan sahnede çarmıh iki pencere kemeri arasına yerleştirilmiş Meryem ve Yuhanna ise kemerin iki yanına alınmıştır. Büst biçimde eşlikçi melekler ve oldukça büyük resmedilmiş Golgota tepesine ek olarak kompozisyonda arka plan kubbeli, kırma çatılı binalarla Kudüs'ü ifade eden şehir tasvirini içerir (Gaprindashvili, 1975: Levha 105-107, Easmond, 1998: Levha 56).

Pala d'Oro altarına on ikinci yüzyılda eklendiği düşünülen sahnede üç temel figür kullanılmıştır. Yuhanna öne eğik biçimde bir elini yüzüne götürmüş biçimde tasvir edilmiştir (Palli, 1994b: Levha 4). On ikinci yüzyıl ortalarına tarihlenen Yukarı Svaneti Nezguni Kilisesi örneğinde İsa'nın gösterimindeki özellikler devam ederken Meryem ve Yuhanna ellerini yüzlerine götürmüş biçimde resmedilmiştir (Kenia, 2010: 118-119). Bu örnekte Golgota tepesi içinde Âdem'in kafatası yerine yüzü resmedilmiştir. On ikinci yüzyıl sonrasında daha az figürle oluşturulan kompozisyonların yanı sıra Kenturion figürü ile beraber gösterilen kalabalık sahnelerde gelişmeye devam eder. M.S. 1259 tarihli Bulgaristan Bojana kilisesi örneğinde çarmıhın bize göre sağına Meryem ile diğer kadın figürleri soluna Yuhanna ve Kenturion yerleştirilmiştir. İsa'nın bedeni ve başının durumu onuncu yüzyıl değişiklerini korur. Figürler Dafne, Hosios Lukas ve Nea Moni örneklerine göre daha az abartılı acı ifadesi ile resmedilmiştir. M.S.

1265 tarihli Sopocani örneğinde ise Meryem Yuhanna'dan destek alır biçimdedir. Yukarı Svaneti'de on üçüncü yüzyıl tarihli Tangili Kilisesi'nde tamamlanmamış bir örnek olan sahnede üç temel figüre İsa'nın başının iki yanındaki büst biçiminde resmedilmiş eşlikçi melekler eklenmiştir (Kenia, 2010: 171).

Tigran Honents Kilisesi'nde bulunan sahnenin ikonografisi on üçüncü yüzyıl örneklerinde yer alan gelişmeleri yansıtır biçimdedir. Meryem kalabalık bir grubun önünde Yuhanna'dan sol kolu ve sağ eli ile destek almaktadır. Kenturion ve Esopos yine kalabalık bir grubun önünde resmedilmiş, Golgota tepesi oldukça büyük gösterilmiştir. Kenturionun türban biçimindeki başlığı ise yerel bir özellik olarak izlenir.

İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi (Kat. 7, Resim 7, a- b)

Kaynak

Sahnenin ikonografik kaynakları kanonik (Matta 27: 57-61, Markos 15: 42-47, Yuhanna.19: 38-42, Luka. 23: 50-56), ve apokrif (Nikodemus 11:2, Petrus 6:21-24) incillerdir.

Nikodemus 11:2

> *"Onun tanıdıkları, Celile'den onunla beraber gelen kadınlar uzak durdular ve (bütün) bunları seyrettiler. Arimatya şehri hükümet adamlarından Yusuf isimli bir adam da Tanrısal krallığını bekliyordu, Pilatus'a döndü ve İsa'nın cesedini rica etti. Ve onu haçtan indirdi ve temiz bir kefene sardı ve henüz hiçbir kimsenin gömülmediği bir kaya mezarının içine koydu."*[74]

Petrus 6:21-24

> *"Ve Yahudiler çivileri Üstadın elinden çıkardılar ve onu yere uzattılar. Ve bütün yer sallandı ve büyük bir korku ortaya çıktı. Güneş (tekrar) aydınlattı ve bu (olay) saat dokuzda oldu. Ama Yahudiler sevindiler ve onu gömmesi için cesedini Yusuf'a verdiler. Zaten o, İsa'nın yaptığı her şeyi iyiye yorumluyordu. Üstadı aldı, yıkadı, bir kefene sardı ve onu Yusuf Bahçesi adını verdiği kendi mezarına koydu."*[75]

[74] Çeviri Sarıkçıoğlu, 2009: 222-223 den aktarılmıştır. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991:513

[75] Çeviri Sarıkçıoğlu, 2009: 175 den aktarılmıştır. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991:223

İkonografi

İsa'nın çarmıhtan indirilişi konusu dokuzuncu yüzyıla kadar resimlenmemiştir. Luka dışında kanonik İncillerde yalnızca Yusuf'un İsa'nın cesedini almasından bahsedilmesine rağmen sahnelerde Meryem ve diğer Meryemler de yer almaktadır. Luka İncili belirli bir tanımlama yapmadan "Celileli kadınlar" ifadesini kullanır. Araştırmacılar sahnenin kullanılmaya başlamasını, konunun dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Nikomedyalı Georgios ve 1000 yıllarında yaşamış Symeon Metaphrastes'in ilahilerinin popülerlik kazanması ile açıklar (Boskovits & Jäszai, 1994: 590).

İlk çarmıhtan indiriliş sahnesi Nazianzoslu Gregorios'un resimlenmiş homilyesindedir (M.S. 867-886). İsa'nın sol eli Aramatyalı Yusuf'un omzundadır. Nikodemus çarmıhtan İsa'nın sağ elini kurtarmaktadır. Meryem sahnenin bize göre sağında bulunur (Schiller, 1972: Levha 548). Anger Kütüphanesi'nde bulunan dokuzuncu yüzyıl ortalarına tarihlenen bir başka İncil'de ise İsa, Aramatyalı Yusuf tarafından desteklenirken Nikodemus ayaklarındaki çivileri çıkarmaktadır (Schiller, 1972: Levha 545). Floransa'da bulunan onuncu yüzyıla ait minyatürde Meryem'in İsa'nın elini yüzüne doğru götürdüğü an resmedilmiştir (Schiller, 1972: Levha 550). Onuncu yüzyıl ortalarına tarihlenen fildişi diptikon parçasında bulunan sahnede Meryem ve Yuhanna İsa'nın bedenini desteklerken Yusuf ve Nikodemus ayaklarına doğru eğilmiş biçimde resmedilmiştir (Schiller, 1972: Levha 551). M.S. 980 yılına tarihlenen Egberti Kodeksi örneği de benzer biçimde elleri çarmıhtan kurtulmuş İsa'yı gösterir (Schiller, 1972: Levha 544). Onbirinci yüzyıla tarihlenen Fulda sakramenterinde Yusuf yalnız resmedilmiştir. Aynı yüzyıla ait Eçmiadzin Katedrali'nde yer alan Grigor Magistros ikonunda Yusuf, sağ eli kurtulmuş İsa'yı taşırken Nikodemus sol elindeki çiviyi çıkarmaktadır. Bir Ermeni haçının temel alındığı bu kompozisyonda haçın üst kolunda tanrının eli ve hemen altında bir kuş yer almaktadır (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 292). On ikinci yüzyıl ortalarına tarihlenen Nonantola İncili'ndeki minyatürde Meryem İsa'yı yanağından öperken resmedilmiştir. Sarzana Katedrali'nde M.S. 1138 tarihli Guglieimo'ya ait sahnede Yuhanna ve Meryem İsa'nın iki elini öperken tasvir edilmiştir. Sahnede merdivenin kullanılması ve güneş, ay motiflerinin eklenmesi yeniliklerdir. Petrus İncili 6:21 anlatısında geçen güneşin yeniden aydınlatması olayı vurgulanmış olmalıdır. Merdivenin kullanıldığı başka bir kompozisyon olan M.S. 1164

tarihli Nerezi Panteleimon Kilisesi'nde yer alan freskoda Meryem oğlunun yanağından öperken, Yuhanna İsa'nın sol elini öpmektedir.

Toros Roslin'in Baltimore Walters Galeri'de yer alan M.S. 1262 (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 286c) tarihli kompozisyonunda Meryem İsa'yı kollarına almış biçimde tutmakta; Washington Freer Galeri'deki 1270 tarihli (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 286b) örnekte ise sağ elini öpmektedir. Toros Roslin'e atfedilen üçüncü bir çarmıhtan indiriliş sahnesi Matenadaran'da yer alan M.S. 1288 tarihli minyatürdür. Kompozisyon anlatının Yusuf'un Pilatus ile görüşmesi, İsa'nın çarmıhtan indirilişi ve mezara konması safhalarını bir arada çözümlenmiştir (Durnovo, 1961: 137). On dördüncü yüzyılda Toros Taroneci'nin Glajor İncili'nde yer alan kompozisyonu klasik denebilecek düzende İsa'nın Yusuf tarafından desteklendiği ve sağ elinin Meryem'e doğru sarktığı bir örnektir. Aynı yüzyılda Sargis Picak'ın Kraliçe Meryem İncili'nde yer alan sahnesi baniyi de sahneye katmış ve insan siluetinde ay ve güneş motifleri ile farklı bir örnektir.

Sahne dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkmasına rağmen çok çeşitli uygulamalarla gelişimini sürdürmüştür. Millet ile başlayan tipoloji denemeleri bu çeşitlilik karşısında geçerliliğini koruyamamıştır. Mathews konuyu Yasushi Nagatsuka'nın dört yüzün üzerinde çarmıhtan indiriliş sahnesini çalışıp alt tipleri hariç yirmi ayrı tip çıkardığını aktararak açıklar (Mathews & Sanjian, 1990: 133, 1 numaralı dipnot).

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan örnek İsa'nın sağında Yuhanna'nın bulunduğu ve Nikodemus'un İsa'nın ayağındaki çivileri çıkarmak için eğildiği; İsa'nın solunda ise Meryem'in ve Aramatyalı Yusuf yer aldığı bir kompozisyona sahiptir. Sahne tahrip olduğu için Meryem'in İsa ile olan fiziksel temasına dair bir veri bulunmamaktadır.

Boş Mezar Başında Kadınlar (Kat. 8, Resim 8, a-e)

Kaynak

İsa'nın dirilişine ait anlatı, incillerde farklılıklarla aktarılır. Matta İncili Mecdelli Meryem ve diğer bir Meryem'den bahsederken, Markos İncili Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome'nin isimlerini verir. Luka İncili ise olaya şahit olan kişileri Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem, Yuhanna ve diğerleri şeklinde aktarır. Yuhanna İncili sadece Mecdelli Meryem'i gösterir. Petrus İncili'nde

Mecdelli Meryem ve İsa'nın talebeleri şeklinde bir açıklama vardır. Nikodemus İncilinde ise bekçilerin şahit oldukları olaydaki kadınları tanımadıkları aktarılır. Meleklerin sayısı da farklıdır. Matta ve Markos İncillerinde bir melekten bahsedilirken Luka ve Yuhanna'da beyaz giyimli iki melek geçmektedir. Askerlerin sayısı da net olmayan diğer konudur.

Kanonik ve apokrif kaynaklar dışında yazılı eserlerdeki referanslar; Pseudo-Justinos, Antakyalı Severos, Chrysostomos, Konstantinapolisli Epiphanios, Gregor Palamas, Suriyeli Ephram ve Augustinos'un eserlerinde bulunur (Myslivec & Jäszai, 1994: 55).

Nikodemus 13: 1-3

> *"Sinagog'da, Yusuf (olayından) dolayı şaşkınlıkla otururlarken, şakirtlerin gelip (İsa'nın cesedini) çalmamaları, İsa'nın mezarını beklemeleri için, Yahudilerin Pilatus'tan istedikleri (ve görevlendirdikleri) birkaç bekçi geldi. Ve olanları Yüksek Rahibe ve Rahiplere ve Levililere büyük bir depremin nasıl olduğunu bildirdiler ve dediler: "Ve biz bir meleğin gökten indiğini gördük ve o mezar mağarasının önündeki taşı yuvarladı ve üzerine oturdu ve (etrafı) kar gibi; şimşek gibi aydınlattı. Ve biz çok korktuk ve ölü gibi uzandık. Ve meleğin mezar çevresinde oyalanan kadınlara nasıl seslendiğini duyduk; o diyordu ki, "Sizlerin korkmanıza gerek yok! Çünkü sizin çarmıha gerilen İsa'yı aradığınızı biliyorum. Buraya gelin, Efendinizin yatırıldığı yeri görün! Ve çabuk gidin ve öğrencilerine söyleyin ki; o ölümden dirildi ve Celile'de bulunuyor." Yahudiler dediler: "O hangi kadınlarla konuştu?" Bekçiler dediler: "Hangi kadınlar olduğunu bilmiyoruz." Yahudiler dediler: "O hangi saatte idi?" Bekçiler dediler: "Gece yarısı idi." Yahudiler dediler: "Kadınları niçin tutuklamadınız?" Bekçiler dediler: "Korkudan biz ölü gibi idik ve gün ışığını tekrar görmeye hiçbir ümidimiz yoktu. Biz onları nasıl tutuklayabilirdik ki?" Yahudiler dediler: "Üstadın yaşadığına, gerçekten yaşadığına, size inanmıyoruz." Bekçiler Yahudilere dediler: "O insanda o kadar çok mucize gördünüz, (buna rağmen) imana gelmediniz. Bize nasıl inanabilirsiniz? Haklı olarak size, "Üstadın gerçekten yaşadığına" yemin edebiliriz: Yâni O (İsa) yaşıyor!" Bekçiler söylemeye devam ettiler. "Biz sizin İsa'nın cesedini almayı istediğinizi, kapatıldığını ve kapının mühürlendiğini ve sizin açtığınızda onu bulamadığınızı işittik. Siz (önce) Yusuf'u bulun ve biz de İsa'yı bulalım." Yahudiler dediler: "Yusuf (Aramatya) şehrine gitti." Bekçiler Yahudilere dediler: "Ve biz İsa'nın haşrini ve Celile'de olduğunu melekten duyduk." Yahudiler bu sözleri işitince, müthiş korktular ve dediler: "Bu sadece şayia olarak kalmaz, herkes İsa'ya meyleder!" Ve Yahudiler aralarında istişare ettiler ve hatırı sayılır bir para topladılar ve askerlere verdiler ve dediler ki: "Deyin ki 'biz geceleyin uyurken şakirtleri geldiler ve onu çaldılar'. Ve bu Valinin*

kulağına giderse, biz onunla konuşuruz ve sizin endişelenmemeniz için çalışırız." Onlar parayı aldılar ve öğretildikleri gibi hareket ettiler."[76]

Petrus 9:35-12:57

"Rab gününe bağlanan gecenin sabahında, gür bir ses semayı çınlattı. Ve göğün açıldığını ve iki adamın büyük bir ışık parlaklığında, oradan aşağı indiklerini ve mezara yaklaştıklarını gördüler. Mezarın girişine konan o kaya kendiliğinden yuvarlandı ve kenara çekildi ve mezar açıldı ve her iki genç içeri girdiler. Şimdi askerler bunu görünce korumaya geldikleri yüzbaşıyı ve ihtiyarları uyandırdılar. Ve onlara gördüklerini anlatırken, tekrar üç adamın mezardan dışarı çıktığını gördüler ve ikisi birini koruyor ve bir haç da onları takip ediyordu. Ve ikisinin başı göğe ulaşıyordu, fakat onlar tarafından elde taşınan (kişi) göğe yükseliyordu. Ve bir sesin gökten seslendiğini işittiler: Uyananlara vaaz etti mi? Ve haçtan cevap yükseldi: "Evet". Bunu Pilatus'a bildirmek için gidip gitmemekte aralarında tereddüt ettiler. Ve henüz istişare ederken, göğün açıldığını, bir insanın aşağıya indiği ve mezara girdiği tekrar görüldü. Yüzbaşının etrafındaki halk bunu gördüler, gece (olduğu halde) Pilatus'a gitmek için acele ettiler ve koruduklarını mezarı terk ettiler ve gördükleri her şeyi heyecanla anlattılar ve dediler: "Gerçekten o Tanrının Oğlu idi". Pilatus cevap verdi ve dedi: "Sizin mahkûm ettiğiniz, Tanrı Oğlunun kanından ben temizim". Hepsi onun (huzuruna) girdiler ve Yüzbaşıya ve askerlere, gördüklerini kimseye söylememeleri için emretmesini istediler, rica ettiler. Tanrı huzurunda büyük günah işlemek, Yahudi halkının eline düşmekten ve taşlanmaktan daha iyidir, dediler. Pilatus bunun üzerine yüzbaşıya ve askerlere hiçbir şey söylememelerini emretti. Rab gününün sabahında Maria Magdalene (ve) Üstad'ın talebeleri, -öfkeden galeyana gelen Yahudilerden korkarak kadınların sevdikleri ölülere yaptıkları şeyleri- Efendinin mezarında yapmışlardı. Mezara konduğu yere dostlarıyla... Ve Yahudilerin kendilerini görmelerinden korktular ve dediler: "Onun çarmıha gerildiği gün biz ağlayamadık ve şikâyet edemedik ise, en azından şimdi mezar başında bunu yapalım. Mezarın girişine kimler kaya koyduysa, onu yuvarlayalım, içeri girelim, yanma oturalım ve lâyık olanı yapalım! Çünkü kaya büyüktü ve bizi birinin görmesinden kokmuştuk. Ve bunu yapmazsak da en azından onun hatırasına getirdiklerimiz şeyleri girişe koyup, eve dönünceye kadar ağlayalım ve figan edelim!" Ve gittiklerinde mezarı açılmış buldular. Ve içeri girdiler, eğildiler ve orada cesur bir genci, mezarın ortasına oturmuş ve açık bir elbise giyinmiş (halde) gördüler. Onlara dedi; "Niçin geldiniz? Kimi arıyorsunuz? Şu çarmıha gerilmiş kimseyi mi? O kalktı ve gitti. Eğer inanmazsanız, buraya eğiliniz ve konduğu yere balcınız! O burada değil. Çünkü o ayağa kalktı ve' gönderildiği yere, oraya gitti". Kadınlar korkarak kaçtılar."[77]

---

[76] Çeviri Sarıkçıoğlu, 2009: 224-225 den aktarılmıştır. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991:514-515

[77] Çeviri Sarıkçıoğlu, 2009: 176-177'den aktarılmıştır. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991:224-225

İkonografi

Bilinen en eski örnek Dura Europos vaftizhanesindeki duvar resmidir. Kadınlar sahnenin sağındadır. Kapalı olan mezara dönük biçimde ellerinde yanan meşaleler ve buhurdan ile gösterilmişlerdir. Bir lahit biçimindeki mezarın üst köşelerindeki iki yıldız iki meleği temsil etmektedir (Myslivec & Jäszai, 1994: 56). Yaklaşık olarak M.S. 400 yılına tarihlenen Reidersche levhasında sahne göğe yükseliş sahnesi ile birlikte resmedilmiştir. Kadınlar sahnenin bize göre sağında bulunur. Melek eli ile kubbeli bir *aedikula* biçiminde resmedilmiş mezarı göstermektedir. *Aedikula*dan büyük resmedilmiş iki asker figüründen bize göre sağdaki uyur biçimde mezara kapanmıştır. M.S. 420-430 arasına tarihlendirilen Santa Sabina Kilisesi ahşap kapı kanatlarında yer alan sahnede kadınlar yine kompozisyonun bize göre solunda yer alır. M.S. 526 yılına tarihlenen San Apollinare Nuovo Kilisesi'ndeki kompozisyonda yine benzer bir mimaride resmedilmiş mezar yapısının bize göre solunda melek sağında kadınlar yer alır. Mimarinin sütunları arasından kapağı açık lahit görülmektedir. M.S. 586 tarihli Rabula İncili'nde Boş Mezar Başında Kadınlar sahnesi, Noli Me Tangere sahnesi ile birlikte resmedilmiştir. Önceki örneklerden farklı olarak kadınlar sahnenin solunda yer alır. Hemen önlerinde bulunan melek takdis jesti ile onlara dönmüştür. Sahnede farklı bir ayrıntı işlenmiştir. Kapağı yarı açık olan mezar yapısının içinden çıkan çizgisel olarak vurgulanmış ışınlar askerlere doğru gelmektedir. İki asker yere düşmüş biçimdeyken diğeri düşmek üzeredir. Aynı yüzyıla ait Sancta Sanctorum Şapeli'nde bulunan röliker kapağındaki beş sahnelik İsa'nın çilesi siklusunda yer alan örnekte ise kompozisyon, kapısı açık kubbeli bir mezar yapısının bize göre solunda kadınlar ve sağında melek olarak kurgulanmıştır.

Dokuzuncu yüzyıla ait Charlemagne ekolünden fildişi levha Reidersche'deki kompozisyonda yer alan mimarideki mezar yapısını tekrarlar. Kompozisyonun merkezindeki mezar; bize göre solunda melek, sağında ve altında kadınlar ve üst köşelerde ağaç üzerinde uyur biçimde resmedilmiş askerlerle çevrelenmiştir. Aynı yüzyıla tarihlendirilen II. Henry'nin Perikopu olarak bilinen elyazmasına ait fildişi kitap kapağında yer alan örnekte diğer fildişi eserlerde de karşımıza çıkan *aedikula* bize göre solda yer alır. Onun sağında melek kadınlara dönük biçimde tasvir edilmiştir. Yaklaşık M.S. 1015 yılına tarihlenen Hildesheim Katedrali için yapılmış bronz kapı kanatlarında

bulunan sahnede de benzer biçimde kadınların solda, mezarın sağda olduğu bir kompozisyon yer alır. M.S. 1038 tarihli bir Ermeni incilinde (Matenadaran 6201) Boş Mezar ile Kadınlara Görünme ikonografilerini birleştirerek oluşturulmuş bir kompozisyon bulunur. Sahnenin bize göre sol üst çeyreğine yerleştirilmiş çukur biçiminde bir mezarın kenarlarına oturmuş iki melek, sahnenin sağında yer alan Meryem, Yuhanna ve diğer kadınlara ellerini uzatarak takdis jesti yapmaktadır. Mezarın hemen altında ise dört asker kalkanlarına dayanmış biçimde uyumaktadır. Kompozisyonun sıra dışı figürü olan İsa sol kenarda diğer figürlerden daha büyük resmedilmiştir. Haçlı halesi ve oldukça büyük resmedilmiş takdis jestindeki sol eli ile diğer figürlere doğru dönmüştür (Durnovo, 1961: 43). Figürsel olarak benzer bir kompozisyon Matenadaran 10525 numaralı on ikinci yüzyıl elyazmasında da bulunmaktadır (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 179e). Kudüs St. James Katedrali koleksiyonunda yer alan M.S. 1045-1054 tarihli bir başka Ermeni elyazmasındaki sahnede, mimari yerine mağara içinde gösterilmiş mezar, kompozisyonun bize göre sağında, kadınlar ise solunda yer almaktadır. Kompozisyona askerler dâhil edilmemiştir (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 179a). On ikinci yüzyılda Kilikya ekolüne ait anonim bir İncil'de (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 311) ve 1270 tarihli Matenadaran 7651 numaralı elyazmasındaki örneklerde (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 179d) mağara ve melek benzer bir düzenleme ile karşımıza çıkar. Ortada yer alan melek İsa'nın kefeninin göründüğü boş mezarı işaret etmektedir. On dördüncü yüzyıl Glajor incilinde yer alan Toros Taroneci'nin minyatüründe de bu kompozisyon figüratif olarak tekrarlanacaktır (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 179).

On ikinci yüzyıl ortalarına tarihlendirilen Yukarı Svaneti Nezguni Kilisesi'nde yer alan örnekte melek bir lahit kapağının üzerinde oturur vaziyette resmedilmiş ve sahnenin bize göre sağında bulunan kadınlara dönerek elleri ile sahneyi sınırlayan pencereyi işaret etmektedir (Kenia, 2010: 121). Sahnede herhangi bir mezar gösterimi bulunmaması mezar ile benzer bir biçimdeki pencerenin bu ikonografik işlevi yerine getirdiğini düşündürmektedir. Pencerenin hemen altında üç askerin uyur biçimde resmedilmesi bunu doğrular niteliktedir.

Myslivec & Jäszai sahnenin ikonografik tiplerini dört maddede genelleme eğilimindedir. Buna göre erken Hristiyan tipte, melek solda oturur, kadınlar ise

sağdadır; batı tipinde, kadınlar solda, melek ise mezar yapısının önündeki lahit kapağı üzerinde sağda oturmaktadır. Suriye ve doğu tipinde, kadınlar soldadır ve melek mezar kapağının üzerinde oturur; son olarak Bizans tipinde, kadınlar soldadır, melek İsa'nın boş mezarını gösterir biçimde karşılarında bulunur.

Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşı olan örneklerden Kintsvisi Aziz Nikolas Kilisesi'nde kompozisyon pencereler tarafından üçe bölünmüştür (Resim 8e). Bu sahne Akhtala örneğinde yer alan tasvir ile oldukça benzerdir. Tigran Honents örneği de dâhil olmak üzere üçünde de kompozisyon geleneksel şemayı yansıtır.

Anastasis (Kat. 9, Resim 9, a-b Çizim 6)

İsa'nın dirilişini siklusuna ait Anastasis anlatısı paskalyayı ifade etmektedir. Jülyen ve Gregoryen takvim arasındaki teknik fark dışında İsa'nın çarmıha gerilişi baharın ilk dolunayından sonraki on dördüncü gün olarak belirlendiğinden paskalya takip eden üçüncü güne yerleştirilir. Ortodoks kiliselerinde bu tarihin Yahudilerin Fısıh bayramına denk gelmemesine özen gösterilir.

Kaynak

Sahnenin Eski Ahit referansları; Mezmurlar 24: 7-9 ve 107: 13-16 ile Yeşeya 25: 8'de yer alır. Kanonik İncillerden Matta 12:40 ve 27:52-53'da geçen referanslar dışında Elçilerin İşleri 2: 24-28, 1. Korintliler: 15: 20-22, İbraniler 2: 14-16, 1. Petrus 3:18-19, Vahiy 1:18-19 konunun Yeni Ahit kaynaklarını oluşturur. Konuya ait en kapsamlı metin apokrif Nicodemus İncili'nde yer almaktadır (21-24).

Nicodemus 21-24

> *"Şeytan ve Hades birbirleriyle bunları konuşurken gök gürültüsü gibi güçlü bir ses geldi ve dediler: "Kapınızı açın, ebedî kapınızı kaldırın ey hükümdarlar! İhtişamın kralı girecek!" Hades bunu duyunca, şeytana dedi: "Şimdi dışarı çık ve gücün yetiyorsa ona karşı koy!" Şeytan böylece dışarı çıktı. Bunun üzerine Hades, cinlerine dedi: "Güvenlik tedbirlerini alın ve kapıları güçlendirin ve demir sürgülerle kapatın ve benim mızraklarımı alın ve topluca durun, her şeye dikkat edin! Eğer o buraya gelirse, maalesef o bize galip gelir." İlk atalar bunu duyunca, ona hakarete başladılar ve dediler ki; "Sen her şeyi yiyen ve doymayan! Ayağa kalk, ihtiyacının kralı geliyor!" Peygamber Davud dedi: "Ey aldatıcı, sen bilmiyor musun ki, ben dünyada yaşarken bu "Kapılarınızı kaldırın ey Hükümdarlar" sözünü söyledim!" Yezaya (da) dedi ki: "Ben bunu daha önceden gördüm ve Kutsal*

Ruh: "Kapılar kalkacak ve ölüler mezarlarından uyanacak ve yeryüzünde sevinecekler ve "Nerede senin dikenin ölüm? Nerede Hades, senin zaferin? diye yazmıştı." Ses tekrar devam etti, dedi: "Kapılarınızı kaldırın!" Hades ikinci defa (bu) sesi işitince, onun görünüp-görünmediğini bilmediğini söyledi ve dedi: "Bu ihtişamın Kralı kimdir?" Hükümdarın melekleri dediler: "Kâmil gücün ve hakimiyetin efendisi, kavganın hâkimi!" Ve bu sözle birlikte kapalı kapılar parçalandı ve demir sürgüler dağıldı ve tüm bağlı ölülerin bağları çözüldü ve biz sizin-leyiz" dediler. Bir insan gibi görünen ihtişamın kralı girdi ve Hades'in bütün karanlıkları ışıkla parladı. Hades hemen seslendi: Bize yazıklar olsun mağlup olduk! Öyle üstün güce ve hakimiyete sahip olan, sen kimsin? Ne şekilde sen, günahsız buraya geldin. Küçük görünüyorsun ama büyüksün ve kısasın ama yükseksin ve kulsun ama hükümransın, askersin, ölülere ve yaşayanlara hâkim kralsın? Çarmıha da çivilendin ve mezara kondun ve şimdi hürsün ve bütün bizim hâkimiyetimizi yıktın. Yoksa haç ve ölümle tüm dünyaya mirasçı olmak isteyen, bizimle konuşan baş idareci şeytan mısın?" Bunun üzerine ihtişamın Kralı zülüflü şeytanı tanıdı ve onu meleklere verdi ve dedi: "Onu demir (zincirlerle) ellerini ve ayaklarını, boynunu, ağzını bağlayınız!" Daha sonra onu Hadese teslim etti ve dedi: "Al bunu ve benim ikinci defa gelişime kadar güvenli olarak tut!" Ve Hades şeytanı teslim aldı ve ona dedi: "Ateşin mirasçısı Beelzebul ve azizlerin düşmanı, ağrı! Niçin düşüncesizce ihtişamın kralının çarmıha gerilmesini planladın ki, o buraya gücümüzü kaldırmaya geldi? Dön de bir bak: Bana bir tane dahi ölü kalmadı, aydınlanma ağacında kazandıklarını çarmıh direğinde kaybettin, bütün sevincin üzüntüye dönüştü. İhtişamın kralını öldürmek istedin, (ama) kendini öldürdün. Seni emniyete almak için teslim alınca, sana yapacağım kötülükleri kendin tecrübeyle öğreneceksin. Ey baş şeytan, ölümün reisi, günahın kökeni, tüm kötülüklerin sonu! İsa'da kötü ne buldun ki, onu ölüme sürükledin? O kadar çok haksızlıktan yapmaya nasıl cesaret buldun? Bir insanı karanlıklara sürüklemeyi niçin düşündün ki, ilk zamanlardan beri bütün insanlar (ölüme) düştüler?" Hades Şeytan'a bunları söylerken, İhtişamın Kralı sağ elini uzattı ve atası Âdem'i uyandırdı. Daha sonra diğerlerine döndü ve dedi: "Ağaçta (çarmıhta) ölümü tadanların hepsi buraya gelsin! Çünkü sizleri tekrar çarmıh ağacında haşrettireceğim." O hepsini dışarı çıkardı ve kalbi sevinçle dolan atası Âdem dedi: "Hades'in derinliklerinden beni çıkardığın için senin yüceliğine teşekkür ederim." Aynı şekilde tüm peygamberler ve azizlerin de dediler ki: "Dünyanın kurtarıcısı bunun için sana teşekkür ederiz, sen bizim hayatımızı perişanlıktan kurtardın." Ve onlar bunları deyince, kurtarıcı Âdem'in alnına haç işareti (yaparak) tasdik etti. Aynısını dini liderlere ve peygamberlere ve şehitlere ve atalara yaptı ve kendine aldı ve acele ile Hadesten yukarı çıkardı. Ama o bunu yaparken onu takip eden kutsal babalar şarkılar söylüyorlardı ve dediler: "Övgü Rabbin adıyla gelene olsun! Halleluya! Tüm kutsalların şerefi onun olsun!""[78]

[78] Çeviri Sarıkçıoğlu'ndan aktarılmıştır. Bkz. Sarıkçıoğlu, 2009: 237-239. Ayrıca Bkz. Schneemelcher, 1991: 524-525.

İkonografi

En erken tarihli Anastasis tasviri yaklaşık M.S. 700 yılında yapılmış olduğu düşünülen Metropolitan Müzesi'nde yer alan Fieschi Morgan rölikerinde yer almaktadır. Diğer figürlerden büyük resmedilen İsa Âdem'e doğru eğilmiş ve sağ elini ona uzatmış durumdadır. Âdem'in hemen arkasındaki Havva iki elini açmış dua eder biçimdedir. İsa'nın ayakları altında, elleri ile Âdem'in ayak bileklerine uzanmaya çalışan Hades bulunmaktadır. İsa'nın hemen üst kısmında bir sarkofag içinde büst biçimde gösterilmiş krallar Davud ve Süleyman yer alır (Kartsonis, 1986: Levha 24a). Roma'da İkonoklast döneme tarihlenen diğer bir erken örnek Santa Marie Antiqua fresklerinde yer alan oldukça tahrip olmuş sahnedir. Kompozisyonda İsa, elinden tuttuğu figür ve yenilmiş Hades gösterimleri tekrarlanmaktadır (Kartsonis, 1986: Levha 14a). Zeno Şapeli'nde yer alan mozaik M.S. 817-824 tarihleri ile diğer bir örnek olup önceki kompozisyonu büyük oranda tekrarlar niteliktedir. Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Chludov Psalteri Hades figürünün oldukça büyük resmedildiği ve kralların bulunmadığı bir kompozisyon içerir. Sahnenin diğer bir farklılığı İsa'nın bize göre kompozsiyonun sağına yerleştirilmiş olmasıdır (Kartsonis, 1986: Levha 44a).

Onuncu yüzyılda San Marco Kilisesi kiboryum sütununda yer alan kabartmada, iki kemere dağılmış sahnenin bize göre sağında İsa ve ayaklarının altında Hades solunda ise elini tuttuğu figür yer almaktadır.

Onbirinci yüzyıl Hosios Lukas mozaiklerinde yer alan sahnede lahitler içinde resmedilen Âdem ve Havva bize göre sağda, krallar solda olmak üzere simetrik bir kompozisyona sahiptir. Gürcü sanatının on birinci yüzyılından gümüş kabartma üzerine altın yaldızla yapılmış bir örnek olan Zarzma Eleousa Meryem ikonasında yer alan kompozisyonda İsa ortada, Hades ve Satan üzerinde, Âdem'in elinden tutmuş biçimde tasvir edilmiştir. Havva'nın önünde yer alan Âdem sahnenin bize göre solunda lahtinden çıkmak üzere sol ayağı ile adımlar biçimdedir. Sahnenin sağında krallar Davut ve Süleyman'ın arkasında diğer kâhin ve peygamberlerin oluşturduğu bir kalabalık yer alır (Kadiroğlu & İşler, 2010: Levha 249). Gürcistan'ın Yukarı Svaneti bölgesinde M.S. 1112 tarihli Lagurka Kilisesi'nde yer alan duvar resminde standartlaşan simetrik kompozisyon figür sayısındaki artışla korunmuştur. İsa elleri ve ayakları zincirlenmiş oldukça yaşlı Hades figürü üzerinde sol eli ile Âdem'i tutmaktadır. Âdem'in hemen

arkasında Havva ve diğer figürler yer alır. İsa'nın sağında ise arkalarında uzanan kalabalıkla beraber krallar resmedilmiştir. Hades'in iki yanında kalan bölümlerde kırılmış kapı kanatları bulunmaktadır (Kenia, 2010: 65). Bu kompozisyon aynı bölgeden M.S. 1130 tarihli Nakipari Aziz George Kilisesi'nde de tekrarlanmıştır. Kırık kapı kanatları ve anahtarların daha belirgin olması dışında neredeyse önceki örneğin kopyasıdır (Kenia, 2010: 87). M.S. 1184-1186 yıllarında yapılmış bir örnek olan Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde güney duvarda yer alan sahnede simetrik kompozisyon yerine İsa'nın bize göre solda kırık kapı kanatları üzerinde, diğer figürlerin ise Âdem, Havva önde olmak üzere sağda resmedildiği bir kompozisyon kullanılmıştır (Gaprindashvili, 1975: Fig. 108). Kemerin bize göre sol yarısına yerleştirilmiş bu kompozisyon Hades kişileştirilmesinin kullanılmamış olması dışında Tigran Honents Kilisesi örneğinin tekrarladığı bir sahnedir.

On üçüncü yüzyıl Kintsvisi Aziz Nikolas Kilisesi'nde yer alan örnekte ise simetrik kompozisyon tekrarlanmıştır. İsa çapraz biçimde resmedilmiş kırık kapı kanatları üzerinde Âdem'i tutmaktadır. Havva dua edası ile ellerini yukarı kaldırmış biçimde tasvir edilmiştir. İsa'nın solunda Davut ve Süleyman peygamberler arakalarında ise haleli resmedilmiş başka bir figür bulunur (Resim 9b).

Freer Galeri'de bulunan M.S. 1263 tarihli elyazmasında yer alan sahnede figürlerin dağılımı ve çapraz biçimde gösterilmiş kapı kanatları ile bu örnekteki kompozisyona oldukça benzerdir (Nersessian, 1963: Levha 191). Toros Roslin'e atfedilen Ermeni sanatından diğer bir örnek M.S. 1287 tarihli Matenadaran 197 numaralı incilde yer alır. Geleneksel Anastasis gösterimlerinde bulunan figürleri farklı bir kompozisyonla aktaran bu eserde arka plan altın yaldız ile kaplanmıştır. İsa sahnenin bize göre sağında çapraz konumlanmış kapı kanatları üzerinde elinde patriklik haçı ile gösterilmiştir. Öne doğru adımlarken yüzünü, elini tuttuğu Âdem'e doğru dönmüştür. Âdem oldukça yaşlı, sakallı ve uzun saçlı resmedilmiştir. Sahnede herhangi bir lahit gösterimi yoktur. Bunun yerine sahnenin üst bölümünde yer alan dağlık ve ağaç gibi figürlerle yaratılan yeraltı algısı Hadesi belirlemiştir. Âdem ve Havva ile birlikte haleli yedi figürün ve bu grubun arkasındaki kalabalığın yüz ayrıntıları oldukça detaylı işlenmiştir.

Akhtala Koimesis Kilisesi'nde yer alan simetrik kompozisyonda Âdem ve Havva İsa'nın solunda, krallar ise arkalarındaki kalabalık ile birlikte İsa'nın sağında

bulunmaktadır. Geleneksel şemadan farklı olarak sahnenin bize göre sağ üst bölümünde gökten İsa'ya doğru inmekte olan bir melek bulunmaktadır.

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan örnek İsa, Hades, Âdem ve Havva figürlerinin seçilebildiği tahrip olmuş bir örnektir. Başlangıcından itibaren ikonografiye yerleşmiş olan figürlerden krallar olasılıkla tahribat dolayısıyla görülememektedir. Ancak İsa'nın tümüyle Âdem'e dönük ve ona doğru eğilmiş olduğu düşünülürse, Vardzia örneğinde olduğu gibi, İsa dışındaki figürlerin tamamının sahnenin bize göre sağına yerleşmiş olması daha yakın bir olasılık olarak ortaya çıkar. Bu örnek ile Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan kompozisyonların hem izlenebilen figürlerin yerleşimi hem de sahnenin kemer içindeki konumu açısından örtüşmesi de bu savı destekler niteliktedir.

Thierry, eserinde Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan sahne ile ilgili yayınladığı çizimde, Hades figürünü kanatlı olarak aktarmış ve bunun ünik bir örnek olduğunu dile getirmiştir. Biz gerek yerinde yaptığımız gözlemlerde gerekse görsel veri işleme yazılımlarında yaptığımız incelemelerde böyle bir kanat varlığına rastlamadık (Thierry, 1993: 33).

İsa'nın Kadınlara Görünmesi (Kat. 10, Resim 10, Çizim 7)

Kaynak

Sahnenin ikonografik kaynakları Matta 28: 9-10, Markos 16: 9, Yuhanna 20: 14-17'dir.

İkonografi

İkonografik bir ayrım ile tek kadının yer aldığı sahneler "Noli Me Tangere" olarak isimlendirilirken (Markos 16:9, Yuhanna 20:14-18); iki kadının yer aldığı sahneler İsa'nın Kadınlara Görünmesi olarak isimlendirilmektedir (Matta 28: 9-10). Ancak her iki isimlendirme de aynı olayı ifade eder (Kolektif 1, 1994: 332-334; Medding, 1994: 666-667). Sahnedeki kadınlardan biri İsa'nın annesi Meryem, diğeri ise yaygın kanıya göre Mecdelli Meryem'dir. Carr, bu durumu Romanos Melodites'in ilahilerinde Meryem'i, İsa'yı dirildikten sonra ilk gören kişi olarak yüceltmesine bağlar (Carr, 1991b:142-143). Oldukça sınırlı sayıda örnekleri olan sahneler İsa'nın Emmaus yolunda iki havariye katılması ve Tomas'ın şüphesi ile birlikte İsa'nın diriliş siklusunun bir parçası olarak, diriliş ile göğe yükseliş arasındaki ikonografik bağlantıyı oluşturur.

Tokalı Kilise'de bu zaman aralığına Havarilerin Görevlendirilmesi sahnesi de girmektedir.

Mecdelli Meryem hakkındaki referanslar Latin kilise babalarının eserlerinde daha çok yer almıştır. Bu durum doğu Hristiyanlığının hâkim olduğu bölgelerde sahnenin neden tek bir kadın figürü ile yapılmamış olduğuna cevap olabilir[79]. Doğu Hristiyanlığına ait ikonografi bu sahneye nadiren yer vermiş, Tomas'ın şüphesini ya da İsa'nın Emmaus yolunda iki havariye katılmasını daha sık tercih etmiştir.

Sahnenin en erken örneği altıncı yüzyıl tarihli Rabula İncili'nde yer alır. Boş mezar sahnesi ile birlikte resmedilen kompozisyonda biri haleli, iki kadın İsa'nın önünde diz çökmüş biçimde tasvir edilmiştir. İsa takdis jesti ile sağ elini kaldırmış bir duruşla resmedilmiştir. Bizans örnekleri olarak Kapadokya bölgesindeki Bahattin Samanlığı ve Açıkel Ağa/Batkın kiliseleri dışında farklı bir örneğe ulaşılamamıştır. Bunlar dışındaki örneklerin tümü Batı Hristiyanlığına aittir. Dokuzuncu yüzyıl Utrechet Psalteri'nde benzer bir figür dağılımı ile işlenen sahnede İsa ile kadınlar arasındaki mesafe daha fazladır (Bkz. Utrecht Üniversitesi digital sürüm). M.S. 1015 tarihli Bernward kapı kanatlarında yer alan sahnenin bize göre solunda Mecdelli Meryem, karşısında ise ona doğru yönelmiş elinde haç taşıyan İsa bulunmaktadır. Aynı tarihli Hildesheim Katedrali'nde bulunan bir İncil'de yer alan sahnede İsa eliptik bir mandorla içinde gösterilmiş, Mecdelli Meryem İsa'nın sağında yere kapanmış biçimde tasvir edilmiştir. Sahnede Meryem'in eli İsa'nın ayağı altında resmedilmiştir. Morgan Library koleksiyonunda yer alan M.S. 1170-1180 tarihlerine ait M44 numaralı elyazmasında yer alan örnekte Meryem iki elini dua edası ile birleştirmiş biçimde diz çökmüştür. Aynı koleksiyonda M275 numaralı psalterde yer alan minyatür on üçüncü yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenir. Bayraklı bir haç taşıyan İsa bize göre sahnenin sağında yer alır. Mecdelli Meryem diz çökmüş ve iki elini uzatmış biçimde tasvir edilmiştir.

Pentekost ve Her Milletten Vahiy Beleyenler (Kat 11, Resim 11, a-g, Çizim 8)

Ortodoks Kilisesinde paskalyadan elli gün sonra kutlanan yortu on iki bayramdan biridir. Ermeni kilisesi de takvim farkı dışında bu tarihe uymaktadır.

[79] Sahnenin ikonografisine ait referanslar için Bkz. Rafanelli, L. M., 2013.

Kaynak

Sahnenin Eski Ahit referansları Yoel 2: 28-32, Daniel 7: 14'tür. Elçilerin İşleri ise asıl ikonografik metni içermektedir (2: 1-21).

İkonografi

En erken tarihli örnek Rabula İncili'nde yer almaktadır (M.S. 586). Ortalarında Meryem'in bulunduğu on iki havari, haleleri üzerindeki ateş dilleri ile resmedilmiş, yukarıda ise aşağı doğru gösterilmiş bir güvercin ile kutsal ruh ifade edilmiştir. Konstantinopolis Havariler Kilisesi'nde de benzer bir sahnenin var olduğu bilinmektedir (Seeliger & Holl vd., 1994: 416). Seeliger, sahneye ait kaynaklarda adı geçmeyen Meryem figürünün ikonografiye dâhil edilmiş olmasını daha çok Meryem'in kilisenin başlangıcı olarak kabul edilmesinin bir sonucu olarak sunar. Rabula, St. Paolo incilleri ve Monza ampulalarında yer alan erken örneklerde Meryem daima havarilerin ortasında gösterilmiştir.

Erken örnekler dışında Pentekost sahneleri genellikle ateş dillerinin tüm havarilere ulaşabileceği bir kompozisyon şemasına sahiptir. Sahne kubbe içinde, San Marko ve Hosios Lukas örneklerinde olduğu gibi, merkezde bulunan bir güvercinden havarilere yönelen ateş dilleri ile resmedilirken; timpanumlarda kullanılan şema yarım daire etrafında dizilen havarilere merkezden ulaşan ateş dilleri olarak çözümlenmektedir. Merkezde bir güvercin ile ifade edilmiş kutsal ruh olabileceği gibi, Meryem ya da on ikinci yüzyıl Cloisonné tekniğinde mine işi eserde olduğu gibi "Kosmos'un Hâkimi" de görülebilmektedir (Gaprindashvili, 1975: Levha 154). Bunun dışında Kludov Psalteri'nde olduğu gibi havarilerin yan yana resmedildiği örnekler de mevcuttur (M.S. 900). Drogo Sakramanteri'nde yer alan initialde ise kompozisyon harfe göre şekillenmiştir (M.S. 830).

Pentekost sahnelerinin merkezinde "Kosmosun Hâkimi" ya da Meryem dışında sıklıkla kullanılan "her milletten vahiy bekleyenler" (Elçilerin İşleri 2:5-10) teması çeşitli başlık ve giysilerle ifade edilmiş figürlerin yanı sıra androjin (yarı kadın yarı erkek), kinokefal (köpek başlı), bikefal (yarı köpek yarı insan başlı), panotier (vücudu kaplayacak kadar geniş kulaklı) ve pigme gibi figürleri de içerebilmektedir. İnsan dışındaki bu

gösterimlerin kaynağı Augustine'nin De Civitas Dei adlı eserinden kaynaklanmış olmalıdır (Seeliger & Holl vd., 1994: 468-470).

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan örnekte olduğu gibi bazı örneklerde ise Elçilerin İşleri'nde geçen milletleri ifade eden figürler merkezde yer alır. Egberti Kodeksi'nde (M.S. 980), sahnenin alt bölümüne dokuz insan figürü şaşkın ifadeler ile resmedilmiştir (Baert, 2015: 84).

M.S. 1184-1186 tarihli Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde yer alan örnek kompozisyon olarak Tigran Honents örneğine en yakındır (Gaprindashvili, 1975: Levha115-117). Sahnenin her milletten vahiy bekleyenler temasında elinde bir kese tutan figür Tigran Honents örneğinde de yer almaktadır. İkonografik kaynaklarda para kesesi ya da terazi gibi bir unsur geçmemesi bu figürlerin bağışçı olabileceğini gösterir. Terazi gösterimi ünik bir unsur olarak Tigran Honents'in tüccar kimliğine vurgu yapmaktadır. On dördüncü yüzyıla tarihlendirilen Gürcistan Safara Kilisesi'nde yer alan sahne de Vardzia örneğine benzer bir kurgu ile her milletten vahiy bekleyenler temasını içermektedir (Resim 11e). Biri esmer tenli, biri taç ile resmedilmiş, bir diğeri ise yarı çıplak olan figürler tahribata rağmen seçilebilmektedir (Resim 11f).

On üçüncü yüzyıl tarihli Gürcistan yukarı Svaneti bölgesinde yer alan Chokhuldi Kilisesi'nde yer alan örnek sadece on iki havarinin resmedildiği sade bir kompozisyona sahiptir (Resim 11g). Aynı bölgede ve aynı yüzyıla ait bir başka örnek olan Tangili Kilisesi'ndeki sahne kapı açıklığını çevreleyecek bicimde yerleştirilmiş havariler ve başları üzerindeki ateş dillerinden ibarettir (Kenia, 2010: 173).

Prens Symbat için yapılan on üçüncü yüzyıl tarihli bir İncilde yer alan örnekte dairesel kompozisyon, merkezi sınırlayan bir kemer içinde resmedilmiş her milletten vahiy bekleyen figürlerini içermektedir (Matenadaran Ms. 7644, Durnovo, 1961: 98-99). Bu figürler içinde yer alan bikefalos ve M.S. 1334 tarihli Awag İncili'nde yer alan kinokefal figür Ermeni sanatında sıklıkla karşılaşılan ikonografik çeşitliliğe örnektir (Thierry & Donabedian, 1987: Levha 134).

On dördüncü yüzyıl başlarına tarihlenen Glajor İncili'nde yer alan sahnede ise taç giymiş bir figür dikkat çeker (Mathews & Sanjian, 1990: Levha: 538). Kompozisyon

Toros Roslin (M.S. 1262, Baltimore Walters 539 fol 379) ve Toros Taronec'i (M.S. 1307, Venedik San Lorenzo 1917. Fol. 274v)'ye ait örnekleri tekrar etmektedir.

Gürcistan Tsalenjikha Manastır Kilisesi'nde yer alan örnek Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan kompozisyona benzer biçimde olmakla beraber her milletten vahiy bekleyenler temasını içermemektedir (M.S. 1384-1386, Lordkipanidze & Janjaliai, 2011: 174).

Koimesis (Kat. 12, Resim 12, a-d)

On iki bayramdan biri olan Koimesis Ortodoks kilisesinde 15 Ağustos'ta kutlanmaktadır. Ermeni kilisesinde Asdvadzadzin (Meryem) yortuları içinde sabit tarihe sahip olmayan bu yortu 15 Ağustos'a en yakın pazar günü kutlanmaktadır.

Kaynak

Sahnenin ikonografik kaynakları gnostik bir anlatımın yer aldığı beşinci yüzyıla tarihlenen bir grup apokrif metindir. Bu metinlerin, *Transitus Marie* adlı eser temel alınarak yedinci yüzyıldan itibaren Livias Piskoposu Theoteknos, Kudüs Patriği Modestus, sekizinci yüzyılda Giritli Andreas, Konstantinopolis Patriği Germanos, Şamlı Yuhanna gibi yazarlar tarafından Ortodoks inanca adapte edildiği düşünülmektedir[80].

Erken dönem için Meryem'in ruhunun alınmasını ifade eden Koimesis sahnesi dışında bilinen bir Meryem'in Göğe Alınışı sahnesi bilinmemektedir. Ancak Meryem'in Göğe Alınışı yortusunun varlığı beşinci yüzyılda Kudüs'te gerçekleşen liturjiye ait metinlerle kesinleşmektedir (Ray, 2000: 38-40). Sanat tarihi yazınında İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinin Doğu tipi olarak kabul edilen ikonografinin (Schmid, 1994: 268) Pavlus ve Meryem figürlerini içermesi, söz konusu figürler için kronolojik bir çelişkiye işaret etmektedir. Diğer bir sorun ise dördüncü yüzyıla tarihlenen Koimesis anlatılarında Meryem'in ruhunun alınışı sırasında sadece üç eşlikçi kadın varken havarilerin de Koimesis ikonografisine dâhil edilmesidir.

Erken dönem kaynaklarında Meryem'in hayatı hakkındaki bilgiler, İsa'nın doğumu odağında toplanan az sayıda anlatım ile sınırlıdır. Meryem'in hayatının sonlanması ile ilgili bilgiler ise tümüyle apokrif kabul edilen kaynaklardan edinilmektedir. Otuzun

[80] Koimesis sahnesinin ikonografik kaynakları için Bkz. Barut, 2012: 46-54.

üzerinde ve çoğu antik dilde yazılmış bu metinler beşinci yüzyıla ve altıncı yüzyıl başlarına aittir. Bu durum ilk bakışta Meryem ile ilgili tartışmanın ve Efes Konsili'nin bir yansıması olarak görülse de M.S. 431 yılından öncesine tarihlenen apokrif metinler Meryem'in ruhunun ve bedeninin göğe alınışı ve cennetteki yolculuğunu anlatmaktadır. Efes Konsili öncesi Meryem kültünün varlığı Salamis'li Ephiphanus'un *Panarion* adlı eserinde bahsettiği ayinle kesinleşmiştir (Ephiphanus, 2013: 637).

Erken Hıristiyanlık dönemi için Meryem'in doğumu ve çocukluğuna ait bilgilere Yakup'un Protoevangelionu sayesinde ulaşılabilse de ona ait bütün bir biyografik anlatı ile karşılaşılmamaktadır. Özellikle hayatının sonlanması ile ilgili anlatı ilk yüzyıllar boyunca kilise babalarının ya da teolojiyi belirleyen yapının ilgisinden uzak kalmıştır. Bunun sebeplerinden biri ve en önemlisi Meryem'in son günlerini aktaran eserlerin dönemin teolojik anlayışına oldukça uzak bir dille yazılmış olmasıdır. Üçüncü yüzyıla kadar tarihlenebilen Pistis Sophia ve Meryem İncili bu heterodoks örneklerin en belirginidir. Meryem İncili, Koimesis anlatılarında görülen Palm geleneğinin öncülü olarak kabul edilmekte ve Meryem'in kutsal gizem öğretisini öğrenmesi anlatılmaktadır (Shoemaker 2002: 205-209). Birçok araştırmacı tarafından bu eserdeki Meryem, Mecdel'li Meryem olarak kabul edilmiştir. Ancak anlatının bütünü, çağdaşı ve takipçisi anlatılarda geçen öykü ile birlikte düşünüldüğünde Palm geleneğinin merkezine oturur. Böylece Meryem figürü kutsal gizem öğretisini öğrenen ve havarilere öğreten erdemli "logos" taşıyıcısı olarak sunulmuş olur. Kateausz erken Hıristiyan dünyada özellikle Doğu Akdeniz havzasında Meryem'in kilisenin lideri olarak algılandığını ve hiyerarşik statüsünün günümüz algısından farklı olduğunu söylemektedir (Kateausz, 2013: 75-92).

Bu eserleri takiben dördüncü yüzyıl itibari ile tarihlenen Koimesis ve Analepsis anlatıları, Meryem'in gnostik referanslarının açıkça görülebildiği örneklerdir. Ayırıcı farklılıklarına göre araştırmacılar tarafından Palm geleneği, Betlehem Geleneği, Six Books geleneği ve ünik örnekler olarak sınıflandırılmışlardır[81]. Tümü Meryem'in ruhunun ve sonrasında bedeninin dünyadan alınışı ile ilgili anlatıyı içermekte olan bu metinlerin büyük bir bölümünde Palm geleneğinin izleri yer alır. *Liber Requiei Marie* ismi ile bilinen ve Palm geleneğinin en erken örneklerini oluşturan grup, beşinci yüzyıldan itibaren tarihlenen metinleri içerir. Çok sayıda dilde karşımıza çıkan bu

[81] Eserlerin İngilizce çevirileri için Bkz. Shoemaker, 2002: 290-414.

metinlerin varlığı daha erken örneklerinin olması gerektiği fikrini doğurur. Araştırmacılar Liber Requiei'nin üçüncü yüzyılda da var olması gerektiğini düşünür (Shoemaker, 2002: 209-256).

Anlatı, "Büyük Melek" olarak adlandırılan meleğin Meryem'e ölümünün yaklaştığını bildirmesi ile açılır. Bu melek Meryem'e cennetten hasrolunmuş bir kitap vererek bu kitabı havarilere aktarmasını söyler. Meryem bu meleğe adını sorduğunda ise melek isminin kudretinin Kudüs'ü yıkabileceğini söyleyerek açıklamayı reddeder. Meryem'e Zeytin Dağı'na gitmesini söyler. Meryem Zeytin Dağı'na vardığında palmiyeler kendisine doğru eğilir. Böylece Meryem Mısır'a kaçış sırasında İsa'ya gebe iken yaşadığı mucizeyi hatırlar ve bu meleğin oğlu İsa olduğunu anlar (Pseudo Matta 20-1). Bu anlatıya sahip geleneğe verilen isim de buradan ileri gelir (Shoemaker, 2002: 369-374).

Liber Requiei metninde anlatı, meleğin Meryem'e gizli bir kutsal duayı açıklaması ile devam eder. Bu dua Meryem'in ölümü sırasında onun materyal dünyanın esaretinden kurtulmasını sağlayacak olan duadır. Ancak belirli kişiler dışında kimseye açıklanmamalıdır. Melek, Meryem'i uyarır; bu duanın yardımı olmadan aslan başlı yılan kuyruklu canavardan geçerek "bütün dünya"ya ulaşamayacaktır. Gnostik Demiurgie mitini hatırlatan öğeler içeren eserde melek Meryem'e eve gidip ölüme hazırlanmasını söyler ve kutsal gizemi havarilere öğretmesini hatırlatır. Meryem evine döner ve üç bakireyle birlikte etrafındakilere öleceğini bildirir. Haber verilen havariler bulundukları yerlerden ya da mezarlarından göksel bulutlar üzerinde Meryem'i uğurlamak için yolculuğa çıkarlar. İlk ulaşan Yuhanna'dır. Meryem ona ardından diğerlerine gizemli duayı aktarır. Meryem görevini tamamladıktan sonra İsa'ya dua eder. Bu duada ona "Işığın Yüce Keruvu" olarak hitap eder. Bu sırada Meryem'e saldıran Kefonias isimli bir Yahudi'nin melek tarafından elleri kesilir, olay üzerine iman eden Kefonias'ın elleri eski haline getirilir. Havariler öğrenileni vaaz etmesi için Petrus'u seçerler o da ölüm ve ölümden sonrası hakkında bir söyleve başlar. Gizlenmesi gereken öğretiye değinmeye başlayınca ilahi bir gürültü ile sözü kesilir. Konuyu değiştirerek vaaza devam eder. Bunu takiben melekler ordusu, trompetler ve seraflar eşliğinde İsa, Meryem'in ruhunu almak için gelir. Erken anlatılarda bu esnada havariler uyumaktadır ve sadece üç kadın hadiseye tanık olur. İsa Meryem'in ruhunu göğe

aldıktan sonra havarilere üç gün sonra dönüp Meryem'in bedenini de alacağını söyleyerek ayrılır. Daha önce İsa'yı hiç görmemiş olan Pavlus, havarilerden Meryem'den aldıkları gizemli öğretiyi kendisine de anlatmalarını ister. Havariler sır olduğunu söyleyerek reddederler ve İsa'yı beklemesini önerirler. Aralarında çilecilik ile ilgili bir tartışmaya başlamışken birden İsa belirir ve havarilere Pavlus'un haklı olduğunu söyler. Pavlus'u cennette bir yolculuğa çıkararak öğretiyi bizzat kendi anlatır. Bunu takiben havariler göksel varlıklarla beraber Meryem'in bedeninin göğe nakline eşlik ederler. Göksel dünyada, İsa liderliğinde bir yolculuk yaparlar. Ardından dünyaya geri dönerler. Meryem ise İsa ile uzun bir yolculuk yaparak "Baba" dâhil tüm göksel evreni ziyaret eder. Yolculuk sırasında yargı gününü bekleyen günahkârların yakarışlarını duyarak üzülür ve onlar için bir dua eder. Bu dua Meryem'in aracılık kültünün kaynağı olarak düşünülmektedir (Shoemaker, 2002:191-192).

İlk yüzyıllarda, Meryem'in bu dünyadan intikali ile ilgili net bir teolojik yaklaşım belirlenemediğinden, bu boşluk, bahsedilen anlatılar ile doldurulmuş olmalıdır. Sonraki yüzyıllarda Meryem hakkında eser vermeye başlayan teologlar, Hıristiyanlar arasında okuna gelen bu metinlerin Ortodoksluğa aktarılmasını, içerdikleri gnostik ve heterodoks özellikleri ayıklayarak gerçekleştirmiştir. Palm geleneğinden metinlerle yapılacak karşılaştırmada bu aktarımın izleri gözlenebilmektedir. Özellikle yedinci yüzyıl tarihli Selanik'li Yuhanna'nın homilyesinde bariz paralellikler ve diletasyonlar vardır. Hikâye yine bir meleğin Meryem'e yaklaşarak ölümünün yaklaştığını haber vermesiyle başlar. Ancak Zeytin Dağı'nda palmiyelerin Meryem'e doğru eğilmesinden sonra, Meryem meleğe İsa olup olmadığını sorduğunda melek "hayır" der "bu mucize onun elindendir". Ayrıca apokrif metinde melek kendisini "ağaçların ve dağın içinde olan benim … insanlığın kurtuluşu için gelen …" şeklinde tanıtırken Yuhanna'nın homilyesinde bunun yerine tanrının mütevazı bir hizmetkârı olarak tanıtır. Apokrif metinde Meryem'in gizemli duayı edindikten sonra eve geldiğinde oğluna "Işığın Yüce Keruvu" olarak seslendiğini söylemiştik. Yuhanna bu bölümü "Işık Veren" olarak aktarmıştır. Aynı biçimde Meryem'in meleğe ismini sorduğunda apokrif metinde "kudreti Kudüs'ü yıkar" ifadesi yer alırken homilyede bunun yerine "insanın duymaya dayanamayacağı kadar muazzam" ifadesi tercih edilir (Shoemaker, 2002: 215-217). Gizemler kitabı da elbette silinenler arasındadır. Aslında bu temel öğe Betlehem geleneğinde zaten bir palm dalına dönüşmüş durumdadır. Bazı araştırmacılar bunun bir çeviri hatası olduğunu iddia

etmekte ve βραβειον (Ödül) ile βιβλιον (Kitap) arasındaki benzerliğe değinmektedir. Her halükârda anlatının yeni Ortodoks karakterine uygun bir dönüşüm sağlanmıştır (Shoemaker, 2002: 40).

Homilyenin sonu çeşitli versiyonlarda farklılık gösterir. Bazı nüshalarda Meryem'in ruhu ve bedeni göğe alınır, bazılarında sadece ruhu alınır, bedenden bahsedilmez, bazılarında beden aniden yok olur. İhtimal orijinal nüshada Yuhanna, Meryem'in bedeninin de göğe alındığını anlatmış olmalıdır. Ancak Meryem'in cennet ve cehenneme olan ziyareti homilyeye dâhil edilmemiştir.

İkonografi

En erken tarihli Koimesis sahnesi oldukça kötü durumda günümüze ulaşmış altıncı yüzyıla tarihlenen bir eulogia jetondur (Shoemaker, 2002: 109, Fig. 8). Sahnede Meryem yatağında gösterilmiş, cinsiyetleri anlaşılmayacak kadar tahrip olmuş üç figür ise başında bulunmaktadır. Bu örnekten sonraki en erken kompozisyon ise daha anlaşılır biçimde günümüze ulaşabilmiştir. Süryani keşişlerin bölgede bulunduğu tarihten yola çıkarak M.S. 914 yılından önce yapılmış olduğu kabul edilen Mısır Der al-Surian Kilisesi'nde yer alan duvar resminde Meryem uzanmış biçimde tasvir edilmiştir. Başucunda üç ayakucunda üç olmak üzere altı kadın figürü ile ortada yer alan İsa, Meryem'in bedenini çevrelemişlerdir. Ayakucunda ve başucunda bulunan iki kadın elindeki buhurdanı sallamaktadırlar. On iki havari kompozisyonda arka plandadır, bazılarının elleri çenelerinde, uyur bir ifade ile resmedilmişlerdir (Kateusz, 2015:295-296, Fig.10). Ihlara Ağaçaltı Kilisesi'nde yer alan sahne İsa'nın iki kez gösterildiği farklı bir kompozisyona sahiptir. Meryem'in başucunda tek bir figür yer alır[82]. Yılanlı Kilise'de yer alan örnekte ise havariler arka plandadır. İsa elindeki eidolonu (Meryem'in Ruhu), elini yüzüne doğru kaldırmış biçimde resmedilmiş melek figürüne uzatmaktadır. Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından on birinci yüzyılın sonuna kadar farklı tarihlendirmelere sahip sahne figürlerin kompozisyona yerleşimi ve meleğin gösterilişi ile geleneksel kompozisyonlardan farklı bir örnektir. Bu sahnede on birinci yüzyıl itibari ile gelenekselleşecek olan Koimesis şemasında yer alan Meryem'in ayaklarına kapanan Pavlus figürüne ait erken bir örneği içermesi açısından önemlidir.

[82] Kapadokya bölgesinde yer alan Koimesis sahnelerinin tamamı için bkz. Barut, 2012

M.S. 904-906 yıllarına tarihlenen Ateni Sioni Kilisesi'nden kısmen günümüze ulaşmış sahnede geleneksel Koimesis kompozisyonunun izleri bulunur. Meryem iki elini göğsünde birleştirmiştir, melek ya da melekler eidolonu teslim almaktadır. Yatağın iki yanında havariler dizilmiştir ve Petrus buhurdanı sallarken, Pavlus ise Meryem'in ayaklarına kapanmıştır. Yuhanna eğilmiş biçimde tasvir edilmiştir. Bu şema on birinci yüzyıl ile on üçüncü yüzyıl arasına tarihlendirilen Yeni Tokalı, M.S. 1028 tarihli Selanik Panagia ton Kalkheon, M.S. 1057 tarihli Ohrid Ayasofya'sında yer alan örneklerde görülebilir (Myslivec, 1994: 333-334).

On ikinci yüzyılda Asinou Panagia Phorbiotissa, Kastoria Nikolaos tou Kasnitzi, Anargyroi, Nikolaos tou Kasnitzi ve Panagia Mavriotissa kiliselerinde yer alan örnekler, Palermo Martorana Kilisesi'nde yer alan mozaik artık gelenekselleşmiş olan Koimeis şemasını tekrarlar.

M.S. 1184-1186 yılları arasında yapılmış Gürcistan'ın Vardzia bölgesinde bulunan örnekte Meryem'in başı bize göre sola doğru yatmaktadır. Sahnenin solunda Meryem'in ayakucuna kapanmış Pavlus ve keder ifadesi ile ellerini yüzlerine götürmüş altı havari daha vardır. Başucunda ise eğilmiş biçimde resmedilmiş Yuhanna ile toplam beş havari bulunur. Bu iki havari grubunun arkasında *omophorion*lu iki figür yer alır. Biri elindeki kitabı okur biçimde tasvir edilmiştir. İsa ortada eidolonu kucağında tutmaktadır. İki yanında yanan tek mumlu birer kandil yer alır (Gaprindashvili, 1975: Fig. 118).

Ermeni sanatına ait ulaşabildiğimiz tek örnek Sünik Prensi Grigor için eşi Asp'a'nın anısına M.S. 1232 yılında yapılmış T'argmantchats İncili'ndedir. Sahne üst bölümde alınlıklarında sirenler olan bir kemerle sınırlandırılmıştır. Kompozisyon geleneksel şemayı yansıtmaktadır. İsa'nın arkasında *loros* giymiş yedi melek bulunur. Kemerin üzengi kısımlarına yerleştirilmiş mimariler içinde birer kadın figürü yer almaktadır. Sahnenin alt bölümünde ise diğer figürlerden daha küçük resmedilmiş melek, elindeki kılıcı karşısında bulunan Kefonias'a doğru kaldırmıştır. Kefonias'ın elleri bileklerinden kesik biçimde tasvir edilmiştir (Durnovo, 1961: 91). Sahne göksel ordunun kompozisyona katılmış olması açısından önemlidir. Bu yeniliğin daha belirgin bir örneği ise M.S. 1265 tarihli Sırbistan Spocani Kilisesi'nde yer alır. Burada buhurdan bir meleğin elindedir (Barut, 2012: Levha 4a).

Akhtala Koimesis Kilisesi'nde yer alan örnek bir bölümü tahrip olmakla beraber Tigran Honents Kilisesi'ndeki kompozisyona benzer bir kurgu içermektedir (Lidov, 1991: 81-83).

On dördüncü yüzyıl Kariye Kilisesi'nde yer alan örnekte, İsa eliptik bir mandorla içinde kucağında eidolon ile resmedilmiştir. İsa'yı çevreleyen melekler ordusu da ikinci bir eliptik mandorla ile vurgulanmış ve daha gri bir renk skalası ile diğer figür gruplarından yalıtılmıştır.

Gürcistan Yukarı Svaneti bölgesinde yer alan on dördüncü yüzyılın ortalarına tarihlenen Lagami Yukarı Kilise'de yer alan sahnede; havariler Petrus ve Yuhanna ile sınırlı tutulmuş, Pavlus halesiz tasvir edilmiştir. Geleneğe uygun olarak Petrus buhurdan ile Pavlus ise Meryem'in ayaklarına kapanmış biçimde resmedilmiştir. Sahnenin sağında biri *stikharion* ve *omophorion*u ile piskopos giyiminde gösterilmiş, diğeri ise *khiton* ve *himation*u ile elinde bir İncil tutmakta olan haleli iki figür bulunmaktadır. İncil tutan Yuhanna olmalıdır. Diğeri elindeki incili Meryem'e doğru açık biçimde tutmaktadır. İsa sahnenin merkezinde yer almaktadır. Eidolon bir mandorla içinde gösterilmiştir. İki melek elleri örtülü biçimde gökten İsa'ya doğru yaklaşmaktadır (Resim 12d). Pari Svipi Aziz George Kilisesi'nde sahnede benzer bir kompozisyon beş havari ile tekrarlanır. Pavlus bu örnekte halelidir. Önceki sahnede olduğu gibi piskopos elindeki İncili Meryem'e doğru uzatmaktadır (Kenia, 2010: 221).

Tigran Honents Kilisesi'ndeki örnek on birinci yüzyıldan beri süregelen geleneksel kompozisyonu tekrarlamaktadır.

Analepsis (Kat. 13, Resim 13, a-j)

Dördüncü yüzyıla kadar bir yortu olarak kutlanmamakta olan İsa'nın Göğe Yükselişi, Pentekost ile birlikte paskalyadan kırk gün sonraki perşembe günü gerçekleşen yortunun bir parçasıydı. Bir yortu olarak kutlandığından bahseden ilk kişi Eusebios olmuştur (Migne, 1857, -P.G., 24-: 699; Shalev-Hurvitz, 2015). Ayrıca 380'lere tarihlenen Apostolic Constitution adlı eserin VIII. Kitabında da bu bilgi mevcuttur[83].

[83] Metnin İngilizce çevirisi için Bkz. https://ldsfocuschrist2.files.wordpress.com/2012/03/apostolic-constitutions-william-whiston.pdf Book VIII Chapter XXXIII

Kesin olarak bilinmemekle birlikte yortunun Pentekost yortusundan dördüncü yüzyılda ayrıldığı düşünülür (Schmid, 1994: 268).

Kaynak

Analepsis yazıtı ile karşımıza çıkan sahneler, sanat tarihi yazınında değişmez biçimde İsa'nın Göğe Yükselişi ikonografisine bağlanmıştır. Oysa ne kanonik kaynaklar olarak gösterilen Markos 16:19, Luka 24: 50-52, Elçilerin İşleri 1: 9-12 ayetlerinde ne de apokrif Nikodemus İncili I: XIV metninde Meryem ve Pavlus'tan bahsedilmektedir.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Himmelfahrt Christus maddesinde ikonografi başlığı altında İsa'nın Göğe Yükselişi'ne ait erken örneklerin yokluğundan bahsedilir. M.S. 230 yılına tarihlenen San Sebastiano Kilisesi altındaki mezar odasında yer alan sahnenin ise tartışmalı olduğuna değinilir. Erken örnekleri dördüncü yüzyıl sonu, beşinci yüzyıl başına tarihleyen Lexikon, bu örneklerde ikonografik kaynaklarda yer almayan Meryem ve Pavlus figürlerinin yarattığı çelişkiyi irdelemez. Leksikon maddesi ikonografiyi Doğu ve Batı tipi olarak tasnif ederek ikonografik farklılığı bölgesel tercihlere bağlamaktadır (Schmid, 1994: 268-274).

Spitzing de eserinde bu karmaşıklıktan bahsetmez. Meryem'in varlığını kilisenin kişileştirmesi olarak yorumlayan yazar İsa'nın Göğe Yükselişi sahnesinin ikinci gelişini de içeren bir anlamı olduğuna dikkat çeker. Nitekim Hermeneia'da da trompet çalan meleklerin varlığı bu eskatalojik anlamı doğrular (Spitzing, 1989).

Dewald makalesinde Göğe Yükseliş sahnesinin ikonografisi için bahsedilen karmaşaya değinir ve bunun günümüze ulaşmayan bir metne bağlı olabileceğini söyler. Yazar bu eserde sahnenin tipolojisini ayrıntıları ile aktarır (Dewald, 1915:277-319).

Kateusz makalesinde söz konusu ikonografik karmaşanın ayrıntılı bir analizini yaparak Koimesis ve Analepsis sahnelerinin apokrif kaynaklı Six Books geleneğinden ileri gelmiş olması gereğini savunur (Kateusz, 2015: 273-303). Yazar gerek Dewald gerekse Lexikon der Christlichen Ikonographie eserlerinin Doğu tipi olarak önerdiği, on iki havari (biri Pavlus), Meryem ve melekler tarafından taşınan bir mandorla içindeki İsa'dan oluşan ikonografinin aslında Meryem'in bedeninin göğe alınışı olması gerektiğini verdiği örnekler ve tanıttığı ikonografik metin ile ortaya koyar. Transitus

Mariae olarak bilinen el yazması örneklerde Yakub'un Protoevanelionu ile başlayıp Meryem'in bu dünyadan intikali konusuna ait beş kitapla devam eden eser ailesi bu sebeple "Six Books Tradition" olarak anılır. Süryanice nüshasında Meryem'in intikali ayrıntılı olarak anlatılır. Lewis'in 1902 yılındaki eseri bu metnin İngilizce çevirisini içermektedir (Lewis, 1902: 12-69). Paralel bir ikonografi olduğundan bu metnin özeti Koimesis sahnesi için yapılan değerlendirme içinde aktarılmıştır.

Göğe yükseliş ile ilgili kargaşaya oldukça net bir açıklık getiren bu anlatı erken dönemde Doğu tipi olarak ele aldığımız ikonografinin sorgulanması gerektiğini ortaya koyar. Santa Sabina Kilisesi kapı kanatlarında bulunan ve her ikisine de İsa'nın Göğe Yükselişi diyegeldiğimiz sahneler de bu savı destekler niteliktedir. Buna göre Meryem'in bulunduğu sahne onun göğe alınışı olmalıdır.

Ancak ikonogafinin yüzyıllar içinde biçimlenişi salt kaynağına göre değil hitap ettiği kitlenin inancına göre de şekillenmiştir. Analepsis başlığı ile resmedilen sahneler bu anlamda ortaçağ insanına İsa'nın Göğe Yükselişi, Meryem'in Göğe Alınışı ve İsa'nın İkinci Gelişi ikonografilerini birlikte aktarmış olmalıdır.

İkonografi

Doğu tipi olarak tasnif edilmiş ikonografi dışındaki örnekler değerlendirmeye alınmamıştır.

Erken örneklerde İsa Pantakrator ya da haç, bir madalyon içinde melekler tarafından taşınır. Münih'te bulunan beşinci yüzyıl ortalarına tarihlenen Kaiser Diptiği, dördüncü yüzyıl sonlarından İstanbul'da Sarıgüzel Lahdi, altıncı yüzyıl Paris'te Barberini Diptiği'nin üst kısmı, onuncu yüzyıl sonlarından İşhan Karedrali kubbesinde yer alan kompozisyon, on üçüncü yüzyıl Bertubani Kilisesi'ndeki sahne ve Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi narteksinde yer alan örnekler bu tip kısaltılmış Göğe Yükseliş sahnelerine verilebilecek örneklerdir (Resim 13j). Altıncı yüzyıl ikinci çeyreğe tarihlenen St. Vitale'de koro bölümünün tonozunda yer alan Agnus Dei (Tanrı Kuzusu) İsa dört yönde melekler tarafından taşınan bir madalyon içindedir.

Daha grift düzenlemelerde ise Meryem orans duruşla merkezde yer alır, iki yanında beyaz giysili melekler yer alır. Onları da on iki havari çevreler. Bunun üzerinde ise İsa,

seraflar, tronoiler ve keruvlarla taşınan bir madalyon içindedir. Mısır Bawit Manastırı 17 Nolu Şapel'in apsisinde yer alan sahne buna benzer bir kompozisyonla altıncı ve yedinci yüzyıllara tarihlenen erken örneklerdendir (Dewald, 1912: resim 6). Apsis yarım kubbesi içinde İsa Pantakrator ve melekler, hemen altında apsis duvarında ise Meryem ve havariler resmedilmiştir. Altıncı yüzyıl Monza ampulalarında bu kompozisyonu bulmak mümkündür. Rabula incilinde yer alan sahnede de evangelist sembolleri ile resmedilmiş, bir serafın ve iki meleğin taşıdığı mandorlada İsa ayakta kutsar vaziyettedir. İki yanda elleri kumaşlarla örtülü iki melek birer taç sunmaktadır. Alt kısımda ise yine Meryem iki baş melek arasında orans duruşta bulunur. İki yanda altışar havari resmedilmiştir. Meleklere en yakın figürler Pavlus ve Petrus geleneksel betimlemeye uygundur. Aynı yüzyıla ait Sancta Sanctorium'dan bir rölik kutusunda da benzer bir kompozisyon tekrarlanır. Dokuzuncu yüzyıl Selanik Ayasofyası'nda kubbede yer alan Göğe Yükseliş sahnesinde Pantakrator İsa iki melek tarafından taşınır, etrafında Meryem, iki melek ve on iki havari yer alır. Her figür palmiye dalları ile ayrılmıştır. Aynı yüzyıla tarihlenen Chludov Psalteri ve Ermeni sanatından Kraliçe Mike İncili'nde yer alan sahneler bu kompozisyonun diğer örnekleridir.

Sahne sanat tarihi yazınında bu coğrafi dağılım sebebi ile Doğu tipi olarak tasnif edilmiştir. Ancak asıl ayırıcı unsur ikonografi olmalıdır. Çünkü bu tipin örnekleri İtalya'da da bulunur. Dokuzuncu yüzyıl St. Clement Aşağı Kilise'deki duvar resmi buna örnektir. On üçüncü yüzyıl başlarına tarihlenen St. Marko Kilisesi'nin kiborium sütununda ve kubbe mozaiğinde, M.S. 1174-1182 tarihli Palermo Monreal Katedrali mozaiklerinde, on üçüncü yüzyıl Lucca'da St. Frediano Bazilikası'nın ön cephesinde yer alan mozaikte benzer kompozisyonları bulmak mümkündür.

İtalya dışında bu kompozisyona benzer örnekler de bulunur. Dokuzuncu yüzyıl başlarına tarihlenen İsviçre Müstair Manastır Kilisesi'nin duvar resimleri, M.S. 1019 tarihli Fransa, Roussillon'da yer alan St. Genis des Fontaines Kilisesi'nin portalindeki taş kabartma, M.S. 1180 Pisa Katedrali'nden bronz kapı üzerindeki kabartma, on ikinci yüzyıl Fransa Burgundy'de Anzy le Duc Kilisesi'nin portal timpanumunda yer alan taş kabartma, aynı yüzyıldan İsviçre Spiez Kilisesi'nin koro bölümünün örtüsünde yer alan sahne başlıca örneklerdir.

Sanat tarihi yazınında sahnenin İsa'nın Göğe Yükselişi ikonografisi ile anlatılmasının sebebi batı örneklerinin bazılarında, Monreal'de olduğu gibi, sahnenin "Ascencio Domino" yazıtıyla verilmiş olması olabilir. Bu da karmaşanın sanat tarihi yazını ile sınırlı olmadığını gösterir. Ancak Bizans örneklerinde yazıt olarak Analepsis kelimesi yer alır ve net biçimde yükseliş ya da alınış anlamlarını ayıran bir isimlendirme değildir. Sahnenin önceleri iki ayrı ikonografisi varken teolojik gerekçelerle bunlardan daha popüler olan Meryem'in ve Pavlus'un yer aldığı ikonografinin İsa'nın "Analepsis"ine evrilmiş olması makul görünmektedir. Katolik kilisesinin Meryem'in bedeninin göğe alınışını 1950 yılında kabul ettiği düşünülürse konunun teolojik sebeplerine ait Latin kilisesi özgülünde bir fikir edinebilir.

Anadolu, Kafkasya ve Ermeni örneklerinde Meryem ve havarilerin bulunduğu kompozisyon sıklıkla kubbe ve kasnakta bazı örneklerde ise farklı yerlerde kullanılmıştır.

Kapadokya duvar resimlerinin tarihlendirme sorunları olmasına rağmen erken örnekleri barındırdığı söylenebilir. Dokuzuncu yüzyıldan on birinci yüzyılın oralarına kadar tarihlendirilen Pürenli Seki Kilisesi'nin kuzey apsisinde yer alan sahne oldukça tahrip olmuştur, ancak meleklerin taşıdığı mandorla içindeki İsa seçilebilir. Aynı tarihlendirmeye sahip Kılıçlar Kilisesi kubbesinde yer alan sahne ise havariler dışında tahrip olmuştur. On birinci yüzyıl başlarına tarihlendirilen Ağaçaltı Kilisesi'nin kubbesinde yer alan sahnede dört meleğin taşıdığı mandorla ile resmedilen İsa Pantakrator, on ikiden çok daha fazla figür ile çevrelenmiştir.

Onuncu yüzyıl sonlarına tarihlendirilen Tokalı II Kilisesi'nde yer alan sahnenin üst bölümü tahrip olmuştur. Yine de İsa'nın göksel tahtını taşıyan üç melek seçilebilmektedir. Sahnenin alt bölümünde iki yanında meleklerin bulunduğu Meryem figürünün alt bölümü korunmuştur. İkonografi okunabildiği kadarı ile geleneksel şemayı yansıtır. Onuncu yüzyıl sonuna tarihlendirilen El Nazar Kilisesi'nin kubbesinde sahne, dört melek tarafından taşınan mandorla içinde İsa'nın gökkuşağı üzerinde oturduğu, alt bölümde iki eşlikçi melek ile sınırlanmış Meryem, Petrus ve Pavlus figürlerinin bulunduğu ve devamında diğer havarilerin yer aldığı bir kompozisyona sahiptir. Dokuzuncu yüzyıl ortasından on birinci yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanan bir tarihlendirmeye sahip Kokar Kilise'nin tonozunda yer alan sahne Meryem

olmaksızın mandorla içinde melekler tarafından taşınan İsa ve iki yana sıralanmış altışar havariden oluşur. Sahne bu kompozisyonla havarilerin görevlendirilmesi ikonografisine yaklaşmaktadır.

On birinci yüyıl ortalarından on beşinci yüzyıla kadar tarihlenen Elmalı Kilise'de yer alan sahne kubbe, kemer alınlıkları ve batı duvara dağılmış bir kompozisyona sahiptir. Kubbede İsa Pantakrator dört meleğin taşıdığı mandorla içindedir. Kemer alınlıklarında iki melek bulunmakta ve batı duvarda Meryem ve havarilerle kompozisyon tamamlanmaktadır (Aykol, 2004: 97-100, 222). On birinci yüzyıldan on üçüncü yüzyılın başlarına kadar tarihlendirilen Karanlık Kilise narteksinde bulunan sahne dört meleğin taşıdığı mandorla içinde İsa Pantakrator, iki meleğin sınırladığı Meryem ve havariler ile geleneksel şemayı tekrarlar. Sahnenin tonoz içinde resmedilmiş olması, konum olarak Trabzon Ayasofası'ndaki sahneyi hatırlatmaktadır. Palmiye dalları vurgulanan diğer bir unsur olup yukarıda bahsedilen apokrif anlatıyı hatırlatır.

On birinci yüzyıldan on ikinci yüzyıl ortalarına kadar tarihlenen Çarıklı Kilise'de tonoz ve timpanumuna dağılmış sahne önceki örnekleri tekrarlar niteliktedir. M.S. 1282-1304 yılları arasına tarihlendirilen Kırkdamaltı Kilisesi'nde ve on üçüncü yüzyıl sonuna tarihlenen Yılanlı Kilise'de geleneksel şema figürsel olarak tekrarlanmış ancak Meryem bordürlerle havari dizisinden ayrılmıştır.

Ermeni sanatına ait el yazması örneklerden geleneksel şemayı yansıtan ilk sahne on birinci yüzyıl ortalarına tarihlenen Mugni İncili'nde yer alır (Matenadaran 7736, Durnovo, 1961:56-57). Sahne üst bölümde dört meleğin taşıdığı mandorla içinde pantakrator İsa; palmiye dalları ile sınırlanan alt bölümde ortada iki melek arasında orans Meryem ve iki yanda altışar havari ile kurulmuş bir kompozisyona sahiptir. Baltimore Walters Müzesi'nde 539 nolu el yazmasında yer alan eserde üstte iki meleğin taşıdığı mandorla içinde İsa pantakrator, alt bölümde oldukça patetik ifadelerle resmedilmiş havariler ve orans Meryem yer almaktadır. Palmiye dalları, kompozisyonda üst bölüm ile alt bölüm arasında bulunmaktadır (Fol 316v, Mathews & Sanjian, 1990: Levha 453a). M.S. 1270 tarihli Matenadaran 7651 nolu el yazmasında yer alan sahne ise yatay biçimde kurgulanmış bir kompozisyona sahiptir. Ortada iki melek tarafından taşınan mandorla içinde İmanuel İsa, iki yanda altışar havari bulunur (fol. 207v, Mathews & Sanjian, 1990: Levha 453b). Toros Taronec'i tarafından M.S. 1300-1307

arasında yapılmış Glajor İncili fol. 453'te yer alan sahne figürsel olarak geleneği sürdürür (Mathews & Sanjian, 1990: Levha 453). Sanatçının diğer eserleri olan M.S. 1318 tarihli Matenadaran 206 numaralı el yazmasındaki sahne (fol. 494v, Mathews & Sanjian, 1990: Levha 453d) ve Venedik San Lorenzo koleksiyonundaki 1917 nolu el yazmasındaki sahneler Rabula İncili'nden beri süregelen geleneksel şemayı yansıtmaktadır. M.S. 1334-1336 yılları arasında Awag tarafından icra edilen ve bugün Kudüs St. James koleksiyonunda bulunan 1941 nolu el yazmasında yer alan örnek ise üstte İsa Pantakratorun hatlarına uydurulmuş mandorlayı taşıyan iki melek ve alt bölümde patetik ifadelerle resmedilmiş Meryem ve havarilerle kurulmuş bir kompozisyona sahiptir. Kompozisyonun iki yanında palmiye dalları görülür.

Gürcü sanatı duvar resimleri örnekleri de sahnenin kilise resim programlarında nasıl uygulandığını görmek açısından fikir vermektedir. Kubbe sahne için en uygun mekânsal ilgiye sahip olarak tahtında oturmuş İsa'ya ayrılmış görünmektedir. Ancak İsa Pantakrator gösteriminin devamında kasnakta yer alan programlar değişkenlik göstermektedir. Kraliçe Tamar dönemi duvar resimleri incelendiğinde Kintsvisi Aziz Nikolas, Akhtala Koimesis kiliseleri örneklerinde kubbedeki sahnelerin tahrip olduğunu görmekteyiz. Lidov Akhtala kilisesi kubbesinde ya Tigran Honents örneğinde olduğu gibi Göğe Yükseliş ya da Kirants Manastırı'nda olduğu gibi Meryem ve Çocuk İsa gösteriminin olması gerektiği sonucuna varmıştır (Lidov, 1991: 23). Timotesubani Kilisesi'nde ise kubbe yine İsa Pantakratora ayrılmakla beraber kasnakta Meryem ve Vaftizci Yahya ile kurulmuş Deesis'i takiben melekler bulunmaktadır. Yukarı Svaneti duvar resimlerinin çoğunlukla kubbesiz küçük kiliselerde olduğundan sahnenin örneklerini bulamamaktayız. Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan örneğe en yakın kompozisyon on dördüncü yüzyıl Safara Manastır Kilisesi kubbesinde yer almaktadır. Kompozisyonda, havariler arasında, sura üfleyen üçüncü bir melek bulunmamakla birlikte, figürsel olarak Tigran Honents Kilisesi'ndeki kompozisyon tekrarlanmıştır. İsa, kubbede yer alırken hemen altındaki kasnakta Meryem iki melek arasında yer alır ve kasnağın devamında on iki havari şaşkın edalarla yukarıya yönelmiştir. Kasnağın bu seviyesinin altında ise peygamberler yer almaktadır. Peygamberlerin kasnağın altında yer alması Göğe Yükseliş ikonografisi ile ilgili olmayıp Gürcü geleneğinde tekrarlanan bir uygulamadır. Kubbede ve kasnakta verilen ikonografi ne olursa olsun kasnağın alt şeridinde peygamberler gösterilmektedir. Timetosubani Kilisesi'ndeki kubbe

düzenlemesi de bu şekildedir. Vardzia örneğinde ise üstte iki meleğin taşıdığı mandorla içindeki İsa, alt bölümde ise iki melek arasında Meryem ve havariler, geleneği tekrarlayan bir kompozisyondadır.

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan Analepsis örneğinde İsa'nın göğe yükselişinden çok yeryüzüne inişi resmedilmiş gibidir. Bunun sebebi ise kasnağın batısında yer alan meleğin bir sura üfler biçimde resmedilmiş olmasıdır. Bu gösterimi Vahiy'de geçen yedinci sur olarak yorumlarsak ölülerin dirilmesi yoluyla dirilen peygamberleri açıklamak mümkün olacaktır (Vahiy 10:7)[84]. Ancak peygamberleri ikonografiye bu şekilde dâhil etmek ikonografiyi tümüyle Vahiy ile açıklamaya sebep verecek ve bu da Meryem figürünün varlığı ile çelişki yaratacaktır. Dolayısıyla Eski Ahit peygamnerlerinin kasnaktaki bu şekilde gösterilmiş olması, Vahiy 10:7 kaynaklı bir gösterimden çok kubbenin hiyerarşik konumundan kaynaklanıyor olmalıdır.

İkonografik açıdan Göğe Yükseliş sahnelerinin karmaşık bir yapıda olduğuna değinmiştik. Tigran Honents Kilisesi'ndeki ikonografiye neredeyse paralel bir örnek olan Trabzon Ayasofyası'ndaki Göğe Yükseliş sahnesinde de sura üfleyen bir meleğin varlığı söz konusudur. Sahne tonoz yüzeyinde bulunmakla birlikte ikonografinin tüm ayrıntılarını içermektedir.

Değerlendirme kapsamına alınan örneklerde, ikonografinin hem Meryem'in Göğe Alınışı hem İsa'nın Göğe Yükselişi hem de Son Yargı anlatılarını bir arada yorumladığını düşünmekteyiz. Bunun sebebi bu olayların her birinde dünyaya göksel varlıkların inişinin söz konusu olmasıdır. Başka bir deyişle bu farklı ikonografik kaynakların bir sahnede buluşması aslında İsa'nın yeryüzüne ikinci gelişinin yorumlanması konusundaki çeşitlilik olmalıdır. İsa genel kabul gördüğü şekilde ilk olarak Müjde ile dünyaya inmiş olur. Bu kabul edilirse İsa'nın ikinci gelişi kanonik kaynaklarda Son Yargıyı işaret eder. Ancak apokrif kaynaklarda İsa Meryem'in ruhunu ve bedenini almak için yeryüzüne inmiş ve bu olay apokrif metinlerde; göğün yarılması, sura üfleyen melekler, seraflar, keruvlar ve ateş tekerlekleri ile taşınan göksel taht gibi ayrıntılarla anlatılmıştır. Müjde anlatısının Tanrı'nın reenkarnasyonu olduğu kabul edilirse İsa olarak anılan Tanrı'nın ikinci gelişi Meryem için gelişinin ardından

[84] "Yedinci melek borazanını çaldığı zaman, Tanrı'nın sır olan tasarısı tamamlanacak. Nitekim Tanrı bunu, kulları peygamberlere müjdelemişti." Vahiy 10:7.

gerçekleşecek olan Son Yargı anlatısıdır. Bu bize ikonografinin apokrif metinlerle şekillendiğini açıklar niteliktedir. Bu apokrif metinlerin Meryem'in ruhunun ve bedeninin göğe alınışına ait olması da ikonografide neden Meryem'i ve Pavlus'u gördüğümüzü açıklamaktadır. Yine de bu son derece karmaşık konuyu doğru çözümleyebilmek daha fazla örneğin incelenmesi ile mümkün olacaktır.

4.1.3 Sembolik Sahneler

Deesis (Kat. 14, Resim 14, a-e)

Kaynak

Sembolik olarak aracılık kültünü ifade eden sahnenin ikonografik bir kaynağı olmayıp genel olarak Son Yargı ikonografisinde İsa'dan Meryem ve Vaftizci Yahya aracılığı ile şefaat dilemeyi ifade eder. Kelime ilk olarak M.S. 1054 yılında Niketas Stethatus tarafından yazılan Aziz Symeon'un vitasında geçmiş, bu tarihten sonra sahne yazıtlarında aynı biçimde kullanılmıştır (Bogyay. 1994: 494).

İkonografi

Sahne temel anlamı ile Meryem ve Vaftizci Yahya'nın insanlar için İsa'ya yakarışı şeklinde kurgulanmaktadır. Ancak bazı örneklerde melekler ve havariler de sahneye katılır. Bu tür kompozisyonlar Büyük Deesis olarak adlandırılır. Farklı uygulamalarda Vaftizci Yahya'nın yerini baş melek Mikail ya da Rus ikonalarında olduğu gibi Aziz Nikolaos alabilir. Meryem ve Vaftizci Yahya yerine meleklerle kurgulanmış sahneler de mevcuttur. Apsis yarım kubbesi için Meryem ve çocuk İsa gösterimleri ile birlikte en çok tercih edilen sahnedir. İkonografinin Gürcü sanatında genel olarak tercih edilen şekli evangelist figürleri dışında Maiestas Domini sahnesine ait seraf, keruv ve tronoilerle gibi figürleri içerir. Bu sebeple bu tür kompozisyonlara Teofanik unsurlar içeren Kompozit Deesis olarak sınıflandırılmaktadır (Ataç, 2015: 38).

En erken tarihli örnek yedinci yüzyıl Roma Santa Maria Antiqua Kilisesi'nde yer alan fresktir. Sade bir kompozisyonla ayakta gösterilmiş İsa'nın iki yanında ona doğru yönelmiş Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri ile oluşturulmuştur. Vaftizci Yahya'nın sağ el parmağı ile İsa'yı işaret ediyor oluşu ikonografinin ilerleyen evrelerinde

rastlanmayacak bir özelliktir. Sekizinci yüzyıl sonu dokuzuncu yüzyıl başlarına tarihlenen diğer bir erken örnek Gürcü sanatına ait Martvili Triptiği'dir. Altın zemin üzerine cloisonné mine işi eserin iç bölümünde yer alan sahne İsa'nın iki yanında Meryem ve Vaftizci Yahya ile oluşan sade bir ikonografi gösterir (Kadiroğlu & İşler, 2010: Resim 235). Dokuzuncu yüzyıl sonlarına tarihlenen ve başkent üslubu için erken bir örnek olan Konstantinopolis Ayasofya'sı narteksinde yer alan sahnede Vaftizci Yahya yerine bir baş melek figürü ile oluşmuş kompozisyona, İmparator VI. Leon, prokynesis (secde) duruşla katılmıştır.

Onuncu yüzyıl itibari ile Deesis kompozisyonları triptik, röliker ve duvar resimlerinin yanı sıra el yazmalarında da yayılmaya başlar. Athos Lauros Nobilis Kütüphanesi'nde yer alan onuncu yüzyıl tarihli tam sayfa minyatürde bir *suppadeneum* üzerinde ayakta duran İsa, iki yanında madalyonlar içinde resmedilmiş Meryem ve Vaftizci Yahya ve bunların altına aynı biçimde yerleşen evangelistler ile farklı bir kompozisyona sahiptir. Limburg Stavroteği aynı yüzyılın sonlarına tarihlenen bir başka örnektir. Gümüş zemin üzerine inci ve değerli taşlarla bezeli eserin iç bölümün merkezi dokuz eş kareye bölünmüştür. Orta karede İsa, iki yanında birer melekle birlikte resmedilen Meryem ve Vaftizci Yahya ile kurulan kompozisyonun üst ve altta kalan karelerinde havariler yer alır. Kitabesine göre M.S. 913-920 yılları arasına tarihlenen Güllüdere Ayvalı Kilisede bulunan iki Deesis sahnesinden nispeten daha az hasar görmüş olan doğu tonoz alınlığındaki örnek, keruvlarla resmedilmiş teofanik bir kompozisyona, bipolar düzenleme ile melekleri de dâhil etmiştir. Başları üzerinde *"İnsanların yazılarını sunan melekler"* yazıtı ile verilen bu melekler birer kum saati tutar biçimde tasvir edilmişlerdir (Türker, 2008: 292, resim 143).

Gürcü sanatına ait onuncu yüzyıl örneklerinden ilki yukarı Svaneti bölgesinden Ipkhi Aziz George Kilisesi apsisinde yer alır. Oldukça tahrip olmuş eserde pantakrator duruşla İsa ve Meryem'e ait kalıntılar okunabilir (Kenia, 2010: 21). Aynı yüzyıl ve bölgeden Chvabiani Kilisesi apsisinde Teofanik Deesise örnek bir sahne yer alır (Resim 14f). Tahtı ile birlikte madalyon içine alınmış İsa'nın iki yanında birer keruv ve seraf ile birlikte gösterilmiş Meryem ve Vaftizci Yahya yer alır (Kenia, 2010: 17-19). Onuncu yüzyıl sonları on birinci yüzyıl başlarına tarihlenen bir başka Gürcü örneği Natlismtsemeli Tsamebuli Küçük Kilise'nin apsisinde yer alan sahnedir. İsa ve tahtını

çevreleyen madalyon dışında Chvabiani Deesisi'ni tekrarlar niteliktedir (Bulia-Tumanishvili, 2010: 64).

Gürcistan yukarı Svaneti bölgesinden tek on birinci yüzyıl örneği olan Ipari Baş Melekler Kilisesi apsisinde yer alan sahne büst biçiminde gösterilmiş Meryem, İsa ve Vaftizci Yahya ile oldukça sade bir kompozisyon kurulmuştur (Kenia, 2010: 49-50).

M.S. 1117-1124 tarihleri arasında yapılmış olan Hahuli Triptiği'nde yer alan sahne birbirinden ayrı çerçeveler ile resmedilmiş üç temel figürden ibarettir (Kadiroğlu & İşler, 2010: Resim 238). Yukarı Svaneti bölgesinde yer alan Nakipari Kilisesi apsisinde yer alan sahne melekler ordusunun yer aldığı teofanik bir örnek olarak karşımıza çıkar. Tahtı ile birlikte bir mandorlada resmedilmiş İsa'nın bir yanında seraf diğer yanında keruv bulunur. Bunların hemen ardında Vaftizci Yahya ve Meryem yer almaktadır. Kompozisyonun bu başat figürlerinden geri kalan tüm alan melek figürleri ile doldurulmuştur (Resim 14g). M.S. 1140 tarihli aynı bölgeden bir başka örnek Matskhvarishi Kilisesi apsisindedir. Nakipari Deesisi'nde yer alan kompozisyonu figürsel olarak tekrarlayan örnekte birer seraf ve keruv yerine iki seraf kullanılmış, bunlardan sadece biri tronoilerle tasvir edilmiştir. Diğer figürsel dağılım Nakipari Kilisesi'ndeki örneği tekrarlar niteliktedir (Resim 14h).

On ikinci yüzyıl örneklerinden olan Gelati İncili'nde tam sayfa altın yaldız zemin üzerine işlenen sahnede İsa bir *suppadenaum* üzerinde ayakta gösterilmiş, sağında Meryem solunda Vaftizci Yahya ile kompozisyon tamamlanmıştır (Kadiroğlu & İşler, 2010: Resim 265). On ikinci yüzyıl itibari ile yukarı Svaneti bölgesinde yer alan örnekler Nakipari Deesisi'ni tekrarlar niteliktedir. Tsvirmi Kurtarıcı İsa Kilisesi apsisinde yer alan sahne birer seraf ve keruv ile Meryem, Vaftizci Yahya ve melekler ordusunu içeren bir kompozisyona sahiptir (Resim 14ı).

Yukarı Svaneti Bölgesi on üçüncü yüzyıl örnekleri olan Chokhuldi ve Pkhotreri kiliselerinde de kanat sayıları ile vurgulanmış seraf, keruvlar ve melekler ordusu ile kurulmuş ikonografi, Teofanik Deesis tercihini tekrarlar niteliktedir (Kenia, 2010: 153, 163).

On üçüncü yüzyıl örneklerinden Timetosubani Kilisesi'nin kubbe kasnağında yer alan sahne konumu dışında dönemin tercihini yansıtan bir kompozisyona sahiptir. İsa,

Meryem ve Vaftizci Yahya'dan oluşan temel kompozisyon kubbe kasnağı boyunca cepheden tasvir edilmiş meleklerle tamamlanmıştır (Resim 14j).

On üçüncü yüzyıl Gürcü sanatında, duvar resimlerinde teofanik Deesis tercihi hâkimken el sanatlarında daha sade kompozisyonları tercih edildiği görülür. Aynı yüzyıla ait incil kapakları olan Çakarostav ve Berta örnekleri tahtında oturan İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya ile oluşan temel ikonografiyi kullanırlar (Kadiroğlu & İşler, 2010: resim 233-234).

Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşı olan Akhtala Koimesis Kilisesi'nde yer alan sahne seraf, melekler ordusu ile dönemin tercihine uygun bir kompozisyona sahiptir (Lidov, 1991: Resim 34-40).

Tigran Honens'in vakfiyesinde övgü ile bahsettiği general Zakare'nin torunu ve Şahinşah'ın oğlu olan rahip George'nin banisi olduğu Kobayr kilisesi, Tigran Honents kilisesindeki örneğe benzer biçimde melekler ordusu olmaksızın seraf ve keruvlarla oluşan teofanik bir deesise sahiptir (Drampian, 1979: resim 30).

On dördüncü yüzyıl itibari ile Yukarı Svaneti bölgesi kiliselerinde yer alan Deesis kompozisyonlarında teofanik unsurlar olan seraf ve keruv figürleri korunmakla birlikte melekler ordusu gösterimlerinin terkedildiği görülür. On dördüncü yüzyıl ortalarına tarihlenen Lashtkhveri Baş Melekler Kilisesi apsisinde yer alan sahnede Meryem ve Vaftizci Yahya'nın ardında birer melek bulunurken çağdaşı Lagami Yukarı Kilise apsisinde yer alan örnekte seraf ve keruvlar dışında melek gösterimi yoktur (Resim 14k, 14l). Aynı yüzyıla ait Mkheri ve Pari Svipi kiliseleri apsisleri de melekler gösterimi olmaksızın oluşturulmuş teofanik Deesis sahnelerine sahiptir (Kenia, 2010: 227, 211).

Havarilerin Komünyonu (Kat. 15, Resim 15, a-e) ve

Kilise Babaları (Kat. 16, Resim 16, a-b)

Kaynak

Sahnenin ikonografisi son akşam yemeği anlatısının litürjik bölümü olan ekmek ve şarabın havarilere sunulmasını kaynak alır. Matta 26:26-29, Markos 14:22-25 ve Luka 22: 19-20'de geçen anlatının Eski Ahit referansları Mezmurlar 34:9 ve 110:4 olup

Ioannes Chrysostom'un bir homilyesi de ikonografiye kaynaklık edebilecek eserler arasındadır (Migne, 1862. Homilye 20, -P.G. 63, 143).

İkonografi

En erken tarihli örnek altıncı yüzyıla ait Rabula İncili'nde yer almaktadır (fol.11v. Schiller, 1972: Levha 61). İsa, on bir havarinin önünde ellerinde kalis ve ekmekle ayakta tasvir edilmiştir. Havarilerden en önde yer alan Petrus hafifçe İsa'ya doğru eğilmiştir. Aynı yüzyılın üçüncü çeyreğine tarihlenen Rossano İncili'nde bulunan sahnede ise İsa iki kez tasvir edilmiştir. Sağında ve solunda altışar havari ona doğru ilerlemektedir (Schiller, 1972: Levha 57-58). Bu sahnede altar, kiborion gibi unsurlar yer almasa da figürlerin konumlanması, sonraki sahnelerde de korunacaktır (Palli, 1994c:174). İstanbul Arkeoloji Müzesi koleksiyonundan, M.S. 565-578 yılları arasına tarihlenen gümüş kabartma paten üzerinde yer alan kompozisyonda, kiborionlu bir altar arkasında yer alan İsa iki kez tasvir edilmiş ve iki yanındaki altışar havariye şarap ve ekmek sunar biçimde resmedilmiştir. Dokuzuncu yüzyıl örneklerinden olan Chludov Psalteri'nde yine kiborionun altındaki bir altarın arkasında bir kez tasvir edilmiş İsa ve iki yanında eğilmiş biçimde tasvir edilen havarilerle kurulan kompozisyon, havarilerin arkasında yer alan Melkisedek ve Davud figürleri ile sınırlanır (Mezmurlar 110:4). Melkisedek atribüsü olan testi ile tasvir edilmiştir (Schiller, 1972: Levha 60). Aynı yüzyıla tarihlenen Pantakrator Psalteri'nde yer alan örnekte üçgen alınlıklı bir mimari içinde İsa, altar arkasındadır. Bu sahnede İsa'nın solundaki havari grubunun önündeki Petrus kalisten şarabı içer biçimde resmedilmişken, sağında yer alan grubun başında yer alan havari ile İsa'nın ilişkisi daha çok bir diyaloğu işaret eder. İsa sol eli ile pateni tutarken sağ elini takdis jesti ya da hitap eder biçimde havariye doğru uzatmıştır. İsa'nın bu sahnedeki duruşu daha belirgin bir şekilde M.S. 1037-1056 yılları arasına tarihlenen Ohri Ayasofyası'nda yer alan kompozisyonda tekrarlanır. Sağ elini takdis jesti ile kaldıran İsa sol elinde pateni tutmaktadır. Altar üzerinde kalis yerine testi bulunur. Petrus İsa'nın solunda Pavlus ise sağındadır. Kompozisyon iki eşlikçi melek ve diğer havarilerle tamamlanmıştır (Lidov, 1998: resim 3). On birinci yüzyıl itibari ile İsa'nın sağındaki havari grubunun başında Pavlus, solundakilerin başında ise Petrus'un yer alması karakteristik bir özellik haline gelmiştir (Palli, 1994c: 174). Eşlikçi melekler

birer diakon olarak *orarion* giyimli ve ellerinde *riphidion*larla kompozisyonlara girmeye başlar.

Sahnenin ikonografik gelişiminin de gösterdiği gibi mekânsal olarak liturjiye paralel bir tercih söz konusudur. Myra Hagios Nikolaos (on bir-on ikinci yüzyıllar), Cemil Baş Melekler (dokuz-onuncu yüzyıllar) ve Tagar Trikonchos (M.S. 1080) kiliseleri dışında sahne ya ana apsiste ya Kintsvisi Aziz Nikolas örneğinde olduğu gibi iki parçalı olarak bema duvarında (Resim 15e) ya da Göreme Kılıçlar Kilisesi'nde (onuncu yüzyıl) olduğu gibi protesis apsisinde yer bulmuştur[85].

Sahnenin on birinci yüzyıl öncesi örneklerinin büyük bölümü incil, psalter ve litürjik malzemelerde günümüze ulaşmıştır. Sahnenin kiliselerde tercih edilen konumu, yaygınlaşmaya başladığı tarih ve batı Hristiyanlığında çok fazla kullanılmaması gibi özellikler Aleksei Lidov'un önerisini doğrular niteliktedir (Lidov, 1998: 381-405). Yazar M.S. 1054 yılında doğu ve batı kiliselerinin ayrılığıyla sonuçlanan ve mayalı/mayasız ekmek tartışmasından çıkan bunalım sonucu Ortodoks kilisesinin bir tür inanç propagandası olarak Ohrid ve Kiev Ayasofyalarında bu sahneyi kullanmış olabileceğini savunarak Kilise Babaları Ve Rahip İsa gibi yeni gösterimleri de bu savına dâhil eder.

Tigran Honents kilisesinde yer alan örnek Petrus'un İsa'nın sağındaki havari grubunun başında kalisi yudumlar biçimde resmedilmiş olması ile geleneksel şemadan ayrılan bir örnektir. Çağdaşı örneklerden olan Akhtala Koimesis Kilisesi'nde yer alan sahnede ise Petrus yine İsa'nın sağında yer alır ama bu örnekte İsa'dan aldığı ekmektir. Tigran Honents'de sahneyi sınırlar biçimde yerleştirilen eşlikçi melekler Akhtala örneğinde İsa'nın arkasında yer alır. Her iki örnekte de melekler *orarion* giyimli ve *riphidion* taşımaktadır.

Kilise Babaları

Havarilerin Komünyonu sahnesine paralel biçimde işlenmiş kilise babaları Ortodoksluğu şekillendiren temel öğretilerin yazarlarıdır. Genel olarak dört Latin dört Grek kilise babası kabul edilir. Ambrosios, Augustinios, Hieronymos, Jerome Latin,

[85] Sahnenin mekânsal tercihleri ve diğer ikonografik detaylar için Bkz: Çorağan Karakaya, 2003:107-113.

kilise babaları olarak kabul edilirken; Büyük Basileos, Nazianoslu Gregorios, Ioannes Chrysostomos ve Athanasios Grek kilise babalarıdır.

Doğu Hristiyanlığı Grek kilise babalarını kompozisyona katmıştır. On ikinci yüzyıl sonları ve on üçüncü yüzyıl başlarında Kraliçe Tamar döneminde resimlenen Timetosubani, Kintsvisi Aziz Nikolas, Betenia Meryem'in Doğumu, Ozaani Göğe Yükseliş, Akhtala Koimesis ve Tigran Honents kiliseleri apsisinde Havarilerin Komünyonu sahnesinin altında Kilise Babaları sahnesi yer almaktadır. Bu örnekler ele alınarak incelendiğinde Kilise Babaları kompozisyonlarında okunmayan ya da tahrip olan yazıtlar olsa da dört Grek kilise babası Büyük Basileos, Gregorios, Athanasios ve Chrysostomos'un repertuarda bulunduğu görülür. Yazıtları okunamayan ya da tahrip olanlar şunlardır; Ozaani kilisesinde Basileos, Tigran Honents'te Gregorios, Akhtala'da Athanasios, Timetosubani ve Ozaani de Chrysostomos. Bu dönem kiliselerinde bu dört isme ilaveten Timetosubani ve Kintsvisi kiliselerinde Nikolaos; Timetosubani, Kintsvisi, Ozaani kiliselerinde İskenderiyeli Petrus ve Cyril; Kintsvisi Kilisesi'nde Haralambos ve Pancratios gibi aziz ve martirler karşımıza çıkmaktadır.

Kraliçe Tamar'ın hizmetinde olan kardeşler İvan ve Zakare'nin egemenliğinde inşa edildiği bilinen ve ikisi de Ermeni ve Gürcüler arasında sıklıkla el değiştiren şehirlerde yer alan Tigran Honents ve Akhtala kiliselerinde ise diğer kiliselerde bulunmayan Papa I. Silvester figürü Kilise Babaları içinde yer almaktadır. Bu ismin Ermeniler için önemi Ermenilerin Hıristiyanlığı kabul etmesinin ardından Papa I. Silvester'ın aziz Grigor'a tüm Ermeni, Gürcü ve Alban halklarının *katalikos*u ve Papa'nın Asya'daki elçisi unvanını vermiş olmasıdır. On üçüncü yüzyılın başlarında haçlı yönetimi ile yakın ilişki içindeki tek meşru Ermeni Kralı III. Leo'nun, Gürcü yönetimine destek vererek Sis Konsili'ni toplaması, Kilikya dışındaki Ermeni din adamları üzerinde de bir etkiye sahip olmak istediği şeklinde yorumlanabilir. Ermeni *katalikos*ları Selçuklu ve Gürcü hâkimiyeti altında geçen bu dönemde dini hassasiyetlerini savunacak durumda değillerdi. Tek meşru Ermeni krallığı olan Kilikya'daki *katalikos*luk ise Latin kilisesinin desteğini alarak Ermeni Hıristiyanlığına ait öğretiden uzaklaşmış durumdaydı. Dini siyasetteki bu boşluk Gürcü yönetiminin kendi dini politikalarını doğudaki Ermeni *katalikos*larına dayatması ile sonuçlanmıştır.

III. Leo'nun aforoz edilmesinden ve sonra bu afarozun kaldırılmasından sonra papalığa bağlı Antakya ve Kudüs Patriklerinin yetkisi altındaki milletler tartışma konusu olmuştur. I. Lateran Konsili'nde bu kişilere Ermeniler dâhil tüm doğu Hristiyanları için aforoz etme de dâhil olmak üzere yetki verilmiştir. Bu durum 1236 yılında Papa IX. Gregorios (1227-1241)'un, Papa I. Silvester'ın aziz Grigor'a tüm Ermeni, Gürcü ve Alban halklarının *katalikos*u ve Papa'nın Asyadaki elçisi imtiyazını verdiğini hatırlatmasına sebep olmuştur. Anlaşıldığı kadarıyla Papa, Ermeni din adamları üzerinde sempati oluşturmaya çalışmış bu yolla da müttefiki Kilikya Ermeni Krallığı'nı siyasi olarak tanındığı gibi dini yönden de Ermenilerin meşru *katalikos*luğu olarak tanınmasını sağlamaya çalışmış olmalıdır (Stopka, 2016, 143-157). Zakare ve İvan'ın dini politikaları ile örtüşen bu yaklaşımın sanata yansımasının, Gürcü Krallığı'nda Ermeni nüfusun fazla olduğu bölgeler olan Ani ve Akhtala bölgelerinde bulunan kiliselerde Papa I. Silvester gösterimleri ile sonuçlandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü vaktiyle Ermeni *katalikos*ları tarafından millet olarak aforoz edilen Gürcülerin, Aziz Grigor'un ve dolayısıyla Ermeni *katalikos*luğunun altında anılmak istemeyeceği açıktır. Bu durum Gürcü kiliselerinde yer alan Kilise Babaları repertuarında da açık biçimde ortadadır. Gürcü sanatı bu repertuar için bahsedilen dört kilise babası dışında Ilarion, Mtatsmindeli'li Yuhanna ve oğlu Euthimius, Atoneli'li Euthimius gibi yerel azizlerini daha sık tercih etmiştir.

Mısırlı Meryem'in Komünyonu (Kat.17, Resim 17, a-b)

Kaynak

Sahnenin kaynağı azizeye ait öykünün anlatıldığı vitalardır[86]. En erken versiyon altıncı yüzyılda Skytopolis'li Cyril tarafından yazılan Aziz Kyriakos'un vitasında geçmektedir. Cyril hikâyeyi Yuhanna isminde bir keşişten aktardığını söyler. Yuhanna Meryem'i çölde bir mağarada inzivaya çekilmişken tanımıştır. Hayatının erken dönemlerinde bir fahişe olarak yaşayan azize tövbe ettikten sonra Kudüs Göğe Yükseliş Kilisesi'ne ilahi okuyarak hizmet etmiş, bunun ardından erkekleri cezbetmek korkusu ile çöle gitmiştir. On sekiz yıl boyunca kendisine verilen bir kap su ve bir kova baklagil ile çölde inzivaya

[86] Azizenin hayatına ait vitalardan derlenen İngilizce çeviri için bkz: Talbot 1996: 70-93.

çekilen Azize, Yuhanna tarafından ikinci kez ziyaret edildiğinde mağarada ölü olarak bulunmuş ve keşiş tarafıdan aynı yere gömülmüştür.

Benzer bir hikâye M.S. 540-634 yılları arasında yaşamış keşiş Moschos tarafından yazılan eserde geçmektedir. Moschos adı bilinmeyen bu kadının vaktiyle Kudüs'te rahibeyken erkekleri cezbetmekten kaçınmak için çöle kaçtığını ve burada on yedi yıl bir kova ıslatılmış baklagille hayatta kaldığını aktarır.

Yazarı tartışmalı olmakla birlikte sahnenin ikonografisini en detaylı aktaran eser yedinci yüzyılda yazılmış olan ve Sophronius'a atfedilen vitadır. Meryem bu vitaya göre on iki yaşında ailesini terk etmiş ve İskenderiye'ye gitmiştir. Burada on yedi yıl kadar fahişelik yaparak yaşamıştır. Yirmi dokuz yaşına geldiğinde Libyalı ve Mısırlı bir grup hacının, Kutsal Haçın Kaldırılması yortusu için çıktıkları seyahate katılmış, Golgotha tepesinde yaşadığı ruhsal bir deneyimden sonra üç ekmek satın alıp Ürdün Irmağı'nı geçerek çöle kaçmıştır. Azize burada herhangi bir insan görmeden on yedi yıl yaşadıktan sonra Ürdün Irmağı yakınlarında bir manastıra bağlı olan Aziz Zosimas ile karşılaşmıştır. Bir yıl sonra Zosimas onun rızası ile azizeyi komünyon ile kutsamıştır. Azizeyi üçüncü kez ziyaret etmek isteyen Zosimas gittiğinde onun öldüğünü görmüştür. Bir aslanın yardımı ile cesedini çöle gömmüştür. Latince'ye de çevrilen vita Ermeni, Süryani ve Etiyopya Hıristiyanlığında popülerlik kazanmıştır.

İkonografi

Sahnenin erken bir örneği M.S. 1066 tarihli Thedore Psalteri'nde yer almaktadır. Eserde sade bir gösterimle Zosimos ve Meryem'den ibaret bir kompozisyon bulunmaktadır. Aynı yüzyılın sonlarına tarihlenen Kıbrıs Asinou Kilisesi'nde yer alan sahne ise azizenin gösterimi ile sınırlı kalmıştır. Gürcistan'ın Kvemo Kartli bölgesinde Betenia Meryem'in Doğumu Kilisesi'nde Zosimas'un uzattığı kaşıktan yerken resmedilen Meryem, Tigran Honents örneğinde kova ve kadeh ile daha ayrıntılı işlenmiştir.

Kutsal Haç (Kat. 18, Resim 18, a-b)

Kaynak

Sahne Kutsal Haç kültü ile ilgili olarak kiliselerde yer bulmuştur. Konstantin ve Helena'nın azizliği yine bu kültün sonucu olduğundan sahnenin "Konstantine ve

Helena" olarak isimlendirilmesi Kutsal Haç anlatısını sembolize eden bu sahne için makul görünmemektedir. Söz konusu aziz ve azizenin anma günleri de kutsal haçın bulunması ve yeniden dikilmesine ait olan 13-14 Eylül tarihiden farklıdır. Araştırmacılar M.S. 333 yılına tarihlenen Eusebios'un Konstantin'in hayatı ile ilgili yazdığı eserde ve aynı tarihli Itinerarium Hierosolymitanum'da olayın anlatılmaması, ancak M.S. 348 yılında Kudüs'lü Cyril'in yazdığı Kathekesis'de olayın geçmesi nedeniyle kutsal haçın bulunması ve dikilmesi olayını M.S. 333-348 arasına tarihlendirir (Os & Jaszai, 1994: 643). Ermeni kilisesinde İsa ve Meryem yortuları ile birlikte ana yortulardan olan Kutsal Haçın Yüceltilmesi on dört eylüle en yakın pazar günü kutlanmaktadır.

İkonografi

Erken örnekler sekiz ve dokuzuncu yüzyıllara aittir. Külte ait on sekiz sahneden oluşan bir siklus içeren bilinen en erken örnek Karolenj döneme aittir (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 22053, fol. 10-21) [87] . On birinci yüzyıl St. Erentrud Perikobu'nda[88] yer alan örnek Kapadokya Karanlık Kilise'de yer alan sahne ile birlikte Konstantin ve Helena'nın ortalarındaki haçı tutarken gösterildiği erken örneklerdendir. Kutsal Haçın bir parçasının muhafazası için kullanılmış Esztergom Stavroteği'nin kapağında yer alan sahnede ise Konstantin ve Helena haçın iki yanında yer almaktadır. Morgan Library'de yer alan ve Stavelot Triptiği olarak bilinen on birinci yüzyıl örneğinde de Esztergom'da bulunana benzer bir kompozisyon yer almaktadır.

Tigran Honents kilisesinde yer alan sahne Konstantin ve Helena'nın yer aldığı Kutsal Haç ya da Gerçek Haç sahnelerinde sıkça tekrarlanan geleneği sürdürür.

Başmeleklerin Sinaksı-Synaxis ton Asomatos (Kat 19, Resim 19, a)

Kelime anlamı ile toplantı anlamına gelen Sinaks, Ortodoks terminolojisinde spesifik olarak bir ayin için toplanmayı ifade eder. Asomatos terimi ise aşkın varlık ya da aşkın ruh olarak düşünülebilecek bir anlama sahiptir. Esasen baş meleklerle sınırlı olmayan

[87] Eser on-line olarak incelenebilir: Erişim 28 Eylül 2017
http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/results_advanced_search.php?p=1&loc=203

[88] Eser on-line olarak incelenebilir: Erişim 28 Eylül 2017
http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=61406

bu terim Tanrı dışında tüm göksel varlıkları kapsayan bir anlama sahiptir. Baş meleklerin sinaksı bir yortu olarak Ortodoks kilisesinde 8 Kasım tarihinde kutlanmaktadır. Ermeni Kilisesi de bu tarihe en uygun günde kutlanır.

Kaynak

Laodikea Konsili otuz beşinci maddede meleklere tapınmama, yalnızca uygun bir saygı gösterme kararı alınmıştır. Şamlı Yuhanna konu hakkında yalnızca Tanrı'nın tini ve immateryal olabileceğini söylemektedir. Bununla beraber tinsel ve immateryal varlığı iki sınıfa ayırarak birinin yalnızca Tanrı'nın sahip olabileceği doğa/öz, diğerinin ise melek, şeytan ve ruhların da sahip olabileceği doğa/öz olarak tanımlamıştır (Kazhdan-Sevcenko, 1991: 209-210). Nissa'lı Grigorios ise bu tini ve immateryal varoluşu melekler ile örnekleyip, aksi için insanı göstermiştir. Bu algılanamaz doğaya sahip varlıkların onurlandırılmasını ifade eden yortuya ait gösterimler on birinci yüzyıldan itibaren ortaya çıkmaktadır. Papadopoulos sahnenin bölgesel dağılımı ile ilgili yaptığı yorumda birinci yüzyıla kadar tarihlenen Musa'nın Göğe Yükselişi anlatısının Ermenice ve Grekçe nüshalarında bulunan Musa ve melekler ile ilgili anlatımlara dikkat çeker (Papadopoulos, 2009: 61-64). Sembolik bir anlamı olan sahneye ait ikonografik referanslar; Luka 10: 18-19, Matta 25:31, Mezmurlar 91: 11-13 olarak sayılabilir.

İkonografi

Sahnenin en erken örnekleri on ikinci yüzyıllara tarihlenen Gürcü sanatına ait Oni ve Pkhotrer ikonlarında yer almaktadır (Thierry, 1993: 39). Duvar resimlerinde ise tezimizin konusu olan kilisenin diakonikon duvarında yer alan sahne en erken örnektir. Gürcistan ve Ermenistan dışında erken örnekler Yunanistan ve Sırbistan'da yoğunlaşmaktadır.

Sanatçısı Yuhanna ismi ile belirlenmiş M.S. 1244 tarihli Yunanistan'ın Argolis bölgesinde, Kranidi'de yer alan Hagia Triada Kilisesi'ndeki duvar resminde kompozisyon, başmelek Mikail ve Cebrail'in İmmanuel İsa'nın bulunduğu madalyonu taşır biçimde resmedildiği sade bir kurguya sahiptir (Papadopoulos, 2009: Levha VI). Aynı ülkenin Laconia bölgesinde yer alan M.S. 1264 tarihli Hagia Theodoros Kilisesi'ndeki sahne de tahrip olmakla beraber benzeri bir kompozisyonu tekrarlamıştır (Papadopoulos, 2009: Levha XIII). Aynı bölgede on üçüncü yüzyıl örneklerinden ilki

olan Paleochora Hagios Petrus Kilisesi'ndeki sahne büyük oranda tahrip olmuştur. Meleklerden bize göre sağdaki ve İmmanuel İsa okunabilmektedir (Papadopoulos, 2009: Levha XVI). Diğer örnek Tsopakas Hagia Thedoros Kilisesi'nde yer alır. Tahribatlara rağmen iki başmeleğin taşıdığı İmmanuel İsa ile kurulan kompozisyonun tekrarlandığı anlaşılır (Papadopoulos, 2009: Levha VXVIII). On üçüncü yüzyıl tarihli başka bir örnek Venedik San Marko katedralinde yer alan mozaiktir. Yazıtları ile verilmiş Mikail ve Cebrail bir ellerinde *riphidion* tutarlarken, diğer elleri ile İmmanuel'in bulunduğu damla biçimli mandorlayı taşımaktadırlar (Papadopoulos, 2009: Levha XX). On üçüncü yüzyıl sonları on dördüncü yüzyıl başlarına tarihlenen Laconia'dan başka bir örnek Geraki'de Hagia Krisostomos Kilisesi'nde yer alır. Gelenekselleşmiş kompozisyon bu örnekte de tekrar eder (Papadopoulos, 2009: Levha XXV). Sanatçı Astrapas'a atfedilen M.S. 1310 tarihli Sırbistan Zica Göğe Yükseliş Kilisesi'nde yer alan kompozisyon, bezemeli çapraz lorosları ile iki başmelek ve madalyon içinde İmmanuel figürleri ile kurulan artık gelenekselleşmiş kompozisyonun en olgun örneklerindendir (Papadopoulos, 2009: Levha XXIX). Atrapas'a ait bir başka duvar resmi Makedonya'da Stano Nagoricino Manastır Kilisesi'nde yer almaktadır. M.S. 1316-1318 arasına tarihlendirilen sahnede sanatçının bir önceki kompozisyonu giysilerdeki bezemeler ve figürlerin daha kaba gösterilmesi dışında tekrarlanmıştır (Papadopoulos, 2009: Levha XXIX). Aynı yüzyıldan Yunanistan'ın Kythira bölgesinde Mylopotamos Aziz Petrus Kilisesi'nde yer alan sahnede kaba çizgisel bezemelerle işlenmiş çapraz loroslar giyen iki başmelek ile geleneksel şema tekrarlanır (Papadopoulos, 2009: Levha XLIV). Gürcistan Tsalenjika Havari Yuhanna Kilisesi'nde yer alan ve Manuel Evgenikos'a ait M.S. 1384-1396 tarihli duvar resminde yazıtları ile verilmiş başmelekler Mikail ve Cebrail diğer örneklerden farklı olarak kısa tunik üzerine *khlamys* ile resmedilmiştir. İmmanuel İsa ise dikdörtgen bir haçlı hale ile tasvir edilmiştir (Lordkipanidze & Janjaliai, 2011: 43). Dikdörtgen halelerin, resmedildiği dönemde yaşayan kişileri ifade etiğini ve Tanrı'nın genel olarak üçgen hale ile gösterildiği bilinmektedir. Ancak buradaki hale kullanımının ikonografik açıklaması hakkında bir veriye ulaşılamamıştır. Yine de bu gösterimin İsa'nın ebediliğini vurgulamak için yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Yaptığımız araştırmada Thierry'nin refere ettiği Oni ve Pkhotrer örneklerine ulaşamamakla birlikte Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan sahnenin oldukça kalabalık

repertuarının sonraki gösterimlerde Başmelek Mikail ve Cebrail'e indirgendiği söylenebilir. Renklerdeki solmaya rağmen Tigran Honents örneğinde *maniakis*li ve bezemesiz olduğunu düşündüğümüz loroslar ise gelişerek tekrarlanan unsurlar olmuştur. İkonografiye eklenen diğer bir unsur ise sonraki örneklerde sıkça gördüğümüz *ripidhion*dur. Tsalenjika dışında bir örnekte görmediğimiz İmmanuel İsa'nın dörtgen hale ile resmedilmesi ise henüz açıklayabildiğimiz bir durum değildir.

4.1.4 Aziz Grigor Siklusu

Kaynak

Aziz Grigor'un hayatı ile ilgili en erken metin müjdeci anlamına gelen Agathangelos lakabı ile tanınan anonim bir yazar tarafından yazılmıştır. Ermenice, Grekçe, Arapça ve Karsuni (Süryani alfabesi ile yazılan Arapça) dillerinde kopyaları olan eser R.W. Thomson tarafından karşılaştırmalı olarak çalışılmıştır (Agathangelos, 1976: 1-503). İkonografik değerlendirmede bu eser temel alınmış, eserden derlenen bir özet, Ek 3 içinde aktarılmıştır[89].

Agatengelos kendi ifadesi ile tanık olduğu olayları Grek yazın geleneği içinde olduğu gibi anlatmıştır. Kral Trdat tarafından bu eseri yazmak için Roma'dan çağrıldığını aktaran Agatengelos'a dair ilk bahis Lazar Parabets'i tarafından yazılan tarihte geçmektedir. Parabets'i Agatengelos'u ilk Ermeni tarihçisi ve eserini ilk Ermeni tarihi olarak tanıtır. Ancak Agatengelos'un bu eseri yazdığı tarihte Ermeni alfabesi oluşturulmamıştır ve eser sonraki yüzyıllarda Grekçe yazılmıştır (Agathangelos, 1976: lxxv-xcvıı).

Eserin günümüze ulaşan en erken örneği Venedik Mechitarist Kütüphanesi'ndedir. Kesin bir tarihlendirme yapılamayan eserin onuncu yüzyıldan önce yazıldığı kabul edilir. Günümüze ulaşabilen diğer nüshalar ise bu tarihten sonra yazılmıştır (Agathangelos, 1976: xxı-xxııı).

[89] Esere ait Türkçe tanıtım ve değerlendirme için Bkz. Kaçar, 2013: 225-231.

İkonografi

Aziz Grigor ile ilgili en erken gösterim ikonoklasmus sonrasına tarihlenen İstanbul Ayasofya'sı güney nef timpanumunda yer alan kilise babalarına ait mozaiklerde bulunmaktaydı. M.S. 1847-1849 yılları arasında Fossatiler tarafından yapılan restorasyon sırasında yapılan çizimleri günümüze ulaşan eserde piskoposluk giysisi içindeki aziz, sol elinde İncil tutarken sağ eli ile takdis jesti yapmaktadır (Doğan, 2011: 90, Resim 62; Nersessian, 1966: Fig. 1; Knoben, 1994: 430-432, Fig. 1).

Azize ait röliklerin beşinci yüzyıl sonu ile altıncı yüzyıl başlarında Konstantinopolis'e getirildiği bilinmektedir. Ancak Bizans yazınında azizin hayatına ait bir vita ya da metne sekizinci yüzyıl başlarından önce rastlanmamaktadır. Nersessian M.S. 714 yılında Arap Piskopos George tarafından dile getirilmeden önce azizin hayatının Ermenistan dışında bilinmediğini aktarır (1966: 387).

Dokuzuncu ve onuncu yüzyıl menologyalarında ise aziz, Agatengelos referansı ile Otuz Eylül tarihine yerleştirilmiştir. Nersessian bu durumun Agathengelos'a ait eserin yedinci yüzyılda var olan Grekçe bir versiyona bağlı olması gerektiği çıkarımını yapar. Yazar Nikophoros'un (M.S. 806-815) Anirrhetica Contra Eusebium adlı eserinde azizin çilesi sırasında ettiği bir duadan alıntı yaptığını ve aynı alıntının Bithinia Medikion Manastırı hegümeni Niketas (ölümü M.S. 824) tarafından da tekrarlandığını aktarır (Nersessian, 1966: 387). Sonuç olarak azizin hayatına ait metin sekizinci yüzyıl itibari ile tanınmış olmalıdır. Dokuzuncu yüzyıl sonlarında yapılan mozaikler ve menelogionlar bunu kesinleştirir niteliktedir.

Aziz Grigor'un, Symeon Metaphrastes'in onuncu yüzyılın ikinci yarsından sonra oldukça popüler olan menologiasında, Agathengelos'un eserinden yapılan kısaltılmış bir anlatıyla birlikte yer almasının ardından, daha sık resmedilmeye başlandığı görülür. Aziz on birinci yüzyıl tarihli Selanik Panagia ton Khalkeon Kilisesi'nde ismini paylaştığı Nissa'lı, Taumaturge ve Agrigento'lu Grigor ile apsiste yer almıştır. Onuncu yüzyıl sonlarına ait İmparator II. Basil için yapılan menologionda (Vat. Gr. 1613) azizin Otuz Eylül tarihini Azize Hripsime ve Gayane ile paylaştığı görülmektedir. Aziz fol. 74'te takdis jesti ile cepheden resmedilirken fol.75 Azize Hripsime ve Gayane'nin şehit edilişlerine ayrılmıştır. Agathengelos'un eserindeki anlatı da aziz ve azizeleri aynı

öyküde vermektedir. M.S. 1066 yılına tarihlenen British Museum 19352 numaralı psalterde yer alan sahne Mezmurlar 40: 1-2 metninin[90] hemen yanında yer alır (Fol. 48). Azizin Khor Virap adlı kuyuda on beş yıl ilahi bir korumayla hayatta kalarak, Kral Trdat'ın hastalığını iyileştirmek için kuyudan çıkartılması ve bunun sonucunda da kralın Hıristiyanlığı seçmesi Aghatengelos'un eserinde geçmektedir. Psalterdeki sahne Eski Ahit referansını Agatengelos'un anlatısıyla birleştirmiştir. İki bölümlü gösterimde üstte kral ve kraliçenin önünde bulunan aziz, kralı elinden tutarak bazilika formunda bir kilisenin girişine doğru yöneltmektedir. Alttaki sahnede ise azizin kuyudan çıkarıldığı an resmedilmiştir (Nersessian, 1966: Fig. 5).

On bir ve on ikinci yüzyıllara tarihlenen örneklerden Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan Barocci elyazmasında anma tarihi Eylül ayına ait olan azizler arasında yer alan aziz diğer figürler gibi ayakta takdis jesti ile tasvir edilmiştir. Bu esere yakın tarihli Vat. Gr. 1156 numaralı elyazmasında, azizlere ait kısaltılmış vitaların başlangıcında oldukça küçük boyutlarda yapılmış figürler resmedilmiştir. Benzer biçimde aziz ayakta tasvir edilmiş, sol elinde incil tutarken sağ eli ile takdis jesti yapmaktadır (Fol. 255).

Aziz, Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşı olan Akhtala Koimesis Kilisesi'nin apsisinde resmedilen kilise babaları arasında yer almaktadır. Merkeze en yakın figürlerden güneyde cephede resmedilen aziz sağ elinde incil tutarken sol eli takdis jesti yapmaktadır. Beyaz saçlı uzun beyaz sakallı tasvir edilmiştir (Lidov, 1991: Fig. 11).

Oxford Bodleian Kütüphanesi'nde bulunan bir diğer örnek on dördüncü yüzyıla tarihlenmektedir (gr. th. f.1). Folio 11v'de yer alan dört bölümlü gösterimin sağ üstte yer alan parçasında Azize Hripsime ve Gayane'nin ortasında aziz Grigor resmedilmiştir. Diğer üç parça ise azizin kılıçtan geçirilmesi gibi, vitasında yer almayan bir konuyu tekrarlar. Agathengelos eserini azizin ölümünden önce bitirmiştir dolayısıyla ölümüne dair bir veri yoktur. Ancak azizin inzivada iken doğal biçimde öldüğü sonraki tarihçiler tarafından aktarılır. Azizin martirliği öldürülmesi ile değil gördüğü işkenceler ile ilişkilidir. Burada muhtemelen Hripsime ve Gayane'nin şehit edilişlerini konu alacak olan gösterimler bir yanlışlık sonucu azize uyarlanmış olmalıdır. Azizin ölümü ile ilgili

[90] "RAB'bi sabırla bekledim; Bana yönelip yakarışımı duydu. Ölüm çukurundan, Balçıktan çıkardı beni, Ayaklarımı kaya üzerinde tuttu, Kaymayayım diye." Mezmurlar 40:1-2.

benzer bir karışıklık British Museum'da 11870 numaralı el yazmasındaki sahnede görülmektedir (Fol. 242). Aziz profilden yere doğru eğilmiş biçimde resmedilirken hemen arkasındaki cellat kılıcını kaldırmaktadır (Nersessian, 1966: Fig. 4).

On dördüncü yüzyıl Konstantinopolis Pammakaristos Kilisesi güney doğu kemerinde yer alan mozaikte aziz büst biçiminde resmedilmiş ve Selanik'te olduğu gibi Thaumaturge ve Agrigento'lu Grigor kemerin diğer bölümünde yer almıştır (Megaw, 1963: 367). Aynı yüzyıla ait Bulgaristan Zemen manastır kilisesinde apsis duvarında yer alan aziz, Nazianus'lu Grigor, Athanasios ve Grigor Thaumaturge ile birliktedir. Romanya'da on beşinci yüzyıl sonlarına ait kiliselerinden Balineşti ve Voronet örneklerinde aziz benzer biçimde apsiste resmedilmiştir (Nersessian, 1966: 390).

Tigran Honents Kilisesi' Agathengelos'un eserinin kaynaklık ettiği ikonografiye sahip aziz Grigor siklusunun günümüze ulaşan ilk örneğidir. Aynı ikonografiyi paylaşan geç örnekler on yedi ve on sekizinci yüzyılda İsfahan'da bir Ermeni yerleşimi olan yeni Julfa kiliselerinde bulunmaktadır (Thierry, 1993: 42).

Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan siklusun en dikkat çekici özelliği Agathengelos'un eserinde yer almayan bir sahne olan Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi'dir. Bunun dışında eserin bitirildiği tarihten sonra gerçekleşen aziz Grigor'un ölümü de ikonografik kaynak dışı diğer bir sahnedir. Siklus Agathengelos'un tarihinde yer alan azizin çocukluk dönemini atlayarak anlatıyı azizin çilesinin başladığı sahne olan Kral Trdat'ın huzuruna çıkarılması ile başlatır. Bunun yanında eserde geçen on iki işkenceden sadece dördünü resmedilmiştir. Resmedilenler de doğru sırada değildir. Siklusta dikkat çeken diğer bir fark ise eserde geçen kral Trdat'ın lanetinin resmedildiği sahnenin Abhaz, Gürcü ve Laz krallar ile birlikte verilmesidir.

Agathengelos'un eserine ait versiyonlar Thomson'un eserinde olduğu gibi şu şekilde kısaltılarak kullanılacaktır:

Aa- 1909 nolu Ermenice Tiflis versiyonu[91]

Ag- Lafontaine tarafından yayınlanan Yunanca versiyon[92]

[91] G.Ter-Mkrtch'ean- Kanayeants', 1909: **Agat'angelay Patmut'iwn Hayots'**, Tbilisi

Ar- Levondyan tarafından yayınlanan Arapça versiyon[93]

Vg- Garitte tarafından yayınlanan Yunanca versiyon[94]

Vo- Ohrid 4 nolu Yunanca versiyon[95]

Va- Marr tarafından yayınlanan Arapça versiyon[96]

Var- Levondyan tarafından yayınlanan Arapça versiyon[97]

Vk- Esbroeck tarafından yayınlanan Karsuni versiyonu[98].

Siklusun ikonografik kaynağına ait bir özet tarihçede aktarılmıştır. Bkz. sayfa 24-30.

Aziz Grigor Kral Trdat'ın Huzurunda[99] (Kat. 20, Resim 20, a, Çizim 9)

Siklusun başlangıcı olan olay anlatının farklı versiyonlarında ortak biçimde anlatılmıştır ve sahne de bu anlatıya paraleldir. Sahnede haleli, genç, sakalsız ve kısa saçlı gösterilen Grigor'un tanrıça Anahit'e biat etmeyi reddedip, ona tapanları eşeğe benzetmesi sonucu tutuklanması resmedilmiştir. Bu olay eserde verilen bilgiler doğrultusunda Erzincan Çardaklı deresi yakınlarında gerçekleşmiş olmalıdır (Thierry, 1993: 46). Kazandığı zafer için tanrıça Anahit'e adak sunmak isteyen kral, ordusu ile birlikte yakınında tapınağın bulunduğu bu dere kenarında konaklamıştır.

Sahnede Kral Trdat'ın tacı ve yüzü Kutsal Haç sahnesindeki Konstantin tasvirine oldukça benzemektedir. *Stemma* olarak bilinen bu taca ait diğer örnekler Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde yer alan Kraliçe Tamar ve Kral III. Georgi

---

[92] G. Lafontaine, 1973: "La Version grecque ancienne du livre arménien d'Agathange" **Publications de l'Institut Orientaliste de Louvain 7**.

[93] Ter-Levondyan, 1968: **Agat'angelosi arabakan nor khmbagrut'yune**, Erivan.

[94] G. Garitte, 1946: "Documents pour l'étude du livre d'Agthange" , **Studi e Testi** 127,Vatican. 5-6.

[95] G. Garitte, 1965: "La vie grecque inédite de Saint Gregoire d'Armenie (ms.4 d'Ochrida)", Analecta Bollandiana 83, 233-290.

[96] N. Marr, 1905: **Zapiski Vostochnago Otdelenya Imperatorskago Russkago Arkheologicheskago Obschestva**,vol. 16, 63-211.

[97] Ter-Levondyan, 1973: "Agat'hengelosi arabakan Agat'angelosi arabakan khmbagrutyan norahayt amboljakan bnagire", **Patmabanasirakan Handes**, pt. 1 (60), Erivan, 209-228.

[98] M. Van Esbroek, 1971: "Un nouveau témoin du livre d'Agathange",**Revue des Etudes Armeniennes, vol. 8,** Paris,

[99] Agathangelos, 1976: 61-79.

gösterimlerinde bulunmaktadır (Gaprindashvili, 1975: Levha 79-80). Hem Trdat hem de Konstantin aziz ilan edildiğinden ve Gürcü resim sanatında sık kullanılan taç biçimi nedeniyle sanatçı hükümdar figürünü aynı resmetmiş olmalıdır.

Sahnede ikinci kez tekrar edilecek bir figür olan kralın yanında aristokratlara özgü bir başlık takan soylunun ikonografik kaynağın yazarı Agathengelos olduğunu düşünüyoruz. Bu figür aynı biçimde Kral Trdat'ın lanetlenmesi sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır. Eserinde bizzat şahit olduğu olayları anlattığını söyleyen Agathengelos ressam tarafından bu ayırıcı figürle vurgulanmış olmalıdır.

Azize İlk İşkence[100] (Kat. 21, Resim 21, Çizim 10)

Azizin işkencelerinin başlangıcı olan tuz işkencesi Agathenelos'un eserinin farklı versiyonlarında farklı özellikler içermektedir. Vk versiyonunda baş aşağı asılmış aziz yakılmış bir öbekten çıkan dumana maruz kalmıştır. Vg versiyonda ise derisi yüzülerek tuz bloğuna bağlanmıştır. Aa ve Ag versiyonlarında aziz makaralı bir düzenek ile asılmıştır.

Azizin derisinin diğer örneklerden daha koyu ve çizgisel resmedilmiş olması derisinin yüzüldüğünü vurgulamak için olmalıdır çünkü benzer bir gösterim azize Gayane için de kullanılmıştır. Thierry bu konuda farklı düşünse de Vg versiyonun bu sahne için uygun olacağını düşünüyoruz. Makaralı düzeneğin varlığı ise ikonografiyi Aa ve Ag metinlerine yaklaştırmaktadır. Bir duman gösteriminin bulunmaması sahneyi Vk versiyonundan uzaklaştırmaktadır.

Sahnede dikkat çeken en önemli durum azizin halesiz resmedilmiş olmasıdır. Başka bir önemli ayrıntı ise işkenceyi gerçekleştiren askerlerden birinin sivri sakalı ile diğerlerinden farklı vurgulanmış olmasıdır.

Fırat'ın kollarından Mercan Deresi yakınında gerçekleşmiş olması gereken işkenceler için en olası yer Çarçaranits (Çile) Manastırı olarak da bilinen Pokr (küçük) Lusavoriç Manastırı olmalıdır (Thierry, 1993: 47).

[100] Agathangelos, 1976: 79-83.

Azize ikinci işkence [101] (Kat. 22, Resim 22, Çizim 11)

Aa ve Ag sahnede yer alan pislik üzerine asılma ve kırbaçlanma olaylarının yanı sıra işkencede bulunan askerlerin sayısını da vermektedir. Genel olarak anlatıda paralel özellik gösteren diğer versiyonlar da bu ayrıntı dışında ortaktır. Aziz önceki sahnede olduğu gibi halesizdir.

Azize Üçüncü İşkence[102] (Kat. 23, Resim 23, Çizim 12)

Sahne tüm versiyonlarla uyumludur. Trdat'ın emri ile ayakları mengeneye alınan aziz oturur biçimde gösterilmesine rağmen bir sandalye ya da tabure resmedilmemiştir. Ayrıca mengenenin sadece hatları işlenmiş ve boyanmamıştır. Tüm bunlar sahnenin tamamlanmadığı fikrini uyandırır. Yine de ikonografide geçen işkence aktarılmıştır. Bu sahnede önceki iki işkence sahnesinde halesiz gösterilen azizin başının hale içinde olduğu görülmektedir. Öte yandan diğer iki işkencede tekrarlanan sivri sakallı figürün sahnede olmadığını da belirtmek gerekir.

Azize Dördüncü İşkence[103] (Kat. 24, Resim 24, Çizim 13)

Sahne tüm versiyonlara uygundur. Bir önceki işkenceden sonra ayaklarına çiviler çakılarak koşmaya zorlanmaktadır. Cellat figürü sivri sakalı ile bu sahnede de vurgulanmıştır. Thierry sahnenin bize göre sağında bulunan bir kaya üzerine oturmuş figürü Kral Trdat olarak yorumlar. Bu figür elini yukarı kaldırmıştır ancak elinde bir nesne tutup tutmadığı belirsizdir. Thierry'nin yayınladığı sahneye ait çizimde, bu figürün kaldırmış olduğu elin hemen üzerine arkadaki figürlere ait olması gereken bir el çizilmiştir. Ancak renk ve doku açısından böyle bir elin olmadığını söylemek mümkündür.

Azizin diğer sekiz işkencesi siklusta yer almamaktadır.

---

[101] Agathangelos, 1976: 83-117.

[102] Agathangelos, 1976: 117-119.

[103] Agathangelos, 1976: 119-121.

Azizin kuyuya atılması[104] (Kat. 25, Resim 25, a-c, Çizim 14)

Sahne sinematografik anlatımla birbiri ile bağlantılı üç olayı birleştirmektedir. Aa, Ag, ve Vk versiyonları ile uyumlu olan sahne azizin kuyuda dul kadından içecek de aldığını aktaran Va ve Vg versiyonlarından farklıdır. Arıca Vg versiyonu ilk bahiste azizin on üç yıl kuyuda kaldığını söylerken sonraki iki bahiste on beş yıl kaldığını söyler. Ag versiyonu ise on dört yıl kaldığı bilgisini verir. Sahnede eserde azizi kuyuya atmakla görevlendirilen *Nakharar* Ota Amatuni'yi toplu bir sakal ve türban ile görmekteyiz.

Artaşat kalesinde bulunan Khor Virap adlı kuyu Erivan'ın güneyinde Aras nehri kıyısında bulunur. Bugün kuyunun bulunduğu yere inşa edilmiş kilise Ermeni Hıristiyanların en önemli hac merkezlerinden biri olarak ziyarete açıktır (Thierry, 1993: 50).

Hripsime Azizeleri ve Gayane'nin şehit edilişleri[105] (Kat. 26, Resim 26, a-c, Çizim 15)

Sinematografik anlatımın tercih edildiği diğer bir sahnedir. Kompozisyon topografik dokunun farklı renk ve dokularda işlenmesi ile birbirinden ayrılan yerleri ve olayları aktarır. Katalogda değinilen Hripsime gösterimindeki ikilik azizenin martirliğini vurgulamak için kullanılmış olmalıdır. Ayaktaki Hripsime dünyevi anlamda güzelliği ile vurgulanmış ancak ikinci gösterimde ölümü kabullenmiş bir eda ile kılıca doğru eğilmiştir. Katliamı yöneten kişi olan *Nakharar* Ota bu sahnede de karşımıza çıkmaktadır. İkonografik metinlerde, katliamlar eş zamanlı gerçekleşmiş olmasına rağmen ressam burada farklı yerlerde gerçekleştiğini vurgulamak için kompozisyonu topografik doku kullanarak üçe bölmüştür. Buna göre sahnenin üst bölümünde azizelerin sığındığı şarap işliğinde kalan rahibe, sahnenin bize göre sağında şarap işliğinden kaçarak geldikleri tepede Hripsime ve beraberindeki otuz iki rahibe ve son olarak derisi yüzülmüş biçimde gösterilen Gayane ve beraberindeki iki rahibenin katledilişi resmedilmiştir.

---

[104] Agathangelos, 1976:133-135.

[105] Diokletianus'un evlilik girişimi için bkz. Agathangelos, 1976: 147-159. Azizelerin Roma'da kaçışı için bkz. 159-185. Yakalanmaları ve katledilmeleri için bkz. 185-217.

Kral Trdat'ın Lanetlenmesi[106] (Kat. 27, Resim 27, a-c, Çizim 16)

Sahne bir yandan Kral Trdat'ın lanetlenmesini işlerken, diğer yandan Gürcü, Abhaz ve Laz krallar ile birlikte vaftiz olmak üzere aziz Grigor'un yanına, Fırat kıyısına doğru yaptıkları seyahati aktarıyor olmalıdır.

Agatengelos'un anlatısında, kralın Nebukadnezar gibi benliğini kaybederek domuz gibi davranmaya başladığı anlatılır. Genel kompozisyonda net biçimde okunabilen bir domuz figürü yoktur. Ancak katalogda da belirtildiği gibi sahnede, sonradan açılmış olan okulusun doğusunda kalan kısmında, yukarıdaki atlının gösterimi ile örtüşmeyen bir unsur bulunur. Bu anlaşılması oldukça zor olan koyu kahverengi işlenmiş kalıntı olasılıkla bir domuz figürünün kafasıdır. Oldukça geç bir örnek olmasına rağmen M.S. 1569 tarihli Vardan Bales İncili'nde, Kral Trdat'ın insana dönüştürüldüğü anı aktaran kompozisyonda resmedilen domuz tasviri de oldukça uzun bir kafa yapısına sahiptir (Thierry & Donabedian, 1987: Lehva 171). Thierry sahnede domuz figürüne ait olabilecek bu kalıntıyı fark etmemiş bu sebeple domuz gösteriminin olmamasını kral Trdat'ın daha sonra aziz ilan edilmesine bağlamıştır (Thierry, 1993: 52). Ancak Marr ve daha yakın bir tarihte Drambian-Kotanjian çifti diğer figürlerin bir parçası olamayacak bu kalıntıya değinmiştir (Drambian-Kotanian, 1990: 52.). Yine de ressamın Kral Trdat'ı bir domuza dönüşmüş biçimde resmetmiş olduğunu kabul etmek ilk sahnedeki, aynı kıyafet, taç ve yüz ile tekrarlanan ve kompozisyonun merkezinde bulunan figürün Kral Trdat olmaması gerektiği sonucunu doğurur. Ya da bu kompozisyonun neden sonuç ilişkisi içinde çözümlenebilecek birleşik bir ikonografisi olmalıdır.

Drambian-Kotanjian çifti sahneyi Ermeni, Abhaz Gürcü ve Laz krallarının vaftiz olmak için aziz Grigor'a yolculuk etmesi şeklinde yorumlamaktadır. Bu çıkarım doğrultusunda ikonografi, av sahnesinden çok azizin ilk kiliseleri inşa edip kral ve insanları vaftiz ettiği bölüme odaklanır. On ikinci bölümde geçen bu anlatıda (Aa: 809-836, Ag: 140-149, Ar: 305-328, Vg: 154-168, Vo 124-128a, Va: 142-156, Vk: 242-259) aziz Abhaz, Gürcü ve Laz ulusların kralları ile beraber Kral Trdat'ı vaftiz eder. Anlatıda krallar ile beraber tüm halkı da vaftiz ettiği geçmektedir. Vaftizci Yahya için düzenlenen bir şenlik bünyesinde gerçekleştiği söylenen bu olay Fırat Nehri kıyısında yaşanmıştır. Kral Trdat,

[106] Agathengelos'un eserinde geçen Lanet anlatısı için bkz. Agathengelos: 1976: 217-227. Kralın, diğer ulusların kralları ile vaftiz edilmek için çıktıkları yolculuk için bkz. 347-371.

Gürcü, Abhaz ve Laz krallar ile birlikte buraya yolculuk etmiştir (Agathangelos, 1976: lxvi-lxıx).

Sahnede farklı başlıklarla resmedilmiş ve krala yakın gösterilmiş figürler kral Trdat'ın beraberinde bu seyahate katılan diğer krallar olmalıdır. Agatengelos'un anlatısında vaftiz ve lanet konuları birbirinden ayrı bölümler olarak ele alınmıştır. Altıncı bölüm lanet ve sonrasında yaşananları anlatırken on ikinci bölüm vaftizi ele alır. Ancak kompozisyon bu iki olayı bir arada aktarır.

Lanet anlatısı; Kralın, Hripsime'nin ölümü üzerine girdiği bunalımdan uzaklaşmak için bir av düzenlediği ve bu av için tüm askerlerini topladığı şeklindedir. Kral bu av esnasında lanete maruz kalarak bir domuza dönüşür ve kendi eşyalarını ve etini kemirmek gibi davranışlar sergiler.

Thierry akışı devam eden siklus için farklı bir sebep gözetmeden kronoloji gereği düşünülmesi gereken ikonografiye bağlı kalmıştır ancak daha önce bahsedildiği gibi sahnede var olan kompozisyonla örtüşmeyen bir figür kalıntısı vardır. Bunun yanı sıra lanet anlatısında geçmeyen her biri farklı başlıklarla resmedilmiş ve kompozisyonun merkezinde vurgulanmış figürler bulunur. Thierry, Marr'ın hipotezini sorgularken sahnenin ikonografik kronolojisine bağlı kaldığından bu hipotezi önemsememiş olmalıdır. Ancak figürler ve bahsedilen kalıntı, bu sahnenin bahsedilen ulusların Hristiyanlaşmasına yönelik kısmen sembolik bir kurgusu olduğunu göstermektedir. Aslında Thierry de söz konusu başlıklar ile ilgili verdiği referansta farkında olmadan bu ilişkiyi belgelemiştir. Gürcistan'ın yukarı Svaneti bölgesinde yer alan Hadishi Kurtarıcı İsa Kilisesi'nde yer alan Mikael Chegiani gösterimini işaret ederek başlıkların Gürcistan'da sık kullanıldığını ve bilindiğini ifade eder (Thierry, 1993: 52). Mikael Chegiani burada kral Trdat'ın ardında bulunan figürlerdekine benzer bir başlıkla resmedilmiştir (Kenia, 2010: 142-143).

Anlaşıldığı kadarıyla kompozisyon hem vaftiz yolculuğu ile söz konusu kralların Hıristyanlığı kabul etmesinin başlangıcını vermekte hem de aziz siklusunun lanet bölümünü bu hadiseyle birleştirmektedir. Bu çözümleme Gürcü sarayının on üçüncü yüzyılda benimsediği yerel aziz kültleri eksenli dini politikalarına da uygundur. Çünkü

siklusun devamında Agathengelos metni ile ilgisi olmayan Azize Nino'nun yaşayan sütun mucizesi yer alacaktır.

Farklı başlıklarla resmedilmiş figürlerden kralın hemen arkasında ona doğru yönelmiş olanın ilk sahnedekiyle aynı başlık ve kıyafetle verilen figürün tekrarı olduğunu görüyoruz. Bu figür büyük olasılıkla Agathengelos'un kendisi olmalıdır.

Aziz Grigor'un Kuyudan Çıkartılması[107] (Kat. 28, Resim 28, a-b, Çizim 17)

Genel olarak versiyonların tümüne uygun bir sahne kurgulanmıştır. Uygun olmayan tek unsur azizin temiz ve giyinik olarak resmedilmesidir. Diğer versiyonlarda aziz çıplak ve kap kara bir biçimde kuyudan çıkarken Vk versiyonunda *Nakharar* Ota'nın attığı kıyafetler içinde çıkar. Aziz haleli ve yaşlı resmedilmiştir. *Nakharar* Ota burada daha yaşlıdır.

Azizin Halk Tarafından Karşılanması[108] (Kat. 29, Resim 29, a, Çizim 18)

Vk versiyonu ile kurulan yakınlık bu sahnede de izlenmektedir. Yüzü kara ancak giysileri temiz olan aziz kendisini alkışlamakta olan kalabalığa doğru yönelmiştir. Artaşat şehri mimari olarak farklı örtü sistemine sahip yapılarla tasvir edilmiştir. Kompozisyonun merkezinde yer alan azizin hemen arkasında *nakharar* Ota bulunmaktadır, önceki sahnedeki gibi sivri sakallı ve yaşlı biçimde resmedilmiştir.

Azizin Düşü[109](Kat. 30, Resim 30, a-d, Çizim 19)

Sinematografik anlatının yer aldığı diğer bir sahne olan azizin düşü gösterimi; bize göre sahnenin solunda azizin düşü gördüğü an, sağında ise bu düşü şifa bekleyenlerle paylaşarak Ermeni Hıristiyanlığının ilk mabetlerini inşa etmelerini istediği anı aynı kompozisyonda vermiştir. Aa, Ag, Va ve Vg versiyonları ile uyumlu olan sahnede yer alan mimariler inşa edilen kiliseleri ifade ediyor olmalıdır. Bu sahnenin hemen yanında yer alan ancak Agathengelos'un eseri ile hiçbir bağlantısı olmayan Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi ile birlikte düşünülürse burada Gürcü ve Ermeni Hıristiyanlığına ait ilk kiliselerin inşasını konu alan iki farklı ikonografi bir arada

[107] Agathangelos, 1976: 221-227.

[108] Agathangelos, 1976: 224-225.

[109] Agathangelos, 1976: 273-297.

resmedilmiştir. Dönemin siyasi erkinin dini siyaset tercihini yansıtan bu sahneler Kral Trdat'ın lanetlenmesi sahnesi de dâhil olmak üzere ikonografiden uzaklaşarak Trans-Kafkasya Hıristiyanlığının paydaş tarihini yerel azizler özgülünde bir bütün olarak sunmaktadır.

Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi (Kat. 31, Resim 31, a-d, Çizim 20)

Siklusun en dikkat çeken sahnesi olan Svetitshoveli (Yaşayan/Yaşam veren sütun) anlatısının ikonografik kaynağı Kartlis Tskhovreba olarak bilinen ve anonim olarak eklemelerle günümüze ulaşan Gürcü kroniğidir. Erken örnekleri Leonti Mroveli ve Juansher Juansheriani'ye atfedilen ve sekiz ile on birinci yüzyıl arasında yazılmış olması gereken eserin Ermeni metinleri ile karşılaştırmalı bir redaksiyonu Thomson tarafından yayınlanmıştır (1996: 2-309).

Anlatıda azize Nino Kudüs'te büyümüş ardından Roma'ya giderek azize Gayane'nin topluluğuna katılmıştır. Hikâyenin bu bölümünü her ne kadar azize Nino'dan bahsedilmese de Agathengelos'un eserinde anlatılmaktadır. Kartlis Tsovreba'da azize Nino'nun Hripsime azizelerinin katledilişi sırasında ilahi bir yönlendirme ile kuzeye doğru ilerlediği ve İsa'nın gömleğinin gömülü olduğu yeri aramaya başladığı aktarılır. Azize Nino'nun duaları ile gerçekleşen olayalar sonucu Kral Mirian Hıristiyanlığı kabul eder ve Mtskheta'da bir kilisenin yapımına başlanır. Kilise için hazırlanan altı sütun sorunsuz bir şekilde getirilirken daha büyük olan ve İsa'nın gömleğinin gömülü olduğu yerden kesilen sütun yerinden oynatılamamıştır. Krala anlatılan bu sorun mekanik bir düzenle çözülmeye çalışıldıysa da başarılı olunamaz. Bunun üzerine azize Nino ve beraberindekiler inşa edilecek kilisede dua etmeye başlarlar. Bir şafak vakti azizenin beraberindekiler olayı anlatan Sidonia dışında uyumuşken, ateşten bir aydınlık büyük bir ihtişamla azizeye yönelir. Bunun üzerine azize secdeye kapanır. Ateşlere sarılı göksel bir varlığın dokunuşu ile sütun konulması gereken yere doğru yükselir ve yerleşir.

Azize Nino'ya ait siklus örnekleri on üçüncü yüzyılın ilk çeyreğinde yayılmaya başlamıştır. David Gareji bölgesinde yer alan Udabno Manastır Kilisesi'nde Azize'nin Kraliçe Nana'yı iyileştirmesi, Yaşayan Sütun Mucizesi, Meleklerin Azize'ye Tapınması ya da Apotheosis sahneleri yer almaktadır. Easmond Apotheosis sahnesinin varlığını

Arsen Bulmaisimisdze'nin M.S. 1220 yılında yazdığı bir ilahi ile açıklar (Easmond, 2003:721).

Azizenin Kraliçe Tamar döneminden (1184-1213) önce bilinen tek örneği Öşk Kilisesi'nde yer alan küçük bir taş kabartmadır. On üçüncü yüzyıl itibari ile inşa edilen ya da resimlenen Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı, Qintsvizi Aziz Nikolas, Bertubani Meryem ve Akhtala Koimesis kiliselerinde azizenin tasviri tek figür olarak bulunmaktadır. Azizenin atribüsü durumunda olan nesne anlatıda geçtiği gibi asma dallarından yaptığı yan kolları aşağı doğru eğilmiş bir haçtır.

Easmond azizenin ölümünden dokuz yüzyıl sonra kültünün yeniden canlanmasını Latin istilası sonrasında yerel aziz kültlerinin bölgesel yönetimlerin dini siyasetini oluşturmaya başlaması ile açıklar. Gürcistan için bu yaklaşım Azize Nino ile gerçekleşmiştir. Easmond Tamar ve Nino arasında kurduğu analoji ile azizenin kültünün Kraliçe Tamar döneminde canlandığını gerek dönemin homilyeleriyle gerekse azizeye ait gösterimlerle açıklamıştır (Easmond, 2003: 707-749).

Olay azize Nino'nun yanındaki rahibe Sidonia tarafından anlatılmıştır. Sahnede gözleri açık biçimde resmedilmiş rahibelerden biri Sidonia olmalıdır.

Bu anlatıda bir önceki sahnede Ermenilerin ilk Hıristiyan mabetlerinin inşası ile ilgili olan ikonografiye paralel olarak Mtskheta'da bulunan ilk Gürcü Hıristiyan mabedi olan ve "yaşayan" ya da "yaşam veren sütun" anlamına gelen Svetitskhoveli Katedrali'nin nasıl inşa edildiği anlatılmaktadır (Mroveli & Juansheriani vd. 2014: 59-61).

Azizin Kayseri'de kutsanması[110] (Kat. 32, Resim 32, a, Çizim 21)

Sahne azizin kutsanmak için Roma'ya gittiğini anlatan Vk dışındaki tüm versiyonlarla uyumludur. Kayseri metropoliti Leontios tarafından kutsanan aziz, *katalikos*luk görevi için gereken meşruiyeti sağlamıştır. Sahnede dikkat çeken bazilika formundaki yapı büyük Basil'in inşa ettirdiği katedral olmalıdır. Azizin hemen arkasında buhurdanlığı tutmakta olan figürün sol elinde bir kutu bulunur. Bu Vg versiyonunda Leontios tarafından azize verildiği söylenen Vaftizci Yahya'ya ait röliğin bulunduğu röliker

[110] Agathangelos, 1976: 335-347.

olmalıdır. Ayinin ne zaman gerçekleştiği konusunda eser bir bilgi vermez ancak araştırmacılar M.S. 314 tarihini kabul etmektedir (Agathangelos, 1976: lxiv-lxvi).

Azizin Bagavan'da karşılanması[111] (Kat. 33, Resim 33, Çizim 22)

Aziz kutsandıktan sonra Artaşat'ta bulunan pagan mabetlerini yıkar ve buraya Vaftizci Yahya'ya ait rölik için bir kilise inşa ettirir, ardından Bagavan'a doğru yola çıkar ve Kral ve ailesi tarafından karşılanır.

Sahne azizin Arzen'de (mod. Siirt ili sınırları içinde) karşılandığını aktaran Vk dışında tüm versiyonlarla uyumludur. Bugün Ağrı ili sınırlarında Taşteker köyüne konumlanan Bagavan'da karşılanan aziz sahnede Kral Trdat'ı kutsarken tasvir edilmiştir. Kralın arkasında Kraliçe Ashken olması gereken thorakionlu loros ile gösterilmiş kadın figürü bulunur. Bu figürün ardında yer alan loros ve türban türü bir başlıkla resmedilmiş kadın ise kralın kız kardeşi Khosroviduhth olmalıdır.

Fırat'ta Vaftiz[112] (Kat. 34, Resim 34, a, Çizim 23)

Sahne tüm versiyonlarla uyumludur. Oruç ve ibadetlerin ardından sayıları anlatıda yüz binlerle bahsedilen Ermeniler Fırat kıyısında vaftiz edilmiştir. Vg, Va ve Vk versiyonları Fırat'ın sularının ters akması ve gökten bir ışık hüzmesi inmesi gibi ayrıntılar ile sahneye daha yakın bir anlatım içerir. Gökten inen ışık hüzmesi vaftiz anlatıları için sık kullanılan bir tercihtir. Nissa'lı Grigor'un vitasında (Migne, 1863 - P.G. 46- s. 933), Nazianos'lu Grigor'un Ermenice vitasında ve Aritakes Lastivertc'i'nin tarihinde anlatılan rahip Getadardz ile ilgili metinde bu anlatım kullanılmıştır (Agathangelos, 1976: 493, 833 nolu dipnot).

Azizin İnzivası ve oğlu Aristakes'i kutsaması[113] (Kat. 35, Resim 35, a, Çizim 24)

Aziz inzivaya çekildikten sonra kral onun yerini almaları için oğullarını onları arar, her ikisi de çöllerde çilekeş bir yaşantı sürerek tanrıya yaklaşmak çabasındadır. Vartan kralın çağrısını geri çevirir, Aristakes ise güçlükle ikna edilir. Aziz bir süre sonra Daranali Dağı'nda, Manea Ayrk denilen bir mağarada bulunur. Kral azize geri dönmesi

[111] Agathangelos, 1976: 347-349.

[112] Agathangelos, 1976: 347-371.

[113] Agathangelos, 1976: 391-362.

için yalvarır. Ancak Aziz ömrünü bu şekilde geçireceğini söyleyerek reddeder. Sana bir *katalikos* vereyim diyerek, Mezmurlar'dan "Atalarının yerini oğulları alacak…" ile başlayan bölümü dile getirir (45: 16). Ardından Aziz oğlu Aristakes'i *katalikos* olarak kutsar (Agathangelos, 1976: 393-401).

Sahne sinematografik anlatımla ikiye bölünmüştür. Bu durum bazı araştırmacıların bu sahneyi tek kabul etmesi sonucu siklustaki sahne sayısını on yedi olarak vermelerinin sebebidir (Özyurt-Özcan, 2008: 163-186). Aziz inziva sahnesinde hale ile resmedilmişken kutsama sahnesinde halesizdir. Bu durum daha önce değindiğimiz Azizin Kayseri'de Kutsanması sahnesinde de aynıdır. Azizin kutsanmasında aziz hafifçe Leontios'a doğru eğilmişken Aristakes'in kutsanırken tümüyle diz çöktüğü görülür. Sahnede yer alan biri kubbeli diğeri bazilika formuna iki yapıdan kubbeli olan Eçmiadzin kentinde azizin inşa ettirdiği katedrali ve bazilika ise sarayı temsil ediyor olmalıdır.

Azizin Ölümü (Kat. 36, Resim 36, a-c, Çizim 25)

Agathengelos eserini azizin hayata olduğu ya da ölümünün kesin olarak bilinmediği bir dönemde bitirmiştir. Bu yüzden azizin mezarı ile ilgili bilgiye P'awstos Buzandac tarihinden ulaşılmaktadır. Burada ressamın kompozisyonu neden bir ağaç kavuğu ile verdiğini söylemek mümkün değildir. Metnin önceki bölümlerinden çıkan sonuca göre son günlerini bahsedilen mağarada geçirmiş olması gerekir. Öte yandan Koimesis sahnesindekilere benzer biçimde resmedilmiş meleklerle belki de azizin göğe alındığı düşüncesi uyandırılmak istenmiştir.

4.1.5 Tek Figürler ve Tanımlanamayan Sahneler

Kasnak ve Pandantifler

***Tevrat Peygamberleri* (Kat. 37, Resim 37, a-g)**

Göğe yükseliş sahnesinin hemen altında, ikinci geliş ikonografisi içinde de değerlendirilebilecek peygamberler bulunur. Sahnede Meryem'in bulunması sebebi ile bu gösterimlerin tek figür olarak incelemesi tercih edilmiştir. Kasnağın üst şeridinde yer alan Analepsis sahnesine ait Meryem'in hemen altına denk gelen Harun ve Zekeriya

peygamberler Mısır'dan Çıkış 28 (Kâhin Giysileri) ve 39 (Kâhin Giysilerinin Yapımı) bâblarında geçen anlatıya paralel biçimde Mişkan önündeki giysileri ile gösterilmişlerdir (Dienst, 1994: 2). "Tanrı Kelâmının muhafazası olarak düşünüldüğünde; İsa ile Meryem, On Emir ile Ahit Sandığı arasında bir alegori kurulmuş olur. Sahnede bu iki Eski Ahit peygamberinin Meryem'in hemen altında Mişkan önündeki giysileri ile yer almaları da Ahit Sandığı-Meryem alegorisini hatırlatmaktadır. Bu iki figür dışında peygamberler için ayırıcı bir ikonografi kullanılmamıştır. Thierry'nin aksine çalışmamız sırasında peygamberlere ait resim yazıtlarını belgelemiş olmamıza rağmen çevirilerini gerçekleştirmek mümkün olmamıştır.

Evangelistler **(Kat.38, Resim 38, a-d)**

Pandantifler geleneğe uygun olarak evangelist tasvirlerine ayrılmıştır (Nelson, 1991: 761-762). Figürler dörtte üç profilden ellerinde incilleri ile büst biçiminde resmedilmişlerdir. Tahribat nedeniyle yalnızca Yuhanna'nın yazıtları okunabilir durumdadır. Bize göre figürün solunda Gürcüce, sağında ise Yunanca olarak yazılmıştır.

Duvar Payeleri

Stilit Azizler **(Kat.39-42, Resim 39-42)**

Bizans sanatında ve dolayısıyla Gürcü geleneğinde Stilit azizler ya girişte ya naosta taşıyıcılar üzerinde ya da duvarlarda mekânı ortalayan pencereler arasında resmedilmektedir. Figürler bazen bir sütun ve başlığı üzerinde büst biçiminde bazen de bu başlık üzerine çizilmiş korkuluk ya da çatılı bir mekân önünde yine büst biçiminde tasvir edilir. Resim programlarında genellikle dört kişi olarak tasvir edilen azizler yaşlı ve Genç Aziz Simeon, Aziz Daniel ve Aziz Alyppios'dan oluşur.

Akhtala Koimesis Kilisesi'nde kuzey ve güney duvarlarda bulunan pencere açıklıklarının ortasında sırasıyla Genç Simeon ve Daniel resmedilirken güney duvarın doğu penceresinin kanatlarında Yaşlı Simeon ve Aziz Alyppios tasvir edilmiştir (Lidov, 1991: Çizim 3-4). Naos içinde bulunan gösterimlere diğer bir örnek Gülşehir Karşı Kilise'de yer almaktadır. İki niş arasında bulunan bordürler üzerinde kuzeyde yaşlı

Simeon ve güneyde Daniel bulunur (Gökcan, 2010: 93, 95). Sakız Adası Nea Moni Kilisesi'nde ve Saklı Kilise'de giriş mekânlarında resmedilen azizler, Ateni Sioni Kilisesi'nde apsis penceresi kanatlarında yer alır (Thierry, 1993: 37).

Tigran Honents Kilisesi'ndeki dört stilit aziz gösteriminden ikisi iyi durumdadır diğerleri ise büyük oranda tahrip olmuştur. Aziz Alyppios'a ait Gürcüce yazıt dışında diğer figürlerdeki yazıtlar belirlenememiştir. Geleneğe uygun olarak diğer üç figürün Genç ve Yaşlı Simeon ile Daniel olduğunu söylenebilir.

***Asketikler* (Kat.43, 45; Resim 43, a, 45)**

Stilit azizlerin tasvir edildiği duvar payesi üzerine eklenmiş sütuncenin iki yanında kalan bölümlerde çileci azizler yer almaktadır. Aziz Onuphrios, güneybatı duvar payesi üzerinde Aziz Alyppios'un hemen yanında, sütuncenin batısında üstte tasvir edilmiştir. Gelenekleşmiş yarı çıplak gösterimi ile resmedilen aziz, Akhtala Koimesis Kilisesi'nde de stilit azizlerin hemen yanında yer almaktadır. Bu örnek Yukarı Svaneti bölgesinde on dördüncü yüzyıla tarihlenen Lashtkhveri Başmelekler Kilisesi'nde batı duvarda yer alan, Aziz Yaşlı Makaryos ile yan yana resmedilmiş, figürle oldukça benzerdir (Resim 43a).

Kuzey duvar payesi üzerinde ise Aziz Yaşlı Makaryos stilit azizin hemen yanında yer almaktadır. Svaneti örneğinden farklı olarak vücudu saç ve sakalları ile tümüyle kaplanmıştır.

Duvar payeleri üzerindeki bu çileci gösterimleri kilisenin bir manastıra ait olması gereken ikonografik repertuarının belirgin unsurları olarak değerlendirilebilir.

Pencereler

Kilisenin dört mazgal penceresinden güney ve doğuda bulunanların kanatlarına ya da yanal yüzeylerine antrolak ile bağlanmış kırmızı şeritler içinde karşılıklı olarak doktor azizler yerleştirilmiştir. Batıdaki pencerede yer alan sahne tahrip olmakla beraber kalan izlerden yanındaki Anastasis kompozisyonunun bipolar biçimde devam ettiği anlaşılır. Kuzeyde yer alan pencere ise Pentekost sahnesine bağlanmıştır.

***Doktor azizler* (Kat.47-50, Resim 47-50a)**

Güney pencerenin kanatlarına Aziz Hermolaos ve öğrencisi Aziz Panteleimon tasvir edilmiştir. Birlikte yakalanıp öldürülen bu iki aziz yortu günlerini paylaştıkları gibi resim programlarında genel olarak birlikte resmedilmektedir. Batı kanatta bulunan aziz Hermolaos elinde bir kitap ile resmedilmiştir. Karşısında yer alan aziz Panteleimon sol elinde bir kutu ve sağ elinde bir haç ile gösterilmektedir.

Apsis merkezinde yer alan pencere kanatlarında yer alan figürler tanımlanamamış olmakla beraber kuzeyde bulunan figürün sol elinde piramidal bir kutu ve sağ elinde çengele benzer bir nesne olduğu anlaşılmaktadır. Güneyde yer alan figür de bu şekilde sol elinde piramidal bir kutu ile resmedilmiştir. Thierry bu figürleri diakozlar olarak önermiştir (Thierry, 1993: 22). Gözlemlediğimiz bu ayrıntılara dayanarak bu figürlerin oldukça sık resmedilen doktor azizler Kosmas ve Damian olabileceğini öneriyoruz.

Kemer Yüzeyleri

Kral Davut ve Kral Süleyman (Kat.51, Resim 51, a-e)

Kilisenin naosunda bulunan ve batı duvar payelerini birbirine bağlayan kemer yüzeyinde Davut ve Süleyman peygamberler resmedilmiştir. Thierry olasılıkla belgeleme çalışması sırasında yaşanan bir dalgınlıkla Davut ve Süleyman figürlerine eserinde yer vermemiştir. Geleneğe uygun olarak kral Davut ve kral Süleyman olarak önerdiğimiz bu iki figür doktor azizlerde olduğu gibi antrolakla bağlanan kemer biçimli çerçeveler ile sınırlandırılmıştır. Oldukça benzer gösterimler; on dördüncü yüzyıla tarihlenen yukarı Svaneti bölgesinden iki kilisede aynı konum ve düzen ile yer almaktadır. Lashtkhveri Başmelekler ve Lagami Yukarı Kiliselerinde naostaki kemer yüzeylerinde yer alan karşılıklı kralların naostaki konumları, mekânla kurulan ikonogafik bir bağlantı olup olmadığı sorusunu akla getirir (sırasıyla Resim 51d, 51e).

Kral Davut ve Kral Süleyman'ı buluşturan en belirgin ikonografik kaynak Krallar I: 5 ve 6'da anlatılan Tapınağın Yapımına Hazırlık ve Tapınağın Yapımı hakkındaki metinlerdir. Kral Davut ve Kral Süleyman'ın kemer yüzeyinde naosta resmedilmiş olması "tapınak" temelli bir ikonografi dâhilinde kullanılıyor olabilir. Koyun Kral Davut ve Süleyman tasvirleri konusunda hazırladığı çalışmada, Tigran Honents

Kilisesi'ndekine benzer biçimde kemer yüzeyine yapılmış tasvirlerinden Ihlara Yılanlı, Soğanlı Azize Barbara, Kızılçukur Haçlı, Ürgüp Cemil Başmelekler, Elmalı Kilise'de yer alan sahneleri işaret ederek, bu karşılıklı figürlerin ortalarında kristogram ya da haç kullanılmasına dikkat çekmiştir. Bu tür uygulamaların İsa'nın Ataları ikonografisine bir gönderme olabileceğini önermiştir (Koyun, 2014: 241-242). Tigran Honents Kilisesi'nde bulunan örnekte de bezemeler içinde haç benzeri bir unsur bulunmaktadır. Ancak bema kemeri üzerinde ayrıca resmedilmiş bir İsa'nın Ataları gösteriminin mevcut olduğu da unutulmamalıdır.

Başmelekler (Kat.52, 53, Resim 52, a-b, 53, a, b)

Bemada, yan yana iki kemer yüzeyinde, loros giyimli ve ellerinde globuslarla gösterilmiş başmelekler resmedilmiştir. Böyle bir tekrarın sebebi belki de doğu kemer yüzeyinde bulunan meleklerin ikonografisinin apsiste yer alan teofanik Deesis sahnesine dâhil edilmesi gerekliliği ile açıklanabilir. Yine de apsis ile hem zemin yüzeylerde yer almayan bu figürlerin ayrıca ele alması uygun görülmüştür.

İsa'nın Ataları (Kat. 54, Resim 54, a-g)

Bemanın batı kemer yüzeyinde İsa'nın Atalarına ait gösterimler antrolaklarla bağlanmış madalyonlar içinde tasvir edilmiştir. Yazıtlarından İshak, Esrom, Aram, Süleyman, Nahşon ve İbrahim olarak belirlenen antrolak zincirinin kuzey bölümünde tahribat nedeniyle dört madalyon okunamamaktadır. Dokuz ve onuncu yüzyıllara tarihlendirilen yukarı Svaneti Nezguni Kurtarıcı İsa Kilisesi'nde aynı konum ve biçimde resmedilmiş erken bir örnek bulmak mümkündür (Resim 54h). Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşı Ozaani Göğe Yükseliş Kilisesi'nde yer alan düzenleme farklı olarak üs üste ve yan yana dizilmiş madalyonlardan oluşan bir kompozisyona sahiptir.

Kapı Açıklığı

Kilisenin girişinde kapı açıklığının üst duvarında oldukça dar bir alana yerleştirilmiş seraf figürü mekânın kutsallığını vurgulamaktadır. Benzer biçimde kapı kemerinin timpanumunda kıvırcık saçları ve kılıcı ile başmelek Mikail yer almaktadır (Kat.55, Resim 55). Gürcü sanatı için kapı açıklarında genel olarak tercih edilen kompozisyonlar; Başmelek Mikail, Blakhernitsa Meryem ve İsa ve Başmelekler

olmalıdır. Tigran Honents Kilisenin batı cephesinde ve çağdaşı Timetosubani Kilisesi'nde İsa ve Başmelekler sahnesi kullanılmıştır. Tigran Honents Kilisesi'nde kapının iç yüzeyinde ve on dördüncü yüzyıl Safara, on üçüncü yüzyıl Chokhuldi kiliselerinin batı girişinde başmelek Mikail gösterimleri tercih edilmiştir. Daha geç örneklerden olan Gelati Kilisesi'nde dış girişin timpanumunda Blekhernitsa Meryem sahnesi yer alır.

Batı Duvar

Batı duvarda yer alan dört aziz tasvirinden yalnızca Teoktistos tanımlanabilmiştir (Kat.57, Resim 57). Ancak Lizvi isminde bir yer bilinmemektedir. Thierry bu soruna değinir ve figürü aziz Euthymos ile birlikte Filistin civarında manastırları kurup bir mağaraya inzivaya çekilen aziz Teoktistos olarak anlatır. Bölgesel olarak bu öneri mantıklı olabilir ancak figür yarı çıplak ve genç resmedilmiştir. Mısırlı Meryem gösterimindekine yakın bir elbise ile tasvir edilen figürün cinsiyetini kesin olarak belirleyemesek de Lesbos'lu azize Teoktistos olması da ihtimal dahlindedir. Söz konusu azizenin vitasının, Mısırlı Meryem'e ait anlatıya yakın olaylar içermesi de bu savı destekler niteliktedir (Talbot, 1996: 95-116).

Batı duvarda timpanum içinde yer alan sahneden yalnızca kemer kilit taşı çevresinde seçilebilen iz, Doğum ve Fırat'ta Vaftiz sahnelerindeki ışık huzmesini ifade eden ışının kaynağı olan dairesel gösterime benzerdir. Bir başka kalıntı ise haleye ait olabilecek dairesel bir izdir (Kat.60, Resim 60).

Bema Duvarları

Bema duvarlarına resmedilmiş dört figürden yalnızca yazıtları okunabilen ikisinin tanınması mümkün olmuştur. Kilisenin Ermeni Hıristiyanlığına ait Aziz Grigor siklusundan sonraki en önemli repertuvarı oluşturan bu iki figür Aziz Grigor'un oğulları Aziz Vartan ve Aziz Aristakes'tir (Kat.61, 63, Resim 61, 63). Bizans ve Gürcü Hıristiyanlığına ait aziz repertuarında olmayan aziz Aristakes ve Vartan babalarının sağlığından itibaren *katalikos*luk görevini yürütmüşlerdir. Bemanın kuzey ve güney duvarlarına kilise babaları hizasında resmedilmiş olan azizler Thierry tarafından kilise babaları ikonografisine bağlı olarak anlatmıştır (Thierry, 1993: 23). Ancak cepheden gösterilmiş bu figürler her ne kadar kilise babaları ikonografisine dâhil edilebilecekse de

gerek konum gerekse tasvir olarak apsis duvarındaki figürlerden farklı resmedilmiştir. Yine de Ermeni kilisesinin, babalarından sonraki iki *katalikos*u olan bu figürler bemada resmedilerek repertuara dâhil edilmiştir.

Güney Duvar Doğu Bay

Tonozun batı bölümünde, Müjde sahnesinden geniş bir bezemeli şerit ile ayrılan sahne üst bölümü dışında tümüyle tahrip olmuştur. Gece mavisi fon üzerine resmedilmiş yıldızlar dışında bir ayrıntı bulunmamaktadır (Kat.65, Resim 65, a).

Duvar payeleri ile güney duvarın birleştiği noktada bulunan kirişler üzerine resmedilmiş dört figürden yazıtı ile tanımlayabildiğimiz yalnızca Yeşeya Peygamberdir (Kat.67, Resim 67). Batıdaki kirişin kuzey yüzeyinde yer alan bu figür kasnakta güney ile güneydoğu pencereler arasına resmedilen peygamber figürüne oldukça benzer resmedilmiştir. Yeşeya peygamber dörtte üç profilden Koimesis sahnesine doğru yönelmiş biçimdedir. Bu peygamberin Koimesis'e ait bir referansı olmadığı bilinmektedir.

Yeşeya peygamberin yukarısında tanımlayamadığımız figür ise kasnakta güneybatı-batı pencereler arasında yer alan peygamberlerden güneyde resmedilen ile aynı yüz ile tasvir edilmiştir. Sağ elini kirişin sınırına doğru götürmüş, işaret parmağı ile Kudüs'e giriş sahnesinin mimarilerini gösterir gibidir. Kudüs'e Giriş ikonografisi ile ilgili referansa sahip Zekeriya peygamber bizzat sahnede yer almakta olduğundan bu peygamberin sahne ile olan ilişkisini çözümlenememiştir (Kat.66, Resim 66).

Güney doğu bayın doğusundaki kirişler üzerine resmedilen figürlerin yazıtları okunamamıştır. Thierry altta yer alan figürü azize Katherina olarak tanıtır, üstte yer alan figürün ise azize Nino olabileceğini önerir (Kat.69, 68; Resim 69, 68). Her ne kadar atribüsü olan asma dalından yapılmış haç ile resmedilmemiş olsa da bu figür için Thierry'nin önerisini makul görünmektedir. Yazarın azize Katherina önerisi de geleneğe bağlı olarak kabul edilebilir niteliktedir.

Araştırmamız sonucunda, bayın batı duvarına resmedilmiş olan asker azizler aziz George ve Theodore'un İsa tarafından kutsandığı sahneye ait spesifik bir ikonografik kaynak bulunamamıştır. Bu sebeple bu kompozisyonun tek figürler içinde ele alınması

uygun görülmüştür. Kısa tunikleri üzerinde zırhları ve klamisleri ile resmedilmiş figürlerin ortasında thorakion biçimli kalkanları ve kılıçları bulunur. Asker azizler İsa'nın tasvir edildiği yarım daire biçimli madalyona doğru bir diyalog içindedir (Kat.70, Resim 70, a).

Kuzey Duvar Doğu Bay

Tonozun batı bölümü tümüyle tahrip olmuştur. Bir hale olabilecek dairesel iz dışında bir ayrıntı tespit edilememiştir.

Kilisenin en ilgi çeken tahribatına sahip olan kuzey duvar doğu bayda, duvarın alt bölümündeki sahne neredeyse tümüyle yok olmuştur. Tahrip olmuş sahnenin kalıntıları yer yer tespit edilebilmektedir (Kat.72, Resim 72, a, b). Bu izlerden ve güçlükle seçilen yazıt kalıntısından anlaşıldığı kadarı ile burada asker azizler resmedilmiş olmalıdır. Kalan izler kilisenin kalanında görülmeyen oldukça canlı renkler ve detaylı bezemelerle resmedilmiştir. Bu sahnenin doğusunda, kiriş üzerinde, madalyon içinde dörtte üç profilden tasvir edilmiş oldukça küçük bir İsa figürü, sahneye doğru takdis jesti yapmaktadır. Thierry bu küçük İsa gösterimi ile sahne arasındaki ilişkiden yola çıkarak burada kilisenin inşa edildiği dönemin yöneticilerinin yer aldığını ancak bu sahnenin siyasi gerekçelerle daha sonraki dönemlerde kazınarak asker aziz gösterimleri ile yeniden boyandığını önerir. Gürcü kiliselerinde kuzey duvarlarda sıkça karşımıza çıkan bu tip bani ya da patron sahnelerinin varlığı bu öneriye anlam katmaktadır. Kalan izlerin verdiği farklı üslup bilgisi de bunu destekler niteliktedir.

Bayın doğu ve batısındaki kirişlerin üzerine resmedilmiş dört figürden yazıtı ile tanımlanabilen sadece batı kirişin alt bölümündeki aziz Mamas'tır (Kat.75, Resim 75). Onun yukarısında tanımlanamayan figürün elindeki rulodan yola çıkılarak peygamber olduğunu söylenebilir (Kat.74, Resim 74). Bu figür tıpkı simetrisinde bulunan Yeşeya peygamberin üzerinde resmedilen figür gibi duvarda resmedilmiş Lazarus'un Diriltilişi sahnesine doğru dörtte üç profilden tasvir edilmiştir. Sağ eli ile bu sahneyi işaret eder vaziyettedir. İkonografik kaynağının Yuhanna İncili olduğunu bildiğimiz Lazarus'un Diriltilişi sahnesi için Eski Ahit referanslarında bu figür ile bağlantı kurabileceğimiz uygun bir peygamber bulamamıştır. Rulo üzerindeki yazıtın okunamaması da net bir tanımlama yapmamıza imkân vermemektedir.

Bayın doğu duvarında yer alan oldukça tahrip olmuş sahne Thierry tarafından Başkalaşım olarak önerilmektedir (Thierry, 1993: 30). Ancak sahne bu öneriyi doğrulayacak herhangi bir detay vermemektedir (Kat.71, Resim 71).

Doğu kirişin üst bölümünde yer alan figür zırhı ve thorakion formunda kalkanı ile bir asker aziz olmalıdır. Tahribatlardan arta kalan gösterimde başka bir ayırıcı detay seçilememiştir (Kat.76, Resim 76).

Güney Duvar Batı Bay

Batıda bulunan kiriş üzerine resmedilmiş iki figür tanımlanamamıştır. Sol elleri yatay pozisyonda orans duruşla gösterilmiş bu figürlerden üsttekinin kapusenli bir *mandyas* ile resmedilmesi bir keşiş olduğunu düşündürmektedir. Yine de *dibetesion* üzerine *epitrakhelion* ile gösterilen bu figürler tören kıyafeti içindedir (Kat.78-79, Resim 78-79).

Bay kemerinin alınlığında tespit edilen giysi kıvrımlarına ait izlerden burada bir sahne olması gerektiği anlaşılmıştır. Ancak madalyon içerisinde büst biçiminde gösterilmiş *klamys*li figür dışında okunabilen bir iz yoktur (Kat.80, Resim 80, a). Alınlığın batısında ikinci bir madalyona dair bir iz tespit edilememiştir. Figürün thorakion biçimli kalkanı ve *klamys*i ile resmedilmiş olması ve hale bulunmaması İvan ve Zakare'ye ait portreler olabileceğini düşündürmektedir. Kuzey duvar batı bay ile birlikte simetrik bir düzenleme ile resmedilmiş olabilirler ancak kuzey duvar batı bay alınlığında hiçbir iz kalmamıştır.

Kuzey Duvar Batı Bay

Timpanumda yalnızca sahneleri sınırlayan kırmızı şeritlere ait izler kalmıştır. Kemer yüzeyinin merkezinde ise eğrisel hatlardan anlaşıldığı kadarıyla bitkisel ya da geometrik bir bezeme olmalıdır. Daha önce bahsettiğimiz gibi tonoz alınlığında hiçbir iz kalmamıştır (Kat.82, Resim 82).

Batı Bölümün Tonozu

Tonoz iki bölüme ayrılmıştır ve anlaşıldığı kadarıyla iki sahne bulunmaktadır. Güney yarısında yarım daire formunda kemerli bir mimariye ait kalıntılar bulunur (Kat.84,

Resim 84, a, b). Thierry bu izlere dayanarak sahneyi Son Akşam Yemeği olarak önerir (Thierry, 1993: 32). Kuzey yarıda ise yalnızca gece mavisi fon üzerindeki yıldızlar seçilebilmektedir.

4.1.6 Bani Sahnesi (Kat.85, Resim 85, a, b)

Bugün neredeyse okunamayan kompozisyona ait erken bir görsel Kakovkin'in makalesinde yer almaktadır (Kakovkin, 1991: 126-133, Fig 4). Orta çağ bani sahnelerinde klasik bir gösterim olan kilise maketinin Tigran Honents tarafından Aziz Grigor'a takdimi şeklinde kurgulanmış kompozisyonda; kapının güneyinde kilisenin takdim maketi ile Tigran Honents, kuzeyinde ise aziz Grigor yer almaktadır.

4.2 JAMATUN DUVAR RESİMLERİ

Jamatun resim programı kilisenin batı ve şapelin güney cephelerinin de kullanımı ile oluşturulmuştur. Kilisenin batı cephesinde kalan izlerden ve üslup farkından anlaşıldığı kadarıyla resimler kilisedekilerden sonraki bir tarihte ve yüksek ihtimalle şapeldekilerle aynı tarihte yapılmış olmalıdır. Jamatun temel olarak Son Yargı sahnesine ayrılmış, kapı ve etrafında bu sahnenin teması olamayan bani sahnesi ve İsa'nın Çarmıhtan Alınışı ile mezara konması sahneleri tasvir edilmiştir. Bugün neredeyse tümüyle tahrip olmuş resim programının geleneksel şemaya uygun olarak kapı ekseninin kuzeyinde Cennet güneyinde Cehennem olmak üzere hiyerarşik olarak düzenlenmiş Son Yargı temaları ile kurulduğu kalan sahnelerden anlaşılabilmektedir.

4.2.1 Yeni Ahit Konulu Sahneler

İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi (Kat.86, Resim 86, a, d)

Sahnenin ikonografik kaynakları ve gelişimini kilisede yer alan sahne için aktarılmıştır. Jamatunda yer alan örnek kilisedekine göre daha iyi korunmuştur. Figürlerin daha patetik ifadelerle resmedildiği bu sahnede Yuhanna'nın arkasında seçilen mimari dışında farklı bir unsur izlenmez. Bu yapı daire planlıdır, yek pencere açıklığı vardır.

Perde gibi bir ayrıntı içermemekle birlikte tapınağa ait bir gösterim olarak kabul edilebilir.

Matem (Kat.87, Resim 87, a, c)

Kaynak

Kesin bir ayrım olmaması sebebi ile sıklıkla Matta 27: 57-60, Markos 15: 42-47, Luka 23: 50-55, Yuhanna 19: 38-4 ve Nikodemus 11:2 referansları ile İsa'nın Mezara Konması ikonografisi ile karıştırılan sahnenin asıl ikonografik kaynağı, anlatısında Meryem, Aramatyalı Yusuf, Nikodemus ve Mecdelli Meryem'in geçtiği, Pilatus'un İşleri'nin az bilinen bir versiyonudur (Tischendorf, 1876: 313-314). Anlatıda Mecdelli Meryem ve İsa'nın annesi Meryem'e ait Dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Nicomedialı Georgios (Migne, 1865. - P.G. 100: 1481) ve onuncu yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Symeon Metaphrastes'e ait (Migne, 1903. - P.G. 114: 202-304) ilahiler ikonografinin diğer kaynaklarıdır. Palli öncül kaynak olarak Symeon Metaphrastes'in ilahisini önerir (Palli 1994d: 278). Meryem'in oğlunun na'şını kolları arasında tuttuğu bu sahnenin kanonik referanslarında Meryem'in ve Yuhanna'nın bulunmaması ve İsa'nın mezara konması ikonografisinde Meryem'lerin ya hiç sahneye katılmadığı ya da İsa'dan uzakta gösterildiği düşünülürse bu iki ikonografiyi birbirinden ayırmak mümkün olacaktır.

İkonografi

Doğu Hristiyan sanatında oldukça nadir rastlanan sahnenin ilk örnekleri on birinci yüzyıla aittir. Metz ekolüne ait yaklaşık 1000 yılına tarihlenen fildişi kabartmada Meryem, İsa'nın başını kolları arasına almış biçimde resmedilmiştir (Palli, 1994d: 278). Aynı yüzyıla tarihlenen Victoria&Albert Müzesi koleksiyonunda bulunan bir başka fildişi eserde Meryem oturur vaziyette İsa'nın başını sağ eli ile kavramış ve sol eli ile bedenine sarılmıştır. Meryem'in arkasında ayakta yer alan Yuhanna İsa'nın sol elini öper biçimde İsa'ya doğru eğilmiştir. Nikodemus ve Aramatyalı Yusuf İsa'nın ayakucuna eğilmiş biçimde tasvir edilmiştir. Sahnenin üst bölümlerinde üç melek, bize göre sol kenarında iki kadın figürü bulunur (Schiller, 1972: Levha 595). Parma Kütüphanesi'nde bulunan aynı yüzyıla ait bir tetraevangelionda ise meleklerin çevrelediği haçın oluşturduğu arka planla resmedilen sahnede Meryem oğluna sarılır

biçimde resmedilmiş, Nikodemus ve Aramatyalı Yusuf İsa'nın ayakucuna eğilmiş olarak tasvir edilmiştir. Sahnede üç kadın figürü daha bulunur (Schiller, 1972: Levha 594). M.S. 1100 civarına tarihlenen San Angelo in Formis Kilisesi'nde yer alan duvar resminde Meryem İsa'nın başucunda ayakta resmedilmiş ve iki eli ile başını tutar biçimde tasvir edilmiştir. Yuhanna keder ifadesi ile sağ elini yüzüne doğru kaldırırken, Nikodemus ve Aramatyalı Yusuf kefene sarılmış bedeni taşımaktadır (Schiller, 1972: Levha 594). M.S. 1164 tarihli Nerezi St. Panteleiomon Kilisesi'nde yer alan duvar resminde Victoria&Albert örneğinde olduğu gibi Meryem İsa'yı kucaklar biçimde, Yuhanna ise sol elini öper biçimde tasvir edilmiştir. On üçüncü yüzyılda Umbria ekolünün merkezi olan Perugia bölgesinde eser veren ve Henry Thode tarafından *Master of St. Francesco* olarak sanat tarihi yazınına giren sanatçıya ait resim, duygusal ifadelerin üst düzeyde kompozisyona aktarıldığı bir örnektir. Meryem'in oğlunun başını tutarak gösterildiği ve arkasında üç kadın figürünün bulunduğu bu sahnede Yuhanna kompozisyonun ortasında, Meryemlerin arkasında, İsa'nın sağ elini öper biçimde tasvir edilmiştir. İsa'nın ayakucuna eğilmiş bir haleli kadın figürü bulunur. Bu figürün ardında biri haleli iki erkek figürü İsa'ya doğru yönelmiştir. Sahnenin üst bölümünde bir melek bulunur (Schiller, 1972: Levha 597). Ugolino da Siena'nın M.S. 1320-1330 arasında Floransa, St. Croce bazilikası altarı için yaptığı resimde dikdörtgen bir lahit etrafında çözümlenen bir kompozisyon yer alır. Meryem önceki örneklerle aynı biçimde İsa'ya sarılmış, yanak yanağa bir duruşla tasvir edilmiştir. Sahnede üç erkek figür bulunur. Her biri İsa'nın na'şı ile fiziksel bir ilişki içinde resmedilmiştir. Meryem'in ardında ise dört kadın figürü daha bulunur. Bunlardan biri ağıt nidası ile iki elini havaya kaldırmıştır (Schiller, 1972: Levha 577).

Doğu Hıristiyanlığında oldukça nadir resmedilen sahnenin Gürcü sanatında ulaşabildiğimiz diğer Tigran Honents'in çağdaşı Betania Meryem Kilisesi'nin kuzey transeptinde görülmektedir.

Son Yargı (Kat.88, 89, 90, 91; Resim 88, a; 89 a-k, 90, a, 91, a)

Kaynak

Sahneye ait Eski Ahit referansları; Yoel: 2: 31-32, 3: 1-3, Ezekiel: 13, İşaya: 2:12, Daniel: 7:13, Mezmurlar 82'te yer almaktadır. Yeni Ahitte Matta: 27: 30, 25: 31-46, Markos: 13: 24-27, Luka: 21: 27, Romalılar 1: 14-10, Korintliler II: 10, İbraniler: 9:27-28, Vahiy 20: 10-15'de geçen anlatılar içinde Vahiy en kapsamlı ikonografik metni içerir.

İkonografi

İlk kompozisyonlar St. Apollinare in Nouvo Kilisesi'nde yer alan mozaikte olduğu gibi İsa'nın keçi ve koyunları ayırdığı basit bir ikonografi ile Matta 25:32 anlatısı içinde çözümlenmiştir. Altıncı yüzyılda ikonografinin kısaltılmış örneklerinden olan Ravenna St. Michael Kilisesi mozaiğinde sahne İsa ve iki yanında bulunan sura üfleyen meleklerle kurulmuştur. Dumbarton Oaks koleksiyonunda bulunan ve dördüncü yüzyıla kadar tarihlenen fildişi Barberini tabağında yer alan örnekte ise İsa ve iki yanında yargıç havarilerle kurulmuş bir kompozisyon yer almaktadır (Grabar: 1980, resim 113). Bu kompozisyonlar Pantakrator İsa ve hiyerarşi söz konusu olduğundan Grabar gibi erken araştırmacılar tarafından Bizans saray seremonileri ile ilişkilendirilmiştir (Grabar: 1980, 44).

Bizans geleneksel şemasını yansıtan son yargı gösterimleri için en erken örnekler dokuzuncu yüzyıl ve sonrasına aittir[114]. Ruhların Tartılması, şeytan gösterimleri, Yargıç Havariler ve meleklerden oluşan kompozisyon tipi erken örnekler arasındadır. Selanik Panagia Kalkheon Kilisesi (M.S. 1028-1044) daha zengin bir ikonografik kurgu ile geleneksel şemaya ait tüm temaları barındıran olgun bir örnektir. Güllüdere Ayvalı Kilise kitabesine göre M.S. 913-920 arasına tarihlenmektedir. Sahne, Yargıç Havariler, Deniz ve Karaların Ölülerini vermesi episodlarını içermektedir (Türker, 2008: 168-172,

[114] Bizans Son Mahkeme sahnesi için geleneksel şema Nilüfer Peker tarafından etraflıca çalışılmıştır. Bkz. Peker, 2008: 20-21, ek 1).

282-285). Kapadokya, Son Mahkeme örnekleri ile dokuzuncu yüzyıldan on üçüncü yüzyıla kadar tarihlenen ikonografik çeşitliliğinin izlenebileceği bir bölgedir[115].

Kraliçe Tamar dönemi kiliselerinde yer alan son yargı kompozisyonları geleneksel şemaya uygun biçimde kiliselerin batı duvarlarına ya da batı haç kolu duvarlarına bipolar biçimde yerleşmiş ya da *jamatun*, narteks işlevi gören mekânlara konumlanmıştır.

M.S. 1184-1186 tarihli Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı Kilisesi'nde kayalığın izin verdiği ölçüde oldukça dar giriş bölümünün tavanı ve kilise duvarları son yargı sahnesinin episodları ile kaplıdır. Tavanda Haçın Göklerden İndirilmesi, Göklerin Dürülmesi, Cennet gibi temalar yer alırken kilise duvarında Deesis etrafında çözümlenmiş Yargıç Havariler, hemen altında Boş Taht, Karaların ve Denizlerin Ölülerini Sunması temaları, Ruhların Tartılması sahneleri yer alır.

Akhtala Koimesis Kilisesi'nde batı duvarda yer alan Son Yargı sahnesi timpanumda yer alan Büyük Deesis ile bunun hemen altında iki pencere arasında kalan bölüme ve pencere kanatlarına yerleşmiştir. Pencere kanatlarında birer melek figürü bulunurken pencereler arasında prokynesis Âdem ve Havva figürleri ile resmedilmiş Boş Taht teması bulunur. Bunun iki yanında yer alan pencereler, kavsaralarında Göklerin Dürülmesi, güney pencerenin güney kanadı ve duvar ile arasında kalan bölüme yerleşmiş seçilmişlere ait figürler, kuzey pencerenin kuzey kanadı ve duvar ile arasında kalan bölüme yerleşmiş Cehennemde Azap çeken figürler ile kurulmuş kompozisyona sahiptir. Son Yargı'ya ayrılmış batı duvarının son şeridinde Ruhların Tartılması ve Cennet kompozisyonu işlenmiştir. Geleneğe uygun olarak İbrahim'in Kucağı, iki melek arasında gösterilmiş tahtta Meryem ve İyi Hırsız, Cennet ikonografisini oluştururken tahtta oturur biçimde resmedilmiş bir Seraf cennetin girişini temsil eder. Bu girişin hemen yanında Petrus öncülüğünde cennete doğru ilerleyen seçilmişler yer alır. Seçilmişlerin üzerinde ise Ruhların Tartılması teması resmedilmiştir.

Betenia Meryem'in Doğumu Kilisesi batı duvarında muhtemelen Timetosubani Kilisesi'nde olduğu gibi batı haç koluna bipolar bir kompozisyonla yayılmış Son Yargı gösteriminden sadece Cennet kompozisyonu günümüze ulaşabilmiştir. Geleneğe uygun

[115] Sahneler için Bkz. Peker, 2008: 26-77.

biçimde tahtta Meryem, İyi Hırsız, tahtta serafın belirlediği giriş ve Petrus öncülüğündeki seçilmişler, sahnenin ana unsurlarıdır.

Timetosubani Kilisesi'nin batı bölümü tümüyle Son Yargı'ya ayrılmıştır. Pencerenin alt yarısını çevreleyen Deesis etrafında çözümlenmiş Yargıç Havariler kompozisyonu batı duvarından bipolar biçimde yan duvara taşmıştır. Batı duvarın alt şeridinde Boş Taht ile birlikte resmedilmiş Cennet kompozisyonu yer alır. Merkezde prokynesis Âdem ve Havva ile iki melek arasında resmedilmiş Boş Tahtın bize göre solunda İyi Hırsız, tahtta serafın belirlediği cennetin kapısı ve bu kapıya doğru bir melek tarafıdan yönlendirilen seçilmişler bulunur. Boş Taht'ın bize göre sağında ise iki melek arasında tahtında oturan Meryem ve İbrahim'in Kucağı tasvir edilmiştir. Batı haç kolunun kuzey ve güney duvarlarında Kara ve Denizlerin Ölülerini Sunması, Cehennemde Azap, kemer yüzeyinde Ruhların Tartılması ile kompozisyon büyük oranda korunmuştur.

Ozaani Göğe Yükseliş Kilisesi'nde batı bölümde yer alan sahneden ise çok küçük parçalar halinde izler kalmıştır. Kalan izlerden Yargıç Havariler, sura üfleyen bir melek ve seçilmişler temalarının varlığı anlaşılmaktadır.

Tigran Honents Kilisesi' resim programında son yargı sahnesinin var olmadığı tahrip olmuş batı timpanumun kompozisyon için yeterli alan ihtiva etmemesi düşünülürse kabul edilebilir. Bu eksiklik daha sonra yapılan ve resimlenen *jamatun* ile tamamlanmış olmalıdır. Sahne günümüze ulaşan izler dâhilinde, kapı ekseninin kuzeyinde Cennet, güneyinde ise Cehennem olmak üzere kurgulanmış ve geleneksel şemayı yansıtan bir kompozisyona sahiptir.

4.2.2 Sembolik Sahneler

İsa ve Başmelekler (Kat. 93, Resim 93)

Portal timpanumunda yer alan sahne ortada haçlı halesi ile İsa ve iki yanında birer başmelekten oluşmaktadır. Hem alanın darlığı hem de kilisenin eşiğinin vurgulanması için içeride Başmelek Mikail gösterimi tercih edilmişken burada İsa ve Başmelekler kullanılmıştır.

4.2.3 Tek Figürler ve Tanımlanamayan sahneler

Jamatunun günümüze ulaşmış tek kemerinin yüzeylerinde karşılıklı olarak yerleştirilmiş iki keşiş figüründen kuzeydeki Thierry tarafından Mor Behram olarak önerilmektedir. Sasani imparatoru II. Şapur tarafından bir aslana atılarak şehit edilen azizin hemen karşısında yer alan figür ise yazar tarafından Diokletianus döneminde katledilen aziz Auxence olarak önerilmektedir (Kat. 94, Resim 94, , ab).

Jamatun açık hava koşullarının etkisiyle neredeyse tamamen tahrip olmuştur. Yargıç Havariler temasından kalan izin hemen altında madalyon içinde elbise kıvrımları seçilir (Kat. 99, Resim 99). Jamatunun kuzey kemerinin şapel üzerinde oluşturduğu timpanumda ise mızrağa benzer bir kalıntıdan başka bir şey seçilememiştir (Kat. 95, Resim 95). Aynı kemerin alınlığında bir kanadın ya da pelerinin uç kısmı olabilecek bir iz bulunur. Thierry bu figürün dirilişi duyuran melek olduğunu ve batı duvardan başlayarak bipolar olarak devam eden bir kompozisyona ait olduğunu önerir (Kat. 96, Resim 96, a; Thierry, 1993: 79). Şapel duvarında kapının doğusunda yer alan kalıntılar bugün seçilemeyecek kadar tahrip olmuştur. Thierry bu izlerin Ruhların Tartılması temasına ait olduğunu önerir (Kat. 97, Resim 97, a, Thierry, 1993: 77). Bu bölümün doğusunda kilise duvarına kadar uzanan bölümde haleli bir figüre ait kalıntılar bulunur (Kat. 98, Resim 98, a). Jamatunun bu bölümünün Son Yargıya ait temaları içermesi beklenen bir durumdur. Ancak bugün bu izlerden yola çıkarak bu temaları belirlemek mümkün değildir.

Kilisenin batı duvarında ye alan pencerenin hemen altında yer alan ve kuzeyde Matem güneyde Çarmıhtan indiriliş sahneleri ile sınırlanan bölümde yer alan izler bugün

okunamamaktadır. Ancak Kakovkin makalesinde verdiği çizimde burada haçlı haleli bir İsa portresi olduğunu aktarır (Kat. 92, Resim 92, a; Kakovkin, 1991: çizim 1 ve 4).

4.3 ŞAPEL DUVAR RESİMLERİ

(Kat. 100-103, Resim 100, a-c, 101, a, b, 102, a, 103)

Bugün oldukça tahrip olmuş duvar resimlerinden apsis yarım kubbesinde yer alan Blakhernitsa Meryem ve Başmelekler sahnesi ile apsisin alt bölümünde yer alan piskopos figürleri dışında bir sahne belirlenememiştir.

5. BÖLÜM:

ÜSLUP

5.1 KİLİSE

5.1.1 Genel Üslup Değerlendirmesi

5.1.1.1 Sahnelerin Sıralama ve Sınırlandırılması

Kilisede yer alan sahne ve tek figürlerin tamamı yaklaşık iki buçuk santimetre kalınlığında kızıl kahverengi şeritlerle sınırlanmıştır. Genellikle dikdörtgen olan resim alanları konumsal ve ikonografik bütünlüğü olan tek figürlerde antrolaklarla bağlanan madalyon ya da kemer formundadır. İsa'nın Ataları gösterimi antrolaklarla bağlanan madalyonlara örnek verilebilir. Kral Davut ve Kral Süleyman, Aziz Hermolaos ve Aziz Panteleimon ile apsis penceresinin iki kanadına resmedilmiş doktor azizler ise antrolaklar ile bağlanan kemerli düzenlemeye örnektir. Antrolaklar tepe noktalarında yer alan geometrik bir rozete bağlanmaktadır. Bu sınırlandırma dışında güney duvar doğu bayın tonozunda yer alan iki sahne bezemeli ve daha kalın bir şeritle birbirinden ayrılmıştır.

Sahnelerin kilise içindeki dağılımı kronolojik bir sıra göstermemektedir. Alt alta iki şeridin bağımsız biçimde saat yönünde ilerlediğini varsaysak dahi kuzey duvar doğu bayda Pentekost sahnesi altında yer alan Lazarus'un Diriltilişi sahnesi bu olasılığı elemektedir. Sahnelerin sıralamasına dair Kudüs'e Giriş ve Lazarus'un Diriltilişi görmezden gelinirse saat yönünde iki sıralı bir düzenlemeden söz edilebilir.

5.1.1.2 Hacimlendirme

Sahneler çizgiler ve renk geçişleri ile hacimlendirilmiş iki boyutlu figür ve nesnelerden oluşmaktadır. Giysi kıvrımlarında ve yüzlerde hatları vurgulamak için çizgilerin yanı sıra kullanılan renk geçişleri ile figürler oldukça hacimli gösterilmiştir. Figürlerin anatomileri dengelidir.

5.1.1.3 Kompozisyon

Sinematografik bir düzenlemenin yer almadığı ya da anlatımın bir sebepten parçalanmadığı sahnelerin tümünde merkezi bir düzenleme tercih edilmiştir. İkonografinin belirlediği bir iş ile meşgul resmedilmiş olanlar dışında figürler sahnelere önem ve hiyerarşilerine göre yerleştirilmiştir. Başat figürler merkezde yer alırken diğer figürler sahnenin farklı bölümlerinde yer alabilmektedir.

Sinematografik anlatımın yer aldığı örneklerde genel olarak başat figürler tekrarlanmıştır. Azizin kuyuya atılması sahnesinin hemen altında azizin kuyuda geçirdiği sürece ait gösterimi yer almıştır. Bu iki farklı süreci birbirinden ayıran unsur ise ikonografide Kor Virap olarak geçen kuyunun dört yapraklı yonca formundaki gösterimidir. Bu iki zaman dilimine ek olarak *Nakharar* Tacat'ın ihbarı sahnenin güney köşesine yerleşmiştir.

Azizin Düşü sahnesinde ise iki sürecin birbirinden ayrılması kaygısı, üst bölümde yer alan İsa ve melek figürlerini azizin iki gösterimiyle birleştiren ışınsal unsurlarla giderilmiştir. Azizin düşü gördüğü ana ait gösterim ile hemen yanında bulunan bu düşü şifa bekleyenlerle paylaştığı anın gösteriminde azize doğru yönelen bu ışınlar kompozisyonun bütünlüğünü sağlayan ana etkenler olmuştur.

Hripsime azizelerinin şehit edilişlerine ait sahne ise mekânsal gerekçelerle bölünmüştür. Bu durum sahneye farklı doku ve renkte işlenmiş yerlerle oluşturulan topografik bir ayrımla aktarılmıştır. Bu sahnede nedenini kesin olarak belirleyemesek de aynı siluet içinde iki Hripsime gösteriminin uygulanmasının azizenin martir ve dünyevi gösterimlerini vurgulama kaygısı olarak açıklanabileceğini düşünmekteyiz. İsa'nın Doğumu sahnesinde de benzer biçimde mağara, çobanın hayvanlarını otlattığı yer ve İsa'nın İlk Banyosunun resmedildiği mekânlar farklı renk ve dokudadır.

Kompozisyonlar için belirlenen alan genel olarak tek bir düzlem üzerindedir. Kalıntılar net biçimde okunamamakla birlikte Anastasis sahnesi bu genelleme dışında düşünülebilir. Ayrıca Pentekost sahnesi figür dağılımı açısından tek bir düzlemde resmedilmiş olmasına rağmen ateş dilleri pencere duvarı boyunca sürdürülmüş, bir anlamda pencereden gelen ışık ile bir alegori oluşturulmuştur. Bu gösterim pencere

kanatlarının alt seviyesinde yukarı, ateş dillerine bakan ve onları işaret eden “her milletten vahiy bekleyenler” sahnesinin figürleri ile desteklenmiştir.

5.1.1.4 Fon Ve Zemin

Sahnelerde fonlar kilisenin iç mekânında baskın renk olarak yansıyan lapis lazuli ile boyanmıştır. Gece vurgusu bu fon üzerine beyaz ile çizilen yıldızlarla oluşturulmuştur. Bunun dışında gündüz için ayrı bir renk ya da nesne kullanımı söz konusu değildir. Zeminler sarı tonlarda ve sahnenin yaklaşık üçte biri yüksekliğinde tutulmuştur. Figürlerin ayakları ile zemin aynı seviyede değildir.

5.1.1.5 Renk

Sahnelerde renklerin kullanım sıklığı kabaca mavi ve kırmızının tonları, kiremit renginden başlayarak kahverengi tonları, sarı tonları, beyaz, gri tonları, siyah ve yeşil tonları olarak sıralanabilir. Bunlara ek olarak bozulmadan dolayı bugün siyah izlenen bir renk de bu repertuarın bir parçasıdır. Kesin olarak belirleyememekle birlikte Koimesis sahnesindeki Meryem’in eidolonunda bu rengi görebiliyoruz. İkonografi gereği beyaz olması gereken bu figür renkteki oksitlenme sonucu siyaha dönmüş olmalıdır. Benzer biçimde Fırat’ta Vaftiz ve Doğum sahnelerinde yer alan ışınsal unsurlar da siyaha dönmüştür. Son olarak kapı kemerinin timpanumunda yer alan Mikail gösteriminin saçları da bu bozulmaya örnektir. Kararma biçimindeki bu bozulmanın gümüş gibi bir metal bileşenden kaynaklanmış olması ya da solma sonucu astar boyanın ortaya çıkması ihtimaller arasındadır.

Mavi ve kırmızı tonları İsa ve Meryem başta olmak üzere giysilerde, kahverengi tonları asker çizmeleri, saçlar, topografik dokular gibi bölgelerde, sarı tonları hale, giysi, topografik dokularda, beyaz hale ve giysilerde, gri tonları saç, hayvan figürleri, mimari gösterimlerde ve topografik dokularda, siyah saç, sakal, giysi ve nesnelerde, yeşil ise giysilerde kullanılmıştır.

5.1.1.6 Mimari ve Doğa Gösterimleri

Sahnelerde ikonogafinin geçtiği şehir ya da doğa dokusu atlanmadan gösterilmiştir. Kudüs gösterimlerinde şehir kapısı kare burçlar ve ızgara mazgal ile resmedilmiş, yukarı doğru uzanan farklı planda yapılarla zenginleştirilmiştir. Müjde sahnesinde tapınak vurgusu en üstte turkuaz kubbe ve çatılarla işlenmiş ve Nasıra kentine ait gösterim diğer yapılarla desteklenmiştir. Azizin Kayseri'de Kutsanması sahnesinde bazilikal formda kilise gösterimi varken oğlu Aristakes'in kendisi tarafından kutsandığı sahnede Vağarşabat şehri bazilikal planlı saray ve haç planlı katedralle gösterilmiştir. Benzer biçimde Azizin Düşü sahnesinde inşa edilmesi anlatılan yapılara ve Azizin Kuyuya Atılması sahnesinde ise Artaşat şehrinin kalesine ait gösterimler mevcuttur.

Lazarus'un Diriltilişi, Azizin Halk Tarafından Karşılanması, ana tonozda tanımlanamayan sahne mimari gösterimlerin bulunduğu diğer örneklerdir.

Sahnelerde yukarıda bahsedilen mekânsal olarak parçalanmış anlatımlar dışında vurgulanan bir doğa gösterimi İsa'nın Doğumu sahnesinde yer alır. Hayvanlar ve yemek için uzandıkları bitki tasvirleri topografik doku ile birlikte mağaradan farklı bir mekân algısı oluşturur. Kudüs'e Giriş sahnesinde yer alan Zeytin Dağı' gösterimi ve Zakchaios'un tırmandığı ağaç, Aziz'in inzivada bulunduğu mağara, Azizin Ölümü sahnesindeki ağaç, Analepsis sahnesindeki palmiyeler daha çok ikonografik kaygı ile yapılmış olsalar da diğer doğa gösterimleri olarak sayılabilir.

5.1.2 Ayırıcı Üslup Değerlendirmesi

Kilisede resimlerin nasıl bir sistem içinde yapıldığını ya da sahnelerin tek bir kişi tarafından mı yoksa farklı kişilerin birlikte çalışmasıyla mı yapıldığını saptamak bazı detaylar haricinde mümkün değildir. En belirgin soru boyama öncesi atılan konturların boyamayı gerçekleştiren kişi tarafından yapılıp yapılmadığıdır. Başka bir soru ise sahnelerin tek elden mi çıktığı yoksa İsa, Meryem, melek gibi figürlerin bir kişi tarafından diğerlerinin başkaları tarafından mı yapıldığıdır. Bu sorulara verecek kesin bir cevabımız olmamakla birlikte figürlerin başta yüzleri olmak üzere, elbise kıvrımları ve diğer giysi detayları, saç biçimleri vb. unsurlar göz önünde bulundurularak yapılan

karşılaştırma sonucunda kilisede dört üslubun varlığından söz etmenin mümkün olduğunu düşünmekteyiz.

Birinci Üslup

Apsis duvarında yer alan Havarilerin Komünyonu sahnesi, Kudüs'e Giriş, Lazarus'un Diriltilişi sahnelerinde bulunan havari gösterimleri bu üslubun en belirgin unsurlarını içerir. Üslubun diğer ayırıcı özelliği ise İsa tasvirleridir. Yukarıda bahsedilen üç sahnedeki İsa gösterimlerine ek olarak kuzey duvar doğu bayın doğu kirişi üzerinde ve Koimesis sahnesindeki İsa oldukça benzer resmedilmiştir. Ayrıca Deesis sahnesinde yer alan İsa tasviri tahrip olmakla birlikte bu örneklere benzerdir. Bu üslupta elbise gösterimlerinin oldukça detaylı kıvrımlarla işlendiği gözlenmiş dolayısı ile yüz detayları olmamakla birlikte Anastasis ve İsa'nın Meryemlere Görünmesi sahnelerindeki detayların da bu üsluba dâhil edilmesi gerektiği düşünülmüştür. İsa'nın Meryemlere Görünmesi sahnesinde resmedilen kadınlar gerek kompozisyon gerekse seçilebilen elbise detayları ile Lazarus'un Diriltilişi'ndeki kadınlarla oldukça benzerdir. Doğum ve Müjde sahnelerindeki Meryem ile yüzü tahrip olmakla birlikte Koimesis sahnesindeki Meryem'in *maphorion*unun işlenişi de oldukça benzerdir. Bu sahnenin İsa ve Meryem'in yer aldığı merkez bölümü bu üslup içinde değerlendirilebilir. Ayrıca havarilerden Petrus'un tekrar eden kıvırcık beyaz saçlı gösterimi Analepsis sahnesinde de tespit edildiğinden bu sahne de bu üsluba dâhil edilmelidir.

Sonuç olarak Deesis, Müjde, Doğum, Kudüs'e Giriş, Koimesis sahnesinin melek ve İsa gösterimleri, Lazaus'un Diriltilişi, Anastasis, İsa'nın Meryem'ler Görünmesi ve kuzey duvar doğu bayın doğu kirişindeki küçük İsa büstünün üslupsal özelliklerinin bu üsluba ait olması gerektiğini önermekteyiz.

İkinci Üslup

Bu üslubun en belirgin özelliği elbise kıvrımlarında daha az detay ya da kaba denilebilecek çizgisel bir tercih sergilemesidir. İkonografik bir ayrımı olmayan figürlerde standart denebilecek yüz kullanımı ve giysilerde kısa tunik ya da basitleştirilmiş loros gibi çizgisel tercihler üslubun ana karakterini oluşturur.

Aziz Grigor siklusunun güney yarısında yer alan sahneler, Azizin Ölümü sahnesi dışında, figür ve elbise detaylarında benzerlikler taşımaktadır. Aziz bu bölümde genç ve sakalsız resmedilmiş ve belden toplanan göğüs bölümünde dairesel kıvrımlarla

resmedilmiş bir giysi ile gösterilmiştir. Aynı giysi kıvrımları Azizin Kutsanması sahnesinde elindeki buhurdanlığı sallayan figürde de izlenir. Askerler neredeyse standart yüz tipinde resmedilmiştir. Yalnızca sivri sakalı ile ayırt edilebilen ve kompozisyonlara merkeze yakın bölümde resmedilmiş figür farklıdır. Bu kişi muhtemelen işkenceci figürünü temsil ediyor olmalıdır. Askerler belden ve göğüsten toplanan kısa tuniklerle tasvir edilmiştir. Yaka, etek ve manşet kısımlarında beyaz şeritlerle işlenen bu elbisenin altına farklı geometrik desenlerle bezeli pantolonlar ve kırmızı çizmeler kullanılmıştır. Aristokrat ve kral gösterimlerinde figürlerin yakalarında bulunan şeridin aşağısına uzanan başka bir şeritle basit bir loros oluşturulmuştur. Bu giysi Aziz Grigor'un tutuklanarak Kral Trdat'ın huzuruna çıkarıldığı sahnede ve Bagavan'da karşılandığı sahnelerdeki figürlerde bulunmaktadır. Kralın taktığı stemma tipi başlık ve yüz detayları Kutsal Haç sahnesinde yer alan Konstantin figürü ile örtüşmektedir. Ayrıca Konstantin'in lorosu da yine basitleştirilmiş biçimdedir. Benzer bir loros gösterimi Başmeleklerin Sinaksı sahnesinde de tekrarlanır.

Aziz George ve Theodoros'un birlikte resmedildikleri sahnede bulunan giysi ve yüz detayları da bu üsluba bağlanmaktadır. Kısa tunikleri askerlerde kullanılana çok benzerdir. Boş Mezar sahnesinde meleğin oldukça az kıvrım kullanılan giysisi ve askerlerin yüzleri yine bu üsluba ait olması gereken detaylar verir. Çarmıhtan alınma sahnesindeki elbise kıvrımları da detaylı olmayan düz denebilecek çizgiselliğe sahiptir. Ayrıca Nikodemus'un kısa tunik ile gösterilmesi de sahneyi bu üsluba yaklaştıran başka bir unsurdur.

Sonuç olarak Aziz Grigor siklusunun, Azizin ölümü sahnesi dışında, güney yarısında yer alan sahnelerin, İsa'nın Çarmıhtan Alınması, Boş Mezar Başında Kadınlar, Kutsal Haç, Aziz George ve Theodoros ve Başmeleklerin Sinaksı sahnelerinin üslupsal özelliklerinin bu gruba ait olması gerektiğini öneriyoruz.

Üçüncü Üslup

Bu üslup uçar durumda resmedilmiş melek gösterimleri ve oldukça detaylı giysi ve başlıklarla gösterilmiş asker figürleriyle dikkat çeker. Yüzler daha yuvarlak hatlı ve ikonografiye göre patetik bir ifadededir.

Aziz Grigor'un Düşü, Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi, Azizin Ölümü ve Koimesis sahnesinde gördüğümüz uçar vaziyette resmedilmiş, bedenleri giderek daralan

melek tasvirleri oldukça benzerdir. Kanatları bir arada ya da verev gösterilen meleklerin genellikle elleri elbiseleri altındadır. Azizin düşü sahnesinde yer alan bir, Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi'nde iki melek elleri ile yaptıkları işe yönelmişlerdir. Bedenleri oldukça ince duruşları zariftir.

Kral Trdat'ın Lanetlenmesi sahnesi ise diğer sahnelerde rastlamadığımız ayrıntılarla resmedilmiştir. Krallara ait başlıkların her biri ayrı formdadır. Giysiler siklusun kalanından çok daha özenli çalışılmış ve askerlerin yüzleri standardize edilmemiştir. Kalkanlarda farklı bezemeler kullanılmıştır. Atların koşum takımları ve diğer detaylar muntazaman işlenmiştir.

Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi sahnesinde azizenin beraberindeki kadınların yüzleri oldukça farklıdır. Uyku ifadesi olarak verilmek istenen yüzlerde bu durum abartılmış gibidir. İsa meleklere doğru yönelmiş ve bir elinde rulo tutarken diğeri ile takdis jesti yapmaktadır. Azizin düşü sahnesindeki İsa gösterimi tahrip olmakla birlite sağ kolu seçilebilmektedir. Ellerini bedeninden oldukça açan her iki İsa tasviri de diğerlerine göre daha hareketli bir ifadededir.

Koimesis sahnesinde bulunan havari tasvirlerinin yüzleri diğer örneklerden farklıdır. İkonografi gereği daha patetik ifade ve duruşlarla resmedilmiş bu figürler daha farklı saç şekilleri ve daha farklı yüz biçimleri ile işlenmiştir. Özellikle birinci grupta kıvırcık beyaz saçlı gösterilen Petrus figürü burada siyah düz saçlıdır. Figürler abartılı biçimde keder ifadesi içindedir. Aynı sahnede kadınların gösterimi tahrip olmakla beraber Azize Nino'nun beraberindeki kadın figürlerine benzemektedir.

Sonuç olarak Aziz Grigor siklusuna ait Azizin Düşü, Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi, Kral Trdat'ın Lanetlenmesi, Azizin Ölümü sahneleri ile Koimesis sahnesinin İsa ve Meryem dışındaki figürlerinin, ayrıca Analepsis'in havariler bölümündeki üslup özelliklerinin bu gruba dâhil edilmesi gerektiğini öneriyoruz.

Dördüncü Grup

Aziz Grigor siklusu içindeki bu üslup aynı siklusa ait ikinci gruptan farklı olarak daha bol dairesel olmayan elbise kıvrımları ve daha özenli saç gösterimleri ile ayrılabilir. Azizeler Hripsime ve Gayane'nin katledilişleri sahnesinde yer alan Hripsime figürü daha önce de belirtildiği gibi aynı siluet içinde iki kez tekrarlanmıştır. Azizenin

cepheden gösterilen tasviri belirgin biçimde diğer figürlerden ayrılmaktadır. Bu ikili gösterim muhtemelen bir yandan ikonografik kaynakta geçen dünyevi güzellik bilgisini aktarmak diğer yandan azizenin martirliğini vurgulamak için tasarlanmış olmalıdır.

Azizin kuyuya atılması sahnesinden itibaren Hripsime ve Gayane'nin Katledilişleri, Azizin Kuyudan Çıkarılması, Azizin Halk Tarafından Karşılanması ve son olarak Azizin Düşü sahnelerinde karşımıza çıkan *Nakharar* Ota figürü türbanı ve sakalı ile tekrarlanmış bir tasvirdir. Azizin gösterimleri de siklusun batısındaki anlatının erken safhasından farklı olarak saçsız ve sakallı olarak tekrarlanmıştır.

Sonuç olarak siklusun Azizin kuyuya atılması, Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Katledilişleri, Azizin Kuyudan Çıkarılması, Azizin Halk Tarafından Karşılanması ve son olarak Azizin Düşü sahnesinin alt bölümünün üslupsal özelliklerinin bu gruba dâhil edilmesi gerektiğini öneriyoruz.

5.2 JAMATUN VE ŞAPEL

Jamatun resim programında üslup değerlendirmesi yapılabilecek iki bütün sahne günümüze ulaşmıştır. Renklerin daha canlı, ifadelerin patetik, kompozisyonların daha hareketli olduğu çizgisel karakterdeki bu üslubun kilisede belirlenenden daha sonraki bir atelye ve tarihe ait olması gerektiğini düşünmekteyiz. Jamatunun günümüze ulaşan kemerinde yer alan iki keşiş gösteriminden ve renklerin canlılığından yola çıkarak şapelden günümüze ulaşan örneklerinde aynı üsluba ait olduğu söylenebilir.

6. BÖLÜM:

GENEL DEĞERLENDİRME

Kilisenin güney duvarında bulunan Ermenice olarak yazılmış 75 satırlık vakfiyede aktarılan bilgiye göre yapı 1215 yılında tamamlanmış bir manastır kilisesidir. Ancak günümüzde kilise etrafındaki mimari kalıntılar bu bilgiyi doğrulamak için yeterli değildir. Ancak bir jamatuna sahip olması ve resim programında çok sayıda keşişin ve çilecilik kültü ile ilişkili sahnelerin bulunması bu yapının bir manastır kilisesi olabileceğine işaret eder. Kilisenin ayrı bir manastır topluluğunun kathaliokonu mu yoksa hemen aşağısında bulunan Bakireler Manastırı'na bağlı bir yapı mı olduğu ise bölgede yapılacak kazılardan önce cevaplanabilecek bir soru değildir.

Kilisenin plan tipi araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur. Strzygowski, Cuneo gibi bölge mimarisi çalışan araştırmacılar kiliseyi tek nefli kubbeli plan tipolojisi ile anlatırken, Thierry karmaşık bir tipolojik ayrım ile açık bölümlenmiş haç planlı olarak ele alır (Strzygowski, 1918: 188-202; Thierry, 1993: 11-17). Ermeni mimarisinde sıklıkla görülen tek nefli kubbeli plan, 668 tarihli Taliş Katedrali, dokuzuncu yüzyıl Şiragavan Katedrali, onuncu yüzyıl Horomos Manastırı, 988-1029 Marmaşen Katedrali kiliselerinde görülmektedir. Dolayısıyla hem Ermeni hem Gürcü mimarisinde görülen bu plan tipi, mekânı bölüntülemeyecek ya da haç kolu oluşturmayacak boyutlardaki duvar payeleri ile statik direncin çözümlendiği tek nefli kiliseleri kapsamaktadır. Bu plan tipi ile tek nefli yapıya hem resim programına uygun bir kullanım hem de kubbe ile görsel bir etki yaratmak hedeflenmektedir. Ani'deki tüm yapılarda gözlenen malzeme ve dolgu duvar tekniği de Tigran Honents Kilisesi'nin Ermeni mimar ve ustalar tarafından inşa edildiğini göstermektedir.

Jamatunun şapele bitişik kuzey cephesinde tek kemer açıklığı kullanılmışken, batıda iki kemer açıklığı yer almaktadır. Bu durum örtü sisteminin kuzeydeki şapel duvarı aracılığı ile destekleneceğinin ön görüldüğünü göstermektedir. Ayrıca şapelin kapısının batı yerine güneye açılmış olması da bu iki ek binanın aynı anda tasarlanıp inşa dildiğini göstermektedir. Kilisenin cephelerinde yer alan bitkisel bezemeler dönemin Ermeni el yazmalarında ve diğer mimari süslemelerde görülmektedir ve İslam sanatı etkisini işaret

eder. Kör kemerler arasında bulunan hayvan ve mitolojik yaratıklara ait kabartmalar ise Türk-İslâm etkisini yansıtmaktadır.

Kilisedeki resimlerin 1215 yılından sonra icra edildiği, daha sonra kapatılmış olan pencerelerin boyandığı düşünüldüğünde kesinleşir. Araştırmacılar genel olarak resimlerin kilisenin inşasından birkaç yıl sonra, 1220 yılına yakın bir tarihte tamamlandığını düşünmektedir (Thierry, 1993: 70, ; Kakovkin, 1987: 108-114). Lidov ise günümüze ulaşmayan ve yalnızca Muradian'ın okuduğu bir yazıta dayanarak bu tarihi 1251 sonrası olarak önerir (Lidov, 1991: 113). Kilisede yer alan Başmeleklerin Sinaksı sahnesinin duvar resimlerinde Yunanistan'da on üçüncü yüzyılın ikinci yarısında yaygınlaşmaya başladığı bilinmektedir. Kilisenin 1220 civarında resimlendiği kabul etmek, Ani'de bulunan örneğin bu sahnenin öncülü olduğu anlamına gelecektir. Bu durumda sahneyi icra eden atölyenin bağlı olduğu sanat merkezinin Yunanistan atölyelerini etkilediği sonucuna ulaşılır ki bu pek olası değildir. Gürcü sanatında sahneye ait ikinci örnek 1384-1396 Tsalenjika Aziz Yuhanna Kilisesi'nde yer almaktadır. Bu sahnenin ressamı Manuel Eugenikos'un resimler için Konstantinopolis'ten getirildiği bilinmektedir(Lordkipanidze & Janjaliai, 2011: 15). Dolayısıyla sahnenin oluşmaya başladığı sanat merkezinin Gürcistan olmadığı daha makul görünmektedir. Lidov'un tarihlendirme önerisi de bu anlamda değer kazanmaktadır.

Jamatun ve şapel resimlerinin tarihlendirmesi ise her hangi bir yazıt olmadığından belirsizdir. Kilisenin onarım kitabesinde 1310 tarihinde manastırın terk edilmiş olduğu bilgisi bulunmaktadır. Bu durum ek yapıların 1215 sonrasında bu tarihe kadar geçen süre içinde yapılıp resimlenmiş olması gerektiği sonucunu vermektedir.

Kilise resim programının mekân içindeki dağılımı Bizans geleneğine uygun bir sistemdedir. Otto Demus, kare içine haç plan kiliseleri temel alarak yaptığı belirlemede, resim programlarının mekâna dağılımı ile ilgili üç temel sistem belirlemiştir. İlkinde kilise mikro kosmos olarak ele alınarak, kubbeden en alt şeride kadar inen dikey bir hiyerarşiye göre sahne ve figürler yerleştirilmektedir. Kubbe göksel krallığın resmedildiği bölge iken zemine yakın olan duvar yüzeylerinde dünyevi konular işlenir. Figürler de Tanrı, melekler, Meryem, havariler, Eski Ahit peygamberleri, Evangelistler, azizler ve martirler sırası ile bu dikey hiyerarşiye uymaktadır. Bu sistem dikey sıralama

açısından diğer sistemler için de geçerlidir. İkinci sistemde ise topografik bir yaklaşımla kilise içindeki mekânların Yeni Ahit anlatısının gerçekleştiği yerler olarak sınıflandırılması söz konusudur. Buna göre aynı şehirlerde gerçekleşen olayları anlatan sahneler kilisenin belirli bölümlerine yerleştirilir. Bu sistem inananın izlediği bu sahnelerle kendisini sembolik bir hac içerisinde hissetmesini sağlar. Yazarın belirlediği son sistem ise litürjik bir kronolojinin belirlediği dağılımı esas alır. Buna göre sahne ve figürler mekânın duvarlarında resim alanlarının uygun olduğu ölçüde yortu günlerine göre sıralanır (Demus, 1964: 14-16).

Tigran Honents Kilisesi'nde resimlerin mekâna dağılımı topografik sisteme bağlı görünmemektedir. Güney duvar doğu bayda Doğum, Kudüs'e Giriş ve Koimesis; kuzey duvar doğu bayda Pentekost ve Lazarus'un Diriltilişi sahnelerinin Kudüs ve çevresinde yer alan Bethenia, Gethsemane, Beytüllahim gibi bölgelerde gerçekleştiği bilinmektedir ancak topografik bir ayrımla bir arada resmedilmemişlerdir.

Litürjik bir kronolojiye bağlı sıralama da kilise resim programında gözlenmemektedir. Bunun en belirgin örneği yortu tarihleri arasında bir hafta olan Kudüs'e Giriş ve Lazarus'un Diriltilişi sahnelerinin kilisenin kuzey ve güney duvarlarında yer almalarıdır.

Tigran Honents Kilisesi, Demus'un belirlediği ilk sistem olan mikro kosmosa uygun bir resim programına sahiptir. Kubbe ve kasnakta, ikonografik değerlendirmede açıklandığı gibi İsa'nın yeryüzüne inişi algısı etrafında çözümlenmiş Analepsis sahnesi resmedilmiştir. Dikey hiyerarşi kubbede göksel tahtında oturan İsa, kubbe eteğinde bu tahtı taşıyan dört melek, kasnağın üst şeridinde Meryem, on iki havari ve biri sura üflemekte olan üç melek olarak sayılabilir.

Kasnağın alt şeridi ise Eski Ahit peygamberlerine ayrılmıştır. Bu peygamberlerden Harun ve Zekeriya'nın üst şeritte bulunan Meryem figürünün hemen altında, Mısır'dan çıkış 28. ve 39. Bâblarında anlatılan Mişkan önündeki giysileri ile verilmiş olması, Eski Ahit için Ahit Sandığı, Yeni Ahit için ise Meryem'i "Tanrı Kelâmı"nı "kapsayan" unsurlar olarak sunmaktadır. Yeni Ahitin yazarları olan evangelistler dikey hiyerarşide kubbe ve kasnaktan sonraki en üst bölüm olan pandantiflerde yer almaktadır. Bir anlamda kubbe içinde özetlenen "ilahi ihtişamın" naosa (yeryüzüne) indirilmesindeki

ilk bölge olan pandantifler, İsa'nın öğretisini insanlığa ulaştıran İncil yazarları ile sunulmuştur. Taşıyıcılar üzerinde ise alegorik bir seçimle hayatlarını sütunlar üzerinde geçirmiş stilistler yer almaktadır.

Benzer bir mikro kosmos kutsal alan ve naos arasında da mimariye bağlı olarak kurulmaktadır. Erken dönemde naosta bulunan *bemata* ya da ambon gibi mimari unsurlar ile kurulan bu sembolizm, bu unsurların kullanımının terkedilmesi sonucu tümüyle kutsal alana taşınmış olmalıdır. Loosley, naosta bir *bemata*nın bulunduğu kiliseler için yaptığı çalışmada on birinci yüzyılda Yahya ibn Jarir'in anlattığı sembolizmi şu şekilde aktarmıştır:

Apsis - Gök; Altar - Tanrı'nın Tahtı; Bema – Göksel Kudüs; Bema önündeki alan- Cennet; Bema ile *bemata* arasındaki yol - Yakup'un Merdiveni, İsa'nın Vaftizi; *Bemata*- Dünyevi Kudüs, *Bemata* üzerindeki altar- Golgotha, Diakonikon- Nasıra (Loosley, 2012: 88-90).

Bir *bemata* ya da ambonun yer almadığı kiliseler içinse Expositio isimli eserde anlatılan sembolizm kabul edilir (Expositio, Caput III, s. 5-9). Buna göre yukarıda anlatılandan farklı olarak, bema Kudüs'ü, altar Golgotha'yı, Katedra Harun'un oğlunu, naos ise yeryüzünü ifade etmektedir.

Apsis yarım kubbesinde, teofanik unsurlar içeren Deesis, son yargı ikonografisi kaynaklı olup, aracılık kültü sonucu kullanılmaya başlayan sembolik bir sahnedir. Meryem ve Vaftizci Yahya aracılığıyla Tanrı'ya ulaşacak dualar, inananların kurtuluş umudunu belirleyecektir. Naostan bakıldığında izleyicinin algısının ilk yöneldiği yer olan apsis yarım kubbesinde, özellikle son yargı siklusunun bulunmadığı kiliselerde yer alan bu sahne aracılık kültü dışında İsa'yı göksel tahtında vermesi açısından da apsisin sembolik anlamına uygundur.

Apsis duvarında alt alta resmedilen Havarilerin Komünyonu ve Kilise Babaları sahneleri liturjiye yönelik bir kurgu ile yer almaktadırlar. Lidov bu sahne seçiminin 1054 yılında yaşanan ayrılığın sonucunda, Ortodoks kilisesinin bir duruşu olarak değerlendirmiştir (Lidov, 1998: 381-405). Apsis duvarında sıklıkla kullanılan bu sahne, ökarist ayinin gerçekleştiği mekân ile örtüşmektedir. Sahneye konu olan ayine katılır biçimde alt şeritte resmedilen Kilise Babaları kompozisyonu ise dört Yunan kilise

babası dışında tercih edilen isimlerle, bulunduğu kiliselerin cemaatinin ya da manastırın mezhepsel ya da yerel karakterine işaret edebilir. Tigran Honents Kilisesi'nde bulunan kompozisyonda Papa I. Silvester'in kilise babaları içerisinde resmedilmiş olması ise ne Ermeni ne de Gürcü Hıristiyanlığı ile açıklanabilecek bir seçim değildir. Dönemin dini tartışmaları içinde açıklanması gereken bu duruma sonuç bölümünde değinilecektir. Apsiste yer alan pencere kanatlarına tedavilerini ücret almadan yapmalarından dolayı gümüşsüz anlamında Anargyroiler olarak anılan Aziz Kosmas ve Damian resmedilmiştir.

Bema duvarlarında karşılıklı olarak yerleştirilmiş iki figür, Ermeni Hıristiyanlığının, babaları aziz Grigor'dan sonraki katalikosları olan aziz Aristakes ve aziz Vartan'a aittir. Kilisenin resim programında sembolik açıdan en önemli bölgelerden birine resmedilmiş bu figürler, batı bölümdeki aziz Grigor siklusu ile birlikte düşünülürse, kilisedeki sahne ve figür seçimlerini belirleyen kişinin ve kiliseyi kullanan topluluğun Ermeni Hıristiyanlığına ait olması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bema tonozunda loros giyimli başmelekler ellerinde tuttukları globuslarla resmedilmişlerdir. Bemayı naostan ayıran kemer yüzeylerinde ise İsa'nın ataları yer almaktadır.

Yukarıda açıklanan kutsal alanın sembolizmine paralel olarak, bemanın önünde, naosun doğu sınırından taşıntı yapan bölüm ve bunun hizasındaki gösterimlerin, Yakup'un Merdiveni, İsa'nın Vaftizi ve Müjde gibi "dünyevi" olan ile "göksel" olan arasındaki eşiği/köprüyü sembolize ettiği anlaşılmaktadır. Kuzey ve güney duvarların doğu bay tonozlarının doğu yüzlerine resmedilen Meryem'e Müjde sahnesi, ikonografik değerlendirmede ayrıntılı olarak anlatıldığı gibi bu sembolizm içinde düşünülebilecek bir konumda yer alır. Diakonikon duvarı üzerinde yer alan Başmeleklerin Sinaksı ya da Synaxis ton Asomatos olarak bilinen sahne, duvar resimleri içinde günümüze ulaşan en erken örnektir. Bu sahnenin hemen altında yer alan senmurv figürleri ile oluşturulmuş bezemeler ise on üçüncü yüzyıl başlarında bölgede sıklıkla görülen İran etkisini yansıtmaktadır.

Kuzey duvar doğu bayda yer alan Pentekost ve Her Milletten Vahiy Bekleyenler, Mısır'lı Meryem'in Komünyonu ve kilisedeki tek Eski Ahit kaynaklı sahne olan Fırında Üç İbrani Genci kurtuluş merkezli bir ikonografiyi işaret etmektedir. Mısır'lı Meryem ve Üç İbrani Genci aynı zamanda çilecilik kültü ile açıklanabilecek bir ikonografi

göstermektedir. Lazarus'un Diriltilişi ise İsa siklusundaki tek mucize sahnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kilisede yer alan Pentekost sahnesi, Bizans sanatında tekrarlanan örneklerden farklı olarak pencere ile bütünleşmiş bir ikonografiye sahiptir. Işık ile kurulmuş bir alegoriyle, pencere içerisinden başlayan ateş dillerine ait ışınlar, bipolar biçimde sürdürülerek sahnede bulunan havarilere doğru yönelmektedir. Pencere kanatlarına ikişerli olarak yerleştirilmiş Her Milletten Vahiy Bekleyenler temasına ait figürler de bir elleri ile bu ışınları işaret etmekte ve başlarını yukarıya doğru kaldırarak ateş dillerine bakmaktadırlar. Pencerenin doğu kanadında yer alan ve bir elinde para kesesi tutmakta olan figür, önündeki masada yer alan terazi ile birlikte düşünüldüğünde kilisenin banisi tüccar Tigran Honents'e ait mütevazı bir bani sahnesinin bu tema içine yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Vardzia örneğinde de elinde para kesesi tutan bir figür olmakla birlikte Tigran Honents Kilisesi'ndeki kompozisyondaki terazi kullanımı baninin tüccar kimliğine vurgu yapmaktadır.

Güney duvar, Doğum sahnesinin hemen altında bulunan Kudüs'e Giriş kompozisyonu ile başlayan İsa'nın Çektikleri siklusunu içermektedir. Bu siklus dışındaki Koimesis sahnesi doğu bay duvarının alt seviyesinde yer almaktadır. Doğu bay duvarında yer alan pencere kanatlarına ise apsiste olduğu gibi anargyroiler aziz Panteleimon ve Hermolaos resmedilmiştir. Duvarın batı bayında, kemer üzengi seviyesinin altında yer alan bölümler ise Aziz Grigor siklusuna ayrılmıştır.

Batı duvar penceresinin iki yanında bulunan Anastasis ve İsa'nın Kadınlara Görünmesi sahneleri diriliş siklusuna ait örneklerdir. Duvarın alt bölümünde ise güney duvar batı baydan başlayan aziz Grigor siklusuna ait sahneler yer alır. Goltz, bu duvardaki aziz Grigor'un işkence sahnelerinin sonuncusu ve kuyuya atılmasını anlatan sahneleri, jamatunda yer alan "İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi" ve "Matem" sahneleri ile alegorik olarak birleştiren bir ilahiyi temel alarak jamatun resim programı ile aziz Grigor siklusu arasında kurulan ikonografik bağlantıya işaret etmiştir. Yazar makalesinde, 1204 Latin İstilası sonrası, dini merkeziyetçiliğin ortadan kalkması ile yerel aziz kültlerinin canlanmasına dair resim ve yazındaki iki örneği bir araya getirmiştir (Goltz, 2008: 89-120).

Kilise resim programının en önemli ve özgün kısmı batı bölümde yer alan Aziz Grigor siklusudur. Alt alta iki sıra halinde batı bölüm duvarlarını dolanan siklus

Agathangelos'un eserini temel alan bir ikonografiye sahiptir. Ancak bu ikonografide yer almayan bir sahne olan "Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi", siklusu kesintiye uğratmıştır. İkonografik değerlendirme bölümünde ayrıntıları aktarılan siklusta, ikonografik kaynağın anlatımından sapılarak, Gürcü ve Ermeni Hıristiyanlığının ilk kiliselerinin inşa edilmesini anlatan "Aziz Grigor'un Düşü" ve "Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi" sahneleri yan yana yerleştirilmiştir. Ayrıca "Kral Trdat'ın Lanetlenmesi" sahnesine Gürcü, Abhaz ve Laz krallar da dâhil edilerek bölgenin Hıristiyanlaşmasını ortak bir olayla açıklamak hedeflenmiştir. İkonografik ayrıntıları daha önce açıklanan bu farklılık ve eklemelere sonuç bölümünde değinilecektir.

Kilisenin duvar resimlerinde gözlenen üslup, oldukça hacimli, anatomiye uygun, yüzlerin duygusal ifadelerle verilebildiği, belirli figürler için portre karakteri gösteren özelliklere sahiptir. On birinci yüzyıldan itibaren sahnelere girmeye başlayan mimari gösterimlerle yaratılan basit derinlik ikonografinin mümkün kıldığı her sahnede bulunmaktadır. Elbise kıvrımlarındaki çizgisel pilelendirmeler renk tonlamaları ile de desteklenmiştir. Sahnelerde figürler zemine basar biçimdedir. Ayırıcı bir uygulamanın olmadığı sahnelerde zemin sarı tonlarda boyanmış fon ise lapis lazuli ile gösterilmiştir. Fon için kullanılan renk ve sahneleri sınırlandıran kızıl kahve şeritler Kapadokya kiliselerinde de görülen uygulamalardır. Figürler genel olarak yuvarlak yüzlü, iri badem gözlüdür. Bazı figürler kemerli burunları, uzun yüzleri ile yöre insanına ait fizyonomiyi işaret etmektedir. Özellikle aziz Grigor siklusunda yer alan askerler ve Azize Nino'ya ait sahnedeki kadınlar buna örnek gösterilebilir. Thierry bu farklı yüz biçimlerinin Yukarı Svaneti'de çalışmış olan usta Theodoros'a ait 1096 tarihli İpari ve 1130 tarihli Nakipari kiliselerindeki figürlere benzediğini aktarmıştır. İpari Kilisesi'nde apsis yarım kubbesinde yer alan Meryem ve Vaftizci Yahya figürleri de kemerli burunlar ve uzun yüzlerle gösterilmiştir (Kenia, 2010: 50-52). Ayrıca bu kilisenin templon duvarında yer alan bitkisel geçmelerle oluşturulmuş rozet Tigran Honents Kilisesinde yer alan örneklere benzemektedir (Kenia, 2010: 49, 54). Benzer yüz biçimleri Nakipari Kilisesi'nde de özellikle Deesis sahnesinde tekrarlanmıştır. Ayrıca Nakipari Kilise'sinde yer alan Aziz Georgios'un işkencelerini konu alan sahneler, Tigran Honents Kilisesi'nde çalışan ustalar için esin kaynağı olmuş olabilir. Aynı bölgede 1112 tarihli Lagurka Aziz Cerycus ve Azize Julitta Kilisesi duvar resimlerinde aziz Cerycus'un katledilmesini konu alan sahnede yer alan kral gösterimi de başındaki

tek kemerli stemma biçimindeki taç ve konumlanışı ile Tigran Honents Kilisesi'nde yer alan Kral Trdat gösterimlerine benzemektedir (Kenia, 2010: 70). Bu kilisede yer alan figürler de kemerli burun ve uzun yüzlerle dikkat çeker. Thierry bu üç kilisede yakaladığı benzerliklere dayanarak Tigran Honents Kilisesi'ni resimleyen ustaların on birinci yüzyılda Theodore ile başlayan bir ekolün sürdürücüleri olarak Gürcistan'dan geldiğini önermektedir (Thierry, 1993: 67-68). Thierry'nin yaptığı öneri, Yukarı Svaneti'deki onbirinci yüzyıl başlarında ortaya çıkan ekolü yaklaşık bir yüzyıl sonra Tigran Honents Kilisesi'ne taşımaktadır. Oysa Tigran Honents Kilisesi'nin çağdaşları olan Kraliçe Tamar dönemi (1184-1213) resimlerinde çok daha yakın bir üslup karakteri görülmektedir. Dolayısıyla bu öneriyi yalnızca Aziz Grigor siklusunda yer alan gösterimler için kabul etmek ya da belirlenen dört üsluptan siklus içinde kalan olarak düşünmek daha makul olacaktır.

Kral Trdat'ın siklusun ilk sahnesinde giydiği kaftan, Kral Trdat'ın Lanetlenmesi kompozisyonunda yer alan krallarda kullanılan taçların biçimi, Deesis sahnesindeki teofanik unsurlar, Lapis Lazuli fon, sahne sınırlandırmalarında kullanılan kızıl kahve şeritler gibi unsurlar göz önüne alındığında Tigran Honents örnekleri Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı, Kintsvisi Aziz Nikolaos, Betenia Meryem ve Timetosubani kiliselerinde yer alan resimlerle oldukça benzerdir.

SONUÇ

Vakfiyede, kilisedeki resimlerin, Ermeni Gregoryen inanca sahip olduğunu ilk üç konsile yaptığı gönderme ile vurgulayan Tigran Honents tarafından sipariş edildiği, baninin kendisi tarafından dile getirilmiştir. Ayrıca Tigran'ın Ani'nin doğusunda Çiçekler Vadisi olarak anılan bölgede yer alan mezarının da resimlenmiş olması kendisini Gregoryen olarak tanıtan baninin resim karşıtı bir inanca sahip olmadığını göstermektedir. Ermeni Gregoryen Hıristiyanlığının resme karşı olan muhalif tutumu her dönemde olduğu gibi on üçüncü yüzyılda da tartışma konusu olmuştur. Tarihçede anlatılan Sis Konsili kararları da bu sebepten alınmıştır.

Gürcü yönetiminin Ermeni katalikoslar üzerindeki baskısının bir sonucu olarak toplanan 1204 tarihli Sis Konsili kararlarında yer alan "dini konulu resimler benimsenecek ve pagan idollerle bir tutulmayacaktır" maddesi doğu bölgelerinde yer alan katalikoslar tarafından tanınmamış ve bu konsilin kararları bölgesel olarak yok sayılmıştır. General Zakare bu anlaşmazlığı çözüme kavuşturmak için 1205 yılında Ani'de ve 1207 yılında Lori'de iki sinod toplamış, ancak bu sinodlar da Gürcü yönetiminin taleplerini kabul etmemiştir. 1215- 1220 yıllarında Zakare'nin ve oğlu Şahinşah'ın hükmündeki Ani'de Tigran Honents Kilisesi'nin tümüyle resimlenmesi, bölgedeki katalikosların bu tavrına rağmen gerçekleşmiştir. Bu durum Gürcü yönetiminin Sis Konsili ve sonrasında yaşanan dini tartışmalara verdiği bir cevap olarak önem kazanmaktadır.

Kraliçe Tamar döneminde (1184-1213) dini konulu metinler ve duvar resimlerinde Azize Nino kültünün ölümünden dokuz yüzyıl sonra canlandığı görülmektedir. Azize ilk olarak David Gareji bölgesinde yer alan Udabno Manastır Kilisesi'nde üç sahnelik bir siklusla, ardından Vardzia Meryem'in Göğe Alınışı, Qintsvizi Aziz Nikolas, Bertubani Meryem ve Akhtala kiliselerinde tek figür olarak resim programlarında yer almıştır. Bu durum 1204 Latin istilası sonrasında Konstantinopolis Kilisesi'nin merkezi konumunu kaybetmesi ile bölgesel yönetimlerin kendi dini politikalarını üretmeye başlaması olarak açıklanabilir. Gürcü yönetimi bu politika doğrultusunda egemenliğinde bulunan farklı Hıristiyan toplulukları bir arada tutmak için yerel azizlerin kültlerine başvurmuştur. Gürcü Krallığı, Gürcü ve Ermeni halkının Hıristiyanlaşmasında rol oynayan Azize Nino ve Aziz Grigor kültlerini, bu iki farklı Hıristiyan topluluğun

zihninde birleştirerek dini politikasında birlik yaratmaya çalışmıştır. Tigran Honents Kilisesi resim programı bunun en açık örneğidir. Kilise Aziz Grigor'a adanmıştır ve onun Ermenistan'ı Hıristiyanlaştırması konulu bir siklus batı bölüm boyunca resmedilmiştir. Siklusta Ermeni Hıristiyanlığına ait ilk kiliselerin inşasını anlatan "Aziz Grigor'un Düşü" sahnesinin hemen yanına, Gürcü halkının ilk kiliselerinin inşasını anlatan "Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi" sahnesi yerleştirilmiştir. Azize Nino'ya ait sahnedeki anlatı, Agathangelos tarafından yazılan ve siklusun ikonografik kaynağı olan metinde yer almamaktadır. Ayrıca siklustaki "Kral Trdat'ın Lanetlenmesi" sahnesinde yine ikonografik kaynaktan sapılarak Gürcü, Abhaz ve Laz krallar kompozisyona dâhil edilmiş ve ikonografi bölge halklarının Hıristiyanlaşması anlatısına bağlanmıştır. Tüm bu özellikler siklusun ikonografik kaynağa bağlı kalmadan resmedildiğini hatta söz konusu ikonografinin "bölge Hıristiyanlığı"nın ortak geçmişi olarak tasarlandığını göstermektedir.

Kilise resim programında Kilise Babaları kompozisyonu içinde yer alan Papa I. Silvester figürü ise kesin olarak açıklanamayan bir seçimdir. Aziz Grigor'un Ermeni halkını Hıristiyanlaştırmasından sonra söz konusu Papa, azize bir mektup göndererek onu tüm doğu Hıristiyanlarının lideri ve Papa'nın elçisi olarak tanımıştır. Dördüncü yüzyılda yaşanan bu olayın 1236 tarihinde Papa IX. Gregorios (1227-1241) tarafından yeniden dile getirildiği bilinmektedir. I. Lateran Konsili'nde (1123), papalığa bağlı Antakya ve Kudüs Patriklerine Ermeniler dâhil tüm doğu Hıristiyanları için aforoz etme de dâhil olmak üzere yetkiler verilmiştir. III. Leo'nun aforoz edilmesinden ve bu afarozun kaldırılmasından sonra papalığa bağlı Antakya ve Kudüs Patriklerinin yetkisi altındaki milletler tartışma konusu olmuştur. Kilikya Ermeni Krallığı ile gelişen ilişkilere paralel olarak, Papa IX. Gregorios (1227-1241) bu yetki krizini çözmek için Papa Silvester'ın Aziz Grigor'a verdiği hak ve yetkiyi hatırlatmıştır.

Tigran Honents kilisesinden hemen önce 1205-1213 yılları arasında ve general Zakare'nin kardeşi İvan'ın sponsorluğunda resimlendiği bilinen Akhtala Kilisesi'nde de Papa I. Silvester figürü yer almaktadır. Her ikisi de daha önce Ermeni hükmünde olan ve Ermeni nüfusun yoğun olduğu bölgelerde yer alan bu iki kilisede yer alan bu figür akla Ermenilere Papa tarafından verilen bu özerkliği getirse de Ermeni Kilisesi kendisini apostolik addettiğinden bu çıkarım doğru görünmemektedir. Ormanian

dördüncü yüzyılda yaşanan bu olayı kiliseler arasındaki hiyerarşi çabası olarak yorumlar (Ormanian, 1912: 14). Ayrıca söz konusu olay, bu iki kilisenin resimlendiği tarihten yaklaşık yirmi yıl sonra 1236 yılında yeniden gündeme geldiğinden bu durum kiliselerde yer alan Papa I. Silvester figürünü açıklamamaktadır.

Tigran Honents Kilisesi resim programı, Ermeni Hıristiyanlığına yönelik bir ikonografik seçki ve Gürcü sanatına ait bir üslupla dönemin tartışmalarının sanata olan etkisini belgeleyen ender bir örnektir.

KAYNAKÇA

Agathangelos. ***History of the Armenians,*** (Ed. Thomson, R.W.), Albany State University of New York Press, 1976.

Amiranashvili, S. ***ქართული ხელოვნების ისტორია,*** Tbilisi, 1971.

Arewelts'i, V. ***Compilation of History,*** (çev. Robert Bedrosian), 04 Haziran 2014 tarihinde http://rbedrosian.com/vaint.htm adresinden erişildi. New York, 1985.

Armen, G. "Form Follows Function, Function Fits Land Form in Ani", ***Armenian Review***, Winter/43, Number 4/172, Witzgall Press, Massachussets, 1990: 67-94.

Ataç, N. ***Kappadokia'da Kapalı Yunan Haçı Planlı Kiliselerde Apsis, Doğu Haç Kolu ve Köşe Mekanları Resim Programı,*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015.

Atiya, A. S. ***Doğu Hıristiyanlığı Tarihi***, (Çev. Nurettin Hiçyılmaz), Doz Yayınları, İstanbul, 2005.

Aykol, S. ***Göreme vadisinde bulunan Elmalı Kilise ve Duvar Resimleri*** (Basılmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004.

Baert, B. "Pentecost and the Senses in the Codex Egberti and the Benedictional of Robert of Jumièges", ***Convivium***, 2, s. 82-97, 2015.

Barut, F. ***Bizans Dönemi Kapadokya kiliseleri duvar resimlerinde Koimesis: Meryem'in Uykusu tasvirleri***, (Basılmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2012.

Bogyay, T. "Deesis" ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie***, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994: 494-499.

Bornovalı, S. ***Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri,*** (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2008.

Boskovits, M.& Jäszai, G. "Kreuzabnahme", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie*** içinde, vol. 2, Freiburg im Breisgau, 1994: 590-595.

Brosset, M. ***Les Ruines d'Ani Capitale de l'Arménie sous les rois Bagratides, aux Xe et XIe siècles. Histoire et description***, Cilt 1, St. Petersburg, 1860.

Bulia, M. & Tumanishvili, D. ***David Gareji Monasteries***, Tbilisi, 2010.

Buzandac'i, P. ***History of the Armenia***, (çev. Robert Bedrosian), 04 Haziran 2014 tarihinde http://rbedrosian.com/vaint.htm adresinden erişildi. New York, 1985.

Carr, A. W. "Appearances of Christ After the Passion", ***The Oxford Dictionary of Byzantium***, vol.1, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991b: 142-143.

Carr, A. W. "Entry into Jerusalem", ***The Oxford Dictionary of Byzantium***, vol.1, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991a: 702.

Chukaszian, L. "Eleventh Century Ani School of Miniature", ***Armenian Review***, Winter/43, Number 4/172. s. 21-39. Witzgall Press, Massachussets, 1990.

Corrigan, K. & Ševčenko, N. P. "'The teaching of the ladder': The Message of the Heavenly Ladder Image in Sinai ms. gr. 417", ***Images of the Byzantine World Visions, Messages and Meanings: Studies presented to Leslie Brubaker,*** Routledge, 2010: 99-120.

Corrigan, K. "The Three Hebrews in The Fiery Furnace an Early Byzantine Icon at Mt. Sınai" ***Anathemata Eortika: Early Christian, Byzantine and Armenian Studies in Honor of Thomas F. Mathews***, (Ed. J. Alchermes, H. Evans vd.), Mainz: Philipp von Zabern, 2009: 93-103.

Çelebi, F. ***10-13.Yüzyıllarda Ani'de Gürcü Sanatı,*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2013.

Çorağan Karakaya, 2003:107-113 "Restorasyon Sonrası, Antalya'nın Denire (Kale) İlçesindeki H.Nikolaos Kilisesinde Bulunan Havari Komünyonu Sahnesi", ***Sanat Tarihi Dersgisi***, XII, 2003: 107-113.

Coşkuner, B. ***11. Yüzyılda Kapadokia Bölgesindeki İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Sahneleri,*** (Basılmamış Doktora Tezi), Hacettepe

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009.

Dell'Acqua, F. "Porta Coeli: the Annunciation as threshold of Salvation" ***Convivium***: exchanges and interactions in the art of the medieval Europe, Byzantium, and the Mediterranean, vol 2, no. 1, 2015: 102-25.

Demus, O. ***Byzantine Mosaic Decoration Aspects of Monumental Art in Byzantium***, Boston Book & Art Shop, Massachusetts, 1964.

Dewald, E. T. "The Iconography of The Ascension", ***American Journal of Archeology***, vol. XIX, Archeological Institute of America, , Princeton, 1915: 277-319.

Dienst, H. "Aaron", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994: 2-4.

Doğan, S. ***Ayasofya ve Fossati Kardeşler (1847-1858)***, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2011.

Dowsett, C. J. F. "***The History of the Caucasian Albanians by Movses Dasxuranci***", *London Oriental Series*, Vol. 8, Oxford, 1961.

Drambian, I. & Kotanjian, N. ***"***The Frescoes in the Church of St. Gregory the Illuminator Founded by Tigran Honents in Ani"***, Armenian Review***, Winter/43, Number 4/172, Witzgall Press, Massachussets, 1990: 41-65.

Drambian, I. ***Фрески Кобайра,*** Издательство "Советакан Грох", Erivan, 1979.

Durnovo, L. A. ***Armenian Miniatures***, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1961.

Easmond, A. ***Royal Imagery in Medieval Georgia***, Pennsylvania State University Pres, Pennsylvania, 1998.

Easmond, A. "Art and Identity in the Thirteenth Century Caucasus", ***Art and Identity***, University of California, Los Angeles, 2000.

Easmond, A. "Local Saints, Art, and Regional Identity in Orthodox World After the Fourth Crusade", ***Speculum***, vol. 78, Medival Academy of America, 2003: 707-749.

Emminghaus, J. H. "Verkündigung An Maria", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie,*** vol. 4, Freiburg im Breisgau, 1994: 422-437.

Ephiphanus, ***Panarion***, ***Book II-III De Fide***, (Çev. Frank Williams, Ed. Thomassen E. & Oort, J.), Brill, Leiden, Boston, 2013.

Gandzakets'i, K. ***History of the Armenians***, (çev. Robert Bedrosian), 04 Haziran 2014 tarihinde http://rbedrosian.com/vaint.htm adresinden erişildi. New York, 1986.

Gaprindashvili, G. ***Ancient Monuments of Georgia: Vardzia***, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1975.

Garsoian, N. G. "The History of Armenia", ***Treasures in Heaven Armenian Illuminated Manuscripts,*** Ed. Thomas V. Mathews, Roger S. Wieck, Princeton University Press, New York, 1994.

Goltz, H. "Zur Ikonographie der Kirche des hl. Grigor des Erleuchters (1215) von Tigran Honenz in Ani: Materialien zur hymnologischen Interpretation des Zyklus der Grigor-Vita" ***Anadolu ve Çevresinde Ortaçağ***, 2, Ankara, 2008: 89-120.

Gökcan, S. ***Gülşehir Karşı Kilise (St. Jean Kilisesi) İkonografisi***, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2010.

Grabar, A. ***Christian Iconography, A Study of Its Origins***, Princeton University Press, New Jersey, 1980.

Grousset, R. ***Başlangıcından 1071'e Ermenilerin Tarihi***, (çev: Sosi Dolanoğlu), Aras Yayıncılık, İstanbul, 2005.

Hadjitriphonos, E. & Ćurčić, S. ***Η Αρχιτεκτνικη Ως Εικονα, Πρόσληψη Και Αναπαραςταςη Της Αρχιτεκτονικής Στη Βυζαντινή Τέχνη,*** Museum of Byzantine Culture, Thessaloniki, 2009.

Honigman, E. ***Bizans Devletinin Doğu Sınırı***, (Çev. Fikret Işıltan), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1970.

Jastrzebowska, E. "New Testament Angels in Early Christian Art: Origin and Sources", ***İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler***, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2010: 17-41.

Kaçar, T. "İlk Ermeni Tarih Yazıcısı Agathangelos ve Rhipsime'nin Çilesi", ***Tarhan Armağanı M. Taner Tarhan'a Sunulan Makaleler,*** (ed. Oğuz Tekin, vd.) Ege Yayınları, İstanbul, 2013: 225-231.

Kadiroğlu, M. & İşler, B. ***Gürcü Sanatının Ortaçağı,*** Bilgi Kültür Sanat Yayınevi, Ankara, 2010.

Kakovkin, A. Сцена "Чудесное явление животворящего столпа" в росписи храма Григория (1215 г.) в Ани, ***Zograf***, 20, 1989: 30-32.

Kakovkin, A. "Il Significato Degli Affreschi Della Chiesa di S. Gregorio di Tigran Honents (1215) ad Ani", ***Atti del Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena.*** San Lazzaro-Venezia, 1981: 339-342.

Kakovkin, A. "О Датировке Росписей Храма Св. Григория (1215 Г.) В Ани, Его Часовни И Притвора, ***Византийский временник***, 48: 1987: 108-114.

Kakovkin, A. "Заметки Об Особенностях Житиного Цикла Іригория Просветителя В Церкви Тиграна Оненца" ***ИФЖ***. 2, 1990: 227-236.

Kakovkin, A. "К вопросу о ктиторском портрете в церкви св. Григория 1215 года в Ани" ***ВОН***. № 1. 1991: 126-133.

Kartsonis, A. D. ***Anastasis The Making of an Image,*** Princeton University Press, New Jersey, 1986.

Kateusz, A. "Ascension of Christ or Ascension of Mary?: Reconsidering a Popular Early Iconography", ***Journal of Early Christian Studies***, Vol. 23, No: 2, North American Patristics Society, Oregon, 2015: 273-303.

Kateusz, A. "Collyridian Dejavu: The Trajectory of Redaction of the Markers of Mary's Liturgical Leadership", ***Journal of Feminist Studies in Religion***, 29.2, 2013: 75-92.

Kazhdan, A. & Sevcenko, N. P., "Asomatos", ***The Oxford Dictionary of Byzantium***, vol.1, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991: 209-210.

Kazhdan, A. & Wolfram H. "Stemma Codicum", ***The Oxford Dictionary of Byzantium***, vol.3, , Oxford University Press, New York-Oxford, 1991: 1951-

1952

Kenia, M. ***Upper Svaneti Medieval Mural Painting***, G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, Tbilisi, 2010.

Kılıç, Ş. ***Bizans Dönemi Giysileri 9-14. yy.*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.

Knoben, U. "Gregor Der Erleuditer", ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie*** içinde**,** vol. 6, Freiburg im Breisgau, 1994: 430-432.

Kochakian, G. ***The Frescoes in The Honents Church Of Saint Gregory The Illuminator at Ani***, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), University of Winconsin-Milwaukee, 1999.

Kolektif 1, "Noli me Tangere", ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie,*** vol. 3, Freiburg im Breisgau, 1994: 332-336.

Koyun, G. ***Kapadokya Bölgesi Bizans Kiliselerindeki Davut Ve Süleyman Tasvirleri,*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli, 2014.

Lastivertc'i, A. ***History***, (çev. Robert Bedrosian), 04 Haziran 2014 tarihinde http://rbedrosian.com/vaint.htm adresinden erişildi. New York, 1985.

Lewis, A. S. ***Apocrypha Syriaca The Protevangelium Jacobi And Transitus Mariae,*** Studia Sınaitica No. XI, C. I. Clay And Sons Cambridge Unıversity Press Warehouse Ave Maria Lane, London, 1912.

Lidov, A. ***The Mural Paintings of Akhtala***, Nauka Publishers, Moscow, 1991.

Lidov, A. "Byzantine Church Decoration and The Great Schism of 1054", ***Byzantion***, LXVIII/2, 1998: 381-405.

Loosley, E. ***The Architecture and Liturgy of the Bema in Fourth- to-Sixth-Century Syrian Churches***, Brill, Leiden, Boston, 2012.

Lordkipanidze, I. & Janjaliai, M. ***Tsalenjikha Wall Paintings in the Saviour's Church***, G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, Tbilisi, 2011.

Lynch, H. F. B. ***Armenia Travels And Studies,*** Vol. I, Longmans, Green, And Co., London, New York, Bombay, 1901.

Mahé, J.P. "Le testament de Tigran Honenc': la fortune d'un marchand arménien d'Ani aux XIIe-XIIIe siècles", ***Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres***, 145e année, N. 3, 2001: 1319-1342.

Manandian, H.A. ***The Trade and Cities of Armenia in Relation to Ancient World Trade,*** (Çev. N. G. Garsoian), 04 Haziran 2014 tarihinde http://rbedrosian.com/manand.html adresinden erişildi. Lisbon, 1965.

Marr, N. Y. ***Ани, Книжная История Города ЫІ, Раскопки На Месте Городища***, Leningrad, 1934.

Mathews, F. T. & Sanjian, A. K. ***Armenian Gospel Iconography The Tradition of the Glajor Gospel***, Dumbarton Oaks Studies XXIX, Washington, 1990.

Mavrichi, I. "The Akathistos Hymn Theotokology and Artistic Theology", ***Advanced Research in Scientific Areas***, sec. 7. Art, Religion, History, Philosophy, EDIS - Publishing Institution of the University of Zilina, Slovakia, 2012.

Medding, W. "Erscheinung des Auferstandenen 2", ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie,*** vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994: 666-667.

Megaw, A. H. S. "Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul", ***Dumbarton Oaks Papers***, Vol. 17, 1963: 333-371.

Meurer, H. "Lazarus Von Bethanien", ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie***, vol. 3, Freiburg im Breisgau, 1994: 33-38.

Meyer, M. "The Personification of Zion in Byzantine Psalters with Marginal Illustrations: Between Eschatological Hopes and Realia", ***Ars Judaica***, Bar-Ilan University Press, Israel, 2009: 7-22.

Migne, P. J. ***Patrologiae Graeca***, (PG), Tomus C, Nicephori Archiepiscopi Constantinopolitani, 1865.

Migne, P. J. ***Patrologiae Graeca,*** (PG), Tomus CXIV, Symeon Metaphraste, 1903.

Migne, P. J. Patrologiae Graeca, (PG), Tomus LXIII, Joannis Chrisostomi,

Archiepiscopi Constantinopolitani, 1862.

Migne, P. J. ***Patrologiae Graeca,*** (PG), Tomus XLVI, Gregorii Episcopi Nysseni, 1863.

Migne, P. J. Patrologiae Graeca, (PG), Tomus XXIV, Eusebii Pamphili, Caesareae Palasestinae Episcopi, 1857.

Minorsky, V. ***Studies in Caucasian History,*** Cambridge University Press, London, 1957.

Mroveli L. & Juansheriani J. vd. ***Kartlis Tskhovreba, A History of Georgia,*** Artanuji Publishing, Tbilisi, 2014.

Myslivec, J. & Jäszai, G. "Frauen am Grab" ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie***, vol. 2, Freiburg im Breisgau, 1994: 54-62.

Myslivec, J. "Tod Mariens", ***Lexikon Der Christlichen Ikonographie***, vol. 4, Freiburg im Breisgau, 1994: 333-338.

Nelson, R. S. "Evangelist Portraits", ***The Oxford Dictionary of Byzantium***, vol.2, Oxford University Press, New York-Oxford, 1991: 761-762.

Nersessian, S. Der. "Armenia and Its Divide History", ***Byzantine and Armenian Studies,*** Tome I, Calouste Gulbenkian Foundation, Louvain, 1973: 291-308.

Nersessian, S. Der. "Les Portraits de Grégoire l'Illuminateur Dans l'Art Byzantin", ***Byzantion***, XXXVI, Universitaire de Belgique, 1966: 386-395.

Nersessian, S. Der. "Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion" ***Underwood, Kariye Djami***, vol. 4, 1960: 316-318.

Nersessian, S. Der. ***Armenian Manuscripts in The Freer Gallery of Art***, Smithsonian Institution Freer Gallery Of Art Oriental Studies, No. 6, Washington, 1963.

Ormanian, M. ***The Church of Armenia: Her History, Doctrine, Rule, Discipline, Liturgy, Literature and Existing Condition***, (Çev. G. Marcar Gregory, v.d.), A. R. Mowbray & Co., Ltd., London, 1912.

Os, H. W. & Jaszai, G. "Kreuzlegende", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 2, Freiburg im Breisgau, 1994: 642-648.

Özyurt, Ö. H. "Tigran Honents (Aydınlatıcı Aziz Gregorios) Kilisesinin Freskoları Ne Kadar Bizans'lı?", ***Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi***, 25/1, Ankara, 2008: 163-186.

Palli, E. L. "Apostelkommunion", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994c: 173-176.

Palli, E. L. "Beweinuung Christi", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994d: 278-282.

Palli, E. L. "Einzug in Jerusalem", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1994a: 593-597.

Palli, E. L. "Kreuzigung Christi", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 2, Freiburg im Breisgau, 1994b: 606-642.

Papadopoulos, A. ***Η Σύναξη των Αρχαγγέλων στη μνημειακή βυζαντινή ζωγραφική,*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Aristotle University of Thessaloniki, Thessaloniki, 2009.

Parani, M. G., ***Reconstructing the Reality of Image, Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries),*** Brill, Leiden, Boston, 2003.

Pehlivan, G. ***Kappadokia Kaya Kiliselerindeki Melek Tasvirleri,*** (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2005.

Pekak M.S. & Gür, D. "İsa'nın Doğumu", ***Sanat Tarihi Dergisi***, Cilt: XXIV, Sayı:1, 2016: 1-52.

Peker, N. ***Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Mahkeme Sahneleri***, (Basılmamış Doktora Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.

Rafanelli, L. M. "The Noli Me Tangere and Incredulity of Thomas in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian period" ***Annua Nuntia Lovaniensia***, 67, Peeters, Leuven, 2013: 139-179.

Ray, W. D. ***August 15 and the Development of the Jerusalem Calendar***,

(Basılmamış Doktora Tezi), University of Notre Dame, Department of Theology, Indiana, 2000.

Sarıkçıoğlu, E. ***Diğer İnciller (Apokrif İnciller)***, Fakülte Kitapevi, Isparta, 2009.

Schiller, G. ***Iconography of Christian Art***, Volume 1, (Çev. Janet Seligman), New York Society Ltd., Connecticut, 1971.

Schiller, G. ***Iconography of Christian Art***, Volume 2, (Çev. Janet Seligman), New York Society Ltd., Connecticut, 1972.

Schmid, A. A. "Himmelfahrt Christi", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie*** içinde, vol. 2, s. 268-276. Freiburg im Breisgau, 1994.

Schneemelcher, W. ***New Testament Apocrypha, vol. 1, Gospels and Related Writings,*** James Clarke & Co Westminster/John Knox Press, Louisville, Kentucky, 1991.

Seeliger S. & Holl, O. vd., "Pfingsten", ***Lexikon der Christlichen Ikonographie***, vol. 3, Freiburg im Breisgau, 1994: 415-423.

Shalev-H. V. ***Holy Sites Encircled: The Early Byzantine Concentric Churches of Jerusalem***, Oxford University Press, Oxford, 2015.

Shoemaker, S. J. ***Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption***, Oxford University Press Inc., New York, 2002.

Spitzing, G. ***Lexikon Byzantinisch Christlicher Symbole***, Diederichs, München, 1989.

Stopka, K. ***Armenia Christiana, Armenian Religious Identity and the Churches of Costantinople and Rome (4th-15th Century),*** Jagiellonian University Press, Krakow, 2016.

Strzygowski, J. ***Die Baukunst Der Armenier und Europa***, Band I, Kunstverlag Anton Schroll & Co., Wien, 1918.

Talbot, A. M. ***Holy Women of Byzantium, Ten Saints' Lives in English Translation***, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D. C., 1996.

Taylor, C. "Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the

Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation Iconography", ***Studia Patristica*** LIX, Peeters, Leuven, Paris, 2013: 21-37.

Texier, C. ***L'Armenie, La Perse et La Mesopotamie,*** Typographie de Firmin Didot Frères, Libraires, Paris, 1842.

Thierry, J.M. & Donabedian, P. ***Les Arts Arméniens,*** Editions Citadelles, Paris, 1987.

Thierry, N. & M. ***L'église Saint-Grégoire De Tigran Honenc' À Ani (1215),*** Peeters, Louvain, Paris, 1993.

Thomson, W. T. ***Rewriting Caucasian History, The Medieval Armenian Adaptation o f the Georgian Chronicles,*** Clarendon Press, Oxford, 1996.

Tischendorf, C. ***Evangelia Apocrypha,*** Impresserunt Metzger & Wittig, Leipzig, 1876.

Türker, A. ***Güllüdere Vadisi'nde Bulunan Ayvalı Kilise ve Resim Programı***, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.

Urfalı Mateos. ***Urfalı Mateos Vekayi-namesi (952-1136) ve Papaz Grigor'un Zeyli (1136-1162)***, (Çev. Hrand D. Andreasyan), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1987.

EK 1

Yapıda Bulunan Kitabeler

Kilisenin güney cephesinde yer alan kemer dizisinin son üç gözünde Tigran Honents'in vakfiyesi yer almaktadır.

"665 (1215) yılında, Tanrı'nın inayeti ve merhameti ile, güçlü ve muzaffer ve amir spalasar Zakare (II)'nin ve oğlu mandatorta xuces Sahansah'ın (I), Ani'deki egemenliği altında ben, Tigran, Tanrı'nın hizmetkarı, Sulem Smbatorenc'in oğlu, Honnents'ler ailesinden, efendilerimin ve oğullarının uzun yaşamı için, eskiden Meryem Ana Şapeli olarak isimlendirilen bu Aziz Gregor Manastırını, falezin kenarına yakın, kayalık ve çalılarla kaplı bir araziye inşa ettirdim. Sahiplerinden, büyük çaba ve masrafla edindim ve etrafını çevirttim. Buraya, Aydınlatıcı Aziz Gregor adına bir kilise inşa ettirdim ve bu kiliseyi pek çok süslemeyle süsledim: altın ve gümüşten altın haçlar, Selam işareti, altın, gümüş, değerli taş ve inciler ile süslenmiş ikonlar, gümüş ya da altın şamdanlar, havarilerin ve şehitlerin kutsal emanetleri, Gerçek Haçın bir parçası ve başkaca dini objeler.

Ayrıca, din adamları ve prensler için pek çok iyi donatılmış lojmanda inşa ettirdim. Buraya, herhangi bir engelleme olmadan, efendilerim Sahansah (I) ve oğullarının uzun ömrü ve günahlarımın affedilmesi için ayinler düzenleyecek rahipler yerleştirdim. Bu Aziz Gregor Manastırına, kendi dinarlarımla satın almış olduğum ya da inşa etmiş olduğum malları bağışladım.

Bunlar: Gawroxonec köyünün yarısı; bu köyün yakınındaki taş ocağının 6 dinarını (gelirin altıda biri); Msakuneac (köyünün) yarısı; Kalluc (köyünün) yarısı; Camakcov'un tamamı; Kars bölgesinde yer alan Xuzac-Mahmund köyü; Haçın bulunduğu Cend (köyünün) 2 dinarı. Şehirde: bir P'nduk; bana ait olan havuzlar ve umumi meydanda bulunan su kemeri; dükkanları ile birlikte han; tonozlu depo; bir havuz ve tahıl ambarı; Ter Sargis'ten satın aldığım ahır, ambar ve harman yeri; iki değirmen taşı ile birlikte yağ değirmeni; bu manastırın ahırı ve ambarı; manastırın önünde bulunan sebze bahçesi ile beraber Glijor ve nehir (Axurean) arasındaki yokuşta bulunan mera; Duin kapısına yakın olan ve nehir boyunca uzanan kendi satın aldığım ve düzenlediğim bahçe; değirmenin yarısı ve t'arp'ın tamamı; bir başka t'arp'ı haftada iki gün; Besk'enakap ve köprü arasında kalan nehrin (Axurean?) yarısı; girişteki dükkan ile beraber Papenc hanının 4 dinarı; Hatec'onc'lein sokağındaki tüm evler ve şehrin girişine yakın satın alınan pek çok arazi. Erivan'da bir bağ, Osakan'da bir tane, Kos'ta bir tane, Aruc'ta Mazot isminde bir tane, Mren'de bir tane, Cmak'ta Kat'olikosi hol denen (Katolikosun Kapalısı?) bir tane. Manastıra burada belirtmediğim daha pek çok mal verdim.

> *Şayet, bu manastırın ve her tür bağış ile restore ettiğim ve zenginleştirdiğim Bexenc manastırının yöneticileri vasiyetimde belirtmiş olduğum zenginlikleri zimmetlerine geçirirlerse, manastırın efendisi Aziz Gregor'un ilgilenmesini dilerim. Şimdi, küçüklerden ya da büyüklerden, benimkilerden ya da yabancılardan birisi bu kitabeta yazılanlara engel olursa ya da burada belirtilen mallardan saklarsa ya da bu hatıramı silerse, Tanrı'nın günahkarı ve hizmetkarı, sebebi ne olursa olsun, Tanrı'nın Oğlu'nun ihtişamından mahrum kalmasını, Kabil'in ve Yehuda'nın cezalarını çekmesini, üç konsil azizi ve dokuz melek korosu tarafından lanetlenmiş olmasını ve benim günahlarımdan ötürü Tanrı'nın huzurunda hesap vermesini dilerim. Ama benim arzularımı gönülden ve etkili biçimde gerçekleştirenlerin Tanrı tarafından kutsanmalarını dilerim. İsrail, taşçı."*[116]

Kilisenin doğu cephesinde yer alan kemer dizisinin güneyindeki kemer gözünde ise bir onarım kitabesi bulunmaktadır.

> *"759 (1310) yılında, ben, amir spalasar atabey Sahansah'ın (II) mciknawbart'uxc'es'i Mat'es, karım St'eni ve erkek kardeşim Markos, Kral (Baron) Sahansah'ın (II), Xuandze'nin ve oğulları Zak'are'nin (IV) uzun ömrü ve ruhlarımızın kuruluşu için (manastıra) su getirdik ve suyun bakımını üstlendik. Aslında, Kral'ın (Baron) (Sahansah) bize, eskiden sofu Tigran'ın suyunu taşıdığı bu manastırı verme lütfünde bulunduğunda, manastır terk edilme sonrası su yolunu değiştirmişti. İsa'yı hatırlayın."*

[116] Çeviri Thierry'den aktarılmıştır (Thierry, 1993: 71).

EK 2

Taş ve Harç Analizleri

Kilise

Kilisenin duvarlarında kullanılan harç analizi (KH-2):

"Örnek ufalanma özelliği göstermekte, hafif ve beyazımsı renktedir. İçindeki parçalar, beyaz ve kahve-siyah renktedir. Görünen kısmı 3, 5 mm ye varan çeşitli boylarda, az yuvarlanmış ve köşeli biçimde parçalardır.

İnce kesit incelemesi:

İnce kesit parçaların yoğun olduğu kısımdan yapılmıştır. Çimento çok az ölçüdedir.

Parçaların bileşimleri: magmatik korrozyona uğramış plajiyoklas, hornblend, piroksen ve perlitik dokulu volkan camı parçaları; bazaltik (piroksen içeren kahverengi bazaltik cam) kayaç parçası, ignimbrit parçaları, hyaloptik porfirik andezit ve bazalt parçaları; pümis parçaları; opak mineral ve klorit dolgulu indersertal dokulu bazalt ve ince taneli (plajiyoklas + piroksen) gabro parçasıdır.

Çimento: Çok az ölçüde olup mikrit, mikrosparit ve muhtemelen kil+kireç karışımı topraklardan oluşmuştur."[117]

Bema yükseltisinden alınan harç analizi (KH-4):

"El örneği incelemesi:

Bejimsi beyaz renkli, ufalanan bir çimento içinde, çoğun kahve-siyah renkte kayaç ve kristal parçaları gözlenmektedir. Parçaların boyları 3-3, 5 cm ye varan daha çok ~2-3 mm civarındadır. Biçimleri çoğun köşelidir. Parçalar, gözle yapılan tahmine göre ~ %15-20 oranındadır. Boyları, 3-3, 5 cm ye varan daha çok 2-3 mm civarındadır.
İncekesit incelemesi:
Kristal ve kayaç parçaları bir çimento ile bağlanmıştır.
Kristal ve kristal parçaları: Piroksen, plajiyoklas, demirli kübik opak mineral ve yeşil hornblendir. Kristaller özbiçimli ve yarı özbiçimlidir.
Kayaç parçaları: Volkanik cam ve pümis, 3-3, 5 cm boyda bazaltik cüruf parçası; mikrolitik porfirik dokulu andezit, hyaloplitik porfirik dokulu andezit; hamuru opak mineralle boyanmış ve plajiyoklasları serizitleşmiş porfirik dokulu andezit; piroksen andezit (akma dokulu); kısmen kloritleşmiş intergranüler bazalt; hamuru opak mineralle boyanmış bazalt; amfibolit ve çok az ölçüde kavkı parçalarıdır.

---

[117] Raporlar Jeoloji mühendisi Talia Yaşar tarafından yazılmıştır. Proje müellifinin ve Kültür Bakanlığının izni ile kullanılmıştır.

Çimento: Mikrit ve mikrospari kalsit ve submikroskopik bir malzeme (muhtemelen kil) olup yer yer kireç topakları gözlenmiştir.

Çimentoda çatlaklar (kuruma çatlağı olabilir) ve boşluklar (bunlar dökülen parçaların boşlukları olabilir) gözlenmiştir.) "

Kilise duvarlarında kullanılan taşa ait örnek (K-1):

"El örneği incelemesi

Ele alınan örneğin hafif olduğu, kolay ufalanmamakla birlikte, elde toz bıraktığı görülmektedir. Kayaç koyu füme olup siyah ve açık renkte değişik boylarda parçalar içermektedir. 3-4 cm ye varan boylardadır.

İnce Kesit İncelemesi:

İgnimbrit

Örnek kristal ve kristal parçaları ile kayaç parçalarının, cam kıymık (cam şerd) ve bunların aralarını dolduran kristal tozlarından oluşan bir hamurla bağlanmasından oluşmuştur.

Kristal ve kristal parçaları; yarı özbiçimli ve korrode plajiyoklas, plajiyoklas parçaları; bol ölçüd, özbirimli ve yarı özbirimli piroksen (ojit) ile kübik biçimli, bol ölçüde opak mineraldir.

Kayaç parçaları: bol ölçüde (pümis dokulu) parçalar; hyaloptik porfirik dokulu yüzey kayacı (camı kahverengi yani bazik) parçaları ~ 2mm ye varan boyda 1 adet, mikrolitik porfirik dokulu bazalt olabilecek kayaç parçası gözlenmiştir.

Hamur, iyi kaynaşmış dokulu (kısmen paralellik gösteren cam kıymıkları sıkı yerleşmiştir)."

Platformda kullanılan siyah taşa ait örnek (K-2):

"El örneği incelemesi

Ele alınan örneğin hafif olduğu, kolay ufalandığı görülmektedir. Toprak rengi olan örnek siyah ve açık renkli, birkaç cm ye varan parçaları içermektedir.

İncekesit incelemesi:

İgnimbrit

Örnek iyi kaynaşmış bir doku göstermektedir. K1 ile benzerlik göstermekte olup kayaç parçaları 3-4 mm ye varan piroksen andezit veya renk indisine göre bazalt parçası, hematitle boyanmış kristal-vitrik tüf parçaları ve ince taneli gabroik kayaç parçasıdır.

Kristal ve kristal parçalar: Plajiyoklas, piroksen ve opak mineraldir. Ayrıca pumis de içermektedir.

Hamur, cam kıymıklarının çoğunun uzun eksenlerinin aynı yönde sıralanması ile oluşmuş, iyi kaynaşmış doku göstermektedir."

Naos zemin taşlarından alınan örnek (K-3):

"El örneği incelemesi

Ele alınan örneğin hafif olduğu, kolay ufalanmakla birlikte elde toz bıraktığı görülmektedir. Koyu füme renkte olup siyah ve açık renkte değişik boylarda parçalar içermektedir.

K1 örneğiyle benzerdir.

İncekesit incelemesi:

İgnimbrit

Makro (el örneği) benzerliği olan örnek, mikro olarak ta benzemektedir. Kristal, kristal parçaları, kayaç parçaları ve hamuru aynıdır."

Platformda kullanılan sarı taşa ait örnek (K-4):

"El örneği incelemesi

Ele alınan örneğin hafif olduğu, sarımsı-kahve renkteki kayacın açık ve koyu renkli, 1 cm ye değin çeşitli boylarda parçalar içerdikleri gözlenmiştir.

İncekesit incelemesi:

İgnimbrit

Örnek kısmen kaynaşmış doku göstermektedir.

Kristal ve kristal parçaları; plajiyoklas magmatik kovrozyonlu plajiyoklas ve piroksen parçaları ile öz biçimli plajiyoklas ve piroksen parçalarıdır. Opak mineral de içermektedir. Kayaç parçası olarak kahverengi, pumis dokulu bazaltik cüruf (bazik bileşimli volkan camı=takilit) parçaları ile ayrıca daha açık renkli pumis parçaları gözlenmiştir.

Hamur, kahverengi cam kıymıkları ile aralarını dolduran çok daha ince ve daha açık renkli cam kıymıklarından oluşmuştur. Kısmen yönlü doku göstermektedir."

Jamatun

"Üç adet ince kesit yapılıp incelenmiştir.

El örneği çok ufalanmış, çakıl ve kumlar döküntü haline gelmiştir.

İncekesit incelemesi: Bol ölçüde piroksen parçaları, genelde köşeli olan volkanik cam kapanımı içeren plajiyoklas parçaları, eser ölçüde biyotit ve opak mineraller kristal bileşimlerini göstermektedir.

Kayaç parçalarının bileşimleri: Bunlar yuvarlanmış kum ve çakıl boyunda olup perlitik dokulu volkanik cam, devitrifiye (çok ince kristalli) volkanik cam, sferolitik dokulu volkanik cam, vitrik tüf parçası, pümis parçası, kalsedon parçası, hyaloporfirik yüzey kayacı, akma dokulu mikrolitik yüzey kayacı, mikrolitik dokulu yüzey kayacı, hyaloplitikporfirik piroksen andezit parçası, orijini belirsiz silisleşmiş kayaç parçası, serizitleşmiş ve kloritleşmiş asitik yüzey kayacı parçası ve mikritik kireçtaşı parçasıdır.

Çimento: Mikritik ve mikrosparitik kalsit olup submikroskopik bir malzeme olarak kil de içerebilir."

Şapel

Yapıda kullanılan Harç:

"El örneği incelemesi:

Örnek sarımsı-beyaz renkte olup aynı büyüklükte bir derinlik kayacına göre hafiftir. Ufalanma özelliği göstermektedir. ~ 1 mm ile ~ 2, 5 mm arasında, değişik boylarda açık ve koyu, siyahımsı renkte köşeli parçalar bir çimento ile bağlanmıştır.

İncekesit incelemesi: Parçaların çıplak gözle yapılan tahmini dağılımı çimentoya göre ~ %40-50 arasındadır. Parçalar çok az yuvarlanmış ve köşeli biçimlerdedir.

Parçaların bileşimi: Volkan camı, hyaloptik dokulu andezit, ince taneli granit, mikrolitik yüzey-yüzey kayacı; hamuru opak mineralle boyanmış mikrolitikporfirik dokulu bazalt; feldispat içeren hyaloporfirik kayaç; boşlukları kalsit dolgulu pümis, kristalit oluşumlu volkan camı, feldispatları killeşmiş, hamur opak mineralle boyanmış andezit, fenokristalleri ~ 1, 25 mm olan porfirik dokulu andezit; glomeroporfirik dokulu ve hamuru mikrolitik olan bazalt, opak mineralle boyanmış volkan camı (bazaltik cam) ve çok sayıda asitik yüzey kayacı parçalarıdır.

Kristal ve kristal parçaları: Kalsit, magmatik korrozyona uğramış plajiyoklas, piroksen; serizitleşmiş kloritleşmiş alkali feldspat ve opak mineraldir.

Çimento: Ufalanan, boşluklu, mikrit ve mikrosparit ile submikroskopik (muhtemelen kil) bir malzemeden oluşmuş, kısmen opak mineralle boyanmıştır."

Yapı zemininde kullanılan taş:

"El örneği incelemesi

Ele alınan örneğin çok hafif olduğu ve kolay ufalandığı görülür. K1 ve K3 nolu örneklerden daha hafifdir. Sarımsı-kahve renkli olup ~ 0, 5 mm den 2, 5-3 mm ye varan boylarda açık kahve renkli ve siyah renkli parçalar içermektedir.

İncekesit incelemesi:

İgnimbrit

Örnek, kısmen kaynaşmış doku göstermektedir.

Kristal ve kristal parçaları ile kayaç parçaları bir hamurla bağlanmıştır.

Örnek K1 ve K3 ile çok benzer olup kristal ve kristal parçaları onlara göre daha azdır.

Kristal ve kristal parçaları, yarı özbiçimli, korrode olmuş plajiyoklas ve plajiyoklas parçalar; öz biçimli ve yarı özbiçimli piroksen (ojit) ile kübik kristalli opak mineraldir.

Kayaç parçaları; Bol ölçüde pümis (bazıları plajiyoklas fenokristali içeren) parçaları; (çok boşluklu kahverengi volkan camı, bazıları çok boşluklu, hematitle boyanmış volkan camı) cüruf parçaları ile opak mineral hamurlu ve mikrolitik yüzeykayacı parçalarıdır.

Hamur; Volkan (cam kıymıkları) camı parçalarından oluşmuştur. Yer yer yönlenme göstermektedir. Bu nedenle kısmen kaynaşmış doku diyoruz. Bu kıymıkların biçimleri konkav, konveks, çubuk, Y, prizma yüzeyi ve çeşitli biçimlerdedir. Bunlar hematitle boyanmış çok ince (0, 01 mm nin altı ve üstü boylarda) kristal tozlarından oluşmuş bir zemin içindedir''.

EK 3

Surp Grigor Lusavoriç'in Hayatı[118]

Son Pers Kralı Artavan'ı öldürerek Pers hanedanlarının yönetimine son veren ve halkını yeniden bir araya toplayan Ardaşir (Arthasir), yeni bir imparatorluk kurma yolundadır. Bu haberi alan Ermenistan kralı Hüsrev, ordusunu toplar ve Gürcü, Alban ve Hun kuvvetlerini, yaklaşan Sasani tehdidine karşı ittifaka çağırır. Toplanan ordu Artavan'ın intikamını almak için yola çıkar. Pers şehir ve kasabaları bu savaşta talan edilir. Hüsrev, Ardaşir'in ülkesine yıkıcı zararlar veren bu savaş sonrasında zaferini Vağarşabat'ta kutlar. Ancak bu zafer, Hüsrev'in, Ardaşir ile olan savaşını sonlandırmaz.

Ertesi yıl Hüsrev orduyu yeniden toplar ve on yıl boyunca Pers topraklarına akınlar yapar. Pers kralı tüm yöneticilerini toplayarak; "Aranızdan kim bu kanlı zalim Hüsrev'den intikamımı alırsa; onu krallığımın ikinci adamı olarak mükâfatlandıracağım. Onun üstünde yalnız ben olacağım. Soylu ya da sıradan olması fark etmez, benim intikamımı alacak kişiye hesapsız ve sınırsız hediyeler, ödüller bağışlayacağım" der. Aziz Grigor'un babası Anak, bu konseydeki kabile reislerinden biridir, ayağa kalkıp krala doğru yürür ve dileğini yerine getireceğini söyler. Bunun üzerine kral; "Eğer bunu başarabilirsen Anak, seni bir taç ile onurlandıracağım." der.

Anak ve kardeşi, eşleri ve çocuklarıyla gittikleri Ermenistan'da, Hüsrev'in öldürülmesi planı çerçevesinde Ermeni kralı ile yakın ilişkiler kurmayı başarırlar. Bir bahar günü, Hüsrev'i bir av sırasında hançerle öldürürler. Çok geçmeden kralın muhafızları tarafından yakalanıp kılıçtan geçirilirler, aileleri de aynı kaderi paylaşırlar. Ancak Anak'ın henüz bebek olan iki oğlu bakıcıları tarafından kurtarılır. Euthalius isminde bir soylu, bir süre saklanmalarına yardım eder ve daha sonra bebeklerden birini Sasani sarayına gönderir. Diğer bebek ise bakıcı Sophia, eşi ve ağabeyi tarafından Kayseri'ye götürülür. Burada vaftiz edilen bebek Grigor adını alır. Sophia tarafından büyütülür ve Kapadokya kiliselerinde eğitilir.

[118] Bu bölüm Agathangelos'un Tarihi'nden aktarılmıştır. Bkz. Agathangelos, 1976: 1-435. Türkçe tanıtım için bkz. Kaçar, 2013: 225-231.

O sırada Ermenistan'dan kaçmak zorunda kalan bir çocuk daha vardır. Öldürülen Kral Hüsrev'in oğlu Trdat. Trdat, Bizans topraklarına gider ve pagan bir çevrede eğitim alarak Hıristiyan düşmanı olarak yetişir (Agathengelos, 1976: 35-53).

Dini eğitimini bitiren Grigor evlenme çağına geldiğinde Sophia onu, David adında bir prensin dindar kızı Meryem ile evlendirir. Bu evlilikten Vartan ve Aristakes dünyaya gelir. Meryem sosyal sınıfı gereği sahip olduğu avantajlar ile çocuklarının üst düzey bir eğitim almasını sağlar. Çocukların biri henüz yetişmişken Meryem manastır hayatını seçer. Grigor bunu sevinerek karşılar. Böylece eşi, henüz küçük olan oğlu Aristakes'i alıp hayatının kalanını manastırda geçirir. Aristakes orada büyür (Agathengelos, 1976: 53-61).

Eşi manastıra kapanmayı seçtikten sonra Grigor, Kayseri'de Trdat ile karşılaşır ve bu tarihten itibaren onun yanında bulunur, onunla beraber Ermenistan'a döner. Tahta oturduktan sonra tapınakları ziyaret ederek zaferi için adaklar sunmak isteyen Trdat, Grigor'u da yanında götürür. Grigor'un Anahit heykeline biat etmediğini fark eden Trdat, ona ibadet etmesini emreder. Grigor ibadeti reddetmekle kalmayıp kendi inancını vaaz edince, kral bu sadık dostunu tutuklatır ve boyun eğmesini sağlamak için işkenceler yaptırır (Agathengelos, 1976: 61-79).

İlk işkencede Trdat onun ellerini arkadan birleştirip sırtına levha şeklinde ağır bir tuz kütlesi bağlatır, aziz ayaklarından bağlanarak baş aşağı asılır. Makaralar ile kaldırılan azizin ve tuz bloğunun ağırlığı ayaklarına biner. Yedi gün boyunca bu durumda kalır.

İkinci işkencede aziz, yanmış pisliklerin kokusu, nefesini kesecek biçimde, tek ayağından baş aşağı asılır, bir yandan da kralın on adamı tarafından, taze çalılardan sopalar ile dövülür. Bu askı yedi gün sürer. İşkence süresince kral tanrılarını, aziz de İsa'yı vaaz eder. Sonra kral asılı olduğu şekilde aşağı indirilmesini emreder.

Üçüncü işkencede kral ahşap iki sopayı bir çeşit mengene şekline getirterek azizin ayaklarının incik kemiklerinin ikisi birden bu düzeneğin arasında kalacak şekilde halatla sıkıca bağlamasını emreder. Azizin ayak parmaklarından kan fışkırana dek bağları burdurup mengeneyi sıktırır.

Dördüncü işkencede aziz, ayaklarına demir çiviler çakılarak yürümeye zorlanır. Kral, gözyaşlarına boğulan azizin kelepçelenmesini emreder ve kafasına, özellikle de göz çevresine ağır darbeler indirilerek dövülmesini buyurur.

Kral yumuşamak bir yana daha zalim şekilde işkencelere devam eder. Aziz ardı ardına üç işkenceye daha maruz kalır. Kral önce tuz, güherçile (potasyum nitrat; barutun ham maddesi) ve güçlü sirkeden oluşan bir karışımın kaynatılmasını emreder, sonra aziz sırtüstü yatırılarak başı bir marangoz mengenesine yerleştirilir. İki kamış, burun deliklerinden beyne ulaşması için vida gibi çevrilerek sokulur, sıvı bu kamışlardan azizin burnuna akıtılır. Ardından, ağzından nefes almasını engellemek için çenesi bağlanarak baca kurumu ve fırın külü ile doldurulan koyun derisinden bir çuvalı, delinmiş burun delikleri ile altı gün boyunca solumaya zorlanır.

Aziz her işkence sonrasında pagan tanrılara ibadete çağırılır ve o da her seferinde inancı ile karşılık verir. Bu da işkencelerin zalimleşerek devam etmesi ile sonuçlanır. Sekizinci işkence için kelepçelenir, ağzından midesine kaynar su dökülür.

Dokuzuncu işkencede elleri ve ayakları bir tahta parçasına bağlanarak vücudu parçalanana kadar yere sabitlenmiş çiviler üzerinde sürüklenir. Sonraki gün demir işkence aletleri getirilir. Kapak biçimindeki levhalar dizlerine yerleştirilip sıkıştırılır. Dizleri öbek öbek şişen aziz, bu şekilde asılır.

On ikinci işkencede demir bir kapta eritilen kurşun azizin üzerine dökülür, aziz ölmeyince kurşun bu kez ağzından akıtılır ancak aziz yine ölmez. İki yıldır işkence gören Grigor'u inancından caydıramayan kral, inancından cayarsa canını bağışlayacağını, aksi halde yeni işkencelere başlayacağını bildirir. Bunu duyan satraplardan, Ardavazd'ın oğlu Tachat, azizin gün ışığı görmeyi hak etmediğini, onun kralın öldürülen babasının katili Anak'ın oğlu olduğunu krala anlatır.

Bunun üzerine kral derhal azizin ellerinden ve ayaklarından bağlanmasını, Ararat'ta Artaşat Kalesi'ne götürülerek oradaki bir kuyuya (Khor Virap) atılmasını ve ölünceye kadar orada bırakılmasını emreder. Daha sonra kışlık sarayına giden kral bir ferman yayınlayarak her kim tanrılara saygısızlık ederse, elleri ve ayaklarının boynuna bağlanacağını, bu şekilde kendisine getirileceğini ve bu kişilerin mülklerinin onları ihbar edenlere devredileceğini emreder.

Eski mahkûmların kalıntıları ve çamurla dolu olan çukurda birçok zararlı sürüngen ve haşerat vardır. Birçok suçlu buraya atıldığı gün pis kokudan, yılanlar ve diğer zehirli haşerattan dolayı ölürken aziz ilahi bir kudret tarafından korunur. Yılanların arasında yaşamasına rağmen ona zarar vermezler. Kalede yaşayan dul bir kadının her gün ona

attığı bir somun ekmekle beslenen aziz, kuyuda on beş yıl hayatta kalmayı becerir (Agathengelos, 1976: 79-135).

Bu arada Azize Hripsime olayı vuku bulur. Azize Hripsime, kraliyet ailesinden soylu ve zengin bir kızdır. Azize Gaiane tarafından mütevazı bir bakireler topluluğunda büyütülmüştür. Bir gün Roma İmparatoru Diocletianus evlenmeye karar verir ve evleneceği kızı seçmek için tüm ülkeye haber göndererek zengin, güzel ve iyi yetiştirilmiş bakirelerin resimlerinin getirilmesini emreder. Daha önce uzak bir manastırda Azize Gaiane himayesindeki bakireleri duymuş olan bir ressam grubu, haberi duyunca manastıra zorla girerler ve Hripsime'nin akılları baştan alan güzelliğini görürler. Bir resmini çizip imparatora gönderirler. İmparator Hripsime'nin resmini görür görmez âşık olur ve onu evlenmek için saraya davet eder. Bu sevinçle evleneceğini halka ilan eder (Agathengelos, 1976: 147-159).

Bunun üzerine uzak bir ülkeye kaçmaya karar veren bakireler, satın aldıkları bir gemi ile İskenderiye'ye, oradan da Ermenistan'a Vağarşabat'a (Eçmiadzin) gelirler. Şehir dışında gözlerden uzak bir yerde, bir şarap yapım bölgesinde küçük bir atölyeye yerleşirler ve orada ibadetlerine devam ederler.

Hripsime'nin kaçtığını anlayan Diocletianus dört bir yana ulaklarını gönderir. Trdat'a ulağın getirdiği mektupta şunlar yazmaktadır:

> *"Ben, bir manastır topluluğundan olan, genç ve güzel bir kız gördüm ve onu eş olarak almak istedim. Ancak, o ve diğer manastır üyeleri hile ile senin krallığının sınırlarına kaçarak benim heybetime gölge düşürdüler. Şimdi, kardeşim, benim için onları bul ve intikamımı al, eğer onu kendin için tutmak istemiyorsan bana geri gönder. Sana, tanrıların hizmetinde onurla geçireceğin uzun bir ömür diliyorum."* (Agathengelos, 1976: 159-185).

Birkaç gün sonra krala Hripsime ve arkadaşlarının bulunduğu haberi gelir. Kral Hripsime'nin güzelliği hakkında anlatılanlardan o kadar etkilenir ki, onu daha görmeden evlenmeye karar verir, satraplarına onu getirmelerini buyurur.

Rahibelerin bulunduğu şarap atölyesinin etrafında hikâyeyi ve Hripsime'nin güzelliğini duyan bir kalabalık toplanmıştır, azize tanrıya yalvarır ve bir gök gürültüsü iner kalabalığın üzerine, herkes kaçışmaya başlar, çoğu çıkan karmaşada ezilir. Bir satrap saraya dönüp olup biteni krala anlatır. Kral güzellikle olmuyorsa zorla getirilmesini buyurur. Hripsime yerde sürüklenerek saraya getirilir ve bir odaya kapatılır. Kral odaya gelir ve azizeye sahip olmak ister. İlahi bir güce bürünen azize krala direnir ve saatler

süren boğuşmadan sonra kralı etkisiz hale getirerek odadan çıkar, kral istediğine ulaşamamıştır (Agathengelos, 1976: 185-203).

Azize sarayı terk eder ve sığınakları olan şarap atölyesine varır. Kız kardeşlerine olan biteni anlatır ve kurtulmuş olmanın sevincini paylaşır. Hep birlikte orayı terk ederler ve Artaşat yolu üzerinde kumlu bir tepe olan Areg'e (Aragadzodn'da) kaçarlar. Çok geçmeden gece olur ve ellerinde meşalelerle kralın askerleri gelir. Azizeyi elleri ve ayaklarından gergin iplerle bağlarlar. Dilini çıkarmalarını isterler, azize direnmeden dilini çıkarır. Dilini koparırlar. Elbiselerini parçalarlar. Getirdikleri meşalelerin alevleri ile vücudunu yakarlar. Daha sonra iç organlarını çıkarıp etrafa fırlatırlar. Azize halen yaşıyordur. Gözlerini kızgın bir kılıçla dağlarlar ve başını vururlar. Bedenini parçalara ayırırlar. Diğer azizeler Hripsime'nin cesedini gömmek için parçaları almak isterler. Bunun üzerine askerler otuz iki kişiyi daha kılıçtan geçirir.

Bir gün sonra, bir kadına yenilmeyi halen hazmedemeyen kral, Azize Gaiane'ye ve yanındakilere işkence ettirir, derisini yüzdürür ve organlarını çıkarttırır. Azize ölmez, sonunda hepsinin başları vurdurulur. Azize Hripsime ile birlikte otuz üç, Azize Gaiane ile birlikte üç ve ilk konakladıkları yerde bir olmak üzere, toplam otuz yedi azize Ermenistan'da şehit edilir (Agathengelos, 1976: 203-217).

Olaydan kral ve katliamı yapan kişiler bir tür lanete maruz kalır. Kral bir av sırasında garip bir biçimde kendinden geçer, elbiselerini ve kendini ısırmaya başlar; bir domuza dönüşmüştür.

Aynı günlerde kralın kız kardeşi düşünde, kralın kurtulmasının tek yolunun Hıristiyanlara zulmün durdurulması ve Aziz Grigor'un çağrılması olduğunu söyleyen, nur yüzlü bir adam görür. Bu rüyayı etrafındakilere anlatır ancak azizin çoktan öldüğünü söyleyerek onunla dalga geçerler. Fakat aynı rüyayı beş kez görünce eşine anlatır ve kocası bir an önce ağabeyine anlatmasını söyler.

Kral rüyayı dinleyince *nakharar* Ota'yı Artaşat Kalesi'ndeki kuyuya giderek azizi getirmesi için görevlendirir. Ota kaleye varıp da ahaliye neden geldiğini açıklayınca halk azizin çoktan ölmüş olduğunu, bu kuyuya atılan mahkûmların atıldıkları an ölmeseler bile yılanlara yemek olduklarını söyler. Buna karşılık Ota rüyadan bahseder ve bir halat getirterek kuyudaki azize seslenir; yaşıyorsa halata tutunmasını ister. Aziz halatı tutar ve yukarı çekilir. Aziz kuyudan çıktığında kömür gibi simsiyahtır. Halk onu

karşılar ve giydirir. Daha sonra Ota onu krala götürür. Onun duaları ile iyileşen Trdat ve yanındakiler, yalvararak günahlarını affetmesini isterler. Aziz ise onlara "Ben de sizin gibi etten kemikten bir insanım, bağışlanmak için, gökleri ve yeri, ayı ve güneşi, denizi ve karayı yaradan Yaratıcı'yı kabul edin." Ardından Grigor, azizelerin cesetlerinin nerede olduğunu sorar. Azize, azizelerin parçalanmış halde bıraktıkları cesetlerini gösterirler. Dokuz gün ve gece boyunca hayvanların dokunmadığı ve hiçbir parçası çürümemiş olan cesetleri toplayarak kefenlere sararlar. Ertesi gün kral ve beraberindekiler gelir ve ona yaptıkları eziyetler için, Grigor'dan Tanrı'sına dua etmesini ister. Grigor öfkelenerek Tanrı'nın herkesin ve her şeyin Tanrı'sı olduğunu söyler ve uzunca bir vaaz verir. Grigor, gözyaşları içinde onu dinleyen kalabalığa tövbe etmelerini ve bir daha maddeden yapılmış tanrılara tapmamalarını söyler (Agathengelos, 1976: 217-227).

Birkaç gün sonra, aziz bir düş görür ve ertesi sabah, günahları için af dilemekten vazgeçmeyen kalabalığa bunu anlatır. Düşünde Grigor'e adıyla seslenen İsa göstereceği mucizelere hazır olmasını söyler, elindeki altın bir çekiçle toprağa vurur ve kentin ortasında altından bir platform oluşur. Bu platformun üzerinde devasa bir ateş sütunu içinde büyük bir haç buluta sarılı biçimde ışımaktadır. Bu büyük sütunun etrafında üzerlerinde haç olan üç küçük sütun daha bulunur. Bu sütunların birleşen uçları üzerinde bir saray, onun da üzerinde bir taht yükselir. Saraydan akan pırıl pırıl sular ülkeyi kaplar. Birden ortaya çıkan bir sürü karakeçi, bu sulardan geçince bembeyaz birer kuzu olur ve sayıları arttıkça artar. Koyunların yarısı ansızın suya girer ve kurda dönüşüp kuzulara saldırır. Kanatlı kuzular İsa'nın meleklerine karışır ve yeryüzünü kaplayan bir ateş tüm kurtları yok eder. Gün ağarırken yeryüzü sarsılır ve aziz uyanır (Agathengelos, 1976: 273-297).

Aziz insanlara Azize Hripsime'nin, Azize Gaiane'nin ve diğer azizenin öldüğü yerlere tapınaklar inşa ettikleri takdirde affedileceklerini söyler. Bu olaydan sonra Vağarşabat, bu rüyadan kaynaklı olarak "Babasız doğan tek insan yeryüzüne indi." anlamına gelen Eçmiadzin ismini alır. Kraliyet mensupları bu inşaata katılırlar. Bir süre sonra halk da Grigor tarafından Fırat Nehri'nde topluca vaftiz edilir (Agathengelos, 1976: 297-315).

III. Trdat, Grigor'u Ermeni kilisesinin katalikosu olarak atadıktan sonra aziz, Grek kilisesinin Kayseri Metropoliti Leontius tarafından kutsanır (M.S. 301, Agathangelos,

1976: 331-347; Atiya, 2005: 347). Bu durum Grek kilisesinin Ermeni kilisesini kendine tabii olarak değerlendirmesinin nedenidir. Latin kilisesi ise Papa I. Silvester'ın gönderdiği bir mektuba dayanarak Ermeni kilisesinin kendilerine tâbi olduğunu ilan eder. Tüm bunlar kiliseler arası hiyerarşi saplantısından kaynaklanır (Ormanian, 1912: 14).

Takdis edildikten sonra aziz, Ermeni kilisesinin örgütlenmesi ve pagan inancına karşı Hıristiyanlığın yayılması için çalışır. Kralın da desteği ile ülkedeki pagan tapınakları yıktırılır ve bu araziler Ermeni kilisesine devredilir (Agathangelos, 1976: 315-331; Atiya, 2005: 348). Kraliyet ailesi, soylular ve bütün halk, aziz tarafından Fırat'ta vaftiz edilir (Agathangelos, 1976: 347-371). İlerleyen yıllarda aziz vaktinin çoğunu inzivada geçirir. Gerekmedikçe şehre inmez. Ortadan kaybolduğu zamanlarda dağlık bir arazide çileci bir hayat sürmektedir. Son yıllarında şehre dönmemek üzere, kimsenin bilmediği bir yerde inzivaya çekilir. Kral onu aramaya başlar, bulamayınca oğullarına, ülkenin dini işlerini yönetmeleri için haber gönderir. Vartan teklifi reddeder, kardeşi Aristakes ise hazır olmadığını söyler, ancak babasını aramak için krala katılır. Aziz, bir süre sonra Manea Ayrk (Erzincan, Kemah, Karadağ-Erkağan Köyü) bölgesinde, Daranali Dağı'nda (Kemah bölgesi) bir mağarada bulunur. Kral, azize geri dönmesi için yalvarır. Ancak aziz ömrünü bu şekilde geçireceğini söyleyerek reddeder. Mezmurlardan "Atalarının yerini oğulları alacak…" (45: 16) bölümünü aktararak oğlu Aristakes'i katalikos olarak kutsayacağını söyler (Agathangelos, 1976: 371-401; Atiya, 2005: 350). Aristakes'in *katalikos*luğu o hayattayken başlar ve babası yaşadığı sürece gerekli sinodları toplamaya devam eder. Azizin ne zaman ve nerede öldüğü hakkında Agathangelos'un tarihinde bilgi bulunmaz ancak Agathangelos'tan sonraki dönem kaynağı olan Pawstos Buzand'ın tarihinde Daranali bölgesinde Tordan köyünde Aziz Grigor için bir mezardan bahsedilir, bu yapı bugün Doğan köyünde (Kemah, Erzincan) bulunan kilisenin altındaki mezar olmalıdır (Buzandac'i: 2).

EK 4

Sözlük

Aedikula: Küçük yapı. Metin içerisinde geniş anlamı ile değil İsa'nın mezarının bulunduğu yerdeki yapının formunu ifade etmek için kullanılmıştır.

Bemata: Suriye tipi ambon olarak da bilinen, erken dönem Suriye kiliselerinde naosta yer alan, batı bölümü apsis biçiminde yuvarlatılmış platform.

Dibetesion/Divetesion: Orta Bizans döneminde, din adamları ve saray erkânının tören giysisi olarak giydiği bir tuniktir. İmparator erguvan rengi ve etekleri altın işlemeli bir *dibetesion* giyerdi. Geniş kolları dirsekte ya da bilekte bağlanır (Parani, 2003: 345.; Kılıç, 2004: 42).

Epigonation: Piskoposların ellerini kurulamak için kullandıkları, kemerlerine sıkıştırdıkları bir tür el bezidir. Dokuzuncu yüzyıldan sonra litürjik giysilerin düzenli bir parçası haline gelir (Kılıç, 2004: 86).

Epitrakhelion: Din adamlarının giydiği, *orarion*dan daha geniş bir atkıdır. Genellikle uçları desenlidir (Kılıç, 2004: 83).

Fibula: Çengelli iğne, genelde broş ya da rozet biçiminde resmedilir ve *khlamys* gibi pelerinlerin tutturulması için kullanılır.

Globus/Sphaira: Küre. Gerçek gücü simgeler.

Gregoryen/Kalkhedonyan: Gregoryen ve kalkedonyan kelimeleri inanç farklılıklarını belirtmek için kullanılmaktadır. Gregoryen ilk üç evrensel konsil dışındaki konsil ve kararları tanımamaktadır. Aziz Grigor'un isminden türetilen bu isimlendirme genel olarak Ermeni Hıristiyanlığını ifade eder.

Himation: Palium benzeri uzun bir üst giysidir. *Khiton* üzerine giyilir. Genellikle sol omuza atılır, sağ kol açıkta kalır (Parani, 2003: 345. Kılıç, 2004: 89).

Jamatun: Ermeni kiliselerinde girişin hemen önünde inşa edilen yapı. Bizans mimarisinde nartekse karşılık gelmekle birlikte kiliseye bitişik olmayabilir.

Kathalikos: Yerel kilise liderleri.

Khiton: Bizans toplumunda her sınıftan insanın kullandığı, uzun kollu, bol bir tuniktir (Parani, 2003: 345. Kılıç, 2004: 45).

Khlamys: Uzun, boyun altından bağlanan ve genellikle sağ omuzdan arkaya bırakılan pelerindir. İmparatorluk çiftine özel bir giysi olmayıp, yüksek rütbeli saray erkânı da giyebilir (Kılıç, 2004: 47).

Kolobion: Kolsuz, tam boy, kemersiz giyilen bir tuniktir (Kılıç, 2004: 88).

Loros: Tunik üzerine giyilen, vücudun omuz ve gövde kısımlarına sarılarak kullanılan atkı biçimli giysidir. İmparatorluk çifti için simgesel olarak mükemmelliğe eş anlamı ile değerlendirilir (Kılıç, 2004: 31).

Mandyas: *Khlamys*ten daha kısa boyun altında bağlanan, genellikle keşişlerin kullandığı bir tür pelerindir (Kılıç, 2004: 89-90).

Maniakis/Maniakion: Rütbelik, omuza dikilen farklı renkte kumaş parçası (Parani, 2003: 346).

Maphorion: Baş ve omuzları ile vücudu örten şal biçimindeki giysidir (Kılıç, 2004: 91).

Mappa: Mendil.

Marzlık: Ermeni idari yapılanmasında eyalete denk gelen bölge.

Nakharar: Ermeni asillerini ifade eder. Ortaçağ boyunca Ermeni halkını yönetmiş ya da yönetiminde görev almış belirli ailelerin reisleridir. Örneğin *nakharar* Ota Amatuni, Amatuni ailesinin lideridir.

Omophorion: Piskoposların ayırıcı bir unsuru olan *omophorion*, üzeri haçlı, uzun bir atkıdır (Kılıç, 2004: 84).

Orarion: Diyakonların giydiği dar ve uzun atkıdır. Bir ucu öne diğeri arkaya bırakılır (Kılıç, 2004: 83).

Perizonion: Bir tür peştamal. İsa çarmıhta *perizonion* ya da *kolobion* ile resmedilir (Coşkuner, 2009: 283).

Phelonion: Ayin sırasında *stikharion*un üzerine giyilen dökümlü bir giysidir (Kılıç, 2004: 78).

Rhipidion: Ayin esnasında ekmek ve şaraba konabilecek sinekleri savmak amacı ile diakonlar tarafından kullanılan bir tür havalandırma aracı. Litürjik bir malzeme olan *rhipidion* haçlı ve zengin süslemelidir.

Sagion: Kısa askeri pelerindir. Genellikle zırh üzerine giyilir (Kılıç, 2004: 69).

Sakkos: Tunik formunda kaba kumaştan tövbe elbisesi. Siyahtır, bazı örneklerde dizlerin ve dirseklerin altında sonlanır (Kılıç, 2004: 78-79).

Stemma/Stemmatogyrion: Tek ya da çok kemerli taç (Kazhdan & Wolfram, 1991: 1952).

Stikharion: Herkes tarafından giyilen boyu ve kolları uzun basit bir tuniktir. Genellikle manastır kostümlerinde izlenir (Kılıç, 2004: 77).

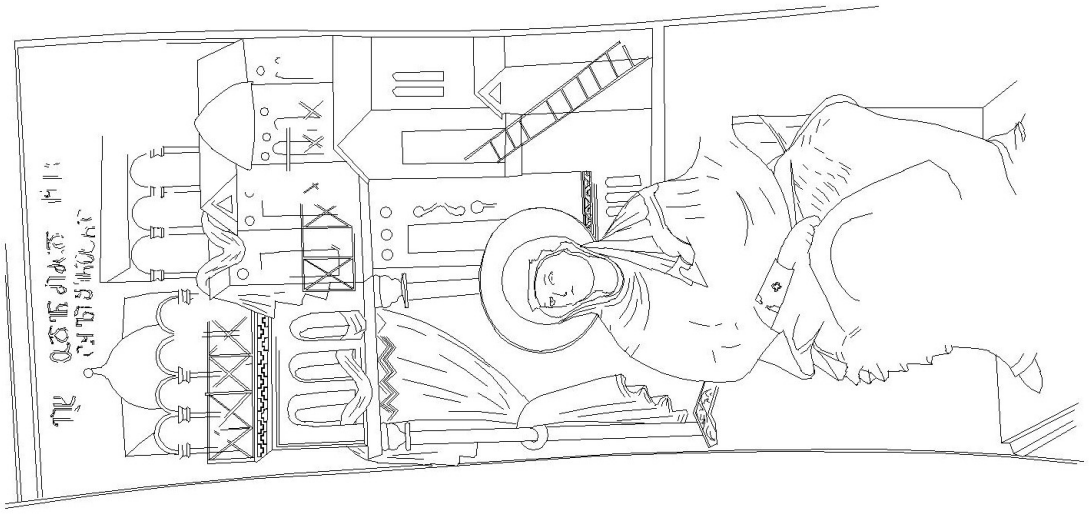
Suppedaneum: İmparator ya da kutsal kişilerin ayaklarının altındaki yükselti, çarmıhın ayak bölümü için de kullanılır (Çoşkuner, 2009: 284).

Surp/Surb: Ermenice Aziz anlamında kullanılır. Farklı olarak İsa içinde kullanılabilir.

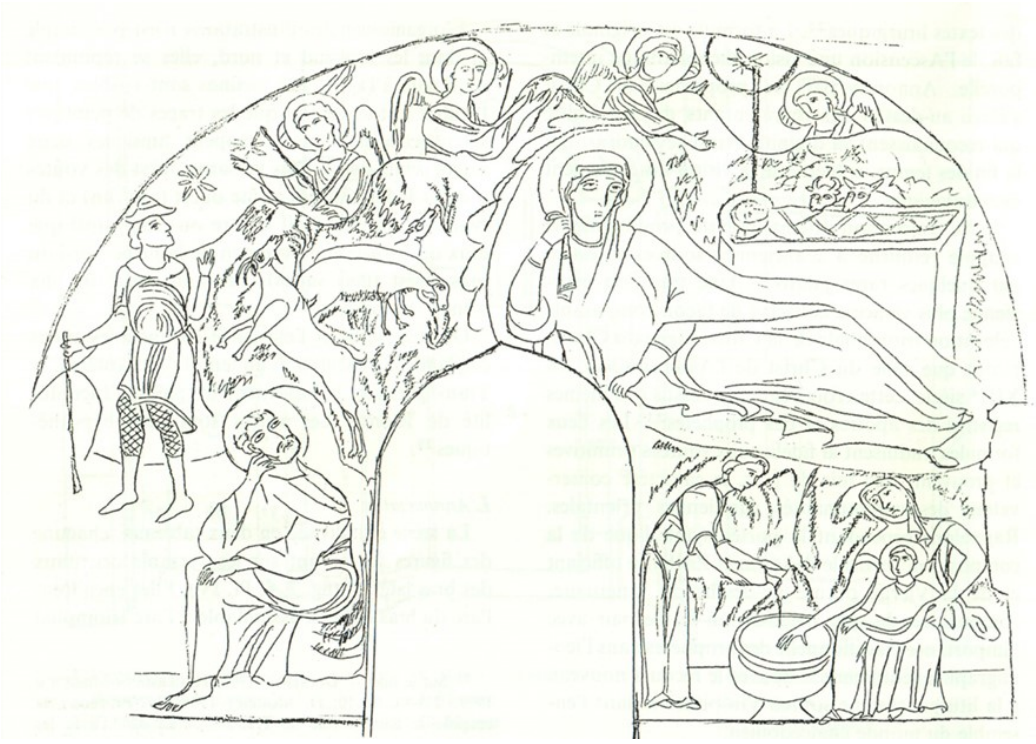
Thorakion: Alt bölümü sivri, üst bölümü oval uzun kalkan. Değişmiş loroslarda bele sıkıştırılan uç ile bu şekil ortaya çıkar. Bu tip giysi sanat tarihi yazınında *Thorakion*lu *Loros* olarak isimlendirilir.

Vartabed: Ermeni Hıristiyanlığında, ilahiyat doktorasına denk düşünülebilecek bir çeşit unvan.

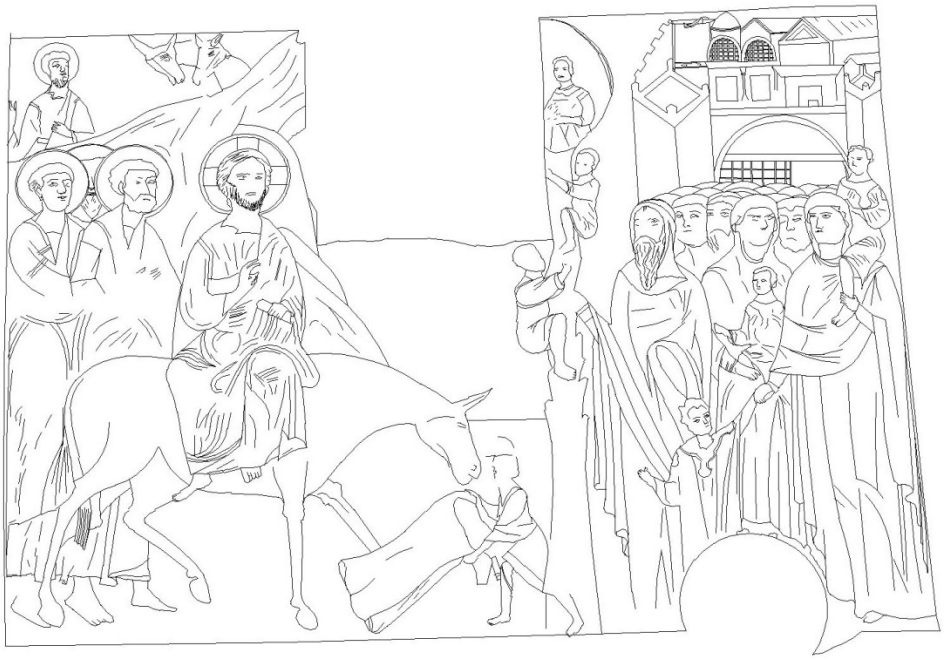
RESİM VE ÇİZİMLER



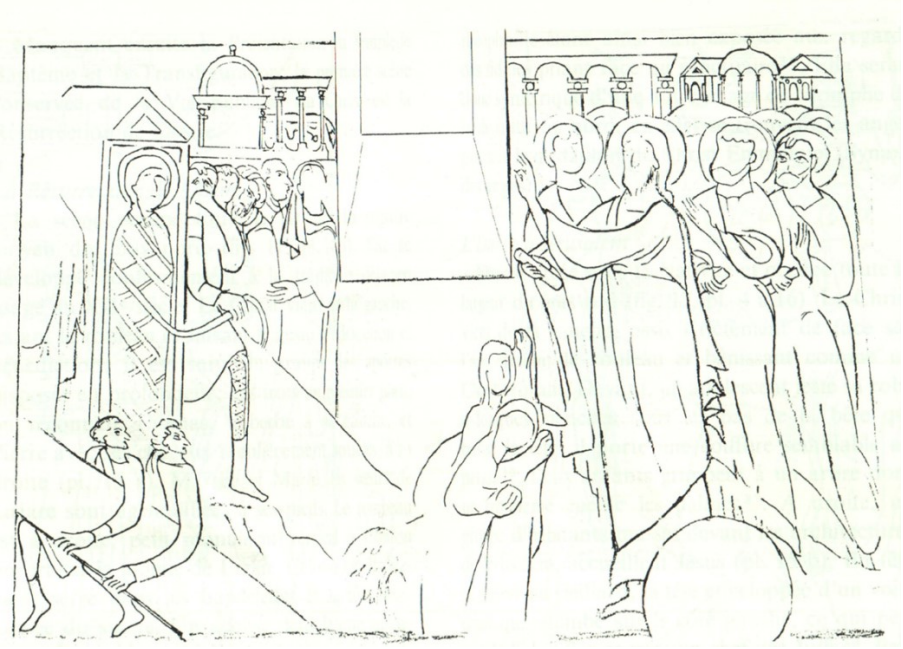
Çizim 1 Meryem'e Müjde GÜL 2017



Çizim 2 İsa'nın Doğumu Thierry 1993



Çizim 3 Kudüs'e Giriş Gül 2017



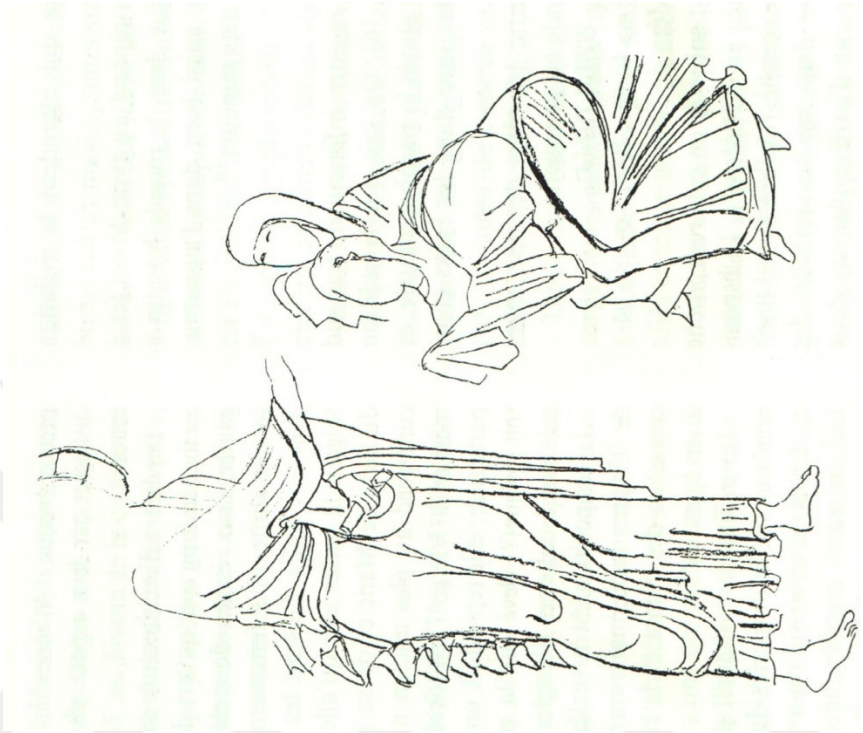
Çizim 4 Lazarus'un Diriltilişi Thierry 1993



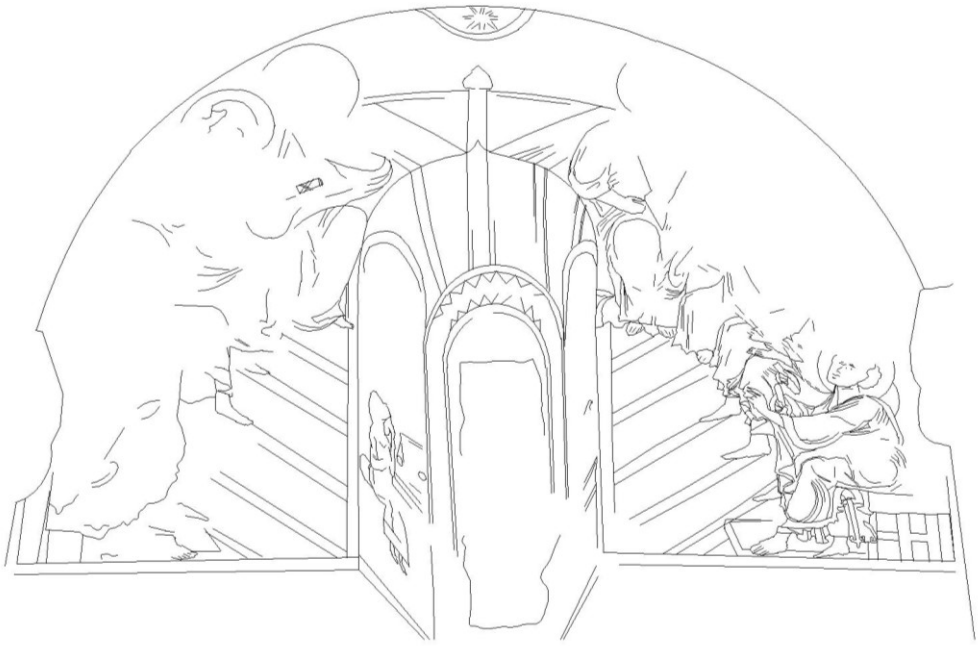
Çizim 5 İsa'nın Çarmıha Gerilişi Thierry 1993



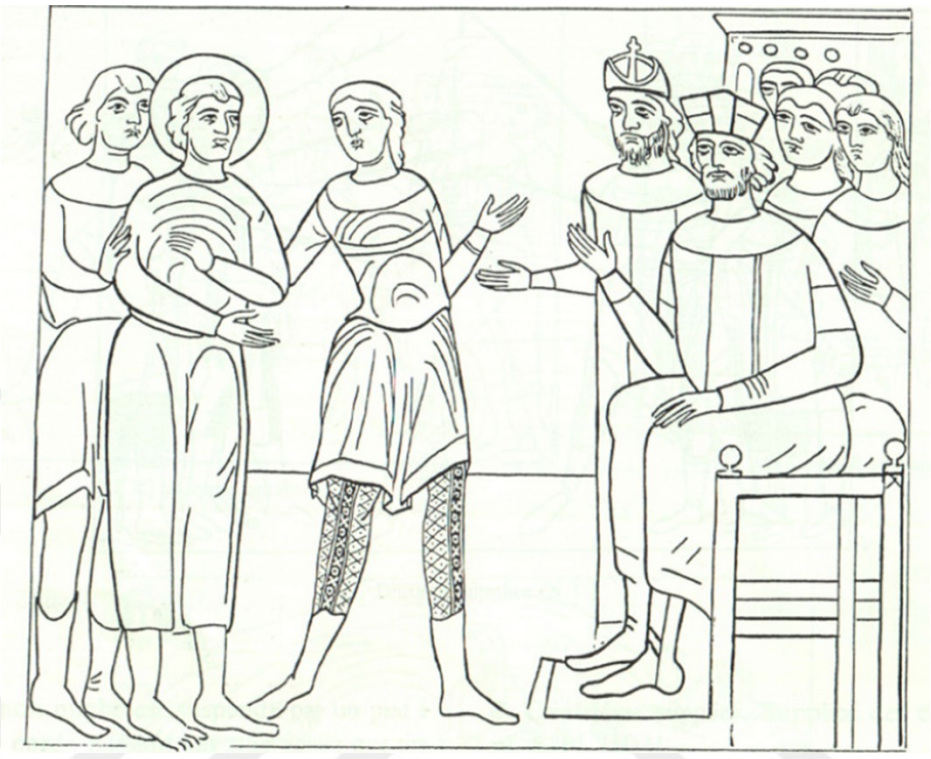
Çizim 6 Anastasis Thierry 1993



Çizim 7 İsa'nın Meryemlere Görünmesi Thierry 1993



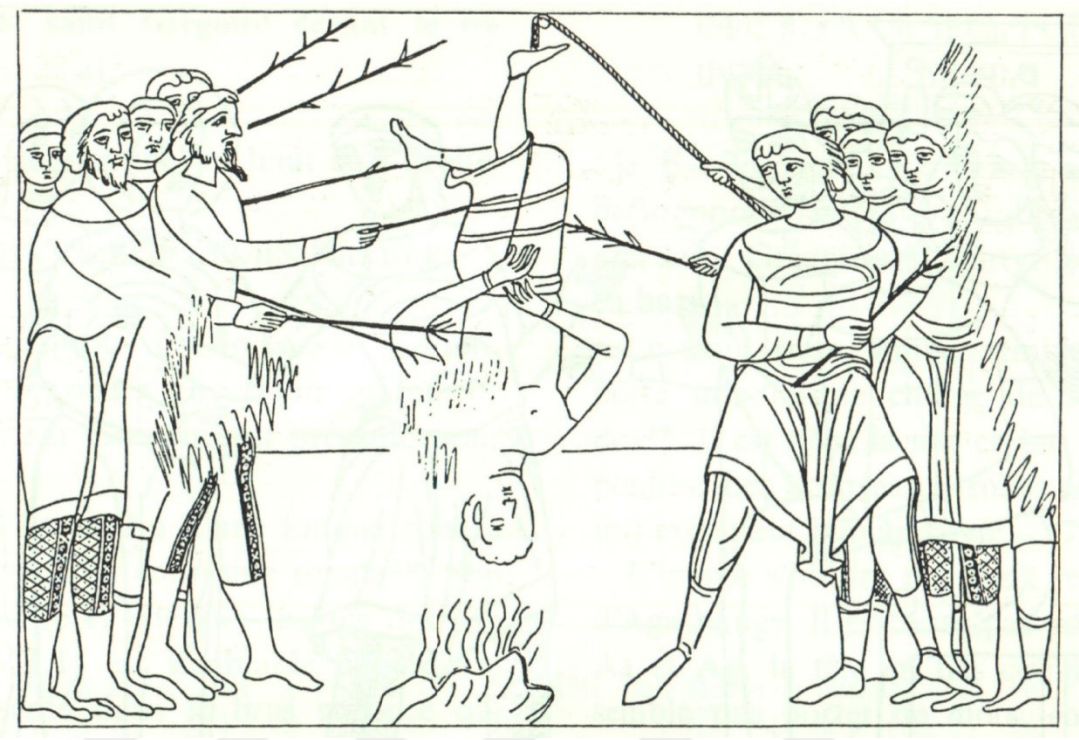
Çizim 8 Pentekost ve Her Milletten Vahiy Bekleyenler Gül 2017



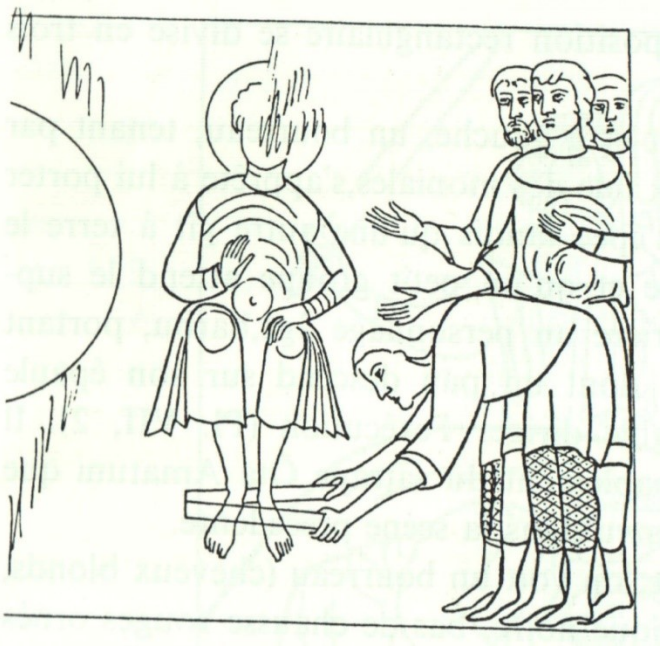
Çizim 9Aziz Grigor Kral Tırdat'ın Huzurunda Thierry 1993



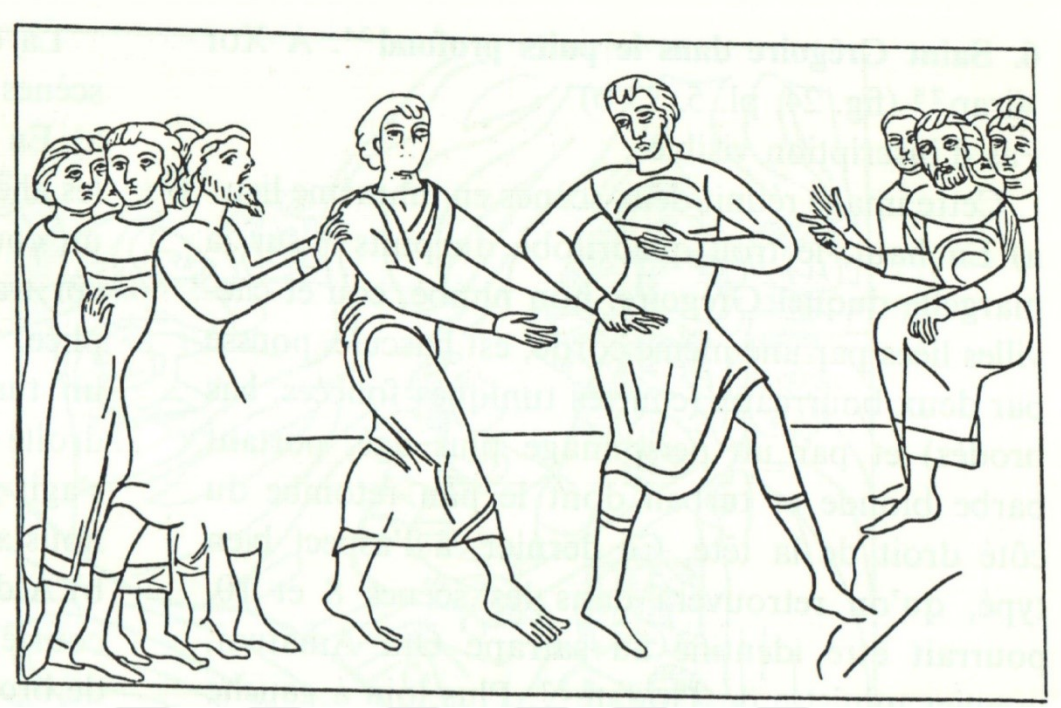
Çizim 10Azize İlk İşkence Thierry 1993



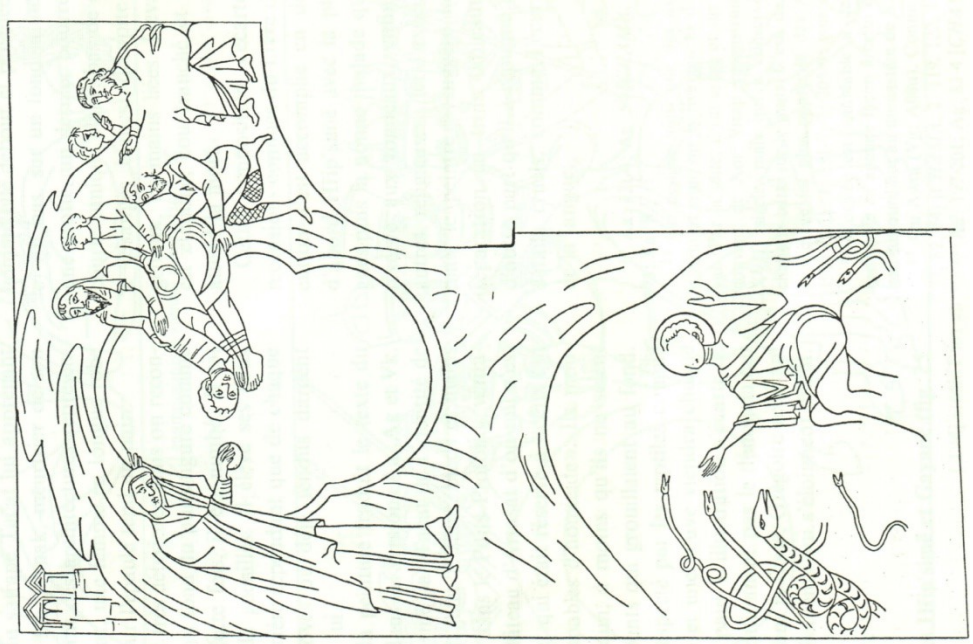
Çizim 11Azize İkinci İşkence Thierry 1993



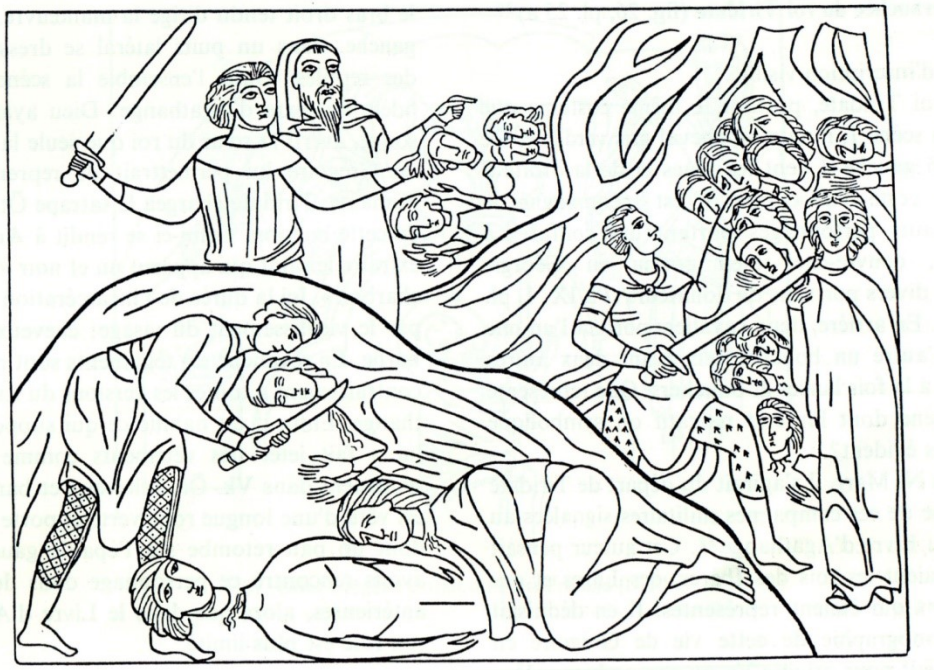
Çizim 12 Azize Üçüncü İşkence Thierry 1993



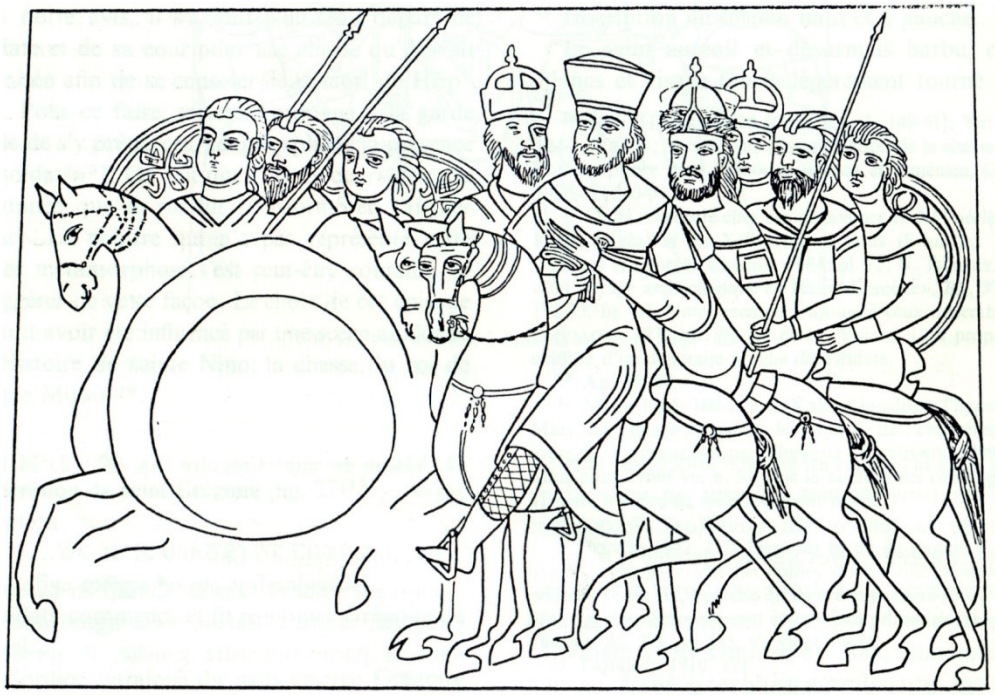
Çizim 13 Azize Dördüncü İşkence Thierry 1993



Çizim 14 Azizin Kuyuya Atılması Thierry 1993



Çizim 15 Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Katledilmeleri Thierry 1993



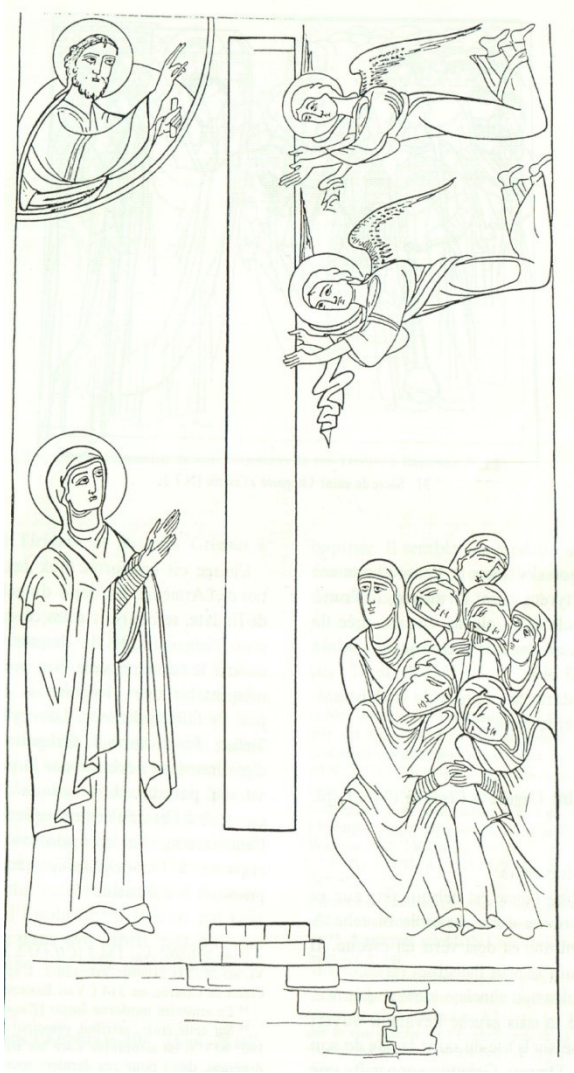
Çizim 16 Kral Tridat'ın Laneti Thierry 1993



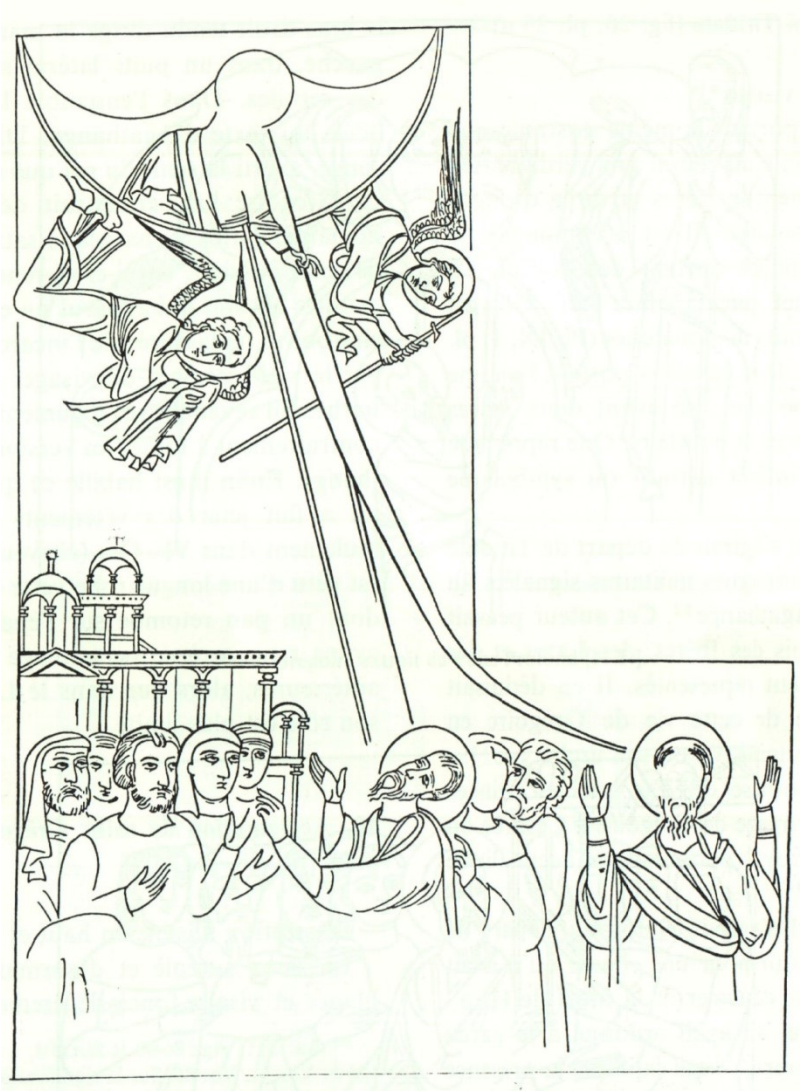
Çizim 17 Azizin kuyudan çıkartılması Thierry 1993



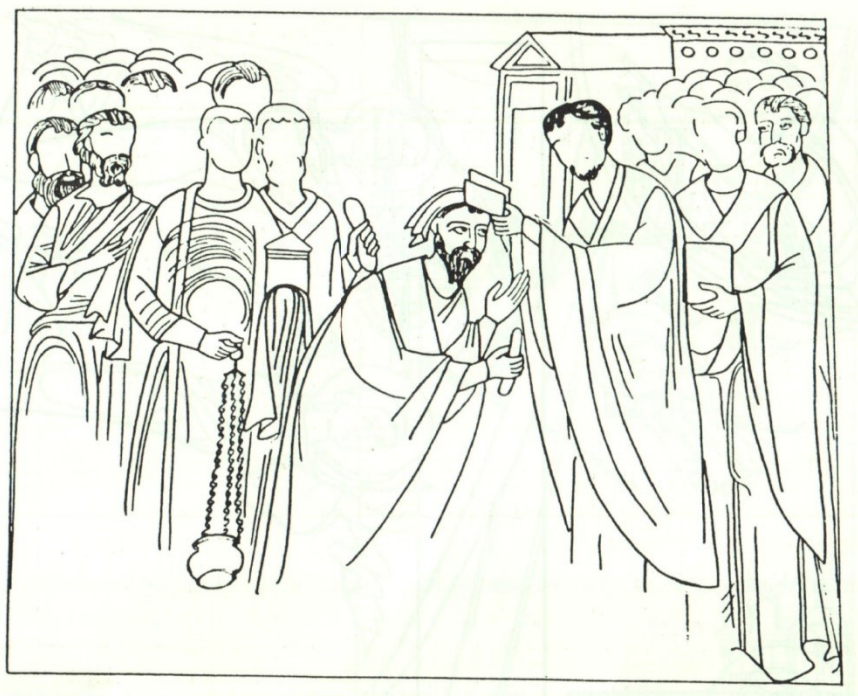
Çizim 18 Azizin halk tarafından karşılanması Thierry 1993



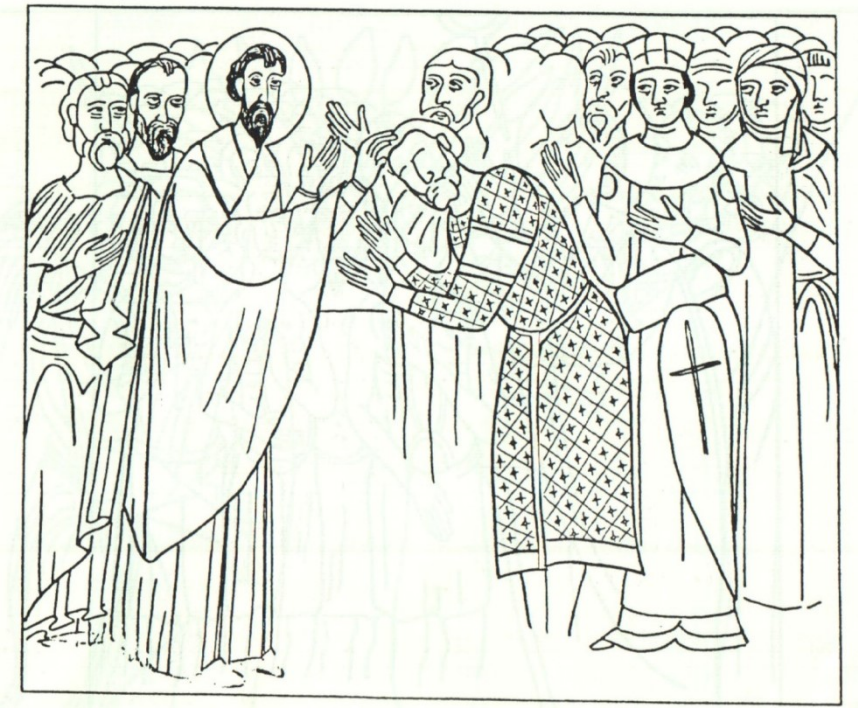
Çizim 20 Azize Nino ve yaşayan sütun mucizesi Thierry 1993



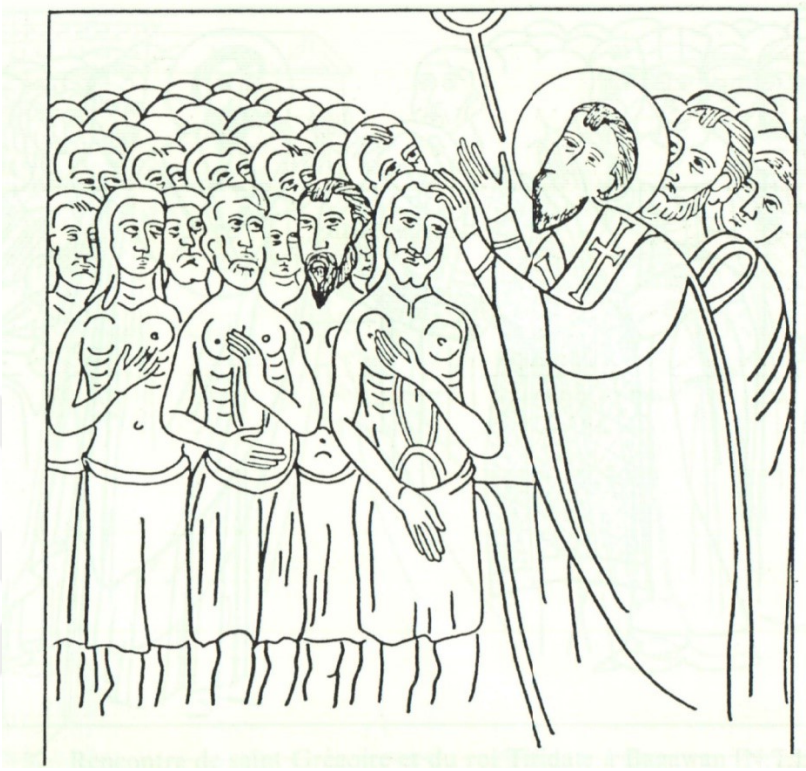
Çizim 19 Azizin Düşü Thierry 1993



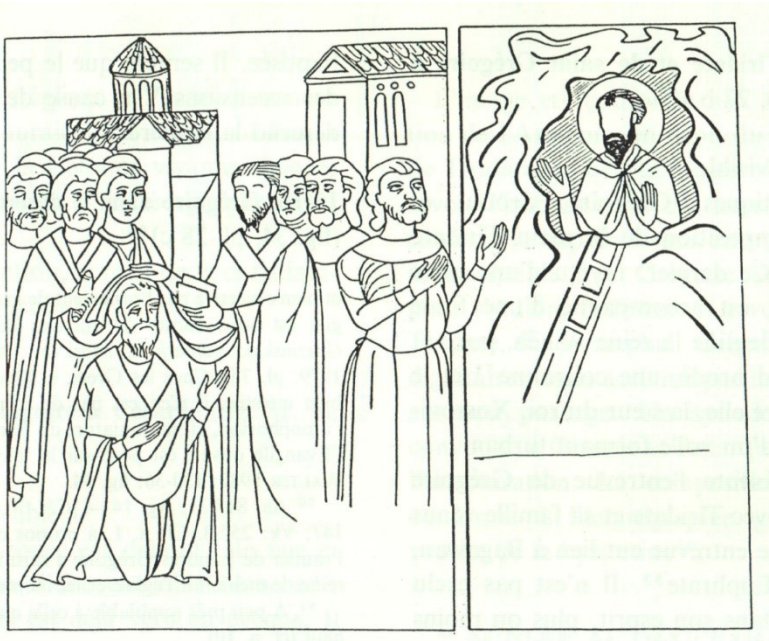
Çizim 21 Azizin Kayseri'de Kutsanması Thierry 1993



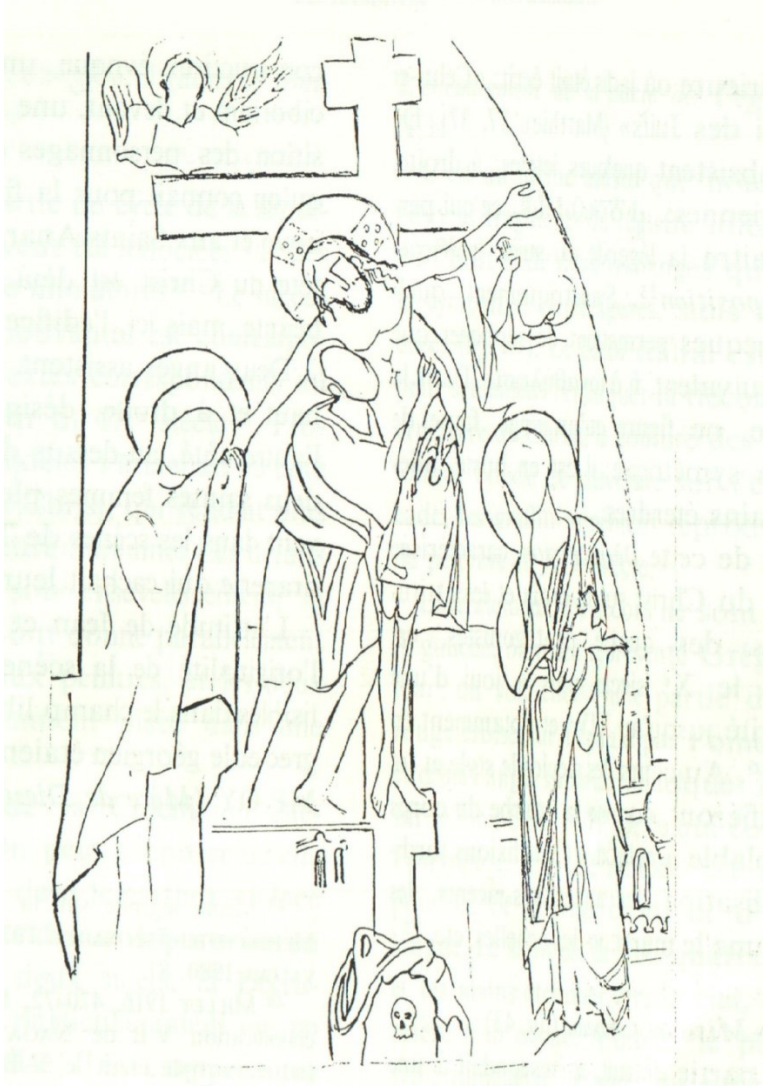
Çizim 22 Azizin Bagavan'da Karşılanması Thierry 1993



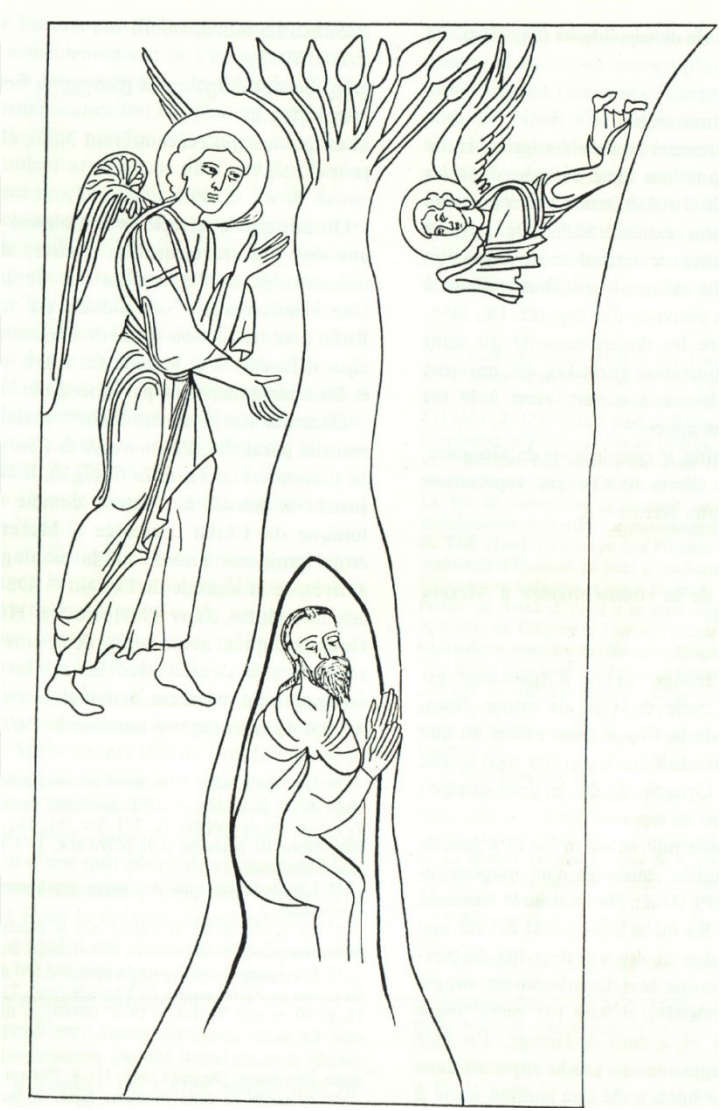
Çizim 23 Fırat'ta Vaftiz Thierry 1993



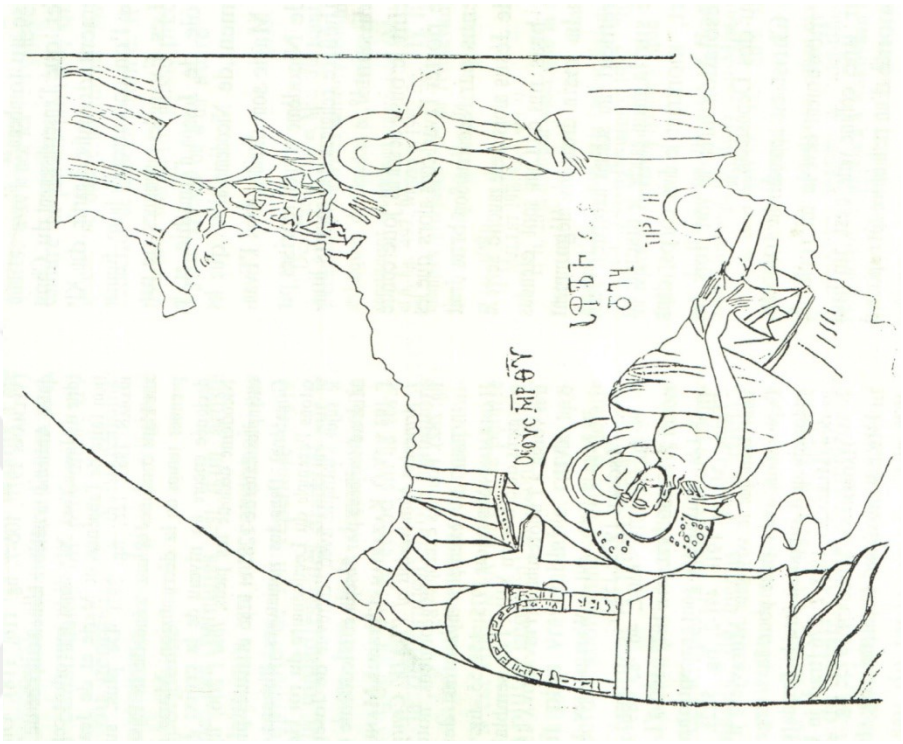
Çizim 24 Azizin Oğlu Aristekes'i Kutsaması Thierry 1993



Çizim 26 İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi Thierry 1993



Çizim 25 Azizin Ölümü Thierry 1993



Çizim 27 Matem Thierry 1993



Resim 1 Fırında Üç İbrani Genci Gül 2015



Resim 1a Fırında Üç İbrani Genci Gül 2016



Resim 1b Fırında Üç İbrani Genci Gürcistan Kintsvisi Kilisesi 13. yy başları Gül 2017



Resim 2a Meryem'e Müjde Meryem Gül 2013



Resim 2b Meryem'e Müjde Cebrail Gül 2014



Resim 2c Meryem'e Müjde Meryem Ayrıntı Gül 2016



Resim 2d Meryem'e Müjde Meryem Yazıt ve Mimariler Gül 2017



Resim 2e Meryem'e Müjde Gürcistan Yukarı Svaneti Mtskhvarishi Kurtarıcı İsa kilisesi 1140 Gül 2017



Resim 3 İsa'nın Doğumu Gül 2015



Resim 3a İsa'nın Doğumu Ayrıntı Gül 2016



Resim 3b İsa'nın Doğumu Yusuf ve Çoban Gül 2014



Resim 3c İsa'nın Doğumu Yemlik ve İlk Banyo Gül 2015



Resim 3d İsa'nın Doğumu Meryem Ayrıntı Gül 2015



.

Resim 3e İsa'nın Doğumu Gürcistan Yukarı Svaneti Tsvirmi Kurtarıcı İsa Kilisesi 12.yy başları Bayram 2017



Resim 3f İsa'nın Doğumu Gürcistan Yukarı Svaneti Mtskhvarishi Kurtarıcı İsa kilisesi 1140 Gül 2017



Resim 3g İsa'nın Doğumu Gürcistan Kintsvisi Kilisesi 13. yy başları Bayram 2017



Resim 4 Kudüs'e Giriş Gül 2015 Gül 2014



Resim 4a Kudüs'e Giriş İsa, Havariler, Zekeriya Peygamber Gül 2015



Resim 4b Kudüs'e Giriş Kudüs, Zakchaios, Ferisi ve Kadınlar Gül 2015



Resim 4c Kudüs'e Giriş Gürcistan Yukarı Svaneti Mtskhvarishi Kurtarıcı İsa kilisesi 1140 Gül 2017



Resim 4d Kudüs'e Giriş Gürcistan Kintsvisi Kilisesi 13. yy başları Gül 2017



Resim 5 Lazarus'un Diriltilişi Gül 2015



Resim 5b Lazarus'un Diriltilişi Lazarus, Yahudiler Gül 2016



Resim 5a Lazarus'un Diriltilişi İsa, Havariler, Martha ve Meryem Gül 2016



Resim 5c Lazarus'un Diriltilişi Gürcistan Yukarı Svaneti Lagami Yukarı Kilise 14. yy ortaları Gül 2017



Resim 6 İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Gül 2014



Resim 6a İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Esopos, Kenturion Gül 2014



Resim 6b İsa'nın Çarmıha Gerilmesi İsa Gül 2015



Resim 6c İsa'nın Çarmıha Gerilmesi Yuhanna ve Meryemler Gül 2014



Resim 7 İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi Gül 2015



Resim 7b İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi İsa, Yuhanna, Meryem Gül 2014



Resim 7a İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi Nikodemus, Aramatyalı Yusuf, Yuhanna Gül 2013



Resim 8 Boş Mezar Başında Kadınlar Gül 2014



Resim 8a Boş Mezar Başında Kadınlar Melek Gül 2014



Resim 8c Boş Mezar Başında Kadınlar Askerler ve Lahit Gül 2015



Resim 8b Boş Mezar Başında Kadınlar Gül 2015



Resim 8d Boş Mezar Başında Kadınlar Askerler Gül 2014



Resim 8e Boş Mezar Başında Kadınlar Gürcistan Kintsvisi Kilisesi 13. yy başları Gül 2017



Resim 9 Anastasis Gül 2016



Resim 9a Anastasis Hades Gül 2015



Resim 9b Anastasis Gürcistan Kintsvisi Kilisesi 13. yy başları Gül 2017



Resim 10 İsa'nın Meryem'lere Görünmesi Gül 2014



Resim 11 Pentekost ve Her Milletten Vahiy Bekleyenler Gül 2014



Resim 11a Pentekost Ateş Dilleri Gül 2016



Resim 11c Pentekost Her Milletten Vahiy Bekleyenler Batı (işlenmiş fotoğraf) Gül 2016



Resim 11b Pentekost Her Milletten Vahiy Bekleyenler Doğu (işlenmiş fotoğraf) Gül 2016



Resim 11d Pentekost Ayrıntı Gül 2015



Resim 11e Pentecost ve Her Milletten Vahiy Bekleyenler Gürcistan Safara Kilisesi 14. Yy Gül 2017



Resim 11g Pentekost Gürcistan Yukarı Svaneti Chokhuldi Kilisesi 13. Yy Gül 2017



Resim 11f Her Milletten Vahiy Bekleyenler Gürcistan Safara Kilisesi 14. yy. Gül 2017



Resim 12 Koimesis Gül 2015



Resim 12a Koimesis İsa, Meryem, Melekler



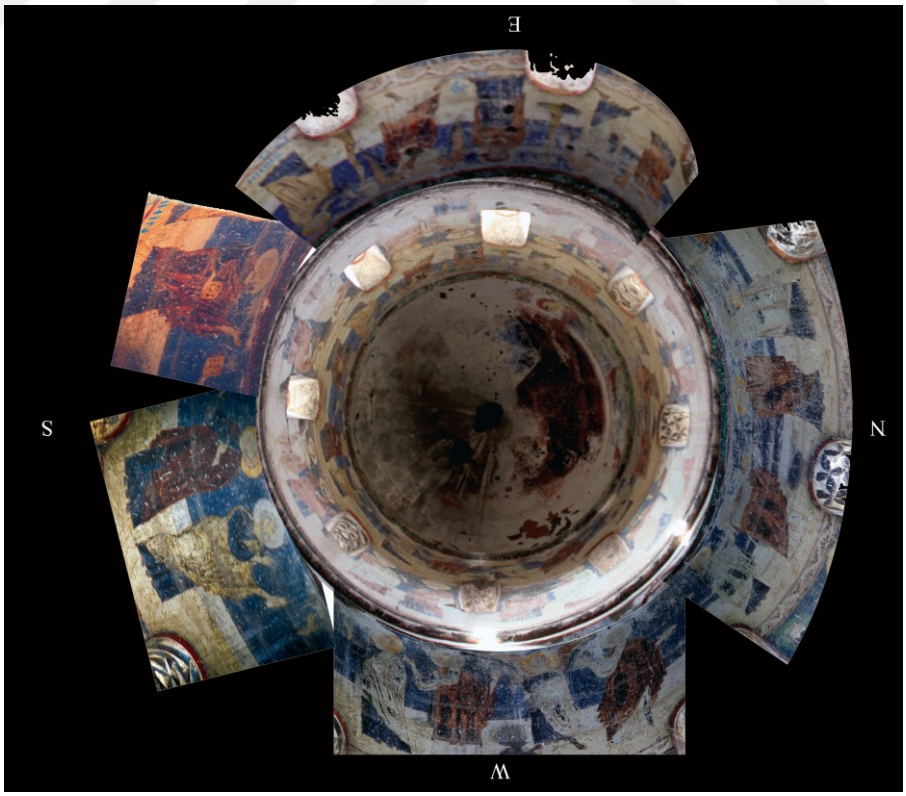
Resim 12c Koimesis Petrus, Yuhanna ve diğer Havariler Gül 2015



Resim 12b Koimesis Pavlus, Havariler ve Kadınlar Gül 2015



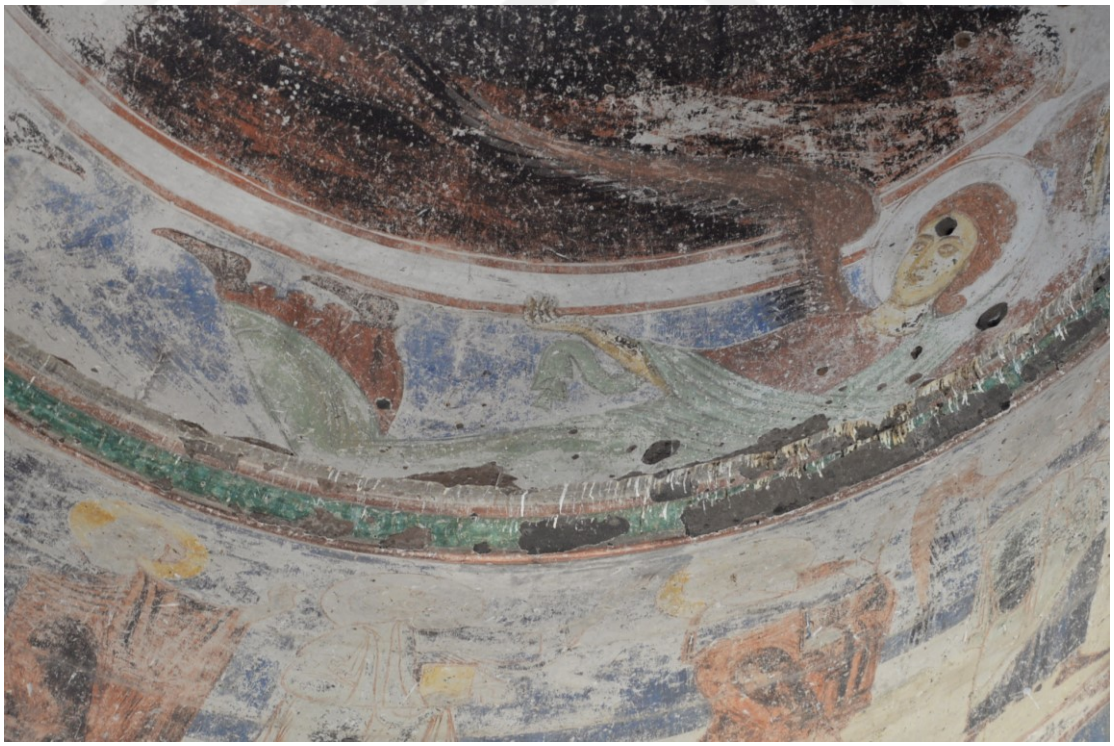
Resim 12d Koimesis Gürcistan Yukarı Svaneti Lagami Yukarı Kilise 14. yy ortaları Gül 2017



Resim 13 Analepsis Gül 2015
Not: Fotoğraf kılavuz amaçlı olup en boy oranları orijinal değildir.



Resim 13a Analepsis İsa Pantakrator Gül 2015



Resim 13b Analepsis Göksel Tahtı Taşıyan Melek Kuzey Doğu Gül 2015



Resim 13c Analepsis Meryem ve Melekler Doğu-Güneydoğu Gül 2015



Resim 13d Analepsis Havariler Güneydoğu-Güneybatı Gül 2015



Resim 13e Analepsis Havariler ve Trompet Çalan Melek Güneybatı- Kuzeybatı Köşker 2017



Resim 13f Analepsis Trompet Çalan Melek Batı Köşker 2017



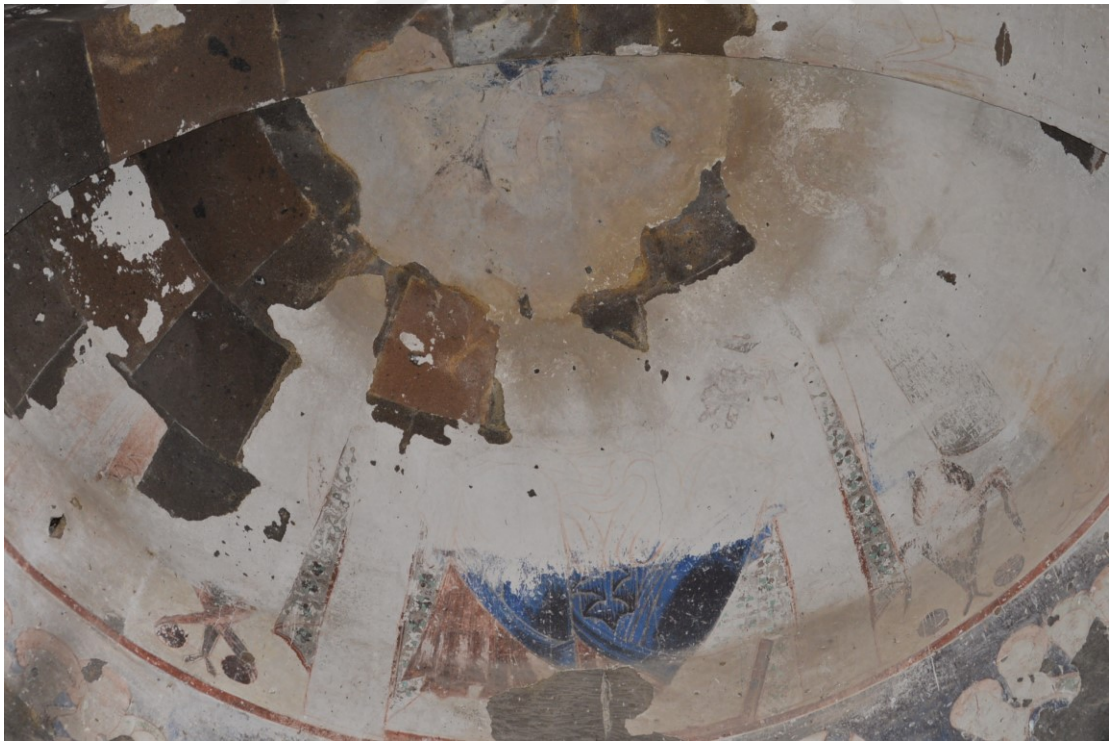
Resim 13gAnalepsis Havariler Kuzeybatı-Kuzeydoğu Gül 2016



Resim 13ı Analepsis Havari ve Melek Kuzeydoğu-Doğu Gül 2015



Resim 13j Göğe Yükseliş Gürcistan Vardzia Kilise si 1184-1186 Gül 2017



Resim 14 Teofanik Deesis Gül 2014



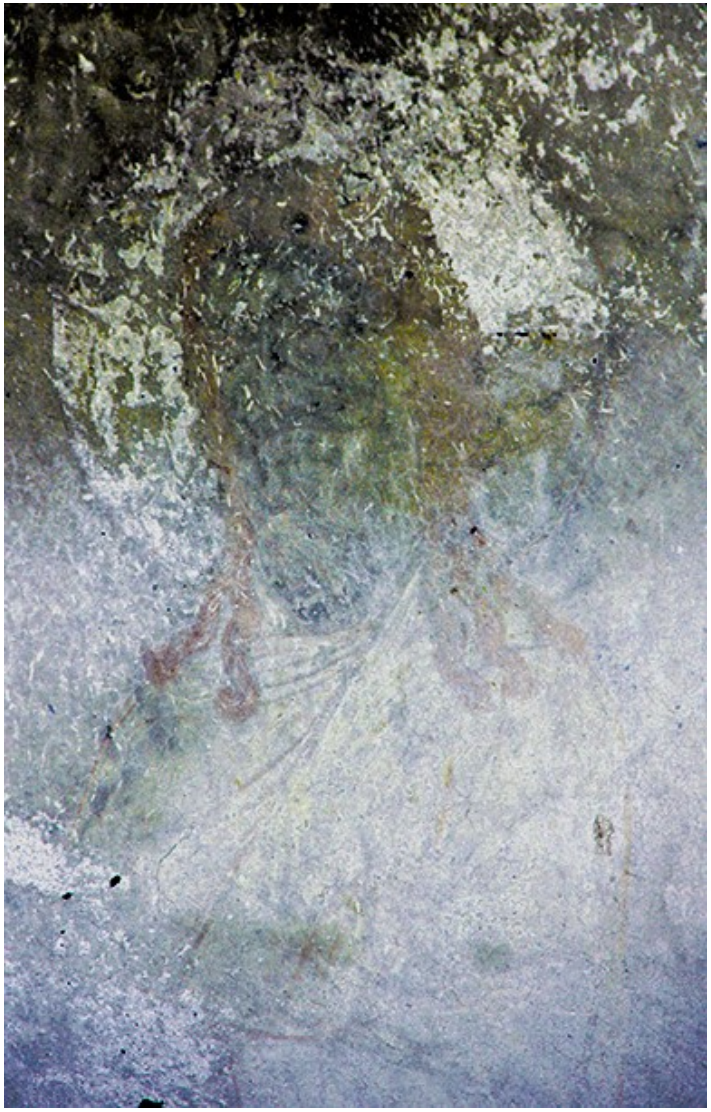
Resim 14a Teofanik Deesis İsa Pantakrator Gül 2015



Resim 14d Teofanik Deesis Meryem Gül 2015



Resim 14b Teofanik Deesis Vaftizci Yahya Gül 2015





Resim 14c Teofanik Deesis Vaftizci Yahya Gül 2015
N0t: Soldaki resmin renk, ışık ve kontrast deperleri orijinal değildir.





Resim 14e Teofanik Deesis Sağ Keruv, Sol Serafi ve Tronoiler Gül 2015



Resim 14f Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Chvabiani Kilisesi 10. Yy Gül 2017



Resim 14g Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Nakipari Kilisesi 1130 Gül 2017



Resim 14h Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Mtskhvarishi Kurtarıcı İsa kilisesi 1140 Gül 2017



Resim 14ı Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Tsvirmi Kurtarıcı İsa kilisesi 12. yy. ilk yarısı Gül 2017



Resim 14j Teofanik Deesis Gürcistan Timetosubani Kilisesi 12. yy. başları



Resim 14k Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Lashtkhveri Baş Melekler Kilisesi 14. yy. ortası Bayram 2017



Resim 14l Teofanik Deesis Gürcistan Yukarı Svaneti Yukarı Lagami Kilisesi 14. yy. ortası Gül 2017



Resim 15 Havarilerin Komünyonu Gül 2015



Resim 15a Havarilerin Komünyonu Kuzey Gül 2014



Resim 15b Havarilerin Komünyonu Güney Gül 2014



Resim 15d Havarilerin Komünyonu İsa ve Havariler Gül 2016



Resim 15c Havarilerin Komünyonu Kuzey İsa, Petrus ve Havariler Gül 2016



Resim 15e Havarilerin Komünyonu Gürcistan Kintsivizi Kilisesi 13. yy başları Gül 2017



Resim 16 Kilise Babaları Gül 2015



Resim 16a Kilise Babaları Kuzey Gül 2015



Resim 16b Kilise Babaları Güney



Resim 17a: Mısırlı Meryem'in Komünyonu Gül 2014



Resim 17: Mısırlı Meryem'in Komünyonu Gül 2014



Resim 18: Kutsal Haç Gül 2015



Resim 17b: Mısırlı Meryem'in Komünyonu Gül 2014



Resim 18b: Kutsal Haç Helena Gül 2015



Resim 18a: Kutsal Haç Konstantin Gül 2015



Resim 19: Başmeleklerin Sinaksı Gül 2015



Resim 19a: Başmeleklerin Sinaksı Gül 2014



Resim 20: Aziz Grigor, III. Tridat 'ın huzurunda Gül 2015



Resim 20a: Aziz Grigor, III. Tridat 'ın huzurunda Gül 2013



Resim 21: Azize İlk İşkence Gül 2014



Resim 22: Azize İkinci İşkence Gül 2014



Resim 23: Azize Üçüncü İşkence Gül 2015



Resim 24 Azize Dördüncü İşkence Gül 2014



Resim 25: Azizin Kuyuya Atılması Gül 2014



Resim 25a: Azizin Kuyuya Atılması Gül 2014



Resim 25b: Azizin Kuyuya Atılması Gül 2014



Resim 25c: Azizin Kuyuya Atılması Gül 2015



Resim 26: Azizeler Hripsime Ve Gayane'nin Şehit Edilmeleri Gül 2015



Resim 26a: Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Şehit Edilmeleri Gül 2015



Resim 26b: Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Şehit Edilmeleri Gül 2015



Resim 26c: Azizeler Hripsime ve Gayane'nin Şehit Edilmeleri Gül 2015



Resim 27: Kral Tridat'ın Laneti Gül 2015



Resim 27a: Kral Tridat'ın Laneti Gül 2015



Resim 27b: Kral Tridat'ın Laneti Gül 2015



Resim 27c: Kral Tridat'ın Laneti Gül 2015



Resim 28: Azizin Kuyudan Çıkarılması Gül 2014



Resim 28a: Azizin Kuyudan Çıkarılması Gül 2014



Resim 28b: Azizin Kuyudan Çıkarılması Gül 2014



Resim 29: Azizin Kuyudan Çıkarılması Ardından Halk Tarafından Karşılanması Gül 2015



Resim 29a: Azizin Kuyudan Çıkarılması Ardından Halk Tarafından Karşılanması Gül 2014



Resim 30: Azizin Düşü Gül 2014



Resim 30a: Azizin Düşü Gül 2015



Resim 30b: Azizin Düşü Gül 2014



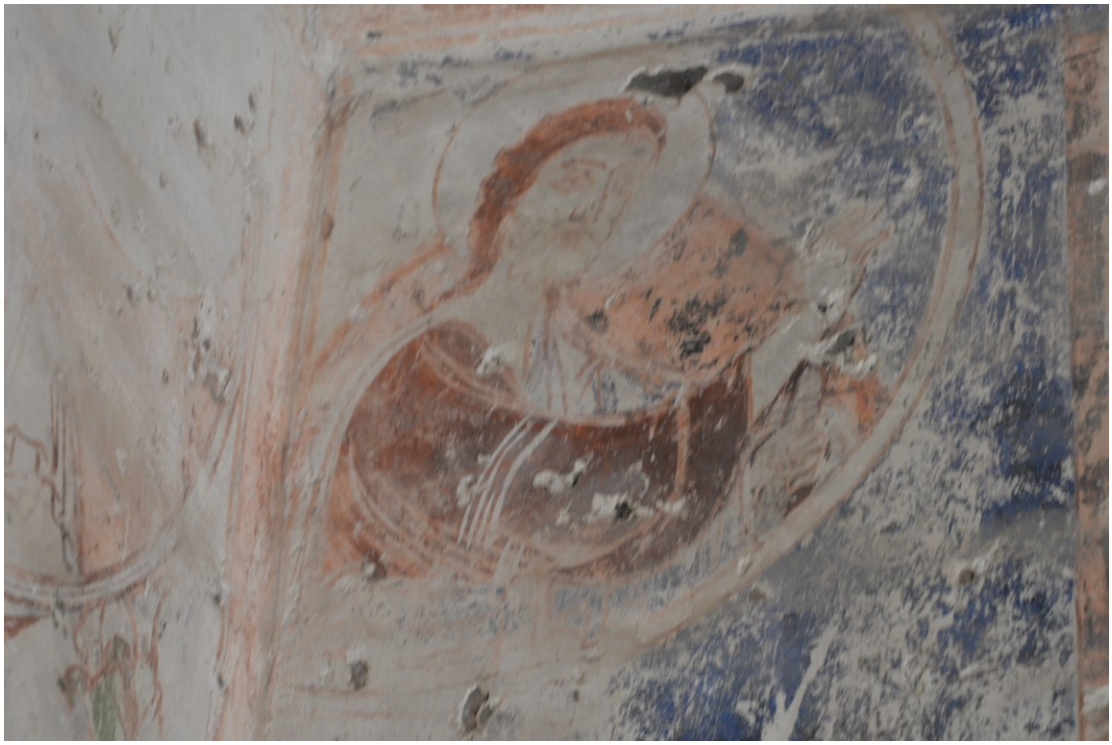
Resim 30c: Azizin Düşü Gül 2015



Resim 30d: Azizin Düşü Gül 2015



Resim 31: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi Gül 2015



Resim 31a: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi Gül 2015



Resim 31c: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi Gül 2016



Resim 31b: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi Gül 2016



Resim 31d: Azize Nino ve Yaşayan Sütun Mucizesi Gül 2016



Resim 32: Azizin Kayseri'de Kutsanması Gül 2016



Resim 32a: Azizin Kayseri'de Kutsanması Gül 2014



Resim 33: Azizin Bagavan'da Karşılanması Gül 2016



Resim 34: Fırat'ta Vaftiz Gül 2016



Resim 34a: Fırat'ta Vaftiz Gül 2016



Resim 35: Azizin Daranali Dağında İnzivası ve Oğlu Aristakes'i Kutsaması Gül 22014



Resim 35a: Azizin Daranali Dağında İnzivası ve Oğlu Aristakes'i Kutsaması Gül 2014



Resim 36: Azizin Ölümü Gül 2015



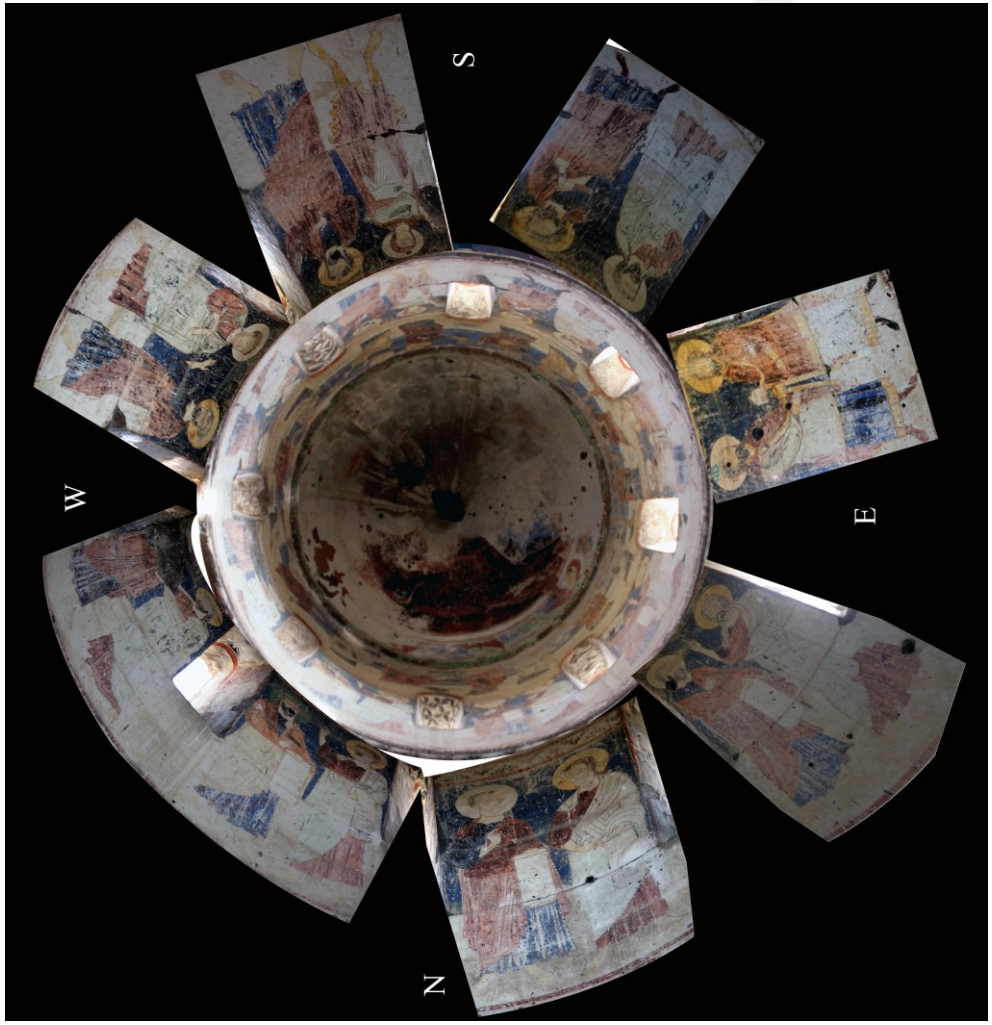
Resim 36a: Azizin Ölümü Gül 2016



Resim 36b: Azizin Ölümü Gül 2016



Resim 36c: Azizin Ölümü Gül 2016



Resim 37 Peygamberler Gül 2016
Not: Resim kılavuz amaçlıdır, en, boy ölçüleri orijinal değildir.



Resim 37b Harun Peygamber Gül 2015



Resim 37a Doğu-Güneydoğu pencereler arasındaki Harun ve Zekeriya Peygamberler Gül 2015



Resim 37e Güney-Güneybatı pencereler arasındaki peygamberler Gül 2015



Resim 37c Zekeriya Peygamber Gül 2015



Resim 37ı Kuzey-Kuzeydoğu pencereler arasındaki peygamberler Gül 2015



Resim 37h Kuzeybatı-Kuzey pencereler arasındaki peygamberler Gül 2015



Resim 37d Güneydoğu- güney-pencereler arasındaki peygamberler Gül 2015



Resim 37j Kuzeydoğu- doğu-pencereler arasındaki peygamberler Gül 2014



Resim 37g Batı-Kuzeybatı- pencereler arasındaki peygamberler Gül 2014



Resim 37f Güneybatı- Batı-pencereler arasındaki peygamberlerGül 2014



Resim 38a Yuhanna Güneydoğu Gül 2015



Resim 38b Luka Güneybatı Gül 2015



Resim 38c Evangelist Kuzeydoğu Gül 2015



Resim 38d Evangelist Kuzeybatı Gül 2015



Resim 40 Stilit Aziz Alypius Gül 2015



Resim 39 Tanımlanamayan Stilit Aziz 1 Gül 2014



Resim 41 Tanımlanamayan Stilit Aziz 3 Gül 2013



Resim 42 Tanımlanamayan Stilit Aziz 2 Gül 2014



Resim 43a Aziz Makaryos (Yaşlı) ve Aziz Onuphrios Gürcistan Yukarı Svaneti Lashtkhveri Baş Melekler Kilisesi 14. yy. ortası Gül 2017



Resim 43 Aziz Onuphrius Gül 2013



Resim 44 Tanınmayan Aziz 6 Gül 2015



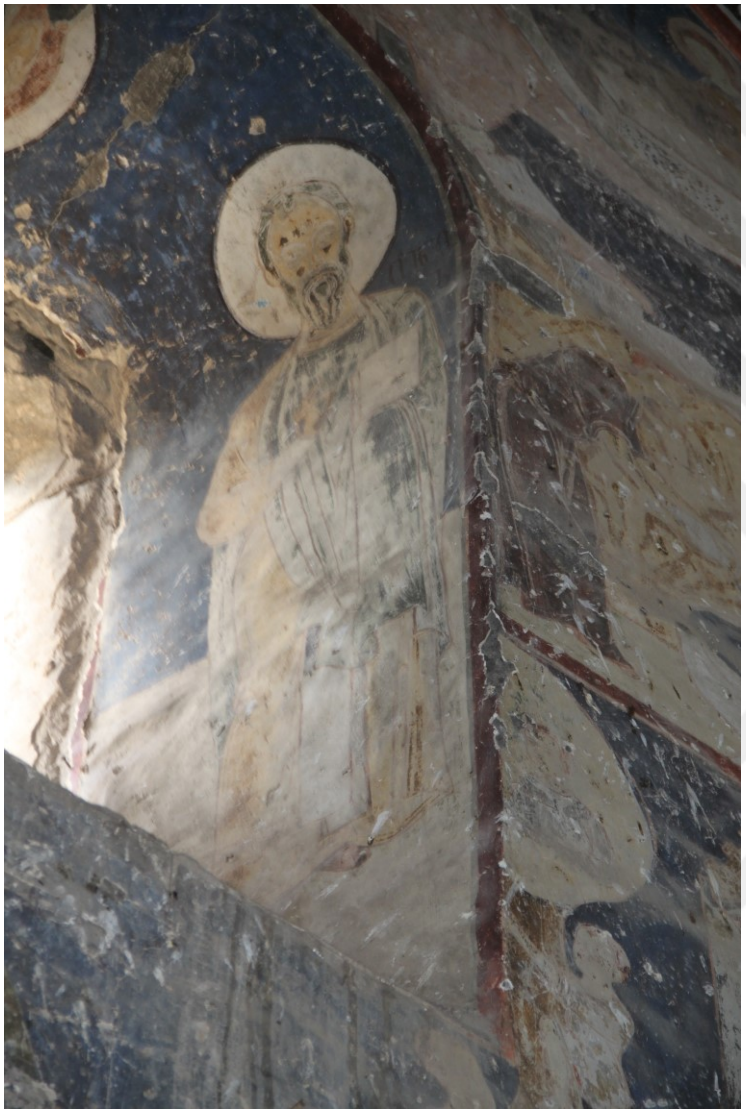
Resim 45 Aziz Makaryos (Yaşlı) Gül 2013



Resim 46 Tanınmayan Aziz 7 Gül 2014



Resim 47 Aziz Panteleimon Gül 2015



Resim 48 Aziz Hermolaos Gül 2015



Resim 47a Aziz Panteleimon Gül 2015



Resim 48a Aziz Hermolaos Gül 2015



Resim 49 Tanınmayan Aziz 9 Gül 2013



Resim 50 Tanınmayan Aziz 10 Gül 2013



Resim 49a Tanınmayan Aziz 9 Gül 2014 Gül 2013



Resim 51 Kral Davut ve Kral Süleyman Gül 2014



Resim 50a Tanınmayan Aziz 10 Gül 2013



Resim 51a Kral Davut Gül 2014



Resim 51b Kral Süleyman Gül 2014



Resim 51c Kral Süleyman Gül 2016
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 51d Kral Davut ve Kral Süleyman
Gürcistan Yukarı Svaneti Lashtkhveri Baş Melekler Kilisesi 14. yy. ortası Gül 2017



Resim 51e Kral Davut ve Kral Süleyman
Gürcistan Yukarı Svaneti Lagami Yukarı Kilise 14. yy. Gül 2017



Resim 52 Başmelekler? Gül 2017



Resim 52b Başmelekler? Gül 2017
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 52a Başmelekler? Gül 2017



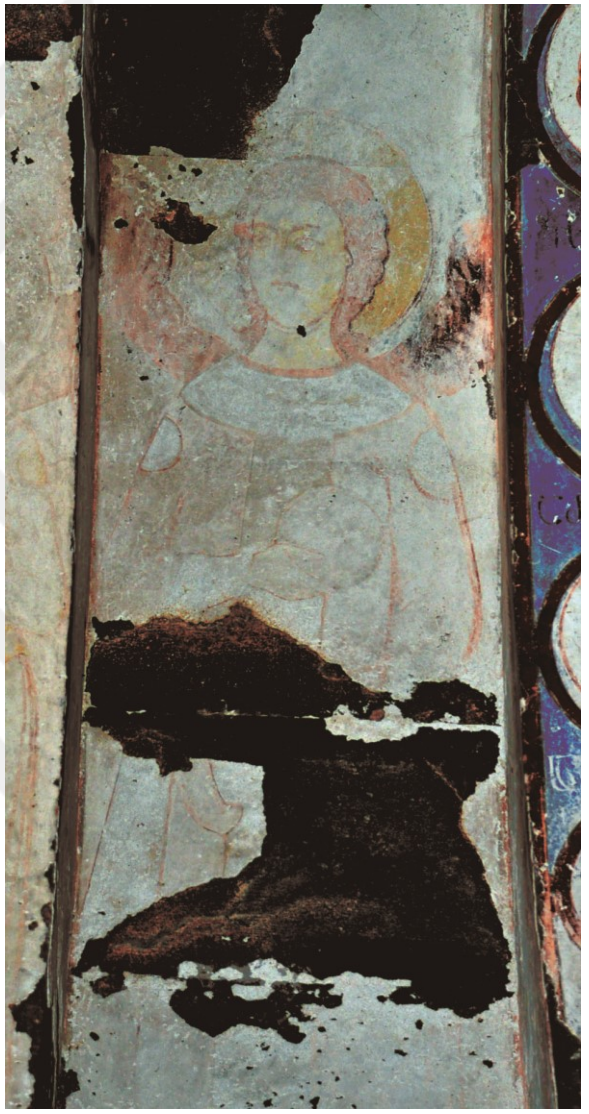
Resim 53a Başmelekler Gül 2014



Resim 53 Başmelekler Gül 2015



Resim 54 İsa'nın Ataları Gül 2015



Resim 53b Başmelekler Gül 2016
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 54b İsa'nın Ataları, İsa Gül 2015



Resim 54a İsa'nın Ataları, İbrahim Gül 2015



Resim 54d İsa'nın Ataları, Esrom Gül 2015



Resim 54c İsa'nın Ataları, İshak Gül 2015



Resim 54f İsa'nın Ataları, Süleyman Gül 2015



Resim 54e İsa'nın Ataları, Aram Gül 2015



Resim 54g İsa'nın Ataları, Nahşon Gül 2015



Resim 54h İsa'nın Ataları
Gürcistan Yukarı Svaneti Nezguni Kilisesi 9-10. yy. Gül 2017



Resim 55 Başmelek Mikail Gül 2015



Resim 56 Tanınmayan Aziz 1 Gül 2015



Resim 58 Tanınmayan Aziz 5 Gül 2015



Resim 57 Azize Theoktiste ? Gül 2015



Resim 59 Tanınmayan Aziz 4 Gül 2015



Resim 60 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 62 Tanınmayan Aziz 11 Gül 2015



Resim 61 Aziz Aristakes Gül 2015



Resim 63 Aziz Vartan Gül 2015



Resim 64 Tanınmayan Aziz 12 Gül 2015



Resim 65a Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 65 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 67 Yeşeya Peygamber Gül 2015



Resim 66 Tanınmayan Peygamber? Gül 2015



Resim 69 Tanınmayan Azize Gül 2015



Resim 68 Tanınmayan Azize 2 Gül 2015



Resim 70 Aziz George ve Aziz Theodore Gül 2015

Resim 70 Aziz George ve Aziz Theodore Gül 2015



Resim 71 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 72 Tanımlanamayan sahne Gül 2015



Resim 72a Tanımlanamayan sahne Gül 2015



Resim 72b Tanımlanamayan sahne Gül 2015





Resim 73 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015

Resim 73 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 74 Tanınmayan Peygamber 2 Gül 2015



Resim 75 Aziz Mamas Gül 2015



Resim 76 Tanınmayan Asker Aziz Gül 2015



Resim 77 Tanınmayan Aziz 8 Gül 2015



Resim 78 Tanınmayan Aziz 2 Gül 2015



Resim 79 Tanınmayan Aziz 3 Gül 2015



Resim 80 Tanınmayan Portre ve Sahne Gül 2015



Resim 80a Tanınmayan Portre ve Sahne Gül 2015



Resim 81 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 82 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



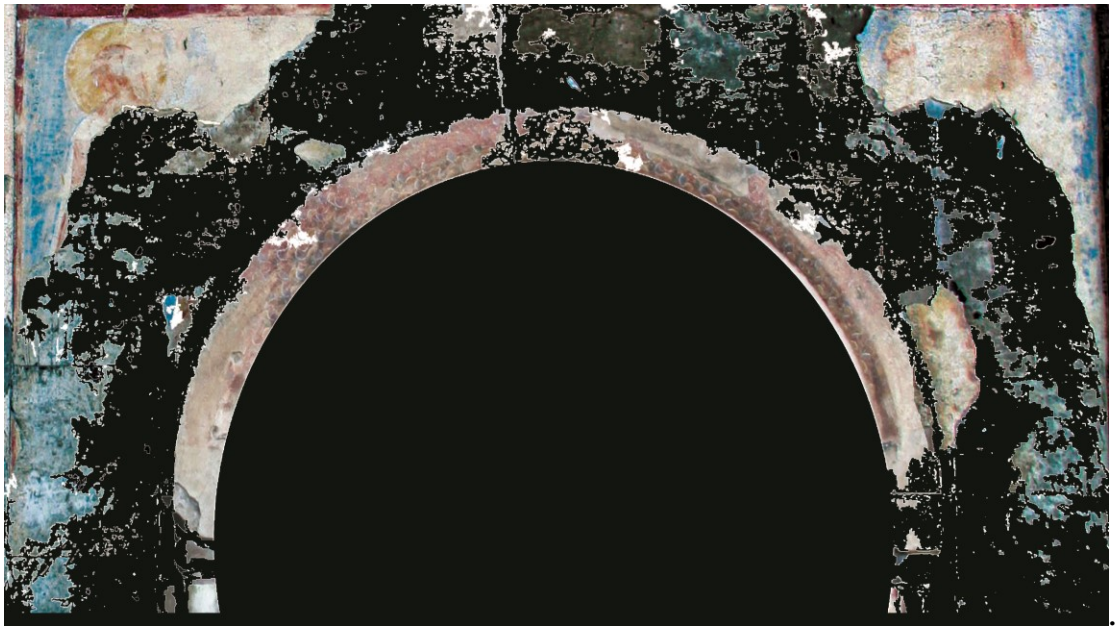
Resim 83 Tanımlanamayan Sahne Gül 2015



Resim 84a Tanımlanamayan Sahneler Gül 2015



Resim 84b Tanımlanamayan Sahneler Gül 2015



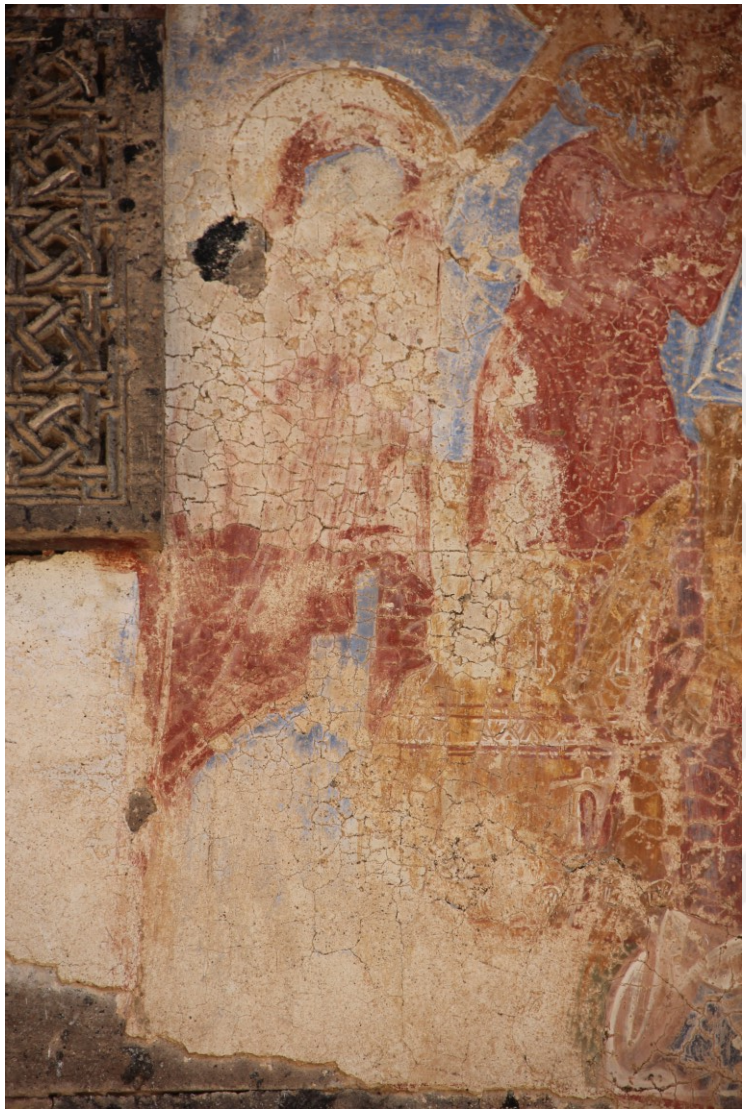
Resim 85 Donör Sahnesi Gül 2015
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir



Resim 85b Donör Sahnesi Tigran Honents? Gül 2015



Resim 85a Donör Sahnesi Aziz Grigor Gül 2015



Resim 86a İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi Meryem, Aramatyalı Yusuf Gül 2014



Resim 86 İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi Gül 2014



Resim 86c İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi İsa, Melek Gül 2014



Resim 86b İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi Yuhanna, Nicodemus Gül 2014



Resim 86d İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi Golgotha Gül 2014



Resim 87 Matem Gül 2014



Resim 87a Matem Meryem, İsa ve Mezar Gül 2014



Resim 87b Matem Melekler, Yuhanna Gül 2014



Resim 87c Matem Nikodemus ya da Aramatyalı Yusuf Gül 2014



Resim 88 Son Mahkeme Yargıç Havariler Gül 2014



Resim 88a Son Mahkeme Yargıç Havariler Ayrıntı Gül 2014



Resim 89 Son Mahkeme Cennet Gül 2014



Resim 89a Son Mahkeme Cennet Gül 2016
Not: Fotoğrafın renk, ışık ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 89b Son Mahkeme Cennet Meryem Gül 2014



Resim 89d Son Mahkeme Cennet Kerubim Cennetin Kapısı Gül 2014



Resim 89c Son Mahkeme Cennet İyi Hırsız Gül 2014



Resim 89f Son Mahkeme Cennet İbrahim'in Kucağı Gül 2014



Resim 89e Son Mahkeme Cennet Ruhlara Kapıyı Gösteren Figür Petrus ya da Melek Gül 2014



Resim 89g Son Mahkeme Cennet İshak ve Yakup Peygamberler Gül 2014



Resim 89h Son Mahkeme Cennet Bakireler Gül 2014



Resim 89ı Son Mahkeme Cennet Bakireler Ayrıntı Gül 2014



Resim 89j Son Mahkeme Cennet Seçilmişler Gül 2014



Resim 89k Son Mahkeme Cennet Seçilmişler Gül 2016
Not: Fotoğrafın renk, ışık ve kontrast dengesi orijinal değildir



Resim 90 Son Mahkeme Cehennem Gül 2014



Resim 90a Son Mahkeme Cehennem Azap Çeken Ruhlar Gül 2014



Resim 91 Son Mahkeme Karaların Ölülerini Vermesi? Gül 2014



Resim 91a Son Mahkeme Karaların Ölülerini Vermesi? Gül 2016
Not: Fotoğrafın renk, ışık ve kontrast dengesi orijinal değildir



Resim 92 İsa Portresi Gül 2014



Resim 92a İsa Portresi Gül 2016
Not: Fotoğrafın renk, ışık ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 93 İsa ve Başmelekler Gül 2014



Resim 94 Keşişler Gül 2014



Resim 94a Mor Onam (YANMANHOC) ? Güney Gül 2014



Resim 94b Tanınmayan Aziz (YXOONMAC) ? Kuzey Gül 2014



Resim 95 Tanımlanamayan Sahne Jamatun 1 Gül 2014



Resim 96a Tanımlanamayan Sahne Jamatun 2 Gül 2016
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 96 Tanımlanamayan Sahne Jamatun 2 Gül 2014



Resim 97 Tanımlanamayan Sahne(ler) Jamatun 3 Gül 2014



Resim 97a Tanımlanamayan Sahne(ler) Jamatun 3 Gül 2016
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 98 Tanımlanamayan Sahne Jamatun 4 Gül 2014



Resim 98a Tanımlanamayan Sahne Jamatun 4 Gül 2016
Not: Fotoğrafın ışık, renk ve kontrast dengesi orijinal değildir.



Resim 99 Tanımlanamayan Sahne Jamatun 5 Gül 2014



Resim 100 Blakhernitsa Meryem ve Başmelekler Gül 2015



Resim 100b Blakhernitsa Meryem Melek Kuzey Gül 2015



Resim 100a Blakhernitsa Meryem Gül 2015



Resim 100c Blakhernitsa Meryem Melek Güney Gül 2015



Resim 101 Piskoposlar Güney Gül 2015



Resim 101a Piskoposlar Ayrıntı Gül 2015



Resim 101b Piskoposlar Kuzey Gül 2015



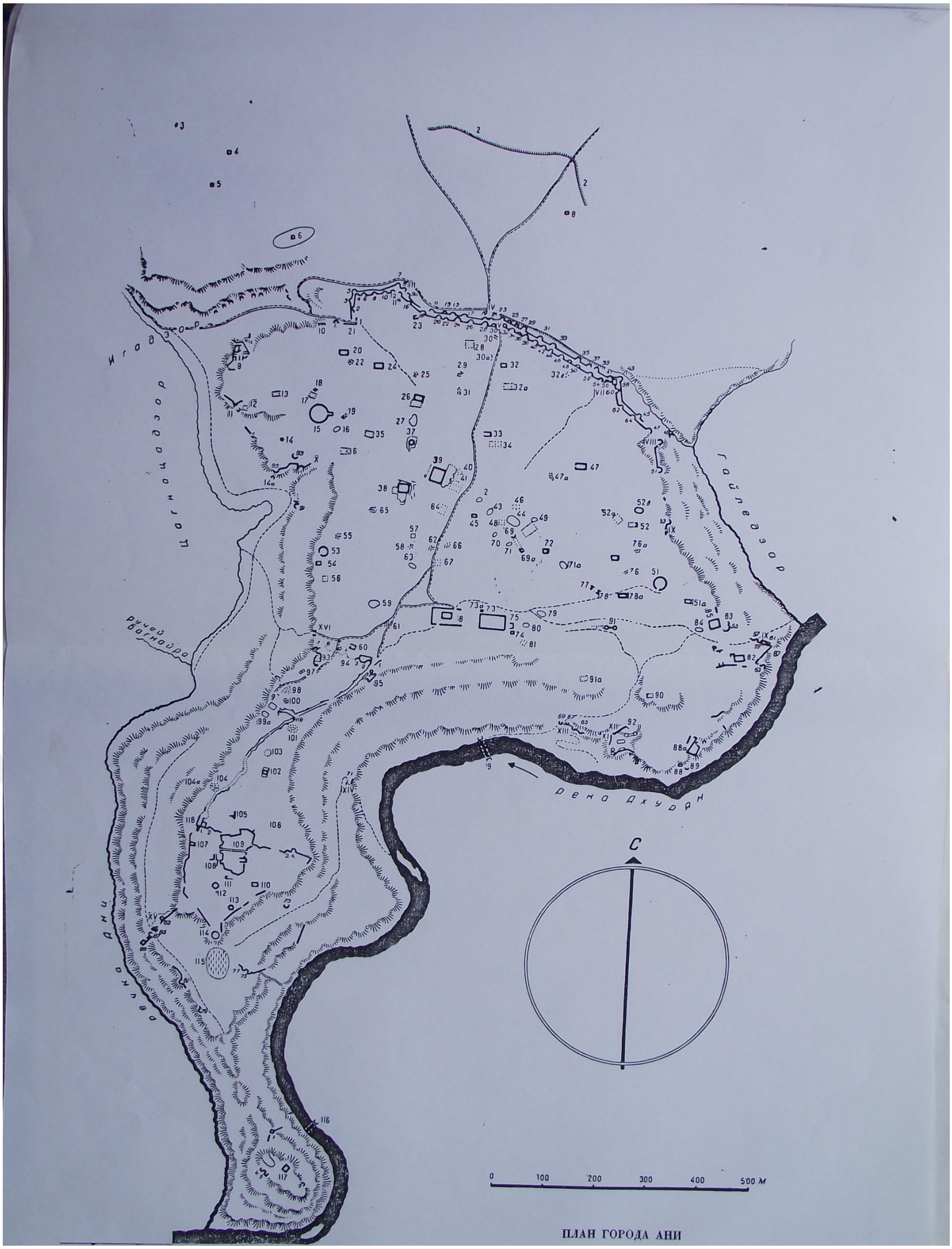
Resim 102 Tanımlanamayan Sahne Şapel 1 Gül 2015



Resim 102a Tanımlanamayan Sahne Şapel 1 Gül 2015



Resim 103 Tanımlanamayan Sahne Şapel 2 Gül 2015



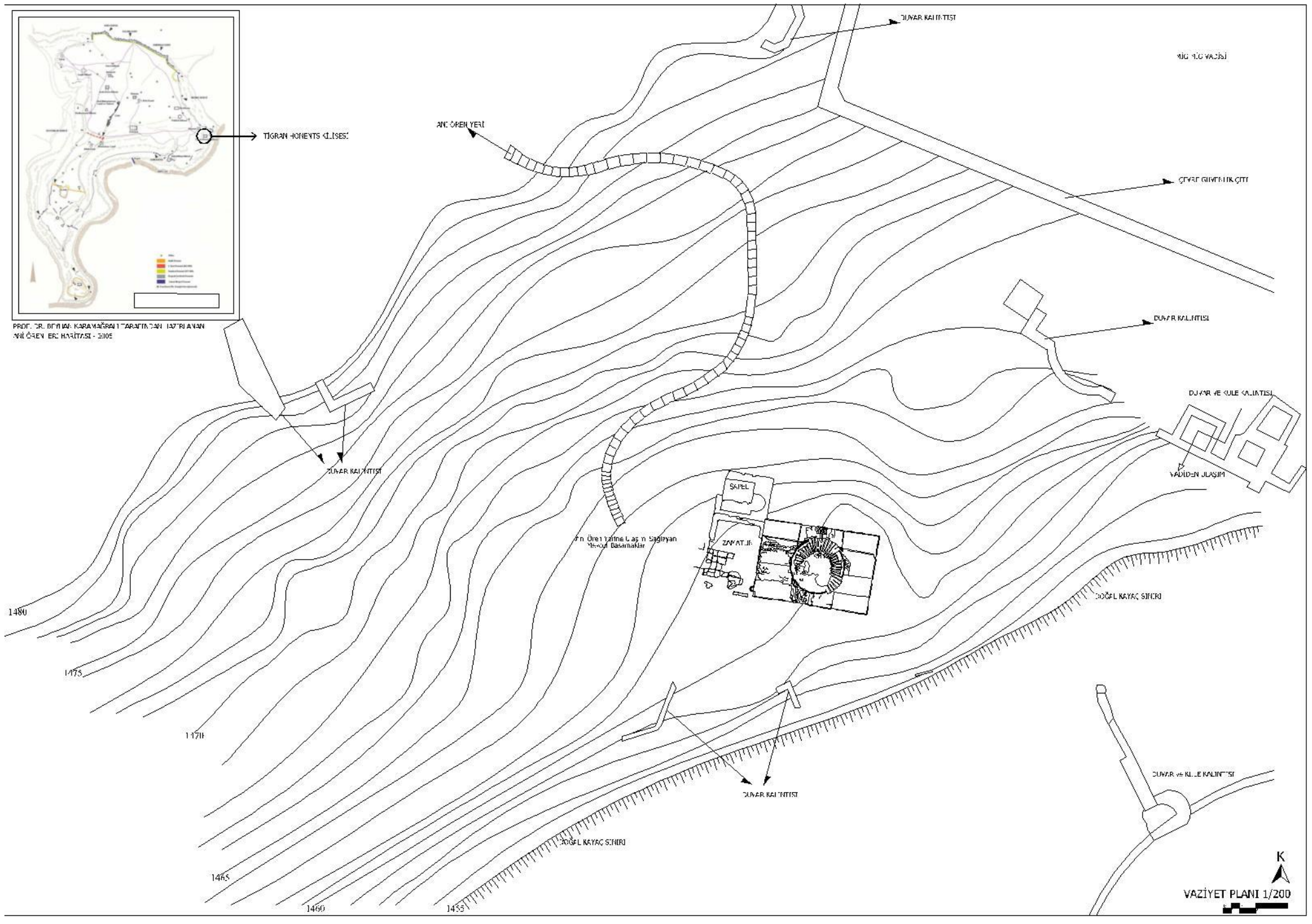
Levha 1 Ani Haritası Marr, 1934



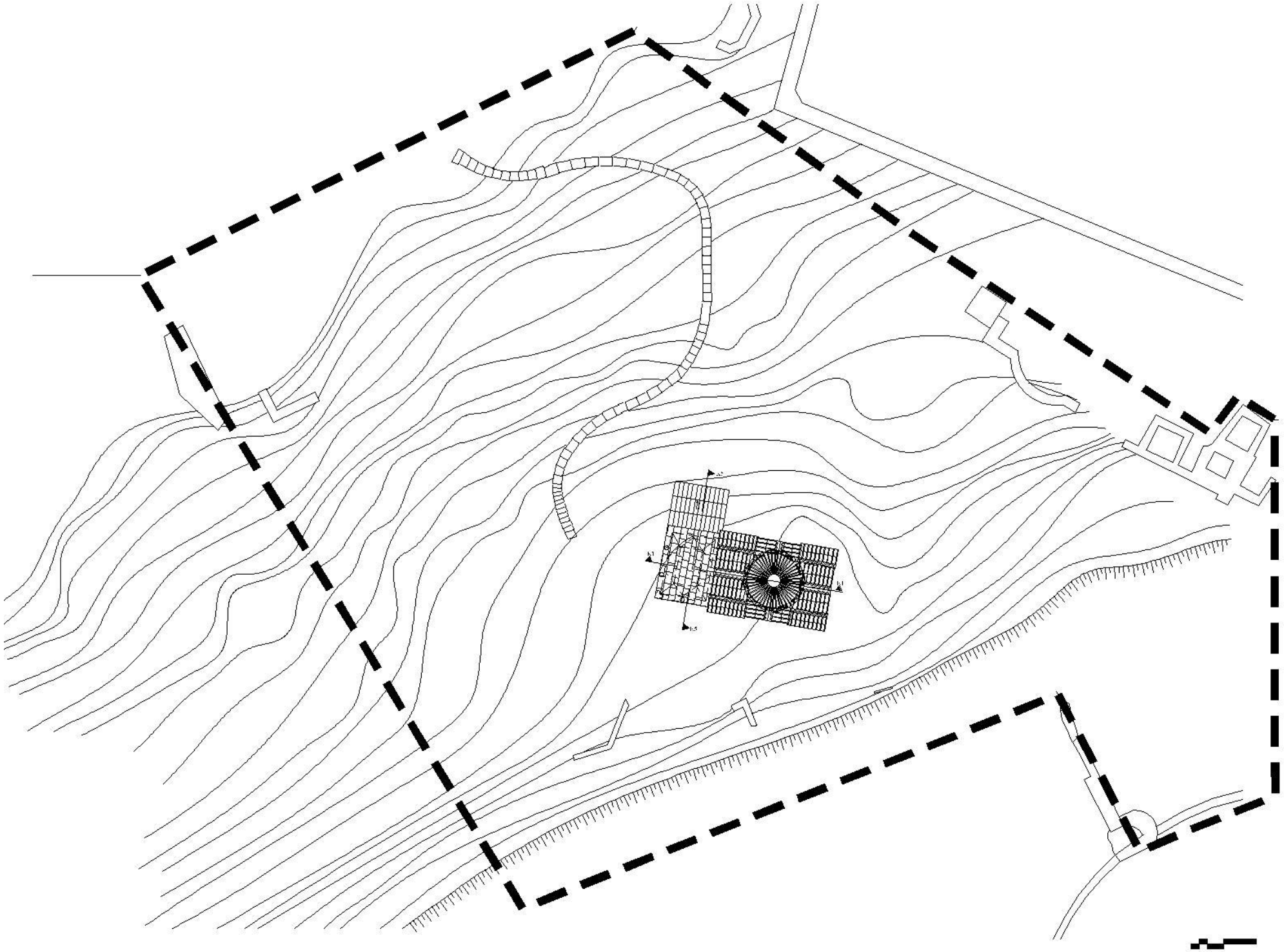
Levha 1a Tigran Honents Kilisesi 2006 Promet Mimarlık Arşivi



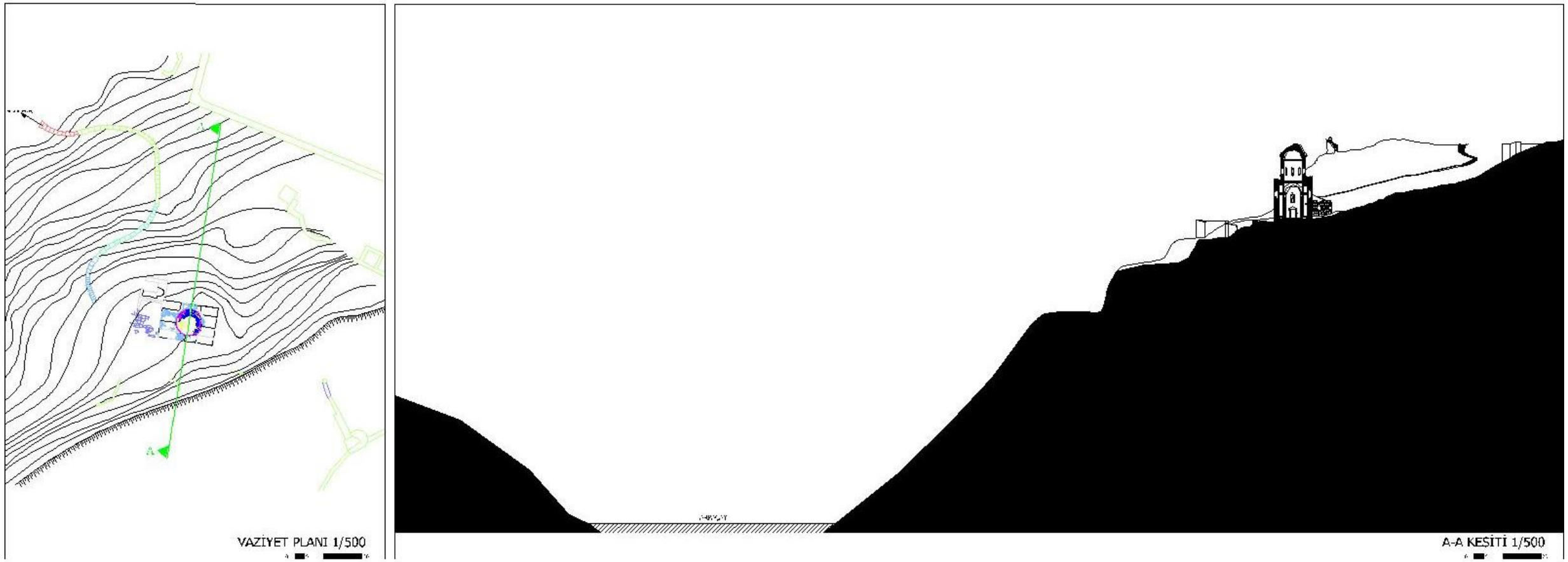
Levha 1b Tigran Honents Kilisesi 2013



Levha 2 Vaziyet Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 2a Vaziyet Restitüsyon Planı Manastırın Olası Sınırları Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 2b Vaziyet Kesit Promet Mimarlık Arşivi 2006



A-Kilisenin batısında kemerli bir açıklığa ait kalıntı



B-Devşirme malzeme kulanılmış yapı kalıntısı

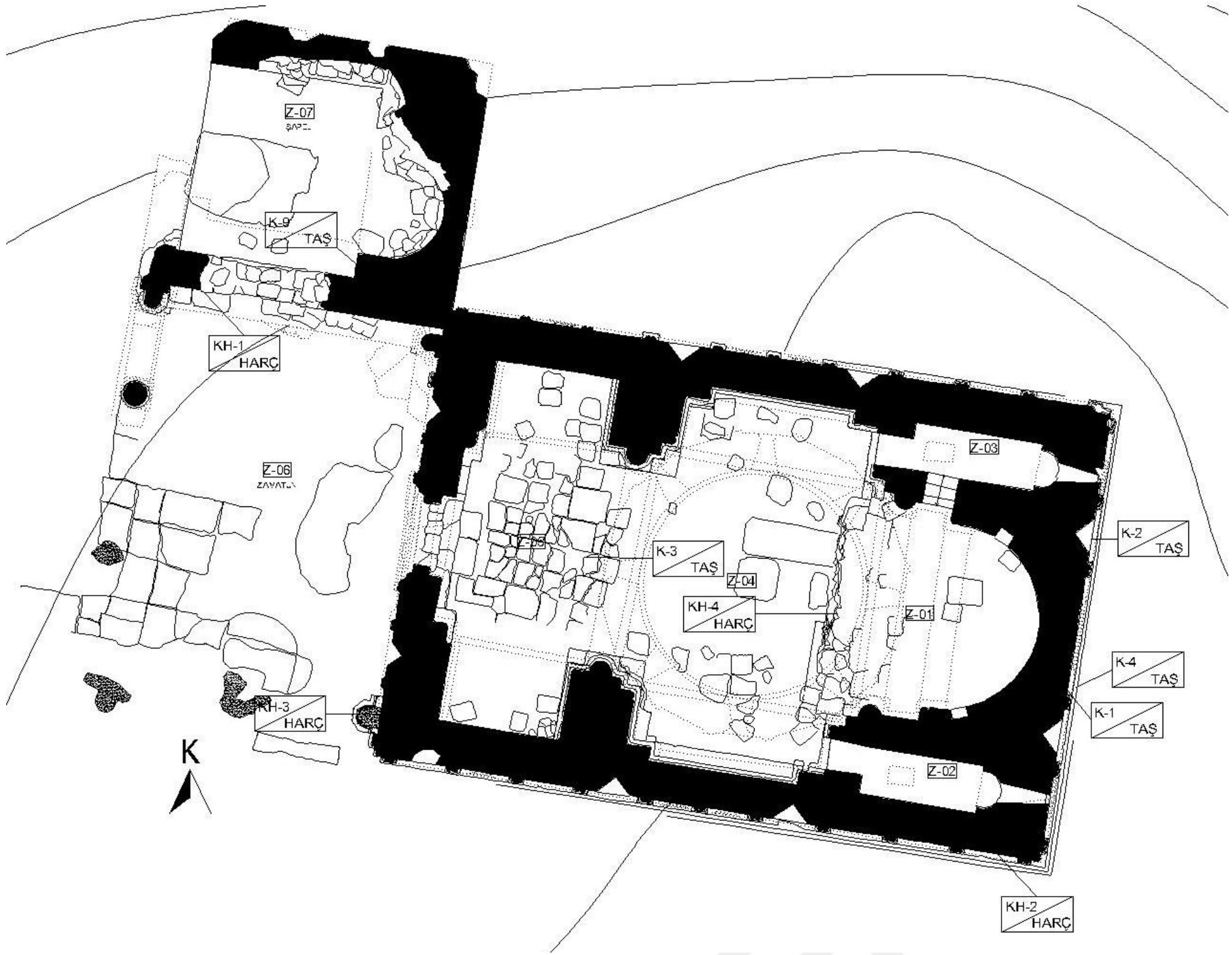


C- Manastır sınır duvarlarına ait olabilecek duvar kalıntısı



D- Aralarında kapı açıklığı bulunan kule kalıntıları

Levha 3 Manastıra ait olabilecek yapı kalıntıları Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 4 Malzeme Analizi İçin Alınan Numunelerin Yerleri Promet Mimarlık Arşivi 2006





K1-Kilisenin doğusundan duvardan alınan taş örneği





K2-Kilisenin doğusundan platformdan alınan siyah renk taş örneği





K3- Naos zemininden alınan taş örneği





K4- Kilisenin doğusundan platformdan alınan sarı renk taş örneği

Levha 4a Yapıdan alınan taş örneklerinin yerleri Promet Mimarlık Arşivi 2006





KH1-Şapelin güney duvarından alınan harç örneği





KH2-Kilisenin kuzey duvarından alınan harç örneği



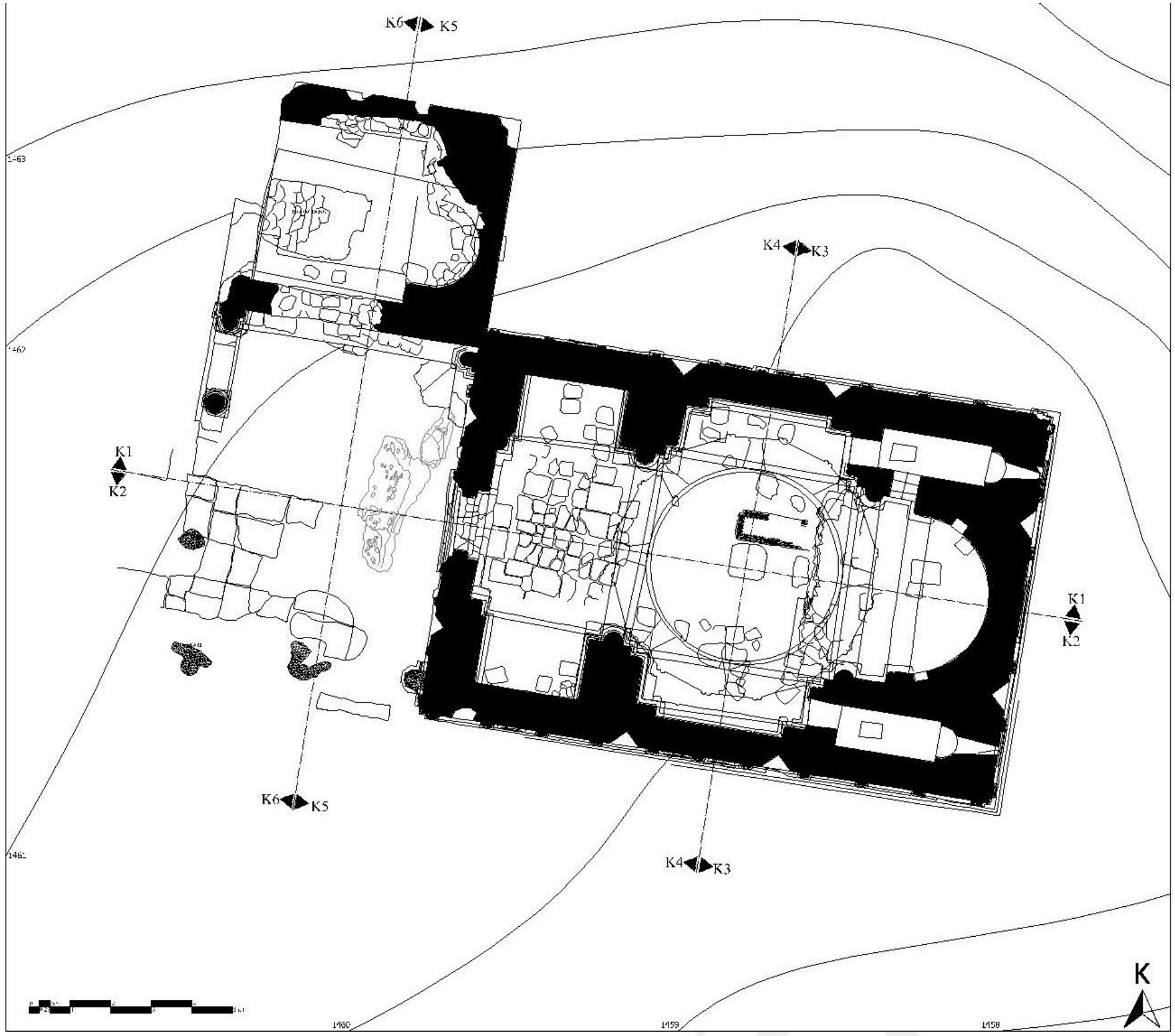


KH3- Jamatun duvarının kiliseye birleştiği yerden alınan harç örneği

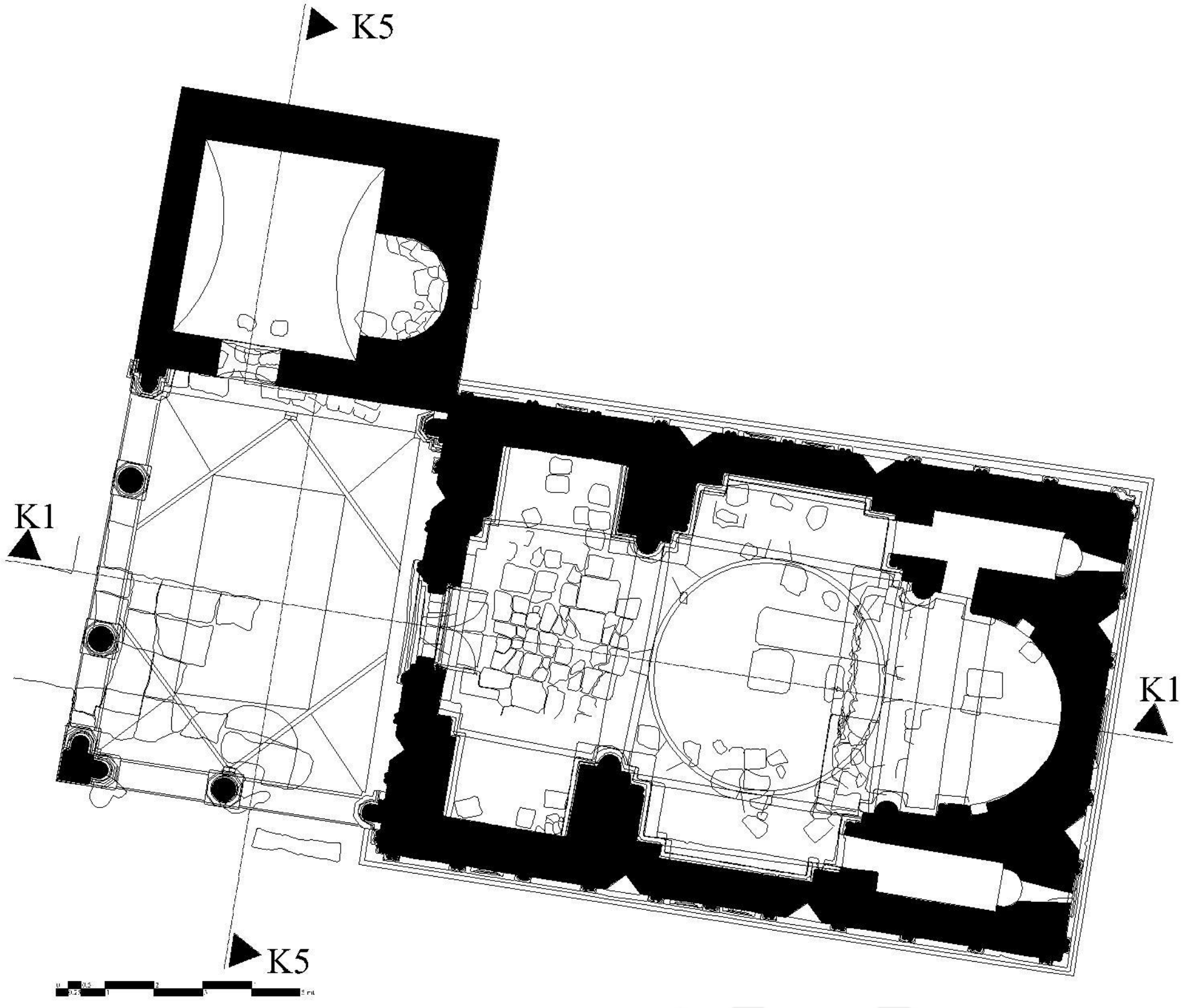


KH4- Bema yükseltisinden alınan harç örneği

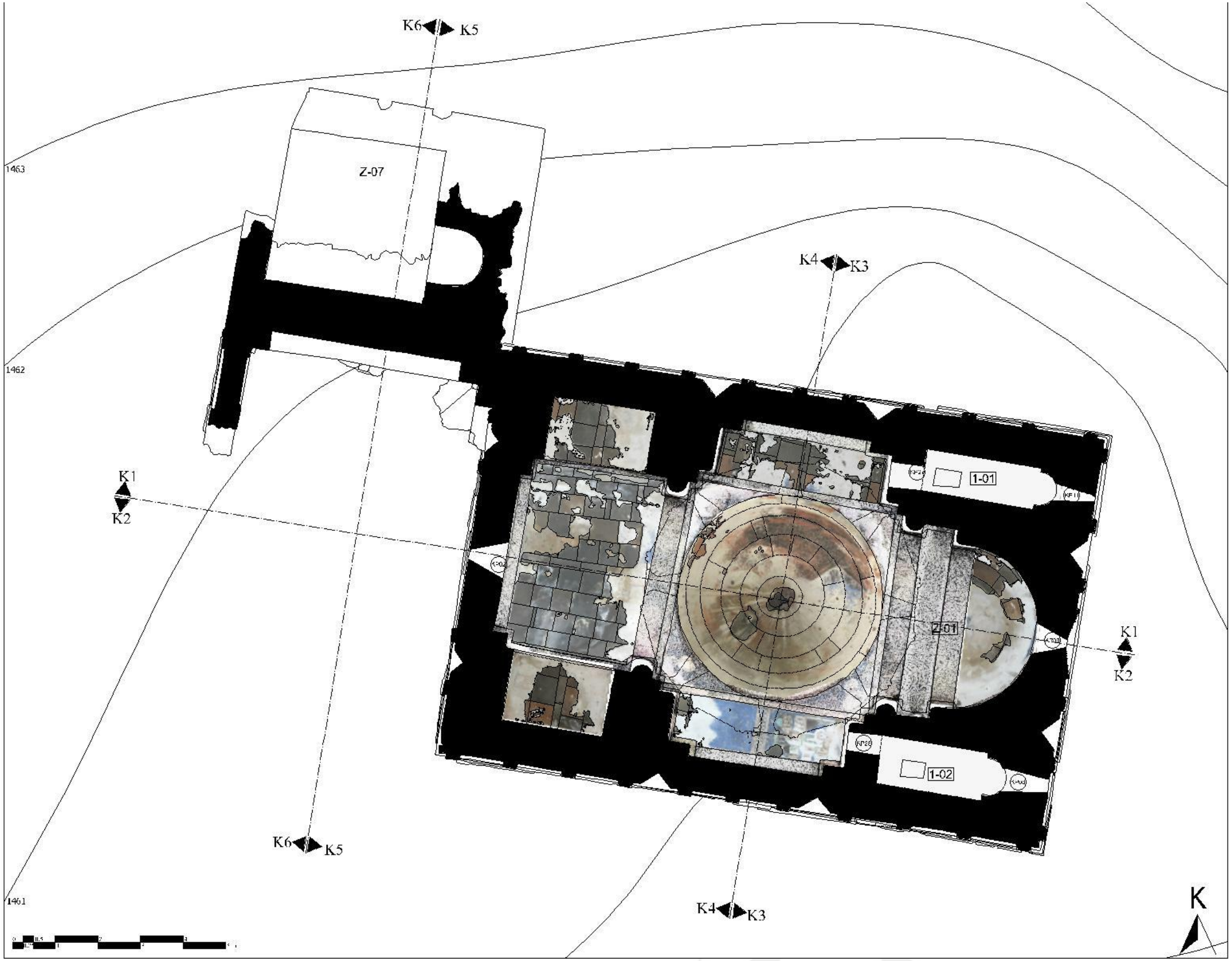
Levha 4b Yapıdan alınan harç örneklerinin yerleri Promet Mimarlık Arşivi 2006



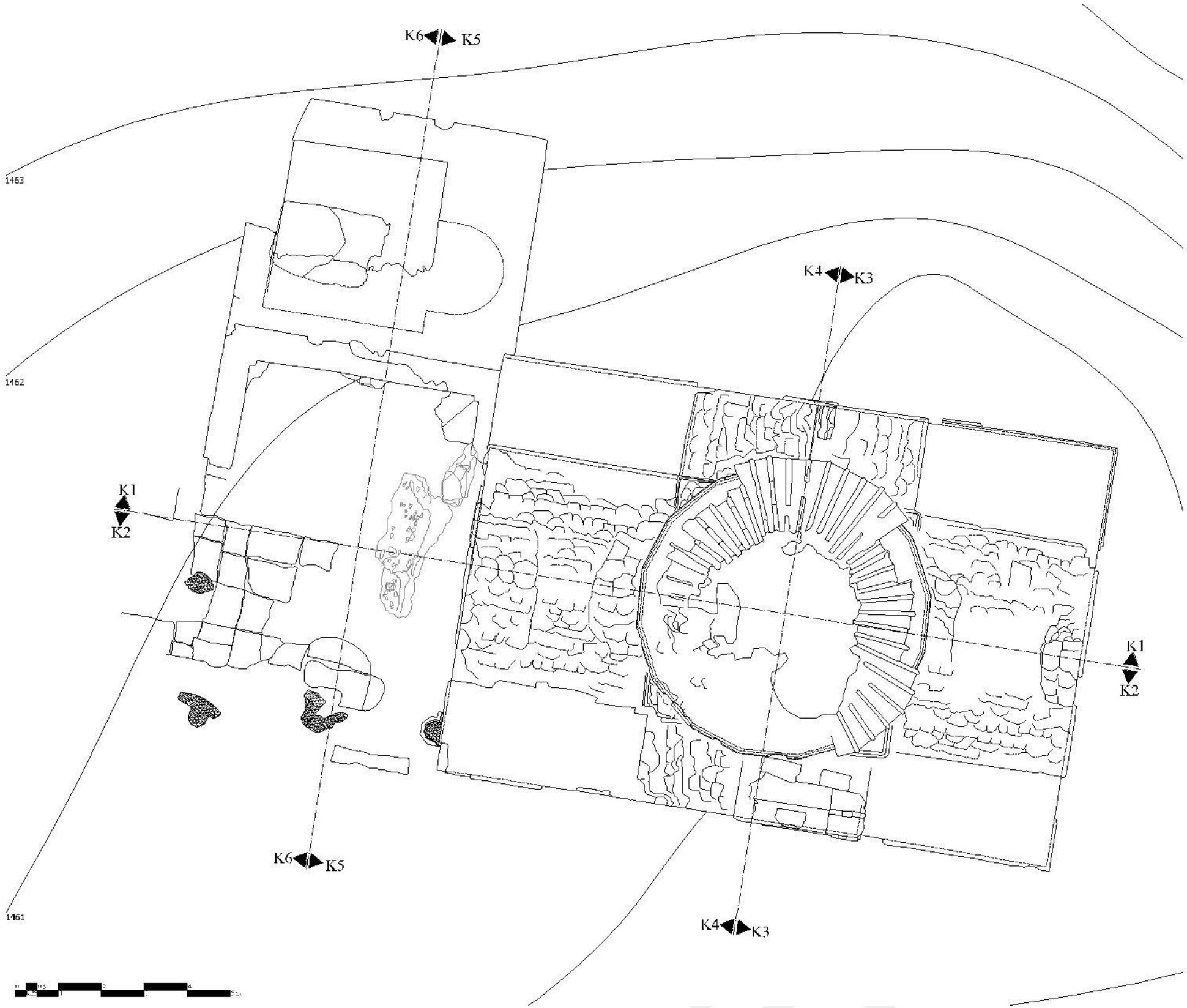
Levha 5 Zemin Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



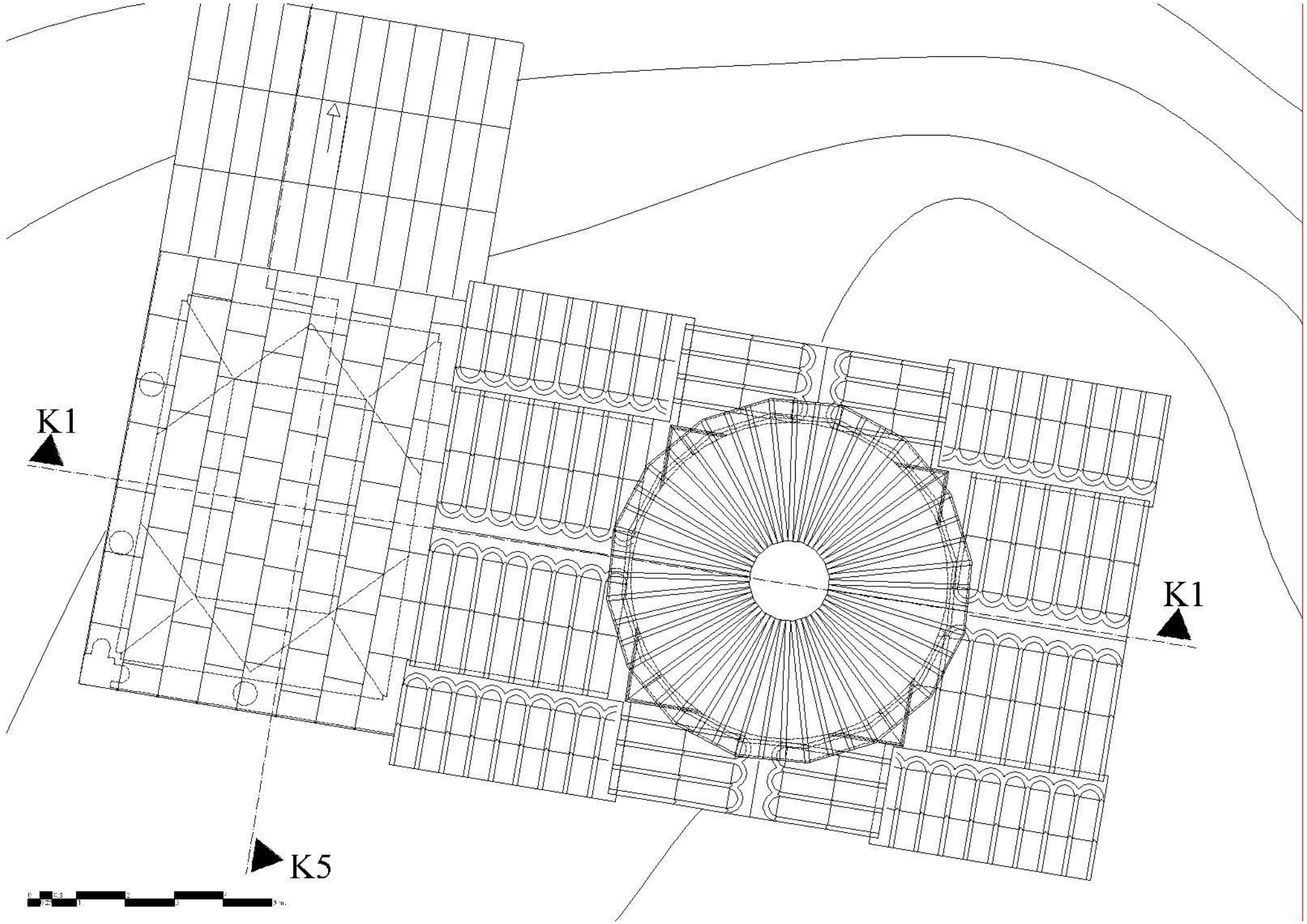
Levha 5a Zemin Restitüsyon Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



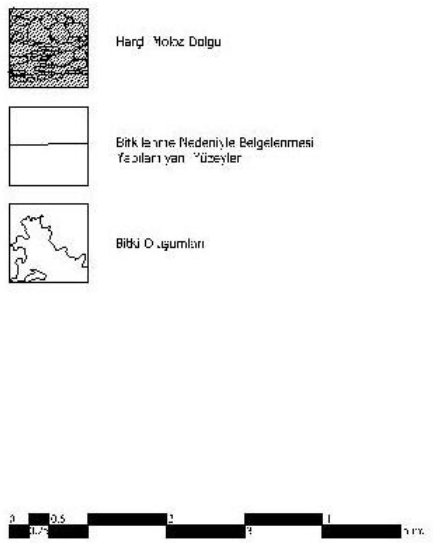
Levha 5b Örtü Sistemi Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 5c Çatı Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006

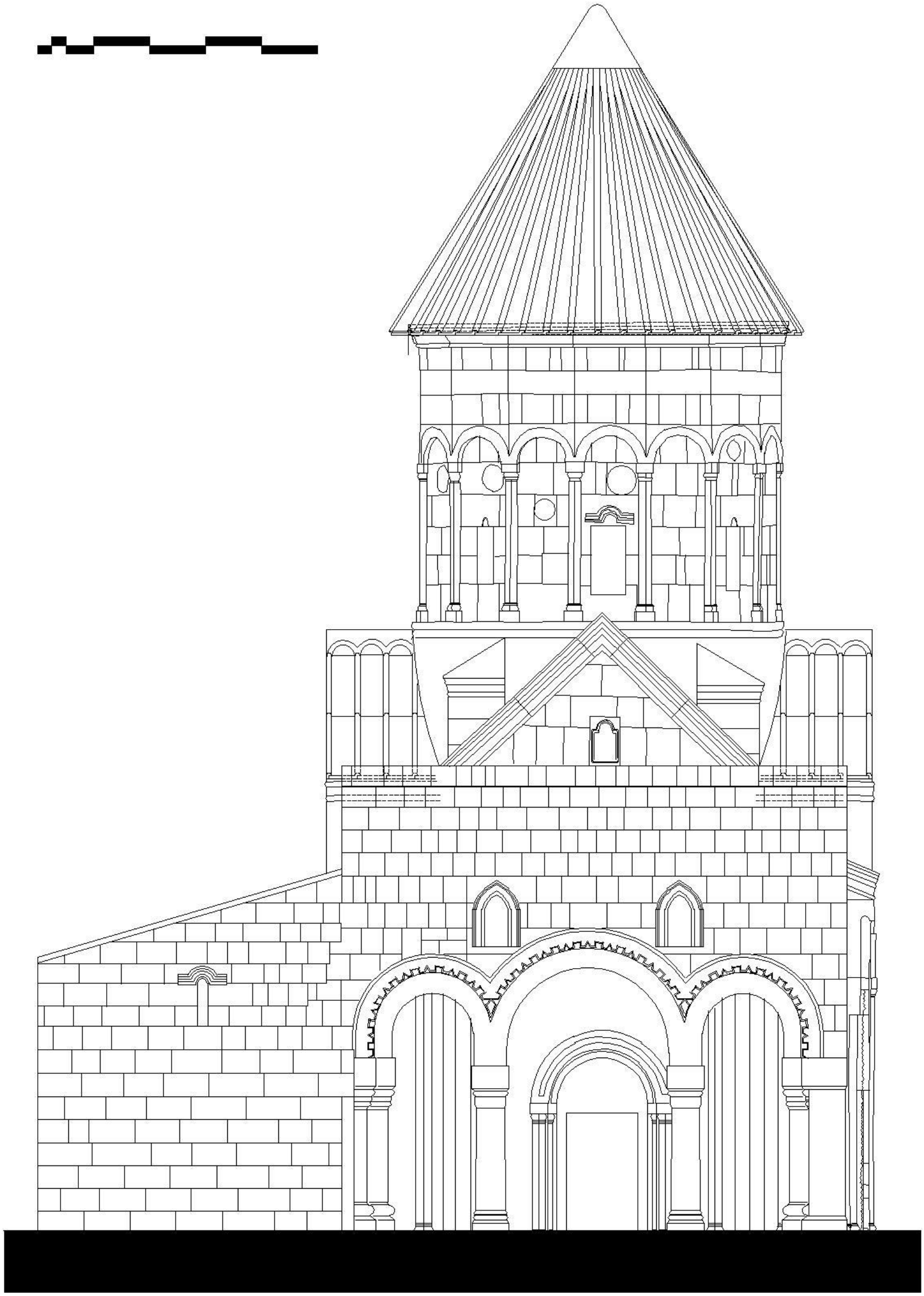


Levha 5d Çatı Restitüsyon Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006

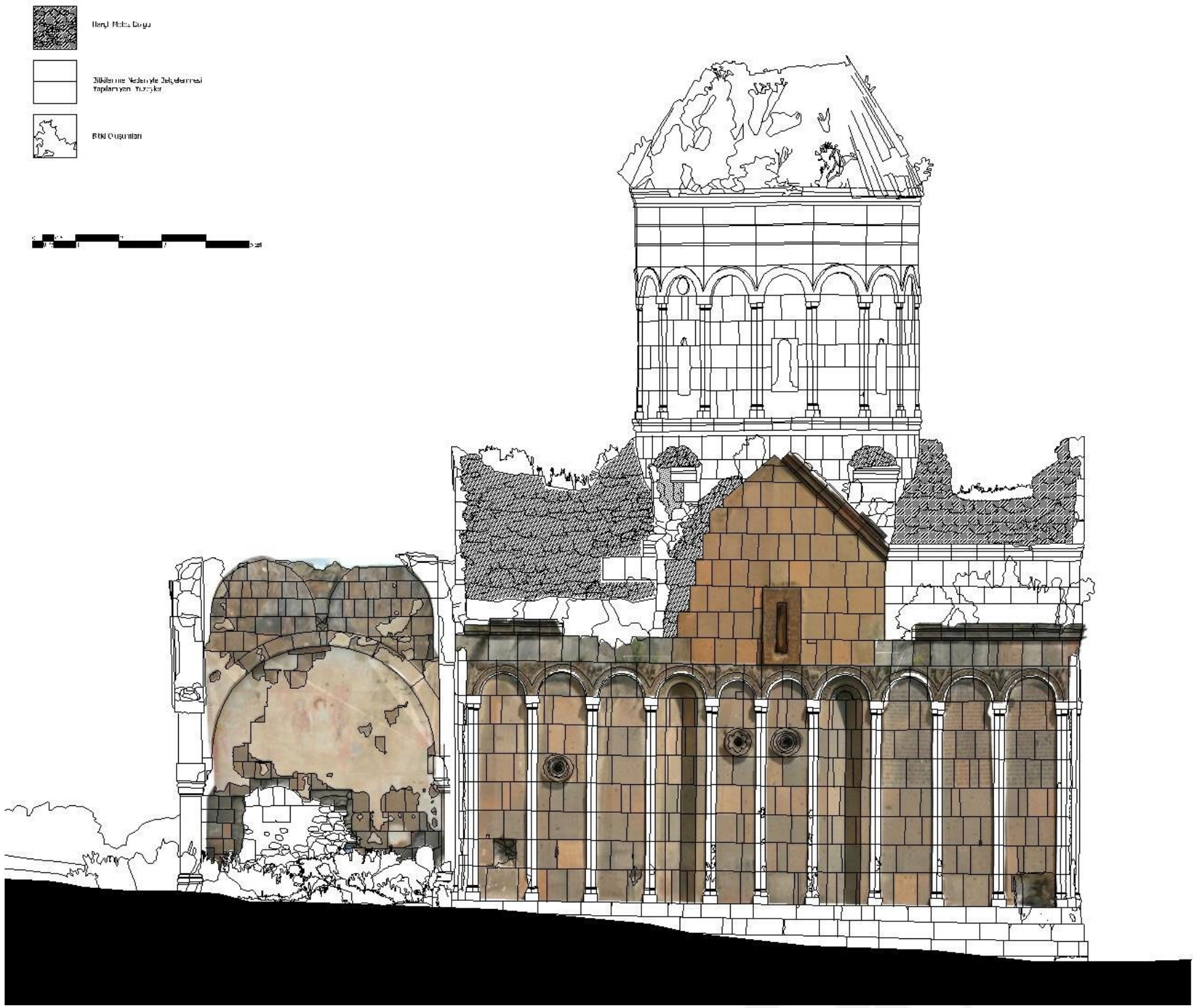




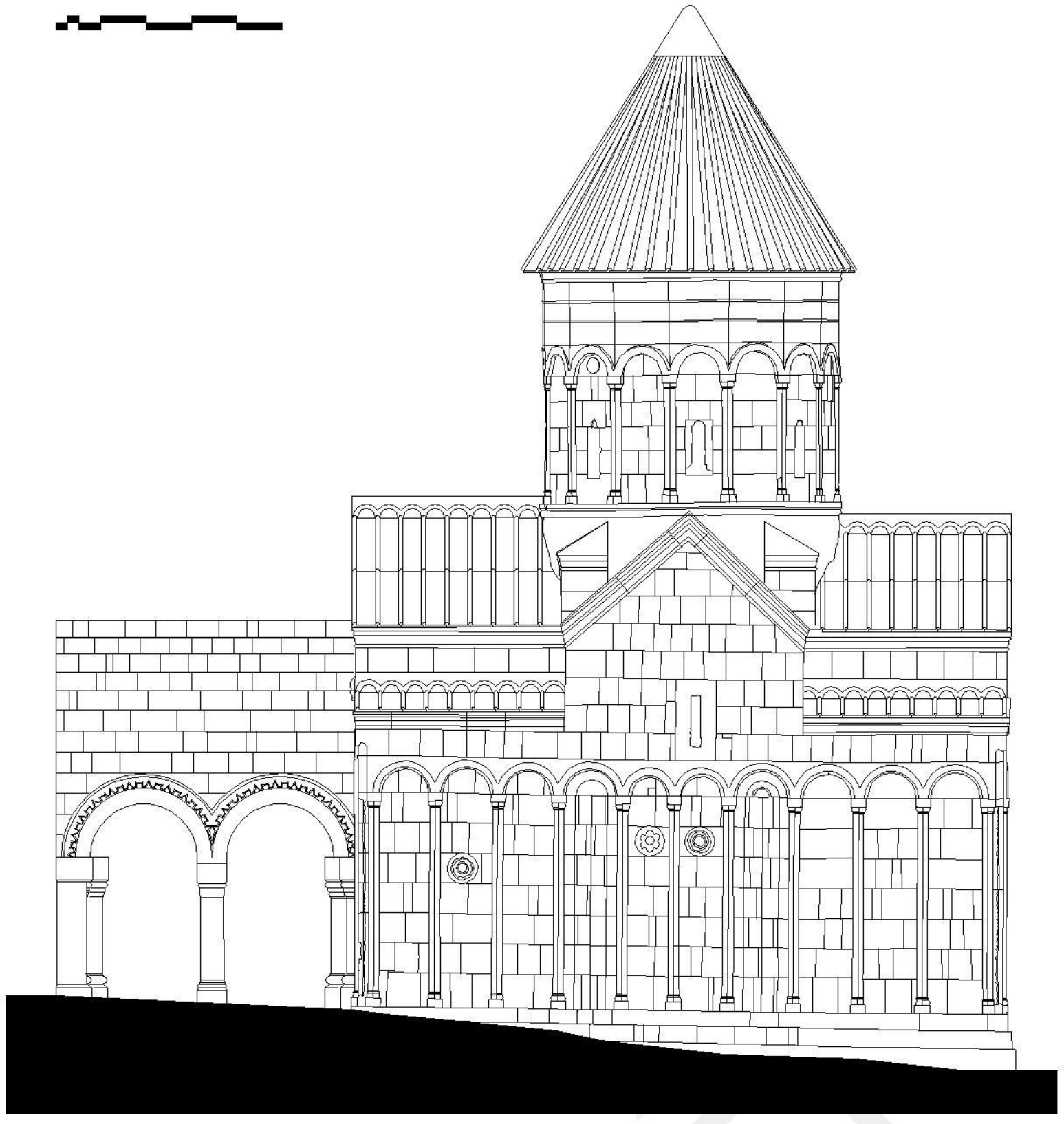
Levha 6 Batı Cephe Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



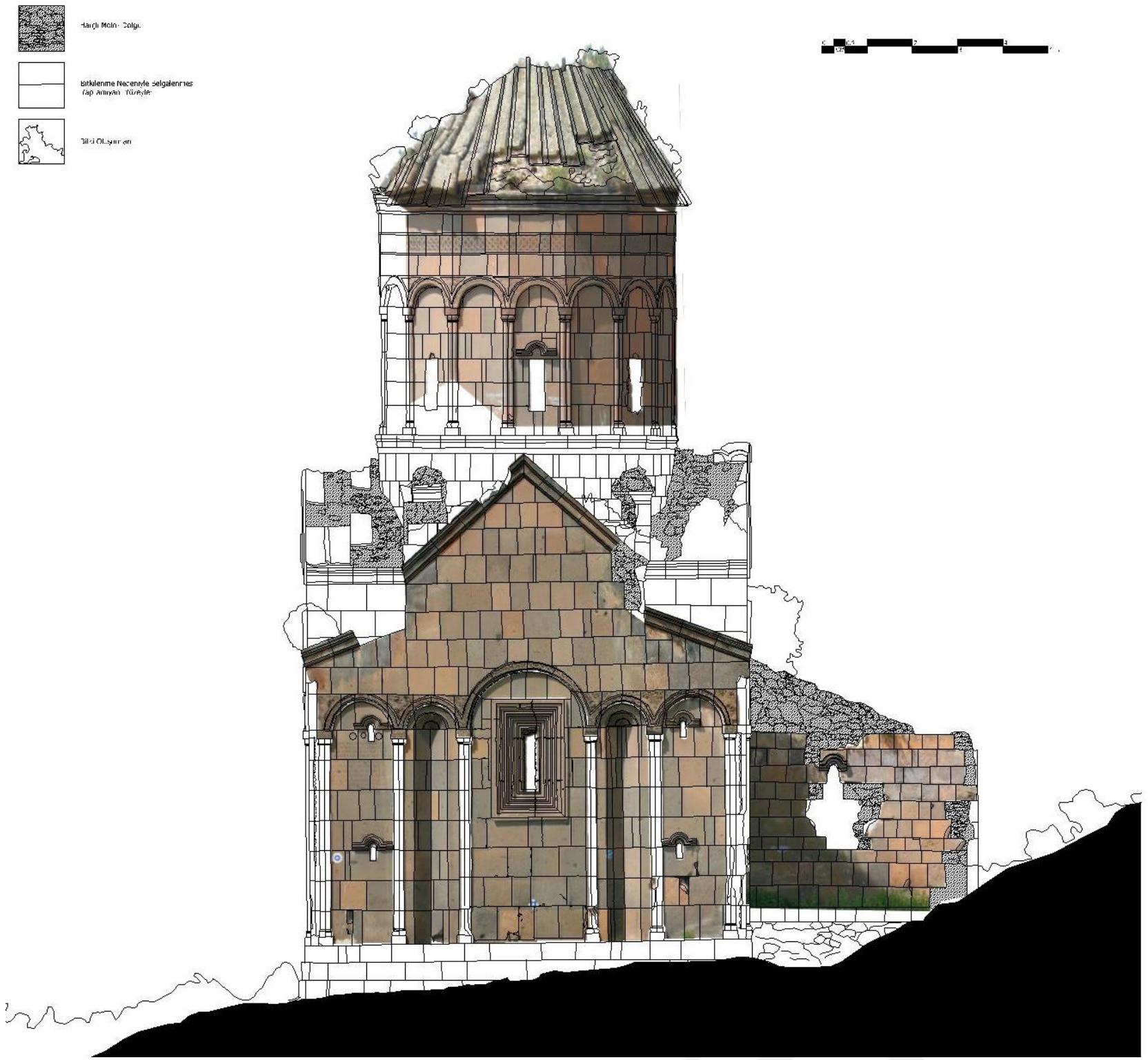
Levha 6a Batı Cephe Restitüsyon Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



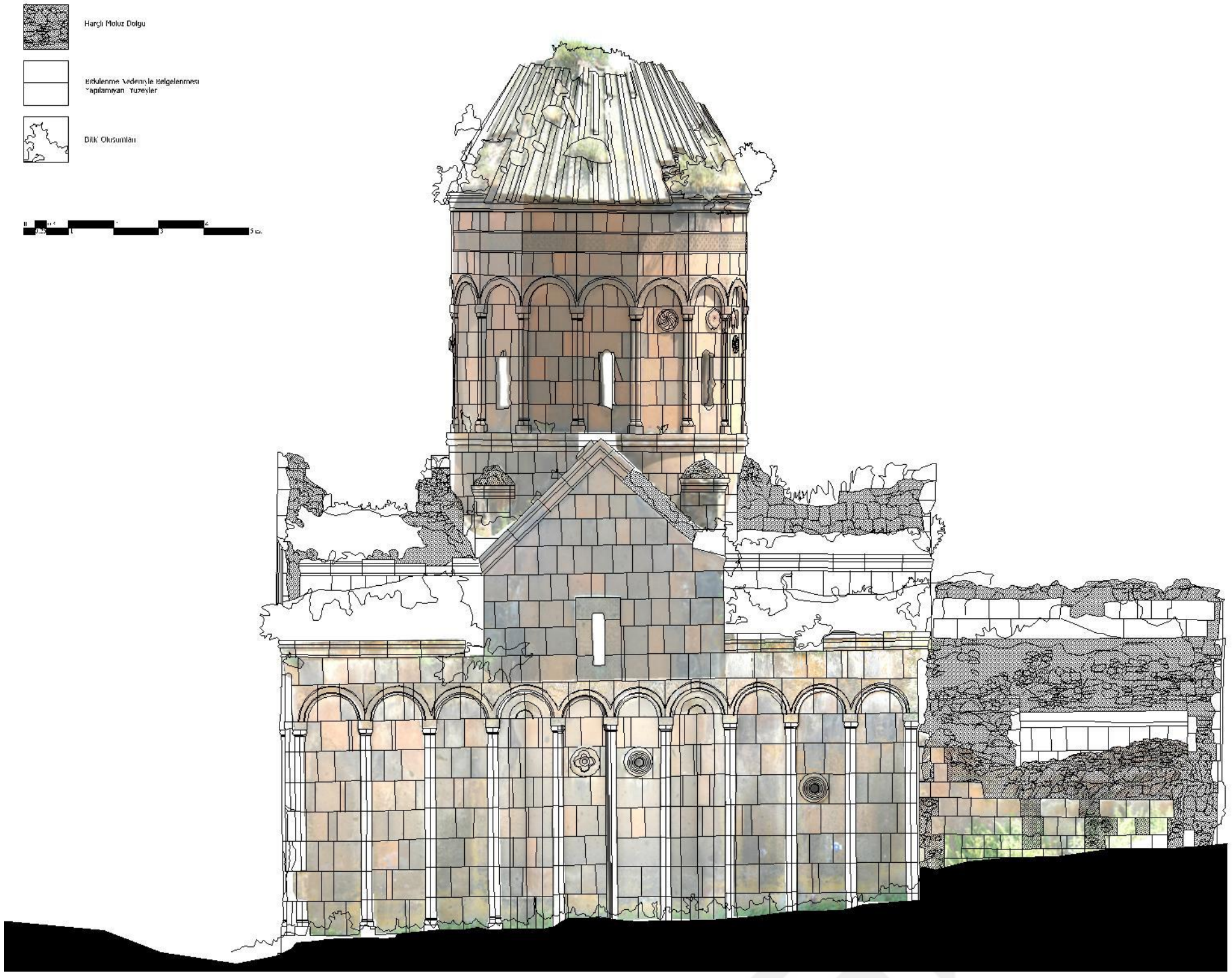
Levha 7 Güney Cephe Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 7a Güney Cephe Restitüsyon Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



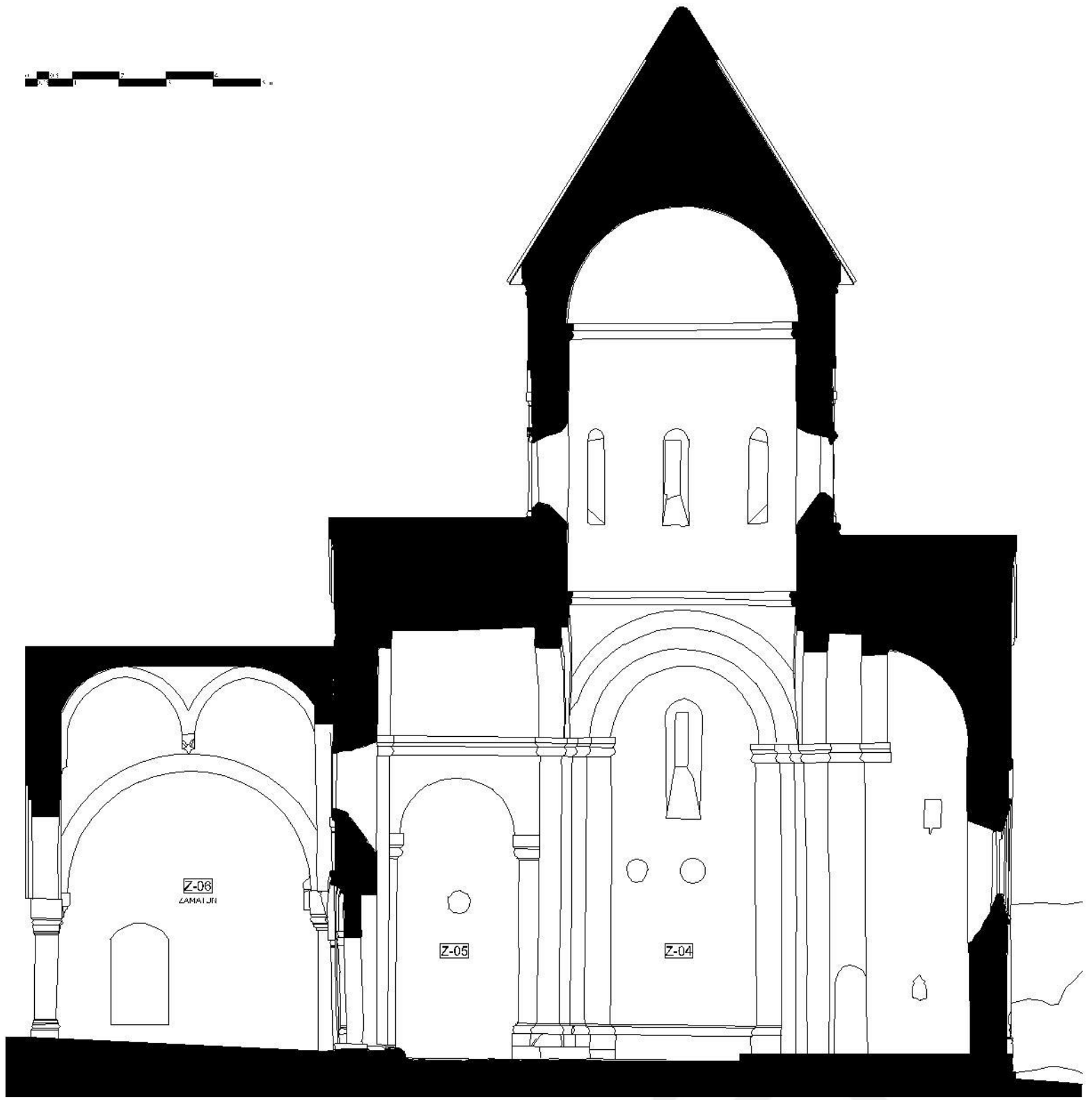
Levha 8 Doğu Cephe Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 9 Kuzey Cephe Rölöve Planı Promet Mimarlık Arşivi 2006



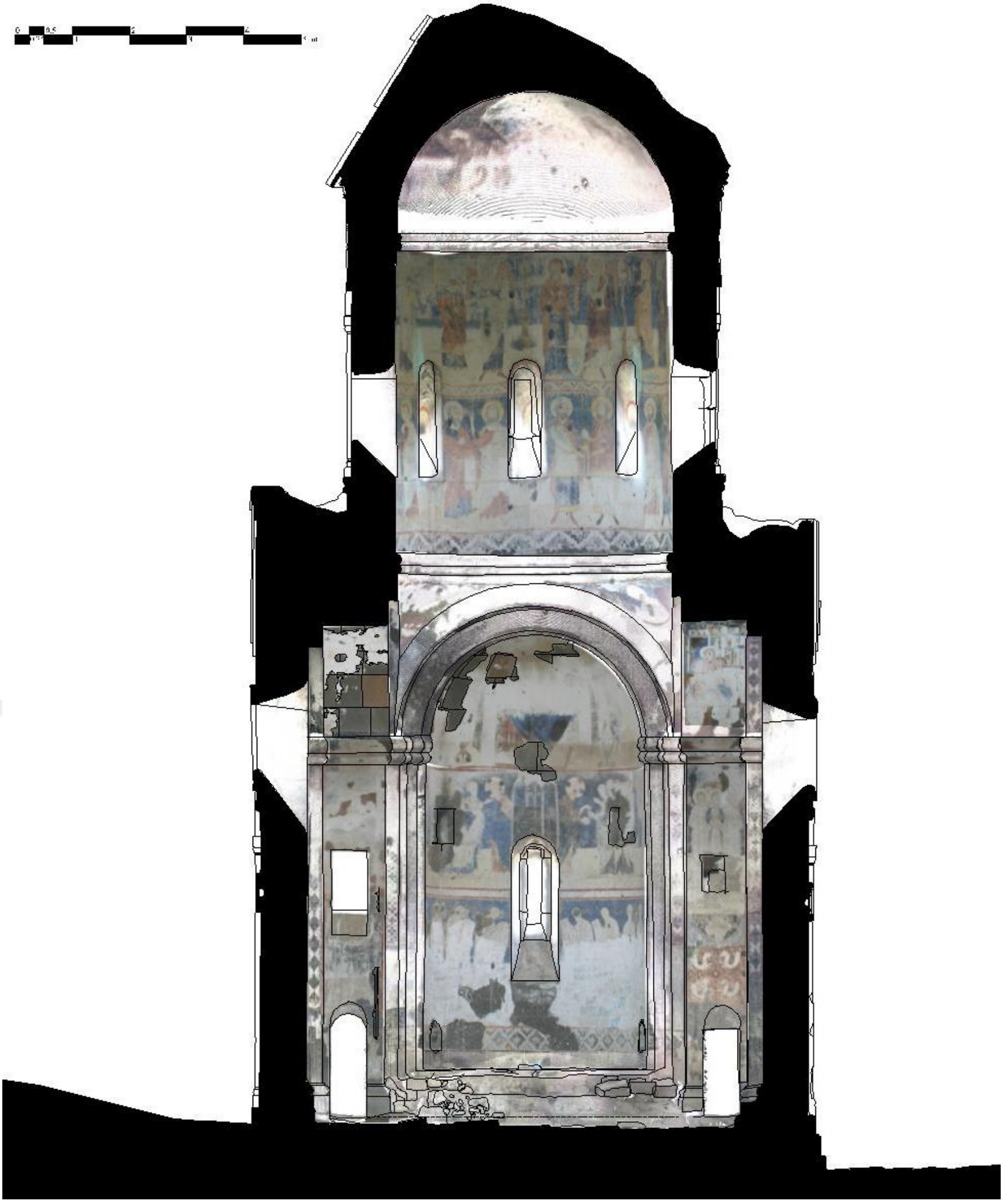
Levha 10 Rölöve Kesit 1 Kuzey Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 10a Restitüsyon Kesit 1 Kuzey Promet Mimarlık Arşivi 2006



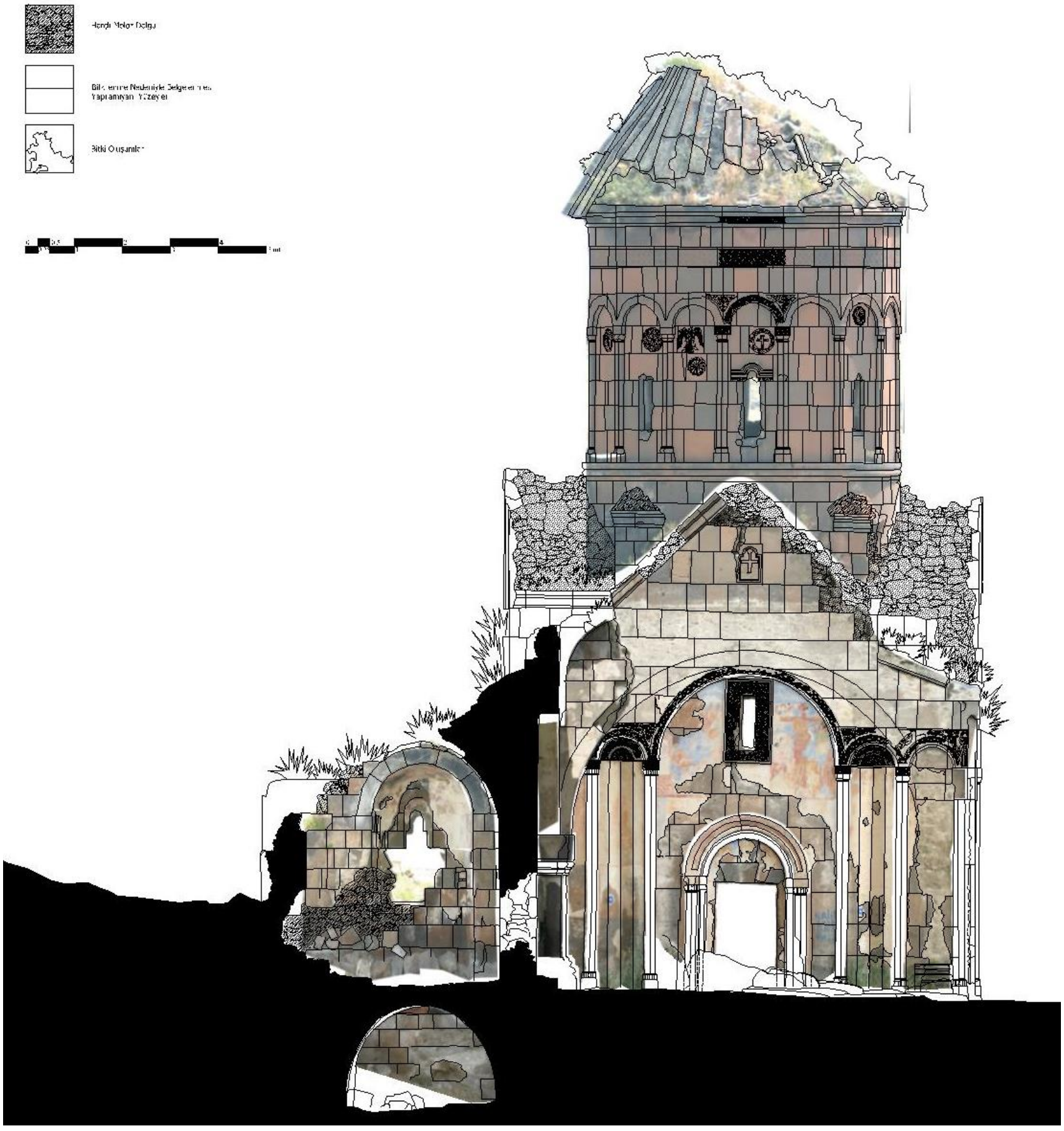
Levha 11 Rölöve Kesit 2 Güney Promet Mimarlık Arşivi 2006



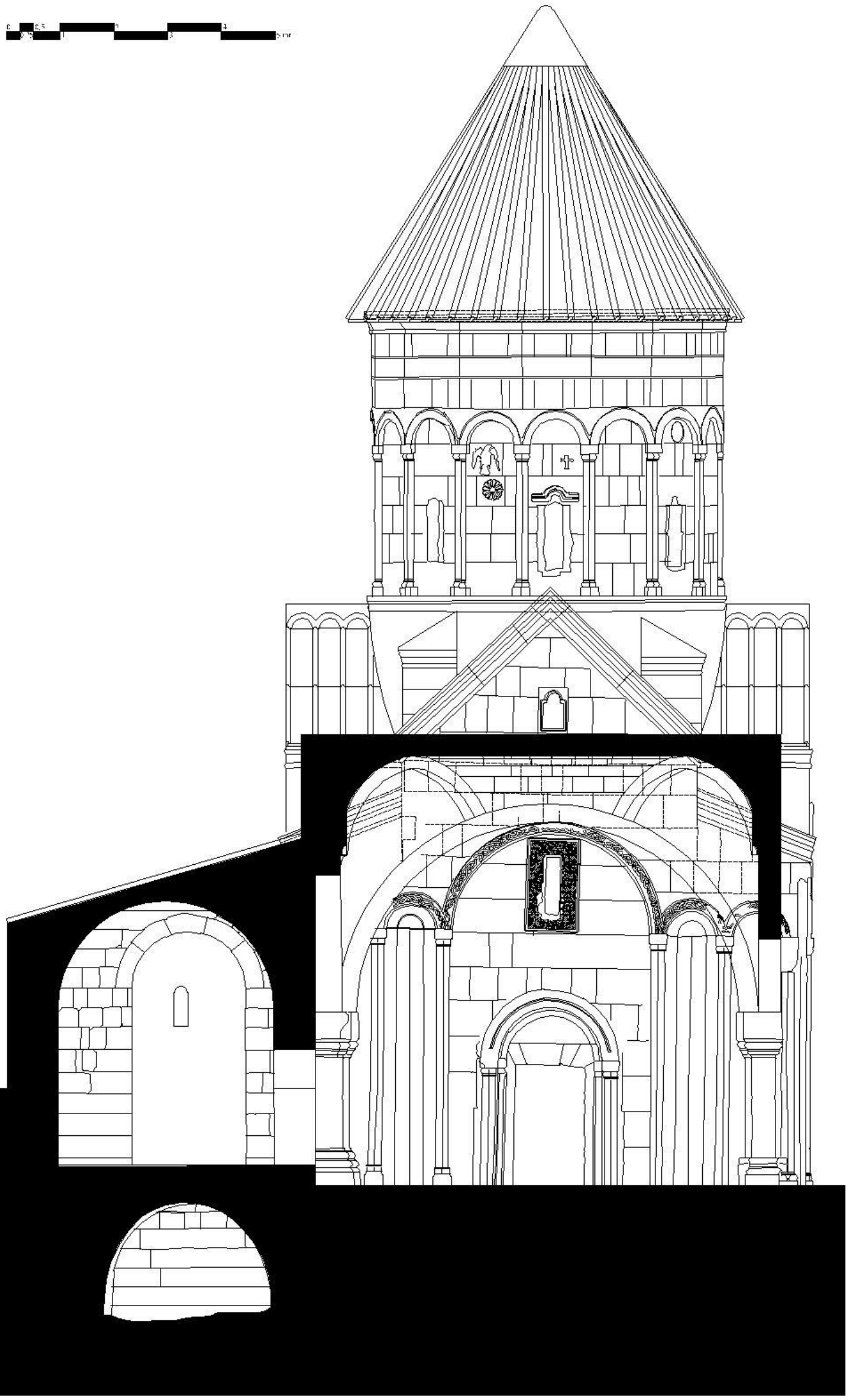
Levha 12 Rölöve Kesit 3 Doğu Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 13 Rölöve Kesit 4 Batı Promet Mimarlık Arşivi 2006



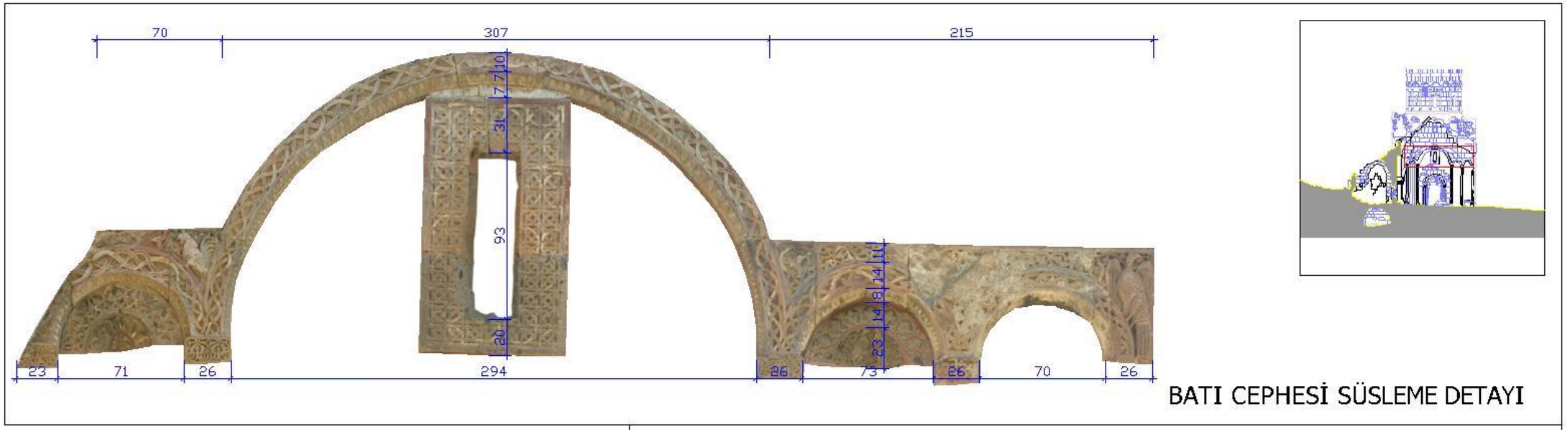
Levha 14 Rölöve Kesit 5 Şapel Doğu Promet Mimarlık Arşivi 2006



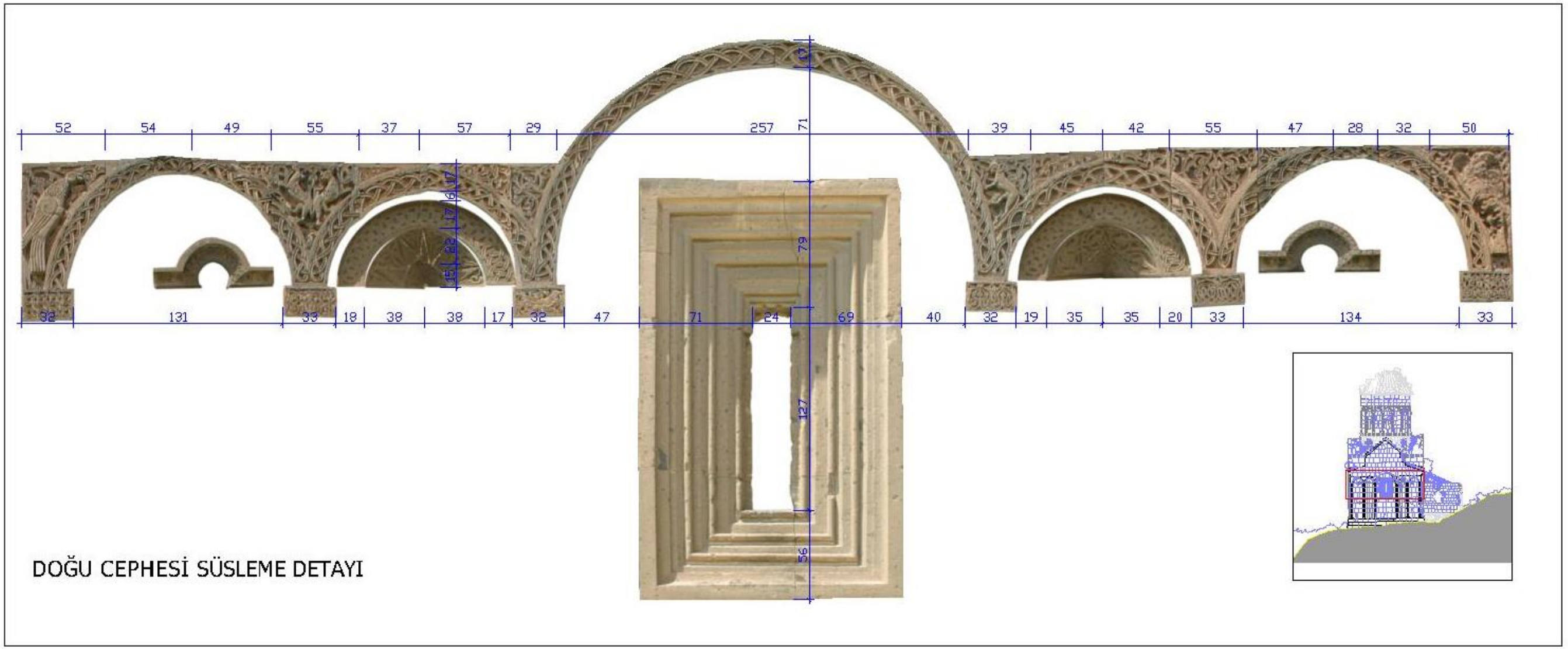
Levha 14a Restitüsyon Kesiti 5 Şapel Doğu Promet Mimarlık Arşivi 2006



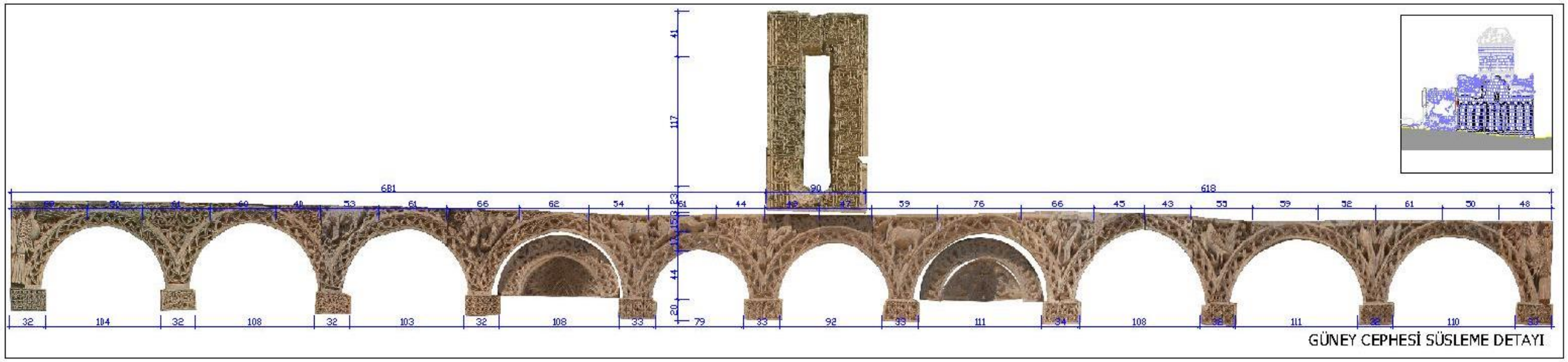
Levha 15 Rölöve Kesit 6 Şapel Batı Promet Mimarlık Arşivi 2006



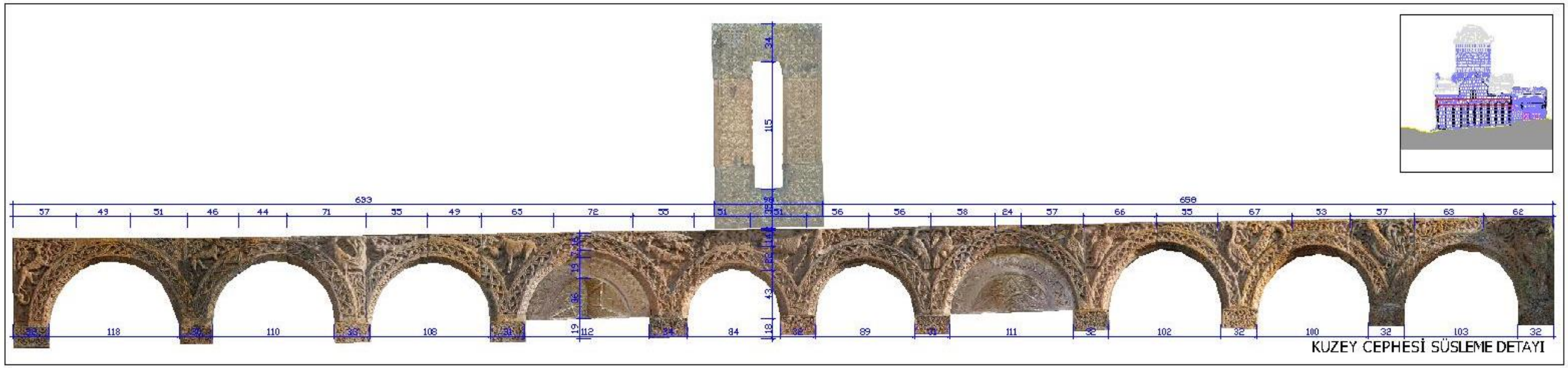
Levha 16 Batı Cephe Süsleme Programı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 17 Doğu Cephe Süsleme Programı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 18 Güney Cephe Süsleme Programı Promet Mimarlık Arşivi 2006



Levha 19 Kuzey Cephe Süsleme Programı Promet Mimarlık Arşivi 2006

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 18/12/2017

Tez Başlığı / Konusu: Ani Tigran Honents Kilisesi Duvar Resimleri

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 317 sayfalık kısmına ilişkin, 18/12/2017 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç,
2- Kaynakça hariç
3- Alıntılar dâhil
4- 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

18.12.2017

Adı Soyadı: Murat Gül
Öğrenci No: N14227257
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi
Programı: Doktora
Statüsü: ☐ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. M. Sacit PEKAK

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 19/01/2018

Tez Başlığı / Konusu: Ani Tigran Honents Kilisesi Duvar Resimleri

Yukarıda başlığı/konusu gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

19.01.2018

Adı Soyadı: Murat GÜL
Öğrenci No: N14227257
Anabilim Dalı: Sanat Tarihi
Programı: Sanat Tarihi
Statüsü: ☒ Y.Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. M. Sacit PEKAK

Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr
Telefon: 0-312-2976860 **Faks:** 0-3122992147 **E-posta:** sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr