



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

**BİZANS RESİM SANATINDA MERYEM KÜLTÜ VE MÜJDE
SAHNESİ**

Hatice DEMİR

Doktora Tezi

Ankara, 2018

BİZANS RESİM SANATINDA MERYEM KÜLTÜ VE MÜJDE SAHNESİ

Hatice DEMİR

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Doktora Tezi

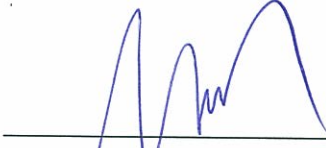
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

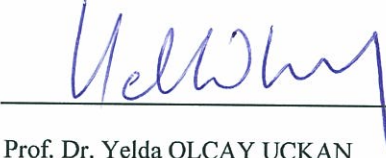
Hatice DEMİR tarafından hazırlanan “Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi” başlıklı bu çalışma, 01.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Sema DOĞAN (Başkan ve Danışman)



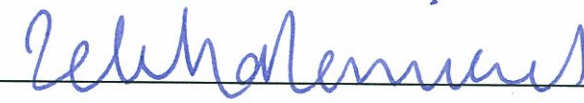
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK



Prof. Dr. Yelda OLCAY UÇKAN



Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN



Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

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

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

01.06.2018



Hatice DEMİR

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları 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. Sema DOĞAN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Hatice DEMİR

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun 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 hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını 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.

o Tezimin/Raporumun 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 getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

~~x~~ Tezimin/Raporumun 2021...tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

o Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

27.06.2018


Hatice DEMİR

ÖZET

DEMİR, Hatice. *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi*, Doktora Tezi, Ankara, 2018.

Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi başlıklı Doktora Tezi konusu iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, Meryem kültürünün gelişim sürecini etkileyen unsurlar ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır. Bu bağlamda, çok tanrılı dönemdeki Ana Tanrıça kültürü, tek tanrılı dönemdeki kutsal kadınlar, Eski ve Yeni Ahit'te Meryem kaynaklı atıflar, Bizans toplumunda Meryem kültürü, Bizans aristokrat çevresinde Meryem inancı, liturjide Meryem'in yeri ayrıntılı bir şekilde incelenmiş ve Bizans resim sanatına etkileri indelenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, Meryem'e Müjde sahnesi ele alınmıştır. İlk olarak Eski ve Yeni Ahit'te bahsi geçen diğer Müjde sahneleri ile Meryem'e Müjde sahnesi hem ikonografik hem de tipolojik olarak karşılaştırılmıştır. Daha sonra sahnenin ikonografik elemanlarının gelişim süreci ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu bağlamda Meryem'e Müjde sahnesinin elemanlarının ikonografik ve tipolojik gelişim sürecini etkileyen birçok etken vardır. İnanç, toplumsal, kültürel ve siyasi etkenler bunlar içerisinde en önemlileridir.

Meryem'e Müjde sahnesi, tipolojik ve ikonografik olarak erken dönemlerde bir homojenlik göstermez. Sahnenin tüm ikonografik elemanları, zamanla birçok etken altında gelişimini sürdürmüştür. En olgun örneklerini Orta Bizans döneminde vermeye başlayan sahne, ağır-kademeli-istikrarlı bir şekilde Doğu ve Bizans coğrafyası içerisinde gelişimini sürdürmüştür.

Anahtar Sözcükler

Meryem, Mariology, Müjde, Bizans resmi, ikonografi, kült.

ABSTRACT

DEMİR, Hatice. *The Cult of Mary and the Annunciation Scene in Byzantine Painting*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2018.

The subject of our dissertation consists of two chapters. In first chapter; the cult of Mary was studied. The elements which affected the developmental process of cult of Mary were examined in details. Within this context, cult of Mother Goddesses in the polytheistic period, holy women in monotheism, references to Mary in the Old and New Testament, cult of Mary in Byzantine society, Marian devotion in Byzantine aristocrat society, the place of Mary in Byzantine liturgy were examined in details and the effects of them on Byzantine painting were discussed.

The Annunciation scene was studied in the second chapter of our dissertation. The Annunciation scene was compared with the other Annunciation scenes of Old and New Testament within iconographic style. Within this context, there exist many factors which affected the developmental process of Annunciation scene's typology and iconography. The most important of them are beliefs and social-cultural-political factors.

Annunciation scene does not show homogeneity in the early period of Christianity, typologically and in iconographic way. Throughout the times, all of the iconographic elements of the scene continued to develop under many factors. The scene, which started to give its mature examples during the Middle Byzantine era, continued its development in the Eastern and Byzantine geographies in a slow-gradual-in consistent way.

Keywords

Mary, Mariology, Annunciation, Byzantine painting, iconography, cult.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	vi
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	vii
ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM.....	3
1.1. MERYEM KÜLTÜNÜN GELİŞİM SÜRECİ.....	3
1.2. ÇOK TANRILI DÖNEMDE ANA TANRIÇA VE BAKİRE TANRIÇA KÜLTÜ	3
1.2.1. Bölgelere Göre Ana Tanrıça Kültü	4
1.2.1.1. Mezopotamya ve Ana Tanrıça Kültü	4
1.2.1.2. Mısır ve Ana Tanrıça Kültü	10
1.2.1.3. Hindistan ve Ana Tanrıça Kültü	15
1.2.1.4. Yunan-Roma Toplumu ve Ana Tanrıça Kültü.....	17
1.2.1.5. Anadolu ve Ana Tanrıça Kültü	21
1.3. İLAHİ DOĞUMLAR/BAKİRE TANRIÇALAR VE MERYEM KÜLTÜ İLE İLİŞKİLERİ	22
1.4. BAKİRE TANRIÇALAR VE MUCİZEVİ DOĞUMLARA ATFEDİLEN FESTİVALLER VE MERYEM KÜLTÜ İLE İLİŞKİLERİ.....	30
1.5. ERKEN DÖNEM BİZANS TOPLUMUNDA MERYEM İLE İLGİLİ İNANÇ HAREKETLERİ.....	33
1.5.1. Montanizm Hareketi ve Meryem	33
1.5.2. Koliridianizm/Collyridianism Hareketi ve Meryem	35
1.6. MERYEM KÜLTÜNDE ESKİ AHİT KAYNAKLI ETKİ.....	35
1.6.1. Eski Ahit ve Meryem İsminin Kökenleri.....	35
1.6.2. Eski Ahit'te Meryem	36

1.6.2.1. Eski Ahit Kaynaklı Mucizevi Doğumlar ve Meryem	37
1.6.2.2. Eski Ahit'te Tanrı ile İnsanlık Arasındaki Şefaathçi/Arabulucu Kadınlar ve Meryem.....	38
1.6.2.3. Meryem'e Yüklenen Eski Ahit Kaynaklı Sıfatlar	39
1.6.2.3.1. Zion'un Kızı	40
1.6.2.3.2. Şarkıların Şarkısı'ndaki/Süleyman'ın Şarkısı'ndaki Gelin	41
1.6.2.3.3. Meryem ve Kapalı Kapı	41
1.6.2.3.4. Yanan Çalı Kavramı ve Meryem	42
1.6.2.3.5. İkinci/Yeni Havva Kavramı ve Meryem	43
1.6.2.3.6. Cennetin Kraliçesi Kavramı ve Meryem.....	44
1.6.2.3.7. Meryem ve Ahit Sandığı Kavramı	46
1.6.2.3.8. Eski ve Yeni Ahit Sandıkları ve Meryem	46
1.6.2.3.9. Ahit Sandığı Çadırı Olarak Meryem	49
1.7. ERKEN DÖNEM HİRİSTİYANLIKTAKİ MERYEM KÜLTÜNÜ ETKİLEYEN UNSURLAR.....	50
1.7.1. Kanonik Kaynaklar ve Meryem.....	50
1.7.1.1. Markos İncili'nde Meryem.....	52
1.7.1.2. Matta İncili'nde Meryem	53
1.7.1.3. Luka İncili'nde Meryem.....	55
2.7.1.4. Yuhanna İncilinde Meryem.....	57
2.7.1.5. Elçilerin/Havarilerin İşlerinde Meryem 1: 12-14	58
1.7.2. Apokrif Kaynaklar ve Meryem	58
1.7.2.1. Yakobus'un Protoevangelium'u ve Meryem	59
1.7.2.2. Meryem'in Doğumu İncili ve Meryem.....	67
1.7.2.3. Pseudo/Sahte Matta ve Meryem.....	68
1.7.2.4. Barnabas İncili ve Meryem	69
1.7.2.5. Bartholomew/Bartalmay İncili ve Meryem.....	70
1.7.2.6. Joseph The Carpenter/Marangoz Yusuf İncili ve Meryem	70
1.7.2.7. Arabic Infancy Narratives/Arapça Çocukluk Hikâyeleri İncili ve Meryem	70
1.7.3. Kilise Babaları ve Meryem	71
2.7.3.1. Antakyalı İgnatios ve Meryem ile İlgili Görüşleri	73

1.7.3.2. Aziz Klement ve Meryem ile İlgili Görüşleri	74
1.7.3.3. Tertullian/Aziz Tertullianus ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	74
1.7.3.4. Origen ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	74
1.7.3.5. Hippolytus ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	75
1.7.3.6. Gregory Thaumaturgus/Niksarlı Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	75
1.7.3.7. İskenderiyeli Athanasius/Atanasyus ve Meryem ile İlgili Görüşleri	76
1.7.3.8. Süryani Ephraim/Efraim ve Meryem ile İlgili Görüşleri	76
1.7.3.9. Salamisli Epiphanius/Epifanios ve Meryem ile İlgili Görüşleri	76
1.7.3.10. İskenderiyeli Didymus ve Meryem ile İlgili Görüşleri	77
1.7.3.11. Nazonoslu/Nenizili/Nazianzuslu Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	77
1.7.3.12. Aziz Ambrose ve Meryem ile İlgili Görüşleri	78
1.7.3.13. Nyssalı Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	79
1.7.3.14. Aziz Jerome ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	79
1.7.3.15. Ioannes Khristostomos ve Meryem ile İlgili Görüşleri	80
1.7.3.16. Aziz Augustinus ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	81
1.7.3.17. Aziz Krill ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	82
1.7.3.18. Proklos ve Meryem ile İlgili Görüşleri	82
1.7.3.19. Ankaralı Theodotus ve Meryem ile İlgili Görüşleri.....	83
1.7.4. Konsiller ve Meryem	83
1.7.4.1. Tartışma Konusu İçerisinde Meryem Olan Konsiller	84
1.7.4.1.1. Efes Konsili	84
1.7.4.1.2. Kalkedon Konsili.....	87
1.7.4.1.3. II. Konstantinopolis Konsili	87
1.7.4.2. İkonoklazma Dönemi ve Tasvir Yasağı Dönemi Konsilleri ve Meryem	87
1.7.4.2.1. 745 Hieria Konsili ve Meryem.....	87
1.7.4.2.2. 787 II. İznik Konsili	88
1.7.4.2.3. 843 Konstantinopolis Konsili/Ortodoksluğun Zaferi ve Meryem	88
1.7.5. Hymnoslar/Homiliyeler ve Meryem.....	88

1.7.5.1. Meryem İçin Yazılmış Hymnoslar	89
1.7.5.1.1. Aziz/Süryani Efraim ve Doğum Hymnosu	91
1.7.5.1.2. Proklos ve Homiliyesi	91
1.7.5.1.3. Romanos the Melodist'in Kontakiası	92
1.7.5.1.4. Ioannes Khrisostomos ve İlahi Liturji	92
1.7.5.1.5. Theodore Synkellos'un Homiliyesi	93
1.7.5.2. Meryem'e Adanan Anonim Hymnoslar	93
1.7.5.2.1. Theotakarion	93
1.7.5.2.2. Apolytikion	94
1.7.5.2.3. Stavrotheotokion	94
1.7.5.2.4. Dogmatikon	94
1.7.5.2.5. Synaksarion	94
1.7.5.2.6. Müjde Bayramında Söylenen Orthros	95
1.7.5.2.7. Magnificat	95
1.7.5.2.8. Meryem'in Göğe Çıkışı Bayramı İçin Adanan İlahiler	95
1.7.5.2.9. Akathist(os)	96
1.7.5.3. Akothist(os) Hymnosuna Adanan İkona Tipleri	98
1.7.5.3.1. Akathist-Hilandar İkonası	98
1.7.5.3.2. Akathist-Zographou İkonası	98
1.7.5.4. Ortodoks Bayramları ve Meryem	98
1.7.5.4.1. Meryem'in Doğumu Bayramı	99
1.7.5.4.2. Meryem'e Müjde Bayramı	100
1.7.5.4.3. Meryem'in Tapınağa Sunuluşu Bayramı	102
1.7.5.4.4. İsa'nın Doğumu Bayramı İkinci Gün-En Kutlu Theotokos için Düzenlenen Synaksis	102
1.7.5.4.5. Arınma/Lord'u Karşılama, İsa'nın Tapınağa Sunuluşu/Hypapante	102
1.7.5.4.6. Blakherniotissa'nın Kutsal Kıyafeti Bayramı	103
1.7.5.4.7. Koimesis/Meryem'in Ölümü ve Göğe Yükselişi Bayramı	103
1.7.5.4.8. Skepi/Örtünün Bakiresi/Korumanın Bakiresi Bayramı	103
1.7.5.4.9. Hayat Veren Pınar/Pınarın Theotokos'u/Paskalya'dan Sonraki Cuma	107

1.7.5.4.10. Khalkoprateia Bayramı	108
1.7.5.4.11. Anna'nın Meryem'e Hamile Kalması Bayramı	109
1.7.5.4.12. Kutsal Ata; Aziz Yohakim ve Anna Bayramı	109
1.8. BİZANS TOPLUMUNDA VE SARAYINDA MERYEM KÜLTÜ.....	110
1.8.1. Bizans İmparatorları ve Meryem Kültü.....	110
1.8.1.2. Bizans İmparatoriçeleri ve Meryem Kültü.....	124
1.8.1.2.1. Flavia Iulia Helena Augusta ve Meryem.....	127
1.8.1.2.2. Aelia Flavia Flacilla ve Meryem.....	130
1.8.1.2.3. Aelia Eudoksia Augusta ve Meryem.....	131
1.8.1.2.4. Aelia Pulkheria Augusta ve Meryem	136
1.8.1.2.6. Aelia Verina ve Meryem	142
1.8.1.2.7. Theodora ve Meryem	142
1.8.1.2.8. Aelia Sophia ve Meryem.....	145
1.8.1.3. Bizans Soylu Kadınları ve Meryem Kültü	149
1.8.1.4. Bizans Günlük Hayatında Meryem ve Meryem İkonografisi	151
1.8.1.5. İkonoklazma Dönemi ve Meryem Kültü.....	156
2. BÖLÜM.....	164
2.1. BİZANS RESİM SANATINDA MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ.....	164
2.1.1. Eski ve Yeni Ahit Kaynaklı Diğer Müjde Sahneleri	164
2.1.1.1. Eski Ahit Kaynaklı Müjde Sahneleri	164
2.1.1.1.1. İbrahim ve Sarah'a Müjde.....	164
2.1.1.1.2. Hacer'e Müjde.....	169
2.1.1.1.3. Hannah'a Müjde.....	171
2.1.1.1.4. Manoah'ın Karısına Müjde	172
2.1.1.2. Yeni Ahit Kaynaklı Müjde Sahneleri.....	172
2.1.1.2.1. Zekeriya'ya Müjde	173
2.1.1.2.2. Johahim/Yohakim'e Müjde.....	175
2.1.1.2.3. Anna'ya Müjde.....	177
2.1.1.2.4. Yusuf'a Müjde.....	181
2.1.1.2.5. Çobanlara Müjde	184
2.2. MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ EPİSODLARININ İKONOĞRAFİSİ ..	185
2.2.1. Meryem'e Kuyu Başında Müjde Sahnesi.....	186

2.2.1.1. Meryem’e Kuyu Başında Müjde Sahnesi ve Bizans Resim Sanatında Kuyu İkonografisi	186
2.2.1.3. Kitab-ı Mukaddes Kaynaklı Diğer Kuyu Başı Sahneleri ve Meryem’e Müjde Sahnesi	194
2.2.2. Meryem’e Evinde Müjde Sahnesi	198
2.2.3. Meryem’e Kuyu Başında Müjde ve Meryem’in Evinde Müjde Sahnelerinin Birlikte Yer Aldığı Örnekler	199
2.2.4. Meryem’e Müjde Sahnesi ve Ayakta Meryem	202
2.2.5. Meryem’e Müjde Sahnesi ve Tahtta Oturan Meryem	203
2.2.6. Meryem ve İp Eğiren Kadın İkonografisi	204
3.2.6.1. Bizans Resim Sanatında Kirmen ve Kirmenli Kadın İkonografisinin Gelişim Süreci	205
2.2.6.2. Meryem’e Müjde Sahnesinde Meryem’in Kirmeni	207
2.2.6.3. Meryem’e Müjde Sahnesinde Meryem’in Yün Sepeti	210
2.2.6.4. Bizans Resim Sanatında Kirmenli Havva İkonografisi	212
2.3. MERYEM’E MÜJDE SAHNESİ VE GABRİEL	219
2.3.1. Melek İsminin Kökenleri	219
2.3.2. Eski ve Yeni Ahit’te Diğer Melekler ve Gabriel	220
2.3.2.1. Kitab-ı Mukaddes’te Diğer Meleklerin Görevleri	220
2.3.2.2. Diğer Yazılı Kutsal Metinlerde Melekler ve Melek Tasvirleri	221
2.3.2.3. Kitab-ı Mukaddes’te Meleklerin Görüldüğü İnsanlar	222
2.3.2.4. Kitab-ı Mukaddes’te Gabriel ve Görevleri	223
2.3.3. Bizans Toplumunda Melek İnancı ve Bizans Resim Sanatında Melek İkonografisi Üzerine Etkisi	224
2.3.4. Bizans Resim Sanatında Melek İkonografisi ve Gabriel	224
3.3.4.1. Baş Melekler ve Bizans Resim Sanatı İkonografisi İçerisinde Yer Aldığı Sahneler	225
2.3.5. Meryem’e Müjde Sahnesi ve Gabriel’in Atribüleri	226
3.3.5.1. Gabriel’in Kanatları ve Bizans Resim Sanatında Kanat İkonografisinin Gelişim Süreci	226
3.3.5.2. Gabriel’in Duruşu/Bizans Resim Sanatında Melek Selamlaması/Duruşu İkonografisi	235

2.3.5.2.1. Meryem'e Müjde Sahnesinde Gabriel'in Meryem'e Sağ Taraftan Yönelişi	247
2.3.5.3. Gabriel'in Asası ve Mızrağı	251
2.4. MERYEM'E MÜJDE SAHNESİNDE DİĞER İKONOĞRAFİK ELEMANLAR.....	257
2.4.1. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Evi	257
2.4.2. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Tahtı.....	265
2.4.3. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem ve Gabriel'in Kıyafetleri.....	270
2.4.4. Meryem'e Müjde Sahnesinde Diğer Mimari Detaylar.....	278
2.4.5. Meryem'e Müjde Sahnesinde Doğa/Manzara Detayları.....	279
2.4.6. Meryem'e Müjde Sahnesi ve Renklerin İkonografisi	295
3. BÖLÜM.....	305
3.1. DEĞERLENDİRME.....	305
3.1.1. Bizans Toplumu İçin Kilise Kavramı ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı	305
3.1.2. Bizans Toplumu Cemaat Yapısı ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı	306
3.1.3. Bizans Resim Sanatında Sahnenin Liturjik Açından Taşıdığı Önem ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı.....	307
3.1.4. Dodekaeorta/Bayram Sahnelerinin Liturjik Olarak Kilise Resim Programına Girmesi ve Meryem'e Müjde Sahnesi	308
3.1.5. Bizans Toplumunda Meryem Kültü ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı	308
3.1.6. Bizans Resim Sanatında Önemli İsimlerin Yaşam Siklusları ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı.....	312
3.1.7. Kilise Resim Programında Akathist(os) Siklusu ve Meryem'e Müjde Sahnesi	314
3.1.8. Kilise Resim Programı İçerisinde Kilise Plan Tipi ve Kilise Yapı Elemanları Yüzeyinin Meryem'e Müjde Sahnesinin Yer Seçimindeki Etkisi	316
3.1.9. Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi Kapsamında Gabriel ve Meryem'in Ayrı Yerleşim Göstermesi.....	321

3.1.9.1. Gabriel ve Meryem'in Ayrı Olarak Tasvir Edildiği Diğer Müjde Sahnesi Örnekleri	331
3.1.10. Anadolu Örnekleri Kapsamında Kilise Resim Programı İçerisinde Meryem'e Müjde Sahnesi	335
3.1.11. Aynı Yapı ya da Yapı Topluluğunda Farklı Dönemlere Ait Meryem'e Müjde Sahnelerinin Kilise Resim Programı İçerisindeki Yeri.....	339
3.2. BİZANS RESİM SANATI VE MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ.....	347
3.2.1. Geç Antik/Erken Hristiyan Dönem (330-843)	348
3.2.2. Orta Bizans Dönemi (843-1261)	367
3.2.3. Geç Bizans Dönemi (1261-1453).....	375
SONUÇ.....	392
KAYNAKÇA	404
ELEKTRONİK KAYNAKÇA.....	435
EK 1. Sözlük	439
EK 2. Orijinallik Raporu.....	443
EK 3. Etik Komisyon Muafiyet Formu	445

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1: İsis Lactans' Antione/Mısır, 5. Yüzyıl, (Elsner, 1998, s. 221) (Solda). 14
- Şekil 2: Meryem Galaktotrophousa/Emziren Meryem İkona, Pisa Santi Cosma e Damiana, 1260-1280, 75*49cm., (Pace, 2000, s. 442) (Sağda)..... 14
- Şekil 3: Livia Augusta: Ceres/Demeter İkonografisi ile Kucağında Augustus'u Tutarken, (©Viyana Kunsthistorisches Museum), Inv. IX A 95, (Angelova, 2015, s. 78), (Solda)..... 15
- Şekil 4: Augusta Livia: Venüs İkonografisi ile Kucağında Augustus ya da oğlu Tiberius'u Tutarken, (©Boston Museum of Fine Arts). Inv. 99.109, (Angelova, 2015, s. 12), (Sağda)..... 15
- Şekil 5: Yanan Çalı Olarak Meryem Tasvirli İkona Geç-Bizans Dönemi, (©Moscow Kolomenskoye Historical and Architectural Museum), (Tarasov, 2002, s. 186). 43
- Şekil 6: Meryem'in Ahit Sandığı ve Kucağındaki İsa'nın Manna Olarak Tasviri, Seidic Kopt El Yazması, Senxarium, (Malaty ve Tadros, 1978, s. 116). 48
- Şekil 7: 843 Tarihli Ortodoksluğun Zaferi İkonası, 14. Yüzyıl Konstantinopolis Atölyesi Üretimi, Ahşap Üzerine Tempera, 390*310*53 mm. M. N. 1988.0411.1, (© British Museum), ... 89
- Şekil 8: İmparator Theophilos Blakhernai Kilisesini Ziyaret Ederken, Scylitzes/Ionnes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu, 12. Yüzyıl Baş, (© Biblioteca Nacional de Espana)..... 101
- Şekil 9: Koruyucu Meryem İkonası, 14. Yüzyıl Sonu, Novgorod Okulu Üretimi, 58*42 cm. Cat. No. 14557, (©Tretyakov Gallery, Moskova). 105
- Şekil 10: Meryem Zoodochos Pege/Hayat Veren Pınar Tasvirli İkona, w.no: 887, Michigan i. no: 1474, ... 106

- Şekil 11: İlk kez Aziz Luka Tarafından Boyanan Hodegetria İkonası Tasviri, Lexicon Cod. gr. 233 fol. 273, 30.5*22.5 cm. Parşömen Üzerine Kitap Resmi, 13. yüzyıl, Mısır Sina Azize Katerina Manastırı, (Angelidi ve Papamastorakis, 2000, s. 388). 107
- Şekil 12: Kraliçe Meryem/Madonna Regina Tasviri, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, Apsis 113
- Şekil 13: İmparator Heraklios Perslerin Geri Çekilişi Sonrası Şehir Surlarındaki Meryem İkonasını (Hodegetria) Tamir Ettirirken, Manasiev Kroniği; 14. Yüzyıl Bulgaristan, (©Biblioteca Apostolica Vaticana). 117
- Şekil 14: Meryem’e Atfedilen Eisodos ve Perşembe Töreni Tasviri. Kokkinobaphoslu Yakobus’un Homiliyeleri, Kitap Resmi, Vat. gr. 1162, fol. 59v, (©Biblioteca Apostolica Vaticana) 118
- Şekil 15: İmparator I. Ioannes Tzimiskes Zafer ile Konstantinopolis’e Dönerken Meryem Tasvirli İkona Şehir Surlarında, Ioannes Scylitzes/Ioannes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu 12. Yüzyıl Başı, cod. 338, fol.172v; İspanya. Madrid. İspanya Milli Kütüphanesi, (© Biblioteca Nacional de Espana), ... 118
- Şekil 16: İmparator VI. Leon’a ait Altın Solidus, Konstantinopolis Kesimi, Çap:1.9 cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi, (Pentcheva, 2003, s. 58). 120
- Şekil 17: İmparator I. Ioannes Tzimiskes’e ait Altın Histameon, Konstantinopolis Kesimi, Çap: 2.1 cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi (Pentcheva, 2003, pl. 58). 120
- Şekil 18: İmparator III. Romanos Angyros’a ait Miliarsion, 1030 Konstantinopolis Kesimi, Çap: 26cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi (Pentcheva, 2003, pl. 59). 121
- Şekil 19: İmparator IX. Konstantinos Monomakhos’a ait Gümüş Miliarsion, 1042-55 Konstantinopolis Kesimi, Çap: 3.1cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum) Harvard Üniversitesi, (Pentcheva, 2003, pl. 60). 122

Şekil 20: İmparator II. Andronikos Palaiologos'a ait Altın Hyperpyron, Konstantinopolis Kesimi, Çap: 2.5cm., (Pentheva, 2003), ...	123
Şekil 21: İmparatoriçe Eudoksia Adına Kesilen Konstantinopolis 400-404 Tarihli Altın Solidus, Çap: 21mm. A. N. BZC.1948.17.1118 (©Dumbarton Oaks Museum).	135
Şekil 22: İmparatoriçe Zoe'ye ait Müjde Sahneli Kurşun Mühür. Inc. No. BnF 3233, (© Paris Bibliothèque nationale), (Penna, 2005, s. 179).	147
Şekil 23-24: Ön Yüzde Evli Çifti Kutsayan İsa Tasviri, Arka Yüzde Müjde-Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti-Doğum Sahneleri, Altın Kaplama Madalyon, 6. ya da 7. Yüzyıl, Doğu Akdeniz, Çap:7.64 cm., (©Munich Christian Schmidt Koleksiyonu, Inv. 378), (Maguire, 2000, s. 290).	152
Şekil 25: Athos Vatopedi Manastırı, Hodegetria İkonası, Banisi: Anna Philanthropene, 14. yüzyıl, (Talbot, 2014, s. 261).	152
Şekil 26: Evlilik Yüzüğü, Bizans Koleksiyonu, (©Dumbarton Oaks Museum), (Vassilaki, 2000, s. 233).	153
Şekil 27: Patrik Eustratius'a Ait Tahtta Meryem Tasvirli Kurşun Mühür (1081-1084), (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Galavaris, 1962, pl. 54).	154
Şekil 28: (Üstte) Patrik Ioannes Grammatikos İkonaların İmha Edilmesi Emrini Verirken, (Altta) Ioannes Grammatikos İşkence Görürken, Ioannes Scylitzes/Ioannes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu 12. Yüzyıl Başı, 27x36 cm; Yeri: Madrid/İspanya, İspanya Milli Kütüphanesi, (©Biblioteca Nacional de Espana), ...	160
Şekil 29: İbrahim'in Konukseverliği, Ravenna San Vitale Kilisesi, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	166
Şekil 30: İbrahim'in Hacer'i Sarah'a Teslim Etmesi ve Melek ile Hacer Arasında Konuşma, Venedik San Marco Katedrali, 12. Yüzyıl, ...	170

Şekil 31: Hannah ve Samuel, Hannah'ın Şarkısı. (1. Samuel 2:1-10) ; Bizans/ Konstantinopolis, 11.yüzyıl, Psalter ve Yeni Ahit (Dumbarton Oaks MS 3, fol. 75, 12 x 14 cm., (©Washington Dumbarton Oaks),.....	172
Şekil 32: Zekeriya'ya Müjde/Meleğin Zekeriya'ya Görünmesi, Athos/Panteleimon Manastırı, Ms.No.2 fol.243r. 12. Yüzyıl El Yazması Kitap Resmi, ...	174
Şekil 33: Zekeriya'ya Müjde/Meleğin Zekeriya'ya Görünmesi, Selanik Ayioi Apostoloi/Kutsal Havariler Kilisesi, 14. Yüzyıl, (Nikolaidou ve Tourta 1997, s. 130).	175
Şekil 34: Yohakim'e Müjde, İstanbul Kariye/Khora Müzesi, (Çokhamur, 2012, s. 49).	177
Şekil 35: Yohakim ve Anna'ya Müjde, Daphni Manastırı, Mozaik Pano, (Lazarides, s. 32).	178
Şekil 36: Anna'ya Müjde. Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri, Vat.gr. 1162 fol. 16r. (©Biblioteca Apostolica Vaticana),.....	180
Şekil 37: Yusuf'un Rüyası/Rüyeti Kariye/Khora Müzesi, (Hatice Demir Arşivi, 2018).	183
Şekil 38: Yusuf'un Rüyası/Rüyeti Sahnesi, Arles Sarkofajı, (Wilpert, Joseph tav XX, 1 I sarcofagi Cristiani Antichi, Band 1-2:Tavole — Roma, 1929), ...	183
Şekil 39: Hosios Loukas, Kathalikon, Nef, Güneydoğu Tromp, Çobanlara Müjde Sahnesi, Flütlü Çoban, Detay, (Chatzidakis, 1997, s. 29).....	185
Şekil 40: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon Kanadı, 5. Yüzyıl, ...	187
Şekil 41: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Venedik San Marco Katedrali, 12. Yüzyıl, ...	188

Şekil 42: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Gladzor İncili, s. 305, Ermenistan, 14. yüzyıl, Taros'lu Taron Üretimi, (Matthews ve Taylors, 2001, pl. 43).....	191
Şekil 43: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, İstanbul/Kariye/Khora Müzesi, (Hatice Demir Arşivi, 2016).	191
Şekil 44: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Duvar Resmi, Kastoria, Ayi Anargoroi Kilisesi, 11. Yüzyıl, (Maguire, 1981).	192
Şekil 45: Kuyu Başında Müjde Sahnesi, El Yazması Kitap Resmi, 9. Yüzyıl Ermenistan, Matenadaran 7739, (Dournovo, 1961, s. 22).	193
Şekil 46: Rebeka ve Eliezer Kuyu Başında, Vienna Genesis. Pic. 13, (Weitzmann, 1977, s. 79).	195
Şekil 47: Musa Gezerken ve Musa Kuyu Başında, Mozaik Pano, Venedik San Marco Katedrali, ...	196
Şekil 48: İsa ve Samiriyeli Kadın Kuyu Başında Konuşurken, Ravenna Sant'apollinare Nuovo Bazilikası, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	197
Şekil 49: Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde, Duvar Resmi, Kıbrıs Pelendri, Kutsal Haç Kilisesi, (Stylianou J. ve Stylianou A.,1997, s. 229).	200
Şekil 50-51: Kapadokya Eğritiş Kilisesi, Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde, (Sacit Pekak Arşivi).	201
Şekil 52: Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri. Kitap Resmi, Vat.gr.1162.117v. kuyu, 118r,124r.,127v. Ev MS Grec 1208, fol. 160, (©Biblioteca Apostolica Vaticana), ...	202
Şekil 53: İp Eğiren Kadın Heykeli, Efes Artemis Tapınağı, (Akurgal, 1961, fig. 155).	206

Şekil 54: Müjde Sahnesinde Kirmenli Meryem, Ahşap İşçiliği Detay, Mısır/Kopt, 5. ya da 6. Yüzyıllar, (©Paris Louvre Müzesi), Antik Mısır Departmanı, Inv. No. E 17118, (Barber, 2000, s. 271).....	208
Şekil 55: Örekeli Meryem, Müjde Sahnesi Detay, Kiev Aya Sofya Kilisesi, (Bornovalı, 2008).	209
Şekil 56: Örekeli Meryem, Meryem’e Müjde Sahnesi Detay, Palermo Palatina Şapeli, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	210
Şekil 57: Meryem’e Müjde Sahnesinde Meryem’in Yün Sepeti, Bronz Eulogia Tabak, 6. Yüzyıl, Tela/Viranşehir ya da Konstantinopolis, (©Munich Christian Schimdt Koleksiyonu), (Barber, 2000, s. 269).....	212
Şekil 58: Âdem ile Havva’nın Dünyadaki İşleri, Kirmenli Havva, Detay, Sicilya Monreale Katedrali, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	217
Şekil 59: Âdem ile Havva’nın Dünyadaki İşleri, Kirmenli Havva, Detay, Venedik San Marco Katedrali, (©Dumbortan Oaks Collection).....	218
Şekil 60: Kirmenli Havva, Kitap Resmi, Sofya no. 693. (©Sofya Krill ve Methodios Milli Kütüphanesi), (Badalanova, 2004, s. 237). (Sağda).....	219
Şekil 61: Kirmenli Havva, Hexameron, Geç Bizans, Cennetten Kovuluş, Adem ve Havva’nın Yası, Adem ile Havva’nın Dünyadaki İşleri, Habil ile Kabil. (©Bulgar Elena Ilarion Makariopolosky Milli Canlanma Müzesi), (Badalanova, 2004, s. 237).	219
Şekil 62: Mısır Güneş Diski Tasviri, (Mâre, 1998, s. 7).....	227
Şekil 63: Hayat Ağacı ve Kanatlı Cin Figürleri, (Mâre, 1998, s. 7).	228
Şekil 64: Kanatlı Frauuasî, İran/Kirmanşah, Ta ⁻ q-e Bosta ⁻ n, Eyvan Kemer Köşeliği, (Farridnejad, 2015, s. 27).	229
Şekil 65: Hermes’in Kalypso’yu Ziyareti Tasviri,.....	231

Şekil 66: Kanatlı Genius Tasviri, Roma İmparatoru Antonius Pius ve İmparatoriçe Faustina, Roma Antonius Sütun Kaidesi, M.S. 161 (Elsner, 1998, s. 36).	232
Şekil 67: Hammurabi Steli, Detay, (Westhead, 2015, s. 72).	237
Şekil 68: Mısır Resim Sanatında Duruşlar, (Watts, 1998, s. 38).	239
Şekil 69: Öz Bilinci Olan/Farkında Melek Duruşu, Gabriel, Müjde Sahnesi, Detay, Kıbrıs/Lagoudera Panaghi tou Arakou, (Stylianou J. ve Stylianou A., 1997, s. 229)..	241
Şekil 70: Müjde İkonası, Gabriel, Detay, Sina Koleksiyonu, 12. Yüzyıl Sonu, 63.1 x 42.2 x 3.2 cm. Tempera., w.n. 773, Michigan i. n. 1296. (Solda),.....	242
Şekil 71: Maenad, Roma Augustus Dönemi, M.Ö. 27–M.S. 14, Roma, Mermer, 143 cm, 1935, A.N: 35.11.3. (©Metropolitan Museum of Art) (Sağda)	242
Şekil 72: Meryem’e Müjde, İsa Siklusu Tasvirli Altın Madalyon, 5. ya da 6. Yüzyıllar, (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Van Dijk, 1999).....	244
Şekil 73: Kil Hacı Tableti, Monza Katedrali Hazinesi, Sözlü Melek Selamlaması olan Müjde Sahnesi, (Solda), (Van Dijk, 1999, s. 426).	245
Şekil 74: Monza Katedrali Hazinesi, Ampulla, İsa Siklusu içerisinde Müjde Sahnesi, (Sağda), (Van Dijk, 1999, s. 431).	245
Şekil 75: Meryem’e Müjde Sahnesi, Roma Priscilla Katakombu, 2. Yüzyıl, (©Pontifical Commission for Sacred Archaeology), (Taylor, 2013, s. 31).	247
Şekil 76: Meryem’e Müjde Sahnesi, Roma Domitilla Katakombu 2. yüzyıl, (©Pontifical Commission for Sacred Archaeology), (Taylor, 2013, s. 34).	248
Şekil 77: Meryem’e Müjde Sahnesi, Altın Madalyon, (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Van Dijk, 1999, s. 428).....	249
Şekil 78: Meryem’e Müjde ve Elizabeth’i Ziyaret Sahneleri, Tekstil, (©Victoria & Albert Museum) (Vassilaki, 2000, s. 221).	249

Şekil 79: Meryem'e Müjde Sahnesi, Hacı Tableti, Terracota, Suriye-Filistin. 6. ya da 7. Yüzyıllar, M. N. 1973,0501.3 (©British Museum).....	249
Şekil 80: Meryem'e Müjde Sahnesi, Khludov Psalter, Rusya, (©Moskova Tarih Müzesi), M.N. 1.M407.13, gr. 126, fol. N. 45r. (Solda).....	250
Şekil 81: Meryem'e Müjde Sahesi, Pantokrator Psalter 61, Athos, Pantokrator Manastırı, ...	250
Şekil 82: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kapadokya/Göreme 11 Nolu Şapel, (Bornavalı, 2008).	251
Şekil 83: Elinde Caduceus ile HermesTasviri, (©Louvre Müzesi), (Mâre, 1998, s. 19), (Solda).....	253
Şekil 84: Elinde Halka ve Asası ile İnanna Tasviri, (©The British Museum), (Westhead, 2015, s. 80). (Sağda).	253
Şekil 85: Harun/Aaron'un Filiz Veren Değneği/Asası, Kitap Resmi, Octateuch Athos Vatopedi Manastırı, Ms. 602.....	254
Şekil 86: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel'in Asası, Detay, Kapadokya Yeni Tokalı Kilise, (Sacit Pekak Arşivi).....	255
Şekil 87: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel Elinde Rulo ile, 1287 Tarihli İncil, Kitap Resmi, Sanatçı T'oros Roslin, 77/8*64/4. Kilikya Ermeni Atölyesi Üretimi, (Dournovo, 1961 s. 115). (Solda).	256
Şekil 88: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel Elinde Zambak ile, Detay, Ahşap Bema Kapı Kanadı, Aziz Nikolaos Kilsesi, Boboshticë, Korcë, 16. Yüzyıl, 86.5*28.3*3 cm. Inv. no. IN 5670, (Tourta, 2006, s. 90). (Sağda).....	256
Şekil 89: Meryem'e Müjde Sahnesi, Ermeni El Yazması, Matenadaran 4818, Ermenistan, 14. Yüzyıl, (Dournovo, 1961, s. 146).	260

Şekil 90: Müjde Sahnesi, Steatite Malzeme İkon, 13. Yüzyıl, (©Atina Benaki Müzesi, 2018).	261
Şekil 91: Meryem'e Evinde Müjde Sahnesi, Padua Capella Scrovegni/Arena Şapel. .	262
Şekil 92: Tahttaki Meryem ve İsa/Mellon Madonna. Ahşap Üzerine Tempera Tekniğinde İkona, 13. Yüzyıl Sonu, Konstantinopolis/Kıbrıs/Toskona/Makedonya Atölyesi, (National Gallery of Art, Washington D.C.), (Pace, 2011, s. 439).	270
Şekil 93: Ravenna San Vitale Bazilikası, İmparator I. Iustinianos paneli, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	273
Şekil 94: İstanbul Aya Sofya Müzesi, Gabriel Tasviri, Gabriel'in Tablion ve Chlayms Kostümlü Emperyal Kıyafet İçerisinde Tasviri, (Hatice Demir Arşivi, 2018).	274
Şekil 95: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bema Kapı Kanatları, Gabriel'in Geç Dönem Çapraz Loros Kıyafetli Tasviri, Bakire Blashtojne Kilisesi, Prespa Gölü, Makedon Okulu, 15. Yüzyıl, 118.2 *394 * 4 cm (sol kanat)118.5 *32*3 cm. (sağ kanat) (©Ortaçağ Sanatı Müzesi, Korçë) Inv. no KO 2281. 2282 (Tourta, 2006, s. 36).	275
Şekil 96: Etchmiadzin/Eçmiyazin İncili, M.N. 2374, fol. n.228v, Ermenistan/Noravank Manastırı Üretimi, 10. Yüzyıl, (©Matenadaran Kütüphanesi), (Dournovo, 1961, s. 33).	278
Şekil 97: Meryem'e Müjde Sahnesi, Poreč Eufasiana Katedrali (6. yüzyıl) Apsis Mozaïği, (Henry Maguire, 2011).	278
Şekil 98: Tapınaklar Yıkılırken, Kitap Resmi, Octateuch, Athos Vatopedi Manastırı, Ms. 602. 13. Yüzyıl.....	280
Şekil 99: Meryem'e Müjde Sahnesi, MS. 587, folio 150, 11. yüzyıl Athos Dionysiu Manastırı	283
Şekil 100: Müjde Sahneli İkona, Sina Koleksiyonu, 12. Yüzyıl Sonu, 63.1 x 42.2 x 3.2 cm. tempera, w.n. 773, Michigan i. n. 1296.....	285

Şekil 101: Doğa Teması, Taphou MS. 14, fol.34r, 11. Yüzyıl, M.N:1.J295.8, (©Jerusalem Greek Patriarchal Library), (Solda)	288
Şekil 102: Doğa Teması, Taphou MS. 14, fol.33v, 11. Yüzyıl, M.N:, 1.J295.7 (©Jerusalem Greek Patriarchal Library), (Sağda).....	288
Şekil 103: Nuh'un Gemisi ve Solunda Meryem'e Müjde Sahnesi, Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli Kubbesi, (Fakhry, 1951).....	290
Şekil 104: Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Aziz Irene Şapeli Kubbesi Nuh'un Gemisi Detay. (Fakhry, 1951).....	291
Şekil 105: Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Aziz Irene Şapeli Kubbesi Meryem'e Müjde Detay. (Fakhry, 1951).	291
Şekil 106: Büyük İskender'in Doğumu ve Nymphia, Mozaik, M. Ö. 4-5. yüzyıllar, Baalbek/Lübnan, (©Beyrut Milli Müzesi),.....	293
Şekil 107: Meryem'e Müjde Sahnesi, Merdiven İkonografisi, Ayrıca Başkalaşım ve Lazarus'un Dirilişi Sahneleri, W.N. 346.....	294
Şekil 108: Tahttaki Meryem ve Çocuk İsa, İstanbul Aya Sofya Müzesi, Apsis, (Hatice Demir Arşivi, 2018)	311
Şekil 109: Tahttaki Meryem ve Kucağında İsa, Ohrid Aya Sofya Kilisesi, Apsis, (Tsigaridas, 2000, s. 126).....	312
Şekil 110: Meryem'e Müjde Sahnesi, Makedonya/Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi, (Sinkević, 2000, s. 139).	314
Şekil 111: Meryem'e Müjde Sahneleri, Akathist(os(Siklusu, I. Oikos-I. Kontakion, II. Oikos-II. Kontakion, Makedonya Matejçe Kilisesi, (Dimitrova, 2016b, s. 25).....	315
Şekil 112: Meryem'e Müjde Sahnesi, Daphni Manastırı, (Lazarides, s. 48).	320

Şekil 113: Sakız Adası/Kios Nea Moni Kilisesi Planı ve Trompda Günümüze Gelemeyen Meryem'e Müjde Sahnesinin Yeri, (Νέα Μονή Χίου, Σκαμπαβιάς, 2004).	321
Şekil 114: Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi Bema Zafer Kemer, (Cameron, 2000, s. 8).	322
Şekil 115: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kiev Aya Sofya Kilisesi, 12. Yüzyıl, (The Annals of Uvan, Vol. III-IV. s. 97).	323
Şekil 116: Meryem'e Müjde Sahnesi, Novgorod Antoniev Manastırı, 12. Yüzyıl, ...	324
Şekil 117: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bulgaristan Sofya Boyana Kilisesi, 13. Yüzyıl, (Dimitrov, 2008).	325
Şekil 118: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, 12. Yüzyıl, (Dimitrova, 2016a, s. 12).	325
Şekil 119: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kıbrıs/Nikitari/Asinou Panagia Phorbiotissa Kilisesi, 14. Yüzyıl, (Stylianou, 1997).	326
Şekil 120: Müjde Sahnesi, Kıbrıs Lagoudera Panagia tou Arakos Kilisesi, (1192). (Weyl Carr, 2008, s. 98).	327
Şekil 121: Meryem'e Müjde Sahnesi, La Martorana/Concattedrale Santa Maria dell'Ammiraglio Kilisesi, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	328
Şekil 122: Meryem'e Müjde Sahnesi, Capella Palatina/Palatina Şapeli, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	328
Şekil 123: Meryem'e Müjde Sahnesi, Monreale Katedrali, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	329
Şekil 124: Meryem'e Müjde Sahnesi, Trabzon Aya Sofya Müzesi, 13. Yüzyıl, Narteks Doğu Yönü, Naosa Giriş Kapısı Kemer ve Tonozdaki Apokalipsis Sahnesi, (Eastmond, 2004).	330

- Şekil 125: Meryem'e Müjde Sahnesi, Niğde Eski Gümüş Kilise, 12. Yüzyıl, Kuzey Haç Kolu Mezar Nişi, (Bornovalı, 2008). 331
- Şekil 126: Meryem'e Müjde Sahnesi, Evangelionary (AEIB, χαφ, αρ.2), 13. Yüzyıl, (©Venedik Yunan Bizans ve Bizans Araştırmaları Enstitüsü Müzesi). 332
- Şekil 127-128: Meryem'e Müjde Sahnesi, Amida İncili, M.S. 541, Ermenistan, 17. Yüzyıl, (©Baltimore WAM/Walters Art Museum). 333
- Şekil 129-130: Meryem'e Müjde Sahnesi, Toros Roslin Üretimi İncil, W 539, Ermenistan, 13. Yüzyıl, (©Baltimore WAM/Walters Art Museum). 334
- Şekil 131: Meryem'e Müjde Sahnesi, Floransa San Piero Scheraggio Kilisesi Kürsüsü Panel Parçası, 1180-1200. (67.3*61*12.1 cm). (©Metropolitan Museum of Art, Cloisters Koleksiyonu, 1960). 334
- Şekil 132: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bobeshevo Aziz Demetrios Kilisesi, 15. Yüzyıl. (©Sofya Milli Müzesi), (Hatice Demir Arşivi, 2015). 335
- Şekil 133: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kapadokya Avcılar Yusuf Koç Kilisesi, (Bornovalı, 2008). 336
- Şekil 134: Meryem'e Müjde Sahnesi, Çiz. 38.-3, Antalya Demre/Kale Aziz Nikolaos Kilisesi, Güneydoğu Şapel, Apsis Kemerli Kuzey ve Güney Duvarları. No: XII, (Çorağan, 1998). (Solda). 337
- Şekil 135: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kars-Ani Gürcü Kilisesi, Müjde Sahneli Kabartma, (Conway Kütüphanesi, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra Üniversitesi, D. O. Yayınları No: 53, 1999). (Sağda). 337
- Şekil 136: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kars/Ani Gürcü Kilisesi, Apsise yakın kuzey duvarı üst seviyede kemer altı/tympanum, (Eastmond, 2004). 337
- Şekil 137: Meryem'e Müjde Sahnesi, Sinop Balat Kilise, 17. yüzyıl, Kilise Naosu Güney Duvar, (Bryer ve Winfield, 2007b, şek. 20a/b, 219a/b). 338

Şekil 138: Meryem'e Müjde Sahnesi, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, Apsis, 13. Yüzyıl, (Кондакова, 1915, s. 433).	340
Şekil 139: Roma Santa Maria Antiqua Kilisesi, Kucağında İsa ile Madonna Regina, (Schmid, 2005, s. 25).	341
Şekil 140: Meryem'e Müjde Sahnesi, Roma Santa Antiqua Kilisesi, 7. Yüzyıl Ortası, (Van Dijk, 1999, s. 428).	341
Şekil 141: Meryem'e Müjde Sahnesi, Göreme Eski Tokalı Kilise, (Alev, 2014).	342
Şekil 142: Meryem'e Müjde Sahnesi, Göreme Yeni Tokalı Kilise, (Sacit Pekak Arşivi).	343
Şekil 143: Meryem'e Müjde Sahnesi, Naksos Halki, Panagia Protothrona Kilisesi, 11. Yüzyıl, (Chatzidakis, 1989, s. 40).	343
Şekil 144: Meryem'e Müjde Sahnesi, Naksos Chalki, Panagia Protothrona Kilisesi, 13. Yüzyıl, (Chatzidakis, 1989, s. 46).	344
Şekil 145: Meryem'e Müjde Sahnesi, Trabzon Aya Sofya Müzesi, Kule Şapeli, Güney Duvar, (Bryer ve Winfield, fig., 2007a, fig.73, s. 315).	345
Şekil 146: Meryem'e Müjde Sahnesi, Athos Vatopedi Manastırı Kathalikonu, Dış Narteks 13. Yüzyıl Sonu-14. Yüzyıl Başı, (Sofragiu, 2012, s. 236).	346
Şekil 147: Meryem'e Müjde Sahnesi, Poreč Eufirasiyus Katedrali, Apsis, (Maguire, 2011).	347
Şekil 148: Meryem'e Müjde ve Kâhin Kralların Tapınması Sahneleri, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, (Cameron, 2000, s. 11).	354
Şekil 149: Meryem'e Müjde Sahnesi, Başpiskopos Maximianus Kathedra/Tahtı Fildişi Rölyef, Detay, 6. Yüzyıl, (©Museo Arcivescovile, Ravenna).	358

Şekil 150: Meryem'e Müjde Sahnesi, Ravenna Sepolcro di Braccio/Pignatta Sarkofajı, Detay, 5. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).	359
Şekil 151: Meryem'e Müjde Sahnesi, Rabula İncili, cod. Plut. I, 56 fol.4r. 6. Yüzyıl, (©Biblioteca Mediceo Laurenziana) Floransa.	361
Şekil 152: Nikephoros 815 Konsili'ni Reddederken, Yunanistan, Athos, Pantokrator Psalter 61, f.16r, 9. Yüzyıl.	364
Şekil 153: Meryem'e Müjde Sahnesi, Castelseprio, 9. Yüzyıl, (Levoto, 1990, s. 397).	366
Şekil 154: Meryem'e Müjde, Sahnesi Fieschi Morgan Staurotheke, Detay, Başkent Konstantinopolis, 9. yüzyıl, Gümüş-Altın yaldızlı Cloissone tekniğinde, 10.2*7.4 cm. (©Metropolitan Museum of Art), (Evans ve Wixom, 1997, s. 74).	367
Şekil 155: Meryem'e Müjde ve Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti, Nazianzuslu Gregorios'un Homilileri El Yazması Kitap Resmi, Paris.gr.510. f.3r:a. (©Bibliothèque nationale de France)	369
Şekil 156: Meryem'e Müjde Sahnesi, Trabzon İncilleri, Walters Ms. W.531, fol.59v. 12. Yüzyıl Ortası, (©Baltimore.WAM/Walters Art Museum).	373
Şekil 157: Gümüş kabartma tekniğinde ikon, Konstantinopolis Atölyesi, 12. Yüzyıl, (©Atina Benaki).....	375
Şekil 158: Meryem'e Müjde Sahnesi, Codex 2400, Rockefeller Mc Cormick İncili, MS. 965, fol.57r, 13. Yüzyıl, (©Chicago University Library). (Willoughby, 1933).	377
Şekil 159: Meryem'e Müjde Sahnesi, Meryem, Detay, Mileşeva Manastırı, (Rice, 1963, Pl. 12).	378
Şekil 160: Sina Manastırı Yukarı Panagia Şapeli, İkonastasis, Detay, Meryem'e Müjde Sahnesi, 12. Yüzyıl, (Weitzmann, 1986, s. 76).	379

Şekil 161: Sina Manastırı, Haçlı Dönemi Sanatı Uslubu, İkonastasis, Müjde Sahnesi, 13. Yüzyıl, (Evans, 2004, s. 362).	380
Şekil 162: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel, Detay, Sopocăni Kilisesi, 1260, (Rajković, 1963, Pl. 14).	385
Şekil 163: Meryem'e Müjde Sahnesi, Tören/Ayin İkonası, Ohrid Peribleptos Aziz Klement Kilisesi, 14. Yüzyıl. Ön Yüz., (©Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid), (Georgievski, 1999, s. 52).	388
Şekil 164: Meryem Psychosostria, Tören/Ayin İkonası, Ohrid Peribleptos Aziz Klement Kilisesi, 14. Yüzyıl, Arka Yüz, (©Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid), (Georgievski, 1999, s. 50).	389
Şekil 165: Rublev Üretimi Meryem'e Müjde Sahnesi, 15. Yüzyıl Başı, Moskova Tretyakov Galeri, (Hatice Demir Arşivi, 2015).	390
Şekil 166: Müjde Sahnesi, Blunt Triptikonu Kanadı, 17. Yüzyılın İlk Yarısı, (Latsis 1996, s. 113).....	391

GİRİŞ

Konu ve Amaç

Tezimizin konusunu *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi* oluşturmaktadır. İki ana başlık altında çalışılan tezin, ilk bölümünü Meryem Kültü oluştururken, diğer bölümünü Meryem’e Müjde sahnesi oluşturmaktadır.

Tezin amacı; Meryem’in bir kült¹ olmasındaki etkenlerin, çok tanrılı dönemden başlayarak, Bizans toplumu içerisinde nasıl ve ne yönde geliştiğini ve bu etkinin Bizans resim sanatı üzerindeki sonuçlarını tartışmak şeklinde olacaktır. Tezin diğer bir alt başlığı olan Meryem’e Müjde sahnesinin gerek Meryem kültü ve gerekse Bizans resim sanatı kapsamındaki yerini tespit etmek bir sonraki amacımızı oluşturacaktır.

Yöntem

Tez çalışma kapsamı; literatür tarama ve alan çalışmaları şeklinde gerçekleştirilmiştir. Literatür taraması kapsamında, yurt içi ve dışı olmak üzere birçok üniversite kütüphanesinden faydalanılmıştır. Gerek Türkiye’de ve gerekse yurt dışından birçok akademisyen ile temasa geçilmiş ve kendilerinin değerli katkıları çalışma kapsamı esnasında göz önünde bulundurulmuştur.

Çalışma için takip edilen diğer bir yöntem, alan çalışması şeklinde olmuştur. Haziran 2015 tarihinde başlanılan tez süreci kapsamında, Bizans mirasına sahip ülkelere imkân dâhilinde araştırma gezileri yapılmıştır. Bu bağlamda başta Anadolu (Kapadokya, Trabzon Aya Sofya Müzesi, Demre/Kale Aziz Nikolaos kilisesi) ve İstanbul (Aya Sofya, Kariye/Khora, İstanbul Arkeoloji müzeleri) olmak üzere, Moskova kiliseleri, Moskova Tretyakov Galeri, Sofya kiliseleri, Sofya Arkeoloji ve Sofya Milli Müzesi,

¹ Bir kişiye ya da objeye inanma olarak da tanımlanabilecek kült kavramı kapsamında Meryem Kültü önemli bir yere sahiptir. Bizans toplumunda, Meryem inancının bir külte dönüşmesi konusunda birçok etken vardır. Bizans devletinin dini, toplumsal, siyasi ve sosyolojik yapısı bu etkenlerin başında yer alır. Tez kapsamında bu etkenler ayrıntılı bir şekilde tartışılmıştır.

Boyana Kilisesi, Aziz Krill ve Methodios Kütüphanesi, Selanik kiliseleri, Selanik Bizans ve Arkeoloji Müzesi, Atina Bizans Müzesi, Sakız Adası/Kios Nea Moni Kilisesi ve Arkeoloji Müzesi, Sicilya Monreale, Cefalu, Martorana kiliseleri, Palatina Şapeli, Palermo Arkeoloji Müzesi, Ravenna kiliseleri ve Ravenna müzelerinde araştırma ve incelemelerde bulunulmuştur.



1. BÖLÜM

Tezin bu bölümünde; Meryem kültünün gelişim sürecini etkileyen unsurların neler olduğu, bu etkenlerin nasıl ve ne yönde Meryem kültünü etkilediği tartışılmıştır.

1.1. MERYEM KÜLTÜNÜN GELİŞİM SÜRECİ

Meryem kültünün gelişim sürecinin incelendiği bu bölümde, çok tanrılı dönemlerdeki Ana Tanrıça ve Bakire Tanrıça inancının bölgelere göre genel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra Meryem'in, Ana Tanrıçalar ile benzer yanları ve Ana Tanrıça kültünün, Meryem kültü üzerindeki etkileri irdelenmiştir. Bununla birlikte bu bölümde; çok tanrılı dönemde, *Bakire Tanrıçalar* ve *Mucizevi Doğumlar* ile tezin konusunu oluşturan Müjde sahnesinin karşılaştırılması, çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Bu bölümün diğer bir ana alt başlığında; tek tanrılı dönemde Meryem kültünün kökenlerini araştırılmıştır. Eski Ahit kaynaklı mucizevi doğumlara, özetle değindikten sonra, Meryem kültü ve Müjde sahnesi ile bir karşılaştırma yapılmıştır.

Eski Ahit ve Eski Ahit bağlantılı kaynaklar incelendikten sonra, bu bölümde üzerinde ağırlıklı olarak çalışılan bölüm hiç kuşkusuz ki Yeni Ahit ve Hristiyan dönemi olmuştur. Bu nedenle bu bölüm alt başlıklar altında çalışılmıştır.

1.2. ÇOK TANRILI DÖNEMDE ANA TANRIÇA VE BAKİRE TANRIÇA KÜLTÜ

Tezin konusunu oluşturan Meryem kültünün; çok tanrılı dönemde, farklı coğrafyalarda inanılan Ana Tanrıça ve Bakire Tanrıça kültü ve bununla bağlantılı olarak gelişen mucizevi doğum kültünün devamı niteliğinde olduğuna inanıyoruz. Bu bağlamda, Ana Tanrıça kültünün farklı coğrafyalarda farklı isimler ile anılan, Ana Tanrıçalar ile şekillendiğini göz önünde bulundurarak, bahsi geçen tanrıçaların birbirleri ile bağlantılarını incelemenin ve inanç/kült/ritüel doğrultusunda birbirleriyle karşılaştırılmalarının gerekli olduğunu savunuyoruz.

1.2.1. Bölgelere Göre Ana Tanrıça Kültü

Bizans coğrafyası, oldukça zengin ve eklektik bir medeniyetin mirasını devralmıştır. Bizans tarihi coğrafyasının miras aldığı çok tanrılı dönemdeki Ana Tanrıça kültü; bölgelere göre farklı isimler ile anılarak gelişmiştir. Özellikle Akdeniz nüfuz etkisi altında kalan coğrafyada; Ana Tanrıça kültü farklı isimler ile ortaya çıkmış olmalarına rağmen, çeşitli Akdeniz toplumlarında inanç/ritüel/kült bakımından birbirlerine çok benzerlik göstererek gelişimini sürdürmüştür.

Akdeniz coğrafyasında gelişimini sürdüren çok tanrılı inanç sistemi içerisindeki tanrıça kültleri; daha çok inanç sistemini oluşturan ritüel sisteminde, yani pratikte kendini göstermiştir. Bu bağlamda, tanrılar mutlak bir gücün sembolü olarak ulaşılması daha zor bir yere sahip iken, tanrıçalar günlük hayatta anne-şefkat-koruyucu-hamilik gibi özelliklere sahip olmaları bakımından ulaşılabilirliği daha kolay olmuştur. Bu yönüyle tanrıçalar, Antik dönem toplumunda verimlilik/doğurganlık/refah/sağlık/şifa verme gibi inançları ve bunların yanı sıra ölüm kültü ile de özdeşleşmiştir.

1.2.1.1. Mezopotamya ve Ana Tanrıça Kültü

Mezopotamya; tarihteki birçok kadim dinin yaşam alanı olması bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Tek tanrılı dinlerin yanı sıra, tek tanrı inancından önce çok tanrılı dinler döneminde de Mezopotamya kökenli tanrı ve tanrıçalar, özellikle Yunan ve Roma çok tanrılı dinleri üzerinde etkili olmuştur. Neredeyse bütün Mezopotamya üzerinde etkili olan Mitraizm, Zerdüştlük, Maniheizm gibi farklı inanç sistemleri içerisinde, Ana Tanrıçalar ve beraberinde gelişen Ana Tanrıça kültleri önemli bir yere sahip olarak gelişimini devam ettirmişlerdir. Mezopotamya coğrafyasında, farklı zamanlarda farklı inanç sistemleri içerisinde ön plana çıkan tanrıçalardan en önemlisi hiç kuşkusuz ki Astarte'dir. Astarte; Batı Sami ırkı tarafından inanılan önemli bir Mezopotamya tanrıçasıdır. Bereket ve verimlilik tanrıçası olarak da bilinen Astarte; Tanrıça İştâr ile de özdeşleştirilir. Diğer taraftan, Mısır'dan Asur topraklarına kadar uzanan coğrafyada, Mısır ve Yunan tanrıçalarının birbiri ile ilişkilendirildiklerini ve Asur bölgesinden Mısır'a, Anadolu'dan Ege Denizi'ne kadar uzanan coğrafyada, farklı

tanrıçaların aynı inanma/tapınma geleneği ile varlıklarını devam ettirdiklerini gözlemliyoruz. Örneğin Sidon'da; Ay Tanrıçası Astarte Yunan Ay Tanrıçası Selene ile özdeş iken, Biblos ve Lübnan'da, Yunan halkı içinde önemli bir tanrı olan Adonis ise Adonis Kültü² olarak karşımıza çıkar. Son olarak bu şehirlerde tanrıça Astarte ile Afrodite adına adanan tapınakların varlığı, bize Ana Tanrıça kültlerinin geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğunu gösterir (Robertson, 1992, s. 1-4).

Tanrıça İştar; yukarıda da belirtildiği üzere birçok isim ile Mezopotamya'da tapınılan bir tanrıça olmuştur. Asur ve Babil toplumunun en çok tapındığı İştar; bereket/savaş/ay tanrıçasıdır ve Latin dillerinde, yıldız anlamına gelen; stern/star/ishtar kelimeleri ile etimolojik bağlantılarının olması konumuz açısından önemlidir. İştar aynı zamanda beş köşeli yıldız ve Venüs gezegeni ile de özdeşleştirilir. Özellikle Sirius yıldızı/gezegeni ile özdeşleştirilmesi bakımından Mısır tanrıçası İsis ile yakın benzerlikleri bulunur. Tanrı Nimrod/Baal/Marduk'a eşlik eden İştar'ın; özellikle İştar-Marduk ilişkisi ile Meryem-İsa ilişkisi arasında benzerlikleri savunan araştırmacılar vardır.

Bu isimlerden en önemlisi Alexander Hislop'tur³. Hislop; Babil çok tanrılı inanç sistemi ve Hristiyanlık arasındaki bağlantıları araştırdığı kitabı İki Babil'de (1858, s. 22-30); özellikle Katolik inancına sert eleştirilerde bulunur. Hislop; Katolik inancının aslında Roma ve Roma bağlantılı Mezopotamya çok tanrılı inancının bir devamı olduğunu iddia eder. Bu heretik inancın, Hristiyanlığa evrilmesinin, bilinçli bir nedenle imparator I. Konstantinos (306-337) zamanında başladığını, Roma'nın en gözde tanrıçaları olan Venüs ve Fortuna'nın Meryem'e uyarlanarak, Meryem'in tanrıçalara benzer yanı olduğuna dair dayatmacı bir vurgu yapılmaya çalışıldığını, Konstantinos'un bu noktada güçlü bir çok tanrılı inanç savunucusu olduğunu ve siyasi çıkarları doğrultusunda Hristiyanlığı, çok tanrılı inanç içerisinde yoğurduğunu savunmaktadır. Hislop'un özellikle İştar-Marduk/Nimrod ilişkisi ile İsa-Meryem ilişkisinin benzerliklerini iddia ettiği savı şu şekildedir; Semiramis'in, balık tanrıçası olan Derkoto/Atargatis/Dea

² Yunan mitolojisinde çok önemli bir yere sahip olan *Afrodite* ile *Adonis* arasındaki ilişkinin kökeninde yine Mezopotamya toprakları olması tesadüf değildir. *Adonis*'in annesi, Suriye Kralı *Theias*'ın kızı *Myrrha*'dır. *Adonis Kültü* bu nedenle Mezopotamya coğrafyasında da yaygın bir inanış ile bir kült olur. Geniş bilgi için bkz. (Benko, 2004, s. 52-55).

³ Alexander Hislop; 1807-1865 tarihleri arasında yaşamış, Bağımsız İskoçya Kilisesi'nde görevli bir papazdır. Katolik inancını eleştiren eserleri vardır.

Syria'nın kızı olduğuna inanılır. Güvercinlerle özdeş Dea Syria Semiramis'i doğururken ölür ve Semiramis kutsal güvercinler tarafından beslenir ve Kutlu Çoban Simmas'ın bulunduğu ana kadar da Semiramis kutlu güvercinler tarafından korunur. Semiramis'in; Babil kurucusu, Nuh'un torunu, Sümer kralı olan Nimrod/Nemrut ile evlendiğine ancak Semiramis oğlu Tammuz'a hamile iken Nemrut'un öldüğünü ve Nemrut'un tekrar reenkarnasyon yolu ile Tammuz olarak annesi Semiramis'ten doğduğuna inanılır. Bu yönü ile Tanrı'nın; İsa ile reenkarnasyon yolu ile doğumu benzerlik gösterir.⁴ Bu noktada, Tanrı Tammuz'dan da kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Neredeyse bütün Mezopotamya toprakları hatta Arap yarımadasını da kapsayan bir coğrafyada, Baal/Marduk/Tammuz/Nimrod/Nemrud ismiyle anılan tanrı, aslında aynı tanrıdır. Efendi/Sahip/Koca/Kral/Tanrı anlamlarına gelen Baal, reenkarnasyon yolu ile doğan oğlu olan Tammuz ile aynı ismi taşır.

Güneşi temsil etmesi ve bu nedenle Marduk/Tammuz'un doğduğunda başucunda nimbus/hale bulunması ile Hristiyan inancındaki Tanrı'nın reenkarnasyonu ve İsa ve Meryem'in betimsel simgeleri olan hale arasında sıkı bir benzerlik gözlemlenir. Marduk/Baal'ın birçok simgesi arasında haç ve hilal de yer almaktadır. Annesi Semiramis ile arasındaki ilişki ise oldukça girift ve ilahi bir boyuttadır. Kutsal Anne unvanına sahip olan Semiramis ile Meryem arasındaki diğer bir benzer yan ise buradan gelir. Semiramis ve Meryem'in annesi Anna arasında da konumuz Müjde sahnesi ile ilgili olarak paralel bir benzetme kurmak mümkündür. Protoevangelium kaynaklı Anna'ya Müjde epizodu kaynaklı Anna'ya Müjde sahnesinde de hep bir kuş yuvası ve kuş imgesi ikonografide yerini alır.

Diğer taraftan Baal inancında, Marduk her yıl Temmuz ayında ölür ve adını böylece bu aya verir. Marduk/Baal, 22 Aralık'ta tekrar doğar ve sevgilisi İştâr ile gece ve gündüzün eşit olduğu 21 Mart'ta cinsel birleşme gerçekleşir⁵. Bu tarihler, özellikle konumuz Müjde olayı tarihi açısından önemlidir. İsa'nın doğumunun 24-26 Aralık tarihleri

⁴ Hristiyanlık ve çok tanrılı inanç sistemi arasındaki bağlantı hakkında geniş bilgi için bkz. HISLOP, A. (1858). *The Two Babylons Or The Papal Worship Proved To Be The Worship of Nimrod and His Wife*.

⁵ Geniş bilgi için bkz. HISLOP, A. (1858). *The Two Babylons Or The Papal Worship Proved To Be The Worship of Nimrod and His Wife*.

arasında olduğuna inanılması ve Müjde Bayramı'nın da 25 Mart tarihinde gerçekleşmesi ile Marduk-İştar ilişkisi ile Meryem-İsa ilişkisi arasındaki benzerlikten söz edilebilir. Hristiyan inancında İsa, Tanrı olarak her yıl Noel'de doğar. Diğer taraftan Gabriel; 25 Mart tarihinde, Meryem'e İsa'ya ilahi bir şekilde hamile kalacağı müjdesini verir. Bu bağlamda 25 Mart tarihi, Hristiyan toplumunda birçok ayin ile kutlanmaya devam eder.

Mitolojideki Dionysos ile Tanrı Tammuz'un Mart ayında doğumu bu bağlamda benzerlik gösterir ve bu nedenle Dionysos/Tammuz kültü, Ana Tanrıça kültü ile bağlantılıdır. Özellikle Tammuz kültüründe, Tanrı'nın reenkarnasyon yolu ile tekrar vücut bulması ile Hristiyan üçleme/teslis inancı arasında da sıkı bir bağın olduğu söylenebilir.

Dea Syria; Antik dönem düşünürü Lukianos'un da üzerinde durduğu önemli bir diğer Suriye tanrıçasıdır. Dea Syria; Astarte/İştar/Hera gibi diğer Ana Tanrıçaların muadili olması bakımından dikkate değerdir. Üretkenlik ve Bereket Tanrıçası olarak Dea Syria; Mezopotamya çok tanrılı dinlerinde, yarı kadın yarı balık olarak betimlenmiştir (Benko, 2004, s. 53-58).

Çeşitli ünvanlara sahip olan Dea Syria'nın en önemli ünvanı konumuz açısından da Meryem ile bağlantılı olan Urania/Cennetin Kraliçesi'dir. Dea Syria ve Meryem arasındaki diğer önemli bir benzerlik ise balık imgesi ile ilgilidir. Konumuz Müjde sahnesinin bazı örneklerinde, kuyu yerine bir akarsu sahnede yerini alır. Balık imgesi bu manada bir üretkenlik sembolü olarak kadınlar ile bağlantılıdır ve Müjde sahnesinde yer alması bu noktada tesadüf değildir.

Avesta kaynaklarında; ılımlılık, saflık, su/yaşam pınarı ve kirletilmemişlik gibi sıfatlara sahip olan diğer bir Mezopotamya tanrıçası Anahit/Anahita/Aredvi/Sura Anahita Meryem ile benzerlik göstermektedir. Aban Yasht isimli su ve Anahita'ya adanan hymnos ile Meryem'e adanan Akathist(os) hymnosu arasında benzerlikler vardır (Murdock, 2010, s. 6-7).

Meryem ve Anathia arasındaki diğer bir benzerlik ise; Ay Kültü ve Ana Tanrıça Kültü arasındaki bağın, eski Mezopotamya inancına dayanmasından kaynaklanıyor olmasıdır (Murdock, 2010, s. 5).

Meryem'in yaşadığı topraklarda, kendinden önceki tanrıçalar ile benzer yanlarının olması tesadüf değildir. Anahita'ya atfedilen Ay kültü, daha sonra Meryem'in kirletilmemiş olduğuna vurgu yapmak için kullanılan hilal, yıldız gibi semboller ile devam etmiştir. Daha sonra özellikle Katolik inancında Stella Maris⁶ ünvanı Meryem'in Kirletilmemiş İnanıcı ile özdeşleşmesi ya da Hayatın Pınarı olarak evrilmesi şeklinde gelişmiştir.

Tanrıça Anahita kültü de, Meryem kültü gibi oldukça geniş bir coğrafyada görülmüştür. Sadece Mezopotamya ve Anadolu coğrafyasında değil, Ermenistan üzerinden Trakya'ya kadar geniş sınırlar içerisinde inanılan bir tanrıça olmuştur (Murdock, 2010, s. 8).

Anahita diğer taraftan, Bilgi ve Bilgelik Tanrıçası olması bakımından Meryem ile farklılık gösterirken, Sofia/Sofya ile yakınlık göstermesi de Hristiyan inancında önemli bir yere sahiptir ve Hristiyan ve Bizans resim sanatında Sofia'nın kadın olarak betimlenmesi bu noktada bilinçli bir seçim olmalıdır.

Tanrıça Anahita; Mezopotamya kökenli Zerdüşt inancı kapsamında sadece tanrıça kültü ile ilişkili değildir. Zerdüşt'ün doğumu da konumuzun asıl bölümünü oluşturan Müjde sahnesi ile benzerlik gösterir.

Zerdüşt'ün; bakire olan annesi Dugdova'dan mucizevi bir şekilde doğduğuna inanılır. Rivayete göre; Dugdova bir ışık demetinin kendisini ziyaret etmesi sonrası Zerdüşt'ü doğurmuştur. Bir başka rivayete göre ise; Zerdüşt'ün annesi Dugdova bir gölde banyo yaparken, Zerdüşt'ün kendisinin daha önce tohumlarını/döllerini bıraktığı gölden Zerdüşt'ü doğurarak çıkmıştır. Buna benzer bir rivayet yine Ermeni kaynaklarında geçer. Ermeni millî destanı Sasunlu Davud'da bahsedildiği şekliyle, Mithra'nın babası olan Sanasar ve ikiz kardeşi Baltasar'da bir bakirenin Ölümsüzlük Pınarı'na dalması sonrası doğmuştur (Murdock, 2010, s. 9-10).

Bu doğumlar ile Gabriel'in Meryem'e; İsa'yı nasıl doğuracağı konusunda açıklamalarda bulunması arasında benzer yanlar vardır. Diğer taraftan su ile gelen mucizevi doğum ve

⁶ Meryem için kullanılan “Stella Maris” ünvanı daha çok Latin Batı'da kullanılan bir ifadedir. “Bizim Kadınıımız” ve “Denizlerin Yıldızı” anlamına gelir (Murdock, 2010, s. 5-6).

Meryem'e Kuyu Başında Müjde episodü ve sahnesi ile de paralel bir benzetme görmek mümkündür.

Mezopotamya'da, yaygın bir şekilde inanılan Mithraizm inancı içerisinde yukarıda değindiğimiz doğuma benzer bir doğum ile daha karşılaşırız. Mithraizm inancındaki; kayadan doğma ya da dağdan doğma kavramı aslında bakire doğumunu ifade eder. Matter/Materyalden doğma olarak da değerlendirebileceğimiz bu kavramın Latince ile bağlantısı vardır. Latince *mater*/anne kelimesi, yukarıda bahsettiğimiz *kayadan/materyalden/maddeden doğma* kavramları ile ilişkilidir⁷ (Murdock, 2010, s. 9).

Kayadan Doğma kavramı ile Meryem'in de İsa'yı bir mağarada doğurmuş olması arasında arkaik bir bağlantı kurmak mümkündür.

Mezopotamya toprakları kapsamında, Tanit Pene/Baal olarak da bilinen Tanrıça Tanit; Kartacalılar'ın en önemli tanrıçasıdır. Ay ve bereket tanrıçası olan Tanit, Artemis ve Selene ile de bu yönüyle benzerlik gösterir (Benko, 2004, s. 31).

Tanit; güvercin, palmye⁸, balık ve deniz gibi nesneler ile sembolize edilmesi ile yine Meryem'e atfedilen semboller arasında bağlantı bulunur. Müjde sahnesinde bu imgelerin birini ya da birkaçını birden görmek mümkündür.

Tanrıça Hera; tapınılan Athena, Afrodite, Selene, Rhea, Artemis, Nemesis tanrıcaları ile muadildir. Suriye'de Antik dönemdeki Hera'ya ait tapınaklarda yer alan Hera heykellerinde; Hera'ya atfedilen ve başında ışın demeti olan bir kule ile heykellerin belinde sadece cennete ait olanları simgeleyen bir kemer yer alırdı. Heykellerin başındaki değerli taşların, geceleri tapınağı aydınlattığına inanılırdı. Heykellerden

⁷ Bu örnek, Yunan mitolojisinde *Kore/Persophone* örneğinde de görülür (Murdock, 2010, s. 9).

⁸ Müslümanların Kutsal kitabı Kuran; Meryem Suresi 25. Ayet, Meryem'in doğum sancısı esnasında hurma ağacını silkeleyip meyvelerini yediğine dair bir gönderme yapar. Aynı surede Meryem'in altından da bir nehir aktığı ifade edilir. Bu gönderme konumuz adına önemlidir. İleriki bölümlerde ikonografik olarak üzerinde duracağımız ağaç imgesi ve Müjde sahnesindeki yeri bu bağlamda arkaik kökenli olması adına da önemlidir.

birinde işaret anlamına gelen bir sembol vardı ve bölge halkı bu işareti ayinlerinde kullanırlardı⁹ (Benko, 2004, s. 54-56).

Bu ayinlerde ayrıca kutsal ekmeğin de önemli bir yere sahip olduğu dikkat çekicidir. M. Ö. 7. yüzyılda İsrail’de Cennetin Tanrıçası olarak da bilinen Ana Tanrıça’ya sunulmak üzere kutsanarak pişirilen bu ekmek/kek, Kawwān¹⁰ olarak bilinirdi ve aynı isimle anılırdı. Daha sonra ise bu ekmeği başka bir tanrıçanın adı olan Dea Syria olarak anılmıştır (Murdock, 2010, s. 5-6).

Bu bağlamda, Hristiyan inancında Ökaristi ayinde kullanılan kutsal ekmek ile Kawwān arasında bir bağlantı kurmak da mümkündür.

Diğer taraftan Mezopotamya’da görülen bu ayinlerde, tapınak rahiplerinden yüksek sınıfa mensup olanların üzerinde bir mor cüppe/kıyafet ve başlarında altından taç bulunurdu (Murdock, 2010, s. 5-6). Bizans resim sanatında da, gerek Meryem ve İsa’nın ve gerekse diğer önemli din büyüklerinin başında da altından bir taç/hale ile betimlenmeleri ve mor rengin hem ilahi hem de hanedanlığa ait bir renk olmasının kökeninde, yine arkaik etkinin önemli olduğunu örneklendirmemiz adına önemlidir.

1.2.1.2. Mısır ve Ana Tanrıça Kültü

Çok tanrılı dinlerdeki Ana Tanrıça kültü ve Hristiyan inancındaki Meryem kültü arasındaki ilişkinin incelendiği bu bölümde, Eski Mısır tanrıça kültlerinin Meryem kültü üzerindeki etkisi üzerinde durulmuştur.

⁹ Bölge halkı, yılın belli dönemlerinde yapılan ayinlerde, *Tapınağın Koruyucusu* olduğuna inandıkları bu işareti yanlarına alıp, denizden kutsal olduklarına inandıkları suyu getirmek için kullanmışlardır (Benko, 2004, s. 54-56). Bu işaret; Bizans yönetimi döneminde, Blakhernai Kilisesi’nde muhafaza edilen Meryem’in kemeri ile benzerlik gösterir.

¹⁰ *Kawwan* Eski Ahit’te; Yeremya 7:18; “Çocuklar odun topluyor, babalar ateş yakıyor, Kadınlar Gök Kraliçesi’ne **pid**e pişirmek için **hamur** yoğuruyor. Beni öfkelenmek için başka ilahlara **dökmelik sunular** sunuyorlar.”,

Yeremya 44:19; “Kadınlar, ‘Evet, Gök Kraliçesi’ne buhur **yakıp dökmelik dökeceğiz!** Ona benzer **pideler** pişirip kendisine **dökmelik sunular** döktüğümüzü kocalarımız bilmiyor muydu sanki?’ diye eklediler.” BAB’larında bu şekilde ifade edilir.

Eski Mısır inanç sisteminde; evrenin yaratılışı ile Meryem'in İsa'yı babasız ya da mucizevi bir şekilde doğurması arasında benzerlik vardır.

Eski Mısır inancında, evrenin yaratılışını kısaca özetleyecek olursak bu benzerliği daha iyi anlayabiliriz. Eski Mısır'da; *cennetin ve yaratılışın büyük gözü* olarak da bilinen Atum; Güneş Tanrısı Ra, Amen-Ra ve Amun/Amon olarak da anılırdı. Hayatın ruhu olan Shu ve Shu'nun; dünya düzeni olarak da bilinen kız kardeşi Tefnut, Atum'un mastürbasyonu ya da tükürmesi sonucu oluşmuştur. Daha sonra Shu ve Tefnut'tan, Geb ve Nut meydana gelmiştir (Wiedemann, 2013, s. 103-147).

Bunlardan Nut; Mısır'ın Büyük Ana Tanrıçası'nı ve düzenin ruhunu temsil etmiştir. Diğer taraftan Nut; yıldız dolu cenneti temsil ederken, Geb ise dünyayı temsil etmekle görevlendirilmiştir. Mısır Pantheon inancını oluşturan bu düzen ile Meryem arasındaki benzerlikler dikkate değerdir. Bütün Mezopotamya ve Mısır inançlarında tanrıçalar; cennetin yeryüzündeki temsilcileri şeklindedir¹¹.

Eski Mısır inancında Tanrıça İsis kültü; oldukça geniş bir nüfuz alanına sahip olmuştur. Kült inancı Roma'ya kadar uzanan İsis; Dünya ve Ay tanrıçası olma görevini üstlenmiştir (Leeming, 1992, s. 96-98; Robertson, 1992, s. 1-3). Diğer taraftan Yunan tanrıçası Demeter gibi gizemin ve sırların tanrıçası olarak da bilinen İsis ile Meryem'in Sırrı arasındaki benzerlik yine konumuz açısından önemlidir. Eski Mısır inancında, Horus'un¹² mucizevi bir şekilde İsis'den doğduğuna ve İsis'in bu yanı ile karanlığı defeden ışık olduğuna inanılırdı.

¹¹ İsa ile benzer yanları olan Tanrı Horus, bu mucizevi doğum sonrası, *Puer Aeternus/Divine Child/Tanrı Çocuğu* olarak anılır/bilinirdi ve Firavun'un gücünü Horus'dan aldığına inanılırdı. Osiris'in hem kız kardeşi hem karısı olma görevini de üstlenen İsis; her mevsim Osiris'in canlanmasına da yardım ederdi (Wiedemann, 2013, s. 103-147). Meryem'e de İkinci Havva denmesi ile bu noktada kısmen de olsa benzerlik bulmak mümkündür çünkü hayatın devamı için Tanrıça Nut/Geb/İsis ile Meryem'in görevleri arasında paralel bir benzetme vardır.

¹²Osiris ve İsis'in oğlu olan Gök Tanrısı Horus; babası Osiris'in öldürülmesinden sonra doğmuştur. Çocukluğu, Harpokrates olarak bilinir, bu kelime bebek Horus anlamına gelir ve İsis tarafından emzirilen bir bebek olarak betimlenir. Daha geç dönemlerde *Yeni Doğan Güneş* ile ilişkilendirilmiştir. *Harpokrates*; saçları yandan lüleli ve başparmağını emerken de resmedilmiştir. Mısır sanatında, Harpokrates bir timsahın üzerinde ayakta duran, bir elinde akrep, diğerinde yılan tutan bir çocuk olarak da görülür. *Harmakhis/Ufuktaki Horus*; *Doğan Güneş* olarak kişileştirilmiştir ve dirilişin ve sonsuz hayatın sembolü Khepera ile simgelenmiştir. Geniş bilgi için bkz. (Leeming, 1992, s. 65-68; Wiedemann, 2013, s. 207-260).

Meryem'in İsa'ya hamile kalmasındaki sır ve Demeter'in sırrı arasındaki benzerlik yine konumuz adına dikkat çekici bir noktadır.

Antik Mısır'da oldukça güçlü bir kült inancı olan İsis kültürünün etkileri, M. S. II. yüzyılda yaşamış olan drama yazarı Apuleius'un¹³ ünlü eseri *Altın Eşek*¹⁴ isimli eserinde de görülür (Gaselee, 1924, s. 545). Apuleius'un kendisi de ateşli bir İsis savunucusudur ve her şeyin tanrıçasının/başlangıcının İsis olduğuna inanır. Bu inanışını ünlü eserinde savunduğu dönem, aynı zamanda Hristiyanlığın da II. yüzyılının en hararetli tartışmalarından biri olan Meryem ve Havva'nın kıyaslandığı döneme denk gelmesi, Ana Tanrıça kültü ve Meryem kültü arasındaki ilişkilerin incelendiği bu bölüm için önemlidir.

Apuleius'un döneminde, Hristiyan inanç tartışmalarının odağında; Havva'nın insanoğlunun sonuna götüren olumsuz yanı eleştirilirken, Meryem'in sahneye tekrar kurtarıcı olarak çıkması, dönemin yazın kültüründe de böylece yerini almıştır. Apuleius'un taraftarı olduğu İsis kültü ağırlıklı bu eseri, II. yüzyıl toplumlarında, Meryem kültürünün henüz tam olarak yerleşmediğini hatta red edildiğini göstermesi adına da dikkate değerdir.

Roma ve Yunan toplumunda, Mısır kökenli tanrıça İsis Demeter'e, Osiris Dionysos'a¹⁵, Horus ise Apollo'ya dönüşerek karşımıza çıkar¹⁶. Ancak İsis kültü içlerinde en etkili olan kült olmuştur ve nüfuz alanı oldukça geniş coğrafyayı kapsamıştır. İsis kültü

¹³ Asıl adı Lucius Apuleius Madaurencis olan, Apuleius 124-170 tarihleri arasında yaşamış ünlü bir Latin roman yazarıdır. Günümüz Cezayir toprakları olan Numidiya'da doğmuş olan yazar, daha sonra Roma ve Atina'ya seyahat etmiştir (Gaselee, 1924, s. xix-xxi).

¹⁴ *Altın Eşek* adıyla da bilinen *Metamorphoses* adlı roman; Lucius Apuleius'un günümüze gelebilen en ünlü romanıdır. Roman; yazarın yaşadığı döneminin ilk romanları arasında olması bakımından da önemlidir. *Altın Eşek*'te; Lucius Apuleius hicivci, hayali ve özellikle gününün inanç sistemlerini sorgulayan, alaycı bir dille eleştiren bir üsluba sahiptir. Lucius'un bir eşeğe dönüşerek seyahatlerinde başından geçen olayları anlatan romanında, özellikle gerçek hayatta da bir İsis inancını olan Lucius'un, "Navigium Isidis" festivaline geniş yer vermesi, yaşadığı dönemde, doğduğu topraklar olan Cezayir ve Kuzey Afrika'da, Hristiyan inancı kökenli olarak Meryem inancı odaklı alevli tartışmalar esnasında, İsis safında yer aldığını göstermesi bakımından önemlidir. Geniş bilgi için bkz. Gaselee, S. (1924). *Apuleius The Golden Ass Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, London: Heinemann.

¹⁵ Osiris; yeraltı ve ürün tanrısıdır. Frig tanrısı Attis, Babil/Yunan tanrısı Adonis ve Yunan tanrısı Dionysos ile özdeştir. Sürekli ölüm ve hayat döngüsüne sahip olan bir tanrıdır. Geniş bilgi için bkz. (Benko, 2004, s. 40-55).

¹⁶ Adonis, Dionysos ve Horus adına adanan festivaller de bu yönüyle Ana Tanrıça ve Bakire Tanrıça kültürleri ile ilişkilidir.

neredeyse bütün İtalya ve Yunanistan coğrafyasına nüfuz etmiştir. İsis'in; Greko-Romen coğrafyada, Serapis kültü olarak devam ettiği gözlemlenir. İtalya'da Sicilya-Pompeii bölgesinde I. yüzyıla kadar devam eden İsis kültü etkileri, Atina'da 4. yüzyıla kadar sürmüştür (Benko, 2004, s. 44-45; Rigoglioso, 2010, s. 99-105; Wiedemann, 2013, s. 207-210). 4. yüzyılda özellikle Ege, İslenderiye ve Yunan coğrafyasında, Meryem'in Hristiyan inancındaki yerinin ne olabileceği tartışmaları devam ederken, Atina'da İsis adına adanan bir tapınağın yer alması, çok tanrılı dönemden miras kalan Ana Tanrıça kültünün bölge halkı üzerinde ne kadar etkin bir yere sahip olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Bu savımızı 5. yüzyılda Efes Konsili devam ederken, güçlü bir Artemis inancına sahip olan Efes halkının, aylarca süren Efes Konsili esnasında göstermiş olduğu tepkide de görebiliriz. Efes Konsili'nin toplandığı kilisesi önünde Artemis inancına sahip olan ateşli kent halkı, günlerce süren toplantıya; "...bize tanrıçamızı verin..." şeklinde isyan etmişlerdir (Cooper, 2004, s. 41; Nash, 2010, s. 29). Meryem'in konsil kanonları sonucunda *Theotokos/Tanrı Veren/Taşıyan* unvanını almasında, kendinden önceki Bakire ve Ana Tanrıça kültünün ne kadar baskıcı ve etkili olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

Meryem kültünün, İsis kültünün bir devamı olduğunu savunan bazı araştırmacılar, *İsis Lactans/Emziren İsis* ikonografisinin Hristiyan ikonografisindeki Emziren Meryem/Marian *Lactans* ikonografisi (Şekil 1) üzerinde önemli bir etkisi olduğunu savunur¹⁷. Meryem ve kucağında İsa ikonografisinin geçmişi ise Roma dönemine kadar uzanır (Şekil 3-4).

Aşağıdaki örnekte de olduğu gibi (Şekil 1), 5. yüzyıl İsis Lactans heykeli ve 13. yüzyıl Galaktotrophousa/Emziren Meryem ikonasının¹⁸ (Şekil 2) ikonografik benzerliklerinin

¹⁷ *İsis*'in kucağında *Horus*'u emzirirken ki betimlenmesi olan *İsis Lactans/Emziren İsis* tasvirinin araştırmacılar tarafından Hristiyan resim sanatında, *Marian Lactans* olarak bilinen Meryem tipini etkilediğini iddia ederler. Bu betimlemeler içerisine, *Hodegetria* ve *Elousa Meryem* tiplerleri de dâhil edilebilir. Geniş bilgi için bkz. (Elsner, 1998, s. 231; Kaper, 2010, s. 149-180; Venit, 2010, s. 89-119; Higgins, 2012, s. 71-90). Emziren Meryem tipi, Bizans resim sanatında karşımıza *Galaktotrophousa Meryem*'i olarak çıkar.

¹⁸ Pace; 13. yüzyıl Pisa *Galaktotrophousa/Emziren Meryem* ikonası için şöyle bir yorum getirmektedir. 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl ile birlikte Sina-Pisa-Kıbrıs hattında hem Doğu/Bizans hem Batı/Latin etkisi taşıyan

yanı sıra, Galaktotrophousa/Emziren Meryem örneğinde, Meryem'in göğsü genelde küçük tutulmuş olmasının Hristiyan inanç sistemi içerisinde katı normlar sonucunda üretilmiş olmasını göstermesi adına dikkat çekicidir.



Şekil 1: İsis Lactans' Antione/Mısır, 5. Yüzyıl, (Elsner, 1998, s. 221) (Solda).

Şekil 2: Meryem Galaktotrophousa/Emziren Meryem İkona¹⁹, Pisa Santi Cosma e Damiana, 1260-1280, 75*49cm., (Pace, 2000, s. 442) (Sağda).

Anadolu'da, İsis'in yerini Kibele kültü alır. Anadolu'daki Hristiyanlığın ilk dönemlerinde, dindar Hristiyan cemaatin, henüz tek tanrılı dine geçmeyen diğer cemaatlerin Kibele adına düzenledikleri çok tanrılı inanç ritüellerini seyrettiklerini/bildiklerini kaynaklardan öğrenmekteyiz (Benko, 2004, s. 52-53). Bu bağlamda, Mariology'nin kökeninde heretik etkinin güçlü olduğunu savunduğumuz bu bölümde, bu örneklendirmeler düşüncemizi güçlendirmemiz adına önemlidir. Sonuç

ikona üretimi olduğunu ve bu atölye çalışmalarının kısaca Haçlı dönemi ikonaları olarak kabul edildiğini belirtmektedir. *Galaktotrophousa/Emziren Meryem* tipi ikona üretiminin ise, en çok Palaiologos dönemine denk geldiğini de özellikle ifade etmektedir. Geniş bilgi için bkz. (Pace, 2000, s. 442-443).

¹⁹ İkona günümüze gelememiştir.

olarak Mariology biliminin, Kuzey Afrika olmaktan daha çok Anadolu kökenli olduğunu savunabiliriz.



Şekil 3: Livia Augusta²⁰: Ceres/Demeter İkonografisi ile Kucağında Augustus'u Tutarken, (©Viyana Kunsthistorisches Museum), Inv. IX A 95, (Angelova, 2015, s. 78), (Solda).

Şekil 4: Augusta Livia: Venüs İkonografisi ile Kucağında Augustus ya da oğlu Tiberius'u Tutarken, (©Boston Museum of Fine Arts). Inv. 99.109, (Angelova, 2015, s. 12), (Sağda).

Mısır tanrıçalarından son olarak ele alınan tanrıça ise Neith'dir. Neith; Mısırlıların savaş ve avcılık tanrıçası olma görevini üstlenir. Neith'in Bakire Tanrıça olması kendi yaratılışının da androjen/çift cinsiyetli, partojenetik/dölsüz/erkeksiz meydana gelmiş olması, konumuz Müjde sahnesi ile ilintilidir (Rigoglioso, 2010, s. 24-34).

1.2.1.3. Hindistan ve Ana Tanrıça Kültü

Hinduizm'de; tanrıçaların oldukça önemli bir yeri vardır. Meryem ile benzerlik göstermeleri bakımından bazı Hint tanrıçaları çalışma kapsamı içerisine dâhil edilmiştir.

²⁰ Kucağında Bebek İsa ile Tahtta Meryem ikonografisinin en erken örnekleri, Roma devlet geleneğinden gelen bir ikonografik üsluptur. Roma imparatoriçeleri de ilahi bir vasıf ile ilahlaşmış ve oğullarını aynı Meryem-İsa ikonografisinde olduğu gibi kucaklarında taşıyıcı vaziyette tasvir edilmişlerdir. Geniş bilgi için bkz. (Angelova, 2015).

Hinduizm’de Mutlak Güç/Hakikat olan Brahman; hem erkek hem kadın şeklinde görünebilme özelliğine sahiptir. Baş tanrı Brahman ve diğer Hint tanrılarının yanı sıra, Hinduizm’de her tanrıya eşlik eden bir de tanrıça vardır. Bu bakımdan Hint kültüründe tanrıçalara gösterilen saygı, tanrılara gösterilen saygıdan daha yoğundur demek mümkündür. Çünkü tanrıçalar gerek günlük hayatta ve gerekse ruhani hayatta, tanrılara göre daha aktif rol üstlenmişlerdir. Hint kültüründe, tanrıçaların gücü Shakti/Devi olarak tanımlanır ve Hint kültüründe, Shakti’nin gücü ve enerjisi eril güç tarafından bütün dönemler boyunca çekinilen bir güç olarak kabul edilmiştir (Crangle, 1994, s. 76-80).

Hint kültüründeki tanrıçalara kısaca değinecek olursak;

Sarasvati ilham tanrıçasıdır ve en eski Hint tanrıçaları arasındadır. Müzik ve bilimin ilham kaynağıdır. Tanrı Brahman’n yanında yer alır. Açık tenli ve saflığı temsil eden, beyaz renkli bir kuğu/kazı güderken ve elinde bir çalgı ya da kitap ile betimlenir (Crangle, 1994, s. 178-180; Kinsley, 1988, s. 55-63). Özellikle kirletilmemiş/saflık ile özdeş olması bakımından, konumuz Meryem ile benzerlik gösterir.

Diğer taraftan Lakshmi ise zenginliğin ve refahın tanrıçasıdır. Genelde Tanrı Vishnu’ya eşlik ederken tasvir edilir. Lakshmi bu yanı ile Aile Tanrıçası olma vasfını da taşır. Bir süt denizinde doğduğuna inanılan Lakshmi, genelde bir nilüferin üzerinde otururken tasvir edilir. Kendisine inananlar için, eşlik ettiği Tanrı Vishnu’dan sürekli şefaatt diler (Clooney ve Francis, 2005, s. 8; Crangle, 1994, s. 178-182; Kinsley, 1988, s. 183).

Lakshmi bu yanı ile Meryem’e benzerlik gösterir. Meryem’de, insan kılığında yeryüzüne inen Kurtarıcı İsa’dan insanlık için şefaatte bulunur. Böylece insanlık ve tanrı arasında arabuluculuk görevi üstlenen Hint tanrıçaları ile Meryem arasında sıkı bir benzerlik görülür.

Ayrıca, diğer tanrılar gibi Vishnu’nun 10 kez insan vücudunda can bulması ve eşi Lakshmi’nin ise her seferinde ona eşlik etmesi, bize Hıristiyan inancındaki Tanrı’nın antropomorfik görünümlü yeniden doğmasını hatırlatması bakımından da önemlidir (Diesel, 2005, s. 37-39).

Sarasvati; özellikle saflığı ve temizliği temsil etmesi, Tanrı Brahman ile insanlar arasında aracı olması bakımından Meryem ile benzerlik gösterir (Gan ve Mohanty, 2005, s. 1-3).

Durga; öfkeli bir savaş tanrıçasıdır. İnsanların günahları için mücadele eder. Diğer taraftan Kali ise Durga ile ortaya çıkmıştır. Durga'ya şeytan ile yaptığı mücadelede yardım eder. Kali'nin anlamı; Siyah Kadın demektir (Clooney ve Francis, 2005, 94-95, 195-196; Diesel, 2005, s. 37; Dupuche, 2012, s. 43-57; Kinsley, 1988, s. 42, 95-98; Lambert, 1994, s. 22).

Siyah kadın benzetmesi ile özellikle Ortaçağ Avrupa'sında Meryem'e atfedilen Siyah Meryem ile arasındaki benzerlik dikkat çekicidir²¹. Durga'nın savaşçı yanı, şehir koruyuculuğu ile Meryem'in de başkent Konstantinopolis'in koruyuculuğunu üstlenen misyona sahip olması bakımından benzerlik gösterir. Hint tanrıçalarının bir kısmının öfkeli ve yıkıcı bir özelliğe sahip olmasının aksine, diğer bir kısmının şefkatli ve koruyucu bir yere sahip olması ve bunlardan Mariyamman/Ana Mari²² isimli yağmur tanrıçasına verilen isim ile Maria/Mary/Miriam/Meryem arasındaki etimolojik benzerlik yine çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

1.2.1.4. Yunan-Roma Toplumu ve Ana Tanrıça Kültü

Konu kapsamında Mezopotamya ve Mısır tanrıçalarının, Akdeniz coğrafyasındaki senkretik çok tanrılı inanç sistemi üzerindeki etkilerini daha önceki bölümde değerlendirilmiştir. Bahsi geçen etkinin, en çok görüldüğü coğrafyalardan ikisi; Yunan ve Roma toprakları olmuştur. Bu bağlamda, M. Ö. 5. yüzyılda yaşamış Herodot'un²³; Mısır ve Yunan tanrıları arasındaki senkretik ilişkiye dikkat çeken ve Yunan tanrılarının aslında Mısır kökenli olduğunu savunan ilk isimlerden biri olması konumuz açısından önemlidir (Benko, 2004, s. 14-15; Herodot Tarihi, 1960, s. 469-471).

²¹ Geniş bilgi için bkz. (Rozett, 2017, s. 1-31).

²² Geniş bilgi için bkz. (Diesel, 2005, s. 48-49).

²³ Geniş bilgi için bkz. Herodot Tarihi, (1960). *Histories I*. Ed. A.D. Godley. London: Heinemann.

Bu senkretik inanç sisteminde; zamanla Isis Demeter'e, Osiris Dionysos'a, Horus ise Apollo'ya dönüşmüştür. Bu bağlamda, Isis ve Isis kültünün, Greko-Romen coğrafyada Serapis kültü olarak devam ettiğini gözlemleriz. Isis kültü; İtalya'da en çok, Mısır coğrafyasına daha yakın bir bölge olan Sicilya-Pompeii bölgesinde yayılım göstermiştir. İtalya'nın güneyindeki Isis kültü ve hemen devamında gelişme gösteren Serapis kültü, o kadar etkili olmuştur ki, Hristiyanlığın ilk dönemlerinde, I. yüzyıl boyunca İtalya'da ve 4. yüzyılın sonuna kadar Yunanistan'da da devam etmiştir. Hristiyanlığın, çok tanrılı inanç üzerinde baskısını yoğunlaştırdığı 4. yüzyılda bile, Atina'da Isis adına adanan bir tapınağın varlığı, Isis'in ne kadar zor vazgeçilen bir tanrıça kült inanışına sahip olduğunu göstermesi adına dikkate değerdir (Benko, 2004, s. 44-45).

Meryem ile çeşitli ortak yanları olduğuna inanılan/savunulan Isis kültünün; tüm İtalya ve Yunanistan coğrafyasına nüfuz etmiş olması, Meryem kültünün de tanrıça kültüne benzerlikler göstermesinde etken roller üstlenmiştir.

İsis'den sonra Juno Caelestis, Roma coğrafyasında en çok inanılan tanrıça olmuştur. Juno; Yunanistan'da Hera, Anadolu'da Kibele ve Mezopotamya'da Astarte ile muadildir ve bahsi geçen tanrıçalar gibi, kadınların ve doğumun koruyucusu olma görevini üstlenir (Benko, 2004, s. 31).

Diğer taraftan, askeri/savunmacı bir yanı da bulunan Juno, Roma devleti şehirlerinin koruyuculuğunu da üstlenir. Regina/Kraliçe unvanına sahip olan Juno; özellikle bu yanı ile Meryem'e benzerlik göstermektedir. Bilindiği üzere Meryem de başkent Konstantinopolis'in koruyuculuğunu üstlenmiştir.

İsis gibi Juno Caelestis'de²⁴, Hristiyanlığın ilk yıllarında çok tanrılı inanç içerisinde devam eden en etkin tanrıça kültlerinden biri olmuştur. Öyle ki M. S. 4. yüzyılda bile Caelestis inancı/kültü²⁵ devam etmiştir. Hristiyanlığın yayılma dönemine denk gelen bu yüzyıllarda bile, sadece Roma halkı tarafından değil, Roma devlet otoritesinin de askeri koruyucusu olan Tanrıça Juno'dan vazgeçmesi çok kolay olmamıştır. Kaynaklardan

²⁴ *Dea Caelestis/Cennetin Kraliçesi* anlamına gelir. Meryem'in de *Cennetin Kraliçesi* unvanına sahip olması ile diğer Bakire ve Ana Tanrıçalar ile benzerlik gösterir (Benko, 2004, s. 34).

²⁵ M. Ö. 1. yüzyılda yaşamış olan Romalı şair *Virgil/Vergilius* ise, kraliçe Dido'nun tapınağının görkeminden bahseder (Benko, 2004, s. 23).

edinilen bilgilere göre; Roma Senatosu'nda 4. yüzyılda Caelestis adına adanan zafer altarı onarılmıştır. Buna ek olarak, 363 tarihinde Atina yakınlarında Daphne'da Apollo tapınağı yıkılırken, Caelestis adına adanan tapınakların birçoğuna dokunulmaması, tanrıça kültünün geç dönemlerde de devam ettiğinin bir göstergesidir.

Ayrıca daha sonra Meryem'e adanan kiliselere dönüştürülen bazı Ana Tanrıçalara adanan tapınaklara, kadınların o dönemde kolayca ve hiçbir zorlama görmeden gidiyor olmaları, Meryem'in, Ana Tanrıçalara vekâlet etme görevini üstlendiğini iddia ettiğimiz savımızı destekler niteliktedir. Örneğin Meryem'e Efes Konsili'nde *Theotokos/Tanrı Taşıyan/Tanrı Veren* ünvanı verilir verilmez, Roma'da Papa III. Sikstus'un Tanrıça Juno Lucina'ya atfedilen tapınağı, Meryem'e adanan bir kilise olan Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi'ne²⁶ çevirmesi, bu savımızı güçlendirir.

Diğer taraftan Roma Santa Maria Ara Coeli bazilikasının olduğu yerde Tanrıça Juno Moneta'ya ait bir tapınak varken, Roma'daki Aziz Petrus Bazikilas'ının olduğu yerde de, daha önce Kibele ve Attis'e ait tapınakların varlıkları bilinmektedir (Benko, 2004, s. 35-36; 137-168; Chaniotis, 2008, s. 243-274; Saradi, 2008, s. 113-133).

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında Juno kültü; özellikle Tanrıça Juno'ya ithaf edilen tapınaklarda ahlak sınırlarını zorlayan ayinlerin düzenlenmesi nedeniyle, kilise babaları tarafından çok eleştirilmiştir. Bir Montanist olan Tertullianus²⁷, Caelestis kültünü en sert biçimde eleştirilenler arasında yer almıştır (Benko, 2004, s. 34).

Diğer taraftan şehirlerin koruyuculuğunu üstelenen diğer bir tanrıça, zeka/sanat/ilham/barışın temsilcisi Athena'dır. Tanrı Zeus ve tanrıça Metis'in kızı olan Athena yine Meryem gibi bakire olması bakımından konumuz adına önemlidir. Pallas Athena ismi ile de anılan tanrıça, Meryem kültü ile yakından ilişkilidir. Athena'nın, Pallas Athena olarak anılmasının hikâyesi ise kısaca şöyledir. Pallas, bir oyun esnasında Athena tarafından öldürülür ve onun yerine Athena'nın babası Zeus, bu durumun fark

²⁶ Geniş bilgi için bkz. (Benko, 2004, s. 164).

²⁷ Tertullianus M. S. 2. yüzyılda Kartaca'da yaşamış bir kilise babasıdır. Güçlü bir Montonist savunucusu da olan Tertullianus, aynı zamanda Yunan Stoacıları da felsefe bakımından desteklemiştir (Benko, 2004, s. 34-35).

edilmemesi için ahşaptan günümüzde halen Palladion ismi ile anılan bir heykelcik yapar (Cameron, 2004, s. 13; Pentcheva, 2006, s. 59-63).

Bu heykel konumuz Meryem kültü için önemlidir. Meryem'in de başkent Konstantinopolis'in koruyuculuğunu üstlendiği yukarıdaki bölümde belirtilmiştir. Meryem'in kemerinin Konstantinopolis'in koruyuculuğunu üstlendiği inancının kabul edilmesi ile Palladion heykelinin de koruyucu görev üstlenmesi arasında simgesel ve paralel bir benzerlik vardır. Bu bağlamda, gerek Meryem'e ait koruyucu yere sahip olduğuna inanılan rölikler ve gerekse Palladion gibi Antik dönem heykelleri arasında sembolik benzerliklerin arkaik bir kökeninin olması dikkate değerdir.

Tanrıça Athena'nın adını, günümüz Atina kentine vermiş olması da, bize Athena'nın bir kent tanrıçası olma vasfına sahip iken, kırsal için başka bir tanrıça, Artemis'in ortaya çıkması dikkate değerdir. Meryem ile Athena arasındaki en benzer yanlardan birisi, Athena'nın bakire anlamına gelen Parthenon unvanına da sahip olmasıdır. Çok tanrılı dönemin bakire tanrıçaları aynı zamanda örgü eylemi ile tasvir edilir²⁸. Tanrıçaların ve özellikle bakire tanrıçaların, bir örgü tezgâhı ya da kirmen ile de betimlendiklerini kaynaklardan öğrenmekteyiz (Rigoglioso, 2010, s. 22-40).

Bu noktada, özellikle tezin ikinci bölümünü oluşturan Müjde sahnesi bazı örneklerinde, Gabriel'in Meryem'e müjdeli haberi verdiği anda, Meryem'in elinde bir kirmen bulunması ile başka bir benzer yana daha vurgu yapılır²⁹.

Bu bağlamda, örgü işinin Hristiyan inancında da olduğu gibi, İsa'nın Meryem'in bedeninde büyümesi ile ilintili olarak Tanrı'nın etini örmeye başlamak ifadesinin yine arkaik bir kaynağı olduğu söylenebilir. Meryem'in Tapınak için ördüğü örtü ile yine Antik dönem örgü örme ikonografisi arasında benzerlik vardır. Antik Yunan'da, Atina'da her yaz Akropolis'de, Tanrıça Athena'ya adanan Panathenaia festivalinde³⁰, aynı Meryem'in Tapınak örneğinde olduğu gibi, dört kadın tanrıçanın yünden peplos tören kıyafetini örmek için seçilirdi. Birçok araştırmacı tarafından tapınak ayinlerinin

²⁸ Örgü ile özdeşleşen diğer bakire tanrıçalara; *Neith*, *Gaia*, *Metis* örnek verilebilir.

²⁹ Daha geniş bilgi için bkz. Bölüm 3.2.6. *Meryem ve İp Eğiren Kadın İkonografisi*.

³⁰ Geniş bilgi için bkz. (Rigoglioso, 2010, s. 44-47).

kökeninde çok tanrılı dönem inancının var olduğu savını desteklemek açısından bu örneklendirmeler konumuz Meryem kültü ve Müjde sahnesi ile bağlantılıdır.

1.2.1.5. Anadolu ve Ana Tanrıça Kültü

Çok tanrılı bir tarihi süreç geçirmiş olan, üzerinde yaşadığımız Anadolu toprakları, çalışma konusunu oluşturan Bizans coğrafyasındaki Meryem inancının kökenleri için oldukça önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda kadınlar; Anadolu toprakları üzerinde tarihin her döneminde yadsınamaz bir güce sahip olmuşlardır. Anadolu coğrafyasında tarihin her döneminde kadının/feminen gücün etken olmuştur.

Çalışma kapsamında; bölgelere göre değerlendirilen Ana Tanrıça kültünün nüfuz alanının en derinden hissedildiği bölgelerden bir diğeri de hiç kuşkusuz ki Anadolu toprakları olmuştur. Magna Mater ve Kibele kültleri, aslında Anadolu/Küçük Asya kökenlidir³¹. Kibele ve Magna Mater kültü diğer çok tanrılı dinlere sahip coğrafyalardan farklı olarak Anadolu’da çok güçlü yaşanmıştır. Bu bağlamda, Hristiyanlığa geçiş sürecinde, toplumun daha önce inandıkları tanrıça kültünü bırakmamak noktasında en çok direnen coğrafyaların başında yine Anadolu’nun en ön saflarda yer aldığı iddia edilebilir. Özellikle, Roma devletinin varisi, Bizans devletinin başkenti Konstantinopolis’in Anadolu coğrafyasında yer alması, saray/otorite ile mücadelenin en çok yaşandığı toprakları da kaçınılmaz olarak Anadolu yapmıştır.

Adını Hitit tanrıçası Kubaba’dan³² aldığına inanılan ve Anadolu’da en yaygın tapınılan tanrıçalardan en önemlisi olan Kibele; M. Ö. 6000 civarında Anadolu’da en parlak dönemini yaşamıştır (Benko, 2004, s. 67).

Diğer taraftan Kibele, Çatal Höyük kazılarında ele geçen küçük bir heykelcikten edinilen bilgi doğrultusunda Potniatherōn/Hayvanların Kadını olarak da bilinir. Bu yönü

³¹ Magna Mater hakkında geniş bilgi için bkz. (Benko, 2004, s. 15-16).

³² Sümerce; *Kug-Bau* kelimesinden türemiş olan *Kubaba*, Sümer kökenli bir Ana Tanrıçadır. Fırat nehri yakınlarında *Karkamış Krallığı*’na atfedilen kraliçe, buradan Hitit coğrafyasına yayılmıştır. Karkamış topraklarının koruyuculuğunu da üstlenen Ana tanrıça *Kubaba*; aynı zamanda Sümer Hanedanlık Ailesi listesine girmiş tek kraliçedir (Benko, 2004, s. 67-68).

ile Kibele, özellikle Batı Anadolu'da yaygın bir kült inancına sahip olan Tanrıça Artemis ile benzerlik gösterir (Murdock, 2010, s. 6). Diğer taraftan komşu kültür çevresinden etkilenecek; Attis'in Kibele'den ve Mithras'ın Anathia'dan doğmuş olduğu inancı, İsa'nın da Meryem'den doğması ile bağlantılı olarak, Meryem'in Tanrı Veren/Taşıyan/Theotokos unvanına sahip olması ile benzerlik gösterir.

Tez kapsamında, Anadolu coğrafyasında Ana Tanrıça ve Bakire Tanrıçalar ile Meryem'in ilişkilerinin neler olduğunun araştırıldığı bir diğer tanrıça ise Artemis'tir. Artemis; Yunan coğrafyasında olduğu kadar, Batı Anadolu coğrafyasında da yaygın tapınılan bir tanrıça olmuştur. Zeus ve Leto'nun kızı, Apollo'nun kız kardeşi olan Artemis'e Anadolu'da; vahşi doğa, av ve ay tanrıçası olarak tapınılırdı. Kendisinin doğumu esnasında, annesinin çektiği acıya şahit olduğu için, sonraki hayatında bakire kalmaya yemin ettiği rivayet edilir (Bremer ve Erskine, 2010, s. 209-227).

Bu bağlamda Artemis'in; Bakire Tanrıçalar içerisinde çok önemli bir yere sahip olması ve afıflığı/iffeti temsil etmesi bakımından, Meryem ile benzer yanları vardır. Meryem'e de Stella Maris unvanının verilmesi ile Meryem'in, gerek Artemis ve gerekse diğer Ay ve Bakire tanrıçalarının devamı niteliğinde bir yere sahip olduğu iddia edilebilir. Artemis ve Meryem arasındaki diğer bir benzerlik ise; erkek kardeşi Apollo'nun güneşi, kendisinin de ayı temsil ediyor olmasının; İsa'nın güneşi ve Meryem'in ayı temsil ediyor olması ile örneklendirilebilir.

Tanrıça Artemis'e atfedilen birçok tasvir vardır. Ancak Efes kenti için çok önemli bir yere sahip olan Tanrıça Artemis; arkeolojik ve ikonografik terminolojide Efes Tipi Artemis örneklerinde, çok memeli olarak betimlenir ve bu yönü ile de koruyucu/bereketi temsil eder (Lidonnici, 1992, s. 389-415).

1.3. İLAHİ DOĞUMLAR/BAKİRE TANRIÇALAR VE MERYEM KÜLTÜ İLE İLİŞKİLERİ

Meryem kültürünün, Bizans resim sanatı üzerindeki etkilerinin çalışıldığı bu tezde; Bizans resim sanatının birçok etken altında geliştiğine, resim sanatının özellikle görsel hafızaya

hitap edebilme gücüne sahip olduğuna ve bu nedenle, Meryem'in bir kült olmasında resim sanatının etkilerinin önemli olduğu savunulmuştur.

Tez kapsamında; çıkış noktamız olan tasvir sanatı ile ilgili olarak bazı sorunlarla da karşılaşılmıştır. Özellikle Meryem ile ilgili erken dönem tasvir örneğinin az oluşu, bize Meryem ve çok tanrılı dönem arasındaki ilişkiyi incelememizde engeller teşkil etmiştir. Bu noktada diğer yazınsal eserler önem kazanmıştır. Erken dönem Hristiyan döneminde, Meryem'in yazın dili ile betimlenmesi, bize dönemin inanç sistemi hakkında bilgi vermektedir.

Kanonik İnciller'de, Meryem ile ilgili kısıtlı bilgi bulunmaktadır. Meryem ile ilgili en geniş bilgi, II. yüzyılda yazılmış Apokrif bir İncil olan Yakobus'un Protoevangelium'undan öğrenilir. Yakobus'un Protoevangelium'unda Meryem; sıradan bir insanın hayatından oldukça farklı bir şekilde tasvir edilmiştir³³. Bu yönüyle Meryem'in, bir taraftan ilahi yanına vurgu yapılmış, diğer taraftan mucizevi nitelikleri ile kendinden önceki tanrıçalara ve onların inanılan kültlerinin devamı olma niteliğine sahip olmuştur. Meryem'in kendi doğumundaki mucizevi taraf ile oğlu İsa'nın mucizevi doğumu arasındaki benzerlikler, bu noktada tesadüf olmamalıdır. Eski Ahit kaynaklı başka örneklerde de yine zorluklar ile meydana gelen İlahi doğumların müjdenmesi, bize çok tanrılı dinlerdeki tanrı doğumlarını ya da diğer bir deyişle ilahi doğumları anımsatmaktadır. Bu bağlamda Yakobus'un Protoevangelium'u; Meryem ile ilgili bize en geniş çaplı bilgi vermesi bakımından, Bizans resim sanatı kapsamında oldukça önemli bir yere sahiptir.

Bu nedenle gerek Yakobus'un kimliği ve gerekse yazmış olduğu İncil'in yazıldığı tarih olan II. yüzyıl Hristiyan toplumu üzerine daha ayrıntılı araştırma yapılması gereklidir. Meryem'in bir doktrin ve kült olmasında, geçmiş dönem çok tanrılı dönemin tanrıça kültlerinin önemli bir yere sahip olduğunu savunan isimler arasında Stephen Benko önemli bir yere sahiptir³⁴. Benko; Yakobus'un kimliği ve çok tanrılı dönemin

³³ Meryem'in doğumu, Tapınak günleri, Yusuf ile nişanlanması, İsa'ya hamile kalması, İsa'nın doğumu, sıradan bir insanın hayatından oldukça farklıdır.

³⁴ Benko; Mariology ve Meryem kültü üzerinde çok tanrılı dönem, tanrıça kültürünün etkisinin yadsınamaz derecede önemli olduğunu savunur ve Mariology gibi yeni bir terim ile çalışmalarını ifade etmeyi tercih eder (Benko, 2004, s. 2-4).

etkilerinin, eseri Protoevangelium'u nasıl ve yönde etkilemiş olabileceğine dair araştırmalar ve çalışmalar yapmıştır. Bu bağlamda Benko (2004, s. 196-205)³⁵; Yakobus'un Protoevangelium'unun, kendi kimliği ve yaşadığı coğrafyaya dair yanlış bilgiler içerdiğini iddia eder. Benko'ya göre; II. yüzyılda yaşadığı iddia edilen Yakobus, İsa'nın yaşadığı coğrafya olan Judaizm/Yehuda geleneğinin devam ettiği Filistin toprakları olamaz. Benko; Protoevangelium'da Meryem'in özellikle Tapınak günleri ile Vesta Bakireleri'ne adanan tapınaklardaki, ritüeller arasındaki benzerliğe dikkat çeker. Judaizm geleneklerine göre bir kadını; bu denli rahibe noktasına taşıyacak nitelikte betimlemenin mümkün olamayacağını iddia eden Benko; Protoevangelium'un yazarı Yakobus'u, II. yüzyılda Hristiyanlığın, çok tanrılı inanç sistemi içerisinde yayılmaya çalıştığı dönemde, çok tanrılı inanç kültüründen etkilenmiş bir Hristiyan olarak tanımlar. Benko; Yakobus'un, Meryem'i gününün çok tanrılı dönem tanrıçaları kadar önemli göstermek için bu şekilde örneklemelere gittiğini de savına ekler. Benko bu savını desteklemek için bazı açıklamalarda bulunur. Mesela; Meryem'in 3 yaşına geldiğinde Tapınak'a sunulduğu anda Tanrı aşkı ile dolarak dans ettiğini belirten Protoevangelium ile Dionysos kültüne atfedilen Baküs perileri arasında ilişki kurar. Dionysos kültüründe de Baküs perilerinin içlerine tanrının girdiğine ve neşeden çılgınca dans ettikleri bilinmektedir. Benko başka bir örnekte, İncil'de kullanılan isimlerin etimolojik kökenleri ile heretik isimler arasında bağlantı kurmaya çalışır. İsa'nın doğumunda, ebelik görevi üstlenen Salome'nin, isminin kökeninin de heretik etki doğrultusunda ortaya çıktığını savunur. Dionysos'un annesinin adının da Semele olduğunu, Semele isminin Frig toplumunda, Yer'in Annesi/Tanrısı Zemolo'dan gelebileceğini ve ayrıca Dionysos'un annesi Semele'nin de, Dionysos'u aynı Meryem'in, İsa'yı doğurduğu gibi bir mağarada doğurduğu ekleyerek, savını güçlendirir.

Benko'nun bu savını, Bizans resim sanatı kapsamında ve özellikle konumuz Müjde sahnesindeki ayrıntılarda görmek mümkündür. Özellikle daha ileriki bölümlerde de ele alındığı gibi, 12. yüzyıl Müjde örneklerinde, Gabriel tıpkı Maenadlar gibi tasvir edilmiştir.

³⁵ Benko; Hristiyan kutsal metinleri içerisinde yer alan *Apokalipsis* için de benzer iddialarda bulunmaktadır.

Meryem kültü ile tanrıça kültleri arasında bağlantı olduğunu iddia eden başka araştırmacılar da mevcuttur. Bunlardan ilki ve en önemlisi Greeley, Meryem kültünü mit boyutunda çalışan ilk araştırmacılar içerisinde yer alır. Greeley'e göre (1977, s. 49-72); Hristiyan inancındaki Tanrı'nın; hem feminen hem de maskülen bir özelliği bulunmaktadır. Greeley'e göre Meryem; yumuşak, şefkatli, rahatlatıcı, koruyucu, güven verici yanı ile Tanrı'nın kadınsı yanını temsil etmektedir.

Meryem ve çok tanrılı dönem tanrıçaları arasındaki ilişkiyi anlatan diğer bir önemli isim ise, Karl Prümm'dür. Prümm (1935, s. 285-333); Meryem'in çok tanrılı Ana Tanrıçalar'ının devamı niteliğinde olduğunu ve böylece Meryem ile Hristiyanlığın elde ettiği zafere değinir.

Meryem ve tanrıça kültü ile ilgili çalışmalarda bulunan diğer bir isim de, Leonhard Fendt'tir. Fendt (1922, s. 41, 71-93); Mariology biliminin Gnostik inanç sistemi içerisinde bağımsız olarak gelişmiş olduğunu savunur. Fendt; çalışmalarında daha çok Gnostik komünyon bayramları ile Meryem arasında ilişkilere ağırlık vermiştir. Bunun yanı sıra Meryem ile Ana Tanrıça kültleri arasında senkretik bir ilişki olup olmadığı yönünde çalışmalar yapmış ancak İsa'nın ruhunun çok tanrılı diğer hiçbir inançta yer almamasından yola çıkarak, çok tanrılı dönem tanrıça kültürünün, Meryem kültü üzerinde etkisinin olmadığını, Meryem kültürünün bunlardan bağımsız geliştiğini iddia etmiştir.

Çok tanrılı dönem Ana Tanrıça kültleri ve Meryem kültü üzerine çalışma yapan diğer bir isim Koepgen ise (1939, s. 318-319); kilisenin, androjen/çift cinsiyetli bir niteliğe sahip olduğunu savunur çünkü Tanrı'nın, İsa'nın bedeninde hem kadının ve hem de erkeğin bir bileşimi olarak ortaya çıktığına inanır.

Yukarıda bahsi geçen araştırmacıların da görüşleri dikkate alınarak, çok tanrılı dinlerdeki yaratılış, ilahi doğumlar, ilahi doğumların çeşitleri, kadınların Antik dönemlerdeki rolü, mucizevi doğumların kült ve bayramlara dönüşümü arasında önemli bir etkileşimin olduğunu düşünmekteyiz ve bu nedenle bu konu ayrıntıları ile irdelenerek çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

İlahi doğumların çok önemli bir yere sahip olduğu çok tanrılı inanç sisteminde, Mucizevi ya da diğer bir ifadeyle ilahi doğumlara değinmeden önce, çok tanrılı dinlerdeki hiyerarşiden bahsetmek yerinde olacaktır.

M. Ö. 5. yüzyılda yaşamış ünlü Yunan filozofu Pisagor evrenin düzenini meydana getiren dört ana varlıktan bahseder. Bu düzene göre evren; tanrılar, yarı tanrılar, kahramanlar ve insanlardan oluşmaktadır. Bu kategori içerisinde yer alan insanlardan, tanrılar ile doğum yoluyla akrabalık ilişkileri olanlar da kutsal kişiler olarak kabul edilir (Rigoglioso, 2009, s. 29).

Kutsal kişiler kategorisine, insanları dâhil eden diğer bir ünlü Yunan filozofu ise Platon'dur. Platon'un ölümlü kişiler içerisinde, kutsal ünvanını alan en önemli kahramanı Büyük İskender'dir. Büyük İskender; bazı rivayetlere göre Yunan mitolojisindeki Zeus'un oğludur. Büyük İskender'in özellikle Mısır yolculuğu esnasında, Amon Tapınağı'nı ziyaret etmesi ve kendisine Zeus Amon denmesi onun ilahi yanını güçlendirmektedir. Bu özelliği ile Büyük İskender, Tanrı babası olan en önemli ölümlüler arasında tarihte yerini alır (Bremmer ve Erskine, 2010, s. 275-277; Rigoglioso, 2009, s. 29).

Diğer taraftan Pisagor'un hiyerarşisinin ilk sırasında yer alan tanrı ve tanrıçalar; doğum ve yaratılış açısından çok önemli bir yere sahiptir. Çünkü Yunan toplumunda, tanrıların mucizevi bir doğum sonucu, önce zihinde sonra ise rahimde vücut bulduklarına inanılırdı³⁶. Tanrılar; bu özellikleri ile maddesel özellik kazanarak insanlara benzemekteydiler. Yunan filozof Plotinus; Kourai/Keledones'in yeryüzüne indiğini, yeryüzünün şeklini aldığını ve böylece Zeus ile Apollo'yu doğurduğunu ifade eder (Rigoglioso, 2009, s. 31-32; Bremmer ve Erskine, 2010, s. 81-90). Plotinus'a göre; Kourai'nun bakire olması, konumuzu oluşturan Meryem'in bekâreti ile ilgili olması açısından önemlidir.

Diğer bir Yunan filozofu Asklepius'a göre; Yunan halkının ataları, ruh yaratamıyordu ama tanrıların ve meleklerin ruhlarını uyandırabiliyorlardı. Böylece İlahi gizemler,

³⁶ Bu noktada rahim; makro kozmosun küçük bir simgesi olarak yaratılışın mikro kısmını oluşturuyordu. Rahime yüklenen bu misyon, çağlar boyunca birçok şekilde devam etmiştir. Rahim; yaratılış/gizem/kehanet/mikrokozmos ile özdeşleşerek yerini hep korumuştur.

ortaya iyinin ve kötünün şeklini alarak çıkıyordu. Özellikle Yunan kültüründe; tanrı ruhlarının gezgin bir niteliğe sahip olduğuna ve insanlar ile iletişime geçmek istediklerinde, biçim değiştirip insanların bedeninde zuhur ettiklerine inanılırdı (Rigoglioso, 2009, s. 31-32).

Pisagor'un yaratılış hiyerarşisinin ikinci kategorisinde yer alan yarı-tanrı/tanrıçalara kısaca değinecek olursak; Yarı insan/yarı tanrı kahramanlardan oluşan bu kategorideki kahramanların sıra dışı hayatları ve ölümleri vardı. Sıradan insanların ölümlerine sahip olmayan bu kahramanlara; Dionysos ve Asklepios örnek verilebilir. Tanrı Zeus ve ölümlü Fenike kralı Kadmos'un kızı Semele'nin oğlu olan Dionysos'un ölümü, vücudunun önce parçalara ayrılıp daha sonra kazanda kaynatılması ile gerçekleşirken, Tanrı Apollo ve Teselya kralının kızı Koronis'in oğlu olarak doğan yarı-tanrı Asklepios'un ölümü ise Zeus tarafından gönderilen bir şimşek tarafından gerçekleşmiştir (Bremmer ve Erskine, 2010, s. 92-102; Rigoglioso, 2009, s. 29).

Yarı-tanrı kahramanların bu çeşit acı dolu ölümlerinde, tanrısallaşma/ilahlaşma yoluyla, insanlığa kendilerini adaması ile İsa'nın da Tanrı Oğlu ünvanı ile acı çekerek ölmesi ve annesi Meryem'in İsa'nın ölümündeki matemi ile insanlığa kendini adama noktasında, Antik dönem çok tanrılı dinler ve Hristiyan inanç sistemi arasında benzerlik gözlemleriz. Bu bağlamda, en güçlü bir şekilde tezimizde savlandığı gibi, Meryem'in şefaatçi yanının arkaik kökenleri olduğu tespit edilmiştir.

Hiyerarşinin diğer bir kategorisinde yer alan ölümlülerden, kadınlar da yaratılış/ilahi doğumlar bakımından önemli bir yere sahip olmuşlardır. Antik Yunan'da; kadınlar gerçekleştirdikleri doğumlara göre farklı kategoriler altında değerlendirilmişlerdir. Örneğin Heroine; kahraman³⁷ tanrılara çocuk veren rahibelere verilen ünvanken, Parthenos³⁸ ise; bakire ve hiç evlenmemiş kadınlara verilen bir ünvanı. Özellikle Yunan tapınaklarında rahibeler ve tanrılar arasında, kutsal bir niteliğe sahip olan bu

³⁷ Tanrılar ile ilişkiye giren kadınlar; *ölümlü kahramanlar* ve *periler* olmak üzere iki kategoride toplanır.

³⁸ *Parthenos* ünvanı daha çok döllenme olmadan gerçekleştirilen tanrıçalara verilen bir ünvanı. Athena, Artemis ve Hera; Parthenos olma özelliklerine sahipti. Ancak ölümlü kadınlara da bu ünvanın verildiğini kaynaklardan öğrenmekteyiz (Rigoglioso, 2010, s. 14).

cinsel birlikteliklere, Kutsal Birleşme/Hieros Gamos³⁹ denirdi (Rigoglioso, 2009, s. 21-40).

Rigoglioso; bakire tanrıçaların yaptıkları doğumlara, partojenetik/erkeksiz doğum olarak da nitelendirmiş ve Chaos, Neith, Athena gibi tanrıçaları bu gruba dâhil etmiştir⁴⁰.

Diğer taraftan, yaratılışın ve ilahi doğumun temelini oluşturan cinsel birliktelik; Yunan toplumunda birçok inancı/kültü/ritüeli de beraberinde getirmekteydi. Örneğin; Anaireô kavramı; kehanette bulunmak/yapmaya başlamak/rahimde kurmak anlamlarına gelmektedir. Yunan kültüründe; Delphi tapınağındaki rahibelerin, vajinalarından çıkan bir çeşit buhar yoluyla kehanette bulunduklarına ve vajina ve rahmin bu bakımdan önemli bir vasfı olan; Üçüncü Göz olduğuna inanırlardı⁴¹. Yaratılışın başlangıcı olan rahim; bu yönü ile tapınağa ait bir organdı. Bu nedenle, tapınakta gerçekleşen tanrı ile cinsel ilişki, kehanette bulunmak için gerekliydi. Kadınlar ise bu ilahi kehanetin taşıyıcısı olmaları bakımından önemli bir yere sahiptiler. İnanişâ göre; Delphi tapınağında; rahibelerin bedenlerine tanrıların, rahim yoluyla girdikleri ve vücut bularak rahibelere kehanette bulunmaları konusunda yardımcı olduklarına inanılırdı⁴² (Beavis, 2016, s. 27-35; Rigoglioso, 2009, s. 33-34).

Bu bağlamda, rahim ve rahimin geçmişten gelen arkaik gizemli sırrı ile Meryem'in İsa'ya nasıl hamile kalacağını Gabriel tarafından bildirilmesi arasında benzer yanlar vardır. Gabriel; Meryem'e Kutsal Ruh aracılığı ile hamile kalacağını bildirirken, yukarıdaki cümleden de anlaşılacağı üzere rahim; gizemli yanı ile yaratılış olayında ilahi bir nitelik taşımaktadır.

Yunan kültüründe; tanrılar ve ölümlü kadınlar arasında bu tür cinsel ilişkiler olurken, Akdeniz'in başka bir coğrafyası olan Mısır'da bu durum farklıdır.

³⁹ *Afrodite*; *Hieros Gamos* ilişkisine örnek verilebilir. *Afrodite*'in rahibelerinden biri olan *Sicyon* ve *Gaia*'nın rahibesi *Achaia*, erkekler ile cinsel ilişki kurmamıştır (Rigoglioso, 2009, s. 42-45).

⁴⁰ Geniş bilgi için bkz. Rigoglioso, M. (2010). *Virgin Mother Goddesses of Antiquity*. New-York: Palgrave/Macmillan.

⁴¹ Geniş bilgi için bkz. *Valentinus*'ün kozmogonisi.

⁴² Antik Roma ve Yunan geleneği ve kültüründe kadınlar ve tanrıların cinsel birliktelikleri sonucu çocukları olmaktadır. Bu olay Mezopotamya'da da görülmektedir. Kaynaklarda Asur Tanrısı Baal/Bel'in bir gece tapınakta bir tapınak rahibesi ile birlikte olduğundan bahsedilmektedir (Rigoglioso, 2009, s. 29).

Plutarch/Plutarkhos’unda belirttiği gibi, Mısır kültüründeki inaniş’a göre; bir tanrı ölümlü bir kadına cinsel yolla yaklaşılabilirken, bu ölümlü bir erkek ile tanrıça arasında mümkün değildi (Rigoglioso, 2009, s. 35).

Antik Roma döneminde, bir kadının cinsel ilişki tecrübesinin olmaması; virgo intacta kavramı ile temsil edilirdi. Meryem’in İsa’yı doğurması esnasında, ebe Salome’nin bekâret testinin de virgo intacta olarak yorumlanmasının, Roma çok tanrılı dönemden gelen bir gelenek olduğu savunulabilir (Nash, 2010, s. 22).

Meryem kültü ile bağlantılı diğer heretik geleneğe ise, Hristiyan inancındaki Meryem tasvirli madalyonlar örnek verilebilir. Tarihi süreç içerisinde, gerek Bizans ve gerekse Batı toplumunda, Meryem tasvirli madalyonlar, çeşitli amaçlar için kadınlar tarafından takı olarak boyunlara takılırdı. Bunun kökeninde yine Antik dönem geleneği aramak yerinde olacaktır.

Antik dönemde de kadınlar, tanrıça tasvirli madalyonları boyunlarına takarlardı⁴³. Meryem’e atfedilen hayatın kaynağı/pınarı unvanı yine heretik kökenlidir. Antik dönemde pēgē kaynak/pınar anlamına gelen ifade/terim Hera ve Magna Mater için kullanılırdı (Rigoglioso, 2009, s. 110).

Çok tanrılı inançlarda, tanrıların form değiştirerek ya da değiştirmeyerek ölümlü kadınlar ile cinsel birliktelikleri sonucunda ilahi doğumların olduğunu biliyoruz. Ancak tanrıların, ölümlü kadınları hamile bırakmak noktasında, araçlar da kullandıkları bilinmektedir. Örneğin yarı tanrı bir niteliğe sahip olan Asklepios’un dokunarak tedavi etme gücüne sahipken, Agamede⁴⁴ ise bir yılan aracılığı ile hamile bırakabilme yetisine sahipti⁴⁵. İleriki bölümlerde, Gabriel’in asası ve Asklepios ve Hermes’e atfedilen Caduceus arasında sıkı bir bağlantının olduğu görüşünü savunulmuştur.

⁴³ Bu konuyla ilgili en geniş bilgiyi, Kuzey Afrikalı kilise babalarından ediniriz. *Augustinus* bunlardan en önemlisidir (Aktaran Benko, 2004, s. 35-36).

⁴⁴ Agamede; M. Ö. 12. yüzyılda yaşamış mitolojik bir kahramandır. Epeans kralı Augeas’ın kızıdır. Bitkilerden ilaç yapma ve insanları iyileştirme yetisine sahiptir.

⁴⁵ Yılanın özellikle Yunan mitolojisinde hamile bırakma özelliği vardır. Yunan mitolojisinde; partenogenetik/döllenmesiz üreme özellikle yılan aracı olarak kullanılarak elde edilirdi. Tanrıça; Ge/Gaia, Hera, Pythia’nın yılanı aracı olarak kullanarak hamile kaldıkları ya da bıraktıkları rivayet edilir (Rigoglioso, 2009, s. 36-39).

1.4. BAKİRE TANRIÇALAR VE MUCİZEVİ DOĞUMLARA ATFEDİLEN FESTİVALLER VE MERYEM KÜLTÜ İLE İLİŞKİLERİ

Ağırlıklı olarak Akdeniz coğrafyasında yoğunlaşan tezimizde; Tanrıça kültlerinin, doğurganlık/üretkenlik kültü ile birlikte bir gelişim süreci takip ettiğini savunuyoruz. Diğer taraftan tanrıçalar; üretkenlik ve hayatın devamını temsil etmelerinin yanı sıra birçok ölüm kültü ile de anılagelmışlerdir. Bu yönüyle tanrıçalar üretkenlik yanı ile hayatın devamını temsil ederlerken, ölüm kültü ve tanrılar ile de diğer/öteki dünya arasında arabulucu olmuşlardır. Birçok misyonu da beraberinde taşıyan tanrıçalara ait kültürler, özellikle Akdeniz coğrafyasında yılın belirli zamanlarında farklı amaçlar doğrultusunda gelişen bayramlar ile kutlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda; doğum/doyurma/bakım gibi üstlendikleri görevler ile tanrıçalar, kendi adlarına düzenlenen festivaller ve ayinlerde bu yanları ile ön plana çıkmışlardır (Håland, 2009, s. 102).

Tanrıçalar adına düzenlenen bu festivallerde; kendi adlarına adanan hayvanları, sunu olarak kabul ederler ve adlarına akıtılan kan ile ölüm ve yaşam arasında arabulucu görevi de üstlenirlerdi.

Ünlü Yunan tarihçi ve düşünür Plutarch/Plutarkhos'a göre; Delphi tapınağındaki kışın üç ayı, Dionysos'a adanırken, yazın üç ayı ise Apollo'ya adanırdı. Özellikle Pythia'nın Mart ayında, rahim aracı ile kehanette bulunması, Müjde bayramının da Mart ayının 25'inde kutlanması ile iki tarih arasında bir bağ kurulabilir. Özellikle ayın hareket döngüsüne göre kehanette bulunan tapınak rahibelerinin bu kehaneti ile Mart ayının 25'inde kutlanılan Müjde bayramı arasında bir ilişki olabileceği fikrini güçlendirmektedir.

Tanrıça ve tanrıça kültü ile ilgili Antik dönem festivallerine kısaca bir göz atacak olursak;

Bu bağlamda, Gabriel'in asası ve yılan başlıklı Caduceus arasında bir arkaik benzerlik olduğunu ileriki bölümlerde tartışılmıştır.

Festivaller; özellikle Anadolu'da hayat döngüsünü ya da tarım döngüsünü gerçekleştirmek için kutlanırdı. Bu bağlamda, Anadolu'da yaygın kutlanılan Dionysos kültü ve Kibele/Demeter Ana Tanrıça kültü ayinleri arasında sıkı bir ilişki vardır. Dionysos ve Kibele adına düzenlenen festivallerin, nüfuz ettiği coğrafya ise sadece Anadolu ile sınırlı değildir. Festivaller; Anadolu'dan Trakya'ya ve oradan da Kuzey Yunanistan aracılığı ile bütün Yunanistan'a yayılmıştır (Benko, 2004, s. 64-67).

Bu festivallerde; Kibele/Demeter ve Dionysos çeşitli ayinler ile yüceltilir ve Adonis'e ithaf edilen festivallerde yine mevsimsel döngü kutlanırdı. Bu bağlamda, Adonis/Tammuz/Dionysos kültleri dolaylı olarak Ana Tanrıça festivallerinin birer uzantısı olarak gelişmiştir. Ayinlerin kökeninde, tabiatın canlanışını desteklemek için, kadın inananlar/müritler ellerinde; genelde kadın ve erkek üreme organlarını temsil eden objeler taşır ve kadınlar müstehcen sözler ile ritüellerini desteklerlerdi. Ayinlerde genelde, Adonis ya da mısır/ürün tanrıçası Demeter'in hayat döngüsünü anlatan Homeros'un ilahileri söylenirdi (Benko, 2004, s. 64-67).

Bu ayinlerde; kadınların ellerinde meşale taşımaları, bize Meryem'e adanan festivaller ve özel günlerde de kadınların meşale taşıması arasındaki benzerliğin, heretik etkinin hem Hristiyan liturjisine ve hem de resim sanatına yansıdığını göstermesi bakımından örnek verilebilir.

Ana teması üretkenlik ve verimlilik olan bu festivallerin Ana Tanrıçası Demeter ve Adonis festivalleri ile Meryem'e ithaf edilen festivaller arasındaki benzer yanların bulunmaya çalışıldığı bu bölümde, özellikle Sirius yıldızının ne kadar önemli bir yere sahip olduğuna vurgu yapılabilir. Birçok bakire tanrıça ile özdeşleşen Sirius yıldızı, sadece mevsimsel döngüyü değil, menstruasyon safhasını da belirlerdi⁴⁶. Hatta öyle ki, Antik Mısır'da, Sirius yıldızının hareketlerine göre bir takvim oluşturulduğu da bilinmektedir.

⁴⁶ Bu bağlamda Müslümanların kutsal kitabı Kuran'da da Necm Suresi 49. ayette Şi'ra yıldızı olarak belirtilen Sirius yıldızı ile önce tanrıçalar ve daha sonra Meryem arasında bir bağ olduğunu savladığımız düşüncemizi güçlendirmemiz konusunda bizi desteklemektedir. Aynı sure 19. ve 20. Ayette ismi geçen üç Arap Tanrıçası; Lat-Menat ve Uzza bu noktada, yukarıda bahsi geçen Ana Tanrıçalar'ın muadili olması bakımından önemlidir.

Bu bağlamda Adonis festivalinin; Sirius yıldızının en parlak olduğuna inanıldığı zaman olan Yunanistan'da Temmuz, Kıbrıs'ta Mayıs aylarında kutlanırdı (Håland, 2009, s. 113). Meryem'e atfedilen yıldız sembolü bu noktada konumuz için önemlidir ve yaşamsal döngüyü göstermesi bakımından, Sirius yıldızı ile betimlenen dişil güç ile arkaik kökenli tanrıçalar ile arasında bir bağın olduğundan söz etmek mümkündür.

Yunanistan'ın kuzeyinde, günümüzde de kutlanan Antik dönem kaynaklı, Panathenaia bayramı bu festivallere bir diğer örnektir. Antik dönem Anne/Mater kültüne göre; acı çeken anne kültü; kadının toplum içerisindeki görevlerinden en önemlisini oluşturmaktaydı. Mezar başındaki siyahlar içerisindeki anne; çektiği acının niceliğine göre değer kazanırdı. Günümüzde hala Kuzey Yunanistan'ın bazı bölümlerinde, Panathenaia festivallerinde kadınlar kek pişirip mezara bırakmakta ya da acı çeken anneye ikram etmektedirler (Håland, 2009, s. 113). Bu bağlamda, Antik dönemde Akropolis'in koruyuculuğunu üstlenen Panathenaia festivali ile oğlu İsa'nın ölümü için acı çeken Meryem arasında benzerlik bulmak mümkündür.

Antik dönemde; kadınların tanrıça Juno ve diğerlerine adadıkları hac yolculuğundan dönüşte kutladıkları Thesmophia ya da Adonia gibi festivallere benzer festivallerin, bugün hala Roma ve özellikle Yunanistan coğrafyasında kutlanmaya devam etmesi de, halk arasında yaygın bir şekilde devam ettiğini ispatlaması bakımından dikkate değerdir. Bu bağlamda Yunan coğrafyasında, Koimesis/Meryem'in ölümünün kutlandığı bayramlarda, kadınların Tinos'a⁴⁷ gitmesi, Antik dönemden gelen tanrıça festival kutlamalarının, tek tanrılı inançta Meryem ile devam ettiğinin de bir kanıtıdır (Håland, 2009, s. 107).

Tarihi süreç içerisinde, Hristiyanlığın kabulü sonucu İsa'nın, Tanrı vasfına sahip olması ile çok tanrılı dinlerdeki, tanrıların bütününe yerini aldığı gözlemlenir. Özellikle günlük hayatta insanlar ile tanrılar arasında aracı/köprü vazifesi bulunan tanrıçaların ortaya çıkan açığın, tek tanrılı dönemde Meryem'e birçok tanrıçaya yüklenen vasıfların, yüklenmesi ile kapatılmaya çalışıldığı söylenebilir. Özellikle bu

⁴⁷ Tinos Adası; Yunanistan'ın kuzey Ege Denizi'nden Kiklad Ada grubu içerisinde yer alır. Adanın konumuz açısından önemi ise; Παναγία Ευαγγελίστρια της Τήνου/Panagia Evangelistria tēs Tēnou, isimli bir kilisenin, Yunanistan'da Meryem'e adanan en büyük kilise olması ile ilişkilidir.

festivallerde kadınların örgü için kirmen gibi objeler kullanması, savımızı destekleyen en önemli örneklerden biridir. Bilindiği gibi, Bizans resim sanatında Meryem'e Müjde sahnesinde Tapınak için elinde bir kirmen ile örtü örerken betimlenmiştir⁴⁸.

Antik Yunan'da; Hieros Gamos/Kutsal Birliktelik/İlişki adına da bazı ayinler düzenlenirdi. Yunan kültüründe doğa; kadın olarak algılanır ve dişi seks organı ile sembolize edilirdi. Doğa ile tanrılar arasında gerçekleşen Kutsal Evlilik/Hieros Gamos ayinleri, bahar aylarında kutlanırdı (Håland, 2009, s. 103). Meryem'e Müjde'nin de hemen hemen bahar ayında aynı tarihlere denk gelmesi, konumuz açısından önemlidir.

Tanrıça kültünün en etkin hissedildiği bir başka coğrafya Mısır'da ise; İsis adına iki büyük festival; İsia ve Navigium İsidis düzenlenirdi. Greko-Romen coğrafyada da yaygın bir şekilde kutlanılan bu iki festival çağlar boyunca kutlanmaya devam etmiştir. Genelde Kasım ayı sonunda kutlanan festivalde; ölüm ve diriliş arasındaki gizemli ilişkiyi anlatan ritüeller düzenlenirdi ve sonsuz hayat amaçlanırdı (Benko, 2004, s. 45). Bu yönüyle kutlanan ayinler; İyi Cuma/Hayırlı Cuma/Kutsal Cuma ve Paskalya/Easter gibi Hristiyan inancındaki özel günler ve ayinler ile benzerlik gösterir.

1.5. ERKEN DÖNEM BİZANS TOPLUMUNDA MERYEM İLE İLGİLİ İNANÇ HAREKETLERİ

Bu bölümde, tek tanrılı dönemde Meryem'in öncelendiği ve kilise tarafından heretik kabul edilen inanç hareketleri üzerinde durulmuştur.

1.5.1. Montanizm Hareketi ve Meryem

Anadolu'da; Hristiyan inanç sistemi içerisinde II. yüzyılda başlayıp, birkaç yüzyıl devam eden Montanizm hareketi konumuz açısından önemlidir (Benko, 2004, s. 168-169; Mergen, 2010, s. 27-36).

⁴⁸ Geniş bilgi için bkz. Bölüm; 3.2.6. *Meryem ve İp Eğiren Kadın İkonografisi*.

Hareketin kurucusu olduğuna inanılan Montanus'un, peygamberliğini ilan etmeden önce hayatı ile ilgili kesin bir bilgi yoktur. Aziz Jerome; Montanus'un Frig coğrafyasındaki Kibele tapınağında görevli bir rahip olduğu iddia ederken, İskenderiyeli Didymus, Apollo'nun bir rahibi olduğunu savunur. Tarihçi Eusibius ise, sapkın bir şeytana tapan olarak tanımladığı Montanus'u; konuşmaya başladığı anda aynı içine şeytan girmiş insanlarda olduğu gibi, taşkınlıklarda bulunduğunu, ağzından köpükler çıktığını da bu tanımlamasına ekler (Benko, 2004, s. 168-169; Mergen, 2010, s. 27-36; Tabbernee, 2007, s. 44-87; Trevett, 1996, s. 1-55).

Montanizm hareketinin diğer iki önemli ismi ise kadındır. Priscilla ve Maksimilla adlarındaki bu iki kadın, Anadolu'da peygamberliklerini ilan etmiş ve eşlerinden bu nedenle ayrılmışlardır. Meryem ile ilgili güçlü savları olan Kartacalı kilise babası Tertullianus ise en ateşli Montanistler arasında yer alması da ayrıca konumuz açısından önemlidir. Montanistler; güçlü bir Eskatolojik inanca sahiptir. Uşak'ın Karahallı ilçesi yakınlarında olan Pepuza köyünün Yeni Kudüs olduğuna inanırlardı ve burada kendilerine ait bağımsız bir kilise kurmuşlardı. Bu kiliselerde kadın papazların da görev alması, hareketin kadınlara sunmuş olduğu ayrıcalığı göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca Kutsal Ruh aracılığı ile kehanette bulundukları iddiası olan bu hareketin, kehanet ritüellerinde çok tanrılı dönemden gelen etki gözlemlenir. Yukarıda da bahsedildiği gibi, çok tanrılı inanç sistemi içerisinde rahibeler rahimlerini, kehanette bulunmak için bir araç olarak kullanırlardı. Aynı şekilde Apollo tapınaklarındaki bakire Pyhtialar gibi, Montanist hareketinde görevli bakire rahibelerin de kehanette bulundukları rivayet edilir (Benko, 2004, s. 168-169; Trevett, 1996, s. 151-176).

Burada yine Ana Tanrıça kültünden gelen güçlü bir kehanette bulunma geleneğinin, Anadolu'da yeni yayılım alanı bulan Hristiyanlık içerisinde, farklı bir şekilde yorumlandığını ve Meryem kültüne uyarlandığını gözlemleriz.

Diğer taraftan Hieros Gamos/Kutsal Birleşme/Kutsal Evlilik'in, Antik dönem için ne kadar önemli bir ritüel olduğundan yukarıdaki bölümlerde bahsedilmiştir. Aynı şekilde; bu Kutsal Birleşme ritüeli, Hristiyan Anadolu'sunda Montanist hareket ile devam eder. Bu hareketin kadınlarının, eşleri ile birlikte çok cinsel ilişkileri olmadığını ama az

sayıda olan cinsel birliktelerini de; Tanrı ile Uyumak olarak tanımladıkları rivayet edilir (Benko, 2004, s. 137-168).

1.5.2. Koliridianizm/Collyridianism Hareketi ve Meryem

4. yüzyılda ortaya çıkmış ve Hıristiyan inancı içerisinde heretik kabul edilmiş bir başka hareket ise Koliridianizm/Collyridianism olarak anılır. Trakya'dan-Arabistan yarımadasına kadar oldukça geniş bir coğrafyada yayılım gösteren Kolliridianistler, Meryem'i tanrıça olarak kabul ediyor ve inanıyorlardı. Özellikle Demeter ve Artemis tanrıçalarının rütüellerinin devamı niteliğinde olan Collyridianism hareketinde, Ökaristi ayininde İsa'ya atfedilen ekmek/kek Meryem'e adanırdı. Bu tür kek adama ritüeli aslında yukarıdaki bölümde de belirtildiği gibi, Anadolu'da yaygın bir şekilde inanılan Kibele-Artemis-Adonis kültlerinin bir göstergesi şeklinde devam etmiştir (Benko, 2004, s. 170-195; Marulcu, 2010, s. 61-74).

1.6. MERYEM KÜLTÜNDE ESKİ AHİT KAYNAKLI ETKİ

Bu bölümde, tek tanrılı dönem kapsamında Meryem kültünün nasıl ve ne yönde geliştiği detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

1.6.1. Eski Ahit ve Meryem İsminin Kökenleri

Meryem isminin kökenlerinin araştırıldığı bu alt başlıkta, Meryem isminin kökeninin Eski Ahit kaynaklarında hangi anlamlara geldiği üzerinde durulmuştur.

Yeni Ahit'te; Luka İncili 1:26-27'de de belirtildiği üzere, Meryem'in Davud soyundan geliyor olmasına özel bir vurgu vardır⁴⁹. Dolayısıyla yukarıda da belirtildiği üzere,

⁴⁹ “Elizabeth’in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Gabriel’i Celile’de bulunan Nasıra adlı kente, Davut’un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem’di.” Luka 1:26-27 (<https://incil.info/>).

Meryem isminin kökenini, Eski Ahit kaynaklarında ve İbranice’de aramak yerinde olacaktır.

Miriam isminden türediği düşünülen Meryem/Maryam/Mary ismi; Eski Ahit’te⁵⁰ Musa ve Harun’un kız kardeşi olarak geçer (Agouridis, 2000, s. 59; Pelikan, 1996, s. 17; Rubin, 2010, s. 5-8).

Meryem/Mary/Miriam ismi için ilk önerme; İbranice’de şişman anlamına gelen bir sıfattır (Agouridis, 2000, s. 59).

Meryem isminin kökeni için diğer bir önermede Meryem; İbranice’de bakire anlamına gelen *almah* kelimesi ile ifade edilir. *Almah*; İbranice ve İbrani kültüründe, nişanlanabilir bakire kızı ifade etmektedir. Diğer taraftan *betulah* nişanlı olmayan bakire kadın, İssa tanımı ise evli kadınlar için kullanılır (Malaty ve Tadros, 1978, s. 9-11) .

Diğer bir önermede Meryem; *Meri-Yam* kökünden gelen bir kelime ile Mısır kökenlidir. Meri: sevilen, Yam ise İbranice’de Tanrı yerine kullanılır. Meri-Yam ise bu durumda Tanrı’nın sevdiği anlamına gelmektedir.

Diğer taraftan bazı erken dönem Hristiyan yazarlarına göre Meryem isminin kökeni; İsrail halkının Mısır’da yaşadıkları acı dolu köleliği temsil eder. Mısır kültüründe; Mar: acı, Yam ise deniz anlamına gelmektedir. Bu önermeye göre Meryem/Maryam; denizin acısı ya da denizin miri anlamında kullanılmaktadır. Son olarak; Arami dilinde ise Mar: kadın demektir. Master/Kadın olarak da ifade edildiği durumlar vardır (Malaty ve Tadros, 1978, s. 83-84).

1.6.2. Eski Ahit’te Meryem

Meryem isminin kökeni, Musa ve Harun’un kız kardeşi Miriam’a kadar uzanmaktadır. Yeni Ahit’te ise Meryem’in Davud soyundan geliyor olması ve Meryem aracılığı ile doğacak olan çocuğun İsrail halkı için bir kurtarıcı olacağı kavramı üzerinde ciddi bir

⁵⁰ Miriam; Eski Ahit’te Çıkış: 15:20-21 ve Sayılar 12:1-2; 12:5-8; 12:10-15’de geçer (<https://incil.info/>).

öykünme vardır. Bu bakımdan Hristiyan resim sanatında, bazı Eski Ahit kaynaklı İbrani geleneğinin devam ettiği gözlemlenir. Eski Ahit kaynaklı bu geleneğin, Bizans resim sanatında Meryem aracılığı ile başladığı ya da devam ettiği görüşünü savunmaktayız. Bu savımızı; konumuzu oluşturan Bizans resim sanatı ve Meryem kültü ile Eski Ahit kaynaklı etki arasındaki ilişkiyi kısaca aşağıdaki örneklendirmeler ile açıklayabiliriz.

Eski Ahit'te Meryem ile ilgili en önemli atıf ilk olarak *Yeşaya 7:14*'de geçmektedir⁵¹.

“...Bunun üzerine Yeşaya, “Dinleyin, ey Davut’un torunları!” dedi, “İnsanların sabrını taşırmamız yetmezmiş gibi şimdi de Tanrı’nın sabrını mı taşıyorsunuz? Bundan ötürü Rab’bin kendisi size bir belirti verecek: İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacak. Çocuk kötüyü reddedip iyiyi seçecek yaşa gelince tereyağı ve bal yiyecek. Ama çocuk kötüyü reddedip iyiyi seçecek yaşa gelmeden, seni dehşete düşüren o iki kralın toprakları ıssız kalacak...” Yeşaya 7: 14-16 (<https://incil.info/>).

Yeşaya 7:14; sadece Meryem’e değil, Bizans resim sanatında *İmmanuel* olarak bilinen İsa tasviri için de önemli bir atıfta bulunur. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Meryem ve İsa’nın Davud soyundan geleceğinin vurgusu Eski Ahit ile başlamış ve Yeni Ahit ile devam etmiştir. Dolayısıyla Meryem kültü ve Müjde sahnesinin Kitab-ı Mukaddes ile ilgili olarak ilk bağlantısı, şüphesiz ki hem Meryem’in kendi doğumu ve hem de Oğlu İsa’yı doğuruşundaki mucizevi yanı ile kurulması ile olacaktır.

1.6.2.1. Eski Ahit Kaynaklı Mucizevi Doğumlar ve Meryem⁵²

Meryem Eski Ahit'te, mucizevi bir doğum gerçekleştirmesi bakımından benzerlik gösteren bazı kadın isimler ile yakından ilişkilidir. Bu isimlerden en önemlisi *Sarah/Sare* ve *Hannah/Hanna*'dır. *Samuel*'in annesi olan *Hannah*; aynı Meryem'in annesi *Anna* gibi ileriki yaşında mucizevi bir şekilde Tanrı'ya yakarışları sonrasında *Samuel*'e hamile kalabilmiştir.

⁵¹ Eski Ahit, Kraliçe anne geleneğini; Yeşaya 7:14 ile Yeni Ahit'te süreceğini bildirir; *“Bunun için Rab kendisi size bir alâmet verecek; işte, kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak ve onun adını İmmanuel koyacak.”*. Yeşaya; Judah'da Suriye ve İsrail tarafından tehdit edilen hanedanlık krizi esnasında ortaya çıkmıştır. Tanrı; Ahaz'a krallığın devam edeceğini bu ifade ile söz verir.

⁵² Bu bölüm, Müjde sahnesi bölümü resim örneklerinde tekrar ele alınacaktır.

Eski Ahit'te bahsi geçen kadınlar; doğurganlık-kısırlık karşılıklı ilkesine göre yaratılışta yerlerini alır. Kısır Sarah/Sare'ye karşılık doğurgan Hagar/Hacer, kısır Rachel/Raşel'e karşılık doğurgan Leah, Kısır Hannah ise Peninnah ile kendi varlıklarını tanımlarlar. Eski Ahit'te kısır kadınlara mucizevi bir şekilde bahşedilen erkek peygamber evlatların aksine, Davud soyundan gelen Meryem'in annesi Anna'ya, Tanrı tarafından ileriki/kısır yaşında bir kız evlat olan Meryem'in vaat edilmesi Yeni Ahit'i, Eski Ahit'ten ayıran en önemli noktalardan biridir. Çünkü Yeni Ahit inancında; Meryem bir peygamber değil, doğrudan Tanrı'nın enkarnasyon yoluyla vücut bulduğu İsa'nın anasıdır.

Bu yönüyle Meryem; Eski Ahit'te 10 Emir Tabletleri, Manna, ve Harun'un Asası'nın saklandığı Ahit Sandığı ile özdeşleştirilir. Eski Ahit'e göre Ahit Sandığı, Tanrı'nın Evi'dir. Meryem ise Hristiyan inancında, Tanrı kabul edilen İsa'nın annesi olması, Tanrı'nın Meryem'in vücudunda hayat bulması, Meryem'i; aynı Ahit Sandığı'nda olduğu gibi Tanrı'nın Tapınağı yapmıştır (Feingold, 2013, s. 2; Phillips, 2016. 13; Kearns, 2008, s. 16-18).

1.6.2.2. Eski Ahit'te Tanrı ile İnsanlık Arasındaki Şefaathçi/Arabulucu Kadınlar ve Meryem

Meryem; bir ara bulucu vasfı ile Deesis sahnesinde olduğu gibi insanlık adına İsa'dan şefaatte bulunan kişi olması geleneği, Eski Ahit kaynaklıdır. Bu isimlere kısaca bakacak olursak;

Judith: Meryem'e; arabuluculuk/şefaathçi olması bakımından Eski Ahit kaynaklı ilk benzeyen isim Judith'dir. Judith; İsrail halkının Babil sürgününden dönüşünde, Asur generali Holofores'in başını keserek, İsrail halkına yardımcı olmuş bir isimdir (Feingold, 2013, s. 3-4).

Judith'in; "... gücü sonsuz olan, acizlerin Allahı, ezilmişlerin yardımcısı, güçsüzü kaldıran, sahipsizlerin koruyucusu, ümitsizlerin kurtarıcısı, Beni duy! Babamın Tanrısı, İsrail Soyunun Tanrısı, dünyanın ve cennetin Tanrısı, suyun yaratıcısı, bütün yarattıklarının hükümdarı, duamı duy!.." Judith: 9

şeklindeki Kudüs Tapınağı'ndaki duası İsrail halkının inancını temsil ediyor olması bakımından Meryem'in Deesis sahnesindeki duası ile benzerlik gösterir. Bu bağlamda, Meryem de Hristiyan inancında Tanrı kabul edilen İsa ile inanan Hristiyanlar arasında aracı/şefaatçi olarak kabul edilmektedir. Bizans resim sanatında, *Deesis* sahnesi Meryem'in bu aracı/şefaatçi yanına atıfta bulunur.

Esther: Esther ise Eski Ahit'te yine, Meryem gibi şefaat dileyen bir başka kadın olması bakımından önemlidir. Esther; kralın haremine girmeyi başarmış bir kadındır ve İsrail halkı için bağışlanma diler. Esther'in güzelliği dönemin kralını, Meryem'in güzelliği ise Kralların Krallığı olan İsa'nın dönemini etkilemiştir. Eski Ahit kaynaklı bir gelenek olan bu şefaatçi kadın tiplmesi ile Esther'in fiziksel güzelliğine karşı, Yeni Ahit'te Meryem'in ruhani güzelliği özdeşleştirilmeye çalışılmıştır (Feingold, 2013, s. 3-4).

1.6.2.3. Meryem'e Yüklenen Eski Ahit Kaynaklı Sıfatlar

Daha önceki bölümümüzde de belirttiğimiz gibi, Hristiyan inancında Eski Ahit'ten gelen bazı gelenekler devam etmektedir. Hristiyanlığın ilk yıllarında, Meryem'in Kanonik İnciller'den özellikle Luka İncili'nde de belirtildiği gibi, Davud soyundan ve Levi kavminden geliyor olmasına özel bir vurgu vardır. Hristiyanlığın ilk yüzyılları; Meryem'i yüceltme, hatta Meryem'e olan inancın bir dogma haline dönüşmesi sürecidir.

Özellikle ilk beş yüzyılda Meryem'in atfedilen inancın bir doktrin olmasını sağlayan sıfatları; Meryem'in Tanrı Anası Olması, Meryem'in Kirletilmemiş İnanıcı, Meryem'in Sonsuz Bekâreti, Meryem'in Göğe Yükselişi gibi dogma inançları sayesinde olmuştur (Cameron, 2000, s. 2-14; Joseph, 2012, s. 37-38).

Kiliseyi; erken dönemlerde en çok, Meryem ile kavramlar meşgul etmiştir. Şüphesiz ki, Eski Ahit'te yer alan bazı göndermeleri Meryem'e yüklemek, bu inanışların güçlenmesinde ve Meryem'in bir dogma haline dönüşmesi sürecinde, etki alanını genişletmiştir (Cameron, 2000, s. 2-14).

Bu bağlamda, Müjde sahnesi ile ilgili olarak, Eski Ahit kaynaklı Meryem göndermelerinin neler olduğunu çalışma kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir. Özellikle Meryem'in saflığı, bekâreti, Oğlu İsa ile insanlar arasında aracı/arabulucu olması, Tanrı tarafından çeşitli lütuflar ile yüceltilmesi gibi kavramlar, Bizans resim sanatında da öncelenmeye çalışılmıştır. Bu kavramların neler olduğunu ve Eski Ahit ile bağlantıları aşağıda olduğu gibidir.

1.6.2.3.1. Zion'un Kızı

Meryem'e; Eski Ahit kaynaklı yüklenen ilk sıfat hiç kuşkusuz Zion'un Kızı sıfatıdır. Zion'un Kızı kavramı ve Meryem ile ilişkisini kısaca şu şekilde açıklayabiliriz (Kearns, 2008, s. 115-118).

Eski Ahit'te İsrail halkı; Zion'un Kızı olarak anılır ve Tanrı; O/İsrail halkında var olacağına söz verir. Zekariya 2:10-11'de;

"RAB, "Ey Zion kızı, sevinçle bağır! Çünkü aranızda yaşamaya geliyorum" diyor. O gün birçok ulus RAB 'be bağlanacak, O'nun halkı olacak. O zaman RAB aranızda yaşayacak, siz de beni her şeye Egemen RAB'bin gönderdiğini anlayacaksınız." der (<https://incil.info/>).

Yukarıda Zekariya 2:10-11'de de belirtildiği üzere; İsrail halkı/Zion dağı ve İsa'nın Meryem'in rahminde enkarne olması ile benzerlik gösterir. Bazı araştırmacılar, Tanrı'nın İsrail oğulları arasında, Tapınak'ta/Ateş ile var olduğuna ve Zion'un Kızı ifadesi ile de Tanrı'nın, bir kızın bedeninde yaşayacağı/hüküm süreceği müjdesinin verildiğini savunurlar (Feingold, 2013, s. 5; Kearns, 2008, s. 115-118).

Aynı şekilde, Eski Ahit kaynaklı başka bir episod; Zefanya 3:14'te;

"...bağırarak şarkı söyle, Zion'un Kızı, Bağır, İsrail! Bütün kalbin ile neşelen ve övün, Kudüs'ün Kızı! Tanrı yargıyı senden uzak kıldı, düşmanlarını uzaklaştırdı. İsrail'in Kralı, Lord aranızda, kötülükten artık korkmayacaksınız. O gün İsrail'e şöyle denilecek: Korkma Zion, elinin zayıflamasına izin verme. Lord, Tanrı'nız aranızda, size zafer verecek olan savaşçı, sizinle mutlu olacak, aşkı ile sizi yenileyecek, sizinle övünecek..."

Ve Yeşaya 62:11-12'de ise;

“...İşte, RAB yerin ucuna işittirdi: Zion kızına deyin: İşte, kurtuluşun geliyor; işte, ücreti kendisiyle beraberdir ve karşılığı önündedir. Ve onlara: Mukaddes kavim, RABBİN fıdye ile kurtardıkları, diyecekler ve sen: Aranmış, Bırakılmamış şehir, çağırılacaksın...” (<https://incil.info/>).

şeklinde geçmektedir.

Eski Ahit’ten alınan yukarıdaki alıntılarda da görüldüğü üzere, inançlı İsrail halkına umut içerisinde Efendilerini beklemeleri öğütlenmektedir. Eski Ahit’in bu bölümlerinde de müjdelendiği üzere Meryem; İsrail halkının beklentilerini Mesih ile sonlandıracaktır/taçlandıracaktır.

1.6.2.3.2. Şarkıların Şarkısı’ndaki/Süleyman’ın Şarkısı’ndaki Gelin

Eski Ahit kaynaklarında, İsrail halkı sadece Tanrı’nın Kızı olarak değil aynı zamanda Tanrı’nın Gelini olarak da kabul edilir (Feingold, 2013, s. 6; Kearns, 2008, s. 9-10).

Hoşea 2:19-23’te; Tanrı, İsrail halkına;

“...ve seni ebediyen kendime nişanlayacağım; evet, seni doğrulukla ve hakla, ve inayetle, ve rahmetlerle kendime nişanlayacağım...” (<https://incil.info/>).

Aynı şekilde bazı kilise babalarına göre Meryem; İsa’nın yani Tanrı’nın ve özellikle Kutsal Ruh’un gelinidir⁵³.

1.6.2.3.3. Meryem ve Kapalı Kapı

Müjde sahnesinin bazı örneklerinde Gabriel’in Meryem’i ziyareti, bir kapalı bahçe içerisinde tasvir edilir. Bu tasvirin kökeninde, Meryem’in Eski Ahit kaynaklı *Kapalı Bahçe* kavramı geleneğini sürdürdüğü gözlemlenir (Kearns, 2008, s. 278-280). Bu kavramı kısaca açacak olursak;

⁵³ Papa VI. Paulus; *Marialis Cultus* isimli vaazında; bu unvanı şöyle açıklar. “...Bakire Meryem Ruh ile evlenmiştir...” Gelin teması; Şarkıların Şarkısı’nın ana temasını oluşturur (Aktaran Feingold, 2013, s. 6).

“...Bundan sonra adam beni tapınağın doğuya bakan dış kapısına geri getirdi. Kapı kapalıydı.² RAB bana, “Bu kapı kapalı kalacak, açılmayacak, buradan kimse girmeyecek!” dedi, “İsrail’in Tanrı’sı RAB bu kapıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak. Yalnız önder – önder olduğu için– RAB’bin önünde oturup ekmek yemek üzere eyvandan girebilir, aynı yoldan da çıkabilir...” Hezekiel 44:1-3 (<https://incil.info/>).

Eski Ahit Hezekiel’den alınan bu episoddaki; *Kapalı Kapı/Bahçe* kavramı, daha sonra Yeni Ahit ile birlikte Meryem ile özdeşleştirilir ve kapalı kapının Meryem’in *Sonsuz Bekâreti*’ni ifade ettiğine inanılır ve bu bahçenin meyvesi ise Tanrı’nın Oğlu’dur. Aynı zamanda bu bahçe Süleyman’ın Bahçesi⁵⁴ olarak da kabul edilir⁵⁵ (Malaty ve Tadros, 1978, s. 10-11; Olkinuora, 2015, s. 88-90).

4. yüzyılda yaşamış olan ünlü kilise babası Aziz Ambrose; bahsi geçen kapıyı Meryem olarak niteler ve kapalı olmasını ise bakire olması ile ilişkilendirir ve bu kapının İsa’nın dünyaya gelecek olan kapısı olarak kabul eder (Aktaran Feingold, 2013, s. 7).

Başka bir Eski Ahit epizodu örneği Daniel 2’de ise; Nebukhadnezar bir rüya görür. Rüyasında altın/gümüş/bronz/demirden bir heykel, insan eliyle yapılmayan bir taş ile kesilir ve büyük bir dağ meydana gelir. Bu rüyanın Yeni Ahit inancına uyarlaması ise Meryem ile olur. Bu bağlamda insan eliyle kesilemeyen taş, Meryem ile özdeşleştirilir. Ortaya çıkacak olan dağ ise İsa’dır (Feingold, 2013, s. 7).

1.6.2.3.4. Yanan Çalı Kavramı ve Meryem

Meryem’e atfedilen bir diğer Eski Ahit kaynaklı gönderme ise, onun bekâreti ile ilintilidir. Eski Ahit inancında yer alan *Yanan Çalı* (Şekil 5) kavramında da olduğu gibi, Meryem’in rahmi Yanan Çalı gibi verimlidir (Kearns, 2008, s. 247-248).

⁵⁴ Meryem’in rahmi, Süleyman’ın *Şarkıların Şarkısı* 4:12’de belirtildiği gibi *Kapalı Bahçe* olarak da kabul edilir. Bu yönüyle kaynak olan rahim, mühürlenmiştir.

⁵⁵. *Kapalı Bahçe* Latince’de; *Hortus Conclusus* olarak ifade edilir. Süleyman’a ait olduğuna inanılan bir pınar/havuz Beytullahim’in güneyinde Hebron yolu üzerinde Arkas köyünde yer alır (Feingold, 2013, s. 7).

Nyssalı Aziz Gregorios; bir mektubunda şöyle bir ifadede bulunur; “...buradan bekâretin gizemini öğreniyoruz. Meryem’den insanlığa doğan İlahi ışık, Yanan Çalı gibi sönmeyecek...” (Feingold, 2013, s. 8; <https://incil.info/>).



Şekil 5. Yanan Çalı Olarak Meryem Tasvirli İkona Geç-Bizans Dönemi, (©Moscow Kolomenskoye Historical and Architectural Museum), (Tarasov, 2002, s. 186).

1.6.2.3.5. İkinci/Yeni Havva Kavramı ve Meryem

Hristiyan inancında İsa; yeryüzüne insanlığı kurtarmak için gönderilen Yeni Âdem’dir. Meryem ise özellikle konumuzu oluşturan Müjde sahnesinde olduğu gibi, melek ile konuşarak Tanrı’nın dileğini kabul etmesi ve Havva’nın cennette şeytan ile konuşarak Tanrı’ya karşı gelmesi arasında karşıt/zıt bir bağlantı/paralellik kurulur.

Buna göre Meryem; Tanrı’nın tebliğini bildiren meleği onaylaması ile İkinci/Yeni Havva olarak kabul edilir. Bu noktada, Tanrı’nın daha önceki buyruğuna karşı gelen Havva’ya karşı, Meryem’in koşulsuz bir şekilde Tanrı’nın istediğini kabul etmesi,

Hristiyan inancında kadınların itibarının kurtarılmasının Meryem aracılığı ile gerçekleştirildiği inancını güçlendirir (Phillips, 2016, s. 2).

1.6.2.3.6. Cennetin Kraliçesi Kavramı ve Meryem

İsa'nın Davud soyundan geliyor olması, gerek Kanonik ve gerekse Apokrif kaynaklarda vurgulanmıştır. Eski Ahit'te krallar; Davud soy ağacından gelen yöneticilerden oluşur. Diğer taraftan Eski Ahit'te kraliçe olarak adlandırılan kişiler, kralların eşlerinden daha çok anneleridir. Yahuda/Judaizm geleneğinde kraliçeler, oğulları olan kralların yanında otururdu.

Bu geleneğe göre birisi; İsrail Krallığı'nda, kraldan dilekte bulunmak istediğinde, önce kraliçeden arabuluculuk talep ederlerdi. Çünkü İsrail Krallığı zamanında, kraliçelerin oğulları üzerinde önemli nüfuzları vardı (Phillips, 2016, s. 6-7).

Eski Ahit'te; *gebirah/kraliçe/anne/büyük kadın* anlamına gelmekteydi ve bu en unvan oldukça yaygın bir şekilde kullanılır ve özellikle kralların yanında bağımsız bir kişiliği temsil eden kraliçe anneye atfedilirdi (Phillips, 2016, s. 6-7).

Davud kraliyet soyundan gelen Meryem ve oğlu İsa'nın bu geleneği sürdürmesi, konumuz açısından önemlidir. Bizans resim sanatında Meryem; Deesis ve Çarmih sahnesi dâhil olmak üzere birçok sahnede, oğlu İsa'nın yanında tasvir edilmiştir. Bu bakımdan değerlendirecek olursak, Eski Ahit kaynaklı kraliyet geleneğinde görülen kral ve kraliçe anne geleneği, Bizans resim sanatında etkisini göstermiştir.

Konumuz ile ilgili olarak, kralın annesinin/kraliçenin arabulucu olması ifadeleri Eski Ahit'te;

*“...O zaman onlara diyeceksin: RAB şöyle diyor: İşte, bütün bu diyarda oturanları, Davud tahtı üzerinde oturan krallar, ve kâhinler, ve peygamberlerle Yeruşalim'de oturanların hepsini de ben sarhoşlukla dolduracağım...Krala, ve **kıral anasına** de: Kendinizi alçaltın, yere oturun; çünkü başınızın süsü, güzel tacınız düştü...”* (<https://incil.info/>).

Yeremya 13:13-18'de de bildirildiği üzere kralın annesi önemli bir figürdür.

Eski Ahit'te; Davud'un karısı ve Süleyman'ın annesi *Batşeba*; oğlu *Süleyman*'ın sağında oturur ve kral Davud'a ulaşmak isteyen halka arabuluculuk yapardı.

“..Ve ulu Natan Süleyman'ın anası Bat-şebaya söyliyip dedi: Haggit'in oğlu Adoniya krallık ediyor, işitmedin mi? ve efendimiz Davud bilmiyor. Ve şimdi gel, rica ederim, kendi canını, ve oğlun Süleyman'ın canını kurtarman için sana öğüt vereyim. Git ve kral Davud'un yanına gir, ve kendisine de: Efendim kral: Gerçek oğlun Süleyman benden sonra kiralık edecek, ve tahtıma o oturacaktır, diye cariyene sen ant etmedin mi? ve niçin Adoniya krallık ediyor? İşte, sen daha orada krala söyleşirken, ben de senin ardından gireceğim ve senin sözlerini tasdik edeceğim. Ve Bat-şeba odaya, kralın yanına girdi ve kral çok kocamıştı; ve Şunemli Abişag krala hizmet ediyordu. Ve Bat-şeba eğildi, ve kralın önünde yere kapandı. Ve kral: Nen var? Dedi. Ve ona dedi: Gerçek oğlun Süleyman benden sonra krallık edecek, ve tahtıma o oturacaktır, diye sen, efendim, cariyene Allah'ın RABBİN hakkı için ant ettin. Ve işte, şimdi Adoniya krallık ediyor ve sen, efendim kral, bunu biliyorsun;” 1. Krallar 1: 11-18 (<https://incil.info/>).

“Ve Bat-şeba krala eğildi ve yüz üstü yere kapanıp dedi: Efendim kral Davud ebediyen yaşasın.” 1. Krallar. 1:31 (<https://incil.info/>).

“Ve Haggitin oğlu Adoniya Süleyman'ın anası Bat-şebaya geldi. Ve o dedi: Barışıklıkla mı geliyorsun? Ve dedi: Barışıklıkla. Ve dedi: Benim sana söyleyeceğim var. Ve: Söyle, dedi. Ve dedi: Sen bilirsin ki, krallık benimdi ve ben krallık edeyim diye bütün İsrail bana yönelmişti; fakat krallık çevrilip kardeşimin oldu; çünkü RAB tarafından onundu. Ve şimdi benim senden bir dileğim var; beni boş döndürme. Ve ona: Söyle, dedi. Ve dedi: Rica ederim, kral Süleyman'a söyle (çünkü o sana yok demez), Şunemli Abişagı bana karı olarak versin. Ve Bat-şeba dedi: Peki, senin için krala söylerim. Ve Bat-şeba kral Süleyman'a Adoniya için söylemek üzere onun yanına gitti. Ve kral onu karşılamak için ayağa kalktı, ve ona eğildi, ve tahtına oturdu, ve **Kralın anası için bir taht koydurttu; ve anası onun sağında oturdu.** Ve dedi: Senden küçük bir dileğim var; beni boş döndürme. Ve kral ona dedi: İşte, anam; çünkü seni boş döndürmem. Ve dedi: Şunemli Abişag kardeşin Adoniya'ya karı olarak verilsin. Ve kral Süleyman cevap verip anasına dedi: Sen neden Adoniya için Şunemli Abişagı istiyorsun? krallığı da onun için iste, çünkü o benden büyük kardeşimdir; hem onun için hem de kâhin Abiatar'la Tseruya'nın oğlu Yoab için iste. Ve kral Süleyman RAB'BİN hakkı için and edip dedi: Eğer Adoniya bu sözü kendi canına karşı söylemedi ise, Allah bana öylesini ve ziyadesini etsin. Ve şimdi, beni pekiştiren ve babam Davud'un tahtına beni oturtan, ve söylemiş olduğu gibi bana bir hanedan kuran hay olan RABBİN hakkı için, Adoniya mutlaka bugün öldürülecektir. Ve kral Süleyman Yehoyadanın oğlu Benaya elile gönderdi; o da onu vurdu, ve öldü. Ve kral kâhin Abiatar'a dedi: Anatota, kendi tarlalarına git; çünkü sen öldürülecek bir adamsın; fakat seni bu zamanda öldürmem; çünkü sen babam Davud'un önünde RAB Yehovanın sandığını taşıdın, ve çünkü babamın zahmet çektiği bütün işlerde sen de zahmet çektin. Ve Eli evi hakkında RABBİN Şiloda söylemiş olduğu sözü yerine getirmek için Süleyman Abiatarı RAB'BİN kâhinliğinden attı.” 1. Krallar, 2: 13-27 (<https://incil.info/>).

Yukarıda Eski Ahit 1. Krallar bölümünde de belirtildiği üzere Batşeba; Süleyman'ın sağında otururdu. Eski Ahit'te sağ bölüm/ taraf olarak bilinen bu gelenek, Hristiyan inancında İncil ile birlikte devam etmiş ve en üst düzeyde saygınlık belirten bir makam olmuştur.

Bu gelenek Psalm: 110:1'de; “LORD; lorduma; düşmanlarını, ayakucuna tabure yapacağım ana kadar, **sağında otur.**” şeklinde ifade edilir.

Buradan da anlaşılacağı üzere İsa; Tanrı'nın, Meryem ise İsa'nın sağında yer almaktadır⁵⁶. Bizans resim sanatında, Deesis ve Çarmıh sahnelerinde olduğu gibi Bebek İsa ve Meryem'in bazı tasvirlerinde; *Elousa*, *Tahttaki Meryem*, *Hodegetria*, *Theotokos Pelagonitissa*, *Bakire Dexiokratousa*, *Panagia Portaitissa* gibi örneklerin çoğunda yine, İsa Meryem'in sağ dizinde ya da kolunda oturur. Meryem'e Eski Ahit kaynaklarında, Ahit Sandığı yani Tanrı'nın Evi gibi sıfatları da yüklendiği bilinir. Meryem; bu geleneğin devamını sağlayan Tanrı'nın evi/mabedi olarak anılır. Dolayısıyla yukarıdaki Psalm 110:1'de de belirttiğimiz gibi, İsa henüz bebek yaşta olduğu için evi/mabedi kabul edilen annesi Meryem'in sağında oturmaktadır. Bu noktada Meryem'e, Tanrının oğlunun ergin yaşa ulaşınca kadar, hamiliğini yaptığını da savunabiliriz.

1.6.2.3.7. Meryem ve Ahit Sandığı Kavramı

Meryem ile Eski Ahit'te bahsi geçen *Ahit Sandığı* arasında bir bağ vardır. Meryem'in; bedeninde/rahminde İsa'yı taşıması ile Eski Ahit'te de bahsedildiği gibi, Ahit Sandığı'nda Tanrı'nın taşınması arasında bağlantı kurulur. Eski Ahit'te; İsrail halkı çölden vaat edilen/Kenan topraklara seyahat ederken, sandığı da beraberlerinde taşımışlardır. Sandık; 10 Emir/Harun'un Asası ve Manna'yı⁵⁷ içermektedir. Bu bağlamda, Meryem'in; hayatın ekmeği gibi kabul edilen İsa'yı rahminde taşıması ile Manna arasında paralel bir benzetme kurulur (Olkinuora, 2015, s. 79-87; Phillips, 2016, s. 7-8).

1.6.2.3.8. Eski ve Yeni Ahit Sandıkları ve Meryem

Eski Ahit ile Yeni Ahit arasındaki en önemli geçiş aracı, şüphesiz Meryem'dir. Eski Ahit'te; Meryem'in ve İsa'nın geleceği dolaylı ifadeler ile müjdelenmiş ve böylece İsrail halkı yeni bir krala hazırlanmak istenmiştir. Yeni Ahit'te ise Meryem'in Davud soyu ile bağlantısının vurgulanması, bize göstermektedir ki, Meryem sadece insanlık ve

⁵⁶ Meryem'in İsa'nın sağında otururken tasvir edilen örneklerinden birisi, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi apsis mozaiğinde yer alır. Bkz. Şekil 12.

⁵⁷ Kudret Helvası.

İsa arasında bir arabulucu/köprü değil, aynı zamanda iki kadim kutsal kitap; Eski ve Yeni Ahit arasında da bir geçiş noktasıdır.

Meryem-Ahit Sandığı-Davud bağlantısı; Eski Ahit 2. Samuel 6 ve Luka İncili 1 episodlarında birbirine benzer ifadeler ile aktarılır. Bu benzerlikleri kısaca aktaracak olursak;

“Tanrının zaferinin gölgesi Sandığa düştü.” (Çıkış 40:34),

“Kutsal Ruh Meryem’in üzerine düştü.” (Luka 1:35),

“Davud doğruldu ve yürüdü.” (2. Samuel 6:2),

“Meryem doğruldu ve yürüdü.” (Luka 1:39),

“Tanrı’nın Sandığı’nı getirmek için Baale-Yahuda’ya gittiler.” (2. Samuel),

“Meryem aceleyle kalkıp, Yahuda’nın dağlık bölgesindeki bir kente gitti.” (Luka 1:39),

“Sandığın efendisi bana nasıl gelebilir?” (2. Samuel 6:9),

“Lordum bana nasıl gelir?” (Luka 1:43)

“Davud, sandığın önünde dans etti.” (2. Samuel 6:14-16),

“Yahya, Elizabeth’in rahminde dans etti.” (Luka 1: 44),

“Davud kutsadı.” (2. Samuel 6:18),

“Elizabeth söyledi.” (Luka 1:42),

“Davud şükretti.” (2. Samuel 6:19),

“Meryem şükretti.” (Luka: 46 – 55),

“Sandık tepelik ülkede 3 ay kaldı.” (2. Samuel 6:11),

“Meryem Elizabeth’in evinde 3 ay kaldı.” (Luka1:56),

“Davud, sandığı Kudüs’e götürdü.” (2. Samuel 6:12),

“Meryem Kudüs’e gitti.” (Luka 2:22) (<https://incil.info/>).

Meryem ile Ahit Sandığı arasında kurulmaya çalışılan bu benzerlik, Apokrif bir kaynak olan Yakobus’un Protoevangelium’da da karşımıza çıkar. Örneğin; 2. Samuel 6:6-7’de; *“Uzza elini uzatıp Tanrı’nın Sandığı’nı tuttu. RAB Tanrı saygısızca davranan Uzza’ya öfkelenerek onu yere çaldı.”* ifadesi kullanılırken, Protoevangelium 20:1’de ise; *“Salome elini uzatınca eli yandı”* şeklinde ifade edilir.

Yukarıdaki benzetmelerden de anlaşılacağı üzere Meryem ve Ahit Sandığı arasında bir bağ kurabilmek için güçlü bir öykünme vardır. Bunun nedeni olarak ise, iki kutsal din ve kitap arasındaki geçişinin kolay olmasını sağlamak adına olmalıdır. Resim sanatı, bu manada bahsi geçen bu geçişi kolaylaştırmıştır.



Şekil 6: Meryem'in Ahit Sandığı⁵⁸ ve Kucağındaki İsa'nın Manna Olarak Tasviri, Seidic Kopt El Yazması, Senxarium, (Malaty ve Tadros, 1978, s. 116).

⁵⁸ Örnekteki Meryem; Ahit Sandığı olarak kabul edilen bir sandığın üzerinde, kucağındaki İsa ile, kudret helvası olarak kabul edilen Manna'ya sembolize ederek tasvir edilmiştir (Malaty ve Tadros, 1978, s. 116).

1.6.2.3.9. Ahit Sandığı Çadırı Olarak Meryem

Yukarıda da belirttiğimiz şekliyle Eski Ahit'te bahsi geçen Ahit Sandığı ve Meryem'in benzer yanları tartışılmıştır. Eski Ahit kaynaklı, Meryem ile süregelen bir başka benzerlik ise, Ahit Sandığı'nın saklandığı/muhafaza edildiği çadır ile ilişkilidir (Şekil 6).

Hristiyan liturjisinde; *Pazar Theotokia*'sında Meryem; “*Sandığın ikinci kubbesi, kutluların en kutlusu*” olarak ifade edilir. Luka İncili 1:35'de; Müjde sahnesinde Gabriel Meryem'e; “...*Yücelerin Yücesi sana gölge olacak...*” derken, Yunanca; *gölgelemek/gölge olmak* manasına gelen *episkiazein* kelimesi kullanmıştır. Aynı kelime İbranice'de; *shakan:mekan* anlamına gelir ve bu kelime *sandık* için de kullanılır. Sandık; Yahudi inancında Tanrı'nın Evi'dir. Bu yönüyle Meryem'inde Tanrı'nın Evi olması ile de paralellik gösterir (Olkinuora, 2015, s. 79-87).

Meryem'in, Hristiyan inancında çok önemli bir yere sahip olmasındaki nedenlerin birini yine Eski Ahit geleneğinde aramak yerinde olacaktır. Eski Ahit kaynaklarında İsrail halkı; Zion'un Kızı tanımı ile özdeşleştirilir. Tanrı'nın; Zion'un kızına karşı özel bir sevgisi vardır. Diğer taraftan Yeni Ahit ile ilintili olarak özellikle erken dönem kilise babaları Meryem'i, kadınların onurunu kurtaran bir sıfat olan Latince kökenli bir ifade olan *par excellence/mükemmel* ifadesi ile niteleyerek, Meryem'i İkinci Havva olarak görmektedir. Eski Ahit'te; Tanrı, İsrail halkının karşısına; Kral/Baba/Lord sıfatları ile çıkmıştır. Bu yönüyle İsrail/Tanrı'nın insanları olarak kabul edilen topluluk daha çok feminen bir özellik taşımaktadır. Maskülen Tanrı ve feminen cemaat arasındaki bu benzer gelenek, Hristiyanlık inancında yer alan *bridegroom/Bridal Chamber/Zifaf Odası*⁵⁹ kavramı ile de benzerlik göstermektedir. Eski Ahit'te adı geçen çok sayıda kutsal kadının varlığı ise bu görüşü kanıtlar niteliktedir (Feingold, 2013, s. 2).

⁵⁹ Bu gelenek İslam inancında/mistisizminde da görülür. Ünlü İslam düşünürü ve mutasavvıfı Mevlana Celaleddin Rumi'nin her yıl kutlanan ölüm yıl dönümü törenleri, kendi ölüm gecesi için söylediği “*Şeb-i Aruz*” yani “*Zifaf Gecesi*” olarak isimlendirilir.

1.7. ERKEN DÖNEM HIRİSTİYANLIKTA MERYEM KÜLTÜNÜ ETKİLEYEN UNSURLAR

Bu bölümde, Yeni Ahit ve diğer Hıristiyan kaynaklarında Meryem'in yerinin ne olduğu çalışılmıştır.

1.7.1. Kanonik Kaynaklar ve Meryem

Bu bölümde, Kanonik İnciller'de Meryem'e yapılan göndermeler üzerinde durulmuştur.

Kanonik İnciller yapıları gereği, daha çok Hıristiyan öğretisi üzerine bilgiler verir çünkü kiliseye aittir ve kilise inanç ve öğretilerini aktarmayı amaçlar. Bu nedenle Kanonik İnciller'de İsa, Meryem ve havariler ile ilgili biyografik bilgi yok denecek kadar azdır. Kanonik İnciller'de Meryem ile ilgili bilgiler, daha çok oğlu İsa'nın kutsallığını onaylayacak nitelikte karşımıza çıkar. Bunun sonucu olarak Meryem ile ilgili bütün bilgiler, İsa'ya atıfta bulunularak verilir. Bunun dışında Meryem'in doğumu-gençliği ve sonraki yılları ile ilgili bilgiler ise oldukça sınırlıdır.

Yeni Ahit kaynaklarından; Markus İncili İsa'nın doğumu ile ilgili bilgi vermez. Müjde ile ilgili olarak Luka ve Matta İncilleri en detaylı bilgiyi verir. Bunu Yuhanna İncili takip eder.

Tezi oluşturan iki ana başlıktan birisi olan Müjde sahnesi, Kanonik İnciller'de⁶⁰ şu şekilde karşımıza çıkar;

Luka İncil'i; Meryem'e Müjde sahnesine en çok yer veren Kanonik İnciller'den ilkidir. Meryem'e Müjde'nin hikâyesi, Roma İmparatorluğu Yahudiye eyaleti yöneticisi Büyük Hirodes/Herod zamanında, İ.Ö. yaklaşık 6 civarında başlar. Hirodes; bu dönemde daha önce yıkılan Tapınağı yeniden inşa ettirmeye başlar (Luka 1:5). Meryem'in hayatında büyük bir öneme sahip olan Zekeriya, bu tapınakta görevlendirilir (Luka 1:8-10). Daha sonra Zekeriya ve karısı Elizabeth'e bir çocuk sahibi olacağı müjdesi verilir (Luka 1:18-25; <https://incil.info/>).

⁶⁰ Bu konu hakkında geniş bilgi için bkz. (Agouridis, 2000, s. 59; Croy ve Connor, 2011, s. 254-276; Karavidopoulos, 2000, s. 76-77).

Meryem ile akrabalık bağları olan Zekeriya ve Elizabeth'e verilen müjde aslında bir öncül müjde niteliğindedir. Luka ve Matta İncillerinde, Zekeriya ve Elizabeth'e müjdesi verilen çocukları, Vaftizci Yahya ile Meryem'e daha sonra müjdesi verilecek olan İsa'nın, aynı kavimden geliyor olmalarına özel bir vurgu yapılmıştır.

Matta İncili 1:2-16 ve Luka İncili 3:23-28'de Yusuf'un Davud soyundan geldiği belirtilirken Luka İncili 1:36'da Elizabeth ve eşi Zekeriya'nın Levi kaviminden olduğu ifade edilir. Luka İncil'inde Meryem'e Müjde sahnesi şu şekilde anlatılır;

Gabriel, Celile'nin, Nasıra şehrinde, Yusuf adında bir erkekle nişanlı bakire bir kızı ziyaret eder. Kızın adı, Meryem'dir. Melek 'selam sana ey iyiliğe eren kız, Rab seninledir' deyince Meryem şaşırır. Melek 'korkma Meryem, çünkü sen Tanrı katında lütuf buldun. Ve işte gebe kalacaksın, bir oğlan doğurup, adını İsa koyacaksın. İsa büyüyecek ve Yüce Tanrı'nın Oğlu denecek O'na. Tanrı, atası Davut'un saltanatını verecek ona ve bu saltanatın sonu olmayacak'. Meryem 'Hiçbir erkek bilmeden nasıl olur bütün bunlar?' der. Melek şöyle cevaplar: Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve Yüce Tanrı'nın gücü seni gölgesiyle kaplayacak. Bunun için, doğacak çocuk kutsal olacak kendisine Tanrı'nın Oğlu denecek. İşte akrabası Elizabeth'te, yaşlı olmasına karşın, bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü Tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir" (<https://incil.info/> ; Luka,1:26-38 (<https://incil.info/>).

Meryem'e Müjde sahnesini anlatan diğer bir Kanonik İncil Matta'da, Meryem'e Müjde şu şekilde ifade edilir;

"İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı. Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi. Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: "Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak." Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: "İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar." İmmanuel, Tanrı bizimle demektir. Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin buyruğuna uydu ve Meryem'i eş olarak yanına aldı. Ama oğlunu doğuruncaya dek Yusuf ona dokunmadı. Doğan çocuğun adını İsa koydu." (Matta 1:18-24; <https://incil.info/>).

Yuhanna İncili'nde Meryem'e Müjde sahnesine yer verilmez ancak İsa'nın doğacağı şu ifadeler ile belirtilir;

"Söz, insan olup aramızda yaşadı. O'nun yüceliğini –Baba'dan gelen, lütuf ve gerçekte dolu biricik Oğul'un yüceliğini– gördük. Yahya O'na tanıklık etti. Yüksek sesle şöyle dedi: " 'Benden sonra gelen benden üstündür. Çünkü O benden önce vardı' diye sözünü ettiğim kişi budur." (<https://incil.info/>; Yuhanna 1:14-15) (<https://incil.info/>).

Kanonik İnciller'de Meryem'e yapılan göndermelerin kısa bir değerlendirmesi ise aşağıdaki gibidir.

Meryem; Kanonik İncillerden Markos ve Matta’da önemli bir figür değilken, Luka ve Yuhanna’da önemi ve görevi vurgulanır.

Kanonik İnciller’de; Meryem kronolojik sırası ile şu şekilde karşımıza çıkar. *Meryem’e Müjde, Elizabeth’i Ziyaret, İsa’nın Doğumu, Kâhin Kralların Tapınması, Mısır’a Kaçış, Kana’da Düğün, Çarmih ’ta Ağıt.*

Bu sahnelerin hemen hepsinde Meryem, oğlu İsa’nın kutsallığını onaylayan anne rolünde İsa ile birlikte.

En erken tarihli olan Markos İncili’nde İsa’ya özellikle *Meryem’in Oğlu*⁶¹ şeklinde yapılan vurgu önemlidir (Cameron, 2000, s. 3). Matta ve Luka İncilleri’nde, Meryem’e atıflar daha çok İsa’nın çocukluk yıllarını kapsar. Yuhanna İncili ise, Meryem’in, Oğlu İsa’nın Çarmıha Gerilişini görmesi ve oğlunun bu dünyadaki insani yanı olan son anını görmesi bakımından önemlidir.

1.7.1.1. Markos İncili’nde Meryem

Meryem ile ilgili ilk bilgi veren Kanonik İncil olması bakımından, Markos İncili⁶² önemli bir yere sahiptir.

Markos İncili’nde Meryem’e atıf kronolojik sırası ile şöyledir;

Bab 6:3-4 Meryem’in Oğlu

Meryem’in oğlu ve Yakub’un, Yoses’in, Yahuda’nın ve Simun’un kardeşi, dülger, bu değil mi? kızkardeşleri burada bizimle değil mi? Ve onda sürçtüler. İsa da onlara dedi: Bir peygamber kendi memleketinden, akrabaları arasından ve evinden başka yerde itibarsız değildir.” (<https://incil.info/>).

Bab 3:31-35 Meryem ve İsa’nın Ailesi

“ İsa’nın anası ve kardeşleri geldiler, dışarda durup kendisine adam göndererek, onu çağırdılar. Kalabalık onun çevresinde oturuyordu ve ona dediler: İşte, anan ve kardeşlerin

⁶¹ *Meryem oğlu* ifadesi, Müslümanların Kutsal kitabı Kuran için de geçerlidir. Kuran’da İsa genellikle; “*Meryem oğlu İsa*” şeklinde ifade edilir.

⁶² Markos İncili’nde Meryem; daha çok kendini adanmış bir anne modeli olarak karşımıza çıkar.

dışarda seni arıyorlar. İsa, onlara cevap verip dedi: Benim anam ve kardeşlerim kim? Çevresinde oturanlara bakıp dedi: İşte, benim anam ve kardeşlerim! Çünkü her kim Allah'ın iradesini yaparsa, kardeşim, kızkardeşim ve anam odur.” (<https://incil.info/>; Jolly, 2012, s. 6-9).

Bab:1-6 İsa'nın Nasıra'dan kovulması

Meryem ismi ile anılmaz ancak orada olduğu belirtilir.

Bab 3:31-35 İsa'nın Görevini Yapması Sırasında Ailesinin Ziyareti

İsanın anası ve kardeşleri geldiler, dışarda durup kendisine adam göndererek, onu çağırdılar. Kalabalık onun çevresinde oturuyordu ve ona dediler: İşte, anan ve kardeşlerin dışarda seni arıyorlar. İsa onlara cevap verip dedi: Benim anam ve kardeşlerim kim? Çevresinde oturanlara bakıp dedi: İşte, benim anam ve kardeşlerim! Çünkü her kim Allah'ın iradesini yaparsa, kardeşim, kız kardeşim ve anam odur.” (<https://incil.info/>).

1.7.1.2. Matta İncili'nde Meryem

Matta ve Luka İncilleri; İsa'nın çocukluk yılları ile ilgili bilgi veren iki Kanonik İncil olması bakımından önemlidir. Matta İncili'nde, Luka İncil'inden farklı olarak, Meryem'den daha çok, Yusuf'a atıfta bulunulur. Yusuf'un Meryem'i hamile bulması, onu sessizce göndermek istemesi, meleğin Yusuf'u ziyareti gibi episodlarda, Meryem'den çok, Yusuf'a atıf vardır.

Matta İncili; *Kâhin Kralların Tapınması, Mısır'a Kaçış, Herod'un Masumları Katli* gibi Meryem içerikli konuları bize aktaran tek Kanonik İncil olması bakımından da önemlidir. Ancak yine bu episodların aktarımında Meryem; Yusuf'un arka planında kalmaktadır.

Diğer taraftan, Matta İncili'nin özellikle 1:23 episodunda *İshak'ın Kehaneti*'nin gerçekleşmesi ve Meryem'in, *Emmanuel* isminde bir oğul doğuracağını bildirmesi bakımından, Matta İncili, Meryem'in rolünü Eski Ahit'e ve Davud soyuna kadar genişletir.

Matta 1:16'da; Meryem'i ilk kez kendi ismi ile anılırken görürüz. Bu bakımdan Matta İncili, diğer üç Kanonik kaynaktan farklı bir yere sahiptir. Ancak Matta'da, Meryem kendi ismi ile anılmasına rağmen sadece Tanrı'yı doğuran bir figür olarak karşımıza çıkar. Meryem, Matta'da oldukça pasif durumdadır. Matta'da,

Meryem'in ağzından söylenen bir ifade yoktur. Matta İncili'nde İsa'nın Doğumu, Yusuf'un ağzı ile anlatılır. Mısır'a Kaçış epİsodu ise, Eski Ahit'deki Musa'nın Firavun'dan İsrail topraklarına kaçışı ile benzerlik gösterir. Bu epİsodda yine Yusuf'a atıf vardır. Matta'da, ileriki bölümlerde Yusuf'a atıf yoktur. Meryem yalnız bir kadın olarak betimlenir.

Matta İncili'nde Meryem'e göndermeler kronolojik sırası ile şu şekildedir;

Bab 1:16-25 Meryem'in İsa'yı Doğurması

"Yakub Meryem'in kocası Yusuf'un babası olup, Meryem'den de Mesih denilen İsa doğdu. Şimdi, İbrahim'den Davud'a kadar olan nesiller on dört nesildir; Davud'dan Babil'e sürgünlüğe kadar on dört nesildir ve Babil'e sürgünlükten Mesih'e kadar on dört nesildir. İsa Mesih'in doğması da şöyle oldu: anası Meryem Yusuf'a nişanlanmış olduğu halde, buluşmalarından önce Ruhülküdüsten gebe olduğu anlaşıldı. Nişanlısı Yusuf, Salih bir adam olup onu âleme rüsvaya etmek istemeyerek, gizlice boşamak niyetinde idi. Fakat bunları düşünürken, işte, Rab'bin meleği rüyada ona görünüp dedi: Sen, Davud oğlu Yusuf, Meryem'i kendine karı olarak almaktan korkma; çünkü kendisinde doğmuş olan Ruhülküdüstendir. Ve bir oğul doğuracaktır ve onun adını İsa koyacaksın; çünkü kavmini günahlarından kurtaracak olan odur. İmdi, peygamber vasıtası ile RAB tarafından söylenen: "İşte, kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak Ve onun adını İmmanuel koyacaklar;" — bu da, Allah bizimledir, diye tercüme olunur — sözü yerine gelsin diye, hep bunlar vaki oldu. Yusuf uykusundan uyandı, Rabbin meleğinin kendisine buyurduğu gibi yaptı ve karısını yanına alıp bir oğul doğuruncaya kadar onu bilmedi ve çocuğun adını İsa koydu." (https://incil.info/).

Bab 2:13-21 Meryem-Yusuf-İsa'nın Mısır'a Kaçışı

"Şimdi, müneccimler yola çıktıktan sonra, işte, Rabbin meleği Yusuf'a rüyada görünüp dedi: Kalk, anası ile çocuğu al, ve Mısır'a kaç; ve ben sana söyleyinciye kadar orada kal; çünkü Hirodes çocuğu yok etmek için onu arıyacaktır. Yusuf kalktı, geceleyin anası ile çocuğu aldı ve Mısır'a gitti. Ve Hirodes'in ölümüne kadar orada kaldı; ta ki, peygamber vasıtası ile: "Oğlumu Mısırdan çağırırım," diye Rab'bin söylediği söz yerine gelsin. O vakit, Hirodes müneccimler tarafından oynatıldığını görünce, pek çok kızdı ve Beytlehem'de ve bütün sınırları içinde, müneccimlerden iyice öğrendiği zamana göre, iki yaşındaki ve daha aşağı bütün erkek çocukları öldürttü. O zaman Yeremya peygamber vasıtası ile söylenen: "Ramada bir ses işitildi, Ağlayış ve çok figan; Çocukları için ağlayan Rahel teselli edilmek istemez, Çünkü onlar yok," sözü yerine geldi. Fakat Hirodes ölünce, işte, Rabbin meleği Mısır'da Yusuf'a rüyada görünüp dedi: Kalk, çocuğu ve anasını al ve İsrail diyarına git; çünkü çocuğun canını arayanlar öldüler. Ve Yusuf kalktı ve çocuğu ve anasını aldı, ve İsrail diyarına girdi." (https://incil.info/).

Bab 12:46-50 İsa'nın Görevi Sırasında Ailesinin Onu Ziyareti

"İsa halka henüz söylemekte iken, işte, anası ve kardeşleri, onunla konuşmak isteyerek dışarda durdular. Ve biri İsa'ya dedi: İşte, anan ve kardeşlerin seninle konuşmak isteyerek dışarda duruyorlar. Fakat İsa cevap verip kendisine söyleyene dedi: Benim anam kimdir? ve kardeşlerim kimlerdir? Ve elini şakirtlerine doğru uzatıp dedi: İşte, benim anam ve kardeşlerim. Çünkü göklerde olan Babamın iradesini kim yaparsa, benim kardeşim, kız kardeşim ve anam odur." (https://incil.info/).

Bab 13: 53-58 İsa'nın Nasıra'dan Kovulması

"Ve vaki oldu ki, İsa bu meselleri bitirince, oradan çekildi. Ve memleketine gelerek onların havrasında öğretti; şöyle ki, onlar şaşırıp dediler: Bu adamın bu hikmeti ve bu kudret işleri nereden? Dülgerin oğlu bu değil mi? anasının adı Meryem değil mi? kardeşleri Yakup, Yusuf, Simun, Yahuda değil mi? Bütün kız kardeşleri yanımızda değil mi? İmdi bu adamın bütün bu şeyleri nereden? Ve onda sürçtüler. İsa da onlara dedi: Bir peygamber kendi memleketinden ve evinden başka yerde itibarsız değildir. Ve İsa, onların imansızlıklarından dolayı, orada çok kudret işleri yapmadı." (https://incil.info/).

1.7.1.3. Luka İncili'nde Meryem

Luka İncili diğer üç Kanonik İncil'den farklı olarak bize, Meryem ile ilgili farklı konular da aktarır. Konumuzu oluşturan Müjde sahnesinin en detaylı anlatımının yanı sıra, Meryem'in soyu ile ilgili ayrıntılı bilgi de ediniz.

Luka İncili; Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti, kuzeninin yanında bir süre kalması, Elizabeth'in Meryem'in ziyareti esnasında söylediği *Magnificat* hymnosu gibi başka konulara da değinir (https://incil.info/; Phillips, 2016, s. 14-26).

Bab 1:26-38 Müjde⁶³

Bab 1:39-56 Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti

"O günlerde Meryem de kalktı ve dağlığa, bir Yahuda şehrine acele ile gitti. Zekeriya'nın evine girip Elisabeth'e selâm verdi. Ve vaki oldu ki, Elisabeth Meryem'in selâmını işitince çocuk karnında sıçradı ve Elisabeth Ruhülkudüs ile doldu; büyük bir çılgılık koparıp dedi: Sen kadınlar arasında mübareksin, karnının semeresi de mübarektir. Bu bana nereden oldu da, Rabbimin anası yanıma geldi? Çünkü işte, senin selâmın sesi kulağıma erdiği anda, çocuk karnımda sevinçten sıçradı. İman eden kadına ne mutlu! Çünkü Rab tarafından kendisine söylenen şeyler tamam olacaktır. Ve Meryem dedi: Canım Rabbi yükseltir Ve Kurtarıcım Allah ile ruhum sevinir. Çünkü kulunun hakir haline baktı; Zira işte, bundan sonra bütün nesiller bana mübarek diyecekler. Çünkü Kudretli olan bana büyük şeyler etti; Onun ismi kuddüstür. Merhameti nesillerden nesillere, Kendisinden korkanlaradır. Bazısı ile kudret gösterdi; Mağrurları yüreklerinin kuruntusu ile dağıttı. Hükümdarları tahtlarından indirdi Ve hakirleri yükseltti. Açları iyi şeylerle doyurdu Ve zenginleri boş döndürdü. Babalarımıza söylediği gibi) İbrahim ile onun zürriyetine merhameti ebediyen hatırlamak için, Kulu İsrail'e yardım etti. Meryem Elisabeth'in yanında üç ay kadar kaldıktan sonra, evine döndü." (https://incil.info/).

⁶³ Daha önceki bölümde bu episod ayrıntılı bir biçimde aktarılmıştır.

Bab 2:1-7 İsa'nın Doğumu

"Ve vaki oldu ki, o günlerde bütün dünyanın tahriri yapılsın diye Kayser Augustus tarafından buyuruldu çıktı. Kirinius Suriye valisi bulunduğu zamanda yapılan ilk tahrir bu idi. Herkes yazılmak için kendi şehrine gitti. Yusuf da Davud evinden ve onun soyundan bulunduğu için, Galile'deki Nâsıra şehrinden, Yahudiye'de Davud'un şehri olan Beytlehem'e, nişanlısı Meryem ile beraber, orada yazılmak üzere çıktı; Meryem de gebe idi. Ve vaki oldu ki, orada bulunurlarken, doğurması günleri geldi. İlk oğlunu doğurdu; kundağa sardı ve onu bir yemliğe yatırdı, çünkü handa onlara yer yoktu." (<https://incil.info/>)

Bab 2:21-38 Meryem'in İsa'yı Tapınağa Götürmesi

"Çocuğu sünnet için sekiz gün tamam olunca, ana rahmine düşmeden evvel melek tarafından denilmiş olduğu üzere, adını İsa koydular. Musa'nın şeriatine göre onların taharet günleri tamam olunca ("İlk doğan her erkek Rabbe mukaddes denilecektir," diye Rab'bin şeriatinde yazılmış olduğu üzere), çocuğu Rabbe takdim etmek için, ve Rabbin şeriatinde: "Bir çift kumru, yahut iki güvercin yavrusu," denildiği üzere, bir kurban vermek için onu Yerusolime götürdüler. Ve işte, Yerusolimde Şimeon adında bir adam vardı; salih ve dindar olup İsrail'in teselli bulmasını beklerdi ve Ruhülkudüs onun üzerinde idi. Ve Rabbin Mesih'ini görmeden önce, ölüm görmeyeceği kendisine Ruhülkudüs tarafından bildirilmişti. Ruhun sevkile mabede geldi; anası babası onun için şeriate göre âdet olanı yapmak üzere, İsa çocuğu mabede götürdükleri zaman, Şimeon onu kucığına alıp Allaha hamdederek dedi: Ya Rab, sözüne göre Şimdi kulunu selâmetle salıverirsin; Çünkü, bütün kavmların önünde hazırlamış olduğun, Milletleri aydınlatacak ışığı, Ve kavmin İsrail'in izzeti olan kurtuluşunu gözlerim gördü. Anası babası onun için söylenen şeylere şaşıyorlardı. Şimeon onlara hayırdüa edip anası Meryem'e dedi: İşte, bu çocuk İsrail'de bir çokların düşmesi ve kalkması ve aleyhinde söylenecek bir alâmet olarak konulmuştur; senin canını da bir kılıç delecek; ta ki, çok yüreklerin düşünceleri meydana çıksın. Aşer sıptından Fanuelin kızı Anna isminde bir peygamber vardı (ki, çok yaşlı idi, ve kızlığından sonra kocası ile yedi yıl geçinmişti, ve hemen seksen dört yıldan beri dul idi), mabetten hiç ayrılmaz, gece gündüz oruç tutup dua ederek ibadet eylerdi. O da hemen aynı saatte gelerek Rabbe şükreyleyip Yerusolimin kurtuluşunu bekleyenlerin hepsine onun hakkında söyledi." (<https://incil.info/>).

Bab 2: 41-52 Meryem ve Yusuf'un, İsa'yı Kudüs'de Kaybetmesi

"Anası babası her yıl Fısıh bayramında Yerusolime giderlerdi. Çocuk on iki yaşına varınca, bayram âdeti üzere, oraya çıktılar ve bayram günlerini bitirip evlerine döndükleri zaman, İsa çocuk Yerusolimde kaldı; anası babası bunu fark etmediler; onu yoldaşlar arasında sanıp bir günlük yol yürüdüler; akrabaları ve bildikleri arasında onu arıyorlardı; ve bulmayınca, onu araştırarak Yerusolime döndüler. Ve vaki oldu ki, üç gün sonra onu mabette, muallimlerin arasında oturmakta, onları dinlemekte, onlara sualler sormakta buldular; onu dinleyenlerin hepsi anlayışına ve cevaplarına şaşıyorlardı. Onu gördükleri zaman, şaşıtlar ve anası ona dedi: Ey oğul, neden bize böyle ettin? İşte, babanla ben yüreğimiz çok sıkılarak, seni aradık. Onlara dedi: Neden beni aradınız? Bilmiyor mu idiniz ki, benim için Babamın evinde bulunmak gerektir? Onlar ise, kendilerine söylediği sözü anlamadılar. Onlarla beraber indi, Nâsıraya geldi ve onlara itaatli oldu; anası da bütün bu sözleri yüreğinde saklardı. İsa hikmette ve kamette, Allah ve insanlar indinde inayette terakki ediyordu." (<https://incil.info/>; Phillips, 2016, s. 14-26).

Bab 4:16-30 İsa'nın Nasıra'da Red Edilmesi

"İçinde büyümüş olduğu Nâsıra'ya geldi; kendi âdeti olduğu üzere, Sebt gününde havraya girdi ve okumak için ayağa kalktı. Kendisine İşaya peygamberin kitabı verildi. Kitabı açıp şöyle yazılmış olan yeri buldu: "Rabbin Ruhu üzerimdedir; Çünkü fakirlere müjdeyi Vazetmek için o beni meshetti; Beni esirlere azatlık Ve körlere gözlerinin açılmasını ilân etmeğe, Ezilenleri kurtuluşa kavuşturmağa, Rabbin makbul yılını ilân etmeğe gönderdi." Kitabı kapadı, hizmetçiye geri verip oturdu; hep havradakilerin gözleri ona dikilmiş kalmıştı. Ve onlara söylemeğe başladı: Bugün işittiğiniz bu yazı yerine geldi. Hepsi ona şahit olurlar, ağzından çıkan lâtif sözlerle şaşarlar ve: Bu, Yusufun oğlu değil midir? derlerdi. Onlara dedi: Şüphesiz bana: Ey hekim, kendini iyi et, meselini söyleyeceksiniz; Kefernahumda vaki olduğunu işittiğimiz şeyleri burada, kendi memleketinde de yap, diyeceksiniz. Ve İsa dedi: Gerçek size derim: Hiç bir peygamber kendi memleketinde makbul değildir. Lâkin doğrusu size derim ki, İlyanın günlerinde İsrail'de birçok dul kadınlar vardı; gök üç yıl altı ay kapandığı ve bütün memlekette büyük bir kıtlık olduğu vakit, İlya onlardan hiç birine gönderilmedi; yalnız Sayda diyarında Sareptaya, bir dul kadına gönderildi. Ve peygamber Elişanın zamanında İsrail'de birçok cüzamlı vardı; yalnız Suriyeli Naamandan başka bunlardan hiç biri pak olmadı. Havrada bu şeyleri işitince, hepsi öfke ile dolup ayaklandılar, onu şehirden dışarı çıkardılar ve baş aşağı atmak için şehirlerinin üzerine kurulmuş olduğu tepenin kenarına götürdüler. Fakat İsa aralarından geçip gitti." (https://incil.info/; Phillips, 2016, s. 14-26).

Bab 8:19-21 İsa Görevde İken Ailesinin Ziyareti

"Anası ile kardeşleri İsa'ya geldiler; kalabalıktan dolayı kendisine yanaşamadılar. İsa'ya denildi ki: Anan ile kardeşlerin seni görmek isteyerek dışarda duruyorlar. Fakat İsa onlara cevap verip dedi: Allah'ın sözünü dinleyen ve onu yapanlar, anam ve kardeşlerim onlardır. (https://incil.info/; Phillips, 2016, s. 14-26).

1.7.1.4. Yuhanna İncilinde Meryem

Yuhanna İncilin'de de diğer Kanonik İncil'lerde olduğu gibi, farklı şekillerde Meryem'e atıfta bulunulur. Yuhanna İncili; İsa'nın doğumu ve Meryem hakkında az bilgi içermesine rağmen, Meryem'in *Kana'da Düğün* ve *Çarmıh* episodlarında yer alması bakımından önemlidir.

Bab 2:1-11 Meryem ve İsa Kana'da Düğüne Katılır

"Üçüncü gün Galile'nin Kana şehrinde düğün oldu; İsa'nın anası da orada idi; İsa ile şakirtleri de düğüne çağırıldı. Ve şarap eksilince, İsa'nın anası ona dedi: Şarapları yok. İsa ona dedi: Kadın, benden sana ne? Saatim daha gelmedi. Anası hizmetçilere dedi: Size ne derse, onu yapın. Yahudilerin tathirat âdeti üzere, orada her biri iki veya üç metriti alır altı taş küp vardı. İsa hizmetçilere dedi: Küpleri su ile doldurun. Onları ağızlarına kadar doldurdular. Ve hizmetçilere dedi: Şimdi çıkarıp ziyafet reisine götürün; onlar da götürdüler. Ziyafet reisi şarap olmuş suyu tattığı zaman, onun nereden olduğunu bilmiyordu (fakat suyu çıkarmış olan hizmetçiler biliyorlardı), ziyafet reisi güveyi çağırıp ona dedi: Herkes önce iyi şarabı ve çok içtikleri zaman, kötüsünü kor; sen iyi şarabı

şimdiye kadar sakladın. Kendi alâmetlerinin bu başlangıcını İsa Galile'nin Kana şehrinde yaptı; ve izzetini gösterdi; şakirtleri de ona iman ettiler.” (<https://incil.info/>).

Bab 19:25-27 Meryem: Oğlu İsa'nın Çarmıha Gerilişine Şahit Olur

“Askerler bunları ettiler. İsanın haçı yanında, anası ve anasının kızkardeşi, Klopasın karısı Meryem, ve Mecdelli Meryem duruyorlardı. Ve İsa, anasını ve yanında sevdiği şakirdi durmakta görünce anasına dedi: Kadın, işte, oğlun! Ondan sonra şakirde dedi: İşte, anan! O saatten sonra şakirt onu kendi evine aldı.” (<https://incil.info/>).

1.7.1.5. Elçilerin/Havarilerin İşlerinde Meryem 1: 12-14

“O zaman onlar Zeytinlik denilen dağdan Yerusulime döndüler; o dağ Sebt günü yolu kadar Yerusulime yakındır. Ve girdikleri zaman Petrus, Yuhanna, Yakub ve Andreas, Filipus ve Tomas, Bartolomeus ve Matta, Alfeusun oğlu Yakub, Gayyur Simun ve Yakubun oğlu Yahudanın oturdukları yukarı odaya çıktılar. ¹⁴ Bunların hepsi, kadınlar ve İsanın anası Meryem ile kardeşleri birlikte olarak daima gayretle duaya devam ederlerdi. O günlerde, yüz yirmi kişi kadar bir cemaat bir arada iken, Petrus kardeşlerin ortasında kalkıp dedi: Kardeşler, İsayı tutanlara kılavuzluk eden Yahuda hakkında evelce Davudun ağzı ile Ruhülkudüsün söylemiş olduğu yazı yerine gelmek gerekti. Çünkü o bizden sayıldı ve bu hizmetten payını aldı.” (<https://incil.info/>; Phillips, 2016, s. 26-27).

1.7.2. Apokrif Kaynaklar ve Meryem

Yukarıda da belirtildiği gibi Kanonik İnciller, Meryem ile ilgili çok biyografik bilgi içermez. Tezin asıl kısmını oluşturan *Meryem'e Müjde* bölümünde ise sadece olay ve yer belirtilir.

Apokrif kaynaklar; Kanonik İnciller'in aksine kiliseye ait değildir bu nedenle seküler özellik taşır. Naratif/öykücü anlatım içermesi bakımından özellikle Bizans resim sanatı gelişimi sürecinde önemli bir yere sahip olmuşlardır (Foster, 2009, s. 81-82; Rubin, 2010, s. 8-11; Shoemaker, 2009, s. 1-30).

Birkaç önemli Apokrif kaynak bize Meryem'in hayatı⁶⁴ ile ilgili önemli bilgiler aktarmaktadır. Gerek Bizans ve gerekse Avrupa/Batı sanatı üzerinde bu Apokrif kaynaklı tasvirlerin oldukça büyük yeri vardır (Foster, 2009, s. 81-82; Rubin, 2010, s. 8-11; Shoemaker, 2009, s. 1-30).

Meryem ile ilgili bize derinlemesine bilgi veren Apokrif İnciller aşağıdaki gibidir;

⁶⁴ Meryem'in erken hayatı geniş bilgi için bkz. (Shoemaker, 2008, s. 53-74).

1.7.2.1. Yakobus'un Protoevangelium'u ve Meryem

İkinci yüzyılda yazılmış olan *Yakobus'un Protoevangelium'u*; Meryem'in doğumu, bebeklik ve gençlik yılları, Yusuf ile evlenmesi ve sonrası ile ilgili ayrıntılı bilgi verir (Agouridis, 2000, s. 60; Cameron, 2011, s. 5; Cunningham, 2011, s. 163-178; Hone, 1820, s. 24-37; Karavidopoulos, 2000, s. 68-70; Nutzman, 2013, s. 551-578).

Yakobus'un Protoevangelium'unun episodlarını kısaca özetleyecek olursak⁶⁵;

I. EPİSOD

İlk episod; 12 İsrail kavmine ait olan ve sadece çocuk sahibi olanların Tapınağa adakta bulunabilme geleneği üzerinde gelişmiştir. Bu geleneğe göre çocuk sahibi olamayan Meryem'in babası Yohakim, Tapınak'ın başrahibi Rebuel tarafından Tapınak'tan kovulur ve bunun üzerine Yohakim; eşi Anna'ya da görünmeden çöle gider ve kırk gün Tanrı'nın kendisine görüneceği ana kadar, hiçbir şey yememe/içmeme yemininde bulunur. Bu episodda; Yohakim ve Anna'ya bahşedilen mucizevi doğum ile ilgili, Eski Ahit'ten Elkanah'ın doğurğan karısının yanı sıra kısır eşi Hannah'ın yakarıları sonrası, Hannah'a Samuel'i vaat etmesine de gönderme vardır (Elliott, 2006, s. 3; Foster, 2009, s. 75-77; Schneemelcher, 1991, s. 426; Wake, 2004, s. 19-20).

II. ve III. EPİSODLAR

Protoevangelium'un ikinci ve üçüncü episodları, Meryem'in Annesi Anna'ya göndermede bulunur. Eşi çöle giden Anna, evde hem çocuksuz/kısır olma, hem de eşini kaybetmiş olduğu düşüncesi ile yastadır. Özellikle hizmetkârı Judith/Juthine'in; “*Tanrı senin rahmini kapatmış ve İsrail oğullarına bir döl bırakmana izin vermemiş....*” şeklinde hor görüşü, Anna'yı Tanrı'ya yakarıya sevk eder ve Anna Tanrı'ya; “*Atalarımın Tanrısı bana bir lütufta bulun ve İshak'ı Sarah'a verdiği gibi, bana da bir evlat bahşet.*” şeklinde yakarır (Elliott, 2006, s. 3-6; Foster, 2009, s. 75-77; Schneemelcher, 1991, s. 426; Wake, 2004, s. 20-22).

⁶⁵ Meryem ve hayatı ile ilgili en önemli birinci el kaynağımız şüphesiz ki II. yüzyılda yazılmış olan *Yakobus'un Protoevangelium'u*dur. Tezin ilerleyen bölümleri; Meryem ve Apokrif kaynaklı Müjde sahnelerini kapsamaktadır. Bu nedenle *Protoevangelium'un* kısa bir özeti, tezin bu bölümünde ele alınmıştır.

IV. EPİSOD

Dördüncü episodda, Gabriel'in Anna'ya görünüp, ona Tanrı tarafından bir çocuk bahşedileceğinin müjdesi verilir. Bu Müjde üzerine Anna; doğacak olan çocuk ister kız ister erkek olsun, onu Tanrı'nın hizmetine Tapınak'a göndereceği sözünü verir. Bunun üzerine melek; “*Bak Anna, Yohakim sürüsü ile birlikte çölden geliyor.*” der ve daha sonra Altın Kapı'da karı-koca birbirlerine hasretle sarılır (Elliott, 2006, s. 7- Foster, 2009, s. 75-77; Schneemelcher, 1991, s. 427; Wake, 2004, s. 22-23).

V. EPİSOD

5. episodda Yohakim Tapınak'a adakta bulunur ve şöyle der; “*Eğer Tanrı benden razı olursa, rahibin diski/küresinde beni temiz gösterir.*” Bunun üzerine altara gider ve diskin/kürenin içerisinde hiçbir günah görmez ve eve döner. Sonrasında ise, eşi Anna'nın Meryem'e hamilelik dönemi başlar. 9 ay sonra Meryem'in doğumu gerçekleşir ve doğan kız çocuğuna, meleğin kendilerine tebliğ ettiği gibi *Meryem* ismini verirler (Elliott, 2006, s. 11-12; Foster, 2009, s. 77-78; Schneemelcher, 1991, s. 428; Wake, 2004, s. 23-24).

VI. EPİSOD

6. episodda; Meryem'in bebekliği anlatılır. Meryem; altı aylıkken yürümeye başlar ve altı adımda annesinin kucağına gelir ve Anna bunun üzerine şöyle der; “*...Tanrım var oldukça, sen artık bundan sonra yeryüzünde Tapınak'tan başka yerde yürümeyeceksin...*” Sonrasında ise Anna, Meryem'in yatak odasına özel bir bölüm yapar ve hiçbir kirli şeyin oraya girmesine izin vermez. Ancak temiz/saf İbrani kızlarının onunla oynamasına izin verir. Meryem'in ilk yaş gününde gösterişli bir tören yapılır. Bu törene; İsrail topraklarının bütün hatırı sayılır rahipleri ile Sanhadrin katılır ve Meryem'i; “*...Atalarımızın Tanrı'sı, bu çocuğu kutsa ve bütün nesiller boyunca ona sonsuz bir şöhrat ve alt edilemeyecek bir başarı/lütuf ver...*” diyerek kutsarlar. Tören sonrasında, Meryem'i tekrar yatak odasına götüren Anna; Meryem için bir şarkı yapmıştır ve onu söyler (Elliott, 2006, s. 12-13; Foster, 2009, s. 78-79; Schneemelcher, 1991, s. 428; Wake, 2004, s. 24-25).

VII. EPİSOD

7. episodda; Meryem iki yaşına geldiğinde, Meryem'in babası Yohakim, eşi Anna'ya onu Tapınak'a götürme teklifinde bulunur ancak Meryem'in annesi Anna, Meryem'in üç yaşına girene kadar beklemeleri gerektiğini söyler. Meryem üç yaşına geldiğinde, Yohakim şu sözleri söyler; “...İsrail'in temiz kızlarını çağıralım ve ellerinde ışıklar ve meşaleler taşısınlar ki, bebek; Tanrı'nın Tapınağından eve dönmek istemesin.” Yohakim'in sözleri aynen uygulanır ve Meryem Tapınağa bir tören alayı ile götürülür ve Meryem'i; “...Tanrı senin adını bütün nesiller için yüceltti ve son günlerinde, Lord/Tanrı senin aracılığın ile hüküm ortaya koyacaktır...” sözleri ile Tapınak'ın rahibi karşılar ve bu sözlerden sonra altarın üçüncü basamağında onu yere bırakır ve Tanrı, lütfunu onun üzerine boşaltır. İçtiği lütfu ile Meryem dans etmeye başlar ve ona eşlik eden herkes tarafından sevilir (Elliott, 2006, s. 13-15; Foster, 2009, s. 79; Schneemelcher, 1991, s. 428; Wake, 2004, s. 25-26).

VIII. EPİSOD

8. episodda; Meryem Tapınak'a bırakıldıktan sonra, annesi ve babasının arkasından bakmaz ve ağlamaz. Meryem Tapınak günlerinde; bir güvercin gibi meleğin elinden yiyecek yer. Meryem 12 yaşına geldiğinde, rahiplerden bir kurul toplanarak artık Meryem'in Tapınak'ta/Tanrı'nın Evi'nde kalamayacağına karar verirler. Başrahip Zekeriya bunun üzerine rahip kıyafetini giyerek ve eline oniki zil alarak altara gider ve Tanrı'dan kendisine bir işaret göndermesini diler. Bunun üzerine, Melek Zekeriya'ya görünür ve dul erkeklerden oluşan bir grup seçmesini ve hangisinin sopasında Tanrı'nın işaretini görürse Onun/Meryem'in eşi olacağını söyler. Bunun üzerine Yahuda'da bir kurul oluşturulur (Elliott, 2006, s. 15-16; Foster, 2009, s. 79-80; Wake, 2004, s. 26-27).

IX. EPİSOD

9. episodda; sopasını alıp gelen dullar arasında Yusuf da vardır. Diğer dulların sopalarında her hangi bir işaret gözlenmez ancak Yusuf'un sopasından bir güvercin çıkarak Yusuf'un başına konar bunun üzerine Zekariya; Meryem'i Yusuf'a teslim eder. Yusuf; “...Benim oğullarım var ve yaşlıyım, O ise genç, İsrailoğulları benimle dalga geçer...” der. Bunu üzerine Zekeriya; Dathan-Abiram ve Korah'ın başına gelenleri

hatırlatıp isyan etmemesi gerektiğini belirtir. Bundan korkan Yusuf, onu/Meryem'i evine götürür ve Meryem'e; "...Meryem! Seni Tapınak'tan çıkardım ve evime getirdim, şimdi ben dışarı ev yapmaya gidiyorum sonra sana döneceğim, Tanrı seni koruyacaktır..." der (Elliott, 2006, s. 20-23; Foster, 2009, s. 80-81; Schneemelcher, 1991, s. 429; Wake, 2004, s. 27-28).

X. EPİSOD

10. episodda; Tapınak'taki rahipler, Tapınak için bir örtü yapılmasına/dokunmasına karar verirler ve Davud soyundan gelen yedi bakire kız arayışına girerler. Başrahip, Meryem'in de Davud soyundan geldiğini hatırlar ve onu da bu gruba dâhil ederler. Görev dağılımı ise; altın rengi-saf-keten-ipek-erguvan-kırmızı ve hakiki mor örtü örmek şeklindedir. Meryem; mor ve kırmızı örtüyü örmek için görevlendirilir ve dokumasını yapmak için evine döner (Elliott, 2006, s. 23-24; Foster, 2009, s. 80-81; Schneemelcher, 1991, s. 430; Wake, 2004, s. 29).

XI. EPİSOD

11. episodda; Gabriel'in Meryem'e olan kuyu başı müjdesi anlatılır. Gabriel Meryem'e kuyu başında; "*Kutlu olan, Tanrı seninle, kadınlar içerisinde lütuf sahibisin.*" Meryem etrafına bakınır ve titreyerek eve gider ve su kabını yere bırakır ve bir tahta oturur ve mor ipliğini/örtüsünü örmeye devam eder. Bu arada meleşö önünde dikilirken görür. Melek/Gabriel tekrar ona; "*Korkma Meryem, her şeyin Tanrı'sı önünde lütuf buldun. Onun Kelam'ından/Logos'undan oldun.*" Bu cümle karşısında şaşırın Meryem; "*Eğer ben yaşayan Tanrı tarafından olduysam, bütün kadınlar gibi mi oldum?...*" diye sorar. Melek/Gabriel ise; "*Hayır Meryem böyle değil, Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve senden doğan en yüce olarak anılacak.*" cevabını verir (Elliott, 2006, s. 29-35; Foster, 2009, s. 80-81; Schneemelcher, 1991, s. 430; Wake, 2004, s. 28-29).

XII. EPİSOD

12. episodda Meryem, Tapınak için olan kırmızı ve mor örtüyü bitirir ve rahibe götürür. Daha sonra ise kuzeni Elizabeth'i ziyaret eder. Elizabeth, kapı çaldığında elindeki

kırmızı örtüyü bırakarak gidip kapıyı açar ve “*Bana nereden geliyorsun? Efendimin annesi bana neden geldi? İçimdeki çocuk nasıl hareket etti ve kutsadı gör*” der. Meryem; Gabriel’in kendisine vermiş olduğu sırrı unutup cennete bakarak; “*Ben kimim Lordum/Tanrım, bütün nesiller beni kutsayacak mı?*” der. Meryem, kuzeni Elizabeth ile 3 ay geçirir. Günler içerisinde karnı büyüdüğü, eve gitmeye ve İsrail halkından korkmaya başlar. Bunlar olduğunda Meryem onaltı yaşındadır (Elliott, 2006, s. 36-38; Foster, 2009, s. 80; Schneemelcher, 1991, s. 431; Wake, 2004, s. 29-30).

XIII. EPİSOD

13. episodda; altı ay sonra Yusuf yaptığı evi bitirip döner ve Meryem’in hamileliğini fark eder. Bunun üzerine kendini yerlere atıp yas tutar. “*Şimdi Tanrı’nın yüzüne nasıl bakacağım? Onu Tapınak’tan bakire almıştım, Bu tuzağı bana kim kurdu? Bu kötülüğü benim evime kim yaptı? Bu bekâreti benden kim çaldı? Âdem’in Hikâyesi benimle mi devam edecek? Yılanın yaptığı gibi, Havva’yı yalnız bulduğu gibi onu yalnız bulup kandırdı mı? Bu bana da oldu?*” diyerek Meryem’e döner ve devam eder; “*Tanrı tarafından korunduğun halde, ne yaptın, Lordun Tanrı’yı unuttun mu? Kutsalların kutsalları arasında büyüdüün, Melek tarafından beslendin, kendini ne kadar aşağıladığının farkında mısın?* “ der. Bunun üzerine Meryem ağlar ve “*Ben safım/kirletilmedim. Erkek bilmiyorum.*” der. Yusuf ise bunun üzerine; “*O zaman o karnındaki/rahmindeki bebek nereden geldi?*” diye sorar. Meryem ise sadece; “*Nereden geldiğini bilmiyorum*” demekle yetinir (Elliott, 2006, s. 42-44; Schneemelcher, 1991, s. 431-432; Wake, 2004, s. 30-32).

XIV. EPİSOD

14. episodda; Yusuf durumdan çok korkar ve kendi kendine; “*Eğer onun günahını saklarsam, Tanrı’nın kanununa karşı gelmiş olurum. Eğer onun durumunu İsrail çocuklarına söylersem, ve eğer onun içindeki çocuk İlahi/melek ise ölüme terk etmek ile ihanet ederim. Onunla ne yapacağım? Onu benden sessizce/gizlice uzaklaştırmalıyım?*” der. Daha sonra Yusuf’un rüya/rüyetinde melek ona görünür ve “*Bu çocuktan korkma, çünkü onun içindeki çocuk Kutsal Ruh’tandır. O, senin için bir erkek evlat taşıyor ve Ona İsa diyeceksiniz. O, insanları günahlarından kurtaracak.*” der. Bunun üzerine

Yusuf, şükreder ve çocuğu koruma kararı alır (Elliott, 2006, s. 42-44; Schneemelcher, 1991, s. 431; Wake, 2004, s. 30-31).

XV. EPİSOD

15. episodda; Annas bir gün Yusuf'un yanına gelir ve ona neden seyahat grubuna gelmediğini sorar. Yusuf ise yorgun olduğunu söyler. Annas, Meryem'in hamile olduğunu görünce, Tapınak'a gider ve Yusuf'u şikâyet eder. Rahip; bunun üzerine, Yusuf'a bunu onun yapıp yapmadığını sorar. Yusuf ise birini gönderip onun bekâretini kontrol etmesini söyler. Tapınak başrahibi daha sonra Meryem'e dönüp; "*Meryem bu nedir? Kendini mi aşağıladın? Tanrı'nı mı unuttun?*" der. Meryem ağlayarak; "*Ben safım/erkek bilmem*" der (Schneemelcher, 1991, s. 430; Wake, 2004, s. 32-33).

XVI. EPİSOD

16. episodda; Bunun üzerine rahip su deneyini yapar. Yusuf'a su içirilir ancak gözlerine bir şey olmaz. Meryem'e de aynı işlem uygulanır. Bunun üzerine başrahip, onları yargılamaz ve serbest bırakır (Elliott, 2006, s. 49-53; Schneemelcher, 1991, s. 431; Wake, 2004, s. 33-34).

XVII. EPİSOD

17. episodda; İmparator Augustus, Yahuda Beytullahim'de nüfus sayımı yapılması emrini verir. Yusuf; oğullarını kayıt ettirmeye karar verir ama doğmamış İsa konusunda tereddütte kalır. Meryem'i önce kızı olarak kayıt ettirmeyi düşünür ama herkes durumu bildiği için vazgeçer. "*Bugün Tanrı nasıl isterse öyle yapacağım*" der. Meryem'i eşeğine oturtur ve oğlu Samuel onu takip eder. 3 mil sonra, Meryem'i üzgün görür. Çocuğun onu rahatsız etmiş olabileceğini düşünür. Daha sonra ise Meryem'i gülerken görür ve sorar; "*Meryem sana neler oluyor?*" diye sorar. Meryem ise; "*gözümle iki insan gördüm biri dertli ve üzgündü diğeri ise çok mutluydu.*" cevabını verir. Yolculuğun tam ortasında, Meryem Yusuf'a, kendisini eşekten indirmesini söyler çünkü İsa karnını tekmelemiştir. Yusuf ise çölde ona nasıl bir sığınak bulacağını düşünür (Elliott, 2006, s. 58-63; Schneemelcher, 1991, s. 432; Wake, 2004, s. 34-35).

XVIII. EPİSOD

18. episodda; Daha sonra Yusuf bir mağara bulur ve oğullarından ona göz kulak olmasını ister (Elliott, 2006, s. 58-63; Wake, 2004, s. 36).

XIX. EPİSOD

19. episodda; Bir kadın dağdan aşağı doğru gelmektedir ve Yusuf'a; *"Nereye gidiyorsun?"* diye sorar. Yusuf ise ebe aradığını söyler. *"İsraillli misin?"* diye sorar kadın. *"evet"* der Yusuf. *"Mağarada doğum yapan kim?"* diye sorar kadın. *"Bana evlilik ile emanet edilen"* cevabını verir Yusuf. *"Karın değil mi?"* diye sorar kadın. *"O Meryem. Tapınakta büyüdü onu kura ile kazandım/aldım. Henüz karım değil ama karnında bir bebek var"* der Yusuf. Ebe ise; *"Gerçekten mi?"* diye sorar. Yusuf ise bunun üzerine; *"gel ve gör"* der. Her ikisi de mağaraya geldiklerinde, siyah bir bulutun mağarayı kapladıklarını görürler. Bunun üzerine ebe kadın; *"Ruhum bu günü yüceltti, bugün gözlerim bir mucize gördü. İsrail'e kurtuluş geldi"* der. Hemen sonra bulut mağaradan ayrılır ve yerine bir aydınlık gelir ve ebe kadının gözleri buna dayanamaz. Aynı ışık bebek gelirken de oluşur. Arkasından bebek, annesi Meryem'in göğüslerinde görünür. Ebe ise mucizeye şahitlik ettiği için mutlu olur. Ebe mağaradan ayrılır ve yolda Salome'yi görür ve olanları ona anlatır. Salome kendisine anlatılanlara inanmadığını, bir bakirenin doğum yapamayacağını ve mağaraya gidip, Meryem'e parmak testi yapacağını söyler (Foster, 2009, s. 81-82; Schneemelcher, 1991, s. 434; Wake, 2004, s. 35-36).

XX. EPİSOD

20. episodda; Salome, Meryem'e parmak testi yapar ancak eli yanar. Bunun üzerine dizlerinin üzerine çöker ve *"İbrahim, İsak ve Yakup'un Tanrısı, beni İsrail çocuklarının eline verme ama beni fakirlere ver."* diye yakarır. Melek ise, Salome'ye elini bebeğe doğru uzatmasını söyler ve Salome elini bebek İsa'ya uzatırken; *"Ona tapıyorum çünkü O, İsrail'in kralı."* der. Eli iyileşen Salome mağaradan ayrılır ve arkasından bir ses, tanık olduğu mucizeyi anlatmaması gerektiğini söyler (Elliott, 2006, s. 68-80; Foster, 2009, s. 82; Schneemelcher, 1991, s. 434; Wake, 2004, s. 36-37).

XXI. EPİSOD

21. episodda; Yusuf Beytullahim'deki kargaşadan kaçır. Astrologlar gelir ve “*Yahudilerin kralı nerede? Çünkü onun yıldızını doğuda gördük ve ona tapınmaya geldik.*” derler. Bunu duyan Herod, hizmetkârlarını bu astrologlara gönderir. Ayrıca yüksek rahibi çağırır Kutsal Kitap'ta; “*Mesih hakkında ne yazılı? Ne zaman doğacak?*” diye sorar. Rahipler ise; “*Yahuda/Beytullahim*” cevabını verirler. Daha sonra astrologları çağırır Herod, onlara da aynı soruyu sorar. Astrologlar ise; “*Takımyıldızının ortasında çok parlayan ve diğerlerini gölgede bırakan bir yıldız vardı. O anda İsrail kralının doğduğunu anladık.*” derler. Bunun üzerine Herod; “*Gidin ve onu bulun ben de ona tapacağım.*” der. Astrologlar yıldızı takip ederek, Meryem'in doğum yaptığı mağaraya kadar gelirler. Mağaraya geldiklerinde ise Meryem'e altın-mür yağı ve buhur/tütsü hediye ederler. Melek tarafından uyarılan bu astrologlar farklı yoldan Yahuda'ya uğramadan ülkelerine dönerler (Elliott, 2006, s. 83-88; Foster, 2009, s. 82-83; Wake, 2004, s. 39-40).

XXII. EPİSOD

22. episodda; Astrologlar tarafından aldatıldığını anlayan Herod, çok kızır ve Yahuda eyaletindeki iki yaş altındaki bütün çocukları katledilme emrini verir. Bunu duyan Meryem korkar ve bebeği sarıp sarmalayır ahıra koyar. Elizabeth ise Yahya'yı alarak tepelere doğru gider. Elizabeth saklanacak bir yer bulamayınca; “*Dağların Tanrısı, çocuklu bir anne beni al.*” diye yakarır bunun üzerine dağ açılır ve onu alır. Dağda bir ışık ona rehber olur (Foster, 2009, s. 83; Wake, 2009, s. 40-41).

XXIII. EPİSOD

23. episodda; Herod, Yahya'yı aramaya devam eder ve görevlileri Zekeriya'ya gönderir ve oğlunu nerede sakladığını sorar. Zekeriya ise; “*Ben burada Tapınak'ta Allah'ın hizmetindeyim. Oğlum nerede olduğunu nereden bilebilirim?*” der. Görevliler durumu aynen Herod'a iletir. Herod ise görevlilere; “*Onun oğlu mu İsrail'i yönetecek?*” diye sorar. Herod, görevlileri tekrar Zekeriya'ya gönderir ve doğruyu söylemesini yoksa öldürüleceğini tebliğ etmelerini ister. Bunun üzerine Zekeriya; “*Ben Tanrı'nın şahidiyim. Beni öldürün. Tanrı ruhumu alacaktır çünkü siz masumları Tanrı'nın*

Tapınağı'nın girişinde öldürüyorsunuz'' der. Ve İsrail halkının haberi olmadan Zekeriya katledilir (Foster, 2009, s. 83; Schneemelcher, 1991, s. 436; Wake, 2004, s. 42-43).

XXIV. EPİSOD

24. episodda ise Zekeriya mabedde ölü bulunur. Ölü bedeni bulunmazken, kanının taş olduğu fark edilir (Schneemelcher, 1991, s. 436; Wake, 2004, s. 42-43).

1.7.2.2. Meryem'in Doğumu İncili ve Meryem⁶⁶

Meryem ile ilgili ayrıntılı bilgi veren diğer önemli bir Apokrif kaynaktır (Hone, 1820, s. 17-23; Miles, 2011, s. 46).

Meryem'in Doğumu İncili, kronoloji ve kurgu açısından Yakobus'un Protoevangelium'u ile benzerlik gösterir. Ancak bazı farklılıklar da içerir. Bu farklılıklar ise şu şekildedir. Protoevangelium'da, sadece Yohakim Tapınak'a adak adamak için giderken, Meryem'in Doğumu İncili'nde Meryem'in annesi Anna'da eşi Yohakim'e eşlik eder. Tapınak'tan Yohakim'i kovan başrahibin ismi Protoevangelium'da Rebuke iken Meryem'in Doğumu İncil'inde Issakhar şeklindedir. Meryem'in soy ağacı açısından da Meryem'in Doğumu İncili ayrıntılı bilgi verir. Annesi Beytullahim'li babası Celileli'dir. Bu kapsamlı soy ağacı bilgisi Protoevangelium'da gözlenmez. Meryem'i; Anna ve Yohakim'e müjdeleyen meleğin geliş episodu da hemen hemen benzerlik gösterir ancak Meryem'in Doğumu İncil'inde Eski Ahit'e ciddi bir öykünme vardır.

Meleğin hem Anna hem de Yohakim'e verdiği müjdeden sonra Bizans resim sanatında da oldukça önemli bir yeri olan Altın Kapı'da Buluşma sahnesi ayrıca Meryem'in Doğumu İncili'nde ve Protoevangelium'da belirtilmektedir.

Tapınak tasvirleri bakımından da Protoevangelium ve Meryem'in Doğumu İncili arasında farklılıklar vardır. Meryem'in Doğumu İncili'nde Tapınak; bir dağda yer alır ve merdivenler ile çıkılabilmektedir (Şekil 107). Ayrıca, Meryem'in Tapınak'tan

⁶⁶ Geniş bilgi için bkz. WAKE, A. (2004). *The Forbidden Books of the New Testament*. ELLIOTT, J. K. (2006). *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*. Leiden-Boston: Brill.

çıkartılmaya karar verilme yaşı, Protoevangelium’da oniki, Meryem’in Doğumu İncili’nde ondört şeklindedir. Meryem’in Doğumu İncili’inde; Meryem’in Tapınak’tan çıkarılma kararının nasıl alındığı da ayrıntılı bir şekilde anlatılır. Bu ayrıntıda ise kehanete benzer bir şekilde sandıktan gelen ses, onlara damat adaylarının kriterlerinin neler olacağını anlatır/söyler.

Meryem, Yusuf ile nişanlandıktan sonra Protoevangelium’a göre çift; Yusuf’un evine giderlerken, Meryem’in Doğumu İncil’inde; Meryem baba evi Celile’ye giderken, Yusuf memleketi Beytüllahim’e döner. Yusuf; üç ay sonra Meryem ile evlenmek için Celile’ye geldiğinde, Meryem’in hamileliğini fark eder. Meryem’in Doğum İncil’inde bu durum karşısında daha akliselim bir Yusuf gözlemlenir. Protoevangelium’da ise Meryem’in hamileliğini fark eden Yusuf, daha duygusal hareket eden kendini paralayan bir figür olarak karşımıza çıkar.

Tezin konusunu oluşturan Müjde, *Meryem’in Doğumu İncili*’nde şu şekilde gelişir;

“Ve o günlerde, O’nun(Meryem) Celile’ye ilk geldiği zamanlarda Gabriel, Tanrı tarafından Tanrı’nın isteğini/kavramını bildirmesi için gönderildi. Gabriel içeri girdiğinde onun odası ışıkla doldu ve şöyle dedi: Selamlar olsun Meryem! Tanrı tarafından büyük lütuf sahibi Bakire, Tanrı seninle, bütün kadınlardan daha kutsal olan, bütün erkeklerden daha kutsal olanın doğumu olacak. Ve daha önce cennetin melek yüzlerine aşına olan Meryem, ne meleği gördüğü için korktu ne de cennetten gelen bu ışığa yabancı idi. Sadece onun cümlelerinden irkildi...” (Wake, 2004, s. 15-16).

1.7.2.3. Pseudo/Sahte Matta ve Meryem

7. yüzyılda yazıldığı düşünülen *Sahte Matta İncili*, *Matta Çocukluk İncili* ya da erken dönemlerde *Kutsal Meryem’in Kökeni ve Kurtarıcı’nın Çocukluğu* isimleri ile de anılır. Hem Meryem’in hem de İsa’nın çocukluk yıllarını anlatması bakımından, *Protoevangelium* ve *Thomas İncili* ile benzerlik gösterir (Elliott, 2006, s. 90-116).

Tez konusunu oluşturan Meryem’in hayatı ile ilgili olan kısmı, kurgu ve dil olarak *Meryem’in Doğumu İncili* ve *Yakobus’un Protoevangelium* ile hemen hemen aynıdır. Ancak bazı yeni ifadelerin de Sahte Matta’da yer aldığı gözlemlenir. Örneğin, diğer iki İncil’de İsa’nın doğumu esnasında çobanlara atıfta bulunulmaz iken, Sahte Matta’da çobanlara atıf vardır. Diğer bir yeni ifade ise; hayvanların (eşek ve öküzün) İsa’ya,

doğum esnasında eşlik etmesi ve tapınmasıdır. Sahte Matta'da, *Mısır'a Kaçış* bölümü yine daha ayrıntılı bir şekilde karşımıza çıkar. Meryem; bir anne olarak burada, İsa'nın çeşitli mucizelerine şahitlik etmiştir. Yol boyunca, vahşi hayvanlar ile mücadele, palmiye ağacının eğilmesi, su kaynağı bulunması gibi çeşitli mucizeler, İsa tarafından gerçekleştirilmiştir. Sahte Matta'da, Mısır'a varışları da ayrıntılı bir şekilde aktarılır. Mısır'da bir tapınağa sığınır ve tapındaki putlar İsa'ya secde ederler. Sahte Matta; Yahuda eyaletine geri döndüklerinde, İsa'nın çocukluk yıllarındaki bazı mucizelere, Meryem'in de şahitlik ettiğini aktarması bakımından, önemlidir.

Meryem'e Müjde; Pseudo/Sahte Matta 9. episodda şu şekilde ifade edilir;

... ve ikinci gün Meryem testisine su doldurmak için kuyu başındayken Tanrı'nın meleği ona görünür ve şöyle der; "sen kutsanmış olansın Meryem çünkü senin rahminde sen, Tanrı'ya bir mesken hazırladın. Bunun için bak, cennetten bir ışık gelecek ve sana gölge olacak/yerleşecek ve böylece sen bütün dünyada parlayacaksın..." (Karavidopoulos, 2000, s. 70).

1.7.2.4. Barnabas İncili ve Meryem

Barnabas İncili; Meryem'e Müjde ile ilgili ayrıntılı bilgi veren diğer bir Apokrif kaynaktır. Barnabas İncili'nin ilk bölümünde; Gabriel'in, Meryem'e Müjde'si şu şekilde aktarılır;

"Bu son yıllarda, Yahudi (-İsrail oğulları-) kavminin Davud soyundan Meryem adında bir bakire, Allah'ın gönderdiği melek Cebail tarafından ziyaret edildi. Günahsız, ayıpsız, namazı kılıp oruç tutarak tam kutsal bir hayat süren bu bakire bir gün yalnızken odasına melek Cebail girdi ve «Allah seninle olsun, ey Meryem» diye onu selamladı. Bakire, meleği görünce ürküdü; fakat melek şöyle diyerek onu rahatlattı; «Korkma Meryem; çünkü sen, seni kalp gerçeğiyle kanunlarına göre yürüsünler diye İsrail halkına göndereceği bir peygamberin annesi seçen Allah'ın rızasına erdin.» Meryem cevap verdi: «Şimdi ben, hiç bir erkek bilmediğimi görüp dururken, nasıl oğlan dünyaya getireceğim?» Melek cevap verdi: «Ey Meryem; insan yokken insan yaratan Allah, senden de erkek olmadan insan meydana getirmeye kadirdir. Çünkü O'nun için hiç bir şey imkân haricinde değildir.» Meryem cevap verdi: «Allah'ın her şeye kadir olduğunu biliyorum; öyleyse iradesi yerine gelecektir.» Melek cevap verdi: «Şimdi peygambere yüklü oldun; Adını İsa koyacak ve onu şaraptan, kuvvetli içkiden ve bütün temiz olmayan etlerden koruyacaksın, çünkü çocuk Allah'ın kutsal bir (-kuludur-) Meryem, tevazuuyla başını eğerek şöyle dedi: «Allah'ın hizmetçi kuluna bak, dediğin gibi olsun.» Melek gitti ve bakire Allah'ı tesbih ve ta'zim etti: «Ey kalbim, Allah'ın büyüklüğünü bil ve ey ruhum, Katrancı'm Allah'ı çok sev; çünkü O kız hizmetçisinin alçak gönüllülüğünü öylesine saydı ki, bütün milletlerce kutsanacağım; çünkü Kadir Olan beni yüceltti, O'nun kutsal adını tesbih ederim. Çünkü O'nun rahmeti, nesilden nesille Kendisinden korkanlar için yayılır. O Kadir Olan elini güçlü kıldı ve kalbinin tasavvurunda gururu dağıttı. Güçlü olanı oturduğu yerden indirdi ve aşağıda olanı yükseltti. Aç olanı güzel şeylerle doyurdu ve zenginleri eli boş gönderdi. Çünkü O, İbrahim

ve oğluna verilmiş sözleri sonsuza değin tutar.” (file:///C:/Users/win7/Downloads/3185-Barnabas_Incili-Tam_Metin-Turkce-141.pdf).

1.7.2.5. Bartholomew/Bartalmay İncili ve Meryem

4. yüzyılda Meryem’in; havarilere hamileliğini ve İsa’nın doğumunun nasıl olduğu soruları ile bilgi vermesi bakımından önemlidir. Havariler; aralarından merak ettikleri soruları Meryem’e sormak için Havari Bartholomew/Bartalmay’ı gönüllü seçerler. Bartalmay Meryem’e sorusunu şu şekilde sorar;

“...Selamlar olsun tapınakların en yücesi, kirletilmemiş olan, biz bütün havariler sana soruyoruz ki, akıl erdirilemez olanı nasıl anladın, doğumun ötesinde olanı nasıl doğurdun, böyle şanlı birini nasıl insan gibi doğurdun...?” Meryem’in havari Bartalmay’a cevabı ise şu şekilde olur; “ ...Bana bu sırrı sormayın, çünkü size anlatmaya başlar isem şayet, ağızımdan çıkacak ateş bütün evreni yakar...” (Karavidopoulos, 2000, s. 72).

1.7.2.6. Joseph The Carpenter/Marangoz Yusuf İncili ve Meryem

7. yüzyılda Bizans döneminde Mısır’da yazıldığı düşünülen *Yusuf İncili* daha çok Yusuf’a göndermelerde bulunmaktadır. Ancak Yusuf’un hayatı aktarılırken, Meryem ve İsa’ya sıkça göndermede bulunması bakımından konumuz için önemlidir (Elliott, 2006, s. xvi).

1.7.2.7. Arabic Infancy Narratives/Arapça Çocukluk Hikâyeleri İncili ve Meryem

6. yüzyılda yazıldığı düşünülen *Arapça Çocukluk Hikâyeleri İncili* ya da diğer adıyla *Süryanice Çocukluk İncili*’nde, ana kahraman yine Meryem’dir (Elliot, 2006, s. xvii). Sinopsis/kurgu bakımından diğer İnciller ile benzerlik gösterir. Ancak Sahte Matta örneğinde olduğu gibi, *Mısır’a Kaçış* ve *Yahuda Eyaletine Dönüş* bölümlerinde, Meryem’in; İsa’nın mucizelerine sıkça şahitlik ettiğinden bahsedilir.

1.7.3. Kilise Babaları ve Meryem

Kilise babaları ve özellikle erken dönem kilise babalarının, Meryem ile ilgili görüşlerinin neler olduğunun incelendiği bu bölümde, İskenderiye-Antakya-Kapadokya-Konstantinopolis başta olmak üzere diğer bölgelerden de bazı kilise babaları da çalışma kapsamı içerisinde değerlendirilmiştir.

Hristiyanlığın erken döneminde, özellikle ilk üç yüzyıla ait kaynaklarda (Kanonik İnciller’de) Meryem ile ilgili aydınlatıcı fazla bilgi yoktur. Meryem ile ilgili bilgiler daha çok *Christology* kavramı üzerinden göndermeler verilerek aktarılmıştır. Meryem bu bağlamda, önceleri Christology inancı ile ilintili olarak ve daha sonra dogma olarak kabul edilen dört inanç ile anılmaya başlamıştır (Cameron, 2000, s. 3-4).

Meryem ile ilgili kabul edilen bu dört dogma inancı kronolojik sırası ile;

-Meryem’in Tanrı Anası Olması/Divine Motherhood,

-Meryem’in Kirletilmemiş Olması/Immaculate Conception,

-Meryem’in Sonsuz Bekâreti/Perpetual Virginity,

-Meryem’in Göğe Yükselişi/Assumption şeklinde gelişmiştir (Cameron, 2000, s. 3; Joseph, 2012, s. 37).

Bunların yanı sıra Meryem’e yüklenen diğer ünvanlar da tarihi süreç içerisinde, bir kült haline gelmiştir. *İkinci Havva, Yanan Çalı, Kapalı Bahçe* gibi daha çok Eski Ahit kaynaklı etki, Meryem’e bu ünvanları kazandırmada öncü olmuştur. Tez konusu ile ilgili olarak, özellikle 3. ve 4. yüzyıllarda Meryem’e olan güçlü bir kült inancın varlığından söz etmek mümkündür. Bu dönemde Meryem’e tapınan heretik grupların varlığı da yadsınamayacak noktalara ulaşmıştır (Cameron, 2000, s. 4-5).

4. yüzyıl tartışmalarının odağında daha çok, İsa’nın doğumu ile ilgili tartışmalar vardır. Christology inancı çerçevesinde; Meryem’in *Kirletilmemiş İnancı, Sonsuz Bekâreti* ve *Tanrı Anası Olması* inancı, özellikle 4. yüzyılda en geniş yayılım alanı bulur ve Meryem’e atfedilen *Kirletilmemiş İnancı* 4. yüzyılda bir doktrine dönüşür. Bu kavramın tartışma ve doktrin olma süreci ise Aziz Efraim’in (4. yüzyıl) bir hymnosunda

Meryem'in günahsız olmasını savunması sonucu başladığı iddia edilir. Aslında Efraim'in bu hymnosu İsa'ya adanmıştır ancak Meryem'in de bütün kusurlardan arındığını şu ifadesi ile bildirmesi, Meryem'in Kirlenilmemiş İnanıcı'nı desteklemek adına önemlidir; “*Senden ve annenden hiç leke olmadığı için yalnızca sen ve annen bütün lekelerden uzaksınız.*” (Cameron, 2000, s. 5-6; Joseph, 2012, s. 42-43).

Bu kavram ile ilgili olarak, tez konusunu oluşturan Müjde sahnesi Meryem'in Kirlenilmemiş İnanıcı için önemli bir referanstır. “*Tanrının Lütü*” ifadesi ile Gabriel'in Meryem'i selamlaması, İncil'de başka yerde geçmez. Kilise babalarına göre meleğin selamı; Tanrı'nın Kutsal Ruh aracılığı ile bütün tanrısal lütuflarını ve tahtını temsil ettiğinin bir göstergesidir.

Bu yönü ile de Meryem, Hristiyan inancında kilise ile özdeşleşir. Meryem ve kilisenin lekesiz olması Tanrı'nın gelinini nasıl sevdiğini gösterir. Tanrı; insanın İlk Günah'ını yenmesini sağlayarak, Oğlu için mükemmel bir anne yaratmıştır⁶⁷ (Jolly, 2012, s. 42-43).

5. yüzyıla gelindiğinde ise, bazı Apokrif kaynaklarda, özellikle *Meryem'in Göğe Yükselişi*⁶⁸ ve cennete gidişi ile ilgili tartışmalar artık kaleme alınmaya başlamıştır. Bu eserlerden biri olan; *De Obitu S.Dominae*'a göre; Meryem'in bedeni cennete gitmiştir (Jolly, 2012, s. 48). Bu tür Apokrif kaynakların aksine Yeni Ahit, Meryem'in göğe yükselmesi ile ilgili bilgi vermez. Meryem'in dünyevi hayatındaki son günleri Kanonik kaynaklarda belirsizdir.

Meryem ile ilgili olarak, Kanonik kaynaklarda az bilginin yer alması nedeni ile özellikle; *Kirlenilmemiş Olma, Sonsuz Bekâret* inancı ile ilgili olarak; İskenderiye'den-Suriye'ye, Antakya'dan Konstantinopolis'e kadar kilise babaları arasında görüş ayrılıkları olmuştur. Bu nedenle Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında Meryem ile ilgili tartışmaların odağında da bu fikir ayrılıkları yer almıştır (Rubin, 2009, s. 17-22).

⁶⁷ Meryem'in doktrin haline gelen Kirlenilmemiş İnanıcı sonrasında, birçok hastane, kilise, sunak *Kirlenilmemiş* ismi ile anılagelmiştir (Jolly, 2012, s. 42-43).

⁶⁸ Erken dönem kilise babaları; Meryem'in ölümü konusunda fazla bilgi vermez. *Meryem'in Göğe Kabulü/Yükselişi* bayramı ilk, 600 yılında 15 Ağustos'ta kutlanmıştır. Aynı gün ölümü de kutlanmıştır. “*Tanrı'nın Kirlenilmemiş Annesi*” “*Meryem Sonsuz Bakire*” dogma olması bu konu ile bağlantılıdır (Jolly, 2012, s. 48-50).

Bu bağlamda kilise babalarının, bölgelere göre de fikir ayrılıkları mevcuttur. Bunun nedenleri arasında, geçmişten getirdikleri coğrafi-kültürel-dini faktörlerin etkileri de güçlü olmalıdır.

Örneğin, İskenderiye kilise babaları, iki Mariolojik akımı (Teolojik-Ahlaki) benimserler. Bu Mariolojik akımlar daha çok yöntemde kendini göstermiştir. Bu akımlara göre; Mısır'da şehit olmaktan daha çok, ahlaklı olma önemsenmiştir. Eylemsel yöntemi daha çok savunan ahlaki akımda; erkekler çölde yaşamayı tercih ederken, kızlar şehirlerde bakire evlerinde yaşamayı tercih etmişlerdir. Evlerinde; ahlak değerlerini eyleme çevirmeye çalışan bu kızlara, en iyi rol model Meryem olmuştur. Meryem bu bağlamda, *Bakirelerin Bakiresi* ve patronu/hamisi olmuştur. Mısır'dan başlayarak, Filistin topraklarına kadar uzanan coğrafyada, Meryem manastır hayatının da hamiliğini üstlenmiştir. Özellikle Filistin manastır örneklerinde, keşişlerin aktardıkları birçok Meryem temalı mucizeler, günümüze yazılı kaynaklar yolu ile gelebilmiştir (Malaty ve Tadros, 1978, s. 72).

Anadolu'ya gelindiğinde Antakya; Meryem'in Tanrı'nın analığı konusunda İskenderiye ile fikir ayrılığına düşmüş, Meryem'in insani yönüne daha çok vurgu yapmıştır (Boboc, 2015, s. 10-11).

Diğer bir Anadolu bölgesi Kapadokya babaları ise Meryem'in Tanrı Anası olması konusunda, Konstantinopolis ve İskenderiye ile aynı görüşte olmayı tercih etmişlerdir (Boboc, 2015, s. 12).

Kilise babalarının; Meryem ile ilgili çeşitli görüşlerini ise alt başlıklar altında aşağıdaki gibidir.

2.7.3.1. Antakyalı İgnatios ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Meryem ile ilgili en erken bilgilerden biri Antakyalı İgnatios'a (35-108) aittir. Bu yönüyle Mariology biliminin de başlamasını sağlayan ilk isim olduğu söylenebilir. İgnatios'un Meryem ile ilgili olarak en çok üzerinde durduğu nokta, Meryem'in yapmış olduğu bakire doğumudur ve bu doğumu Christology inancı ile bağlantı kurarak ilişkilendirir:

“...Meryem’in Bekâreti,

Çocukluğu,

Ve ayrıca Efendimizin Ölümü...”

“...Ama bizim fizikçimiz, sadece gerçek Tanrı’dır, doğurulmamış ve yaklaşılamayan, herşeyin efendisi, tek doğmuş Oğul’un Babası, Ayrıca, Tek doğmuş Oğul, Kelam/Logos, zaman başlamadan önce olan, ama sonra Meryem ile Logos’un bedene girdiği ve Meryem’den olan bizim fizikçi olan Efendi Tanrımız, İsa var...”

“...Meryem’in Bekâreti bu dünyanın prensinden saklanmıştır ve onun çocuk doğurması ve Efendimizin Ölümü. Bu üç sır Tanrı’nın derin sessizliğindedir...” (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 12).

1.7.3.2. Aziz Klement ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Klement (1. yüzyıl); Meryem’in bir bakire olarak kaldığını savunurken, göğsü yükselmesi inancına temkinli yaklaşmıştır. Çünkü Klement’in düşüncelerine göre Meryem, bir erkek evlat doğurduğu için sıradan bir kadındır (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 21-25).

1.7.3.3. Tertullian/Aziz Tertullianus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Tertullianus (160-220); “...Tanrı bir erkeğin yalnız kalmasının doğru olmadığını bildiği için, önce Meryem sonra kilise O’nun için iyidir...” düşüncesini savunur. Meryem’i *Yeni Havvamız* olarak niteleyen en erken kilise babalarından biridir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 50).

1.7.3.4. Origen ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Meryem’e ait olan ilk dogmalardan biri olan Meryem’in Sonsuz Bekâreti inancını savunan bir diğer en erken dönem kilise babası da İskenderiyeli Origen’dir (185-253). *Leviticus* isimli homiliyesinde bu inançtan bahseder. Aziz Athanasius ile birlikte, Meryem’in Sonsuz Bekâreti için *Aeiparthenos/Sonsuz Bakire* sıfatını kullanır (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 23).

Origen;

“...İsa’nın kilisede enkarne olduğunu kabul etmeden, Tanrı’nın oğlunun Kutsal Meryem’den enkarne olduğunu bildirmek yanlışdır...”, “...O’nun saf Meryem/Bakire’den her birimizin ruhu olarak geldiğini, herkesin kabul etmesi gerekir...”

ifadesi ile Meryem’i yüceltir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 47).

Özellikle İskendireyeli kilise babaları kadınların, Meryem aracılığı ile Havva’nın günahı ile kaybettiği onurunu tekrar kazanmaya çalıştıklarını savunurlar. Bu nedenle kadınlar ancak çocuk doğurmak ile kurtuluşa ulaşırlar. Origen bunu şu ifadeleri ile savunur;

“...Tanrı’nın Havva’ya karşı olan cezası, Gabriel aracılığı ile Meryem sayesinde yok edilmiştir. Önce kadın ve sonra erkek ile devam eden günah, sonunda iyi bir bağ olan kadın⁶⁹ ile kurtuluşa doğru yol almaya başlamıştır...” (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 54).

1.7.3.5. Hippolytus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Hippolytus (170-235); 3. yüzyılda Roma’da yaşamış önemli bir kilise babasıdır. Erken dönemde Meryem ile ilgili olarak en çok tartışılan konu olan Meryem’in Bekâreti İnancı, Hippolytus’un öğretilerinde de geçer; *“İsa’ya; Tanrı’nın oğlu olan ve Kutsal Ruh ve Bakire Meryem’den doğan İsa’ya inanıyor musunuz?”* ifadesi ile bu inancı savunduğunu belirtir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 15-16).

1.7.3.6. Gregory Thaumaturgus/Niksarlı Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Anadolu coğrafyasından diğer önemli bir kilise babası Niksarlı Gregorios’un (213-270) Meryem için söylediği şu ifade; *“Yükseklerden İlahi Kelam/Logos gelmiştir ve senin (Kutsal Meryem’in) kutsal rahminde Âdem’i yeniden yaratmıştır (İsa’da yeni yaratılış).”* konumuz açısından önemlidir. Çünkü Gregorios bu ifade ile Meryem’in, *İkinci Havva* olma düşüncesini desteklemiştir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 16-17).

⁶⁹ Burada bahsi geçen kadınlar; Meryem ve Elizabeth’dir.

1.7.3.7. İskenderiyeli Athanasius/Atanasyus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Atanasyus (296-373); Meryem'in Sonsuz Bekâreti inancını en çok savunan isimlerden birisidir. İznik Konsili'ne de katılan Atanasyus, güçlü bir şekilde İsa'nın Enkarnasyon inancını savunur. Bu yönüyle güçlü bir Aryanizm karşıtıdır. Meryem'e Theotokos unvanının verilmesinde önemli bir yeri olan İskenderiye Okulu'nun öncülerindendir. Atanasyus, ayrıca *Aeiparthenos/Sonsuz Bekaret* sıfatını savunan öncü kilise babaları içerisinde yer alır (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 23).

1.7.3.8. Süryani Ephraim/Efraim ve Meryem ile İlgili Görüşleri

4. yüzyıl Süryani kilisesi üzerinde oldukça önemli bir yere sahip olan Efraim (306-373); Meryem'in İsa'yı doğurduğunda, acı çekmediğini ve kapalı kapıdan kendine bir yol bulduğundan bahseder. Bu bağlamda; bakireliğin ahlaki üstünlüğünü, Meryem'in günahsız olmasından kaynaklanan bağlılığını destekler (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 25).

1.7.3.9. Salamisli Epiphanius/Epifanios ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Yahudi kökenli olduğu iddia edilen Epifanios (310-403) Filistin'de büyümüştür. 365'de Kıbrıs/Salamis piskoposu olur ve 376'de Üçleme İnancı'nın tartışıldığı Antakya Konsili'ne katılır. Filistin'e yapmış olduğu bir gezi sırasında, İsa'nın bir tasvirini duvarda asılı görmesi üzerine, İkonoklazma'nın da erken tartışmalarının başlamasına ön ayak olur (Jolly, 2012, s. 47-48).

Salamis'li Aziz Epifanios; 377 tarihli *Panarion* isimli eserinde Arabistan'daki Hristiyanlara göndermiş olduğu bir mektupta *Meryem'in Ölümü*, *Meryem'in Göğe Yükselişi* konularında ilk söylemde bulunan kişi olması bakımından önemli bir yere sahiptir (Jolly, 2012, s. 47).

Epifanios mektubunda;

“...Meryem’in ölümü, ya da ölüp ölmediği, gömüldüğü ya da gömülmemediği... (konusunda) yazılar; mucizenin büyük olmasından ve insanların zihinlerini karıştırmamak için sessiz kalmaktalar, bana düşen ise, bu konu hakkında konuşmaya cesaretim yok. Zihnimi kendime vereceğim ve sessiz kalacağım...”

ifadelerini kullanır (Aktaran Jolly, 2012, s. 47).

Epifanios; ayrıca 4. yüzyılda Kıbrıs’ta görülmeye başlayan ve sonraki dönemlerde de etkili olan Meryem’e saygının/inancın yoğun olmasında da oldukça etkilidir. Bu etkiyi onun şu cümlesi ile anlayabiliriz; “... Meryem’i onure edin ama Efendiye tapın...” (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 87).

1.7.3.10. İskenderiyeli Didymus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

İskenderiyeli Didymus (312-398); Kopt kilisesine bağlıdır. Origen ve Klement’in kurmuş olduğu Catechetical/Kateketik okuluna bağlı olan Didymus, teolojinin yanı sıra matematik, astronomi eğitimi de almıştır. Jerome’un öğrencisi olan Didymus da, güçlü bir Aryanizm karşıtıdır. Didymus; Meryem’in bakireliğini; *in partu*, *post partum*/Mucizevi Doğum olarak adlandırır ve Meryem’e *Aeiparthenos* diyen diğer erken dönem isimlerden biridir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 23).

1.7.3.11. Nazonoslu/Nenizili/Nazianzuslu Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Nazonoslu/Nenizili/Nazianzulu Gregorios (329-390); 4. yüzyılda yaşamış en önemli Kapadokya kilise babalarından biridir. Konstantinopolis başpiskoposluğu da yapmış olan Gregorios, İskenderiye-Atina’da da bulunmuştur. İznik İnanç Bildirgesi *homoousios*⁷⁰ ya sıkı bağlılığı ile de bilinen Gregorios güçlü bir Teslis/Üçleme inancı savunucusudur (Daley, 2006, s. 22).

⁷⁰ İznik Konsili’nde tartışılan ve kabul edilen üçleme inancı ile ilgilidir. Geniş bilgi için bkz. <https://www.christian-history.org/support-files/chapter-16-2011-0322.pdf>

Meryem ile ilgili görüşleri ise, Teslis inacına olan bağlılığı doğrultusunda gelişmiştir. Meryem'e; İlahi enkernasyon inancı doğrultusunda annelik unvanının verilmesi gerekliliğinden bahseder (Daley, 2006, s. 97; Malaty ve Tadros, 1978, s. 43).

Gregorios;

“...Eğer birisi Meryem'i Kutsal Anne/Theotokos olarak kabul etmez ise Tanrı ile bağı kesilir. Ve birisi İsa'nın Meryem'den bir kanal aracılığı ile geldiğini söyler, insan kadar Tanrı'nın da el yapımı olduğunu söyler ise tanrısızdır... Ve eğer birisi ancak Tanrı'nın onun bedenine yerleştikten sonra olduğunu söyler ise de cezalandırılmalıdırlar...”

diyerek Meryem inancı ile ilgili olarak oldukça güçlü bir Theotokos savunucusu olduğunu da deklere etmiştir (Daley, 2006, s. 118, 123; Malaty ve Tadros, 1978, s. 43).

1.7.3.12. Aziz Ambrose ve Meryem ile İlgili Görüşleri

4. yüzyılda Milan piskoposluğu yapmış olan Ambrose (340-397), İznik İnanç Bildirgesi ile Aryanizm arasında kalmıştır (Malaty ve Tadros, 1978, s. 20; Wright, 2004, s. 27).

Ambrose'nin Meryem'in fazileti için;

“...sizin örneğiniz, bütün faziletlerin ve iffetin bütün güzelliğinin bir aynadan parlaması gibi olan Meryem'in hayatı gibidir...”

der.

Diğer taraftan, Meryem'in bekâreti ve kilise arasında bağ kurar ve her inananın ruhani bir şekilde bakireye/kiliseye bağlı olması gerekliliğini;

“...ruhumu izleyin ve kendi bekâretinizi koruyun. İsa'nın annesi bakiredir ve aynı şekilde onun gelini Kilise de...”

ifadesi ile savunur (Malaty ve Tadros, 1978, s. 20; Wright, 2004, s. 27).

Meryem'in “İkinci Havva” olması inancı ile ilgili olarak da;

“Havva insan soyunun ama Meryem Kurtuluşun anasıdır.”

der (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 54).

1.7.3.13. Nyssalı Gregorios ve Meryem ile İlgili Görüşleri

4. yüzyılın diğer bir önemli Kapadokya kilise babası Nyssalı Gregorios (335-395); Meryem'in Sonsuz Bekâreti dogması için;

“...(Bakirelik) daha kutsal bir hayat için gereklidir... O; insan ve Tanrı arasında, insanın durumunu paylaşmak için yukarıdan aşağıya çizilen bir kanaldır, cennete ait şeylere yükselmek için insanlara kanat yaratır, İnsan ve Tanrı arasındaki bağıdır...” “... bir çeşit Tanrı gibi olma durumudur. Bakirelik; bütün geçmiş görünüşteki güzelliklerin bir aynadaki aksi gibi Tanrı'nın saflığını temsil eden bir imgedir ...”

der (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 19).

Diğer taraftan Gregorios; Meryem'in Tanrı Anası/Kutsal Anelik unvanı ile olan ilgisini ise Markos ve Matta İncilleri'ne göndermede bulunarak şöyle ifade eder;

“...Doğum, Tanrı tarafından gelmiştir ve her zaman insanın ruhunun ölümsüzlüğü yaşayan bir varlıkta insan kalbinde tasarlanmıştır: ve sonra o akli, adaleti, kutsallığı ve en üst saflığa doğum yapmıştır. Bunları sağlayan herkes Tanrı'nın Anası olabilir. Çünkü Efendimiz; “herkim Tanrı'nın iradesini yaparsa, kardeşim, kızkardeşim ve anam odur.” (<https://incil.info/>; Markos 3:35; Matta 12:50; Malaty ve Tadros, 1978, s. 47)⁷¹.

Ayrıca Meryem'i; İkinci Havva olma kavramı ile bağlantılı olarak, yeni nesil kadınların savunucusu olarak gördüğünü ise; *“...Kadınlar bir kadında savunuculuk bulmuşlardır...”* ifadesi ile belirtir (Malaty ve Tadros, 1978, s. 54).

1.7.3.14. Aziz Jerome ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Aziz Jerome (347-420); 4. yüzyılda yaşamıştır ve Latin kilisesinin dört büyük kilise babasından biri olarak bilinir. Fakat Doğu ve özellikle Antakya kilisesi ile oldukça yakından temasları olmuştur. Erken dönem kilise babaları gibi, Christology inancı üzerinden Meryem ile ilgili görüş bildirmiştir (Malaty ve Tadros, 1978, s. 24-25; Rebenich, 2005, s. 2-4, 18).

Meryem ile ilgili olarak;

⁷¹ Markos 3:35/ Matta 12:50: *“her kim Allah'ın iradesini yaparsa, kardeşim, kız kardeşim ve anam odur.”* (<https://incil.info/>).

“...(Tanrı) Kapının kapalı olmasına rağmen, daha önce ve sonra kimsenin uzanamadığı en sert ve yeni kaya olan Meryem’in vücudu kabul edilen mabede girmiştir. Meryem bir “Kapalı Bahçe” “pınar mühürüdür...”

ifadesini kullanır (Cant. 4:12).

Özellikle Meryem’in *Kapalı Bahçe* ve *Hayatın Pınarı* gibi kavramlar ile özdeşleştirilmesi, konumuz Bizans resim sanatı için oldukça önemli bir yere sahiptir. Meryem; Bizans resim sanatında *Hayatın Pınarı* tasviri ile sıkça karışımıza çıkar⁷².

Jerome; Meryem’in Sonsuz Bekareti için ise;

“...Meryem’in bekâreti eğer doğum anında bozulmuş olsaydı, İsa bir bakireden doğmuş olamazdı...”

demiştir (Malaty ve Tadros, 1978, s. 24-25; Rebenich, 2005, s. 34).

Son olarak Jerome; Meryem’in; İkinci Havva olduğunu savunduğu görüşünü ise;

“Meryem’in tasarladıktan sonra bizim için doğurduğu oğlu ile Havva ile olan ölüm laneti çözülmüştür ve Meryem ile hayat gelmiştir.”

ifadeleri ile savunmuştur (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 54).

1.7.3.15. Ioannes Khristostomos ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Bizans tarihindeki en önemli kilise babalarından biri olan Khristostomos’un (398-404); Meryem ile ilgili bilgileri daha çok Meryem’in İsa’yı doğurmasındaki sır ve İlahi/Bakire Doğum ile ilgilidir.

Khristostomos bu görüşünü;

“...Senin ruhun özüne göre yeniden doğabileceğin gibi bir bedende doğmuştur. Tanrının çocuğu olarak bir kadından doğmuştur....” (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 17).

Ve;

⁷² Diğer taraftan özellikle geç dönem Makedon Rönesansı Müjde sahnesi örneklerinde, Meryem’in kapalı bir bahçe içerisinde tasvir etme geleneği yaygındır. Bu konu Müjde sahnesinde tekrar ele alanıktır.

“...Bazı şeyler konusunda bilgimiz yoktur. Sonsuzluk mesela nasıl bir rahim içerisinde olabilir. Bütün herşeyi taşıyan biri, nasıl bir kadından doğabilir ve bir bakire nasıl doğum yapabilir ve bakire kalabilir...”

ifadeleri ile savunmuştur (Aktaran Malaty ve Tadros, 19678, s. 24).

1.7.3.16. Aziz Augustinus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Kuzey Afrikalı kilise babalarından 4. yüzyılda yaşamış Augustinus (354-430); özellikle Katolik inancı üzerinde etkili olmuştur. Hristiyanlığın erken dönemlerinde, Meryem ile ilgili en çok beyanda bulunan kilise babaları içerisinde yer alır.

Augustinus’e göre; Meryem inancı/kültü kapsamında kilise ile Meryem’in bekâreti arasında sıkı bir ilişki vardır. Bu inanca göre; bütün Hristiyanlar bakire olarak anılmalıdır ve vaftizin kendilerine bahsettiği değer ve sorumluluk bilinci ile inançlarına leke düşürmemelidirler. Kilise içerisindeki bazı isimler ise fiziksel bekâretin korunması için seçilmişlerdir. Bu bakımdan Kutsal Ruh’un Meryem’in üzerine gelip kutsal bakirelik ile insanlara hayat vermesini takip etmişlerdir (Jolly, 2012, s. 42-43).

Augustinus vaazlarından birinde;

“...Bu günde bakire doğum, bakire kilise tarafından kutlanır... Kilisenin kalbinde arzu ettiği bakireliği, İsa ilk önce Meryem’in bedeninde gerçekleştirmiştir. Ama Kilise ancak kendini tamamen verebileceği bir eşi olur ise bakire olabilir ve O, Bakirenin Oğlu’dur...”

der (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 25).

Augustinus başka bir başka vaazında; *“...Sadece İsa, kapalı olan bakire kapıyı açabilir...”* ifadesi ile Meryem ve *Kapalı Bahçe* kavramı ile bağlantı kurmuştur (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 20).

Son olarak Augustinus;

“...Eğer Tanrı’nın Oğlu Meryem’in bedeninde enkarne olmayı reddetmiş olsaydı, kadınlar kusurlu varlıklar olduğunu düşünerek umutsuzluğa düşeceklerdi. İsa; Meryem’in oğlu olması ile bu cinsiyeti onarmış ve bütün varlıkların iyiliğine vurgu yapmıştır. Meryem bedeninde tasavvur etmeden/tasarlamadan önce zihninde tasavvur/tasarlardı...”

şeklindeki ifadesi ile Meryem'in *İkinci Havva* olması görüşünü savunmuştur (Malaty ve Tadros, 1978, s. 43-45).

1.7.3.17. Aziz Krill ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Meryem'in *Theotokos* unvanı alması ve dogma olması konusunda şüphesiz ki İskenderiyeli Krill'in (403-450) çok önemli rolü vardır. Krill'in Meryem'in *Tanrı Anası* olması konusundaki görüşleri şu şekildedir;

"Kutsal Meryem'e Tanrı Anası denmeli mi denmemeli mi tereddütlerim var. Eğer Lord İsa Tanrı ise, Onu doğuran Kutsal Meryem Tanrı'nın Annesi olmalıdır. Bana sorarsanız; Logos/Kelam'ın doğumu/enkarne olması ile sıradan insanın doğumu arasında benzerlik vardır. Doğal yasalara göre, sıradan insanlar annelerinin vücutlarında zaman içerisinde şekil bulurlar ve Tanrı'nın gizli müdahalesi ile insan formunu alırlar ve ona sadece kendisinin bildiği bir ruh verir. Vücut/etin durumu, ruhtan oldukça farklıdır. Ama o anneler/sıradan insanların bu dünyaya ait bedenlerin anneleridir. Eğer birisi onlara sadece bedenin annesi olduklarını ve ruhun anneleri olmadıkları söylerler ise, büyük yanlışlığa düşerler. Çünkü o birbirinden ayırlamaz iki maddenin bileşeni insanın anasıdır." (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 16).

Krill Meryem için; *"...İsa, bir kadından et olarak hayat bulduğu için, kendisini insanlığın geleceği yapmıştır..."* ifadesini kullanarak, Meryem'in insanlığın kurtuluşu için kendisini nasıl adadığını anlatamaya çalışmıştır (Malaty ve Tadros, 1978, s. 16).

Bakire doğum ve Meryem'in Kirletilmemiş olması inancı ile ilgili olarak da; *"...Efendi İsa, Meryem'i özellikle bakire doğum yeri olarak seçmesindeki nedeni cinsel ilişki ile kirletilmemiş olması içindir..."* ifadesini kullanmıştır (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 21-25.)

1.7.3.18. Proklos ve Meryem ile İlgili Görüşleri

5. yüzyıl için önemli bir başka isim Konstantinopolis patriği Proklos'tur. Proklos'un (?-446); enkarnasyon inancı ile ilgili verdiği vaazlar, Meryem'in *Theotokos* unvanını aldığı Efes Konsili'ni başlatması adına önemlidir (Cunningham, 2008, s. 19-20).

Bu vaazlardan birinde;

“Kutsal Meryem, doğanın birleşmesi,

Hayırlı değişimin pazarı,

Kelamın/logosun et/beden ile evlendiği zıfaf odasıdır.”

ifadesini kullanmıştır (Malaty ve Tadros, 1978, s. 15-16).

1.7.3.19. Ankaralı Theodotus ve Meryem ile İlgili Görüşleri

Ankaralı Theodotus (5. yüzyıl); 431 Efes Konsili’ne katılan bir piskopos olması bakımından konumuz açısından önemlidir. Efes Konsili öncesi Antakyalı Nestorios’u desteklerken, daha sonra İskenderiyeli Krill’i desteklemiştir ve bunun üzerine bir sonraki 432 Tarsus Konsili’nde Nestorios taraftarları tarafından cezalandırılmıştır (<https://www.britannica.com/biography/Theodotus-of-Ancyra>).

Theodotus’un Meryem ile ilgili görüşleri;

“...Öğretmenimizden kaçtık. Ve bu Efendi’nin merhametinde ne var? Kaçakları kendine geri getirmek için peşlerinde. Ama onlara bir majeste gibi görünmüyor, Meryem’in rahminde daha aşağı bir seviyede onların arkadaşları gibi olarak bizimle birlikte hizmetçi olarak birlikte sahip olmamızı yapmak istiyor...” (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 18).

“...Kutsal Bakirenin rahimi kirlenmemiş, doğum bakireliği bozmadığı gibi, bakirelik de büyük doğumu engellemiştir...” şeklindedir (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 21-25).

1.7.4. Konsiller ve Meryem

Çalışma kapsamının diğer bir alt başlığını, Meryem ve konsiller oluşturmaktadır. Bizans resim sanatında Meryem kültünün kökenlerinin incelendiği tezin bu bölümünde, resim sanatı ve Hristiyan teolojisi arasındaki bağlantılar irdelenmiştir.

Meryem; Hristiyan inanç sistemi içerisinde, hiçbir zaman tek başına tartışma konusu olmamıştır ama her zaman tartışmaların odak noktasında yerini almıştır. Çağlar boyunca toplanan çeşitli konsillerde, en çok tartışılan ve cevabı bulunmaya çalışılan konu; İsa’nın Tanrı ya da insan tabiatlı olup olmadığı üzerinde olmuştur, yani Hristiyan teolojisinde tartışmalar Christology odaklı gelişmiştir.

Ancak bu tartışmalar sürerken, Meryem'i; *sonsuz bekâreti*, *Tanrı Anası olması* ve *İsa'nın mucizevi doğumu* gibi konular, Meryem'i de Christology tartışmaları çerçevesinde bir dogma haline getirmiş ve Mariology biliminin gelişmesine de öncül olmuştur (Cameron, 2000, s. 9-10). Bizans resim sanatında yansımalarını yoğun gözlemlediğimiz, Mariology odaklı Theotokos unvanı, çağlar boyunca konsillere konu olmuştur.

Bu konsilleri çalışma kapsamında kısaca değerlendirilmiştir.

1.7.4.1. Tartışma Konusu İçerisinde Meryem Olan Konsiller

Bu bölümde, tartışma konusu içerisinde Meryem olan konsilleri ele alınmıştır.

1.7.4.1.1. Efes Konsili

Tartışma konusu içerisinde Meryem olan konsiller denildiğinde, hiç şüphesiz akla gelen ilk konsil, Efes Konsili'dir. Kabul edilen ilk kanon ile Meryem, *Theotokos* unvanını almıştır. Ancak araştırmalar göstermektedir ki, Meryem'in Theotokos olarak anılması, 431 Efes Konsili'nden daha önce başlamıştır (Boboc, 2015, s. 6-7).

Efes Konsili'nin iki tartışmalı ismi; Antakyalı Nestorios ve İskenderiyeli Krill arasındaki anlaşmazlık, Efes Konsili öncesine dayanmaktadır ve her ne kadar konsil, Theotokos kavramı çerçevesinde gelişmiş gibi görünse de, aslında daha çok önceki dönemlerden gelen Christology inancı etrafında gelişmiştir. Aslen Antakya kilisesi mensubu olan Nestorios; 431 tarihinde Konstantinopolis patrikliğine atandığında, başkente yanında öğrencilerinden biri olan Anastasios'u da götürmüştür (Cameron, 2000, s. 9-10; Malaty ve Tadros, 1978, s. 39-45).

Gerek Nesterios'un⁷³ kendisi ve gerekse Anastasios vaazlarında; "...*Meryem'e kimse Theotokos denmemeli çünkü Meryem bir kadındır ve Tanrı bir kadından doğamaz...*" demiş ve Meryem için *Christokos/İsa/Christ'in Taşıyıcısı/Anası* ve *Antropotokos/İnsan Taşıyıcısı/Anası* unvanını kullanmayı önermişlerdir. Diğer taraftan aynı dönemlerde İskenderiyeli Krill; İsa'nın enkarnasyonu üzerine vaazlarını yoğunlaştırmıştır. Nestorios ve Krill arasında karşılıklı birbirlerine göndermiş oldukları mektuplarla; İsa'nın enkarnasyonu ile ilgili olarak; Diofizit ve Monofizit inancı arasında fikir ayrılıkları olmuştur. Krill; Nestorios'a göndermiş olduğu bu mektuplarda sadece İsa değil, Meryem'in durumu ile ilgili konuda da fikir belirtmiştir. Nestorios'a gönderdiği mektuplarında Krill; İsa'nın sıradan bir insanın yaratılışına sahip olmadığı için, Meryem'in de sıradan bir kadın olamayacağını savunmuştur (Cameron, 1993, s. 21-23).

Bizans sarayı da bu anlaşmazlıktan nasibini almıştır. Dönemin imparatoru; II. Theodosios (408-450) ve eşi Eudokia, Nestorios'u savunurken, imparatorun kız kardeşi Pulkheria, Nestorios'a şiddetli karşı çıkmıştır. Nestorios ile aralarındaki anlaşmazlığın husumete döndüğü Krill ise Bizans sarayındaki isimlere; Eudokia, II. Theodosios, Pulkheria ve hatta Bizans prensesleri Arkadia ve Marina'ya da birer mektup göndermesi dikkate değerdir. Krill'in özellikle Meryem'in savunuculuğunu yaparken, Bizans sarayındaki kadın taraftarlardan destek aradığını da söylemek mümkündür.

Krill ile Nestorios arasındaki bu tartışmalar devam ederken, araya Roma kilisesi de dâhil olmuştur. Roma piskoposu Celestine, Yohannes Cassian'ı, durumu ayrıntılarıyla incelemesi için görevlendirmiştir. 11 Ağustos 430'da Roma'da bir konsil toplanmış ve Nestorios'un öğretisi reddedilmiştir. Hemen akabinde durumdan güç alan Krill ise, İskenderiye'de bir konsil daha toplamıştır. Bu konsile göre; Emmanuel'in Tanrı olduğunu ve Meryem'i de Theotokos kabul etmeyenleri aforoz etme kararı alınmıştır. Bu tartışmalar sonucunda, 7 Haziran 431 tarihinde Pentekost bayramı günü Efes'te bir ekümenik konsil toplanmasına karar verilmiştir. İskenderiye'den 55 üye ile Krill karşısında, Nestorios başkentten ancak 16 üye ile konsile katılmıştır. Zaten Roma'nın desteğini baştan kaybetmiş olan Nestorios, konsil sonunda aforoz edilmiştir (Boboc,

⁷³ Nestorios; İsa'nın Tanrı değil, *Tanrı Taşıyan/Theoporon* olduğunu da savunmuştur. Nestorios ayrıca, çarşıdaki İsa için yas tutulmasını da eleştirir. Çünkü ona göre İsa, Tanrı ile birleşmiştir. Geniş bilgi için bkz. (Malaty ve Tadros, 1978, s. 39-45).

2015, s. 6-8; Bugulescu, 2016, s. 16-19; Cameron, 2004, s. 11; Malaty ve Tadros, 1978, s. 39-45; Price, 2004, s. 31-38).

Diğer taraftan Efes'te Meryem kilisesinde yapılan konsil esnasında, Krill'in ne kadar etkin olduğunu;

"...Selam Meryem, Tanrı'nın Anası,

Tüm dünyanın heybetli hazinesi,

Sönmeyen fener/ışık,

Bekâretin tacı,

Ortodoksluğun asası,

Yıkılmaz tapınak,

Sonsuzun hanesi,

Anne ve Bakire...

selam olsun sana,

O'nu kimsenin yapamayacağı rahminde yaptın..." (Aktaran Malaty ve Tadros, 1978, s. 39-40).

şeklindeki konuşması/vaazı ile diğer üyeleri etkilemesinden anlayabiliriz. Meryem'i kiliseye de benzeten Krill, konuşmasına şöyle devam etmiştir; *"...Sonsuza dek övgüyü hak eden, oğlu olan sonsuz bakire, kendisi iffetli bir eş olan kutsal kilise olan Meryem'i övmek için şarkılar ile yüceltelim..."* Sonuç olarak; Efes Konsili'nin ilk kanonu olan; *"Eğer herkim Emmanuel'in Tanrı olduğunu ve Kutsal Bakire'nin de hem Tanrı Veren/Taşıyan (Theotokos) olduğunu/Tanrı'nın Sözü/Logos'unu taşıdığını/doğurduğunu itiraf etmez ise, onu aforoz edin."* kanonu kabul edilmiştir (Boboc, 2015, s. 6; Bugulescu, 2016, s. 16-19; Malaty ve Tadros, 1978, s. 39-45; Schaff, 1889, s. 79; Tsironis, 1998, s. 95-99).

1.7.4.1.2. Kalkedon Konsili

4. Ekümenik Konsil olarak da bilinen Kalkedon Konsili'nde⁷⁴ (451) yine Meryem dolaylı olarak Christology tartışmaları çerçevesinde yerini alır. İsa'nın Tanrı tabiatlı olup olmadığı tartışmalarında Meryem yine “...*bizim için, bizim kurtuluşumuz için Bakire Meryem Theotokos'dan insan olarak doğmuştur...*” ifadesinde yine Theotokos olarak anılır (Bugulescu, 2016, s. 16-19; Cameron, 1993, s. 21-25; Kimball, 2010, s. 315-316; Schaff, 1889, s. 80).

1.7.4.1.3. II. Konstantinopolis Konsili

II. Konstantinopolis Konsili'nde⁷⁵ (553) Meryem'in sonsuz bekâretine vurgu yapılmıştır (Bugulescu, 2016, s. 16-19; Kimball, 2010, s. 173-174).

1.7.4.2. İkonoklazma Dönemi ve Tasvir Yasağı Dönemi Konsilleri ve Meryem

İkonoklazma döneminde iki önemli konsil aşağıdaki gibidir.

1.7.4.2.1. 745 Hieria Konsili ve Meryem

745 tarihinde yapılan ve imparator V. Konstantinos dönemi (741-775) ikonoklazma sürecinde tasvir yasağının tartışıldığı Hieria Konsili⁷⁶, daha sonra Ortodoks ve Katolik kiliseleri tarafından reddedilmiştir. Konsilde kabul edilen; “...*eğer biri azizlerin resimlerini boyalar ile (ki bu boşuna yapılan şeytanın işidir) resmetmeye çalışırsa, bu o*

⁷⁴ 4. Ekümenik Kalkedon Konsili geniş bilgi için bkz. (Schaff, 2005, s. 328-390).

⁷⁵ 5. Ekümenik Konsil, II. Konstantinopolis Konsili geniş bilgi için bkz. (Schaff, 2005, s. 395-419).

⁷⁶ Tasvir yasağı ile ilgili karar alınan daha erken tarihli diğer bir konsil ise, İspanya'nın Elvira kentinde yapılan 305 tarihli Elvira Konsili/Sinod'udur. Geniş bilgi için bkz. Kanon:36. Geniş bilgi için bkz. http://www.awrsipe.com/patrick_wall/selected_documents/309%20Council%20of%20Elvira.pdf

azizin yaşarken ki fazileti değildir... onu aforoz edin...” maddesi kabul edilmiştir (Tsironis, 1998, s. 128-130).

1.7.4.2.2. 787 II. İznik Konsili

Hieria Konsili’nden daha sonra, İkonoklazma dönemine ara veren bir diğer Konsil 787 tarihli II. İznik Konsili toplanmıştır. 7. Ekümenik Konsil olarak da kabul edilen, II. İznik Konsili ile ikonalar ve tasvir sanatına saygı ön planda tutulmuş ve konsilde;

“...Eğer kutsal ve hayat veren Haç her yere sembol olarak asılabiliyorsa, İsa, Meryem, melekler, azizler ve diğer dindar isimlerin resimlerini de görmek isteyen herkesin huzurunda; kutsal kaplara, dokumaya, kilise duvarlarına, evlere asılabilmelidir...”

maddesi kabul edilmiştir (Olkinuora, 2015, s. 268).

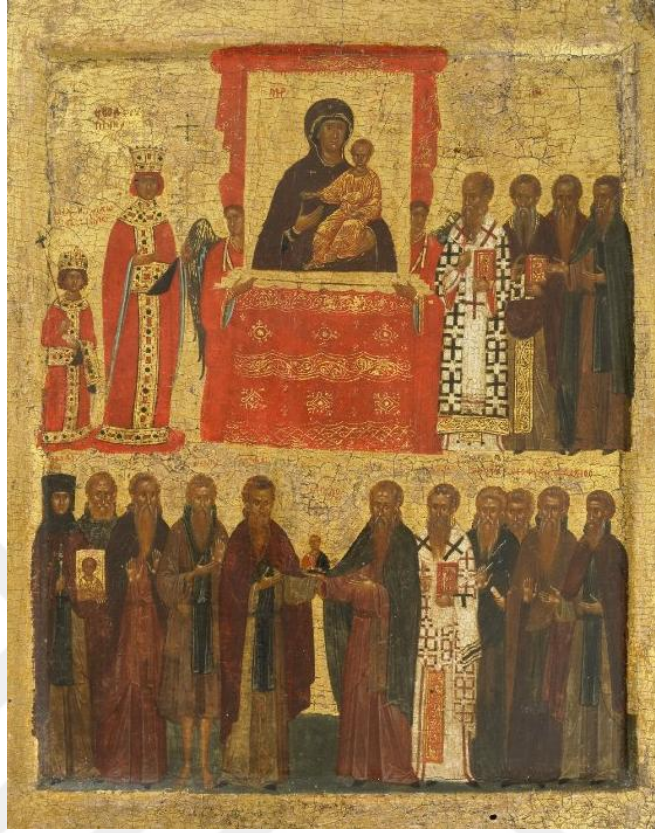
1.7.4.2.3. 843 Konstantinopolis Konsili/Ortodoksluğun Zaferi ve Meryem

İkonofil(os) dönemi olarak da bilinen tasvir sanatının serbest olduğu dönem, kısa bir süre sonra İmparator Theophilos (829-842) ile kesintiye uğramış ve ikinci bir tasvir yasağı süreci başlamıştır. 842 tarihinde Theophilos’un ölümü ile oğlu III. Mihail’in (842-867) naipliğini üstlenen İmparatoriçe Theodora ve Patrik Methodios’un gayretleri sonucu, 843 tarihinde *Ortodoksluğun Zaferi* isimli ikonaya da adını veren konsil ile ikonoklazma dönemi sona ermiştir (Tsironis, 1998, s. 250-253).

Ortodoksluğun Zaferi ikonasında; Hodegetria tasvirli Meryem’in olması, başkent Konstantinopolis’in koruyuculuğunu da yapan Meryem’e olan öykünmenin önemli bir göstergesidir (Şekil 7).

1.7.5. Hymnoslar/Homiliyeler ve Meryem

Bu bölümde Meryem için yazılmış hymnos ve homiliyeler, aşağıdaki alt başlıklar altında irdelenmiştir.



Şekil 7: 843 Tarihli Ortodoksluğun Zaferi İkonası, 14. Yüzyıl Konstantinopolis Atölyesi Üretimi, Ahşap Üzerine Tempera, 390*310*53 mm. M. N. 1988.0411.1, (© British Museum),

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61272&partId=1

1.7.5.1. Meryem İçin Yazılmış Hymnoslar

Meryem kültürünün kökenleri ve Bizans resim sanatı ile bağlantısının araştırıldığı bu bölümde; alt başlık olarak, Meryem'e adanan hymnosların, Meryem'in kült olmasındaki etkilerinin neler olduğu ve hymnosların özellikle Bizans resim sanatı üzerindeki etkilerinin nasıl geliştiği araştırılmıştır.

Belagat sanatı-resim sanatı ve kilise liturjisi arasındaki ilişkiler çağlar boyunca araştırmaların ve tartışmaların odağında olmuştur. Tarihi süreç içerisinde, Hristiyan inancında ikonalar; İncil metinlerinde olduğu gibi Tanrı'nın sözlerini de temsil

etmekteydi. Konu ile ilgili ilk açıklama *Şamlı Ioannes/John of Damascus*'a aittir (Cunningham, 2004, s. 57).

Şamlı Ioannes tasvir sanatı ve söz/belagat arasındaki ilişkiye;

“...*Tasvir nasıl görülmesi gereken ise, kelim da duyulması gerekendir...*”

diyerek Kelam/Logos ve tasvir arasındaki önemi ifade eder. Özellikle konumuz Meryem ile yakından ilgili olan ve Müjde bayramlarında söylenen Orthroslar, *lex orandi*, *lex credendi* ile Tanrı'nın gizemi tasvir edilmeye çalışılmıştır (Denysenko, 2007, s. 758-759; Kimball, 2010, s. 180-181).

Hymnosların geçmişine kısaca bir göz attığımızda; hymnosların özellikle 5. ve 6. yüzyıllarda görülmeye ve yaygınlaşmaya başladığını gözlemliyoruz. 6. yüzyılın başlarında Konstantinopolis'te Patrik *Romanos*'un⁷⁷ *Melodia*'sı Bizans Hymnosları adına devrim niteliği taşır. Kurgu ve beste olarak 4. yüzyıla ait olan *Süryani Efraim*'in hymnosu örnek alınarak yazılmış ve bestelenmiştir (Schaff, 1889, s. 112-115).

Meryem'in hymnoslara konu olmaya başlaması 5. yüzyıla denk gelir. Meryem; erken dönem hymnoslarda bir şiir kahramanı gibi betimlenirken, ileriki dönemlerde daha liturjik bir nitelik kazanmıştır. 5. yüzyıldan önceki hymnos örneklerinde, hymnosun asıl amacı dinleyenlerin Meryem'e olan ilgisini çekmekten daha çok, Meryem'in sadece, insanlığın kurtuluşu konusunda aldığı role dikkatleri çekmek şeklinde gelişmiştir (Kimball, 2010, s. 206-207). 4. yüzyılda başlayan Meryem kültü, özellikle 6. yüzyıla gelindiğinde etkisini daha da gösterir. Bu nedenle 6. yüzyıl ve sonrası dönemlerde, Meryem'e adanan hymnoslarda artış gözlenir.

Sonuç olarak; Hristiyan liturjisinde, ikonografik gelenek, liturjik metinler ile birlikte devam etmiştir.

Meryem ve Hymnoslar arasındaki ilişkinin değerlendirildiği bu bölüm, iki alt başlık altında incelenmiştir.

⁷⁷ Romanos the Melodist olarak da bilinen Romanos; 6. yüzyılın Yunanca hymnos yazımı konusundaki en önemli isimdir (Schaff, 1889, s. 112-115).

İlk bölümde Meryem'e atıfta bulunan önemli hymnos yazarlarını/bestecilerini, diğer bölümde ise, Meryem'e ithaf edilen ya da Meryem'e de atıfta bulunan hymnos türleri ele alınmıştır.

1.7.5.1.1. Aziz/Süryani Efraim ve Doğum Hymnosu

4. yüzyılda yazılmış olan *Süryani Efraim'in* hymnosu sonraki dönemlere örnek teşkil etmiştir. Aslen Nisibis'li olan Efraim, Edessa'da bir süre bulunduktan sonra, *Nyssalı Gregorios* ve *Basileos* ile görüşmek için Kapadokya'da da bulunmuştur. Başta *Romanos* olmak üzere sonraki dönem Hymnos ve Orthros yazarları, Efraim'i örnek almıştır. Efraim; konumuz ile bağlantılı olarak, Meryem ile ilgili ilk hymnos yazan isimdir. Efraim; dualarının birinde Meryem'i, arabulucu olarak tarif ederken, başka bir duasında Havva ile Meryem'i kıyaslayarak, ilkinin ölümün, ikincisinin ise hayatın nedeni olarak tanımlar. Efraim'in hymnosları daha çok sembol yüklüdür. Bu semboller özellikle *Doğum* hymnosunda gözlemlenir. Hymnosta İsa; Süleyman gibi bir kral olarak tanıtılırken, Meryem ise, insanlık ve İsa arasında bir aracı olarak yerini alır (Schaff, 1889, s. 112-115; Kimball, 2010, s. 168).

Efraim'in de kökenini oluşturduğu, Doğu kökenli hymnosların birçoğunun sonunda Meryem'e atıfta bulunmak bir gelenektir. Hymnoslarda genelde, kutsal çocuğu nasıl besleyeceği sorusu sorulmaktadır. Meryem hymnosta; *Hayat Veren Pınar* anlamına gelen *Pigi* olarak tanımlanır (Kimball, 2010, s. 166-168).

1.7.5.1.2. Proklos ve Homiliyesi

5. yüzyılın önemli kilise babalarından *Khrisostomos* (398-404) ile de yakın arkadaş olan *Proklos* (?-446), Konstantinopolis başpiskoposluğu da yapmıştır. Daha sonra *Nestorios'un* Konstantinopolis patriği olması ile gücünü kaybetmiştir. 429'da Meryem adına düzenlenen bayramda vermiş olduğu Enkarnasyon vaazı ile Efes Konsili'nin toplanma nedenlerinden birini başlatmış ve aynı vaazı Efes Konsili'ni de eklenmiştir. Proklos'un; *Homiliye I/İlahi I* adı ile bilinen homiliyesi, Meryem'e atfedilen bir

homiliedir. Homiliyede Meryem'e; bir taraftan *Lekesiz, Zifaf Gecesi, Tanrının Sandığı, Ana* gibi unvanlar verilirken, diğer taraftan ise Eski Ahit'te mucizevi doğumlar yapan diğer kadınlara da atıfta bulunularak Meryem içlerinde yüceltilmiştir (Banev, 2014, s. 24-28; Cameron, 2000, s. 12; Cunningham, 2008, s. 14-15; Schaff, 1889, s. 139).

1.7.5.1.3. Romanos the Melodist'in Kontakiası

6. yüzyılın önemli hymnos yazarlarından biri olan *Romanos*'un 6. yüzyıldaki *kontakiası*⁷⁸ Meryem'in; İsa'nın çarmıhta bulunduğu andaki ağıtını konu alır. *İyi Cuma* için yazılmış kontakia; Meryem'in bir doktrin haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Allen, 2011, s. 69-88; Cameron, 2000, s. 11-12; Schaff, 1889, s. 151-152).

Diğer taraftan *Romanos*'un; 2 Şubat tarihinde kutlanan *Hypapante* bayramı için yazmış olduğu kontakiası 3. girişinde; Meryem'in rahminin Tanrı tarafından kutsandığından ve insanlığın bu sayede kurtuluşunun gerçekleşeceğinden bahsedilir (Kimball, 2010, s. 256).

1.7.5.1.4. Ioannes Khristostomos ve İlahi Liturji

5. yüzyılın erken dönemleri için önemli bir kilise babası kabul edilen Konstantinopolis başpiskoposu *Khristostomos* (398-404), vaazları ve halka hitapları ile de çok önem kazanmıştır. Özellikle Müjde ve Meryem'in Doğumu bayramlarında söylenen *İlahi Liturji* onu büyük bir şöhrete kavuşturmuştur (Banev, 2014, s. 28-30,33; Schaff, 1889, s. 238-240; Khoury ve Morris, 2011, s. 276).

⁷⁸ *Kontakion*; vezin ile yazılmış bir hymnostur. Genellikle bir İncil teması ya da İncil'de geçen bir ismi yüceltmek için yazılmıştır. Kantor tarafından cemaatin de nakarata eşlik etmesi ile söylenir. Kısa bir girişten sonra, bir seri şiir kıtalarıyla devam eder.

1.7.5.1.5. Theodore Synkellos'un Homiliyesi

626'da yazılan bu homiliyede; Avar kuşatması esnasında Meryem'e ait giysinin⁷⁹ Konstantinopolis'i nasıl koruduğu anlatılır (Cameron, 2000, s. 13; Pentcheva, 2006, s. 38-59).

1.7.5.2. Meryem'e Adanan Anonim Hymnoslar

Meryem için yazılan özel hymnosların yanı sıra, yüzyıllar boyunca anonim bir biçimde söylenegelen hymnoslar da vardır.

1.7.5.2.1. Theotakarion

Theotakarion; Doğu kilisesi için Meryem'e adanan hymnosların toplamına verilen isimdir (Denysenko, 2007, s. 753-754).

Theotakarion; Theotokos'a ithaf edilen hymnoslar olup, kilisede ibadet esnasında, *İlahi Tören* ya da *Kanonik Saatler*'de söylenen hymnoslardır. Özellikle 431 tarihli Efes Konsili sonrasında, Meryem için kullanılan *Theotokos* ünvanı, Theotakarion ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Theotakarion; bir hymnos çeşidi olarak hemen hemen her ibadet/ayin sonrasında söylenebilir (Denysenko, 2007, s. 753-754).

Theotakarion'da; Meryem kutsal birisi olarak bütün meleklerin üzerinde bir yere sahip olarak tasvir edilir (Denysenko, 2007, s. 754-756; Kimball, 2010, s. 59-60).

⁷⁹ Meryem'e ait bu kıyafet, önce Blakhernai kilisesine daha sonra ise Aya Sofya'ya taşınmıştır (Cameron, 2000, s. 13).

1.7.5.2.2. Apolytikion

Apolytikion'da; Meryem'in İsa'yı dünyaya getirdiği için şükranlar dile getirilir (Khoury ve Morris, 2011, s. 276-324).

1.7.5.2.3. Stavrotheotokion

Stavrotheotokion; Meryem'in, *İsa'nın Çarmıha Geriliş* episodundaki ağıtı ve bekleyişi için söylenir. Ayrıca çarmıhın anıldığı Çarşamba ve Perşembe törenlerinde de yer alır (Khoury ve Morris, 2011, s. 276-324).

1.7.5.2.4. Dogmatikon

Theotakarion'un sonuncusu olan Dogmatikon; *İsa'nın Erkarnasyonu* için söylenir. Tören esnasında, ikonastasisdeki *Theotokos* ikonası buhurdan ile tütsülenir (Khoury ve Morris, 2011, s. 276-324).

1.7.5.2.5. Synaksarion

26 Ocak'ta kutlanan Doğum bayramında okunan Synaksarion'da; Meryem'e atıf vardır. İlk örnekleri muhtemelen keşişler tarafından söylenen Synaksarionlar, anonim bir nitelik taşımaktadır. Orthros'da; *Kahin Kralların Tapınması*, *Nüfus Sayımı*, *Mağarada İsa'nın Doğumu*, *İsa'nın Erken Dönemi* gibi episodlar anlatılır ve Meryem yüceltilir (Khoury ve Morris, 2011, s. 276-324; Kimball, 2010, s. 241).

1.7.5.2.6. Müjde Bayramında Söylenen Orthros⁸⁰

Müjde bayramlarında söylenen Orthroslar'da da yine Meryem yüceltilir. Özellikle şu nakaratı dikkate değerdir;

“...Ağzımı açacağım ve Ruh ona ilham verecek ve ben Kraliçe ve Ana'ya şarkımın sözlerini söyleyeceğim: bayramı aydınlık içerisinde göreceğim ve neşeli bir şekilde onun kabul etmesine övgüler düzeceğim...”

1.7.5.2.7. Magnificat

Meryem'in Şarkısı, *Meryem'in Kantik'i* olarak da bilinen *Magnificat*; Meryem'e adanan en eski hymnoslardan biridir. Luka İncil'i 1:46-55'ten kaynak alınarak, Meryem'in Gabriel'in Müjdesi sonrası hamile kalması ile kuzeni Elizabeth'i ziyareti sırasında söylediği şarkıdır. Gerçekliği, bazı araştırmacılar tarafından tartışılan *Magnificat*, bütün kiliseler tarafından kabul edilir (Frizzell, 1999, s. 38-59; Kimball, 2010, s. 301).

1.7.5.2.8. Meryem'in Göğe Çıkışı Bayramı İçin Adanan İlahiler

4. yüzyılda yaygınlaşmaya başlayan, *Meryem'in Göğe Çıkışı ve Ölümü* bayramı Apokrif kaynaklıdır (Kimball, 2010, s. 307).

15 Ağustos tarihinde kutlanan *Meryem'in Göğe Çıkışı/Kabulü Bayramı* için çok sayıda hymnos bestelenmiştir/yazılmıştır. Bu isimler arasında; 7. yüzyılda; Selanik başpiskoposu Ioannes, Livias papazı Theoteknos, Kudüs patriği Modestus, Giritli Andreas, 8. yüzyılda; Eski Lavra Manastırı'ndan Ioannes, 9. yüzyılda ise Konstantinopolis patriği Germanus ve Theodore Studite en önemli isimler arasındadır (Cunningham, 2004, s. 57; Kimball, 2010, s. 313-320).

⁸⁰ Orthros; Matins olarak da bilinir. Genellikle manastırlarda, ve özellikle bayramlarda ve Pazar günleri yapılan dört gece ibadetinin sonuncusudur ve sabahın erken saatlerine başlayıp, diğer günün sabahına kadar sürer. *Pazar-Günlük-Bayram Orthrosları* olmak üzere üç ana grubu ayrılır. Geniş bilgi için bkz. (Kimball, 2010).

1.7.5.2.9. Akathist(os)

Başlangıcı ve kaynağı belli olmayan *Akathist(os)* hymnosu anonim özellik taşımaktadır. Hymnosun içeriği *Meryem'e Müjde* ve *Tanrı'nın Enkarne* olması üzerine kuruludur (Addison, 2010, s. 2-6; Denysenko, 2007; s. 750-753; Kimball, 2010, s. 175; Olkinuora, 2015, s. 114-115).

Akathist(os)'un, Meryem/Theotokos'a insanların dileklerini iletme amacıyla ortaya çıkmış olabileceği görüşü hâkimdir. Birçok araştırmacıya göre Akathist(os) hymnosu; Hristiyan edebiyatı içerisinde, Meryem'e adanan en güzel ve en erken tarihli hymnostur. 6. yüzyılda hymnos yazarı Romanos'u en çok etkileyen hymnosların başında gelir. Hymnos; 8. yüzyıldaki Arap akınları sırasında Patrik Germanos tarafından eklenen bazı ilaveler ile günümüze gelebilmiştir. Proklos tarafından bestelenen versiyonu, en önemli örneklerinden biridir. Patrik Sergios tarafından bestelenen bir başka versiyonu daha bulunmaktadır (Addison, 2010, s. 2-6; Cameron, 2000, s. 13-14; Kimball, 2010, s. 176; Peltomaa, 2011, s. 109-110).

Akathist(os) hymnosunun ilk bölümünü *Meryem'e Müjde* oluşturmaktadır. İkinci bölüm ise, İsa'nın Enkarne-iki tabiatlı olması ve Meryem ile İsa üzerinde gelişmiştir. Hymnosun birçok yerinde *selamlama/chairetismo*i vardır. En çok ilgiyi 626 tarihinde, Konstantinopolis'in Avar kuşatması sırasında gören hymnos, çoğunlukla Meryem'e şükranların iletildiği bir hymnos olarak anılır. Şehir halkı kuşatma boyunca her gece, bu hymnos ve Meryem aracılığı ile Tanrı'dan kurtuluş dilemişlerdir. Bir çeşit şiir ya da *Kontakion* olarak kabul edilen hymnos, 24 mısradan oluşan Yunanca akrostik üslupta yazılmıştır. Hymnosun en karakteristik yanı ise sürekli *Meryem'e Selam, Gelin, Evlenmemiş, Alleluia/şükür* şeklinde yapılan selamlamaların nakarat oluşturmasıdır. Hymnos; Yunancada *κάθισις*, *káthisis* oturmak kelimesinin önüne olumsuzluk eki getirilerek bu ismi almıştır. İsminin kaynağını, Avar kuşatmasını kırmak için her gece ayakta söylenmesinden alır (Addison, 2010, s. 2-6; Cameron, 2000, s. 13; Kimball, 2010, s. 177; Peltomaa, 2011, s. 111).

Hymnos, 13 bölümden ve her bölüm kontakion ve oikosdan oluşur. Kontakion genelde koronun nakaratı ile son bulur.

Akathist(os) hymnosunun;

İlk Kontakion'u

“...Cennet evinin kraliçesi, ruhumuzun koruyucusu, biz ki senin hizmetkerların bu zaferin şarkısını sana şükranlarımızı bildirmek için söylüyoruz, Tanrı Anası, bizi tehlikeden kurtardı, sen ki yenilmez güce sahip olan, bizi her türlü çıkmazdan kurtar.

Neşelenen, Evlenmemiş Gelin!...” (Addison, 2010, s. 10-11).

İlk Oikos'u

“...Bir baş melek cennetten “Neşelen” demek için gönderildi, ve seni gördü, Lord dünya bedenini aldı, şaşırdı ve bedensiz sesi ile ağlayarak şöyle seslendi:

Neşelen, çünkü neşe seninle meydana geldi!

Neşelen, çünkü lanet seninle dindi!

Neşelen, Düşmüş Âdem'in canlanması!

Neşelen, Havva'nın gözyaşının kefareti!

Neşelen, insanın düşüncelerinde yükseğe ulaşmak zordur!

Neşelen, derinliğe inmek meleklerin gözündeki bile zordur!

Neşelen, Kralın tahtını yapan!

Neşelen, Onu ve her şeyi taşıyan!

Neşelen, Güneşi görünür yapan yıldız!

Neşelen, ilahi enkarnasyonun rahmi!

Neşelen, yaratılışın yeniden başladığı!

Neşelen, Yaratıcıyı bir bebek olarak getiren!...” şeklinde (Addison, 2010, s. 10-11).

1.7.5.3. Akothist(os) Hymnosuna Adanan İkona Tipleri⁸¹

Konumuz ile bağlantılı olarak, Bizans resim sanatında, Akathist(os) hymnosuna adanmış ikonalar bulunmaktadır. Bu ikonalar başta, Meryem'in Konstantinopolis olmak üzere çeşitli şehirlerin hamiliğini üstlenmesi üzerine ortaya çıkmıştır. Bunlardan bazıları şu şekildedir.

1.7.5.3.1. Akathist-Hilandar İkonası

Athos Hilandar manastırı ikonastasisinde yer alan ikona, 1837'de çıkan yangın esnasında keşişlerin Akathist(os) hymnosunu söylemesi ile yanmaktan kurtulmuştur. “Akathist-Hilandar” olarak da anılan ikonaya atfedilen bayram, 12 Ocak'ta kutlanmaktadır.

1.7.5.3.2. Akathist-Zographou İkonası

Hilandar Akathist ikonasına çok benzeyen bir başka ikona, Athos Zographou manastırında bulunmaktadır. Bayram günü ise 10 Ocak'tır.

1.7.5.4. Ortodoks Bayramları ve Meryem

Meryem kültürünün kökenlerini araştırıldığı diğer bir alt başlığı; *Bizans Toplumunda Meryem ve Bayramlar* oluşturmaktadır. Aşağıda maddeler halinde sıralanan bayramlar göstermektedir ki, Meryem'in hem bir kült hem bir dogma olmasında; bayramlar ve hymnoslar gibi liturjik kökenli etkiler çok önemlidir. Aşağıda bahsi geçen bayramlar ve

⁸¹ Geniş bilgi için bkz. <http://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/three-miraculous-athonite-akathist.html>

bu bayramlar için yazılmış ve yine bu bayramlarda söylenen hymnoslar göstermiştir ki, resim sanatı ve söz sanatı/belagat arasında sıkı bir bağ vardır.

Bu bayramlar;

- 1.) Meryem'in Doğumu, 8 Eylül
- 2.) Meryem'e Müjde, 25 Mart
- 3.) Meryem'in Tapınağa Sunuluşu, 21 Kasım
- 4.) İsa'nın Doğumu Bayramı İkinci Gün- En Kutlu Theotokos için Synaksis 26 Aralık
- 5.) Arınma/Lord'u Karşılama, İsa'nın Tapınağa Sunuluşu/*Hypapante*, 2 Aralık (İsa'nın Bayram siklusu içerisinde yer alır)
- 6.) Blakhernitissa'nın Kutsal Kıyafeti, 2 Haziran
- 7.) Koimesis - Meryem'in Göğe Çıkışı, 15 Ağustos
- 8.) *Skepi/Pokrov*, Örtünün Bakiresi/Korumanın Bakiresi, 1 Ekim
- 9.) Hayat veren Pınar, Pınarın Theotokos'u, Paskalya'dan sonraki Cuma
- 10.) Theotokos Khalkoprateia, 31 Ağustos (Schaff, 1889, s. 115-116; Kimball, 2010, s. 20-21; Olkinuora, 2015, s. 61-66; Tsironis, 1998, s. 83-92).

1.7.5.4.1. Meryem'in Doğumu Bayramı

Bizans kilise takvimi başlangıcına gelen Eylül ayının 8'inde kutlanır⁸².

⁸² Geniş bilgi için bkz. (Denysenko, 2007, s. 739-760).

1.7.5.4.2. Meryem'e Müjde Bayramı

Müjde Bayramı, İsa'nın doğumu kabul edilen ve 25 Aralık tarihinden tam dokuz ay önceki tarihe denk gelen 25 Mart'ta kutlanır. I. Iustinianos (527-565) zamanında bayram takvimine⁸³ kabul edilmiş olduğu görüşü, kaynaklarda savunulmuş olmakla birlikte, araştırmacılar; daha önceki dönemlerde de Müjde ile ilgili kutlamaların yapıldığını savunmaktadır. Özellikle Proklos'un; Meryem için yazmış olduğu homiliye ile başkent Konstantinopolis'te, 5. yüzyılda Meryem adına kutlanan bayramlarda artış gözlemlenir. Ancak daha önceki dönemlerde de Meryem için *Kutsal Meryem'in Hatırına* isminde anılan kutlamaların mevcut olduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz. 5. yüzyıldan önceki bu kutlamalar muhtemelen, Noel'e yakın Pazar ya da Noel sonrası bir günde kutlanmaktaydı. Meryem'e ithaf edilen ve genellikle Müjde temalı hymnosların okunduğu bu bayramlar; Mısır, Filistin, Suriye ve Konstantinopolis gibi belli dini merkezlere göre farklılıklar gösterirdi (Cunningham, 2008, s. 19-22; Khoury ve Morris, 2011, s. 276-324; Kimball, 2010, s. 488-489; Schaff, 1889, s. 115-116).

⁸³10 Eylül Meryem'in Doğumu ve 25 Mart Müjde bayramları muhtemelen İmparator I. Iustinianos (527-565) zamanında Konstantinopolis takvimine eklenmiştir. Romanos'un bu dönemde yazmış olduğu iki kontakiası bu görüşü güçlendirmekle birlikte, 332 tarihinde Efes'li Abromios'un Müjde temalı bir hymnosunun varlığı da, Müjde'nin daha önceki bir tarihte Konstantinopolis takvimine eklenmiş olabileceği görüşünü de desteklemektedir. Müjde bayramının resmî olarak ilk kabulü *Trullo/Quinsext Konsili*'nde (691-692) kabul edilen 82. Kanon ile olmuştur (Bara, 2006, s. 10; Cunningham, 2008, s. 19-22). Ayrıca bkz. [Trullo/Quinsextwww.newadvent.org/fathers/3814.htm](http://www.newadvent.org/fathers/3814.htm)



Şekil 8: İmparator Theophilos Blakhernai Kilisesini Ziyaret Ederken⁸⁴, Scylitzes/Ionnes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu, 12. Yüzyıl Başı, (© Biblioteca Nacional de Espana).

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=en&id=0000022766>

Theotokos ünvanı ile yüceltilen ve Meryem'e adanan bu bayram; başkent Konstantinopolis için oldukça önemli bir yere sahipti. Bundan dolayı bu bayramın en önemli kutlama adresini, yine başkent Konstantinopolis teşkil etmekteydi. Bayramın düzenli bir şekilde ilk kutlamalarının Şekil 8'de de görüldüğü gibi Blakhernai kilisesinde yapılması, bu görüşü kuvvetlendirmektedir. Blakhernai kilise kompleksi içerisinde Meryem'e adanan bir ayazmanın varlığı ile Meryem'e Kudüs'de Gabriel'in ilk kuyu başında Müjde vermesi arasında ikonografik bir bağlantı vardır. Meryem'e atfedilen *Pigi/Hayat Veren Pınar*⁸⁵ (Şekil 10) ünvanı, hem Bizans liturjisine ve hem de Bizans sanatına yansımıştır (Kimball, 2010, s. 131-132).

Müjde bayramı için çok sayıda hymnos yazılmıştır. Bayram için hymnos yazarlar içerisinde dikkate değer isimler; Damaskuslu/Şamlı Ioannes ve Theophanes, İskenderiyeli Krill, Kudüs'lü Krill, Gregorios Palamas ve Photios'dur. Bu bağlamda Akathist(os) hymnosu aslında güçlü bir şekilde Müjde bayramı ile ilintilidir (Kimball, 2010, s. 133).

⁸⁴ Ionnes Skylitzes Bizans Tarihi el yazması kitap resmi örneğinde; Blakhernai yapı topluluğu tasviri vardır.

⁸⁵ *Pege/Pigi* kavramı ile ilgili olarak ilk ve önemli bilgi veren isim Şamlı Ioannes'dir (Kimball, 2010, s. 133).

1.7.5.4.3. Meryem'in Tapınağa Sunuluşu Bayramı

21 Kasım'da kutlanan *Meryem'in Tapınağa Sunuluşu* bayramı, 8. yüzyılın ilk yarısında Konstantinopolis kilise takvimine girmiştir⁸⁶. 21 Kasım tarihinin seçimi nedeninde, 21 Kasım 543 tarihinde imparator I. Iustinianos'un (527-565) Kudüs'de, *Meryem'in Tapınağa Sunuluşu*'na ithafen yaptırmış olduğu Nea kilisesinin inşa tarihinin aynı olması aranmalıdır (Cunningham, 2008, s. 24-25).

1.7.5.4.4. İsa'nın Doğumu Bayramı İkinci Gün-En Kutlu Theotokos için Düzenlenen Synaksis

İsa'nın Doğumu bayramı gününde, İsa'nın enkarne olmasına aracı olan Theotokos'un *Synaksis'i*⁸⁷ kutlanır. Meryem'e adanan en eski bayramlar arasındadır. İsa'nın Doğumu hymnosları ile birlikte Meryem ve özellikle Meryem'in bedeni ve rahmi yüceltilir (Kimball, 2010, s. 187, 239-241).

1.7.5.4.5. Arınma/Lord'u Karşılama, İsa'nın Tapınağa Sunuluşu/Hypapante⁸⁸

2 Aralık'ta kutlanan *Hypapante* ya da diğer adıyla *İsa'nın Tapınağa Sunuluşu* bayramı, 12 büyük bayram arasında yer alır. Doğrudan Meryem'e ithaf edilen bir bayram olmamakla birlikte, bayram kutlamalarında İsa ile birlikte Meryem'in de anılıyor olması bakımından önemlidir⁸⁹ (Cunningham, 2008, s. 21-22; Kimball, 2010, s. 24-25, 246-248).

⁸⁶ Patrik Joseph the Hymnographer, ve imparator VI. Leon'nun yine Tapınağa Sunuluş ile ilgili hymnosları göstermektedir ki, kutlamalar 8. yüzyıl öncesinde başlamıştır. Ancak resmi olarak kutlanmaya başlaması 9. yüzyıl ile yaygınlaşmıştır (Cunningham, 2008, s. 24-25).

⁸⁷ Günümüzde de Ortodoks cemaati tarafından kutlanan bir bayram liturjisidir. Özellikle başkent Konstantinopolis'de, din görevlileri ve cemaat bayramları kutlamak için toplanırdı. Bu toplamaya *Synaksis* denir.

⁸⁸ İsa'nın Bayram siklusu içerisinde yer alır.

⁸⁹ Hypapante bayramı; 6. yüzyıldan daha önceki tarihlerde, Meryem'e adanan bayramlar içerisinde kutlanırdı (Cunningham, 2008, s. 22-22; Kazhdan, 1991, s. 960).

1.7.5.4.6. Blakherniotissa'nın Kutsal Kıyafeti Bayramı⁹⁰

1.7.5.4.7. Koimesis/Meryem'in Ölümü ve Göğe Yükselişi Bayramı

Meryem'e atfedilen en önemli ve en eski bayramlardan biridir. Doğu kiliselerinde Meryem'in ölümü ve göğe yükselişi ile ilgili bayramların geçmişi; 4. ve 5. yüzyıla kadar uzanır. Bizans dönemi tarihçilerinden Nikephoros X/Zanthopoulos'a göre, Konstantinopolis kilise takvimine girmesi, imparator Mavrikos (582-602) zamanına denk gelir. Özellikle Meryem'in öldüğü yer kabul edilen Getsamani'deki mezarı üzerine bir bazilika inşa edilmesi ile 15 Ağustos tarihinde kutlanmaya başlamıştır. Giritli Andreas, Patrik Germanos, Şamlı Ioannes Meryem'in göğe çıkışı ile ilgili hymnos yazan önemli isimler arasındadır. II. Andronikos Palaiologos (1282-1328) zamanında ise bu bayram çok önemli bir kült olmuştur (Cunningham, 2008, s. 23-4; Der Nersessian, 1975, s. 313; Wright, 2004, s. 24).

1.7.5.4.8. Skepi/Örtünün Bakiresi/Korumanın Bakiresi Bayramı

Slav dillerinde *Pokrov/ Покровъ* ve Yunanca'da *Sképē /Σκέπη* olarak anılan ve *koruma/hamilik yapma* anlamına gelen *Meryem'in Koruma* bayramı genel olarak 1 ya da 14 Ekim'de kutlanır. Bayramın tarihi geçmişi ise şöyledir; 10. yüzyılda yaşamış olan Aziz Andreas ve Aziz Epiphanius bir gün Blakhernai kilisesinde dua ederken, kilisenin kubbesinin açıldığı ve Meryem'in gözyaşları ile kubbeden kilisenin içine girdiği, altara doğru yürüdüğü ve örtüsüyle kilise içerisindeki koruduğu Hıristiyanlar için İsa'dan koruma/himaye istediği şeklindedir (Banev, 2015, s. 3-5; Cunningham, 2008, s. 26-27; Kimball, 2010, s. 538-539; Lidov, 2000, s. 50; Pentcheva, 2003, s. 113-118; Teteriatnikov, 2005, s. 225-238).

Daha çok Slav versiyonları olan ve *Pokrov*⁹¹ ya da *Sképē* olarak anılan ikonalar bu bayrama atfedilir. İkonalarda; ikonografik olarak pek farklılık olmamakla birlikte, genelde Meryem örtüsü ile insanları korurken tasvir edilir.

⁹⁰ 1 Haziran'da kutlanan bayram için bkz. Bölüm 2.7.5.4.8. *Skepi, Örtünün Bakiresi, Korumanın Bakiresi Bayramı*.

Başkent Konstantinopolis'te çeşitli kilise ve manastırlarda kutlanan bayramda; düzenlenen *Perşembe Töreni*'nde söylenen hymnoslar; Akathist(os) hymnosu ile benzerlik gösterir. Lidov (2000, s. 50-51); Konstantinopolis'de Meryem'e adanan kiliseler üzerinde yapmış olduğu araştırmada, özellikle mucize gerçekleştiren ikonaları olan kiliselerin bema bölümündeki plan farklılığına dikkat çekmektedir. Lidov; Şekil 9'da belirtilen 14. yüzyıla ait bir Pokrov ikonasında, arka fondaki yapıların, Blakhernai yapı topluluğuna ait Blakhernai-Aya Soros ve ayazma olduğunu savunmaktadır (Şekil 9). Lidov; ayazması olan kilise örneklerindeki plan farklılıklarını dile getirirken, bahsi geçen kiliselerde; mucize gerçekleştiren ikonalar genelde ayazma/pınarın karşına yerleştirildiğinden bahseder. Lidov; Günümüzde de kısmen Zoodochos Pege/Balıkli Rum kilisesi ve Peleponnes'de bulunan Yunan Spelaion manastırındaki bema uygulamasının, bu geleneğin bir devamı olduğunu savunmaktadır (Şekil 10).

⁹¹ Rusya'da; Meryem'in Koruması/Pokrov'a adanan ilk kilise örneklerinin, kaynaklarda 12. yüzyıl olarak belirtilir. Moskova'da *Aziz Basil/Pokrovsky Katedrali* (16. yüzyıl), Vladimir yakınlarındaki *Bogolyubovo* (12. yüzyıl ile 18. yüzyıl) ve bir tane de St. Petersburg'da olmak üzere *Pokrov* adına adanan kiliselerin özellikle Rusya'da yaygın olması dikkate değerdir.



Şekil 9: Koruyucu Meryem İkonası, 14. Yüzyıl Sonu, Novgorod Okulu Üretimi, 58*42 cm. Cat. No. 14557, (©Tretyakov Gallery, Moskova).

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2603

Bu örneklerden, Mega Spelaion da Meryem'e adanan kült merkezlerinden birisi olması bakımından da önemlidir. Bilindiği üzere, Meryem'e ait ilk ikonayı yaptığına inanılan Aziz Luka'nın, İncil'ini de bu kilisede yazdığına inanılır. Kilisenin bema bölümünün arkasında bir mağara bulunmaktadır ve Şekil 11'de de görüldüğü üzere, Aziz Luka'nın balmumundan bir Meryem ikonası yapıp buraya bıraktığı ve 4. yüzyılda Galatalı bir çobanın bu ikonayı bulduğu ve buraya bir manastır inşa edildiği rivayet edilmektedir (Banev, 2015, s. 3-5; Cunningham, 2008, s. 26-27; Kimball, 2010, s. 538-539; Lidov, 2000, s. 50; Pentcheva, 2003, s. 113-118).



Şekil 10: Meryem Zoodochos Pege/Hayat Veren Pınar Tasvirli İkona, w.no: 887, Michigan i. no: 1474, <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7227>

Kuşkusuz ki burada Kudüs’de, Gabriel ve Meryem arasında gerçekleşen *Kuyu Başında Müjde* episoduna gönderme vardır. Protoevangelium’dan edindiğimiz bilgiye göre, ilk müjde bir kuyu kenarında gerçekleşmiştir. Meryem’in Hayatın Pınarı olması temasının sadece ikonalara konu olmasıyla değil, Müjde sahnesi ile birlikte başkent ve Bizans coğrafyasında sıklıkla karşılaşılan ve Meryem’e atfedilen bazı ayazmalarda da görülmesi, Meryem’ün Kült inacını destekler niteliktedir (Şekil 10).



Şekil 11: İlk kez Aziz Luka Tarafından Boyanan Hodegetria İkonası Tasviri, Lexicon Cod. gr. 233 fol. 273, 30.5*22.5 cm. Parşömen Üzerine Kitap Resmi, 13. yüzyıl, Mısır Sina Azize Katerina Manastırı, (Angelidi ve Papamastorakis, 2000, s. 388).

1.7.5.4.9. Hayat Veren Pınar/Pınarın Theotokos'u/Paskalya'dan Sonraki Cuma

Paskalya'dan hemen sonra gelen Cuma kutlanan bir bayramdır. *Parlak Hafta/Cuma* olarak da anılır. Kutlamalarda, *Octoechos'dan Diriliş* hymnosları söylenir. Paskalya hymnoslarının yanında; Theotokos adına Hayat Veren Pınar isimli bir hymnos daha söylenir ve bu isimle anılan ikonalar da kutlama esnasında törene dâhil edilir⁹² (Khoury ve Morris, 2011, s. 319-324; Kimball, 2010, s. 9-11).

⁹² Paskalya'nın tarihi Doğu kilisesinde, yıllara göre değişiklik gösterir. Bu nedenle belirli bir günü yoktur (Cunningham, 2008, s. 183).

1.7.5.4.10. Khalkoprateia Bayramı

Doğu kilisesinde; 31 Ağustos tarihinde, *Meryem'in Değerli Kemerinin Khalkopratiea Kilisesi'nde Saklanması* bayramı kutlanır. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre, kutlamalar daha çok 7. yüzyılda görülmeye başlar. Ancak İmparatoriçe Pulkheria⁹³ (450-453); kiliseye de adını veren bakır dükkânları muhitinde, her Çarşamba günü vigil/gece ibadetlerinin düzenlendiği ve Meryem'e ait kemerin muhafaza edildiği Khalkopratiea Kilisesi'ni⁹⁴ (450-457) inşa ettirmiştir. Daha sonra bu ibadet imparator Mavrikios (582-602) tarafından resmileştirilmiştir⁹⁵ (Mango, 1994, s. 165).

Khalkoprateia ile ilgili en erken tarihli bilgiler; 9. yüzyılda Aya Sofya'nın oikonomos/bekçiliğini yapan Elias'a aittir. Elias; kendi başından geçen bir mucizevi olayı anlatırken, kilise ile ilgili bilgiler de aktarmaktadır. İmparator Zenon (474-491) zamanında bir sinagogdan kiliseye çevrilen kilisedeki resim tasvirleri konumuz açısından önemlidir. Zenon zamanında; kilise resim programı içerisinde, yapıda konumu belli olmayan bir yerde *Kâhin Kralların Tapınması* sahnesi ve apsisde konumuz olan *Müjde* sahnesi yer almaktaydı. Bu sahne daha sonra sonra, V. Konstantinos tarafından bir haç ile değiştirilmiştir. 787 tarihinden sonra ise Patrik Tarasios (784-806) tarafından haç yerine tekrar Müjde sahnesi yaptırılmıştır. Muhtemelen mozaik işçiliği ile tasvir edilen sahneler, kaynaklardan elde edilen bilgilere göre İmparator II. Iustinos (565-578) tarafından kısmen de olsa tarif edilmiştir. Aktarılan tasvire göre; *Kâhin Kralların Tapınması* sahnesinde Meryem, bir tahtta oturmakta ve bebek İsa'yı kucağında tutmaktadır. Apsis örneğindeki Müjde sahnesinde ise doğmamış İsa, Meryem'in sağ tarafında Meryem tarafından tutuluyormuş hissi verir gibi tasvir edilmiştir. Sahnede; Gabriel, Meryem'in sağından asası ile ona doğru yönelmektedir. Khalkopratiea Kilisesi; Müjde sahnesi örneği ile ilgili olarak, bir başka olay ise Patrik Tarasios'un apsisdeki Müjde sahnesini tekrar onartmasından hemen

⁹³ İmparatoriçe Pulkheria (450-453), Bizans sarayı ve toplumunda Meryem kültürünün yaygınlaşmasına en çok katkıda bulunan isimlerden biridir. Daha ayrıntılı bilgi ileride "*Meryem ve Bizans Soylu Kadınları*" başlığı altında kapsamlı olarak değerlendirilmiştir.

⁹⁴ Mango'ya göre; kilisenin banisi imparatoriçe Pulkheria değil, imparatoriçe Verina'dır. Geniş bilgi için bkz. (Mango, 1994, s. 165).

⁹⁵ İmparator Mavrikios'un; Meryem'in Kutsal Kemerini, Kudüs'ten Konstantinopolis'e getirdiği görüşü hâkimdir. İmparator; *Kutsal Kutu* adını verdiği bir rölikerde bu kemeri saklamıştır. Geniş bilgi için bkz. (Cunningham, 2008, s. 21-28).

sonra gerçekleşmiştir. Bu mucizevi olaya göre; bir gün okul çağındaki küçük bir çocuk, kilisenin narteksinden çıkmış ve güney nefe doğru, doğu yönünde ilerlerken Müjde sahnesinin büyüüne kapılmış ve önüne bakmadığı için kuyuya düşmüştür. Kuyudan çıkartıldıktan sonra, Müjde sahneli tasviri göstererek, Meryem'in kendisini de İsa'yı kucağında tuttuğu gibi tutup, kuyudan çıkardığını söylemiştir. Mango bu mucize ile ilgili olarak, Müjde sahnesi hakkında çeşitli yorumlarda bulunmaktadır. Bu yorumlara göre; Müjde sahnesinin ilk örneklerinde Gabriel, Meryem'in sağında yer almaktadır. Mango; çocuğun kuyudan çıktıktan sonra; “İsa'yı kucağında tuttuğu gibi beni de tutup çıkardı” yorumu üzerine çeşitli karşılaştırmalar yaparak, sonuca ulaşmaya çalışmıştır. Mango; *tutup çıkartan* kişinin Gabriel olamayacağını belirterek, Moskova Tretyakov Galerisi'nde yer alan 12. yüzyıl tarihli Müjde ikonası örneğinde de olduğu gibi; Meryem'in, İsa'yı sanki kucağında tutuyormuş gibi tasvir edildiğini belirterek, Khalkopratiea Kilisesi apsisinde bulunan Müjde sahnesinin de, bu örneğe benzeyebileceği görüşünü savunmuştur (Mango, 1994, s. 165-166).

1.7.5.4.11. Anna'nın Meryem'e Hamile Kalması Bayramı

Meryem'in annesi ve babası ile bağlantılı olarak kutlanan başka bayramlar da vardır.

Bizans kilisesi tarafından 9 Aralık'ta kutlanan *Anna'nın Meryem'e Hamile Kalması Bayramı*, 8. yüzyıl kaynaklarında yer alır. Euboealı/Eğribozlu Ioannes'in bu bayram için bestelediği/yazdığı bir hymnosların varlığı bilinmektedir (Cunningham, 2008, s. 26; Denysenko, 2007, s. 756).

1.7.5.4.12. Kutsal Ata; Aziz Yohakim ve Anna Bayramı

9 Eylül'de kutlanan ve Kosmas Vestitor'ün de bir hymnos yazdığı *Meryem'in Kutsal Ataları* bayramında da Meryem yüceltilerek anılırdı (Cunningham, 2008, s. 28-29).

1.8. BİZANS TOPLUMUNDA VE SARAYINDA MERYEM KÜLTÜ

Bizans toplumunda gerek saray soyluları ve gerekse halk arasındaki Meryem inancı da Meryem'in bir kült olması konusunda çok etkin olmuştur. Bu etki ise kaçınılmaz bir şekilde sanata yansımıştır.

1.8.1. Bizans İmparatorları ve Meryem Kültü

Bizans imparatorları ile Meryem ve Meryem kültü arasındaki ilişkileri incelendiği bu bölümde; Bizans yönetiminin ana hatlarını oluşturan saray çevresindeki en yetkin isim olan imparatorların, Meryem'e bakış açılarının neler olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Buna bağlı olarak, Bizans imparatorlarının; Meryem inancı ile elde ettikleri bu güç ile devletin siyasi otoritesini belirlemede nasıl bir yol izledikleri ve Meryem kültü aracılığı ile Bizans toplumu üzerinde nasıl bir etki bıraktıkları, bu bölümün ana amaçlarından biridir. Konumuz ile ilgili olarak, saray çevresine önemli bir ayrıcalık sağlayan Meryem kültünün; Bizans sanatı tarihi süreci içerisinde, Meryem ikonografisini nasıl etkilediğini/geliştirdiğini değerlendirme kapsamına almak ise çalışmanın asıl konusunu oluşturmaktadır.

Bu bağlamda; Bizans resim sanatındaki Meryem ikonografisindeki üslup farklılıkları üzerinde değil, daha ziyade bu farklılıkları belirleyen etkenlerin çeşitliliğini belirleme üzerinde yoğunlaşmıştır.

Hiç kuşkusuz ki sanat, yaşadığı toplumun ve dönemin; değerlerini, inançlarını, beklentilerini, siyasi çalkantılarını, kültürel farklılıklarını ve zenginliklerini gösteren en önemli argümandır. Bu noktada sanat, yaşadığı toplumun dışında değildir. Bilakis, dönemlerin sanat eserleri; o dönemin kültürel-ekonomik-siyasi yapısını anlatan en önemli birinci el kaynaklardır. Kaldı ki; Bizans resim sanatını üreten kesime, sanatçıdan daha çok bir zanaatkâr olarak nitelemek daha yerinde bir tanımlama olacaktır. Çünkü Bizanslı sanatçılar; Rönesans dönemi ressamı gibi, tasvirde hareket serbestisi olan bir grup/topluluk/sekt değildir. Bu dönemde sanat ise lonca diyebileceğimiz bir teşkilatlanma ile devam etmiştir.

Yukarıda da gerekçesini açıklamaya çalıştığımız haliyle, Bizans imparatorlarının Meryem'e bakış açılarını ve Meryem kültü ile ilintili olan sanatçı baniliği kimliklerine bakmak yerinde olacaktır.

Meryem ile ilgili olarak, Bizans imparatorları arasında şüphesiz ilk akla gelen isim, devletin de kurucusu olan I. Konstantinos'dur (306-337). Gerek Konstantinos ve gerekse annesi Helena, Hristiyan Bizans devleti için oldukça önemli bir yere sahiptir.

Devletin yeni dininin şekillenmesinde önemli bir yere sahip olan, bu anne-oğul ikonografisi kendinden önceki ve sonraki inançlar arasında önemli bir köprü vazifesi görmüştür.

Bizans Devleti; *Bizantium*'da ilk kurulduğunda, burada güçlü bir Ana Tanrıça kültürünün varlığını kaynaklardan öğrenmekteyiz⁹⁶. Meryem inancı Hristiyanlık içerisinde; bu Ana Tanrıça kültürünün bir devamı olarak gelişmiş ve devam etmiştir (Pentcheva, 2006, s. 16-21). Bu çerçevede Meryem; Bizans sarayında, hem Bizans aristokrat kadın soyluları hem de Bizans imparatorları arasında yüceltilen bir kült inanış haline gelmiştir.

Meryem'in; Bizans sarayında özellikle Bizans imparatorları tarafından nasıl özel bir yere sahip olduğuna dair çeşitli örnekleri şu şekilde özetleyebiliriz.

Meryem ile ilgili olarak karşımıza çıkan diğer önemli bir isim hiç şüphesiz ki; imparator II. Theodosios'tur (408-450). Her ne kadar Meryem ile ilgili tartışmaların odağında naibi kızkardeşi/ablası Pulkheria (450-453) olsa da, Theodosios'un da kız kardeşleri gibi, annesi tarafından kendisinin de dindar bir imparator olarak yetiştirilmesi, konumuz adına önemlidir.

II. Theodosios'un eşi imparatoriçe Eudokia/Eudocia ve kızkardeşi Pulkheria'nın arasındaki nüfuz mücadelesi ile geçen bu dönem; Meryem-Meryem kültü ve resim sanatındaki Meryem ikonografisi adına önemli bir dönemdir.

⁹⁶ Tike, Viktoria, Nike gibi şehrin koruyuculuğunu da üstlenen bu tanrıçalara daha önceki başlıkta ele alınmıştır.

Bu bağlamda, II. Theodosios dönemi; Meryem ikonografisini belirleyen ve sonrasında ikonografi üzerinde önemli etkisi olan Efes Konsili gibi tarihi bir olaya şahitlik etmiştir. Bununla birlikte II. Theodosios dönemi; özellikle Kudüs'e Hac yolculuğuna çıkan eşi imparatoriçe Eudokia vasıtasıyla Meryem adına önemli sayılabilecek imar faaliyetlerinin de olduğu bir döneme denk gelir.

II. Theodosios zamanında Kudüs'de başlayan, Meryem'e adanan *Kathisma Kilisesi*'nin bulunduğu taşı arama çabaları İmparator I. Anastasios (491-518) zamanında da devam etmiştir (Klein, 2014, s. 87-89; Shoemaker, 2002, s. 83-84).

5. yüzyılın sonlarına gelindiğinde; özellikle Efes Konsili (431) sonrasında, resim sanatı kapsamında Meryem için yeni bir ikonografinin temelleri atılmaya başlamıştır. *Theotokos* ünvanı alan Meryem; daha önceki dönemlerde, kendisine yüklenen birçok sıfatı da böylece meşrulaştırmaya başlamıştır.

431 Efes Konsili hemen sonrasında inşa edilen *Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi*'nde, (435) Meryem'in bir kraliçe gibi emparyel bir ikonografi ile karşımıza çıkmaya başlar (Şekil 12) (Cormack, 2008b, s. 896; Lidova, 2010, s. 231-233; Pentcheva, 2006, s. 21-30). Elbette ki, daha sonraki dönemlerde karşımıza Latin kökenli bir Meryem ikonografisi olarak çıkacak olan bu *Kraliçe Meryem/Madonna/Maria Regina* ikonografisinin, çıkış dönemi olan 5. yüzyılda, dönemin siyasi yapısının sanata nasıl yansıdığını gösterme adına önemlidir.

5. yüzyılın sonlarında; Meryem kültü ile ilgili olan sanatsal gelişme sadece resimde değil, mimaride de kendini göstermeye başlamıştır. Bu dönemde Meryem'e adanan en önemli kilise Blakhernai Kilisesi'dir. Blakhernai Kilisesi'nin tarihi ve banisi ile ilgili olarak araştırmacıların farklı görüşleri vardır. Mango da dâhil olmak üzere, Temple gibi araştırmacılar da, kiliseyi I. Leon'nun saltanat yıllarına dönemlendirmektedir. Başkent Konstantinopolis'te, Meryem'e adanan önemli kiliselerden biri olan Blakhernai; daha sonraki dönemlerde, önemli bir hac merkezi olmuştur. İmparator I. Leon (457-474) zamanında Meryem'in kıyafetinin buraya konmasında şüphesiz önemli bir amaç

vardır⁹⁷. 10. yüzyılda yazılmış olan *De Ceremoniis/Törenler Kitabı*'na⁹⁸ göre; buradaki şapelin çok önemli bir fonksiyonu vardı. İmparator VII. Konstantinos Porphyrogenetos (913-957) bu şapelde; Meryem'e ithaf edilen ve sarayda yaygın bir şekilde tekrar edilen törenlere katılmıştır. Bu tören kutlamalarında, vaftizhaneye benzeyen bir havuz/ayazma içerisine üç kez dalıp çıkmak; her yıl 15 Ağustos'ta kutlanan *Koimesis* bayramının başlıca ritüelini oluşturuyordu. Bu havuzun hemen başında ise bir *Theotokos* heykeli bulunmakta ve havuz, bu heykelin göğüslerinden çıkan su ile dolmaktaydı⁹⁹ (Temple, 2002, s. 10-11).



Şekil 12: Kraliçe Meryem/Madonna Regina Tasviri, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, Apsis¹⁰⁰, https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

⁹⁷ İmparator I. Leon (457-474) ve eşi Verina'nın hediye ettiği bir Meryem ikonası, Blakhernai Kilisesi *Ayía Sorós*'un parekklesionunda bulunuyor ve liturjinin önemli bir bölümünü oluşturuyordu.

⁹⁸ Bizans protokol düzenini anlatan kitabın yazımına; İmparator VII. Konstantinos Porphyrogenetos (913-957) döneminde başlanmış ve İmparator II. Nikephoros Phokas (963-969) ile devam etmiştir.

⁹⁹ Temple; arkeolojik kazılar sonrası kazı alanında poligonol bir yapının temellerine rastlanması sonucu, buranın bir vaftizhane olabileceği görüşünü savunmuştur (Temple, 2002, s. 10-11).

¹⁰⁰ 5. yüzyıla inşasına başlanan Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi apsis içerisindeki mozaikler 13. yüzyıla tarihlendirilir.

Meryem ve başkent Konstantinopolis arasındaki bu bağ, bir kült inancı çerçevesinde gelişmiştir. Şehrin koruyuculuğu görevini de üstlenen Meryem; bu yeni yüklenen misyon/ünvanlar ile birlikte sanata da yeni eğilimler kazandırmıştır¹⁰¹.

Sanatın; bir topluma ait siyasi-kültürel-teolojik gelişim süreci ile sıkı sıkıya bir bağı vardır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi, Blakhernai Kilisesi ile birlikte, mimaride başlayan Meryem'in hami kimliği, resim sanatında yeni bir Meryem tipinin ortaya çıkışına da etken olmuştur. Başkent Konstantinopolis etkili bu yeni Meryem tiplemesi olan *Blakhernoitissa*¹⁰²; daha sonraki dönemlerde özellikle Slav halk arasında yenilikler ile gelişimine devam etmiştir.

6. yüzyıl başına gelindiğinde; Meryem'e yüklenen Konstantinopolis'in hamiliği/koruyuculuğu ünvanı, toplum içerisinde daha da yerleşmiş bir şekilde gelişmeye devam etmiştir (Pentcheva, 2006, s. 37-43). Aslında bu hamilik/koruyuculuk kültürünün gerek saray ve gerek toplum çevresince kabul bulmasının geçerli bir nedeni de vardır. Bu nedenin; Bizans devlet yapısının 6. yüzyılda doğudan ve batıdan kaynaklanan büyük istilalar ile tehdit altında olmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Bu noktada bağlayıcı/birleştirici bir özelliği olan Meryem kültürünün, halkı bir arada tutması, bu dönem için önemlidir.

Bu bağlamda; 6. yüzyıl Bizans topraklarının en ihtişamlı dönemi olan ve devletin sınırlarını, Roma toprakları sınırlarına ulaştırmaya çalışan, I. Iustinianos (527-565) döneminde yoğun bir şekilde devam eden dini yapı imar faaliyetleri dikkate değerdir. Dini faaliyetlerin yoğun bir şekilde devam ettiği bu dönemde imparator I. Iustinianos'un Meryem'e olan inancını anlatan şu ifade, konumuz adına oldukça önemli bir yere sahiptir.

“...Bizim kurtuluşumuz için enkarne olan Babanın Tek evladı ve Tanrı'nın ölümsüz kelamı Kutsal Theotokos ve sonsuz Bakire Meryem ile hiç değişmeden insan olan ve çarmığa gerilen Baba ve Kutsal Ruh ile Kutsal Üçleme'den biri olan İsa Tanrı'mız; bizi kurtar...”
(Jolly, 2012, s. 42-43).

¹⁰¹ Örneğin; Kapadokya Erdemli vadisi, Oniki Havariler kilisesindeki Blakhernia Meryem tasviri başkent kökenli olup, 11.-12. yüzyıllara ait mühürlerde sıkça tasvir edilmiştir. 11. yüzyıldan itibaren, Blakhernia Meryem tipi anıtsal resim sanatında görülmeye başlamıştır (Karakaya, 2004, s. 120-121).

¹⁰² Geniş bilgi için bkz. (Angelidi ve Papamastorakis, 2005, s. 216).

6. yüzyılın önemli vakanüvis yazarı Prokopios'un bildirdiğine göre; İmparator I. Iustinianos; şehrin çeşitli kuşatmalara karşı savunmasını, kendinden önceki dönemde şehirde Theotokos'a adanan iki kilisenin varlığına bağlıyor olması, konumuz adına olan diğer önemli bir örnektir. Her ne kadar, bir Theodora karşıtı olarak bilinse de, Prokopios; İmparatorun eşi Theodora'nın, I. Iustinianos'un hanedanlığını koruması için Meryem'e yakarışından bahsetmektedir (Angelova, 2015, s. 240).

Burada hem tek tanrılı din olan Hristiyanlık içerisinde Meryem'in annelik kavramı ile yeri güçlenmiş, hem de çok tanrılı dönemdeki Roma inancında olduğu gibi, Roma imparatoriçelerinin ilahi güce sahip olması ile paralel bir bağlantı kurulmaya çalışılmıştır.

Prokopios'dan öğrendiğimiz başka bir bilgide ise; I. Iustinianos'un şehrin dini mimari hiyerarşisinde; Meryem-Havariler-Şehitler-Azizler sıralaması ile bir imar faaliyeti programı takip ettiği belirtilmektedir (James, 2014, s. 71).

6. yüzyılın sonu ile 7. yüzyılın başına gelindiğinde; saray etkili Meryem inancı, Meryem'in başkentin hamiliği ünvanını devam ettirmesi ile gelişimini sürdürmüştür. Bu dönem için önemli bir imparator olan Heraklios'un da (610-641) güçlü bir Meryem inancı olduğu bilinmektedir. Heraklios dönemi, iki farklı inanışa sahip topluluk tarafından meydana gelen tehditler ile geçmiştir. Bunlardan birisi Avarlar diğeri ise Araplardır. Bu dönem; özellikle Avar istilaları/kuşatmaları esnasında, gece ayakta söylenen ve Meryem'e adanan en bilindik hymnos olan Akathist(os) hymnosunun da en yaygın bir şekilde liturjiye girdiği dönemdir. Bu dönemden itibaren başlayarak, Meryem ikonaları da şehir surlarında yerini almaya başlamıştır (Şekil 13). Meryem ikonalarının şehir surlarına yerleştirilme geleneği daha sonraki dönemlerde de devam etmiştir (Şekil 15).

Avar saldırıları esnasında, İmparator Heraklios'un, Patrik Sergios ile birlikte Blakhernai Kilisesi'nde tören alayı topladıkları bilinmektedir. Şehrin düşman birlikler tarafından kuşatılması esnasında, Meryem'in kendilerine yardım ettiği inancına sahip olan Heraklios, kuşatma bittikten sonra, Blakhernai Kilisesi'ni de içine alacak şekilde Theodosios surlarını birleştirmiştir. Bu dönemden sonra Blakhernai Sarayı önem kazanmaya başlamıştır (Pentcheva, 2006, s. 37-43; Temple, 2002, s. 12-13).

Başkent Konstantinapolis'te Meryem'e adanan diğer önemli bir dini yapı, daha sonra önemli bir hac merkezi olan *Hodegon Manastırı*'dir. 9. ve 12. yüzyıllar arasında eklenti yapıları devam etmiş olan manastırın önemi, Aziz Luka tarafından mucizevi bir şekilde boyanmış olduğuna inanılan *Hodegetria* ikonasının bulunduğu Perşembe törenlerinin adresi olmasından gelmektedir (Şekil 11, 14). Hodegon'dan başlayarak kutsal değeri olan diğer bir mekân Blakhernai kilisesi arasında çeşitli zamanlarda dini tören alayları düzenleniyor ve bu törenlerin ana liturjisini, ünlü Hodegetria ikonasının taşınması oluşturuyordu¹⁰³. Daha sonraki yıllarda, Bizans imparatorları içerisinde, Meryem'e büyük saygısı ile bilinen, diğer bir isim olan İmparator II. İonnis/Yannis Komnenos (1118-1143) bu ikonanın, Pantakrator Manastırı'na getirilmesini istemiş ve ikonanın; ya kendisi ya da karısının mezarı başında anma töreni yapılırken bulundurulmasını vasiyet etmiştir¹⁰⁴ (Kimball, 2010, s. 546-547; Pentcheva, 2006, s. 109-116).

11. yüzyıla gelindiğinde; Meryem ile ilgili olarak, İmparator I. Aleksios Komnenos'un da (1081-1118) oldukça ilginç bir kült inancı vardı. Blakhernai Kilisesi'nde gerçekleşen bu kült inancı, bazı Bizans kaynaklarında *Olağan Mucize* olarak belirtilmektedir. Bu Olağan Mucize tanımı, bizzat imparatorun kendisi tarafından belirlenmiştir. Bu mucizevi kült inancına göre; kilisede saklanan ikonanın örtüsü, Cuma akşamları ibadetleri esnasında kendini çekmekte ve ancak Cumartesi akşamları tekrar yerine gelmekteydi. Belirli aralıklarla tekrar eden bu mucizevi olaya, I. Aleksios Komnenos'un özel bir inancı vardı. Öyle ki; 1128 tarihinde askeri bir sefere çıkmaya hazırlanan I. Aleksios Komnenos; bu mucizevi olayı göremediği için, çıkmayı planladığı Suriye seferini dört gün ertelemiştir. Mucize ancak, hymnos ve dualar okunduktan sonra tekrar tekerrür edebilmiştir¹⁰⁵ (Kimball, 2010, s. 560-561).

¹⁰³ Perşembe törenlerinde, Meryem'e atfedilen *Eisodos* da yer alıyordu. Törende, genç kızlardan oluşan bir alay aynı Meryem'in Tapınağa Sunuluşu esnasında ellerinde meşaleler ile ona eşlik eden alaya benziyordu. Geniş bilgi için bkz. (Pentcheva, 2005, s. 195-196).

¹⁰⁴ Bakire Hodegetria ikonası, 7. yüzyıl saldırılarında kale surlarına konuluyordu (Kimball, 2010, s. 546-547). (Şekil 13).

¹⁰⁵ *Olağan Mucize* olarak bilinen bu mucize, birçok Bizans kaynağında *Mucizevi İkonalar* grubu ile anılagelmiştir. Bu mucizenin; özellikle Meryem ikonaların örtüsünü kaldırırken ki çıkardığı esinti ise Kutsal Ruh'un ikonayı ziyareti olarak yorumlanmıştır (Kimball, 2010, s. 560-561).



Şekil 13: İmparator Heraklios Perslerin Geri Çekilişi Sonrası Şehir Surlarındaki Meryem İkonasını (Hodegetria) Tamir Ettirirken, Manasiev Kroniği; 14. Yüzyıl Bulgaristan, (©Biblioteca Apostolica Vaticana).

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/bolgarskaya_rukopis/imperator_iraklij_vodruzhaet_ikonu_bogoroditsy_nad/?page_19=13572&p_f_13_41=1&refcat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat

Bu bölümün sonunda, konumuz ile çok ilgili olmamakla birlikte, sikkeler ile ilgili birkaç örnek, dönemin siyasi yapısı ve Meryem kültü ile ilişkisini gösterme adına çalışma kapsamına alınmıştır.

Sikkeler; sadece ekonomik gücü gösterme adına değil, toplum içerisinde sürekli hareket halinde olduğu için sosyoloji bilimi adına da değeri olan objelerdir. Sikkeler üzerindeki tasvirler/ikonografi herkes tarafından görülebileceği için, Bizans aristokrasisi sikkeler üzerindeki tasvirlerle çok önem vermiştir. Emperyal gücün ilahi boyutunu anlatma adına çok önemli bir yere sahip olan sikkelerin bu ikonografisi, Roma'ya kadar uzanmaktadır. Roma döneminde imparatorun siyasi gücü özellikle o kentin koruyucu tanrıları/tanrıçaları tarafından meşrulaştırılırcasına tasvir edilmiştir.



Şekil 14: Meryem'e Atfedilen Eisodos ve Perşembe Töreni Tasviri. Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyeleri, Kitap Resmi, Vat. gr. 1162, fol. 59v, (©Biblioteca Apostolica Vaticana) https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162



Şekil 15: İmparator I. Ioannes Tzimiskes Zafer ile Konstantinopolis'e Dönerken Meryem Tasvirli İkona Şehir Surlarında, Ioannes Scylitzes/Ioannes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu 12. Yüzyıl Başı, cod. 338, fol.172v; İspanya. Madrid. İspanya Milli Kütüphanesi, (© Biblioteca Nacional de Espana), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=en&id=0000022766>

Bu gelenek erken Hristiyanlık döneminde de devam etmiş ve daha sonra yerini tamamen Hristiyan ikonografisine bırakmıştır. Bizans sikkelerinde, Hristiyan inancını ilk meşrulaştıran ikonografi; II. Iustinianos (685-695;705-711) döneminde gerçekleşmiştir. Bu döneme ait altın bir sikke üzerinde ön yüzde İsa, arka yüzde imparatorun tasviri yer almaya başlamıştır. Bu Hristiyan portre sanatının saray tarafından kabulünü göstermesi adına da önemlidir (Brubaker, 2012, s. 18-20).

Meryem'in emperyal bir güç göstergesi olarak sikkeler üzerinde tasvir edilmesi, 9. yüzyılda başlar. Üzerinde Meryem tasvirinin ilk örneklerinden biri olan altın bir Solidus; İmparator VI. Leon (886-912) zamanında başkent Konstantinopolis'te basılmıştır (Şekil 16). İmparator VI. Leon sikke üzerinde yer alan *Meter Theou/Tanrı Anası* yazıtını muhtemelen Meryem'in kendisini ve hanedanlığını koruması/gözetmesi için eklemiş olmalıdır. Özellikle 4. yüzyıl ile başlayan *Meryem'in Kirletilmemiş* inancına istinaden, imparator VI. Leon'da kendi yasaları ve gücünün, tıpkı Meryem'in ihlal edilemeyen bedeni gibi lekesiz ve mecburi olduğunu halka anlatmaya çalışma çabası olarak da yorumlanabilir (Pentcheva, 2003, s. 128-129).

Meryem'in sikkeler üzerindeki farklı şekilde tasvirleri 9. yüzyıldan sonra da devam etmiştir. 10 yüzyıldan itibaren Meryem tipleri Bizans sikkeleri üzerinde, imparatorların farklı siyasi söylemlerini göstermek adına da önemlidir.

Bunlardan biri imparator I. Ioannes Tzimiskes'e (925-976) ait olan bir Histamenon'dur¹⁰⁶ (Şekil 17). Sikke üzerindeki tasvirde; Meryem elini imparatorun başına, tahta geçişini onaylayan bir ifade ile uzatmaktadır. Ayrıca Histameon üzerinde Tzimiskes'in başından başlayarak; "*Theotokos/Tanrı Taşıyan, yönetici Ioannes'e yardım et*" yazıtı yer alırken Meryem'n başı üzerinde; "*Tanrı Anası*" yazmaktadır. Çünkü Ioannes Tzimiskes; kendinden önceki imparator II. Nikephoros Phokas'ı (963-969) öldürterek tahta geçmiştir. Diğer taraftan imparator Phokas'ın da buna benzer bir tasviri içeren bir sikke bastırmış olduğu bilinmektedir (Pentcheva, 2003, s. 58, 128-129). Bu nedenle Tzimiskes'in de kendinden önceki Phokas'ın sikkelerinde tercih etmiş olduğu ikonografiye benzer bir ikonografi tercih etmesinin nedeninde elbette ki siyasi

¹⁰⁶ Bizans devletinde 969 tarihinden itibaren görülmeye başlayan standart altın solidustur.

nedenler aranmalıdır. Her iki ikonografide de, Meryem'in imparatorların taçlandırılmasını/saltanatını meşrulaştırmasını kabul etmesini/onaylamasını tasvir etmesi adına önemlidir.



Şekil 16: İmparator VI. Leon'a ait Altın Solidus, Konstantinopolis Kesimi, Çap:1.9 cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi, (Pentcheva, 2003, s. 58).

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/the-macedonians-and-their-immediate-successors-867-1081/solidus-of-leo-vi-886-912>



Şekil 17: İmparator I. Ioannes Tzimiskes'e ait Altın Histameon, Konstantinopolis Kesimi, Çap: 2.1 cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi (Pentcheva, 2003, pl. 58).

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/the-macedonians-and-their-immediate-successors-867-1081/nomisma-histamenon-of-john-i-tzimiskes-969-976>

11. yüzyılın ilk yarısından itibaren, Meryem kültürünün başkent ve sarayda iyiden iyiye yerleştiği gözlemlenir. Yüzyılın başlangıcında tahta geçen İmparator III. Romanos Argyros'un (1028-1034) oldukça güçlü bir Meryem inancı olduğu rivayet edilmektedir. Çeşitli dönem kaynaklarında; yanında sürekli bir Meryem ikonası bulundurduğu belirtilmektedir. Buna ilave olarak 1030 tarihinde başkent Konstantinopolis'te basılan Miliarsion/gümüş sikke üzerinde yine onun güçlü Meryem inancını ispatlayan bir ikonografi vardır (Şekil 18). Romanos'un Suriye seferine yakın bir dönemde bastırılan bu sikkede, *Hodegetria* tipinde bir Meryem tasviri yer almaktadır. Sikkenin üzerindeki yazıtta Meryem; Tanrı Anası *parthene/bakire* olarak vurgulanmıştır. Ayrıca Miliarsion'u çepeçevre saran yazıtta; “*Çok övülen Meryem, ümitlerini sana bağlayan herşeyde muvaffak olur*” ile Romanos; çıkmış ve kazanmış olduğu seferlerindeki zaferlerine, Meryem'in bekâreti ile gelen ilahi zafer arasında bağlantı kurarak gönderme yapmak istemiştir (Pentcheva, 2003, s. 129-130; Ünal, 2015, s. 51-95).



Şekil 18: İmparator III. Romanos Argyros'a ait Miliarsion, 1030 Konstantinopolis Kesimi, Çap: 26cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum), Harvard Üniversitesi (Pentcheva, 2003, pl. 59).

10-11. yüzyıllarda daha çok altın ve gümüş sikkelerde görülen Meryem imgesi, 12. yüzyıldan itibaren bronz sikkelerde de görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde Meryem ikonografisinin sikkeler üzerinde yaygın olduğu gözlemlenir. 11. yüzyılın ikinci yarısı ve 13. yüzyıl arasından başlayarak, Meryem tahtta/ayakta ve İsa ise göğsünde bir madalyon içerisinde betimlenir. Burada yine halka yöneltilecek politik bir mesaj vardır.

Şefkatli ve koruyucu anne yanı ile imparatorun halkı koruyuculuğu arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır (Pentcheva, 2003, s. 128-129).



Şekil 19: İmparator IX. Konstantinos Monomakhos'a ait Gümüş Miliaserion, 1042-55 Konstantinopolis Kesimi, Çap: 3.1cm., Thomas Whittemore Koleksiyonu, (©Arthur M. Sackler Museum) Harvard Üniversitesi, (Pentcheva, 2003, pl. 60).

11. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen, İmparator IX. Konstantinos Monomakhos'a (1042-1055) ait olan bir Miliasesion'da; Meryem ikonografisi, Blakhernai Kilisesi apsis mozaïği ile benzerlik göstermektedir (Şekil 19). Monomakhos'un kelime anlamı *Yalnız Savaşçı* kökünden türemiştir. IX. Konstantinos'un hiç sefere katılmadığı halde, Blakhernai kilisesinde yer alan Meryem'in hamilik ikonografisi ile bir bağ kurmaya çalışması arasında ciddi bir alegori vardır. Konstantinos'un gerek saray içerisinde ve gerekse halka seslenişlerinde, Meryem'e sürekli vurgu yapmış olması da, konumuz adına önemlidir (Pentcheva, 2003, s. 130).

Blakhernai ikonografisine benzeyen diğer bir örnek ise 12. yüzyılda; I. Andronikos Komnenos'a (1183-1185) ait bir Aspron Trachy Nomisma'nın¹⁰⁷ da görülür. Sikkenin ön yüzünde Meryem yine Blakhernai tipi ile tasvir edilmiştir (Pentcheva, 2003, s. 130).

¹⁰⁷ Aspron; geç dönem bir gümüş ya da gümüş kaplama Bizans sikkesidir.

III. İoannes Vatatzes (1192-1154)'a ait diğerk bir Aspron Trachy Nomisma'da yine Meryem tahtta, emperyal bir ikonografi ile betimlidir¹⁰⁸. Bu zengin görünümlü tasvir ile Bizans tarihindeki krizler ile zengin gelenek anlatılmaya çalışılmıştır çünkü bu dönemde bir Latin istilas (1221-54) söz konusudur. Bu sikkenin arkasında III. İoannis'in tasviri ile Bizans'ın eski canlı günlerinin tekrar geri geleceğı mesajı verilmeye çalışılmıştır (Pentcheva, 2003, s. 130-131).

Meryem'in sikke üzerinde, emperyal bir ikonografi içermesi ise, bu noktada tesadüf değildir. Bu ikonografi ile Meryem'in, Bizans halkını ve soylularını yine koruyacağı himaye edeceği mesajı verilmeye çalışılmış olmalıdır.

Latin istilas dönemine denk gelen ve başkent Konstantinopolis'de basılan, II. Andronikos Palaiologos (1282-1328) dönemine ait diğerk bir altın Hyperpyron'da (Şekil 20); orans duruşlu yarım boy Meryem; etrafında surlar ve bir kule ile tasvir edilir edilir. Burada yine Latin işgali ile umutsuzluğa kapılan halka, Meryem'in hamiliğı ve öncülüğünde umut vadedici mesajlar verilmeye çalışılmış olmalıdır (Pentcheva, 2003, s. 131).



Şekil 20: İmparator II. Andronikos Palaiologos'a ait Altın Hyperpyron, Konstantinopolis Kesimi, Çap: 2.5cm., (Pentcheva, 2003), <https://www.coinarchives.com/a/results.php?search=hyperpyron>

¹⁰⁸ Bu ikonografi o dönemdeki patrik mühürlerinde de görülür.

1.8.1.2. Bizans İmparatoriçeleri ve Meryem Kültü

Meryem; Bizans Devleti içerisinde gerek toplum içerisinde ve gerekse sarayda çok önemli bir yere sahip olmuştur.

Çalışma kapsamında; Bizans resim sanatında Meryem kültürünün kökenlerini araştırıldığı bu bölümde, Meryem'in yüzyıllar içerisinde ve bölgelere göre farklılık gösteren ikonografisinde çeşitli sosyolojik, kültürel, liturjik etkilerin neler olduğunu ve ne yönde geliştiği araştırılmıştır.

Bu bağlamda bu bölümde; Bizans saray hayatında oldukça geniş bir nüfuz alanına sahip olan Bizans imparatoriçelerinin; Bizans resim sanatı gelişim süreci içerisinde, Meryem ikonografisi üzerindeki farklılık ve gelişim/değişim süreci üzerindeki etkilerinin, neler olabileceği irdelenmiştir.

Tarihi süreç içerisinde; Bizans yönetim yapısına bakıldığında, aristokrat kadınların sarayda geniş bir hareket serbestisi olmuştur. Bu ayrıcalığı; Runciman yazmış olduğu bir makalede çeşitli noktalara değinerek ele almıştır. Bizans siyasi tarihine göz atıldığında; Bizans sarayında soylu kadınların hemen hemen neredeyse bütün entrikalara müdahil oldukları gözlemlenir. Bunun nedenini Runciman (1984, s. 16-18); Bizans aristokrat yönetimindeki nazik/yiğit erkek yönetimin; kadınlara (özellikle soylu kadınlara) fiziksel ceza/müeyyide yapmaya gönülsüz olmalarından kaynaklandığını savunur. Örneğin, çeşitli suçlar işleyen bu soylu kadınlardan olan İmparatoriçe Anastasia'a ya tokat atarak cezalandıran hadım, bir Bizanslı değil, bir Pers'tir. Diğer taraftan İkonoklazma Dönemi'nde, bizzat saray/imparator tarafından yasaklanmasına rağmen, ceza alan ikonodül/ikonasever birkaç kadın, daha sonra şehitlik makamına kadar yükselmiştir. Bu noktada, Bizans siyasi tarihi içerisinde, bedensel/işkence ile cezalandırılan kadınların oranı, erkekler ile kıyaslandığında bir hayli azdır. Bu bağlamda, işkence ile cezalandırılan saray kadınlarının sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadardır.

Örneğin 5. yüzyılda; imparatoriçe Verina'nın işkence gördüğü kayıtlarda yer alır. Dilburun kesme cezasının çok yaygın olduğu Bizans devleti yönetiminde; dili kesilerek

cezalandırılan kadınlara, tek örnek ise imparatoriçe Martina'dır¹⁰⁹ (Ostrogorsky, 2011, s. 106).

Sert bir mizaca sahip olan İmparator Phokas'ın; İmparatoriçe Konstantina ve iki genç kızını kendisine komplo hazırladıkları gerekçesiyle öldürtürken, İmparator Andronikos Komnenos'un Antakyalı eşi Maria'yı oğlunun gözü önünde katletmiş olması, gerek Runciman ve gerekse diğer tarihçiler tarafından, bu imparatorların sağlıksız ruh hallerine sahip olması ile açıklanır. Runciman (1984, s. 16); Bu iki örnek dışında Bizans sarayında kadınların istedikleri gibi entrikalara dâhil olabileceklerini, çünkü muhtemelen alabilecekleri en büyük cezanın, ya bir manastıra kapatılmak ya da mal varlıklarına el konulmak şeklinde olabileceğine vurgu yapmıştır¹¹⁰.

Yukarıda Runciman'ın da belirttiği üzere kadınlar; Bizans sarayında ve özellikle yönetim ve organizasyonda oldukça önemli bir yere sahip olmuşlardır. Bizans aristokrasisinin kadınlara tanıdığı bu ayrıcalık, Roma devlet geleneğinden, özellikle imparator annelerine sağlanan ayrıcalıktan gelmektedir¹¹¹. Bilindiği üzere; Roma'da da kadınlar sarayda ayrıcalıklı bir yere sahip olmuşlardır.

Bizans sarayında; imparatoriçeler; *Augusta*, *basilissa*, *basilēis*, *despoina*, ve *despoina tēs oikoumenēs*¹¹² gibi unvanlar almışlardır. Örneğin 6. yüzyılda; imparatoriçe Sophia ve eşi imparator II. Iustinos (565-578) *hoi kratistoi despotai tēs oikoumenēs*¹¹³ olarak anılmışlardır (Angelova, 2015, s. 255; Kazhdan, 1991, s. 264).

Bizans toplumunda kadınların; özellikle saray çevresindeki soylu kadınların, geçmişteki Roma geleneğinden elde etmiş oldukları; bu hareket serbestisi-nüfuz-ayrıcalık, onları sadece devlet yönetimi içerisinde önemli bir yere koymamış, toplum tarafından da kabul gören hamiler olmalarını sağlamıştır.

¹⁰⁹ Bu cezayı, dayısı Heraklios (610-641) ile yapmış olduğu evlilik sonrasında almıştır. Heraklios öldükten sonra tahttan azledilen veliaht Heraklonas'ın da burnu kesilmiştir. Bu Bizans tarihinde sıklıkla karşımıza çıkan, burun kesme cezasının ilkinin oluşturması adına da önemlidir (Ostrogorsky, 2011, s. 104-106).

¹¹⁰ İmparatoriçe Theophano; Ermenistan'da bir manastıra kapatılırken, Anna Dalessena oğlu tahtta çıktıktan sonra geri dönmüştür (Runciman, 1984, s. 16).

¹¹¹ Roma imparatoriçeleri hakkında geniş bilgi için bkz. BURNS, J. (2007). *Great Women of Imperial Rome. Mothers and Wives of the Caesars*. New York: Routledge.

¹¹² *Dünyanın kadını* anlamına gelmektedir (Angelova, 2015, s. 255; Kazhdan, 1991, s. 264).

¹¹³ *Dünyanın en güçlüsü* anlamına gelmektedir (Angelova, 2015, s. 255; Kazhdan, 1991, s. 264).

Meryem ikonografisinin; Bizans sanatı (mimari-resim-minyatür-küçük el sanatları) içerisinde bir bütün olarak ele almakta fayda vardır. Bu noktada çalışmamızda; Bizans çalışmaları konusunda önemli tespitler de bulunmuş bir isim olan Averil Cameron'un da; *Geç Antik Dönemde Akdeniz Dünyası 395-600* isimli kitabında da belirttiği gibi (1993, s. 197); *Longue Durée* yani bir konunun uzun vadedeki geçmişini değerlendirmek, kısa vadedeki değerlendirmesinden daha faydalı olacaktır görüşü savunulmuştur.

Bu nedenle, tez konusu; *Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi* olmak ile birlikte, çalışma kapsamında ele alınan sorunsallar, bizi Meryem ikonografisinin değişim/gelişim sürecini etkileyen nedenlere/unsurlara götürmüştür. Bu noktada, Bizans sanatında Meryem ikonografisini etkileyen faktörlerin nedenlerini incelemek, çalışma kapsamı dâhilinde önemli bir yer tutmuştur. Asıl çalışma konusunu oluşturan Müjde sahnesinin ikonografik gelişim sürecini iyi anlayabilmek için, Bizans dönemi Meryem ikonografisini iyi anlamak gereklidir. Meryem ikonografisi ise sadece Bizans sanatı tarihi disiplini çalışması içerisinde değerlendirildiğinde, yeterince ve derinlemesine veri elde edilemeyeceği ise bir gerçektir. Buradan yola çıkarak, çalışma kapsamını uzun vadede yani geniş bir zaman diliminde ele almanın, konu açısından faydalı olacağı görüşü savunulmuştur.

Bizans devleti tarihi içerisinde, kadınların özellikle saray çevresindeki soylu kadınların imar faaliyetlerinde gözle görülür bir artış vardır. Sanatın hamiliğini yapıyor olmak, özellikle dini içerikli eserlerin baniliğini üstlenmek, onlara söz söyleme/söz hakkı elde etme noktasında önemli bir yetki vermiştir.

Bizans resim sanatında Meryem kültü çalışma kapsamında, alt başlık olarak değerlendirilen bu bölümde, Bizans sarayı ve kadınlarının, sanatı bir argüman olarak kullanarak ve buna Meryem'i dahil ederek nasıl güç sahibi olduklarını ve bu elde ettikleri gücü toplum ve yönetim üzerinde nasıl ve ne yönde değerlendirdiklerini tespit etmek amaçlanmıştır. Bizans saray kadınlarının üstlenmiş oldukları bu sanat baniliği ve hamiliği ilişkisi içerisinde, Bizans resim sanatında Meryem tasvirinin ikonografik gelişim sürecinin arka planındaki sosyolojik etkiyi çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Bu bağlamda, öncelikle Bizans saray kadınlarının banilik ilişkilerine, bu banilik unvanı kapsamında Meryem'in yerinin neler olduğuna bakmakta fayda vardır.

Bu çerçevede Bizans soylu kadınlarının; devletin içerisindeki dini olaylardaki/faaliyetlerdeki rollerini, bu dini rollerini nasıl kullandıklarını, sanat banisi kimliklerini ve tüm bunların Meryem ile bağlantısının neler olduğunu, imparatoriçeler hakkında genel değerlendirme yaparak bir sonuca ulaşmak hedeflenmiştir.

Bizans Devleti içerisinde, saraydaki soylu kadınlar, iki grup altında ele alınmıştır. İlk grupta bizzat imparatoriçelerin banilik faaliyetleri, Meryem'e karşı yaklaşımları ve bu faaliyetlerin, Meryem ikonografisi üzerindeki etkileri şeklindedir. Diğer bir grupta ise Bizans soylu kadınlarının banilik faaliyetleri ve Meryem görüşlerinin gelişim süreci oluşturmaktadır.

Bizans imparatoriçelerinin banilik-dini faaliyetlerini kronolojik sırası ile kısaca özetleyecek olursak;

1.8.1.2.1. Flavia Iulia Helena Augusta ve Meryem

Helena (246-330) I. Konstantinos'un (324-337) annesidir. Hristiyanlık tarihindeki Helena-Konstantinos ikilisi; benzetme olarak, Meryem-İsa ikilisi arasındaki ilişkiye benzerlik gösterir. Meryem-İsa kutsal ikili ikonografisini; Konstantinos-Helena ikilisi devam ettirmiştir. Bu ikonografiyi ve önemini Aziz Ambrose (340-397); I. Theodosios'un (379-395) cenaze töreninde yapmış olduğu konuşmada dile getirmiştir. Aziz Ambrose; Helana'nın dindarlığı ile Hristiyan monarşik düzeni arasında bir bağlantı kurmuş, bu bağlamda Helana'yı hem Meryem hem de Havva ile kıyaslamıştır. Ambrose'nin yapmış olduğu bu benzetmeye göre; Meryem'in melek tarafından ziyareti ile Havva ve kadınlar kurtuluşa ermiştir. Diğer taraftan paralel bir benzetme ile Helena'nın Kudüs'ü/Kutsal Toprakları ziyareti ile de imparatorlar kurtarılmıştır. Ambrose'ye göre bu noktada, Helena ve Meryem eşittir. Ambrose; bu benzetmeyi ise şu şekilde ilişkilendirmektedir; Havva=İnsanlığın Anası, Meryem=Tanrının Anası ve Helena=Konstantin'in Anasıdır (Angelova, 2015, s. 236).

Helena'nın baniliği; Doğu-Batı Roma imparatorluğunun ikiye ayrıldığı döneme, yani iki devletin de eşit güce sahip olduğu bir döneme denk geldiği için, imparatorluğun hem doğusunda hem batısında imar faaliyetlerini finanse etmiştir. Bunların dışında özellikle *Gerçek Hac*'ı bulmak için gittiği Kudüs'teki imar faaliyetlerini ise diğer bir grup içerisine dâhil etmek gerekir.

Helena'nın; imparatorluğun batısı olan başkent Roma'da çeşitli imar faaliyetleri şu şekildedir. İlk olarak *Sesosrian Sarayı yapılarının* yapılmasını teşvik etmiştir. *Gerusalemme'deki Santa Croce*'yi onartmıştır. Seküler imar faaliyetlerini de teşvik etme manasında, yaptırdığı iki hamamdan birisi olan *Thermae Helanae* hamamı yine batı Roma imar faaliyetleri arasında yer alır (Angelova, 2015, s. 135-137).

Ama bizim için asıl önemli olan imar faaliyetleri, hiç kuşkusuz ki oğlunun da adını verdiği imparatorluğun doğusunda ve başkenti olan Konstantinopolis'te olanlardır. Helena; özellikle yeni kurulmaya başlayan imparatorluğun doğusundaki başkentte, oğlu I. Konstantinos tarafından geniş yetkiler ile donatılmış ve böylece birçok imar faaliyetinde bulunmuştur (Angelova, 2015, s. 120).

Patria'ya göre; Helena'nın başkentte en az 4 kilise yaptırmış olabileceği savı vardır. Dolayısıyla Helena; kadın banilerin Bizans'taki öncüsü olarak kabul edilir. Bunlar arasında; *Aziz Karpos, Papylos*,¹¹⁴ *Agathodore* ve *Agathonikos Manastırı* yer almaktadır. Bunlardan başka başkente, seküler manada bir saray ve yine bir hamam yaptırmış olduğunu yine kaynaklardan öğrenmekteyiz (Angelova, 2015, s. 141).

Bu noktada, ayazmalar ve Meryem arasında önemli bir ilişkinin olduğu 4-5. yüzyıl İstanbul Theotokos kiliselerinin varlığının Helana'ya kadar uzandığını söyleyebiliriz.

Meryem kültünün 4. yüzyılın başında Helena ile başladığına dair iddialar var olmakla birlikte, bunu ispatlayacak yeterince delil bulunmamaktadır (Kimball, 2010, s. 277-278).

¹¹⁴ Bu manastır; İmparator Decius zamanında işkence görerek ölen şehitlerin anısına yapılmıştır (Angelova, 2015, s. 141).

Helena'nın doğduğu yer olduğuna inanılan ve adına ithaf edilen *Helenopolis*¹¹⁵ şehri yine kendinden sonraki kadın banilere örnek olmuştur (Angelova, 2015, s. 143-144).

Bu iki grup dışında, Helena'nın Kutsal Topraklar'da/Kudüs'te inşa ettirdiği yapılar vardır. Eusebius'un bildirdiğine göre; Beytullahim'deki Doğum Kilisesi-Zeytin Dağı'ndaki Göğe Çıkış Kilisesi-Diriliş Mağarası/Kayası yerine de yapılan bir matrium/martyrdom en önemli imar faaliyetleri arasındadır (Angelova, 2015, s. 144-145).

İmparator I. Konstantinos; başkent Konstantinopolis'te, özellikle devletin dinini Hristiyanlaştırma çabalarını, lehine çevirmeyi bilmiştir. Çok tanrılı dönemden gelen *Ana Tanrıça-Oğul ilişkisinin*, Roma devlet geleneğinde de önemli bir yere sahip olduğuna yukarıda değinilmiştir. Roma Devlet geleneğine bağlı kalan Konstantinos; *Meryem-İsa ikilisi* arasındaki bu ikonografiyi, devletin yönetim ve organizasyonunda daha sonraki dönemlerde, *Helena-Konstantinos İkilisi* ikonografisi olarak kullanılmasına öncü olmuştur (Brubaker, 1997, s. 52-53; Kimball, 2010, s. 277-278). Bu savımızı; Konstantinos'un başkent Konstantinopolis'in birçok noktasında *Helena-Konstantinos* heykeli diktirmesi ile destekleyebiliriz.

İmparatorların zaferlerine; ithaf edilen heykellerde, imparatoriçeler ile imparatorların yan yana durması ikonografisinin kökeninde, Meryem ve İsa'nın yan yana durma ikonografisi arasında bağ olduğunu yukarıda belirtilmiştir. Bizans sanat tarihi içerisinde, özellikle mimari eserlerdeki kitabelerde, hem imparator hem de imparatoriçenin isimlerinin birlikte anılması, hem kadınların Bizans toplumu içerisindeki ayrıcalıklı yerini, hem de gücünü göstermesi adına önemlidir. Bu bağlamda başkent Konstantinopolis'te imparatorlar ve imparatoriçelerin yaptırdıkları yapılarda birlikte anılma gibi bir gelenek vardı¹¹⁶. Bu geleneğin, özellikle Bizans başkenti kökenli olması

¹¹⁵ Bir yunusun Aziz Lukianos'un röliklerini buraya getirmesi ile şehir kurulmuştur (Angelova, 2015, s. 143-144). Şehir günümüzde Yalova-Hersek arasında kalan bölgedir.

¹¹⁶ I. Konstantinos (324-337) 18 tane; Markianos (450-457) 5 tanesi sadece kendisi ve 5 tanesi eşi Pulkheria ile; I. Leon (457-474) altı tanesi kendi, bir tanesi karısı Verina ile; I. Anastosios (491-518) en az 8 tane sadece kendisi ve bir tanesi karısı Ariadne ile, I. Iustinianos (527-565) 18'den fazla, II. Iustinos (565-578) yedi tane ve 3 tane karısı Sophia ile birlikte olmak üzere, yapı baniliğinde bulunmuşlardır (James, 2014, s. 66).

ve buradan tüm diğer bölgelere yayılmasında, Meryem'in tüm Bizans tarihi içerisinde başkent destekli/tekelli Meryem kültü propagandasının etkili olduğunu savlıyoruz.

Bunlara örnek olarak; İmparator I. Konstantinos; Büyük Saray'ın yanına üzerinde Helena tasviri bulunan porfir bir heykel diktirmiştir. Böylece şehrin kuruculuğunu sadece kendisine değil, annesi Helena'ya da atfetmeye çalışmıştır (Angelova, 2015, s. 137, 140)¹¹⁷.

Bu heykeller ile başkentin daha önceki koruyucu tanrıçaları olan Tike ve Viktorya'nın yerini artık Helena heykellerine bırakmış olduğu gerçeği de konumuz adına önemlidir.

Başkent Konstantinopolis'in geçmişten getirdiği kadın/dişi/feminen koruyucu teması daha sonra özellikle 6. ve 9. yüzyıllar arasında Meryem ile devam etmiştir (Pentcheva, 2006, s. 13-17). 5. yüzyılda Blakhernai ve Khalkoprateia kiliselerinin yapılmasıyla birlikte, Meryem artık şehrin hamisi/koruyucusu olmuştur. İmar faaliyetleri ile birlikte gelen bu etki daha sonra kendini liturji ve resim sanatında da göstermiştir. Bizans liturjisinde sıklıkla söylenen Akathist(os) hymnosu bu hamilik teması ile ilişkilidir ve resim sanatında Blakherniotissa gibi bir Meryem tipinin ortaya çıkması, çalışma kapsamında incelenmesi amaçlanan, Bizans toplumundaki Meryem kültürünün resim sanatına nasıl yön verdiğini göstermesi adına önemlidir.

1.8.1.2.2. Aelia Flavia Flacilla ve Meryem

Bizans devleti tarihi süreci içerisinde devlet yönetiminde, Theodosios hanedanlığı (364-457) kadınlarının oldukça önemli bir yeri vardır. Bu hanedanlığa mensup imparatoriçe ve soylu kadınların; imar faaliyetlerinde banilik yapmış olmaları, sanat hamiliği yaparken bu gücü nüfuz aracı olarak kullanmaları ve Meryem'i buna dâhil etmeleri konumuz ile yakından ilgilidir.

¹¹⁷ I. Konstantinos'un (306-337) annesi için yaptırmış olduğu heykellerde, kendisi ve annesi Helena'nın ellerinde bir haç tasviri ile Konstantinos Forumu tepesinde, Augusteion'un kuzeybatısında Philadelphion'da ve Forum Bovis'de yer alıyordu (Angelova, 2015, s. 137, 140).

Theodosios hanedanlığı dönemi; Bizans devlet dini üzerinde, çok tanrılı inaç etkisinin hala güçlü bir şekilde devam ettiği ve Hristiyan inancının yeni yerleşmeye başladığı döneme denk gelir. Bu nedenle henüz yerleşmeye başlayan Hristiyan inanç sistemi içerisinde, Hristiyan dininin ve özellikle Meryem'in halkı birleştirici bir unsur olarak ele alınması da elbette kaçınılmaz olmuştur. Daha önce de belirtildiği gibi, çağdaşı diğer birçok devlet ile kıyaslandığında, her ne kadar Bizans saray kadınlarının devlet yönetimi ve saray çevresinde daha serbest hareket alanına sahip olduğunu kabul etsek de, devlet yönetiminde son sözü söyleyen her zaman yine erkekler olmuştur. Bu noktada, Meryem özellikle halk ile saray kadınları arasında iletişimi sağlayabilen bir köprü görevi görmüştür. Meryem adına yapılan birçok imar ve sanat faaliyeti, Theodosios hanedan kadınlarını, halkın gözünde saygın bir yere koymuştur.

Bu bağlamda İmparatoriçe Flacilla dönemine ayrıntılı bir şekilde bakmak yerinde olacaktır. Çünkü İmparator I. Theodosios (379-395) dönemi; çok tanrılı inancın, devlet içerisinde yeniden patlak verdiği bir döneme denk gelir. İmparator I. Theodosios; eşi Flacilla'nın devlet içerisindeki yoğun çabaları ile çok tanrılı inanca mensup aristokratlar karşısında, Ortodoks inancının ilk zaferini kazanmıştır. Devletin içerisinde hala ciddi manada yer alan çok tanrılı din aristokrasisi, Hristiyan inancı karşısında güç kaybetmiş ve bu olaydan sonra Hristiyanlık saray tekelli bir şekilde empyrel bir nitelik kazanarak, sarayın kült inanç merkezi haline gelmiştir. Öyle ki; dönemin önemli bir kilise babası olan Nyssalı Gregorios (331-394); *Oratio Funebris in Flacillam Imperatricem* isimli eserinde Aelia Flavia Flacilla'yı *dini bütün bir Hristiyan* olarak övmüştür (Lee, 2014, s. 18-19). Bu övgü Flacilla'nın, Bizans devleti içerisinde, dini yapılanma üzerinde kadınların ne kadar önemli olduğuna dair önemli bir öncül örnektir.

1.8.1.2.3. Aelia Eudoksia Augusta ve Meryem

Bizans imparatoru Arkadios'un (395-408) eşi olan Aelia Eudoxia/Eudoksia Augusta'nın annesi, bir Romalı ve babası bir Frank generali¹¹⁸ olan Bauto'dur. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre; Roma doğumlu olan ve gençliğini Batı Roma coğrafyasında

¹¹⁸ Magistur Militum olarak Bizans ordusunda görev yapmıştır (Holum, 1981, s. 52).

geçirmiş olan Eudoksia; 388 tarihinde babası öldükten sonra Doğu Roma başkenti olan Konstantinopolis'e gelmiştir (Holum, 1981, s. 52).

Nyssalı Gregorios'un *Philandria* isimli eserinde de belirttiği üzere Eudoksia; Theodosios Hanedanlığı içerisindeki en doğurgan imparatoriçelerden biri olmuştur (Holum, 1981, s. 53). Eudoksia; bir sonraki başlık altında değerlendirme kapsamında ele alınan ve çalışma konusu Meryem ile ilgili oldukça önemli bir yere sahip olan, imparator II. Theodosios (408-450) ve kız kardeşi Augusta Pulkheria ile birlikte; Flacilla-Arkadia-Marina isminde üç kız çocuğa daha annelik yapmıştır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, Meryem ile ilgili olarak, önemli bir yere sahip olan Pulkheria'nın ve kardeşlerinin dindar bir karaktere sahip olmalarında, anneleri Eudoksia'nın çok önemli bir yeri vardır. Çünkü Eudoksia'da, tıpkı diğer birçok Bizans imparatoriçeleri gibi; dini konular, din görevlileri ve din hamiliği üzerinden oldukça güç/nüfuz sahibi olmuştur. Kendi döneminde özellikle Got akınları ile Başkent Konstantinopolis'e yerleşmiş olan Arien halkın direncini kırma noktasında etken bir rol üstlenmiştir.

Bu bağlamda Eudoksia; Arienlerin resmî olarak yasaklanmış olmasına rağmen Cumartesi-Pazar günleri ve bayramlarda *Şafak İbadetleri*'ne devam etmeleri sonucu, başkentte Aryanizm'in yayılmasını engelleyen isimlerin içerisinde belki de en önemlisi olmuştur (Holum, 1981, s. 54-56).

Kadınların; özellikle Bizans saray kadınlarının akılcı bazen de entrikacı çözümleri ile tasvip edilmeyen heretik inançlar, devlet sınırlarının dışında tutulmuştur. Din ve dini himaye etme bu konuda onları en çok rahatlatan argüman olmuştur. Dolayısıyla Bizans imparatoriçelerinin, en az Bizans imparatorları kadar sanat baniliği yapmış olmalarının nedenleri arasında, din aracılığı ile elde ettikleri nüfuzun etkili olduğu görüşü savunulabilir.

Örneğin; Eudoksia'nın, Arien gücünü kırma noktasında, halkın inanç sistemi içerisinde kabul bulan argümanlar üzerinden hareket etmesine bir örnek olarak; Arienlerin, şafak ibadetlerinde kullandıkları haçlara karşı, Eudoksia'nın Ortodoks cemaate, daha gösterişli haç şeklinde bir şamdanı, tören alayında kullanmaları için hediye etmesi

verilebilir. Eudoksia'nın din işlerine ne kadar müdahil olduğunu ve bunu devlet ve Hristiyan tebaa üzerinde nasıl kullandığına bir başka örnek şu şekilde özetlenebilir. 5. yüzyılın başında olmasına rağmen önemli bir heretik inanç tapınma merkezi olan Gazze'deki çok tanrılı din ile mücadelede, en önemli role sahip olan dönemin azizi, Gazzeli Aziz Porfiros ve diyakoz Markus'un, 400'lü tarihler civarında başkent Konstantinopolis'e gelmiş ve imparatoriçeden Gazze'deki çok tanrılı inanca karşı mücadelede bulunmasını talep etmişlerdir. Üç kız evlada sahip olan imparatoriçenin de hamile olduğu döneme denk gelen bu ziyaret esnasında, iki din görevlisinin eğer isteklerini kabul ederlerse, imparatoriçeye Tanrı tarafından bir erkek evlat bahşedileceği müjdesini vermiş olmaları da, dönemin din görevlilerinin, toplumun ve devletin nabzını nasıl tuttuklarını göstermesi adına dikkat çekicidir. Eudoksia, bu müjdeli habere çok sevinmiş ve azizlerin taleplerini kabul etmiş ve derhal Gazze'de bütün çok tanrılı inanç tapınaklarının yıkılması emrini vermiştir. Çok kısa bir süre içerisinde; içlerinde Afrodit, Hekate, Zeus Marnas, Persophone, Tike tapınakları olmak üzere bütün çok tanrılı din tapınakları yıkılmıştır. Özellikle Zeus Marnas tapınağı üzerine yapılan bazilika, Bizans kadınlarının dini kanalla sanat baniliği yapmaları ve bundan nüfuz sahibi olduklarını tartıştığımız bu bölümümüz adına önemlidir. Kendisine, karşılığında bir erkek evlat müjdesi verilen Eudoksia, bu bazilikanın yapılmasını bizzat finanse etmiş ve Euboea/Carystus'tan 32 adet mermer sütun göndermiştir (Holum, 1981, s. 54-56). Ayrıca Gazzeli Aziz Porfiros'un¹¹⁹ İmparatoriçe Eudoksia öldükten sonra bu bazilakaya; *Eudoxiane/Eudoksain* adını vermiş olması, bize din ve devlet işlerinin Bizans toplumunda nasıl girift bir ilişki içerisinde olduğunu göstermesi adına önemlidir.

Bizans Devleti tarihi seyri içerisinde, neredeyse her hanedanlık döneminde, gerek imparatoriçe ve gerekse imparator ile dönemin başkent piskoposu ile erk mücadelesi üzerine sorunlar yaşanmıştır. Ama imparatorlar ile kıyaslandığında, bu oran imparatoriçeler için çok daha fazladır. Bunlardan hiç kuşkusuz en dikkat çekici olanı, Hristiyan kilise babaları içerisinde de oldukça önemli bir yere sahip olan Ioannes Khrisostomos (398-404) ile Eudoksia arasında yaşananlar olmuştur.

¹¹⁹ Porfiros tarafından Eudoksia'nın kararlılığı ve politik gücü ise ayrıca takdir görmüştür (Holum, 1981, s. 58).

Bu noktada İonnes Khrisostomos'un dönemin başkent soylu kadınları ile arasında gelişen olaylarının genel bir değerlendirmesini yapmak yerinde olacaktır. İmparatoriçe Eudoksia ile Khrisostomos arasındaki ilişkiler başlangıçta, dostane başlamıştır. Öyle ki Khrisostomos bizzat memleketi Antakya'dan özellikle hanedan ailesinin isteği üzerine başkente davet edilmiştir. Ancak daha sonraki yıllarda Khrisostomos; sarayın istediği gibi hareket etmemiş, din adamları üzerinde ciddi bir otoritesi kurmuş ve başkentte bulunan Arien cemaatine mensup Gotlara İncil'i öğretmiştir. Özellikle kırsaldaki bu manastır ve dini hareket merkezdeki evanjelist düzeni etkilemeye başlamış ve zamanla imparatoriçe ile de arasında gerginlikler yaşanmıştır (Holum, 1981, s. 70).

Khrisostomos'un; imparatoriçe tarafından seilmeyen hatta aralarında nefret boyutuna varan ilişkilerinin temelinde, onun kadınlar hakkındaki görüşleri yatar. Ancak Khrisostomos'dan nefret eden imparatoriçenin aksine, Khrisostomos'un başkent diğer soylu kadınları arasında saygın bir yere sahip olması ve saray ile olan gergin günlerinde onlar tarafından desteklenmesi de dikkate değer diğer bir konudur (Topping, 1987, s. 9-10).

Khrisostomos ve imparatoriçenin arasını açan düşüncenin temelinde ise, Khrisostomos'un kadınlar ile ilgili olumsuz görüşleri yatmaktadır. Khrisostomos'a göre kadınlar; Havva soyundan gelen olumsuz izler olan, itaatsiz ve marazi yanlar taşımaktadır. Bu nedenle ancak ev işleri ve çocuk doğurma işleri ile ilgilenmeleri gerekmektedir (Holum, 1981, s. 70-71; Topping, 1987, s. 9-10).

Sadece saraya kapanıp çocuk doğurmaktan fazlasını planlayan Eudoksia, bu nedenle Khrisostomos ile yollarını ayırmayı tercih etmiştir. Eudoksia'nın bu düşmanca tutumunun temelinde yatan en büyük neden, vaazlarından birinde alegorik bir biçimde, Khrisostomos'un imparatoriçeyi Jezebel/İzebel'e benzetmesi olmuştur¹²⁰.

Khrisostomos'un; İmparatoriçe Eudoksia ile düşmanlık boyutundaki ilişkilerinin aksine, başkent Konstantinopolis'te kadınlar ve özellikle de soylu dul kadınlar arasında ne kadar

¹²⁰ “Jezebeil'in tohumları hala aramızda. Ancak ilginç bir şekilde, hayatın kaynağından haberci olarak, biçare bir mumu bile olmayan İoannes, İsa'nın kuzusuna sahip...” (Holum, 1981, s. 75). Jezebel/İzebel'e; Eski Ahit 1. Krallar 16:31-33'de göndermede bulunulur. Jezebel; M. Ö. 9. yüzyılda yaşamış Sayda Kralı Etbaal'ın kızı ve İsrail Kralı Ahav'ın karısıdır. Bir Fenike tanrısı olan Baal'a olan aşırı inancı ile bilinir. Kocasını Ahav'ı da Baal'a inanmaya teşvik etmiştir.

saygın bir kimlik olduğuna yukarıda değinilmiştir. Bu kadınlar arasında en önemli isimlerden biri zengin bir kocanın dul eşi olan ve daha sonra diyakozluk yapmış olan Olympias'tır¹²¹ (Mayer, 1999, s. 266-268; Runciman, 1984, s. 14).

Bu kadınların, dönemin saygın ve aristokrat sınıftan geliyor olması ve 5. yüzyıl Konstantinopolis'inde; kadınların kilisesi üzerinde ne kadar nüfuz sahibi olduğunu göstermesi adına da dikkate değerdir¹²².

400'de Eudoksia'nın tahtta geçişi ve o dönemde Gotların başkentti işgal etmesine karşı bir cevap niteliğinde olan sikkelerde de görülür. Roma sikke geleneğinden gelen *Dextera Dei*¹²³ ikonografisi Eudoksia adına basılan sikkelerde de görülür (Şekil 21). Barbarlar bir bulut ile gelen tanrının elinden kaçmaktadırlar. Hipodrom ile başkent in tasviri ise ikonografiyi güçlendirmektedir (Holum, 1981, s. 69).



Şekil 21: İmparatoriçe Eudoksia Adına Kesilen Konstantinopolis 400-404 Tarihli Altın Solidus, Çap: 21mm. A. N. BZC.1948.17.1118 (©Dumbarton Oaks Museum).

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/fourthfifthcenturies-emperors/solidus-of-eudoxia-400-404>

¹²¹ Müritlerinin çoğunluğu kadınlardan oluşan Khrisostomos'un diğer müritleri arasında; *Eugraphia*, *Kastrisia*, *Nikarete* ve *Marsa*'da sayılabilir. Ayrıca Olympias tarafından başkentte kurulan ve sadece Olympias'ın akrabalarından oluşan elli kişilik bir kadınlar manastırı; 5. yüzyılda sadece saraydaki hanedan kadınlarının değil, başkentteki diğer soylu kadınların da Bizans toplumundaki hareket serbestliğini göstermesi bakımından önemlidir (Holum, 1981, s. 71; Mayer, 1999, s. 267-268).

¹²² Bu noktada Aziz Jerome ile Khrisostomos arasında benzerlik gözlemlenir (Mayer, 1999, s. 267).

¹²³ Şekil 21'de İmparatoriçe Eudoksia adına basılan altın bir Solidus örneği vardır. Aynı tasviri Pulkheria adına basılan altın Solidus'ta görmek mümkündür. Solidusta; Pulkheria'nın başı üzerinde yer alan *Dextera Dei/Tanrı Eliyle*, Roma geleneğinden gelen bir tasvirdir. Solidus'un arka yüzünde yer alan ve elinde Khristogram tutan kanatlı figür ise, Hristiyanlık öncesi Konstantinopolis ve diğer şehirlerin koruyuculuğunu yapan Tanrıça Viktorya'dır (Pentcheva, 2006, s. 11-16).

Tanrıça Viktorya'nın başkent Konstantinopolis'in koruyucu tanrıçası olması ile Meryem'in de başkent in hamiliğini yapması arasında paralel bir benzetme olduğu gözlemlenir. Bu kült inanın Meryem ile birlikte devam etmesi ve özellikle kadınlar/imparatoriçeler adına basılan sikkeler üzerindeki tasvire yansımaları, Meryem ve Bizans soylu kadınları arasındaki etileşime dair savımızı desteklemektedir.

1.8.1.2.4. Aelia Pulkheria Augusta ve Meryem

“Bizans Soylu Kadınları ve Meryem” konu başlığı kapsamında değerlendirme içerisine ele alınan en önemli isimlerden birisi hiç şüphesiz ki, Aelia Pulkheria Augusta’dır (450-453). Yukarıda da belirtildiği gibi, Theodosios Hanedanlığı dönemi kadınları diğer Bizans hanedan aileleri kadınları ile kıyaslandığında, banilik ve sanat hamiliği açısından farklı ve özel bir yere sahiptir¹²⁴.

Theodosios hanedan kadınları içerisinde, Pulkheria (450-453), konumuz Meryem ile yakından ilişkilidir. Bilindiği üzere 431 Efes Konsili’nde Meryem; Theotokos unvanı almıştır¹²⁵. Bu tarihten sonra Meryem’in Theotokos unvanı ile Bizans sanatı içerisindeki ikonografide çok ciddi bir gelişim/değişim gözlemlenir.

Bu nedenle, Meryem ikonografisine Bizans resim sanatında önemli bir katkı sağlayan Pulkheria’nın Bizans devleti içerisindeki banilik; Meryem ile ilişkisi ve dindar kimliğini ve bu niteliklerini nasıl kullandığına dair bir değerlendirme de yerinde olacaktır.

Yukarıda da belirtildiği üzere; Pulkheria’nın tahtta bulunduğu dönemi iyi yorumlamak gerekir. Çünkü 5. yüzyıl gerek Meryem kültürünün ve gerekse Hristiyan inancının toplumda yerleşmeye ve şekillenmeye devam ettiği dönemdir (Kimball, 2010, s. 277-278).

Pulkheria’nın Bizans devleti içerisinde, Meryem’i bir argüman olarak kullanarak güç sahibi olmak istemesinin nedenlerinin arka planına bakmak gerekir. Pulkheria’nın kardeşi, II. Theodosios tahtta geçtiğinde henüz 12 yaşında idi ve İmparatorun ilk naibi Anthemius ile anlaşamayan ablası Pulkheria’da saltanat naibliği yaptığında henüz 14 yaş gibi çocuk bir yaştaydı¹²⁶. Ayrıca bu nedenler arasında Theodosios kadınlarının vakur-dindar-dine hamilik yapan bir yanları olduğu gerçeği unutulmamalıdır.

¹²⁴ Geniş bilgi için Bkz. (Erbilgin, 2010, s. 47-48).

¹²⁵ Geniş bilgi için bkz. (Cooper, 2004, s. 39).

¹²⁶ Pulkheria, Bizans devlet geleneğinde kardeşi II. Theodosios yerine *Augusta* unvanı alması bakımından önemlidir (Runciman, 1984, s. 12).

Bu bağlamda; Pulkheria ve Theodosios, kardeşleri ile birlikte annelerinin (Eudoksia) dindar olmasından dolayı sarayda oldukça dindar bir eğitim almışlardır. Pulkheria ve kardeşleri akşamları karşılıklı dini ezber yapmışlar ve daha sonra Pulkheria ile birlikte bekâretlerini İsa'ya adayacak olan üç kız kardeşler oldukça sade, süs ve kozmetikten arınmış bir hayat sürmüşlerdir (Cooper, 2004, s. 39; Holum, 1981, s. 91).

Pulkheria ile ilgili en yetkin bilgileri; dönemin tarih yazımcıları Sozomen ve Sokrates verir. Her ikisi de Pulkheria ile ilgili olumsuz ifadelerde bulunmamış, hatta döneminin birçok din adamı gibi, onu özel bir yere koyarak yüceltmişlerdir. Sozomen ve Sokrates'ten elde edilen bilgilere göre; Pulkheria 14 yaşında bekâretini Tanrı'ya adanmış, kız kardeşlerini buna teşvik etmiş ve başkent Megale Ekklesia/Büyük Kilise'de altın ve değerli taşlarla süslü bir altarı, bekâretine adanmıştır. Altar üzerindeki yazılı kitabede; “...işte böylece herkese görünebilir olacaklar...” ifadesi; aslında bu adanan bekâretin herkes tarafından onaylanması, kabul edilmesini göstermesi adına önem arz etmektedir. Altar üzerindeki kitabeden de anlaşılacağı üzere; Pulkheria'nın dini bir siyaset aracı olarak kullandığını iddia edebiliriz. Sozomen, özellikle kitabenin devamında yer alan “...kendi bekâreti ve kardeşinin hükümranlığı için...” ifadesine özel bir vurguda bulunmuştur (Holum, 1981, s. 93).

Sozomen; Pulkehria ile ilgili olarak, ünlü eseri *Kilise Tarihi*'nde ayrıca, Tanrı'nın; rüyasında Pulkheria'ya görüldüğünü ve ona 40 Şehit'in mezarını gösterdiğini ifade edecek kadar, Pulkheria'yı yüceltmıştır (Cooper, 2004, s. 42-43; Lee, 2014, s. 28-29). Bu noktada Tanrı tarafından seçilmiş olması da, Pulkheria'ya ekstra siyasi bir nüfuz sağlamıştır.

Henüz 14 yaşında olan Pulkheria'nın; bu kadar genç yaşta bekâretini Meryem'e adama yoluyla, devlet yönetimi içerisinde akıllıca bir hamle yaparak, hanedanlığını korumaya çalışması, elbette analitik değildir. Bu noktada dönemin başkent piskoposu Atticus/Attikus¹²⁷ (425) ile Pulkheria arasındaki bağa bakmak yerinde olacaktır. Attikus; gerek Pulkheria ve gerekse diğer kardeşlerinin dini eğitimi üzerinde etkili

¹²⁷ Aslen Sebaste'li olan Attikus daha sonra Makedonyalı keşişlerden eğitim almıştır. Kilise babası Khrisostomos (398-404) ile düşmanca ilişkileri vardır. II. Theodosios tarafından geniş yetkiler verilen Attikus; dönemin heretik inançları ile yoğun mücadelesi ile tanınır. Attikus'un “*Bekâret Tezi*” isminde bir çalışması olduğu bilinir ve bu konumuz ile yakından ilgilidir (Holum, 1981, s. 139-140).

olmuştur. Pulkheria'nın bekâretini Tanrı'ya adaması ve kendisini dönemin Meryem'i olarak görmesinde, Attikus'un güçlü Meryem inancının etkilerini aramak yerinde olacaktır. Ermeni asıllı Patrik Attikus; II. Theodosios (408-450) hanedanlığının ruhani lideri olmuş ve kendi istekleri doğrultusunda çocuk yaştaki II. Theodosios ve onun naibi ablası üzerinde dini bir nüfuz ile devletin ve kilisenin organizasyonunu dilediği bir biçimde şekillendirmeyi bilmiştir.

Attikus; vaazlarında Meryem ile Pulkheria arasında bir bağın olduğunu sıklıkla deklere ederek, başkent Ortodoks cemaati üzerinde etkili olmuştur. Attikus homililerinden birinde;

"...Siz kadınlar; İsa'dan yeniden doğanlar ve günahın bütün lekelerinden kurtulmuş olanlar ve en kutsal olan Meryem'de kutsananlar, siz ayrıca İsa'yı inanç rahminden çıkartana ulaşacaksınız... Meryem bir kez kendini inanca açmıştı ve Kutsal Krallık'a evrenin kralına yer açtı/ulaştı..." (Aktaran Lebon, 1933, s. 190).

Attikus; böylece 3. yüzyılda ortaya çıkan bir inanç olan, bakireler ve Meryem arasındaki ilişkiler geleneğini, Pulkheria ve kız kardeşleri tarafından da uygulamasını teşvik etmiştir.

Attikus'un patrikliği zamanında, Meryem inancı çok güçlenmiştir. Öyle ki, Meryem'e adanan bir bayram da onun patrikliği zamanında kilise takvimine girmiştir. Ancak Attikus'un başkent dini organizasyonu üzerindeki etkisi, Meryem'e yüklenen Theotokos ünvanı ve Monofizit inanç karşıtlığı ile bilinen, Nestorios'un göreve geldiğinde, vermiş olduğu aleyhteki vaazlarıyla sekteye uğramış ve iki din adamının başlattığı bu görüş ayrılığı, döneme damgasını vurmuştur (Lee, 2014, s. 25-26).

Nestorios'un; Diofizit inancı gerek başkentte ve gerekse Bizans devletinin diğer birçok yerinde kabul bulmamıştır. Bu dönemde Attikus; Proklos ve Ankaralı/Ankyra Theodotus'un Meryem'i Yeni Havva'ya benzetme konusunda bildirileri yoğunlaşmıştır. Böylece birbirlerinin Mariology fikirlerini desteklemişlerdir. Bu dönem, tam da Pulkheria'nın kendisini Tanrı'ya adadığı döneme denk gelir. Meryem'in; erken dönem kilise dünyasında almış olduğu *Kutsal Cennetin Kraliçesi* unvanının karşısında, Pulkheria'da bekâretini Tanrı'ya adayarak, yaşayan *Kutsal Basileta* unvanını alarak bilinçli bir şekilde Meryem ile Pulkheria özdeşleştirilmiştir. Pulkheria'nın baniliğini üstlendiği birçok kiliseyi Meryem'e adamasının altındaki nedenler arasında onu bu

sürece götüren etkileri aramak yerinde olacaktır.¹²⁸ Pulkheria ile Meryem arasında bağ kurmaya çalışan din adamlarının sayısı bir hayli fazladır. Bunlardan bir diğeri ise, yine güçlü bir Meryem inancı olan ve Meryem'e yazmış olduğu hymnos ile de bilinen Proklos'tur (Holum, 1981, s. 138). Proklos'un vaazlarında; Pulkheria'yı sürekli yücelterek Meryem'e benzetmesi, Pulkheria aracılığı ile toplumda henüz tam istenilen yerine oturmayan Monofizit inancını yerleştirme çabası olarak da değerlendirilebilir. Bu nedenledir ki, Proklos'un vaazlarında Pulkheria'ya karşı ölçünün ötesinde bir onure etme vardır.

Proklos (Proclus, 2001, s. 173) homililerinden birinde;

“...İmparatoriçenin eli açıklığı önünde şaşkınlık ile dikildim. Bir bakire olarak, İsa'nın önünde çiçek açar ve bedenini hiçe sayarak çarmıha gerilenin Gelin Odası gibi kuşatılır ve vaftiz havuzunun önündeki bakire ve herkesin anasının önünde dikilir...”

ifadesi ile Meryem ile Pulkheria arasındaki kurulan bağ açıkça ifade etmiştir.

Proklos'un homilyesinden alınan yukarıdaki alıntı; Nyssalı Gregorios'un kız kardeşi Makrina ile benzerlik göstermektedir. Gregorios'un da aynı Pulkheria gibi, bekâretini Meryem'e adayan bir kız kardeşi vardır (Lee, 2014, s. 27-28). Bu noktada muhtemelen Pulkheria'nın almış olduğu dini eğitimde, daha önce Makrina adına yazılmış bu homiliyenin önemli bir yeri olmalıdır.

428 başkent tarihli başka bir örnekte Proklos; Noel'den önceki Pazar günü Megale Ekklesia/Büyük Kilise'de yapılan ayinde, Pulkheria'yı öven bir ifade kullanmıştır;

“...Bir bakire toplantısı, kardeşlerim, dile adil bir söylem yapmayı söylüyor ve gelen bayram burada toplananlara kazançlar vaat ediyor... En uygunu bu... Bu bayramın özü saflık üzerine... Bütün kadınların soyunun övünme gününü kutluyoruz... Aynı anda bakire ve anne olan... Görmek için birlikte geliyor. Yer şahitlik ediyor, deniz Bakire 'ye katılıyor... Doğanın mutluluk içerisinde coştüğünü, kadınların onurlandırıldığını görelim. İnsan nesli neşeyle dolsun ve bakireler zaferi kutlasın, günahın katlandığı yerde, lütfü da katlanır. O, bizi birlikte olmaya çağıran kutsanmış Meryem'dir.” (Aktaran Holum, 1981, s. 155-156).

¹²⁸ 10. yüzyıla ait *De ceremoniis*'de VII. Konstantinos Porphyrogennetos (913-957) (Blakhernai-Hodegon ve Khalkoprateia) daha önce Daphne Saray kompleksinde Theotokos adına başka bir kilisenin daha varlığından bahseder. Dönemin birçok kaynağı; 5. yüzyılın sonlarına doğru, Efes Konsili öncesinde cematın bu kiliseye gitmiş oldukları belirtilir (Holum, 1981, s. 141-143).

Pulkheria'ya atfedilen bu övgü dolu vaazın, özellikle Nestorios ile Pulkheria arasındaki tartışmadan sonra ortaya çıkması önemlidir. Diğer taraftan sadece Pulkheria değil, onun kız kardeşleri Marina ve Arkadia'nın da bekâretini Tanrı'ya adanmış olmalarına da ayrıca özel bir vurgu vardır.

Nestorios; yukarıdaki homiliye örneklerinde olduğu gibi, Pulkheria'nın ilahlaştırılmış imparatoriçe unvanı karşısında olukça rahatsız olmuş ve bu olay karşısında çok mücadele vermiştir. Çünkü Nestorios her seferinde, Pulkheria'nın Theotokos inancı karşısında güçlü savunuculuğunun altında, onun bunu siyasi nüfuz/erk olarak kullanma arzusundan gelmekte olduğunu ilk fark edenlerdendir. Nestorios-Pulkheria-Proklos üçlüsü arasında gelişen gerginliğin, şüphesiz en önemli aracı Meryem'e atfedilen Theotokos ünvanı olmuştur ve bu gergin ortam, özellikle 429'da doruk noktasına ulaşmıştır.

Bu dönemde bilinçli ve kasıtlı bir biçimde, Pulkheria ve kız kardeşleri özel dini ibadetlerini yoğunlaştırmışlardır¹²⁹. Bu olaydan hemen sonra Nestorios; Meryem'e Theotokos yerine; *Christotokos/İsa Taşıyıcı* ünvanının verilmesini teklif etmiştir (Angelova, 2015, s. 243-244; Tsironis, 2000, s. 31).

İyiden iyiye gerginleşen ortam sonrası, Aziz Euphemia Kilisesi yakınlarında yapılan Kalkedon Konsili (451), Pulkheria'ya muazzam bir prestij kazandırmıştır (Angelova, 2015, s. 245). Daha önceki başlıkta da üzerinde durulan *Kutsal İkili* kavramı; imparator Markianos'ın *Yeni Konstantinos* ve Pulkheria'nın ise *Yeni Helena* ünvanları ile anılmalarını sağlamıştır. Böylece Pulkheria, Meryem ile gerek saray ve gerek Bizans toplumu üzerinde, istemiş olduğu siyasi gücü/nüfuzu da elde etmiştir.

¹²⁹ Nestorios'un hatalarından birisi yine Khrisostomos gibi, kadınlar ile yakın diyaloglar içerisinde olmasından gelir. Bu nedenle bazı kaynaklarda, Pulkheria'nın birkaç erkekle cinsel ilişkisinin olduğunu bildiğini ancak skandala neden olmamak için sessiz kaldığı bildirilir. Kaynaklardan edinilen bilgilere göre Sisinnius'un Pazar ayınlarından sonra Pulkheria ve diğer saray kadınlarını eğlendirecek akşam yemeklerine toplantılara katılmadığı ve Pulkheria'nın bekâretinin simgesi olan örtüsünün altının üzerinden Nestorios tarafından kaldırıldığı da rivayet edilir. 15 Nisan 428'de Nestorios'un göreve başlamasından sadece 5 gün sonra Pulkheria ile aralarında bir altar sorunu yaşanır. 15 Nisan 428'de, Pulkheria; Megale Ekkesia/Büyük Kilise altarna yürümek istediğinde, diyakon Petrus tarafından buraya giremeyeceği söylenir. Pulkheria ikinci kez ısrar edince bu sefer Nestorios devreye girer ve aralarında karşılıklı şu diyalog geçer;

Pulkheria; "*Neden giremiyorum, ben Tanrı'yı doğurmadım mı/bekâretimi Tanrı'ya adamadım mı?*"
Nestorios; "*Sen mi? Sen şeytan doğurdun.*" (Aktaran Holum, 1981, s. 152-153).

Bu noktada Theodosios hanedanlığın, Tanrı'nın bir lütfu olduğu inancı söz konusudur¹³⁰. Öyle ki; Pulkheria'nın baniliğini üstlendiği en önemli Theotokos Kilisesi olan Blakhernai Kilisesi'nde bu lütfu görmek mümkündür. Blakhernai Kilisesi'nde söz konusu olan, Meryem'in kıyafetinin saklanması efsanesi ise şöyle başlar. Pulkheria; inşa ettiği kiliseye koymak için, Kudüs piskoposu Juvenal'dan Meryem'in bedenini/röliklerini bulmasını ister. Ancak Juvenal; Meryem'in bedeninin/röliklerinin bulunamadığını çünkü göğsü yükseldiğini söyler ve ancak Meryem'in ölüm anında üzerinde kalan kıyafetini gönderebileceğini de mektubuna ekler. *De Divinis Nominibus*'da geçen başka bir efsaneye göre; söz konusu örtünün, Meryem'in İsa'yı emzirirken, damlayan sütünün bulaştığı örtü olduğu rivayet edilir. İki Yahudi kadın bu örtüyü saklamış ve daha sonra iki asilzade bu örtüyü çalarak, başkent Konstantinopolis'e getirmiştir (Kimball, 2010, s. 540; 885-886).

Bu bağlamda, Konstantinopolis'te çok tanrılı dönemde, oldukça önemli bir yere sahip olan Palladium, bu sefer Meryem'in kıyafeti ve kemeri olarak karşımıza çıkmıştır.

Son olarak, Pulkheria'nın baniliğini yaptığı eserlere bakacak olursak; Aziz Lawrence, 40 Şehit, Khalkoprateia, Blakhernai Kiliselerini tek başına finanse ederken, Eşi Markianos ile birlikte Aziz Menas ve Aziz Mokios Kiliselerinin baniliğini de üstlenmiştir. Pulkheria'nın soliduslar üzerindeki tasvirileri de, konumuz açısından dikkate değerdir. Kendi adına basılan sikkelerde Pulkheria; elinde bir haç ile tasvir edilmiştir (Lee, 2014, s. 29).

Trier Fildişi ise Pulkheria'nın küçük el sanatlarında da, önemli bir yere sahip olduğunun göstergesidir. Bu bağlamda Trier Fildişi; bir kadının zaferini göstermesi bakımından da önemlidir (Holum, 1981, s. 107-111).

Diğer taraftan Pulkheria'nın; 415 tarihinde Kudüs'ten Aziz Stephen'ın röliklerini başkente getirtmesi onun dindar kimliğini perçinlemiştir (Holum, 1981, s. 103).

¹³⁰ Suda/Souda'da Pulkheria; ilahi bir zekâya sahip olan bir imparatoriçe olarak anlatılır ve bu ilahi aklı ile düşünler için evler, manastırlar yaptığı için Tanrı'nın onunla birlikte olduğu ifade edilir (James, 2014, s. 69).

1.8.1.2.6. Aelia Verina ve Meryem

İmparator I. Leon'nun (457-474) eşi olan Verina; 5. yüzyılda, Meryem kültünün devamı için önemli bir isimdir. Bu dönemde, Meryem'e adanan çok önemli iki kilise olan Khalkoprateia ve Blakhernai kiliselerinin banilerinin kim olduğu tartışmalıdır. Bazı araştırmacılara göre Pulkheria iken, bazı araştırmacılara göre ise, imparator I. Leon ve eşi imparatoriçe Verina'dır¹³¹.

İki önemli kilisenin banilikleri tartışılıyor olsa da; Leon ve Verina; Blakhernai Kilisesi'nin birçok mücevher ve mozaik ile bezenmesini sağlamıştır¹³² (Gittings, 2003, s. 93; Kimball, 2010, s. 277-278). Bu nedenden dolayı Verina, konumuz adına oldukça önemli bir isimdir.

Verina ve eşi İmparator I. Leon'un, başkentte Meryem'e adanan kiliselere olan özel ilgilerinin altında da siyasi bir neden aranmalıdır. I. Leon; bir Arien savunucusu olan İmparator Aspar'ın (400-471) nüfuzu altında tahtta çıkmıştır. Bu noktada Ortodoks kimliğini ön plana çıkarmak için Meryem'e adanan kiliselerin baniliği yaptığı savunulabilir¹³³.

1.8.1.2.7. Theodora ve Meryem

I. Iustinianos'un eşi olan Theodora (500-548), Bizans tarihi için oldukça renkli bir isimdir. Theodosios Hanedanlığı sonrasında eşi ile birlikte tahta geçmiştir. Soylu bir aileden gelmeyen Theodora ve eşi I. Iustinianos ile Theodosios hanedanlığından gelen dönemin soylu kadınlarından Anicia Juliana arasında, özellikle sanat baniliği konusunda bir rekabet söz konusu olmuştur.

¹³¹ Birçok araştırmacının aksine, Cyrill Mango Khalkoprateia ve Blakhernai kiliselerinin banilerini Pulkheria olarak değil, 5. yüzyılın sonunda yaşamış İmparatoriçe Verina olarak kabul eder ve bu noktada İmparator I. Leon ve karısı İmparatoriçe Verina'nın; Meryem kültünü Efes Konsili sonrası en çok yayan isimler olduğunu savunur. Geniş bilgi için bkz. (James, 2014; Mango, 1994).

¹³² Bunlardan bir tanesi konumuzu oluşturan Müjde sahnesidir.

¹³³ Ancak 9. yüzyıl kaynaklarında Theophanes; bu yapıların banisi olarak Pulkheria'yı özellikle yüceltirken, Verina'yı batıl inançları olan bir cadı hatta bir Babil fahişesi olarak tasvir etmiştir (James, 2014, s. 69).

Bu alt başlık altında değerlendirilen, Bizans saray kadınları ve din ile ilgili münasebetleri göz önünde tutulduğunda, Theodora; din ile devlet ve din ile toplum ilişkilerine müdahil olarak, en fazla güç elde eden kadınlar arasında yer almıştır.

Theodora'nın hanedanlık yılları da diğer Bizans imparatoriçeleri gibi, din ile devlet ilişkilerinin birbirine girift bir şekilde karıştığı döneme denk gelir. Dönemin en büyük tartışması Monofizit-Kalkedon inancı arasında gerçekleşmiştir¹³⁴ (Lee, 2014, s. 43).

Theodora'nın; Monofizit-Kalkedon inancı tartışmalarının yoğun olduğu dönemde, güçlü bir Monofizit taraftarı olduğu bilinmektedir. Öyle ki; Hormisdas sarayında toplumun bir bölümü tarafından reddedilen Monofizit taraftarlarını himaye ederek korumuştur. Çalkantılı bir dönem olan bu dönemde, başlangıçta tarafsız kalarak, ılımlı bir yol bulmayı amaçlayan İmparator I. Iustinianos ve eşi imparatoriçe Theodora, daha sonra Monofizitlerin safını tutmuş ve onlara hamilik yapmışlardır (Garland, 2002, s. 23; James, 2014, s. 67; Unterweger, 2014, s. 98).

Theodora'nın Monofizit inancı benimsemesindeki olayların başlangıcı, kendinden önce ve kendinden sonraki dönemlerdeki Bizans imparatoriçeleri ve başkent din görevlileri arasındaki ilişkilere benzemektedir.

Theodora ve I. Iustinianos'un; dönemin en saygın din adamı olan Efes'li Ioannes¹³⁵ ile aralarında yakınlık olduğu bilinmektedir (Garland, 2002, s. 23). Güçlü bir Monofizit savunucusu olan Ioannes'in, dönemin tarih yazarı Prokopios'un aksine, Theodora'dan övgü dolu cümlelerle bahsetmiş olması da bu noktada önemlidir. Bu övgü dolu cümlelerden yola çıkarak; Theodora'nın da bir Monofizit olmasında büyük katkısı olan Ioannes'in dini kimliğine bakmak gerekmektedir.

¹³⁴ 451 tarihinde Kalkedon Konsili ile kabul edilen Kalkedon İnancı; İsa'nın çift tabiatını kabul eder ve İsa'nın; Tanrı ve insan tarafının bir tek bedende birleşmiş olduğu görüşünü savunur (Lee, 2014, s. 43).

¹³⁵ Güçlü bir Monofizit inanca sahip olan Ioannes; başkentte imparator I. Iustinianos ve imparatoriçe Theodora tarafından himaye edilmiştir. Ioannes; bizzat I. Iustinianos tarafından, Anadolu'da çok tanrılı inanç ile mücadele etmek için görevlendirilmiş ve 70.000 yakın heretik inanç sahibini vaftiz etmiştir (Garland, 2002, s. 23).

Aynı şekilde yine bir Monofizit taraftarı olan, dönemin tarih yazarı Malalas'da; Prokopios'u yalanlarcasına ve abartılı bir şekilde Theodora hakkında övgü dolu ifadeler kullanmıştır (Lee, 2014, s. 37-45; Unterweger, 2014, s. 97).

Theodora; hiç şüphesiz ki, Bizans saray kadınları içerisinde en çok sanat eserine banilik yapmış isimlerin başında yer alır. Theodora'nın banilik faaliyetlerini yine yukarıda bahsettiğimiz üç tarihi isimden öğreniriz.

Bunlardan Theodora'nın baniliği ile ilgili en çok bilgiyi ilk olarak Prokopios'dan ediniriz. Prokopios, Theodora'nın; bir saray, fahişeliğe tövbe edenler için bir manastır, Aya İrini yakınında bir düşkünlerevi, Isidoros ve Arkadios evleri, ayrıca şehre gelen yabancılar için bir misafirevinin yanısıra, Chalke kapısında; Gotlar ve Vandallara karşı kazanılan zafere ithafen eşi ve kendisinin de tasvirinin olduğu bir anıt ile Arkadiani hamamları yakınında kendisinin tek başına tasvir edildiği bir heykelinin daha olduğunu belirtir (Aktaran Unterweger, 2014, s. 103).

Theodora'nın banilik faaliyetlerini övgü dolu ifadeler ile anlatan bir başka isim Malalas ise; Helena'nın *Gerçek Hac* kavramına gönderme yaparak, oldukça pahalı bir Hac'ı Kudüs'e hediye etmesinden bahseder ve onun Pythion'a yapmış olduğu seyahatini övgü dolu ifadeler ile anlatır (Garland, 2002, s. 20-21; Lee, 2014, s. 44-45; Unterweger, 2014, s. 102).

Başkentte Sergios Bakhos, Aya Sofya, Aya İrini ve Hebdomon'da yer alan monogramlar dışında; Antakya'da Başmelek Mikail ve Anatolios bazilikaları; Helena'nın doğum yeri olduğuna inanılan ve kendi adıyla anılan Helenopolis yol güzergâhı üzerinde bulunan Pythia'da/Yalova kaplıcası; Efes'te Aziz Ioannes Kilisesi'nde bulunan Theodora ve Iustinianos'un monogramları ile yine aynı şekilde Gümüşkonak/Germia'da da rastlanan aynı türden monogramlar, Theodora'nın başkent dışında da geniş yelpazede imar faaliyetlerini finanse ettiğini gözler önüne serer (Garland, 2002, s. 20-21; Lee, 2014, s. 47-48; Unterweger, 2014, s. 101-107).

Dönemin Kalkedon savunucusu Evagrius; Theodora'dan eli açık olmasından dolayı memnuniyetini dile getirir. Kalkedon inancını benimsemiş olmasına rağmen, Theodora'dan bahsederken;

“Belki Helena ve Theodosios kadınları gibi soylu bir kandan gelmemiştir ama en az onlar kadar eli açık ve din cemaatini koruyuculuğunu yapmıştır.”

ifadesini kullanacak kadar Theodora’nın alicenaplığını över (Aktaran Lee, 2014, s. 44-45).

Son olarak, Meryem ve Bizans soylu kadınlarının sanat banılığı ile Meryem ile bağlantıların neler olduğunun araştırıldığı bu bölümde; Bizans sanatında Meryem-İsa ikilisinin, daha sonra Konstantinos-Helena ve diğer imparator-imparatoriçe ikonografisi ile yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda; Helene-Konstantinos ile başlayan bu *ikili* ikonografi geleneği; Kalkedon Konsili’nde belirtildiği gibi Pulkheria-Markianos ile devam etmiştir. Bu ikili ikonografisinin aksine, Romanos the Melodist’in 44. Kontakia’sında; imparator I. Iustinianos ve imparatoriçe Theodora daha önceki soylu kandan gelen hanedan çiftlerden farklı bir imaj çizmişler ve yeni bir ikili ikonografisi oluşturmuşlardır.

44. Kontakia’da belirtildiği gibi;

“Bugün, kraliyet çifti, dindar bir şekilde emperyal görevlerini yapıyorlar,

Kısa bir sürede şehri ayağa kaldırarak,

Kendinden önceki imparatorları geçerek,

Kilisemizin evi, Cennet’i, Tanrı’nın tahtı olan Aya Sofya’yı yenileyerek,

Hayranlık uyandıran, muhteşem, parlak bir şekilde yaptılar.” (Aktaran Unterweger, 2014, s. 106-107).

1.8.1.2.8. Aelia Sophia ve Meryem

6. yüzyılın sonunda; İmparator II. Iustinos (565-578) ve eşi imparatoriçe Sophia (530-601); kendilerini *hoi kratistoi despotai tēs oikoumenēs/dünyanın en güçlü efendileri* olarak ilan etmişlerdir. Augusta ünvanı alan Sophia’nın böylece dünya üzerindeki gücü tartışmasız bir hale gelmiştir. Sophia; Meryem’e; eşi II. Iustinos’un hanedanlığını onaylamasını dilerken; *“...en kutsal, dünyanın bütün varlıklarını yaratan, Cennetin*

Kraliçesi, her şeyin tek ve gerçek annesi ve zaferi...” şeklinde dua etmiştir (Angelova, 2015, s. 255). Kaynaklarda; güçlü bir Meryem inancına sahip olduğu belirtilen Sophia; yukarıdaki duadan da anlaşılacağı üzere, kocasının kendisine bahşetmiş olduğu bu sonsuz yetkiyi, Meryem’e saygı göstererek red etmiştir.

Aelia Sophia’nın adı; *Bilgelik* anlamına gelmektedir. 6. yüzyılda Corippus/Korippus tarafından yazılan ve Antik dönem etkisi taşıyan bir şiir imparatoriçe Sophia’ya ithaf edilmiştir. İmparatoriçe Sophia burada *İlahi Bilgelik/Aya Sofya’nın* yerine geçmiştir ve Meryem tarafından da kutsanmıştır.

Korippus’un Latince şiirinde;

“...vos, divae, date verba, et quae Vigilantia mater

et quae summa regens protegis orbem.

vos mihi pro cunctis dicenda ad carmina Musis

sufficitis, vos quaeque latent arcana monetis.

tuque, dei genetrix, sanctam mihi porrige dextram

et fer opem, quaeso...”

“...Dilimi sana adıyorum, Sen; **tanrıçam** bana kelimeleri ver,

Vigilantia; hem **ana** hem dünyayı koruyan,

Bilgelik; her şeye hükmeden,

Sen şarkılarımı bestelemeye bütün Müzler içerisinde bana yetersin,

Bana bütün gizli sırları söyle,

Ve sen; **Tanrı Anası/Meryem**,

Bana ilahi elini uzat, yardım et! Yalvarırım...”

Şair yukarıdaki dizede, Sophia’ya Latince Sophia/bilgelik anlamına gelen *Sapientia* kelimesi ile hitap etmiştir (Garland, 1999, s. 41-42). Tanrı Anası ifadesi ile Meryem’i de

dâhil ederek, Sophia ve II. Iustinos hanedanlığını yüceltmesi ise konumuz ile yakından ilgilidir.

Daha geç döneme gelindiğinde, Makedonya hanedanlığı dönemi saray kadınları için birkaç örneği ise şu şekilde özetleyebiliriz.

Hiç kuşkusuz ki, İmparatoriçe Zoe (1028-1050); Bizans tarihi içerisindeki soylu kadınlara verilebilecek örnekler içerisinde, en renkli isimlerin başında gelir. İstanbul Aya Sofya Müzesi'nde kendine adanan mozaik panodaki kitabede 'Augusta' unvanı ile anılması, Bizans yönetiminde ne kadar güçlü bir kadın olduğunun göstergesi niteliğindedir. Zoe'ye ait bir kurşun mühür üzerinde konumuz Müjde sahnesi yer almaktadır. Bizans tarihi içerisinde, kurşun mühürler üzerinde Meryem tasvirinin sıklıkla tercih edildiği bilinmektedir. İmparatoriçe Zoe'nin kişisel mührü üzerinde Müjde sahnesinin yer alması ise ayrıca konumuz adına önemlidir (Şekil 22). Bilindiği üzere; mühürler işlevleri gereği, saklı/gizli evrakların korunması amaçlıdır. Bu bağlamda; kurşun mühürler üzerinde gerek Müjde sahnesi ve gerekse Meryem tasvirlerinin yer almasında, konumuz Müjde sahnesinde olduğu gibi, Meryem'in 'in mühürlenmiş rahmi ve Meryem'in İsa'ya gebe kalmasındaki sır arasında ikonografik bir benzerlik olmalıdır.



Şekil 22: İmparatoriçe Zoe'ye ait Müjde Sahneli Kurşun Mühür. Inc. No. BnF 3233, (© Paris Bibliothèque nationale), (Penna, 2005, s. 179).

Andronikos Doukas'ın kızı ve Georgios Palaiologos'un eşi olan Anna Doukina Sebaste'ye (1058-1083) ait bir mühürde; Bakire Blakherniotissa tasviri vardır (Gittings, 2003, s. 107). 11. yüzyıl için çok yaygın olan bu ikonografi, özellikle kadınların takı eşyalarında ve mühürlerde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. İkonografide, Meryem'in kolları açık ve Bebek İsa önünde tasvir edilir.

Makedonya Hanedanlığı mensubu bir başka soylu kadın; İmparator Andronikos Komnenos'un eşi, Bizans tarihçiliği için önemli bir yere sahip olan Anna Komnene'nin halası olan Irene Sebastokrator'un (1118-1185) oldukça zorluklar içerisinde geçen bir yaşamı olmuştur (Jeffreys, 2014, s. 177-180). Sanatçı baniliği ile tanınan Irene; diğer birçok kiliseye olduğu gibi, başkentteki Theotokos kiliselerine de çeşitli liturjik eşyalar bağışlamıştır. Özellikle dindar kadınlara bağışlarda bulunması, başkentteki tüm kiliselerdeki Theotokos ikonalarına birer örtü hediye etmesi ve onun kadınlara olan özel himayeci yanı ile Meryem'in kadınlar manastırındaki bakireleri himaye etmesi arasında bir benzerlik vardır¹³⁶.

Manuel Komnenos'un yeğeni olan Maria Komnenos'a (1154-1217) ait, Meryem tasvirli başka bir mühür örneğini yine Makedonya Hanedanlığı dönemine örnek verebiliriz. Mühür üzerindeki *Bakire Hagiosoritissa* tasviri; büyük bir olasılıkla, başkentteki önemli bir kült merkezi olan Soros Şapeli'ndeki Meryem ikonası ikonografisinden etkilenmiş olmalıdır (Gittings, 2003, s. 108).

Bizans Devleti'nin geç dönemi olan Palaiologos Hanedanlığı döneminde de Meryem kültüne dair ikonografik örnekler görmek mümkündür. Bu dönemde yaşamış imparatoriçelerden önemli bir isim olan Anna Philanthropene Kantakouzeno'nin (1395-1404); Athos Vatopedi Manastırı'na iki ikona hediye ettiği bilinir. Bunlardan birisi; *Bakire Dexiokratousa*'dır. Bu ikonada, bizzat Anna'nın ağzından Meryem'e ithaf edilen bir yazıt konumuz adına önemlidir¹³⁷.

“Ah Bakire, kaybedenlerin kesin umudu, benim sığınağım ve ruhumun kurtuluşu ol, çünkü biliyorum ki; senin sanatın; yetimlerin ve yabancıların koruyuculuğudur. Günahlarımın

¹³⁶ Irene'in başkentte kendi adına yaptırmış olduğu bir de şapeli vardır (Jeffreys, 2014, s. 188).

¹³⁷ Şu an Tretyakov Galerisi'nde; banisi Maria Akropolitissa olan bir Hodegetria ikonası vardır. Maria Akropolitissa (-1341); Trabzon Rum imparatoru Mikhael'in eşi (Talbot, 2014, s. 260-261).

balçıktan çamurunu yıka;... Anna Philanthropene bunun için sana dua ediyor.” (Aktaran Talbot, 2014, s. 260-261).

Şüphesiz ki bu yazıtta, Anna’nın trajik hayat hikâyesinin izleri olmalıdır. Bilindiği üzere Anna; VIII. Mikhail Palaiologos’un (1259-1282) gayri-meşru çocuğu olarak tarihe geçmiştir. Diğer taraftan heretik bir inanca sahip olan Moğol Hanı Abaka ile evlendirilmiş, Abaka Han öldükten sonra başkent Konstantinopolis’e geri dönmüş ve Moğollar arasında Hristiyan misyonerliği yaptığı için, Meryem ile benzer bir ünvan olan *Moğolların Meryem’i* ünvanı ile Moğolların kutsal azizesi olarak kabul edilmiştir (Talbot, 2014, s. 272).

Palaiologos döneminden diğer bir imparatoriçe; Maria Angelina Komnene Doukaina Palaiologina’nın; (-1384) Kariye/Khora Manastırı’na çeşitli liturjik eşyalar, altın işlemeli bir örtü ve bir İncil hediye ettiği kaynaklarda belirtilmektedir. Meryem’e özel bir saygısı olan Maria Komnene Palaiologina’nın; Meryem/Theotokos adına ithaf ettiği bir şiiri olduğu da bilinmektedir (Talbot, 2014, s. 260).

Bunlara ek olarak, Maria’nın Meteora Manastırı için bağışladığı bir ikonada, Meryem bir disk içerisinde çeşitli azizler tarafından kuşatılmıştır. Maria kendisi ise Meryem’in ayaklarına kapanmış ve yakarır vaziyette tasvir edilmiştir (Talbot, 2014, s. 262-263).

Palaiologos dönemi için diğer önemli bir isim, imparator V. Ioannes Palaiologos’un (1354-1391) eşi Helena Kantakouzene’dır. Politik olarak oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Dönemin saray tarafından desteklenen, Hesychasm/İsihazm inancını desteklemiş ve Palamas yanlılarını korumuştur (Leonte, 2014, s. 345-348).

1.8.1.3. Bizans Soylu Kadınları ve Meryem Kültü

Bu alt başlık; imparatoriçelerin yanı sıra, gerek Bizans sarayında ve gerekse başkentteki diğer önemli soylu kadınların, sanat hamiliği çerçevesinde Meryem kültü ile bağlantıları tartışılmıştır.

Bizans kadınlarının soyluluğu, hem anneden hem babadan gelebilmekteydi. Ortaçağ batılı soylu kadınlarından farklı olarak, Bizans soylu kadınları; mal sahibi olmak

konusunda erkekler ile eşit haklara sahipti¹³⁸. Bu nedenle sanat hamiliği ve banilik konusunda, batılı kadınlardan daha önemli bir yere sahip oldukları söylenebilir¹³⁹.

Makedonya Hanedanlığı ile birlikte, kadınlar sadece sanata banilik yapmakla kalmamış, bizzat entelektüel hayatın içerisinde de yer almışlardır. Bunlardan Bizans tarihçiliği adına da önemli bir isim olan Anna Komnene (1083-1148) ve tarihi eseri *Alexiad* önemlidir (Runciman, 1984, s. 15).

Makedonya hanedanlığı soylu kadınlarına ait olan mühürlerde; Meryem tasvirinin sıklıkla tercih edildiği gözlemlenir. Bu mühürlere çeşitli örnekleri ise şu şekilde sıralayabiliriz. Andronikos Doukas'ın (1036-1077) kızı olan Anna Doukina'ya ait bir mühürde; *Bakire Blakherniotissa* tasviri vardır. Meryem'in kolları açık ve bebek İsa'nın Meryem'in önünde tasvir edildiği bu ikonografi, 11. yüzyıl için yaygındır (Gittings, 2003, s. 107).

İmparator I. Manuel Komnenos'un (1143-1180) yeğeni Maria Komnenos'a (1154-1217) ait başka bir mühürde ise Meryem orans haldedir. Mühürlerde sıklıkla kullanılmayan, *Bakire Hagiosoritissa* ikonografisini andıran bu tasvirde, muhtemelen döneminin önemli bir kült merkezi olan Soros Şapeli'ndeki Meryem ikonalarından birinden alınmış bir ikonografi olduğu savunulmaktadır (Gittings, 2003, s. 108).

¹³⁸ Bizans soylu kadınları içerisinde, bir Bizans imparatoru ile sanat baniliği konusunda rekabet edebilecek en önemli Bizans soylu kadınlarının başında, Anicia Juliana¹³⁸ (462-528) gelir. Theodosios hanedanlığının son soylu kadını olarak da bilinen Anicia Juliana; I. Iustinianos (527-565) ve baniliği ile ünlü eşi imparatoriçe Theodora'dan daha zengin bir kadın olduğu bilinmektedir. Baniliğini üstlendiği Konstantinapolis'teki Aziz Polyeuktos Kilisesi, kendisi ve imparator I. Iustinianos arasındaki rekabeti gösteren en önemli prestij yapılarından biridir (Brubaker, 1997, s. 56; Garland, 2002, s. 19; Runciman, 1984, s. 14).

¹³⁹ Bizans aristokrat hayatında, özellikle sarayda kadınların nüfuz sahibi olduğu bilinmektedir. Kadınlar, banilik unvanı ile toplumda prestij sahibi olmuşlar ve Bizans toplumunun saygısını kazanmışlardır. Kadınlar; Roma döneminden gelen bu geleneği, Bizans toplumunda sürdürmüş ve sanatın baniliğini yaparak nüfuz sahibi olmuşlardır (James, 2014, s. 64).

1.8.1.4. Bizans Günlük Hayatında Meryem ve Meryem İkonografisi

Meryem kültürünün izlerini, Bizans günlük hayatında da görmek mümkündür. Sağlıktan, düğüne; süs eşyalarından kandillere kadar çeşitli amaçlar için kullanılan eşyalarda, Meryem tasvirleri yer almıştır.

Ortaçağ Bizans coğrafyasında; kadınların hamile kalmak ve nazardan korunmak için, özellikle konumuz ile ilgili olarak, Müjde sahneli madalyonlar taktıkları bilinmektedir. Bu yönüyle Müjde sahnesi sadece kilisede liturjide kullanılan bir sahne değil, mucizevi bir doğumun sembolü olduğu için de günlük hayatta önemli bir yere sahip olmuştur.

Bizans coğrafyasında, erken dönemlerde Müjde sahnesinin günlük hayatta kullanılan eşyalarda tasvir edilmeye başlaması, 5. ve 7. yüzyıllar arasına dönemlenir (Barber, 2000, s. 269). Kameo, altın madalyonlar, haç, hacı şişeleri gibi çeşitli örneklerde Müjde sahnesinin, farklı amaçlar için yer aldığını gözlemledik.

Özellikle Orta Bizans döneminden başlayarak, yeni evlenen çiftlerin baniliğini üstlendiği diptikonlarda, İsa-Meryem ikilisinin tasvirleri yer alırdı. Bu tür diptikonların ikonografisinde; İsa damadı temsil ederken, Meryem gelini temsil etmekteydi. Meteora Metamorphosis Manastırı'ndaki Cuenca Diptikonu bu tür ikonografiye en iyi örneklerden biridir. Diğer taraftan, Palaiologos dönemine ait, Philanthropenos Doukas'ın baniliğini üstlendiği ikonalar, İsa'ya atıfta bulunurken; eşi Philanthropene'nin ikonaları Meryem'e atfedilmiştir (Talbot, 2014, s. 264-267).

Evli çiftlerin takmış olduğu bazı madalyon ve yüzük örneklerinde de (Şekil 26), İsa-Evlenen Çift ön yüzde yer alırken, arka yüzünde Müjde sahnesi yer alabiliyordu. Şekil 23-24'teki örnekte madalyonun bir yüzünde, Müjde sahnesi yer alır. 6. ya da 7. yüzyıla tarihlenen altın kaplama madalyon örneğinde, ön yüzde İsa evli çifti kutsarken, arka yüzünde Meryem'e Müjde-Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti ve Doğum sahneleri yer alır. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, Bizans toplumunda, çocuk sahibi olmak ve cemaate bir çocuk vermek evliliğin ilk nedenleri arasında yer alır. Bilindiği üzere, Meryem'in babası Yohakim İbrani geleneğine göre çocuk sahibi olmadığı ve İsrailoğullarına bir çocuk veremediği için Tapınak'tan kovulmuştur. Bu örnekte, Müjde ile gelen doğum ile bahsi geçen İbrani geleneğine bir gönderme olduğu savunulabilir.



Şekil 23-24: Ön Yüzde Evli Çifti Kutsayan İsa Tasviri, Arka Yüzde Müjde-Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti-Doğum Sahneleri, Altın Kaplama Madalyon, 6. ya da 7. Yüzyıl, Doğu Akdeniz, Çap:7.64 cm., (©Munich Christian Schmidt Koleksiyonu, Inv. 378), (Maguire, 2000, s. 290).



Şekil 25: Athos Vatopedi Manastırı, Hodegetria İkonası, Banisi: Anna Philanthropene, 14. yüzyıl, (Talbot, 2014, s. 261).



Şekil 26: Evlilik Yüzüğü, Bizans Koleksiyonu, (©Dumbarton Oaks Museum), (Vassilaki, 2000, s. 233).

Diğer bir örnekte, Bizans günlük hayatında; Meryem ikonalarının iyileştirici etkisi olduğuna inanılıyordu (Şekil 25). II. Andronikos Palaiologos'un (1282-1328) yeğeni Eulogia Palaiogogina; III. Stefan/Stephan Uroš/ş Dečanski/Deçansk'ın (1321–1331) iyileşmesi için Meryem'e atfedilen bir ikonanın önünde, şu şekilde bir duada bulunmuştur;

"...Bakire; annemin göğsünü, kundağımı tanımadan önce, ışığı bile görmeden, nefes bile almadan önce, seni başucumda bana bakarken buldum... kısa vadeli ömrümde, hastalıklara meyilli bedenimde, hayatımın son bulacağı noktasına geldim, ama Sen, sağlığın garantörü, bedenimin canlılığını tekrar sağladın, beni acılarımdan kurtardın, bu nedenle bu gümüş süsü/yaldızı iyi bir evlilik yapmak için de sana sunuyorum..." (Aktaran Talbot, 2014, s. 264-267).

Bizans devleti sınırları içerisinde, özellikle başkent Konstantinopolis'te inşa edilen *Zoodochos Pege* ve birkaç ayazmanın daha iyileştirici etkisi olduğuna inanılırdı. *Bakire Dexiokratousa* veya *Hodegetria* tasvirli ikonaların (Şekil 25) da tedavi edici bir özelliğe sahip olduğu düşünülürdü (Talbot, 2014, s. 264-267).

Özellikle, bu ikonaların banilerinin kadınlar olması, Bizans toplumunda Meryem kültü ve Bizans kadınlarının buna katkısının güçlü olduğunu iddia ettiğimiz çalışmamız adına önemlidir. Yukarıda bahsi geçen ikonaların kitabelerinde/yazıtlarında, kadın banilerin; kısırlık, kanama gibi sorunlarını dile getiridekileri ve Meryem'e kendilerini iyileştirmek için yakardıklarını görürüz (Şekil 25).

Örneğin Syrstephanos'un karısı Zoodochos Pegē/Theotokos'a ithaf ettiği bir ikona yazıtında;

"...Sen; kadınların içerisinde Tanrıyı bir bebek olarak taşıdın, sen kadınlar içerisinde doğum yaparken bakire kaldın, sen kadınlar içerisinde ölümlülerin soyunu kurtardın..."

ifadesi vardı (Talbot, 2014, s. 264-267).

Bizans coğrafyası içerisinde, özellikle kadınlara ait mühürlerde, gözle görülür bir Meryem ikonografisi yer alır. Özellikle Palaiologos döneminde, Meryem tasvirli mühürler daha yaygın bir hale gelmiştir (Talbot, 2014, s. 264-267).

Bunun yanı sıra, devlet hizmetinde yer alan görevlilerin de devlet mühürlerinde Meryem tasvirine rastlanır. Örneğin Konstantinopolis'te patriklik yapmış birçok önemli isim, mühürlerinde Meryem tasviri kullanmıştır. Bunlardan en önemlisi elbette güçlü bir Meryem inancı olan patrik Photios'tur. İkinci kez göreve geldiğinde, kendisine ait mühüründe, ayakta bir Hodegetria tasviri bulunmaktaydı. İkinci kez göreve gelmesinde muhtemelen Meryem'in ona yol gösterdiğini düşünüyor olmalıydı. Bunların dışında; Patrik Theodore, Methodius, Eustratius ve Germanus'un da mühürlerinde çeşitli Meryem ikonografileri yer almaktaydı (Şekil 27) (Galavaris, 1962, s. 154-155; Penna, 2000, s. 215-216).



Şekil 27: Patrik Eustratius'a Ait Tahtta Meryem Tasvirli Kurşun Mühür (1081-1084), (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Galavaris, 1962, pl. 54).

Bunlara ek olarak, Meryem tasvirli başka örneklerle de karşılaşırız. Mesela vücudunda biriken ödemden dolayı rahatsız olan bir kadın, *Pege Manastırına* bir kandil hediye etmiştir. Lambanın kitabesinde yine yukarıdaki kitabelere benzer Meryem’e yakarış vardır.

“...Işığa ve hayata kavuşan Bakire, sana gerçek olmayan bir ışık taşıyan lamba hediye ediyorum, çünkü sen beni tedavi ettin ve iyileştirdin, çiy tanelerin ile organlarımdan gelen suyu kuruttun, sır dolu ateşin taşıyıcısı olarak bu lambayı kabul et, böylece bu mucize insanlıkta saklı kalsın...”¹⁴⁰ (Talbot, 2014, s. 272).

Adak Haçları’nda da yaygın bir şekilde, Meryem tasviri yer alır. 6 ya da 7. yüzyıla ait haçlarda; Müjde sahnesinin olması dikkat çekicidir (Gittings, 2003, s. 108). Haçlar üzerindeki Müjde sahnesinin ikonografik çözümlemesi; İsa’nın Enkarne olacağı haberi ile kurtuluşun haberinin de verilmek istenmesi şeklinde yapılabilir. Meryem bu kutlu enkarnasyon olayı için kilit isimdir.

Bizans toplumunda, rölik Kutusu/Staurotheke gibi örneklerinde de yaygın bir şekilde Meryem tasviri tercih edilirdi. 9. yüzyılın ilk yarısına ait bir örnekte konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı bir örnek şu an New-York Metropolitan Müzesi’ndedir (Şekil 154) (Evans, 2001, s. 39).

Bizans sınırları içerisinde hemen hemen her bölgede, kadınlar günlük hayatta Meryem tasvirli kolyeler de takarlardı. Böylece nazarlardan ve kem gözlerden korunduklarına inanırlardı. 1050’li yıllardan günümüze gelebilen bir örnekte, Meryem tasviri vardır. Kolye ucunda; Meryem orans duruşta. Göğsünde; Emmanuel tasviri vardır. Bu ikonografi 11. yüzyıl için yaygın olan *Bakire Blakherniotissa* ikonografisi ile benzerlik gösterir (Evans, 2001, s. 55).

¹⁴⁰ Buna benzer ifadeler, Theodora Komnenos’a ait bir şiirde de yer almaktadır (Talbot, 2014, s. 272).

1.8.1.5. İkonoklazma Dönemi ve Meryem Kültü

680-843¹⁴¹ tarihleri arasında, birçok nedenden dolayı İkonoklazma dönemi olarak bilinen bir tasvir yasağı dönemi yaşanmıştır. Bu dönemde, Bizans toplumunda ve sarayında Meryem kültürünün nasıl ve ne yönde geliştiğine bakmadan önce, Bizans toplumu inanç sistemi içerisinde tasvir anlayışının nasıl ve ne yönde geliştiğine bakmak yerinde olacaktır.

Öncelikle; ikon-ikonoklazma-ikonodül-ikonomaki terimlerini açıklamak yerinde olacaktır.

İkon; kelimesi Yunanca *eikon* (*resim/görüntü*) kelimesinden gelmektedir. *Eikon*; Yunanca konuşan Roma dünyasında *insan portresi* anlamına geliyordu. Bir de *Eidolon* diye anılan bir ifade vardı ki, o da Hristiyan olmayan dönemdeki idoller için kullanılıyordu. *Agalma* ise Roma tanrılar için kullanılan bir kelime idi. Mesela Eski Ahit Yaratılış 1:26’da Tanrı; “*Tanrılarını bizim resmimize/imgemize göre yapalım...*” ifadesinde; *imge* ifadesi yerine Yunanca karşılığı olan *eikon* kullanılmaktadır. Bizans teolojisi, ikon ifadesinin genel tanımı için, Hristiyan dini portresi ve sahnesi için kullanmayı tercih etmiştir (Bara, 2006, s. 6; Brubaker, 2012, s. 3; Bryer ve Haldon, 2001, s. 55).

İkonoklazma; köken olarak Latince *Iconoclasmus*’dan gelmektedir. Terim ilk olarak 16. yüzyılda yazın dilinde Batı’da kullanılmaya başlanmış, 816’da Turin’li kilise adamı Cladius tarafından resim karşıtı anlamında kullanılmıştır (Brubaker, 2012, s. 4).

İkonomachy/İkonomaki; Bizans toplumunda, ikonoklazma ifadesinden çok *İkonomaki/iconomachy* terimini kullanılmıştır. Iconomachy/İkonomaki; İkonoklazma gibi tasvir kırıcı anlamında değil, “*tasvir kavgası*” anlamına gelmektedir. Tartışma ise daha çok İsa-Meryem ve azizlerin resimlerinin yeri ve değeri üzerinden başlamıştır (Brubaker, 2012, s. 4).

¹⁴¹ İkonoklazma başlangıç tarihi birçok araştırmacıya göre değişiklik göstermektedir. Örneğin İkonoklazma başlangıç tarihini, Bryer ve Haldon ile Brubaker; 680, Ostrogorsky ise 711 olarak verir. Geniş bilgi için bkz. (Brubaker, 2012, s. xvi; Bryer ve Haldon, 2001, s. xxix; Ostrogorsky, 2011, s. 137).

İkon-ikonoklast-İkonoklazma aynı şey değildir. Örneğin 16. yüzyıla kadar İkonoklazma kelimesi bilinmiyor ve 20. yüzyıla kadar Bizans ile özdeşleştirilmiyordu (Brubaker, 2012, s. 1).

İkonoklazma sürecini hazırlayan 7. yüzyıl öncesinde tasvirler; özellikle kutsal insanlara aşırı saygı duyulması ile ortaya çıkmıştır. Örneğin Nyssalı Gregorios'un, Aziz Theodore'un rölikleri için söylediği;

"...kim ona bakarsa ve kucaklarsa ki, onların vücutları yaşadıkları ve yeşerdikleri için onların duyguları, gözleri, ağızları, kulakları canlanacaktır ve kucaklayan için dindarlığı için göz yaşı dökülecektir ve kucaklayan o şehidin burada ve bütün olduğu için şefaati isteyecektir..."

sözü, Ortodoks Rölik inancının¹⁴² temelini oluşturmuştur (Aktaran Brubaker, 2012, s. 9-10).

Rölik inancı ile tasvir inancı arasındaki bağın, bir kült inanca dönüştüğünü gösteren bir başka örnekte şu şekildedir. Arculf isminde bir Anglo Sakson, 683 senesinde Kutsal topraklara hacca gitmiştir. Konstantinopolis'ten gelenlerden dinlediklerini ise kaleme almıştır. Bu hikâyeye göre; sefere gidecek olan bir asker, İtirafçı Georgios'un portresi/resmi önünde dikilmiş ve sanki Georgios canlı bir insanmış gibi onunla konuşmuştur. Georgios'tan, bütün tehlikelerden kendisini korumasını dilemiş ve öyle de olmuştur. Savaştan döndükten sonra aynı şekilde Georgios'un resmi ile bu sefer şükranlarını dile getirmek için konuşmuştur (Brubaker, 2012, s. 14).

Bizans toplumunda tasvir inancının bir kült inanca dönüşmeye başladığı dönemlerde, Bizans sarayında da, kutsal insanlara şükranları bildirmek adına girişimlerde bulunulmuştur. Bu bağlamda İmparator II. Iustinianos (685-695; 705-711) döneminde önemli bir gelişme olmuştur ve altın bir para üzerinde ön yüzde İsa, arka yüzde imparatorun tasviri yer almaya başlamıştır. Bu Hristiyan portre sanatının saray tarafından kabulünü göstermesi adına da önemlidir (Brubaker, 2012, s. 18).

Tasvir anlayışının bir kült inanca dönüşmeye başlamasıyla birlikte, gerek devlet ve gerekse kilise kontrollü kararlar ile yaptırımlar başlamıştır (Şekil 28).

¹⁴² *Burial ad Sanctos: Şehitlerin Yanına Gömülme* geleneği de buradan gelmektedir (Brubaker, 2012, s. 18).

Eski Ahit Çıkış Bölümü 20:4-5;

“Siz, kendinize ne bir bir put ve ne de ona benzer başka şey yapmamalısınız...onun önünde eğilmemelisiniz ve ona hizmet etmemelisiniz...”

İkonoklazmanın çıkış noktalarından biridir.

691¹⁴³ Trullo/Quinisext Konsili, tasvir sanatında ilk düzenleye giden konsildir. Konsil kararlarından; Kanon 73 ile kilise zemininde haç kullanımı yasaklamıştır. 82. Kanon’da ise İsa; *kuzu* olarak betimlenmekten men edilmiş ve insan olarak betimlenmesi öngörülmüştür. 100. Kanon; iyi ve kötü temalı tasvirlerin ayırt edilmesi gerekliliğini savunmuştur. Böylece 8. ve 9. yüzyıllarda İkonoklazma döneminde tasvir sanatına katı bir standardizasyon gelmiştir (Brubaker, 2012, s. 17; Bryer ve Haldon, 2001, s. 55).

Bu dönemde en çok tartışılan iki konu *Christology/İsa Bilimi* ve *Mariology/Meryem Bilimi*’dir. Bazı araştırmacılar, Meryem’in tasvirlerinin ikonoklazma döneminin asıl nedeni olduğunu savunur. Bu görüşe göre; ikona kırıcıların asıl karşı oldukları Meryem kültüdür ve dönemi başlatan nedenler arasında, Meryem’e gösterilen saygının aşırı derecede olması vardır (Tsironis, 2000, s. 27).

İkonoklazma döneminin başlangıç yıllarında; Meryem tasvirlerinde normal insan ölçülerinin dışında bir deformasyona gidilmesi ve Kutsal Ruh’un onun üzerine gelip hamile kalması ile Meryem’in cennete ait bir varlık gibi tasvir edilmeye çalışılması eleştirilmiştir. İkonodül taraftarları ise; II. İznik Konsili’nde bu tartışmaya dolaylı da olsa cevap vermişlerdir. İkonodül taraftarlarının savunması ise; Meryem’i bu kadar insanüstü tasvir etmeye çalışmanın asıl nedeninin, İsa’nın annesi olduğundan kaynaklandığı şeklindedir (Tsironis, 2000, s. 28).

Tasvir yasağının başladığı ilk dönem, İmparator III. Leon (717-741) dönemine denk gelir (Brown, 1973, s. 1; Epstein ve Kazhdan, 1985, s. 11).

III. Leon; Ege denizi adalarında/Thera yakınlarındaki deprem sonrası, Khalke Kapısı’ndaki Büyük İsa ikonasını kaldırtması ile İkonoklazma döneminin ilk somut adımı da atılmıştır (Brubaker, 2012, s. 27).

¹⁴³ Bryer ve Haldon; Konsil tarihini 692 olarak vermektedir (Bryer ve Haldon, 2001, s. 55).

İkonoklazma kararlarının alındığı 754 Hieria Konsili öncesi, konsilin alt yapısını oluşturan nedenler vardır. Başkent'in üst düzey din görevlileri arasındaki anlaşmazlıklar, bunun en önemli göstergeleridir. Örneğin; 730'lu tarihlerde, başkent Konstantinopolis'e bağlı Klaudioupolis bölgesinde, bir din görevlisi olan Thomas ile başkent kilise görevlileri arasında fikir ayrılıkları olmuştur. Karşılıklı birbirlerine yazdıkları mektuplardan öğrendiğimize göre; Klaudioupolis'li Thomas, kilisesinden ikonaları kaldırmıştır. Kilisesinden ikonaları kaldırma gerekçesi olarak da, Müslüman ve Yahudi baskısı ile kilisenin baskı görmesi korkusundan böyle bir eylemi yaptığını belirtmiştir. Aynı tarihlerde, Germanos ve Nakoleia'lı Konstantinos arasında da benzer nedenlerden dolayı bir mektuplaşma olmuştur. Nakoleia'lı Konstantinos; ikonalar önünde gerçekleştirilen proskynesis reddetmiş ve secde etme/proskynesisin ancak Tanrı önünde olabileceğini savunmuştur (Brown, 1973, s. 24-25; Brubaker, 2012, s. 23-24).

Patrik Germanos'un; Konstantinos ve Thomas'a mektup aracılığı ile verdiği cevap aslında Bizans imparatorlarının tasvir taraftarı olması noktasında da dikkate değerdir. Germanos her iki din adamına karşı olan öfkesini ifade ederken, İsa-sever olan imparator III. Leon'nun ve I. Konstantinos'un sarayın/liman tarafı önünde havariler-azizler-peygamberlerin tasvirlerini ve emperyal inancı tasvir eden heykeller diktiğini hatırlatmıştır. Bizans imparatorlarının da adının tasvir taraftarı ya da tasvir kırııcı olması iddiası ile tartışma gittikçe büyümeye başlamıştır. Böylece İkonoklazma'nın en önemli göstergesi de başlamış olmuştur. 730 tarihi sonrasında, tartışma sadece Nakoleia bölgesi ile sınırlı kalmamış, başkent dâhil her yere sıçramaya başlamıştır (Brubaker, 2012, s. 24).



Şekil 28: (Üstte) Patrik Ioannes Grammatikos İkonaların İmha Edilmesi Emrini Verirken, (Altta) Ioannes Grammatikos İşkence Görürken, Ioannes Scylitzes/Ioannes Skylitzes Bizans Tarihi, 11. Yüzyıl Sonu 12. Yüzyıl Başı, 27x36 cm; Yeri: Madrid/İspanya, İspanya Milli Kütüphanesi, (©Biblioteca Nacional de Espana), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=en&id=0000022766>

İmparator III. Leon zamanında 730 tarihinde; İkonoklazma'nın tartışıldığı zamanlarda, patriklik görevini yürüten Germanos'un¹⁴⁴; Meryem'e çok sayıda hymnos yazması da, Meryem kültü ve İkonoklazma dönemi arasındaki bağlantının çalışıldığı bu bölüm için önemlidir.

Diğer taraftan, her ne kadar tasvir yasağı ile ilgili olarak, İkonoklazma döneminin başlangıcı III. Leon dönemine denk gelse de, imparatorun da güçlü bir Meryem kült inancı olduğu kaynaklarda belirtilmektedir (Brubaker, 2012, s. 25). III. Leon'nun 25

¹⁴⁴ Geniş bilgi için bkz. (Tsironis, 2000, s. 36).

Mart 717’de Müjde Bayramı gününde tahta geçmesi/ta töreni yapılması, tesadüf bir tarih değildir.

İmparator III. Leon’nun, Meryem’e olan özel saygısını göstermek adına başka bir örnek daha verilebilir. Bu bağlamda 8. yüzyılda yazılmış olan *Theophanes’in Kronologyası* bizim için önemlidir. III. Leon; 717-718 Arap Seferi’nde Meryem’in hamiliği ile kurtulduğuna inanmıştır (Tsironis, 2000, s. 27-28)¹⁴⁵.

İkonoklazma hareketi, V. Konstantinos (741-775) ile en ateşli dönemini yaşamıştır. 754’te toplanan konsile göre İsa; Meryem ve azizlerin iki önemli nedenden dolayı resmedilmesi yasaklanmıştır. Bu nedenlerden ilki; İsa’nın resmedilmesi, O’nun insan tarafını, Tanrı tarafından ayırmaya çalışmak olarak değerlendirilmiştir. İkinci olarak ise Meryem ve azizlerin portrelerinin yapılması, aslında onların kutsal hatıralarına karşı yapılan bir saygısızlık ifadesi olarak kabul edilmiştir. Çünkü onlar, sonsuzluk sembolü olarak Tanrı’nın yanında yer almaktadırlar. Bunun sonucu olarak, İmparator V. Konstantinos’un de savunduğu gibi, sadece karisti ayinleri, İsa’nın gerçek tasvirlerini içeren ritüeldir. Tasvir yasağı döneminde bu nedenlerden dolayı, sadece ikonalara karşı bir yaptırım uygulanmamıştır. Diğer taraftan, karisti ayininde kullanılan litürjik eşyalara dokunmak, altara örtü örtmek, herhangi bir şekilde tasvirli bir imge takmak ya da asmak da yasaklanmıştır (Brubaker, 2012, s. 32-33). Konsil’in almış olduğu en önemli kararlardan birisi, çalışma kapsamı adına önemlidir. Çünkü konsil; Meryem ve azizleri onure etmeyi yasaklamıştır.

Bu noktada, İkonoklazma dönemi ile birlikte Meryem kültünün bir kesintiye uğramasının kilise ve devlet tekelinde olması da ayrıca konumuz adına önemlidir.

İmparator III. Leon (717-741) gibi, imparator V. Konstantinos (741-775) zamanında da, çok sayıda kilise ve manastır yapısı yapılmıştır. Meryem’e adanan bir kült merkezi olan başkent Konstantinopolis Hodegon bölgesinde; Evanjelist Luka tarafından yapıldığına inanılan Meryem ikonasının bulunduğu bölge; V. Konstantinos zamanında

¹⁴⁵ Aynı kronologyanın ileri episodlarından birinde; İznik kuşatmasında Konstantinos ismindeki bir askerin Meryem ikonasına taş atması ve yere indirmesi sonucu, ilahi bir ceza olarak, ertesi gün kendi başına bir taş isabet ederek ölmesinden bahsedilir (Tsironis, 2000, s. 27-28).

genişletilmiştir. Bununla birlikte, imparator V. Konstantinos; Paflagonya bölgesinde Theotokos'a adanan bir kadınlar manastırının da baniliğini de üstlenmiştir. Tarih kitaplarında aktarılan bir rivayete göre; bu manastırdaki din görevlileri, imparatorun eşinin/imparatoriçenin hamileliğinin hafif geçeceği ve bir kızı ve oğlu olacağını konusunda kehanette bulunmuştur. Böylece, imparator V. Konstantinos'un Meryem kültü ile bağlantılı olarak Meryem ikonalarının tasvir yasağı konusunda temkinli davrandığı bilinmektedir (Brubaker, 2012, s. 41).

Brubaker (2012, s. 49); imparator V. Konstantinos'un güçlü bir Meryem inancına sahip olduğunu savunur. Bu bağlamda dönemin kaynakları üzerinden değerlendirme yaparken duygusal bir yaklaşım sergiler. Örneğin Theophanes'in 810 tarihli kronologyasında, imparatorun Meryem'e olan aşırı bağlılığın karşısında olduğu düşüncesinden bahsetmesi üzerine, diğer bir kronologya yazarı Peuseis'inde; Meryem'i yücelttiğini ve dolayısıyla Theophanes'e bu konuda güvenilmeyeceğinden bahseder. Brubaker'ın Bizans İkonoklazma dönemi imparatorlarının güçlü bir Meryem kültü olduğuna dair bir savı desteklediği aşikârdır. Bu bağlamda Brubaker; İkonoklazma dönemini farklı bir platforma taşımıştır.

Brubaker (2012, s. 35); Theophanes'in kronologyasından başka bir alıntı ile bu savını güçlendirmeye devam eder. Bu alıntıya göre; Patrik Anastasios'un aktardığı şekliyle; İmparator V. Konstantinos'un bir haç önünde yemin ederek, Meryem'in aslında İsa'nın annesi değil, kendi annesi gibi sıradan bir insanın annesi olduğunu söylediğini ifade etmiştir¹⁴⁶. Hieria Konsili¹⁴⁷ hemen sonrasında, 760'larda Aya Sofya'dan bazı azizlerin resimleri kaldırılmaya başlanmıştır. Aya İrini yine bu dönemde onarılmış ve apsisde büyük bir haç yer almıştır.

¹⁴⁶ İkonofil taraftarlığı ile bilinen, Adversus Constantinum Caballinum'da da geçtiği gibi V. Konstantinos (741-775), Meryem'e duyulan aşırı saygıdan rahatsız olmuştur. Bu olay ayrıca Keşiş Georgios, Leon Grammatikos, Skylitzes ve Zonaras'ın kronologyalarında da geçmiştir (Tsironis, 2000, s. 31).

¹⁴⁷ Brubaker'e göre; 754 Konsili'nin diğer bir önemli iki konusu ise; şefaatçi/aracı olarak önemli bir yere sahip olan azizlerin ikonaları ve rölikleri yerine, kilisenin bir dini kurum olarak kabul edilmesi sağlanmıştır. Böylece, artık Tanrı ile insan arasında sadece aracı olarak kilise ve kilise görevlilerinin yer alması meşru bir zemine oturtulmuştur. Brubaker, ikinci olarak, özellikle İkonoklazma döneminde; haçın bir imge olarak sanatta vurgulanmasının temelinde, Bizans için önemli bir tehdit olan İslamiyet karşısında bir amblem/motto niteliğinde kullanılıyor olmasını savunur (Brubaker, 2012, s. 34-35).

İkonoklazma hareketi, İmparator IV. Leon (775-780) ile devamını sürdürmüştür. Ancak bu dönem, imparator VI. Konstantinos (780-797) ve naibi annesi İrene ile geçici de olsa bir sekteye uğramıştır¹⁴⁸. İmparator I. Nikephoros (802-811) ve I. Mikhail Rangabe (811-813) dönemleri tasvir yasağı bağlamında sönük geçmiştir ve akabinde İmparator V. Leon (813-820) ile en zirve dönemlerinden birini daha yaşamıştır. İkonoklazma süreci; İmparator II. Mikhail (820-829), Theophilos¹⁴⁹ (829-842) dönemlerini de gördükten sonra, İmparator Theophilos'un ölümü ile Bizans sanatı için karanlık bir dönem kapanmış ve yeni bir dönem başlamıştır (Brown, 1973, s. 1-2; Brubaker, 2012, s. 5).

İkonoklazma döneminde Meryem tasvirinin, kilise resim programı ve ikona üretimi içerisinde gelen kısıtlama, yazın dilinde geçerli olmamıştır. Meryem; bu döneme ait Hagiographic/Hagiografik kaynaklarda, manastırdaki keşişlerin hamiliğini/koruyuculuğunu yapan bir kutsal isim olarak sıkça yer almıştır. Bunlardan en önemlisi Aziz Stephanos the Younger'a ait vitadır. Stephanos'un vitasında Meryem; azizin doğumundan itibaren koruyuculuğunu üstlenmiştir¹⁵⁰ (Aktaran Tsironis, 2000, s. 32). Bu bağlamda, Meryem'in bu dönemdeki manastır hareketinin koruyuculuğunu yapıyor olması elbette güçlü bir manifesto niteliğindedir.

¹⁴⁸ 787 İznik Konsili.

¹⁴⁹ İmparator Theophilos zamanında patriklik yapmış olan Ioannes Grammatikos'un Abbasi Devleti ile olan yakın ilişkileri sonucu katı bir tasvir karşıtı olduğu bilinir. Şekil 28'de Grammatikos'un ikona karşıtı bir tasviri görülmektedir.

¹⁵⁰ Ayrıca Giritli Andreas'ın da bu dönemde Meryem'e ithafen şiirler yazdığı bilinmektedir¹⁵⁰ (Tsironis, 2000, s. 36).

2. BÖLÜM

2.1. BİZANS RESİM SANATINDA MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ

Tezin ikinci bölümü olan, “Bizans Resim Sanatında Meryem’e Müjde Sahnesi” nin ikonografik gelişim süreci ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır.

2.1.1. Eski ve Yeni Ahit Kaynaklı Diğer Müjde Sahneleri

Eski ve Yeni Ahit’te, Müjde ikonografisi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Müjde episodları; Eski ve Yeni Ahit’te genelde mucizevi olarak gerçekleşen ve önemli/kutsal kabul edilen insanların, melekler tarafından doğumu haberini içermektedir. Bu mucizevi doğumlardan tek kadının Meryem olması konumuz adına önemlidir.

2.1.1.1. Eski Ahit Kaynaklı Müjde Sahneleri

Eski Ahit kaynaklı Müjde sahneleri aşağıdaki gibidir.

2.1.1.1.1. İbrahim ve Sarah’a Müjde

Eski Ahit’te *Sarah/Sare*; *İshak*’ın annesi ve *İbrahim*’in ilk eşi olarak anlatılır. *Sarah/Sare* ileriki yaşına kadar kısır olduğu için İbrahim hizmetçisi/kölesi *Hadgar/Hacer* ile evlenmiş/birlikte olmuş ve *İsmail/Ishmael* doğmuştur. Ancak yaşlılığında, Sarah’ın Tanrı’ya yakarıları sonucu, İshak dünyaya gelmiştir.

Eski Ahit; Yaratılış 18:1-14’de *Üç Konuk* başlıklı episod; *Üç Meleğin İbrahim’i Ziyareti*’ni anlatır.

“...O, Gelecek yıl bu zamanda kesinlikle yanına döneceğim” dedi, “o zaman karın Sara’nın bir oğlu olacak.” Sara/Sare onun arkasında, çadırın girişinde durmuş, dinliyordu.

İbrahim ile Sare kocamışlardı, yaşları hayli ileriydi. Sare, adetten kesilmişti. İçin için gülererek, “Bu yaştan sonra bu sevinci tadabilir miyim?” diye düşündü. “Üstelik efendim de yaşlı.” RAB İbrahim’e sordu: “Sare niçin ‘Bu yaştan sonra bu sevinci tadabilir miyim?’ diyerek güldü?” “RAB için olanaksız bir şey var mı? Belirlenen vakitte gelecek yıl bu zaman yanına döndüğümde Sare’nin bir oğlu olacak...” (Yaratılış 18:10-14, <https://incil.info/>).

Eski Ahit Yaratılış 18:1-9 episodunda;

“İbrahim günün sıcak saatlerinde Mamre meşeliğindeki çadırının önünde otururken, RAB kendisine göründü. İbrahim karşısında üç adamın durduğunu gördü. Onları görür görmez karşılamaya koştu. Yere kapanarak, “Ey Efendim, eğer gözünde lütf bulduysam, lütfen kulunun yanından ayrılma” dedi. “Biraz su getirteyim, ayaklarınızı yıkayın. Şu ağacın altında dinlenin. Madem kulunuza konuk geldiniz, bırakın size yiyecek bir şeyler getireyim. Biraz dinlendikten sonra yolunuza devam edersiniz.” Adamlar; “Peki, dediğin gibi olsun.” dediler. İbrahim hemen çadıra, Sare’nin yanına gitti. Ona; “hemen üç seah un al, yoğurup ekmek yap.” dedi. Ardından sığırlara koştu. Körpe ve besili bir buzağı seçip uşağına verdi. Uşak buzağıyı hemen hazırladı. İbrahim, hazırlanan buzağıyı biraz kaymak ve süt ile birlikte götürüp konuklarının önüne koydu. Onlar yerken O da yanlarında, ağacın yanında durdu. Konuklar; “Karin Sare nerede?” diye sordular. İbrahim; “Çadırda” diye yanıtladı.” şeklinde ifade edilir (<https://incil.info/>).

Kısırlık; Eski Ahit’te sıklıkla işlenen bir temadır¹⁵¹. Sarah; Kitab-ı Mukaddes’te bahsi geçen ilk kısır kadın/anne olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bahsi geçen kısır kadınlar, ya bir cezalandırma sonucu kısır kalırlar ya da mucizevi bir doğuma şahitlik etmeleri için Tanrı tarafından seçilmiş kadınlar arasında yer alırlar. Bazı araştırmacılar için Sarah; Hacer’e kötü davrandığı için kısır kalmış ve daha sonra Tanrı’nın lütfu ile çocuk sahibi olmuştur (Sang-Keun, 2010, s. 24).

Ayrıca Eski Ahit Yeşaya 54:1’te *İsrail’in Kurtuluşu* episodunda; “Çocuk doğurmayan ey **kısır kadın**...” ifadesi ile kısırlık temasının Eski ve Yeni Ahit için çok önemli/gerekli bir tema olduğuna dair vurgu vardır. Böylece kutsal bir insanın doğumunun, sıradan bir insanın doğumundan farklı olması gerekliliği belirtilmeye çalışılmış olmalıdır.

Eski ve Yeni Ahit kaynaklı *Müjde* episodları birbirlerinden farklıdır. Bir evladın, bir melek aracılığı ile müjdelenmesi teması, Eski ve Yeni Ahit’te farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu nedenle Müjde ikonografileri de, sahneden sahneye farklılık gösterir. Kitab-ı Mukaddes’te bahsi geçen ilk Müjde bölümü; Eski Ahit Genesis/Yaratılış/Tekvin

¹⁵¹. Kitab-ı Mukaddes; Hakimler; 13:2-3, Samuel 1:2-8, Ps.128, Is. 54:1, Luka 1:5-25 bölümlerinde kısırlık teması işlenmiştir (<https://incil.info/>).

episodunda, RAB'in Sare/Sarah'a doğrudan atıfta bulunarak, hem Sare/Sarah'a hem de eşi İbrahim/Abraham'a bir erkek evladın müjdesini vermesi ile sonuçlanmış olandır.

Bizans resim sanatında; *İbrahim'in Konukseverliği* olarak bilinen bu sahne; yaygın olarak işlenen üç sahneyi kapsamı bakımından diğer Müjde sahnelerinden ayrılır. Bu sahneler; Tanrı'nın İbrahim'e Görünmesi ile *Teofani*, Tanrı'nın Üç Melek aracılığı ile İbrahim'i ziyaret etmesi ile *Üçleme/Teslis* ve son olarak, konumuz ile yakından ilgili olan İshak'ın bu üç melek tarafından hem *İbrahim'e hem de eşi Sarah'a Müjdesi* ile gerçekleşmiş olandır (Şekil 29).



Şekil 29: İbrahim'in Konukseverliği, Ravenna San Vitale Kilisesi, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

Sarah ve İbrahim'e Müjde sahnesinde, melek görünümünde gelen üç kişiden birisi, aslında RAB'in kendisidir. Diğer Müjde sahnelerinde ise müjdeleme olayı aracı/mesajcı melek/Gabriel ile gerçekleşir. Tanrı'nın antropomorfik/insan kılığında; insanlara görünmesi ve onlara misafir olması ile onların kendilerine olan bağlılığını test etmesi, Yunan Mitolojisinde sıklıkla işlenen bir temadır. Bu bağlamda, Müjde sahnesinin arkaik kökenlerine de bakmak yerinde olacaktır.

Meryem’e Müjde sahnelerinin ikonografik gelişim sürecinin ele alındığı bu bölümde; Eski Ahit kaynaklı en erken örnek olan İbrahim’in Konukseverliği sahnesi ikonografik ayrıntılarını, kendinden sonraki Müjde sahnesi ikonografileri için önemli olması bakımından dikkatlice değerlendirmek gerekmektedir. Gerek Eski Ahit ve gerekse Yeni Ahit kaynaklı Müjde sahnesinde, bir ağacın varlığı dikkat çekmektedir. Örneğin konumuzu oluşturan Meryem’e Müjde sahnesinde, Kuyu Başında Müjde sahnesi örneklerinde karşımıza çıkan bir ağacın varlığı, bazen Meryem’in evinde gerçekleşen Müjde sahnesinde de yer alabilmektedir. Bu bağlamda ağacın, Müjde sahnesi ikonografisine girmesinin öncül örneğini, *İbrahim’in Konukseverliği* sahnesinde yer alan meşe ağacı oluřturmaktadır¹⁵².

Eski Ahit Yaratılış 12:6, 13:18, 18:1, 21:33; Joshua/Yeşu 24:26; Yeşeya/Iasiah 61:3 episodlarında sıklıkla bahsi geçen tapınma yerlerindeki bir ağacın varlığı, Meryem’e Müjde sahnesi de dâhil olmak üzere, birçok örnekte meşeeye benzer özel bir ağacın ikonografisine girmesindeki asıl neden arasında gösterilebilir.

Ezekiel/Hezekiel ve Joshua/Yeşu zamanlarında, Eski Ahit Krallar 18:4, 23:4-20’de de belirtildiği gibi; insan yapımı putlar ve tapınma yerleri yıkılırken, Tanrı eliyle dikilen meşeliklere dokunulmamış olması, İbrahim oğullarının soyunu devam ettiren bir ağacın varlığı ile vurgulanmıştır.

İbrahim’in Konukseverliği sahnesinin, konumuz Meryem’e Müjde sahnesi ile diğer önemli bir benzer yanı ise, Sarah ve Meryem’in melekleri/konukları gördükleri andaki duygusal tasvirleridir. Sarah’ın; “*Bu yaştan sonra bu sevinci tadabilir miyim?*” ifadesi ile Tanrı’ya olan inancındaki eksiklik; ikonografide genelde evinin kapısında bir perdeyi aralarken tasvir edilmeye çalışılmıştır. Sahnelerin birçok rneğinde, Sarah biraz kuşku dolu bakışlılarla perdeyi aralamaktadır. Diğer taraftan, Sarah’ın kafasındaki bu soru işaretinin aksine, Meryem’in Gabriel’i gördüğünde andaki vücut ifadesi ise, onun telaşlı bir şekilde, Tanrı’ya olan saygısını gösterir niteliktedir.

¹⁵² Hebron vadisinde yer alan Mamre’nin tasviri ikonografide; tepelik bir bölge ile vurgulanmıştır. Eski Ahit’te *Mamre Meşeliği* birçok kez tekrarlanmıştır (<https://incil.info/>).

Diğer taraftan, *Meryem'e Müjde* sahnesinde; Gabriel'in Meryem'e doğru uzanışındaki vücut ifadesi, burada daha çok İbrahim'in vücut ifadesi ile benzerlik göstermektedir. Gabriel; Meryem'e yaklaşırken onun kutsal/önemli birisi olduğunu bilmektedir. Aynı şekilde, İbrahim de konuklarını ağırlarken, onların önemli kimseler olduklarını hissetmiştir ve eski bir Mezopotamya geleneği olan *proskynesis* gereğince secde etmiştir.

San Vitale¹⁵³ ve Santa Maria Maggiore gibi erken dönem örneklerde (Şekil 29), İbrahim'in Konukseverliği ve diğer Eski Ahit kaynaklı sahnelerin daha çok zafer kemerinde görülmesi aslında naratif/öykücü anlatımın, Yahudi kökenli olduğunu gösterir. Bu bağlamda Meryem ve Sarah figür olarak, ikonografik ve tipolojik benzerlikler göstermektedir. Sahnenin kilise bema kemerlerinde seçilme nedeni bilinçli bir şekilde gerçekleşmiştir (Cormack, 2008b, s. 889-891). Sahne ile birlikte, bema yani kutsal alanda Ökaristi ayinine bir gönderme durumu söz konusudur. Sahnede yer alan üç konuk; Üçleme ile paralel bir benzerlik gösterir iken, masanın üzerindeki ekmek ve şarap ise Ökaristi ayini ile özdeşleşmiştir.

Roma Via Latina katakombunda (4. yüzyıl) yer alan ve *Philoxenia* olarak da bilinen İbrahim'in Konukseverliği, sahnenin ilk örnekleri arasında yer alır ve sahnede İbrahim ve Sarah'ı ziyarete gelen meleklerin/kişilerin¹⁵⁴ kanatsız olmaları dikkat çekmektedir. 5. yüzyıla ait Roma *Santa Maria Maggiore* Kilisesi¹⁵⁵ (435) örneğinde, melekler kanatsız betimlenmiştir. Diğer taraftan, Santa Maria Maggiore'de aynı döneme ilişkilendirilen, Meryem'e Müjde sahnesindeki meleklerin kanatlı olması ise dikkat çekicidir. Santa Maria Maggiore kilisesi İbrahim'in Konukseverliği sahnesi örneğinde, ortadaki melek

¹⁵³ *Çarmıhtaki İsa, İshak'ın Kurban Edilişi* ve *İbrahim'in Konukseverliği* gibi sahnelerin bemada yer alması, erken dönem kilise resim programında bir gelenektir. *Adama ve adakta bulunma* temasının bemada yer almasının görüldüğü örnekler arasında; Roma San Vitale, Makedonya Ohrid Aya Sofya ve bazı Kapadokya kilise örnekleri yer alır (Der Nersessian, 1975, s. 311). Ayrıca bkz. (Cormack, 2008b, s. 891).

¹⁵⁴ Bizans resim sanatı kapsamında, *İbrahim'in Konukseverliği* sahnesinde yer alan *Üç Konuk*, bazen kanatlı bir melek, bazen de kanatsız ve insan görünümlü tasvir edilmiştir.

¹⁵⁵ Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, 431 Efes Konsili sonrası, Meryem Theotokos unvanı aldıktan sonra 435 tarihinde Papa III. Sikstus tarafından daha önce Roma tanrıçalarından biri olan Juna Lucina Tapınağı üzerine inşa edilmiştir. Geniş bilgi için bkz. (Benko, 2004, s. 164). İçlerinde Müjde sahnesi örnekleri de olan apsis içerisindeki mozaik örnekleri 13. yüzyıl ve bemaya açılan kemerlerdeki mozaik örnekleri ise 13. yüzyıla tarihlenir. Geniş bilgi için bkz. (Кондакова, 1915, s. 433).

duruş ve ifade olarak diğerlerinden biraz daha farklıdır. Bu noktada bu meleğin, İsa'nın kendisi olabileceği görüşünü savunanlar mevcuttur (Peers, 2001, s. 37-8). Meryem'e Müjde sahnesi ise aynı kilisede bemaya açılan zafer kemerlerinden sol üst köşede yer alır. Böylece iki sahnenin birbiri ile yakınlığı, bize İsa'nın *iki kez müjdelenmiş* olabileceği hissini vermektedir.

2.1.1.1.2. Hacer'e Müjde

Eski Ahit Yaratılış 16. episodü; Hacer ve İsmail'e ayrılmıştır. Episod'da; Sarah'ın ilerleyen yaşına rağmen çocuk sahibi olamaması nedeniyle, bizzat kendi rızasıyla cariyesi/kölesi Hacer ile eşi İbrahim'in birlikteliğine izin verir. Hacer ise bu birliktelikten hamile kaldığını öğrenince, hanımını Sarah'ı küçük görmeye başlar. Bunun üzerine İbrahim'den de izin alan Sarah, Hacer'e kötü muamelede bulunmaya başlar ve bu nedenle Hacer çöle kaçar. Melek Hacer'e çölde iken görünür. Bu episodda 16:7'de geçen ifadeler konumuz adına önemlidir. Episod 16:7; *“RAB'bin meleği Hacer'i çölde bir pınarın, Şur yolundaki pınarın başında buldu.”* şeklinde bir açıklama getirmektedir.

Meleğin, Hacer'le olan diyalogu ile Meryem'e Müjde episodü birbirine benzerlik göstermektedir. Örneğin, Hacer ile melek arasındaki diyalogda, çocuğun adının ne olması gerektiği bizzat melek tarafından dikte edilmiştir. Ancak konumuz adına çok daha önemli olan benzerlik, kuyu/pınar ikonografisinin iki sahnede paralellik göstermesinde yatar. Eski ve Yeni Ahit kaynaklı Anna'ya Müjde, Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Hacer'e Müjde sahnelerinin hepsinde, bir pınar/kuyu imgesi bulunur. İleriki bölümde de ele alındığı gibi, Eski ve Yeni Ahit kaynaklı Müjde sahnelerinin, Bizans resim sanatında *kuyu başı ikonografisi* ile bağlantısı vardır. Su; bu bağlamda müjdeli doğum/evlilik/Âdemoğluna görünme haberlerinin kaynağı niteliğindedir.



Şekil 30: İbrahim'in Hacer'i Sarah'a Teslim Etmesi ve Melek ile Hacer Arasında Konuşma, Venedik San Marco Katedrali, 12. Yüzyıl,

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/story-of-abraham-abraham-handing-hagar-over-to-sarah-discourse-between-hagar-and-angel>

Episod 16:11'de ise; “İşte hamilesin, bir oğlun olacak, adını İsmail koyacaksın. Çünkü RAB sıkıntı içerisinde yakarışını işitti.” demektedir.

Hacer'e Müjde sahnesi örneği, Venedik San Marco Katedrali¹⁵⁶ (12. yüzyıl) İbrahim siklusu içerisinde yer alır. Mozaik panoda; *İbrahim'in Hacer'i Sarah'a Teslim Etmesi ve Meleğin Hacer ile Konuşması* sahneleri birlikte verilmiştir (Şekil 30). Eski Ahit Yaratılış 16. episoda bağlı kalan sahnede; Hacer; tepelik bir yerde yanında su birinkitisi olduğunu gösteren bir yerde oturmaktadır. Başı açık olan Hacer'in ayaklarındaki kırmızı ayakkabıları Meryem'in Müjde sahnesindeki ayakkabıları ile benzerlik göstermektedir.

¹⁵⁶ 12. ve 13. yüzyıllar arasında İtalya'nın Venedik şehrinde inşasına başlanan San Marco Katedrali mimari ve özellikle mozaik işçiliği bakımından Bizans uslubu etkisi altındadır. Geniş bilgi için bkz. <https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf>

Gabriel ise bir elinde asası diğer eliyle Hacer'e doğru yönelmiştir. Ancak Meryem'e yaklaşmasındaki tereddütlü vücut ifadesi yoktur. Sanki bir arkadaş gibi, Hacer ile sohbet etmektedir.

2.1.1.1.3. Hannah'a Müjde

Eski Ahit'te diğer bir Müjde sahnesi; Hannah'a olandır. Hannah; Eski Ahit'te adı geçen *Elkanah* ile evlidir ve kısırdır. Elkanah'ın; Peninnah isimde doğurgan bir karısı daha vardır. Eski Ahit'te Hannah; Tanrı'ya yakarır ve kısa bir süre sonra oğlu *Samuel*¹⁵⁷ kendisine bahşedilir.

Müjde olayı; Eski Ahit 1. Samuel 1:1-20 *Samuel'in Doğumu* episodunda Samuel'in mucizevi bir şekilde müjdeli doğumu anlatılır.

“Efrayim dağlık bölgesindeki Ramatayim Kasabası'nda yaşayan, Efrayim oymağının Suf boyundan Yeroham oğlu Elihu oğlu Tohu oğlu Suf oğlu Elkana adında bir adam vardı. Elkana'nın Hanna ve Peninna adında iki karısı vardı. Peninna'nın çocukları olduğu halde, Hanna'nın çocuğu olmuyordu. Elkana her şeye Egemen RAB'be tapınıp kurban sunmak üzere her yıl kendi kentinden Şilo'ya giderdi Elkana kurban sunduğu gün karısı Peninna'ya ve oğullarıyla kızlarına etten bir pay verirken, Hanna'ya iki pay verirdi. Çünkü RAB Hanna'nın rahmini kapamasına karşın, Elkana onu severdi. Ama RAB Hanna'nın rahmini kapadığından kuması Peninna Hanna'yı öfkelenmek için ona sürekli sataşırdı... Hanna, gönlü buruk, acı acı ağlayarak RAB'be yakardı ve şu adağı adadı: ‘Ey Her Şeye Egemen RAB, kulunun üzüntüsüne gerçekten bakıp beni anımsar, kulunu unutmayıp bana bir erkek çocuk verirken, yaşamı boyunca onu sana adayacağım. Onun başına hiç ustura değmeyecek’... Hanna ertesi sabah erkenden kakıp RAB'be tapındılar. Ondan sonra Rama'daki evlerine döndüler. Elkana karısı Hanna'yla birleşti ve RAB Hanna'yı anımsadı. Zamanı gelince Hanna gebe kaldı ve bir erkek çocuk doğurdu. ‘Onu RAB'den diledim’ diyerek adını Samuel koydu.” (https://incil.info, 1. Samuel 1:1-20).

Şekil 31'deki örnekte, Hannah ve Samuel birlikte tasvir edilmiştir. İki episod; yani hem *Hannah'ın Duası* hem de *Hannah'ın Şarkısı* birlikte verilmiştir. Hannah'ın kıyafetlerinin Meryem ile benzerlik göstermesi iki müjde sahnesinin benzer yanlarını oluştururken, Hannah'ın yakarışı ikonografik bakımdan, Meryem'in annesi Anna'nın duasını/yakarışına da benzemektedir. Sahnede dikkat çeken başka bir ikonografik ayrıntı ise müjde sahnelerinde görülen ağaç imgesi şeklindedir.

¹⁵⁷ *Samuel*; Hannah'ın Tanrı'ya yakarıları sonucu doğduğu için İbranice ‘de; *Tanrı Duydu* anlamına gelen bir isimdir (Feingold, 2013, s. 3-4).



Şekil 31: Hannah ve Samuel, Hannah'ın Şarkısı. (1. Samuel 2:1-10) ; Bizans/ Konstantinopolis, 11.yüzyıl, Psalter ve Yeni Ahit (Dumbarton Oaks MS 3, fol. 75, 12 x 14 cm., (©Washington Dumbarton Oaks), <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ois:hlviewerterms>

2.1.1.1.4. Manoah'ın Karısına Müjde

Eski Ahit kaynaklı diğer bir Müjde ise Hakimler; 13:2-3'de geçmektedir.

“...Dan oymağından Sora'lı bir adam vardı. Adı Manoah'tı. Karısı kısır ve hiç çocuğu olmamıştı. RAB'in meleği kadına görünerek, 'Kısır olduğun, çocuk doğurmadığın halde gebe kalıp bir oğul doğuracaksın.'”

2.1.1.2. Yeni Ahit Kaynaklı Müjde Sahneleri

Yeni Ahit ile Müjde sahneleri ise aşağıdaki gibidir.

2.1.1.2.1. Zekeriya'ya Müjde

Yeni Ahit'te bahsi geçen ilk müjde olan, *Zekeriya'ya Müjde*, Luka İncili1:5-22'de aşağıdaki gibi ifade edilmektedir.

Yahudiye Kralı Hirodes zamanında, Aviya bölüğünden Zekeriya adında bir kâhin vardı. Harun soyundan gelen karısının adı ise Elizabeth'ti. Her ikisi de Tanrı'nın gözünde doğru kişilerdi. Rab'bin bütün buyruk ve uyurklarına eksiksizce uyarlardı. Elizabeth kısır olduğu için çocukları olmuyordu. İkisinin de yaşları ilerlemişti. Zekeriya, hizmet sırasının kendi bölüğünde olduğu bir gün, Tanrı'nın önünde kâhinlik görevini yerine getiriyordu. Kâhinlik geleneği uyarınca Rab'bin Tapınağına girip buhur yakma görevi kurayla ona verilmişti. Buhur yakma saatinde bütün halk topluluğu dışarıda dua ediyordu. Bu sırada, Rab'bin bir meleği buhur sunağıının sağında durup Zekeriya'ya göründü. Zekeriya onu dışarıda görünce şaşırdı, korkuya kapıldı. Melek, ' Korkma Zekeriya' dedi, 'Duan kabul edildi. Karın Elizabeth sana bir oğul doğuracak, adını Yahya koyacaksın. Sevinip oşacaksın. Birçokları da onun doğumuna sevinecek. O, Rab'bin gözünde büyük olacak. Hiç şarap iki içmeyecek; daha annesinin rahmindeyken Kutsal Ruh ile dolacak. İsrail oğullarından birçoğunu, Tanrıları Rab'be döndürecek. Babalarının yüreklerini çocuklarına döndürmek, söz dinlemeyenleri doğru kişilerin anlayışına yöneltmek ve Rab için hazırlanmış bir halk yetiştirmek üzere, İlyas'ın ruhu ve gücüyle Rab'bin önünden gidecektir.' Zekeriya meleğe, 'Bundan nasıl emin olabilirim?' dedi. 'çünkü ben yaşlandım, karımın da yaşı ilerledi.' Melek ona şöyle karşılık verdi; 'Ben Tanrı'nın huzurunda duran Cebrail'im. Seninle konuşmak ve bu müjdeyi sana bildirmek için gönderildim. İşte, belirlenen zamanda yerine gelecek olan sözlerime inanmadığın için dilin tutulacak, bunların gerçekleşeceği güne dek konuşamayacaksın.' Zekeriya'yı bekleyen halk, onun tapınakta bu kadar uzun kalmasına şaştı. Zekeriya ise dışarı çıktığında onlarla konuşmadı. O zaman tapınakta bir görüm gördüğünü anladılar. Kendisi onlara işaret yapıyor, ama konuşamıyordu."

Melek; Zekeriya'ya Tapınak'ta buhur sunağıının sağında, ayakta durur vaziyette iken görünmüş ve Yahya'nın doğumunu müjdelemiştir. Zekeriya'nın meleği karşıladığı anda korkuya kapıldığı ve Tapınak'tan çıktıktan sonra kendisini bekleyen cemaat karşısında konuşamadığı/dilinin tutulduğu da yine aynı bölümde/episodda belirtilmiştir.

Bu bağlamda Tapınak; Zekeriya'ya Müjde sahnesi ikonografisinin ana elamanını oluşturmaktadır.

Bizans resim sanatında, Zekeriya'ya Müjde sahnesi için ilk örnek; 12. yüzyıl *Athos Panteleimon Manastırı*, n.2.343.r yer numaralı el yazması kitap resmi şeklinde (şekil 32).

Athos kitap resmi rneğinde, Zekeriya Tapınak'ta meleği karşılarken tasvir edilmiştir. Zekeriya; yaşlılığının bir belirtisi olarak beyaz saçlıdır. İki eliyle şaşkınlığını ifade eder. Melek ise, sağ eliyle Zekeriya'ya doğru yönelmektedir. Özellikle meleğin, Zekeriya'ya doğru yönelişi, konumuz Meryem'e Müjde sahnesindeki Gabriel'in duruşu ve

Meryem'e yönelişi ile benzerlik göstermektedir. Her iki sahnedeki meleklerin vücutlarındaki ifade yoğunluğu hemen hemen aynı gibidir. Daha sonraki bölümde *Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Evi İkonografisi* alt başlığında, Meryem'in evi ile *Tapınak* arasında bir bağlantı kurulmuş, Meryem'e Müjde ve Tapınak tasviri arasındaki ikonografik bağlantı irdelenmiştir.



Şekil 32: Zekeriya'ya Müjde/Meleğin Zekeriya'ya Görünmesi, Athos/Panteleimon Manastırı, Ms.No.2 fol.243r. 12. Yüzyıl El Yazması Kitap Resmi,

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=&view=country&page=91&image=1427>.

Zekeriya'ya Müjde sahnesi için diğer bir örnek ise, Selanik Ayioi Apostoloi Kilisesi'ne (14. yüzyıl) aittir¹⁵⁸ (Şekil 33). Zekeriya sahnede rahip kıyafetleri içerisinde, bir kiboriumda ayakta tasvir edilmiştir. Her iki sahnede de olgun yaşına gönderme vardır. Zekeriya; beyaz saçlı ve sakallı birisi olarak sahnede yerini alır. Meleğin onu ziyareti ile korkusu, Zekeriya'nın yüz ifadesine yansımıştır. Bir eli şaşkınlığının göstergesi olarak

¹⁵⁸ Sahne; kilise ambulatoriumun güney bölümü, doğu duvarında Eski Ahit siklusu için ayrılmış panoda yer alır.

havaya kalkmış durumdadır. Bu bağlamda Meryem’e Müjde sahnesindeki Meryem’in vücut ifadesi ile paralel bir benzerlik vardır.

Zekeriya’ya Müjde sahnesi, Bizans resim sanatı içerisinde sıklıkla karşımıza çıkan bir sahne değildir. Ama el yazmasından, küçük el sanatlarına, ikona örneklerinden duvar resmi örneklerine kadar geniş bir yelpazede de örnekleri olması ayrıca dikkate değerdir.



Şekil 33: Zekeriya’ya Müjde/Meleğin Zekeriya’ya Görünmesi, Selanik Ayioi Apostoloi/Kutsal Havariler Kilisesi, 14. Yüzyıl, (Nikolaidou ve Tourta 1997, s. 130).

2.1.1.2.2. Johahim/Yohakim’e Müjde

Meryem’in babasına olan Johakim/Yohakim’e Müjde; Kanonik İnciller’de yer almaz. Meryem ve hayatı ile ilgili en detaylı bilgileri, II. yüzyılda yazılmış Apokrif bir kaynak olan Yakobus’un Protoevangelium’undan öğreniriz¹⁵⁹. Protoevangelium’un III-IV. episodlarına göre; Tapınak’tan çocuğu olmadığı için kovulan ve ıssız tepelere çekilen Yohakim’e, melek görünür ve Meryem’in doğumunu müjdeler.

¹⁵⁹ Meryem ile ilgili bilgi veren diğer Apokrif kaynakları, daha önceki bölümlerde ele alınmıştır. Protoevangelium’un yanı sıra; Meryem’in Doğumu İncili, Pseudo/Sahte Matta; geniş bilgi için bkz. bölüm; “*Meryem ve Apokrif Kaynaklar*”.

Bizans resim sanatında *Yohakim'e Meleğin Görünmesi/Yohakim'e Müjde* genelde iki episoddan oluşur. Episodlardan ilki *Yohakim'in Çobanların Arasında*, diğeri ise meleğin gökten süzülerek gelip, ona *Müjdeli Haber'i* verdiği anın tasviri ile ilgili olmalıdır. Müjdeli haberin verilmesinde, çobanlar ve Yohakim'in sürüsü en önemli ikonografik ayrıntılar olarak karşımıza çıkar.

Lafontaine-Dosogne (1975, s. 195-242); Yohakim'e Müjde sahnesi konusunda¹⁶⁰, bize en ayrıntılı bilgi veren isimdir. Lafontaine-Dosogne çalışmasında; Kariye/Khora örneğinden yola çıkarak, diğeri Yohakim'e Müjde sahneleri örnekleri ile karşılaştırmalı bir şekilde sahnenin ikonografisini detaylı bir biçimde irdeler¹⁶¹.

Yohakim'e Müjde sahnesi örnekleri içerisinde; Kariye/Khora (Şekil 34) ve Daphni manastırı (Şekil 35) örnekleri, ikonografik ayrıntılar adına önemlidir. Kariye/Khora örneğinde her ne kadar, episodun sadece ilk bölümü ikonografide yer almış olmasa da, Daphni örneğinde olduğu gibi iki sahneyi de kapsıyor olduğu düşüncesi hâkimdir. Bu bağlamda Lafontaine-Dosogne (1975a, s. 170); iki episoddan oluşan, iki sahnenin yani hem Yohakim'in Ağıtı hem de Yohakim'e Müjde sahnelerinin, Kariye/Khora örneğinde¹⁶² tasvir edildiğini ancak bir tanesinin günümüze gelebildiğini savunur.

¹⁶⁰ Örnekler içerisinde; Kapadokya Kızıl Çukur, Kokkinopabhoslu Yakobus'un homiliye kitap resmi örnekleri önemli bir yere sahiptir. Kızıl Çukur örneğinde; ikonografik olarak sahneye, otlayan sürü ile iki çoban eklenmiştir. Lafontaine-Dosogne (1975a, s. 170); *otlayan sürü* ikonografisinin Bizans sanatında Yohakim'e Müjde sahnesi için yeni bir ifade olduğunu iddia eder ve ikonografide yer alan sürü ve çoban imgelerinin Doğu kökenli olduğunu söyler ve Protoevangelium kaynaklı bu ikonografik detayın muhtemelen Ermeni ve Suriye kökenli olduğunu da savına ekler.

Diğeri taraftan, Kapadokya duvar resimlerinin başkent kökenli olduğunu savunan diğeri araştırmacılar, Yohakim'e Müjde sahnesindeki bu otlayan sürü detayının başkent Konstantinopolis geleneği ile bağlantılı olmadıklarını savunurlar. Başkent etkisi altındaki Yunanistan Daphni Manastırı ya da başkentte yazılan Kokkinopabhoslu Yakobus'un homiliye kitap resmi örneğinde ise bu detay görülmez (Restle, 1969a, s. 15, 144-5; Restle, 1969c, fig. 349-350; Thierry N ve Thierry M., 1958, s. 105-146).

¹⁶¹ Lafontaine-Dosogne (1975a, s. 195-242); Ohrid Aziz Klement Kilisesi, Kapadokya Kızıl Çukur/Yohakim ve Anna Şapeli, Venedik San Marco Katedrali, Daphni Manastırı, Selanik Kutsal Havariler Kilisesi (14. yüzyıl), Athos Vatopedi Manastırı, Sırbistan Studenica Manastırı (1313) ve son olarak Kariye/Khora Müzesi örnekleri üzerinden, Yohakim'e Müjde sahnesini irdeler.

¹⁶² Başkent Palaiologos Dönemi Kariye/Khora örneğinde, Protoevangelium kaynaklı bir ikonografi ile ıssız tepede bir çalılık altında, tepe yamacına oturmuş ve düşünceli bir duygu hali ile tasvir edilmiştir. Çobanlar ise diğeri ikonografik detaylardır.



Şekil 34: Yohakim’e Müjde, İstanbul Kariye/Khora Müzesi, (Çokhamur, 2012, s. 49).

Konumuz Meryem’e Müjde sahnesi ile bağlantılı olarak ikonografik bağlamda bir değerlendirme yapıldığında, iki sahnenin birbirlerine tipolojik olarak zıtlık teşkil ettiğini gözlemledik. İki Müjde sahnesi arasındaki tek ortak noktanın, mucizevi bir şekilde gerçekleşecek olan doğumun bir melek tarafından müjdelenen haber şeklinde olduğunu söyleyebiliriz.

2.1.1.2.3. Anna’ya Müjde

Meryem’in annesi ve Anna’ya Müjde; Protoevangelium’un II, III ve IV. episodlarında yer alır. Anna çok geç yaşına gelmiştir ve kısırdır. Eşi Yohakim ise Tapınak’tan kovulmuş ıssızlığa çekilmiştir. Anna’nın ağıtı ve yakarıları sonrası, Gabriel onu evinde ziyaret etmiş bir kız çocuğu olacağını müjdelemiştir. Bizans resim sanatı kapsamında, Anna’nın Ağıtı ve Anna’ya Müjde sahneleri yine birbirlerini takip eden iki episodla verilir.

Anna’ya Müjde sahnesi için en önemli örnekler arasında; St. Petersburg Hermitage Müzesi, Suriye ya da Mısır kökenli fildişi kabartma örneği (6. yüzyıl), Yunanistan Daphni manastırı (11. yüzyıl), Kapadokya Kızıl Çukur/Yohakim ve Anna Şapeli,

Venedik San Marco Katedrali kiboriumu üzerindeki tasvir,¹⁶³ Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyesi¹⁶⁴ ve son olarak Kariye/Khora'de¹⁶⁵. Anna'ya Müjde örnekleri yer alır.



Şekil 35: Yohakim ve Anna'ya Müjde, Daphni Manastırı, Mozaik Pano, (Lazarides, s. 32).

¹⁶³ San Marco Katedrali kiboriumu sütunları 1204 Haçlı İstilasası sonrası İstanbul'dan Venedik'e götürülmüştür. Bu götürülme tarihi ise İmparator I. Anastasios (491-528) dönemine denk gelir. Geniş bilgi için bkz.

<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/554409>.

<http://www.basilicasanmarco.it/basilica/scultura/le-colonne-del-ciborio/?lang=en>.

¹⁶⁴ Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliye el yazması kitabı, 12. yüzyılda Kokkinobaphos Manastırı'nda üretilmiştir. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1162 and Bibliothèque nationale, Paris, gr. 1208 olmak üzere 2 kopyadan oluşur. 6 vaazdan oluşan homiliye kitabında Meryem'in erken hayatına dair ayrıntılı bilgiler ve kitap resimleri yer alır. Geniş bilgi için bkz. (Linardou, 2008, s. 35-48).

¹⁶⁵ Başkent Kariye/Khora örneğinde; Yohakim'in adağının reddedildiği sahnenin devamında, bir hizmetçi kapı perdesini aralamaktadır. Lafontaine-Dosogne; (1975a, s. 168-169) bu kişinin de Judith/Juthine olduğunu söyler. Lafontaine-Dosogne; Judith'in Anna'yı azarladığı episod ve Anna'nın Ağıtı episodlarının her ikisinin birden Müjde ikonografisini oluşturduğunu savunur. Her iki ikonografinin birlikte verildiğini, ama daha çok el yazmalarında¹⁶⁵ yer aldığını, kilise resim programlarında sıklıkla rastlanan bir detay olmadığını ve muhtemelen el yazmalarından esinlenerek kilise resim programına girdiğini vurgular. Ayrıca geniş bilgi için ayrıca bkz. (Underwood, 1966a, s. 64-65; Underwood, 1966b, s. 85, fig. 85).

Anna'ya Müjde sahnesi bütün örnekleri, Protoevangelium tasvirine sadık kalmıştır. Anna; evinin bahçesinde çoğunlukla ayakta, nadir oturur durumda elleri orans duruşta Tanrı'ya yakarır durumda betimlenmiştir. Bizans resim sanatında; *Anna'nın Ağıtı* ve *Anna'ya Müjde* episodları, yukarıda belirttiğimiz üzere, *Yohakim Çobanlar Arasında* ve *Yohakim'e Müjde* sahneleri örneğinde olduğu gibi, iç içe geçmiş iki sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuşlar ve kuş yuvası gibi imgeler, yine ikonografinin ayrılmaz detaylarını oluşturur. Kuş yuvasının sahnede yer alması yine Protoevangelium'a atıf olduğunu gösterir. Protoevangelium III. episodunda da belirtildiği üzere Anna, bahçede kuş yuvasına bakarak ağıtta bulunmuştur¹⁶⁶.

Daphni Manastırı örneğinde Anna (Şekil 35); kuş yuvasının bitişiğinde yer alır. Ayakta, bir çeşme başında eli yukarı doğru uzanarak orans duruşta olan Anna, yarım boy görünümlü bir melekten müjdeyi alırken tasvir edilmiştir. Arka plandaki ev, Anna'nın evidir¹⁶⁷. Daphni örneğinde kuşlar oraya buraya dağınık konmuş durumdadırlar. Arka planda evin perdesini aralayan muhtemel hizmetçi Judith/Juthine olmalıdır.

Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri kitap resmi örneğinin de (Şekil 36), Protoevangelium'a sadık kalındığı gözlemlenir. Elleri orans vaziyette duran Anna, kuşlar, çeşme/kuyu ve ağaç imgeleri sahnenin ayrılmaz ikonografik elemanlarıdır.

Anna'ya Müjde sahnesinde bir çeşme ya da kuyu detayı, konumuzu oluşturan Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi ile benzerlikler göstermesi adına da önemlidir.

Bu bağlamda, konumuz Meryem'e Müjde sahnesi ile Anna'ya Müjde sahnesinin ikonografik açıdan benzer yanlarının olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi örneklerinde olduğu gibi; Daphni, Kariye/Khora örneklerinde de; Gabriel Meryem'e gökten süzülerek yönelmektedir.

Sahnede; iki kadının kıyafetleri, renkler, mimari detaylar arasında da benzer yanlar olduğu dikkat çekmektedir.

¹⁶⁶ Hermitage Müzesi örneği, bu ikonografiye uyan en erken tarihli örnekler arasında yer alır. Anna; kuşların yuva yapmış olduğu bir ağacın altında oturur durumda tasvir edilmiştir.

¹⁶⁷ Lafontaine-Dosogne; (1975a, s. 171) bu detayların, başkent ve Yunan coğrafyasında görülen tipik İkonoklazma sonrası tasvir geleneği olduğunu savunur.



Şekil 36: Anna'ya Müjde. Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyeleri, Vat.gr. 1162 fol. 16r. (©Biblioteca Apostolica Vaticana), https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162.

Her iki ikonografinin farklı yanları ise, Meryem'in Gabriel'i gördüğü andaki şaşkınlığının aksine, Anna'ya Müjde örneğinde, Anna'nın meleğe doğru ellerini açıp yakarışındaki rahatlığını söyleyebiliriz.

Demus (1975, s. 121-2); Daphni ve Kariye/Khora örneğindeki Anna'ya Müjde sahnelerinin yer seçiminin¹⁶⁸ ve kompozisyonunun da benzerlik gösterdiğini ifade eder. Demus; bu önermeden yola çıkarak, bu iki sahne tasvirinde, bir modellemeye gidildiğini ve şablon halinde kullanılan bir örneğin dönemler içerisinde yeni bir üslupla ama benzer öğeler ile karşımıza çıktığını söyler.

¹⁶⁸ Anna'ya Müjde sahneleri, Daphni'de lunetin sol kolunu, Kariye/Khora'de ise aynı sayılabilecek yerde sağ kolu üzerinde yer alır (Demus, 1975, s. 121).

2.1.1.2.4. Yusuf'a Müjde

Yeni Ahit'te ismi geçen Yusuf; Meryem ile nişanlanıp onu himayesine almıştır. Meleğin; Yusuf'a rüyet halinde iken görünüp, İsa'nın doğacağını bildirmesi hem Kanonik hem de Apokrif kaynaklı olması adına önemlidir.

Kanonik İncil Matta 1:18-24'deki İsa Mesih'in Doğumu epizodu, Yusuf'a Müjde olarak da kabul edilir. Melek; rüyet halinde iken Yusuf'a görünmüş ve doğacak çocuk ile ilgili ayrıntılı bilgi vermiştir. İsa'nın Doğum Müjdesi'ni veren iki Kanonik İncil Luka ve Matta bu bağlamda biraz farklılık gösterir. Luka İncili 1:26-38'de Meryem'e, Matta 1:18-24 ise Yusuf'a Müjdeyi bildirmektedir. Yakobus'un Protoevangelium'u XII. epizodu yine Yusuf'a Müjde'yi kapsar.

Yeni Ahit'te Meleğin; Yusuf rüyet halinde iken görüldüğü başka epizodlar da vardır. Yusuf'un rüyetleri, melek tarafından farklı müjdelere alması adına önemlidir.

Bu rüyetler ise şu şekildedir;

İlk rüyet Matta İncili 1:20-21'de;

"... Rabbin meleği ona rüyada görünerek şöyle dedi: 'Davud oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır. Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak.'" (<https://incil.info/>).

İkinci rüyet Matta İncili 2:13'de;

"Yıldızbilimciler gittikten sonra RAB'bin bir meleği Yusuf'a rüyada görünerek, 'Kalk!' dedi, 'çocukla annesini al, Mısır'a Kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal, Çünkü Hirodes öldürmek için çocuğu aratacak.'" (<https://incil.info/>).

Üçüncü rüyet Matta 2:19-20'de;

"Hirodes öldükten sonra, RAB'bin bir meleği Mısır'da Yusuf'a rüyada görünerek, 'Kalk!' dedi, 'çocukla annesini al, İsrail'e geri dön. Çünkü çocuğun canına kıymak isteyenler öldü.'" (<https://incil.info/>).

Dördüncü rüyet Matta 2:22'de;

"Ama Yahudiye'de Hirodes'in yerine oğlu Arhelas'ın kral olduğunu duyunca oraya gitmekten korktu. Rüyada uyarılınca Celile bölgesine gitti.'" (<https://incil.info/>).

Bu bağlamda, melekler ile iletişimi en çok olan isimlerden birinin de Yusuf olması dikkate değerdir.

Bizans resim sanatında Yusuf'a Müjde; *Yusuf'un Rüyası/Rüyeti* sahnesi olarak bilinir. Sahnenin ikonografik detaylarında, genelde Yusuf bir folyo içerisinde, bir eli ile başını tutarken ve bedeni yana doğru kıvrılmış bir şekilde tasvir edildiği gözlemlenir.

Yusuf'un Rüyası/Rüyeti sahnesi genelde İsa'nın Yaşamı siklusu¹⁶⁹ içerisinde yer alır. Lafontaine-Dosogne (1975b, s. 202-204); Kariye/Khora örneğindeki Yusuf'un Rüyası sahnesi (Şekil 37) için farklı önermede bulunur. Yusuf'un Rüyası/Rüyeti sahnesi ile aynı sahne içerisinde, Meryem ve iki kadının da sahneye dâhil edilmesine şu şekilde bir açıklama getirir. Bu iki kadının Meryem'e su deneyinde eşlik eden iki kadın olabileceği ve sahnede dağlık bir detayın da bulunmasının bu düşüncüyü kuvvetlendirdiğini ifade eder. Lafontaine-Dosogne, Yusuf'un rüyeti/rüyasında Meryem'i de görmüş olabileceğini, örnekler üzerinden açıklar. Örneğin, Arles sarkofajında da yer alan ikonografide, Yusuf'un uyurken, onu uyarmaya gelen meleğin arkasında Meryem'in de yer aldığını ve meleğin eliyle Meryem'i işaret ettiğini belirtir. Lafontaine-Dosogne; Batı kaynaklı bu ikonografik ayrıntının Kariye/Khora'de farklı bir yorumu olduğunu savunur.

Yusuf'un Rüyası/Rüyeti sahnesine Meryem'in de dâhil olduğu örneklerimizden ikincisi olan Arles sarkofajında¹⁷⁰ da (Şekil 38), meleğin/Gabriel'in arkasındaki kadın figür, Meryem olmalıdır. Sahnede bir çatı altında Yusuf; eli başına yaslanmış vaziyette rüyet halindedir. Gabriel ve Meryem ise ona sağ taraftan yaklaşmaktadır.

Diğer taraftan, yukarıda Lafontaine-Dosogne'nin de belirttiği gibi, Kariye/Khora mozaik örneklerinde, yeni ikonografik yorumlar vardır. Bu ikonografik yenilikleri özellikle Anna'ya ve Meryem'e Müjde sahnesi kuyu tasvirlerinde görmek mümkündür. Günümüze sadece Samiriyeli Kadın ve kuyu detayının gelebildiği, İsa Kuyu Başında

¹⁶⁹ Diğer örnekler için; Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, II. Basileos'un Menologya'sı Sina İsa'nın Doğumu ikonası, Kariye/Khora Müzesi, Mistra Metropolis Kilisesi örnekleri verilebilir. Geniş bilgi için bkz. (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 197-204).

¹⁷⁰ Sarkofaj ile ilgili en geniş bilgiyi Joseph Wilpert verir. Geniş bilgi için bkz. 1929 *Monumenti Dell'antichita Cristiana V. I.* Roma: Pontificio Istituto di Arcgeologia Cristiana, tav XX, 1 I sarcofagi Cristiani Antichi, Band 1-2:Tavole).

Samiriyeli Kadın ile Konuşurken sahnesinde de kuyu tasvirine önemli bir vurgu yapıldığı gözlemlenir.



Şekil 37: Yusuf'un Rüyası/Rüyeti Kariye/Khora Müzesi, (Hatice Demir Arşivi, 2018).



Şekil 38: Yusuf'un Rüyası/Rüyeti Sahnesi, Arles Sarkofajı, (Wilpert, Joseph_tav XX, 1 I sarcofagi Cristiani Antichi, Band 1-2:Tavole — Roma, 1929),

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1929a/0034?sid=b59a6e33e782d58a4e41556b43a6fb06>

2.1.1.2.5. Çobanlara Müjde¹⁷¹

Luka İncili Çobanlar ve Melekler episodu 2:8-12’de;

“Aynı yörede, sürülerin yanında nöbet tutarak geceyi geçiren çobanlar vardı. RAB’bin bir meleği onlara göründü ve RAB’bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar. Melek onlara, ‘Korkmayın!’ dedi, ‘Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size Davud’un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu RAB olan Mesih’tir. İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız.” (<https://incil.info/>).

ifadeleri ile bir melek tarafından İsa’nın Doğumu haberi, çobanlara müjdelenmektedir.

Bizans resim sanatında *Çobanlara Müjde* olarak bilinen bu sahnenin, ikonografik detaylarında genelde üç çoban ve onların otlayan sürüsü yer alır. Ancak ikonografik ayrıntıların zaman içerisinde değiştiği/geliştiği gözlemlenir. 6. yüzyıldan itibaren yaygın olarak, İsa’nın Doğumu sahnesi içerisinde yerini alan sahnedeki üç çoban imgesi, dönemlere ve bölgelere göre değişiklik göstermektedir.

Helenistik etkinin yoğun olduğu çoban ve sürü imgesinde, Hosios Loukas manastırı örneğinde¹⁷² (Şekil 39), sahneye bir de flüt çalan bir çoban daha eklenir. (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 210-211).

Anadolu toprakları örnekleri de dâhil olmak üzere, Çobanlara Müjde sahnesi, İsa’nın Doğumu sahnesi içerisinde ikonografik detayları, yer seçimi ve bölgesel üslup farklılıkları ile en zengin sahneler arasında yer alır. Örneğin, Orta Bizans dönemi ile birlikte sahneye dere de eklenir ve daha önceden ikonografide yer alan sürü, dereden su içerken tasvir edilmeye başlanır.

¹⁷¹ Geniş bilgi için bkz. (Chatzidakis, 1997, s. 19-24).

¹⁷² Helenistik etkili bu flüt imgesi, geç dönemlerde çok görülmez. Helenistik etkiyi çobanların kıyafetlerinde de görmek mümkündür. Postuna sarılı bir çoban ile birlikte, diğer iki çoban kısa tuniklidir (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 210-211).



Şekil 39: Hosios Loukas, Kathalikon, Nef, Güneydoğu Tromp, Çobanlara Müjde Sahnesi, Flütlü Çoban, Detay, (Chatzidakis, 1997, s. 29).

Örneğin, Selanik Kutsal Havariler kilisesinde (14. yüzyıl), çobanların grup halinde tasvir edilmiştir. Aynı grup halindeki çobanları, Kariye/Khora örneğinde de görmek mümkündür¹⁷³ (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 210-211).

Çobanlara Müjde¹⁷⁴ sahnesi ile Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesinde, meleğin gökten süzülerek gelmesi, her iki sahnenin ortak/benzer yanlarını teşkil eder.

2.2. MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ EPİSODLARININ İKONOĞRAFİSİ

Meryem'e Müjde sahnesi; Kanonik İnciller'den Luka 1:26-38 ve Apokrif İnciller'den Yakobus'un Protoevangelium'u (2. yüzyıl), Meryem'in Doğumu İncili ve Pseudo/Sahte Matta'dan (7. ya da 8. yüzyıl) kaynak alınarak, iki episoddan meydana gelmektedir. Bu

¹⁷³ Geniş bilgi için bkz. (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 195-242; Underwood, 1996a, s. 90-91; Underwood, 1966b, s. 172, fig. 102).

¹⁷⁴ Çobanlara Müjde episodü ile ilintili olan aynı sahne, Kitab-ı Mukaddes'te müjdeli doğumun, son müjde örneği olması bakımından da önemlidir.

episodlardan ilki, *Kuyu Başında Müjde* ikincisi ise *Meryem'in Evinde Müjde* episodudur.

2.2.1. Meryem'e Kuyu Başında Müjde Sahnesi

Kuyu Başında Müjde sahnesi; Erken Hıristiyan döneminden başlayarak, Bizans devleti sınırları içerisinde, resim sanatında hemen hemen tüm dönemlerde görülür.

Kuyu Başında Müjde sahnesi; Apokrif kaynaklı Müjde sahnesi olarak da kabul edilir. Çünkü Kanonik İncil Luka 1:26-28'de de belirtildiği üzere, Gabriel Meryem'i evinde ziyaret etmiştir¹⁷⁵. Dolayısıyla Meryem'in evinde gerçekleşen Müjde sahnesi hem Kanonik hem de Apokrif özellik gösterir. Apokrif İnciller'den Yakobus'un Protoevangelium'u (2. yüzyıl), Meryem'in Doğumu İncili ve Pseudo/Sahte-Matta'da (7. ya da 8. yüzyıl) her iki episod kaynaklı, iki müjde sahnesine gönderme yapar.

2.2.1.1. Meryem'e Kuyu Başında Müjde Sahnesi ve Bizans Resim Sanatında Kuyu İkonografisi

Apokrif kaynaklı olan *Meryem'e Kuyu Başında Müjde* sahnesi; Bizans resim sanatında, Gabriel'in Meryem'in evinde ziyareti ile gerçekleşen Müjde ile kıyaslandığında, nicelik olarak daha azdır. Değerlendirme kapsamında ele alınan örnekler ise, Milano Katedrali hazinesi fildişi diptikon kanadı (5. yüzyıl), Venedik San Marco Katedrali mozaïği (12. yüzyıl), Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri kitap resmi (12. yüzyıl), Ermeni Gladzor İncil'i kitap resmi¹⁷⁶ (14. yüzyıl ilk çeyreği), Kariye/Khora Manastırı/Müzesi mozaïği (14. yüzyıl), Kastoria Ayi Anayiri Kilisesi ve son olarak Ermenistan/Erivan Matenadaran kütüphanesinde muhafaza edilen 9. yüzyıla ait 7739 yer numaralı el yazması kitap resmi örnekleri şeklindedir.

¹⁷⁵ 'Meryem'in Evi' konusu tartışmalıdır. Çünkü Luka 1:28'de sadece; "...Onun yanına giren melek..." ifadesi kullanılmıştır. Meleğin nasıl/hangi eve girdiği konusunda farklı görüşler vardır.

¹⁷⁶ Bizans resim sanatı kapsamı dışında kalmakla birlikte, çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Meryem'e Kuyu Başında Müjde ikonografisi için en erken tarihli örneklerden birisi, Milano Katedrali hazinesinde muhafaza edilen 5. yüzyıla ait fildişi diptikon kanadıdır (Şekil 40). Sahnede Meryem; diz çökmüş, elinde daha çok bir sürahiyi andıran bir kova tutmaktadır. Meryem ise genellikle görmeye alışık olduğumuz bir maphorion yerine, yakası işlemeli boydan bir kıyafet içerisinde tasvir edilmiştir. Gabriel ise tunik benzeri bir kıyafet içerisinde, eliyle Meryem'e yönelmektedir. Meryem'e Kuyu Başında Müjde örneklerinde, Gabriel genelde gökten süzülerek Meryem'e doğru yönelmektedir. Milano diptikonu ve Gladzor İncili kitap resmi örneklerinde ise durum farklıdır. Gabriel; her iki örnekte de tam boy tasvir edilmiştir. Bizans resim sanatı Müjde sahnesi ikonografisinde; Gabriel ve Meryem farklı âlemlerden oldukları için, iki figür arasında bir mesafe bırakmak ve iki figürün ayrı tasvir edilmesi, Müjde ikonografisinde görülen en önemli ayrıntıdır. Ancak bu örnekte, Gabriel neredeyse Meryem'e dokunacak kadar yaklaşmıştır.



Şekil 40: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Milano Katedrali Hazinesi, Fildişi Diptikon Kanadı, 5. Yüzyıl, <https://ica.princeton.edu/>

İkinci örnek Venedik San Marco Katedrali mozaiği örneği de (Şekil 41), diğer Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi örnekleri ikonografik detayları ile benzerlik ve farklılık göstermektedir.



Şekil 41: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Venedik San Marco Katedrali, 12. Yüzyıl, <http://atom.doaks.org/atom/index.php/west-bay-barrel-vault-north-side-upper-register-life-of-virgin-annunciation-at-well-and-handing-of-purple-to-mary>

Meryem'in elindeki su kovası, kuyu, yakınlardaki bir evin varlığı/Meryem'in Evi ile ikinci Müjde'ye hazırlık, havadan uçarak/süzülerek gelen Gabriel ve Meryem'in, Gabriel'e doğru yönelişi diğer örnekler ile benzerlik göstermektedir. Gabriel; açık tenlidir ve elinde asası/labarumu yoktur ancak büyük ve geniş altın rengi kanatlara sahiptir ve eliyle süzülerek Meryem'e doğru yönelmektedir. Meryem ise altın renkli bir konturle çevrelenmiş mor bir maphorion içerisinde tasvir edilmiştir. Ayaklarında ise görmeye alışık olduğumuz bordoya yakın kırmızı ayakkabıları vardır. Halesi; altın

renkli zeminden ayırt edilebilmek için kırmızı bir kontur ile derinleştirilmiştir. İkonografinin ana elemanlarından kuyu ise neredeyse bütün örneklerde farklı tiptedir. Bu bağlamda sahnede, Meryem ve Gabriel daha tutucu bir tasvir ile betimlenirken, kuyu ve diğer detaylarda, sanatçıların bölgesel üsluplarını yansıttığını söyleyebiliriz. Sahnede; yerini alan ağaç ise daha önce İbrahim'in Konukseverliği sahnesi bölümünde de belirtildiği üzere Müjde sahnelerinin birçok örneğinde karşımıza çıkmaktadır. Mamre'deki meşe ağacından yola çıkarak, ağaç ve müjde ya da ağaç ve yaratılış arasında önemli bir ikonografik bağ olduğu görüşündeyiz.

Üçüncü örnek, 12. yüzyılın ilk yarısında üretilmiş Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyeleri kitap resimleri (Şekil 52), iki kopyadan oluşmaktadır. Kopyalardan birisi Vatikan Müzesi diğeri ise Paris Bibliothèque Nationale'de¹⁷⁷ muhafaza edilmektedir. Eser; Meryem'in hayatını anlatan en önemli minyatürlü el yazmalarından biri olarak kabul edilir. Her iki kopyada da; Meryem elinde kovası ile bir kuyu başında, yukarıdan gelen Gabriel'e doğru bakmak için hafif arkaya dönmüş şekilde tasvir edilmiştir. Gabriel ise gökyüzünden Meryem'e doğru yönelmektedir. Meryem'in mavi maphorionunun altında bordo bir khiton, ayaklarını da kapatacak şekilde tüm vücudunu sarmaktadır. Sağ eli ve hafifçe dönmüş vücudu ile gökyüzünden gelen Gabriel'i selamlamaktadır. Diğer eliyle ise su kovasını tutmaktadır. Gabriel ise mavi bir tunik üzerinde bordo chlayms ile tasvir edilmiştir. Bu sahnenin hemen sağında ise asıl Müjde sahnesinin gerçekleşeceği yer olan Meryem'in Evi tasvir edilmiştir. Kuyu Başında Meryem'e Müjde ile birlikte, Meryem'in evinin de tasvirde yer alması Müjde sahnesinin gerçekleşeceği mekân olan, Meryem'in evi için bir ön hazırlık yapma niteliğindedir. Meryem; bir örtü ile kaplı olan tahtına henüz oturmamıştır.

Sahnedeki 12. yüzyılın yenilikleri olarak kabul edilen renklerin parlaklığı dikkat çekicidir. Bizans'ın son döneminde sanatçılar; daha trajik bir şekilde duyguları yansıtmayı başarmışlardır. Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyeleri örneğinde olduğu gibi, 12. yüzyıl örneklerinde doğayı taklit etme, daha sonraki 13. ve 14. yüzyıl için öncül örnekler olması bakımından da Bizans resim sanatı içerisinde önemli bir yere sahiptir (Grabar, 1953, s. 44, 180; Patton, 2017).

¹⁷⁷ (Vat.gr.1162, Bibl. Nat. Gr. 1208) yer numaraları ile saklanmaktadır.

Bir sonraki örnek; 14. yüzyılın ilk çeyreğinde üretilmiş olan Ermeni Gladzor İncili kitap resmidir (Şekil 42). Meryem-Gabriel-kuyu-Meryem'in evi ve tahtı tamamen yerel üslup ile tasvir edilmiştir. Meryem'in üzerinde, altın işlemeli koyu mavi bir khiton ile pembe maphorionu vardır. Sağ eliyle Gabriel'i karşılarken, sol eliyle kırmızı ipini/yününü tutmaktadır. Sahnede diğer dikkat çeken bir nokta ise, Meryem'in Evi'nin de sahneye dâhil edilmiş olmasıdır. Her iki episodun bir sahne ile verilme çabası Doğu Hristiyan sanatı için yeni bir ifadedir. Meryem'in Evi yine bölgesel mimari ayrıntılar içerir. Kırmızı yastıklı altın renkli ve oyma işçiliği ile yapılmış bir taht önünde ayakta Gabriel'i karşılamaktadır. Gabriel; mavi bir khiton üzerine pembe bir chlamys ile tasvir edilmiştir. Koyu renk saçları uzundur. Koyu renk kanatlarından biri çok hareketli diğeri ise statik durumdadır. Ayaklarında Gabriel'in tipik karakteristik atribütlerinden kırmızı çizimleri vardır ancak beyaz puantiyeli olması yine bölgesel üslup olarak kabul edilmelidir. Meryem'in altın renkli halesi bordo kontur ile Gabriel'in halesinden ayrılır. Kuyu tasviri ise yine diğer örneklerde olduğu gibi bölgesel bir üslup sergilemektedir. Kuyunun arkasında yer alan ve sahne boyunca yer alan ağaç figürü yine dikkat çekicidir. Kuyu ve ağaç ise her iki figürü; Gabriel ve Meryem'i simetrik bir biçimde ayırarak, her iki figürün farklı âlemlere ait olduğunu göstermesi adına da önemlidir.

Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi için diğer bir örnek; 14. yüzyılda başkent Konstantinopolis'te inşa edilmiş olan Kariye/Khora Müzesi mozaiği örneğidir¹⁷⁸ (Şekil 43). Meryem-Gabriel-Meryem'in evi-kuyu-ağaç yine ikonografinin ayrılmaz öğeleridir. Nartekste bir pendentif üzerinde yer alan sahne, kuyunun diyagonal bir biçimde sahnede yer almasını kolaylaştırmıştır. Oldukça hareketli drapeleri olan mor bir maphorion içerisindeki Meryem, hafifçe dönmüş, bir eliyle Gabriel'i selamlarken ve diğer eliyle kova tutar vaziyette tasvir edilmiştir.

¹⁷⁸ Geniş bilgi için bkz. (Lafontaine-Dosogne, 1975a, s. 188-190; Underwood, 1966a, s. 82-83; Underwood, 1966b, s. 146-147, fig. 98).



Şekil 42: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Gladzor İncili, s. 305, Ermenistan, 14. yüzyıl, Taros'lu Taron Üretimi, (Matthews ve Taylors, 2001, pl. 43).



Şekil 43: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, İstanbul/Kariye/Khora Müzesi, (Hatice Demir Arşivi, 2016).

Beyaz bir tunik içerisinde tasvir edilen Gabriel; sarı uzun saçlıdır. Kanatlarının rengine vurgu yapılmadığı için güçlükle algılanabilmektedir. Bir eliyle Meryem'i selamlarken diğ r eliyle ise asasını/labarumunu tutmaktadır.

Lafontaine-Dosogne (1975a, s. 190); Kariye/Khora örneğindeki ağı  imgesi ve San Marco  rneğı arasında bağılantı kurarak, Kariye/Khora örneğinin daha gelişmiş bir ikonografiye sahip olduğunu savunur.

Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesindeki ağı  imgesi; 11. yüzyıla tarihlenen Kastoria Ayi Anargoroi Kilisesi  rneğinde (Şekil 44), çok daha farklı bir yorum ile karşımıza çıkar. Simetrik bir biçimde iki figürü ayıran kuyunun hemen altında akantus yapraklarını andıran bir ağı  tasviri yer alır. Bunun dışında kuyu imgesi sahnenin odak noktasını oluşturması adına da önemlidir.



Şekil 44: Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Duvar Resmi, Kastoria, Ayi Anargoroi Kilisesi, 11. Yüzyıl, (Maguire, 1981).

Kuyu imgesi ve Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi; Meryem'in *Hayat Veren Pınar* ikonografisi ile bağlantılıdır. Bu bağlamda; özellikle Balkan toprakları örneklerinde Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesine ciddi bir öykünme vardır. Bu öykünmenin temelinde ise; *axis mundi*, *hayat veren pınar zhiva voda* kavramları ile Balkanlar'da Büyük İskender'in ölümsüzlük suyunu bulup ölümsüzlüğe kavuştuğuna inanma kültü vardır (Badalanova, 2004, s. 227-228).

Kuyu ikonografisini biraz daha genişletecek olursak, Anna'ya Müjde sahnesinin bazı örneklerinde yine bir çeşme-kuyu ikonografik ayrıntısını görürüz. Özellikle kadın figürlerin bu ikonografide yer almaları kanımızca su ile gelen yaratıcı gücü, doğurganlığı ve üretkenliği ifade etmektedir.



Şekil 45: Kuyu Başında Müjde Sahnesi, El Yazması Kitap Resmi, 9. Yüzyıl Ermenistan, Matenadaran 7739, (Dournovo, 1961, s. 22).

Diğer taraftan Ermenistan/Erivan Matenadaran kütüphanesinde muhafaza edilen 9. yüzyıla ait 7739 yer numaralı el yazması kitap resmi (Şekil 45), Meryem'e Kuyu

Başında Müjde sahnesi tipolojisine uymaz. Sahnede; Meryem elinde bir kova ile kuyudan, daha ziyade bir pınardan su doldururken tasvir edilirken, sahnenin iki önemli figürü, Gabriel ve Meryem'in birbirlerine frontal bir duruş ile yönelmedikleri dikkat çekmektedir. Meryem; tüm dikkati ile pınar/kuyuya yönelmişken, Gabriel, Meryem'e arkasından yaklaşmaktadır. Sahnede diğer bir ikonografik yenilik ise; Müjde sahnesi tipolojisi içerisinde yer alan ve Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin yerine, hemen pınarın üst seviyesinde yer alan haç işaretinin¹⁷⁹ yer almasıdır.

Sonuç olarak; Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi örneklerimiz arasında, bema ahşap kapı kanadı dâhil olmak üzere ikona örneğinin olmaması dikkat çeken önemli bir noktadır. Bizans ikona üreticiliğinde, katı şablon kuralları uygulandığını göz önünde bulundurursak, Apokrif kaynaklı Kuyu Başında Meryem'e Müjde örneğinin, bu katı kuralları neticesinde ikona üretiminde sahneye dâhil edilmemiş olmaması görüşünü kuvvetlendirir.

2.2.1.3. Kitab-ı Mukaddes Kaynaklı Diğer Kuyu Baş Sahneleri ve Meryem'e Müjde Sahnesi

Meryem'e Kuyu Başında Müjde ile Eski ve Yeni Ahit kaynaklı diğer Kuyu ile bağlantılı episodlar arasında bir etkileşim olduğu görüşündeyiz. *Kuyu* ile ilgili olarak, Kitab-ı Mukaddes'de bahsi geçen episodlarda, hep bir kadın figürünün yer alması, kadın-su ile gelen üretkenlik-su ile gelen müjde ikonografisi arasında önemli bir bağlantı olduğunu savunuyoruz.

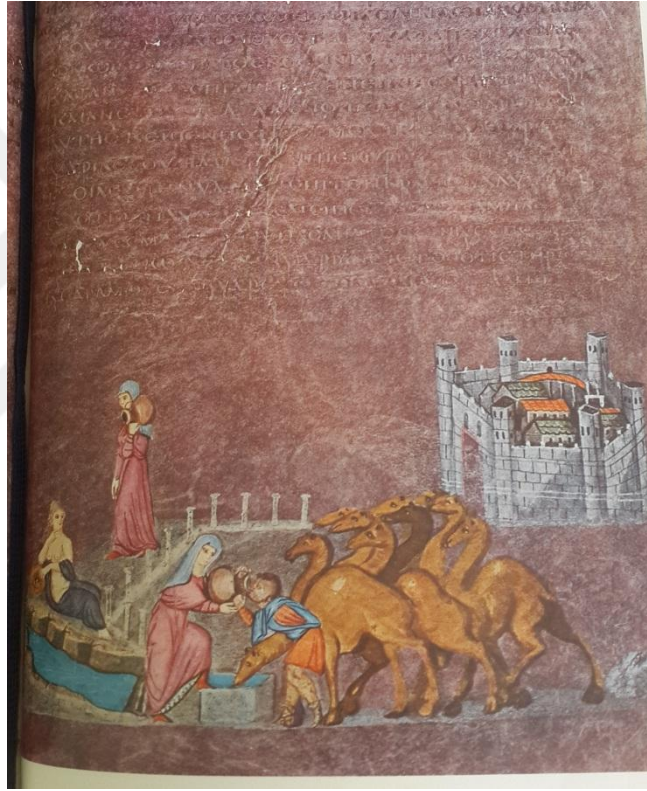
Bu bağlamda, Kitab-ı Mukaddes'te *kuyu* ikonografisi ile ilgili olarak diğer kuyu başı episodlarını çalışma kapsamına dâhil edilmiştir.

Eski Ahit Yaratılış 24:10-22'deki; *Rebeka ve Eliezer* episodu *kuyu* temasının Kitab-ı Mukaddes'te yer alan, ilk kuyu bağlantılı örnek olması adına önemlidir. Yaşlanan İbrahim'in; oğlu İshak'a bir eş bulması için uşağı Eliezer'i, ana vatanı Nahor

¹⁷⁹ Haç işaretinin İsa'yı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

topraklarına göndermesi ve Eliezer'in bir kuyu başında Rebeka ile tanışması ve İshak'a eş olması için Kudüs'e getirmesi episodun ana temasını oluşturmaktadır.

Örneklerimizden *Vienna Genesis* kitap resminde Rebeka (Şekil 46); pembe bir kıyafet içerisinde. Tipik bir Helenistik şehir görünümündeki Nahor'un¹⁸⁰ kenti ile birlikte, pınarın başında yarı çıplak bir nymphianın varlığı, *Vienna Genesis*'in Helenistik öğeler taşıdığını göstermesi adına dikkate değerdir. Ayakuçları mor bir örtü ile örtülü olan nymphianın, elinde antik döneme ait bir urne bulunmaktadır (Weitzmann, 1977, s. 77-79).



Şekil 46: Rebeka ve Eliezer Kuyu Başında, *Vienna Genesis*. Pic. 13, (Weitzmann, 1977, s. 79).

Çalışma kapsamında, “*Meryem’e Müjde Sahnesi ve Renklerin İkonografisi*” bölümünde de ayrıntılı bir biçimde değerlendirdiğimiz mor rengin, bu nymha ile vurgulanması, sahnede soyluluk renginin ona atfedilmesi bakımından önemlidir. Diğer taraftan,

¹⁸⁰ Eski Ahit’te; İbrahim’in atalarının yurdu olarak belirtilir. Geniş bilgi için bkz. Eski Ahit Yaratılış: 24-11 (<https://incil.info/>).

Rebeka'nın kırmızı ayakkabılarının, Meryem'in Mûjde sahnesindeki Meryem'in kırmızı ayakkabıları gibi tasvir edilmesi arasında benzerlik vardır.

Eski Ahit Mısır'dan Çıkış, Musa Midyan'a Kaçıyor 2:16'da;

"Midyanlı bir kâhinin yedi kızı su çekmeye geldi. Babalarının sürüsünü suarmak için yalıkları dolduruyorlardı." (<https://incil.info/>).

ifadeleri ile Musa'nın Mısır'dan Midyan'a kaçıışı esnasında, daha sonra eşi olacak Sippora ile bir kuyu başında tanışması anlatılır. Musa; Sippora ile evlenmiş ve ondan Gerşom doğmuştur.

Örnek verilen olan mozaik pano, Venedik San Marco Katedrali (12. yüzyıl) Musa siklusu içerisinde; *Musa Gezerken* ve *Musa Kuyu Başında* konulu iki episodun birleşmesi ile tek bir sahneden oluşur (Şekil 47). Kuyu ve kuyu başında kadın imgesi ile ağaç detayları diğer kuyu örnekleri ile ortak olan noktalaradır.



Şekil 47: Musa Gezerken ve Musa Kuyu Başında, Mozaik Pano, Venedik San Marco Katedrali,

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/moses-cycle-moses-wandering-and-moses-at-well>.

Yeni Ahit kaynaklı diğer bir kuyu imgesini ise, *İsa Samiriyeli Kadın ile Konuşurken* epizodu kaynak alınarak, Bizans resim sanatında sıklıkla tasvir edilen *Kuyudaki Samiriyeli Kadın* sahnesi oluşturmaktadır (Şekil 48).

İsa Samiriyeli Kadın ile Konuşurken epizodu Yeni Ahit'te şu şekilde geçer;

"İsa şöyle yanıt verdi: "...Bu sudan her içen yine susayacak. Oysa benim vereceğim sudan içen sonsuza dek susamaz. Benim vereceğim su, içende sonsuz yaşam için fışkıran bir pınar olacak..." (Yuhanna 4:13-14, (<https://incil.info/>)).

"...Kadın İsa'ya; 'Mesih denilen Meshedilmiş Olan'ın geleceğini biliyorum.' dedi. ' O, gelince bize her şeyi bildirecek...' (Yuhanna 4:25-6. (<https://incil.info/>)).



Şekil 48: İsa ve Samiriyeli Kadın Kuyu Başında Konuşurken, Ravenna Sant'apollinare Nuovo Bazilikası, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

Çalışma kapsamında, Müjde ve Kuyu imgesi arasında önemli bir bağın olduğunu savunduğumuz bu bölümde İsa'nın; Samiriyeli kadın ile arasında geçen diyalogta aslında, önemli bir müjdenin de haberini Samiriyeli kadın aracılığı ile tüm insanlığa verdiği gözlemlenir. Yukarıda Yuhanna İncili'nden de alınan bölümler de göstermektedir ki, İsa kendisinin Mesih olarak geleceğini ya da gelmiş olduğunu

müjdelemektedir. Bu bağlamda Kitab-ı Mukaddes'te Müjde, çok farklı yorumlar ile karşımıza çıkmaktadır. Kuyu imgesinin ise, Müjde sahnesi ikonografisi ile yakından ilişkili olduğunu ve diğer Müjde sahnelerinde de kuyunun vurgulanarak sahneye dâhil edilmeye çalışıldığını gözlemlenmektedir¹⁸¹.

Sonuç olarak, Bizans resim sanatı kapsamında *Kuyu Başı* ikonografisinde şöyle bir benzetme bulmak mümkündür; kadınların doğurgan yanları ile hayat suyu veren pınar/kuyu arasında kuvvetli bir paralel benzetme vardır. Kitab-ı Mukaddes'te bahsi geçen kuyu temalı episodlara baktığımızda, ya yeni bir hayatın doğum ile müjdesi ya da hayat siklusunu devam ettirecek izdivaçların temelleri atılmıştır. Bu bağlamda kuyu ikonografisi yeniden canlanma/hayat bulma siklusunun da odak/başlangıç noktası olduğu görüşünü savunmaktayız.

2.2.2. Meryem'e Evinde Müjde Sahnesi

Meryem'e Evinde Müjde sahnesi, hem Kanonik hem de Apokrif kaynaklı olması adına önemlidir.

Kanonik kaynaklı Luka İncili kaynaklı Müjde 1:26-28'de belirtildiği üzere; Tanrı tarafından görevlendirilen Gabriel, Meryem'i Celile bölgesi Nasıra yöresinde, yanına girerek selamlar. Ancak Luka İncili'nde, Müjde olayının geçtiği mekân ile ilgili çok bilgi verilmez¹⁸².

Meryem'e Evinde Müjde sahnesi, sayı olarak Bizans resim sanatı içerisinde en çok örneği olan Müjde sahnesidir¹⁸³.

¹⁸¹ Aynı sahne ile Kariye/Khora Müzesi'nde de vardır. Kuzeybatı pendentif üzerinde, İsa ve Samiriyeli Kadın'ın Yakup'un Kuyusu kenarında konuştuğunu görürüz. İsa figürünün tamamı neredeyse günümüze gelememiştir. Kuyu imgesi ikonografik olarak, Meryem'e Kuyu başında Müjde ile tıpatıp aynıdır (Underwood, 1966a, s. 135; Underwood, 1966b, s. 257, fig. 127).

¹⁸² Geniş bilgi için bkz. bölüm 3.4.1. *Müjde Sahnesinde Meryem'in Evi*.

¹⁸³ *Meryem'e Evinde Müjde* sahnesi ile ilgili olarak ayrıntılı bilgilendirme ve örneklendirme, değerlendirme bölümünde ele alınacaktır.

2.2.3. Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'in Evinde Müjde Sahnelerinin Birlikte Yer Aldığı Örnekler

Yukarıdaki iki bölümde; Meryem'e Kuyu Başında ve Meryem'e Evinde Müjde sahnelerinin değerlendirmesi yapılmıştır. Bu bölümde ise her iki sahnenin birlikte yer aldığı örnekler ele alınmıştır. Bizans resim sanatında, her iki sahnenin de birlikte aynı mimari yapı ya da minyatürlü el yazmasında yer alması nadirdir. Her iki örneğin de, Bizans resim sanatı içerisinde yer aldığı örnekler; Kıbrıs Pelendri/Kutsal Haç Kilisesi duvar resmi (12. yüzyıl), Kapodokya İhlara Eğritaş Kilisesi duvar resmi, ve son olarak 12. yüzyılda başkentte üretilmiş olan ve Meryem'in hayatını anlatan Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri isimli minyatürlü el yazması kitap resmi şeklindedir.

Kıbrıs Pelendri/Kutsal Haç Kilisesi duvar resmi örneğinde (Şekil 49), her iki sahne aynı panelde yer alır. Soldaki sahne; Meryem'e Kuyu Başında Müjde'dir. Gabriel'in altın-bej büyük kanatları koyu konturle belirginleştirilmiştir. Uzun, açık renk saçları örgülüdür ve mavi-beyaz bir bandanası vardır. Gabriel'in üzerinde bej himation ve oldukça hareketli drapeleri olan pembe bir chlayms yer alır. Bordo bir kuşak ise kıyafetini tamamlar. Bakışları ve vücudu ile Meryem'e yönelen Gabriel, sağ eliyle Meryem'i selamlarken sol eliyle kırmızı asasını/labarumunu tutmaktadır. Meryem'in üzerinde, mavi bir khiton ve onu tamamlayan maphorionu vardır. Meryem ile özdeşleşen üç yıldızın üçünü de cepheden görmek mümkündür. Sol eliyle beyaz su kovasını, sağ eliyle de kovanın beyaz ipini tutmaktadır. Hafifçe yana durmuş bir vaziyette Gabriel'i karşılarken tasvir edilmiştir. Beyaz kuyunun, yine iki figürün farklı âlemlerden geldiğine vurgu yapacak şekilde ayrılmış biçimde tasvir edildiği görülür.

Aynı panelin sağında, Meryem'in Evinde Müjde sahnesi yer alır. Her iki figürün de aynı kıyafetle tasvir edilmesi, Protaevangelium'a sadık kalınan bir tasvir olduğunu doğrular niteliktedir. Çünkü Meryem kuyudan su almaya gittiğinde kendisine yöneltilen sesten korkmuş ve hemen evine dönmüştür. Her iki figüründe aynı kıyafet ile iki sahnede betimlenmesi, iki Müjde'nin de birbirini takip eden zaman aralığında olduğunu doğrular. Ancak dikkat çeken bir nokta vardır ki, o da; Meryem'e Evinde Müjde sahnesinde, Gabriel Meryem'e gökyüzünden süzülerek gelmesidir. Kuyu Başında Müjde sahnesinde görmeye alışık olduğumuz bu ikonografi, önemli bir ayrıntıdır. Diğer

tarafından, yine Kuyu Başı Müjde sahnesinde görmeye alışık olmadığımız şekilde, Gabriel, gökten süzülerek değil, Meryem'e Evinde Müjde sahnesinde olduğu gibi Meryem'e sağından yaklaşmaktadır. Meryem; çatılı, sundurmalı bir evin önünde yine görmeye alışık olmadığımız sandalyeye benzeyen bir taht üzerinde oturarak Gabriel'i karşılamaktadır. Evin açık büyük boy penceresi ise iki sahneyi birbirinden simetrik bir biçimde ayırmaktadır.



Şekil 49: Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde, Duvar Resmi, Kıbrıs Pelendri, Kutsal Haç Kilisesi, (Stylianou J. ve Stylianou A.,1997, s. 229).

Kapadokya İhlara Eğritaş Kilisesi duvar resmi Meryem'e Kuyu Başında Müjde örneğinde (Şekil 50-51); Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde sahneleri, kilisenin naosunun kuzey ve güney duvarlarında birbirlerine simetri oluşturacak şekilde yer alır. Kuyu başında Müjde örneğinde; Gabriel beyaz bir tunik içerisinde. Kıyafetinde toprak kırmızısından belirgin konturler vardır. Ayakları ise çıplaktır. Halesi ve kanatları aynı renk tonunda, koyu okradır. Başında beyaz bir bant olan Gabriel'in yüzü, kaşları ve gözleri koyu renk kontur ile belirginleştirilmiştir. Meryem; ayaklarını örtecek şekilde toprak kırmızısı bir maphorion giymektedir. Halesi, Gabriel'in ki ile aynı renktedir. Kaşları ve yüz hatları ise yine Gabriel'in yüzünde olduğu gibi koyu renk kontur ile derinleştirilmiştir. Kuyu; diğer örneklerde olduğunun

aksine her iki figür boyunca uzanmakta ve her iki figürü simetrik bir biçimde ayırmaktadır.



Şekil 50-51: Kapadokya Eğritiş Kilisesi, Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde, (Sacit Pekak Arşivi).

Eğritiş Kilisesi Meryem'e Evinde Müjde örneğinde; Gabriel'in üzerinde, siyah konturle gölgelenmiş toprak kırmızısı bir tunik ve altında bej bir himation vardır. Kanatları beyaz-bej ve katmanları siyah kontur ile belirginleştirilmiştir. Kuyu sahnesine göre, hem Gabriel'in kanatları hem de tuniğindeki drapeler çok hareketlidir. Meryem; Kuyu Başında Müjde örneğinin aksine, üzerinde ayaklarına kadar uzanan mor bir maphorion ile daha statik bir duruş sergileyerek Gabiel'i ayakta karşılamaktadır.

Benzer sahne için son örnek; başkent Konstantinopolis'te 12. yüzyılda üretilmiş olan, Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homiliyelerine ait kitap resmi (Şekil 52). İki ayrı sayfada tasvir edilen sahnelerden, soldaki Meryem'e Kuyu Başında Müjde'yi oluşturur. Bu resim de kendi içerisinde iki sahneden meydana gelir. Resmin sağında, Meryem'in Evi ve evin önünde tahtı yer alır. Elindeki kırmızı su kovası ile kuyuya su almaya gideceğine dair bir gönderme vardır. Aynı resmin solundaki sahne ise Kuyu Başında Müjde'dir. Meryem'in üzerinde, pembe himation ve mavi maphorionu vardır. Su kovasını yere bırakmış, vücudu ile hafifçe gökyüzünden gelen Gabriel'e doğru yönelmiştir. Gabriel ise Meryem ile zıtlık oluşturacak şekilde, mavi himation ve mavi chlayms ile tasvir edilmiştir. Saçları ve kanatları, koyu renklidir. Her iki figüründe

haleleri belirgin değildir. Kuyu; dağın eteğinde yer alır. Sağdaki sayfada, Meryem'in Evinde Müjde sahnesi yer alır. Meryem kırmızı yastıklı tahtında oturur ve ayakları kırmızı ayak taburesindedir. Arka plandaki mimari ayrıntılar dikkat çekmektedir. Çünkü sahnede sadece Meryem'in Evi değil, muhtemelen Müjde'nin gerçekleştiği Nasıra/Celile kentine de bir vurgu olduğu kesindir. Sanatçı muhtemelen bu mimari ayrıntılar ile Luka 1:26-27'ye de vurgu yapmak istemiştir. Böylece hem Apokrif bir kaynak olan Protoevangelium'a hem de Kanonik İncil Luka'ya gönderme yapılmıştır.



Şekil 52: Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri. Kitap Resmi, Vat.gr.1162.117v. kuyu, 118r,124r.,127v. Ev MS Grec 1208, fol. 160, (©Biblioteca Apostolica Vaticana), https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162

2.2.4. Meryem'e Müjde Sahnesi ve Ayakta Meryem

Meryem'e Müjde sahnesinin Kanonik ve Apokrif kaynaklı her iki episodunda da *Ayakta Meryem* ikonografik ayrıntısı ile karşılaşırız. Meryem'e Kuyu Başında Müjde episodunda, Meryem genelde ayaktadır. Birçok örnekte, vücudu hafif yana dönmüş vaziyette gökyüzünden gelen Gabriel'e yönelmektedir.

Kuyu Başında Müjde örneklerinde, Meryem bir taraftan eliyle su kovasını tutarken, diğer eliyle Gabriel'i selamlar vaziyette tasvir edilmiştir.

Meryem'e Evinde Müjde sahnesi örneklerinde; ayakta duran Meryem tasviri, nicelik bakımından tahtta oturan Meryem tasviri kadar çoktur. Örneğin Kapadokya bölgesi örneklerinde; Çavuşin (963-969), Göreme Tokalı (10. yy.), Göreme El Nazar (10. yy. sonu), Göreme Theotokos (10. yy. sonu), Göreme Şapel 16 (11. yy. ortası), Tağar (11. yy.), Kılıçlar (11. yy.), Göreme Şapel 15a (10 yy.) ve Ortahisar Tavşanlı (950/60), Söviş Şahinefendi Kırk Martirler (1216/17), Soğanlı Azize Barbara(11. yy.) ve Tağar kilisesinde¹⁸⁴ de olduğu gibi, genelde ayakta tasvir edilmiştir (Koçyiğit, 2009, s. 145).

Sahnedeki Meryem'in el ve vücut ifadelerinde farklı yorumlar vardır. Bazı örneklerde Meryem tam cepheden Gabriel'i selamlarken, bazı örneklerde vücudu hafif yana doğru eğilmiş vaziyettedir.

Meryem; elinde genelde bir kirmen-öreke-şiş gibi örgü atribüsü tutar. Kirmeni tutuşundaki el ve kol ikonografik detayları, sahneden sahneye en çok farklılık gösteren ayrıntılardır. Sağ kolu bazen tamamen yanda, bazen de hafifçe öne doğru uzanmış durumdadır. Elinde kirmen olan örneklerde, bir eli kirmeni tutmak için havada dururken, aynı zamanda bu eliyle Gabriel'i selamladığı da gözlemlenir.

Elinde kirmen olmayan örneklerde ise Meryem'in, bazen bir elini göğsüne doğru bastırdığını gözlemleriz. Bu vücut ifadesi ile Gabriel'in müjdeli haberini onaylar bir vücut dili ile karşılaşırız. Diğer eli genelde Gabriel'e doğru yönelmektedir.

Cepheden duruşu olan örnekler dışında, hemen hemen tüm örneklerde Meryem'in başı hafif öne doğru eğiktir. Bu bağlamda Tanrı'nın mesajcısına olan saygısını göstermesi adına da, bu ikonografik ayrıntı önemlidir.

2.2.5. Meryem'e Müjde Sahnesi ve Tahtta Oturan Meryem

Müjde sahnesi kapsamında, *Tahtta Oturan Meryem* ikonografisi sadece Meryem'e Evinde Müjde sahnesi örneklerinde karşımıza çıkar. Oldukça farklı taht tipleri üzerinde oturan Meryem'in ayakları altında da, genelde bir ayak taburesi sahnede yerini alır. Bu

¹⁸⁴ Tağar Kilisesi geniş bilgi için bkz. (Pekak, 2010, s. 215).

bağlamda ayakların yere değmeme geleneği sadece ruhani âlemle özdeşleştirilen bir ikonografik detaydır.

Mezopotamya, Mısır, Yunan ve Roma pantheonlarına baktığımızda; tanrı ve tanrıçaların ayaklarının yere değmediğini, tahtlarının hemen önünde bir ayak taburesi üzerinde yer aldıklarını gözlemliyoruz.

Tahtta Oturan Meryem tasvirinde, dikkatimizi çeken en önemli ikonografik detay, Meryem'in ayakta Gabriel'i karşıladığı örneklerinden farklı olarak, daha kendinden emin bir oturuş ile tasvir edilmiş olmasıdır.

Bu bağlamda, daha önceki bölümde de ele alındığı gibi Meryem, İsa'nın sağında oturarak taht ile Meryem yüceltilmiştir. Müjde örneklerinde de, tahtın yine aynı gücü sembolize ederek vurgulaması önemlidir.

2.2.6. Meryem ve İp Eğiren Kadın İkonografisi

Bizans resim sanatı kapsamında, gerek konumuz Müjde sahnesinde olsun ve gerekse diğer birkaç sahnede daha olsun, *İp Eğiren Kadın* ikonografisi oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Örgü örme işi bu bağlamda, hem teolojik benzetmeler ile yüklü bir öğreti, hem de Bizans toplumu günlük hayatında kadınlar ile özdeşleşen bir kavram olmuştur.

Eski Ahit Mısır'dan Çıkış Bölümü 35: 24-26'da;

“Gümüş ve tunç armağanlar sunan herkes onları RAB'e adadı. Herhangi bir işte kullanılmak üzere kimde akasya ağacı varsa getirdi. Bütün becerikli kadınlar elleriyle eğirdikleri lacivert, mor, kırmızı ipliği, ince keteni getirdiler. İstekli, becerikli kadınlar da keçi kılı eğirdiler” (<https://incil.info/>).

Matta İncili 6:28'de;

“Giyecek konusunda neden kaygılanıyorsunuz? Kır zambaklarının nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler.” (<https://incil.info/>).

Luka İncili 12:27;

“Zambakların nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de **iplik eğirirler**. Ama size şunu söyleyeyim, bütün görkemine karşın Süleyman bile bunlardan biri gibi giyinmiş değildi... “
(<https://incil.info/>).

Yukarıda geçen Kitap-ı Mukaddes alıntılarındaki; ip eğirmenin ne kadar önemli bir eylem olduğu vurgulanır. Bu bağlamda, Bizans resim sanatı kendinden önceki Antikite’nin bir geleneği olan ip eğirme kavramını sanatta kullanmayı tercih etmiştir.

3.2.6.1. Bizans Resim Sanatında Kirmen ve Kirmenli Kadın İkonografisinin Gelişim Süreci

İp Eğiren Meryem, Kirmenli/Örekli Meryem ikonografisinin kökenini etkileyen birçok neden vardır. *Örgü Örme* işi feminen bir nitelik olarak kadınlara yüklenmiş ve Antik dönemde, dişil niteliğin tasvirinde oldukça önemli bir yer tutmuştur (Şekil 53).

Yunan mitolojisinde özellikle *Hesiodos’un Theogonia’sında*; *Üç Kader Tanrıçası*¹⁸⁵ arasında *Yaşam İpi* dokumak ile görevli olan *Klotho* ile Meryem arasındaki benzerlik dikkat çekicidir (Parani, 2003, s. 212-3).

Bizans resim sanatı kapsamı Müjde sahnesi ikonografisinde; mor ve kırmızı ip dokuyan Meryem ile İsa’nın etini kemiğini rahminde dokuması arasında güçlü bir ikonografik vurgu vardır. Bu bağlamda Meryem’in de tıpkı Tanrıça *Klotho* gibi, rahminde İsa’nın *Yaşam İpi*’ni dokuduğunu söyleyebiliriz.

Antik Yunan toplumunda, yaz aylarında genelde Ağustos ayının 28’inde kutlanan *Panathenaia* bayramı, bu noktada konumuz açısından önemlidir. Bu Antik dönem bayramı, Tanrıça Athena’ya adanır ve Athena’ya dokunan yeni bir *peplos/örtü* eskisi ile değiştirilirdi. Antik dönemde *ağırşak ve örgü* işinin kadınlar ile özdeşleştirilme

¹⁸⁵ Yunan mitolojisindeki *Üç Kader Tanrıçası’nın* isimleri ve görevlerini şöyledir; *Klotho* yaşam ipini dokur, *Lakheis* yaşam ipinin boyunu belirler, *Atropos* ise yaşam ipinin kesilmesinde görev alır. Bu üç tanrıça bazen hikâyelerde kahramanlara yardım etmiş, bazen de onların yaşam iplerini keserek cezalandırmışlardır (Cottica, 2004, s. 185-187; Parani, 2003, s. 212-213).

nedenlerinden birisi de; Tanrıça Athena'nın, kendisine atfedilen atribülerinden en önemlisi olan kutsal baykuşun kılığına girerek, peblos dokunan ağırşak üzerinde ya da yün sepetinde görünmesi, Antik Yunan halkı için çok önemli bir haber/müjde/işaret niteliği taşırdı (Håland, 2004, s. 155).



Şekil 53: İp Eğiren Kadın Heykeli, Efes Artemis Tapınağı, (Akurgal, 1961, fig. 155).

Antik Yunan'da *Peplos*; kutsal bir kıyafet olarak Tanrıça Athena ile özdeşleştirildiği için, kıyafetin örgü/dokuma işi bir ritüel çerçevesinde gerçekleştirilirdi. Hammaddesi yün olan kıyafetin, örgü ritüeli için kadınlar arasında farklı sınıflamalara gidilir ve *genç-olgun-kızlar-evli kadınlar* şeklinde gruplara ayrılırdı. İp yumağı; Ekim ya da Kasım ayı gibi dokuma tezgâhına konur ve peplos kumaşını dokumak, yaklaşık dokuz ay gibi bir zamanı kapsardı. *Arrēphoroi* olarak adlandırılan bu dokuma işinde görevli kızlar; genelde Atina soylu aileleri arasından seçilir ve yaşları genelde 7, 10, 12 arasında değişirdi. Bu kızların oluşturduğu her bir takım ise *Ergastinai* olarak adlandırılır ve *Panathenaia* bayramı bu dokuma işleminden sonra özel bir ritüel ile tamamlanırdı. Peplos için parlak safran-mavi ya da mor renkler tercih edilirdi (Håland, 2004, s. 156; Rigoglioso, 2010, s. 44-48). Bu noktada, Müjde sahnesi ikonografisi için de çok önemli olan mor rengin, asalet/saltanat/soyluluk rengi olması bakımından kökeninin Antik Yunan'a kadar uzanması da dikkate değerdir.

2.2.6.2. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kirmeni

Meryem'e Müjde sahnesi ile bağlantılı olarak bu bölümde, Meryem'e Evinde Müjde sahnesi ikonografisi içerisinde önemli bir yeri olan Meryem'in kirmeni/örekesi ikonografisi üzerinde durulmuştur.

Meryem'e Evinde Müjde sahnesinde Gabriel; Meryem'i ziyaret ettiğinde, Meryem'in elinde ya bir kirmen ya da bir öreke bulunur. Meryem ister ayakta, isterse oturur durumda olsun, kirmen ya da öreke imgesi hemen hemen tüm Meryem'e Evinde Müjde sahnelerinde yer alır.

Meryem'e Evinde Müjde sahnesinde de; kirmen/öreke-mor/kırmızı ip/yün gibi imgelerin de yine Apokrif kaynaklı bilgiler doğrultusunda tasvir edildiğini gözlemleriz. Luka İncili 1:26-38'de; *Gabriel'in Meryem'i Ziyaret Etmesi/Müjde* episodunda, sadece Meryem'in Evi'ne gönderme vardır. Luka İncili; meleğin Meryem'i ziyarete geldiğinde, Meryem'in ne iş ile meşgul olduğuna dair bir bilgi vermez. Diğer taraftan Apokrif kaynak Yakobus'un Protoevangelium'u X. ve XI. episoudlarında¹⁸⁶ Gabriel; Meryem'i ziyaret ettiğinde Meryem'in hangi iş ile meşgul olduğundan bahsetmektedir. Gabriel; önce kuyu başında Meryem'e seslendikten sonra, Meryem hızla evine döner, tahtına oturur ve mor ipini/yününü örmeye devam eder. Bu bağlamda, Meryem'in Evinde Müjde sahnesi için; Kanonik kaynaklı Müjde ifadesini kullanırken temkinli yaklaşmak gerekir. Bu nedenle, Meryem'e Evinde Müjde sahnesi için, hem Kanonik hem de Apokrif kaynaklı Müjde demek, daha yerinde bir tespit olacaktır. Böylece, Bizans resim sanatında Müjde sahnesinde; *İp Eğiren/Dokuyan Meryem* ya da *Kirmenli Meryem* ikonografisinin hem Kanonik hem Apokrif göndermeler içermesi önemlidir.

Bizans resim sanatında *İp Eğiren/Dokuyan Meryem* ikonografisinde, ip eğirme/dokuma/örme işi farklı aletler ile tasvir edilmiştir. İp eğirme atribüsü; bazen bir kirmen, bazen bir öreke bazen de örgü şişini andırır bir atribüden oluşmaktadır. Bizans resim sanatı örnekleri içerisinde; kirmenli olan örnekler, öreke olan örneklerle kıyaslandığında, nicelik olarak daha fazladır. Örekli Müjde sahnesi örneklerinde,

¹⁸⁶ Geniş bilgi için bkz. Bölüm 2.7.2.1. *Jakobus'un Protoevangelium'u ve Meryem.*

Meryem bir eliyle örekeyi tutarken, diğer eliyle onu çevirir durumda tasvir edilmiştir. Elinde kirmen tuttuğu örneklerde, bir kolu ya yandadır ya da önündedir.

Kirmenli Meryem ikonografisinin en erken örneklerinden birisi, bugün Paris Louvre Müzesi Antik Mısır departmanında muhafaza edilen, Mısır/Kopt kökenli olan ahşap işçiliğinden günümüze gelebilen bir parçadır (Şekil 54). 5. ya da 6. yüzyıllara ait olduğu düşünülen örnekte, Meryem bir taht üzerinde oturmakta ve elinde bir kirmen tutmaktadır.

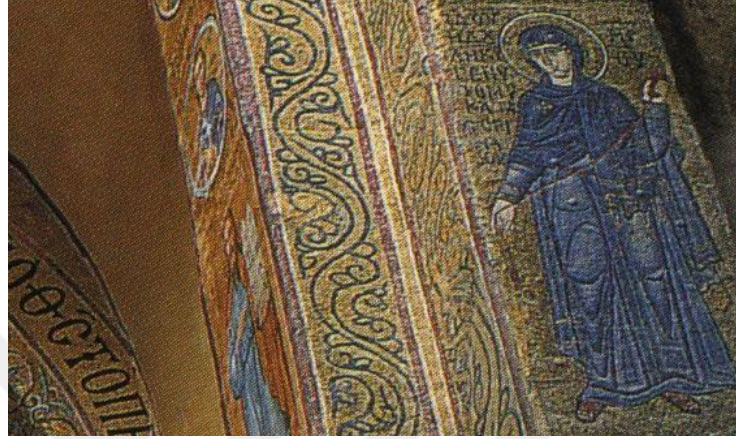


Şekil 54: Mûjde Sahnesinde Kirmenli Meryem, Ahşap İşçiliği Detay, Mısır/Kopt, 5. ya da 6. Yüzyıllar, (©Paris Louvre Müzesi), Antik Mısır Departmanı, Inv. No. E 17118, (Barber, 2000, s. 271).

Örekeli örnekler arasında¹⁸⁷; Kiev Aya Sofya Kilisesi duvar resmi (Şekil 55), Sofya Devlet Müzesi Aziz Demetrios 15. yüzyıl ahşap bema kapı kanadı, 12. yüzyıl Sina

¹⁸⁷ Diğer örnekleri, değerlendirme bölümünde ele alınmıştır.

Müjde İkonası örnekleri yer alır. Bu örnekler içerisinde 12. yüzyıl Sicilya/Palermo Palatina Şapel mozaïği de (Şekil 56) dahil edilmelidir. Ancak, Meryem örekeyi sadece eliyle tutmaktadır. Diğer örneklerde olduğu gibi örekeyi çevirme hareketini yapmamaktadır¹⁸⁸.



Şekil 55: Örekeli Meryem, Müjde Sahnesi Detay, Kiev Aya Sofya Kilisesi, (Bornovalı, 2008).

Bizans coğrafyasında; Müjde sahnesi kapsamında örekeli-kirmenli ip eğiren Meryem'i hemen hemen her yerde ve dönemde görmek mümkündür. Kirmen ve öreke bu bağlamda, Müjde sahnesi için en vazgeçilmez atrübülerden biri olmuştur.

Ancak dönemlere ve bölgelere göre kültürel farklılıklardan kaynaklanan üslup farklılıkları dikkat çekicidir. Örneğin; sahnede en çok tercih edilen bir öge olarak, Balkan ve Slav coğrafyasında; 12 yüzyıl sonrasına gelindiğinde örgü ören Meryem ile Batı örneklerinin, artık birbirlerine ikonografik olarak çok yaklaştığını gözlemleriz¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Örekeli örnekler; özellikle Makedon Rönesans'ı ile birlikte Balkan coğrafyasındaki Müjde örneklerinde daha sıklıkla karşımıza çıkmaktadır (Parani, 2003, s. 203-204).

¹⁸⁹ Bazı örneklerde; Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi ve bir nehir kenarı teması ile birlikte, Meryem ve ip eğiren/örgü ören Meryem ikonografisi birleşir. Bizans Komnenos hanedanlığı döneminde daha sıklıkla görülen bu ikonografik yenilik, daha sonraki dönemlerde Kafkas ve Akdeniz bölgesinde de görülür (Badalanova, 2004, s. 227-228).



Şekil 56: Örekeli Meryem, Meryem’e Müjde Sahnesi Detay, Palermo Palatina Şapeli, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

2.2.6.3. Meryem’e Müjde Sahnesinde Meryem’in Yün Sepeti

Sepet; Müjde sahnesi için diğer önemli bir ikonografik elemandır. Sahnede sepet; genelde Gabriel ve Meryem arasında durur. Meryem’in sepeti, Kutsal toprakları ziyaret edenlerin önünde eğilerek saygı gösterdiği önemli bir hac kült objesi olması bakımından da Müjde sahnesi ikonografisinde yerini almaktadır. Kendisi de bir hacı olan Şehit Antonius’un¹⁹⁰ bildirdiğine göre;

“...Ptolemais’ten¹⁹¹ Celile ve oradan “Yeni Kaesarea¹⁹²” isminde bir şehre geldiğimizde, Meryem’in amulam et canestellum sepeti ya da kovası önünde adoravimus pro

¹⁹⁰ Yedi Makkabi Şehidi’nden biri olarak da bilinmektedir. (Abim, Antonius, Gurias, Eleazar, Eusebonus, Alimus Marcellus ve anneleri Solomonia).

¹⁹¹ Celile’den Tyre/Sur kentine 49 km. uzaklıkta yer alan bir sahil İsrail kenti olan Akka’nın, Antik dönemdeki adıdır. Kitab-ı Mukaddes’te; Hakimler 1:28-32 ve Havarilerin İşleri 21:1-15’de de bahsi geçmektedir. Geniş bilgi için bkz. <http://www.keyway.ca/htm2002/20020314.htm>.

¹⁹² Bugün Lübnan toprakları içerisinde yer alan Sur kenti ile Mısır yolu arasında bir liman kentidir. Roma döneminde bizzat Herod tarafından da Judea/Yehuda eyaleti başkenti yapılan Yeni Kaesarea kenti; adını Sezar Augustus’dan almaktadır. Yeni Ahit’te Havarilerin işlerinde birçok kez adı geçen kent, yine Herod tarafından emri verilen nüfus sayımı (Luka: 2:1) sonrası, Meryem ve Yusuf’un Nasıra’dan Beytüllahim’e

veneratione/saygı ya da hayranlık ile eğildik. Burada Gabriel'i gördüğünde üzerinde oturduğu cathedra isminde bir de sandalye vardı..."

ifadeleri sepet ikonografisi için önemlidir (Aktaran Badalanova, 2004, s. 220).¹⁹³

Balkanlarda; özellikle Bulgaristan Müjde sahnesi örneklerinde, Müjde sahnesinde sepet önemli bir ikonografik ayrıntı olarak karşımıza çıkar. Bulgaristan ve komşu kültürlerde; sepet ve rahim benzer özellikler göstermektedir. Hamile kadına *taşan sepet*, doğum yapmış kadına ise *gevşemiş sepet* denmesi nedenleri arasında, Müjde sahnesindeki sepet imgesinin zamanla bir kült objesi haline dönüşmesi şeklinde açıklanabilir¹⁹⁴ (Badalanova, 2004, s. 221).

Yün sepetinin, Müjde sahnesinde görülmeye başlaması 5. yüzyıl itibariyle başlar. Münih Christian Schmidt Koleksiyonu'nda yer alan bronz Eulogia tabak, bu bağlamda sepet imgesinin Müjde sahnesine dâhil olduğu ilk örneklerden biri olması adına önemlidir¹⁹⁵ (Şekil 57) (Barber, 2000, s. 269).

Geç dönem Müjde sahnesi örneklerinde; yün sepeti genelde Gabriel ve Meryem arasında durmakta ve iki figür arasında simetrik bir boşluk oluşturmaktadır. Bronz tabaktaki Meryem'in yün sepeti, daha çok Rabula İncili Müjde sahnesinde görülen vazo ve çiçeği andırmaktadır (Şekil 151). Diğer taraftan Meryem'in yün ipini tutması ve yün sepetinin, Meryem ve Gabriel arasında değil de, Meryem'in sağında yer alması ikonografik farklılıklar arasında sayılabilir.

giderken yolda İsa'nın doğduğu yer olarak da kabul edilmektedir. Şehir; Havarilerin İşleri; 9:30, 10:26, 21:8-9, 12:19-23, 23:31, 24:1-7, 26:32'de refere edilmektedir.

Geniş bilgi için bkz. <http://www.keyway.ca/htm2000/20000224.htm>.

¹⁹³ Geniş bilgi için bkz.

http://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id=45

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jCKDNCIEXkIJ:http://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id%3D45%2Bhttp://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id%3D45&hl=tr&gbv=2&ct=clnk

http://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id%3D45&hl=tr&gbv=2&ct=clnk

¹⁹⁴ Musa'da bir sepet içerisinde bulunması ile sepet ve uterus arasında bir bağ kurulabilir (Badalanova, 2004, s. 221).

¹⁹⁵ Konstantinopolis ya da Tela/Viranşehir menşeli ve Azize Maria isimli bir diokoniaya ait olan Eulogia; erken dönemde Müjde sahnesinde görülmeye başlayan yün sepeti ikonografisi taşır. Meryem'in Filistin-Mısır manastırlarında koruyucu/hamilik yapan bir misyona sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda *Diokonia* bir unvan olarak manastır hareketi içerisinde ilk Aşağı Mısır manastırlarında görülmeye başlar. Geniş bilgi için bkz. (Barber, 2000, s. 269).



Şekil 57: Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Yün Sepeti, Bronz Eulogia Tabak, 6. Yüzyıl, Tela/Viranşehir ya da Konstantinopolis, (©Munich Christian Schmidt Koleksiyonu), (Barber, 2000, s. 269).

2.2.6.4. Bizans Resim Sanatında Kirmenli Havva İkonografisi

Hristiyanlığın en erken yıllarından başlayarak, İsa'nın İkinci Âdem ve Meryem'in İkinci Havva olarak kabul gördüğü bilinir. Kilise babalarının¹⁹⁶ bu görüşü desteklemelerindeki nedenler yine Eski ve Yeni Ahit kaynaklı olarak yapılır.

İsa'nın İkinci Âdem olduğuna dair 1. Korintliler 15:20-22'de;

*"...Oysa Mesih, ölmüş olanların ilk örneği olarak ölümden dirilmiştir. Ölüm bir insan aracılığıyla geldiğine göre, ölümden diriliş de bir insan aracılığıyla gelir. **Herkes nasıl Âdem'de ölüyorsa, herkes Mesih'te yaşama kavuşacak...**" (<https://incil.info/>).*

¹⁹⁶ Geniş bilgi için bkz. Bölüm 2.7.3. Kilise Babaları ve Meryem.

ve Korintliler 15: 44-47’de;

“... Doğal beden olarak gömülür, ruhsal beden olarak dirilir. Doğal beden olduğu gibi, ruhsal beden de vardır. Nitekim şöyle yazılmıştır; **‘İlk insan Âdem, yaşayan can oldu.’ Son Adem ise yaşam veren Ruh oldu.** Önce ruhsal olan değil, doğal olan geldi. Ruhsal olan sonra geldi. İlk İnsan yerden, yani topraktır. İkinci İnsan göktendir...” (<https://incil.info/>).

şeklinde ifadeler vardır.

Meryem’in İkinci Havva olduğuna dair yine en önemli bilgiler, Eski ve Yeni Ahit kökenlidir. İlk Günah’tan sorumlu olan Havva; Eski Ahit Yaratılış 3:16’da Rab tarafından şu ifadeler ile;

“...RAB Tanrı kadına, **“Çocuk doğururken sana çok acı çeektireceğim”** dedi, “ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, Seni, O yönetecek...” (<https://incil.info/>).

cezalandırılmıştır.

Meryem’in; İsa’ya Kutsal Ruh aracılığı ile hamile kalması ve doğum anında da bekâretinin bozulmamış olmasından dolayı, Hristiyan inanç sistemi içerisinde Meryem, oldukça yüceltilen bir yere sahip olmuştur. Hatta Meryem’e *Kirletilmemiş* ünvanı da mucizevi bir şekilde gerçekleşen bu doğum ile olmuştur.

Yeni Ahit Matta İncili 1:18’de;

“... İsa Mesih’in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf ile nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem’in Kutsal Ruh ile gebe olduğu anlaşıldı...” (<https://incil.info/>).

Ve yine Matta İncili 1:20’de;

“...Davud oğlu Yusuf, Meryem’i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan Kutsal Ruh’tandır...” (<https://incil.info/>).

belirtildiği üzere, İsa’nın doğumu esnasında Meryem bakireydi. Meryem’in, Yusuf ile olan ve *Josephite Evliliği* olarak adlandırılan bu evlilik, Havva ve Âdem arasındaki evlilikten farklı kabul edilmiştir (Tumanov, 2011, s. 8-10).

İsa ile birlikte; Âdem soyunun kurtuluşa kavuştuğu ve Meryem’in, Tanrı’nın Havva’yı acı çekerek doğum yapma ile cezalandırmasının aksine, İsa’nın doğumu esnasında

Meryem, bu cezadan uzak tutulmuş ve Havva soyundan gelen sıradan bir kadın gibi acı çekerek doğum yapmamıştır.

İsa'nın *Lekesiz Doğumu* kavramı ile gerek Aziz Augustinus ve gerekse diğer kilise babalarının üzerinde durduğu; “*Prelapsarian/insanın İlk Günah ile olan cezasından önceki durumuna geçiş*” başlamıştır (Tumanov, 2011, s. 8-14).

Diğer taraftan Luka 1:28'de de belirtildiği gibi, Gabriel Meryem'i ziyarete geldiğinde; “... *Korkma Meryem RAB seninledir...*” ifadesi ile de Tanrı'nın, Havva ile kadınlara olan cezalandırma ve yüz çevirme durumunun artık Meryem ve onun bekâreti/kirletilmemiş olması ile de son bulmuş ve böylece kadınlar, özellikle kilise tarafından günahkâr olarak kabul edilmekten de kurtulmuşlardır. RAB; artık kadınlara elini uzatmış ve onlara Meryem yani İkinci Havva ile tekrar bir şans vermiştir.

Ataerkil Bizans toplumunda kadınlar; erkeklerden statü olarak daha aşağıda görülür ve çocuklar ile aynı seviyede tutulurdu. Havva'ya atfedilen bu günah ile Âdem ve insanlık cennetten kovulmuş sayıldığından, kadınlar zihinsel olarak bozuk, zayıf, güvenilmez ve köleler gibi şahitliğine izin verilmezdi. Kontrol edilemeyen şehvetli yanları ve baştan çıkarıcı özellikleri olduğu için, kadının yeri bu nedenle evi olmalıydı. Cadılık, büyücülük gibi şeytani işler de kadınlara atfedilirdi. Meryem ile birlikte kadınlar Meryem ile ilgili günahlardan arınıp tekrar kiliseye kabul edilmişlerdir (James, 2008, s. 644; Topping, 1987, s. 9-10).

Yukarıda, çeşitli kutsal metinler üzerinden; Meryem'in Havva karşısında, *İkinci Havva* ünvanını nasıl aldığı açıklanmaya çalışılıp ve Müjde sahnesinde, Meryem'in en önemli atribüsü olan kirmen ikonografisine de böylece bir giriş yapılmıştır.

Kirmen; çağlar boyunca feminen bir özellik göstermesi bakımından kadınlara atfedilen bir atribü olmuştur. Bu bağlamda kirmen; dişil-üretken-yaratma gücünü temsil eder ve tasvir sanatında kadın ile özdeşleşir.

Ancak Bizans resim sanatı içerisinde, Meryem'in kirmeni ve Havva'nın kirmeni ikonografisi farklı özellikler ile karşımıza çıkar. Meryem'in kirmeni; insanoğlunun kurtuluşunu sağlayacak olan İsa'nın etini ve kemiğini dokumak için gerekli bir argüman

olarak karşımıza çıkarken, Havva'nın kirmeni ise, İlk Günah ile cennetten kovulan ve dünya üzerinde uğraşmakla cezalandırıldığı bir görev için kullanılan bir atribü olarak yerini alır (Badalanova, 2004, s. 235-236).

Bizans resim sanatı kapsamında; *Âdem ve Havva'nın Yeryüzündeki İşleri/Uğraşları* olarak bilinen bu sahnede Havva; çeşitli işler yaparken karşımıza çıkar. Bu işler arasında; çocuk emzirme-buğday hasatı-demir dövme-demir ocağının ateşini harlama gibi görevler sayılabilir (Ünser, 2013, s. 174-182).

Eski Ahit *Yaratılış* 3:16'da; Tanrı, Havva'ya çeşitli dünyevi cezalar vermiş ve bu tasvir sanatında bazen kirmen ile kumaş dokumak zorunda kalan Havva ikonografisi olarak karşımıza çıkmıştır.

Ancak Eski Ahit'te *İp Eğiren Kadın* ikonografisi ve kirmen atribüsü için yüceltici ifadeler ile de karşılaşırız.

Eski Ahit Mısır'dan Çıkış Bölümü 35: 24-26'da;

*“Gümüş ve tunç armağanlar sunan herkes onları RAB'e adadı. Herhangi bir işte kullanılmak üzere kimde akasya ağacı varsa getirdi. **Bütün becerikli kadınlar elleriyle eğirdikleri lacivert, mor, kırmızı ipliği, ince keteni getirdiler. İstekli, becerikli kadınlar da keçi kılı eğirdiler.**”* (<https://incil.info/>).

Süleyman'ın Özdeyişleri 31, Erdemli Kadın epizodu;

31:13'de; “*yün, keten bulur, zevkle elleriyle işler*”,

31:19'da; “*eliyle örekeyi tutar, avucunda iği tutar*”,

31:22'de; “*yatak örtüleri dokur, kendi giysileri ince mor ketendendir*”,

31:24'de; “*kadın dikiği keten giysilerle, ördüğü kuşakları tüccara satar*”,

ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, erdemli bir kadının vasıfları arasında kirmen-iğ-öreke önemli atribülerdendir. Bununla birlikte, örme işini yapmak ve satmak¹⁹⁷ yine erdemli kadının yapmış olduğu erdemli işler arasındadır.

¹⁹⁷ Bizans toplumunda, kadınlar genelde evlerinde kalırlar ve çocuk bakmak, örgü örmek, kumaş dokumak gibi görevler ile sorumlu tutulurlardı. Kadınların varlıklı olanları ise, ticaret yapma serbestisine

Bu bağlamda kirmen¹⁹⁸; ikonografik bir atribü olarak, hem Havva'nın cezalandırıldığı, hem de Meryem'in yüceltildiği bir atribü olma niteliğiyle, Bizans resim sanatı içerisinde zıt paralellik gösteren bir ikonografi taşıması bakımından, farklı bir yere sahip olmuştur.

Bizans resim sanatı kapsamında, Müjde sahnesinde, Meryem'in bir tahtın önünde dikilirken ya da oturur vaziyette elinde kirmen tuttuğu örneklerin aksine, Kirmenli Havva ikonografisi çok daha farklı bir tema içerir.

Çalışma kapsamında, *Kirmenli Havva* ikonografisi için ilk örneklerimiz; 12. yüzyıla tarihlenen Sicilya Monreale Katedrali ve Venedik San Marco Katedrali mozaïği şeklindedir¹⁹⁹.

İlk örnek; Monreale Katedrali Kirmenli Hava mozaïği, Müjde sahnesinin bulunduğu apsis karşısında yer alır (Şekil 58). Bu bağlamda iki sahne arasında zıt bir paralellik kurmak amaçlanmıştır (Ünser, 2013, s. 233).

Havva; sahnede Âdem çapa yaparken, elinde örgü şişini andıran bir kirmen ile bir kayalık üzerinde otururken tasvir edilmiştir. Sol eliyle oldukça üzgün görünen yüzünü, sağ eliyle ise kırmızı ip eğirdiği kirmenini tutmaktadır. Kırmızı ip, Müjde sahnesi ikonografisi ile örtüşür. Kıyafeti ise, Müjde sahnesindeki Meryem'in bilindik kıyafet ikonografisinden çok farklıdır. Daha çok keçi kılından dokunmuş izlenimi veren kıyafeti, Meryem'in khiton ve maphorionun aksine tüm vücudunu örtmez ve vücut hatları kısmen bellidir. Bacakları dizden, kolları ise dirsekten açıktır. Yine Meryem'in aksine başı da açık tasvir edilmiştir. Bu bağlamda onun Tanrı'ya itaatsizliğine bir gönderme yapılmaya çalışılmış olmalıdır.

sahipti. Bizans toplumunda da, iyi ahlaklı bir kadından beklenen ticaret ise, kıyafet üretmek ve satmaktan ibaretti (James, 2008, s. 646).

¹⁹⁸ Kitab-ı Mukaddes'te kirmenin ve ip eğirmenin geçtiği diğer bölümler ise; *Matta 6:28'de; "Giyecek konusunda neden kaygılanıyorsunuz? Kır zambaklarının nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler"* (<https://incil.info>).

Luka 12:27; "Zambakların nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler. Ama size şunu söyleyeyim, bütün görkemine karşın Süleyman bile bunlardan biri gibi giyinmiş değildi." (<https://incil.info>).

¹⁹⁹ Diğer iki örnek ise çalışma kapsamında sınırlı tuttuğumuz 15. yüzyıl sonrasına aittir.

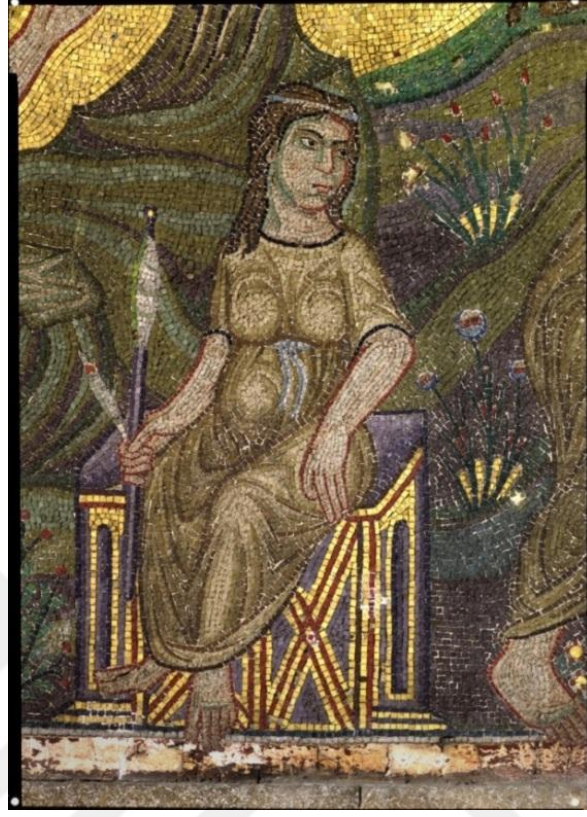


Şekil 58: Âdem ile Havva'nın Dünyadaki İşleri, Kirmenli Havva, Detay, Sicilya Monreale Katedrali, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

Venedik San Marco Katedrali mozağinde, çok daha farklı bir Kirmenli Havva ikonografisi ile karşılaşırız (Şekil 59). Havva bir taht üzerinde oturmaktadır. Üzerinde, vücut hatlarını belli eden bir kıyafet vardır ve yine kolları dirsekten ve başı açıktır.

Havva'nın sahnede; ayaklarının çıplak olması bu noktada dikkat çekicidir. Çalışma kapsamında değerlendirdiğimiz ve daha çok soylu kadınlara attığımız kırmızı ayakkabı imgesi, Kirmenli Havva sahnelerinde görülmez. Havva sağ eliyle biri mızrağa benzer iki öreke-kirmen tutarken, sol eli dizindedir.

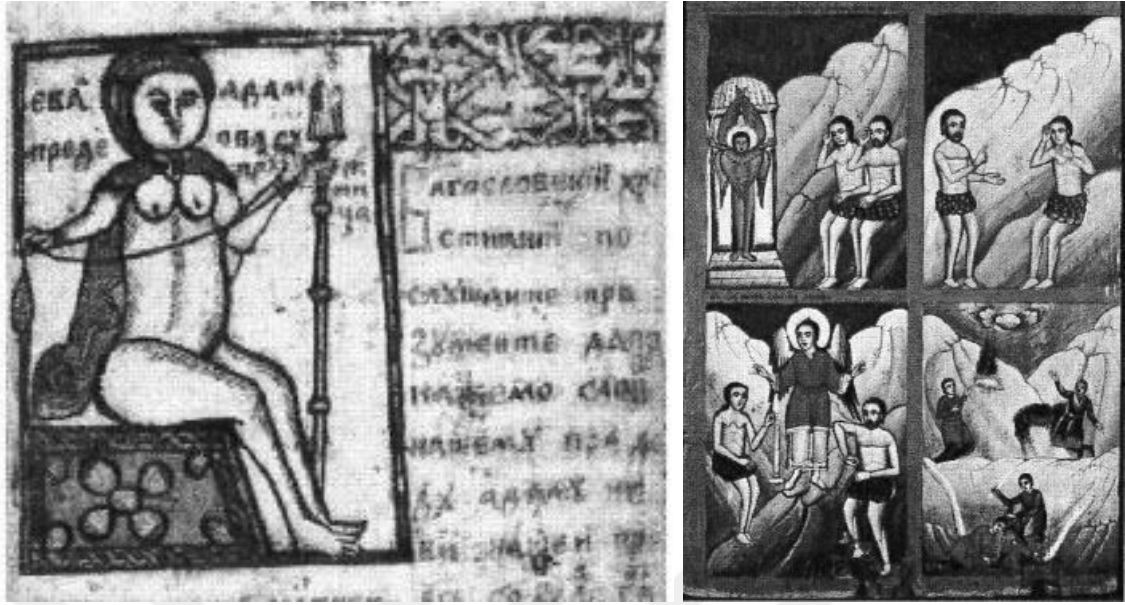
Diğer iki örnek 18. yüzyıla aittir. Örneklerimizden ilki, Bulgaristan Elena Ilarion Makariopolsky Müzesinde yer alan bir hexamerona aittir (Şekil 61) (Badalanova, 2004, s. 237). Hexameronda; *Cennetten Kovuluş-Âdem ile Havva'nın Ağıtı-Âdem ile Havva'nın Dünya'daki İşleri-Habil ile Kabil sahneleri* yer alır. Hexameron'da Havva'nın elinde bir kirmen ile ip eğirmesi, çıplak ayakları, üzgün ifadesi benzer ikonografik öğeler içerir.



Şekil 59: Âdem ile Havva'nın Dünyadaki İşleri, Kirmenli Havva, Detay, Venedik San Marco Katedrali, (©Dumbarton Oaks Collection).

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/outer-register-adam-and-eves-labor-detail-of-eve>

Son örnek, yine Bulgaristan'dan 18. yüzyıla ait bir minyatürlü el yazmasındandır (Şekil 60). Bulgaristan'ın Mokresh kasabasında Rahip Puncho tarafından yazılan el yazması, Sofya no. 693 yer numarası ile Sofya Krill ve Methodios Milli Kütüphanesinde muhafaza edilmektedir. Sahnede tüm vücudu çıplak olan ve bir kaya üzerinde otururken tasvir edilmiş Havva'nın başı örtülüdür. Elinde ise San Marco örneğinde olduğu gibi mızrağa benzer bir öreke/kirmen tutmaktadır.



Şekil 60: Kirmenli Havva, Kitap Resmi, Sofya no. 693. (©Sofya Krill ve Methodios Milli Kütüphanesi), (Badalanova, 2004, s. 237). (Sağda).

Şekil 61: Kirmenli Havva, Hexameron, Geç Bizans, Cennetten Kovuluş, Adem ve Havva'nın Yası, Adem ile Havva'nın Dünyadaki İşleri, Habil ile Kabil. (©Bulgar Elena Ilarion Makariopolosky Milli Canlanma Müzesi), (Badalanova, 2004, s. 237).

2.3. MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ VE GABRİEL

2.3.1. Melek İsminin Kökenleri

Bu bölümde *angelos*, *melek* isminin kökenleri araştırılmıştır. İngilizce'deki *angel* kelimesi; *angelos*'tan gelir. *Angelos*; Yunanca'da *Mesajcı* anlamında kullanılmaktadır. Tanrıların mesajlarını diğer tanrılara ve insanlara iletmekle görevli varlıklara verilen isimdir. Türkçe'de kullanılan *melek* kelimesi ise Sami Dili kökenlidir. Arapça ve İbranice'de *malak* kelimesinden dilimize geçmiştir (Jones, 2001, s. 6; Mâre, 1998, s. 6; Martin, 2001, s. 12).

Kitab-ı Mukaddes'te melekler ve diğer göksel varlıklar için, Tanrı'nın cennetinden gelmiş olduklarına dair birçok gönderme vardır. *Gabriel*, *Che-rubim*, *Seraphim* gibi özel isimleri ile anılabildikleri gibi, en yaygın kullanımları ile; "*Cennetin Ev*

Sahipleri”²⁰⁰, “*Kutsal Olanlar*”²⁰¹, “*Dört Yaşayan Varlık*”²⁰², “*Yirmi Dört Yaşlılar*”²⁰³, “*Egemen/Hükümran Olanlar*”²⁰⁴ anlamlarına da gelmektedir (Jones, 2001, s. 6; Mâre, 1998, s. 5).

Hristiyan teolojisine göre; melekler sayıca sonsuzdurlar ve birbirlerinden oldukça farklıdırlar, bu nedenle Tanrı’nın güzelliğini sayısız sıfat ile yansıtır.

Gabriel’in kelime anlamı; “*Tanrı Benim Gücümdür*” şeklindedir. Batının meleği olan Gabriel, Hristiyan mistisizminde su ile özdeşleştirilir. Gabriel; müjdeli haberleri, rehberliği, yeniden canlanmayı ve kurtarıcılığı görev edinmiş melektir. Eski ve Yeni Ahit’te; *Tanrının Adamı*, *Tanrının Habercisi* olarak da kabul edilmiştir (Doğan, 2010, s. 171; Raven, 2011, s. 7).

2.3.2. Eski ve Yeni Ahit’te Diğer Melekler ve Gabriel

Kitab-ı Mukaddes’te, göksel varlıklar içerisinde yer alan meleklerin ve diğer göksel varlıkların, çoğu yerde adı geçmektedir. Bu varlıkların görevleri aşağıdaki gibidir.

2.3.2.1. Kitab-ı Mukaddes’te Diğer Meleklerin Görevleri

Mesajcı: İnsanlara Tanrı’nın mesajlarını iletmek, uyarılarda bulunmak, beyan etmek ve yorum yapmak için görevlendirilen mesajcılar olarak,

Tanrının isteklerini ileten aracı: Tanrı’nın bazı isteklerini²⁰⁵ yeryüzüne inmesini sağlayan araçlar olarak,

Cennet Görevlisi: Cennette Tanrı’nın görevlileri ve yakarıcıları olarak,

²⁰⁰ Geniş bilgi için bkz. Kitab-ı Mukaddes; I. Krallar 22:19.

²⁰¹ Geniş bilgi için bkz. Kitab-ı Mukaddes; Vahiy 8:3.

²⁰² Geniş bilgi için bkz. Kitab-ı Mukaddes; Vahiy 4:6-9, 5:6-14, 6:1-8.

²⁰³ Geniş bilgi için bkz. Kitab-ı Mukaddes; Vahiy 4:9-11.

²⁰⁴ Geniş bilgi için bkz. Kitab-ı Mukaddes; Efesliler 1:21, Koleseliler 1:16.

²⁰⁵ Genelde bu istekler bir olay karşısında nihai karardır ve daha çok yok edilmeyi, tufanı tebliğ ederler.

Ruhların Koruyucusu: İbraniler 1:14’e göre; “...*Bütün melekler miras alacaklara hizmet etmek için gönderilen görevli ruhlar değil midir...*” ifadesi yer alır.

Sonuç olarak içlerinde meleklerinde yer aldığı göksel varlıklar; mucize sunarlar, iyileştirirler ve kötülüğe karşı koruyucudurlar. Melek inancı; Apokrif Musevi kaynaklı başlamıştır. Bu inanç daha sonraki Ortodoks inancında, her toplumu himaye eden bir melek inancının varlığı şeklinde karşımıza çıkmıştır (Jones, 2001, s. 6-7; Parani, 2003, s. 44).

2.3.2.2. Diğer Yazılı Kutsal Metinlerde Melekler ve Melek Tasvirleri

Melek tasvirinin ikonografik gelişim sürecinde, Kitab-ı Mukaddes dışında kalan kutsal metinler de çok etkili olmuştur. Bu bağlamda, melek tasviri ikonografisi için, 4. yüzyıl öncesine kadar sakallı tasvir edilen meleklerin, daha sonraki dönemlerde sakalsız tasvir edilmelerinin temelinde yukarıda bahsi geçen Kitab-ı Mukaddes dışında kalan kutsal metinlerin göndermelerine de bakmak yerinde olacaktır. Hristiyan resim sanatı kapsamında, melek ikonografisinin gelişim ve değişim sürecini incelediğimiz bu bölümde, şüphesiz ki, erken dönemlerde sakallı tasvir edilen meleklerin daha sonraki tasvir örneklerinde sakalsız tasvir edilmelerinde de, bir geçerli neden olmalıdır.

Enoch’un Kitabı’nda ve Eski Ahit Yaratılış²⁰⁶ bölümünde de belirtildiği gibi melekler²⁰⁷ ile kadınların cinsel manada ilişkisi olduğuna dair ifadeler vardır. Hristiyan cemaatindeki kadınların; melekleri, Kutsal Kitap’ta bahsedildiği gibi erkek görünümünde algılamamaları ve onlara karşı şehvi hisler beslememeleri için, meleklerin erken dönemde tasvir edildiği gibi, genç-sakallı erkek görünümündeki tasvirlerinden vazgeçilmiş olmalıdır. Bu dönemden sonra melekler ve Gabriel,²⁰⁸ daha ruhani tasvir edilmeye çalışılmıştır (Martin, 2001, s. 22-23, Peker, 2008, s. 112, 118-119).

²⁰⁶ “...*İlahi varlıklar, insan kızlarının güzelliğini görünce beğendikleriyle evlendiler...*” Eski Ahit Yaratılış 1:2 (<https://incil.info>).

²⁰⁷ Bahsi geçen melekler; *Nefilimler* olarak da bilinir. Eski Ahit Yaratılış 6:4. Kitab-ı Mukaddes’te de bahsi geçmesi adına önemlidir.

²⁰⁸ Kutsal metin kaynaklı olarak Gabriel; kusursuz beyaz-altın ışık ile tasvir edilir (Raven, 2011, s. 7).

Bu bağlamda, kutsal metinler içerisinde yer alan *Enoch'un Kitabı*'nda²⁰⁹, insan ve melekler arasında gelişen olumsuz ilişkilerin, toplum üzerinde kötü bir etki bırakması gibi nedenlerden dolayı *sakal* imgesi melek tasvirinden kalkmış ve onun yerine kanatlar eklenmiş olmalıdır. Böylece, resim sanatı kapsamında cinsiyetsiz bir imge kazanan meleklerin, izleyicisi tarafından şehvi duygular hissetmemesi konusunda bir çözümlemeye gidilmiştir.

2.3.2.3. Kitab-ı Mukaddes'te Meleklerin Görüldüğü İnsanlar

Tez konusunu oluşturan Meryem'e Müjde sahnesinde; Tanrı'nın haberi, Gabriel aracılığı ile Meryem'e tebliğ edilmiştir. Meryem dışında, meleklerin çeşitli nedenlerden dolayı insanlara görüldüğü durumlar da vardır. Bu durumlar aşağıdaki gibidir.

Yar. 16:7-13	Hagar/Hacer
Yar.18:2-15	İbrahim ve Sarah'a Gelen Üç Konuk
Yar. 19:1-25	Lut'a Uyarı
Hak. 13:1-25	Samson'un Anne Babasına Görünen/Müjde Veren Melek
Dan. 4:13; 4:17	Cennetten Mesajcı
Zek. 1:8-17	Kırmızı Ata Binen Adam
Matt 1:20-25	Yusuf'a Görünen Melek, Yusuf'a Müjde
Matt. 2:13	Yusuf'u Uyaran Melek
Matt. 2:19	Herod'un Öldüğünü Yusuf'a Bildiren Melek
Matt 28:2-8; Yuhanna 20:11-13	İsa'nın Mezarındaki Melekler

²⁰⁹ Geniş bilgi için bkz. (Martin, 2001, s. 17).

Luk. 2:8-15	Çobanlara Görünen Melek
Hav. İşl. 1:10-11	Beyaz Kıyafetli Melek.
Hav. İşl. 8:26	Filipus'a Görünen Melek
Hav. İşl. 10:3-7	Kornelius'a Görünen Melek
Hav.İşl. 27:23-24	Pavlus'a Görünen Melek
Vah. 1:1; Rev. 22:6,10,16	Yuhanna'nın Vahiyi
	Tanrı'nın Sözü'nü/Logos'unu
Vah. 14:6-7	Dünyaya Bildiren Melek.
Yar. 32:24-25	Yakup ve Melek
(Jones, 2001, s. 7).	

2.3.2.4. Kitab-ı Mukaddes'te Gabriel ve Görevleri

Gabriel bir mesajcı melek olarak; hem Eski hem Yeni Ahit'te adı geçiyor olması bakımından dikkate değerdir. Hem Vaftizci Yahya hem de İsa'nın doğumu müjdesini veriyor olması bakımından da konumuz adına ayrıca önemli bir yere sahiptir.

Eski ve Yeni Ahit'te Gabriel;

Dan. 8:15-19	Daniel'in rüyasını yorumlar,
Dan. 9:20-23	Daniel'e öğreticilik yapar,
Luk. 1:11-20	Zekariya'ya görünür ve müjde verir,
Luk. 1:26-38	Yusuf'a görünür ve müjde verir,
(Jones, 2001, s. 14).	

2.3.3. Bizans Toplumunda Melek İnancı ve Bizans Resim Sanatında Melek İkonografisi Üzerine Etkisi

Erken dönem Bizans toplumunda, *angelolatry* diye bilinen ve melek inancını önceleyen bir heretik inanç gelişmiştir. Laodikeia yakınlarında toplanan 380 tarihli Konsil ile bu inancın aforoz edilmesi şu ifadeler ile belirtilmiştir.

“Hristiyanlar için Tanrı’nın kilisesini bırakıp, meleklerden yardım istemek ve onlar için toplanıp ayin yapmak yasaklanmıştır. Bu gizli İdolatry’ye inanan kimse aforoz edilmelidir. Çünkü Efendimiz İsa’yı terk etmiş ve putperestliğe dönmüştür.” (Aktaran Peers, 2001, s. 10).

Bizans toplumunda bazı dönemlerde görülen bu melek inancı, zamanla resim sanatındaki melek ikonografisinin gelişim sürecini de etkilemiştir.

2.3.4. Bizans Resim Sanatında Melek İkonografisi ve Gabriel

Bizanslı sanatçılar; melekleri tasvir etmek konusunda çok uzun yıllar boyunca tartışma içerisinde olmuşlar ve bir çözümlmeye gitmeye çalışmışlar ve nihayet erken dönemlerde yazılı metinler üzerinden bir tasvir geliştirme yolunu seçmişlerdir. Sonuç olarak, İncil’de bahsedilen melekten çok daha farklı bir tasvir geliştirmişler ve kanat imgesini meleklerle atfetmişlerdir.

Erken dönem melek tasviri konusunda, Chrysippus/Hrisippos ve Pseudo-Dionysius, meleklerin görünüşleri ile ilgili açıklamalarda bulunan iki önemli isimdir. Erken dönem tasvirlerinde meleklerin; maddesiz, vücutsuz varlıklar olmaları çok fazla önemsenen bir konu olmaktan çıkmış ve Bizans resim sanatında, daha çok Tanrı’nın mesajlarını ileten varlıklar olmaları öncelenmiştir (Peers, 2001, s. 16).

Özellikle erken dönem Bizans tasvir sanatında melekler, iki grupta ya kanatlı bir haberci ya da mimariye ait melekler şeklinde gelişimini sürdürmüştür. Erken dönem Hristiyan sanatında Klasik Dönem etkisi altında tasvir edilen melekler; İsa’nın monogramı olan Khristogram tutarken tasvir edilmişlerdir. Genelde bir mimari detay olan bu ikonografide melekler; uçar vaziyette ellerinde madalyon ile tasvir edilmişlerdir (Şekil 29). Erken dönem tasvirlerinde melekler; genelde beyaz, uzun bir kıyafet içerisinde ve

sandaletledir. Bu bağlamda çok tanrılı dönemin zafer taklarındaki kanatlı figürler ile benzerlik göstermektedirler. İkinci gruptaki melekler ise, insanların dünyasında yer alanlardır. Genelde tasvirde ayakları yere basan sarışın, açık tenli ve genç erkek görünümlüdürler. Saçları bazen arkadan bir bandana ile topludur ve Antik dönem etkisi altında kıvrıktır. Küre/globus ya da asa/labarum ise en önemli atribüleridir. Ayakta durur vaziyette olanlar, mesajcı olup genelde naratif/öykücü anlatımlı sahnelerde, Meryem ve İsa'ya eşlik eden Gabriel ve Mikail olarak karşımıza çıkarlar. Sahnelerde, çoğunlukla ana figüre doğru bir yönelme göstermeleri en önemli ikonografik ayırt edici noktalarıdır. İkinci kategoride ise; içlerinde Müjde sahnesinin de yer aldığı örneklerde olduğu gibi, ana figüre eşlik ederler. Gabriel'i bunun dışında apsis kemerinde bir tarafta Meryem diğer tarafta Gabriel olarak gördüğümüz birçok örnek de vardır (Brown, 2007, s. 4).

2.3.4.1. Baş Melekler ve Bizans Resim Sanatı İkonografisi İçerisinde Yer Aldığı Sahneler

İçlerinde Gabriel'in de yer aldığı baş melekler Bizans resim sanatı İkonografisinde şu sahneler ile karşımıza çıkarlar;

- Bema'da Meryem'e yalnız ya da bazen kucağında İsa olduğu durumlarda eşlik ederken,
- 10-11. yüzyıl Kapadokya kiliselerinde; apsislerdeki Deesis sahnesinde tahttaki İsa'nın yanındayken,
- Mahşer Günü, Tahttaki İsa sahnesi ile İsa'nın yanındayken,
- Hetoimasia ya da kubbede yer alan Mahşer sahnesinde İsa'nın yanındayken,
- Pantokrator İsa'ya kubbede cennet temsilcileri olarak eşlik ederken,
- Meryem'in Göğe Yükselişi sahnesinde Meryem'e eşlik ederken,
- Koemesis sahnesinde İsa'ya eşlik ederken,

- Tek başlarına bema ya da kilisenin diğer herhangi bir bölümünde,
- ve son olarak konumuz Müjde sahnesinde, mesajcı Gabriel olarak yer alırlar (Mâre, 1998, s. 43).

2.3.5. Meryem'e Müjde Sahnesi ve Gabriel'in Atribüleri

Bizans resim sanatında diğer baş melekler gibi, Gabriel'de bazı önemli atribüler ile tasvir edilmiştir. Bu bölümde, Gabriel'in atribüleri irdelenmiştir.

2.3.5.1. Gabriel'in Kanatları ve Bizans Resim Sanatında Kanat İkonografisinin Gelişim Süreci

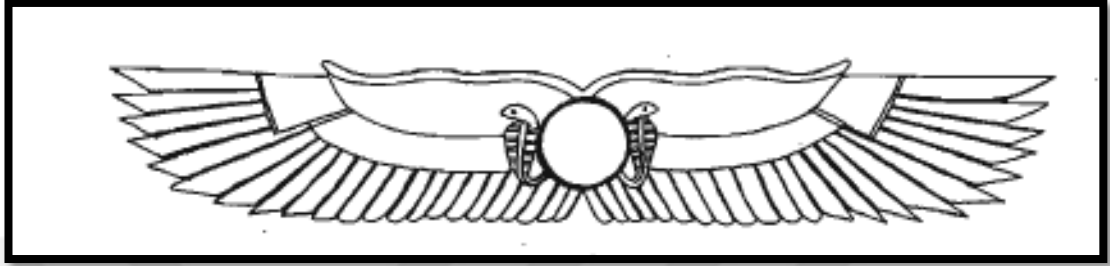
Müjde sahnesinde, sahnenin en önemli figürlerinden birisi olan Gabriel'in derinlemesine incelendiği bu bölümde, gerek tez konusunu oluşturan Müjde sahnesinde ve gerekse diğer sahnelerin tasvirinde; *kanatlı* olarak tasvir edilen meleklerin, bu ikonografiyi nasıl kazandıkları araştırılmıştır.

Kanat; Hristiyan resim sanatında, cennetten gelen ya da doğaüstü bir öge/imge olarak ikonografiye girmiştir. Ancak bu ikonografinin gelişim sürecini etkileyen birçok neden olmalıdır. Bu nedenler arasında; dönem-bölge-inanç-kültür farklılıklarını saymak mümkündür. Birçok farklı kültürde melek imgesi; *Kanatlı İlahi Varlıklar* olarak kabul edilegelmiştir.

Hristiyanlığın ilk yüzyıllarında melek ikonografisinin gelişim süreci; Klasik dönem ve Yahudi kaynakları etkisi altında olmuştur. Roma katakomplarındaki melek tasvirleri, günümüze gelebilen en erken tarihli örneklerdir. Bu örneklerde melekler; antropomorfik özellik göstermektedir ve erkek bir figür ile ayırt edilemez durumdadır (Şekil 75,76) (Martin, 2001, s. 16).

Kanat imgesinin; önce erken dönem Hristiyan ve daha sonra Bizans resim sanatındaki gelişimi, birçok etken altında gerçekleşmiştir. Kanatlı melek imgesinin kökeni, birçok

farklı kültür çevresinin katkıları ile bir sentez olarak ortaya çıkmıştır. Hristiyan resim sanatındaki kanatlı melek figürü, Yahudi kökenli olduğu kadar, heretik inanç çerçevesi kaynaklı olarak da gelişimini sürdürmüştür. Hristiyanlık ile aynı coğrafyayı paylaşan Antik Dönem Mısır ve Pers inanç sistemi içerisinde gelişmiş olabileceği yönünde bazı tespitler yapmak da mümkündür.



Şekil 62: Mısır Güneş Diski Tasviri, (Màre, 1998, s. 7).

Bu bağlamda; birçok kadim inancın ilk merkezlerinden biri olan Mısır coğrafyasında gelişen kanat imgesine bakmak da fayda vardır. Mısır coğrafyasında gelişen *Güneş Diski* imgesinin kanatlı melek figürü için öncül olabileceği görüşü bunlardan ilkin ve en güçlüsünü oluşturur (Şekil 62) (Màre, 1998, s. 7).

Mezopotamya bölgesinde; Mısır tapınakları cephelerinde yer alan kanatlı *Güneş Diski* imgesi, Asur-Hitit-Fenike olmak üzere M.Ö. 9. yüzyıl itibarıyla farklı bir ikonografi ile gelişimini ve değişimini sürdürmüştür. Özellikle Babil coğrafyasında *Güneş Kuşu* olarak da bilinen bu imge, *Hayat Ağacı* figürünün tepesinde ve kendine eşlik eden diğer kanatlı figürler ile birlikte yerini almıştır (Şekil 63) (Màre, 1998, s. 7).

Bizans devleti ile sürekli etkileşim halinde olan Mezopotamya kökenli diğer önemli bir coğrafya olan Pers coğrafyasında, Zerdüştlük inancı çerçevesinde gelişen *Kanatlı Varlıklar* imgesi, Bizans resim sanatındaki kanatlı melek imgesi üzerinde en etkili olandır görüşünü güçlendirmektedir.



Şekil 63: Hayat Ağacı ve Kanatlı Cin Figürleri, (Märe, 1998, s. 7).

Talbot Rice (1954, s. 252-253); Bizans resim sanatı üzerinde Sasani etkisinin çok güçlü olduğunu ve figürlerin özellikle frontal duruş ile tasvir edilmesinin kökenini en çok Sasani kültür çevresi ile etkileşim halinde olan coğrafya ile Bizans'a geçtiğini savunmaktadır.

Bu bağlamda, kanatlı melek imgesinin temellerini de yine aynı bölgede aramak yerinde olacaktır. Zerdüşt inancında; çok önemli bir yere sahip olan *Bilginin Efendisi* anlamına gelen İyilik Tanrısı *Ahura Mazda*'nın yanı sıra melekler de önemli bir yere sahiptir.

Farridnejad (2015, s. 210-211); Zerdüşt inancındaki Yazata'ların bunlardan biri olduğunu savunmaktadır.

Zerdüşlük'te; Bilgelik Tanrısı *Ahura Mazda* tarafından yaratılmış baş ve koruyucu melekler mevcuttur. Bunlardan *Yazata'lar* (Şekil 64), ölümsüz ve kutsal varlıklar/melekler olarak kabul edilmektedir. Diğer taraftan Zerdüşt inancında; her insana eşlik edip, onu koruyup kollayan meleklerin olması da, nicelik olarak bu inançtaki melek varlıkları ile melek kültürünün önemli olduğunu göstermektedir (Farridnejad, 2015, s. 22).

Yukarıda da belirtildiği gibi; kanat imgesinin Hristiyan resim sanatı kapsamında ikonografiye girmesindeki en güçlü etki, Akdeniz'in doğusunda kalan medeniyetler aracılığı ile olmuştur.



Şekil 64: Kanatlı Frauusa, İran/Kirmanşah, Ta⁻q-e Bosta⁻n, Eyvan Kemer Köşeliği, (Farridnejad, 2015, s. 27).

Diğer taraftan, Zerdüştlük inancındaki birçok meleğin,²¹⁰ *çift karakterli* olma özelliği göstermeleri konumuz açısından önemlidir. Bu melekler; hem melek yani cennete ait olma özellikleri sergilerlerken, diğer taraftan dünyevi bir özellik ile

²¹⁰ Zerdüştlük inanç sisteminde, altı kıvılcımdan sadece bir tanesi; *İlerleyen, Eli Açık, İyi, Kutsal* anlamlarında kullanılan *Ameş speñtalar* antropomorfik özellik göstermemektedir (Farridnejad, 2015, s. 23).

insanî/antropomorfik özellik de göstermektedirler. En çok insan formunda tasvir edilen melekler ise; *Yazata*lar ve *Frauaşisler*'dir²¹¹ (Şekil 64).

Yukarıda da belirtildiği üzere; Bu meleklerin, cepheden duruş ile tasvir edilmiş olmaları, konumuz Müjde sahnesi ve Gabriel ile benzerlik göstermesi adına önemlidir. *Yazata*lar aynı konumuz Müjde sahnesindeki Gabriel örneğinde olduğu gibi oldukça statik ve yere sağlam basan figürler olarak betimlenmişlerdir.

Günümüz İran sınırları içerisinde yer alan Kirmanşah *Tāk-ı Bostān* anıtı eyvanı kemeri üzerinde bulunan melek tasviri; kanatlı melek imgesinin öncülleri olması bakımından dikkate değerdir. En erken kanatlı melek tasviri örneklerinden biri olan *Tāk-ı Bostān* örneğinin yanı sıra, hareketli ve dans eder²¹² tasvirli örnekler de mevcuttur²¹³ (Farridnejad, 2015, s. 23-4).

*Angelos*ların/*Meleklerin* çok önemli bir yere sahip olduğu başka bir coğrafya Yunan ve Roma bölgesine gelindiğinde; Zeus'un oğlu olan ve bir *Angelos*/*Mesajcı* kabul edilen *Hermes*/*Merkür*, konumuz açısından oldukça önemlidir. Hermes; güzel kitara çalabilme yetisinin yanı sıra Tanrı Zeus'un mesajlarını insanlara ve diğer pantheon üyelerine iletme ile de görevlendirilmiştir. Mesajcı niteliğinde bir göreve sahip olmasının yanı sıra, altından sandaletleri, başındaki karakteristik şapkası ve özellikle elinde tuttuğu asası/caduceus ile konumuz Gabriel ikonografisi arasında önemli bir bağlantı olduğunu düşünüyoruz²¹⁴.

Diğer taraftan, *Homeros*'un *Odyseia* kitabında; *Hermes*'in *Kalypso*'yu *Ziyareti*,²¹⁵ *Gabriel*'in *Meryem*'i *Ziyareti*/*Müjde* sahnesi ile benzer yanlar içermektedir (Şekil 65).

²¹¹ Bu melekler; hem kanatlı ve hem de kanatlı olmamak üzere iki grupta tasvir edilmişlerdir. Geniş bilgi için bkz. (Farridnejad, 2015, s. 23-4).

²¹² Bir metal vazo üzerinde tasvir edilen dans eden Yazata Anahita tasviri oldukça hareketlidir. Geniş bilgi için bkz. (Farridnejad, 2015, s. 26-7).

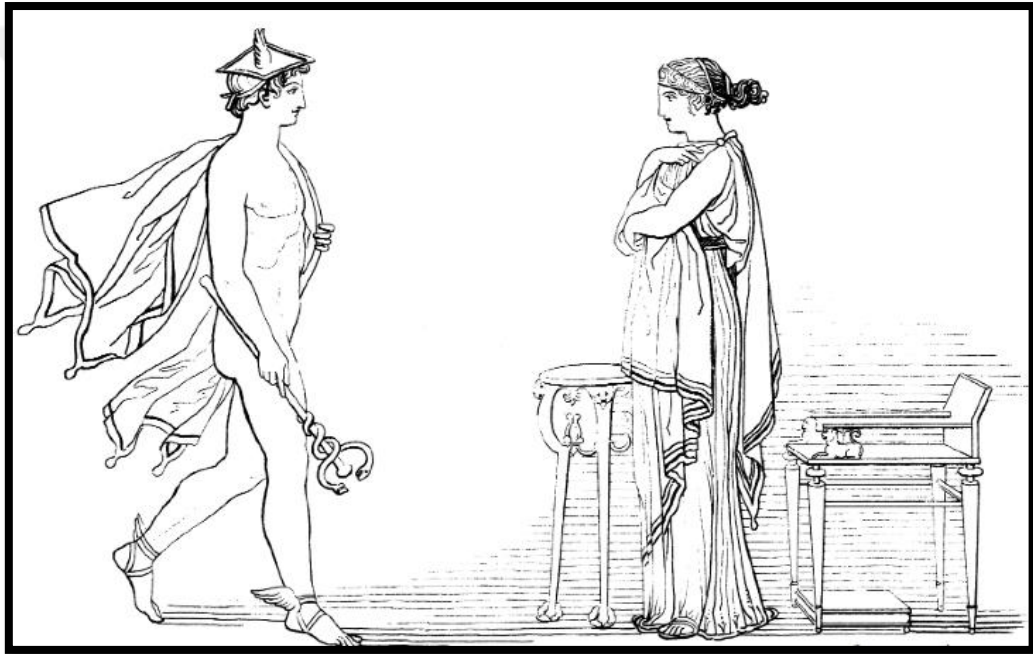
²¹³ Bizans resim sanatında ve özellikle Müjde sahnesinde; Gabriel'in bazen statik ve bazen de hareketli bir yöneliş göstermesi konumuz adına önemlidir.

²¹⁴ Antik dönemde yılanın hamile bırakma vasfı vardı. Bu noktada Caducesus'un yılanbaşı olması tesadüf olmamalıdır ve bu bağlamda, Gabriel'in asası ile ikonografik bir benzerliği olduğu düşüncesini savunmaktayız.

²¹⁵ Geniş bilgi için bkz. (Homeros, s. 79-80).

Hermes; şüphesiz ki kanatlı bir figür olarak, melek imgesi ikonografisi üzerinden etkili olan bir Antik dönem Tanrı'sıdır. Bunun yanı sıra Yunan ve Roma mitolojisindeki diğer birkaç örneğin de, kanatlı melek imgesi üzerinde etkili olabileceği görüşleri de mevcuttur. Bu örnekler arasında Tanrıça Viktorya (Şekil 21) Nike ve Tanrı Genius²¹⁶ (Şekil 66) dikkate değerdir.

Hristiyan teolojisinde meleklerin özü; *ateş, nefes, ruh, ı ışık ve maddesiz* olarak tanımlanır. Kanonik kaynaklarda yeterince bilgi verilmediği için, tasvirleri güçlükle anlatılagelmiştir (Martin, 2001, s. 19).



Şekil 65: Hermes'in Kalypso'yu Ziyareti Tasviri,
<http://www.maicar.com/GML/000PhotoArchive/ScenesOdyssey/slides/od102flax.html>.

Erken dönem Roma katakompları örneklerinde; genç bir erkek gibi tasvir edilen Gabriel, daha sonraki dönemlerde özellikle 4. yüzyıldan sonra kanatlı olarak tasvir edilmiştir. Bu dönemde, Antik dönem Zafer Tanrıçası Nike'nin sahip olduğu gibi bir kanada sahip olan melekler, daha çok Khristogram taşıırken ve havada uçuşur bir

²¹⁶ Tanrı Genius; ölümlülerin hamisi olması bakımından bu noktada önemlidir. Geniş bilgi için bkz. (Märe, 1998, s. 11-12).

vaziyetteyken tasvir edilmişlerdir (Şekil 29) (Màre, 1998, s. 14; Martin, 2001, s. 17; Peers, 2001, s. 19).

Diğer taraftan Roma Priscilla katakompunda (Şekil 75) (2. yüzyıl) yer alan ve günümüze gelebilen en erken tarihli Müjde sahnesi kabul edilen sahne ile ilgili olarak, tartışmalı açıklamalar öne sürülmektedir. Peers (2001, s. 23); Müjde sahnesindeki meleğin kanatsız olması, herhangi bir şekilde Müjde olmasını gerektirecek bir bilginin olmamasını belirterek, bu sahnenin Müjde sahnesi olamayacağını savunur ²¹⁷.



Şekil 66: Kanatlı Genius Tasviri, Roma İmparatoru Antonius Pius ve İmparatoriçe Faustina, Roma Antonius Sütun Kaidesi, M.S. 161 (Elsner, 1998, s. 36).

²¹⁷ İkonografide; diğer Müjde sahnelerinde olduğu gibi meleğin Meryem'in sağından değil, solundan yaklaşıyor olması da, kanımızca bu görüşü desteklemektedir.

Roma Priscilla Katakombu Müjde sahnesi örneğinin dışında, Roma Via Latina katakompundaki *Meleklerin İbrahim'i Ziyareti/İbrahim'in Konukseverliği* sahnesinde de, meleklerin insan görünümlü olması dikkat çekicidir (Martin, 2001, s. 17).

Kanatlı melek imgesi Hristiyan resim sanatının vazgeçilmez bir ikonografik detayı olmuştur. Bu bölümde ise kanatlı melek imgesi ile birlikte, Bizans resim sanatında ve özellikle konumuz Müjde sahnesinde kanatlı bir tasvir geleneğinden gelen Gabriel tasvirinin Eski ve Yeni Ahit kaynaklı göndermeleri kısaca ele alınmıştır.

Bu bağlamda; meleklerin ve Gabriel'in erken dönem örneklerinde, kanatsız ve insan görünümünde tasvir edilmelerinin nedenlerini, yine Hristiyan inanç sisteminin öğretileri içerisinde değerlendirmek gerekmektedir.

İçlerinde Gabriel'in de yer aldığı erken dönem katakomp örneklerindeki meleklerin; kanatsız, beyaz kıyafetler içerisinde, genç bir erkek gibi tasvir edilmesinin en önemli nedeni arasında İncil temalı olmalarından kaynaklandığı görüşünü savunmaktayız.

Markus İncili, “İsa'nın Dirilişi” episodu 16:5’de;

“...mezara girip sağ tarafta, beyaz kaftan giyinmiş genç bir adamın oturduğunu görünce çok şaşırdılar...” ve Luka İncili aynı bölüm 24:4’te; “...onlar bu durum karşısında şaşırıp kalmışken, şimşek gibi parıldayan giysilere bürünmüş iki kişi geldi...”

ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, melekler beyaz ve parlak kıyafetler giyinmiş erkek figür görünümündedirler.

Diğer taraftan, kutsal metinlerin yanı sıra, erken dönem kilise babalarının vaazlarında belirtilen melek tasviri de, melek imgesi üzerinde etkili olmuştur. 4. yüzyıl kilise babalarından en önemlilerinden biri olan İonnes Khrisostomos (398-404) vaazlarından birinde şöyle der;

“...bu güç bu kanatlar ile bize neyi anlatıyor: onların yüceliğini, ruhani olduklarını, parlaklıklarını ve yaratılışlarındaki hızlı oluşlarını anlatır... bu Vücutsuz Varlıkların... Çünkü yukarıdan ikamet ettiği yerden gönderildiği yere hemen geri dönerler...” (Aktaran Martin, 2001, s. 18).

İncil’de toplam 273 kez meleklerle vurgu yapılmış ama hiçbirinde kanatları belirtilmemiş olmasına rağmen, melek tasvirlerindeki kanat imgesinin varlığının neredeyse her dönem olması da, üzerinde durulması gereken bir konudur. Melekler

İncil’de; bazen bir insan gibi tasvir edilmiş olsalar da, daha çok ateşten yaratılmış olduklarına dair vurgu vardır. Ancak ne Eski ne de Yeni Ahit; meleklerin kanatlı olduğuna dair bir ifade kullanmamıştır. Psalm 104:4’de Daniel/Danyal Peygamberin rüyası bize melekler ve özellikle Gabriel tasviri hakkında bilgi verir;

*“...hala konuşuyorken, hala dua ediyorken, Gabriel’i rüyamda gördüm, **uçuyordu**...Bana; “Daniel/Danyal beni göreceksin ve ben **aşağıya** sana nasıl anlayacağını öğretmek için **ineceğim**...”*

Eski Ahit Daniel/Danyal 9:20-23’de Gabriel’in Daniel’i ziyaretindeki çabukluğu tasvir ederken kanatlar; imgesel olarak tasvir etme kolaylığı sağlamış olabilir.

*“...sen daha konuşup dua ederken, günahımı ve halkım İsrail’in günahını açıkça kabul edip Tanrının kutsal dağı için Tanrım RAB’be dilekte bulunurken, daha dua ediyorken, önceden görümde gördüğüm **adam**-Cebrail-akşam sunusu saatinde **hızla uçarak** yanıma geldi. ‘Daniel, sana anlayış vermek için geldim’ diye açıkladı. ‘Sen Tanrı’ya yalvarmaya başlar başlamaz, duan yanıtlandı; Bunu bildirmeye geldim...” (https://incil.info/).*

Melek tasvirive özellikle kanat imgesi için kutsal metin kaynaklı diğer bir örnek, Yeni Ahit Vahiy kitabı *Üç Melek* bölümü 14:6’da görebiliriz;

*“...bundan sonra göğün ortasında **uçan** başka bir melek gördüm. Yeryüzünde yaşayanlara-her ulusa, her oymağa, her dile, her halka-iletmek üzere sonsuza dek kalıcı olan Müjde’yi getiriyordu...” (https://incil.info/).*

Yukarıda Eski ve Yeni Ahit metinlerinden alıntı yaptığımız üzere, meleklerin kanatlı oluşları konusunda açık bir ifade yoktur ama Hristiyan resim sanatında kanatlı melek imgesinin gelişim süreci için ipuçları sunması bakımından da önemlidir. Daniel/Danyal’ın rüyasını anlatırken Gabriel için; “adam” ve “hızla uçarak yanıma indi” ifadeleri ile Yeni Ahit Vahiy *Üç Melek* episodundaki “göğün ortasında uçan” ifadeleri, bize Bizans resim sanatı kapsamında; Gabriel’in kanatlı ve ayakları yere basmayan, boşlukta süzülürken tasvir edilen bir varlıkmış gibi algılanmasına mantıksal bir açıklama getirmesi adına önemlidir.

Müjde sahnesinin bazı örneklerinde, Gabriel’in ayaklarının görülmediğini ve sanki gökyüzünde asılı kalmış hissi uyandıracak biçimde tasvir edildiğini gözlemliyoruz. 14. yüzyıl Meryem’e Kuyu Başında Müjde sahneleri, bu açıklama için en güzel örneklerdir. Bu örneklerde, Gabriel’in bedeninin bir bölümü sahnede yoktur. Gökten süzülerek gelmiş hissini uyandırmaktadır.

Ayrıca bu meleklerin “*iniş-çıkış*” hareketlerine, Kanonik İnciller’deki İsa’nın Dirilişi episodunda gönderme vardır. Matta İncili 28:2’de;

“...Ansızın bir deprem oldu. Rab’bin bir meleği **gökten indi** ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine **oturdu**...” (<https://incil.info/>).

ifadesinden de anlaşılacağı üzere, melek gökten inmekte olup, bir Ademnoğlu gibi taşın üzerine oturabilmektedir. Bu bağlamda Bizans resim sanatı kapsamında; görünüşleri ile insan gibi tasvir edilen melekler, kanatları ile göksel özellik göstermektedir²¹⁸.

Yuhanna 1:51’de İsa’nın İlk Öğrencileri bölümünde ise;

“...Sonra da, ‘size doğrusunu söyleyeyim, göğün açıldığını, Tanrı meleklerinin insanoğlu üzerinde yükselip indiklerini göreceksiniz’ dedi...”

ifadesi ile İsa; meleklerin aşağı yukarı doğru hareket edebildiklerini belirtmektedir. Göksel varlıklar olarak kabul edilen meleklerin, bu hareket kabiliyetini kolaylaştırmak adına bir argümana ihtiyaç duymuş olmaları sonucu ise, Bizans resim sanatında *kanat* imgesi çözümlemesi ile giderilmeye çalışılmıştır.

2.3.5.2. Gabriel’in Duruşu/Bizans Resim Sanatında Melek Selamlaması/Duruşu İkonografisi

Bu bölümde, Müjde sahnesinde *Gabriel’in Meryem’e Yönelişi* ikonografisi üzerinde durulmuştur. Gerek Kuyu Başında Meryem’e Müjde ve gerekse Meryem’e Evinde Müjde sahnelerinde, Gabriel’in sağ bacağı hafif gergin, arkaya atılmış ve sol bacağı ise öne doğru uzanmış ve hareketlidir. Aynı şekilde sağ eli, avuç içi bazen açık bazen kapalı, bazen de takdis işareti yapar biçimde Meryem’e doğru yönelmiş vaziyette tasvir edilmiştir.

Vücut dilinin ikonografisi asırlar boyunca, tasvir sanatı içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Çok farklı kültür çevrelerinde gelişimini sürdüren tasvir sanatı, daha çok o kültür çevrelerinin inanç sistemi içerisinde önem kazanmıştır. Çağlar

²¹⁸ Kariye/Khora Müzesi, Pareklesion’da *Yakup’un Merdiveni* sahnesinde, *inen* ve *çıkan* melekler ile karşılaşırız.

boyunca inanç sistemleri içerisinde gelişen tasvir sanatında, her bir vücut ifadesinin içerdiği bir anlamın varlığı bu noktada dikkat çekicidir.

Bu bağlamda, Müjde sahnesinde, Gabriel'in vücut dilinin ikonografiye nasıl yansıdığını; *Melek Duruşu-Melek Selamlaması* kavramlarını derinlemesine irdelenmiştir.

Melek duruşu ya da melek selamlaması olarak nitelendirdiğimiz bu duruşun, ikonografik kökenlerini etkileyen birçok etken olduğu görüşünderiz. Bu etkenler içerisinde en çok, Bizans resim sanatının en çok etkilendiği Mezopotamya-Mısır-Yunan coğrafyası üzerinde yoğunlaşmıştır.

Mezopotamya mitolojisinde; *kalkan el* ikonografisi bir saygı göstergesi olarak *Kraldan Tanrıya, Tapınıcıdan Tanrıya, Vatandaştan Yöneticiye* karşı olmak üzere çeşitli gruplara ayrılırdı (Westhead, 2015, s. 71-73).

Müjde sahnesinde; Gabriel'in kalkan elinin ikonografisi için ilk örnek, Mezopotamya kökenli *Gılgamış Destanı* olacaktır (Şekil 67).

Akad dilinde “*qāta našû/eli kaldırmak*” olarak karşımıza çıkar. “*qāta dekû*” ise “*eli kaldırmak*” ya da “*yalvarmak*” anlamlarında kullanılır (Westhead, 2015, s. 46-48).

Gılgamış Destanında;

“...kamisma Gilgameš [ina maḥar] Šamaš

awat iqabbû []

allak Šamaš qātīya [annašī]

ullānu lušlima napištī

terranni ana kārī ša [Uruk]

šil[la]m šukun elīya...”

bölümünün çevirisi,

“...Gılgamış; Šamaš/Shamash/Šamaş'ın önünde eğildi

Sözlerini söyler

“Gidiyorum Şamaş/Shamash/Şamaş, (Elimi) kaldırıyorum.

Bu nedenle Bunu Benim için kutlu yapabilir miyim?

Beni (Uruk) un limanına geri getir

Beni Korum...”

şeklindedir (Westhead, 2015, s. 46-48).



Şekil 67: Hammurabi Steli, Detay, (Westhead, 2015, s. 72).

Efsanevî kral *Gilgamiş*; Tanrı *Şamaş* ile görüşmesinde, kendisinden yardım ve yolculuğu için koruma isterken elini kaldırması, konumuz adına önemlidir. Bu bağlamda; *el kaldırma* hareketinin ilk ikonografik önermesi için, *koruma* ve *yardım etme/dileme* kavramlarını kabul edebiliriz (Şekil 67).

Diğer taraftan Mezopotamya kültür çevresinde; el kaldırma hareketi her zaman karşımıza yardım ve koruma kavramları olarak çıkmaz. Örneğin M.Ö. 668-627 yılları arasında yaşamış son Asur Kralı; *Ashurbanipal* düşmanlarını yenmek için Tanrıça *İştar*'ın yardımını isterken yine elini kaldırır.

Aşağıda ki metinde el kaldırma eylemi;

“...*allāku hanū ina qered Ninua illikamma*

ušannā yāti eli epšēti annāti

libbī ēgugma išşaruh kabittī

ašši qātēya uşalli Ašşur u Ištar ašşurītu

adke amēlu emūqīya sīrāte ša Ašşur u Ištar

amallū qātū'a ana māt Muşur u māt Kusi

uštēšera ḥarrānu...”

“...*Hızlı bir kurye Ninova'ya bana geldi,*

Ve bana şunları söyledi.

*Çok üzüldüm ve kızdım. **Elimi kaldırdım.***

Asur'dan Asurlu İştar'dan diledim.

Asur ve İştar bana görev verince

En güçlü ordularımı topladım,

Doğru Mısır ve Etiyopya'ya yöneldim...”

şeklinde karşımıza çıkar (Westhead, 2015, s. 46-48).

El kaldırma kavramı/eylemi için Mezopotamya kökenli diğer bir önermemiz ise; *Asurbanipal*'in Tanrıça *İştar*'dan olduğu gibi, tanrılardan *dilemek/istemek* kavramı şeklindedir.

Kalkan el ikonografisi için diğer bir durağımız; Antik dönem Mısır kültür çevresi olacaktır. Antik dönem Mısır tasvir sanatında figürlerin vücut hareketleri; *yürür-oturur-dikilir-eğilir* pozisyonda tasvir edilmiştir (Şekil 68).

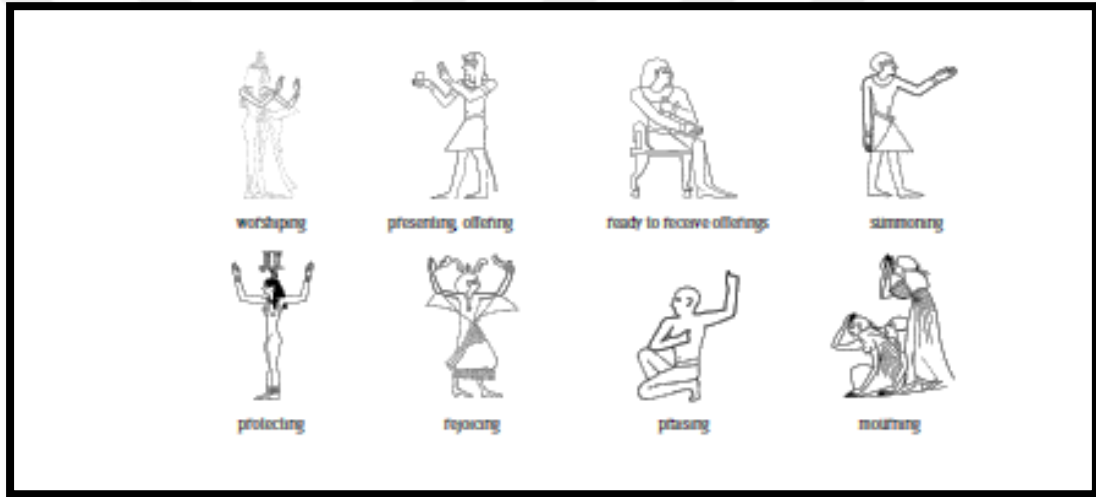
Daha çok liturjik sembol yüklü olan bu vücut hareketlerinin, ifade ettiği davranışlar ise;

Tapınma'da: Ayakta durur vaziyette, iki el havada ve açıktır.

Adak/Sunu'da: Ayakta durur vaziyette, avuç içleri açık biçimde her iki kol ileri doğru uzanır.

Çağırma/Seslenme'de: Ayakta durur vaziyette, avuç içi açık olacak şekilde, bir el ileri doğru uzanır.

Sunuyu/Teklifi Kabul Etme'de: Oturur vaziyette, avuç içi aşağı/içeri doğru bakacak şekilde ya her iki ya da bir el, kucakta olacak biçimde tasvir edilmiştir (Watts, 1998, s. 38).



Şekil 68: Mısır Resim Sanatında Duruşlar, (Watts, 1998, s. 38).

Gabriel'in *el kaldırma* hareketinde yukarıda geçen üç kavramdan; *Tapınma-Sunu-Seslenme* vücut dili için izler bulabiliriz.

El kaldırma eylemi/kavramının, Klasik Dönem Yunan coğrafyasından nasıl ve ne yönde etkilendiğine dair ipuçlarını bize, Kurt Weitzmann verir. Weitzmann (1975, s. 57-58); Makedonya/Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi (1191) (Şekil 118), Kıbrıs/Lagoudera Panaghi tou Arakou Kilisesi (1192) (Şekil 69), Palermo Monreale Katedrali (12. yüzyıl) (Şekil 123) ve Sina Müjde ikonası (12 yüzyıl) (Şekil 70, 100) örnekleri üzerinden

Gabriel'in duruşu/el kaldırması/vücut dili hakkında yorumlar getirir²¹⁹. Örnekler içerisinde, özellikle Sina Müjde ikonasındaki Gabriel'in hareketli vücut ifadesini (Şekil 70), Klasik Dönem'in *maenadlarına* benzetir (Şekil 71). Weitzmann; Lagoudera-Monreale-Kurbinovo Müjde sahnelerinde; Gabriel'in olağanüstü uzatılmış bedenine vurgu yapar ve özellikle Gabriel'in kıyafetindeki drapelerde yoğunlaşma sonucu maddesizmiş gibi algılanan bedeninin anatomik yapısının bilinçli bir şekilde zayıflatıldığını belirtir. 12. ve 13. yüzyıl Bizans Makedon sanatı için yeni bir dekoratif teknik olarak yorumladığı ve Gabriel'i, Klasik Dönem maenadlara benzettiği bu üslubun ortaya çıkış nedeni ile ilgili olarak yine Müjde sahnesi üzerinden açıklama getirir ve ikonadaki Gabriel'in duruşu için yeni bir ifadeyi de Bizans resim sanatına kazandırır. *Öz bilinci olan/farkında* melek duruşu olarak isimlendirdiği bu yeni ikonografik ayrıntının ortaya çıkış nedenine ise oldukça mantıklı bir açıklama getirir. Gabriel'in üstlenmiş olduğu ağır ve zor görevin *farkında/öz bilincinde* olduğunu ve sahnede bu görevin duygusal tasvirinin yapılabilmesi için, böyle bir ikonografik çözümlemeye gidildiğini savunur. Gabriel'in yüz ve vücut ikonografisini; Meryem'e rahatsızlık vermemek/incitmemek için vücudunun üst bölümünün hareketli olduğunu söyler ve yüzündeki ifadenin ise Meryem'i incitmeden haberi ona nasıl ileteceğinin endişesi taşıdığı şeklinde yorumlar.

Müjde sahnesi Gabriel figürü için, ilk kez Weitzmann tarafından kullanılan öz bilinci olan/farkında Melek kavramı daha sonra Henry Maguire tarafından; ayrıntıları ile ele alınmaya çalışılmıştır. Maguire'de (1983, s. 378-383); Weitzmann'ın verdiği örnekler, Capella Palatina-Kurbinovo-Lagoudera-Sina örnekleri üzerinden açıklama yapma yolunu seçmiş ancak Sina ikonası üzerinde özellikle durmuştur. Maguire ayrıca örneklere; Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz'de yer alan ve 13. yüzyılın ilk yarısına ait olan (MS. gr. qu.66, fol. 165) yer numaralı el yazması İncil minyatür

²¹⁹ Weitzmann; bu örnekleri verirken, aslında bahsi geçen bu üslubun Makedon dönemi sanatı içerisinde başkent etkili olduğunu savunur ve diğer bölgelerde nasıl gelişim gösterdiğini açıklamaya çalışır. Weitzmann; başkent etkili olduğunu iddia ettiği Komnenoslar dönemine ait bu yeni stilin, başkentte yeterince anıtsal eser olmamasından dolayı, mimari duvar resmi ile açıklanamayacağını ve ancak başkent etkili ikona üretimi ile açıklanabileceğini iddia eder. Sina Müjde ikonasının (12 yüzyıl) başkentte üretilmiş olduğundan yola çıkarak, bu ve diğer birçok başkent kökenli ikonanın, başkent sanatından nasıl etkilenmiş olduğuna dair bize yorum getirmesi adına önemli olduğunu vurgular. Weitzmann; Lagoudera-Kurbinovo-Monreale-Capella Palatina Müjde sahneleri Gabriel duruşu üzerinden, başkent etkili olan bu üsluba dair savını destekler (Weitzmann, 1975, s. 57-58).

örneğini de eklemiştir. Maguire; ilk kez Weitzmann tarafından kullanılan, *Öz Bilinci Olan/Farkında Melek Duruşu* ikonografisi konusunda, bazı noktalarda Weitzmann'ın görüşlerini destekler iken bazı noktalarda ona katılmaz. 12. yüzyıl Müjde sahnesi ile başlayan *Gabriel'in Duruşu* ikonografisi için Weitzmann'ın söylediğinin aksine maniyerist bir etkiden daha fazlasının olduğunu savunur ve bu noktada *Gabriel'in Duruşu/Melek Selamlaması* ikonografisi için, dönemin yazın kaynaklı liturjik etkisinden bahseder. Bizans ritüelleri içerisinde önemli yeri olan vaazlarda, Müjde sahnesi ve Gabriel için söylenen sözlerin/vaaz/oratoryo, tasvir sanatını etkilediğini savunur. *Öz Bilinci olan/Farkında Melek* üslubu için yazılı kaynaklar ve tasvir sanatı arasında önemli bir bağlantı olduğunu savunan Maguire; bu tezini Bizans din adamlarının vermiş olduğu vaazlardan alıntı yaparak destekler.



Şekil 69: Öz Bilinci Olan/Farkında Melek Duruşu, Gabriel, Müjde Sahnesi, Detay, Kıbrıs/Lagoudera Panaghi tou Arakou, (Stylianou J. ve Stylianou A., 1997, s. 229).

İlk olarak, 740 tarihli Giritli Andreas'ın vaazından, Tanrı'nın Gabriel'in Meryem'e nasıl yaklaşacağını öğrettiğine dair şöyle bir alıntı yapar;

“...Çabuk acele bir şekilde Celile Nasıra'ya git. Oraya çabucak varır varmaz, acele bir şekilde, Meryem'e Havva ile kaybedilen mutluluğun haberini ver. Ama ruhunu incitme çünkü bu ümitsizlik ve incitici bir haber değil...” (Aktaran Maguire, 1983, s. 379).

Daha sonra, 12. yüzyıl da üretilmiş ve Meryem'in hayatını anlatan en önemli minyatürlü el yazması olan Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilileri'nden de bir örnek verir (Maguire, 1983, s. 381).



Şekil 70: Müjde İkonası, Gabriel, Detay, Sina Koleksiyonu, 12. Yüzyıl Sonu, 63.1 x 42.2 x 3.2 cm. Tempera., w.n. 773, Michigan i. n. 1296. (Solda),

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7121>

Şekil 71: Maenad, Roma Augustus Dönemi, M.Ö. 27–M.S. 14, Roma, Mermer, 143 cm, 1935, A.N: 35.11.3. (©Metropolitan Museum of Art) (Sağda)

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.11.3/>

Homiliyede;

“...Tanrı'nın buyruğunu duyunca melek titredi. Korkudan eğildi ve sorunun büyüklüğünü anladı. Ümitsizliğe kapılmadan görevini yerine getirmeye çalıştı ve hızlı bir şekilde Celile'ye yöneldi...” demektedir (Aktaran Maguire, 1983, s. 381).

Maguire (1983, s. 381); yapmış olduğu bu alıntılar ile Bizans resim sanatı ile diğer yazılı/sözlü kaynaklar arasındaki bağlantıya dikkat çekmek istemiştir. Konumuz

açısından oldukça önemli bir yere sahip olan ve Müjde sahnesindeki, Gabriel'in 12. yüzyıl ile başlayıp 13.yüzyıl boyunca devam eden bu *Özbilinci Olan/Farkında Melek Duruşu* ikonografisinin Bizans resim sanatı için önemini açıklamıştır.

Bizans resim sanatı için oldukça önemli bir yere sahip olan Weitzmann ve Magurie; Gabriel ile ilgili olarak bu *Özbilinci Olan/Farkında Melek Duruşu* ikonografisi için daha çok Yunan kültür çevrelerini çalışma kapsamına dâhil etmişlerdir. Bizans sanatında Gabriel için yeni bir yorum olan bu ikonografik detay için özellikle Mezopotamya pantheonuna da bakmak yerinde olacaktır görüşünü savunmaktayız.

Van Dijk (1999, s. 420-436)²²⁰; Gabriel'in melek selamlamasına farklı bir bakış açısından bakar. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde muhafaza edilen madalyon (5. yüzyıl), Monza Katedrali Hazinesinde muhafaza edilen kil hatıra tablet (6. yüzyıl) ve aynı hazineden bir hacı ampulla örneği (6. yüzyıl) üzerindeki Müjde sahnesi Melek selamlaması ikonografisi için çok daha farklı bir yorum getirir. Van Dijk; Luka İncili 1:28 Müjde episodunda yer alan Gabriel'in sözlü; "...*Selam Meryem, Lütuf ile dolu olan, Tanrı seninledir...*" selamlamasının Müjde ikonografisinde yazıt olarak nasıl yer aldığı üzerine bir araştırma yapmıştır.

Van Dijk'in çalışmasında, Kanonik kaynaklı sözlü melek selamlaması, tasvir sanatında ikonografiye etki edici bir öge olarak değil, ikonografi içerisinde yazıt olarak ikonografiyi pekiştirici bir şekilde karşımıza çıktığı üzerine vurgu yapmıştır.

Van Dijk'in örneklendirmelerinden iki tanesi konumuz ile yakından ilgilidir. Bunlardan ilk örnek, İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde muhafaza edilen bir madalyondur. Üzerinde çeşitli sahnelerin yer aldığı madalyon üzerindeki siklus, Müjde sahnesi ile başlar ve hemen üzerinde Gabriel'in Luka 1.28'indeki sözlü; "...*Selam Meryem, Lütuf dolu olan, Tanrı seninledir...*" selamlaması yer alır (Şekil 72) (Van Dijk, 1999, s. 426).

Van Dijk bu gruba verdiği diğer bir örnek; Monza Katedrali Hazinesi'nde yer alan kil hatıra tabletidir (Şekil 73). Gabriel'in; "*XEPE KEXAPITOMHNI/Selam Lütuf ile Dolu Olan*" selamlaması vardır. Üçüncü örnek Ampulla'da; iki figür/Gabriel/Meryem

²²⁰. Geniş bilgi için bkz. Van Dijk 1999, "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery".

arasındaki yazıtta sadece “*Xepe/Selam*” ifadesi ile yer alır (Şekil 74) (Van Dijk, 1999, s. 430).



Şekil 72: Meryem’e Müjde, İsa Siklusu Tasvirli Altın Madalyon, 5. ya da 6. Yüzyıllar, (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Van Dijk, 1999).

Van Dijk’in farklı bir yorumla ele aldığı örneklerde, hem yazın/edebi hem de görsel olarak Müjde sahnesinin Hristiyan cemaati için ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermesi adına önemlidir. Diğer taraftan örneklerin 5. ve 6. yüzyıllara ait olmasından şöyle de bir sonuç çıkarmak da mümkündür. Erken dönem Hristiyan toplumunda okur-yazar oranının az olması nedeniyle daha çok naratif/öykücü anlatım öncelenirken, daha geç dönemlerde edebi/yazın dili destekli bir tasvir sanatı da gelişmiştir sonucu çıkartılabilir. Bu da bize, daha geç dönemlerde, özellikle duvar resimlerinde görülen kitabe örneklerinin artışına bir cevap olabilir.



Şekil 73: Kil Hacı Tableti, Monza Katedrali Hazinesi, Sözlü Melek Selamlaması olan Müjde Sahnesi, (Solda), (Van Dijk, 1999, s. 426).

Şekil 74: Monza Katedrali Hazinesi, Ampulla, İsa Siklusu içerisinde Müjde Sahnesi, (Sağda), (Van Dijk, 1999, s. 431).

Müjde sahnesinde, Gabriel'in melek selamlaması ikonografisi yanı sıra, üslup ve teknik kökenlerinin de Klasik dönem ve doğu etkileri taşıdığını savunanlar vardır. Bunlardan en önemlisi, Müjde sahnesinde de olduğu gibi, figürlerin kompozisyon içerisinde birbirlerine frontal duruş ile yer almalarıdır.

David T. Rice (1954, s. 252-253); Bizans resim sanatında görülen frontal duruşun²²¹ Doğu etkili olduğunu savunan en önemli isimlerden biridir. Bizans resim sanatı için çok önemli bir yere sahip olan, Suriye Dura sinagogunda yer alan tasvirlerin aslında Palmira çok tanrılı dönem etkisi altında Sasani/Maniheizm dini inanç çevresinde geliştiğini söyler. Rice; bu etkinin önce Yahudi mabetlerinde görülmeye başladığını ve daha sonra Hristiyan tasvir sanatına girdiğini belirtir. Rice; bu tekniğe, Helenizm etkisinin de eklenerek daha zengin bir ifade kazandığını ifade eder. Roma ve İskenderiye katakomplarında yer alan erken dönem Hristiyan tasvir sanatının, Akdeniz havzasında senkretik bir yapıda gelişmiş olabileceği görüşünü de savunur.

²²¹ Frontal duruşun etkin olduğu bu teknikte, ana figür ön planda diğer figürlerden daha büyük tasvir edilirken, arka plan ise düşey bir etkiye sahiptir (Wharton, 2007, s. 22-24).

Rice'in yukarıdaki savına, Gabriel'in *Özbilinci Olan/Farkında Melek Duruşu* kökenlerini de eklemek gerekliliği görüşünü savunmaktayız.

Otto Demus (1964, s. 9, 28); Bizans resim sanatında sıklıkla görülen frontal duruşa daha çok teknik açıklamalar getirmeye çalışmıştır. Demus; Bizans resim sanatında ayakta tasvir edilmiş figürlerin genelde frontal duruşa sahip olduklarını belirtir. İkonografide konumuz Gabriel'in de içlerinde yer aldığı meleklerin, diğer önemli olan ana figüre²²² doğru dönerek ya da başını eğerek yöneldiklerini ve figürlerin birbiri ile iletişim içerisinde olduğunu gösterme çabası, figürlerin birbirlerine uzanan elleri, yönelişleri ve uçuşan kıyafet drapeler yardımıyla verilmeye çalışıldığını ifade eder.

Demus'un daha çok teknik bakımdan ele aldığı bu duruş; Müjde sahnesinde en çok Gabriel'in Meryem'e doğru yönelmesi ve Meryem'in, Gabriel'in müjdesini kabul ettiğini eliyle onaylaması, iki figür arasındaki bu iletişimi göstermesi adına önemlidir.

Ancak diğer taraftan frontal duruş ile ilgili olarak Demus (1964, s. 7-8); Bizans resim sanatı içerisinde, birçok sahnede tam manası ile cepheden bir duruşun sağlanamadığını, figürlerin birbirine bakar durumdaki tasvirlerinin seyirci ile göz teması kurmasında bazı aksaklıklar oluşturduğunu savunur. Özellikle konumuz Müjde sahnesinin²²³ de içinde bulunduğu *Vaftiz, Kudüs'e Giriş, Şüpheli Thomas ve İsa'nın Göğe Yükselişi* gibi sahnelerde, ana figürlerin birbirileri ile frontal bir bakış ile tasvir edildiğini, ancak arka plandaki diğer figürlerin önemsenmediğini de savına ekler.

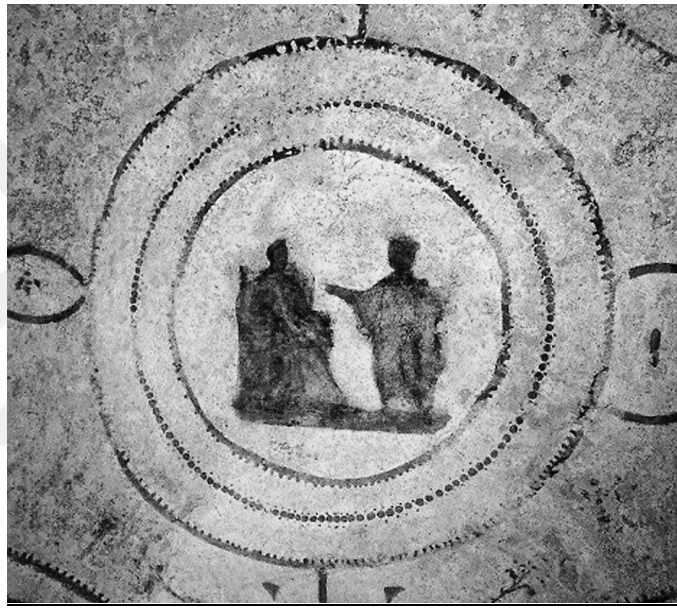
²²² Genelde İsa ve Meryem olmaktadır.

²²³ Müjde sahnesi diğer sahnelerden sadece iki ana figür olması bakımından ayrılır. Bu nedenle Müjde sahnesinde cepheden duruş, diğer sahnelere göre daha başarılıdır.

2.3.5.2.1. Meryem’e Mijde Sahnesinde Gabriel’in Meryem’e Sağ Taraftan Yöneliři²²⁴

Mijde sahnesinde, Gabriel’in Meryem’e mijdeli haberi vermek için genelde sol taraftan yaklaştığını gözlemleriz. Ancak bu ikonografiye uymayan ve Gabriel’in Meryem’e sağ taraftan yaklaştığı örneklerle de karşılaşırız.

Tasvir sanatının hemen hemen tüm örneklerinde karşımıza çıkan bu farklı ikonografi için, duvar resminden fildişi çalışmasına; maden işçiliğinden kitap resmine kadar örnekler mevcuttur²²⁵.



şekil 75: Meryem’e Mijde Sahnesi, Roma Priscilla Katakombu, 2. Yüzyıl, (©Pontifical Commission for Sacred Archaeology), (Taylor, 2013, s. 31).

Gabriel’in Meryem’e sağ taraftan yönelmesinin en erken tarihli örneği, 2. yüzyıla ait Roma Priscilla katakombu duvar resmidir (şekil 75). Mijde sahneleri olup olmadığı tartıřmalı²²⁶ olan bu örnekte, Gabriel kanatsız tasvir edilirken, Meryem, alışık olmadığımız kıyafetlerinin dışında tasvir edilmiştir. Diğer bir örnek ise yine Roma

²²⁴ Meryem’e Mijde sahnesinde, Gabriel izleyiciye göre genelde soldan yaklaşmaktadır/yönelmektedir. Ancak bu tipolojiye uymayan örnekler de vardır. Bizans resim sanatı kapsamında çok tercih edilmeyen bu yöneliş tasvirlerinde, Gabriel, izleyiciye göre Meryem’e sağdan yaklaşmaktadır. Bu alt başlıkta Gabriel’in Meryem’e sağdan yaklaştığı/yönelidiği örnekler irdelenmiştir.

²²⁵ Değerlendirme kapsamında ele alınan örnekler; farklı malzeme, teknik ve dönemlere aittir.

²²⁶ Geniş bilgi için bkz. (Peers, 2001, s. 23).

Domitilla katakombuna ait bir örnektir (Şekil 76). Bahsi geçen örneğin, Priscilla’da olduğu gibi, Müjde sahnesi olup olmadığı tartışmalıdır. Sahnenin, *Kâhin Kralların Tapınması* da olabileceği öne sürülse de, aynı katakomp içerisinde bir başka Kâhin Kralların Tapınması sahnesi olması bu düşüncüyü çürütmektedir (Taylor, 2013, s. 22-42).



Şekil 76: Meryem’e Müjde Sahnesi, Roma Domitilla Katakombu 2. yüzyıl, (©Pontifical Commission for Sacred Archaeology), (Taylor, 2013, s. 34).

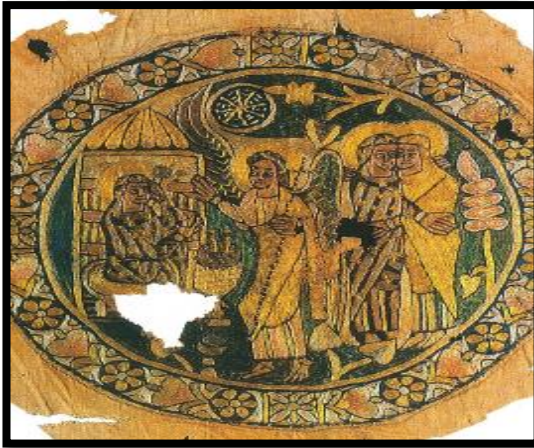
Bunların dışında Müjde sahnesinde, Gabriel’in yer almadığı erken döneme tarihlenen örnekler de vardır. Mısır’da 5. yüzyıla tarihlenen Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli kubbesinde yer alan siklusda, Meryem’e Müjde ile gelen Gabriel değil, Kutsal Ruh’u simgeleyen güvercindir. Kutsal Ruh’u simgeleyen güvercin de, Gabriel-Meryem-Müjde sahnesi kapsamında, Gabriel’in Meryem’e yaklaşması ikonografisi dışında bir ikonografik detay sergilemektedir. Güvercin, Meryem’e sağ taraftan yönelmektedir. Bu kuvvetle muhtemel Nuh’un gemisindeki güvercin ile benzerlik kurmak için olmalıdır. Meryem, siklusda hemen Nuh’un gemisinin yanında yer almaktadır.

Diğer bir örnek; İstanbul Arkeoloji Müzesi’nde muhafaza edilen 5. ya da 6. yüzyıla ait altın madalyon üzerindeki İsa’nın siklusu sahnelerinden birinde Meryem’e Müjde yer alır. Meryem’in bir taht üzerinde otururken tasvir edildiği sahnede, Gabriel’in Meryem’e sağdan yönelmesi dikkat çekicidir (Şekil 77).



Şekil 77: Meryem'e Müjde Sahnesi, Altın Madalyon, (©İstanbul Arkeoloji Müzesi), (Van Dijk, 1999, s. 428).

Victoria ve Albert Müzesinde yer alan tarihi bilinmeyen bir tekstil örneği üzerinde bir madalyon içerisinde Müjde ve Elizabeth'i Ziyaret sahneleri yer alır. Figürlerin oldukça yerel kıyafetler içerisinde tasvir edildiği her iki sahnede, Gabriel'in Meryem'e yine sağdan yaklaştığı gözlemlenir (Şekil 78).



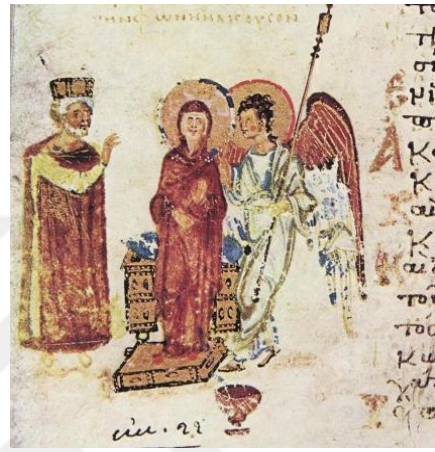
Şekil 78: Meryem'e Müjde ve Elizabeth'i Ziyaret Sahneleri, Tekstil, (©Victoria & Albert Museum) (Vassilaki, 2000, s. 221).



Şekil 79: Meryem'e Müjde Sahnesi, Hacı Tableti, Terracota, Suriye-Filistin. 6. ya da 7. Yüzyıllar, M. N. 1973,0501.3 (©British Museum).

Londra British Museum'da muhafaza edilen ve 6. ya da 7. yüzyıllara tarihlenen Suriye-Filistin kökenli hacı tabletinde, yine Meryem oturur vaziyette iken, Gabriel ona sağdan yaklaşmaktadır. Gabriel'in Meryem'e sağdan yaklaştığı örneklerin daha çok Doğu kökenli örneklerde olması da dikkat çekicidir (Şekil 79).

9. yüzyıl sonu 10. yüzyıl başına gelindiğinde ise, İkonoklazma döneminde yazılmış olan Khludov²²⁷ (Şekil 80) ve Pantokrator Psalter'daki 61²²⁸ (Şekil 81) Müjde örnekleri birbirlerine birkaç ikonografik detay dışında birbirlerini tekrarlarlar. Her iki örnekte Gabriel'in Meryem'e sağdan yöneldiğini gözlemleriz.



Şekil 80: Meryem'e Müjde Sahnesi, Khludov Psalter, Rusya, (©Moskova Tarih Müzesi), M.N. 1.M407.13, gr. 126, fol. N. 45r. (Solda).

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=&view=country&page=6&image=3699>

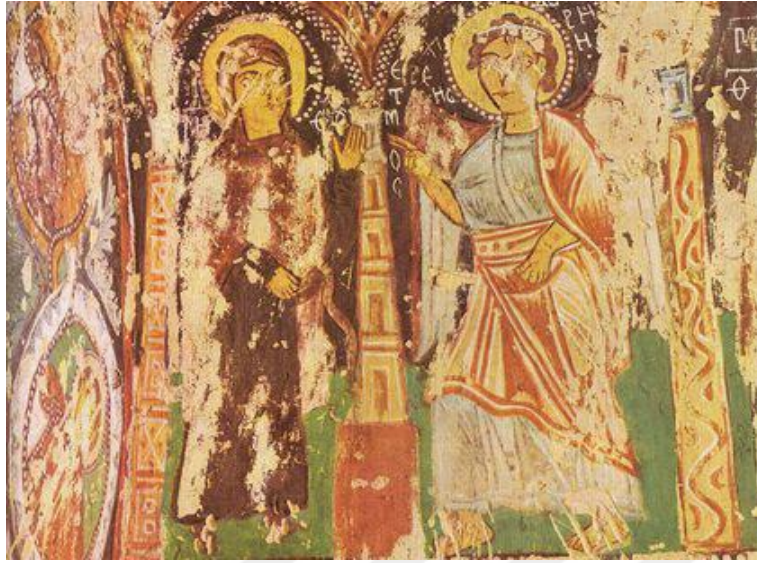
Şekil 81: Meryem'e Müjde Sahesi, Pantokrator Psalter 61, Athos, Pantokrator Manastırı, <http://www.ruicon.ru/arts-new/books/1x1>

Kitap resmi örnekleri, İkonoklazma döneminde de Müjde ikonografisinin genel hatlarında farklılık göstermemesi adına önemli detaylar içerir.

Son örnek; Kapadokya 11 numaralı şapelde yine Gabriel'in Meryem'e sağ taraftan yönelişini tasvir eden bir duvar resmi şeklindedir (Şekil 82).

²²⁷ Moskova Tarih Müzesi'nde muhafaza edilen Khludov Psalter, İkonoklazma döneminden günümüze gelebilen birkaç el yazmasından biridir. Kitap resimlerinin tam boy olmasının aksine küçük tutulması İkonoklazma dönemi etkisi gösterir. Geniş bilgi için bkz. (Rice, 1954, s. 343; Brubaker, 2008, s. 375-376).

²²⁸ Yunanistan Athos Pantokrator Manastırı üretimi olan ve aynı yerde muhafaz edilen Pantokrator Psalter 61'de İkonoklazma etkisi ile arka fondaki mimari detaylar verilmemiştir (Brubaker, 2008, s. 376).



Şekil 82: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kapadokya/Göreme 11 Nolu Şapel, (Bornavalı, 2008).

2.3.5.3. Gabriel'in Asası ve Mızrağı

Bu bölümde, Müjde sahnesinde Gabriel'e atfedilen atribülerden mızrak ve asa atribüleri üzerinde durulmuştur.

Bizans resim sanatında, Tanrı'nın insanlar ile arasındaki mesajcı meleği olan Gabriel'e atfedilen çeşitli atribüler vardır. Globus, mızrak, asa bunlar içerisinde en önemlileridir. Gabriel; insanlara, Tanrı'nın iyi dileklerini, müjdeli haberlerini getirdiği zaman, elinde genelde mızrağı ve asası yer alır. En önemli atribülerinden bir diğeri olan globus²²⁹ ise daha çok tek başına tasvir edildiği sahnelerde görülürken, konumuz Müjde sahnesinde yer almaz. Bazı örneklerde ise Gabriel'in eli boş iken birkaç ünik örnekte elinde rulo tuttuğu da gözlemlenir.

Gabriel'in Asası bu bağlamda iyi ya da müjdeli haber ile bağlantılıdır.

²²⁹ Gabriel'in elinde taşıdığı ve önemli atribüsü olan globus, kozmik otoriteyi temsil etmektedir. Roma ya da Konstantinopolis'in kişileştirilmesinde ve sikkeler üzerinde ya da konsül diptikonlarında, emperyal gücün yanında melek de tasvir edilmektedir. 6. yüzyıl Kıbrıs Angeloktiste'de Mikail ve Gabriel Antik kıyafetler içerisinde merkeze yönelmiş ve ellerindeki küreyi, bebek İsa'ya takdim ederken tasvir edilmişlerdir (Parani, 2003, s. 44).

Örnekler üzerinden değerlendirme yapmadan önce, asa ikonografisinin mitolojik ve Kitabı-ı Mukaddes’de geçen önemli isimler ile bağlantısına bakmak gerekmektedir.

Çok tanrılı dönemde, tanrılar ile özdeşleşen *garland*; özellikle geç dönem Balkanlar’dan başlayarak Avrupa’ya kadar uzanan bir coğrafyada Müjde sahnesinde Gabriel’in elindeki asa ve çiçekli sopa ikonografisinin de öncülüğünü yapmıştır (Màre, 1998, s. 14).

Diğer taraftan Antik dönem Roma Tanrısı Genius ise, bir erkek figür olarak kanatlı melek imgesinin en gelişmiş örneğine öncüllük etmiştir. Artık bir diyakoz gibi beyaz bir örtü giymiş, aynı Tanrıça Nike ve Viktorya da olduğu gibi ellerinde bir asa taşıırken tasvir edilmişlerdir (Màre, 1998, s. 14).

Yunan mitolojisindeki mesajcı Tanrı Hermes ve onun en önemli atribüsü olan *caduceus* bu bağlamda önemlidir (Şekil 83). Bir sopaya, bazen bir taraftan bazen iki taraftan dolanmış yılan ile tasvir edilen Caduceus, Antik Yunan’da tanrısal güçlerin ifadesi olarak, farklı âlemler arasındaki geçişi sağlayan gücü ifade etmektedir (Cashford, 2011, s. 2-3).

Sağlık ile özdeşleştirilen bir diğer Tanrı Asklepios’un da bu bağlamda yılan tasvir detaylı asası, insanlara şifa gibi iyi bir haberi veriyor olması adına bu alt başlık için dikkate değerdir (Antonio ve diğerleri, 2010, s. 219).

Kadim dinlerin beşiği Mezopotamya’ya gelindiğinde; asa ve onunla birlikte halka, başlıca tanrı/tanrıçalar ile özdeşleşirdi. Bunlardan en önemlileri Tanrı Şamaş ve Tanrıça Innana/Iştar/İştar’a ait olanlardır. Bir Tanrı/ça atribüsü olarak çubuk/asa Tanrıça İnanna/Iştar ile özdeşleşmiştir ve İnanna bu atribüsünü, ölümler diyarı/cehenneme inmek için bir araç olarak kullanmıştır (Şekil 84). Tanrı *Ama-ushum-gal*’ın sevgilisi olan Tanrıça *Inanna*’ya bu çubuğundan dolayı *Toprak Ölçücü* denirdi ve Tanrıça İnanna; tasvirlerde, bir elinde kamıştan asa ve ölçüm yapan ipi ile tasvir edilirdi (Westhead, 2015, s. 78).



Şekil 83: Elinde Caduceus ile Hermes Tasviri, (©Louvre Müzesi), (Màre, 1998, s. 19), (Solda).

Şekil 84: Elinde Halka ve Asası ile İnanna Tasviri, (©The British Museum), (Westhead, 2015, s. 80). (Sağda).

Bu bağlamda halka ve asa, İlâhi gücü ve adaleti temsil etmesi bakımından sadece tanrılar ve tanrıçalar ile anılmazdı. İlâhi güce sahip olan seçilmiş ölümlüler de, asa ve halka ile özdeşleşir ve aynı tanrılar gibi tasvir edilirlerdi. Örneğin, Eski Mezopotamya’da ilâhi güce sahip olan kişilerden Hammurabi’nin de tasvirlerinde bir asaya sahip olduğu bilinir (Şekil 67) (Westhead, 2015, s. 80-81).

Örneğin, Roma Antonius sütununda yer alan tasvirde de, kanatlı Genius tarafından cennete taşınan imparator Antoninus ve imparatoriçe Faustina’nın elinde bir asa yer alır (Şekil 66). Bu bağlamda asanın, farklı âlemler arasındaki yolculukta bir araç olduğu savımızı güçlendirmektedir.

Tek tanrılı döneme gelindiğinde, Eski Ahit Mısır’dan Çıkış 4. “*RAB Musa’ya Belirtiler Gösteriyor*” episodunda da Musa’nın asasının yılanı dönüşmesi ile Egemen RAB, insanlara gücünü göstermiştir.

Bu bağlamda, Musa ve Harun’un da İlâhi gücün göstergesi olarak kullandığı ve bazen bir mızrak ve bazen bir labarum olarak karşımıza çıkan asa, İlâhi gücü göstermekte ve farklı âlemler arasında hareket edebilme aracı olarak kullanılmıştır. Şekil 85’teki

örnekte Harun'un çiçek veren asası ile Apokrif Kaynaklı Yusuf'un Asası'nın Çiçek Açması episodü ve sahnesi arasındaki benzerlik, bize bu "çiçek açan asa" temasının eski bir Sami geleneği ve inancı olduğunu gösterir.



Şekil 85: Harun/Aaron'un Filiz Veren Değneği/Asası, Kitap Resmi, Octateuch Athos Vatopedi Manastırı, Ms. 602.

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/prorastanie_zhezla_aarona/?page_19=19147&p_f_13_41=1&re-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat=

Müjde sahnesi örneklerinde, Gabriel'in asası bazen kısa ve kalın iken bazılarında ise ince ve uzundur.

Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi örneklerinde, genelde Gabriel gökyüzünden süzülerek gelmektedir. 3/1 vücut ölçüleri ile tasvir edilen Gabriel'in elindeki asası ise bu nedenle kısadır.

Birçok örnekte asa; ince, uzundur ve bazı örneklerde tepesinde bir mızrak başı ile sonlanır. Bu örnekler içerisinde bazen mızrak başı, bir çiçeğin taç yaprakları izlenimi

vermektedir. Balkan coğrafyasındaki Müjde örneklerinde asanın bir çiçek ile sonlanma durumu söz konusudur.



Şekil 86: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriell'in Asası, Detay, Kapadokya Yeni Tokalı Kilise, (Sacit Pekak Arşivi).

Pax Slavia bölgesi olarak adlandırılan bu bölgedeki Müjde sahnelerinde, Gabriel'in elindeki asada çiçek, daha sonra Batı örneklerinde daha da yaygın olarak görülür. Slav coğrafyasından batıya doğru yayılan bu ikonografik ayrıntının nedeninde yine, Pax Slavia bölgesindeki inançların etkisi vardır. Bu bölgede; çocuk sahibi olmak, çiçek açmak ile özdeşdir. Böylece doğum yapan kadınlar, çiçek açmış tomurcuk benzetmesi ile Müjde sahnesinde yerini almıştır (Badalanova, 2004, s. 226).

Müjde sahnesinde, Gabriel'in asası bazen Hermes ve Asklepios'un taşıdığı Caduceus'a benzemektedir. Daha çok Batı örneklerinde karşımıza çıkan bu ikonografik detay, Bizans resim sanatında çok yaygın değildir. Ancak Kapadokya Yeni Tokalı Kilise örneğinde (Şekil 86), Gabriel'in Asası'nın ucunda birbirine dolanmış iki ucu, bize Hermes'in iki başlı yılan motifli Caduceus'unu hatırlatmaktadır. Yunan mitolojisinde bilindiği üzere, Asklepios'un yılan başlı asası ile kadınları hamile bırakabilme yetisine sahipti. Bu bağlamda, Müjde sahnesinde de benzer bir ikonografik detay görmek mümkündür.

Gabriel'in Asasını/Mızrağını tutuşundaki ikonografik detayda önemlidir. Gabriel birçok örnekte asasını avuç içerisinde sıkı bir şekilde tutarken, bazı örneklerde ise asasını bir parmağının, kolunun üzerinden geçecek şekilde tutmaktadır. Bu örnekler daha çok Anadolu coğrafyasında Likya örneklerinde karşımıza çıkar (Çorağan, 1998, s.232-232; Koçyiğit, 2009, s. 145).

Müjde sahnesi kapsamında, Gabriel'in en önemli atribüsü olan globus sahnede yer almaz ancak birkaç örnekte elinde rulo tuttuğu da gözlemlenir. 1287 tarihli Kilikya'da T'oros Roslin'e ait olan bir minyatürlü el yazması Ermeni İncili kitap resmi örneğinde, Gabriel'in elinde rulo vardır (Şekil 87).

Bunun dışında özellikle geç dönem Bizans etkili Balkan toprakları örneklerinde, Müjde sahnesi tipolojik ve ikonografik olarak Batı örnekleri ile üslup benzerlikleri gösterir. Geç Bizans örneklerinde, Girit okulu da dahil olmak üzere, Balkan ülkeleri Müjde örneklerinde, Gabriel'in elinde bir zambak yer almaya başlar (Şekil 88).



Şekil 87: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel Elinde Rulo ile, 1287 Tarihli İncil, Kitap Resmi, Sanatçı T'oros Roslin, 77/8*64/4. Kilikya Ermeni Atölyesi Üretimi, (Dournovo, 1961 s. 115). (Solda).

Şekil 88: Meryem'e Müjde Sahnesi, Gabriel Elinde Zambak ile, Detay, Ahşap Bema Kapı Kanadı, Aziz Nikolaos Kilisesi, Boboshticë, Korçë, 16. Yüzyıl, 86.5*28.3*3 cm. Inv. no. IN 5670, (Tourta, 2006, s. 90). (Sağda).

2.4. MERYEM'E MÜJDE SAHNESİNDE DİĞER İKONOĞRAFİK ELEMANLAR

Meryem'e Müjde sahnesinde yer alan diğer ikonografik elemanlar ise, aşağıdaki gibidir.

2.4.1. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Evi

Meryem'in hayatı ile ilgili en geniş bilgiyi içeren Yakobus'un Protoevangelium'una göre Gabriel²³⁰; Meryem'i iki kez ziyaret etmiştir. İlk ziyaret; Meryem'in testisi ile su almaya gittiği kuyu başında gerçekleşmiştir. *Meryem'e Kuyu Başında Müjde* sahnesi olarak da bilinen bu sahnenin ikonografik ayrıntılarını; Meryem-Gabriel-kuyu-kova/testi oluşturmaktadır. Sahneye; bazı örneklerde bir ağaç ya da bitkisel ayrıntıların eklendiği de gözlemlenmektedir.

Hristiyan resim sanatında yer alan diğer bir Müjde sahnesi örneği, Gabriel'in Meryem'i evinde ziyareti ile gerçekleşmiş olandır. Sahneyi oluşturan ikonografik ayrıntılarda farklılıklar gözlemlenir. Bazı örneklerde Meryem; iki ya da tek kuleli bir mimari yapının önünde ayakta dikilir durumda Gabriel'i karşılarken, bazı örneklerde ise bir taht üzerinde oturur vaziyettedir.

Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesi ile kıyaslandığında, Meryem'in Evinde Müjde sahnesi Bizans resim sanatında en çok tercih edilen Müjde sahnesi olmuştur. Ancak Meryem'in Evi, Müjde sahnesinde daha geç dönemlerde görülmeye başlar.

Meryem'in bedeni; erken dönem kilise babaları ve kilise inancına göre, Tanrı'nın enkarne olması bakımından bir tapınağa, kiliseye, sandığa/Ahit Sandığı, tahtta benzetilmektedir. Bu yönüyle Meryem'in bedeni, *Tanrı'nın Evi* olarak mimari bir özellik ile sembolik bir anlam taşımaktadır.

²³⁰ Geniş bilgi için bkz. Bölüm 2.7.2.1. *Yakobus'un Protoevangelium'u ve Meryem.*

Apokrif bir kaynak olan Meryem'in Doğumu İncili²³¹; Meryem, Tapınak ve Ahit Sandığı arasında bağlantı kurar. Meryem ondört yaşına geldiğinde, Tapınak'tan nasıl çıkarılacağına dair bilgi vermesi adına Meryem'in Doğumu İncili önemlidir. İncil; kararın nasıl alındığını anlatırken, kehanete benzer bir şekilde sandıktan gelen sesin, onlara damat adaylarının kriterleri hakkında bilgi verdiğiinden bahseder. Bu bağlamda, Meryem ile Tapınak ve Ahit Sandığı arasındaki ilişkiyi göstermesi adına, Meryem'in Doğumu İncili dikkate değerdir.

Müjde episodunun gerçekleştiği, Meryem'in Nasıra'daki evinin neresi ve nasıl olduğuna dair farklı görüşler vardır. Meryem ve hayatıyla ilgili en geniş çaplı bilgiyi veren Apokrif kaynaklardan biri olan Yakobus'un Protoevangelium'u XI. episodunda belirtildiği üzere, Meryem; Gabriel'in ona ilk seslenmesinden korkar ve testisini yere bırakıp evine döner²³². Kanonik İncil Luka 1:26-28'de; Meryem'in Evi'ne dolaylı bir gönderme vardır. Celile ve Nasıra kentleri özellikle vurgulanırken, Luka 1:28'de belirtildiği üzere Gabriel'in, Meryem'i nerede ziyaret ettiğine dair sadece; "...Onun yanına giren melek..." ifadesi yer alır. *Girerek* ifadesinden de anlaşılabacağı üzere, Gabriel, Meryem'i kapalı bir mekânda ziyaret etmiş olmalıdır²³³.

Aziz Ambrose (340-397) ise Protoevangelium kaynaklı şu ifadesi ile; "...*melek Meryem'i odasında nasıl da yalnız bulmuştur...*" bu bilgiyi destekler (Aktaran Flint, 2014a, s. 63). Meryem ve hayatıyla ilgili en geniş çaplı bilgiyi veren diğer önemli bir Apokrif kaynak, Pseudo/Sahte Matta'ya göre ise; her iki episodunda (Kuyu Başında ve Meryem'in Evi'nde Müjde) Meryem'in ailesinin evinde gerçekleşmiştir²³⁴.

²³¹ Geniş bilgi için bkz. (Elliott, 2004, s. 13-17; Wake, 2004, s. 7-19).

²³² Geniş bilgi için bkz. bölüm; 2.7.2.1. *Yakobus'un Protoevangelium'u ve Meryem*.

²³³ Çalışma kapsamı içerisinde olmamakla birlikte, Müslümanların Kutsal Kitabı Kuran'ın, Gabriel'in Meryem'i ziyaret ettiği mekâna çok daha farklı bir yorum getirmesi bakımından dikkat çekicidir. Meryem Suresi 16-17. Ayet'te belirtildiği üzere; "...*hani O, ailesinden ayrılarak Doğu tarafında bir yere çekilmişti ve onlarla arasına bir perde germişti...*" ifadesi yer alır. Meryem Suresi 17. Ayet'teki 'deki *"doğu"* ile farklı bir önerme vardır. Meryem'in memleketi olan Nasıra, İsa'nın doğduğu yer olan Beytüllahim'in kuzeyinde yer alır. Bu bağlamda Kutsal kitaplar arasında Müjde episoduna için gerek şehir gerek kent bakımından görüş ayrılıkları vardır.

²³⁴ Gabriel'in Meryem'i günün hangi saatte ziyaret ettiğine dair hiçbir kutsal metinde bilgi yer almaz. Ancak bazı kilise babalarına göre Gabriel, muhtemelen günün erken saatlerinde, güneş doğarken, Meryem'in özel bölmesi ya da Tapınak'a gelmiş olmalıdır (Flint, 2014a, s. 64).

Hemen hemen bütün yazılı kaynaklar, Meryem'e Müjde episodunun, bir mimari yapıda ve muhtemelen Meryem'in evinde gerçekleştiği konusunda hemfikirdir. Ancak “*bu ev nasıl bir olmalıdır?*” sorusu çağlar boyunca, gerek kilise ve gerekse Hristiyan tasvir sanatı içerisinde tartışma konusu olarak da devam etmiştir.

Bizans resim sanatında, Müjde sahnesinin en önemli ikonografik öğelerinden biri olan *Meryem'in Evi*'nin, nasıl betimleneceği konusu da, en çok üzerinde durulan konulardan birisi olmuştur. Çünkü en erken dönemden başlayarak Meryem; Tanrı'nın vücut bulduğu mekân olan tapınak/kilise/sandıktır. Bunun sonucunda Meryem'e *Theotokos/Tanrı Veren/Taşıyan* unvanı verilmiştir²³⁵.

Bu bağlamda; Meryem'in Evi'nin, Müjde sahnesi ikonografisinde özellikle vurgulanmasının asıl nedenini, Hristiyan inancında kilisenin, *İsa'nın Evi* olarak kabul edilmesi görüşünde aramak yerinde olacaktır (Flint, 2014a, s. 121-123).

Kilise bir tapınak gibi, sadece Tanrı'nın Evi değil, aynı zamanda insanların kurtuluşunu sağlayan kutsal bir mekândır. Dolayısıyla Müjde sahnesindeki Meryem'in Evi mimari unsur olarak Bizans mimarisindeki kiborium ile Ahit Sandığı Çadırı arasında köprü vazifesi görür. Müjde sahnesinde Meryem'in Evi; portikosu, kule benzeri sütunlar üzerinde küçük bir çatısı ile tapınağa benzemektedir.

Bizans resim sanatında, mimari bir yapının içerisini betimlemek noktasında farklı yorumlar vardır. Örneğin tasvirde; figürler genelde mimarinin önüne çıkartılarak sanki mimari yapının içerisindeymiş gibi bir izlenim verilmeye çalışılmıştır (Demus, 1975, s. 119).

Meryem'in; kendi evinin önünde bir taht üzerinde oturması ile aslında, Meryem'in evinin içerisinde oturuyor hissine kapılırız. Teknik açıdan kaynaklanan bu aksaklık ile Meryem'i, genelde evinin önünde oturur durumda algılarız. Bu teknik ile aslında Gabriel'in Meryem'i evinin içerisinde ziyaret ettiği izlenimi verilmeye çalışılmış olmalıdır. Bu çabayı örneğin Doğu Hristiyan Müjde sahnesi örneği için öncül kabul

²³⁵ Yukarıda da belirtildiği, gibi erken dönem Müjde sahnesi örneklerinde, *Meryem'in Evi* üzerinde çok vurgu yoktur. 13. yüzyıl ve sonrasında Meryem'in evi üzerinde vurgunun daha da belirgin olduğu gözlemlenir.

edebileceğimiz 14. yüzyıla ait bir Ermeni el yazması kitap resmi örneğinde farklı bir çözümleme ile ikonografide görürüz (Şekil 89).

Örnekte; Meryem ve Gabriel, Meryem'in Evi'nin içinde tasvir edilmeye çalışılmıştır. Meryem, yüksekçe bir yerde, basamaklar ile çıkılan bir bölümde elinde kirmeni ile oturmaktadır. Gabriel ise elinde oldukça farklı bir ikonografi ile asadan daha çok, mızrağa benzer bir sopa taşımaktadır. Gabriel'in asasını tutuş ikonografisi, 14. yüzyıl örnekleri ile paralellik göstermez. Kıyafetleri ve Meryem'e doğru yönelişi de farklı detaylar taşıyan Gabriel, sanki havada asılı kalmış gibi tasvir edilmiştir. Meryem'in kirmeni, kıyafeti ve vücut anatomisindeki deformasyon ile Ermeni kitap resmi örneği oldukça farklı bir Müjde sahnesi tipolojisi sergilemektedir. Ancak, Müjde sahnesinin kısmen de olsa, Meryem'in evinin içerisinde tasvir edilme çabası adına da, yeni bir yorumdur.



Şekil 89: Meryem'e Müjde Sahnesi, Ermeni El Yazması, Matenadaran 4818, Ermenistan, 14. Yüzyıl, (Dournovo, 1961, s. 146).

Müjde sahnesinin Bizans resim sanatı kapsamında değerlendirildiğinde, Gabriel'in Meryem'i evinde ziyaretinde, Meryem'in evinin içerisinde tasvir edilememe sorunsalı ile karşılaşırız. Bizanslı sanatçılar bu sorunsalı ancak Meryem'in tahtını evinin önüne

çıkartarak çözümlenmeye çalışmışlardır. Ancak sözkonusu kullanılan teknik ve malzeme oymacılık sanatı olunca, kullanılan malzeme ve teknik az da olsa bu sorunsala çözüm getirmiştir. Örneğin Atina Benaki Müzesi'nde muhafaza edilen steatite malzeme Müjde ikona örneğinde (Şekil 90), Gabriel ve Meryem iki dilimli bir steatite üzerindeki tasvir ile, Meryem'in evinin içerisinde tasvir edilmiştir. Kemerli iki dilim arasına alınan iki figür yine bir sütun aracılığı ile oluşan simetrik bir alan ile ayrılmışlardır.

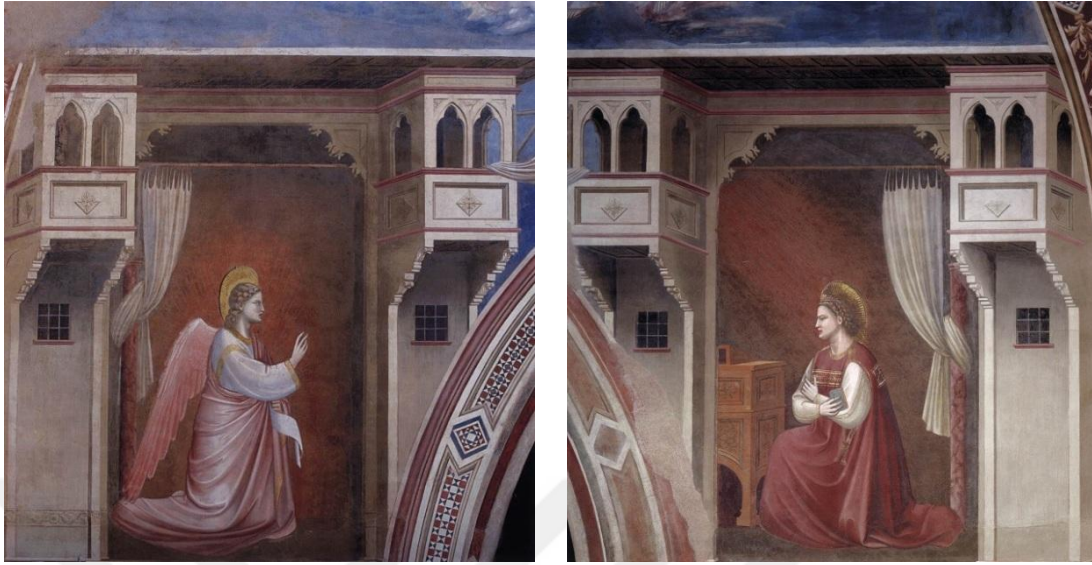


Şekil 90: Müjde Sahnesi, Steatite Malzeme İkon, 13. Yüzyıl, (©Atina Benaki Müzesi, 2018).

https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&id=107866&Itemid=540&lang=en

Diğer taraftan, Meryem'i evinin içerisinde daha olgun bir ifade ile betimleme sorunsalının çözümlenmeye başlandığı ilk örneklerin Bizans sanatı etkisi altında gelişen Batı kaynaklı örneklerde olduğunu savlayabiliriz. Giotto'nun Arena Şapel'i²³⁶ (1305) için yapmış olduğu Müjde örneğinde Gabriel; Meryem'i evinin içerisinde ziyaret etmiştir. Tasvirde, Meryem bir tahtın önünde diz çökmüş durumda iken, Gabriel ona yaklaşmaktadır (Şekil 91).

²³⁶ Arena Şapel geniş bilgi için bkz. (Flint, 2014a, s. 67; Jacobus, 1999, s. 93-107).



Şekil 91: Meryem'e Evinde Mükde Sahnesi, Padua Capella Scrovegni/Arena Şapel.
https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

Bemaya açılan kemer köşeliklerinde yer alan ve iki figürün birbirinden ayrıldığı sahnede, mimari plastik ile birlikte derinlik ve perspektif de Mükde sahnesini tasvirlerinde Batı etkili, yeni bir yorumdur.

Yazar ve araştırmacı Umberto Eco; mimarinin semiyotik anlamı üzerine görüşünü bildirirken, mimarinin iki fonksiyonu olduğundan bahseder. Bunlardan ilki fonksiyonel, diğeri ise imbilimseldir. Kilise bu noktada, hem içerisinde ibadet edilen bir mekân, hem de Süleyman'ın Tapınağı'na kadar serüveni olan bir çağrışım aracıdır (Eco, 1997, s. 186-188).

Yukarıdaki paragrafta, Eco'nun; Süleyman'ın Tapınağı ve Meryem'in Evi arasındaki ikonografik bağlantının varlığını, bir başka isim Eastmond'da (2004, s. 130-131 13); yüzyıl Trabzon Aya Sofya'sı narteksinde yer alan Mükde sahnesi için yineler. Özellikle baldaken/kiborium yapısı ile Meryem'in Evi'ni, Süleyman'ın Tapınağı'na benzetir.

Der Nersessian (1975, s. 305-349); Kariye/Khora Manastırı Meryem siklusu sahneleri üzerinden yapmış olduğu değerlendirmede, Meryem'in Tanrı'nın Tapınağı olma konusunda farklı bir görüş bildirir. Der Nersessian; Kariye/Khora Manastırı

pareklesionunda²³⁷ yer alan Tapınak sahnelerinden yola çıkarak, Meryem'e adanan bazı bayramlarda okunan pericopeler ile Meryem ve Tapınak arasındaki ilginç bir paralel benzetmeye değinir. Der Nersessian; *Meryem'in Tapınağa Sunuluşu* bayramında okunan pericopeler için Eski Ahit'te bahsi geçen Tapınak-Ahit Sandığı temalı örneklerle şu episodları örnek verir;

Eski Ahit 1. Krallar 8:1-6'da;

"Kral Süleyman RAB'in Ahit Sandığı'nı Davud Kenti olan Siyon'dan getirmek üzere İsrail halkının ileri gelenleriyle bütün oymak ve boy başlarını Yerusolim'e çağırıldı. Hepsi yedinci ay olan Etanim ayındaki bayramda Kral Süleyman'ın önünde toplandı. İsrail'in bütün ileri gelenleri toplanınca, bazı kâhinler Ahit Sandığı'nı yerden kaldırdılar. Sandığı, Buluşma Çadırı'nı ve çadırdaki bütün kutsal eşyaları kahinlerle Levililer tapınağa taşıdılar. Kral Süleyman ve bütün İsrail topluluğu Ahit Sandığı'nın önünde sayısız davar ve sığır kurban etti. Kahinler, RAB'in Ahit Sandığı'nı tapınağın iç odasına, En Kutsal Yer'e taşıyıp Keruvlar'ın kanatları altına yerleştirdiler." (<https://incil.info/>).

Hezekiel 43:27'de;

"Yedi gün bitince, kahinler sekizinci gün ve daha sonra yakmalık ve esenlik sunularınızı sunağın üzerine sunacak. O zaman sizi kabul edeceğim. Egemen RAB böyle diyor." (<https://incil.info/>).

Hezekiel 44:3'de;

"Yalnız önder-önder olduğu için-RAB'bin önünde oturup ekmek yemek üzere eyvandan girebilir, aynı yoldan çıkabilir."

Meryem'in Doğumu ve Ölümü/Koimesis bayramlarında ise, *Yaratılış* 28:10-17 Yakup'un Düşü Episodu;

Yakup Beer-Şeva'dan ayrılarak Harran'a doğru yola çıktı. Bir yere varıp orada geceledi, çünkü güneş batmıştı. Oradaki taşlardan birini alıp başının altına koyarak yattı. Düşte yeryüzüne bir merdiven dikildiğini, başının göklere eriştiğini gördü. Tanrı'nın melekleri merdivenden çıkıp iniyorlardı. RAB yanı başında durup 'Atan İbrahim'in, İshak'ın Tanrısı RAB benim' dedi, Üzerinde yattığın toprakları sana ve soyuna vereceğim. Yeryüzünün tozu kadar sayısız bir soya sahip olacaksın. Doğuya, batıya, kuzeye, güneye doğru yayılacaksınız. Yeryüzündeki bütün halklar sen ve soyun aracılığıyla kutsanacak. Seninle birlikteyim. Gideceğin her yerde seni koruyacak ve bu topraklara getireceğim. Verdiğin sözü yerine getirinceye kadar senden ayrılmayacağım. Yakup uyanınca, 'RAB burada, ama ben farkına varamadım' diye düşündü. Korktu ve 'ne korkunç bir yer!' dedi. 'Bu Tanrı'nın evinden başka bir yer olamaz. Burası göklerin kapısı.' (<https://incil.info/>).

²³⁷ Ayrıca bkz. (Ousterhout, 1995, s. 70-71).

İle,

Eski Ahit Çıkış 3:1-8 *Tanrı Musa'yı Çağırıyor*²³⁸ epizodu okunurdu.

“Musa kayınbabası Midyanlı Kahin Yitro’nun sürüsünü güdüyordu. Sürüyü çölün batısına sürdü ve Tanrı Dağı’na, Horev’e vardı. RAB’bin meleği bir çalıdan yükselen alevlerin içinde ona göründü. Musa baktı, çalı yanıyor, ama tükenmiyor. ‘çok garip’ diye düşündü. ‘gidip bir bakaym, çalı neden tükenmiyor’ RAB Tanrı Musa’nın yaklaştığını görünce, çalının içinden, ‘Musa Musa!’ diye seslendi. Musa, ‘Buyur’ diye yanıtladı. Tanrı, ‘fazla yaklaşma’ dedi. ‘Çarıklarını çıkar çünkü bastığın yer kutsal topraktır. Ben babanın Tanrısı, İbrahim’in Tanrısı, İshak’ın Tanrısı ve Yakup’un Tanrısı’yım’ Musa yüzünü kapadı, çünkü bakmaya korkuyordu. RAB; ‘Halkımın Mısır’da çektiği sıkıntıyı yakından gördüm’ dedi, ‘angaryacılar yüzünden ettikleri feryadı duydum. Acılarını biliyorum. Bu yüzden onları Mısırlılar’ın elinden kurtarmak için geldim. O ülkeden çıkarıp geniş verimli topraklara, süt ve bal akan ülkeye, Kenan, Hitit, Amor, Periz, Hiv ve Yevus topraklarına götüreceğim.” (<https://incil.info/>).

Der Nersessian (1975, s. 316-318); Eski Ahit kaynaklı Tapınak-Yanan Çalı²³⁹ kavramlarından yola çıkarak, Kariye/Khora Manastırı resim programındaki Meryem siklusu içerisindeki *Tapınak* imgesine gönderme yapar. İç narteksin kubbemsi tonozunda, en dikkat çekici sahnenin *Meryem’in Tapınağa Sunuluşu* sahnesi olduğunu savunur. Savunmasına; nartekste Meryem siklusunun içerisinde yer alan en dikkat çekici diğer sahnelerin; narteks doğu kanat güney kemerinde yer alan; *Meryem’in Tapınakta Melek Tarafından Beslenmesi* ve diğer paralel aksda batı kanat kemerinde yer alan *Meryem’in Tapınakta Rahipler Tarafından Eğitimi* olduğunu ifade eder. Tapınak imgesinin öncelendiği bu sahnelerin hepsinin; ana sahne olan *Meryem’in Tapınağa Sunuluşu* sahnesini pekiştirdiğini savunur. Der Nersessian; yukarıda Eski Ahit kaynaklı epizodlarda da belirtildiği şekliyle, Tapınak temalı pericopelerin Meryem ile ilintili bayramlarda söylenmesinde ise, Meryem’in ruhani bir biçimde aynı ritüelle, Ahit Sandığı’nın Tapınağa sunulduğu gibi sunulduğunu, yani Meryem’in maddesel bedeninin aslında Tanrı/Logos’u içerisinde sakladığı yeni bir tapınak olduğunu ve bu manada Ahit Sandığı görevi üstlendiğini savunur.

Müjde sahnesindeki Meryem’in Evi bu bağlamda bir tapınak imgesi gibidir. Zekeriya’ya Meleğin Görünmesi/Zekeriya’ya Müjde örneklerinde de olduğu gibi, bazı

²³⁸ Bu pericope bayramda iki kere okunurdu.

²³⁹ Kariye/Khora Müzesi pareklesionunda, *Musa ve Yanan Çalı* sahnesinde, Meryem’de sahneye eklenmiştir. Bu ise bir başka Müjde olayı olması adına önemlidir. Geniş bilgi için bkz. (Underwood, 1996c, s. 448-449, 452, fig. 229).

Müjde örneklerinde, Meryem'in portikolu evi bir kiborium gibidir. Kiborium²⁴⁰ benzeri bu ikonografi ile hem Tanrı'nın yeryüzündeki Evi hem de Meryem'in bedeninin bir tapınak gibi işlev görmesine bir gönderme vardır.

2.4.2. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Tahtı²⁴¹

Meryem'e Müjde sahnesi; Apokrif kaynaklı bilgiler ile birlikte iki episoddan oluşmaktadır. Bunlardan Meryem'in evinde gerçekleşmiş olan, bu bölüm için önemlidir. Çünkü Gabriel, Meryem'i evinde ziyaret ettiğinde Meryem; bir taht/sella curulisin üzerinde otururken ya da tahtın önünde ayakta karşılarken tasvir edilmiştir.

Taht; güç ve iktidarın bir göstergesi olarak tarihin bütün dönemlerinde çok önemli bir yere sahip olmuştur. Bütün kültürlerde Tanrı-Kral-Kahraman ile ilişkilendirilen taht, sanatta da gücün ve iktidarın bir göstergesi olarak ikonografide yerini almıştır (Şekil 67).

Diğer taraftan tek tanrılı döneme gelindiğinde, Eski Ahit'te bahsi geçen Ahit Sandığı; Tanrı'nın *ayak iskemlesi* olarak da kabul edilir ve Tapınağın en önemli bölümünde yer alırdı. Bu bağlamda taht, Tanrı'nın dünyadaki tapınağı olarak kabul edilirdi (Gallusz, 2011, s. 22-3).

Eski Ahit metinlerine göre; Taht ve onunla bağlantılı olarak Tapınak, çok önemli dört merkezi sembolize ederdi.

Bunlar;

1.) Kozmik Merkez,

2.) Buluşma Noktası,

²⁴⁰ Diğer taraftan daha erken dönem Müjde sahnesi Anadolu örneklerinde ise (10. yüzyıl) mimari genelde üçgen alınlıklı ya da kubbemsi bir çatı ile örtülüdür. Mimarinin, 11. yüzyıldan itibaren daha detaylı tasvir edildiğini gözlemliyoruz. Geç döneme ait örneklerde ise Meryem'in arkasındaki mimari öğelerin daha zengin olduğu gözlemlenir (Çorağan, 1998, s. 232).

²⁴¹ Bu bölüm için örneklendirmeleri, değerlendirme bölümünde ele alınmıştır.

3.) Cennet/Tanrı Hakikat'inin Mikrokozmu,

4.) İçkin/Aşkın Mevcut Olma

şeklindedir (Gallusz, 2011, s. 24).

Kitab-ı Mukaddes'te Tapınak; Tanrı'nın, insanoğlunun dünyasına girişi ve onlar ile buluşma noktası olması adına önemli bir yere sahip olmuştur. Tanrı'nın Evi/Sarayı olarak kabul edilen *Ahit Sandığı* ve O'nun muhafaza edildiği *Tapınak*, Tanrı'nın yeryüzündeki Sarayı ve Evi olarak yüceltilirdi (Gallusz, 2011, s. 25).

Bu bağlamda Taht olarak kabul edilen Ahit Sandığı ve Tapınak arasında çok önemli bir ilişki vardı. 1. Krallar 8:27-29'da da belirtildiği üzere;

“...Tanrı gerçekten yeryüzünde yaşar mı? Sen göklere, göklerin göklerine bile sığmazsın... Benim yaptığım bu **Tapınak** ne ki, Göklerden, oturduğun yerden kulak ver...” (<https://incil.info/>).

Tanrı'nın yeryüzünde olup olamayacağına taht ile açıklama getirilmeye çalışılmıştır.

Taht ile birlikte Tapınak; Yeşeya 66:1'de;

“... gökler **tahtım**, yeryüzü **ayaklarımın taburesidir**...” (<https://incil.info/>).

1. Krallar 22:19-23'de;

“...gördüm ki, RAB **tahtında** oturuyor, bütün göksel varlıklar sağında, solunda duruyordu...” (<https://incil.info/>).

ile İlahi Düzenin;

Daniel 7. bölüm ile Adaletin;

“Ben bakarken Tahtlar kuruldu,

Eskiden beri var olan yerine oturdu,

Giysileri kar gibi beyaz,

Başındaki saçlar yün gibi apaktı.

Tahtı alev alev,

Tekerlekleri kızgın ateş gibiydi.” Danyal 7 (<https://incil.info/>).

Yeşeya 6:1-13’de Vahiy Yeri’nin;

Kral Uzziya’nın öldüğü yıl yüce ve görkemli Rab’bi gördüm; tahtta oturuyordu, giysisinin etekleri tapınağı dolduruyordu. Üzerinde Seraflar duruyordu; her birinin altı kanadı vardı; ikisiyle yüzlerini, ikisiyle ayaklarını örtüyor, öbür ikisiyle uçuyorlardı. Birbirlerine şöyle sesleniyorlardı:

“Her Şeye Egemen RAB

Kutsal, kutsal, kutsaldır.

Yüceliği bütün dünyayı dolduruyor.” Yeşeya 6:1-3 (<https://incil.info/>).

Elçilerin İşleri 25-26’da ise; Yaratıcı Güç’ün sembolü olarak karşımıza çıkar (Gallusz, 2011, s. 27-51).

Diğer taraftan Aziz Pavlus; İsa ve kilise ile Tapınak kavramına yeni bir yorum getirmiştir. 1. Korintliler 3:16-17’de;

“Tanrı’nın tapınağı olduğunuzu, Tanrı’nın Ruhu’nun sizde yaşadığını bilmiyor musunuz? Kim Tanrı’nın Tapınağı’nı yıkarsa, Tanrı da onu yıkacak. Çünkü Tanrı’nın Tapınağı kutsaldır ve o tapınak sizsiniz.” (<https://incil.info/>).

belirtildiği üzere, Ahit Sandığı ve Ahit Sandığı’nın muhafaza edildiği Tapınağa zıt bir paralellik ile gönderme vardır. Tanrı; artık bir taht ya da tapınak gibi bir argüman ile insanlarla arasına mesafe koymamış, bizzat İsa’nın bedeni ile insanların arasına karışmıştır (Beange, 2003, s. 91-7).

Diğer taraftan tez konusu ile çok yakından bağlantısı olan, Meryem’e adanan en önemli bir hymnos olan Akathist(os) hymnosunda, Meryem’e şu ifadeler ile sesleniş Tanrı-Tapınak-Ahit Sandığı-Taht bağlantılarını açıklama adına önemlidir.

“Neşelen, Kralın tahtını kurduğu kutsal yer,

Neşelen, herşeyin doğumunu/başlangıcını yapan ve güç veren.” (Addison, 2010, s. 9).

Eski Ahit kaynaklı olan taht ve tapınak kavramları, Yeni Ahit ile de hemen hemen aynı sembollerini içermektedir. Bu bağlamda, Hristiyanlığın erken dönemlerinden başlayarak Meryem’e atfedilen; Theotokos ünvanının, Tanrı’nın Tahtı ve Tapınağı olması ile yakından bağlantısı vardır. Bilindiği üzere Yunanca bir kelime olan Theotokos’un kelime anlamı *Tanrı Veren/Taşıyan* anlamındadır. Meryem’e yüklenen diğer ünvanlar

arasında; *Yeni Ahit Sandığı, Tanrı'nın Tapınağı, Hayat Veren Pınar, Cennetin Kraliçesi* gibi yüceltilmiş sıfatlar vardır. Bizans resim sanatında Meryem, genelde bir tahtta otururken ya da önünde dikilirken tasvir edilmesindeki ikonografik ayrıntılar, yukarıda da belirtildiği gibi kutsal metinlerin yorumlanması ile açıklanabilir.

Bu nedenle Müjde sahnesinde, Meryem'in tahtının çok önemli ikonografik ayrıntıları vardır. Luka (1:32) Müjde episodunda Gabriel Meryem'e; "...*RAB Tanrı O'na atası Davud'un tahtını verecek...*" ifadesinden de anlaşılacağı üzere, Müjde sahnesindeki Meryem'in tahtı katlı ikonografik göndermeler içerir. Oldukça süslü olan taht; hem Eski Ahit geleneği ile Meryem'e yüklenen sıfatların, hem de İsa'nın varisi olacağı önemli bir hanedanlığın göstergesidir.

Diğer taraftan tahtın, Hristiyan tasvir sanatında betimlenmesi farklılık gösterir. Genelde taht; İsa, Meryem ve din görevlilerine atfedilir.

Parani; Bizans resim sanatında yer alan tahtları, biçimlerine göre farklı gruplar altında değerlendirir.

Bu gruplamaya göre tahtlar;

1. Yaslanacak yeri olanlar,

-Lir şekilli olanlar²⁴²,

-Düz dikdörtgen yaslanacak yeri olanlar²⁴³

-Düz yaslanacak yeri olup üst bölümü kavisli olanlar²⁴⁴

-Kavisli yaslanacak yeri olanlar²⁴⁵

²⁴² İlk kez sikkelerde 5. yüzyılda görülmeye başlanmıştır. İlk örnek, 5. yüzyıla ait bir sikke üzerinde İsa ve Meryem'in tahtta tasvir edilmesi şeklindedir. Bu tip; İkonoklazma sonrası dönemde tekrar popüler olmaya başlamıştır. En çok 9. ve 11. yüzyıl arasında görülür. *Makedonya Hanedanlığı* döneminde sıklıkla görülen bu tip, Aya Sofya'nın narteksinde de görülür. Bu tipin ikonografik gelişimi için, *Orpheus*'un lirinden etkilenme olduğuna dair bir görüş vardır. Bu görüşe göre; nasıl Orpheus hayvanları evcilleştiriyor ise, İsa da hayata ve dünyaya bir düzen vermek için gelmiştir (Parani, 2003, s. 164-5).

²⁴³ Roma Priscilla katakompu örneğinde olduğu gibi daha çok erken dönemlerde karşılaşılmaktadır. Geç dönemlerde pek örnekleri ile karşılaşılmaz (Parani, 2003, s. 165).

²⁴⁴ Bizans resim sanatında; erken dönemlerden başlayarak tüm dönemlerde örneklerini görmek mümkündür (Parani, 2003, s. 165).

2. Yaslanacak yeri olmayanlar,

-Ayakları ters dönmüş olanlar²⁴⁶

-Dikdörtgen ayakları olanlar,

-Kutu görünümlü ve dört ayağı arasında bir panel bulunduranlar²⁴⁷ (Parani, 2003, s. 163-167).

Yukarıda bahsi geçen oturulacak eşyaların dışında, Bizans resim sanatında diğer oturulacak mobilyalar; sandalye: thronia, stool/tabure²⁴⁸; skannia/sellia ya da bench: makryskamnia şeklinde çeşitlilik gösterir (Parani, 2003, s. 167).

Müjde sahnesinde; Meryem'in tahtı bir nevi ev gibi de kabul edilebilir. Bazı örneklerde, tahtın üzerinde pencere benzeri açıklıklar ile çinili bir çatısı bulunur. *Taht-ev* diye kabul edilen bu yeni tipoloji, Meryem için yapılmış denebilir. *Müjde Sahnesinde Meryem'in Evi* bölümümüzde de belirtildiği üzere, Hristiyan inancında, Meryem'in bedeni aslında bir Ahit Sandığı ya da Ahit Sandığı'nın korunduğu Tapınak olarak kabul bulmuştur. Bu bağlamda taht; bir eve benzetilerek Meryem yüceltmeye çalışılmış olmalıdır (Flint, 2014a, s. 66-67).

Diğer taraftan, Yakobus'un Protoevangelium'unda; Meryem'in babası Johakim/Yohakim; zengin soylu bir adam olarak tasvir edilmiştir. Bu noktada Meryem'in zengin kıyafetleri ile bir tahtta otururken ki tasviri, sadece Davud soyundan gelecek olan İsa'nın annesi olduğu için değil, kendisinin de soylu bir kadın olduğuna dair özel bir vurgu yapmak için olmalıdır. Bizans resim sanatında, tahtı ile Meryem

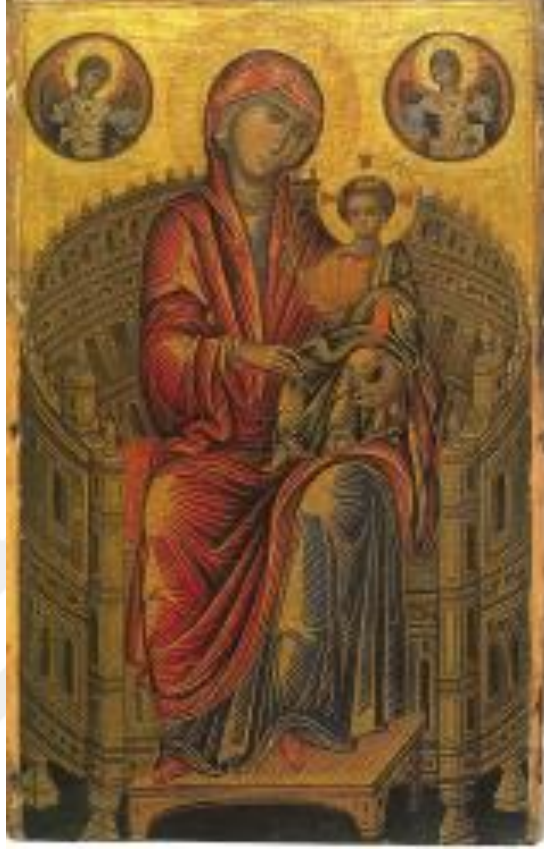
²⁴⁵ Daha çok 13. yüzyıl sonrasında sıklıkla görülmeye başlar. Arkası olanların kolçağı ise pek yoktur. Genelde tahtta, uzunlamasına bir yastık ilave edilmiş olarak ikonografide yerini almıştır (Parani, 2003, s. 166-7).

²⁴⁶ Erken Bizans döneminde sıklıkla görülürken, Orta ve Geç Bizans döneminde daha nadir görülür (Parani, 2003, s. 163).

²⁴⁷ Daha çok Geç Bizans döneminde görülür (Parani, 2003, s. 163).

²⁴⁸ Stool/Taburenin en yaygın olanı ise katlanabilir olanlardır. Buna *cella curulis* de denir ve genelde Bizans imparatorları ve konsüllerin oturdukları grubu teşkil eder. 7. yüzyıldan sonra pek görülmez (Parani, 2003, s. 168).

sadece Müjde sahnesinde değil, diğer sahnelerde de, *Cennetin Kraliçesi* ve *Tanrı'nın Evi* olarak kabul edilmiş ve yüceltilmiştir.



şekil 92: Tahttaki Meryem ve İsa/Mellon Madonna. Ahşap zerine Tempera Tekniğinde İkona, 13. Yüzyıl Sonu, Konstantinopolis/Kıbrıs/Toskona/Makedonya Atölyesi, (National Gallery of Art, Washington D.C.), (Pace, 2011, s. 439).

Örneğin, 13. yüzyıl sonunda nerede üretildiği tartışmalı olan Mellon Madonna ikonasında, Meryem'in tahtı tipolojik olarak ünik bir örnektir. Taht, birçok ikonografik detayı ile Tapınak gibidir (şekil 92).

2.4.3. Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem ve Gabriel'in Kıyafetleri

Bu bölümde Meryem'e Müjde sahnesinde yer alan Meryem ve Gabriel'in kıyafetleri ikonografisi incelenmiştir.

Meryem ve Gabriel'in; Müjde sahnesi kapsamında özel kıyafetleri yoktur. Sahnede onları, diğer sahnelerde görmeye alışık olduğumuz kıyafetler içerisinde görürüz. Bu nedenle Gabriel ve Meryem'in kıyafetleri için genel bir değerlendirme yapmak yerinde olacaktır.

Melek tasvirlerindeki kıyafetler hakkında, çok tanrılı dönem tanrılarının giymiş olduğu kıyafetler, bize fikir verir. Bu bağlamda, Tanrı Genius (Şekil 66) bir erkek figür olarak, kanatlı melek imgesinin en gelişmiş örneğine öncüllük etmiştir. Genius dışında diğer mitolojik kahramanlar Viktorya, Eros, Attis'te erken dönem Hristiyan resim sanatında meleklerin ikonografik tasvirine yardımcı olmuşlardır.

Antik dönem tasvirlerinde; Tanrı Genius, tıpkı bir diyakoz gibi beyaz bir örtü giyer ve Tanrıça Nike ve Viktorya da ellerinde tıpkı Gabriel'in taşıdığı gibi bir labarum taşırlardı (Şekil 21) (Brown, 2007, s. 3; Mâre, 1998, s. 14).

Bu bağlamda, Bizans kıyafetlerinin, Roma kıyafet geleneğinin bir devamı niteliğinde geliştiği gerçeği dikkate alınmalıdır. Roma devlet geleneğinde, kıyafetler sosyal statüyü gösterme adına önemlidir. Örneğin törenlerin çeşidine göre, Roma imparatorların çeşitli kıyafetleri olurdu. Bunlardan Gabriel'inde üzerinde görmeye alışık olduğumuz, chlamys kostümünü günlük hayatlarında giyerlerdi.

Yine Gabriel'in özellikle geç dönemde üzerinde görmeye alışık olduğumuz, iç ve dış olmak üzere iki katlı tunik de, Roma ve Bizans toplumlarında statüleri göstermesi adına önemli bir yere sahipti (Parani, 2007, s. 517; Shaw, 2011, s. 57).

Erken dönem Hristiyan duvar resimlerinde;²⁴⁹ *doğru tasvir* etme kavramı, estetik kaygının önünde idi. 6. yüzyılda, imparator I. Iustinianos'un (527-565) danışmanı Agathias'ın melek tasviri ile ilgili düşüncesi, bize erken dönem melek tasviri konusunda bilgi vermesi adına önemlidir. Agathias'a göre melek tasviri şöyle olmalıdır; "*Mum, görünmeyen bir varlığı kendi formunda tasvir etmeye cesaret etmiştir. Ama seyirciyi düşünceye sevk etmelidir.*" Bu bağlamda, izleyiciyi düşünmeye sevk etmeyi amaçlayan melek tasviri; Judaizm ve çok tanrılı inanç etkisi altında, 2. yüzyıldan itibaren İncil

²⁴⁹ Ancak ikonalar bu genellemenin dışında kalmaktadır.

kaynaklı olmak üzere gelişmeye başlamıştır (Brown, 2007, s. 3; Kessler, 1979, s. 449-450).

Erken dönem tasvirlerde melekler; sakallı ve sakalsız erkek görünümlü tasvir edilmiştir. Roma Priscilla katakombu (2.-4.yüzyıllar) (Şekil 75) örneklerinde olduğu gibi melekler, dönemin erkek kıyafetleri olan hareketli drapeleri ile uzun tunik kıyafetler içerisinde tasvir edilmişlerdir.

Meleklerin, erken Bizans resim sanatı ikonografisindeki genel kıyafetleri; üzerlerinde khiton-himation ve ayaklarında sandalet şeklindedir ancak 6. yüzyıl ile birlikte özellikle baş melekler, emperyal kıyafetler içerisinde tasvir edilmeye başlar. Gabriel'in emperyal kıyafetler içerisinde tasvir edildiği en erken dönem örnek; Ravenna San Vitale kilisesi (6. yüzyıl) mozaiklerinde karşımıza çıkar (Şekil 93).

San Vitale'de Gabriel; I. Iustinianos (527-565) ile aynı emperyal kıyafet olan chlamys köstüm giyer. Aynı emperyal kıyafet örneğini, Ravenna San Apollinare in Classe bazilikasında da görmek mümkündür (Doğan, 2010, s. 171; Parani, 2003, s. 43- 45).

İkonoklazma dönemi sonrası, hemen hemen tüm Bizans resim sanatı ikonografisindeki değişim, baş meleklerin tasvir edilmesinde de gözlemlenir. 9. yüzyıl ile birlikte, Gabriel'in emperyal kıyafetlerinde ikonografik farklılıklar ortaya çıkmaya başlar. 9. yüzyılda, Gabriel chlamys kostüm ve elinde labarum ya da asa ile tasvir edilir (Doğan, 2010, s. 171).

9. yüzyıl Aya Sofya apsisinde yer alan tasvirinde Gabriel; emperyal kıyafetler içerisinde tıpkı Ravenna örneğinde olduğu gibi saray hadımı kıyafetleri olan beyaz chlamys, altın renk tablion ve elinde asa ile sakalsız tasvir edilmiştir. Sakalsız yüzü ile Gabriel; Aya Sofya örneğinde sanki bir saray hadımı tasviri²⁵⁰ izlenimi vermektedir. 7. Ekümenik/II. İznik Konsil'inde (787); Antakyalı Patrik Severus; sanatçıların baş melekler Mikail ve

²⁵⁰ Ravenna San Vitale, Theodora ve I. Iustinianos (527-565) panellerinde yer alan saray hadımları, unisex görünümleri ile dikkat çekmektedir. Meleklerin özellikle baş meleklerin de unisex bir izlenim ile saray hadımları gibi tasvir edildiği örnekler vardır. Geniş bilgi için bkz. Brown, A. (2007). *Painting the Bodiless: Angels and Eunuchs in Byzantine Art and Culture*. https://www.academia.edu/506467/Painting_the_Bodiless_Angels_and_Eunuchs_in_Byzantine_Art_and_Culture.

Gabriel'i heretik prens ve kralları gibi emperyal mor kıyafetler içerisinde, başlarında bir taca benzer bandana ve ellerinde evrensel bir otoriteyi simgeleyen globus ile tasvir etmelerini eleştirmiştir (Brown, 2007, s. 4).



Şekil 93: Ravenna San Vitale Bazilikası, İmparator I. Iustinianos paneli, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

Orta Bizans dönemine gelindiğinde, baş melekler artık loros kostümler ile betimlenir. Chlamys kostüm orta ve daha geç dönemde artık ikonografide sıklıkla görülen kıyafetler değildir (Şekil 94). Bu dönemden itibaren baş melekler; sade ya da bezeli çapraz loroslar ile betimlenmeye başlar (Şekil 95) (Parani, 2003, s. 46).



Şekil 94: İstanbul Aya Sofya Müzesi, Gabriel Tasviri, Gabriel'in Tablion ve Chlayms Kostümlü Emperyal Kıyafet İçerisinde Tasviri, (Hatice Demir Arşivi, 2018).



Şekil 95: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bema Kapı Kanatları, Gabriel'in Geç Dönem Çapraz Loros Kıyafetli Tasviri, Bakire Blashtojne Kilisesi, Prespa Gölü, Makedon Okulu, 15. Yüzyıl, 118.2 *394 * 4 cm (sol kanat)118.5 *32*3 cm. (sağ kanat) (©Ortaçağ Sanatı Müzesi, Korçë) Inv. no KO 2281. 2282 (Tourta, 2006, s. 36).

10. yüzyıl ile birlikte Gabriel'in kıyafetleri, ikonografide iyice olgunlaşmaya başlar. Gabriel'in sandaletlerinin yerini, kırmızı botları alır (Şekil 87, 88, 94, 97, 99, 107, 117, 119, 127, 129, 132, 158, 163). Erken dönemlerde olduğu gibi, Gabriel; en önemli

atribülerinden olan labarum ya da globusu yine tutmaya devam eder (Parani, 2003, s. 46). Gabriel'in başındaki halesinin zaman içerisinde renk farklılıkları gösterdiği gözlemlenir. Bunun dışında Gabriel'in başında, genelde tekstil detaylı bir bandana yer alır (Şekil 89,107, 127, 129, 163, 164).

Geç dönem Bizans resim sanatı kapsamında; 12 Bayram ya da Akathist(os) siklusu Müjde sahnesi örneklerinde; Gabriel özellikle Kuzey Yunanistan, Sırbistan, Bulgaristan, Kastoria gibi bölgelerde, emperyal kıyafetler içerisinde ve ayrıca himation ve khiton ile betimlenmeye devam etmiştir. Kastoria Aziz Anargyroi ve Sırbistan Kurbinovo Aziz Georgios kiliselerinde emperyal kırmızı botları ile Gabriel artık en olgun kıyafet ikonografisi de karşımıza çıkar (Parani, 2003, s. 48).

Bizans ya da Hıristiyan resim sanatı kapsamında, Gabriel'in kıyafetlerindeki standart ölçü, Meryem'in kıyafetleri için de geçerlidir. Meryem; vakur, sade kıyafetler içerisinde tasvir edilmiştir. Üzerindeki kıyafetler genelde; mapharion, himation²⁵¹, tunik ve khiton şeklindedir.

Tasvir sanatında Meryem'in kıyafetlerinin belli bir kural ve kalıba göre tasvir edildiğini ve edilmesi gerektiğini, 15. yüzyıl Quattrocento dönemi için önemli bir isim olan Dominiken tarikatı mensubu, Floransa hükümdarı Girolamo Savonarola'nın (1452-1498) dönemin ressamlarını eleştiren şu ifadesinden anlayabiliriz;

"...Meryem'in, sizin onu tasvir ettiğiniz gibi giyindiğini mi düşünüyorsunuz? Size, onun nasıl giyindiğini söyleyeyim. Fakir bir kadın gibi, sade ve yüzünü güçlüklerle göreceğiniz şekilde giyiniyordu...siz ise onu bir fahişeymiş gibi resmediyorsunuz..." (Aktaran Flint, 2014a, s. 108).

Bunun dışında, Bizans toplumunda Meryem'in kıyafetlerinin kutsal ve mucizevi yanlarının olduğu da kabul edilirdi. Bu kült inancı Bizans resim sanatı ikonografisinde görmek mümkündür. Örneğin 6. yüzyılda başkent Konstantinopolis kaynaklı olarak Meryem'in kıyafetleri olan maphorion/khiton ve kemerinin Blakhernai kilisesinde

²⁵¹ Kapadokyalı Asterius (4. yüzyıl); tasvir sanatına en çok karşı çıkan isimlerden birisi olmuştur. Özellikle zengin ya da soylu insanların, İncil'de bahsi geçen kutsal insanlar gibi giyinmesine karşı çıkmıştır. Himation'ı dünyevi bir kıyafet olarak gören Asterius; özellikle İsa'nın ve diğer kutsal isimlerin himation ile tasvir edilmesini de şiddetle eleştirmiştir. Geniş bilgi için bkz. (Özög, 2009, s. 16).

saklandığı ve bu kıyafetlerin mucizevi yanları olduğuna inanılırdı (Maguire, 2011, s. 43-44).

Blakhernai Kilisesi'nde muhafaza edilen bu kıyafetlerin tasviri, Meryem'in resim sanatındaki kıyafet ikonografisi üzerinde etkili olmuştur. 624-625 tarihlerinde Theodore Synkellos'un bize aktardığı şekliyle, Patrik Sergios Blakhernai Kilisesi'nde, Meryem'in kıyafetinin saklandığı sandığı açıldığında; Meryem'in kıyafetinin sarılı olduğu örtüsü; emperyal işlemeli ve mor renkten oluşurken, Meryem'in kıyafeti/mapharion/khitonun tek renk, çok sade ve yün kumaştan olduğu görülmüştür (Maguire, 2011, s. 45).

Kutsallık ile bağlantılı olarak, Meryem'in bu kıyafetlerini, Müjde sahnesinde de görmek mümkündür. 6. yüzyılın sonu ya da 7. yüzyıl başına tarihlendirilen Etschmiadzin/Eçmiyazın İncili kitap resminde²⁵² (Şekil 96), Meryem'in kıyafetine bir de kemer eklenmiştir²⁵³ (Maguire, 2011, s. 44). Blakhernai Kilisesi ile aynı döneme tarihlendirilen bu örnek, muhtemelen aynı kült etkisi çerçevesinde üretilmiştir.

Hırvatistan Poreč Eufraşiana bazilikası apsise açılan kuzey kemerinde yer alan Müjde sahnesinde de (Şekil 97), Meryem'in üzerinde aynı ikonografik detayı taşıyan bir kemer görürüz. Burada aynı zamanda resim sanatı için ünik bir yorum ile daha karşılaşıyoruz. Meryem'in başında bulunan altın yaldızlı şeffaf bir örtü, Müjde sahnesi tipolojisi için yeni bir yorumdur (Maguire, 2011, s. 45-46).

²⁵² Ms. 2374 ya da Ms. 229 numaralı Etschmiadzin/Eçmiyazın İncili, 10. yüzyılda Ermenistan'ın Erivan Matenadaran Koleksiyonu içerisinde yer alır. Syunik Noravank (Bgheno) Manastırı'nda üretilen el yazması, kitap resimleri bakımından Doğu etkisi göstermesi adına önemlidir. Geniş bilgi için bkz. (Rice, 1954, s. 326; Kotanjyan, 2016).

²⁵³ Meryem'in erken dönemden başlayarak kıyafeti, kemeri İsa'nın enkarnasyonuna gönderme yapar (Maguire, 2011, s. 47).



Şekil 96: Etchmiadzin/Eçmiyazin İncili, M.N. 2374, fol. n.228v, Ermenistan/Noravank Manastırı Üretimi, 10. Yüzyıl, (©Matenadaran Kütüphanesi), (Dournovo, 1961, s. 33).

Şekil 97: Meryem'e Müjde Sahnesi, Poreč Eufresiana Katedrali (6. yüzyıl) Apsis Mozaïği, (Henry Maguire, 2011).

2.4.4. Meryem'e Müjde Sahnesinde Diğer Mimari Detaylar

Müjde sahnesinde, Meryem'in evinin dışında karşımıza çıkan diğer mimari detaylar, Luka 1:26-27'de bahsi geçen Celile ve Nasıra kentine ait yapılardır. Meryem'in evinin dışında, ufuk çizgisine doğru süreklilik arz edecek sundurma ya da çatılarla karşılaşabileceğimiz gibi, bazı Müjde sahnesi örneklerinde, şehir surlarına ait olduğu hissini veren ayrıntılar ile de karşılaşırız.

Bazı örneklerde, hemen Meryem'in evinin yanında yer alan ve Zekariya'ya Meleğin Görünmesi/Müjde örneklerinde olduğu gibi, kiborium tarzı bir mimari ayrıntı, bize bu ikinci yapının Tapınak olabileceği hissini vermektedir.

2.4.5. Meryem'e Müjde Sahnesinde Doğa/Manzara Detayları

Müjde sahnesini oluşturan iki episoddan, hem Meryem'e Kuyu Başında Müjde hem de Meryem'e Evinde Müjde örneklerinde, doğa/manzara ayrıntıları dikkat çekmektedir. Bu manzara öğeleri arasında; ağaç-pınar-kuyu-çeşitli kuşlar-su ve dere/nehir yer alır.

Kitab-ı Mukaddes'te ağaç imgesinin önemi birçok kez belirtilmiştir. Daha önceki bölümde de ele alındığı gibi, Eski ve Yeni Ahit kaynaklı Müjde örneklerinde ağaç, oldukça öykünen bir yere sahiptir. İbrahim'in Üç Konuğu'nu ağırladığı Mamre Meşeliği, daha önce de değerlendirildiği gibi, Judaizm kaynaklı ağaç kültüne önemli bir göndermedir²⁵⁴. Hayat Ağacı olarak da kabul edebileceğimiz bu ağaç imgesi, Mezopotamya tarihi boyunca oldukça önemli bir yere sahip olmuştur.

Kenan topraklarında; İbrahim oğullarından önce, oldukça güçlü bir anaerkil kült hâkimdir. Ana Tanrıça olarak kabul edilen *Aşira/Aşerot* bu noktada önemli bir yere sahiptir (Ameisenowa, 1938, s. 328-9).

Aşerot; Kitab-ı Mukaddes'te *Aştoret/Aşera* isimleri ile en çok karşımıza çıkan tanrıçadır.

1. Krallar 11:5'de;

“...Saydalılar'ın tanrıçası *Aştoret*'e ve Ammonluları'nın iğrenç ilahı *Molek*'e taptı...”
(<https://incil.info/>).

1. Samuel 31:10'da;

“...Saul'un silahlarını *Aştoret*'in tapınağına koyup cesedini Beytşean Kenti'nin suruna çıkardılar.” (<https://incil.info/>).

2. Krallar 21:7;

“...Manasse yaptırdığı *Aşera* putunu RAB'bin Tapınağı'na yerleştirdi...”
(<https://incil.info/>).

²⁵⁴ Bizans saray bahçelerinde de bu ağaç, havuz, bahçe, kuyu, fiskiye geleneğini devam ettirmiştir. Geniş bilgi için bkz. (Littlewood, 2004, s. 27-62).

Tanrıça Aşerot'a adanan kült merkezlerinde, onun adına adanan dikili bir kazık, bu kült merkezlerinin en önemli kült objesi olması adına önemliydi ve büyük bir ihtimalle canlı bir ağaçtan ibaretti (Şekil 98).



Şekil 98: Tapınaklar Yıkılırken, Kitap Resmi, Octateuch, Athos Vatopedi Manastırı, Ms. 602. 13. Yüzyıl

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/sverzhenie_idolov/?page_19=19127&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat=

Bu kazığın organik bir ağaçtan olduğunu, Kitab-ı Mukaddes de doğrulamaktadır.

Eski Ahit Hakimler 6:25'de;

“...Aynı gece RAB, Gidyon'a, 'Babanın boğasını, yedi yaşındaki ikinci boğayı al', 'sonra babanın Baal için yaptırdığı sunağı yık. Sunağın yanındaki Aşera putunu kes...." (<https://incil.info/>).

Eski Ahit Hakimler 6:28-30'da;

“...Sabah erkenden kalkan kent halkı, Baal'ın sunağının yıkıldığını, yanındaki **Aşera** putunun **kesildiğini**...gördü...Bunun üzerine Yoaş'a, 'Oğlunu dışarı çıkar' dediler, 'Ölmesi gerek, Çünkü Baal'ın sunağını yıktı, yanındaki Aşera putunu **kesti**...'” (<https://incil.info/>).

Eski Ahit 6:25-30'deki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Baal'ın sunağı yıkılırken, Aşerot'un putu kesilmiştir. Bu bağlamda Aşerot'un, Tanrı Baal sunağı yakınlarında kozmik bir hayat ağacını simgelediğini kabul etmek yerinde bir tespit olacaktır.

Daha önce *İbrahim'in Konukseverliği* bölümünde de değinildiği gibi, Mamre yakınlarındaki tüm tapınaklar yıkılırken, ağaçlar konusunda temkinli davranılmıştır. Aşerot'un bir hayat ağacı sembolü olması nedeniyle, Yahudi mistisizminde hayat ağacı imgesi, biraz daha farklı bir ikonografi ile gelişimini devam ettirmiştir.

Daha önce Mezopotamya mitolojisinde önemli bir dini imge olan hayat ağacı²⁵⁵, İbrahim oğulları ve tek tanrı inancı ile birlikte, form değiştirerek *palmiye/hurma ağacı* ve *şamdan* olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır. Hurma ağacının dalları bu bağlamda, sonsuz hayatın meyvesini veren cennet ile ilintili olan kutsal bir ağaç olma adına önemlidir (Ameisenowa, 1938, s. 328-326).

Eski Ahit Yaratılış 2:8-9'da belirtildiği gibi;

RAB Tanrı doğuda, Aden'de bir bahçe dikti. Yarattığı Âdem'i oraya koydu. Bahçede iyi meyve veren türlü türlü ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı.” (<https://incil.info/>).

Eski Ahit inancında hurma ağacı²⁵⁶; Tanrı'nın bahçesinin merkezini oluşturmaktadır. Bu nedenle hurma ağacı; birçok kültür çevresinde inanıldığı şekliyle; Evrenin

²⁵⁵ Aşerot'un Ağacı ile İbrahim'in *Üç Konuğu'nu* ağırladığı Mamre Meşeliği'ndeki ağaç; o bölgede yaşayan *terebinth* diye bilinen bir ağaç çeşididir. Yahudi inancına göre; ayrıca bu ağacın dibine Yakup'un gömüldüğüne inanılır ve terebinth ağacının meyvelerinin ölümsüzlük getirdiğine inanılan bir kozmik ağaç olduğu kabul edilirdi. Ayrıca bu ağacın dallarında bazen cennetin sembolü olarak tavus kuşları tasviri yer alırdı (Ameisenowa, 1938, s. 329-334). Şekil 98'deki örnekte, çok tanrılı dönem tapınakları yıkılırken üzerinde yer alan ağaçlar, savımızı desteklemek adına önemlidir.

²⁵⁶ Diğer taraftan Eski Ahit'te bahsi geçen kutsal hurma ağacının; konumuz Meryem ve İsa'nın doğumunu anlatan başka bir Sami kökenli kutsal kitap olan Kuran'da da refere edilmesi önemlidir. Meryem Suresi 23-25. Ayetler; *Doğum sancısı onu, bir hurma ağacının gövdesine sığınmaya mecbur etti. "Keşke ben bundan önce ölseydim, unutulmuşların arasına karışsaydım."* dedi...*Ve hurma ağacının gövdesini üzerine silkele. Taze hurmalar senin üzerine düşsün, orada toplansın...*"

Merkezi/Aksis Mundi/Demirkazık/Ompholos ile de paralel benzerlik göstermesi adına dikkat çekicidir.

Yukarıda belirttiğimiz üzere, Tanrıça Aşerot kaynaklı hayat ağacı imgesi, Kitab-ı Mukaddes'te biraz daha üzeri kapalı ve farklı bir biçimde karşımıza çıkar.

Yaratılış 2:9'da belirtildiği gibi;

“Bahçede iyi meyve veren türlü türlü güzel ağaç yetiştirdi. Bahçenin ortasında yaşam ağacıyla iyiyle kötüyü bilme ağacı vardı.” (<https://incil.info/>).

Bu bağlamda ağaç; makro kozmik olarak evreni, mikro kozmik olarak ise insanı ifade eder. Yani hem Yaratılış'ın hem de bireysel iradenin göstergesidir.

Eski Ahit Yaratılış 2:9'da da belirtildiği gibi, “iyiyle kötüyü bilme” ifadeleri ile ağaç, zıt paralel anlamlar içermektedir. Bir taraftan Âdem ile Havva'nın bireysel tercihi ile bilmeyi seçmelerini sembolize ederken, diğer taraftan hayatın kaynağı olarak evrensel bir nitelik kazanmaktadır.

Eski Ahit Yaratılış 2:9'da ise, daha çok evrensel bir ortak payda olarak karşımıza çıkan ağaç;

Eski Ahit Yeşaya 61:3'de Doğruluğu ifade eder;

“Öyle ki, RAB'bin görkemini yansıtmak için, Onlara ‘RAB'bin diktiği doğruluk ağaçları’ densin.” (<https://incil.info/>).

Hayat ağacı imgesi geleneği, Yeni Ahit Markos 8:24'de;

“Adam başını kaldırıp, ‘İnsanlar görüyorum’ dedi. ‘Ağaçlara benziyorlar, ama yürüyorlar.’ “ (<https://incil.info/>).

Ve Matta 7:15-16'da olduğu gibi;

“Sahte peygamberlerden sakının! Onlar size kuzu postuna bürünerek yaklaşırlar, ama özde yırtıcı kurtlardır. Onları meyvelerinden tanıyacaksınız. Dikenli bitkilerden üzüm, deve dikenlerinden incir toplanabilir mi?” (<https://incil.info/>).

ifadeleri, hurma ağacının, İsa'nın doğumu esnasında ne kadar önemli bir imge olduğunu göstermesi adına, konumuz ile bağlantılıdır.

İnsani bir nitelik ile karşımıza çıkmaktadır.

Yukarıda, Kitab-ı Mukaddes'ten yapılan alıntılar ile ağaç imgesinin ne denli önemli bir kült objesi olduğunu kısaca açıklamaya çalışılmıştır.

Ağaç bir kült objesi olarak, konumuz Meryem ve Müjde sahnesi ile yakından ilgilidir. Bu bağlamda hayatın devamı niteliğinde olan ağaç imgesi; erken dönemlerden başlayarak, Meryem'e Kuyu Başında ve Meryem'e Evinde Müjde sahnelerinde ikonografinin bir parçası olduğu görüşünü savunmaktayız.

Erken dönemlerden başlayarak özellikle 11. ve 12. yüzyıllardaki Müjde sahnesi örneklerinde, manzara öğelerinden ağaç ile birlikte kuş ve bahçenin ayrı ikonografik elemanlar şeklinde tasvir edildiği gözlemlense de, sahnede sembol yüklü en önemli öğe hala ağaçtır.



Şekil 99: Meryem'e Müjde Sahnesi, MS. 587, folio 150, 11. yüzyıl Athos Dionysiu Manastırı

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/ucheniki_ioanna_krestitelya_pe_red_iisusom/?page_19=8486&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat=

Ağaç bu bağlamda; 8. yüzyıl Castelsepreio Santa Maria kilisesinde, örgü ören Meryem'in arkasında bir bahçe ayrıntısı olarak görülür (Şekil 153). 11. yüzyıl Athos Dionysiu Manastırı MS. 587, folio 150 örneğinde ise (Şekil 99), daha farklı bir yorum ile karşımıza çıkar. Ağaç; sahnede ayrı bir motif olarak Meryem'in evinden yukarı doğru uzanan büyük bir bahçenin içinde yer alır. 12. yüzyıla gelindiğinde ise bazı örneklerde, ağacın yerini alan genellikle de sadece zambak olan bir çiçek ya da ayrıca bütün bir bahçe şeklindedir. Kurbinovo Aziz Georgios kilisesindeki (Şekil 118) Müjde örneğinde ise biraz daha farklı bir ifade ile yorumlanır. Müjde sahnesi için farklı bir ikonografik yorum olan çatıda bahçe; 12 ve 13. yüzyıllarda Sırp ve Makedon örneklerinde daha sıklıkla karşımıza çıkar. Makedon bölgesi (Şekil 159) Müjde sahnesi tipolojisinde genelde, Meryem'in evinin üzerinde çitle çevrili ve bir terası andıran bir bahçe vardır. Oturur vaziyette Gabriel'i karşılayan Meryem'in hemen arkasında ise bir vazo ve bu vazodan yükselen selviye benzer bir bitkinin varlığı dikkat çekmektedir. Selvi ve vazodaki bir bitki ile Meryem'e atfedilen *Kapalı Bahçe* unvanına ve Süleyman'ın Şarkıların Şarkısı'na oldukça kuvvetli bir gönderme vardır (Magurie, 1994, s. 48).

12. yüzyılda başkent Konstantinopolis'te üretilmiş olduğu düşünülen Sina koleksiyonundaki Müjde ikonası (Şekil 100), birçok ikonografik detayı ile ünik bir eserdir (Magurie, 1994, s. 48; D-Vasiclescu, 2009, s. 103-107). İkonada dikkat çeken manzara detayı, su ile gelen hayatın ifade edildiği, deniz temalı hayattır. Meryem ve Gabriel arasındaki bir nehirin/su yatağının varlığı bu ikona için oldukça ayırt edici bir yere sahiptir. İkonada yer alan nehrin üzerinde su kuşları ve diğer su hayvanları dikkat çeken ikonografik ayrıntılardır. Ahtapot, kılıç balığı, balıkçıl, ördek, bu hayvanlardan en dikkat çekenleridir. Karada ise, uçuşan ve kanatlarını düzelterken kuşlar yine diğer önemli ikonografik detaylardır (Magurie, 1994, s. 51). Sırp ve Makedon Müjde örneklerinde görmeye alışık olduğumuz, çatı hizasında bir bahçenin varlığı da bu noktada önemlidir. İkonada yer alan altın renkli Kutsal Ruhu temsil eden bir kuş/güvercinin varlığı da, Bizans sanatı için bir ilktir denebilir. Bu bağlamda, hayat veren kuyu ikonografisinin farklı bir yorumu olarak da kabul edilebilir.



Şekil 100: Müjde Sahneli İkona, Sina Koleksiyonu, 12. Yüzyıl Sonu, 63.1 x 42.2 x 3.2 cm. tempera, w.n. 773, Michigan i. n. 1296 <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7121>

12. yüzyıla ait Palermo Monreale Katedralinde (Şekil 123) bemayı iki yandan kuşatan kemerlerin her ikisinde de, Gabriel ve Meryem'in hemen altında yer alan vazodan çıkan çiçeklerin varlığı konumuz adına önemlidir. İkonoklazma öncesi ve sonrası dönemdeki görsel ve yazılı kaynaklarda, İsa'nın enkarnasyonunda Meryem'in rolüne önemli bir atıf vardır. Bu nedenle bu dönemdeki Müjde olmak üzere Meryem odaklı sahnelerde, Meryem'e ciddi bir öykünme ile karşılaşırız. Bu dönemdeki Müjde homiliye ve sahnelerinde; Meryem'in doğurganlığı ve verimliliği, su ve su kuşları ile tasvir edilmeye çalışılmıştır. Örneğin 5. yüzyılda yazılmış olan Proklos'un Müjde homiliyesinde Meryem; *kaynak/pınar* olarak ifade edilmiştir. Bu bağlamda, ortaçağ Meryem kült inancında kaynak ve pınar; Meryem ile özdeşleşen bir imge olmuştur (Magurie, 2011, s. 48-49).

Müjde sahnesinde, erken dönemlerden başlayarak, daha sonraki dönemlerde daha sıklıkla karşılaştığımız bu pastoral ikonografik yorumun etkenleri için, Maguire'ın görüşü dikkate değerdir. Maguire (1994, s. 42, 110-111); edebi metinler ve belagat sanatı arasında sıkı bir bağlantının olduğunu ve bu bağlantının da resim sanatına da yansıdığını savunur. Özellikle Bizanslı kilise babalarının ve bilge insanların, sürekli Bizans toprakları içerisinde hareketli hayatları olduğundan yola çıkarak şöyle bir önermede bulunur. Bahsi geçen entelektüel insanların, gittikleri yerlerde belagat sanatı ile resim sanatı ikonografisi üzerinde etkili olduğunu iddia eder. Bu bağlamda Maguire; Müjde sahnesinde görülen bu bahar temasının edebiyat etkili geliştiğini ifade eder. Klasik dönem etkili bu ekphrasisin, ilk 4. yüzyıl sofistlerinden Libanius tarafından ele alındığını ve daha sonra birçok Bizans homiliye yazarını etkilediğini savunur.

Meryem'e adanan anonim Akathist(os) hymnosu bu bahar temasını savını destekler niteliktedir.

*Selam, solmayan **filizin** sarmaşığı,*

*Selam, saf **buğdayın** tarlası,*

*Selam, sana **hayat ağacımızı** diken,*

*Selam, **çimenleri** eğlenceli yapan,*

*Selam, **ölümsüzlüğün** çiçeği,*

Selam, insanları muhteşem meyvesi ile besleyen,

Selam, birçoğuna yaprağının gölgesinde sığınak yapan, (Addison, 2010, s. 13).

Bahar temasına vaazlarında en çok yer veren isimlerin başında Naziansuslu/Nenizili Gregorios gelir. Gregorios; Pazar vaazlarında bahar temasını işlemiş ve Yeni Pazar Homiliyesi'nde, İsa'nın yeniden doğumunu *Mevsimlerin Kraliçesi* olarak kabul etmiştir. Gregorios'un; Libanius gibi bahara övgü dolu sözler kullandığı dikkat çeken bu homilelerde; çayırın tatlı kokusu, otlayan kuzulara ve çiçeklere vurgu yapılmıştır (Kitzinger, 1963, s. 99-100; Magurie, 1994, s. 43).

Diğer taraftan kuvvetle muhtemel Gregorios'un homileyesinden etkilenmiş olan diğer kilise babaları; Antakyalı Anastasios, Ioannes Kyriotes, Selanikli Isidores'un da bahar temalı vaazları dikkate değerdir (Kitzinger, 1963, s. 99-100; Magurie, 1994, s. 52).

Resim sanatı ve belagat sanatı arasındaki bağlantıyı en iyi gösteren örneklerden birisi hiç kuşkusuz ki, 11. yüzyıl Konstantinopolis üretimi olan Kudüs MS. Tophou, 14 nolu el yazması kitap resimleridir (Şekil 101, 102). Bu el yazması örneklerinde karşımıza çıkan; kuşlar, ağaçlar gibi pastoral elemanların Naziansuslu Gregorios'un Yeni Pazar Homiliyesi'nden etkilenmiş olduğunu gösterme adına önemlidir. Yukarıda Akathist(os) hymosundan da belirtildiği üzere Maguire; Müjde Bayramı'nın da 25 Mart yani baharın başlangıç tarihine gelmesi ve Müjde sahnesindeki bu pastoral etki arasında bağlantı kurar (Magurie, 1994, s. 44-45).



Şekil 101: Doğa Teması, Taphou MS. 14, fol.34r, 11. Yüzyıl, M.N:1.J295.8, (©Jerusalem Greek Patriarchal Library), (Solda)

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Israel&site=&view=country&page=1&image=2660>

Şekil 102: Doğa Teması, Taphou MS. 14, fol.33v, 11. Yüzyıl, M.N.; 1.J295.7 (©Jerusalem Greek Patriarchal Library), (Sağda).

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Israel&site=&view=country&page=1&image=2659>

Maguire'ın savladığı gibi, Müjde sahnesi üzerindeki bu pastoral etkide sadece kilise babalarının belagat gücü etkili olduğunu savunmak yanlış olur. Bu nedenle bu bilgilerin, Kitab-ı Mukaddes'te karşılıklarına da bakmak gerekmektedir.

Örneğin 12. yüzyıl sonu Sina Müjde sahneli ikonasında görülen ırmak detayı için Eski Ahit Hezekiel 47 Tapınak'tan Akan Irmak epizodu 47:12' ye;

“İrmağın her iki yanında her çeşit meyve ağacı yetişecek. Yaprakları solmayacak, meyveleri tükenmeyecek. Her ay meyve verecekler, çünkü tapınaktan çıkan sular oraya akıyor. Meyveleri yiyecek olarak, yaprakları şifa için kullanılacak.” (<https://incil.info/>).

ve Hezekiel 47:9'a; *“İrmağın aktığı yerlerde her çeşit canlı yaratık kaynaşacak. Çok sayıda balık olacak.”* bakmak gerekmektedir (<https://incil.info/>).

Diğer taraftan Müjde sahnesi ile bağlantılı olarak, Meryem'in *Hayatı Pınarı* (Şekil 10) olarak kabul edilmesi ve bir kült haline gelmesinin tarihi, bizzat koruyuculuğunu de yaptığı başkent Konstantinopolis'deki Blakhernai Kilisesi, Zoodochos Pege²⁵⁷ ve Hodegon manastırı ve kutsal kabul edilen pınara kadar uzanmaktadır.

Müjde sahnesi bazı örneklerinde görülen kuşlar ve Kutsal Ruhu temsil eden güvercinin ikonografik değerlendirmesi, yine Meryem'in kutsallığını pekiştirme adına önemlidir. Bu bağlamda Nuh Tufanı ve tufanda bahsi geçen güvercinin²⁵⁸ ikonografik yorumlaması yine Müjde sahnesi ikonografik çözümlemesi içinde değerlendirilmelidir. Kozmolojik olarak değerlendirdiğimizde, tufan bir hayat siklusunun sonu ve bir başka hayat siklusunun başlangıcını oluşturmaktadır.

Nuh'un Gemisi bu noktada Dünya'nın kuluçkada kalan yumurtası olarak kabul edilebilir.

Eski Ahit Yaratılış 1:2'de; “*Yer boştu, yeryüzü şekilleri yoktu, engin karanlıklarla kaplıydı. Tanrı'nın Ruhu suların üzerinde hareket ediyordu.*” (<https://incil.info/>) ifadesinde de anlaşılaçağı üzere su; her yeri kaplayan Tanrı'nın Ruhu gibi işlev görmektedir. Bu bağlamda Meryem'e Müjde için yazılan en önemli anonim homiliye olan Akathist(os)'a bir kez daha bakmak yerinde olacaktır.

Akathist(os) hymnosunda;

“*Sevin, anlamanın ötesindeki ulaşılmaayan zirve,*

Sevin, meleklerin bilgisinin derinliğı şaşırtıcı noktası.” (Addison, 2010, s. 9).

“*Sevin, RAB'be giden yolu sağlayan **Cennet Merdiveni**,*

Sevin, insan ve cennet arasındaki boşluğu kapatan.” (Addison, 2010, s. 11).

Bahsi geçen *meleklerin bilgisinin derinliğı ve cennet ile insan arasındaki boşluğu kapatan* ifadeleri ile biraz da Nuh Tufanı sonrası ikinci hayat siklusuna gönderme

²⁵⁷ Geniş bilgi için bkz. (Lidov, 2000, s. 49).

²⁵⁸ Anna'ya Müjde sahnesinin temel ikonografik elemanlarından birisi olan güvercin, Meryem'e Müjde sahnesinde de görülür. Güvercinin sahnede yer almasında, Antik dönem etkisi vardır. Semiramis'in güvercin ve balık ile özdeş tanrıça annesi onu güvercin ile beslemiştir. Bu görüşümüz tezimizin ilk bölümünde ele alınmıştır.

vardır. *Yeniden Yaratılışı* sağlayan derinlik ve su bu bağlamda, Meryem'in rahmi ve rahim sıvısıdır. Tıpkı hayatın bütün türleri için bir kuluçka gemisi görevi gören Nuh'un gemisi gibi, Meryem'in bedeni de bir araçtır. Güvercin bu noktada, ikinci hayatın yani hayatın devamını müjdelemesi adına önemlidir. Nuh Tufanı episodunda, Nuh'un salıverdiği güvercin, bir süre sonra ağzında huzurun ve hayatın devamı müjdeli haberi niteliğinde bir zeytin dalı ile geri dönmüştür. Müjde sahnesinde yer alan bu ikonografik ayrıntıları; su-güvercin-çeşitli su ve kara hayvanlarının varlığını, bu bağlamda Nuh'un Gemisi ile ilişkilendirebiliriz.



Şekil 103: Nuh'un Gemisi ve Solunda Meryem'e Müjde Sahnesi, Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli Kubbesi, (Fakhry, 1951).



Şekil 104: Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Aziz Irene Şapeli Kubbesi Nuh'un Gemisi Detay. (Fakhry, 1951).

Şekil 105: Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Aziz Irene Şapeli Kubbesi Meryem'e Müjde Detay. (Fakhry, 1951).

Mısır'da, 5. yüzyıla tarihlenen Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli kubbesinde²⁵⁹ yer alan Müjde sahnesi birçok açıdan ünik bir yere sahiptir (Şekil 103). Yukarıdaki paragrafta da savunduğumuz gibi, Meryem'in rahmi ve Nuh'un gemisi arasında paralel bir benzerlik/özdeşleştirme vardır. Azize Irene şapeli kubbe örneğinde, Meryem; Nuh'un gemisi ve Azize Thekla ile konuşan Aziz Pavlus arasında yer alır (Şekil 104,105). Bu ikonografik detay, yukarıda savladığımız düşüncemizi destekler niteliktedir. Diğer taraftan, Kitab-ı Mukaddes'te birkaç kez kendini tekrarlayan Yaratılış siklusu için önemli olan isimler; Âdem ile Havva, İbrahim'in de Nuh ve Meryem ile aynı siklus içerisinde yer alması, bilinçli bir ikonografik seçim olmalıdır. Yaşamın yeniden tekrarını sağlayan aracı isimler arasında, Meryem'in de seçilmiş olması konumuz adına önemlidir. Çünkü Meryem'in kuluçka vazifesi gören bedeni ile insanlığın Kurtarıcısı olacak olan İsa yeryüzüne gelecektir.

²⁵⁹ Geniş bilgi için bkz. (Barber, 2000, s. 253-278).

Su ile bağlantılı olarak 10. yüzyıl Ermeni Etchmiadzin/Eçmiyazin İncili (Şekil 96) Meryem'e Müjde sahnesi örneğinde ikonografik ayrıntılarda deniz kabukları gibi detayları bulmak mümkündür. Deniz kabukları erken dönem Bizans sanatından başlayarak İsa'nın doğumunu simgeler. Erken dönem vaftizhanelerdeki süslemelerde sıklıkla karşımıza çıkan deniz kabukları, İsa'nın enkarnasyonu ile bağlantılıdır. İkonografik olarak sembolik anlamlar taşıyan deniz kabuğu ile İsa/Tanrı/Logos da aynı bir inci tanesinin deniz kabuğundan çıktığı gibi, Meryem'in rahminden çıkmıştır (Maguire, 2011, s. 47-48).

İsa'nın deniz kabuğundan çıkması/doğması ikonografisinin bu bağlamda Helenistik kökenli olduğunu da savunabiliriz. Bugün Beyrut Milli Müzesi'nde muhafaza edilen Baalbek kökenli M.Ö. 4. ya da 5. yüzyıllara ait bir mozaik örneğinde (Şekil 106), *Büyük İskender'in Doğumu* sahnesinde, İskender'in de bir nymphia tarafından bir deniz kabuğu şeklindeki teknede yıkanması, bu noktada konumuz ile bağlantılıdır. İskender de aynı bir deniz kabuğundan çıkan inci tanesine benzeyen İsa gibi, deniz kabuğundan çıkmaktadır. Tezimizin ilk bölümünde de belirttiğimiz gibi, Büyük İskender ile İsa arasında ortak/benzer bir doğum ikonografisi vardır. Her ikisinin doğumu; *Lekesiz Doğum* olarak nitelendirilir. Bu bağlamda iki doğum sahnesi de birbirine benzer ikonografiler içermektedir. Her iki doğum sahnelerinde yer alan deniz kabukları, deniz kabuklarından çıkan inci ve Müjde sahnesinde yer alan inci örnekleri arasında bir paralel benzetme vardır. Müjde sahnesinde yer alan; deniz kabuğu, deniz hayvanları gibi ikonografik detaylar, bu kutlu doğumun ilk habercileri niteliğindedir.

Diğer taraftan, Sina koleksiyonunda yer alan geç döneme ait Müjde sahneli bir ikonada (Şekil 107), Meryem'e Müjde sahnesi için farklı bir ikonografik detay ile karşılaşıyoruz. Akathist(os) hymnosunda da bahsi geçen merdiven ikonografisi, Müjde sahnesi için yeni bir yorumdur. Verilen örnekte, Meryem'in arkasında yer alan Meryem'in Evi yüksektedir ve merdiven aracılığıyla çıkılabilmektedir. Bu ikona gerek yukarıda Akathist(os) hymnosunda bahsi geçen merdivene ve gerekse Meryem'in çocukluk yıllarını anlatan en önemli Apokrif İncillerden biri olan Meryem'in Doğumu İncili'nde belirtilen Tapınağa gönderme yapar. Meryem'in Çocukluk İncili; Meryem'in çocukluk yıllarını geçirdiği Tapınak'ın tasvirini yaparken, bir dağ yamacında yer aldığını ve ancak bir merdiven aracılığı ile çıkılabildiğine vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda,

merdiven hem Meryem'in *Cennetin Merdiveni* olmasına hem de Tapınağı temsil etmesi adına önemlidir. İkonada; Meryem'in Evi'ni tasvir edilirken, merdivenin hemen bittiği yerde bir çiçek bahçesi ve ağaçların varlığı ise, Meryem'in; *Hayatın Kaynağı* olma sıfatına önemli bir gönderme bulunur.



Şekil 106: Büyük İskender'in Doğumu ve Nymphia, Mozaik, M. Ö. 4-5. yüzyıllar, Baalbek/Lübnan, (©Beyrut Milli Müzesi), <https://historyofmacedonia.wordpress.com/2016/01/03/alexander-nymph/>

Sahne, merdivenle çıkılan Meryem'in evinin hemen önünde bir bahçenin varlığı ise yine bu bölümde değerlendirilen ağaç ikonografisi için önemlidir. Meryem'in Evi; hem Tapınak hem de Cennet bahçesi ile özdeştir. Aynı ikonanın altında yer alan Başkalaşım ve Lazarus'un Dirilişi sahneleri ise ayrıca dikkate değer bir ayrıntıdır. Ölümünden sonraki hayat ve başkalaşım ile yeni bir hayat siklusunun başlangıcı bu bağlamda Müjde sahnesi ile verilmeye çalışılmış olmalıdır.



Şekil 107: Meryem'e Müjde Sahnesi, Merdiven İkonografisi, Ayrıca Başkalaşım ve Lazarus'un Dirilişi Sahneleri, W.N. 346. <http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6702>

Müjde sahnesinin manzara elemanlarını teknik açıdan değerlendirecek olursak, bazı örneklerde arka fonda doğaya ait diğer elemanların katmanlar halinde istiflendiğini gözlemledik. Bu bir ihtiyaç dâhilinde gelişmiştir. Çünkü figürün ayakta durabilmesi için öncelenen ilk katmanın varlığı gerekmektedir. Ufuk çizgisi alanının, Meryem'in evinin arkasındaki dağlar ve diğer mimari detaylar boyunca eriyip kaybolmuştur. Bu bağlamda, Meryem'in memleketi olan Nasıra kenti olduğunu düşündüğümüz, dağlık ve tepelik bölgelerin tepe noktalarının çıkık ve sert ifade ile fantastik bir etki ile vurgulanmış olduğunu gözlemledik (Demus, 1975, s. 121).

Diğer bir teknik üslubu ise, Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesindeki su birikintisinde görülür. Özellikle kuyu ve nehir elemanlarını içeren örneklerde kırık çizgi, su birikintisini göstermek için kullanılmıştır (Demus, 1975, s. 121).

2.4.6. Meryem'e Müjde Sahnesi ve Renklerin İkonografisi

Bu bölümde, Meryem'e Müjde sahnesini oluşturan renklerin ikonografik bir değerlendirmesi yapılarak, renklerin Müjde sahnesi ikonografisine katkılarının neler olduğu tartışılmıştır.

Müjde sahnesinde kullanılan renklerin ikonografisine bakmadan önce, renklerin ikonografik gelişim sürecine kısaca bir göz atmak yerinde olacaktır. Bu noktada, Hristiyan sanatındaki renk ikonografisinin ilk temellerinin I. yüzyıl ile birlikte başladığı görüşü hâkimdir. İlk ikonanın Evanjelist Luka tarafından yapıldığı tahminini göz önünde bulundurursak, ikonografik çözümlerlerin de bu ilk ikona ile başladığını söylemek yerinde bir tespit olacaktır. Tasvir sanatı ile ilgili olarak, gerek erken dönem kilise ve gerekse profan hayat çok tartışmalara sahne olmuştur ve nihayet tasvir sanatının kuralları ve çerçevesi, VII. Ekümenik Trullan Konsili ile belirlenmiştir. 82. Kanon²⁶⁰ ile sembollerin, gerçek bir Hristiyan inancından farklı tasvir edilmesi kontrol altına alınmıştır (Meyendorff, 1975, s. 103-104).

²⁶⁰Bu Kanon; İsa'nın bir kuzu ile sembol edilmesinin, çok tanrılı dönem sembolleri çağrıştırdığı için yasaklanmasını öngörmüştür.

Pseudo-Dionysius, Theodore Studite, Damaskuslu Ioannes, Hristiyan resim sanatı ikonografisine en çok katkıları olan isimlerdir. Bunlardan *Pseudo-Dionysius Areopagite*; renk kullanımı ve ikonografi arasındaki bağ için, ilk açıklamalar getiren isimler olması bakımından önemlidir. Eseri *Corps Areopahitykum*'da; ana ve başlıca rengin altın/güneş rengi olduğunu çünkü Tanrı'nın kendisinden geldiğine ve cennetin rengi olduğunu savunmuştur. Altın rengin çok kıymetli bir renk olduğunu savunan *Pseudo-Dionysius*, beyaz için; *temiz-aydınlık*, mor için; *dünya ve cennetin kral ve lordlarının rengi* ama kırmızı renk için açık bir görüş bildirmemiştir. Böylece *Pseudo-Dionysius*'un bu ifadeleri ile Bizans resim sanatında renklerin ikonografisinin en erken temelleri de atılmıştır. VI. yüzyıla kadar *Pseudo-Dionysius*'un renklerin ikonografisi ile ilgili görüşü pek ilgi görmemiş, araya ikonoklazma döneminin de girmesiyle, renklerin ikonografisi serüveni ikonoklazma sonrası döneme kalmıştır. Orta ve Geç Bizans resim sanatında, *Pseudo-Dionysius*'un belirlediği çerçevede Bizans resim sanatı gelişimini sürdürmüştür. Artık her bir rengin bir sembol ifade ettiği dönem başlamıştır (Стасюк, 2015, s. 93).

Renklerin ikonografisi üzerine görüşler bildiren Rus ikonografi araştırmacısı, *Eugene Trybetskoy/Trybetskiy*, *Renkler Üzerine Görüşler* adlı çalışmasında özellikle altın rengi olmak üzere, renkler hakkındaki görüşünü şöyle ifade etmiştir;

“...Gök kuşağının diğer renkleri ne kadar mükemmel olursa olsun, Güneşin altın rengi renklerin rengidir, mucizelerin mucizesidir. Diğer renkler altın rengi etrafında hiyerarşik bir düzen içerisinde yerini alırlar. Güneş hiçbir zaman yere inmez. Hiçbir gök kuşağı rengi, altın rengi gibi Tanrı'nın zaferinin yerini tutmaz...” (Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи) (http://azbyka.ru/tserkov/ikona/trubeckoi_ymozrenie_10g-all.shtml).

Böylece altın rengin İlahi olması nedeniyle, kutsal kabul edilen kişilerin haleleri ve gökten süzülen altın renk, Bizans resim sanatı için vazgeçilmez bir renk olmuştur (Bishop Marcus, 2009, s. 7).

Müjde sahnesinde sıklıkla kullanılan diğer renklerin ikonografisine kısaca bakacak olursak;

Mor; hem bu dünyada hem cennette soyluluğu, egemenliği, saltanatı, hanedanlığı temsil etmektedir (Bishop Marcus, 2009, s. 7; Стасюк, 2015, s. 94; Parani, 2007, s. 500-501).

Kırmızı; iki zıt anlamı sembolize etmektedir. Bir taraftan Tanrı'nın enerjisini, hayat veren gücü ve zaferi temsil ederken, diğer taraftan Tanrı'ya sadakati nedeniyle kanını akıtmış şehitlere göndermede bulunmaktadır. Kırmızı renk yeniden dirilmeyi, hayatın ölüm karşısındaki zaferini de sembolize etmesi bakımından da önemlidir (Bishop Marcus, 2009, s. 7).

Beyaz; *İsan'ın Doğumu, İsa'nın Mezara Konulması, Lazarus'un Dirilişi* gibi sahnelerde de sıklıkla karşımıza çıktığı gibi, ölüm ile gelen yeniden doğuşu simgelemektedir (Стасюк, 2015, s. 94). Siyah ise bu bağlamda beyazın tam zıttı anlamında, ölümü ifade etmektedir.

Daha geniş manada ise beyaz, altın renk ile birlikte *Tanrı'nın Işığı'nı, saflığı, temizliği, kutsallığı ve Hakikat'i* ifade eder. Meleklerin erken dönemlerdeki tasvirlerinde beyaz kıyafetli olma nedenleri arasında, Hakikat temsilcileri olmaları aranmalıdır.

Mavi; gökyüzünü ifade eder (Bishop Marcus, 2009, s. 7; Стасюк, 2015, s. 94; Mercangöz, 1993, s. 325-338).

Koyu; daha çok Meryem ile özdeşleşen bir renk olmuştur (Bishop Marcus, 2009, s. 7; Стасюк, 2015, s. 94).

Koyu mavi ile Meryem; dünya ve göksel âlem arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Tasvir sanatında genellikle, Meryem'in khitonu mavi iken maforionu mordur. Mavi dünyevi bir renk iken, mor ise soyluluğu ifade etmektedir.

Lapis Lazuli; koyu mavi birazda laciverte yakın bir renk olan lapis lazuli rengi de Müjde sahnesinde karşımıza çıkan özel bir renktir. Özellikle bazı örneklerde Gabriel'in asasının bu renkte olmasının Mezopotamya mitoloji ile benzer ikonografik ayrıntılar içeriyor olması dikkate değerdir.

Mezopotamya mitolojisinde kahramanlar ve tanrılar, lapis lazuli rengine saç ve sakal ile tasvir edilirdi (Westhead, 2015, s. 78).

Başlıca tanrıların asasının bu renkte olması ile Gabriel'in asasının da bazı Müjde sahnesi örneklerinde aynı renk ile tasvir edilmiş olması konumuz adına önemlidir.

Yeşil; ise dünyayı ve dünya yaşamını simgeler (Bishop Marcus, 2009, s. 8).

Âdem ile Havva tasvirlerinde ya da diğer sahnelerde çimen ve doğa tasvirlerinde sıkça tercih edilme nedeni, dünyevi bir hayatı tasvir etme çabaları doğrultusunda gelişmiştir.

Kahverengi; toprağı yani dünya hayatını simgeler (Bishop Marcus, 2009, s. 8). Meryem'in kıyafetlerindeki kahverengi renk de onun bu dünyaya ait olduğunu gösterir.

Bizans resim sanatındaki renklerin ikonografisini kısaca değerlendirdikten sonra, Müjde sahnesindeki renklerin ikonografik çözümlemesini ne yönde geliştiğine kısaca bakmak yerinde olacaktır.

Müjde sahnesinde; Meryem ip eğirirken elinde bir kirmen ya da öreke bulunur. İplik ise genelde kırmızı ya da mor renklidir. Kırmızı ikonografik olarak, İsa'nın eti ve kanını, mor ise Davud soyundan geliyor olmayı diğer bir deyişle soyluluğunu ifade eder. İplik bazen beyazdır, bu ise Meryem'in kirletilmemiş olmasına ya da İsa'nın Doğumu ile yeniden canlanmasına yapılan bir vurgudur (Badalanova, 2004, s. 216).

Kırmızı ve Mor rengin, İsrail oğullarına vaat edilen *Kenan/Canaan* toprakları ile yakından bağlantısı vardır.

Canaan/Kenan; Semitik kökenli bir kelime olarak kabul edilse de; *Hurri* diline ait olduğunu iddia eden araştırmacılar kadar, *Akad* dilinden olduğunu savunanlar araştırmacılar da bulunmaktadır. Her üç dilde de; *Kenan* kelimesinin kökeninin *Kinahhu* kelimesinden türediği savunulur. *Kinahhu* kelimesi Hurri dilinde *kırmızı mor boya* anlamına gelir (Astour, 1965, s. 346).

Diğer taraftan, "*K^ena^can(i)*" Kitab-ı Mukaddes dilinde; *Tüccar* ya da *Tüccarlar Şehri* olarak ifade de edilir (Astour, 1965, s. 347).

Kenan/Canaan kelimesi ayrıca İbranice'de *hizaya getirmek, aşağı indirmek* anlamına gelirken, Aramicede *qal/k^en^a*; *boyun eğmek, diz çökmek* ve diğer Sami kökenli bir dil olan Arapça'da ise *kanaa^ca*; *yeryüzüne inmek için kanat kırmak* anlamına gelmektedir (Astour, 1965, s. 348).

Kenan kelimesi yukarıda da belirttiğimiz gibi; *hizaya getirmek, boyun eğmek, diz çökmek için kanat çırpma* ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, ilahi anlamları olan bir kelimedir.

Kenan kelimesi ile mor ya da kırmızı renk arasındaki bağlantının serüvenine kısaca bakacak olursak;

Latince-İngilizce-Yunanca ve Sami kökenli dillerde; *Mor* rengin kelime köküne bakmak gerekmektedir. *Mor* İngilizce’de *purple* anlamına gelir. Latince *purpura* kelimesinin zamanla değişimi sonrası İngilizce’ye evrilmiştir. *Mor* anlamına gelen Latince *purpura* kelimesinin ise, tarihte İsrail oğulları ile aynı zamanlarda *Kenan* coğrafyasında yaşayan bir topluluk olan Fenikeliler ile yakından bağlantısı vardır. Fenikeliler’in İngilizce ve Latince karşılıkları; *Phoenicians, Phoinix* ya da *Poenis* olarak karşımıza çıkar.

Dilimizde *Fenikeliler* olarak bilinen ve *Kenan* coğrafyasında yaşayan bu kavim ve mor renk arasındaki bağlantının asıl durağı, Yunan toprakları olmuştur. *Phoenicians/Phoinix* kelimesinin kökeni ilk olarak, Homeros ile birlikte Yunan Edebiyatı’nda ve Yunan coğrafyasında görülmeye başlamıştır. *Phoinix* kelimesinin Yunanca; *kan kırmızısı* anlamına gelen *phoinos* kelimesi ile etimolojik bağlantısı vardır. *Phoenician* ile *Phoinos* kelimesinin neden benzerlik gösterdiğine dair savlar çeşitlidir. Bunlardan en güçlüsü ve konumuz ile yakından ilgili olan bölümü şu şekildedir. Fenikeliler; Yunan topraklarına geldiklerinde yanmış tenlerinden dolayı, *kırmızı adamlar* olarak anılmışlardır (Astour, 1965, s. 349-350).

Fenike Moru olarak da bilinen *kırmızımsı mor* rengin bu topraklardan yani *Kenan* coğrafyasından çıkan bir yumuşakçadan elde ediliyor olması, Yunan halkının *Kenan* coğrafyasından gelen Fenikelilere; *Kırmızı/Mor Adamlar* şeklinde adlandırmalarında etkili olmuş olmalıdır²⁶¹.

Bu tarihi serüven sonrası *purpura/purple, mor* olarak karşımıza çıkmıştır. İbranice ’de Eski Ahit’te *Kenan* için *Tüccar* denmesinin nedenlerini de böylece anlamış oluruz. Çok kuvvetli bir ihtimalle, bu topraklarda kendilerinden önce yaşayan Fenikelilerin yapmış

²⁶¹ Kızıl Deniz’de adını biraz bu Fenike-Kenan-Phoinos ve Fenike Moru bağlantısına borçludur.

olduğu Fenike Moru ticareti ile yaşadıkları bu topraklara *tüccar* anlamına gelen bu ismi vermişlerdi.

Her türlü etimolojik kökeni ile *Kenan* kelimesi *mor* renk ile bağlantısı olan bir kelimedir. Bu bağlamda mor rengin *Kenan topraklarını* ifade ettiğini savunabiliriz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, mor renk hem cennetin hem bu dünyanın soyluluk rengidir. Asil olmayı ve hanedanlığı temsil eder. Tarihte içlerinde Roma²⁶²-Bizans-Sasanî olmak üzere birçok ulus için mor renk, saltanat/hanedanlık rengi olmuştur. Luka İncili'nde Gabriel; İsa'yı müjdelemek için Meryem'in ziyaretine geldiğinde kullandığı şu ifadeler, bu iddiamızı güçlendirme adına önemlidir. Luka 1:32-33;

“... O, büyük olacak, kendisine ‘Yüceler Yücesinin Oğlu denecek. RAB Tanrı O’na, atası Davud’un tahtını verecek. O da sonsuza dek Yakup’un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir...”²⁶³

Yukarıda Luka İncil’i 1:32-33’dan anlaşılabacağı üzere, İsa, atası Davud soyundan gelmektedir. Hem yeryüzünün, hem de cennetin soylu hanedan ailesinin bir üyesidir.

Bizans resim sanatı kapsamında Müjde sahnesinde; Gabriel’in Meryem’i ziyaret ettiğinde elinde mor ya da kırmızı ip eğirirken tasvir edilmesinin en yaygın ikonografisi ise şu şekildedir; Meryem, Tapınak’tan çıkacak yaşa geldiğinde, Yusuf ile nişanlanmış ve Tapınak’tan çıkartılmıştır. Ancak bakireliğini korumaktadır. Bunu ise her yıl Tapınak için dokunacak örtülerin seçiminde tercih edilen bakire kızlar arasında Meryem’in de olduğuna dair Apokrif kaynaklı göndermelerden anlarız. Her kız, bir renk örtü dokumak ile görevlendirilir. Meryem’in bahtına ise mor ya da kırmızı renk örtü dokumak düşer. Meryem’in Tapınak için bu örtüyü dokuduğu günlerde, Gabriel O’na; İsa’yı müjdelemek için gelir. Bizans resim sanatında, bu kırmızı ya da mor renk dokunan ipin ikonografisi; Meryem bir taraftan elinde Tapınak için örtü dokurken, bir taraftan da İsa’nın etini kemiğini rahminde dokumaya başlamıştı şeklinde kabul bulmuştur.

²⁶² Örneğin Diokletianus görevden el çekmeye karar verdiğinde, tahtından çekilirken, bir Zeus heykeli önünde üzerindeki mor kıyafetini çıkarmıştır (Shaw, 2011, s. 55-56).

²⁶³ Mezopotomya’da çok tanrılı dönemde tapınak rahiplerinin üzerindeki cüppe de mor renkli kumaştan olurdu.

Bu bağlamda kırmızı ya da mor renk ipin tercihinde başka ikonografik nedenlerde aranmalıdır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere mor *soyluluk-hanedanlık* rengi iken, Bizans resim sanatında kırmızı ise, *Yaratıcı Gücü- Yeniden Doğmayı* ifade etmektedir. Bu da bize Meryem'in yününün neden sadece tek bir renk değil, bazı Müjde örneklerinde mor bazılarında ise kırmızı tercih edilmiş olmasını göstermesi adına önemlidir.

Bu bağlamda, mor rengin Kenan topraklarını ifade ettiğini savunmaktayız. Bu savımızı ise, aslında Meryem mor ya da kırmızı renk ip dokurken, Kenan topraklarının geleceğini, İsa'nın eti kemiğini dokuyarak şekillendiriyordu savıyla güçlendirmekteyiz.

Luka 1:32-32'de bu görüşümüzü kuvvetlendirmektedir. İsa; ataları Davud ve Yakup'un egemenliğini devam ettirmek için gelecektir. Yukarıda da değindiğimiz haliyle, *Kenan* kelimesinin Sami kökenli dillerden İbranice'de; *diz çökmek, boyun eğmek* anlamına gelen ifadeleri ile bu hanedanlığın sonsuzluğunu ifade ederken, diğer Sami kökenli bir dilde/Arapça'da; *gökten kanat kırarak inmek* ifadesi ile ise muhtemelen bu hanedanlığın ilahi bir istek olduğunu göstermek adına savımızı güçlendirmektedir.

Fenikeliler ile Yunan topraklarına taşınan mor renk; Antik dönem Yunan halkı için de çok önemli bir renk olmuştur. Örneğin Homeros'un İlyada isimli epik destanında; kadın kahramanlardan Helen 3:125-128'de, Andromahi 22:441-2'de, Arete 6:52-3'de ve Odysseia'da ölümsüz kadınlardan Circe/Kirke/Sirse ve Kalypso 5:61-62, 10:220-3'de çift katlı mor/erguvan renk kumaş dokurlar (İlyada ve Odysseia; Pantelia, 1993, s. 495-499).

Meryem'in maphorionu genelde koyu renk tasvir edilmiştir. Bu bazen kahverengi olmak ile birlikte, çoğunlukla mor renklidir. Kahverengi renk, yukarıda da bahsi geçtiği şekli ile toprağın yani dünyanın rengidir. İsa'ya dünyevî bir hayatı veriyor olması adına Meryem'e yüklenen çok önemli bir misyon vardır²⁶⁴.

²⁶⁴ Daha önceki bölümlerimizde, Mother-Mater-Magna Mater-Theotokos isimleri arasındaki bağlantının arkaik kökenlerini araştırmış ve kayadan doğmanın birçok kültürde çok önemli bir kült olduğuna dair tespitlerde bulunmuştuk.

Meryem'in maphorionunda üç tane aydınlık yıldız²⁶⁵ vardır. *Bekâretine-Kirletilmemiş* olmasına vurgu yapan bu yıldızların da, aydınlık renklerden ve çoğunlukla altın rengiyle tasvir edildiği dikkat çeker. Bu noktada Meryem; Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcilerinden en kıymetlileri arasında yer alır.

Müjde sahnesinin diğer en önemli figürü Gabriel ise, göksel âlemden gelen bir varlık olduğu için genellikle aydınlık renkler ile tasvir edilmeye çalışılmıştır. Bizans resim sanatında Gabriel; loros/tunik/chlayms gibi kıyafetler içerisinde betimlenmiştir. Genelde açık renkler içerisinde tasvir edilen Gabriel'in kıyafetlerinin rengi; beyaz-altın-mor-mavidir.

Gabriel'in kıyafetleri daha çok emperyal bir etki gösterir. Buradaki asıl amaç, Tanrı'nın Krallığı'nın yeryüzündeki temsilcileri olan Davud soyundan gelen bir kralın geleceğini haber vermekle görevlendirilen bir İlahi Elçi olduğunu vurgulamak için olmalıdır. Hatta bazı örneklerde, soyluluk ve emperyal renk olan mor rengin de Gabriel ile birlikte Müjde sahnesinde yer aldığını gözlemliyoruz.

Gabriel'in saçları ve teni genelde açık renklidir. Saçları genelde sarı olmak üzere açık renk ile belirlenmiştir. Ancak bazı örneklerde, koyu tenli olarak karşımıza çıkmaktadır. Altın renk kullanımı daha çok Gabriel üzerinde yoğunlaşmıştır. Diğer taraftan, Meryem ise daha çok esmer tenli ve koyu renkler içerisinde tasvir edilmiştir. Meryem'in Sami ırkından geliyor olması nedeniyle, tasvirlerinde koyu renkli tene ve saçları sahip olması kaçınılmazdır.

Sahnedeki iki figür birçok noktada birbirleri ile tezatlık oluşturacak şekilde betimlenmiştir. Bu bağlamda her iki figürün farklı âlemlerden gelmiş olmasına bir gönderme yapılmaya çalışılmış olmalıdır. Bu ise en çok renkler aracılığı ile ifadelerdeki ikonografik detayları ile verilmeye çalışılmıştır.

Diğer taraftan bazı örneklerde, hem Meryem'in hem de Gabriel'in kıyafetleri, altın renk ile konturlanmıştır. Her iki figürün altın renk yani Tanrı'nın Doğal Işığı ile bir çerçeve

²⁶⁵ Geniş bilgi için bkz. (Stoleriu A. ve Stoleriu I, A, 2006, s. 413).

içine alınması, İlahi âleme ait olduklarını vurgulamak adına önemli bir ikonografik ayrıntıdır.

Müjde sahnesinde, en dikkate değer renk Meryem'in eğirdiği mor ya da kırmızı renkli yündür. Ancak Meryem'in evindeki Müjde sahnesinde, Meryem'in oturur vaziyetteki ikonografisinde, Meryem'in tahttaki yaslandığı kırmızı yastık da diğer dikkat çeken bir ikonografik elemandır.

Kırmızı rengi Meryem'in ayakkabılarında da görmek mümkündür. Bizans resim sanatında, diğer Müjde ile ilintili sahnelerde de; Anna'ya Müjde (Daphni), İbrahim'in Konukseverliği sahnesinde Sarah (San Vitale), Rebeka ve Eliezer sahnesinde Rebeka (Vienna Genesis) da kadın figürlerin kırmızı ayakkabılı olmaları dikkat çekicidir. Samiriyeli Kadın ve İsa sahnesinde ise Samiriyeli Kadın; Roma Samaritana Katakombunda sandalet, ve Ravenna Sant'Apollinare Nuovo örneklerinde ise yalın ayaklıdır. Bu bağlamda, kırmızı renk ayakkabıların, Kitab-ı Mukaddes'te soylu kadınlara atfedilen bir ayrıntı olduğunu söyleyebiliriz.

Diğer taraftan özellikle Koimesis sahnelerinde, tabure üzerindeki Meryem'in kırmızı ayakkabılarının onun dünyevi yaşamına dair bir vurgu olduğunu savunan araştırmacılar da mevcuttur (Voiskounski, 2011, s. 28-29).

Kırmızı ayakkabıların dünyevi hayatı sembolize ettiğine dair, Eski Ahit Mısır'dan Çıkış 3:5'de, Tanrı'nın Musa'ya aşağıda söylediği ifade önemlidir.

“Tanrı, “Fazla yaklaşma” dedi, Çarıklarını çıkar. Çünkü bastığın yer kutsal topraktır.”

Bu bağlamda, İbrani geleneklerine göre yalın ayak kutsal olmayı simgelerken, ayakkabı ise dünyevi/profan hayatı simgeler. Özellikle rahipler bayramlarda; Tapınak'ta Ahit Sandığı önünde görevlerini yaparken mutlaka ayakkabılarını çıkarmak ve yalın ayaklı olmak zorundaydılar (Nacht, 1915, s. 1-2).

Bu sahnelerdeki diğer önemli bir ayrıntı se; Yohakim-İbrahim-Eliezer ve hatta İsa'nın sandalet ile tasvir edilmiş olmalarıdır. Böylece soylu kadınların belki de ayaklarının gösterilmemesi öncelenmiş olmalıdır.

Mavi renk, Müjde sahnesinde bazen Meryem'in üzerindeki khitonda bazen de mimari detaylarda karşımıza çıkmaktadır.

Yeşil renk ise yine doğal manzara ile ilgili ayrıntılarda karşımıza çıkar. Ama çoğunlukla sahnede tercih edilen bir renk olmamıştır. Bunun nedenleri arasında, Bizans resim sanatında dünyevi hayatı ifade ediyor olmasındaki etken aranmalıdır. Âdem ile Havva'nın Cennetten Kovuluş sahnelerine bakıldığında, çoğunlukla yeşil renk hâkimdir. Hatta yılan da birçok örnekte yeşil renk ile tasvir edilmiştir.

Bizans resim sanatında, gerek Müjde sahnesi ve gerekse diğer sahnelerde en önemli üç renk; kırmızı-mor-lacivert şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu üç rengin Hristiyan toplumu için ne kadar önemli olduğunu anlamak için Kitab-ı Mukaddes'te Eski Ahit'e tekrar bakmak gerekmektedir.

Eski Ahit Mısır'dan Çıkış 26:31'de; “**Lacivert-mor-kırmızı** iplikle özenle dokunmuş ince ketenden bir perde yap” ve yine Eski Ahit Mısır'dan Çıkış 26:36'da; “Çadırın giriş bölümüne **lacivert-mor-kırmızı** iplik ile özenle dokunmuş ince ketenden nakışlı bir perde yap” ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, **lacivert-mor-kırmızı** renkler, ilahi renkler olması adına önemlidir.

3. BÖLÜM

3.1. DEĞERLENDİRME

Bu bölümde, konumuzu oluşturan Meryem'e Müjde sahnesinin Bizans kilisesi liturjisi kapsamında, kilise resim programında gelişimini ve değişimini nasıl sürdürdüğü tartışılmıştır.

Bizans kilise resim programı kapsamında yer alan sahnelerin; nitelik, nicelik, malzeme ve teknik bakımdan etkilendiği birçok etken vardır. Bu etkenler, Bizans kilise resim programının zaman içerisindeki gelişimi üzerinde etkili olmuştur.

Bu bölümde; Müjde sahnesi bağlamında, Bizans kilise resim programı üzerinde etkili olan nedenleri bir sınıflama yaparak ve bu sınıflama doğrultusunda, Müjde sahnesinin Bizans kilise resim sanatı ve programı içerisindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır.

3.1.1. Bizans Toplumu İçin Kilise Kavramı ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı

Bizans kilise resim programını anlamak için, Bizans dini hayatının kiliseye bakış açısındaki sembolik anlamlara bakmak gerekir. Bizans toplumu, kiliseye sadece içerisinde toplanıp ibadet yapılan mekân olmaktan başka anlamlar da yüklemiştir. Kilise; Bizans toplumunda, mikro kozmoz ile ilişkilendirilmiş ve kilise resim programı bu bağlamda bazı çözümlemelere gitmiştir. Bu kozmogonik inanç doğrultusunda, gerek kilise mimarisi ve gerekse mimari yapının resim programı, bu kozmik ve liturjik düzen çerçevesinde, Bizans tasvir sanatında yerini almıştır. Bu bağlamda, Bizans dönemi kilise resim programı; hiyerarşik-kozmogonik, topografik ve liturjik-kronolojik bağlamda gelişimini ve değişimi sürdürmüştür. İsa'nın; Tanrı'nın bedenleşmiş hali olduğuna inanan Hristiyan Bizans halkı için kilise; kozmozun yeryüzündeki imgesini

oluşturmaktaydı ve kilise içerisinde her bir birim, aslında göksel âlem ile bir köprü görevi görmekteydi. Dolayısıyla kilise hem mimari hem de tasvir sanatı ile kubbeden aşağı doğru uzanan bir âlemler geçişini sembolize ediyordu. Kubbe; göksel bir yere sahipken, yeryüzüne doğru etki daha da artıyordu. Bu bağlamda bir hiyerarşik düzen içerisinde kilise yapısı içerisinde; kubbeye İsa, daha aşağı alanlara doğru Meryem, melekler, peygamberler, azizler şeklinde tasvirler devam ediyordu.

3.1.2. Bizans Toplumu Cemaat Yapısı ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı

Erken dönemlerden başlayarak, Bizans kilise yapısının, din görevlileri ve kilise cemaatinin teşkil ettiği sınıflamaya göre de gerek kilise yapısı ve gerekse kilise resim programı şekillenmiştir. Bema; kutsal alan olarak sadece din görevlileri için tahsis edilen yer olurken, kilisenin diğer bölümlerinde de toplumsal ve inanç seviyelerine göre cemaat kilisede farklı yerlerde bulunurdu.

Bu bağlamda Matthews²⁶⁶; erken dönem Konstantinopolis kiliselerinin mimari yapılanması ve liturji arasındaki etkileşim üzerine araştırma yapan önemli isimlerden biridir. Matthews'a (1971, s. 117-129) göre; kilise sadece, naos-narteks-bema gibi mimari bir ayırım içerisinde değerlendirilmemelidir. Kilise içerisinde farklı birimler; din adamları-din adamı olmayanlar, kadınlar-erkekler, sıradan halk-aristokratlar, vaftiz olanlar-katakümenler ve bunun gibi zamana göre gelişen/değişen diğer sınıflar da kilise bölümleri için belirleyici etkenlerdir. Örneğin, erken Bizans döneminde, inananlar kilisenin naosunu kullanırken, henüz vaftiz olmamış halk ve katakümenler ayini, ancak narteksten izleyebiliyorlardı. Galerisi olan bazilikal planlı kiliselerde, aristokratlar ve kadınlar için ayrı birimlerin de oluşturulduğu bilinmektedir.

Matthew'un yapmış olduğu bu değerlendirme, bize Müjde sahnesinin kilise resim programı içerisindeki yer seçimi nedenlerini göstermesi adına da önemlidir. Bilindiği

²⁶⁶ Geniş bilgi için bkz. Matthews, T. F. (1971). *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.

üzere, Müjde sahnesinin erken dönemlerde nartekste yer alan örnekleri ile pek karşılaşılmaz. Erken dönem örneklerinde, Müjde sahnesi genelde, bemaya açılan kemerler ve kemer köşelikleri üzerinde yer almaktadır. Matthew'un yapmış olduğu tespite göre kilisede naos; inananların toplandığı yerdir. Bu bağlamda Müjde sahnesi için şu yorumu yapmamız da yerinde bir tespit olacaktır. Ökaristi ayinin yapıldığı kutsal alanın hemen girişinde, bize bu enkarnasyon olayının, ilk ipucunu veren Müjde episodunun sahne olarak tasvir edilmesi, bilinçli bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Erken dönemlerde Müjde sahnesinin nartekste yer almamasının sebepleri arasında; katakümenler ve vaftiz olmayanlar için Müjde olayının henüz kutsal bir nitelik taşınamaması neden gösterilebilir.

3.1.3. Bizans Resim Sanatında Sahnenin Liturjik Açıdan Taşıdığı Önem ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı

Bizans dönemi kilise resim programında, sahnelerin kilise yapısı içerisinde yerlerinin seçilmesinde hiç kuşkusuz ki en önemli nedenlerden biri sahnenin ikonografik önemidir. Örneğin, kilise narteksleri genelde siklusa ve Eski Ahit'ten sahnelere ayrılırken, naosta Yeni Ahit kaynaklı sahneler yer almıştır (Demus, 1964, s. 21-22).

Meryem'e Müjde sahnesinin kilise resim programındaki yer seçimi, erken dönem örneklerinde bir homojenlik göstermez. Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli (5. yüzyıl) örneğinde kubbede (Şekil 103), Roma Santa Maria Maggiore'de (5. yüzyıl) (Şekil 114) zafer kemerinde ve Santa Maria Antiqua'da (7. yüzyıl) (139, 140) bemaya açılan bordürler üzerinde, henüz ayrı uygulamaya geçilmemiş haliyle bir panoda iki figürün birlikte yer aldığı gözlemlenir. Daha geç dönemlerde, kilise plan şemalarının da olgunlaşması ile birlikte sahnenin de kilise resim programı içerisindeki yeri netlik kazanmaya başlar. Özellikle geç dönemde önemli kişilerin hayat sikluslarının nartekste yer almasıyla birlikte Müjde sahnesi; nartekste ve daha da yaygın haliyle Ökaristi ayinine önemli bir ikonografik gönderme yaparak bemaya açılan kemerler üzerinde görülür.

3.1.4. Dodekaeorta/Bayram Sahnelerinin Liturjik Olarak Kilise Resim Programına Girmesi ve Meryem'e Müjde Sahnesi

11. yüzyıl ile birlikte, naos ve narteks resim programlarında, içlerinde Müjde sahnesinin de yer aldığı bayram sahnelerinin sayısında kayda değer bir artışın olduğu dikkat çekmektedir. Hosios Loukas'ta 4'ü naos 4'ü narteks; Daphni'de naosta 11 sahne; Nea Moni'de 8 sahne naosta, 6 sahne narteksde yer almaktadır²⁶⁷ (Demus, 1964, s. 21-22).

Dodekaeorta: Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Tapınağa Sunuluşu, Vaftiz, Başkalaşım, Lazarus'un Dirilişi, Kudüs'e Giriş, Çarmıh, Anastasis, Göğe Yükseliş, Pentekost ve Koimesis sahnelerinden oluşur. 12 bayram sahnelerine ek olarak bazen karşımıza; Çarmıhtaki İsa, Son Akşam Yemeği, İsa'nın Havarilerinin Ayaklarını Yıkaması, Yahuda'nın İhaneti, Çarmıhtan İndiriliş sahneleri de çıkar (Demus, 1964, s. 21-22).

12 Bayram sahnelerinin kilise resim programında yer almasıyla birlikte, Müjde sahnesinin, kilise resim programı içerisindeki önemi ve yeri en olgun örneklerini de vermeye başlar.

3.1.5. Bizans Toplumunda Meryem Kültü ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı

Meryem; Bizans toplumu içerisinde hemen hemen her kesimde bir kült olarak çok saygı duyulan kutsal bir imge haline dönüşmüştür. Meryem adına adanan kiliselerin sayısındaki fazlalık oldukça dikkate değerdir. Bununla birlikte, daha çok ikona üretiminde karşımıza çıkan Meryem tipleri ile kilise resim programı kapsamı içerisinde de karşılaşırız.

Bu bağlamda, kilise resim programında yer alan en önemli Meryem tipleri şu şekilde özetlenebilir. Platytera ton Ouranon (Cennetlerden daha Geniş), Amolyntos (Tertemiz/Kirlenilmemiş), Gorgoepekoos (Ljeviška Bakire Meryem Kilisesi'nde Süratle

²⁶⁷ 12. yüzyıla gelindiğinde; el yazmalarında da bayram sahnelerinin ciddi bir artışı gözlemlenir. Daha erken dönemlerde kitap resimlerinde, genelde en fazla 7 tanesi yer alırken bu sayının; 7'den 10'a; 12'den 16'ya hatta 18'e çıkan sayısı dikkate değerdir (Demus, 1964, s. 21-22).

Duyan/İşiten), Chora tou Achoretou (Konstantinopolis Kariye/Khora Manastırında Gizlenemez olanın Hanesi), Elpis ton Apelpismenon (Ümitsizlerin Ümidi), Paraklesis (Kastoria Aziz Anargyroi ve Selanik Aziz Nikolaos Orphanos Kiliselerinde Şefaathı), Episkepsis (Sığınak), Zoodochos Pege (HayatVeren Pınar), Timiotate ton Cherubim, Kastoria Aziz Nikolaos Tzotza (Kilisesinde Kherubimlerin en Onurlusu), Panton Chora (Herşeyin Sevinci), Pantanassa, Kastoria Aziz Alypios ve Ljeviška Bakire Meryem Kilisesi'nde (Herşeyin Kraliçesi), Kyria ton Angelon (Meleklerin Dostu), Blachernitissa (Konstantinopolis Kariye/Khora ve Blakhernai Kiliseleri), Arakiotissa (Kıbrıs Lagoudera Panaghi tou Arakou Kilisesinde) (Tsigaridas, 2000, s. 125).

Kilise resim programı kapsamında Meryem, en az İsa kadar öykünülen bir isim olmuştur. Meryem'in; kilise resim programı içerisinde hemen hemen her alanda tasvir edilmesi de diğer önemli bir konudur. Meryem; kilise resim programı kapsamında bazen tek başına, bazen de İsa ve diğer figürler ile birlikte tasvir edilmiştir. Bu nedenle, Müjde sahnesi kapsamında, Bizans kilise resim programı için çok önemli bir yere sahip olan Meryem'in, kilise resim programı içerisinde yer aldığı yerleri ve ikonografiyi kısaca özetlemek gerekmektedir.

Meryem; erken dönemlerden başlayarak, apsis yarım kubbesinde tek başına ve kucağında bebek İsa ile Tanrısal Enkarnasyon'da aracı olarak tasvir edilir. Günümüze gelemeyen en erken tarihli bu ikonografi, Blakhernai Kilisesi Kathalikon kilisesi (473) apsis örneği ile başlar ve kendinden sonraki kiliselere öncülük eder. Daha sonra İsa ve Meryem'in apsisde birlikte yer aldığı diğer örnekler gelir. Bunlar arasında; Kıbrıs Bakire Kanakaria (6. yüzyılın ilk yarısı), Kıbrıs Angeloktisti (7. yüzyıl), Naxos Drosiani'de (7. yüzyıl) yer alır (Cormack 2000a, s. 92-93; Tsigaridas, 2000, s. 125).

Ökaristi ayinin yapıldığı yer olan bemanın yarım kubbesinde Meryem'in bazen tek başına bazen kucağında bebek İsa ile tasvir edilmesinde, liturjik nedenler aranmalıdır²⁶⁸. Meryem; enkarnasyonun en önemli misyonlarından birini yüklenerek, İsa'ya hayat

²⁶⁸ Bu örneklere, Demre (Myra) Aziz Nikolaos Kilisesi 3. Güneydoğu Şapeli de örnek verilebilir. Apsisin iki yanında yer alır.

veren kişi olmuştur. Bu nedenle Meryem'in Ökaristi ayinin yapıldığı bema apsisinde yer alması, daha çok liturjik çözümlemeler ile ilgilidir.

Erken dönem Mısır coğrafyasında Meryem; orans duruş ile apsis yarım kubbesinde yerini alır. Bazen kendisine havariler, melekler ya da azizler eşlik eder. Bawit Aziz Apollo ve Aziz Yeremya Kiliseleri apsisleri, bu uygulamaya örnek verilebilir (Cormack, 2000a, s. 94; Tsigaridas, 2000, s. 126).

705-707 tarihlerinde VII. Papa Ioannes'in; Aziz Petrus bazilikası oratoryasında Meryem'in tasvirini yaptırması, ikonoklazma döneminde de Meryem tasvirinin devam ettiğini göstermesi adına önemlidir (Cormack, 2000a, s. 94).

Roma coğrafyasındaki örneklerde, Meryem *Madonna Regina* (Şekil 12) tipi ile yeni bir yorumla tasvir edilmeye başlar. Meryem'in Batı sanatındaki tipleri üzerinde en çok Mısır ve özellikle İskenderiye etkili olmuştur. Coğrafi olarak da İtalya'ya yakın olan Mısır ile İtalya'nın organik ilişkileri ile birlikte Avrupa sanatında yeni yorumlar başlamıştır. Avrupa sanatında sıklıkla karşılaştığımız, *Madonna Regina/Cennetin Kraliçesi*, Emziren Meryem gibi yeni Meryem tipleri, Mısır kökenlidir.

İkonoklazma sonrasında Meryem, apsis yarım kubbelerinde daha farklı bir ikonografi ile karşımıza çıkar. Tahtta otururken ya da tam boy olarak, bazen İsa kucağında bazen de tek başına tasvir edilmeye başlar. Konstantinopolis Aya Sofya (Şekil 108) ve İznik/Nikea Koimesis apsis kubbeleri bu yeni ikonografinin öncülleri şeklindedir (Cormack, 2000a, s. 94-97; Cormack, 2000b, s. 108-110; Tsigaridas, 2000, s. 126).

İkonoklazma sonrası dönemde, özellikle kilise resim programı içerisinde Meryem'e özel bir öykünme vardır. Bu öykünmenin nedenleri arasında ise, ikonoklazma döneminin başlamasından önce Meryem kültürünün tüm Bizans coğrafyasında etkili olması gösterilebilir. Daha önceki bölümde de ele alındığı gibi, Meryem kültürünün İkonoklazma dönemini başlatan en önemli gerekçe olarak gösteren araştırmacılar vardır. İkonoklazma sonrası dönemde, Meryem'in apsis yarım kubbesinde tek başına tekrar yer alması, bu tasvir yasağı dönemine karşı yapılan en güçlü söylemlerden biridir.

İkonoklazma sonrası dönemde, Meryem tahtta kucağında İsa ile olan örneklerle; Ohrid Aya Sofya Kilisesi (Şekil 109) (11. yüzyılın ikinci yarısı), Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi (1191), Selanik Aziz Demetrios Aziz Euthymios Şapeli örnekleri verilebilir (Tsigaridas, 2000, s. 126).

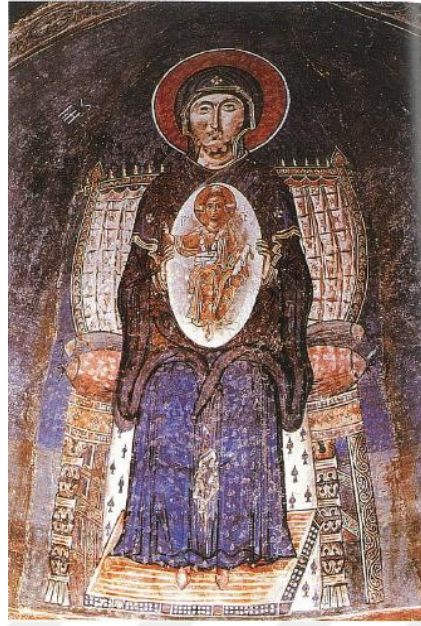
Meryem'in apsisde; orans duruşta, tam boy, göğsünde İsa ile tasvir edildiği örnekler arasında Ohrid Zaum (1361), Studenica (1208) kiliseleri yer alır (Tsigaridas, 2000, s. 127).



Şekil 108: Tahttaki Meryem ve Çocuk İsa, İstanbul Aya Sofya Müzesi, Apsis, (Hatice Demir Arşivi, 2018)

Kilise resim programı içerisinde, Meryem'in tek başına tasvir edildiği yerler arasında sadece apsis yer almaz. 10. yüzyıl sonrasında, Kapadokya Kılıçlar²⁶⁹ ve Selanik Hosios David Kilise örneklerinde, bemanın sol sütunu üzerinde *Brephokratousa* tipi ile tam boy ve cepheden, tasvir edilmeye de başlar (Tsigaridas, 2000, s. 128).

²⁶⁹ Kapadokya Kılıçlar Kilisesi duvar resimleri ikonografisi geniş bilgi için bkz. (Coşkun, 2002).



Şekil 109: Tahttaki Meryem ve Kucağında İsa, Ohrid Aya Sofya Kilisesi, Apsis, (Tsigaridas, 2000, s. 126).

3.1.6. Bizans Resim Sanatında Önemli İsimlerin Yaşam Siklusları ve Kilise Resim Programında Meryem'e Müjde Sahnesi ile Bağlantısı

Erken dönem Bizans sanatı kapsamında sıklıkla karşılaşmadığımız yaşam siklusları, 13. yüzyıl ile birlikte İsa, Meryem ve Aziz Nikolaos'un yaşam siklusları ile birlikte yeniden önem kazanır (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 200).

Meryem'in kilise resim programı içerisinde yer aldığı en önemli örnekler arasında, adına ithaf edilen ve Meryem'in hayatını konu alan Meryem'in yaşamı siklusları yer alır. Apokrif kaynaklı tasvir edilen bu sikluslarda, Meryem'in bebeklik ve çocukluk dönemlerine ait sahneler ile birlikte, konumuz Müjde sahnesi de yer alır. Siklus içerisindeki sahneler bazen sayı bakımından farklılık göstermekle birlikte genelde; Anna ve Yohakim'in Adakları; Yohakim'e Müjde; Anna'ya Müjde; Meryem'in Ebeveynleri Evlerindeyken; Yohakim ve Anna'nın Altın Kapı'da Buluşması; Meryem'in Doğumu; Anna Meryem'i Emzirirken; Anna, Meryem'i Kucağında Tutarken; Anne ve Babası Meryem'e Şefkat Gösterirken; Meryem'in İlk Adımları; Meryem Rahipler Tarafından Kutsanırken; Meryem'in Tapınağa Sunuluşu; Meryem'e

Mor Tapınak İpi Verilirken; Yusuf'un Asası Yeşerirken; Meryem, Yusuf'a Emanet Edilirken; Meryem'e Kuyu Başında Müjde; Meryem'e Müjde; Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti; Yusuf'un Rüyası/Rüyeti; Su Deneyi; Beytullahim'e Yolculuk; Nüfus Sayımı; Meryem'in Duası ve Vedası ve son olarak Koimesis sahneleri ile tasvir edilir.

Meryem siklusunun yer aldığı kiliseler ise kronolojik sırası ile şöyledir²⁷⁰; Kapadokya Kızıl Çukur Kilisesi/Yohakim ve Anna Şapeli (ikonoklazma öncesi ya da ikonoklazma dönemi); Attica Daphni Manastırı (Şekil 112) (11. yüzyıl); Gürcistan Ateni ve Akhtala kiliseleri; Kiev Aya Sofya Kilisesi (Şekil 115); Rusya Pskov Kurtarıcı İsa Kilisesi; Venedik San Marco Katedrali (Şekil 41); Ohrid Aziz Klement ve Peribleptos Kilisesi (1295); Athos Vatopedi Manastırı Katholikon'u (Şekil 146); Konstantinopolis Kariye/Khora Manastırı (Şekil 43), Sırbistan Studenica, Gradač, Staro Nagoričino, Dečani, Matejić ve Sušica Kiliseleri; Mistra Peribleptos ve Hilandri Manastırı; Selanik Kutsal Havariler Kilisesi; Kıbrıs Pelendri Kutsal Haç Kilisesi (Şekil 49) ve son olarak Sofya Kremikovtsi Manastırı şeklindedir.

Bu örnekler içerisinde Meryem'in Hayatı siklusundan; Ohrid'te 12, Selanik Kutsal Havariler kilisesinde 15, Staro Nagoričino ve Kariye/Khora'de 11, Hilandri Manastırı kathalikonunda 10 sahne yer almaktadır. Bunların içerisinde Dečani ve Mistras Peribleptos'ta daha da ayrıntılı olarak Meryem'in Hayatı siklusundan 25 sahneyi görebiliriz (Tsigaridas, 2000, s. 131).

13. yüzyıl örneklerinde; Müjde sahnesi, Ohrid Peribleptos (1295), Mistras Metropolis, Vatopedi katholikonu, Sušica, Studenica örneklerinde neflerde yer alır.

Müjde sahnesinin naos neflerinin, genelde doğusunda yer alan örneklerimizden 12. yüzyıl Nerezi Aziz Panteleimon kilisesi örneğinin tamamı günümüze gelememiştir (Şekil 110).

Selanik Kutsal Havariler kilisesinde naos neflerini çevreleyen galerilerde, Gradač ve Kariye/Khora'de narteksde ve bazı örneklerimizde; Staro Nagoričino, Dečani ve Matejić'de olduğu gibi bema yan duvarlarında yer alır (Tsigaridas, 2000, s. 130-131).

²⁷⁰ Meryem sikluslarının yer aldığı kiliseler geniş bilgi için bkz. (Tsigaridas, 2000, s. 130-131).



Şekil 110: Meryem'e Müjde Sahnesi, Makedonya/Nerezi Aziz Panteleimon Kilisesi, (Sinkević, 2000, s. 139).

3.1.7. Kilise Resim Programında Akathist(os) Siklusu ve Meryem'e Müjde Sahnesi

Meryem'e adanan ve anonim bir hymnos olan Akathist(os) hymnosu, Hristiyan liturjisine bağlı kalarak, 13. yüzyıl sonu ve özellikle 14. yüzyıllarda, Akathist(os) siklusu adı ile kilise resim programında yerini alır (Tsigaridas, 2000, s. 135). Akathist(os) hymnosunda, Meryem'e Müjde sahnesine konu olan I. oikos I. kontakiası

ve II. oikos II. kontakiası tasvir sanatında kilise resim programında Müjde sahnesi olarak karşımıza çıkar (Şekil 111).

Akathist(os) siklusu; Selanik ve Sırbistan başta olmak üzere daha çok Balkan coğrafyasında görülür. Akathist(os) siklusu içerisinde Müjde sahnesinin; Meryem'e Kuyu Başında Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde episodlarının her ikisini de tasvir edilmesi adına önemlidir.

Akathist(os) siklusunun yer aldığı kiliseler ise; Elason Olympiotissa Manastırı (1296), Selanik Aziz Nikolaos Orphanos (1315-1320) ve Panagia Chalkeon Kiliseleri, Sırbistan Matejić (1355-1364) ve Dečani Kiliseleri, Makedonya Matejçe Kilisesi (Şekil 111) (1348-1352), Theotokos Veliki Grad Prespa Kilisesi (1360), Ohrid Peribleptos, Markov Manastırı (1367-1377), Wallachia Cozia Kilisesi (1381-1382), Girit Phanourios Kilisesi (15. yüzyıl), Kastoria Vaftizci Yahya Kilisesi (14. ya da 15. yüzyıl) şeklindedir (Tsigaridas, 2000, s. 135-136).



Şekil 111: Meryem'e Müjde Sahneleri, Akathist(os) Siklusu, I. Oikos-I. Kontakion, II. Oikos-II. Kontakion, Makedonya Matejçe Kilisesi, (Dimitrova, 2016b, s. 25).

Akathist(os) hymnosu kaynaklı Akathist(os) siklusunun, bazı kiliselerde Dodekaeorta siklusunun yerine geçmesi, Bizans liturjisinde önemli bir değişikliğin kilise resim programına yansması adına da önemlidir (Tsigaridas, 2000, s. 136).

Geç Bizans döneminde, Akathist(os) siklusu daha farklı bir yorum ile kilise resim programında yerini alır. Manastırların daha çok katholikonlarında yer alan siklus, Athos

Lavra Manastırı (1535-1541), Stavronikita Manastırı (1546), Mistras Hilandri (1622) manastırında olduğu gibi, manastır refektoriumlarında da tasvir edilmeye başlanır (Tsigoridas, 2000, s. 136).

Sonuç olarak, İsa'nın enkarnasyonu adına oldukça güçlü bir liturjik ve ikonografik önemi olan Müjde sahnesi, kilise resim programı çerçevesinde, kilisenin hemen hemen her yerinde görülür. Ancak nicelik olarak değerlendirildiğinde, bema kemer ve üçgen alınlıklarında ve daha sonra genelde naosun kuzey ve doğu yönlerinde yer alır.

Kilise resim programı kapsamında eğer Meryem ile ilintili olarak Koimesis sahnesi olma durumu söz konusu ise, Koimesis sahnesinin genelde naosun batı duvarında yer alırken, Meryem siklusunun genelde nartekste yer aldığını gözlemleriz (Demus, 1964, s. 25).

3.1.8. Kilise Resim Programı İçerisinde Kilise Plan Tipi ve Kilise Yapı Elemanları Yüzeyinin Meryem'e Müjde Sahnesinin Yer Seçimindeki Etkisi

Bizans resim sanatı kapsamında, bir kilisenin plan tipi ve o kiliseyi oluşturan yapı elemanlarının yüzeyi, resim programı üzerinde etkili olmuştur. Örneğin, erken dönemlerde yaygın kullanılan bazilikal planlı kiliseler ile birlikte, narteksten apsise doğru uzanan göksel âlemden, eklesiastik/dinsel âleme doğru naratif/öykücü anlatım aracılığı ile ruhani bir yolculuk söz konusudur. Orta Bizans dönemine gelindiğinde, Kapalı Yunan Haçı planı ile birlikte kubbenin mimariye girmesi ile sadece yapısal olarak değil, Hristiyan tasvir sanatının kilise resim programı çerçevesinde en olgunlaşmış sembolik anlamları görmek mümkündür. Bu bağlamda, birinci bölümde de ele alındığı gibi, kilise resim programı üzerinde etkili olan Hristiyan inanç sistemi ile birlikte, daha somut göstergeler de devreye girmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi kilise; Bizans halkı için mikro kozmik bir nitelik taşımaktaydı. Bu nedenle, Tanrı olarak kabul edilen İsa'nın yeryüzünde kutsandığı yeri sembolize etmesi bakımından da, kilise mekânı önemli bir yere sahipti ve Bizans kültür çevresinde kilisenin her bir köşesi *Kutsal Topraklar* ile bağlantılı olarak, farklı bir ikonografik anlam kazanmaktaydı.

Erken dönemlerden itibaren, naratif/öykücü anlatımın öncelendiği, kilise yapısına giren herhangi biri, resim programının yoğun sembolik anlamları ile birlikte kendisini kutsal topraklarda bir Hac yolculuğuna çıkmış gibi hissedebiliyordu²⁷¹ (Demus, 1964, s. 15-16).

Erken dönemden itibaren; Bizans kilise resim programında, naratif/öykücü anlatım ile birlikte, halkın inancına yönelik göndermeler de öncelenmiştir. Bu nedenle resim programı için daha çok yüzeye ihtiyaç duyulmuş ve neredeyse kilisenin her bir köşesi bir hiyerarşi ve kesin kurallar dâhilinde resmedilmiştir.

Bu bağlamda; Ortodoks kilise resim programı hiyerarşisinde; *Üçleme*, yapının en üst yerindedir. Enkarnasyon aracılığı ile Oğul İsa en çok ve kolay ulaşılabilen kişi olmuştur. Üçleme'nin hemen altında Meryem gelir. Meryem'i; azizler ve şehitler takip etmektedir. Bu zincirin hemen altında kutsal isimler ile ruhani diğer liderler yer almaktadır (Brubaker, 2012, s. 10).

Ancak bu hiyerarşik düzenin dışında kalan ünik örnekler de mevcuttur. Örneğin 5. yüzyıla tarihlenen Mısır Kharga Oasis El-Bagawât Nekropolisi, Barış/Azize Irene Şapeli (Şekil 103) örneğinde, Müjde sahnesi birçok farklı ikonografik detay ile kubbede yer almaktadır. Bu bağlamda El-Bagawât örneğinde Müjde sahnesinin kilise resim programı kapsamında, yer seçiminin özel olması nedeniyle oldukça farklı bir yere sahiptir.

Orta Bizans dönemine gelindiğinde, ana apsis resim programı için kesin kurallar olmasına karşın, yan apsisler için kesin ve katı kuralların olmadığı gözlemlenir. İsa'nın erken dönem hayatını içeren sahneler ile Meryem'in ailesi Anna ve Yohakim'i hatta Vaftizci Yahya'yı apsis çevresindeki resim programı içerisinde görmek mümkündür. Ancak Prothesis bölümü her dönem İsa'nın doğumu ile bağlantılı olduğu için, resim programında yeri hep aynı kalmıştır (Demus, 1964, s. 21-22).

²⁷¹ Kutsal topraklara yapılan Hac ziyaretleri noktasında Latin halkı ve Bizans halkı inanç farklılıkları da böylece ortaya çıkmış oluyordu. Ortodoks Bizans toplumu için kilise hâlihazırda zaten Kutsal Topraklar ile özdeşti ve ayrıca Kutsal Topraklara ziyarete öykünme durumu söz konusu değildi (Demus, 1964, s. 15-16).

Diğer taraftan bir kilise resim programı tasarlama aşaması da oldukça önemlidir. Bu bağlamda; mimari resim programında ilk izlenen yol, yapının; malzeme-ölçek-plan tipi gibi özellikleri göz önünde bulundurularak, kilisedeki resim programı için seçilecek sahnelerin önceden organize edilmesi şeklindedir. Bu nedenle, kilise resim programı kapsamında, Müjde sahnesinin kilise içerisindeki yeri ve hangi sahneler arasında yer alacağı öncelenen sahneler arasında yer aldığı düşüncesini savunmaktayız. Bu düşüncemizi, Ökaristi ayininin yapıldığı kutsal mekân olan bemada Müjde sahnesine önemli bir yer ayrılmasını neden olarak göstererek destekleyebiliriz.

Diğer taraftan kilise resim programı içerisindeki bir sahnenin yer seçiminin genelde aynı yer olması, bazen teknik ihtiyaçlardan da kaynaklanabilmektedir. Bu noktada sahnedeki figürlerin sayısı, bu figürlerin hiyerarşik bir biçimde ruhani ve dünyevi niteliklere göre önemi ya da sınıflaması, sahnedeki diğer ikonografik detaylar ve kompozisyon da sahnenin yer seçimini belirlemede önemli etkenler arasında gösterilebilir. Bu nedenle, bazı sahnelerin, kilisenin hep aynı yerinde tasvir edilmelerinin nedenleri arasında, teknik çözümlerinin olduğu gerçeği gözden kaçmamalıdır. Örneğin Çarmıh sahnesi için geniş bir yüzeye ihtiyaç duyulmazken, Doğum sahneleri için daha geniş bir yüzeye ihtiyaç duyulmuştur. Sahnedeki figürlerin ikonografik olarak iletişimleri de sahnenin yer seçimi için önemlidir. Örneğin konumuz Müjde sahnesinde olduğu gibi, müjdeli bir haberi verebilmek için figürlerin duygusal bir biçimde iletişim halinde frontal duruş ile tasvir edilmeleri gerekmektedir.

Tromp, pendantif ve üçgen alınlıklar bu teknik çözümleme için en uygun yer seçimi olarak karşımıza çıkar. Kilise tromp ve üçgen alınlık/kemer köşeliğinde; Meryem ve Gabriel aralarında boşluk bırakılacak şekilde, birbirlerine cepheden bakar durumda tasvir edilmişlerdir. Ancak sahnenin özellikle nartekste düz zemin üzerinde, Meryem'in yaşam siklusu içerisinde yer aldığı durumlarda, Gabriel gökten değil, ayakları yere basar bir biçimde tasvir edilmiştir. Özellikle Gabriel'in Meryem'e doğru olan dramatik yönelişi ile bir teknik ve ikonografik çözümlemeye gidilmiştir.

İkincil olarak, mimari öğelerin yüzeyi de resim programı için önemlidir. Örneğin, Daphni manastırında, içlerinde Müjde sahnesinin de yer aldığı *Dodekaeorta* sahneleri daha çok üst seviyede yer almıştır. Çünkü 11. yüzyıl ile birlikte başlayarak, kilise yapısı

içerisinde mermer kaplamaya çok yer verilmiştir. Bu nedenle Daphni ve Hosios Loukas manastırı örneklerinde olduğu gibi, bu dönem yapılarında, resim programı üst düzlemde çözümlenmeye gitmiştir. Mermerin çok kullanıldığı diğer bir bölge başkent Konstantinopolis'te ise resim programı daha çok tonozda yoğunlaşmıştır (Lafontaine-Dosogne, 1975b, s. 200).

Lafontaine-Dosogne'nin bu gerekçeli nedeni bize, Müjde sahnesinin Daphni ve Kariye/Khora örneklerinde neden üst seviyede yer aldıklarına dair fikir verir. Müjde sahneleri bu kilise resim programlarında alışık olmadığımız bir şekilde, tromp ve pandantif yüzeyinde yer almaktadır.

Geç dönem kilise resim programı çerçevesinde sahnelerin farklı mimari öğeler üzerinde yer almasının nedenleri arasında, kullanılan malzemenin çeşitliliği ve diğer taraftan özellikle önemli isimlerin hayat siklusları ve 12 Bayram sahnelerinin çoğalması ile birlikte, daha kısıtlı alanda daha çok tasvir yapılması gibi bir sorunsal ortaya çıkarmıştır. Bu sorunsal ise; Kariye/Khora örneğinde olduğu gibi bir pano çerçevesinde birkaç sahnenin aynı anda yer alması ya da Kariye/Khora Müjde örneğinde olduğu gibi kilise resim programı içerisinde, sahnenin alışık olmadığımız bir yerde, pandantif üzerinde yer alması gibi çözümlenmeler ile resim programı içerisinde yerini almıştır.

Diğer taraftan Daphni Müjde örneği, sahnenin günümüze gelebilen bir tromp yüzeyine yapılan tasvir örneği olması bakımından ünik bir yere sahiptir (Demus, 1964, s. 23; Vikan, 2007, s. 139). Müjde sahnesi; tromp yüzeyinde, Gabriel ve Meryem'in karşılıklı bir biçimde birbirlerine cepheden bakacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 112).

Kavisli bir yüzeye sahip olan tromp yüzeyleri, iki figürün birbirlerine olan frontal duruşlarını kolaylaştırmak adına akılcı bir çözümleme getirmiştir. Aynı uygulamayı, daha sonra üzerinde durulacak olan zafer kemerleri ve üçgen alınlıkların yüzeylerinde de görmek mümkündür.

Daphni Manastırı Müjde örneğindeki benzer uygulamayı, aynı döneme tarihlenen Sakız Adası/Kios Nea Moni²⁷² (Şekil 113) (1050) kilisesinde de yer aldığı ama günümüze

²⁷² Nea Moni örneğinde, sarı ile taralı alanda yer alan Müjde sahnesi günümüze gelememiştir.

gelemediği bilinmektedir (Grabar, 1953, s. 109). Ancak şekil 113’de de belirtildiği gibi, kilisenin resim programı göz önünde bulundurulduğunda, kilisenin güneydoğu trompunda yer alan Müjde sahnesinin varlığı düşüncesi kesinleşmiştir.



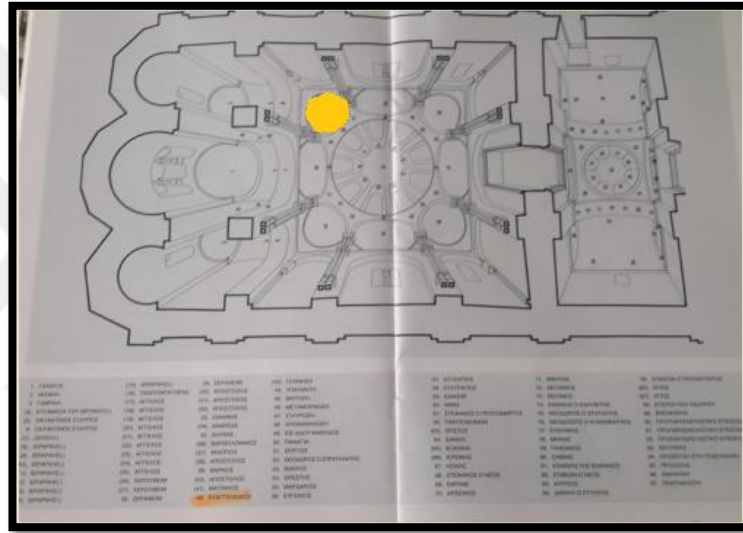
Şekil 112: Meryem’e Müjde Sahnesi, Daphni Manastırı, (Lazarides, s. 48).

Bu bağlamda; aynı dönemlere tarihlenen iki önemli yapıda, Müjde sahnesinin tromplarda yer alması, mimari yapıda kullanılan malzeme nedeniyle bir ihtiyaç dâhilinde ortaya çıkmış olmalıdır.

Bizans resim sanatı için en önemli özelliklerden birisi, ışığın belirli bir kaynaktan gelmemesidir. Kullanılan malzeme ile doğal bir ışık kaynağı elde edilmeye çalışılmıştır (Demus, 1964, s. 35).

Bu bağlamda, tasvirin kendi doğal ışığının kullanımına özen gösterilmiştir. Bu ışığı elde etmek için ise, parlaklık ve ışıltı verecek malzeme seçimine dikkat edilmiştir. Özellikle mozaik işçiliğinde, altın rengin kullanımının yaygın olmasının nedenleri arasında bu gerekçeyi önceleyebiliriz. Altın yaldızlı ve canlı renkler ile tasvir kendinden/doğal bir ışık kaynağı vermektedir. Müjde sahnesi mozaik örneklerinde, Gabriel ve Meryem

arasında kullanılan altın rengin yoğun olmasında iki neden öncelenebilir. Bunlardan ilki, iki figüründe ruhani yanına vurgu yapmak içindir. İkincil olarak ise, hem doğal bir ışık elde edilmeye çalışılırken hem de iki figürün birbiri ile olan frontal duruşunun seyirci tarafından iyi algılanmasını sağlamak için olmalıdır. Daphni örneğinde olduğu gibi, Müjde sahnesindeki figürlerin arkasında altın rengin kullanılması hem estetik, hem de teknik nedenler aranmalıdır. Altın zemin ile aydınlatma sorunu çözümlenmeye çalışılırken, figürlerin kontur ile belirlenmesiyle de iki figürün hem farklı alemlerden olmasına vurgu yapılırken hem de birbirleri ile olan iletişimi tasvir edilmeye çalışılmıştır.



Şekil 113: Sakız Adası/Kios Nea Moni Kilisesi Planı ve Trompda Günümüze Gelemeyen Meryem’e Müjde Sahnesinin Yeri, (Νέα Μονή Χίου, Σκαμπαβίτσας, 2004).

3.1.9. Kilise Resim Programında Meryem’e Müjde Sahnesi Kapsamında Gabriel ve Meryem’in Ayır Yerleşim Göstermesi

Müjde sahnesinin iki önemli figürü geç dönemlerde birbirlerinden ayrılarak tasvir edilmişlerdir. Bu bölümde Meryem ve Gabriel’in ayrı tasvir edilmesinin gelişim sürecini irdelenmiştir.

Müjde sahnesinin, bemaya açılan kemerlerde görülen ilk örneklerinden birisi hiç şüphesiz ki Roma Santa Maria Maggiore kilisesi, zafer kemeri üzerinde yer alandır

(Şekil 114). Oldukça farklı bir Müjde ikonografisi ile karşımıza çıkan sahnede, Gabriel ve Meryem'in ayrı yerleştirilme uygulaması henüz görülmez. Ancak Santa Maria Maggiore'de farklı bir yorum ile karşılaşırız. Bemaya açılan kemer köşeliğinin solunda Meryem'e Müjde, kemerin diğer köşeliğinde simetri oluşturacak şekilde Yusuf'a Müjde/Yusuf'un Rüyası/Rüyeti sahnesi yer alır. Burada yeni bir ayrı yerleştirme uygulaması ile karşılaşmak mümkündür. İki farklı Müjde sahnesinin bemaya açılan kemerlerde yer alması, paralel aksda yer alması adına önemlidir. Bu uygulama daha sonra yine aynı aks üzerinde ayrılacak olan Meryem ve Gabriel için öncül olma niteliği taşıdığı düşüncesindeyiz.



Şekil 114: Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi Bema Zafer Kemer, (Cameron, 2000, s. 8).

Müjde sahnesi kapsamında, iki figürün birbirinden uzaklaştırılma çabası, kilise resim programı içerisinde farklı yerlerde uygulanarak devam etmiştir. İlk olarak iki figür; bemaya açılan kemerler üzerinde ayrı biçimde yerleştirilmeye başlanmıştır. İlk örnekler arasında yer alan 12. yüzyıl Kiev Aya Sofya (Şekil 115) örneğinde de görülen bu uygulama daha sonra 13. yüzyıl itibariyle hemen hemen her coğrafyada görülmeye devam etmiştir (Ötüken, 1984, s. 154).

Meryem ve Gabriel'in; bemaya açılan zafer kemerleri üzerinde yer almasının ikonografik önemi de vardır. İki önemli figür arasında kalan boşluk, bemaya yani kutsal alana açılan sembolik bir Tanrı yoludur. Bu bağlamda, hem Tanrı'nın insanlara hem de insanların Tanrı'ya ulaşması adına, bema boşluğu ile Meryem'in rahmi arasında paralel arkaik kökenli bir bağ kurulmaya çalışmış olduğu da savunulabilir. Bu noktada, Meryem'in bedeninin ve özellikle rahminin cennete giden yol olmasına da önemli bir vurgu yapıldığı söylenebilir. Meryem'e yüklenen Hodegetria/Yol Gösterici unvanı bu bağlamda daha da anlamlı hale gelir. Böylece, bemaya açılan kemerler üzerinde ayrı olarak yerleştirilen Gabriel ve Meryem ile Müjde gibi gizemli bir olayın bemaya açılan kemerlerde yer almasındaki en büyük etkenin; izleyicisi tarafından algılanmasını kolaylaştırmak adına olmalıdır görüşünü savunmaktayız.



Şekil 115: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kiev Aya Sofya Kilisesi, 12. Yüzyıl, (The Annals of Uvan, Vol. III-IV. s. 97).

http://uvan.org/wp-content/uploads/2014/06/Annals-of-UVAN-1954-4-Sofia_3-of-9.pdf

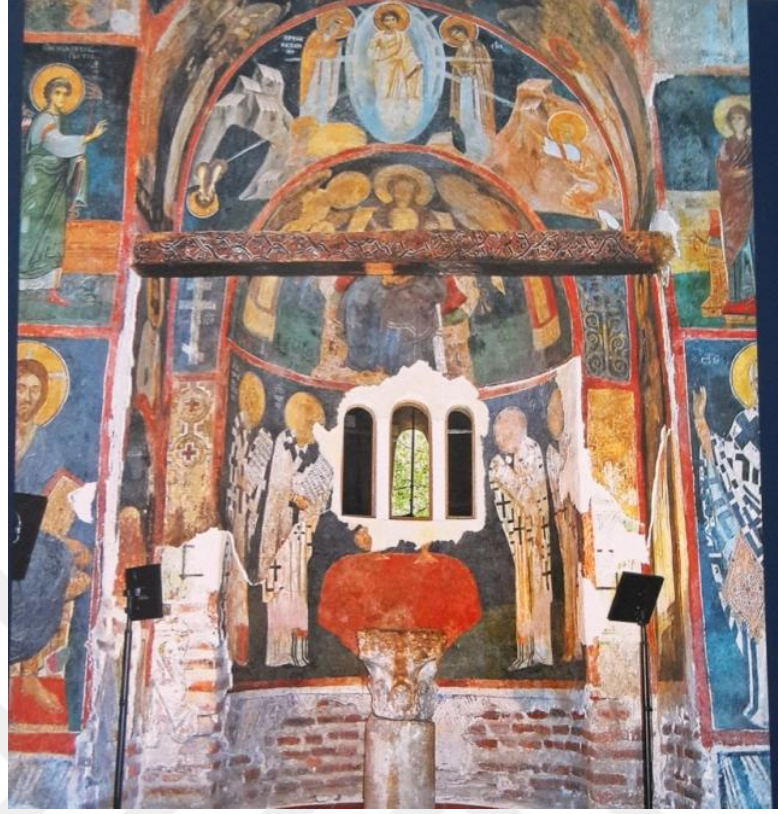
Diğer taraftan bu yeni uygulama bir tesadüf değildir. Bilindiği üzere bema, bir kutsal alan olarak İsa'nın eti-kemiğinin simgesel anlamları ile yüklü Ökaristi ayininin yapıldığı yerdir. Müjde sahnesi ile ise, ikonografik olarak kilise resim programı içerisinde, İsa'nın eti ve kemiğinin yani İsa'nın maddesel doğumunun, Meryem aracılığı ve Müjde sahnesi ile bir öncül haberi de verilme çabasının olduğu da söylenebilir.

Rus coğrafyasında, 12. yüzyıla tarihlenen iki örnekte daha yine aynı ayrı uygulamayı görürüz. Pskov Mirozhsky (12. yüzyıl) ve Novgorod Antoniev Manastırı (12. yüzyıl) (Şekil 116) örneklerinden de anlaşılacağı üzere, Müjde sahnesi kapsamında, Meryem ve Gabriel'in bemaya açılan kemerlerde birbirinden ayrı tasvir edilmesi geleneği, Rus kökenlidir.



Şekil 116: Meryem'e Müjde Sahnesi, Novgorod Antoniev Manastırı, 12. Yüzyıl, http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl.php?page_19=162&p_f_12_63=1&p_f_12_temp_id=

Bu uygulamanın tercih edildiği coğrafyalardan bir diğeri Balkan topraklarıdır. Kurbinovo Aziz Georgios (Şekil 118), (12. yüzyıl), Bulgaristan Boyana (13. yüzyıl) (Şekil 117) kiliseleri en önemli örnekler arasındadır.



Şekil 117: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bulgaristan Sofya Boyana Kilisesi, 13. Yüzyıl, (Dimitrov, 2008).



Şekil 118: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, 12. Yüzyıl, (Dimitrova, 2016a, s. 12).

Bemaya açılan kemerlerde Meryem ve Gabriel'in ayrı yerleştirildiği başka bir coğrafya ise Kıbrıs'tır. Lagoudera Panagia tou Arakos (1192) (Şekil 120) ve Kıbrıs/Nikitari/Asinou Panagia Phorbiotissa (14. yüzyıl) (Şekil 119) kiliseleri, en önemli örnekleri arasında yer alır.



Şekil 119: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kıbrıs/Nikitari/Asinou Panagia Phorbiotissa Kilisesi, 14. Yüzyıl, (Stylianou, 1997).



Şekil 120: Mijde Sahnesi, Kıbrıs Lagoudera Panagia tou Arakos Kilisesi, (1192). (Weyl Carr, 2008, s. 98).

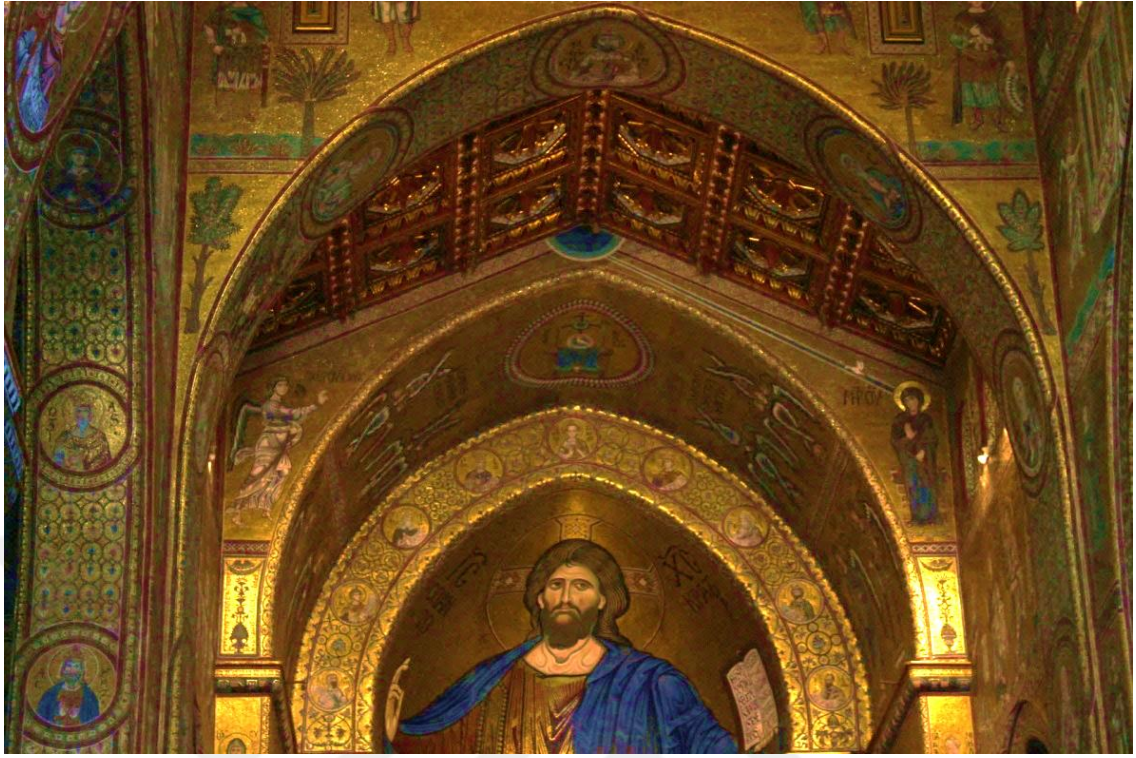
Başka bir coğrafya olan Sicilya’da ise Bizans etkisi taşıyan 12. yüzyıla ait üç örnekte de (La Martorana/Concattedrale Santa Maria dell’Ammiraglio Kilisesi (Şekil 121), Palatina şapeli/Cappella Palatina) (Şekil 122) ve Monreale Katedrali (Şekil 123) ve bemaya açılan kemerlerde, Meryem ve Gabriel’in ayrılarak yerleştirildiğini gözlemliyoruz.



Şekil 121: Meryem’e Müjde Sahnesi, La Martorana/Concattedrale Santa Maria dell’Ammiraglio Kilisesi, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).



Şekil 122: Meryem’e Müjde Sahnesi, Capella Palatina/Palatina Şapeli, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).



Şekil 123: Meryem'e Mükde Sahnesi, Monreale Katedrali, Apsis, 12. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

13. yüzyıla tarihlenen Trabzon Aya Sofya kilisesinde (Şekil 124) yer alan Mükde sahnesi yine Meryem ve Gabriel'in ayrı yerleştirilmesi adına önemlidir. Her iki figürün yer seçimi yine kemerde yer almaktadır ancak kemerin kilise içerisindeki yerinin diğer örneklerden, farklılık göstermesi adına önemlidir. Trabzon Aya Sofya örneğindeki Mükde sahneli kemer, narteksin doğu yönünden naosa açılan kapı üzerinde yer alır. Kilise resim programı içerisinde, Mükde sahnesinin bu şekilde yer seçimi çok yaygın değildir. Trabzon Aya Sofya Mükde örneğindeki diğer bir yeni yorum ise, Mükde sahnesinin organik bir biçimde tonozda yer alan Apokalipsis sahnesi ile birleşmesidir.

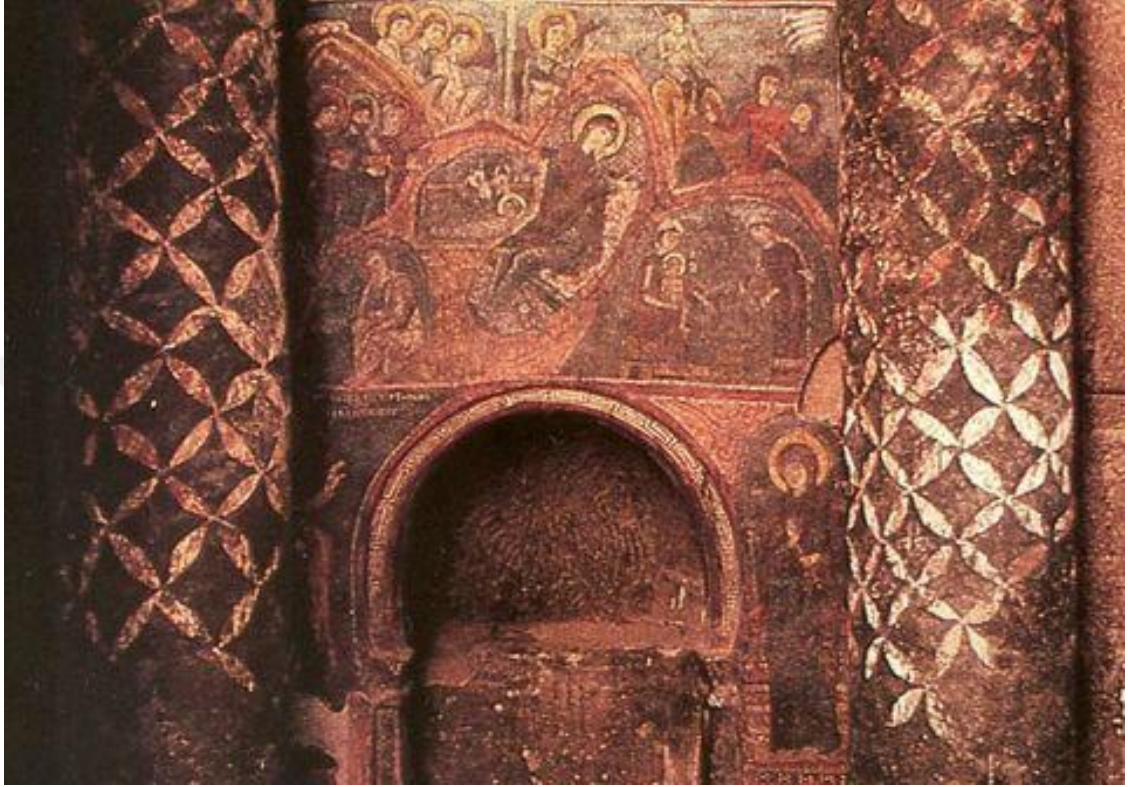
Trabzon Aya Sofya kilisesinde narteksten, naosa açılan kapı kemeri üzerinde yer alan Mükde sahnesinin bir benzer örneğini, 13. yüzyıla tarihlendirilen Kapadokya Karanlık kilisede de görürüz. Örnekte narteksten, naosun batı girişi üçlü kemer üzerinde yine Mükde sahnesi yer alır (Ötüken, 1984, s. 155).



Şekil 124: Meryem'e Müjde Sahnesi, Trabzon Aya Sofya Müzesi, 13. Yüzyıl, Narteks Doğu Yönü, Naosa Giriş Kapısı Kemerli ve Tonozdaki Apokalipsis Sahnesi, (Eastmond, 2004).

Karanlık Kilise örneğinde Göğe Çıkış/Yükseliş sahnesinin narteksten başlayıp naosa doğru organik bir biçimde devam etmesi ile Trabzon Aya Sofya örneğinde, naosa açılan kapı üzerinde yer alan Müjde sahnesinin de, tonozda yer alan Apokalipsis sahnesi ile organik bir biçimde birleştirilme çabası bir tesadüf değildir. İsa'nın Göğe Yükselmesi ve Apokalipsis sahneleri ile birlikte bir sonun ve bir başlangıcın habercisi olmak üzere burada Müjde sahnesine oldukça güçlü bir ikonografik gönderme yapılmaktadır. Bu bağlamda, bu iki sahnenin organik bir biçimde Müjde sahnesi ile birleştirilme çabası bilinçli olmalıdır. Müjde sahnesinin mezar şapellerinde gördüğümüz örneklerindeki dikkate alırsak, Müjde ve büyük sonu ifade eden Apokalipsis ve Göğe Yükseliş sahneleri arasında zıt bir önerme vardır. Müjde sahnesi burada, büyük bir sondan sonra, İsa ile yeni bir başlangıcın habercisi olma niteliğindedir.

Niğde Eski Gümüş Kilisesi (12. yüzyıl) (Şekil 125) örneğinde ise çok daha farklı bir uygulama dikkatimizi çeker. Müjde sahnesi, kilise resim programı içerisinde kuzey haç kolu mezar nişi üzerinde yer alır (Ötüken, 1984, s. 154-155).



Şekil 125: Meryem'e Müjde Sahnesi, Niğde Eski Gümüş Kilise, 12. Yüzyıl, Kuzey Haç Kolu Mezar Nişi, (Bornovalı, 2008).

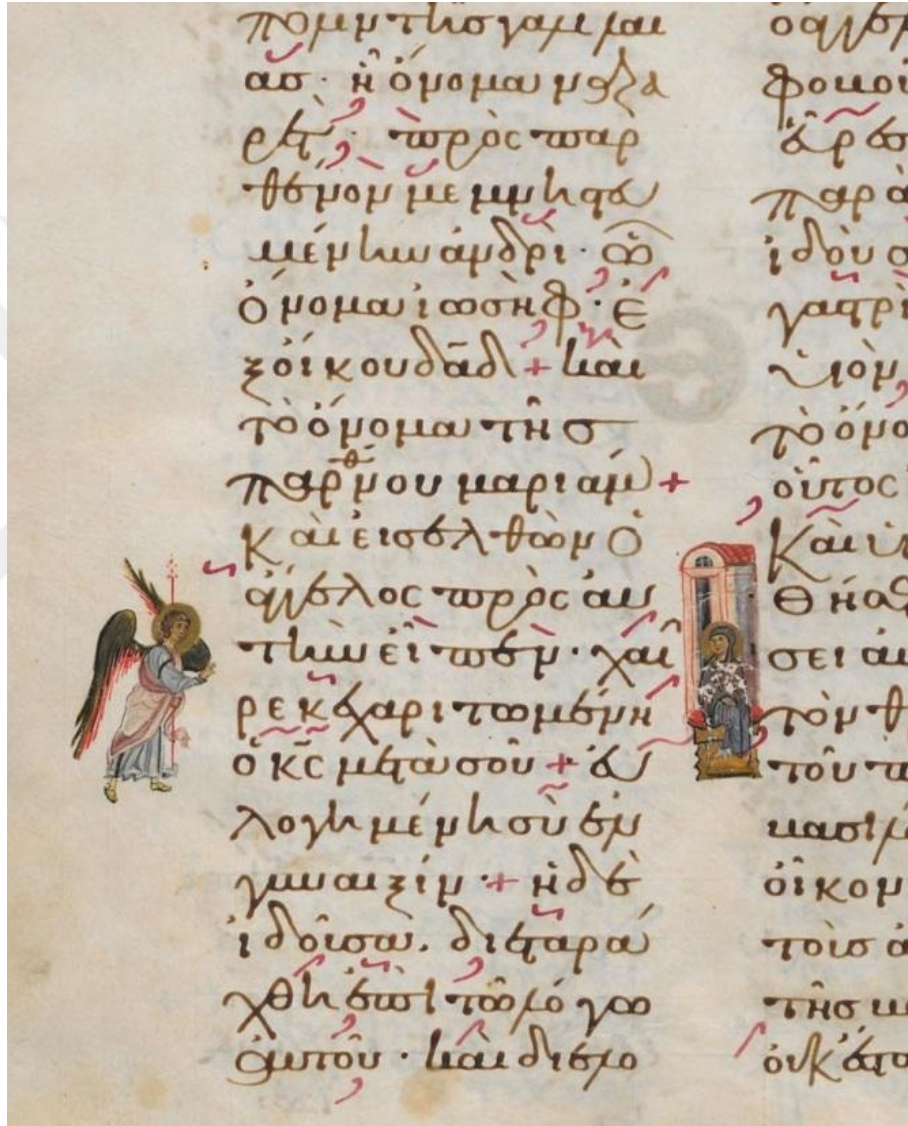
Kapadokya'da bundan başka, Erdemli vadisi H. Eustathios kilisesi doğu duvarı apsis kemerinde yine, Meryem ve Gabriel'in ayrı yerleştirilmesini görürüz (Karakaya, 2004, s. 122-123).

3.1.9.1. Gabriel ve Meryem'in Ayrı Olarak Tasvir Edildiği Diğer Müjde Sahnesi Örnekleri

Meryem ve Gabriel'in; kilise resim programı içerisinde özellikle bemaya açılan kemer köşeliklerinde/panellerde görülen ayrı yerleştirilme uygulaması ayrıca; ikona, kitap resmi gibi örneklerde de görmek mümkündür. Meryem ve Gabriel'in ayrı olarak tasvirde yer almasının ilk örnekleri, kitap resimlerinde karşımıza çıkar. Meryem ve

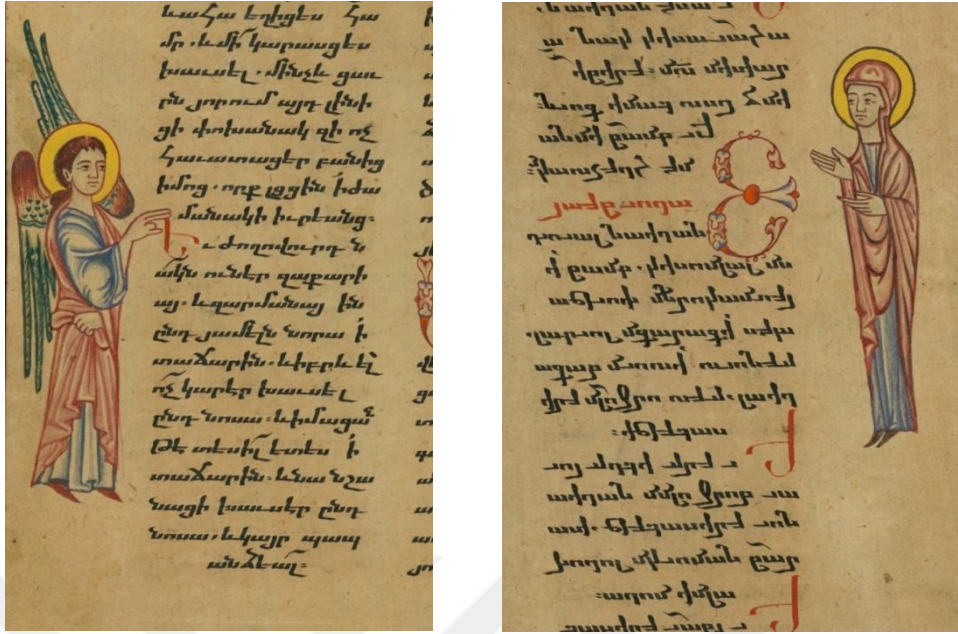
Gabriel'in aralarına metin yerleştirilerek elde edilen bu ayrı yerleştirilme uygulamasının en erken örneklerinden birisi 6. yüzyıla ait Rabula İncili'dir (Şekil 151).

Meryem ve Gabriel'in aralarına metin yerleştirilerek elde edilen ayrı yerleştirme uygulaması ile karşılaştığımız diğer kitap resmi örneklerimiz ise aşağıdaki gibidir (Şekil 126,127-128, 129-130).



Şekil 126: Meryem'e Müjde Sahnesi, Evangelionary (AEIB, 13. Yüzyıl, ©Venedik Yunan Bizans ve Bizans Araştırmaları Enstitüsü Müzesi).

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1ddl/vizantijskaya_miniatyura/zastavka531/?page_19=7985&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat=



Şekil 127-128: Meryem'e Müjde Sahnesi, Amida İncili, M.S. 541, Ermenistan, 17. Yüzyıl, (©Baltimore WAM/Walters Art Museum).

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W541/data/W.541/sap/W541_000230_sap.jpg, http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W541/data/W.541/sap/W541_000232_sap.jpg

Aynı ayrı yerleştirme uygulaması; fildişi, steatite gibi malzemelerde, iki dilimli uygulama ile karşımıza çıkar (Şekil 90). Meryem ve Gabriel iki dilim arasına alınarak, hem birbirleri arasında ruhani bir mesafe oluşturulması hem de Gabriel'in Meryem'i evinin içerisindeki ziyareti, teknik olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Daha geç dönemlere gelindiğinde ise, bemaya açılan kemer köşeliklerine yerleştirilen iki figür, bu sefer bemaya açılan kapı kanatlarında görülmeye başlar (Şekil 132). Çalışma kapsamı içerisinde değerlendirilen örneklerde; Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesinin, gerek bemaya açılan kemerler üzerinde ve gerekse bema kapı kanatlarında kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, Apokrif kaynaklı olan Kuyu Başında Müjde sahnesinin, katı kurallarla belirlenen bema resim programında yer almadığı sonucuna varılmıştır. Kanonik kaynaklı olan Meryem'e Evinde Müjde sahnesi daha çok kilise bema resim programında yer alırken, Apokrif kaynaklı Kuyu Başında Müjde sahnesi ise, resim programı kapsamında, sanatçısının daha rahat edebileceği, narteksde yoğunlaşmış olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 129-130: Meryem'e Müjde Sahnesi, Toros Roslin Üretimi İncil, W 539, Ermenistan, 13. Yüzyıl, (©Baltimore WAM/Walters Art Museum).
<http://art.thewalters.org/detail/8115>



Şekil 131: Meryem'e Müjde Sahnesi, Floransa San Piero Scheraggio Kilisesi Kürsüsü Panel Parçası, 1180-1200. (67.3*61*12.1 cm). (©Metropolitan Museum of Art, Cloisters Koleksiyonu, 1960).

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471848?sortBy=Relevance&ft=annunciation&p;offset=0&rpp=20&pos=6>

Daha önce Meryem'e Kuyu Başında Müjde sahnesinde de belirttiğimiz gibi, aynı uygulama, katı kuralları olan ikona örneklerinde de yer almaz.



Şekil 132: Meryem'e Müjde Sahnesi, Bobeshevo Aziz Demetrios Kilisesi, 15. Yüzyıl. (©Sofya Milli Müzesi), (Hatice Demir Arşivi, 2015).

3.1.10. Anadolu Örnekleri Kapsamında Kilise Resim Programı İçerisinde Meryem'e Müjde Sahnesi

Bizans döneminden günümüze gelebilen Anadolu örnekleri kapsamında, Müjde sahnesinin kilise içerisindeki yeri çeşitlilik göstermektedir.

Müjde sahnesinin en çok görüldüğü Kapadokya bölgesi kiliselerinde, kilise resim programı içerisinde sahnenin kilise içerisindeki yeri şu şekildedir. Bir-iki-üç nefli kiliselerde; apsise yakın veya nadir de olsa güney duvarın doğu ucunda apsise yakın yerde, serbest Haç planlı örneklerde; doğu haç kolu tonozunda, T tipi örneklerde; güney

haç kolu tonozunda, Kapalı Yunan Haçı örneklerinde; doğu²⁷³ ve güney²⁷⁴ haç kolunda yer alır (Ötüken, 1984, s. 154-155).

Kapadokya örneklerinde, genelde doğu haç kolundan başlayan İsa siklusunun açılış sahnesi olan Müjde sahnesi, daha sonra Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti ve diğer sahneler ile güney ve batı haç kolları boyunca devam eder. Bazı yapılarda, Meryem ve İsa siklusundan sadece bir sahnenin öncelendiği durumlar da vardır. Bunlardan birisi tek başına, konumuz Müjde sahnesidir. Örneğin Kapadokya Avcılar Yusuf Koç kilisesinde Müjde sahnesi tek başına öncelenerek yer almıştır (Şekil 133) (Ötüken, 1984, s. 146, 151).



Şekil 133: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kapadokya Avcılar Yusuf Koç Kilisesi, (Bornavalı, 2008).

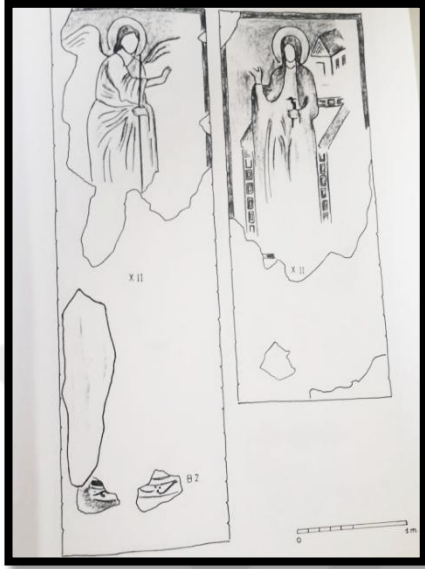
Antalya'nın Demre/Kale ilçesinde yer alan Aziz Nikolaos kilisesinde ise Müjde sahnesi (Şekil 134), haç planlı Güneydoğu Şapel'in apsis kemerinin kuzey duvarında Gabriel, güney duvarında Meryem olacak şekilde yerleştirilmiştir.

Anadolu coğrafyasında Kars/Ani Gürcü kilisesi (Şekil 135) olarak da bilinen 1218 tarihli kilisede ise Müjde sahnesi hem yer seçimi, hem malzeme olarak, çok daha farklı bir yorumlama ile karşımıza çıkar. Apsise yakın kuzey duvarı üst seviyede kemer altında/tympanumda (Şekil 136) Meryem'e Müjde ve Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti

²⁷³ Göreme Kılıçlar ve Karlık, Hacı İsmail dere, Kepez Sarıca örneklerinde. Geniş bilgi için bkz. (Ötüken, 1984, s. 154).

²⁷⁴ Ortahisar Cambazlı Kilise. Geniş bilgi için bkz. (Ötüken, 1984, s. 154).

sahneleri birlikte yer alır²⁷⁵. Taş işçiliği ve alçak kabartma tekniğinde tasvir edilen bu örnek ise gerek malzeme seçimi ve tekniği ve gerekse yer seçimi ile farklı bir uygulamadır.



Şekil 134: Meryem'e Müjde Sahnesi, Çiz. 38.-3, Antalya Demre/Kale Aziz Nikolaos Kilisesi, Güneydoğu Şapel, Apsis Kemerli Kuzey ve Güney Duvarları. No: XII, (Çorağan, 1998). (Solda).

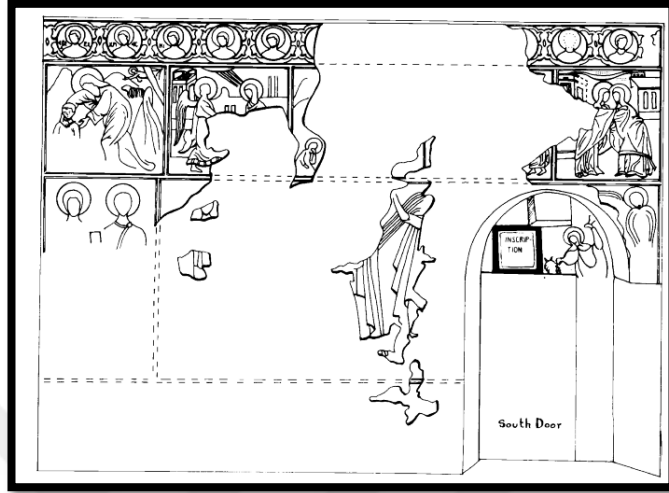
Şekil 135: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kars-Ani Gürcü Kilisesi, Müjde Sahneli Kabartma, (Conway Kütüphanesi, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra Üniversitesi, D. O. Yayınları No: 53, 1999). (Sağda).



Şekil 136: Meryem'e Müjde Sahnesi, Kars/Ani Gürcü Kilisesi, Apsise yakın kuzey duvarı üst seviyede kemer altı/tympanum, (Eastmond, 2004).

²⁷⁵ Eastmond; bu iki sahnenin İsa ya da Meryem hayat siklusunun bir devamı olabileceğini savunur. Geniş bilgi için bkz. (Eastmond, 2004, s. 74-75).

Anadolu coğrafyasından daha geç döneme ait iki örnekte, Sinop Balat kilisesi²⁷⁶ (Şekil 137) ve Maçka Vazelon Manastırında, Müjde örnekleri, naosta yer alır (Winfield, 2007b, şek. 20a/b, 219a/b).



Şekil 137: Meryem'e Müjde Sahnesi, Sinop Balat Kilise, 17. yüzyıl, Kilise Naosu Güney Duvar, (Bryer ve Winfield, 2007b, şek. 20a/b, 219a/b)²⁷⁷.

Son olarak başkent Konstantinopolis Kariye/Khora örneğinde ise, Müjde sahnesi nartekste Meryem siklusu içerisinde yer alır (Şekil 43).

Yukarıdaki örneklerde de belirtildiği üzere, Anadolu coğrafyasında farklı dönemlere tarihlenen kilise resim programı içerisindeki Müjde örneklerinin, kilise resim programı içerisinde farklı yerlerde olmasının nedenleri arasında; farklı kültür-sanatçı-inanç sistemlerinin etkisi olmalıdır.

²⁷⁶ Sinop Balat kilisesi kitabesine göre 1640 tarihli. Theotokos'a adanmış bir kilise olması adına konumuz için önemlidir. Konturler ile panellere ayrılan sahnede, Müjde sahnesi, hemen *İshak'ın Kurban Edilmesi* sahnesinden sonra gelir. Daha sonra ise günümüze gelemeyen bir sahne sonrası, *Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti* sahnesi ile devam eder (Bryer ve Winfield, 2007a, s. 82-83).

²⁷⁷ Geniş bilgi için bkz. (Bryer ve Winfield, 2007b, şek. 20a/b, 219a/b).

3.1.11. Aynı Yapı ya da Yapı Topluluğunda Farklı Dönemlere Ait Meryem'e Müjde Sahnelerinin Kilise Resim Programı İçerisindeki Yeri

Değerlendirme kapsamında, kilise resim programı içerisinde Müjde sahnesinin yerinin nereler olduğunun çalışıldığı bu bölümde, Müjde sahnesinin aynı yapı ya da yapı topluluğu içerisinde, farklı dönemlere tarihlenen örnekler üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

Bu bağlamda Müjde sahnesi için, aynı yapıda farklı dönemlere tarihlenen ilk örnek, en erken tarihli örneklerden birisi olan Roma Santa Maria Maggiore kilisesi örnekleri olacaktır. Yapı bünyesinde, 5. ve 13. yüzyıllara ait iki farklı tasvir edilmiş iki ayrı Müjde sahnesi vardır. 5. yüzyıla tarihlenen Müjde sahnesi örneği (Şekil 148), bema zafer kemerinde yer alırken, 13. yüzyıla ait örnek ise, apsisde yer almaktadır (Кондакова, 1915, s. 433).

13.yüzyıl örneğinde, Meryem kubbeli bir kiborium benzeri evinin önünde, Gabriel'i selamlarken tasvir edilmiştir (Şekil 138). Meryem'in duruşu, ikonografik mimari detaylar, Gabriel'in kanatlarındaki hareketlilik, Gabriel'in khitonundaki drapelerin hacimli oluşu, tamamıyla 13. yüzyıl Müjde sahnesi ikonografisine uymaktadır.

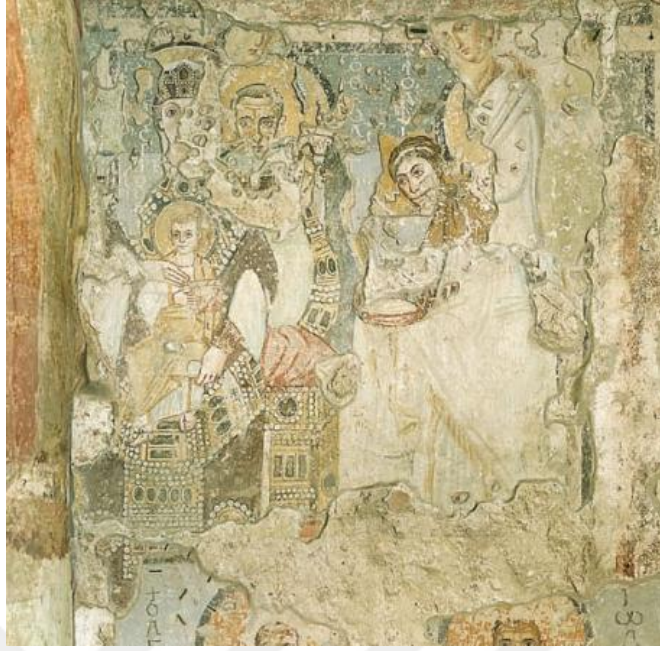
Roma coğrafyasında Bizans üslubu gösteren erken tarihli bir başka örnek, Santa Maria Antiqua kilisesi bünyesindeki Müjde sahneleridir. Örneklerden geç tarihli olan 7. yüzyıl ortasına tarihlenirken, günümüze gelemeyen bir diğer Müjde sahnesinin ise daha erken tarihli olduğu düşünülmektedir. Her iki Müjde sahnesi de bemaya açılan bordürlerde yer almaktadır. 7. yüzyıla ait örnek (Şekil 140); sol üst köşedeki bordürde yer alırken, daha erken günümüze gelemeyen örnek, bemanın sağ bölümünde kalan bordür üzerinde, Madonna Regina ve İsa paneli altında yer aldığı düşünülmektedir (Şekil 139). Madonna Regina'nın başının hemen arkasında yer alan yüzün; daha önceki döneme tarihlenen Müjde sahnesindeki Gabriel tasvirine ait olduğu görüşü hâkimdir (Osborne, 2009, s. 14).



Şekil 138: Meryem'e Müjde Sahnesi, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, Apsis, 13. Yüzyıl, (Кондакова, 1915, s. 433).

6. yüzyıl ya da daha erken dönem olduğu düşünülen sahnede, Gabriel'e ait olduğu düşünülen yüzün ikonografisinden anlaşılacağı üzere, Doğu kökenli Müjde sahnesi tipolojisine uyduğunu varsayabiliriz. Diğer taraftan Meryem'in Cennetin Kraliçesi ya da Madonna Regina şeklinde tasvir edilmesi ise daha çok Batı kökenli bir Meryem tipolojisidir. Bu bağlamda, Roma başta olmak üzere İtalya coğrafyasında, daha çok Doğu kökenli bir Müjde ve Meryem ikonografisi ile karşılaşırken, daha geç dönemde, olgunlaşan bir Batılı Müjde ve Meryem ikonografisi ile karşılaşılır savı da desteklenebilir²⁷⁸. Santa Maria Antiqua Müjde örnekleri (139, 140) bu yeni Müjde tipolojilerini gösterme adına da önemli bir yere sahiptir.

²⁷⁸ Weitzmann; özellikle Sina Hacı ikonaları üzerinden değerlendirme yaparak, Doğu-Batı arasında bir etkileşim olduğundan bahsetmektedir. Geniş bilgi için bkz. (Weitzmann, 1986, s. 84).



Şekil 139: Roma Santa Maria Antiqua Kilisesi, Kucağında İsa ile Madonna Regina, (Schmid, 2005, s. 25).



Şekil 140: Meryem'e Müjde Sahnesi, Roma Santa Antiqua Kilisesi, 7. Yüzyıl Ortası, (Van Dijk, 1999, s. 428).

İkonoklazma dönemi hemen sonrasına bir tarihe denk gelen ve 10. yüzyıla tarihlenebileceği savunulan bir başka örnek ise Kapadokya Eski ve Yeni Tokalı kiliselerdir (Brubaker, 2008, s. 376). Her iki kilisede de birbirinden farklı ikonografiler içeren ve kilise resim programı bakımından da farklı yerlerde konumlanan iki Müjde sahnesi örneği ile karşılaşırız. Daha erken tarihli Eski Tokalı kilise örneğinde (Şekil 141), Müjde sahnesi tonozun güney kanadında yer alırken, Yeni Tokalı kilise örneğinde ise (Şekil 142), bemada kuzey yönde prothesis mekânı üzerinde yer alır.



Şekil 141: Meryem’e Müjde Sahnesi, Göreme Eski Tokalı Kilise, (Alev, 2014).



Şekil 142: Meryem'e Müjde Sahnesi, Göreme Yeni Tokalı Kilise, (Sacit Pekak Arşivi).

Yunanistan'ın Naksos adasında Halki yakınlarında yer alan Panagia Protothrono kilisesinde farklı iki döneme ait iki Müjde sahnesi yer alır. Kilisenin kendisi de Müjde bayramına adanmıştır. Kapalı Yunan Haçı plana sahip olan kilise de 1052 tarihli ilk Müjde sahnesi güney haç kolu tonozunda yer alırken (Şekil 143), 13. yüzyıla ait diğer bir Müjde sahnesi ise bema güney duvarı aşağı seviyede yer alır (Şekil 144) (Chatzidakis, 1989, s. 34).



Şekil 143: Meryem'e Müjde Sahnesi, Naksos Halki, Panagia Protothrono Kilisesi, 11. Yüzyıl, (Chatzidakis, 1989, s. 40).



Şekil 144: Meryem'e Mijde Sahnesi, Naksos Chalki, Panagia Protothronos Kilisesi, 13. Yüzyıl, (Chatzidakis, 1989, s. 46).

Anadolu coğrafyasında başka bir coğrafyada, Trabzon Aya Sofya kilisesi olarak bilinen yapı topluluğunda; iki Mijde sahnesi örneği vardır. Bunlardan ilki, 13. yüzyıla ait olan kilise narteksinden, naosa açılan kapı üzerindeki kemerdedir (Şekil 124).

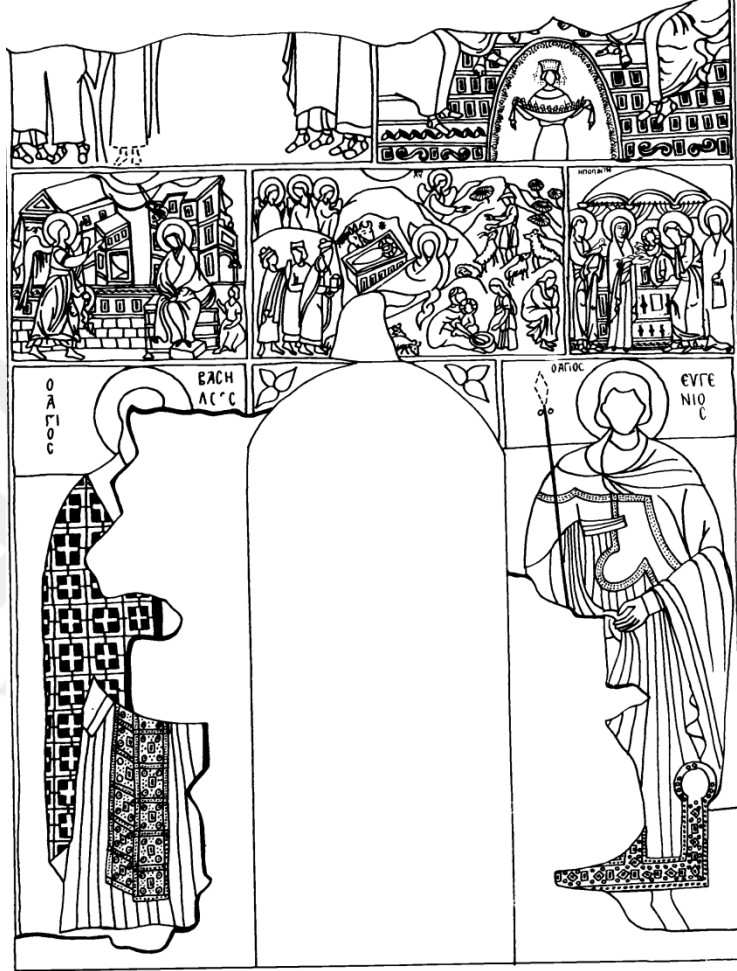
Trabzon Aya Sofya yapı topluluğunda yer alan ikinci örnek ise, imparator VIII. İonnes Palaiologos (1429-1448) dönemine tarihlenir ve kule içerisinde yer alan şapelin güney duvarındadır²⁷⁹ (Şekil 145).

Ancak, Trabzon Aya Sofya örneklerinin, farklı dönemlere ait olan Mijde sahnelerinin farklı yapılarda olması ve bunlardan birinin ise bir kule yapısı içerisinde yer alması, yine Trabzon Aya Sofya toplulukları Mijde sahneleri için yeni bir yorumdur.

Buna benzer bir diğer örnek; Athos Vatopedi Manastırı'nda yer alır. Vatopedi Manastırı örnekleri de katalikonun naosunda kubbeyi taşıyan sütun başlığı üzerindeki örnek 11.

²⁷⁹ Şapel ve Mijde sahnesi geniş bilgi için bkz. (Bryer ve Winfield, 2007a, s. 233-236).

yüzyıla tarihlendirilirken, dış nartekste yer alan Müjde sahnesi ise 13. yüzyıl sonu veya 14. yüzyıl başına tarihlenir (Şekil 146) (Sofragiu, 2012, s. 236-237).



Şekil 145: Meryem’e Müjde Sahnesi, Trabzon Aya Sofya Müzesi, Kule Şapeli, Güney Duvar, (Bryer ve Winfield, fig., 2007a, fig.73, s. 315).

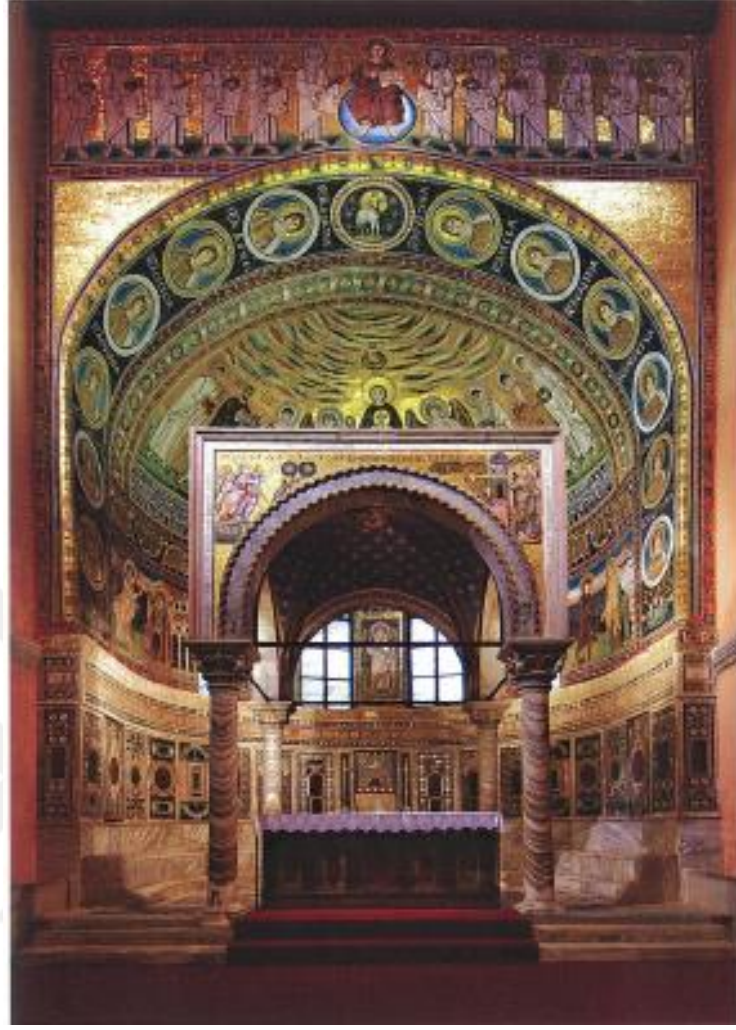
Bu örneklerin dışında, Poreč Eufrasius Katedrali apsisinde²⁸⁰ (Şekil 147), 6. yüzyıla ait iki Müjde örneğinin birlikte yer alması ve her iki örneğin de Meryem’e Evinde Müjde sahnesinden oluşması ise Bizans sanatı içerisinde farklı bir yorumdur.

²⁸⁰ Maguire; Poreč Eufrasius Katedrali ve mozaikleri hakkında en geniş çaplı araştırma yapan isimler içerisinde yer alır. Geniş bilgi için bkz. (Magurie, 2011, s. 39-51).



Şekil 146: Meryem'e Mjde Sahnesi, Athos Vatopedi Manastırı Kathalikonu, Dış Narteks 13. Yüzyıl Sonu-14. Yüzyıl Başı, (Sofragiu, 2012, s. 236).

Poreč örneği için diğer yeni bir yorum, Meryem ve Gabriel'in ayrı yerleştirilme uygulaması ile ilgilidir. İki Mjde sahnesinin de apside yer aldığı Poreč örneğinde, bir örneğin bemaya açılan kemer köşeliklerinde, ayrı yerleştirildiği gözlemlenirken, diğer örnekte her iki figüründe bir panelde bemanın kuzeyinde yer alması şeklinde yorumlanabilir.



Şekil 147: Meryem'e Mijde Sahnesi, Poreč Eufraşius Katedrali, Apsis, (Maguire, 2011).

3.2. BİZANS RESİM SANATI VE MERYEM'E MÜJDE SAHNESİ

Tezin bu bölümünde, Mijde sahnesi örnekleri üzerinden; Erken Hıristiyan/Geç Antik, Orta ve Geç Bizans dönemleri resim sanatının gelişim sürecini değerlendirilmiştir. Değerlendirme kapsamı içerisinde daha çok, dönemsel üslup ve teknikler öncelenmiştir. Bu bağlamda; dönemlere göre bölgesel üslupların nasıl ve yönde geliştiği ve Mijde sahnesi üzerindeki etkileri irdelenmiştir.

3.2.1. Geç Antik/Erken Hristiyan Dönem (330-843)

Hristiyan resim sanatının dönemsel tarihlendirmeleri için araştırmacıların görüşlerinde farklılıklar vardır. Örneğin Kitzinger; Hristiyan resim sanatı dönemlerini üç bölüme ayırır. İlk bölüm; 3. yüzyılda belirsiz dönem olarak başlar. İkinci dönem; imparator I. Konstantinos (324-337) ile başlayıp, imparator I. Iustinianos (527-565) ile devam eder ve son dönem ise 6. ve 8. yüzyıllar arasında tasvir sanatının daha zarif bir etki kazandığı dönemdir. Chatzidakis, daha ayrıntılı bir Bizans sanatı tarihlendirmesi yaparak, Erken-Orta ve Geç Bizans dönemi sanatlarını kendi içerisinde alt bölümlere ayırır. Rice ve Grabar ise daha çok, Komnenos-Makedon-Palaiologos gibi Bizans sanat akımları üzerinden bir değerlendirme yapma yolunu seçer (Chatzidakis, 1965, s.7-27; Grabar, 1953; Hoffman, 2007, s. 1; Kitzinger, 1980, s. 141; Rice, 1954).

Hristiyanlığın erken yüzyıllarından günümüze gelebilen sanat çalışması sayısının yok denecek kadar az olması nedeniyle, gerek Müjde sahnesi ve gerekse diğer tasvir sanatı örneklerinin ikonografik ve tipolojik gelişim süreci hakkında kesin bir bilgiye sahip olamayız. Bu nedenle en erken tarihli örnekler; 3. yüzyıl ve sonra sonrasına tarihlendirilmiştir.

Ancak diğer taraftan, 2. yüzyıla tarihlendirilen Roma Priscilla katakombu Müjde sahnesi (Şekil 75) her ne kadar, Müjde sahnesi olup olmadığı tartışılrsa da, günümüze gelebilen en erken tarihli örnek olarak da kabul edilir. Daha önce “*Gabriela’n Kanatları ve Bizans Resim Sanatında Kanat İkonografisinin Gelişim Süreci*” bölümünde de ele alındığı gibi, sahnenin tipolojik ve ikonografik özellikleri Müjde sahnesi ile benzerlik göstermez. Meleğin; Meryem’e sağ taraftan yönelmesi, kanatsız olması, kıyafetleri ile özellikle bir Romalı soyluyu andırıyor olması ile birlikte, Meryem’in de ikonografik ve tipolojik özellikleri Müjde sahnesi ile çelişmektedir. Meryem’in; sahnede erken dönemlerde görmeye alışık olduğumuz kıyafetinden çok uzak bir kıyafet içerisinde olması ve Gabriel’i selamlarken ki vücut ifadesinden çok uzak bir beden dili ile meleği selamlaması, sahnenin Müjde sahnesi olup olmayacağı konusunda temkinli davranılması konusunda bize soru işaretleri sunmaktadır.

Akdeniz ve Akdeniz'in doğusunda nüfuz alanını genişleten Hristiyan sanatı için günümüze gelebilen ilk örneklerin, Roma katakompları duvar resimleri olduğunu savunmak doğru bir tespit değildir. Bu nedenle Roma katakompları için, *günümüze gelebilen ilk Hristiyan sanatı duvar resimleri örnekleridir* deme konusunda temkinli yaklaşmak gerekmektedir.

Yazın kaynaklarından da edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, İskenderiye ve Antakya; dönemin Hristiyan sanatı için asıl sistematik organizasyon merkezleri olması bakımından, Doğu ile Batı arasında bir köprü görevi üstlenmeleri adına da önemli bir yere sahiptir. Örneğin; Osroene ve Ermenistan, İmparator I. Konstantinos'dan (324-337) önce Hristiyanlığı resmi din olarak kabul eden ilk devletlerdir (Strzygowski, 1911, s. 149).

Hristiyanlığın erken dönemlerinde başlayan mabet kavramının olgunlaşması ile birlikte, daha anıtsal ve sistematik anlamda dini mimari yapımına ihtiyaç duyulmuştur. Mimaride daha anıtsal ve kendi içinde bütün dini mimarinin olgunlaşmaya başlaması ile birlikte, kiliselerin içini İncil temalı konular ile öykülendirme gereksinimi ortaya çıkmıştır.

Yukarıda belirtilen nedenler doğrultusunda, Doğu'nun didaktik tarihi metodları ile Greko-Romen kökenli Helenizm birleşmiş ve ortaya Hristiyan sanatının ilk söylemleri kabul edilebilecek yeni bir üslup çıkmıştır. Ancak Judazim kökenli naratif/öykücü anlatım tekniği de bu yeni doğmuş Hristiyan sanatı üzerinde etkili olmuştur²⁸¹ (Rice, 1954, s. 126; Strzygowski, 1911, s. 151; Kitzinger, 1995, s. 20).

Birçok etken doğrultusunda, 3. yüzyılın erken dönemlerinde gelişmeye başlayan Hristiyan sanatı; yavaş, kademeli bir biçimde Hristiyan öğretisi ve Greko-Romen kültürü altında gelişimini sürdürmüştür. Bu bağlamda, 3. yüzyıl başında Hristiyan tasvir sanatının kendinden önceki tasvir sanatının yanı sıra İncil ve kilise babalarının

²⁸¹ Naratif anlatım tekniği muhtemelen Judazim geleneği ile gelişmiştir. Dura'da tam boy freskoları ile San Paolo Fuori le Mura ve Santa Maria Maggiore arasında naratif anlatımın öncelendiği bir benzerlik vardır (Rice, 1954, s.126; Strzygowski, 1911, s. 151; Kitzinger, 1995, s. 20).

öğretilerini içeren kaynaklar ile edebiyat kökenli bir gelişim sürdürdüğünü de savlayabiliriz.

İncil temalı tasvir sanatının ilk sistematik yorumu, 3. yüzyıl sonu ve 4. yüzyıl başında başlar (Elsner, 2007, s. 14-15; Kessler, 1979, Lowden, 2007, s. 120; Weitzmann, 1980, s. 1).

Bu bağlamda bu yüzyıllar, Ortaçağ ve Bizans sanatının ana hatlarının belirmeye başladığı dönem olması bakımından da önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde; Hristiyan dogması ve liturjisinin de ortak bir ifade ile Hristiyan tasvir sanatı üzerinde etkili olduğu gözlemlenir. Erken dönem İncil temalı tasvirler; sarkofaj, fildişi, mozaik, duvar resmi, tekstil, kitap resmi gibi birçok farklı sanat eserinde görülür.

Hristiyanlığın erken dönemleri; Hristiyan kilisesinin, kendi öğreti sistemini henüz tam olarak kurumsallaştıramadığı bir döneme denk gelir. Bu nedenledir ki, erken dönem Hristiyan inanç sistemi, mevcut olan sistematik Klasik dönem etkili öğretim sistemini kullanımı/uygulaması konusunda toleranslı olma yoluna gitmiştir ve heretik etkili bu öğretim sistemine katı yaptırımlar uygulanmamıştır. Bu neden ise bize Helenistik kültürün, erken dönem Bizans resim sanatı üzerindeki etkisinin neden bu denli yoğun olduğu konusunda fikir verir. Erken dönem Müjde sahnesi örneklerinden de anlaşılabacağı üzere, Helenizm etkili sanatta henüz güçlü bir Hristiyan etkisi yoktur.

Bu noktada Klasik dönem *paideia* öğretim sistemi, erken dönem Hristiyan eğitim sistemine de yön vermiştir. Özellikle İskenderiye kökenli okul müfredatlarında yer alan bu eğitim sisteminin öğretileri, tasvir sanatındaki Greko-Romen kökenli olan etkinin Erken/Geç Antik dönem Hristiyan sanatı üzerindeki etkisinin en önemli sebepleri arasında yer alır (Hanfmann, 1980, s. 75-78; Kitzinger, 1995, s. 19, 141; Mango, 1981, s. 49).

İmparator I. Konstantinos (324-337) ile birlikte, devlet tekelli devam eden Hristiyan sanatı, daha önceki dönemlerde sistematik bir gelişim süreci göstermez. Bu nedenledir ki, erken dönem Hristiyan sanatı; zengin bir kültüre sahip Akdeniz havzası boyunca eklektik ve senkretik bir özellik göstererek gelişimini sürdürmüştür.

4. ve 5. yüzyıllara gelindiğinde, Bizans sanatının erken örnekleri görülmeye başlasa da, bu dönem hala Erken Hristiyan/Geç Antik dönem olarak kabul edilir. Bu dönem, hızlı kültürel değişikliklere de şahitlik etmiştir. Bu değişim içerisinde, elbetteki çok tanrılı inanç sisteminden, tek tanrılı inanca geçişin etkileri önemlidir.

Yukarıda bahsi geçen dönemlerdeki değişimin, Hristiyan sanatı oluşumu aşamasında; Helenizm ve çok tanrılı inanç sisteminin birlikte paralel hareket ettikleri gözlemlenir (Cameron, 2008, s. 665-666). Özellikle 4. yüzyıl, Helenizm'in geleneksel form ve tekniğinin birlikte hareket ettiği bir geçiş dönemi niteliği taşır. Bu dönemde; resim sanatında formalist²⁸² bir teknik ile natüralizmden soyut tasvire geçilmeye başlandığı gözlemlenir (Cormack, 2008b, s. 884-885).

4. yüzyıldan başlayarak yaklaşık iki asır, Greko-Romen kökenli Helenizm etkisinde kalacak olan Hristiyan sanatı, 6. yüzyıl ile birlikte artık Ortaçağ sanatı olarak yeni bir üslup anlayışı ile devam edecektir²⁸³. İşte tam da bu dönemde, konumuz adına önemli olan tasvir sanatı için Erken Bizans sanatı dönemi de başlamış olacaktır. 5. yüzyıl sonu ve 6. yüzyıl ile birlikte Müjde sahnesinin sadece kilise resim programı içerisinde değil, diğer sanat çalışmalarında da tipolojik ve ikonografik elemanlarında olgunlaşmış bir yorum gözlemlenir.

4. yüzyıl Hristiyan sanatı; sistematik bir şekilde devlet kontrollü gelişmeye başlayan Hristiyanlık inancı ve hâlihazırdaki heretik inancı arasındaki kıyasıya mücadelenin de yaşandığı bir döneme denk gelir. Başka bir deyişle, 4. ve 5. yüzyıl Hristiyan sanatı; kurumsallaşmaya çalışan Hristiyan öğretisi dönemi içerisindeki kimlik arayışı niteliğindeki bir geçiş dönemi olarak da kabul edilebilir²⁸⁴.

Erke dönem Bizans sanatının gelişimi üzerinde birçok etken vardır. Helenistik sanatı oldukça analitik bir yaklaşım ile kabul eden Bizans sanat anlayışı; Hristiyan sanatı

²⁸² Geç Antik dönem; form ve stilde Roma sanatı naratif/öykücü üslubunda bir değişikliğe gitmiştir (Elsner, 2007, s. 11).

²⁸³ Rice; erken dönem Bizans sanatından bahsederken, Helenizm'in Roma kaynaklı değil, Yunan kaynaklı olduğundan bahseder (Rice, 1954, s. 45).

²⁸⁴ Başkent Konstantinopolis'te çok tanrılı inanç ile mücadelenin tarihi 4. yüzyıla denk gelir ve hemen ardından 4. ve 5. yüzyıllarda kilise mimarisi ile birlikte, kiliselerin içerisinde tasvir sanatı da daha formatif bir biçimde gelişmeye başlar. Geniş bilgi için bkz. (Cameron, 1993, s. 13).

kapsamında heretik elemanları reddederek değil, kendi içerisine adapte ederek/yoğurarak sanata uygulamıştır (Cormack, 2008b, s. 884; Elsner, 2007, s. 17; Kitzinger, 1963, s. 97).

Bizans coğrafyası içerisinde Roma merkezli başlayıp daha sonra Konstantinopolis merkezli devam eden sanat gelişimi; aynı zamanda Arami ve Pers etkisi altında da senkretik bir özellik göstererek devam etmiş ve gelişimini sürdürmüştür.

Konstantinopolis merkezli Helenistik sanatın hinterlandını oluşturan diğer merkezlerde, Bizans tasvir sanatı için oldukça önemlidir. Bunlar arasında; Baktriya, Tigris, Seleukia, Nisibis, Suriye, Filistin hatta Mısır, önemli sanat merkezleridir (Strzygowski, 1911, s. 150; Kitzinger, 1995, s. 11). Bu nedenlerden dolayı, örneğin birçok İncil temalı figürün, geniş Bizans coğrafyası içerisinde birçok ikonografik farklılık ile zengin bir yelpazede geliştiğini gözlemliyoruz²⁸⁵. Bu ikonografik farklılığı, farklı coğrafyalarda yerel yorumlar ile tasvir edilen Meryem ve Gabriel figürleri kapsamında konumuz Müjde sahnesinde de gözlemliyoruz.

Helenizm ve Helenizm kökenli sanatın, daha geniş bir coğrafyada etkili olmasının bir diğer nedeni ise; Bizans toplumunun geniş sınırlar içerisinde, Yunanca konuşan entelektüel tabakasının; Ermenice, Gürcüce, Süryanice ve Kopt/Kıpti dili gibi çok dilli bir coğrafyada yaşamış olmalarından kaynaklanır (Cameron, 2008, s. 667; Mango, 1981, s. 49). Bizans entelektüel sınıfı; birden fazla dil bilmekteydi. Çok dilli bir ortamda ortaya çıkan sanat ürünleri ise daha geniş bir kitleye ulaşabilme imkânı bulmuş ve bu çok dilli ortam, geniş bir coğrafyada Helenizm'in etkisini artırmıştır²⁸⁶. Bu etki ile birlikte yazın kaynaklı resim sanatı da geniş bir coğrafyaya ulaşmıştır. Ancak sanatın oldukça geniş bir coğrafyada ortak ama farklı ikonografik bir dille yayılım gösterdiği bu dönemde; olgunlaşmış bir Hristiyan inancından bahsetmek için erkendir. Hali hazırda

²⁸⁵ Ortaçağ sanatı ve Geç Antik dönem sanatı arasında bir etkileşim söz konusudur. Fernand Braudel'in *Longue Durée* diye nitelendirdiği; "uzun vadede gerçekleşen" yorumu Akdeniz Helenizm'i adına önemlidir. Çünkü Helenizm; Avrupa, Asya, Afrika kesişme noktası olan Akdeniz havzasında geniş bir zaman diliminde ve geniş bir coğrafyada ortaya çıkmış bir sanattır. Geniş bilgi için bkz. (Hoffman, 2007, s. 3).

²⁸⁶ Ancak 6. yüzyıl ile birlikte, Yunan dilinin yerine Latince geçmiştir ve bu sanatın yönünün değişiminde etkili olmuştur (Rice, 1954, s. 47).

çok tanrılı inancın varlığı ile birlikte, Hristiyanlık inanç sistemi de, kendi içerisinde küçük sektler/cemaatler ile gelişimini başlatmıştır.

Sektler arasındaki ilk anlaşmazlıklar, Aryanizm ve Ortodoksluk savunucuları arasında olmuştur. Daha sonraki dönemlerde ise bu anlaşmazlık; Diofizit ve Monofizit inançlar arasında devam etmiştir. Bu anlaşmazlıklar ve farklı sektlerin görüşleri sanat üzerinde de etkili olmuştur. Konumuz olan Meryem'in kült olması ve Theotokos/Tanrı Veren/Taşıyan ünvanını alması yine bu Monofizit ve Diofizit inanç çekişmelerinin sonucu gelişmiştir görüşününü desteklemekteyiz.

Sektler arasındaki bu anlaşmazlıkların sanata yansması adına, Ravenna dini mimari resim programındaki yorumlar önemlidir. Örneğin, Ravenna'da farklı iki sekt inanca ait Arienler ve Ortodokslar vaftizhanesi olması ve tasvirlerinin de bu sekt inancı çerçevesinde yapılması, bu noktada dikkate değerdir.

Erken dönem tasvir sanatı üzerinde etkili olan bir diğer önemli unsur; konsiller ile birlikte tasvir sanatına uygulanan yaptırımlardır. İlk olarak 325 İznik/Nikea Konsili ile birlikte Hristiyan tasvir sanatı ile ilgili ifadeler kullanılmaya başlanmıştır (Cameron, 1993, s. 16).

Sonuç olarak bütün bu etkenler altında, ağır-istikrarlı ve eklektik bir biçimde naratif/öykücü bir Hristiyan sanatı doğmaya başlamıştır demek mümkündür.

İlk İncil temalı naratif/öykücü tasvirin görüldüğü yapılardan birisi, 435 tarihli Roma Santa Maria Maggiore kilisesidir. Konumuzu oluşturan Müjde sahnesinin de kilise resim programı içerisinde yer alması ve sahnenin öncül örneklerinden birini oluşturması adına da Santa Maria Maggiore örneği önemlidir (Şekil 148). Ancak örnek, daha sonraki Ortaçağ Müjde sahnesi tipolojisi ve ikonografisinden oldukça farklıdır.



Şekil 148: Meryem'e Müjde ve Kâhin Kralların Tapınması Sahneleri, Roma Santa Maria Maggiore Kilisesi, (Cameron, 2000, s. 11).

Bilindiği üzere; Meryem ve Meryem'in hayatından sahneler; tasvir sanatında, 2. yüzyılda yazılmış Apokrif kaynak Yakobus'un Protoevangelium'u kaynak alınarak yapılmaya başlanmıştır. Sahnede; Meryem emperyal bir kıyafet içerisinde, etrafında bir melek topluluğu ve başında bir diadem ile bir tahtta oturur durumda tasvir edilmiştir. Sahnenin en önemli ikonografik detaylarından birisi olan Meryem'in yünü ve kirmeni sahnede yoktur. Müjde sahnesi ikonografisine uyan tek ayrıntı Gabriel'in gökten süzülerek Meryem'e yaklaşmasıdır. Sahnenin hemen sağında yer alan Yusuf'a *Müjde/Yusuf'un Rüyası/Rüyeti* sahnesi (Şekil 114) ile de Santa Maria Magiore aracılığıyla, siklus uygulamasına da geçilmeye başlandığını gözlemliyoruz.

Sahnenin hemen altında yer alan *Kâhin Kralların Tapınması* sahnesi de bir hayli ilginç bir ikonografiye sahiptir. 3 kâhin kral farklı yönlerden, yeni doğmuş ve bir tahtta oturan İsa'ya yaklaşır. İsa'nın iki yanında iki kadın vardır. Kadınlardan bir tanesi mor maphorionu ile tipik Meryem kıyafeti içerisinde tasvir edilmiştir. Bu sahnenin farklı

tipoloji ve ikonografisi ile ilgili olarak araştırmacıların yorumları ise oldukça farklıdır. Cormack; (2008b, s. 896); kadınlardan birinin Sarah olduğunu savunur.

Bu bağlamda, erken dönem Müjde sahnelerinin gerek kilise resim programı içerisindeki yeri ve gerekse ikonografik ve tipolojik özellikleri homojenlik göstermez. Sahne; kubbe, naos, zafer kemeri gibi kilisenin farklı yerlerinde yer alabilmektedir. Hristiyan sanatının ilk 6 yüzyılındaki Müjde sahnesi örnekleri, diğer birçok sahnede olduğu gibi bir geçiş dönemi niteliğindedir. Bu nedenle bu dönemi, Müjde sahnesinin ana elemanlarını oluşturan ikonografik ve tipolojik arayışların devam ettiği dönem olarak nitelemek de mümkündür. Sahnenin iki önemli figürü Meryem ve Gabriel, bölgelere göre farklı ikonografik ve tipolojik özellikler göstermektedir. El Bagawat örneğinde, Gabriel sahnede yokken yerini Kutsal Ruhu simgeleyen bir güvercin yer almaktadır. Erken dönem katakomp örneklerinde ise, Meryem ve Gabriel bölgesel ikonografik ve tipolojik farklılıklar göstermektedir. Her iki figürde sahnede, Romalı emperyal kıyafetler içerisinde ve özellikle Gabriel'in kanatsız olması ve Meryem'e sağ taraftan yönelmesi bu arayışlara örnek verilebilir.

4. ve 5. yüzyıllarda görülmeye başlayan Helenistik Greko-Romen etkinin, 6. yüzyıl ile birlikte Bizans sanatında iyiden iyiye olgunlaşmaya başladığını gözlemleriz. Diğer taraftan Bizans tasvir sanatı da kendi içerisinde bazı formatif uygulamalara gitmeye başlamış ve Bizans tasvir sanatı olarak kabul edebileceğimiz ilk öncül örneklerini de bu dönemde vermiştir.

Örneğin 4. ve 5. yüzyıllarda çok tanrılı inanç sistemi ile ciddi bir mücadele içerisinde olan Hristiyan Bizans sarayı; özellikle 6. yüzyıl ile birlikte bizzat devlet kontrollü olmak üzere Tanrı ve Tanrıça heykellerinin yerine, devlet kontrollü kutsal insanların ikonalarının yapımını ve böylece kutsal insanların toplumda itibar görmesini teşvik etmiştir (Weitzmann, 1980, s. 3-4).

Özellikle 6. yüzyılın ilk dönemi ile birlikte ruhani dünyaya ait tasvirlerin yaygınlaşmaya başladığını görürüz. Bu dönemde Ravenna kiliseleri mozaik örneklerinde olduğu gibi, kilise resim programında, daha çok cenneti andıran bir tasvir anlayışı gelişmiştir. Bu tasvirler ile cennete ait bir etki bırakmak öncelenmiştir. Cennet temalı bu tasvirlerin nedenleri arasında döneminin etkileri vardır (Kitzinger, 1980, s. 148-149).

Bu nedenler arasında, 6. ve 7. yüzyıllarda Akdeniz coğrafyası üzerinde otoritesini henüz sağlayamamış yeni Hıristiyan Bizans Devleti'nin, bölgedeki Hıristiyan kimliğini ispatlama çabası en önemli olanıdır denebilir. Bizzat baniliğini saray mensublarının üstlendiği bu sanat yapıları ile tek elden bir sanat anlayışının gelişimi sağlanmaya çalışılmış olması ise diğer en önemli neden arasında yer alır. Bu nedenle, bu dönemde başkent Konstantinopolis, Selanik, Roma, Sina ve Ravenna gibi yerlerde daha çok İsa, Meryem ve aziz tasviri yapılmaya başlanmıştır. Çünkü yeni Hıristiyan kimliğini ispatlamaya çalışan devlet, kutsal kişilerin ruhani kimlikleri altında, halkı birleştirmek ve bir arada kontrol altında tutmak istemiştir. Daha önceki dönemlerde, tanrılar ile insanlar arasında arabuluculuk yapan tanrıçaların yerine Meryem'in geçmesi ile birlikte, Meryem'e sanatta önemli bir öykünme de böylece başlamıştır. Sanata yansıyan bu politik ve toplumsal nedenler ile tanrıça kültürünün yerine Meryem kültü kökenli bir tasvir anlayışı geçmiş ve böylece hem Hıristiyan sanatının gelişimi ve hem de Bizans otoritesinin toplum üzerindeki etkisi, oldukça hızlı ve kolay olmuştur.

Diğer taraftan bu devlet kontrollü kilise resim programı çerçevesinde, erken dönem Roma örneklerinin aksine Ravenna örneklerinde Müjde sahnesinin yer almaması ise dikkat çekicidir. Bu bağlamda, günümüze gelebilen erken dönem örnekleri olmadığı için başkent Konstantinopolis kilise resim programı içerisindeki Müjde sahnesinin kilise içerisindeki yeri ile tipolojik ve ikonografik detayları hakkında aydınlatıcı bilgiye sahip olamayız. Ancak Kutsal Havariler²⁸⁷ ve Khalkoprateia Kilisesi²⁸⁸ örneklerinde, Müjde sahnesinin varlığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Özellikle Khalkoprateia örneğindeki Müjde sahnesinin kilise apsisinde yer almasını, geç dönem Müjde sahnesinin kilise resim programı içerisindeki en olgunlaşmış yerinin apsisde yer almasının öncül örneklerinden biri olarak kabul edebiliriz. Bu yönüyle başkent Konstantinopolis diğer birçok sanat eserine öncülük ettiği gibi, Müjde sahnesinin kilise resim programındaki yerinin nereler olduğunu da belirlediği görüşüdeyiz.

²⁸⁷ Konstantinopolis Kutsal Havariler Kilisesi'nde apsisde yer alan bir Müjde sahnesi örneği kaynaklarda belirtilmektedir. Geniş bilgi için bkz. (Brubaker, 2008, s. 376).

²⁸⁸ Khalkoprateia Kilisesi'nde Müjde sahnesi apsisde yer almaktaydı. Geniş bilgi için bkz. (Mango, 1994, s. 165-166).

Helenistik sanat; bu dönemde bir taraftan yeniden canlanmasını devam ettirirken, diğer taraftan nüfuz alanını genişleterek gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde; Greko-Romen etkinin yanında, Doğu ve Judazim kökenli sanatsal üslup; erken dönem Hristiyan sanatı üzerinde olduğu gibi, erken dönem Bizans sanatı üzerinde/içerisinde de aynı üslup ve geleneği sürdürmüştür.

Bu bağlamda; Bizans tasvir sanatı içerisinde Eski Ahit ve mitolojik detaylı imgeler ve kompozisyonlar birbirlerini tekrar ederek, bir Bizans tasvir sanatı ikonografisi gelişmeye başlamıştır (Elsner, 2007, s. 14-17).

Devlet ekonomisinin güçlenmesi sonucunda, 5. ve 6. yüzyıllarda, başkent destekli taş ve mermer ocakları ile birlikte mimari plastik sanatı gelişmeye başlamış ve imparator I. Iustinianos (527-565) dönemi ile birlikte en olgun örneklerini vermiştir (Cormack, 2008b, s. 893).

Ravenna kiliselerinde yer alan sarkofajlar bu bağlamda oldukça önemli bir yere sahiptir. Daha çok sembol içerikli tasvirlerin, Helenistik sanat etkisi gösterdiği bu dönem sarkofajlarından üzerinde Müjde sahnesi olan *Sepolcro di Braccio/Pignatta* sarkofajı (5. yüzyıl) (Şekil 150) bu bakımdan sanatsal değeri olan eserler arasındadır.

Ravenna kiliseleri resim programında yer almayan Müjde sahnesi, sarkofaj ve fildişi örneklerinde görülür. Ortaçağ Bizans resim sanatı kapsamında, sahnenin en belirgin tipolojik ve ikonografik ayrıntılarını bu örneklerde görmek mümkündür. Meryem'in kirmeni, yün sepeti ve Gabriel'in kanatları artık sahnede görülmeye başlar. Helenizm etkisinin en belirgin özellikleri ise Gabriel ve Meryem'in kıyafetlerinde yoğunlaşmıştır.

6. yüzyılda sanatında; Antik Yunan'ın katı natüralist anlayışından, daha hiyerarşik bir sanat anlayışına geçiş söz konusudur. Örneğin konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı, *Ravenna Maximiaus* katedrası/tahtı (Şekil 149) naratif/öykücü isteğin, romantik bir şekilde Helenizm etkisi altında geliştiğini gösterir (Elsner, 2007, s. 14-15; Kessler, 1979, s. 452; Strzygowski, 1911, s. 151).

6. ve 7. yüzyıllar; çok tanrılı inanç imgeleri ve natüralist biçimin teolojik etkenler ile birleştiği bir geçiş dönemidir (Elsner, 2007, s. 17). Sadece kilise resim programında

değil, tekstil ve madeni eşyalar üzerinde de Helenizm etkili ve Bizans teolojisi kökenli tasvirler sıklıkla görülmeye başlar. Böylece, sadece çok tanrılı inancını hali hazırda devam ettiren coğrafyalarda değil, başkent Konstantinopolis’de de bu çok tanrılı etkili Helenistik sanatsal üslup devamını sürdürecektir.



Şekil 149: Meryem’e Müjde Sahnesi, Başpiskopos Maximianus Kathedra/Tahtı Fildişi Rölyef, Detay, 6. Yüzyıl, (©Museo Arcivescovile, Ravenna).

<https://christianantiquitiesmuseumarchives.wordpress.com/2013/05/01/chair-and-archbishop-maximianus-of-ravenna-chair/#jp-carousel-87>



Şekil 150: Meryem'e Müjde Sahnesi, Ravenna Sepolcro di Braccio/Pignatta Sarkofajı, Detay, 5. Yüzyıl, (Hatice Demir Arşivi, 2017).

Günümüze gelebilen en erken tarihli el yazmaları örnekleri 4. ve 5. yüzyıllarda başlar²⁸⁹. Ancak erken dönem kitap resimlerinde, normatif bir yaklaşım yoktur. Bu dönemde üretilen el yazmalarının, İncil'den farklı bir üslup anlayışına göre üretildiklerine şahitlik ederiz (Lowden, 2007, s. 123).

²⁸⁹ Resimli el yazmalarının nicelik olarak artışı, 4. ve 5. yüzyıllara denk gelir. Bunun nedenleri arasında ise, Hristiyan cemaatin kutsal kabul ettikleri imgeleri, daha sıklıkla günlük hayatlarında görmek istemeleri vardır (Lowden, 2007, s. 128).

6. yüzyıla gelindiğinde, kitap resimlerindeki bu farklı ikonografik yaklaşımın hala devam ettiğini gözlemleriz. Örneğin günümüzde Floransa Laurentian Kütüphanesi'nde muhafaza edilen 586 tarihli Rabula İncili farklı bir tasvir ikonografisine sahiptir.

Suriye kökenli olan Rabula İncili adını, kitabı üreten kişi olan bir keşişten alır. Resimlerde genelde sütunlar, portikolar arasında çeşitli bitkisel süsleme ve hayvanlar yer alır. Bu mimari detayların arasında, kutsal metin tasvirli sahneler yer verilir. El yazması; hemen hemen her sayfada resim olması adına da önemlidir (Bayet, 2009, s. 44).

Rabula İncili; içerisinde Müjde sahnesinin (Şekil 151) yer alması bakımından konumuz adına önemlidir. Müjde sahnesinde; iki figürün (Meryem ve Gabriel) birbirlerinden uzaklaştırılmasına dikkat edilmiştir. Daha öncede ele aldığımız gibi; iki figür farklı âlemlerden geldiği için, ikonografide buna vurgu yapılarak, aralarına mesafe bırakılmaya çalışılmıştır. İki figürün birbirlerinden ayrı yerleştirilmesinin ilk olgun örneklerinden birisi olması adına, Rabula İncili Müjde sahnesi dikkate değerdir. Rabula İncili, bize yeni ikonografik söylemlerde bulunması adına da önemlidir. Örneğin; Eski Ahit kaynaklı iki figür olan Joshua/Yeşu ve Samuel'in de Müjde sahnesinde yer alması tesadüf değildir. Bilindiği üzere Eski Ahit kaynaklı bir isim olan Samuel'de mucizevi bir şekilde bir melek aracılığı ile müjde verilerek dünyaya gelmiştir. Diğer bir ikonografik detay ise, Meryem'in evinin hemen yanındaki saksıdaki ağacın varlığıdır. Daha önceki bölümlerde de değinildiği gibi; Müjde sahnesindeki ağaç ile doğurganlık/yeniden canlanma-reenkarnasyon/soyun devamı gibi semboller de ikonografiye girmiştir. İlk olarak *İbrahim'in Konukseverliği* sahnesinde, *Mamre Meşeliği* ile vurgu yapılan bu soy ağacının, erken tarihli bir el yazması olan Rabula İncili'nde yer alması, konumuz adına önemlidir. Bilindiği üzere, Bizans tasvir sanatı, özellikle kilise resim programlarındaki naratif/öykücü sahneler, el yazmalarından etkilenecek organize edilmişlerdir. Bu bağlamda, Rabula İncili Müjde sahnesi, kendinden sonraki birçok ikonografik detaya öncüllük etmiş olmalıdır görüşünü savunmaktayız.



Şekil 151: Meryem'e Müjde Sahnesi, Rabula İncili, cod. Plut. I, 56 fol.4r. 6. Yüzyıl, (©Biblioteca Mediceo Laurenziana) Floransa.

<http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000025956&keywords=Plut.01.56#page/18/mode/2up>

Rabula İncili'nde yer alan mucizevi bir şekilde meleğin müjdeli haberi ile doğduğu Samuel'in sahnede yer almasının bir tesadüf olmadığını savunduğumuz görüşümüzü destekleyen geç dönem örneklerinden bir tanesi de Sinop 1640 Balat kilisesinde (Şekil 137) görebiliriz. Balat kilisesinde; Müjde sahnesi, *İbrahim'in İshak'ı Kurban Etmesi* sahnesi takip eder. Daha önceki bölümde de üzerinde durulduğu gibi, İshak da *Üç Konuk* aracılığı ile müjdeli bir haber sonunda doğmuştur. Rabula örneğindeki Müjde

sahnesi ile aynı sayfada yer alan Samuel ve yine mucizevi bir şekilde doğan İshak'ın Balat örneğinde Müjde sahnesi ile aynı panelde yer almasının bilinçli bir ikonografik gönderme olduğu görüşünü savlamaktayız.

Bizans resim sanatı kapsamında, 6. ve 7. yüzyıllar ağır ve istikrarlı bir biçimde gelişimini sürdürmüştür. Gerek konumuz Müjde sahnesi ve gerekse diğer Kitap-ı Mukaddes kaynaklı sahnelerin hemen hemen her alandaki örneklerinde, olgunlaşmış ikonografik öğelerin sahnede yer alması ile gelişimini sürdürdüklerini gözlemliyoruz.

Ancak resim sanatı kapsamında bu istikrarlı dönem, İkonoklazma olarak adlandırılan dönem ile birlikte sekteye uğramıştır. Bizans sınırları içerisinde, 680-843 tarihleri arasında, yaklaşık iki aşırı aşkın bir süre tasvir yasağı dönemi yaşanmıştır. Tasvir yasağı döneminin temellerini oluşturan etkenlerin sayısı oldukça fazladır. Bunların içerisinde hiç kuşkusuz siyasi nedenlerin etkisi en yoğun olmaktadır. İlk olarak; Bizans devleti ve toplumunun, Suriye-Filistin-Mısır topraklarının Müslüman Araplar tarafından fethedilmesinin, kendilerinin tasvir ve heretik inançları ile bağlantısı olduğu gerekçesi ile Tanrı'nın bir cezası olarak görmüşlerdir. Böylece tasvir yasağının ilk formatif özellikleri de ortaya çıkmıştır. Ama asıl İmparator III. Leon (717-741) ile İkonoklazma dönemi resmi bir biçimde devlet kontrollü başlamıştır.

Bu dönemde figür tasviri yasaklanmış ve İran ve Arap toprakları kökenli figür içermeyen/anikonik bitkisel ve hayvansal tasvirler, Bizans resim sanatı kapsamında kiliselerde yerini almaya başlamış ve bu dönemde figür olarak öncelenen tek imge ise, haç olmuştur (Delvoye, 1964, s. 306; Demus, 1964, s. 51-52).

İkonoklazma döneminin siyasi çalkantısı tasvir merkezli başladığı için, bu dönemin sanat yapıtlarında siyasal söylemlerde dikkati çeker. Bu bağlamda sanatın, toplumun dışında gelişen değil, bilakis toplumun içerisinden çıkan bir argüman olması da bu noktada önemlidir. Bu nedenle, İkonoklazma dönemi siyasi yapısının sanata yansımaları ile birlikte, sanat ürünlerinin bir manifesto niteliği taşıması da konumuz adına önemlidir. Örneğin, İkonoklazma dönemi ikona taraftarlarının etkisi ile üretilen iki el yazması resimleri dönemin çalkantısını göstermesi adına ayrı bir yere sahiptir. Bunlardan içlerinde konumuzu oluşturan Müjde sahnelerinin de yer aldığı Pantokrator

ve Khludov Psalter'lar, 815 tarihli İkonoklazma Konsili'ne bir tepki olarak, manifesto niteliğinde minyatürler içermektedir²⁹⁰.

Her iki el yazmasında *Psalm 25:5*;

“...Kötü işler yapan topluluktan nefret ederim, ve Tanrı ile olmayanla oturmam...”

ifadelerinin yanında yer alan kitap resmi/minyatür, dönemin tasvir savunucularının bir tepkisi niteliğindedir.

Bilindiği üzere Patrik Nikephoros, 815 Konsili'ne katılmamıştır. Khludov Psalter'da f. 16r'de; Nikephoros (Şekil 152), elinde bir İsa tasviri ile birlikte konsilde yer alan V. Leon'un ve tasvirkıracı Theodotos'un ve toplanan meclisin sol üst köşesinde yer alır (Bryer ve Haldon, 2001, s. 45-46). Bu resim/minyatür ile 815 Konsili'ni bir red etme durumu söz konusudur.

Meryem'e Müjde sahnesi, figürlü bir sahne olduğu için bu dönemde Müjde sahnesini başkent Konstantinopolis'teki kiliselerde görmek neredeyse imkânsızdır.

Ancak başkente uzak mesafelerdeki Anadolu coğrafyasında bu dönemde de tasvir içeren kilise duvar resimleri görmek mümkündür. Günümüze gelebilen Anadolu örnekleri içerisinde, Kapadokya kilise duvar resmi örnekleri yer alır. Bu duvar resimlerinde, sanattan daha çok keşişlerin içerisinde bulunduğu dini çevrenin atmosferinin yansıtılması öncelenmiştir²⁹¹ (Rice, 1954, s. 256).

Kapadokya duvar resimleri; daha çok Kapadokyalı keşişlerin yaptığı bu duvar resimleri; Suriye sanatının 5. ve 6. yüzyıllarındaki naratif/öykücü anlatım tasvirleri geleneğini devam ettirir. Ancak Suriye etkisinin fazlasıyla gözlemlendiği bu örneklerde, bazen Apokrif kaynaklı göndermelerin dışına çıkıldığı ya da siklusların genişletildiğine de şahit olunur. Buradaki yapıtlar; sanatsal kaygıdan, güzel resim yapmaktan ya da cemaatin naratif/öykücü anlatımıyla eğitilmesinden daha çok, kendi yaşadıkları

²⁹⁰ Bahsi geçen iki el yazması resim örneklerinde, konumuz Müjde sahnesi de yer alır. Bkz. Şekil: 80-81.

²⁹¹ Başkent sanat üslubunu ne denli yansıttığı konusu, araştırmacılar arasında tartışma nedeni olmuştur (Rice, 1954, s. 260).

cemaatin hayatını yansıtmaya amaçlı yapılmış tasvir örnekleridir (Rice, 1954, s. 259-260)

292



Şekil 152: Nikephoros 815 Konsili'ni Reddederken, Yunanistan, Athos, Pantokrator Psalter 61, f.16r, 9. Yüzyıl.

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=249&view=site&page=1&image=1639>

Kapadokya bölgesi İkonoklazma dönemi Müjde sahnesi örnekleri için Tokalı kiliseleri Müjde örneklerini verebiliriz²⁹³ (Şekil 141, 142). Kapadokya Müjde örneklerinde tipolojik ve ikonografik olarak bir homojenlik görülmez. Bunun nedenleri arasında yine yukarıda belirtildiği gibi bir manastır atölyesi ürünü oldukları ve estetik kaygıdan daha

²⁹² Kapadokya'nın manastır sınıfı duvar resmi çalışmaları, birçok coğrafyayı da etkilemiştir. Bu resimlerde görülen; sade, vakur ve enerjik manastır dogmasının öncelendiği örnekleri, diğer bölgelerde de görmek mümkündür. Örneğin kendinden sonraki dönemlerdeki Yunanistan Hosios Loukas ve İtalya'nın güneyindeki örnekler, Kapadokya manastır sınıfının tasvir öğretisi ile ilişkilidir. Bulgaristan'daki manastır duvar resimleri, hatta 13. yüzyıl el yazması kitap resimlerinin de Kapadokya geleneğinden etkilendiği bilinir (Rice, 1954, s. 259-260).

²⁹³ Geniş bilgi için bkz. (Rice, 1954, s. 259).

çok öğreti amaçlı olmalarından kaynaklanmaktadır görüşündeyiz. Kapadokya duvar resimleri, daha çok öğreti amaçlı oldukları için hem kendinden önceki Mısır-Suriye manastırları, hem de bu geleneği sürdüren Ermeni kültür çevresi etkisi taşır. Tokalı Müjde örneğinde olduğu gibi başkent uslubu etkisi göstermesinin nedenleri arasında ise saray yönetiminde de çok önemli yere sahip olan Kapadokya aristokrat sınıfının, Bizans sarayı ile olan etkileşimi sonucu gerçekleştirmiş oldukları imar faaliyetleri neticesinde ortaya çıkmıştır.

İkonoklazma'nın çok etkilenmediği başka bir coğrafya olan İtalya kilise duvar resmi örneklerinde yine Müjde sahnesini görebiliriz. İtalya'da Milano yakınlarındaki Castelseprio'daki Santa Maria kilisesinin (Şekil 153) tarihlendirmesi konusunda, araştırmacıların farklı görüşleri vardır²⁹⁴. Kilisenin duvar resimlerinin, Karolenj ya da Bizans üslubuna göre yapılıp yapılmadığı tartışmasına, bu konuda çalışmaları olan Leveto; (1990, s. 406) şu şekilde bir açıklama getirmektedir. Leveto; kilisedeki duvar resimlerinin daha çok Apokrif kaynaklı olduğunu ve Apokrif kaynaklı tasvirlerle ise daha çok Doğu yani Bizans coğrafyasında yer verildiğini söyleyerek, kilisenin Bizans etkili duvar resimleri taşıdığını söyler.

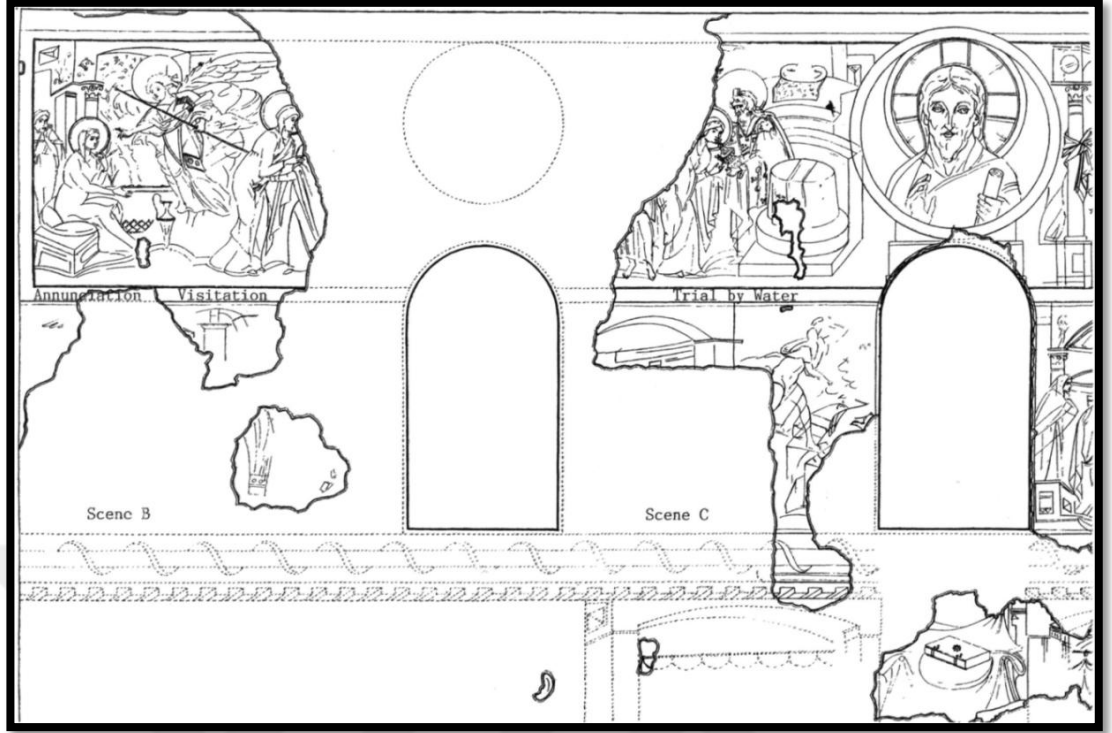
Kilisede; Meryem'in Yaşam siklusu içerisinde yer alan konumuz Müjde sahnesinin de olması dikkate değerdir.

Castelseprio örneğinde yine figürler canlıdır, insanidir, ama aynı zamanda havada askıda ulaşılmazlık hissi verir. Bu illüzyonist etki ile onların ruhani bir aleme ait oldukları vurgulanmaya çalışılmış olmalıdır.

Bu bağlamda Castelseprio duvar resimleri²⁹⁵; sadece Helenistik etkinin değil, aynı zamanda İncil temalı naratif/öykücü anlatımın öncelenmesi adına da önemlidir.

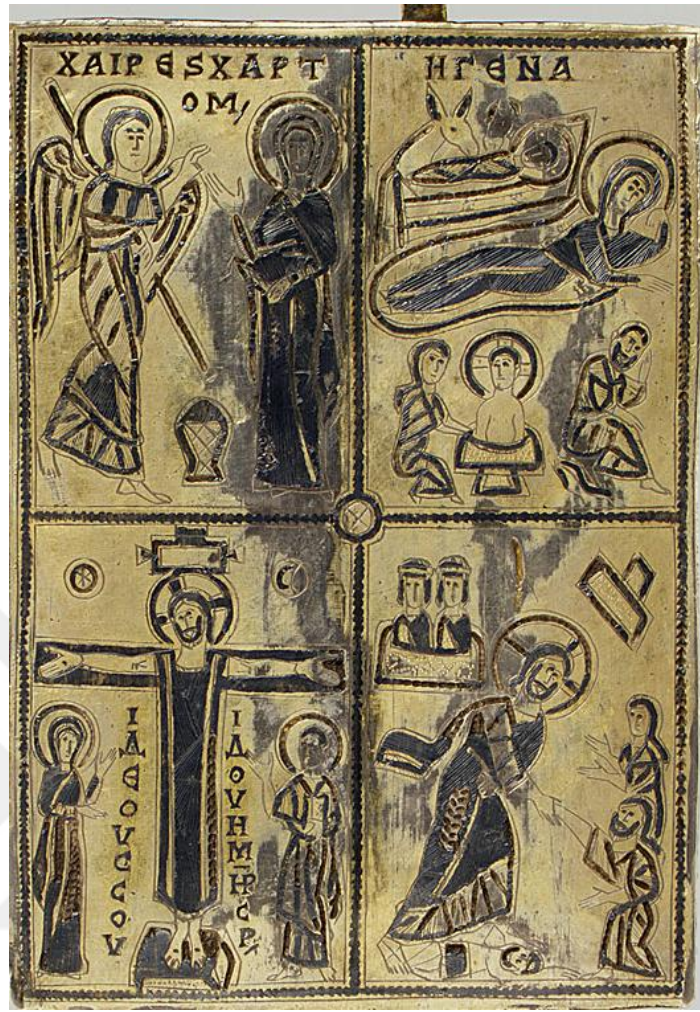
²⁹⁴ Ancak son yapılan karbon-14 testi ile birlikte kilisenin tarihlendirmesi 9. yüzyılın birinci çeyreğine denk gelir. Geniş bilgi için bkz. (Leveto, 1990, s. 393).

²⁹⁵ Kitzinger; Castelseprio duvar resmi örneklerini; "*tasvir sanatının şiirsel üslup ile ifade olmuş hali*" olarak niteler (Kitzinger, 1963, s. 98, 105-110).



Şekil 153: Meryem'e Müjde Sahnesi, Castelseprio, 9. Yüzyıl, (Levoto, 1990, s. 397).

Diğer taraftan İkonoklazma döneminde, her ne kadar kiliselerde duvar resimlerinde insan figürü tasviri konusunda kısıtlayıcı bir yaptırım gözlemlense de, diğer sanatlarda bu yaptırımın biraz daha yumuşatıldığını gözlemleriz. *Fieschi Morgan Staurotheke* örneğinde de (Şekil 154) görüldüğü gibi, küçük el sanatları örnekleri Müjde sahnesi ikonografisinde hiçbir değişikliğe gidilmemiştir.



Şekil 154: Meryem'e Müjde, Sahnesi Fieschi Morgan Staurotheke, Detay, Başkent Konstantinopolis, 9. yüzyıl, Gümüş-Altın yaldızlı Cloissone tekniğinde, 10.2*7.4 cm. (©Metropolitan Museum of Art), (Evans ve Wixom, 1997, s. 74).

3.2.2. Orta Bizans Dönemi (843-1261)

843 tarihi ile birlikte, Bizans coğrafyasında yaklaşık iki asır devam eden İkonoklazma dönemi bitmiş ve Bizans kültür ve sanat hayatında yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem, Bizans resim sanatının en parlak dönemlerinin de başlangıcı olma niteliği taşır.

Ostrogorsky'nin (2011, s. 203) Bizans Ortodoksluğu'nun Zaferi için söylemiş olduğu şu ifade;

“Nasıl İran ve Arap istilasına karşı verilen mücadele Bizans imparatorluğunun devlet olarak varlığı bakımından kesin sonuç vermesi devresi olmuşsa, tasvir kırıcı bunalım da onun manevi varlığını korumak bakımından büyük kesin sonuç devresi oldu. Bunun atlatılması, Bizans devletinin kültürel gelişmesi için, askeri istilanın önüne geçilmesinin imparatorluğun devlet olarak gelişmesi bakımından taşıdığı öneme benzer bir ehemmiyet arzetymekte idi. Resim düşmanı hareketin çöküşü, Grek dini ve kültürel özelliğinin tasvir kırıcılıkta teşahhus eden Asyalılaşılmaya karşı zaferi anlamına geliyordu. Artık Bizans; Grek-Hristiyan bir devlet olarak, kültürel anlamda doğu ve batı arasındaki kendine özgü mevkiini muhafaza etti.”

bize yeni bir dönemin başarısını gösterme adına önemlidir. Artık Bizans, eski köklerini de bilen ve o köklerinden yeniden doğan bir devlet olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemin Bizans sanatında; eski kökleri olan Antik döneme de bir geri dönüş başlamıştır.

Bizans devletinde, imparator I. Basileios (867-886) ile başlayan Makedonya Hanedanlığı dönemi, en parlak dönemlerini VI. Leon (Akıllı) (886-912) ve VII. Konstantinos Porphyrogennetos (913-957) dönemlerinde yaşamıştır. Bu dönemde aydınlanma ve Klasik döneme dönüş başlamıştır ve özellikle Bizans resim sanatında görülen Helenistik elemanlar en çok Makedon Rönesans'ı ile ortaya çıkmıştır (Chatzidakis, 1965, s. 15; Kitzinger, 1963, s. 103).

İmparator VII. Konstantinos Porphyrogennetos (913-957) zamanında özellikle el yazmalarında 4. ve 5. yüzyıl Antik dönem sanat üslubunun taklit edilmesini gözlemleriz. Ancak dönemin en önemli el yazması, 879-883 tarihleri arasında imparator I. Basileios döneminde, Konstantinopolis patriği I. Photios tarafından finanse edilen ve imparatora ithaf edilmiş olan *Nazianzuslu Gregorios'un Homiliyeleri*²⁹⁶ resimli el yazmasıdır. *Nazianzuslu Gregorios'un Homiliyeleri*²⁹⁷, Ortodoksluğun Zaferi'nden hemen sonrası üretilmiş bir eser olması adına önemlidir. Helenizm etkisi gösteren el yazması; bodur figürleri, figürlerin gerçekçi hareketleri, ifadeci tavırları, zariflikten yoksun vücut tasvirleri ve sıradan/yavan düzenleme ile Bizans sanatında yeni bir üslup ve dönemin

²⁹⁶ Paris Psalter'da bu dönemde üretilmiş önemli bir minyatürlü el yazmasıdır. Geniş bilgi için bkz. (Chatzidakis, 1965, s. 15-16).

²⁹⁷ Resimli el yazmasında, ikonoklazma etkili bitki motifleri görülebileceği gibi, naratif/öykücü anlatım gibi Helenizm ve Judazim etkisi de gözlemlenir (Rice, 1954, s. 336).

habercisi niteliğindedir. İskenderiye etkili bir teknik ile düz naratif anlatım içeren tasvirler, bir aksiste toplanmaktadır (Brubaker, 2008, s. i; Chatzidakis, 1965, s. 15-16; Morey, 1929, s. 95).



Şekil 155: Meryem'e Müjde ve Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti, Nazianzuslu Gregorios'un Homiliyeleri El Yazması Kitap Resmi, Paris.gr.510. f.3r:a. (©Bibliothèque nationale de France) <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f19.item.zoom>

Nazianzuslu Gregorios'un Homiliyeleri kitap resmi Müjde sahnesi (Şekil 155), Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti sahnesi ile birlikte verilmiştir²⁹⁸. Müjde sahnesinde Meryem; arka planda derinleşen evinin önünde, Gabriel'i ayakta karşılamaktadır. Üzerinde mor maphorionu olan Meryem'in hemen sağında yer alan sehpa, Helenizm etkili tasvirler ile birlikte daha çok bir arşitravı andırmaktadır. Gabriel ise açık renkli himation ve khiton kıyafetleri içerisinde Meryem'e doğru yönelmektedir. Diğer taraftan daha önce Müjde sahnesi için çok önemli bir ikonografik öge/eleman olduğunu savunduğumuz ağaç imgesi ve Müjde ikonografisinin bağlantısı adına da yeni bir yorum sunması adına, Naziansuslu Gregorios'un Homiliyeleri önemlidir. Ağacın; Meryem'in evinin kapısından çıkıyor olması, diğer Müjde sahnesi örnekleri ile karşılaştırıldığında yeni bir ifadedir.

²⁹⁸ Müjde sahnesinde, Müjde sahnesini takip eden Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti geç dönem örneklerinde daha sıklıkla karşımıza çıkar.

Orta Bizans resim sanatında, Klasik dönem etkisinin izlerini görmek mümkündür. Makedonya Hanedanlığı'nın son dönemi olan 11. yüzyıl, kendinden sonraki hanedanlık dönemi olan Komnenos Hanedanlığı ile anılan Komnenos sanatı dönemine bir hazırlık dönemidir. Sanatta bir geçiş yüzyılı olan bu dönemde, özellikle duvar resmi görmek pek mümkün değildir ancak anıtsal nitelikte mozaik örnekler vardır. İçlerinde konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı bu dönem üslubunun genel özellikleri ise; figürlerin yüzü ve drapelere çizgisel ifadenin hacimli ve ahenkli olması Komnenos dönemi sanatı için öncül kabul edilir²⁹⁹.

Bu geçiş dönemi yapılarından ilki Bizans başkent Konstantinopolis üslubu gösteren Kiev Aya Sofya'sıdır (Şekil 115) (1037-1061). Bemaya açılan kemer köşeliklerinde/alınlıklarında yer alan Müjde sahnesinde de görebileceğimiz gibi, figürlerin yüzlerinde mutlu ve enerjik ve hareketlerinde dramatik bir ifade vardır. Sahnedeki yoğun kompozisyon ise oldukça belirgin hatlara sahiptir. Gabriel ve Meryem'in vücutlarında derin hatlar ile konturlemeye gidildiği gözlemlenir. Özellikle Gabriel'in, Kiev Aya Sofya'sı ile birlikte daha da hacimli bir etki kazandığı gözlemlenir.

Diğer bir örnek, günümüze gelemeyen bir Müjde sahnesinin varlığı da bilinen Nea Moni mozaikleridir. Nea Moni (1050) mozaik örneklerinde, dönemin en olgun üslubunu gözlemleriz. Oldukça zengin bir renk paleti ile daha da genişletilmiş ve zenginleştirilmiş kompozisyonlar içeren örneklerde, figürlerin yüzlerinin daha keskin hatlı ve etkili olduğu gözlemlenir. Nea Moni örneğindeki günümüze gelemeyen Müjde sahnesi ise Daphni örneğindeki gibi trompda yer alması nedeniyle, hemen hemen benzer nitelikte bir kompozisyondan ibaret olabileceği görüşündeyiz.

Mozaik örneklerindeki tasvirde, ifadenin daha da anıtsal karakteristik, vakur ve ruhani özellik kazandığı Nea Moni mozaiklerinin banisin de, Konstantinopolis Aya Sofya Zoe panelinin banisi olan imparator IX. Konstantinos Monomakhos (1042-1055) olması,

²⁹⁹ Bu dönemde duvar resmi diğer dönemlere göre daha azdır ancak Komnenos döneminin anıtsal kilise mimarisinin öncüllerini görmeye başlarız. Mozaiklerdeki en güzel örnekler; Hosios Loukas'tadır (1000-1025). Bu örnekte, 12 bayramın tamamı yoktur ama 172 aziz figürü vardır. Bu kadar çok figür kullanılması ise, İkonoklazma sonrası figür yasağına bir tepki olarak yorumlanabilir. Geniş bilgi için bkz. (Chatzidakis, 1965, s. 17-18).

Nea Moni'nin başkent üslubu taşıdığını gösterir (Chatzidakis, 1965, s. 17). Nea Moni (1050) ve Daphni (1100) mozaiklerinin aynı döneme tarihlenmesi ve Müjde örneklerinin kilise resim programı kapsamında, aynı yerde olması nedeniyle günümüze gelemeyen Nea Moni Müjde sahnesi örneğinin de başkent üslubunda olabileceği görüşünü kuvvetlendirmektedir. Bu dönem mozaik örneklerinde, zarif ve renk paleti zengin örnekler ile karşılaşırız.

Bu bağlamda, Anadolu coğrafyasında Kapadokya'ya geldiğimizde, 10-11. yüzyıl kilise duvar resim tasvirlerinde farklı bir üslup ile karşılaşırız. Bu kiliselerde, yeni dönemin üslubundan daha çok İkonoklazma öncesi döneme bir eğilim vardır. Ama Yeni Tokalı (Şekil 142), Azize Barbara, Kılıçlar, ve özellikle Elmalı kilise başkent ve Selanik etkisi altındadır (Chatzidakis, 1965, s. 18). Özellikle Tokalı örneğinde, Gabriel'in hacimli ve dramatik vücut dili bunu ispatlar niteliktedir.

Atina Daphni manastırı (1100) örneği (Şekil: 35, 112), yüzyılın sonuna denk gelir. Daphni mozaiklerinde yeniden yorumlanmış bir Helenizm etkisi hissedilir. Tasvirde; figürlerin daha uzun-ince-zarif bir etki ile Klasik dönem heykel pozlarını andırdığı hissine kapılırız. Çizgisellik, figürlerin dinamik hareketleri ve renk paletinde zenginlik ise yine bu dönemin getirmiş olduğu yenilikler arasındadır. 11. yüzyılın erken örneği, Daphni mozaikleri³⁰⁰ bu manada bir geçiş dönemi sanatıdır (Chatzidakis, 1965, s. 17; Demus, 1975, s. 128; Grabar, 1967, s. 78-79; Rice, 1954, s. 201).

11. yüzyılın sonlarına doğru Bizans devletinde, Komnenos Hanedan ailesi görülmeye başlar. Bu dönemi Ostorogorsky (2011, s. 329); “*Yeniden Canlanma Dönemi*” olarak niteler.

Bu dönem kendinden önceki Makedon Hanedan ailesinin içerisinde bulunduğu çalkantılı dönemi devralmıştır. Anadolu'da Türkler, Akdeniz'de Normanlar, Balkanlarda Peçeneklerin sürekli saldırıları ve I. Haçlı Seferi ordularının da ülke coğrafyasından geçmesi ile devletin askeri gücü yıpratılmıştır. Bu nedenle devlet, kilise hazinesine el koymuş ancak bu olay kilisenin tepkisine neden olmuştur. Ekonomisi dar

³⁰⁰ 11. yüzyıla tarihlenen Hosios Loukas örneği de bir geçiş dönemi yapısıdır (Chatzidakis, 1965, s. 15-16).

boğaza giren devlet, özellikle Venedikliler ile ticari antlaşmalar yaparak, Venedikli tüccarlara devlet sınırları içerisinde vergisiz ticaret yapma serbestisi vermiştir. Diğer taraftan Hristiyan öğretisini farklı bir şekilde yorumlayan ve kilise tarafından heretik kabul edilen Bogomil inancı ise, devletin uğraşmak zorunda kaldığı başka bir sorun olmuştur (Obolensky, 1971, s. 288-289; Ostrogorsky, 2011, s. 329-345).

Yukarıda saydığımız bütün bu etkenler, Komnenos dönemi Bizans sanatı üzerinde etkili olmuştur. Savaşlar ile hazinesi boşalan devletin, kilisenin mal varlığına el koyması, Haçlılar ve Venedikliler ile gerçekleşen batılı etkileşim ve Monofizit inanca karşı olan Bogomilizm hareketi ile birlikte, sanat bu dönemde biraz daha farklı bir rotaya girmiştir. Bu dönemi; Bizans'ın kendi geçmişine yani Antik köklerine doğru bir kimlik arayışının başladığı bir dönem olarak da kabul etmek mümkündür.

Komnenos dönemi resim sanatı beraberinde birçok yenilikler de getirmiştir. Bu dönemde tasvir edilen figürlerin, duygusal ifadelerinin de tasvire yansımaya başladığı dönemdir. İnsan davranışlarının öncelendiği kompozisyonlarda, figürler oldukça canlıdır. Başkent kökenli başlayan bu yeni üslup zamanla devletin diğer bölgelerine de yayılmıştır (Chatzidakis, 1965, s. 16; Weitzmann, 1975, s. 58-58).

Bizans resim sanatında, 11. yüzyılda Makedonya Hanedanlığı döneminde başlayan Klasik dönem etkisi, Komnenoslar döneminde de bazı farklı yorumlar ile devam etmiştir.

Başkent kökenli başlayan Komnenoslar dönemi resim sanatının, başkent Konstantinopolis'te nasıl bir gelişme gösterdiğine dair bilgilerimiz kısıtlıdır. Çünkü bu dönemden anıtsal manada günümüze gelebilen mimari resim yoktur ve ancak başkent destekli üretilen ikona ve kitap resimleri aracılığı ile bu dönemin üslupsal gelişimi hakkında bilgi edinebiliriz. Örneğin Sina koleksiyonunda yer alan Müjde sahneli ikona (Şekil 70, 100, 161), bize dönemin üslubu hakkında bilgi verir (Weitzmann, 1975, s. 57-58).

Komnenoslar dönemi resim sanatı ile ilgili olarak diğer önemli bir gelişme, 11. yüzyıl ile başlayarak özellikle 12. yüzyılda, resimli el yazması kitap üretimin sayısındaki

artıdır. Bu dönemin resimli el yazmaları, dönemin sanatını en iyi biçimde yansıtır (Epstein ve Kazhdan, 1985, s. 41-42).

12. yüzyıl ortasına tarihlenen ve başkent Konstantinopolis üretimi olan, Trabzon İncilleri kitap resimleri (Şekil 156), dönemin sanat üslubunu yansıtmaya adına önemlidir. Müjde sahnesi örneğinde; Meryem ve Gabriel'in vücut ifadeleri, Gabriel'in hacimli kıyafeti, kıyafetindeki drapelerin hareketliliği her ne kadar duygusal bir ifadeyi yansıtıyor olsa da, yine de statik bir vücut ifadesine sahip olması dikkat çekmektedir.



Şekil 156: Meryem'e Müjde Sahnesi, Trabzon İncilleri, Walters Ms. W.531, fol.59v. 12. Yüzyıl Ortası, (©Baltimore.WAM/Walters Art Museum).

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W531/data/W.531/sap/W531_000212_sap.jpg

12. yüzyıl Bizans resim sanatında, figürler arasındaki duygusal ifadenin ilk olgunlaşmaya başladığı dönem olan bu yüzyıl ile birlikte, Meryem'in de Müjde sahnesi içerisinde daha hareketli bir vücut ifadesine sahip olduğu söylenebilir.

Komnenoslar döneminde, özellikle başkent başta olmak üzere ikona üretiminde de gözle görülür bir artış olmuştur. Kitap ve duvar resmi örneklerindeki yeni üslup, aynı etki ile ikona tasvirlerinde de sürmüştür (Weitzmann, 1975, s. 57-58).

Bizans siyasi tarihinde Komnenos Hanedan ailesinden sonra, Komnenoslar ile akrabalık bağları da olan Konstantinos Angelos (1149-1166) ile birlikte yeni bir hanedan ailesi dönemi başlar. Bu dönem resim sanatı da her ne kadar Komnenos dönemine dâhil edilse de, 12. yüzyılın ikinci yarısında Bizans resim sanatında özellikle teknikte farklılıklar gözlemlenir (Şekil 157) (Demus, 1975, s. 129; Weitzmann, 1975, s. 56).

Bu dönem; Bizans resim sanatında ilk kez anıtsallıktan bahsedildiği dönem olması adına da önemlidir. Özellikle duvar resmi ve mozaik örneklerinde, dönemin anıtsal yeni üslubunu açıkça görebiliriz. Işığın sıçraması, taraklanmış izlenimi veren ışık demetleri, basit ve sade gölgelendirme, figürlerin yüzlerinde belirmeye başlayan fark edilir bir zarif etki ve daha hareketli olmasına rağmen yine de statik kabul edilebilecek vücut hareketleri olan figürler ile birlikte başarılı bir kompozisyon, dönemin resim sanatının en belirgin özellikleridir. Özellikle Müjde sahnesinde, Gabriel'in statik vücut ifadesi, onun kararlı bir şekilde getirdiği müjdeli haberi, vücut dili ifade etmesini kolaylaştırmıştır.

Ancak diğer taraftan 12. yüzyılın en anıtsal resim programına sahip, Kurbinovo Aziz Georgios (Şekil 118) (12. yüzyıl) ve Kıbrıs Lagoudera Panaghia tou Arakou (Şekil 69, 120) (1192) kiliselerinde, Müjde sahnesinde Gabriel'in çok hareketli bir vücut ifadesine sahip olduğu gözlemlenir. Bu etkiyi 12. yüzyıl Sicilya örneklerinde (Şekil 121, 122, 123) de görmek mümkündür. Sicilya örneklerinde, Gabriel kadar Meryem'in de dramatik bir vücut ifadesi vardır. Sicilya örneklerinde ayrıca; mimari, doğa gibi detaylar ve zengin renk paleti ile seyirci tarafından daha açık bir şekilde algılanan bir Müjde sahnesi ile karşılaşılır.



Şekil 157: Gümüş kabartma tekniğinde ikon, Konstantinopolis Atölyesi, 12. Yüzyıl, (© Atina Benaki Müzesi).

https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=540&id=108613&lang=en

3.2.3. Geç Bizans Dönemi (1261-1453)

1204 tarihi ile birlikte, Latin istilasındaki başkent Konstantinopolis kökenli birçok sanatçının, şehri terk ettiğine ve başka bölgelerde sanat eserleri üretimine devam ettiklerini kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bizans siyasi tarihi boyunca her dönem, sanatın merkezi olan Konstantinopolis için bu sanatçı göçü ile birlikte bu dönemde başkent kökenli bir üsluptan bahsetmek yerinde olmayacaktır. Bu nedenle, 13. yüzyılın başından başlayarak yüzyılın ortasına kadar devam eden sürede, başkent kökenli devam eden bir sanat üslubundan bahsedilemez (Bayet, 2009, s. 169; Demus, 1975, s. 134).

Bu dönemde artık bölgeler arasında, lokal bir üsluba doğru geçişin başladığını söylemek mümkündür³⁰¹. Her ne kadar başkentte kalıp el yazması üretimine devam eden sanatçıların varlığı bilinse de, başkent kökenli el yazması üretiminin 13. yüzyılının, 11. ve 12. yüzyıllarda olduğu gibi parlak bir dönem olmadığını da belirtmek gerekir. Sanatçı sayısındaki azalış, Latinlerin yağmacı tutumu ve sanata başkentte hamilik yapacak entelektüel bir aristokrat sınıfının olmaması nedeniyle, bu dönemin el yazmalarında bir homejenlik yoktur. Sanat bu dönemde artık, kişisel yorumların yoğun olduğu bir dönemdir. Sonuç olarak, Latinlerin bu dönemde; başkentte verimli bir sanat dönemi bırakmadıklarını söylemek yerinde bir tespit olacaktır.

Bu bağlamda, 1261 tarihi öncesinde, başkentten Latin istilası altında olması nedeniyle, İznik/Nikea önemli bir sanat merkezi haline dönüşmüştür. İznik/Nikea atölyesi el yazması üretiminde, tutuculuğun hâkim olduğu bir sanatsal üslup vardır. Karahisar İncilleri olarak bilinen, Rockefeller Mc-Cormick/Codex 2400 (Şekil 158), Leningrad İncili, Seraglio Octateuch burada üretilmiştir (Willoughby, 1933, s. 3-74).

Codex 2400 fol.57r. Müjde sahnesinde dönemin tutucu üslubunun yanında, Palaiologos sanatının duygusal ifadesinin ilk izlerini de görmek mümkündür. Sahnede gerek Meryem ve gerekse Gabriel oldukça hacimli bir vücuda sahiptir. Meryem'in çekingen duruşunun aksine Gabriel oldukça dramatik bir etki ve kendinden emin bir ifade ile Meryem'e doğru yöneldiği gözlemlenir.

³⁰¹ Batının, başkent üzerindeki etkisini kestirmek güçtür. Boyana'da 1259 (Şekil 117) Palaiologos etkisi tartışmalıdır. Bulgarsitan'a Latin istilası zamanında, başkentten sanatçıların gittiği bilinmektedir. Ama yine de Boyana kilisesi duvar resimlerinin, Palaiologos sanatına etkide bulunduğu söylenemez. Bu figürlerde çok az Palaiologos etkisi gözlemlenir (Demus, 1975, s. 137-140).



Şekil 158: Meryem'e Mükde Sahnesi, Codex 2400, Rockefeller Mc Cormick İncili, MS. 965, fol.57r, 13. Yüzyıl, (©Chicago University Library). (Willoughby, 1933).

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=U.S.A.&site=198&view=site&page=5&image=2273>

12.yüzyıl sonu ve 13. yüzyılda duvar resmi ve mozaik örneklerinde görülen diğer bir yenilik ise, mimari elemanlarının daha kompleks ve zengin olmasıdır (Eastmond, 2004, s. 130-131). Daha farklı bir perspektif etki ile birlikte Meryem'in vücut dili arka plandaki mimari ayrıntılar ile pekiştirilmeye çalışılmıştır³⁰².

Bu etkiyi, 1235 tarihli Mileşeva Manastırı Mükde sahnesinde de (Şekil 159) görmek mümkündür³⁰³. Sahnede; Meryem'in arkasında yer alan mimari detayların zenginleştiğini gözlemliyoruz. Diğer taraftan Bizans resim sanatında alışık olmadığımız perspektif algısının diyagonal bir biçimde Meryem'e doğru yönelen Kutsal Ruh'un ışığı ile verilmeye çalışıldığını söyleyebiliriz. Diğer Mükde örneklerinde; tasvirde,

³⁰² Ancak Bizans resim sanatı kapsamında en anıtsal mimari resim, 13. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkmaya başlar. Daha geniş bir yelpazede sadece mimaride değil, ikona üretiminde de bu yeni üsluptan bahsedilebilir. Geniş bilgi için bkz. (Demus, 1975, s. 129).

³⁰³ Diğer taraftan, 13. yüzyılın başına tarihlenen Mileşeva Manastırı duvar resimleri (1235), başkent sanatı etkisi altında tuhaf şekilli ayakları olan hacimli iri figürleri ile Palaiologos etkisi taşıyan ilk örnekler arasındadır. Geniş bilgi için bkz. (Demus, 1975, s. 131).

Meryem'in başını ve vücudunu öne doğru eğilerek, ya da arka fondaki mimari detaylar ile kompozisyonda bir derinlik elde edilmeye çalışılmıştır.



Şekil 159: Meryem'e Müjde Sahnesi, Meryem, Detay, Mileşeva Manastırı, (Rice, 1963, Pl. 12).

12. yüzyılın sonu ve 13. yüzyıl başlarına gelindiğinde, ikonastasisde yer alan ikonalar daha da önem kazanmaya başlar. Özellikle Sina Manastırı koleksiyonunda bu dönemde başkent üslubunda yapılmış ikonastasis ikona sıraları ile karşılaşırız (Weitzmann, 1986, s. 70-71).

13. yüzyıl sonrasında, ikonastasisde görülen bu yenilik ile birlikte, nartekste yoğunlaşan 12 bayram tasvirleri artık kilisenin içerisine taşınmıştır. Müjde sahnesi bu dönemden itibaren ikonastasisde yerini almaya başlar. Bu nedenle; Müjde sahnesi kapsamında,

bemaya açılan kemerler üzerinde görülen Meryem ve Gabriel'in ayrı yerleştirilmesinin yeri, artık bema kapı kanatları olacaktır.



Şekil 160: Sina Manastırı Yukarı Panagia Şapeli, İkonastasis, Detay, Meryem'e Müjde Sahnesi, 12. Yüzyıl, (Weitzmann, 1986, s. 76).

Diğer taraftan ikonastasisdeki ikona sıraları arasında yer alan Müjde sahneleri de önemlidir. Sina Manastırı Yukarı Panagia şapelinde yer alan ikonastasisdeki Müjde sahnesi (Şekil 160), üslup ve teknik olarak başkent 12. yüzyıl Komnenos dönemine uyar. Özellikle Gabriel'in vücut hareketlerinin aceleci ve canlı olması, mimari arka fonun daha kompleks tasviri ve yine Gabriel'in kıyafet drapelerindeki canlılık tamamıyla 12. yüzyıl Komnenos üslubu etkisindedir (Weitzmann, 1986, s. 77).

Sina önemli bir hac merkezi olması nedeniyle, gerek Doğulu ve gerekse Batılı hacıların uğrak yerlerinin başında gelmektedir. Birçok kültürün kesişme noktası olan Sina, sanatın farklı kültürler içerisindeki etkileşimi için de bir köprü görevi görmüştür. Hristiyan resim sanatında, Sina kökenli yeni yorumlar ile karşılaşmak mümkündür.

Bu bağlamda, Sina'ya batılı hacıların gelmesi ile birlikte, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başında Sina Manastırı ikona üretimi için bir Haçlılar dönemi sanatından bahsedilebilir. 13. yüzyıl başında Sina'da üretilmiş bir ikonastasis sırasındaki Müjde sahnesinde (Şekil 161), Batı kökenli yeni yorumlar içeren bir ikonografi ile karşılaşırız. Sahnede; elindeki

kirmene dalmış bir durumdayken Gabriel'in ziyareti ile şaşkın bir ifade ile tasvir edilen Meryem; kontrapost bir duruş ile, vücudu Gabriel'e ters ama başı ona doğru dönmüş vaziyettedir (Weitzmann, 1986, s. 84).



Şekil 161: Sina Manastırı, Haçlı Dönemi Sanatı Uslubu, İkonastasis, Müjde Sahnesi, 13. Yüzyıl, (Evans, 2004, s. 362).

Bu kontrapost vücut ifadesi, Doğu Müjde ikonografisi için sıklıkla karşılaşılan bir detay değildir. Bu bağlamda, Müjde sahnesi kapsamında, Hristiyan resim sanatı çerçevesinde, Doğu Hristiyan resim sanatı, ikonografik ve tipolojik özellikleri Batı Hristiyan sanatına yön verirken, bazı detaylarda, Batı Hristiyan sanatının Doğu'dan bağımsız hareket ettiğini de iddia etmek mümkündür.

Bizans'ın geç dönemlerinde özellikle 1261 tarihi sonrasında, Bizans hanedan ailesinin başkente geri dönmesi ile birlikte, Bizans resim sanatında yepyeni bir döneme girilir. Latin istilasını ile başkentten ayrılan sanatçılar da böylelikle başkente geri dönmeye başlar.

Bu dönemde; yaklaşık birkaç asır doğudan Arap, batıdan Slav ve Avar akınları nedeniyle, farklı ulusları bünyesinde barındıran Bizans sınırları içerisinde ulus devletlerin ortaya çıkması ile devletin sınırları daralmaya başlamıştır. Doğu sınırlarının neredeyse tamamını Müslüman Araplara ve Türklere, her ne kadar ailevi bağları olsa da kuzeydoğu topraklarını Gürcüler ve Ermenilere, Balkan topraklarını Bulgar ve Sırlara, Epiros bölgesini Latinlere, Akdeniz'de çok önemli bir kültür merkezi olan Sicilya'yı ise Normanlara kaptıran Bizans devletinin sınırları küçülmüştür.

Sadece Yunan topraklarının belli bir kısmı ile Anadolu ile sınırlı kalan Bizans devletinde bu dönemde kimlik arayışları başlar. Kendilerini her dönem Romalı kabul

eden Bizans toplumu için “*Romalı kimdir?*” sorusunun kökenleri sorgulanır. Batı Roma’nın Latinler tarafından istilası ve kiliseler arasındaki *schism/ayrılma* etkisi ile de kendini Antik Dönem Yunan kültürünün varisi kabul eden Bizans devleti için Palaiologos dönemi; millî duyguların en güçlü olduğu dönem olarak bilinir.

Antik döneme yönelme ve köklerini aramaya başlayan Bizans toplumunda, bu arayışlar ile Antik kökeni olan Helenizm kültürünün yeniden ortaya çıkması ile milli duyguların temelleri aranmaya ve inşa edilmeye başlar. *Bizans’ta milli olmak nedir? Hangi milletten gelinir?* soruları ile aslında, ülke topraklarını kaptırdığı Frank, Slav Türk halkına karşı bir uyanış ile bir tepki vardır (Grabar, 1975, s. 9-10).

Palaiologoslar döneminde, güçsüz bir yapıda olan devlet; Konstantinopolis, Mora ve Selanik gibi merkezlerde hüküm süren Bizans hanedan aileleri tarafından yönetilmiştir. Bu nedenledir ki, bu dönemde Bizans resim sanatı üslubunun yayılım alanı daha da genişlemiştir. Ancak Epirus bölgesi yönetimi ile Bizans hanedanlığı ailesi arasında sürekli devam eden düşmanlık nedeniyle bu bölgede, Bizans sanat üslubundan daha çok, Latin etkisi altında devam eden bir sanat ortamı ile karşılaşırız. Bu nedenledir ki, *Arta* sanat örneklerinde Bizans etkisi görmek neredeyse imkânsızdır (Grabar, 1975, s. 4).

Balkanlar ve Yunanistan coğrafyasındaki bu güçlü hanedan aileleri ve onların hamiliğinde gelişimini sürdüren sanat üslubundaki çeşitlilik nedeniyle, bu dönemin sanatı; Komnenos sanatından farklılık gösterir. 13. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren, özellikle hanedan mensubu ve diğer soylu isimlerin himaye ettiği resim atölyeleri sonucunda bani-sanatçı ilişkisi biraz daha seküler bir nitelik kazanmaya başlamıştır. Bu seküler ve sanatçısına daha esnek hareket etme serbestisi sağlayan sanat ekolünü başta Sırp coğrafyasında olmak üzere, diğer Balkan resim atölyelerinde de görmek mümkündür. Bu gerekçe ile bu dönemin sanatının, hem seküler hem de dini tasvir içerikli bir şekilde paralel devam ettiğini savunabiliriz. Bu döneme Bizans resim sanatında, birçok etkeni beraberinde taşıyan ve ilk dönemler arası sentez içeren dönem olarak tanımlamak, hiç te yanlış bir tespit olmayacaktır. Geçiş niteliğindeki bu dönemin sanat üslubunun izlerini Müjde sahnesi örneklerinde de görmek mümkündür. Meryem’in tasviri yapılırken, en geniş yelpazede yerel izler taşıyan figür olarak resim

sanatına yansıdığını gözlemleriz. Özellikle Balkan örneklerinde, Meryem'in tasviri o bölge halkının karakteristik yüz ve kıyafet özellikleri göstermeye başlar.

Sonuç olarak, 13. yüzyıl sonu Bizans resim sanatının, 9. yüzyıl resim sanatının getirmiş olduğu ikonografik yenilikleri geliştirerek devam ettirdiğini söylenebilir.

Ancak bu dönemde yeni bir Hristiyan tasvir sanatı üslubundan da bahsetmek mümkündür (Demus, 1975, s. 143). Bu dönemin sanatı; ne İkonoklazma sonrası seküler tasvirlerin sanattan çıkarılmasını, ne de İkonoklazma dönemi katı sanat yorumunu içerir. Bu dönem; Hristiyan resim sanatı ve seküler unsurların birlikte bir sentez oluşturduğu dönemdir. Palaiologos dönemi resim sanatı, ikinci dönem Rönesans ya da kendi adıyla Palaiologos Rönesans'ı olarak da anılır. Bu dönemin sanatını da, diğer dönemlerde olduğu gibi etkileyen faktörler vardır. Siyasi, sosyolojik, kültürel değişimler bu dönem sanatı üzerinde etkili olmuştur. Dolayısıyla bu etkenlere kısaca bakmak yerinde olacaktır.

Palaiologos dönemi Bizans resim sanatının, ikinci Rönesans dönemi olarak adlandırılmasındaki en önemli etken, bir kez daha Klasik döneme dönüş ile olmuştur. 1337 tarihinde, İtalya/Kalabriya'dan gelen bir entelektüel olan Barlaam ile birlikte, bu dönemde varlıklı entelektüeller arasında Antikite'ye eğilim başlamıştır³⁰⁴. Aristoteles gibi önemli düşünce adamlarının etkisi, bu dönemin sanatına yön vermiştir. Aristoteles felsefesi kökenli olarak, Barlaam'ın söylemleri ile birlikte resim sanatında; duygular ile algılanan fiziksel dünyayı tasvir etmek teşvik edilmiştir. Barlaam'ın bu doktrini ile birlikte böylece, resim sanatında doğaya bir yöneliş başlamıştır (Grabar, 1975, s. 7; Meyendorff, 1974, s. 90-95; Meyendorff, 1975, s. 100; Obolensky, 1971, s. 328-329).

Barlaam etkili bu Antik döneme yöneliş ile birlikte Palaiologos dönemi resim sanatının da ana hatları belirlenmiştir. Bu öğretiyeye göre sanat; ancak doğayı taklit ederek ve beş duyu aracılığı ile onu algılayarak elde edilebilirdi. Bu dönemin sanatında, aşırıya kaçan

³⁰⁴ Palaiologos dönemindeki bu entelektüel ve varlıklı isimlerden birisi, konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı Kariye/Khora kilisesi banisi Metokhites'tir (Grabar, 1975, s. 6).

doğa ve manzara detayları ve sahnelerdeki figürler arasındaki dramatik iletişimin nedenleri arasında hep bu doğayı anlama çabası olmalıdır. Bu dönemin Müjde sahnesi örneklerinde; arka plandaki doğa ve manzara elemanlarının sayısında kayda değer bir artış gözlemlenir. Diğer taraftan, iki figürün (Meryem ve Gabriel) birbirleri ile yoğun iletişim içerisinde olması, yine Barlaam'ın öğretisi ile ilgilidir.

Barlaam gibi Antikite'yi savunan isimler yanında, bu dönemde oldukça tutucu bir sekt olan Palamas taraftarları olarak da bilinen Hesychism/İsihazm akımı da dönemin resim sanatı üzerinde etkili olmuştur.

Özellikle 1350 sonrası Bizans kilisesini kontrolleri altında tutmayı başaran bu manastır hareketi ve yaşamı; daha çok dogmalar üzerine kurulu bir din öğretisini savunmuştur. Bu nedenle eleştirel çalışmalara, seküler bilime, Antik döneme ve Latin Batı'ya düşmanlıkları ile bilinirler. Palamas öncülüğünde başlayan Hesychasm hareketi; Barlaam öğretilerinin kökeninin heretik olduğunu savunur (Grabar, 1975, s. 8; Meyendorff, 1975, s. 95-96).

Palamas; Bizans geçmişine dönmenin, Antik dönemin eleştirel bakış açısı ile değil, ancak akılcı bir tasvirin uygulanması ile elde edilebileceğini savunmuştur. Barlaam öğretisinin aslında çok tanrılı inancın, senkretik bir ifade ile kiliseye sokmaya çalıştığını iddia etmiş ve Hesychasm inancı temelinin; insanın kurtuluşunun ancak Tanrı'ya dua ederek gerçekleşebileceğini savunmuştur. Bunun da ancak ruhani bir yolculuğun sürekliliği ile olabileceğini belirtmiştir. Palamas bu noktada; Tanrı'nın varlığının görünmezliğine, ulaşılmazlığına ve konuşulamaz olduğuna vurgu yaparak, Barlaam'ın Antik dönem öğretileri kökenli resim sanatının kabul edilemez olduğunu savunmuştur. Bu nedenle, tasvir sanatının daha vakur ve çileci bir ifadeye sahip olması gerekliliğine vurgu yapmıştır³⁰⁵ (Dialektopoulos, 2012, s. 20; Grabar, 1975, s. 7; Meyendorff, 1974, s. 97-102; Meyendorff, 1975, s. 95-97; Strezova, 2014, s. 18).).

³⁰⁵ Geç Bizans döneminde, 13. yüzyıl sonu ile 14 yüzyılın tamamında Barlaam ve Palamizm akımı arasındaki çekişme bu döneme damgasını vurmuştur. Barlaam ve Palamas arasındaki anlaşmazlık sonucu başkentte 1342, 1351, 1368 tarihli üç konsil toplanmasına neden olmuştur (Dialektopoulos, 2012, s. 49; Meyendorff, 1975, s. 100).

Palaiologos dönemine damgasını vuran bu iki sekt çekişmesinin, sanata ve özellikle resim sanatına yansımaları ise konumuz adına önemlidir. 14. yüzyılın ikinci yarısında; zorlukla algılanabilen zarafetten uzak, soğuk, ciddi ve hareketsiz figürlerin tasvirleri dönemin Hesychasm akımı ve Gregorios Palamas'ın katı öğretilerinin etkisinin sonucu olarak algılanabilir.

Palamas'ın katı ve tutucu inanç öğretisinin resim sanatına yansımaları ile birlikte; daha öncede belirtildiği gibi resim sanatı iki koldan gelişim göstermiştir. Özellikle konumuz Müjde sahnesi üzerinden yapabilecek bir değerlendirme ile bu birbiri ile zıt iki öğretinin etkilerini özellikle Balkan duvar resmi örneklerinde görmek mümkündür. Müjde sahnesinin bazı örneklerinde iki figürün de vakur ve statik olduğu gözlemlenirken tam aksine bazı örneklerin ise birbirlerine dokunacak derecede yakın bir iletişimde olduğu dikkat çekmektedir.

Hesychasm akımı ile birlikte Bizans resim sanatında yeni ikonografiler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Başkalaşım, konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı Akathist(os) hymnosu ve azizlerin siklusları bu dönemde özellikle manastır nartekslerinde görülmeye başlar (Dialektopoulos, 2012, s. 54; Strezova, 2014, s. 63-161).

Diğer taraftan. Barlaam taraftarlarının etkisi ile Klasik döneme³⁰⁶ tekrar bir dönüş başlamıştır. Özellikle. 13. yüzyıl duvar resmi örneklerinde bu etkiyi daha fazla gözlemleriz (Grabar, 1975, s. 7; Rajković, s. 1, 1963).

Kendine özgü bir karakteristiği olan Barlaam etkili resim sanatının en önemli örneklerinden birisi Sopocani kilisesi (1260) (Şekil 162) klasik dönem etkisini; İnsan anatomisi, drapeler ve mimari tasvir üzerinde görmek mümkündür. Müjde sahnesi Gabriel tasvirinde de gözlemlendiği gibi, drapeler daha hacimlidir.

³⁰⁶ Palaiologos dönemi sanatçıları; Antik dönemin realizmini Antikite'den yola çıkarak değil, daha çok bu dönem üzerinde etüd ederek ve anlayarak öğrenmişlerdir. Böylece taklitten daha çok, tasvirin özünü yakalamışlardır (Grabar, 1975, s. 7).



Şekil 162: Meryem’e Müjde Sahnesi, Gabriel, Detay, Sopoćani Kilisesi, 1260, (Rajković, 1963, Pl. 14).

13. yüzyıl ile birlikte Gabriel’in kanatlarının daha büyük ve hareketli olmasının nedenini ise yine yukarıda belirtilen açıklamada aramak yerinde olacaktır. Gabriel; 13. yüzyıl ile birlikte sadece eliyle değil, kanatları ile de Meryem’e doğru yönelecektir.

Her dönemde olduğu gibi Palaiologos döneminde de başkent Konstantinopolis kültür ve sanatın başkenti olarak yerini korumuştur. Bu nedenle Palaiologos döneminde Konstantinopolis; Klasik dönem etkili sanatın en çok üretildiği merkez olması adına da çok önemli bir yere sahiptir. 14. yüzyılın erken dönemleri ile başlayan resim sanatı

konusunda, araştırmacıların farklı görüşleri vardır. Bazıları Neo-Helenizm derken bazıları 12. yüzyıl sanatının devamı olarak niteler (Demus, 1975, s. 110-115).

Bu bağlamda, Palaiologos dönemi oldukça entelektüel bir dönemdir. Dönemin resim sanatında; Klasik dönem etkisinin Hristiyan dogmalar ile senktetik bir biçimde harmanlandığını gözlemleriz. Palaiologos dönemi Kariye/Khora Müjde sahnesi (Şekil 37, 43) örneğinde de olduğu gibi, bu dönemde; arka fondaki mobilya ve mimari elemanlardaki derinlik hissini, kompozisyonda da gözlemleriz. Bu dönemin resim sanatında karmaşık bir mimari tasvir ile karşılaşılır. Tasvirde; bina, mobilya, kostümler hatta insanın anatomik yapısı bile uyumsuzluk gösterir.

Bu dönemin resim sanatında, kısmî olarak bir gerçeklikten bahsetme mümkün olsa da tam anlamıyla bir gerçeklikten bahsedilemez. Diğer taraftan, figürlerin tasvirindeki çizgisellik ve dinamiklik Palaiologos dönemini Komnenos döneminden ayıran en önemli farktır. Bu dönemde; çoklu-ritmik çizgisel demetler, aşkın etki için kabarcıklar, parlak kıvrımlar kendi içerisinde bir son bulur. Yüzlerin tasvirinde; beyaz renk ile iyice konturlemeye gidilir (Demus, 1975, s. 128; Grabar, 1975, s. 10-11; Ševčenko, 1975, s. 22).

Kariye/Khora Müjde sahnesi örneği, diğer sahneler ile kıyaslandığında Palaiologos dönemi sanatı etkisinin en az gözlemlendiği sahnedir denebilir. Bunun en önemli nedeni ise, sahnenin oldukça kısıtlı bir alan olan pendantif üzerinde yer almasından dolayı olmalıdır.

Diğer dönemlerin aksine, 12. yüzyıl ile birlikte ikona sanatında da gözle görülür bir yenilik gözlemlenir. Ancak ikona üretimi; en parlak dönemini 13. yüzyıl ile birlikte yaşar (Rice, 1954, s. 368-370).

Bu dönemde de daha önceki dönemlerde olduğu gibi, ikonalar duvar resimlerinden farklı olarak daha sistematik ve katı normlar altında gelişimini sürdürmüştür. İkona üretimi bu dönemde; çeşitli bölgelerin üslup farklılıkları ve lokal okullar aracılığı ile devam etmiştir.

Başlangıçta sadece kutsal kişilerin bireysel portre çalışması niteliğinde olan örnekler, 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyılın tamamı ile birlikte üslup ve ikonografik olarak değişiklik göstermiştir. Daha geç dönemlerde, içlerinde konumuz Müjde sahnesinin de yer aldığı gibi, daha çok 12 bayram ve diğer İncil temalı sahneler de ikonografiye girmiştir. İkinci Rönesans olarak da bilinen bu dönemde; Makedon, Mistra, Girit okulları gibi lokal atölyeler ile ikona üretimi devam etmiştir.

Bu dönemde sanat artık iyiden iyiye anonim olmaktan çıkmış ve neredeyse her okul, bir sanatçısı ile anılmaya başlamıştır. Makedon okulundan Manuel Panselinos³⁰⁷ bunlardan en önemlisidir (Alin, 2011, s. 18; Rice, 1954, s. 304; Sofragiu, 2012, s. 235).

1453 tarihi ile Bizans devletinin son bulmasıyla birlikte, Doğu Hristiyan sanatının en önemli merkezlerinden birisi olan başkent Konstantinopolis'in etki alanı da son bulmaya başlamıştır. Özellikle Balkan ve Rus sınırları içerisindeki bu sanat okulları, bağımsız bir sanat anlayışıyla birlikte, bölgesel yeni sanat üsluplarının da ortaya çıkmasında etkili olmuşlardır. Bu dönemde özellikle Balkan toprakları ve Girit başta olmak üzere, Batı resim sanatıyla da yakınlaşmalar başlamıştır.

13. yüzyılda kitap resmi üreticiliğinde de minyatürler, sanatçısının ismi ile anılmaya başlar. Toros Roslin Konstantinos, kitap resim sanatında Anadolu Kilikya bölgesi kitap resim sanatçılığı için önemli bir isimdir. Roslin; daha sonra Ermenistan coğrafyasında Kilikya etkili kitap resim sanatının gelişimine de katkıda bulunmuştur (Demus, 1975, s. 139; Dournovo, 1961, s. 147).

Özellikle Toros Roslin'in Hromkla Manastırı'nda ve Sis'de çok sayıda kitap resmi üretimi yaptığını bilmekteyiz³⁰⁸. Roslin, oldukça geniş bir yelpazede kitap resmi

³⁰⁷ Manuil Panselinos, Makedon okulu için oldukça önemli bir isimdir. Selanik kökenli olduğu bilinen Panselinos; Makedon okulu üslubunun, özellikle Athos örneklerinde görülmesinin en önemli nedenidir. Kendi adıyla anılan bir de okulu olan Panselinos; 1290-1310 tarihleri arasında Athos'ta kalmış ve Hilandar ve Vatopedi Manastırları ikonastasisi ile Vatopedi katalikonu dış narteks duvar resimlerini yapmıştır. Geniş bilgi için bkz. (Alin, 2011, s. 18). Makedon Okulu için geniş bilgi için ayrıca bkz. (Alin, 2008).

³⁰⁸ Kilikya bölgesi Ermenileri, 9. yüzyıldan itibaren özellikle Batı ile olan yakın ilişkileri sonucu, bir kültür merkezi olmuştur. Bunun neticesinde ise Anadolu'da önemli bir sanat merkezi olmuştur. Memlüklerin ve Türklerin, Kilikya Ermenileri ile olan mücadelesi sonrası, birçok sanatçının Ermenistan'a gittiği ve sanatlarını orada devam ettirdiklerini kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bu nedenle Ermeni el

üretmiştir. Kendisinden önce sadece Evanjelist ya da kutsal azizlerin tasvirleri üretilirken, Roslin ile birlikte kitap resim üretiminde üslup ve teknik de değişmeye başlamıştır (Dournovo, 1961, s. 147; Rydzkowska, 2009, s. 94-95).

Roslin'in çalışmalarında; figürler oldukça anatomik vücut ölçülerine sahiptir. Renk paleti zengin olan Roslin'in, kompozisyonlarında derinlik ve perspektif çalışmaları, Ortaçağ Anadolu ve Ermeni kitap resim üretimi için yeni bir ifadedir. Roslin'in kitap resmi sanatı için getirmiş olduğu yeni yorumları, Müjde sahnesi örneklerinde de görmek mümkündür (Şekil 87, 129, 130). Özellikle Şekil 87'deki Müjde örneğinde, mimari detaylardaki zenginlik ve mimari ayrıntılar ile elde edilen bir derinlik ve perspektiften bahsetmek mümkündür. Sahnede özellikle Meryem'in kıyafetindeki bölgesel yorum ve Gabriel'in elindeki rulo, Müjde sahnesi için yeni iknografik detaylar arasındadır.



Şekil 163: Meryem'e Müjde Sahnesi, Tören/Ayin İkonası, Ohrid Peribleptos Aziz Klement Kilisesi, 14. Yüzyıl. Ön Yüz., (©Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid), (Georgievski, 1999, s. 52).

Bu okullardan Balkan coğrafyasında üretilen, Bizans sanatı etkisi taşıyan en önemli ikona örneklerinden bir diğeri, 14. yüzyıl üretimi Ohrid Aziz Klement kilisesi Müjde

yazması kitap resmi örnekleri, Anadolu Kilikya etkilidir. Geniş bilgi için bkz. (Rydzkowska, 2009, s. 93-94).

ikonasıdır. Başkent Konstantinopolis kökenli olduğu düşünülen Müjde sahneli ikonada; Gabriel ve Meryem'in yüzünde ifadeyi sağlamak için tasvirde bir deformasyona gidildiği gözlemlenir (163, 164) Bu nedenle figürlerin gözleri altında beliren izler, monokrom bir yaklaşım gösterir (Demus, 1975, s. 148; Georgievski, 1999, s. 51-52).



Şekil 164: Meryem Psychosostria, Tören/Ayin İkonası, Ohrid Peribleptos Aziz Klement Kilisesi, 14. Yüzyıl, Arka Yüz, (©Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum-Ohrid), (Georgievski, 1999, s. 50).

Rus ikona okulları, Geç Bizans döneminden başlayarak, Doğu Hristiyan sanatı için oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle Rus ikona okullarının üslubunda; daha ciddi ve zarif bir etki gözlemlenir (Rice, 1954, s. 373-374). Dönemin en önemli ikona ressamlarından birisi kabul edilen Andrei Rublev'e ait Müjde ikonalarında (Şekil 165) bu ciddi-vakur ve zengin renk paletini görmek mümkündür.

Geç Bizans döneminden başlayarak , önemli olan diğer bir bölge ve okul Girit olmuştur. Girit; 14. yüzyıl ile birlikte ikona üretiminde önemli bir okul olarak yerini alır. Girit okulu ikonaları (Şekil 166); titiz ve aydınlatmanın en güzel örneklerinin verildiği teknik olarak bilinir. Çizgisel/resimsel ifade ve grafik üslup yeni bir anlatım tekniğidir. Diğer taraftan figürlerdeki hacimli/volumetrik anlatım, bu dönemin en önemli özelliğidir. Daha önceki dönemin statik, cepheden tasvir edilmiş figürlerinin yerini artık

duygularını ifade eden, drapeleri uçuşan ve havada askıda kalmış izlenimi veren figürler almaya başlar. Kompozisyonda manzara ise daha ılımlı, kayalar daha sadededir. Girit okulu³⁰⁹ ikonalarında figürlerin diğer en önemli özellikleri ise; mütevazı, açık yüzlü ve zarif bir ifade taşımalarıdır. Giritli sanatçılar, çağdaşı batılı sanatçılar ile de etkileşim halinde olmuşlardır (Dialektopoulos, 2012, s. 49-59).



Şekil 165: Rublev Üretimi Meryem'e Müjde Sahnesi, 15. Yüzyıl Başı, Moskova Tretyakov Galerisi, (Hatice Demir Arşivi, 2015).

³⁰⁹ Girit okulu için çok önemli olan üç isim arasında; Anthimos, Filagris ve Vryennios vardır. Batı sanatı özellikle Girit Venedikli sanatçılar ile etkileşimleri olmuştur (Dialektopoulos, 2012, s. 49-50, 52).



Şekil 166: Müjde Sahnesi, Blunt Triptikonu Kanadı, 17. Yüzyılın İlk Yarısı, (Latsis 1996, s. 113)

Sonuç olarak; 1453'te başkent Konstantinopolis'in Türklere geçmesiyle birlikte, Bizans resim sanatında II. Rönesans olarak da bilinen Palaiologos dönemi sona ermiş ve geç Bizans dönemi başlamıştır. Geç Bizans dönemi ise, daha çok Bizans etkili bir sanat anlayışı ile diğer coğrafyalarda Balkanlar/Girit/Rusya/Ermenistan/Gürcistan yerel üsluplar ile devam etmiştir.

Bu etkileşim ile birlikte, artık resim sanatında birçok yeni yorum-teknik ve üslup gelişmiştir. Müjde sahnesi ise bu yeniliklerden en çok etkilenen sahnelerden biri olmuştur.

SONUÇ

Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi başlıklı Doktora Tezi, iki ana başlık altında değerlendirilmiş, çeşitli sorunsallardan yola çıkılmış ve çalışma kapsamında cevaplar aranmıştır.

Bu bağlamda çıkış noktamızı belirleyen sorular ve çalışma sonunda tespit edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir.

Soru 1. Meryem Kültü'nün Arkaik kökenleri nelerdir?

Tespit edilen sonuç: Meryem'in bir kült olmasındaki arkaik nedenlerin araştırıldığı tezin ilk bölümünde, Bizans devletinin geniş coğrafyası içerisindeki çok tanrılı dinlerdeki Ana Tanrıça başta olmak üzere, Bakire Tanrıça inancı ve Meryem inancı arasındaki ilişkiler irdelenmiştir. Sonuç olarak aşağıda özetleyeceğimiz şekli ile çok tanrılı dönemin Ana Tanrıça inanç sistemi etkisinde, Meryem kültü gelişimini sürdürmüştür.

Özellikle Akdeniz coğrafyası etkili çok tanrılı inanç sistemi içerisindeki Ana Tanrıçalar ve onlara ait kült inanç özellikleri ile Meryem kültü arasında benzerlikler vardır. Çok tanrılı inanç sistemi içerisinde, Ana Tanrıçalar, Tanrılar ile insanlar arasındaki arabuluculuk görevlerini üstlenmişlerdir. Sağlık, ılımlılık gibi sıfatların yüklendiği bu tanrıçalar; insanların, tanrılarına olan isteklerinde arabuluculukta bulunmuşlardır.

Bizans resim sanatı kapsamında, gerek konumuz Müjde ve gerekse diğer Meryem tasvirlerinde Meryem'e ait atribülerden bazılarının yine heretik etkili geliştiğini söyleyebiliriz. Bunlardan ilki Meryem'in maphorionunda yer alan üç yıldız ile bağlantılıdır. Bilindiği üzere; Hristiyan inanç sistemi içerisinde İsa güneş, Meryem ise ay ile özdeşleştirilmiştir. Çok tanrılı inanç sistemi içerisinde, çok önemli bir yere sahip olan Anahita ve İsis gibi Ana Tanrıçaların da atribülerinin ay olması bu bağlamda dikkate değerdir. Bu gezegenlere Sirius gezegenini de dahil etmek mümkündür. Sirius

gezegeni ile birlikte ise Ana Tanrıça kültünün etkileri Hindistan ve Arap yarımadasına kadar uzanmaktadır.

Çok tanrılı dönemin Ana Tanrıçaları ve Meryem kültü arasındaki benzerliğe diğer bir örnek, Meryem'e atfedilen rölikler ve sıfatlar ile ilgilidir. Başkent Konstantinopolis'te Meryem'e adanan Khalkoprateia Kilisesi'nde Meryem'e ait röliklerden en önemlisi olan Meryem'in kemerinin muhafaza edildiğini kaynaklardan öğrenmekteyiz. Meryem'e atfedilen bu kutsal kemer ile Antik dönem Ana Tanrıçalar'ından Hera'nın kemeri arasında sıkı bir benzerlik vardır. İnanişâ göre, Hera'nın kemeri bir işaret olarak kabul edilmekte, cenneti temsil etmekte ve içerisinde bulunduğu tapınağı aydınlatmaktaydı. Özellikle Avar ve Slav akınları esnasında tüm gece ayakta söylenen Akathist(os) hymnosu ile bu kült inanç arasında bir bağ olduğu söylenebilir.

Antik dönemde şehir koruyuculuğu özelliğine sahip olduğuna inanılan kült objesi Palladion ve şehirlerin koruyucu tanrıçaları ile Meryem arasındaki bağlantı ise diğer bir heretik kökenli etkidir. Juno Caelestis, Athena, Nike, Viktorya gibi tanrıçaların Antik dönemde şehir koruyuculuğu yaptığı bilinmektedir. Meryem'in de Konstantinopolis'in koruyuculuğunu üstlenmesi bu bağlamda bir tesadüf olmamalıdır. Özellikle Hristiyanlığın yayılım gösterdiği erken dönemlerde, bazı Ana Tanrıça tapınaklarının Meryem'e adanan kiliselere dönüştürülmesi bu noktada heretik inanç içerisindeki Ana Tanrıça kültünün ne denli etkili olduğunu göstermesi adına da önemlidir. Tanrılar ile insanlar arasında arabulucu olan Ana Tanrıçaların yerine Meryem'in geçmesi ile Hristiyanlığın yayılım etkisinin geniş olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Efes Konsili ile birlikte *Tanrı Veren/Taşıyan* anlamına gelen *Theotokos* ünvanı bu bağlamda heretik kökenlidir. Konsilin yer seçimi olan Efes ise bu noktada bilinçli yapılan bir seçimdir. Efes bilindiği üzere, Meryem gibi Bakire olan Tanrıça Artemis'in topraklarıdır. Uzun süren konsil esnasında halkın, konsilin toplandığı kilise önünde; "... bize tanrıçamızı verin..." isyanları Meryem'in Theotokos ünvanını almasında etkili olduğu düşüncesini savunmaktayız.

Pege; bir pınar ve özellikle hayat pınarı olması bakımından Hera ve Magna Mater ile ilintilidir. Meryem'in de özellikle geç dönemlerdeki tasvirlerinde *Hayatın Pınarı/Pege* ünvanına sahip olması bu noktada yine heretik kökenli olmalıdır.

Konumuz Müjde sahnesindeki en önemli atribülerden olan kirmen, Antik dönemde Athena ile özdeşdir. Müjde sahnesinde Meryem'in Tapınak için dokuduğu mor ip/yün ve kirmenin, Ana Tanrıça kült etkili arkaik kökenleri vardır.

Diğer taraftan; İhtar-Nimrod, Horus-İsis ve Meryem-İsa ikilisi arasındaki benzerlik de diğer bir heretik kökenli kültür. Bu noktada konumuz Müjde sahnesi ile ilgili olarak mucizevi ve lekesiz doğumlarının da arkaik kökenleri vardır. Bu bağlamda, Zerdüş, Büyük İskender, Mithra ve İsa'nın doğumları arasında sıkı bir benzerlik bulunur.

Tezin ikinci bölümü olan Meryem'e Müjde sahnesi de bu bağlamda birçok Arkaik bilgi içerir. Sahnede, daha çok Mezopotamya kültür çevresi kaynaklı temalar vardır. Örneğin bir Ana Tanrıça olan Dea Syria'ya ait göndermelerden bazılarını sahnede görmek mümkündür. Tezin ilk bölümünde, Semiramis-Baal-Marduk üçlüsü ile Meryem-İsa-Tanrı üçlüsü arasında olan bir öykünmeden bahsedilmiştir. Bu bağlamda Semiramis; Meryem ile özdeşleştirilmektedir. Semiramis'in annesi Dea Syria ile aralarındaki anne-kız mitleri ve bağlantıları, Meryem ve annesi Anna ile aralarındaki ilişkiler ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerliği en çok Müjde sahnesinde görmek mümkündür. Örneğin, tezin ilk bölümünde de ele aldığımız gibi, çeşitli araştırmacıların da savladığı şekliyle Meryem'in hayatını anlatan *Protoevangelium*, Mezopotamya mitolojisi referansları taşır. Çalışma kapsamında varılan sonuçlara göre bu referanslardan bazıları şu şekildedir; Dea Syria balık tanrıçasıdır. Bu da bize Müjde sahnesindeki kuyu imgesinin, su ile bağlantısını göstermek adına önemlidir. Mezopotamya mitolojisinde, su ile bağlantılı mucizevi olaylara ve doğumlara önemli bir vurgu vardır. Su; bu bağlamda yeniden doğuşun/doğumun atribüsüdür. Anna'ya Müjde sahnesinde yer alan; bir çeşme/pınar/havuz/kuyu, sahnenin en önemli imgelerinden biridir. Bu havuz/kuyu/pınar imgesi Meryem'e Müjde sahnesinde de görülür. Hatta bazı Meryem'e Müjde sahnesi örneklerinde, balık ve diğer su hayvanlarını da görmek mümkündür. Bu bağlamda; Dea Syria'nın balık tanrıçası olması imgesi ile Kitap-ı Mukaddes kaynaklı Müjde sahneleri ikonografik olarak paralellik gösterir.

Dea Syria-Semiramis, Meryem-Anna ve Anna ve Meryem'e Müjde sahneleri ile kurulabilecek bir başka benzerlik, güvercin imgesi ile ilgilidir. Mitolojik bilgilere göre Dea-Syria; Semiramis'i doğururken ölür ve Semiramis güvercinler tarafından beslenir.

Yine Protoevangelium kaynaklı olarak güvercin; özellikle Anna'ya Müjde sahnesinin vazgeçilmez bir ikonografik detaydır. Sahnenin hemen hemen tüm örneklerinde Anna, orans vaziyette bir kuş yuvasına yönelerek Tanrı'ya bir evlat bahşetmesi için dua ederken tasvir edilir. Diğer taraftan Bizans resim sanatı kapsamında, Meryem'in Tapınak günlerine göndermede bulunan, *Meryem'in Tapınak'ta Melekler Tarafından Beslenirken* sahnesi bu görüşümüzü kuvvetlendirmektedir. Meryem çocuk denecek yaşta Tapınağa sunulmuştur ve tıpkı annesi Dea Syria öldükten sonra güvercinler tarafından himaye edilen Semiramis gibi, Meryem de yine göksel aleme ait olan melekler tarafından himaye edilmiştir.

Sahnenin Mezopotamya kökenli diğer bir imgesi ise ağaçtır. Ağaç da, su gibi hayatın devamını vurgulaması bakımından, Mezopotamya kült çevresinde öykünen bir imge olmuştur. Daha önceki bölümlerde de ele aldığımız gibi, Kitap-ı Mukaddes'te de bahsi geçen *Aşerot* tanrıçasının en önemli atribüsü bir ağaçtır. Eski Ahit'te Tanrı *Baal* bir mimari öge olan Tapınak ile vurgulanırken, *Aşerot* ise daha organik manada hayat ağacı imgesi yüklüdür. Bu noktada feminen gücün organik bir kaynaktan elde ettiği güç söz konusudur. Şekil 98'de de göreceğimiz gibi *Baal*'ın Tapınakları yıkılırken, *Aşerot*'a ait ağaçlar ile kesilmiştir. Gerek Meryem'e Müjde ve gerekse diğer Müjde sahnelerinde görülen bu ağaç imgesinin organik Arkaik kökeninin devam ettiği gözlemlenir.

Son olarak Meryem'e Müjde sahnesinin arkaik kökenlerine, Gabriel'in sahnede taşıdığı asa verilebilir. Tanrıça *İnanna*, Kral *Hammurabi*, Tanrı *Asklepios* ve *Hermes*; tanrısal gücün göstergesi olarak ellerinde hep bir asa taşımaktadırlar. *İştar*'ın çubuğu onun alemler arasındaki seyahatini kolaylaştırırken, *Hermes* ve *Asklepios*'a ait çift başlı *Caduceus* ise birçok amaç için mitolojide yerini alır. Örneğin yarı tanrı *Agamede* yılan aracılığı ile kadınları hamile bırakabilme yetisine sahiptir. Bu bağlamda özellikle Balkan Müjde sahnesi örneklerinde gördüğümüz şekliyle, Gabriel'in asasının/mızrağının ucundaki sarmal çift başlı yılan bu mitolojik imgelere gönderme yapmaktadır.

Sonuç olarak, Meryem kültü hem Bizans toplumunda hem de Bizans resim sanatında heretik etki ile devam etmiştir demek mümkündür.

Soru 2. Meryem'in bir kült olmasında Eski ve Yeni Ahit ne yönde etkili olmuştur?

Tespit edilen sonuç: Meryem'in bir kült olmasında yukarıda da belirtildiği gibi heretik dönem inanç sistemi içerisinde yer alan Ana ve Bakire tanrıçaların çok önemli rolleri vardır. Özellikle heretik inanç dönemindeki Ana tanrıçaların vasıfları ve görevleri, Eski Ahit'te bahsi geçen kadınlar ile bağlantılıdır. Eski Ahit'te ara bulucu ve cesaretli olma, yol, şefkat ve kahramanlık gösterme gibi vasıflar ile kadınlar arasında çok önemli bağlantı vardır. Eski Ahit; bu bağlamda kadınlara ciddi bir öykünmede bulunur. *Judith*, *Esther* gibi kadınların özellikle ara bulucu yanı ile Meryem'in arabulucu yanı benzerlik gösterir.

Meryem'in *Davud* soyundan ve *Levi* kavminden geliyor olmasına Eski Ahit'te özel bir vurgu vardır. *Harun* ve *Musa*'nın kızkardeşi olan *Miriam* ile Meryem'in isim benzerlikleri bu bağlamda tesadüf değildir. Hatta bunu İncil'den sonra gelen bir diğer Kutsal Kitap Kuran'da Meryem'e; "...*Harun'un kızkardeşi*..." diyerek vurgulamaktadır. Bu bağlamda Meryem sadece Tanrı ile insanlık arasında değil, dinler arasında da bir köprü ve arabulucu olma görevi üstlenmiştir. Meryem'e yüklenen bu önemli misyon neticesinde, özellikle Bizans resim sanatında da sıklıkla karşılaştığımız; *Yanan Çalı* gibi tasvirler Eski Ahit kaynaklıdır. Meryem ayrıca Tapınak, Ahit Sandığı ve sandığın muhafaza edildiği çadır ile de özdeşleştirilir. Tanrı'nın taşıyıcısı olarak kabul edilen Meryem bu noktada konumuz Müjde sahesi ile de ilintilidir. Özellikle Yeni Ahit kaynaklı Zekeriya'ya Müjde sahnesindeki kiborium tarzındaki Tapınak ve Müjde sahnesindeki Meryem'in Evi arasında ikonografik benzerlikler vardır.

Resim sanatında devam eden bu Eski Ahit kaynaklı etki ile Meryem en önemli görevi olan arabulucuk görevini devam ettirmiştir düşüncesini savunmaktayız.

Yeni Ahit kaynaklarında; Zekeriya, Anna, Yohakim ve Yusuf'a da müjdeli haberler ile doğumlar müjdelenir. Ancak bunlar içerisinde gerek Eski ve gerekse Yeni Ahit'te müjdeli bir şekilde doğacak olan tek kutsal kadının Meryem olması da diğer önemli bir noktadır.

Yeni Ahit'te Meryem'in hayatı ile ilgili olarak fazla bilgi verilmez ancak konumuz Müjde episodunun hemen hemen hepsinde yer alması önemlidir. Yeni Ahit'te, Eski Ahit'te olduğu gibi Meryem'in Davud soyundan geliyor olmasına öykünür.

Mor ve kırmızı rengin daha önceki bölümlerde belirtildiği üzere Müjde sahnesinde Meryem'in yünü olarak yer alması da kraliyet soyundan gelen bir çocuğun ön habercisi olma niteliğindedir. Müjde sahnesinde yer alan Tapınak benzeri Meryem'in Evi ise yine Davud soyuna yapılan önemli bir göndermedir.

Soru 3. *Meryem'in bir kült olmasında Bizans Kilisesi'nin etkileri nelerdir?*

Tespit edilen sonuç: Çalışma kapsamında, Meryem'in bir kült olmasında, özellikle erken dönem kilise babalarının Meryem odaklı görüşleri geniş çaplı irdelenmiştir. Meryem'e atfedilen; Kirletilmemişlik, Bakire Doğumu, Göğe Yükseliş, Sonsuz Bekâreti gibi dogmalar üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak geniş coğrafyada farklı kiliselerden/öğretilerden kilise babalarının Meryem'e attettikleri dogmalar, zamanla doktrin haline dönüşmüş ve Meryem kültürünün de normatif elemanlarının da böylelikle belirlenmiş olduğu sonucu tespit edilmiştir. Bunun sonucu olarak Meryem Kültü; bir inanç/öğreti olarak kilise liturji kapsamına girmiştir. Ancak özellikle Bizans soylu kadınlarının; Ioannes Khrisostomos (398-404), İskenderiyeli Krill (412-444) gibi kilise babaları ile olan yakın bağlantıları neticesinde, Meryem'in kült olmasında ve bu kültürün kilise liturjisi aracılığı ile pekiştirilmesinde önemli bir faktör olduğu kaçınılmazdır.

Soru 4. *Meryem bir kült olmasında Meryem içerikli bayram ve hymnosların etkisi nedir ve Bizans resim sanatındaki izleri nasıl ve ne yönde gelişmiştir?*

Tespit edilen sonuç: Meryem içerikli hymnoslar ve bayramlarda Meryem'e doğrudan ve dolaylı olarak gönderme yapılır. Özellikle anonim bir niteliğe sahip olan ve ilk bölümünü konumuz Müjde episodunun oluşturduğu Akathist(os) hymnosu, bu bağlamda dikkate değerdir. Resim sanatı içerisinde de yer alan Akathist(os) hymnosu, Meryem tipleri ve hymnosun kendisi, özellikle Bizans toplumunun zor günlerinde yol gösterici ve umut verici bir nitelik göstermiştir. Avar ve Arap akınlarında söylenen hymnos, toplumu bir arada tutması adına önemlidir. Şehir surlarına da konan Meryem ikonaları bu bağlamda kendinden önceki çok tanrılı kült objelerinin bir devamı

niteliğindedir. Palladion görevi gören hymnos ve hymnos kaynaklı Meryem ikonaları bu bağlamda organik bir özellik gösterir. Buna benzer Meryem ikonalarını, şekil 8, 13 ve 15’de görebileceğimiz gibi imparatorların zafer dönüşünde şehir girişine astırdığı Meryem ikonaları bu bağlamda, zafer Tanrıçası Viktorya ile benzerlik gösterir.

Meryem kültü kapsamında Meryem’e; çok sayıda hymnos, bayram atfedilmiştir. Böylece Meryem kültü hem kilise liturjisine hem de günlük hayata girmiştir.

Soru 5. *Meryem’in bir kült olmasında Bizans imparator, imparatoriçe ve özellikle aristokrat kadınların etkisi olmuş mudur? Olmuş ise nasıl ve ne yönde olmuştur?*

Tespit edilen sonuç: Tez çalışma kapsamında; Bizans aristokrasisinin, Meryem inancının bir doktrin ve kült olmasında bilinçli ve kasıtlı bir şekilde etkili olduğu en güçlü savunma noktamız olmuştur. Bizans’ın devlet dininin Hırsitiyanlık olarak kabul edildiği en erken dönemlerden başlayarak, Meryem siyasi bir argüman olma özelliği göstermiştir. Devletin en zor zamanlarında, halkı bir arada tutmak ve böylece devletin otoritesini artırmak adına, Meryem çok etkili bir yere sahip olmuştur. Diğer taraftan, özellikle Bizans aristokrat kadınları, gerek sarayda ve gerek toplum içerisinde söz hakkını Meryem kültü ile elde etmişlerdir.

Meryem-İsa ikilisi teması Bizans aristokrasisi için oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Bu tema daha sonra *Konsantinos-Helena*, *Markianos-Pulkheria*, *I. Iustinianos-Theodora* gibi ikililer olarak ortaya çıkmıştır.

İmparatorların, sefere giderken, seferden döndükten sonra Meryem’i bu seferlere dâhil etmesi yine Meryem’e atfedilen güçlü bir kült dâhilindedir.

Meryem’in başkent Konstantinopolis’in koruyuculuğunu üstlenmesi, başkent kökenli Meryem ikonografilerini de etkilemiştir. Meryem Blakhernetissa ve hayat veren pınar tasvirleri, başkentte Meryem’e adanan önemli kilise (Blakhernitissa ve Kalkophetria) varlığı ile açıklanabilir.

Soru 6. Meryem'e Müjde sahnesi ve diğer Müjde sahneleri ikonografileri arasında ilişki var mıdır?

Tespit edilen sonuç: Meryem'e Müjde ve Kitap-ı Mukaddes kaynaklı diğer Müjde sahneleri üzerinden yapılan değerlendirmede, sahnelerin farklı ikonografik elemanlarının yanı sıra, kuyu-ağaç gibi ortak elemanlar ile de karşılaşılmış ve bu bağlamda sahneler, kendi arasında incelenmiştir.

Meryem'e Müjde sahnesi örneklerinin her iki episodü örneklerinin hemen hemen hepsinde bir ağacın varlığı dikkat çekmektedir. Tez kapsamında üzerinde durulan en önemli noktalardan birisi bu ağaç ikonografisi üzerine olmuştur. Zekeriya'ya Müjde sahnesi hariç diğer Müjde sahnelerinde bir ağacın varlığı dikkat çekicidir. Eski Ahit kaynaklı olan bu ağaç, kendinden önceki çok tanrılı inançtaki Hayat Ağacı ile de bağlantılı olmalıdır görüşü savunulmuştur. Ağaç imgesi bu bağlamda, hayat siklusunun devamı niteliğinde olmalıdır.

Müjde sahneleri içerisinde ikonografik benzerliklerin incelendiği çalışmada, bir başka ortak ikonografik öge ise kuyu olmuştur. Kuyu başında gerçekleştirilen çeşitli müjdeli haberler yine yaşam siklusunun devamını vurgulaması adına da önemlidir.

Meryem'e Müjde sahnesinde yer alan Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercinin, diğer Müjde sahnelerinde başka kuşlar olarak karşımıza çıkması, Müjde sahneleri için ortak bir temadır.

Müjde sahneleri üzerinden yapılmış tespitte, tüm bahsi geçen ikonografik ayrıntıların, hayatın devamını sağlayan ayrıntılar olarak ikonografiye girdiği gözlemlenmiştir. Zekeriya'ya Müjde ve Meryem'e Evinde Müjde örneklerinde ise, diğer Müjde sahnelerinden farklı olarak, Tapınak imgesine vurgu yapılmıştır. Her iki örnekte de mimari detaylar, Süleyman'ın Tapınanağı'na gönderme yapmaktadır.

Soru 7. Meryem'e Müjde sahnesi ikonografik elemanlarının kökenleri nelerdir?

Tespit edilen sonuç: Meryem'e Müjde sahnesi ikonografisi kapsamında; kuyu, ağaç, kuş, Gabriel'in kanatları, Meryem'in tahtı-evi-yün sepeti-kirmini, Gabriel ve Meryem'in kıyafetleri, sahnenin doğa ve manzara elemanlarının geniş çaplı bir

ikonografik değerlendirmesi yapılmıştır. Sonuç olarak ise, sahnenin ikonografik gelişim sürecini etkileyen birçok etken tespit edilmiştir.

Bu etkileri kısaca açacak olursak;

-Kuyu: Özellikle kutsal kadınlara verilen hayatın devamını sağalayacak nitelikteki müjdeli haberler ile bağlantılıdır.

-Ağaç: Heretik geçmişi de olan ağaç imgesi, Eski ve Yeni Ahit episodlarında da belirtilidiği gibi hayatın devamı, srekliiliği ve alemler arasında bir geçiş ögesi niteliğindedir.

-Kuş: Erken dönem Müjde sahnelerinde yer almayan Kutsal Ruh ile özdeş güvercin, sahnenin birçok örneğinde karşımıza çıkar. Bu bağlamda bahsi geçen bölümde de değerlendirildiği gibi, Nuh'un Gemisi ile Meryem'in bedeni ve Nuh'un tufandan sonra salıverdiği ve hayatın devamının habercisi olan güvercin ile Kutsal Ruh arasında paralel bir benzetme vardır. Her iki durumda da kuş imgesi yeni yaşam siklusunun müjdeli habercisidir.

-Gabriel'in Kanatları: Müjde sahnesinin en önemli fiğrlerinden birisi olan Gabriel, erken dönem örneklerde kanatsız ve ge erkek tasviri ile yer alırken, daha sonraki örneklerde kanatlı ve cinsiyetsiz tasvir edilmiştir. Tez alışma kapsamında ayrıntılı bir şekilde ele alınan kanat imgesi değerlendirmesi sonucunda, kanat imgesinin heretik kökenli başlayıp, daha sonra toplumsal ve teolojik nedenler doğrultusunda ikonografiye eklenmiş olduğunu tespit edilmiştir.

-Meryem'in Evi ve Tahtı: Bizans resim sanatı kapsamında, Müjde sahnesi tasvirlerinde Meryem'e Evinde Müjde sahnesinde teknik zmlmelerden kaynaklı problemlerin olduğu sonucuna varılmıştır. Meryem'i evinin içerisinde tasvir etmekte zorlanan dönemin sanatçıları, Meryem'i tahtı ile birlikte evinin önüne çıkartma gibi bir çözümlleme yoluna gitmişlerdir. nde bir taht üzerinde oturan Meryem, arkada oldukça ayrıntılı bir şekilde tasvir edilen evi ile sahnede yerini almıştır. Bazı örneklerde, evin kapısı açık, pencerede perdeler uçuşur bir şekildedir. Bu düşünce, yine yukarıda

belirtildiği gibi, Meryem'i Evinin içerisinde teknik nedenlerden dolayı tasvir edememekten kaynaklıyor olmalı görüşünü güçlendirmektedir.

-Meryem'in kırmızı ya da mor yünü: Çalışma kapsamında sahnenin renkleri irdelenmiş ve özellikle mor ve kırmızı rengin, Mezopotamya ve Yunan kültür çevresine kadar uzun bir geçmişe sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Yunan mitolojisinde de oldukça önemli bir renk olan mor ve kırmızı renk, saltanat ve soyluluk rengidir. Daha öncede belirtildiği gibi, Meryem bir ara bulucu ve köprü görevi görerek kendinden önceki birçok kavramı kendinden sonrakilere taşımıştır. Eski ve Yeni Ahit'te Meryem'in Levi kavminden ve Davud soyundan geliyor olmasına yapılan öykünmenin sebepleri arasında bu neden gösterilebilir. Çalışma kapsamında, resim sanatı çerçevesinde yer alan mor renge öykünmenin nedenleri arasında, soyluluk ve kraliyet rengi olmasından kaynaklanıyor olması sonucuna varılmıştır. Meryem elindeki mor ve kırmızı yün ile birlikte Davud soyunun yeni kralı İsa'nın etini ve kemiğini sembolik olarak dokurken, aynı zamanda, Kenan topraklarının geleceği ve Davud soyunun devamı için bir köprü görevi görmüştür.

-Meryem'in Kirmeni: Müjde sahnesinde yer alan kirmen objesinin ikonografik geçmişine bakılmış ve Antik dönemde de kadınlara atfedilen önemli bir ikonografik detay olduğu geniş çaplı bir şekilde irdelenmiştir. Hayatın devamına önemli bir vurgu yapan sahnedeki kirmen objesi, özellikle Havva ve Meryem'in kirmeni bakımından çalışma kapsamı dahilinde incelenmiş ve Meryem'in İkinci Havva olmasındaki zıt benzetmenin resim sanatına kirmen ikonografisi ile yansıtılmış olduğu sonucuna varılmıştır. Havva'nın kirmeni; Tanrı tarafından Havva'nın yeryüzünde meşgul olmak ile bir cezalandırma olarak karşımıza çıkarken, Meryem'in kirmeni ise, onun Tanrı'nın isteğine karşı gelmemesi ve Kurtarıcı İsa'nın etinin ve kemiğinin dokunması için ikonografide yer alan bir atribü olarak yerini almıştır. Çalışma kapsamında değerlendirilen kirmen ikonografisi, Meryem'in zıt bir önerme ve benzetme ile kirmen atribüsü ile İkinci Havva olarak sahnede yerini almıştır.

-Meryem'in yün sepeti: Çalışma kapsamında ele alınan diğer bir ikonografik ayrıntı, Müjde sahnesinde yer alan Meryem'in yün sepetidir. Erken dönem örneklerinde sahnede yer almayan yün sepeti, özellikle 6. yüzyıldan sonra sahnede sıklıkla

görülmeye başlar. Yün sepeti hem ikonografik hem de teknik açıdan sahneye çözümlemeler getirmektedir. Sepet; tıpkı Nuh'un gemisi, ya da Musa'nın bir sepette bulunması gibi imgelere gönderme yaparak bir kuluçka görevi üstlenmiştir. Meryem; sahnede sembolik olarak, bu sepetin içerisindeki mor yünü elindeki kirmen ile Davud soyundan gelecek olan Kutsal İsa'nın etini kemiğini dokurken tasvir edilmiştir.

Çalışma kapsamında yün sepetinin, ikonografik vurgusunun yanı sıra, sahneye teknik olarak da, çözümlemeler getirmiş olduğu sonucuna varılmıştır. Sepet; Meryem ve Gabriel arasında yer alarak her iki figürün farklı âlemlerden gelişine vurgu yaparken, resim programı içerisinde, simetri oluşturması ve kompozisyonun kolay algılanmasını da kolaylaştırmıştır.

Soru 8. *Meryem'e Müjde sahnesi Bizans resim sanatı gelişimi içerisindeki yeri nedir?*

Tespit edilen sonuç: Bizans resim sanatı gelişim süreci içerisinde, Meryem'e Müjde sahnesi, dönem-üslup-teknik açıdan değerlendirilmiş ve Müjde sahnesinin bölgelere ve dönemlere göre nasıl bir değişim ya da gelişim gösterdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Müjde sahnesinin günümüze gelebilen en erken dönem örnekleri 2. yüzyıl Roma katakomplarına aittir. Daha sonra 5. yüzyıla tarihlenen Kharga Oasis El-Bagawāt Nekropolisi, Barış/Azize Irene şapeli örneği, erken dönem duvar resmi örnekleri içerisinde yer alır. Duvar resmi kapsamında erken dönem örneklerinin; üslup, teknik, ikonografik olarak homojen ve istikrarlı bir gelişim süreci gösterdiği söylenemez. Ancak diğer sanat çalışmalarından, özellikle küçük el sanatları örneklerinden edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, diğer bölgelerin sanatsal üslupları hakkında da fikir sahibi olabiliriz. Suriye ve Filistin topraklarına ait sanat eserlerinden de anlaşılabacağı üzere, 5.-7. yüzyıllar arasında sahnenin ikonografik olarak ana elemanlarının da olgunlaşmaya başladığını gözlemleriz. Gabriel'in kanatları, yöneliş şekli, Meryem'in tahtı, kirmeni, sepeti, yünü ve evi artık sahnede en olgun haliyle görülmeye başlar.

Hırsitiyanlığın erken dönemleri, birçok alanda olduğu gibi resim sanatı alanında da kimlik arayışları ile geçmiştir. Bizans coğrafyası oldukça geniş ve zengin sınırlara sahip olduğu için, her bölgenin sanata kendi yorumlarını kattığı üsluplar da ortaya çıkmıştır. Mısır-Suriye-Ermeni-Anadolu-Balkanlar ve elbette her dönem sanatın hamiliğini

yapmış olan başkent Konstantinopolis sanat çalışmalarında, dönemsel üslup yanında bölgesel yorumları da örnek mümkündür. Müjde sahnesi kapsamında; Suriye-Filistin ve Anadolu örneklerinin daha sıkı normlar ile gelişimini sürdürdüğünü söyleyebiliriz. Diğer taraftan gerek teknik ve gerekse ikonografik detaylar bakımından Doğu Hristiyan resim sanatında, Ermeni Müjde sahnesi örnekleri yerel yorumlar getirmiştir.

Kapadokya örnekleri daha çok bir manastır okul çalışması niteliği gösterirken, başkent Konstantinopolis'in Bizans resim sanatı kapsamında, Müjde sahnesi ile ilgili olarak kısıtlı derecede bilgiye sahip olduğumuzdan, sahnenin nasıl ve ne yönde bir gelişme gösterdiği konusunda temkinli olmak gerekmektedir. Örneğin, başkent duvar resmi Müjde sahnesi örnekleri ile ilgili bilgileri ancak kaynaklardan edinebiliriz. Günümüze gelemeyen Havariyyun ve Khalkoprateia kiliselerinde Müjde sahnesinin varlığı bilinmektedir. Özellikle Khalkoprateia örneğinin apsisde yer alması, kendinden sonraki dönemlerde sahnenin yerini belirleme konusunda bize fikir vermektedir. Bunun yanı sıra başkent kökenli Müjde sahnesi ikonografisi ve üslubu hakkındaki bilgileri daha çok burada üretilmiş ikona, kitap resmi ve diğer sanat eserleri kapsamında değerlendirerek bir genellemeye gidebiliriz. Bu bağlamda, başkent kökenli Müjde sahnesi örneklerinin zarif, titiz ve itinalı bir atölye çalışması olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

Balkan örneklerinden özellikle Makedon ve Palaiologos dönemi duvar resmi örneklerinde, bölgesel üsluplardan bahsetmek mümkündür. Bunun nedenleri arasında en önemli etken, başkent Konstantinopolis'in eskisi gibi sanat hamiliği yapabilecek gücünün olmamasıdır. Başkent etkisinin azalması ile birlikte, Balkan devletleri ve Batı sanatı arasında homojen bir etkileşim başlamıştır. Bu etkileşime ise daha sonraki dönemlerde Girit'i de eklemek mümkündür.

Bu bağlamda, Müjde sahnesinde ikonografik ve teknik yeni ifadeler ile de karşılaşmak mümkündür. Sahnede, Gabriel en az Meryem kadar ön plana çıkmaya başlamıştır. Özellikle Meryem'in tasvirinde yerel ifadeler bulmak mümkündür.

Sonuç olarak, Müjde sahnesi dönemlere-bölgelere göre yeni yorumlar getirerek ancak sahnenin ana elemanlarından dışarı çıkılmayarak ağır ve istikrarlı bir gelişim süreci göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Addison, P. M. (2010). *Akathistos Hym to the Mother of God*. Rome: Centre for Marian Culture.
- Agouridis, S. (2000). The Virgin Mary in the Texts of the Gospels. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* , 59-65.
- Akurgal, E. (1961). *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*. Berlin: Walter de Gruyter and Co.
- Alev, F. Ö. (2014). *Kappadokia Göreme Vadisinde Meryem Siklusu*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Alin, R. T. (2008). *The Macedonian School – Towards a Reconstruction of the Opus*. Doctorate Thesis, University of Art and Design from Cluj-Napoca, Cluj-Napoca.
- Alin, R. T. (2011). Master Manuil Panselinos and the Macedonian School of Painting. *European Journal of Science and Theology*, 7(1), 13-23.
- Allen, P. (2011). Portrayals of Mary in Greek Homiletic Literature (6th-7th Centuries). L., Cunningham M.; L. Brubaker (Ed.). *The Cult of the Mother of God in Byzantium Texts and Images*: (p. 69-88). Birmingham: Ashgate Publishing Lmt.
- Ameisenowa, Z. (1938). The Tree of Life in Jewish Iconography. *Journal of Warburg Institute*, 2(4), 326-345.
- Angelidi, C. & Papamastorakis T. (2000). The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, 373-424.

- Angelidi, C. & Papamastorakis T. (2005). Picturing the spiritual Protector: From Blachernitissa to Hodegetria. M. Vassilaki (Ed.). *Images of the Mother of God Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, 209-224.
- Angelova, D. N. (2015). *Sacred Founders. Women, Men, and in the Discourse of Imperial Founding, Rome through Early Byzantium*. Oakland: California: University of California Press.
- Antonio, I. A, Antoniou S. A., Antoniou G. A., Learney, R., Granderath, F. (2010). The Rod and the Serpent: History's Ultimate Healing Symbol. *World J Surg*, 35, 217–221.
- Astour. M., C. (1965). The Origin of the Terms "Canaan," "Phoenician," and "Purple": [Elektronik Sürüm] *Journal of Near Eastern Studies*, (24) 4, Erich F. Schmidt Memorial Issue. Part Two, 346-350.
- Badalanova, G. F. (2004). The Spinning Mary: Towards the Iconology of the Annunciation, [Elektronik Sürüm]. *Cosmos*, 20, 211-260.
- Bandmann, G., Braunfels W., Kollwitz J., Mrazek W., Schmid A., Schell H. (1994). *Lexicon Der Christlichen Ikonographie*. Wien: Herder.
- Banev, K. (2015). Myriad of Names to Represent Her Nobleness': The Church and the Mother of God in the Psalms and Hymns of Byzantium. *DRO*, 75-103.
- Bara, A. (2006). *The Gospels in Icons According to the Eastern Orthodox Tradition*, Master Thesis, Concordia University, Canada.
- Barber, C. (2000). Early Representations of the Mother of God. Section One. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, 253-278.

- Bayet, C. (2009). *Byzantine Art*. New-York: Parkstone International Press.
- Beange, A. (2003). *The Church as the Temple of God in Corinthians*. Master Thesis, Providence Theological Faculty, Ottawa.
- Beavis, M. A. (2016). *Christian Goddess Spirituality Enchanting Christianity*. London: Routledge, Taylor ve Francis Group.
- Benko, S. (2004). *The Virgin Goddess Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*. Leiden-New-York: Brill.
- Bishop Marcus (2009). *St. Mary through the Iconographer Eyes*. Erişim: 18.12.2017: https://stnoufer.files.wordpress.com/2009/09/final_icon.pdf
- Boboc, A. M. (2015). *The Christology of Saint Cyrill of Alexandria in the Context of Theological Disputes in Fifth Century and the First Half of the Sixth Century*. Ph.D Thesis, University Lucian Blaga, Sibiu.
- Bornovalı, S. (2008). *Bizans Mimarlığında Mijde Sahnesinin Yeri*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Bremmer, J. N. & Erskine, A. (2010). *The Gods of Ancient Greece; Identities and Transformations*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Brubaker, L. (1997). Memories of Helena: Patterns in Imperial Female Matronage in the fourth and fifth centuries. L. James (Ed.). *Women, Men and Eunuchs Gender in Byzantium*, 52-77.
- Brubaker, L. (2008). *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Images as Exegesis in the Homilies of Gregory of Naziansus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Brubaker, L. (2012). *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Bristol: Bristol Classical Press.

Brown, A. P. (2007). Painting the Bodiless: Angels and Eunuchs in Byzantine Art and Culture. *Sexualities: Bodies, Desires, Practices, 4th Global Conference: Bildiriler*, (p. 1-7).Erişim17.07.2017
https://www.academia.edu/506467/Painting_the_Bodiless_Angels_and_Eunuchs_in_Byzantine_Art_and_Culture.

Brown, P. (1973). A Dark-Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy. *The English Historical Review*, 88 (346), 1-34.

Bryer, A. & Winfield, D. (2007a). The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos Vol. 1. *Dumbarton Oaks Studies XX*.

Bryer, A. & Winfield D. (2007b). The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos Vol. 2. *Dumbarton Oaks Studies XX*.

Bryer, A. & Haldon, J. (2001). Byzantium in the Iconoclast Era. (Ca. 680-850): *The Sources. Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs. Vol. 7*. Burlington: Ashgate.

Bugulescu, M. (2016). Theological and Dogmatic Definition of God-Man Jesus Christ Person, *IFIJISR*, 2(4), 13-20.

Burns, J. (2007). *Great Women of Imperial Rome. Mothers and Wives of the Caesars*. New York: Routledge.

Cashford, J. (2011). The Myth of the Messenger. *Aras Connections V. 3*.

Cameron, A. (1993). *The Mediterranean World in Late Antiquity 395-700 AD*. London & New York : Routledge.

- Cameron, A. (2000). The Early Cult of the Virgin. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (2-14). London: Thames & Hudson Ltd.
- Cameron, A. (2004). The Cult of the Virgin Mary in Late Antiquity: Religious Development and Myth-Making. R. N. Swanson (Ed.) *The Church and Mary* (s. 1-21). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, A. (2008). *Art and Culture. Part VI*. The Cambridge Ancient History Volume XIII The Late Empire, A.D. 337—425. Cameron A., Garsney P. (Ed.). (s. 665-704). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cameron, A. (2011). The Mother of God in Byzantium: Relics, Icons, Texts. Brubaker L., Cunningham M. (Ed.) *The Cult of the Mother of God in Byzantium Texts and Images*: (s. 1-5). Birmingham: Ashgate Publishing Lmt.
- Chatzidakis, M. & Grabar, A. (1965). *Byzantine and Early Medieval Painting*. New-York: The Viking Press.
- Chatzidakis, M. (1989). *Byzantine Art in Greece. Naxos*. Melissa: Athens.
- Chatzidakis, N. (1997). *Byzantine Art in Greece. Hosios Loukas*. Melissa: Athens.
- Chaniotis, A. (2008). The Conversion of the Temple of Aphrodite at Aphrodisias in Context. Hahn, S. Emmel, U. Gotter (Ed.). *From Temple to Church Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*.(s. 113-133) Leiden-Boston: Brill.
- Clooney S. J. & Francis X. (2005). *Divine Mother, Blessed Mother: Hindu Goddesses and the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press.

- Cooper, K. (2004). Empress and Theotokos: Gender and Patronage in the Christological Controversy. R. N. Swanson (Ed.). *The Church and Mary* (s. 39-51). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cormack, R. (1984). Aristocratic Patronage of the Arts in 11th-12th Century Byzantium. M. Angold (Ed.). *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*. (s. 158-172). Oxford: Bar International Series 221.
- Cormack, R. (2000a). The Mother of God in Apse Mosaics. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 91-106). London: Thames and Hudson Ltd.
- Cormack, R. (2000b). The Mother of God in Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 107-124). London: Thames and Hudson Ltd.
- Cormack, R. (2008a). Wall Paintings and Mosaics. E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack (Ed.). *The Oxford Handbook of Byzantine Studies* (s. 385-95). Oxford: Oxford University Press.
- Cormack, R. (2008b). Visual Arts, A. Cameron, B. Ward-Perkins, M. Whitby (Ed.). *The Cambridge Ancient History Vol. XIV Late Antiquity: Empire and Successors, A.D. 425-600* (s. 884-917). Cambridge: Cambridge University Press.
- Coşkun, B. (2002). *Göreme Kılıçlar Kilise Duvar Resimlerinin İkonografisi*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Cottica, D. (2004). The Symbolism of Spinning in Classical Art and Society, [Elektorink Sürüm]. *Cosmos*, 20, 185-209.
- Crangle, E. F. (1994). *The Origin and Development Early Indian Contemplative Practices*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

- Croy N. C. & Connor A., E. (2011). Mantic Mary? The Virgin Mother as Prophet in Luke 1.26-56 and the Early Church, *Journal for the Study of the New Testament*, 34(3), 254-276.
- Стасюк, І. (2015). Color as an Expressive Instrument of the Icon, *Historical and Cultural Studies*, 2(1), 93-95.
- Cunningham, M. B. (2004). The Meeting of the Old and the New: The Typology of Mary the Theotokos in Byzantine Homilies and Hymns: R. N. Swanson (Ed.). *The Church and Mary* (s. 52-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cunningham, M. B. (2008). *Wider Than Heaven: Eight-Century Homilies on the Mother of God*. New-York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Cunningham, M. B. (2011). The Use of the Protevangelium of James in Eight-Century Homilies on the Mother of God. Brubaker L., Cunningham M. (Ed.) *The Cult of the Mother of God in Byzantium Texts and Images*: (s. 163-178). Birmingham: Ashgate Publishing Lmt.
- Çokhamur, E. Ö. (2012). İstanbul'da Bulunan Bizans Dönemi Mozaikleri: Kariye/Khora Müzesi, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Çorağan, N. (1998). *Antalya'nın Demre (Kale) İçesindeki H. Nikolaos Kilisesi Freskoları*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Daley, B. E. (2006). Gregory of Naziansus. The Early Church Fathers. London & New-York: Routledge.
- Delvoye, C. (1964). *Bizans Resim Sanatının Ana Temayülleri*. Ankara Üniversitesi DTCTF Hamit Salonu. Konferans.

Demus, O. (1964). *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. Boston: Boston & Art Shop.

Demus, O. (1975). The Style of the Kariye/Khora Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 109-160). New Jersey: Princeton University Press.

Denysenko, N. E. (2007). The Soteriological Significance of the Feast of Mary's Birth. *Theological Studies* (68), 739-760.

Der Nersessian, S. (1975). Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 303-350). New Jersey: Princeton University Press.

Dialektopoulos, T. (2012). *Iconography as a Research Source on Religious Affairs in Greek Lands under Venetian Rule*. Thessaloniki: City Publish.

Diesel, A. (2005). *The Suffering Mothers. The Hindu Goddesses as Empowering Role Models for Women*. Erişim: 10.10.2016
<http://alternation.ukzn.ac.za/Files/docs/12.3%20SpEd%202/04%20Die.pdf>

Dimitrov, B. (2008). *St. Nicholas and Panteleimon Boyana Church*. Sofia: Unicart.

Dieterich, A. (1975). *Abraxas. Studien zur Religionsgeschichte des späteren Altertums*, Leipzig: Teubner.

Dimitrova, E. (2016a). *The Church of Saint George at Kurbinovo*. Skopje: Ministry of Culture of the Republic of Macedonia.

Dimitrova, E. (2016b). *The Church of the Holy Mother of God at the Village of Matejče*. Skopje: Ministry of Culture of the Republic of Macedonia.

Doğan, S. (2010). “Antalya Arkeoloji Müzesi’nde Bir Levha ve Bizans Kiliselerinde Başmelek Gabriel İmgesi”, S. Y. Aydın (Ed.). *İslam ve Hristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler/Angels, Prophets and Saints in Islamic and Christian Art*, (s. 171-184). İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları.

Dournovo, L., A. (1961). *Armenian Gospels*. New-York: Harry N. Abrams, INC.

Dupuche, J. (2012). The Goddess Kali and the Virgin Mary. *Australian ejournal of Theology*, 19 (1), 43-57.

D-Vasiclescu, E. E. (2009). Spiritual Ascent in a Sinaite Monastery: The Icon of the Heavenly Ladder. *Series Byzantina Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, V. VII. (s. 101-114). Warsaw: The Polish Society of Oriental Art Cardinal Stefan Wyszyński University.

Eastmond, A. (2004). *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*. Burlington: Ashgate.

Eco, U. (1997). “Function and Sign: The Semiotics of Architecture”, in *Rethinking Architecture*, Leach, N. (ed.), (s. 173-195), Routledge, London & New-York.

Elliott, J. K. (2006). *A Synopsis of the Apocryphal Nativity and Infancy Narratives*. Leiden-Boston: Brill.

Elsner, J. (1998). *Imperial Rome and Christian Triumph. The Art of the Roman Empire AD 100-450*. Oxford/New-York: Oxford University Press.

- Elsner, J. (2007). The Changing Nature of Roman Art and the Art-Historical Problem of Style. *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Hoffman E. R. (Ed.) (s. 11-18). Oxford: Blackwell Publishing.
- Elsner, J. (2012). Iconoclasm as Discourse: From Antiquity to Byzantium. *The Art Bulletin*, (94), 3, 368-394
- Epstein, A. W. & Kazhdan, A. P. (1985). *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. Lon Angeles: California University Press.
- Erbilgin, S., H., (2010). *Theodosios Hanedanı'nda Kadın Banilerin Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Evans, C. H. & Wixom, W. D. (1997). *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*. New-York: Metropolitan Museum of Art.
- Evans, C. H. (2001). *The Arts of Byzantium*. The Metropolitan Museum of Art, Erişim:11.12.2017
<https://www.metmuseum.org/pubs/bulletins/1/pdf/3269176.pdf.bannered.pdf>
- Evans, C. H. (2004). *Byzantium Faith and Power (1261-1557)*. New Haven: Yale University Press.
- Fakhry, A. (1951). *The Necropolis of El-Bagawāt in Kharga Oasis*. Cairo: The Government Press.
- Farridnejad, S. (2015). The Iconography of Zoroastrian Angelology in Sasanian Art and Architecture. *Transcultural Research – Heidelberg Studies on Asia and Europe in a Global Context*. Göttingen.
- Fendt L. (1922). *Gnostische Mysterien. Ein Beitrag zur Geschichte des Christlichen Gottesdienstes*. München: Kaiser Verlag.

- Feingold, L. (2013). *Figures of Mary in the Old Testament*. Missouri: Association of Hebrew Catholics Lecture Series 11. Erişim: 12.12.2016
file:///C:/Users/win7/Downloads/3185-Barnabas_Incili-Tam_Metin-Turkce-141.pdf
- Flint, S. A. (2014a). *Building the Virgin's House: The Architecture of the Annunciation in Central and Northern Italy 1400-1500*. PhD Thesis, University of York, York.
- Foster, P. (2009). *The Apocryphal Gospels. A very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Frizzell, L. E. (1999). Mary's Magnificat: Source and Themes. *Marian Studies*, 50 (6), 38-59.
- Galavaris, G. (1962). The Representation of Virgin and Child on a "Thokos" on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs (pl. 54-61). *Δελτίον ΧΑΕ* 2 (1960-1961), *Περίοδος Δ'*• Σελ, 153-181.
- Gallusz, L. (2011). *The Throne Motif in the Book of Revelation*. Ph.D Thesis. Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary: Budapest.
- Gan, P. K. & Mohanty, S. K. (2005). *Sarasvati: The Goddess of Learning*. Orissa Review.
- Garland, L. (2002). *Byzantine Empresses, Women and Power in Byzantium AD 527-1204*. London-New York: Routledge.
- Gaselee, S. (1924). *Apuleius The Golden Ass Being the Metamorphoses of Lucius Apuleius*, London: Heinemann.
- Georgievski, M. (1999). *Icon Gallery. Ohrid. Ohrid*: Institute for Protection of the Monuments of Culture and National Museum.

- Gittings, E., A. (2003). Dignity, Power, and Piety. I. Kalavrezou (Ed.). *Byzantine Women and Their World* (s. 67-112). Cambridge-London: Yale University Press, New Haven & London.
- Grabar, A. (1953). *The Great Centuries of Painting. Byzantine Painting*. A. Skira (ed.). S. Gilbert (trans.). Cleveland: The World Publishing Company.
- Grabar, A. (1967). *The Art of the Byzantine Empire Byzantine Art in the Middle Ages*. New York: Greystone Press.
- Grabar, A. (1975). The Artistic Climate in Byzantium during the Paleologan Period. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 1-16). New Jersey: Princeton University Press.
- Greely, A. M. (1977). *The Mary Myth. On the Feminity of God*, New York: Seabury Press.
- Håland, E. J. (2004). Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece, [Elektorink Sürüm]. *Cosmos*, 20, 155-82.
- Håland, E. J. (2009). *Greek Women and Religion, Modern and Ancient: Festivals and Cults Connected with the Female Sphere, A Comparison*. Erişim: 27. 04. 2016. http://www.arch.uoa.gr/fileadmin/arch.uoa.gr/uploads/images/evy_johanne_haland/fokus_09.pdf
- Hanfmann, G. M. A. (1980). The Continuity of Classical Art: Culture, Myth, and Faith. *A Symposium Age of Spirituality*. K. Weitzmann (Ed.). (s. 75-100). New-York: Princeton University Press.
- Herodot Tarihi, (1960). *Histories I*. Ed. A.D. Godley. London: Heinemann.

Hislop, A. (1858). *The Two Babylons Or The Papal Worship Proved To Be The Worship of Nimrod and His Wife*. Edinburg: Houston & Wright.

Higgins, S. (2012). Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian *Lactans*-Iconography. *Journal of Canadian Society for Coptic Studies* 3(4), 71-90.

Hoffman, E. R. (2007). Remapping the Art of the Mediterranean. *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Hoffman E. R. (Ed.) (s. 1-8). Oxford: Blackwell Publishing.

Holum, G. K. (1981). Theodosian Empresses. Women and Imperial Dominion in Late Antiquity. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Homer (t. y.) *The Odyssey*.

Hone, W. (1820). *The Apocryphal New Testament*. London: Ludgate Hill.

Jacabus, L. (1999). Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua. *The Art Bulletin*, 81(1), 93-107.

James, L. (2008). The Role of Women. E. Jeffreys, J. Haldon, R. Cormack (Ed.). *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*. (p. 643-651). Oxford: Oxford University Press.

James Kokkinobaphos Homilies Erişim: 16.12.2016
https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162
http://www.bnf.fr/en/collections_and_services/digital_libraries_gallica.html

- James, L. (2014). Making a Name: Reputation and Imperial Founding and Refounding in Constantinople. L. Theis , M. Mullett. M. Grunbart G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 63-72). Wien-Koln: Böhlau.
- Jeffreys, E. (2014). The Sebastokratorissa Irene as Patron. L. Theis , M. Mullett. M. Grunbart G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 177-193). Wien-Koln: Böhlau.
- Jolly, J. (2012). *Mary is the Model of Christian Discipleship*. Master Thesis, Providence College, Providence.
- Jones, R. (2001). *Angels: In the Bible, the Apocrypha & the Dead Sea Scrolls*. Georgia:USA.
- Kaper, O. E. (2010). Isis in Roman Dakhleh: Goddess of the Village, the Province, and the Country. Bricault, M. J. Versluys (Ed.). *Isis on Nile Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt: 27-29 November-Liege* (2008) (s. 149-180). Boston: Brill.
- Karakaya, N. (2004), 2003 Yılı, Kayseri Yeşilhisar İlçesi, Erdemli Köyü'ndeki Kaya Kiliseleri Duvar Resimleri, 22. *Araştırma Sonuçlar Toplantısı 2. Cilt*. (s. 119-128). Konya. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karavidopoulos, I. (2000). On the Information Concerning the Virgin Mary Contained in the Apocryphal Gospels. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 59-65). London: Thames and Hudson Ltd.
- Kazhdan, A. (1984). The Aristocracy and the Imperial Ideal. M. Angold (Ed.). *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*. (s. 43-57). Oxford: Bar International Series 221.

- Kazhdan, A. (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium* I-II-III, Oxford: Oxford University Press.
- Kearns, C. M. (2008). *The Virgin Mary, Monotheism, and Sacrifice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kessler, H. L. (1979). Narrative Representations. K. Weitzmann (Ed.). *Age of Spirituality*. (s. 449-456). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Khoury, D. M. & Morris, J. W. (2011). *The Book of Typikon*. Miami: Orthodox Church.
- Kimball, V. M. (2010). *Liturgical Illuminations: Discovering Received Tradition in the Eastern Orthodox for Feasts of the Theotokos*, PhD. Thesis, International Marian Research Institute University of Dayton.
- Kinsley, D., R. (1988). *Hindu Goddesses : Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Berkeley: University of California Press.
- Kitzinger, E. (1963). The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 17, 95-115.
- Kitzinger, E. (1995). *Byzantine Art in the Making Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- Kitzinger, E. (1980). Christian Imagery: Growth and Impact. *A Symposium Age of Spirituality*. K. Weitzmann (Ed.). (s. 141-163). New-York: Princeton University Press.

Klein, K. M. (2014). Do Good in Thy Good Pleasure unto Zion. The Patronage of Aelia Eudokia in Jerusalem. Theis, M. Mullett, M. Grunbart G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 85-95). Wien-Koln: Böhlau.

Koçyiğit, F. (2009). "Tağar (St. Theodore) Kilisesi Duvar Resimleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (26), 141-164.

Koepgen, G. (1939). *Die Gnosis des Christentums*. Salzburg: Otto Muller Verlag.

Кондакова Н. (1915). "Иконография Богоматери" ,Петроградъ: Отделение Русского языка и Словесности Императорской Академий Наук

Kotanjyan, N. G. (2016). The Etchmiadzin Gospel. *Fundamental Armenology* 1(3). file:///C:/Users/win7/Desktop/dipnot/273.pdf Erişim: 12.04. 2018.

Lafontaine-Dosogne, J. (1975a). Iconography of the Cycle of the Life of Virgin Mary. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 161-194). New Jersey: Princeton University Press.

Lafontaine-Dosogne, J. (1975b). Iconography of the Cycle of the Life of the Infancy of Christ. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 195-242). New Jersey: Princeton University Press.

Lambert, H. (1994). The Homeless Goddess: Cosmology, Sickness and Women's Identity in Rajasthan, *Jaso* 25 (1), 21-30.

Latsis, M. (1996). *The Survival of Byzantine Sacred Art*. The Private Bank & Trust Company Ltd.

Lazarides, P. *The Monastery at Daphni*. Editions Hannibal: Athens.

Lebon, J. (1933). *Discours d'Atticus de Constantinople "Sur la sainte mère de Dieu."*
N.p. Print.

Leeming, D. A. (1992). *The World of Myth*. Oxford: Oxford University Press.

Leonte, F. (2014). A Late Byzantine Patroness: Helena Kantakouzene Palaiologina. L. Theis, M. Mullett, M. Grunbart, G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 345-353) Wien-Koln: Böhlau.

Leveto, P. D. (1990). The Marian Theme of the Frescoes in S. Maria at Castelseprio. *The Art Bulletin*, 72(3), 393-413.

Lidonnici, L. R. (1992). The Images of Artemis Ephesia and Greco-Roman Worship: A Reconsideration *The Harvard Theological Review*, Vol. 85(4), 389-415.

Lidova, M. (2010). The Earliest Images of Maria Regina in Rome and the Byzantine Imperial Iconography. *Scientific Works*, VIII, 231-243.

Lidov A. (2000). "Miracle-Working Icons of the Mother of God". M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 47-58). London: Thames and Hudson Ltd.

Linardou, K. (2008). Mary and her Books in the Kokkinobaphos Manuscripts: Female Literacy or Visual Strategies of Narration? *Περίοδος Δ', Τόμος ΚΘ' (2008)*• Σελ., 35-48.

Littlewood, A. R. (2004). Saray Bahçeleri. H. Maguire (Ed.). M. Günay (Çev.) *Bizans Saray Kültürü 829-1204*. (s. 27-62). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lowden, J. (2007). The Beginnings of Biblical Illustration. *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Hoffman E. R. (Ed.) (s. 117-134). Oxford: Blackwell Publishing.

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

Maguire, H. (1994). *Art and Eloquence in Byzantium*. New-Jersey: Princeton University Press.

Maguire, H. (2000). The Cult of the Mother of God in Private. M. Vassilaki (Ed.) *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 279-324). London: Thames and Hudson Ltd.

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

Malaty, Y. & Tadros F. (1978). *Saint Mary in the Orthodox Concept*. The Orthodox Concept Book 4 : Alexandria.

Mango, C. (1981). Discontinuity with the Classical Past in Byzantium. Mullet, M. ; Scott R. (Ed.). *Byzantium and the Classical Tradition, University of Birmingham Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies 1979* (s. 48-58). Birmingham: Center for Byzantine Studies.

Mango, C. (1994). The Chalkoprateia Annunciation and Pre-Eternal Logos. *AΘHNA: EKT Publishing*.

- Màre, E. A. (1998). The Symbolism of the Angelic Realm, with Reference to Christian Art. *SAJAH*, 13. Erişim: 12.04.2016 <http://hdl.handle.net/2263/14625>.
- Marulcu, H. T. (2010). Hıristiyanlığın Hz. Meryem'e Tanrılık İsnadı: Müslüman Kelamı Açısından Bir Değerlendirme. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. (1), 24, 61-74.
- Matthews, T. F. (1971). *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Matthews, T. F.& Taylors, A. (2001). *The Armenian Gospels of Gladzor. The Life of Christ Illuminated*. Los Angeles: Getty Publications.
- Mayer, W. (1999). Constantinopolitan Women in Chrysostom's Circle. *Vigiliae Christianae*, (53), 265-288.
- Mercangöz, Z. (1993). Ortaçağ Hıristiyan Tasvirlerinde Meryem'in Mavi Giysisi Üzerine. *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan* (s. 325-338), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınevi.
- Mergen, Y. (2010). Bölgedeki Kültler ve Montanizm. Y. Uçkan (Ed.). *Frigya (Phrygia) Bölgesi'nde Kaya Mimarisi* (s. 27-36). Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayınları.
- Meyendorff, J. (1974). *Byzantine Hesychasm: Historical, Theological and Social Problems*. London: Variorum Reprints.
- Meyendorff, J. (1975). Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 93-106). New Jersey: Princeton University Press.

- Miles, L. S. (2011). *Mary's Book: The Annunciation in Medieval England*, PhD Thesis, Yale University, USA.
- Morey, C. R. (1929). Notes on East Christian Miniatures. *The Art Bulletin*, (XI), 1, 5-103.
- Moyer, K. G. (2011). *How does the Gospel of Matthew Depict Mary?* Erişim: 22.10.2016, <http://bustedhalo.com/questionbox/how-does-the-gospel-of-matthew-depict-mary>
- Murdock, D. M. (2010). *Was the Persian Goddess Anahita the Pre-Christian Virgin Mother of Mithra?* Erişim: 30. 04. 2016, <http://www.kavehfarrokh.com/wp-content/uploads/2010/12/anahita1.pdf>.
- Nacht, J. (1915). The Symbolism of the Shoe with Special Reference to Jewish Sources. *The Jewish Quarterly Review*, New Series, (6), 1, 1-22.
- Nash, J. (2010). *Mary, Blessed Virgin and World Mother*, Erişim: 27. 04. 2016, <http://www.esotericquarterly.com/issues/EQ05/EQ0504/EQ050410-Nash.pdf>
- Naziansuzlu Gregorios'un Homilийeleri; *Bibliothèque Nationale de France* Erişim: 20.12.2017, gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f94.item.
- Nikolaidou, E. & Tourta, A. (1997). *Wandering in Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki*: Kapon Edition.
- Nutzman, M. (2013). Mary in the Protevangelium of James: A Jewish Woman in the Temple? *Greek, Roman and Byzantine Studies*. (53, 551-578.
- Obolensky, D. (1971). *History of Civilization. The Byzantine Commonwealth Eastern Europe. 500-1453*. New-York: Praeger Publishers.

- Olkinuora, J. (2015). *Byzantine Hymnography for the Feast of the Entrance of the Theotokos*, Ph.D Thesis, Helsinki University, Helsinki.
- Osborne, J. (2009). Santa Maria Antiqua: A Palimpsest Church. *The Role of Per Jonas Nordhagen and the Norwegian Institute in Rome. At the Celebration of Their 50th Anniversary*.
- Ousterhout, R. (1995). Temporal Structuring in the Chora Parekklesion. *Gesta*, (34), 1, 63-76.
- Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti Tarihi*. Çev.(F. Işıltan). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ozóg, M. (2009). The Church and Its Influence on Representative Art Between the Second and Fourth Century AD. *Series Byzantina Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, V. VII. (s. 11-17). Warsaw: The Polish Society of Oriental Art Cardinal Stefan Wyszyński University.
- Ötüken, Y. (1984). Kapadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerde Resim Program, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi* 3, 143-174.
- Pace, V. (2000). Between East and West. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 425-453). London: Thames and Hudson Ltd.
- Pantelia, M. C. (1993). Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer, *The American Journal of Philology*, 114 (4), 493-501.
- Parani, M. (2003). *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11-15th Centuries)*. Brill: Leiden-Boston.

- Parani, M. (2007). "Defining Personal Space: Dress and Accessories in the Late Antiquity," in *Objects in Context, Objects in Use. Material Spatiality in Late Antiquity. Late Antique Archaeology 5*, Ed. L Lavan, E Swift, T. Putzeys. (s. 497-529). Leiden Boston.
- Patton, P. (2017). *The Annunciation at the Spring*. Erişim: 20.12.2017 <https://ima.princeton.edu/2017/03/22/the-annunciation-at-the-spring/>
- Peers, G. (2001). *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*. California: California University Press.
- Pekak, M. S. (2010). Ürgüp, Yeşilöz, (Tağar) Kilisesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 27(1), 203-218.
- Peker, N. (2008). *Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Mahkeme Sahnesi*. Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Pelikan, J. (1996). *Mary through the Centuries*. Virginia: Yale University Press.
- Pelikan, J. (2006). *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*, Princeton University Press- Oxford.
- Peltomaa, L. M. (2011). Epithets of the Theotokos in the Akathistos Hymn. Cunningham M.; L. Brubaker (Ed.) *The Cult of the Mother of God in Byzantium Texts and Images*: (s. 109-116). Birmingham: Ashgate Publishing Lmt.
- Penna, V. (2000). The Mother of God on Coins and Lead Seals. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art* (s. 209-218). London: Thames and Hudson Ltd.

- Penna, V. (2005). Zoe's Lead Seal: Female Invocation to the Annunciation of Virgin. M. Vassilaki (Ed.). *Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (s. 175-182). Burlington: Ashgate.
- Pentcheva, B., V., (2003). The Virgin of Constantinople. I. Kalavrezou (Ed.). *Byzantine Women and Their World* (s. 113-138). Cambridge-London: Yale University Press, New Haven and London.
- Pentcheva, B., V. (2005). The 'Activated' Icon: the Hodegetria Procession and Mary's Eisodos. M. Vassilaki (Ed.). *Images of Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium* (s. 195-208). Burlington: Ashgate.
- Pentcheva, B., V. (2006). *Icons and Powers: The Mother of God in Byzantium*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Phillips, S. B. (2016). *All about Mary*. Erişim: 11.09.2016.
www.sacredheartofhartwell.com/barry.htm
- Price, R. M. (2004). Marian Piety and the Nestorian Controversy. R. N. Swanson (Ed.). *The Church and Mary* (s. 31-38). Cambridge: Cambridge University Press.
- Proclus (2001). *Proclus' Hymns Essays, Translations, Commentary*. Trans. R. M. Van den Berg. Leiden ; Boston: Brill *blais.claremont.edu Library Catalog*. Web. 6 Dec. 2013. *Philosophia Antiqua* v. 90.
- Prüm, K. (1935). *Der Christliche Glaube Und Die Altheidnische Welt*, 2 vols Leipzig: Jakob Hegner.
- Rajković M. (1963). *Sopocāni*. Beograd: Grafički Zavod.
- Raven, H. (2011). *Angels, Archangels and Ascended Masters*. Manchester: Raven & Co. Publishing.

- Rebenich, S. (2005). *Jerome. The Early Church Fathers*. London & New-York: Routledge.
- Restle, M. (1969a). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor I*. (I. Gibbons Trans.), Shannon: Irish University Press.
- Restle, M. (1969b). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor II*. (I. Gibbons Trans.), Shannon: Irish University Press.
- Restle, M. (1969c). *Byzantine Wall Painting in Asia Minor III*. (I. Gibbons Trans.), Shannon: Irish University Press.
- Rice, T. D. (1954). *Byzantine Art*. Middlesex: Penguin Books.
- Rice, T. D. (1963). *Byzantine Frescoes from Yugoslav Churches*. New-York: A Mentor-Unesco Art Book.
- Rice, T. T. (1963). *A Concise History of Russian Art*. Washington: Frederick A. Praeger.
- Rigoglioso, M. (2009). *The Cult of Divine Birth in Ancient Greece*. New-York: Palgrave/Macmillan.
- Rigoglioso, M. (2010). *Virgin Mother Goddesses of Antiquity*. New-York: Palgrave/Macmillan.
- Robertson, L. D. (1992). *Communication with the Goddess*. Dublin: Cesara Publication.
- Rozett, E. (2017). The Mysterious Black Faces of Madonna. Erişim: 18.12.2017. <https://static1.squarespace.com/static/59a7171f8419c2904766859f/t/59fe122be4966b0f256ab6d2/1509823038141/Interfaith+Black+Madonna.pdf>

- Rubin, M. (2009). *Emotion and Devotion, The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*. Budapest: Central European University Press.
- Rubin, M. (2010). *Mother of God. A History of the Virgin Mary*. London: Penguin Books.
- Runciman, S. (1984). Women in Byzantine Aristocratic Society. M. Angold (Ed.). *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*. (s. 10-22). Oxford: Bar International Series 221.
- Rydzkowska, J. (2009). Toros Roslin-Between the East and the West. *Series Byzantina Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, V. VII. (s. 93-100). Warsaw: The Polish Society of Oriental Art Cardinal Stefan Wyszyński University.
- Sang-Keun, A. (2010). *A Study of God's Encounter with Abraham in Genesis 18:1-15 Against the Background of the Abraham Narrative*. PhD Thesis, University of Pretoria, Pretoria.
- Saradi, H. (2008). The Christianization of Pagan Temples in the Greek Hagiographical Texts. J. Hahn, S. Emmel, U. Gotter (Ed.). *From Temple to Church Destruction and Renewal of Local Cultic Topography in Late Antiquity*, 113-133.
- Schaff, P. (1889). *History of Christian Church Vol. III. Nicene and Post Nicene Christianity A. D. 311-600*. Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library.
- Schaff, P. (2005). *Seven Ecumenical Councils*. Edinburgh: Christian Classics Ethereal Library.
- Schneemelcher, W. (1991). *New Testament Apocrypha Volume I: Gospels and Related Writings*. Louisville-London: James Clarke & Co.

- Schmid, W. (2005). *Finding Sanctuary. An Early Christian Wonder in the Heart of Roman Forum*. Roma:WMF.
- Ševčenko, I. (1975). Theodore Metokhites, the Chora, and the Intellectual Trends of his Time. P. A. Underwood (Ed.). *The Kariye/Khora Djami V. 4 Studies in the Art of the Kariye/Khora Djami and Its Intellectual Background* (s. 17-92). New Jersey: Princeton University Press.
- Shaw, C. (2011) 'The Costume of Byzantine Emperors and Empresses' *Rosetta* 9.5, 55-59.
- Shoemaker, S. J. (2002). *The Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. London: Oxford University Press.
- Shoemaker, S. J. (2005). Virgin Mary in the Ministry of Jesus and the Early Church According to the Earliest Life of the Virgin. *The Harvard Theological Review*, Vol. 98 (4), 441-467.
- Shoemaker, S. J. (2008). The Earliest "Life of the Virgin" and Constantinople's Marian Relics. *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 62, 53-74.
- Shoemaker, S. J. (2009). The Virgin Mary's Hidden Past: From Ancient Marian Apocrypha to the Medieval Vitae Virginis. *Marian Studies*: 60 (5), 1-30.
- Sinkević, I. (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi: Architecture, Painting, and Sculpture*, Wiesbaden: Reichert Verlag.
- Σκαμπαβιας, Κ. (2004). *Η Νέα Μονή Χίου*, Ταμείο Αρχαιολογικών Πορών και Απαλλοτριώσεων: Αθήνα.
- Sofragiu, P. (2012). The Mural Paintings from the Exonarthex of Vatopedi Monastery's Katholikon. *European Journal of Science and Theology*, 8(4), 233-246.

- Stoleriu, A. I. & Stoleriu, A. (2006). A Brief Introduction to the Byzantine Portrait Art. *SEA Practical Application of Science*, IV- 2(11), 409-414.
- Strezova, A. (2014). *Hesychasm and Art. The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra: ANU Press.
- Strzygowski, J. (1911). *The Origin of Christian Art*. The Burlington Magazine for Connoisseurs, 20 (05), 146-153.
- Stylianou J. & Stylianou A. (1997). *The Painted Church of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*. Nicosia: A. G. Leventis Foundation.
- Tabbernee, W. (2007). *Fake Prophecy and Polluted Sacraments, Ecclesiastical and Imperial Reactions to Montanism*. Leiden-Boston: Brill.
- Talbot, A. M. (2014). Female Patronage in the Palaiologan Era: Icons, Minor Arts and Manuscripts. L. Theis, M. Mullett. M. Grunbart G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 259-274). Wien-Koln: Böhlau.
- Tarasov, O. (2002). *Icon and Devotion, Sacred Spaces in Imperial Russia*. Gulland M. R. (Ed.). London: Reaktion Books.
- Taylor, C. C. (2013). Painted Veneration: The Priscilla Catacomb Annunciation and the Protoevangelion of James as Precedents for Late Antique Annunciation M. Vinzent (Ed.). Iconography. (s. 22-42). *Studia Patristica Vol. LIX*. Paris: Peeters Leuven.
- Temple, N. (2002). Conversion and Political Expedience: Imperial Themes in the Early Christian Baptistery. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. (80), 1-41.

- Teteriatnikov, N. (2005). The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin M. Vassilaki (Ed.). *Images of the Mother of God Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. (s. 225-238). Burlington: Ashgate.
- Thierry, N. & Restle, M. (1958). "Eglise de Kizil Tchoukour, Chapelle Iconoclaste, Chapelle de Joachim et Anne" *Monuments Piot* 50, 105-146.
- Topping, E., C. (1987). *Holy Mothers of Orthodoxy. Women and Church*. Minneapolis: Light and Life Publishing Company.
- Tourta, A. (2006). *Icons From the Orthodox Communities of Albania. Collection of the National Museum of Medieval Art, Korçë*. Thessaloniki: European Centre for Byzantine and Post-Byzantine-Monuments.
- Tumanov, V. (2011). Mary Versus Eve: Paternal Uncertainty and the Christian View of Women. *Neophilologus: An International Journal of Modern and Mediaeval Language and Literature*. Vol. 95, 507-521.
- Трубецкой/Trybetskiy, E. (t.y.). *Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи*. Erişim: 18.12.2017
http://azbyka.ru/tserkov/ikona/trubeckoi_ymozrenie_10g-all.shtml.
- Trevett, C. (1996). *Montanism; Gender, Authority and the New Prophecy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tsigaridas, E. (2000). The Mother of God in Wall-Paintings. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (s. 125-138). London: Thames and Hudson Ltd.

- Tsironis, N. (1998). *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia*. PhD Thesis, London: King's College, University of London.
- Tsironis, N. (2000). The Mother of God in the Iconoclastic Controversy. M. Vassilaki (Ed.). *Mother of God Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (s. 27-38). London: Thames and Hudson Ltd.
- Underwood, P. A. (1966a). *The Kariye/Khora Djami Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. V. I. New-York: Bollingen Foundation, Pantheon Books.
- Underwood, P. A. (1966b). *The Kariye/Khora Djami Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. V. II. New-York: Bollingen Foundation, Pantheon Books.
- Underwood, P. A. (1966c). *The Kariye/Khora Djami Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. V. III. New-York: Bollingen Foundation, Pantheon Books.
- Unterweger, U. (2014). The Image of Theodora as Patron. Theis, M. Mullett, M. Grunbart G. Fingarova, M. Savage (Ed.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. (s. 97-108). Wien-Koln: Böhlau.
- Ünal, C. (2015). Bizans Sikkelerinde Meryem Tasviri. *Bizans Sikkelerinde Kutsal Kişi Tasvirleri*. (s. 51-95). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ünser, Ş. (2013). *Bizans Sanatında Adem ve Havva İmgeleri*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Van Dijk, A. (1999). The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery, *The Art Bulletin*, 81 (3), 420-436.

- Venit, M. S. (2010). Referencing Isis in tombs of Graec-Roman Egypt: Tradition and Innovation. L. Bricault, M. J. Versluys (Ed.). *Isis on Nile Egyptian Gods in Hellenistic and Roman Egypt: 27-29 November-Liege* (2008) (s. 89-119). Boston: Brill.
- Vikan, G. (2007). Sacred Image, Sacred Power. *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Hoffman E. R. (Ed.), (s. 135-146). Oxford: Blackwell Publishing.
- Voiskounski, N. (2011) *The Icon Collection in the Tretyakov Gallery*: Moscow.
- Wake, A. (2004). *The Forbidden Books of the New Testament*. Erişim: 22.10.2016. www.gutenberg.net.
- Watts, E. W. (1998). *The Art of Ancient Egypt. A Resource for Educators*. New-York: The Metropolitan Museum of Art.
- Weitzmann, K. (1975). Byzantium and the West around the Year 1200. *The Year 1200: A Symposium*, (s. 53-93). New-York: The Metropolitan Museum of Art.
- Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New-York: George Braziller.
- Weitzmann, K. (1980). Introduction. *A Symposium Age of Spirituality*. K. Weitzmann (Ed.). (s. 1-6). New-York: Princeton University Press.
- Weitzmann, K. (1986). Icons Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. *Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984), Περίοδος Δ'. Στην εκατονταετηρίδα της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, 63-116.

Westhead, J. M. (2015). *Royal Ideology in Mesopotamian Iconography of the Third and Second Millennia BCE with Special Reference to Gestures*. Master Thesis, Stellenbosch: Stellenbosch University.

Weyl Carr, A. (2008). Dumbortan Oaks and the Legacy of Byzantine Cyprus. *Near Eastern Archaeology*, 71 (1/2), 95-103.

Wharton, A. J. (2007). Good and Bad Images from the Synagogue of Dura Europos: Contexts, Subtexts, Intertexts. *Late Antique and Medieval Art of the Mediterranean World*. Hoffman E. R. (Ed.) (s. 19-39). Oxford: Blackwell Publishing.

Wiedemann, A. (2013). *Religion of the Ancient Egyptians*. London: Fb & c Ltd.

Willoughby, H. R. (1933). *Codex 2400 and Its Miniatures*. Art Bulletin, 3-74. Erişim: 11.09.2016
http://www.tepotech.com/Art_Bulletin/1933151MarWilloughbyCodex2400.pdf.

Wilpert, J. (1929). *Monumenti Dell'antichita Cristiana V. I*. Roma: Pontificio Istituto di Arcgeologia Cristiana.

Wright, D. F. (2004). From God-Bearer to “Mother of God” in the Later Fathers: R. N. Swanson (Ed.) *The Church and Mary* (s. 22-30). Cambridge: Cambridge University Press.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

<http://art.thewalters.org/detail/8115> Erişim: 17.11.2016

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/west-bay-barrel-vault-north-side-upper-register-life-of-virgin-annunciation-at-well-and-handing-of-purple-to-mary> Erişim: 11.01.2018

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/story-of-abraham-abraham-handing-hagar-over-to-sarah-discourse-between-hagar-and-angel> Erişim: 01.02.2018

<http://atom.doaks.org/atom/index.php/outer-register-adam-and-eves-labor-detail-of-eve>
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?lang=en&id=0000022766> 17.11.2016

file:///C:/Users/win7/Downloads/3185-Barnabas_Incili-Tam_Metin-Turkce-141.pdf

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522082/f19.item.zoom> 01.02.2018

<https://ica.princeton.edu/> 01.02.2018

<https://www.britannica.com/biography/Theodotus-of-Ancyra> Erişim: 07.07.2017

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61272&partId=1 Erişim: 03.03.2017

<https://www.christian-history.org/support-files/chapter-16-2011-0322.pdf> Erişim: 02.02.2016

<https://christianantiquitiesmuseumarchives.wordpress.com/2013/05/01/chairandarchbishop-maximianus-of-ravenna-chair/#jp-carousel-87> Erişim: 05.04.2017

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 Erişim: 01.02.2018

<https://historyofmacedonia.wordpress.com/2016/01/03/alexander-nymph/> Erişim: 06.05.2017

<http://digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/wilpert1929a/0034?sid=b59a6e33e782d58a4e41556b43a6fb06> Erişim: 02.01.2018

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=&view=country&page=91&image=1427> Erişim: 07.02.2015

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=U.S.A.&site=198&view=site&page=5&image=2273> Erişim: 02.01.2018

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=&view=country&page=91&image=1427> Erişim: 02.01.2018

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=&view=country&page=6&image=3699> Erişim: 02.01.2018

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ois:hlviewerterms> Erişim: 02.01.2018

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7121> Erişim: 02.01.2018

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6702> Erişim: 02.01.2018

http://www.awrsipe.com/patrick_wall/selected_documents/309%20Council%20of%20Elvira.pdf Erişim: 07.11.2017

<http://www.basilicasanmarco.it/basilica/scultura/le-colonne-del-ciborio/?lang=en>.

Erişim: 02.01.2018

https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitem&Itemid=540&id=108613&lang=en Erişim: 02.01.2018

https://www.benaki.gr/index.php?option=com_collectionitems&view=collectionitm&id=107866&Itemid=540&lang=en Erişim: 02.01.2018

<https://www.coinarchives.com/a/results.php?search=hyperpyron> Erişim: 02.01.2018

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/the-macedonians-and-their-immediate-successors-867-1081/solidus-of-leo-vi-886-912>

Erişim: 17.02.2018

<https://www.doaks.org/research/libraryarchives/dumbartonoaksarchives/collections/historical-papers/otto-demus-san-marco-1952.pdf> Erişim 11.06.2018

<https://www.doaks.org/resources/online-exhibits/byzantine-emperors-on-coins/the-macedonians-and-their-immediate-successors-867-1081/nomisma-histamenon-of-john-i-tzimiskes-969-976> Erişim: 17.02.2018

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=en&mst_id=2603 Erişim: 11.11.2016

<https://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=249&view=site&page=1&image=1639> Erişim: 17.02.2018

<https://incil.info/>

<http://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/three-miraculous-athonite-akathist.html>

Erişim: 19.08.2016

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/bolgarskaya_rukopis/imperator_irakliij_vodruzhaet_ikonu_bogoroditcy_nad/?page_19=13572&p_f_13_41=1&refcat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat Erişim: 02.02.2018

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7227> Erişim: 02.02.2018

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7121> Erişim: 02.02.2018

<http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ois:hlviewerterms> Erişim: 02.02.2018

<https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/554409>. 11.11.2017

<http://teca.bmlonline.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=TECA0000025956&keyworks=Plut.01.56#page/18/mode/2up> Erişim: 14.08.2017

http://uvan.org/wp-content/uploads/2014/06/Annals-of-UVAN-1954-4-Sofia_3-of-9.pdf
Erişim: 16.12.2016

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:jCKDNCIEXkJJ:http://www.iconart.info/bibliogr_item.php?id%3D45%2Bhttp://www.iconart.info/bibliogr_item.php?id%3D45&hl=tr&gbv=2&ct=clnk Erişim: 16.10.2015

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W531/data/W.531/sap/W531_000212_sap.jpg Erişim: 02.02.2018

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W541/data/W.541/sap/W541_000230_sap.jpg Erişim: 02.02.2018

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/W541/data/W.541/sap/W541_000232_sap.jpg Erişim: 02.02.2018

http://www.icon-art.info/bibliogr_item.php?id=45 Erişim: 12.02.2017

<http://www.keyway.ca/htm2002/20020314.htm>. Erişim: 06.03.2018

<http://www.keyway.ca/htm2000/20000224.htm>. Erişim: 06.03.2018

<https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/35.11.3/> Erişim: 06.03.2018

<http://www.maicar.com/GML/000PhotoArchive/ScenesOdyssey/slides/od102flax.html>.
Erişim: 10.11.2016

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471848?sortBy=Relevance&ft=annunciation&offset=0&rpp=20&pos=6> Erişim: 06.03.2018

<http://www.ruicon.ru/arts-new/books/1x1> Erişim: 02.02.2018

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/vizantijskaya_miniatyura/zastavka531/?page_19=7985&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat= Erişim: 02.02.2018

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/prorastanie_zhezla_arona/?page_19=19147&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat= Erişim: 02.02.2018

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/ucheniki_ioanna_krestitelya_pered_iisusom/?page_19=8486&p_f_13_41=1&refcat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat= Erişim: 02.02.2018

http://www.ruicon.ru/artsnew/books/1x1dtl/afonskaya_miniatyura/sverzhenie_idolov/?page_19=19127&p_f_13_41=1&ref-cat=&p_f_13_temp_id=1&ref-cat= Erişim: 02.02.2018

https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html Erişim: 05.07.2017

Trullo/Quinsextwww.newadvent.org/fathers/3814.htm Erişim: 18.12.2017



EK 1. Sözlük

Aeiparthenos: Meryem için kullanır ve *Sonsuz Bakire* anlamına gelir. Bu ifadeyi ilk kez Origen ve Aziz Athanasius kullanmıştır.

Agalma: Roma tanrılarının tasviri için kullanılan bir ifadedir.

Akathist(os): Meryem'e adanan anonim bir hymnostur. Hymnosun ilk bölümünü *Meryem'e Müjde*, İkinci bölüm ise, İsa'nın Enkarne olması oluşturmaktadır. *Kontakion* olarak kabul edilen hymnos, 24 mısradan oluşan Yunanca akrostik üslupta yazılmıştır. Hymnosun en karakteristik yanı, sürekli *Meryem'e Selam, Gelin, Evlenmemiş, Alleluia/şükür* şeklinde yapılan selamlamaların nakarat oluşturmasıdır. Hymnos; Yunancada κάθισις, *káthisis* oturmak kelimesinin önüne olumsuzluk eki getirilerek bu ismi almıştır. İsim; kaynağını Avar kuşatmasını kırmak için her gece ayakta söylenmesinden alır.

Anairreo: *Kehanette bulunmak/yapmaya başlamak/rahimde kurmak* anlamlarına gelmektedir.

Androjen: *Çift Cinsiyetli* ya da kendi kendini dölleme demektir. Çok tanrılı dönemde bakire tanrıçalar için kullanılmıştır.

Angelos: Yunanca Mesajcı anlamına gelir.

Angelolatry: Melek inancı.

Antropotokos: Meryem için Anastasios tarafından önerilen bir unvandır. Meryem'in Theotokos/Tanrı Veren/Taşıyan unvanı karşısında, *İnsan Veren* anlamında kullanılmıştır.

Aspron: Geç dönem bir gümüş ya da gümüş kaplama Bizans sikkesidir.

Assumption: Meryem'in Göğe Yükselişi inancı.

Augusta: Bizans İmparatoriçeleri için kullanılırdı.

Basilissa/ Basilēis: Bizans İmparatoriçeleri için kullanılırdı.

Christology: İsa Bilimi.

Christokos: Meryem için Anastasios tarafından önerilen bir unvandır. Meryem'in Theotokos/Tanrı Veren/Taşıyan unvanı karşısında, İsa Veren anlamında kullanılmıştır.

Despoina tēs oikoumenēs: Dünyanın kadını anlamına gelmektedir ve Bizans imparatoriçeleri için kullanılır.

Daimones: Çok tanrılı dönemde *Yarı Tanrı* için kullanılan ifadedir.

Dea Caelestis: *Cennetin Kraliçesi* demektir. Mezopotamya pantheonunda önemli bir Ana Tanrıça'nın da adıdır.

Divine Motherhood: Meryem'in Tanrı Anası Olması inancıdır.

Eidolon: Hristiyan olmayan dönemdeki idoller için kullanılan bir ifadedir.

Eikon: Yunanca *resim/görüntü* kelimesinden gelmektedir. *Eikon*; Yunanca konuşan Roma dünyasında insan portresi anlamında kullanılıyordu.

Eskatoloji: Dünyanın nihai sonu ile ilgilenen bir bilim dalı.

Gebirah: Eski Ahit ve Judaizm geleneğinde; *Kraliçe/Anne/Büyük Kadın* anlamına gelmektedir ve bu unvan kralların yanında bağımsız bir kişiliği temsil eden Kraliçe Anne'ye atfedilir.

Heroine: Tanrılara çocuk veren rahibelere verilen bir unvandır.

Hexameron: Tanrı'nın dünyayı altı günde yaratması ve bunun liturjideki yeri.

Hieros Gamos: Yunanca *Kutsal Birleşme* anlamında kullanılan tanım, Yunan tapınaklarında rahibeler ve tanrılar arasında, kutsal bir niteliğe sahip olan cinsel birliktelik için kullanılırdı.

Homoousios: İznik İnanç Bildirgesinde savunulan Üçleme inancıdır.

Hymnos: Müzik eşliğinde söylenen ilahilerdir.

Hortus Conclusus: Latince olan ifade, Meryem'in Süleyman'ın Şarkıların Şarkısındaki *Kapalı Bahçe* unvanı için kullanılır.

Immaculate Conception: Meryem'in Kirletilmemiş Olması inancı.

İsia: Tanrıça İsis adına kutlanan bir bayram.

Katakümen: Hristiyan inancında, henüz vaftiz olmamış cemaat üyelerine denir.

Kawwān: Eski Ahit'te; Yeremya 7:18; 44:19'da bahsi geçen ve Judaizm öncesi İsrail oğullarının *Cennetin Tanrıçası* olarak niteledikleri tanrıçalarına adadıkları kutsal ekmeğe verilen isimdir.

Kontakion: Vezin ile yazılmış bir hymnoslardır. Genellikle bir İncil teması ya da İncil'de geçen bir ismi yüceltmek için yazılmıştır. Kantor tarafından cemaatin de nakarata eşlik etmesi ile söylenir. Kısa bir girişten sonra, bir seri şiir kıtalarıyla devam eder.

Levi kavmi: 12 İsrail oğulları kabilesinden birinin adıdır. Bu kavime mensup olanlar, rahipler ve diğer din adamları ve Tapınak görevlilerinden oluşurdu. Meryem Levi kavminden gelmektedir. Aynı şekilde akrabalık ilişkileri olan Tapınak görevlisi Zekeriya ve eşi Elizabeth’de bu kavime mensuptur.

Madonna Regina: Latin kökenli bir tanım olan Madonna Regina, Meryem için kullanılır ve *Kraliçe Meryem* anlamına gelir.

Magna Mater: *Ana Tanrıça* demektir ve *Kibele* için kullanılır.

Magnificat: Meryem’in Elizabeth’i Ziyareti esnasında söylediğine inanılan şarkısıdır. Daha sonra özellikle Batı kilisesinde öykünülen bir hymnos olmuştur.

Manna: Eski Ahit’te bahsi geçen kudret helvasına denir.

Mariology: Meryem bilimi demektir.

Mariology: En dar tanımı ile *Meryem’e Tapınma* anlamına gelir.

Navigium İsidis: Tanrıça İsis adına kutlanan bir bayram.

Octoechos: Ortodoks tebaanın hymnoslarından birinin adıdır.

Oikonomos: Kilise görevlisi/bekçisi.

Orthros: Özellikle manastır günlük ibadetinin en uzun bölümüdür. Şafak vakti, gün arası ve akşam ayinlerinde söylenir.

Panathenaia: Antik dönemde Tanrıça Athena’ya adanan bir bayramdır.

Par excellence: Latince *mükemmel* anlamında kullanılır ve Meryem’e atfedilir.

Partenojenetik: *Döllenmesiz Üreme* demektir. Tanrıça; *Ge/Gaia, Hera, Pythia*’nın yılanı aracı olarak kullanarak hamile kaldıkları ya da bıraktıkları rivayet edilir.

Parthenon: Yunanca *Bakire* anlamında kullanılan ifade, Tanrıça Athena ile özdeşdir.

Pēgē: Yunanca olan kelime; *kaynak/pınar* anlamına gelir.

Perpetual Virginity: Meryem’in Sonsuz Bekâreti inancıdır.

Peplos: Tanrıça Athena ile özdeşleştirilen ve kutsal olduğuna inanılan kıyafettir.

Prelapsaria: “*İnsanın İlk Günah ile olan cezasından önceki durumuna geçiş*” anlamında kullanılır. Bir çeşit günahsız olma durumudur.

Potniatherōn: *Hayvanların Kadını* anlamına gelir. Kibele’nin Çatal Höyük kazılarında ele geçen küçük bir heykelcikten edinilen bilgi doğrultusunda bu tanımlama yapılmıştır.

Puer Aeternus: En dar tanımı ile *Tanrı Çocuğu* demektir. Mısır ve Mezopotamya pantheonunda görülür.

Sanhadrin: İsrail oğullarının üst düzey din görevlilerin topluluğuna/meclisine verilen isimdir.

Stella Maris: Meryem için kullanılan bu unvan, daha çok Latin Batı'da kullanılan bir ifadedir. “*Bizim Kadınıımız*” ve “*Denizlerin Yıldızı*” anlamına gelir.

Synaksis: Din görevlileri ve cemaatin bayramları kutlamak için toplanmasına verilen isimdir.

Theoi: Çok tanrılı dönemde, *Tanrı* için kullanılan ifadedir.

Theoporon: Nestorios tarafından İsa için kullanılan bir unvandır. “*İsa, Tanrı değil Tanrı Taşıyan*” anlamında kullanılır.

Thesmophia: Antik dönemde; kadınların hac yolculuğundan dönüşte, Demeter ve Persophone için kutladıkları bir bayramdır.

Virginitas in partu: Meryem’in İsa’yı doğurmadan önceki bekâreti için kullanılır.

Virginitas post partum: Meryem’in İsa’yı doğurduktan sonra da bakire kalması için kullanılan bir ifadedir.

Virgo intacta: Antik Roma zamanında bir kadının cinsel ilişki tecrübesinin olmaması için kullanılan bir ifadedir.

EK 2. Orijinallik Raporu

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 20/06/2018
Tez Başlığı: Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 296 sayfalık kısmına ilişkin, 20/06/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6 'dır. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç 4- ☐ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik 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.  20.06.2018 Adı Soyadı: Hatice DEMİR Öğrenci No: N11246907 Anabilim Dalı: Sanat Tarihi Programı: Sanat Tarihi Statüsü: ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR.  Prof. Dr. Sema DOĞAN



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY OF ART. DEPARTMENT**

Date: 20/06/2018

Thesis Title : The Cult of Mary and the Annunciation Scene in Byzantine Painting.

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 20/06/2018 for the total of 296 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 6 %.

Filtering options applied:

1. ☒ Approval and Declaration sections excluded
2. ☒ Bibliography/Works Cited excluded
3. ☐ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☐ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.

20.06.2018

Name Surname: Hatice DEMİR
Student No: N11246907
Department: History of Art
Program: History of Art
Status: ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISOR APPROVAL

APPROVED.

Prof. Dr. Sema DOĞAN

EK 3. Etik Komisyon Muafiyet Formu

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 20/06/2018
Tez Başlığı: Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi Yukarıda başlığı 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, mülakat, 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 Kurul/Komisyon'dan 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.  20.06.2018 Adı Soyadı: Hatice DEMİR Öğrenci No: N11246907 Anabilim Dalı: Sanat Tarihi Programı: Sanat Tarihi Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u>  Prof. Dr. Sema DOĞAN Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr



**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS**

**HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
HISTORY OF ART DEPARTMENT**

Date: 20/06/2018

Thesis Title: The Cult of Mary and the Annunciation Scene in Byzantine Painting

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

20.06.2018

Name Surname: Hatice DEMİR
Student No: N11246907
Department: History of Art
Program: History of Art
Status: ☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

Prof. Dr. Sema DOĞAN