GÜNEY İTALYA BASİLİCATA BÖLGESİ

MATERA KENTİ RESİMLİ KAYA OYMA KİLİSELERİ

F.Sema GÖKCAN

DOKTORA TEZİ

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. B. Yelda UÇKAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Aralık 2021

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1401E 022 nolu proje kapsamında desteklenmektedir.

ÖZET

GÜNEY İTALYA BASİLİCATA BÖLGESİ

MATERA KENTİ RESİMLİ KAYA OYMA KİLİSELERİ

Fatma Sema GÖKCAN

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aralık 2021

Danışman: Prof. Dr. B. Yelda UÇKAN

Güney İtalya- Basilicata Bölgesi'nde yer alan Matera kenti kaya oyma kiliselerinde günümüze ulaşan duvar resimleri bölgenin coğrafi konumuyla bağlantılı olarak sosyo-politik, dini ve kültürel dinamiklerle yakından ilişkilidir. Bölgenin jeolojik yapısı, 9.-16. yüzyıllar arasında bölgede sınırların hareketliliği, geçirgenliği, kültürel etkileşimler incelenen kiliselerdeki ikonografiyi etkilemiş ve biçimlendirmiştir.

Bu tez çalışmasında seçilen 14 kaya oyma kilisenin mimarisine kısaca göz atılarak resim programları incelenmiştir. Kiliselerin resim programlarında bu dönemde bölgede egemen olan farklı politik güçlerin, politik değişimlere bağlı olarak değişen dini sistemin ve ibadet biçiminin, Kutsal Topraklara yapılan seferlerin ve sonuçlarının izleri tespit edilmiştir. Yapılan karşılaştırmalarla aynı dini mekan içinde farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş duvar resimlerinin yapıldıkları tarihsel dönemler belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Matera, Puglia, Basilicata, Kaya oyma, Lombard, Bizans, Norman, Haçlı Seferleri, Bizansvari, İtalo-bizantin, Ortodoks, Latin-Katolik, Haçlı Seferleri.

ABSTRACT

SOUTH ITALY BASILICATA REGION

MATERA CITY'S PICTURED ROCKCARVED CHURCHES

Department of History of Art

Anadolu University Institute of Social Sciences, December 2021

Adviser: Prof. Dr. B. Yelda UÇKAN

Extant wall paintings in rockcarved churches of Matera city, located in Basilicata Region of South Italy, is related to socio-political, religious and cultural dynamics of the region. Geological structure of the region, mobility of the borders between 9th and 17th centuries, cultural permeabilty affected and shaped the iconography of the churches that were investigated.

In this thesis work, architectural features of the selected fourteen rock carved church are introduced and painting programs are investigated. The traces of ruling political powers, changing religious and worship forms, the Crusades and their results can be seen in the painting programs of these churches. By comparisons, historical periods of pictures that have been produced in different dated located in the same religious buildings are determined.

Keywords: Matera, Puglia, Basilicata, Rockcarved, Lombard, Byzantine, Norman, Byzantine, Italo-Byzantine, Orthodox, Latin-Catholics, Crusades.

ÖNSÖZ

Sanat Tarihi çalışmalarım boyunca olduğu gibi tez çalışmam sürecinde de duyduğu güven, gösterdiği hoşgörü ve sonsuz sabır yanında değerli katkıları ve yönlendirmeleri için danışmanım Prof. Dr. Yelda OLCAY UÇKAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

"Güney İtalya-Basilicata Bölgesi Matera Kenti Resimli Kaya Oyma Kiliseleri" başlıklı ve "1401E 022" no'lu proje ile çalışmama destek veren Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne (BAP) teşekkür ederim.

Uzun soluklu tez çalışmamda desteklerini esirgemeyen değerli hocalarım Prof. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP ve Doç. Dr. Erkan İZNİK ile son aşamada jürime dahil olan Doç. Dr. A. Oğuz ALP'e şükranlarımı sunarım.

Tez konumla ilgili ön çalışmalarımda bilgi ve kaynak desteği veren, saha çalışmamı yönlendiren, çalışılan kiliseleri ziyaret edebilmem, fotoğraflayabilmem için gerekli ön görüşmeleri yaparak *Arcidiocesi di Matera-Irsina'*dan adıma izin belgesi alan ve bu süreçte kaynak desteği veren "Wadi Adrar Fondazione ONLUS" kurucusu ve başkanı Prof. Franco dell'AQUILA'ya teşekkürü borç bilirim. Kaya oyma kiliseler hakkında çalışma yapmak istediğimi söylediğim Dr. Giulio MASTRANGELO'ya en kısa zamanda Prof. dell'AQUILA ile iletişime geçmemde gösterdiği çaba için teşekkürlerimi sunarım.

Saha çalışmam sırasında yardım ve desteklerini esirgemeyerek tarafıma çalışma kapsamındaki yapıların kapılarını açan, çalışmama farklı şekillerde yardımcı olan kurum ve kişiler Cooperativa Oltre l'Arte (Dr. Tina BURGİ; Madonna de Idris, San Giovanni in Monterrone Kiliseleri için), La Scaletta, Societa' Artezeta (Dr. Lucia LATERZA, Dr. Antonio BISCAGLIA; Cripta del Peccato Originale için), Parco della Murgia Materana (CEA- Dr. Paolo MONTAGNA; Dr. Diego DE ANGELIS; Santa Barbara; San Falcione; Madonna delle Tre Porte Kiliseleri için), Soc. Coop. Cave Heritage-Arte, Cultura e Turismo (Dr. Nicola RICCIARDI; Madonna delle Virtu'; San Nicola dei Greci Kiliseleri için), Comune Sezione Cultura (Convicinio için), Dr. Emilia Lo SCALZO, Dr. Enzo MONTEMURRO, Dr. Cosimo SANTERAMO ve Mimar Enzo VITI'ye büyük sevgi ve saygılarımla sonsuz teşekkürlerimi ifade etmeyi borç bilirim.

Saha çalışması ardından süreç içinde ortaya çıkan sorularıma anında verdikleri yanıtlar için de minnettarım.

Çalışmamın farklı aşamalarında destek veren değerli arkadaşım Dr. Zeliha ŞENEL'e, saha çalışmasında teknik yardım aldığım sevgili Doktorant Mehmet Cihangir UZUN'a, dini konularda sorduğum her soruya içtenlikle yanıt veren Arkeolog-teolog Hanri Leylek'e teşekkür ederim.

Bu çalışma sırasında gösterdikleri sabır ve destek için aileme, kardeşim Melek GÖKCAN'a, kızım Elif BALAY'a, uzun tez yazma sürecimi yakından izleyen ancak son dönemde kaybettiğim sevgili ANNEM'e ayrıca minnettarım.

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI i

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii

ÖZET iii

ABSTRACT iv

ÖNSÖZ v

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ vii

İÇİNDEKİLER viii

GÖRSELLER DİZİNİ xiii

1. GİRİŞ 1

1.1. Tezin Konusu ve Kapsamı 3

1.2. Amaç 4

1.3. Yöntem 5

2. GÜNEY İTALYA, PUGLİA VE BASİLİCATA BÖLGESİ, MATERA KENTİ 7

2.1. İsmin Kaynağı, Arazi Yapısı ve Oluşumu 8

2.2. Matera Kent Yapısı (Kaya Oyma Mimari-Habitat Rupestre) 13

2.2.1. Civita bölgesi 13

2.2.2. Sassi - Sasso Caveoso ve Sasso Barisano 14

2.3. Matera Kenti Tarihi 19

2.4. Güney İtalya'da (Puglia/ Basilicata-Lucania) Dini Ortam 41

3. MATERA BÖLGESİ KAYA OYMA KİLİSELERİ KATALOGU 63

3.1. Cripta del Peccato Originale (Katalog No.1) 63

3.1.1. Meryem ve Çocuk İsa - İki azize 65

3.1.2. Üç Başmelek, Cebrail, Mikhail, Rafael 68

3.1.3. Işığın Yaratılışı - Genesis sahneleri..... 69

3.1.4. Karanlığın yaratılışı 70

3.1.5. Adem'in yaratılışı 72

3.1.6. Havva'nın yaratılışı 72

3.1.7. Bilgelik ağacı - ilk günah..... 73

3.1.8. El Yıkama (litürji) Sahnesi 74

3.1.9. Aziz Andreas, Aziz Petrus ve İncilci Yahya (Apostolik Üçlü)..... 75

3.1.10. Doğu Duvarında Yer Alan Üç Apsisin Üst Kısımları..... 76

3.2. San Falcione Kilisesi (Katalog No:2) 78

3.2.1. Aziz Nikolaus 80

3.2.2. İsa'nın Mabede Takdimi..... 81

3.2.3. Aziz Nikolaus 82

3.3. San Vito Kilisesi (Katalog No:3) 82

3.3.1. Bir Aziz..... 84

3.3.2. Bir Aziz..... 85

3.3.3. Bir Keşiş 85

3.4.Madonna delle Tre Porte Kilisesi (Katalog No:4)..... 86

3.4.1. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa-Glykophilousa (Eleousa)..... 88

3.4.2. Deisis (Yakarış)..... 89

3.4.3. Meryem ve Çocuk İsa..... 90

3.4.4. Meryem'e Müjde 91

3.4.5. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa 92

3.4.6. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 94

3.4.7. Haç 95

3.5. Santa Lucia alle Malve Kilisesi (Katalog No:5)..... 95

3.5.1. Aziz Vito (din şehidi-martir) 99

3.5.2. Azize Lucia..... 100

3.5.3. Bir Aziz-Azize? 101

3.5.4. Bir azize 101

3.5.5. İsa'nın Çarmıhtan 102

3.5.6. Piskopos Aziz Nikolaus 102

3.5.7. Meryem'in Taçlandırılması 103

3.5.8. Aziz Leonardo 105

3.5.9. Norcialı Aziz Benediktus 105

3.5.10. Vaftizci Yahya 106

3.5.11. Azize Agata 107

3.5.12. Süt Veren Meryem (Virgo Lactans-Galaktotrophousa) 108

3.5.13. Başmelek Mikhail 109

3.5.14. Bir Piskopos 110

3.5.15. Bir Azize 111

3.5.16. Meryem ve Çocuk İsa 111

3.5.17. Azize Skolastika 112

3.5.18. Anonim Bir Aziz Başı ve Piskopos Aziz Gregorius 113

3.6. Madonna de Idris Kilisesi (Katalog No:6) 114

3.6.1. Meryem ve Çocuk İsa 116

3.6.2. Aziz Eustatius ve Geyiğin Görünmesi 117

3.6.3. İsa'nın Doğumu 117

3.6.4. Padualı Aziz Antuan 118

3.6.5. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 119

3.6.6. Meryem'e Müjde 120

3.6.7. Aziz Leonardo 120

3.6.8. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa 121

3.6.9. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa 122

3.6.10. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 122

3.6.11. Meryem ve Çocuk İsa (Eleousa)..... 123
3.6.12. Tanımlanamayan Sahne 124
3.6.13. Tanımlanamayan sahne 124
3.6.14. Başmelek Mikail 125
3.6.15. Orans Meryem 125
3.7. San Giovanni in Monterrone Kilisesi (Katalog No:7)..... 126
3.7.1. İsa'nın Vaftizi..... 128
3.7.2. Meryem'e Müjde 129
3.7.3. Aziz Yakup ve Aziz Petrus..... 130
3.7.4. Aziz Gerolamo (Hieronymus) ve Bir Aziz..... 131
3.7.5. Meryem ve Çocuk İsa (Glykophilousa-Eleousa) - Aziz Andreas 131
3.7.6. Vaftizci Yahya-İncilci Yahya..... 132
3.7.7. Meryem ve Çocuk İsa..... 133
3.7.8. Başmelek Mikhail- Aziz Nikolaus 134
3.7.9. Vaftizci Yahya..... 134
3.7.10. Pantokrator İsa..... 135
3.7.11. Bir aziz..... 136
3.7.12. Aziz Honofrius ve Aziz Vito..... 137
3.8. Madonna delle Virtu' Kilisesi (Katalog No:8)..... 138
3.8.1. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 142
3.8.2. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 143
3.8.3. Üç Aziz Tasviri (Azize Katerina ?, Aziz Domeniko?) 144
3.9. San Nicola Dei Greci Kilisesi (Katalog No:9) 145
3.9.1. Aziz Nikolaus, Azize Barbara, Aziz Pantaleone (Triptik) 147
3.9.2. Meryem ve Çocuk İsa..... 149
3.9.3. Bir Aziz..... 149
3.9.4. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 150

3.9.5. Aziz Antonius Abate- Aziz Petrus (din şehidi - martir) 151

3.9.6. Bir aziz 152

3.10. Santa Barbara Kilisesi (Katalog No:10) 153

3.10.1.Azize Barbara 156

3.10.2.Azize Barbara 157

3.10.3. Azize Barbara- İki çoban? 157

3.10.4. Aziz, Azize 158

3.10.5. Azize Barbara 159

3.10.6. Çobanlar ve Azize Barbara 159

3.10.7.Tahtta Meryem ve Çocuk İsa 160

3.11. Convicinio (Katalog No:11) 162

3.11.1. Sant'Antonio Abate 162

3.11.2. San Donato 166

3.11.3. Sant'Eligio (Santa Maria Annunziata) 171

3.11.4. San Primo (Tempe Cadute) Kilisesi 175

4. DEĞERLENDİRME 177

4.1. Mimari Değerlendirme 177

4.2. İkonografik Değerlendirme 198

4.2.1. Konulu Sahneler 204

4.2.2. Tek figürler 334

4.3. Üslup ve Tarihlendirme 396

5. SONUÇ 496

KAYNAKÇA 525

EKLER

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Puglia ve Basilicata Haritası..... 8

Görsel 2.2. Matera Yerleşimi (Sasso Caveoso-Sasso Barisano-Civita)..... 13

Görsel 2.3.1000 yıl başlarında İtalya siyasi haritası..... 36

Görsel 3.1. Cripta del Peccato Originale Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 65

Görsel 3.2. San Falcione Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 79

Görsel 3.3. San Vito Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 84

Görsel 3.4. Madonna delle Tre Porte Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 87

Görsel 3.5. Santa Lucia alle Malve Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 98

Görsel 3.6. Madonna de Idris Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 115

Görsel 3.7. San Giovanni in Monterrone Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi 128

Görsel 3.8. Madonna delle Virtu' Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 141

Görsel 3.9. San Nicola dei Greci Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi 147

Görsel 3.10. Santa Barbara Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 156

Görsel 3.11.1. Sant'Antonio Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 164

Görsel 3.11.2. San Donato Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi..... 167

Görsel 3.11.3. Sant'Eligio Kilisesi Planı ve Sahnelerin yerleşimi..... 172

Görsel 3.11.4. Tempe Cadute Kilisesi Planı ve Resimlerin Yerleşimi 176

Görsel 4.1.1. Matera Kilise Planları..... 182

Görsel 4.1.2. Bari-Santa Candida Kilisesi Planı 184

Görsel 4.1.3. Mottola-San Nicola Kilisesi Planı 184

Görsel 4.1.4. Santa Lucia alle Malve Kilisesi kesiti 185

Görsel 4.1.5. Kutsal alan ile nefi ayıran bölümler 186

Görsel 4.1.6. Matera-San Luca alla Selva Kilisesi templon düzenlemesi 187

Görsel 4.1.7. Santa Lucia alle Malve Kilisesi templon önerileri 188

Görsel 4.1.8. Matera-San Luca alla Selva Apsis ve altarı 194

Görsel 4.1.9. Matera- Cappuccino Vecchio Kilisesi (kuzey-güney kesiti) 197

SİMGELER VE KISALTMALAR

AA.VV. : Çok yazarlı kaynak

a.g.k. : Adı Geçen Kaynak

Bkz. : Bakınız

Çev. : Çeviren

DOP : Dumbarton Oaks Papers

Ed: : Editör

M.Ö. : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

No. : Numara

ODB : The Oxford Dictionary of Byzantium

s. : Sayfa

S. : San, Santo

S.a : Santa

S.S. : Santi

vd. : ve diğerleri

yy. : yüzyıl

1. GİRİŞ

1960'ların sonuna doğru araştırmacılar ve tarihçiler bakışlarını kaya oyma yerleşimlere çevirmişlerdir. Profesör Fonseca sanat tarihçilerinin resimli kiliselerin estetik vizyonuyla sınırlı tekelinden çıkarmak için çalışmalara başlamıştır[1]. Konu üzerinde çalışan tarihçiler somut verilerin yokluğunda kaya oyma mekanlarda yaşamı "*Bizanslı*" olarak kabul etmişlerdir. G.Jacovelli'nin ortaya attığı "*Habitat rupestre- kaya oyma uygarlık*" sloganı arkeolojik çalışmalarda kullanılmıştır. Fonseca'nın düzenlediği konferanslarda ve halen bazı araştırmacıların kullandığı "*Bazilyen keşişlerin kriptaları*" ve "*Bazilyen keşişler*" terimleri bu dönemde ortaya çıkmış ve kullanılmıştır. Önemli bir Ortaçağ tarihçisi olan Fonseca'nın "*kaya oyma uygarlık*" üzerine yayınları ve çalışmaları büyük yankı uyandırmıştır; ancak bazı araştırmacılar "*uygarlık*" kelimesini kullanmamıştır. Uygarlık bir veya daha fazla insanın kültürel, politik ve sosyal anlamda organizasyonudur; dil dersek, bölgede Grekçe veya Latince konuşuluyordu; 9.-10. yüzyıldan itibaren volgar (halk arasında yaygın) bir dil gelişmiştir. Din ise Hıristiyanlıktır; Bizans İmparatorluğu yönetiminde iken Doğu Hıristiyanlığı litürjisi uygulanırken, 1054 Kiliselerin Ayrılığı sonrası Roma (Latin) Kilisesi'ne bağlılık söz konusudur. Sanat dersek, sanatçıya ödeme yapacak ekonomik gücün olduğu yerlerde sanat oluşmuştur. Bunun dışında daha alt düzeyde sanatçılarla yetinilmiştir; ustaların şehirlerde kalfa düzeyindeki sanatçıların ise kırsal kesimde ürettiğini söyleyebiliriz. Aynı dönemde şehirlerde üretilen sanat ile kaya oyma mekanlardaki sanatı karşılaştırmak yeterli olacaktır. Bu bağlamda Profesör R. Caprara bu olguyu "*Kaya oyma uygarlık*" olarak adlandırmayı yanlış bulmaktadır. Matera'da *negatif mimarlık* pozitif mimarlığa alternatif bir yaşam şekli olarak değil bir tamamlayıcı olarak ortaya çıkmıştır; yığma yapı kazılan malzemeyle inşa edilmiştir. Bu nedenle birinin kazdığı diğerinin inşa ettiği iki uygarlık değildir söz konusu olan, aynı anda kazıp inşa eden tek

[1]AAVV. (1977). Civiltà e/o cultura rupestre. Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale, *Atti del II Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto- Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), (Ed:C.D.Fonseca),Taranto, s. 4; C.H. Settis-Frugoni (1972). Recensione a C.D. Fonseca. Civiltà rupestre in Terra jonica, "*Rivista di Storia della Chiesa in Italia*", XXVI , s. 494. nell'Italia meridionale, *Atti del II Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto- Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), (Ed:C.D.Fonseca),Taranto, s. 4; C.H. Settis-Frugoni (1972). Recensione a C.D. Fonseca. Civiltà rupestre in Terra jonica, "*Rivista di Storia della Chiesa in Italia*", XXVI , s. 494.

bir uygarlıktır. Diğer deyişle, kaya oyma düşük düzeyli bir uygarlık formu değildir; farklı dönemlerden ve farklı uygarlıklardan geçmiş, onun bir parçası olmuş bir topluluğun birincil karakteristiğidir.

Matera'nın uzun süre parçası olduğu Puglia Bölgesi, İtalya'nın en doğu noktası olarak Roma ile Bizans İmparatorluğu arasında Doğu ile Batı arasında sınır toprağı olmuştur. Via Appia ve Via Traiana gibi önemli yolların başlangıç noktasıdır; Santiago di Compostela ile Kutsal Topraklar arasında zorunlu güzergâh olan Via Francigena bu bölgeden geçmektedir. Ayrıca Meryem ve aziz ikonalarını kurtarmak isteyen keşişlerin yeni vatanı olduğu gibi, Myra'dan Aziz Nikolaus'un röliklerini kaçırmak isteyen altmış iki denizci de buradan hareket etmiştir. Matera kenti yüzyıllar boyu Puglia Bölgesi içinde yer alırken 1663 yılında politik nedenlerle Basilicata Bölgesi'ne dahil edilmiştir. Matera'daki kaya oyma kiliselerin tarihi-dini önemini ve mimari-resim sanatı bütünlüğünü anlayabilmek için Matera'nın 9.yüzyıl ile 16.-17. yüzyıl arasındaki tarihini gözden geçirmek Puglia ve Basilicata tarihlerini araştırmakla eş anlamlıdır. Önce Bizans, ardından Lombard ve tekrar Bizanslılar, onların farklı dini ibadetleri ile ardından Norman, Swabianlar ve Anjoular dil, din, gelenek ve görenek üzerinde farklı yönlerden şehrin toponimi üzerinde izlerini bırakmışlardır. Matera, Lombard Benevento Dükalığı ile Bizans toprakları arasında 14. yüzyıla kadar Doğulu ve Latin ritüeli dini yansımalarının kesiştiği bir coğrafya durumundaydı. İlk araştırmalarda kaya oyma mekanların Doğu'dan gelen keşişlerin (Bazilyen) gerçekleştirdiği manastır toplulukları olduğu fikri kabul görmüştür; yeni araştırmalar sonucu bu görüş terk edilmiş, bu mekanların özel ibadet mekanları oldukları görüşü öne çıkmıştır. Yine de Matera'daki kaya oyma kilise-kriptalar[2] yüzyıllar boyu ruhaniliğin somutlaştığı mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Matera kenti ve Parco Murgia Materana denilen "*negatif mimari*" nin yoğun olarak görüldüğü tarihi-arkeolojik doğal park alanı iki farklı uygarlığın karşılaşma yeri, iki topluluğun etik, politik, kültürel, dini değerlere dönüşerek kiliselerin planını, mimari ve ikonografisini etkilediği, Doğulu (Grek) ve Batılı unsurlarla sanatsal füzyonun

[2] Cripta, Güney İtalya'da yeraltına veya kayaya oyulmuş mekanlara verilen addır. Bazı mekanlar kilise değil, kripta olarak adlandırılmıştır. Matera Belediyesi tarafından hazırlanan listede çok sayıda kaya oyma yapının "*cripta*" olarak adlandırıldığı görülmektedir. Comune di Matera, Citta' dei Sassi, Piano Strutturale Comunale, Valore storico-culturale, Repertorio degli areali. http://www.comune.matera.it/images /Piano _strutturale_comunale/CRS2/Valore_storico_culturale/CRS2_REPERTORIO_VALORE_STORICO-CULTURALI_ALL.pdf (Erişim Tarihi 12.3.2017)

gerçekleştiği, tüm insanlığa ait sanatsal ve kültürel mirasın yaratıldığı ideal alan oluşturmuştur. Doğal bir parktır ve UNESCO Dünya Mirası Listesi'ndedir.

1.1. Tezin Konusu ve Kapsamı

Çalışma alanı olarak Matera kiliselerini seçmemiz konusunda belirleyici olan dell'Aquila ve Messina'nın "*Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*" adlı kitabında yer alan kaya oyma kiliselerden elli ikisi Bari kentinde, otuzu Brindisi'de, kırkı Lecce'de, yüz on beşi Taranto'da, yüz kırk üç adeti ise Matera'dadır. Kaya oyma mimari bu kentte yoğunlaşmaktadır.

Bu çalışmada Güney İtalya'da Basilicata Bölgesi'nde Matera kentinde yer alan La Scaletta Vakfı'nın katalogladığı kaya oyma kiliselerden duvar resimleri okunur durumda olan on dördü seçilmiştir. Cripta del Peccato Originale, San Falcione, San Vito, Madonna delle Tre Porte, Santa Lucia alle Malve, Madonna de Idris, San Giovanni in Monterrone, Madonna delle Virtu', San Nicola dei Greci, Santa Barbara, Convicino- Sant'Antonio, San Donato, Sant'Eligio ve San Primo Kiliseleri çalışmaya dahil edilmiştir. Öncelikle kısaca mimari özellikleri ele alınmıştır. Tez çalışmasının asıl konusu olan duvar resimleri Güney İtalya'da yaşanan sosyo-politik ve dini dinamikler dikkate alınarak incelenecektir. İtalya, Iustinianus döneminde Bizans İmparatorluğu yönetimine girmiştir. Daha sonra Lombardlar (Longobard) yönetimine geçen Güney İtalya'da, Bari Arap Emirliği (847-871) dönemi de sosyo-kültürel yapıda izler yaratmıştır. Makedon Hanedanı döneminde ikinci kez Bizans İmparatorluğu yetki alanına giren bölge, 1071 yılında İtalya Yarımadası'nın yeni fatihi Normanların eline geçmiştir. Bizans'ın Batı'daki topraklarını ve hakimiyetini yitirmesi güçlü kültürel-sanatsal etkilerini sonlandırmamış, bölgedeki kiliselerde Doğu ve Batı karakteristikleri birlikte varlıklarını sürdürmüştür. Bu çalışmada Matera kiliseleri bölgedeki dönem örnekleri ile karşılaştırmalı yöntemle incelenecek, Ortaçağ'da Akdeniz'de yaşanan hareketliliğin Matera gibi bir yerleşimde duvar resimlerinde bıraktığı izler tespit edilecektir. Öncelikle Puglia ve Basilicata Bölgeleri tarihinin araştırılması resimlerin ikonografisinin çözümlenmesinde gerekli görülmüştür. 11. yüzyıldan başlayarak bölgeyi etkileyen Haçlı Seferleri, ardından Kutsal Topraklarda gelişen olaylarla

bağlantılı sanatçı ve resim atölyelerinin hareketliliği, ikona ve el yazmalarının dolaşımının artması; bu hareketlilik ve kültürel geçirgenliğin doğurduğu etkiler çalışılan duvar resimlerinin doğru okunabilmesi amacıyla incelenmiştir. Anjou ve Aragon hanedanı yönetiminde bölgeye ulaşan Fransız Gotiği ve Katalan etkilerinin yanında yerel gelenekten kaynaklanan özellikler etkili olmuştur. Bu özelliklere bölgede var olan Ortodoks (Grek)[3] litürji geleneğine Normanların gelişi ile eklenen Latin (Katolik) gelenek eklemlenerek farklı bir koiné oluşturmuştur.

Çalışmada duvar resimleri bölgenin tarihine paralel olarak incelenecektir. Aynı süreçte yaşanan dini değişiklikler de konu kapsamında ele alınacaktır. Seçilen kiliselerdeki duvar resimleri ikonografik açıdan değerlendirilerek, yakın çevredeki dönemsel örneklerle karşılaştırılarak üslup ve tarihlendirme yapılacaktır.

1.2. Amaç

Tez çalışmasının amacı, Matera Kenti'nde seçilen kaya oyma kiliseleri mimarisinin, duvar resimlerindeki üslubun ve ikonografik özelliklerinin incelenmesidir. Farklı siyasi yönetimler sürecinde görülen değişiklikler ve benzerlikler ortaya çıkarılacaktır. Kent özelinde kaynak yokluğu duvar resimlerinin zamana yerleştirme sorununu yaratmaktadır; dönemsel örneklerle karşılaştırma yöntemiyle tarihlendirme sorunu çözülmeye çalışılacaktır. Bölgede politik otoriteye bağlı olarak yaşanan dini değişimlerin yansımaları irdelenecektir. Yabancı dilde literatürde Güney İtalya'da kaya oyma kiliselerin mimarisi ve resimleri ile ilgili genel anlamda çalışmalar bulunmaktadır. Matera kiliseleri ile ilgili turistik kaynak diyebileceğimiz yayınlar mevcuttur. Ancak Matera kaya oyma kiliseleri duvar resimleri ile ilgili tarihsel bağlamda ve dini ortamda yaşanan değişimler çerçevesinde bir çalışmaya rastlanmamıştır. Türkiye'de bu konuda yüksek lisans veya doktora tezi bulunmamaktadır. Bu çalışmanın, Türkçe olarak bilimsel literatürde görülen eksikliği dolduracağı düşünülmektedir.

[3] Güney İtalya'da I.Iustinianus ve I.Basileus döneminde iki kez gerçekleşen Bizans hakimiyeti yanında coğrafi olarak bölgenin Doğu'ya yakınlığı nedeniyle bölgede Grek asıllı nüfusun yoğun olduğu görülmektedir. Doğu (Ortodoks) inacına bağlı olan halk Grekçe konuşmaktadır ve ibadet dili de Grekçedir. Dönemle ilgili kaynaklarda dil için Grekçe, litürji için Ortodoks (Grek) litürjisi, Grek (Ortodoks) kilisesi ve manastırı, Grek halkı için "Greco" sıfatı kullanılmaktadır. Bu nedenle çalışmada "Grek" terimini kullanmanın yerinde olacağı düşünülmüştür.

1.3. Yöntem

Çalışmanın başında yapılan literatür araştırmasında, İtalya'da ve dünyadaki kaya oyma mimari (negatif mimari) ile ilgili bilimsel çalışmaların 19. yüzyılda başladığı görülmüştür. Diehl[4], Güney İtalya'daki kaya oyma kiliselerde Bizans sanatı izlerini araştırırken, Medea[5], Puglia kaya oyma kiliselerindeki duvar resimlerini incelemiştir. Tortorelli[6] ise bu kiliselerdeki duvar resimlerindeki çevrimler ve aziz tasvirleri üzerine çalışmıştır. Ancak en kapsamlı ve uluslararası bağlamda ilk araştırmaları Ortaçağ tarihi uzmanı ve Katolik Kilisesi tarihçisi C. D. Fonseca gerçekleştirmiş ve konuya dikkat çekmiştir; bu çerçevede uluslararası sempozyumlar düzenleyerek bu mekanların manastır özelliklerine vurgu yapmıştır. Kaya oyma mekanda yaşama kültürünü "Habitat rupestre" olarak adlandırmıştır[7]. 1966 yılında La Scaletta Vakfı'nın yayınladığı "Le chiese rupestri di Matera"[8] kaya oyma kiliseler seçiminde temel aldığımız katalogdur. 1998 yılında dell'Aquila ve Messina'nın "Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata"[9] adlı çalışması Puglia ve Basilicata Bölgesi kaya oyma kiliseleri mimarisi ve duvar resimleri ile ilgili derli toplu ilk çalışmadır. Bu çalışmada söz konusu bölgelerdeki yapılar genel anlamda incelenmiştir.

Çalışma beş bölümden oluşmaktadır. "Giriş" bölümünde tezin konusu, amacı ve çalışma yöntemi açıklanmaktadır.

Tezin ikinci bölümde Matera kentinin dahil olduğu Puglia ve Basilicata bölgeleri hakkında genel bilgi, kentin isminin kaynağı, arazi yapısı ve oluşumu, kenti oluşturan "Civita" ile "Sassi" denilen "Sasso Barisano ve Sasso Caveoso" 'dan oluşan bölümler, Habitat Rupestre adı verilen kaya oyma mimaride (negatif mimari) gerçekleşen yaşam

[4]C.Diehl (1894). *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris .
[5]A.Medea (2014). *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi,* Lecce, Capone Editore.
[6]R.Tortorelli (2012). "I cicli agiografici rupestri e le funzioni devozionali comuni alle immagini sacre. Testimonianze pittoriche nell'Area Apulo-Lucana" s.4, 10, 29–30. http://www.spolia.it/online/it/documents/Icicliagiograficirupestriele...pdf (Erişim Tarihi 15.3.2017)
[7] C.D.Fonseca, R.Caprara e E.Jacovelli (1962). *Contributo per la carta archeologica del complesso di cripte del territorio di Massafra*; C.D.Fonseca vd., (1966). *Chiese, cripte e insediamenti rupestri del territorio di Massafra.*
[8] La Scaletta (1966). *Le chiese rupestri di Matera* (Ed:R.De Ruggeri), Roma, De Luca.
[9] F.dell'Aquila e A. Messina (1998). *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari: Mario Adda Editore.

biçimi konsepti açıklanmıştır. Daha sonra duvar resimleri ikonografisini doğrudan ilgilendiren kentin tarihi ile yaşanan teolojik-dini gelişmeler ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde, Matera kentinde gerçekleştirilen saha çalışması sonucunda elde edilen bilgiler Katalog başlığı altında yer almaktadır. Kentte bulunan kiliseler arasından öncelikle yirmi yapı seçilmiştir. Saha çalışması için yazışmalar 2014 Ocak ayında başlamıştır; yazışmalar sonucu ulaşılan Prof. dell'Aquila, ilk olarak seçilen yirmi kilisenin görülebilmesi ve belgelenebilmesi için izin belgesi girişimlerine 2015 Ocak ayında başlamıştır. Bölgedeki kaya oyma kiliseler farklı kurumların yönetiminde olduğu için yapılarda çalışma yapabilmemiz için (fotoğraf, ölçü vb) gereken izinleri sağlamak üzere tarafımdan hazırlanan ve gönderilen bireysel evrakları farklı adreslere yönlendirmiştir. Oltre l'Arte, Artezeta, La Scaletta ve CEA kurumlarıyla yazışmalar gerçekleştirmiştir. Profesör dell'Aquila daha önce de bölgede gerçekleştirdiği çalışmaları halen sürdürmektedir; ayrıca tüm Akdeniz bölgesinde yer alan kaya oyma yapılarla ilgili çalışmaları devam etmektedir. Profesör, Wadi Adrar Fondazione O.N.L.U.S. (Akdeniz bölgesinde bulunan kaya oyma mekanlarla ilgilenmektedir) kurucusu ve başkanıdır. Mayıs 2015'te yirmi kilisenin çoğu için olumlu cevap gelmiştir; gerekli randevular alınarak Haziran 2015'te Matera'da saha çalışması yapılmıştır. Matera kiliselerinin bağlı olduğu Irsina-Matera Başpiskoposluğu izin belgesi ile Santa Lucia (e Agata) alle Malve, Cripta del Peccato Originale, Madonna de Idris, San Giovanni in Monterrone, Madonna delle Virtu', San Nicola dei Greci, San Vito, Madonna delle Tre Porte Kiliselerinde çalışma yapılmıştır. Cripta del Peccato Originale, San Falcione, San Vito ve Madonna delle Tre Porte Kiliseleri yapıların bağlı olduğu kurumların sağladığı yerel rehberler eşliğinde gezilmiş ve kataloglanmıştır. Seçilen yirmi kiliseden bir kısmı kapalı olması veya ulaşımın zorluğu nedeniyle listeden çıkarılmıştır. Kapalı olan Santa Barbara ve Convicinio içindeki dört yapı ise farklı girişimler sonucu görülmüş ve belgelenmiştir. Üçüncü bölümde incelenen on dört kilisenin adı, yeri, planı, iç ve dış tasvirleri yer almıştır; resim programının plan üzerinde gösterildiği ayrıntılı açıklamaya yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde yapılar mimari özellikleri, benzerlikleri ve farklılıkları yönünden ele alınmıştır. Daha sonra kiliselerde karşılaştığımız konulu sahneler ve tek figürler ikonografik açıdan değerlendirilmiştir. Bölüm sonunda ise tüm tasvir ve imgeler

üslup yönünden benzer örneklerle karşılaştırılarak irdelenmiş ve bu yöntemle tarihlendirme yapılmıştır.

Beşinci bölüm ise sonuç bölümüdür; tüm çalışmalar sonucu elde edilen çıkarımlar listelenmiştir.

2. GÜNEY İTALYA, PUGLİA VE BASİLİCATA BÖLGESİ, MATERA KENTİ

Günümüzde Matera kentinin içinde yer aldığı Basilicata, İtalya'nın yirmi bölgesinden biridir ve yarımadanın güneyinde yer almaktadır (Görsel 2.1.). Batıda Campania, doğuda Puglia, güneyde Calabria bölgeleri ile çevrilidir; İon Denizi ile Tiren Denizlerine kıyısı bulunmaktadır. Bölge tarihi süreç içinde bazı kaynaklarda halen kullanılan Lucania adı ile de anılmaktadır; nitekim bölge insanı kendini "*lucano*" olarak tanımlamaktadır. Bölgenin önemli kentleri Potenza ve Matera'dır. Matera kenti daha önce, yarımadanın en doğu noktasında yer alan, Yunanistan'ın Korfu adasından 135 km. ve Arnavutluk sahillerinden 78 km. uzaklıktaki Puglia (Apulia[10]) bölgesi içinde yer alırken, 1663 yılından itibaren Basilicata Bölgesi'ne dahil edilmiştir. Bu nedenle incelememizde Puglia ve Basilicata bölgeleri birlikte ele alınmıştır.

"*Citta' dei Sassi - Taşların Şehri*" adıyla da bilinen şehir, Bradano Nehri'nin yaklaşık bir milyon yıl önce oluşturduğu *Gravina di Matera* denilen ve bölgeyi ikiye ayıran derinliği 70-80 m. ye kadar ulaşan kanyon şeklinde derin bir boğazın kenarında kurulmuştur (Resim 1/Bkz: EKLER); kentin en eski mahallesini oluşturan "Sassi di Matera" bölgesi, doğuya bakan ve iki vadiye yayılan Civita denilen kayalık tarafından ikiye ayrılmıştır. Yerleşim stratejik yönden korunaklı konumu sayesinde yüzyıllar boyu düşmanların gözlerinden saklanmış ve fazla zarar görmemiştir.

[10]Plinio Il Vecchio (Yaşlı Plinius) "*Naturalis Historia*" sında bölgeden *Calabriam ad Apuliam* olarak söz etmektedir. Aktaran R. Ruta (1982). *La Puglia romana:un paesaggio pietrificato*. Bari: Societa' di storia patria per la Puglia.



Görsel 2.1.*Puglia ve Basilicata Haritası*
https://www.amazon.it/Carta-geografica-murale-regionale-Puglia/dp/B078JBTJZT (Erişim Tarihi 2.8.2021)

"*Matera-Citta' dei Sassi*" 1993 yılından beri "*UNESCO Dünya Mirası*" listesindedir ve 2008 yılında aday olduğu listede, 17 Ekim 2014 tarihinde Plovdiv (Bulgaristan) ile birlikte 2019 Avrupa Kültür Başkenti seçilmiştir.

2.1. İsmin Kaynağı, Arazi Yapısı ve Oluşumu

Basilicata bölgesinin kuzey doğusunda Murgia adı verilen yaklaşık 401 m. yükseklikte plato üzerinde yer alan Matera kenti, 388 km2 lik alanı ve 60.436 nüfusu (2017) ile bölgenin en büyük kentidir[11]. Bari, Taranto ve Potenza şehirleriyle komşudur. Basilicata bölgesinin başkentidir.

Matera adının kaynağı tam olarak bilinmemektedir. İlk yerleşimin adları olan Meteoron, Mateola, Mathera, Materia sonuçta *M a t e r a* olarak belirlenmiştir. Kentin

[11] www.comuni-italiani.it, http://www.urbistat.it/AdminStat/it/it/demografia/popolazione/matera/77014/4 (Erişim Tarihi 05.01. 2017)

ilk adı hakkında farklı varsayımlar bulunmaktadır [12] ; Yaşlı Plinius *Naturalis Historia*'sında[13] yerleşimi Mateola, yaşayanları da "mateolani" olarak adlandırmıştır. Bazı araştırmacılar, isimdeki Mata kökünü "yığın", taş yığını "altura, taşlık tepe" olarak açıklamışlardır; kente coğrafi karakteristikleri nedeniyle Meta (Μετα) ve Oros (Ορος) yani "vadiler ve dağlar" adının verildiğini ileri süren araştırmacılar da vardır [14] . Colaianni eski Japigia kenti *Mateola'*dan söz ederken, bölgede yaşayan Yunanlıların dilindeki "*Mataios olos*" (her şey boş) kelimesine bağlamıştır. Diğerleri, Grekçe Mather - madre - anne (*Ματέρα*) kelimesine bağlarken; kimi Magna Grecia yerleşimi Met(aponto) ve Era(clea) kelimelerinin birleşimi olduğunu, bu kentlerden kaçanların bölgeye sığınmış olduklarını ileri sürmüşlerdir[15]; ormanlar yönünden zengin bir bölge olduğu için Materies (Materia -kereste) adıyla anıldığını[16] ileri sürenler olduğu gibi, Metéoron[17] (*μετεωρον*) "yıldızlı gökyüzü" anlamlarını yükleyen de vardır.

Yüksek bir tepede kurulmuş olması, üretime elverişli topraklara ve su kaynaklarına yakınlığı, kıyı kentlerini iç kısımlardaki yerleşimlere (Montescaglioso, Irsina, Gravina, Altamura ve Matera) bağlayan önemli ve hareketli bir tarihi yola yakınlığı kentin kültürel ve ticari önemini açıklamaktadır[18]. Kent, dik kalker kayalıklar ve binlerce yıldır nehirlerin oluşturduğu derin boğazların yer aldığı sarp bir bölgededir. Basento (149 km), Bradano (120 km), Agri, Ofanto ve Sinni bölgenin önemli akarsularıdır[19]. Bradano Nehri üzerinde 1950'lerde sulama amaçlı kurulan baraj, San Giuliano Gölü ve Doğal Parkı yer almaktadır. Puglia ve Basilicata bölgeleri arasında Bradano'nun kolu olan Gravina Deresi doğal bir sınır oluşturmaktadır. Gravina Deresi (Resim 1/Bkz: EKLER), Bradano Nehri'nin koludur ve kentin iki eski bölgesi olan Sasso Barisano ve Sasso Caveoso'yu sınırlamaktadır. Gravina Deresi'nin diğer yamacında yer alan Murgia, kaya oyma kiliselerin bulunduğu yaklaşık 8000 hektarlık alanda 1990 yılında L.R. n. 11 ile oluşturulmuş, "*Parco della Murgia Materana*" adlı

[12] N.Corcia (1847). *Storia delle due Sicilie dall'antichità più remota al 1789, Volume 3, Napoli, Tipografia Virgilio,* s. 518-520.
[13] Plinio Il Vecchio(Yaşlı Plinius), *Naturalis Historia*, Liber III,s.105.
[14]A.Copeti (1982). *Notizie sulla citta' e sui cittadini di Matera*, (Ed:M.Padula-D.Passarelli), Matera,s.39.
[15]P.F.Volpe (2017). *Memorie storiche profane e religiose su la città di Matera*, Biblioteca "T.Stigliani"-Matera, dijital baskı. İlk basım Napoli:1818,Stamperia Simoniana, s.17.
[16]C.D.Fonseca, R.Demetrio e G. Guadagno (1999), *Matera*, Matera, Gius-Laterza&Figli, s.1.
[17]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 17; Corcia,1847, **a.g.k.,** 518-520.
[18] E.Lattanzi (1980). L'insediamento indigeno sul pianoro di S.Salvatore-Timmari (Matera), *Attivita' archeologica*, s.239-241.
[19] www.comuni-italiani.it (Erişim Tarihi 05.01. 2017)

doğal arkeolojik park alanı bulunmaktadır[20] (Resim 2/Bkz: EKLER). Murgia ve Sassi denilen bölümler kalkerinit kayaya oyma mekanlar, sarnıçlar ve su toplama sistemleriyle Matera'nın karakteristiğini oluşturmaktadır.

Kentin yer aldığı arazi çok uzun bir jeolojik süreç sonucu ortaya çıkmıştır; kireçtaşı (kalker ve kalkerinit) kütlenin yer kabuğunun yanlardan ve alttan baskılanması ile kırılması ve deniz tabanının yükselmesi sonucu oluşmuştur. Bu nedenle Murgia kayalıkları denizde oluşmuş tortul (sedimentasyon) özelliğindedir. Bu süreçte oluşan 20 km. uzunluğundaki Gravina Deresi Vadisi, Montescaglioso'dan başlar ve Matera'dan geçer. Karbon granülleriyle oluşmuş, kalsiyum karbonat içeriklidir; jeologlar bu oluşumları ikiye ayırmaktadır:

-Altamura kalkerleri, en eski oluşumdur; mikroskobik karbon granülleri, deniz hayvanlarının kabukları ve yosunların kompakt ve sert tabakalar halinde tortullaşması özelliğini taşımaktadır.

-Gravina kalkerinitleri; oluşumu daha yenidir; yaklaşık bir veya iki milyon yıl önce, Üst Pliosen ve Alt Pleistosen sırasında alanın çökmesi (karsizm) sonucu oluşmuştur. Gözle görülebilen karbonit granülleri, deniz kabukları, yosunlar, Altamura kalker kayalarının parçalarından oluşmuştur, gözenekli ve ufalanabilir yapıdadır.

Alt Pleistosenin sonunda başlayan yükselme dönemi günümüze kadar devam etmiş, "Altamura Kalkerleri" ve "Gravina Kalkarenitleri" denen kayalıkların oluşumu gerçekleşmiştir. Bu dönemde Gravina Deresi gibi nehirler ortaya çıkmış ve kayaları oyarak (erozyon sonucu) Matera Gravina'sını oluşturmuştur. Gravina Deresi Vadisi'nin en alt kısmından başlayarak kireçli kalker, kuvaterner kalkarenit ve kuvaterner gri-mavi kil oluşum dikkati çekmektedir[21].

Akdeniz iklimi hakim olan bölgede, yağışlar ilkbahar ve sonbaharda yoğunlaşır. Yıllık ortalama sıcaklık 9 ile 23 derece arasındadır, denizden uzaklaştıkça yüksekliğe göre azalmaktadır. Matera Murgia'sını belirleyen bitki örtüsü bölgede yaşanan iklim değişiklikleri ve insan yerleşimlerine bağlı olarak değişim göstermiştir. Murgia platosunda sıcak ve kuru iklimde yetişen üç çeşit bitki örtüsü yer almaktadır; Akdeniz

[20] Koruma altında bulunan bölge toplam 1016 hektardır; 984 hektar *Parco Regionale Materano* denilen doğal park alanıdır; 32 hektarı ise kentsel yaşam alanında bulunmaktadır. I Sassi e il Parco delle chiese rupestri di Matera, Patrimonio dell'Umanita', *Piano di Gestione 2014-2019*. (Maggio 2014)
[21] V. Cotecchia (1974), *Studio geologico-tecnico e stato di conservazione*, Matera, s.6.

tipi ormanlar, Akdeniz maki tipi bitki örtüsü, step benzeri ve aromatik bitkiler görülmektedir.

Matera Gravinası'nın bir yamacında daha sonra Sassi (Barisano-Caveoso) denilen yerleşimler ortaya çıkmıştır. İnsanoğlu bölgenin fiziksel özelliklerini kullanarak (kayanın kolay işlenebilirliği ve malzemenin geçirgenliğinin az olması) yaşama mekanlarının yanında su sarnıçları da oluşturmuştur[22]. Matera kentini oluşturan iki merkez dikkati çekmektedir; Katedralin bulunduğu ve Civita denilen kayalık bölge, diğeri ise S. Eustachio Manastırı ve kuyuları, merdivenleri, kanalizasyonları, kaya oyma kiliseleri, SS.Lucia e Agata alle Malve Manastırı ile Sassi bölgesi.

Güney İtalya'da Puglia ve Basilicata bölgelerinde mağarada yaşam bir "*modus vivendi*"[23], yani binlerce yıllık bir gelenektir. Matera'da doğal mağaraların varlığı ve doğal malzemenin kolay işlenebilirliği nedeniyle mağarada yaşam modeli bir "*forma mentis*"[24] olarak farklı yaşam mekanlarının ortaya çıkmasını engellemiştir[25]. Öylesine ki, taş evler yapılırken dahi kaya oyma evler model olarak alınmıştır. Ayrıca bölgedeki kayalıkların en üst tabakasını oluşturan kalkarenitin kolay işlenebilirliği sayesinde bölge antik çağlardan beri yaşam mekanı olarak kullanılmıştır. Attolico ve Miceli'nin üzerinde durduğu bu özellik insanın bu ortamı seçmesindeki tek neden değildir; sadece Güney İtalya değil, Doğu ve Batı Akdeniz'de benzer coğrafyalar söz konusudur[26]. Fonseca'nın araştırmaları [27] , yapılan arkeolojik çalışmalar ve konu hakkında düzenlenen sempozyumlar [28] sonunda "*mağarada yaşam*" tercihinin Ortaçağ'da Akdeniz

[22]M.Tropeano (1992). Aspetti geologici e geomorfologici della Gravina di Matera, *Itinerari Speleologici*, II, n.6 ,s.67-86.
[23] Yaşam biçimi.
[24] Düşünce biçimi.
[25]R.Villani (1999). Dal Tardo Antico al Medioevo - La Civilta' Rupestre in Basilicata. *Conoscere Basilicata.* Matera.
[26]A.Attolico e M.Miceli (2012). Casali rurali di eta' medievale in agro di Grottaglie (Ta): Alcune riflessioni sugli insediamenti rupestri, problemi e prospettive di ricerca, Paesaggi,Comunita,Villaggi Medievali, *Atti del Convegno internazionale di studio,* Bologna,14-16 gennaio 2010, (Ed.Paola Galetti), Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, s.1.
[27]C.D. Fonseca (1970). *Civiltà Rupestre in Terra Jonica*, Genova.
[28] AAVV (1975). La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia: ricerche e problemi, *Atti del I Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), (Ed: C.D. Fonseca), Genova; AAVV. (1977). Civiltà e/o cultura rupestre. Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale, *Atti del II Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto-Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), (Ed:C.D.Fonseca), Taranto; AAVV. (1979). Habitat - Strutture - Territorio. Le aree omogenee della Civiltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Serbia, *Atti del IV Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto - Fasano, 19 - 23 settembre 1977), (Ed: C.D. Fonseca), Galatina; AAVV. (1981). Le aree omogenee della

bölgesinde [29] yaygın bir yaşam-yerleşim biçimi olduğu ortaya çıkmıştır. İnsanın bulunduğu ortama uyma ve gereksinimlerini karşılama güdüsü ile kayanın kullanımı Neolitik dönemde başlamış, binlerce yıl devam etmiş, gerçek bir kültür haline gelmiştir: yatak, mutfak, sekileri olan yaşama mekanları oluşturmak için; suyu toplamak için; yiyecekleri toplamak ve korumak için; tarımsal ve hayvani üretim için; ibadet mekanları yaratmak için; ayrıca ölüleri gömmek için kaya oyma mekanlar kullanılmıştır. Bu tercihin ekonomik nedenlerden bağımsız olduğu, sert iklim koşulları ve coğrafi-jeolojik ortam ile insanoğlunun yeraltı yerleşimlerinde yaşama tercihi arasında sıkı bir ilişki olduğu kanıtlanmıştır[30].

Fonseca [31] tarafından ilk kez "*Habitat Rupestre*" terimi ortaya atılmış ve benimsenmiştir. 1970 yılına kadar yapılan araştırmalar sadece kaya oyma kiliselerin sanatsal değeri üzerine yoğunlaşmıştır. Örneğin Diehl, Doğulu keşişlerin yerleştiği bu bölge sanatını Bizans varlığını göz ardı ederek, "*İtalo-Latin*" resim olarak ele almıştır[32]. Giderek araştırma alanı genişleyince halkın yaşam tarzı, mağaralarda sosyal örgütlenme, kent yaşamıyla ilişki, kültürel bağlantılar incelemelere dahil olmuştur[33]. A.Medea ise, "lavra ve manastırların sessizliğine sığınmış bir uygarlık" içinde göçmen keşişlerin Bizans etkilerini yaydıkları bir ortamda Bizans'tan bağımsız yerel bir okuldan söz etmektedir[34].

Civiltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia, *Atti del V Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Lecce - Nardò, 12 - 16 ottobre 1979), (Ed : C.D. Fonseca), Galatina; AAVV. (1986). La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee, *Atti del VI Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Catania - Pantalica - Ispica, 7 - 12 settembre 1981), (Ed:C.D. Fonseca), Galatina; J. M. Martin (2009). Il casale, Dall'Habitat rupestre all'organizzazione insediativa del territorio pugliese (secoli X-XV), *Atti del III Convegno Internazionale sulla civiltà rupestre* (Savelletri di Fasano, 22 - 24 novembre 2007) . (Ed: E. Menestò), Spoleto, s. 31-46.

[29] P. Dalena (1990). *Da Matera a Casalrotto. Civiltà delle grotte e popolamento rupestre*, Galatina,s. 13.

[30] S.N.Maglio (2003). Clima e migrazioni nella Puglia della colonizzazione trogloditica bizantina, *Riflessioni -Umanesimo della Pietra*, Martina Franca- Luglio 2003 (No.26), s. 111.

[31]C.D.Fonseca (1975). La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia: Ricerche e problemi*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Mottola - Casalrotto, 29 settembre- 3 ottobre 1971), Genova.

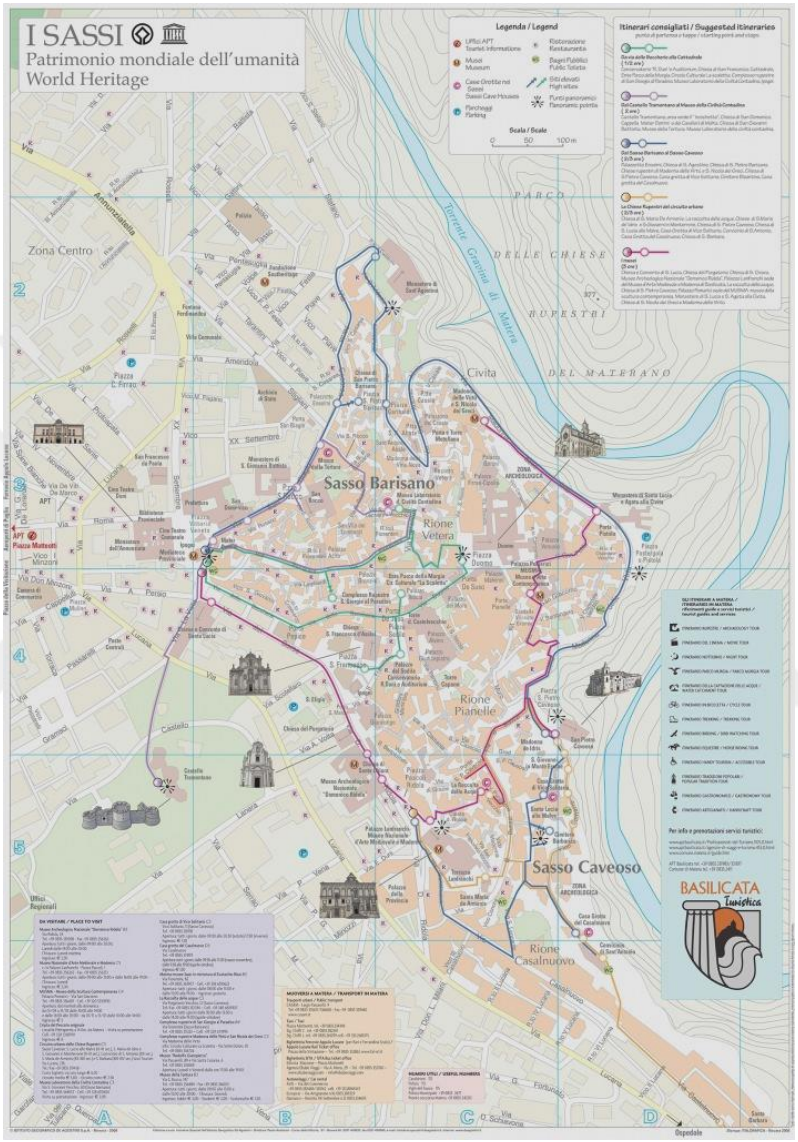
[32] Diehl,1894**, a.g.k.**

[33] P.Dalena (1985). Presenze rupestri medioevali nel territorio di Rossano:revisione storiografica e prospettive di ricerca, *Miscellanea, 4,* Rossano, Atti Grafiche Ed.Di Mauro S.p.A.,Cava dei Tirreni, s.168

[34]A. Medea (2014), *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Lecce, Capone Editore.

2. 2. Matera Kent Yapısı (Kaya Oyma Mimari-Habitat Rupestre) (Görsel 2.2.)

2.2.1. Civita bölgesi



Görsel 2.2. *Matera Yerleşimi (Sasso Caveoso-Sasso Barisano-Civita) https://www.isassidimatera.com/indicazioni/mappa/mappa-sassi-matera-3/ (Erişim Tarihi 6.12.2017)*

Şehrin çekirdeğini oluşturan Civita tepesinde yerleşim, Ridola'nın katedral çevresinde gerçekleştirdiği kazılar dikkate alındığında Bronz Çağı'na dek uzanmaktadır. İki yandan derelerin oyduğu vadilerle çevrili yerleşim güvenli bir yer iken daha sonra iki girişi olan bir surla çevrilmiştir. Civita'da ilk yerleşim büyük olasılıkla bir mağarada kurulmuş, nüfus arttıkça tüm mağaralar ve mekanlar yeni yaşam alanları olarak

kullanılmıştır; bu alan Yunanlıların (*Magna Grecia*) gelişine kadar değişmeden kalmıştır. Volpe, Roma yönetimi döneminde gerçekleşen Hannibal ile yapılan savaşlar sonunda yıkılan kentin yeniden inşa edilmediğini, kent sakinlerinin mağaralarla dolu vadide yaşamaya başladıklarını belirtmektedir. Ancak kısa sürede vadilerdeki nüfus artışı nedeniyle halk vadilerden ovalara yönlenmiştir[35].

2.2.2. Sassi - Sasso Caveoso ve Sasso Barisano (Resim 3-4/Bkz: EKLER)

Sassi denilen bölge, -Sasso Caveoso ve Sasso Barisano- Matera Gravina'sının batı kıyısında gelişmiştir. "Sasso" terimi "yaşanan taşlı bölge" anlamında ilk olarak 1204 yılında kullanılmıştır. "Sassi di Matera" mimari ve şehircilik açısından dünyada az görülen, uzun ve zorlu bir süreç sonunda özel jeolojik koşullar ve sosyal değişiklikler sonucu ortaya çıkan, farklı bir yaşam biçimi ve şehircilik örneği olarak "*mağarada yaşam-Habitat Rupestre*" özelliğinden dolayı 1993 yılı itibarıyla Dünya Mirası Listesi'ndedir.

Farklı biçimlerde ve büyüklükteki evler, düzensiz şekilde kimi önden kimi yandan birbirinin üzerine oturmakta, bazen de küçük avlular etrafında dizilerek farklı bir Ortaçağ kenti görünümü oluşturmaktadır. Sassi'de önceden belirlenmiş bir yapı düzeni-kent planı olmadığı için farklı ailelere ait kaya-evler, günlük yaşamın sürdürüldüğü küçük avlular oluşturarak (*vicinato*) aynı alana açılmaktadır.

Sassi bölgesi, Civita'nın altında iki derenin oyduğu zengin bitki örtüsüyle kaplı kalker malzemeden oluşmuş iki karstik vadide gelişmiştir ve kentin duvarları dışına da taşmıştır. Prehistorik, Helenistik ve Roma dönemlerinden yaşam izleri fazla değildir. Ortaçağ'da ise artan nüfus bu bölgeye yönelmiş, Civita kapısında bir yandan "*Casale*", diğer yandan Sasso Caveoso'da "*Pianella*" bölgesi ortaya çıkmıştır (Resim 3/ Bkz: EKLER). 1500'lerde bu bölgede üçüncü bir bölge olarak Casalnuovo oluşmuştur. Ayrıca Barisano'nun doğu yamacında Borgo denilen bölge de gelişmiştir. Zamanla gelişen ve büyüyen bölgeler giderek birbirine karışmıştır. Yıllar boyunca nüfus artışı nedeniyle ahır, kiler, karlık, odunluk, su deposu gibi ikincil mekanlar da ev olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sonunda hijyenik koşulların insan sağlığını tehdit eder hale geldiği bölge 1950'lerde halkın yeni oluşturulan mahallelerdeki evlere yerleştirilmesi ile

[35]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 17 -19.

boşaltılmıştır. Günümüzde belli bir proje kapsamında kurtarma ve restorasyon sürecinde olan Sassi bölgesi kültürel amaçlarla, davetler-sergiler gibi özel amaçlarla kullanılmaktadır.

Sasso Caveoso isminin kaynağı üzerine farklı görüşler karşımıza çıkmaktadır: Latince *caveosus*, yani çok mağaralı yer veya Montescaglioso'ya yönelmiş olmasından ya da amfitiyatro biçiminde olmasından, Roma tiyatrolarının caveasını anımsatmasından dolayı bu isimle anıldığı düşünülmektedir. Bölgede neredeyse tüm evler (Pianella'daki ve Via Purgatorio Vecchio'daki bazı saray benzeri yapılar hariç) kayaya oyulmuştur. Eski bir su kanalını gizleyen Via Bruno Buozzi bu bölgeden geçmektedir. 1500'lerde Balkanlardan gelen bir göç dalgası sonucu nüfus artışı ortaya çıktığında kentin bir parçası haline gelmiştir (mahallenin güneyine "*schiavoni* - köleler" denilen Sırp, Arnavut ve Hırvatlar yerleşmiştir) [36]. Casalnuovo denilen bu bölgede basit evler ve önü kapatılmış mağaralar halen görülmekte ve kullanılmaktadır.

Sasso Barisano isminin kökeni belirsizdir; bazı araştırmacılar bölgenin Bari kentine dönük olmasından[37], diğerleri de Varisius adlı Romalı bir ailenin isminden Varisianus'tan geldiğini, Barisano'ya dönüştüğünü savlamaktadır. Civita Bölgesi'nin kuzey batısında Katedralin karşısındaki kalker vadiye kurulmuştur; Piazza Vittorio Veneto ve S.Agostino Kilisesi'nden çok rahat görülebilen bölge Sasso Caveoso'dan farklı bir görünümdedir. Kayaya oyulmak yerine daha çok inşa edilmiş yapılar dikkati çekmektedir; daha doğrusu yapıların çoğu mağaraların önlerine inşa edilen "*lamione*" denilen fasad ile maskelenmiştir. Ana caddeleri Via d'Addozio ile eski kanalı kapatan Via Fiorentini'dir. Semt Caveoso'dan daha küçük olsa da nüfusu aynıdır. S. Pietro Barisano ve Sant'Agostino bölgenin iki önemli kilisesidir (S. Guglielmo'ya adanmış bir kaya oyma kripta üzerinde yer almaktadır). Sassi Bölgesi'nin kurtarma ve restorasyon çalışmaları bu noktadan başlamıştır; bu bölgede Sasso Caveoso ve Civita'ya göre daha fazla sayıda restoran ve otel yer almaktadır.

11. yüzyılda Normanların bölgeye ve kente hakim olması ile günümüzdeki kent yapısı belirmeye başlamıştır; yüksek bölgelerde kamu yapıları, idari ve dini yapıların yer aldığı surla çevrili bir merkez, surların dışında ise iki vadi çevresinde gelişen ve

[36]Balkanların 1459 tarihinde Osmanlılar tarafından fethedilmesi sonrası yaşanan göç olgusu. https://www.sassiweb.it/matera-podcast/sasso-caveoso/via-casalnuovo/ (Erişim Tarihi 21.12.2017)
[37]Volpe, 2017, **a.g.k**., 19.

giderek birleşen "Sassi" bölgeleri ortaya çıkmıştır. 11.-14.yüzyıllarda Swabian ve Anjou hanedanlıkları döneminde kent yapısında önemli bir değişiklik görülmemiştir. Surlar içindeki "Civita" hala politik ve idari merkez durumundadır[38]. Kent merkezinde 13.-14. yüzyıllar arasında laik ve dini yapılanmalardan kaynaklanan bazı değişiklikler göze çarpmaktadır. Ekonomik gelişmeye paralel olarak surla çevrili kentin farklı bölgelerinde dönemin mimarisine uygun dini yapılar ortaya çıkmış ve kayaya oyulmuş Matera kenti Puglia romaneski üslubunda yapılarla zenginleşmiştir. Sant'Eustachio Kilisesi (12.yy.), Katedral (1270), aynı yüzyılda inşa edilen S. Francesco d'Assisi Kilisesi, S. Giovanni Battista Kilisesi, S. Domenico Kilisesi ve Manastırı ile Gattini ailesine ait saray bu dönemde inşa edilen önemli yapılardır.

1514'de Materalılar feodalizme, kontun haksız uygulamaları ve ağır vergilerine karşı ayaklanarak Tramontano Kontu'nu[39] öldürünce şehir doğrudan Napoli Kralına bağlı duruma gelmiştir. Bağımsız bir kent olunca ekonomik ve demografik bir gelişme yaşanmış, nüfus 7.000 den 12.000'e çıkmıştır. Ekonomik gelişmeye paralel olarak inşaat faaliyetleri artmıştır. Surlar işlevini kaybetmiş, surların dışında S.Francesco d'Assisi Manastırı yakınlarında dükkanlar, tahıl depoları ile bir ticari merkez oluşmuştur; daha sonra Belediye Sarayı, Valilik Binası, Adalet Sarayı ve hapishanelerin inşası ile politik-yönetim merkezi haline gelmiştir. Bazı dükkan ve depolar 1590 yılında meydan yapılırken ortadan kalkmıştır. Barisano yamacında S.Agostino Manastırı inşa edilmiştir. 15.-16. yüzyıllarda yönetici sınıf Civita bölgesinde kendi konutlarını inşa ederken, çiftçiler ve zanaatkarlar "Sassi" bölgelerinde kayalara evlerini oymuşlardır. Böylece, Civita Bölgesi dışındaki kent dokusunda kuzeyde Sasso Barisano, güneyde Sasso Caveoso olarak adlandırılan iki bölge ortaya çıkmıştır.

1663 yılı Matera için bir dönüm noktası olmuştur. İspanyol yönetimine giren Matera, Terra d'Otranto yönetimi bölgesinden çıkarak Basilicata Bölgesi'nin yönetim merkezi olmuştur; buna bağlı olarak çok sayıda yönetim ofisi ve mahkeme binaları kurulmuştur; kente büyük hareketlilik getiren bu değişiklik sonucu nüfus artmış, yeni meslek grupları ortaya çıkmış ve yeni sosyal sınıflar kent yapısı içinde yerlerini almıştır. Nüfus artışı ile yaşama mekanları da artmış, Civita'nın batısındaki vadide Borgo doğmuş, binalar arttıkça bahçeler ve bostanlar giderek yok olmuştur. Borbon yönetimi

[38]M. Tommaselli (2009). *Matera, La citta' dei sassi*, Lecce, Capone Editore, s.8.
[39] Giovan Carlo Tramontano.

döneminde "Pianella" bölgesi doğmuş[40] ve yeni bir kent modeli oluşturmuştur. İlk kez bu dönemde Sassi bölgesi dışında yeni yaşam alanları doğmuştur (1703). "Sassi" bölgesi de değişmektedir. Mimari eklentiler, teraslar, balkonlar, avlular eklenerek kentin estetik duruşu zenginleştirilmiştir. Tommaselli'ye göre Puglia Bölgesi'nden kopma sonucu yerel aristokrasinin yanında yeni yönetici sınıf ortaya çıkmıştır; bu değişiklik orta sınıfın zayıflamasına neden olduğu gibi, geçen yüzyılda şehrin ekonomisinin sürükleyici gücü olan tüccar ve zanaatkar sınıfın zayıflaması gibi olumsuz etkiler yaratmıştır. Yine de demografik yayılım ve yeni meslek gruplarının ortaya çıkması, kentin yapısında belirgin gelişmeler doğurmuştur[41] .

Matera kent merkezi bugünkü görünümünü barok döneme borçludur. Günümüzde Sasso Caveoso ve Sasso Barisano Bölgelerinde bulunan yapılardan bir kısmı onarılırken bir kısmı inşa edilmiştir; S. Francesco d'Assisi Kilisesi (1660), S. Biagio Kilisesi (1664), Seminer (Başpiskoposluk) Binası (Palazzo Lanfranchi, 1665-1676), S.a Chiara Kilisesi ve Manastırı (1703), S. Rocco Kilisesi ve Manastırı (1703), S. Pietro Caveoso Kilisesi (1706), Purgatorio Kilisesi (1725-1770), S. Giuseppe Kilisiesi ve Konservatuvarı (1734), Cappuccini Kilisesi ve Manastırı (1741), S. Domenico Kilisesi ve Manastırı (1774), Purgatorio Kilisesi (1747), Sant'Agostino Kilisesi ve Manastırı (1747), Sasso Barisano'da Annunziata (1748), Belediye Binası (1759), S. Francesco da Paola Kilisesi (1774), S.a Lucia Kilisesi ve Manastırı (1787) bu dönemde inşa edilmiştir. Kaya oyma mekanlar bu yapıların altında kalmıştır. Doğa ve insan faktörü mükemmel bir uyum içinde iken 1700'lerin sonunda belirgin bir bozulma başlamıştır. 18.yüzyıl sonunda halkın % 80'i Sassi Bölgesi'nde yaşamaktadır[42]. Piano Bölgesi'ne yayılımla birlikte yeni zengin, büyük soyluların ve tarım zengini burjuvazinin yaşadığı büyük binalarla Matera'da iki farklı kent, iki farklı yaşam biçimi ortaya çıkmıştır; yeni bölümde ofisler, dükkanlar, yeni ortaya çıkan sınıfın yaşadığı geniş mekanlar, modern yapılar, diğer yanda ise dar mekanlarda zor yaşam koşullarının görüldüğü, ekonomik anlamda alt sınıfların yaşadığı "Sassi" bölgesi ile 18. yüzyıl sonunda bir çeşit gettolaşma ortaya çıkmıştır. 8.- 14. yüzyıl başlarına dek oluşturulan kaya oyma kiliseler, lavralar, manastırlar gibi dini yapılar ise bir gerileme sürecine girmiştir. 17.-18. yüzyılda "Pianella-Piano" bölgesinde kilise ve manastır yapılarının inşa edilmesiyle dini

[40]Tommaselli, 2009, **a.g.k.,** 13.
[41]Tommaselli, 1990**, a.g.k.,** 320.
[42]Tommaselli, 2009**, a.g.k.,** 16.

işlevli kaya oyma mekanlar terk edilmiştir. Freskolu kiliseler dini kimliklerini kaybetmiş, ev, ahır, şarap üretim alanları ve depoya dönüşmüştür. Bu süreci S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde açık şekilde izleyebiliyoruz. 8. yüzyılda Malve bölgesindeki ilk ve tek kaya oyma manastır yapısı olan ve Benediktin rahibeleri tarafından kullanılan kompleks, 16. yüzyılda rahibelerin Civita bölgesinde inşa edilen S.a Lucia alla Civita kompleksine taşınması sonucu terk edilmiştir. Şehir başkent olmaktan çıkmış, burjuva sınıfının yönetimindeki belirsizlik ve alt sınıfların yaşam koşullarındaki yetersizlik nedeniyle bir kriz dönemine girmiştir. Büyük çiftçilerin oluşturduğu burjuvazi ve vergi toplayanlar ile köylüler arasında bir mücadele başlamıştır. 1860 yılında İtalyan Birliği'nin kurulmasından sonraki dönem kent yaşamında durgunluk ve ekonomik yönden bir gerileme dönemidir. İhtiyaçtan kaya oyma mekanlara (mahzen, ahır, kuyular, depolar vb) geri dönülmüş, bu mekanlar yaşama alanına dönüştürülmüştür. 19. yüzyılda "Sassi" ve "Civita" bölgesinde yoğun bir nüfus artışı yaşanmıştır. 1902 yılında Zanardelli'nin [43] Matera'yı ziyareti sonucu kamuoyu oluşturulmuş ve yöneticilerin dikkati bu konu üzerine çekilerek ilk girişimler başlamıştır. Yollar elektrikle aydınlatılmış, Matera'yı Altamura'ya bağlayan demiryolu inşa edilmiş, kaya oyma evlerde yaşayan halk için toplu konutlar yapılmış, Sassi'deki kanallar kapatılarak Fiorentini ve Buozzi yolları oluşturulmuştur. 1927 yılında Matera bölgenin merkezi haline gelince yeni kamu kurumlarının açılışı kenti hareketlendirmiştir. Via del Corso üzerindeki eski binalar yıkılarak Banco di Napoli, Posta Ofisi ve Palazzo dell'INA inşa edilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'nda 1943 yılında Güney İtalya'nın (*Mezzogiorno*) [44] Nazi-faşistlere karşı ilk düzenli direnişi gösteren şehri olarak ve verdiği kayıplar nedeniyle Gümüş Madalya almıştır. II. Dünya Savaşı sonrası hijyenik koşulların yetersizliği nedeniyle Sassi bölgesi zorunlu olarak boşaltılmıştır. Bu proje dahilinde boşaltılan bölgenin turizme açılarak dev bir açık hava müzesine ve *sui generis* bir arkeolojik alana dönüştürülmesi de vardır. 1950 yılından sonra kentin yeniden planlanması sonucu çağdaş Matera kenti ortaya çıkmıştır[45]. 1952 tarihli 619 nolu yasaya dayanarak Sassi'de olumsuz koşullarda yaşayan 15.000 kişi için yeni mahalleler inşa edilmiştir. Boşalan Sassi Bölgesi bozulmaya başlamış, 1986'da terk edilmiş Matera mahallelerini kurtarma

[43]G. Zanardelli (1826-1903) 1901-1903 yılları arasında İtalya Başbakanı.
[44]*Mezzogiorno*: Güney İtalya için yaygın olarak kullanılan isim.
[45]Tommaselli, 2009, **a.g.k.,** 24.

için yasalar hazırlanmıştır. Sonunda Sassi di Matera'nın 1993 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne girmesi bir dönüm noktası oluşturmuştur. Kentin 2019 yılında Dünya Kültür Başkenti seçilmesi yoğun bir restorasyon ve dönüşüm sürecini başlatmıştır; bu süreçte terk edilen kaya oyma mekanların pek çoğu otel ve restoran gibi turizm amaçlı yapılara dönüşmüştür. Bu dönüşüm halen devam etmektedir.

2.3. Matera Kenti Tarihi

Bu bölümde Matera kentinin tarihi kısaca ele alınmıştır. Kent önce Puglia (Apulia) bölgesi içinde iken, 1663 yılından itibaren Basilicata[46] (Lucania) bölgesi sınırları içine dahil edildiği için iki bölgenin tarihine de genel olarak değinilecektir.

Matera'da ilk yerleşimler yaklaşık bir milyon yıl önce oluşan Matera Gravinası'nda (vadisi) kurulmuştur; daha sonra Sassi (Barisano-Caveoso) adını alan yerleşimler ortaya çıkmıştır. Kentte ve çevresinde ilk bilimsel arkeolojik çalışmalar 1800'lerin sonlarında Domenico Ridola tarafından başlatılmıştır. Arkeolojik bulgulara göre Alt Paleolitik çağda (700.000 yıl önce) başlayan yerleşim, Orta Paleolitik dönemde[47] devam etmiştir; Paleolitik dönemden itibaren kesintisiz yerleşim gören[48] bölgeye yerleşen insanlar kayanın fiziksel özelliklerini, sadece yaşam alanı inşa etmekte değil, su sarnıçları da oluşturarak çok iyi değerlendirmişlerdir[49]. Önemli Neolitik dönem buluntuları[50] Matera'da Domenico Ridola Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir.

---

[46] Basilicata, İtalya'nın yirmi bölgesinden biridir; Potenza ve Matera kentleri bu bölge içindedir (yüzölçümü:9.988 km2, nüfusu yaklaşık 600.000'dir. Batısında Campania, kuzeyinde ve doğusunda Puglia, güneyinde Calabria bölgeleri bulunur. Policastro Körfezi'nde Tiren Denizi'ne ve Taranto Körfezi'nde İyon Denizi'ne açılan küçük kıyıları vardır. Bölgede iki farklı yapı karşımıza çıkmaktadır: Apenin Dağlarının uzantısı bölgenin batısında dağlık bir bölge oluştururken, doğuda tepelerle hareketlenmiş alüvyon düzlükleri göze çarpar. Kuzey-güney doğrultusunda dört önemli akarsu yer alır. (Bradano, Basento, Agri ve Sinni). A.Rizzi (1969). Monachesimo bizantino e chiese rupestri in Basilicata. Aspetti e Problemi (tavv.55-69*). Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969),* Περίοδος Δ΄. Στη μνήμη του Δημητρίου ΕναΥΈλίδη (1888-1959). Εελ. 111-140. Atina, s.27.

[47]La Grotta dei Pipistrelli, Matera yakınlarında Serra S. Angelo bölgesinde Matera Gravinası'nda yer alan bir mağaradır. Matera'lı doktor ve arkeolog Domenico Ridola, 1872-1878 kazıları sırasında keşfetmiştir. Orta ve Üst Paleolitik dönemde insan yerleşimi olarak kullanılmış, Neolitik dönemde bu işlevi devam etmiş, Ortaçağ'da Sant'Angelo'ya (Başmelek Mikhail) adanmış kaya kilisesine dönüşmüştür; Paleolitik ve Neolitik dönem buluntularının yanında Ridola bir altar kalıntısı ile insan kemikleri bulmuştur. Aktaran D.Ridola (1906). *Le Origini di Matera*, Roma, s.8.

[48]L.Rota, M.Tommaselli e F.Conese (1990). *Matera - storia di una città*, Matera, BMG, s.6.

[49]M.Tropeano (1994). Caratteri deposizionali della Calcarenite di gravina sul bordo orientale della Fossa Bradanica nell'area di Matera, "*Guida alle escursioni del 77.Congresso della Societa' Geologica Italiana,* s.67-86.

[50]Cilalı taş aletler, boyama, kazıma bezemeli seramik parçaları gibi buluntular görülmektedir.

Prehistorik bir yerleşim üzerinde doğan kent, Volpe'nin [51] de belirttiği gibi olasılıkla Grek kökenlidir. Şehrin amblemini oluşturan buğday demeti ile inek figürü tipik Magna Grecia sembolüdür. 1700'lü tarihlere dayanan bazı kaynaklara göre ise kent alevler içindeki Troia'dan kaçan Grekler tarafından kurulmuştur[52]; İÖ 10. yüzyılda Güney İtalya'ya Girit'ten, Delfi kahininin "yeni kıyılara göç etmelerini" tavsiye ettiği insanlar gelmiş ve yerleşmiştir. Bu bölge için ilk kez İÖ 2. yüzyılda Yunanlı tarihçi Polibius bir yazısında Μεγάλη Ἑλλάς terimini kullanmıştır [53]. İyon Denizi kıyılarındaki Magna Grecia kolonileri ile sıkı ilişkiler içinde olan Matera kentinin bu yerleşimlerden ithal ettiği kap kacak örnekleri kentin arkeoloji müzesinde sergilenmektedir[54]. Bir tepe üzerinde yer alan Civita bölgesi bu dönemde genişleyerek ilk kez sınırları dışına taşmıştır. Klasik dönemde (Yunan ve Roma) ise Matera kuzeyden ve kıyıdan gelen halkların yerleştiği bölge durumundadır[55].

Grek halkı – tüccarlar, köylüler, zanaatkârlar, hayvan yetiştiricileri- İtalya'nın güneyinde, bugünkü Puglia, Basilicata, Calabria, Campania bölgesinde yerleşmiştir; bölgede yaratılan ekonomik refaha bağlı olarak zengin bir kültürel ve sanatsal ortam oluşmuştur. Yunanistan'dan uzak olmasına karşın bu ihtişama hayat verdiği için politik durum ve toprak varlığından daha çok halka ve uygarlığa gönderme yapan Magna Grecia (Μεγάλη Ἑλλάς -*Megale Hellas*) adı kullanılmıştır. Bu dönemi ve kültürünü yansıtan çok sayıda mezar buluntusu Matera-Ridola Arkeoloji Müzesi'nde görülebilir[56].

İÖ 290-280 yılları arasında Roma lejyonları İtalya Yarımadasındaki Grek şehirlerinin korunması ve yönetimi için bölgeye ulaştığında Magna Grecia uygarlığı sona ermiştir[57]; Romalılar "*lucidus ordo*"[58] larına uygun olarak Güney İtalya'yı "*divide et impera*" kuralına uygun olarak II.Regio olarak bölmüşler ve yönetmişlerdir[59]. Kenti

[51]Volpe, 2017**, a.g.k.,** 11.
[52]Volpe, Bonaventura de Lama'nın Matera kentini kuranların Troia savaşından dönen Grekler olduğunu yazdığını belirtmektedir. Volpe, 2017,**a.g.k.,** 12; Aynı şekilde Giustiniani de kitabında Matera'ya Grek kökenli bir yerleşim olarak yer vermiştir. L.Giustiniani (1805). *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli.
[53]Polibius (1942), *Storie*, (Ed.G. Ammendola) , II 39, Napoli, Rondinella, s.1-6 .
[54]Magna Grecia kökenli seramik kaplar Ridola Müzesi'nde görülebilir.
[55]R.G.Longo (1981). *Breve storia della città di Matera*, Matera, BMG, s.62-63.
[56] http://www.polomusealebasilicata.beniculturali.it/index.php?it/178/museo-archeologico-nazionale-ridola-matera (Erişim Tarihi 7.4.2015)
[57]İÖ 272 yılında Lucanialılar (bugünkü Basilicata) Roma güçlerine yenilmiş ve yönetimi altına girmiştir. Basilicata_percorso_storica_artistica.file:///C:/Users/YK/Downloads/Basilicata_percorso_storico_artistico.pdf (Erişim Tarihi 12.07.2015)
[58]Özgün mantıkları.
[59]Ruta, 1982, **a.g.k.**, 332.

restore ve imar eden Konsül Quinto Cecilio Metello Numicido'nun adına atıfla Plinius, Naturalis Historia III'de kenti "Meteola", Materalıları ise "Matelliani" olarak isimlendirmiştir. Diğer Latin yazarların adını pek anmadığı Matera, Via Appia'ya[60] yakınlığı nedeniyle yolcular için önemli bir durak yeri ve tahıl deposudur[61].

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü (İS 476) ve Barbar akınları[62] nedeniyle bu yol önemini kaybetmiş, Güney İtalya bu dönemde toprak hakimiyeti yüzünden Barbarlar ve Bizanslılar arasında savaşlara sahne olmuştur. Bir Germen kabilesi olan Gotların doğu kolu olan Ostrogotlar[63] Bizans İmparatorluğu ile farklı boyutlarda ilişki içine girmişlerdir; kimi zaman orduda paralı asker olarak savaşmış, kimi zaman başkent saraylarında eğitim almışlardır; Ostrogot Kralı Theoderic Konstantinopolis'te rehin tutulmuştur[64]. Aynı Theoderic 493 yılında İtalya'yı fethederek Roma'ya ulaşmış ve Ravenna'yı başkent yapmıştır. Theoderic'in ölümü sonrası Bizans İmparatoru Iustinianus'un emriyle Belisarius önce Sicilya'yı, 536 yılında Napoli, Roma, Milano ve Ravenna'yı alarak 540 yılında İtalya'yı Bizans İmparatorluğu hakimiyetine almıştır[65]. Amaç, toprak bütünlüğünü sağlayarak Hıristiyan Roma İmparatorluğu'nu oluşturmaktır. Iustinianus'un Belisarius'un yerine atadığı General Narses[66], Busta Gallarum Savaşı'nda Ostrogotları yenmiştir (552) ve 561 yılında ayaklanan son Got kralı Widhin Konstantinopolis'te idam edilmiştir. Ariusçu mezhebe dahil olan Ostrogotlar Ravenna'da ve Kuzey İtalya'da yaşamaya devam etmişler, Gotlar ise Güney İtalya'da yalnızca askeri birlikler halinde varlıklarını sürdürmüşlerdir[67].

Caesarealı Prokopius "*De Bello Gothico*" adlı kitabında Ostrogotlar ile Bizanslılar arasındaki savaşı ince ayrıntılarıyla anlatsa da Matera adını anmamaktadır[68]. Ancak

[60]Roma İmparatorluğu döneminde Roma ile Brindisi'yi bağlayan stratejik yol. Aktaran: Volpe, 2017, **a.g.k.,** 12.
[61]C.D.Fonseca, R.Demetrio ve G.Guadagno (1999). *Matera*, Matera, s.9; İ.Çıvgın (2008). *Güney İtalya Tarihi.* Maya Akademi, Ankara. s.98.
[62]Barbarlar terimi, Kuzey Avrupa'dan inen Germen kavimleri için kullanılmıştır.
[63]Pagan inanca sahip olan Gotlar, gruplar halinde Hıristiyanlığı kabul etmişlerdir. Uzun süre Ariusçu görüşlere bağlı kalmışlardır. Vizigotlar Güney Fransa ve İspanya'ya inen kabile iken doğu kolu olan Ostrogotlar İtalya Yarımadası'nda ilerlemişlerdir. Aktaran: G.Ostrogorsky (2011). *Bizans Devleti Tarihi,* (Çev: Prof.Dr. Fikret Işıltan), TTK, s.45.
[64]Çıvgın, 2008**, a.g.k.,** 98.
[65]Branco, Bizans hakimiyetinin 555 yılında başladığını yazmaktadır. L.Branco, Ricordi Bizantini in un dialetto di Basilicata - *Sant'Arcangelo.* http://www.basilicata.cc/artistilucani/branco/04biza3.htm (Erişim Tarihi 11.05.2015)
[66]G. Ravegnani (2004). *I Bizantini in Italia,* Mulino, Bologna, s.32.
[67]Çıvgın, 2008**, a.g.k**., 110.
[68]Fonseca, Demetrio e Guadagno, 1999, **a.g.k.,** 12.

yerleşim kısa süreli de olsa Bizans'ın yönetimine girmiş, bu dönemde bir çeşit özerklik ve kimlik belirten Lucania terimi yerini Basilicata terimine bırakmıştır. Fonseca'ya göre Basilicata adı, çok sayıda uygarlığın ilişki içinde olduğu, Doğulu Bizans gelenekleri ile Batılı Lombard geleneklerinin, dillerinin, farklı yaşam biçimlerinin karşılaştığı ve çatıştığı bir sınır bölgesini işaret etmektedir[69]. Volpe'ye göre ise Doğu Roma Komutanı Belisarius Matera'da bulunmuş ve kentin yeniden inşasına katkıda bulunmuştur[70].

Önceleri Lucania denilen bölgenin adı 10. yüzyılda Bizans yönetimi döneminde Yunanca *Basilikos (βασιλικός)* terimi ile ilgili olarak Basilicata'ya dönüşmüştür[71]. İsim ilk olarak 1154 tarihli Norman Baronları Listesi'nde karşımıza çıkmaktadır[72]. Faşizm döneminde yeniden Lucania olarak adlandırılan bölge, İtalya'da cumhuriyetin kuruluşu ile 1948 yılından itibaren tekrar Basilicata adını almıştır[73]. Tarihçi Fonseca da Basilicata isminin bölgeyi kuran Bizans yöneticileri tarafından verildiğini savlamaktadır[74]. G. de Rosa[75] bölgenin geçmişinde sınırlarının sürekli değiştiğini, Tiren ve İyon Denizi ile kıyısı olmasına karşın deniz kültürünün değil dağlık bölge kültürünün egemen olduğunu, Bizans'ın Doğulu ve Lombardların Batılı geleneklerinin, dillerinin, yaşam biçimlerinin karşılaştığı ve karıştığı bir bölge olduğunu vurgulamaktadır. Ortaçağ'da Matera tam olarak Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu ile Lombard prenslikleri sınırında kalmıştır. Civita tepesinin iki yanında yer alan vadilerde (Sasso Caveoso ve Sasso Barisano) kaya oyma yerleşimleri, kiliseleri ile "*kaya oyma habitat*" ortaya çıkmıştır.

---

[69] Lucania adı, bölgenin ilk yerleşimcilerinin adından kaynaklanır. Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore . C.D.Fonseca (2005). *Il Medioevo* 2, Storia della Basilicata, Bari-Roma, Laterza,s.3. http://www.jstor.org/stable/20861994 (Erişim Tarihi 17.06.2014)

[70] Volpe, 2017**, a.g.k**., 55.

[71] 10.yüzyıldan itibaren kullanılan Basilicata ismi, 1799 ve 1820 yıllarında, 1939-1947 yılları arasında Lucania ismi ile yer değiştirmiştir. De Stefano ise Basilicata isminin 10. yüzyılda Bizans hakimiyeti döneminde kullanılmaya başlandığını (Grekçe βασιλικος) ve 1799-1820 yılları arasında ve 1939-1947 yılları arasındaki iki kısa dönem dışında kullanıldığını, bu dönemlerde sadece Lucania adının yürürlükte olduğunu yazmaktadır. A. De Stefano, (tarihsiz). Basilicata: la storia, il territorio, l'economia e le tradizioni, *Conoscere Basilicata* , http://www.ansiasessualita-barlettamatera.it/1/upload/2_generalita_.pdf (Erişim Tarihi 20.1.2019)

[72] T.Pedio (1987). *La Basilicata: dalla caduta dell'impero romano agli Angioini*, II-III, Levante Editori, Bari, s. 176; Branco, Normanların fethettikleri bir bölgeye Grekçe bir isim vermelerinin çok mantıklı olmayacağını, "Basilicata" adının daha eski bir geçmişe dayandığını, doğal olarak Normanların bölge halkı arasında yaygın olarak kullanılan bir ismi tercih ettiklerini ileri sürmektedir. L.Branco, (tarihsiz). **a.g.k., (**Erişim Tarihi 11.05.2015); G. Racioppi (1889). *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata, c.II,* Roma, Loescher, s. 16.

[73] *Articolo 131 della Costituzione Italiana . https://www.senato.it/ 1025?sezione= 136&articolo_ numero _ articolo=131* (Erişim Tarihi 12.10.2015)

[74] G.Andenna (tarihsiz). *Storia della Basilicata*,2, Il Medioevo (Ed:Cosimo Damiano Fonseca), http:// www.jstor.org/stable/20861994 (Erişim Tarihi 19.10.2015)

[75] G. de Rosa (1999). *Storia della Basilicata*, Laterza, Roma.

Lombardlar, Doğu Roma (Bizans) Sarayı'na kırgın Kumandan Narses'in daveti üzerine İtalya'ya gelerek yerleşmiş ve bu bölgeye "*Lombardia*" adını vermişlerdir. Iustinianus'un birlikleriyle İtalya'nın fethine katılmışlardır. Ardından (664[76] veya 668 yılından itibaren) güneye inerek Hıristiyanlıkla tanışmışlardır. İtalya'ya sürekli olarak yerleşen Lombardların bir kısmı pagan inanca bağlı iken, bir kısmı Ariusçu mezhebe bağlıdır. Visentine'e göre Lombard yönetimi döneminde (570[77]-1076) Lucania bölgesi dükler, Lombard prensler ve Bizans imparatorları arasında bir birleşme-kesişme noktası durumundadır. 580 yılında Lombardların yönetiminde olan Matera, 612'de Bizanslıların hakimiyet alanına dahil olmuş, 664 yılında tekrar Lombard kökenli Benevento Dükalığı'na bağlanmıştır. Benevento Prensi II.Arechi (758-787) Konstantinopolis'le anlaşmalar yaparak Bizans gelenekleri, giysi tarzı, saray seremonilerini uygulamaya başlamıştır; böylece Güney İtalya'daki Lombardlar doğrudan Bizans'ın etki alanına girmiştir[78]. Spoleto ve Benevento Dükalığı kurulduğunda ise İtalya toprakları Lombard Dükleri ve Doğu Roma (Bizans) arasında paylaşılmıştır. Matera kenti hakkında bu döneme ilişkin yazılı kaynaklar azdır[79]. Bu dönemde Doğu'daki ikonoklast zulümden kaçan çok sayıda Bizanslı keşişin Matera'da Murgia'ya yerleşerek kaya oyma kiliseleri canlandırdığını ileri süren araştırmacılar bulunmaktadır [80] . Bu araştırmacılar, 7. yüzyıldan başlayarak tüm Ortaçağ boyunca devam eden Doğu kökenli (Grek) manastırların yayılmasını, Aziz Basileus'un kurallarını izleyen keşişlerin Lucania'ya ulaşmasına bağlamışlardır; bu yayılma bölgenin kültüründe önemli ivmeler oluşturmuştur. İkonoklast zulümden veya Arap saldırılarından kaçan keşişlerin kentte ve Matera- Murgia'da (doğal park içinde) sayısız lavralar, manastırlar, kiliseler oluşturduklarını ileri sürmüşlerdir[81]. Dini yaşam ve yapılaşma bağlamındaki görüş son

[76]Volpe, 2017, **a..g.k.,** 56.

[77]Bergamo, Lombardların İtalya'ya ulaşma tarihini 569 olarak vermektedir. Lombardlar, 643 yılındaysa Doğu Roma İmparatorluğu'nun elindeki son toprakları da almışlardır. N.Bergamo (2016) . *L'esercito di Bisanzio in Italia (535-1071) dalla riconquista giustinianea alla caduta di Bari, Soldiershop,* https://www.ibs.it/esercito-di-bisanzio-in-italia-libro-vari/e/9788896519905 (Erişim Tarihi 19.10.2015)

[78]B.Visentin (2009). La Basilicata nell'Alto Medioevo.Il caso di Santa Maria di Anglona. *Basilicata Medievale la Cultura.*(Ed:E. D'Angelo). Liguori Editore, Napoli, s.195.

[79]B.Bruno (2001). Archeologia medievale nei Sassi di Matera, *Atti della Seconda Conferenza Italiana di Archeologia Medievale,* Cassino,16-18 Dicembre 1999, *Scavi Medievali in Italia 1996-1999*, Roma, Herder, s.137-148.

[80]G.Dalfino (2007). *Architettura medievale in Puglia tra Oriente e Occidente,* s.6 . https://www.academia.edu/4061875/Archeologia_medievale_in_Puglia_tra_Oriente_e_Occidente_Le_chiese_a_cupola?auto=download (Erişim Tarihi 7.5.2016)

[81] Lucania-Basilicata (2007), *Cantina di Venosa*, s.12. Doğu'daki İkonoklast hareketten kaçanların Lucania bölgesine sığındıklarını, 8. yüzyıldan başlayarak Doğulu Grek manastır sisteminin bölgede yayıldığını, özellikle Murgia Materana'da yaklaşık 155 kaya oyma kilise inşa edildiğini ileri süren görüş

dönemde kabul görmese de P. Arthur, 8.yüzyıl civarında Güney İtalya'da tarımda görülen canlanmayı ve zeytinliklerin yayılmasını yoğun Bizans kolonileşmesine bağlamaktadır[82].

Got ve Ostrogot işgallerinden sonra, kıyı bölgesini elinde tutan Bizanslılarla iç kısımlarda hüküm süren Lombardlar arasında çekişmeler yaşanmıştır[83]. 9.yüzyılda istikrarsız politikaların uygulandığı bölge, aynı zamanda Arap tehlikesi altındadır. Bari merkezli kurulan Bari Emirliği (847-871) bölge için tehlike oluşturmuş, Basilicata bölgesi Lombardların kontrolünde iken kıyılarda Sarazen-Arap saldırıları[84] başlamıştır. Kent, 859 yılında Bari Emiri Sawdan tarafından yağmalanmış ve emirin yönetimi altına girmiştir. Arap saldırıları sırasında kent dışındaki Murgia'da daha güvenli olduğu düşünülen "*casali*" denen, tarım ve hayvancılıkla uğraşan az sayıda ailenin yaşadığı köyler - çiftlik evleri ortaya çıkmıştır; bu yerleşimler doğal mağaraların genişletilmesi ile oluşmuştur; doğal olarak bu yerleşimlerde bir kilisenin varlığı da söz konusudur.

Bari, 867 yılında tekrar Bizans'ın kontrolüne girmiştir[85] . Güney İtalya'nın ikinci kez Bizans İmparatorluğu tarafından ele geçirilmesinden sonra[86] bu kez Bizanslılar tüm olanaklarıyla politik ve askeri olarak, dini ve ekonomik-demografik yönlerden İtalya'da otoritelerini kurmaya çalışmışlardır. 885 yılında Longobardia strategosu (*στρατηγέτης*: ordu komutanı) olan Nikephoros Phokas Puglia'nın büyük bölümü ile Lucania

---

bulunmaktadır. Bu dönem içindeki gelişmeleri tümüyle Doğu'dan gelen Bazilyen keşişlerin varlığı ile ilişkilendiren görüş 20. yüzyıl içinde başlayan çalışmalar sonucu elde edilen verilerle terk edilmiştir.

[82]P.Arthur (2012). Per una carta archeologica della Puglia altomedievale: questioni di formulazione ed interpretazione, Bizantini, longobardi e arabi in Puglia nell'alto medioevo, *Atti del XX Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo,* Savelletri di Fasano (BR), 3-6 novembre 2011*,* Fondazione Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, *Spoleto* , s.70.

[83]De Stefano, (tarihsiz), **a.g.k**., (Erişim Tarihi 20.1.2019)

[84]İtalya'da Arap terimi yanında sıklıkla "sarazen" kelimesi de kullanılmaktadır. Kelimenin etimolojik kökenine bakarsak, Aziz Girolamo, İbrahim'in Sara'dan doğma çocukları anlamını yüklemiştir. Diğer araştırmacılar ise Şarki yani doğuya ilişkin kelimesinden kaynaklandığını ve "ş" sesinin olmadığı Batı dillerinde Sarakin-Sarazen'e dönüştüğünü savunmuşlardır. Kelime Ortaçağ'da Mısır, Sicilya, Suriye ve Afrika'da yaşayan Müslüman halkları ifade etmek için kullanılmıştır. Arap halkları ise bu kelimeyi kullanmamışlardır. Yaşlı Plinius, Tolomeus ve Bizanslı Stefanus çölde yaşayan kabileleri ifade etmek için kullanmışlardır. Prokopius ve Ammiano Marcellino ise daha geniş anlamda, İslam'ın doğuşundan sonra Batılı yazarlar ise tüm Müslüman halklar için bu kelimeyi tercih etmişlerdir. https://www.etimo.it/?term=saracino (Erişim Tarihi 20.1.2017)

[85]V.Von Falkenhausen vd. (1982). *I Bizantini in Italia*, Milano, Scheiwiller, s.48. Sicilya, 878 yılında tamamen kaybedilmiştir.

[86]Güney İtalya'da İkinci Bizans dönemi politik olarak (867-1071) Makedon hanedanından I.Basileus ile başlamış, IX.Konstantin Monomakhos devrine kadar sürmüştür. L.Branco ise, Güney İtalya'da İkinci Bizans dönemini 880 yılından başlatmaktadır. Volpe, 2017, **a.g.k.,** 57'de kanıt olarak Volpe, Matera civarında bulunan İmparator VI.Leon (886-912) dönemine ait sikkeleri işaret etmektedir.

(Leukania)[87] ve Calabria'da tekrar Konstantinopolis'in kontrolünü sağlamıştır[88]. İkinci Bizans döneminde Tursicon (günümüzde Tursi) kenti başkent olmak üzere Lucania theması ortaya çıkmıştır[89]. Lombard ve Arapların Güney İtalya'ya sahip olmak için savaştığı yıllarda, Bizans ve Lombard sınırlarının tam belli olmadığı topraklarda Branco'nun deyimi ile Iustinianus yasaları ve Germen (Lombard) yasaları geçerlidir. Başkentten gönderilen "katapan-katepan" denilen Grek yöneticiler yanında yerel halktan atanan yöneticiler de karşımıza çıkmaktadır. Gay'in belirttiği gibi "Matera kenti 886 ile 890 yılları arasında doğrudan Basileus'un adamları tarafından yönetilirken ...özel anlaşmalarda Lombard yasaları geçerli idi... Lombard gastaldosunun yetkilerini sınırlayan Bizanslı yöneticiler vardı"[90].

Bizans İmparatorluğu ile iyi ilişkiler içinde olan Papa VIII. Yuhannes (872-882) devam eden Arap saldırılarından tedirgin olduğu için Konstantinopolis İmparatoru ve Patriği ile Müslüman düşmanlara karşı askeri yönden işbirliği yapmak istemiştir. Bizans kaynaklarında fazla bilgi olmasa da, Batılı kaynaklar bu diplomatik faaliyetlere ayrıntılı olarak yer vermiştir. Kefalonia, Durazzo, Peleponnesos, Trakya, Makedonia, Charsianon ve Kappadokya'dan gelen askerler Puglia ve Kalabriya'da Arap kalelerine karşı üst düzey generallerin kumandası altında savaşmışlardır; Puglia ve Kalabriya'da önemli Arap kalelerini ele geçirmiş veya tahrip etmişlerdir[91].

Güney İtalya'nın yeniden fethi demografik alanda da etkiler yaratmıştır. Uzun süren savaş ve baskın yıllarında Güney İtalya özellikle Puglia ve Kalabriya bölgeleri tamamen tahrip olmuş, nüfus olarak da zayıflamıştır. Her baskında veya Arap fethinde bölge halkı işkence görmüş, yurdunu terk etmiş, deniz aşırı bölgelere köle olarak satılmıştır[92]. Bizans yönetimi sırasında Puglia ekonomik, ticari ve demografik yönden

---

[87]C.D.Fonseca (2004). Tursi: La Rabatana. *Quaderni di Scienza della Conservazione.* Vol 4, s.335-346.
[88]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 199. Bu dönemdeki Bizans varlığı Katedral bölgesinde yapılan kazılarda elde edilen 320 sikke ile kanıtlanmıştır (228 adedi VII.Konstantin ve annesi Zoe (913-919) 'ye aittir).
[89]G.Bertelli Buquicchio (1992). Basilicata, *Enciclopedia dell'Arte Medievale.* https://www.treccani.it /enciclopedia/basilicata_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 20.3.2017)
[90]G.Gay (2011). *L'Italia meridionale e l'Impero bizantino*, Lecce, Capone Editore, s. 167; *Annales Beneventani di Lupo Protospatario* (Benevento Yıllıkları); D. Negro (2012). *Matera Altomedievale; Il cimitero di Santa Lucia alle Malve,* Yayımlanmamış tez. Universita' del Salento, Facolta' di Lettere, Filosofia, Lingue e Beni Culturali, s.20.
[91]G. Gay (2001). *l'Italia meridionale e l'Impero bizantino. Dall'avvento di Basilio I alla resa di Bari ai Normani. (867-1071).* Arnoldo Forni Editore, s.125.
[92] "Güney İtalya'dan elimize ulaşan az sayıda noter belgesi sarazen hapishanelerinde kaybolmuş akrabalardan söz etmektedir: örneğin 879'da, Radenando, Basilicatalı ama Bari'de yaşayan bir toprak sahibi mal varlığının yarısını Montecassino Manastırı'na vermiş, tek oğlu Araplar tarafından köle yapılmış ve ortadan kaybolmuştu". T. Leccisotti (1961). Le pergamene latine di Taranto nell'Archivio di

belirgin bir gelişme yaşamıştır[93]. Bölgede tarımı canlandıracak işgücü dahi kalmadığı için I.Basileus iskan hareketi başlatmış, Ermeni kökenli bazı askeri birlikleri Araplardan geri alınan Kalabriya topraklarına yerleştirmiştir. Nitekim Guillou, 10.-11. yüzyıllarda Katepanato nüfusunun arttığını ve halkın Latin, Grek, Ermeni, Slav, Arap ve Yahudilerden oluştuğunu Latin ve Greklerin çoğunlukta olduğunu belirtmektedir[94]. Pontieri, I.Basileus'un oğlu VI. Leon zamanında (9.yy.), aynı kökenden üç-dört bin azad edilmiş kölenin Puglia-Lucania kıyılarına yerleştirildiğini yazmaktadır[95].

Gallipoli ve Ugento kasabaları kurulurken, İmparator I.Basileus (867-886) Heraclea Pontica'dan (Zonguldak Ereğlisi) getirilen kolonileri bu bölgeye yerleştirmiştir[96]. Konstantinopolis'li bazı sivil ve dini memurlar da bölgede iskan edilirken, Tephrike'den (Divriği) gelen Ermeni askerler de bölgeye yerleştirilmiştir[97]. Bizans'ın siyasi tercihleri demografik büyüme sağlamıştır[98]. Doğu halklarının bu biçimde İtalya'ya aktarılmasının belli nedenleri olmalıdır. Barbar ve köle halkların imparatorluğun farklı bölgelerine kaydırılması Bizans tarihinde köklü bir geleneğe dayanmaktadır. Özellikle II. Iustinianus da toprağı işleyecek ve savaşacak insanları, asker ve köylülere ihtiyaç duyulan bölgelere kaydırarak bu gelenekten yararlanmıştır. Örneğin, Kıbrıs halkının bir kısmını Kyzikos bölgesine, Balkanlardan getirilen Slavların önemli bir kısmını Bitinia'ya yerleştirmiştir[99]. 792 yılındaki isyan[100] sonrası Sicilya ve

---

Montecassino, ASP 14, s.11; V.Von Falkenhauen (1983). I Longobardi meridionali, *Storia d'Italia 3*, Torino, s.296. 867 yılında Kudüs'e hac yolculuğuna çıkmak için, o dönem Arapların en önemli kalelerinden biri olan Taranto'ya ulaşan Frank Rahip Bernardo, limanda Afrika'ya satılacak dokuz bin Hıristiyan mahkûm gördüğünü yazmaktadır.

[93]A.Guillou (1977). Longobardi, bizantini e normanni nell'Italia meridionale: continuita' o frattura? Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale, *Atti del secondo convegno internazionale di studi sulla civilta' rupestre* (Taranto-Mottola 21 ottobre- 4 novembre 1973. (Ed: C.D.Fonseca), s.24-44.

[94]A.Guillou (1975). La seconda colonizzazione bizantina nell 'Italia meridionale". La Civilta' Rupestre Mediovale nel Mezzogiorno d'Italia- Ricerche e Problemi, *Atti del Primo Convegno Internazionale di Studi,* (Ed: C.D.Fonseca), Edizione dell'Istituto Grafico S.Basile, Genova, s.27-44.

[95]E. Pontieri (1964). *Tra i Normanni nell'Italia meridionale*, II. Napoli, s.93.

[96]V. Von Falkenhausen (1978), *La dominazione bizantina in Italia meridionale dal IX all'XI secolo,* Bari: Ecumenica Edittrici, s.26; V.Von Falkenhausen (1975). Problemi istituzionali, politico-amministrativi ed ecclesiastici della seconda colonizzazione bizantina, Ricerche e problemi. *Atti del Primo Convegno Internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Mottola - Casalrotto, 29 September-3.Oktober 1971),* Genova, s.47; P.Arthur (tarihsiz). Saraceni, schiavi e il Salento (http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testisami/sami3/2_33_art.pdf, (Erişim Tarihi 20.12.2015)

[97]P.Charanis (2011). Bizans İmparatorluğu'nda Bir Devlet Politikası Olarak Tehcir, (Çev: M. Alican), *Tarih İncelemeleri Dergisi*, Cilt. XXVI, Sayı 1, Temmuz 2011, s.259-275.

[98]Von Falkenhausen vd. , 1982**, a.g.k.,** 53.

[99]Ostrogorsky, 2011, **a.g.k.,** 108-109.

[100]792-793 yılında Armeniakonların VI.Konstantinos'un annesi Atinalı İrene'yi ortak imparator ilan etmesine karşı isyanı. Aktaran: G.Ostrogorsky, 2011, **a.g.k.,** 167.

adalara yerleştirilen Ermeni askerleri olduğu gibi, 10. ve 11. yüzyılda Puglia noterleri de Bari'de ikamet eden tamamen Latinleşmiş Ermenilerden söz etmektedirler[101]. I.Basileus döneminde (867-886) yerleşimleri tahrip edilen ve liderleri öldürülen Pavlikenler (büyük çoğunluğunun Ermeni olduğuna kuşku yoktur) imparatorluğun Güney İtalya'daki hakimiyet sahalarına yerleştirilmiştir[102]. İmparatorluk ideolojisi için önemli olan Ortodoks Hıristiyanlık olduğu için İmparator I.Basileus da Ortodoksluğun hararetli savunucusu ve uygulayıcısı olarak bir yandan Anadolu'nun Doğu'sunda yayılan bir tarikat olan Pavlikenlerle mücadele ederken diğer yandan kendisinden önceki imparatorlar (Heraklius ve III. Leon gibi) gibi Yahudileri vaftiz olmaya zorlamıştır. Puglia ve Basilicata'nın kuzeydoğusunda, Melfi ve Venosa bölgelerinde Yahudi cemaatinin varlığı bilinmektedir. I.Basileus, yeni ele geçirilen topraklarda yaşayan Yahudilere karşı bu yasayı yürürlüğe koymuştur[103] ve Ortodoks ideolojisi Güney İtalya yurttaşlarına uygulanmıştır. Maglio, İmparator VI.Leon'un (886-912) uyguladığı kolonileştirme sürecinde bölgeye yerleştirilen üç bin kişinin o dönem için önemli bir sayı olduğunu ileri sürmektedir. Bu hareket II.Nikephoros (963-969) döneminde de devam etmiştir[104]. O yüzyılda ortalama sıcaklıklardaki artışın belirlediği iklim koşulları ve Bizans imparatorlarının izlediği göç politikası Akdeniz'in doğusunda geleneksel olan vadilerde kayalık yerleşimlerin Basilicata Bölgesi'nde de doğuşuna veya evrimine katkıda bulunmuştur diyebiliriz[105].

Bizans İmparatorluğu'nun Güney İtalya'daki bu dönüşüm uygulamaları Lombard Prenslerini rahatsız etmiş, Beneventolular Bizans'a karşı atağa geçmiş ancak başarısız olmuşlardır. Benevento'nun 891'deki işgalinden sonra Güney İtalya'nın yeniden yapılandırılması söz konusudur[106]; bu süreçte ilk kez yeni Langobardia "thema"sından (θέμα Λογγιβαρδίας) söz edilmiştir: 892 tarihli bir anlaşma metninde Benevento'yu alan Ermeni asıllı Bizans generali Symbatikios, resmi olarak *Macedonia, Tracia, Cefalonia*

[101]*Codice diplomatico barese*, IV, Bari 1900, s.21-24.
[102]Charanis, 2011**, a.g.k.,** 259-275.
[103] "Oria'da 11. yüzyıl başında Rabbin Ahimaaz tarafından yazılmış Bir Yahudi aile kroniği bundan söz eder: "İmparatorun ajanları gemilerle Otranto'ya geldiler, Yahudilerin vaftiziyle ilgili fermanı bildirmek için tüm Puglia'da gezdiler." Aile geleneğine göre, Ahimaaz'ın atalarından Rabbin Shephatiah Oria Yahudi cemaatini imparatorun kararından kurtarmayı başardı. Çünkü I.Basileus'un içine şeytan girmiş kızını iyileştirmişti." Aktaran: A. ben Paltiel (1966*). The cronicle of Ahimaaz,* New York: AMS Press
[104]Falkenhausen, 1975, **a.g.k.,** 47.
[105]Maglio, 2003, **a.g.k.,** 103-142.
[106]Ravegnani, 2018**, a.g.k.,** 173.

at que Langobardie strategosu olarak adlandırılmıştır[107]. "Thema"nın başkenti ve strategosun ikameti Benevento'da idi; Bizanslı işgalciler Lombard başkentinde kısa süre kalsalar da kibirli ve baskıcı tutumları yerel halkı isyana sürüklemiştir. Tüm Puglia, Sannio, Lucania, Campania halkında Bizanslılara karşı nefret duyguları uyanmıştır. Beneventoluların düşmanlığı nedeniyle Strategos Barsakios 894'te Bari'ye çekilmiş, Arap Emirliği'nin eski başkenti olan Bari kenti Langobardia strategosunun merkezi ve sonunda Bizans İtalyasının iki yüzyıl boyunca başkenti olmuştur. 948 ile 952 yılları arasında İmparator Konstantinos Porphyrogennetos (905-959) tarafından yazılan *De administrando imperio'*da Güney İtalya'daki toprakların sınırlarındaki belirsizlik dikkati çekmektedir. İmparatorun oğlu Romanos için yazdığı bir çeşit yönetim el kitabı metninde şöyle bir paragraf yer almaktadır: *"Περί τοϋ θέματος Λαγουβαρδίας καί τών έν αύτή πριγκιπάτων καί άρχοντιών*", yani Langobardia, prenslikleri ve arhonları üzerine[108]. Kitapta Güney İtalya'nın farklı devletçikleri, tarihleri ve Bizans ile ilişkileri anlatılmakta ve Bizans imparatorunun Güney İtalya ile ilgili politik tutumu söz konusu edilmektedir; belgeye göre Langobardia "thema"sı direk Bari strategosu tarafından yönetilen bir yer değildir; Konstantinopolis'ten bağımsız yönetilen Benevento, Salerno, Capua Prensliklerini, Napoli, Amalfi ve Gaeta Dukalıklarını da kapsamaktadır. Bölgede tarih Bizans İmparatorluğu takvim sistemine göre verilmiştir; satış fiyatları ve cezalar yine Bizans para birimine göre belirlenmiştir; ancak anlaşmalar Latince olarak ve Lombard yasalarına uygun kaleme alınmıştır[109]. Bölgede ekonomik alanda Bizans etkisi ağır basmıştır; Bizans "thema"larında 878 yılında Siracusa [110] darphanesinin kapanmasından sonra yerel para eksikliğinde, tüm imparatorlukta olduğu gibi Bizans nomisması kullanılmıştır[111].

[107]Falkenhausen, 1978*,* ***a.g.k.,*** 23-25,78.
[108]Konstantin Porphyrogenitus (905-959) De *administrando imperio.* http://homepage. univie. ac.at /ilja. steffelbauer/DAI.pdf (Erişim Tarihi 20.12.2015)
[109]Falkenhausen, 1975**, a.g.k.,** 45-59.
[110]İmparator II.Konstante Konstantinopolis'i bırakarak başkenti Sicilya-Siraküza'ya taşımıştır. Siraküza, 663 yılından imparatorun 668 yılında ölümüne kadar başkenttir. Aktaran:Ostrogorsky, 2011, **a.g.k.,** 114-115.
[111] 11.yüzyılda kendi sikkesini basmaktan vazgeçen Benevento Prensliği de Bizans sikkelerini kullanmıştır; Amalfi, Salerno ve Napoli yönetimleri ise Sicilya'da basılan Arap sikkelerini tercih etmiştir; 10. yüzyıl başından itibaren kentin özel ve kamusal belgelerinde fiyat artık *nomisma* olarak değil *tari* olarak belirtilmiştir. Kısacası, denizden ulaşımı zor olan Benevento Prensliği Bizans para sistemine girerken, ticarete bağımlı tüm deniz devletleri Arap para sistemine bağlı kalmış ya da Arap sikkelerini taklit etmiştir. Tari kelimesi (Arapça taze anlamında) sadece Latin ve Yahudi belgelerinde dinarın dörtte birini ifade etmek için kullanılmıştır. S.M. Stern (1970). "Tari", *Studi Medievali*, Spoleto, s.177-207.

İmparatorun resmi unvanında yer alan *θέμα Λογγιβαρδίας* (Thema Longibardia) ifadesi Calabria hariç tüm Güney İtalya'yı ifade etmektedir. Langobardia "thema"sı, Bizans birliklerinin Benevento'dan çıkarılmasından sonra Terra Salentina'dan Cervaro Nehri'ne kadar Puglia bölgesini, Matera, Tricarico ve Aceranza ile Basilicata'nın güney doğusunu içine almaktadır. 938-957 yılları arasında Güney İtalya, Calabria theması ve Langobardia Theması olarak iki yönetim bölgesine ayrılmıştır ve iki strategos tarafından yönetilmektedir. 10. ve 11. yüzyıllar için Bizans topraklarının nerede bittiğini, Lombard toprağının nerede başladığını kesin olarak belirleyen bir kaynak yoktur; bu dönemde Bizans ve Lombard toprakları arasındaki sınırlar değişken ve belirsizdir [112] . 11. yüzyıl başında Bizanslılar Capitanata'yı (Catapanato) [113] kurmuşlardır [114] . "Thema"nın başkenti Bari kentidir; kaynaklarda *πραιτώριον* (*praitȯrion*), curte imperiale veya curte dominica, quae dicitur catepani (İmparatorun veya Katepan denilen yöneticinin sarayı) olarak adı geçen[115] yönetici sarayı bugün Bari kentinde S. Nicola Bazilikası'nın bulunduğu yerdedir. O döneme kadar küçük bir yerleşim olan Bari, Puglia kıyılarının ortasındaki konumu ile başkent olmaya uygundur; Bizans toprakları içinde yer alan Taranto ve Matera gibi iç kısımlarda yer alan önemli şehirlerle kolayca bağlantı kurabilmektedir. 971-975 yıllarında Konstantinopolis sarayı listesinde İtalya ketapanosu yirmi dokuzuncu, Calabria strategosu ise altmış ikinci sırada yer almaktadır[116].

Matera kenti, 938 yılında Araplar (Sarazenler)[117] tarafından yağmalanmıştır. Lupo Protospatarius'un *Annales Beneventani'*sinde 940 yılında Bizanslılar ile Atenolfo arasında Matera'da yapılan savaş anlatılmaktadır[118].

Bu dönemde Doğu Roma (Bizans) İmparatoru'nun prestiji arttığı için yerel aristokrasi içinde evlilik bağları ile Konstantinopolis sarayına bağlanmaya çalışanlar da olmuştur; örneğin, 944 yılında İtalya Kralı Ugo'nun gayrimeşru kızı Berta, II. Romanos'un tek oğlu Konstantinos Porphyrogennetos ile evlenmiştir. Doğu Roma

[112]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 199.
[113] Güney İtalya'da Gargano ve Salerno Körfezi arasındaki bölgeyi kapsayan Bizans İmparatorluğu Eyaleti, Katapan: Eyalet Yöneticisi.
[114]T.Leccisotti (1937). *Le colonie Cassinesi in Capitanata*, I.Lesina, MiscCas 13, Montecassino, s.34-67.
[115]Falkenhausen,1978, **a.g.k.,** 151.
[116] N.Oikonomides (1972)."Les Listes de Préséance Byzantines des IX. et X. Siecles", *Le Monde Byzantine,* Paris, s.263-265.
[117]Ortaçağ'da Araplara ve Müslümanlara verilen genel ad. http:// www.treccani.it /enciclopedia /saraceni _(Enciclopedia-Italiana)/ (Erişim Tarihi 12.04.2015); Volpe,2017, **a.g.k.,** 58.
[118]Fonseca, Demetrio ve Guadagno, 1999, **a.g.k.,** 13-15.

İmparatorluğu'nun prestijinin artması, bir Batı İmparatorluğu'nun doğuşunu geciktirmiştir. 10. yüzyılda Güney İtalya'da sahneye Doğu Roma gücüne karşı Lombardların desteği ile başka bir güç ortaya çıkmıştır; yeni Sakson hanedanının[119] ilk kralı Otto, 962 yılında Roma'da krallık tacını giymiştir. İzleyen yılda Küçük Asya askeri aristokrasisi temsilcisi ve dönemin başarılı generallerinden II. Nikephoros Phokas Konstantinopolis'te imparator ilan edilmiştir. İki yeni imparator da kendilerini "Roma imparatoru" olarak gördükleri için çıkarları Güney İtalya'da mutlaka çatışacaktır. 961-982 yılları arasında Germen İmparatorları I.Otto ve oğlu II.Otto Güney İtalya'ya el atarak bu bölgedeki Bizans topraklarını ve politik gücünü parçalamıştır[120]. I.Otto, Karolenj İmparatorluğu'nu yeniden kurmak için Güney İtalya'da hak iddiasına başlamış ve Bizans yönetiminden kurtulmak için uğraşan Capua ve Benevento Prensliklerini 966 yılında almıştır. Böylece, Batı'nın İmparatoru Güney İtalya'da bir destek bölgesi yaratmış ancak, Puglia, Lucania ve Calabria Bizans yönetiminde kalmıştır; II.Basileus döneminde Bizans İmparatorluğu'nun Batı'daki politik gücü en üst düzeye ulaşmıştır[121].

968 yılında ilginç bir olay yaşanmıştır; Papa XIII. John, Cremona Piskoposu Liutprand'ı elçi olarak Konstantinopolis'e göndermiştir; Piskopos, Basileus ile üç konuda görüşmek istemektedir; I.Otto'nun imparatorluk unvanının tanınması, aynı isimli ve eş imparator olan oğlu II.Otto'nun imparatorluk hanedanından Theofane ile evlendirilmesi ve evlilik çeyizi olarak Güney İtalya'nın (Puglia ve Calabria) hâkimiyetinin verilmesi. Ancak I.Otto'ya olduğu kadar onu Roma İmparatoru ilan eden Papa XIII. John'a da öfkeli olan Doğu Roma İmparatoru teklifi kabul eder gibi görünmüştür; I.Otto evlilik görüşmeleri için asillerden oluşan bir heyeti askerler eşliğinde Konstantinopolis'e göndermiştir; ancak elçiler ve askerler kente girmeden ortadan kaldırılmıştır. I.Otto, bu olay üzerine ordusunu Güney İtalya üzerine göndererek Matera kenti dahil olmak üzere bölgeyi tahrip etmiştir. Bu yıkım Phokas'ın ölümü ve Yuhannes Tzimiskes'in tahta çıkması ve Theofane'nin II.Otto ile evlenmesine kadar

[119]Bu hanedanın İtalya ve Papalık ile ilgilenmesinin nedeni İtalya krallık tacını elde etmek, Papa'nın kutsamasına gereksinim duyması ve aynı zamanda bu değerlerin Hıristiyanlık açısından ve evrensel anlamlarıdır. "*Anno 1000 in Europa*". http://www.tuttitemi.altervista.org/Storia/StoriaMevo /Anno1000.htm (Erişim Tarihi 12.4.2015)

[120]Visentin, 2009**, a.g.k.,** 200.

[121]G. Ostrogorsky (1993). *Storia dell'impero bizantino.* Einaudi. s.260-271. II.Basileus döneminde tüm Balkan yarımadası Bizans yönetimine girmiştir; Sicilya'daki Araplara karşı bir sefer hazırlanmıştır. 1025 yılında II.Basileus öldüğünde imparatorluk toprakları Ermenistan topraklarından Adriyatik'e, Fırat Nehri'nden Tuna Nehri'ne kadar uzanmaktadır. 12. yüzyılda Heraklius ve II.Basileus Bizans'ın en büyük imparatorları sayılmaktadır.

devam etmiştir[122]. Luitprando'nun ilk ziyareti görüş birliğine varılamasa da faydasız da olmamıştır; Ortaçağ edebiyatında Doğu ve Batı arasındaki polemiğin başyapıtlarından biri olan Piskoposun Konstantinopolis misyonunu anlattığı "*Relatio de legatione Constantinopolitana"* adlı eser ortaya çıkmıştır. Bu kitapta başarısız bir görevin sonrasında, diplomatik onuru kırılmış Cremona Piskoposu, Konstantinopolis sarayının kibirli bürokrasisini, gümrük kontrolündeki ciddiyeti ve hazin ihtişamı canlı bir nefretle tasvir etmektedir[123].

970 yılında ilk kez Güney İtalya'da resmi bir Bizans unvanı olan "*κατεπάνω ‘Ιταλίας*- İtalya katepanı"[124] karşımıza çıkmaktadır. İtalya Katepanlığı'nda iki "thema" nın, Kalabriya ve Langobardia'nın birleştiği görüşü formüle edilmiştir[125]. Genellikle de Puglia yani Langobardia "thema"sı işaret edilmektedir[126]. Katepanlık kurulduğu sırada II. Nikephoros'un Arap saldırılarına olduğu kadar Batı imparatorunun saldırılarına karşı da etkili savunma yapabilen büyük bir İtalya Eyaleti tasarlamış olduğu düşünülebilir. II.Nikephoros Phokas (963-969) döneminde İtalya Katepanlığı'nın kurulması ile İtalya Katepanı (*κατεπάνωω ΄Ιταλίας*) diğer eyaletlerin askeri valilerine (*strategoi*) hakim konuma yükselmiştir[127]. 969 yılında II. Nikephoros öldürülünce, katili ve ardılı I.Iohannes Tzimiskes Batı İmparatoru ile derhal bir anlaşma yaparak Otto'yu Bizans topraklarını terk etmesi için ikna etmiştir. On yıl sonra II. Otto kumandasında Saksonlar tekrar Güney'e doğru yayılma ve Bizans'a karşı bir sefere girişmiştir. İmparator, Salerno'dan hareket ederek Matera'ya yönelmiş, "*iuxta civitatem Materiam"* adlı kaynaklara göre [128] şehri fethedememiştir. Diğer yandan II. Otto, Bizans tebaası içinde

[122]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 58-59.
[123]P.Ülgen ve B.Çetin Ünal (2019). Orta Çağ Avrupası'nın Bir Bilinmeyeni: Otto Rönesansı, *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, Vol, 12, April 2019. https://www. academia. edu/39757499/ORTA_%C3%87A%C4%9E_AVRUPASI_NIN_B%C4%B0R_B%C4%B0L%C4%B0N MEYEN%C4%B0_OTTO_R%C3%96NESANSI (Erişim Tarihi 23.6.2017); B. Küçüksipahioğlu (2009), Bizans'a Elçi Olarak gelen Cremona Piskoposu Liutprand'ın İzlenimlerine Bir Bakış. *Osmanlı Araştırmaları, XXXIV,* Prof.Dr.Muammer Kemal Özergin Hatıra Sayısı II, İstanbul,s.159-173. http://www.isam.org.tr/documents/_dosyalar/_pdfler/osmanli_arastirmalari_dergisi/ osmanl%C4 %B1_ sy34/2009_c34_KUCUKSIPAHIOGLUB.pdf (Erişim Tarihi 25.6.2017)
[124] κατά ve έπάνω birleşiminden "her şeyin üzerinde" anlamı çıkmaktadır. 9. yüzyıl Bizans yönetim sözlüğünde κατεπάνω oldukça belirsiz biçimde "askeri birliğin şefi veya kumandanı" anlamındadır. Ancak Oikonomides'e göre 10. yüzyıl ortalarında bu terim Mezopotamya gibi uzak eyaletlerin başında olan bazı önemli askeri yöneticileri ifade etmek için kullanılmıştır. Oikonomides, 1972**, a.g.k.,** 328, 344.
[125]A.Guillou (1974). Geografia amministrativa del catepanato bizantina d'Italia (IX-XI sec), *Calabria Bizantina*, s.116-120.
[126]Falkenhauen, 1978, **a.g.k**., 46-48.
[127]V.Von Falkenhausen (2007). The South Italian Sources. *Byzantines and Crusaders in Non-Grek Sources, 1025-1204, Oxford* (British Academy), s.95.
[128]Oikonomides, 1972, **a.g.k.,** 311-315.

yandaş bulmuştur; Bari ve Trani gibi bazı şehirler Otto'nun seferinden faydalanarak Bizanslılara karşı ayaklanmışlardır[129].

Otto öldükten sonra ardılları Güney İtalya'ya sefer yapmaktan çekinmişlerdir; 988 ve 997'de Araplar Bari çevresini yakıp yıkmışlar, 994 yılında da Matera'yı ele geçirmişlerdir[130]. Yüzyılın sonunda Luca *κάφιρος* (kâfir)[131] bir grup Sarazenle çevreyi yakıp yıkarak ve yağmalayarak Matera'da Tricarico'nun güneyinde dağlık bir köy olan Pietrapertosa'ya yerleşmiş ve belki aynı Luca veya başka bir inkârcı 1002 yılında Bari'yi mayıs ayı sonundan eylül ayına kadar yaz boyunca kuşatmıştır. Venedik Doju II. Pietro Orseolo'nun deniz gücüyle müdahalesi sonunda İtalya Katepanatosu başkenti kurtulabilmiştir[132]. Bu sırada başkent Konstantinopolis'te II. Basileus askeri aristokrasisi ile arasında ortaya çıkan iç savaş tehlikesi ile uğraşırken, Bizans İmparatorluk ordusu da Doğu'da daha önemli ve acil işlerle uğraşmaktaydı. Skleros ve Phokasların yenilgilerinden sonra imparator 1004'ten itibaren Bulgar Çarı olan Samuel'e karşı uzun süren Balkan savaşlarına başlamış, savaş kesintisiz 1014 yılına kadar sürmüştür. Bu süre içinde Otranto'ya ulaşmak için kullanılan ve Via Egnatia'nın başlangıcı olan önemli liman Durazzo[133], 998 yılından 1005 yılına kadar düşman elinde kalınca imparator ile İtalya eyaletleri arasındaki bağ tamamen kopmuştur. Bu dönemde Konstantinopolis'in İtalya eyaletlerine karşı azalan ilgisi görevdeki katepanların saray unvanlarında da kendini göstermektedir: ilk katepanlar üst düzey *anthypatos patrikios* iken, 10. yüzyıl sonundan itibaren sadece *protospatharios* unvanını taşımışlardır[134]. Bölge halkı Konstantinopolis'in kendilerine karşı bu ilgisizliği nedeniyle Arap ve Germen saldırılarına karşı kendi yetersiz silahları ile karşı koymak zorunda kaldığı gibi, İmparatorluğun yöneticilerine yönelik suçlarda da artış görülmüştür. 10. yüzyıl ikinci yarısında İmparator II. Basileus (960-1025) ve VIII. Konstantin (962-1025 arası kardeşi II.Basileus ile ortak imparator 1025-1028) döneminde tüm Bizans İmparatorluğu'nda çıkarları merkezle çatışan eyalet aristokrasisinden kaynaklanan şiddet hareketleri görülmüştür. 1009'da ise *incepta est rebellio*- isyan başlamıştır[135]. Bizans eğitimi almış

[129]Gay, 2001, **a.g.k.,** 125.
[130]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 60.
[131] kâfir- Müslüman olmuş Hıristiyan, inkârcı.
[132]Falkenhauen, 1978, **a.g.k,** 53; Guillou, 1974, **a.g.k.,** 12-19 .
[133]Bugünkü Arnavutluk'ta Dıraç kenti.
[134]Falkenhauen, 1978, **a.g.k.,** 54,85-91.
[135] Annales Barenses, "İsyan başladı". Lupi Protospatarii Annales (1844). *Annales Barenses* - (Ed: Georgius Heinricus Pertz), *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores V*., s.124-125, Aktaran:

ve *more virum Graeco vestitum* [136] Melo (Meles veya İsmail) adlı Bari'nin ileri gelenlerinden biri isyanı başlatmıştır[137]. Yeni Katepan Basileus Mesardonites başkentini geri alabilmek için Bari'yi iki ay boyunca kuşatmak zorunda kalmış ve İsyancı Melo Capua Prensliği'ne sığınmıştır[138]. 1016 yılında katepanlığa eski Kefalonia Strategosu Kontoleon Tornikios atandığında, Melo tekrar saldırıya geçmiştir [139] ; Salerno Prensliğinde topladığı bir grup Norman paralı askeriyle Kuzey Puglia'yı işgal etmiştir. Başlangıçtaki başarılardan sonra, 1018 yılında Canne yakınlarında yeni Katepan Basileus Boioannes tarafından durdurulmuş ve bozguna uğratılmıştır. Melo kaçarak II. Henrik'in sarayına sığınmıştır; II. Henrik kendi çıkarına olan Bizans karşıtı girişimleri nedeniyle ona *dux Apuliae* [140] ünvanı vermiştir. Melo, 1020 yılında vatanına geri dönemeden Bamberg'de ölmüştür[141].

Puglia'da ortaya çıkan Bizans karşıtı isyanların geri planlarında daha çok bölgesel nedenler bulunmaktadır; yerel aristokrasinin kendi içindeki yetki paylaşımı ve güç mücadelesi olayları yönlendirmiştir. Belli dönemler çalışacak strategoslar ve katepanlar ülkeye dışarıdan atanmaktaydı. İmparator VI. Leon, strategosların yönettikleri "thema" doğumlu olmamaları, arazi satın alamamaları ve ellerinde tutamamaları zorunluluğunu getiren bir yasa çıkarsa da, bu yasa sürekli ihlal edilmiştir. Strategos dışında diğer saray görevlileri, orta ve alt düzeydeki görevliler ve memurlar, yargıçlar bölgeden atanmaktaydı[142]. Büyük toprak sahibi Lombardlar varlıklarını ve sosyal prestijlerini korumak için Bizanslılar nezdinde askeri veya sivil hizmetlere girmekteydi; orta düzeydekiler veya yabancılar ise Bizans ordusunda veya yönetiminde bir görev alarak

---

A.Spiezia (2009). Le citta' pugliesi e l'Annalistica di eta' normanna, (Ed:A.L.Trombetti Budriesi), Bologna, s.255-268; W.J. Churchill (1979). *The Annales Barenses and the Annales Lupi Protospatharii Critical Edition and Commentary*, Toronto, University of Toronto.

[136]Grek gibi giyinmek. Guglielmo di Puglia (2003). *Le gesta di Roberto il Guiscardo*, introduzione, traduzione e note di Francesco De Rosa, Cassino, s.100.

[137]di Puglia, 2003, **a.g.k.,** Melo'nun zevklerinin inceliği, lüks ve Bizans estetiği bilgisi Batı İmparatoru II. Henrik'e hazırlatıp gönderdiği mavi ipek üzerine altın işlemeli kaftandan bellidir. İpek kaftan üzerinde: "*Pax Ismaheli qui hoc ordinavit*" yazılıdır. Puglia Dükü İsmael adına II. Henrik'in bir ayrıcalığı olan "*qui et Melo vocabatur*" (Melo sipariş etti) ilave edilmiştir (11.-12. yüzyıl kronisti).

[138]Guillou, "*praetor*".

[139]Melo, 1009 ve 1017 yıllarında Bizans yönetimine karşı ayaklanmıştır. Il mondo bizantino (2008). *c.II.*, (Ed:J.C.Cheynet-S.Ronchey-T.Braccini), Trento, Einaudi, s.46.

[140]Puglia Dükü.

[141] http://www.treccani.it/enciclopedia/melo-da-bari_(Dizionario Biografico) /#:~:text =MELO %20di% 20Bari&text=Ricco%20signore%20di%20Bari%2C%20appartenente,nella%20lotta%20contro%20i%20dominatori. (Erişim Tarihi 24.8.2017)

[142] prosopou, tourmarklar, topoteretalar (topoteretai), domestikolar, komitesler.

sosyal itibar kazanmakta ve toprak sahibi olabilmekteydi. Böylelikle bölgede yeni bir Bizans-Lombard yönetici sınıfı oluşmuştur.

Bizans İmparatorluğu Puglia'da düzeni sağladıktan sonra Basileus Boioannes'in Sicilya seferi için Konstantinopolis'ten Rus, Türk, Vareg, Vlah ve Makedon paralı askerlerinden oluşan kalabalık bir ordu göndermiştir; ancak İmparator II. Basileus'un (1025) ölümü nedeniyle bu sefer iptal edilmiştir. 1025 yılında Güney İtalya politik olarak Bizans İmparatorluğu, Benevento, Capua ve Salerno Lombard Prenslikleri ile Napoli, Amalfi ve Gaeta Dükalıkları arasında bölünmüş durumdadır. Apulia ve Calabria, Basilicata'nın doğusu Doğu Roma İmparatorluğu'na aittir. II.Basileus'un son yıllarında Katepan Basileus Boioannes'ın (1017-1028) etkili yönetimi sayesinde Güney İtalya'daki Bizans toprakları genişlemiş ve güçlenmiştir. Yine de sınırları tam belirlemek mümkün değildir[143] (Görsel 2.3).

İtalya'da Bizans faaliyetlerinin arttığı bu dönemde, hakkında çok az bilgimiz olan Lucania theması[144] kurulmuştur; adı sadece bir kez Kasım 1042'de Lucania Strategosu Eustazio Skepides'in Mercurio (Lao vadisinde bugün kayıp bir kasaba) yakınlarındaki S. Nicola Manastırı için yayınladığı kararda geçmektedir. Lucania theması 1042 yılında mevcut ise de aynı yüzyılın sonlarına doğru adı anılmamaktadır. Günümüzde Matera olarak bilinen kent ve çevresi tarihsel açıdan Lucania olarak da adlandırılmıştır[145].

Güney İtalya'ya 11. yüzyılın başlarında Salerno Prensi emrinde paralı asker[146] olarak gelen ilk Norman süvariler kısa sürede askeri yetenekleri sayesinde aranan güçler haline gelmiştir. Sarazenlere karşı Greklere yardım ederek, daha sonra Greklere karşı Lombardlara destek olarak 1035 yıllarında itibaren İtalya topraklarında tarih sahnesine çıkmışlardır[147]. Kendilerine ait yeni topraklar elde etmek veya belki de Lombard prensleri tarafından kandırılmış öfkeli paralı asker durumundan kurtulmak isteyen

[143] V.Von Falkenhausen (2003). "Between two empires: Byzantine Italy in the reign of Basil II", P.Magdalino, *Byzantium in the Year 1000* (Leiden and Boston), s.141-152.
[144] Güney İtalya'daki Bizans topraklarında Longobardia, Calabria ve daha sonra da Lucania theması kurulmuştur. Falkenhausen, 2007, **a.g.k.,** 95.
[145] Lucania adı, bölgenin ilk yerleşimcilerinin adından kaynaklanır. Fonseca, 2005, **a.g.k.,** 661. Başlangıçta Puglia Bölgesi içinde yer alan Matera, bu dönemde Lucania Bölgesi içindedir.
[146] Norman savaşçılar, Capua Prensi'ne karşı Napoli Dükü için, Capua Prensi için Napoli Dükalığı'na karşı, Capua ve Napoli'ye karşı Salerno Prensi'nin hizmetinde savaştılar. Melo ayaklanma sırasında Bizans ordusuna karşı Norman paralı askerlerini kiralamıştı, yirmi yıldan daha az süre sonra diğer Normanlar Sicilya seferinde Bizans'ın emri altındaydılar. Güney İtalya'nın farklı prenslerinin hizmetinde geçen yıllarda kuzeyli savaşçılar emrinde veya karşısında dövüştükleri devletlerin politikaları arasındaki ilişkilerin ne kadar kırılgan olduğunu anlamışlardı.
[147] Volpe, 2017, **a.g.k.,** 64.

Normanlar 1040'a doğru sistemli biçimde Bizans "thema"larını fethetmeye başlamışlar ve Puglia'da önemli bir direnişle karşılaşmamışlardır. Yerel yöneticiler Bizanslılara karşı Normanları kullanmışlar, sonra da kolayca kurtulmuşlardır. Bizans İmparatorluğu için "İtalya" denince Bizans'ın İtalya Katepanatosu yani Puglia Bölgesi kastedilmekteydi. Bizans birlikleri yerel halkın desteğinden yoksun olarak savaşırken Normanlar büyük başarı elde etse de 1042 yılında Bari, Brindisi, Trani, Taranto ve Otranto gibi bazı deniz şehirleri henüz imparatorluğun elindeydi. 1042 yılında ise Materalılar ve Barililer Normanlarla anlaşma yolunu seçmiştir[148]. Aynı yıl Norman orduları Matera'ya ulaşmıştır; Bizans Katepanı Giorgios Maniakes, Normanları destekledikleri için Materalıları cezalandırmış ve Colucci'nin anlatımıyla surların dışında yaşayan iki yüz köylüyü öldürmüştür[149]. Şehir Puglia'nın Bari, Trani, Brindisi ve Taranto gibi önemli şehirleri ile birlikte Maniakes'in şiddet politikasından sonra İmparator IX.Konstantin Monomachos'un uzlaştırıcı ve ihtiyatlı politikası sayesinde tekrar Bizans kontrolüne girmiş görünmektedir[150]. Bu dönemden sonra Matera'nın durumu hakkında elimizde kaynak bulunmamaktadır. Ancak bu olaylar Normanları kentten uzaklaştırmamıştır; şehir bir komitenin merkezi olmuştur[151]; 1051 yılında İmparator IX. Konstantin Monomakhos, İtalyan tebaanın bağlılığı ve consensusu ile Bizans egemenliğini sağlayabileceğini düşünerek Argiros'u İtalya yöneticisi ya da daha doğrusu Bizans elinde kalan İtalyan topraklarının yöneticisi (İtalya Dükü ve Prensi) olarak atamıştır. Argiros eyaleti savunmak için politik cinayet, düşman askerlerine rüşvet, yabancı güçlerle ittifak gibi tüm yöntemleri denemişse de bu girişimleri sonuçsuz kalmıştır; Robert Guiscard karizmatik ve değerli bir şef olarak Normanları zafere ulaştırmıştır. Az sayıda Norman ise Bizans İmparatoru'nun Türklere karşı savaş davetine uymuştur[152].

[148]La Cronica del Barese ; Volpe, 2017, **a.g.k.,** 64.
[149]R.Colucci vd., (2008). Un progetto di archeologia urbana a Matera. Ricerche preliminari per la redazione della Carta Archeologicadi Matera (CAM) tra Antichita e Medioevo. *Siris 9*, 2, s.118; Volpe, 2017, **a.g.k.,** 65.
[150]Falkenhausen, 1978, **a.g.k.,** 60.
[151]G. Gattini (1882). *Note istoriche sulla città di Matera e sulle sue famiglie nobili*, Napoli, s.15-20. Aktaran:F.Panarelli, (2017). Una contea normanna a Matera?, Apprendere cio' che vive Studi offerti a Raffaele Licinio, Edipuglia , s.319-328.
[152] B.Y.Uçkan (2010). *Frigya (Phrygia) Bölgesinde Bizans Dönemi Kaya Mimarisi*, (Ed:B.Y.Uçkan), Eskişehir Tepebaşı Belediyesi, s.161; J. Haldon (2007). *Bizans Tarih Atlası.* (Çev:A.Özdamar), Kitap Yayınevi, İstanbul, s.185; Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore . Fonseca, 2005, **a.g.k.,** 7.



Görsel 2.3. *1000 yılı başlarında İtalya siyasi haritası. http://i-nobili-gentiluomini-napoletani.blogspot.com/2015/02/storia-del-sud-dallanno-mille.html (Erişim Tarihi 23.7.2019)*

1054 yılında patlayan Konstantinopolis Kilisesi ile Roma Kilisesini ayıran büyük shcisma olayları Papa ile Doğu Roma İmparatoru arasındaki ilişkileri bozmuştur. Montecassino Başrahibi Desiderius'un mükemmel arabuluculuğu sayesinde Papa ve Normanlar arasında bir uzlaşmaya varılmış, 1059'da Melfi'de[153] yapılan Sinodda Papa II. Nicolaus, Robert Guiscard'ı Puglia, Calabria ve Sicilya'nın Dükü ilan etmiştir. 1064 yılında Norman Kralı Guiscard Papalık ile anlaşınca Materalılar Normanlara kapılarını açmışlardır[154]. Adriyatik kıyılarında yer alan ve deniz yoluyla İmparatorluktan kolayca askeri yardım alan bazı kaleler dirense de 1071 yılında Bari'nin düşmesiyle İtalya'da Bizans egemenliği sona ermiştir. Norman yönetimi, Bizans mirasını yok etmek yerine var olan yönetim sistemini ve Grek personeli kullanmıştır. Puglia ve Basilicata

[153]Melfi, Normanlar döneminde bölgenin politik ve askeri merkezi idi. Panarelli, 2017, **a.g.k.,** 319-328. Melfi kenti Normanların fethi ile 11. ve 12. yüzyılda Lucania Bölgesi'nin yönetim merkezi olurken, 1059 yılında Norman Krallığı'nın başkentidir. Hatta, Papa II.Urbano 1089 yılında yapılacak konsil için Melfi kentini seçmiştir.
[154]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 65; Lupo Protospatarius, *Annales 1051*, s.59.

bölgesinde belirgin bir kent yapısı ve gelişmiş bir ekonomi [155] bulan Normanların yönetimi döneminde Matera, 13. yüzyılda Swabia hanedanının gelişine kadar sürecek bir barış dönemine girmiştir[156].

1130 yılında Norman Kralı II. Roger, Palermo Katedrali'nde Puglia, Sicilya ve Kalabriya'nın kralı olarak taç giymiştir. Sicilya Krallığı 1139 yılına kadar merkez olarak Palermo'yu kullanmıştır; 1139 yılında Anjou Kralı Charles (Carlo) başkenti Napoli'ye taşımıştır[157]. Böylece Güney İtalya'da bir çeşit siyasi birlik sağlanmıştır. Norman kralları döneminde Matera'nın da içinde bulunduğu topraklarda farklı etnik gruplar, farklı dinden halkların bir arada yaşadığına tanık olmaktayız[158]. Von Falkenhausen'e göre Güney İtalya'da Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu egemenliğinin ne zaman sonlandığını belirlemek oldukça zordur. Bölgede 1040 yıllarında başlayan Norman fethi, 1071 yılı Bari kentinin düşmesiyle Bizans yönetiminin sonu olarak kabul edilmektedir[159]. Kısacası, 11.yüzyıl bölgede Bizans İmparatorluğu'nun en parlak dönemi olduğu gibi çöküşünün de başladığı dönemdir.

570-1071 yılları arasında Lombard dukalıkları/prenslikleri ile Bizans İmparatorluğu arasında bir ara bölge durumunda olan Matera'da, sınırların hareketliliği ve etnik farklılıklar nedeniyle yönetim birliği ancak Norman monarşisi ile sağlanmıştır. Bizans dönemi sona erdiğinde, bir diğer deyişle Norman fethiyle birlikte Grek asıllı halkın büyük çoğunluğu Sicilya'ya göç etmiş, diğerleri ise sınırlara doğru yer değiştirmiştir. 12. yüzyıl boyunca özel belgeler, idari, hukuk ve baronluk dokümanlarında, Norman idareciler resmi dil olarak Grekçe kullanmaya devam etmişlerdir; bu dönemde Grekçe Norman yönetimi için bir tür *lingua franca*

[155]P.Arthur (2010). Verso un modellamento del paesaggio rurale dopo il Mille nella Puglia Meridionale, *Archeologia Medievale, XXXVII, 2010*, s.215-228.
[156]La Scaletta, 1966, **a.g.k.,** 15.
[157]C.Montesi (2019). La dinastia normanna nell'Italia meridionale: un esempio di convivialismo, di sviluppo economico, di innovazione istituzionale. *Quaderni di economia sociale*, Ocak 2019, Fondazione Con il Sud, s.10.
[158] Özellikle II.Frederik (Stupor Mundi) döneminde Güney İtalya'da Annesi Hautville (Altavilla) hanedanı'ndan Kostanz aracılığı ile Fransız ve Normandiya kültürü, bu topraklarda var olan Grek ve Roma kültürü, Lombard kültürü, Bizans kültürü, ayrıca İslam ve Yahudi kültürü bir arada varlığını sürdürmekteydi. Norman monarklar var olan kültürlere baskı yapmamış, *tabula rasa* politikası uygulamamışlardır. Farklılıktan doğan dinamizm ve yaratıcılığı kullanmayı bilmişlerdir. Birlikte yaşama olgusu ekonomik, sanatsal, bilimsel, hukuki ve kültürel gelişmeleri doğurmuş, II.Roger yönetiminin Ortaçağ Avrupası'nda en merkezi ve etkili yönetimlerinden biri olmasını sağlamıştır. Montesi, 2019, **a.g.k.,** 15.
[159]Falkenhausen, 2007, **a.g.k.,** 99.

olmuştur[160]. Hatta 13. yüzyılda dahi resmi belgelerde, noterlik belgelerinde Grekçe kullanıldığı bilinmektedir[161].

Capelli'ye göre Calabria-Lucania-Campania sınırında kalan bölgede konuşulan Grekçenin kökeni kesinlikle keşişlerdir. Çünkü bu bölgenin bir kısmı hiç bir zaman Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu yönetimine girmemiştir. Ayrıca keşişlerle birlikte yer değiştiren Grek asıllı halkı da dikkate almak yerinde olacaktır[162]. Capelli'ye göre Bizans kültürünün uzun süre korunmasının bir nedeni, bölgenin Normanların eline geçmesinden sonra dahi devam eden litürji kurallarıdır. Sadece Bazilyen Manastırlarında değil diğer dini gruplarda da ibadette Grekçe kullanılmıştır[163].

Norman Kralı II.Roger'in tarihçisi El-İdrisi, 1133 yılında Matera'yı savunması güçlü, güzel, geniş, oldukça kalabalık bir şehir olarak betimlemektedir[164]. Güney İtalya'da Norman Hanedanlığı, Roger'ın ölümüyle sona ermiştir; Sicilya Krallığı Roger'ın kızı Costanza'nın VI.Henri ile evlenmesi ile Swabian Hanedanlığına geçmiştir. Costanza ile VI.Henri'nin oğulları II.Frederik döneminde Matera önemli savaş ve karışıklıklar yaşamamıştır[165]. "*Stupor Mundi*" adıyla bilinen II.Frederik 1220 yılında taç giyerken Papa III.Honorius'a Kutsal Topraklar'ın kurtarılması sözünü vermiş[166], ancak sefer çok kez ertelenmiştir; son olarak 1227 yılında imparator yola çıkmak üzereyken askerleri arasında patlak veren kolera salgını nedeniyle Otranto kentinde beklemek durumunda kalmıştır. II.Frederik, çok kez ertelenen sefer nedeniyle sinirlenen Papa IX.Gregorius tarafından aforoz edilmiştir. 1227 yılında II.Frederik, Palermo Başpiskoposu Berardo di Castagna ile Acerra Kontu Aquinolu I.Thomas'ı Sultan Al-Malik al-Kamil'e görüşmeler için aracılık etmeleri amacıyla Mısır'a göndermiştir. II.Frederik, nihayet 1228 yılında Brindisi limanından "Altıncı Haçlı Seferi" için yola çıkmıştır. Acri'ye (Akka, Accon) ulaştığında al-Kamil ile diplomatik bir anlaşma

[160]Falkenhausen, 2007, **a.g.k.,** 99-102.
[161]26 Temmuz 1232 tarihli bir belge elimize ulaşan son Grekçe belgedir. L.Branco. *Civilta' bizantina in Basilicata.* IV. I Grecismi dei dialetti meridionali. http://www.basilicata.cc/artistilucani/branco/04biza3.htm (Erişim Tarihi 29.5.2017)
[162]B.Capelli (1963). Il monachesimo basiliano e la grecità medievale, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani*, Napoli, s.24.
[163]1572 yılında Policastro Piskoposu Ferdinando Spinelli cemaatinin Latinleşmesinden endişe duymuştur; Capaccio Piskoposu San Nicola Kilisesi'nden tüm Menelogyalarını, Kutsal Kitapları toplamış ve yaktırmıştır. Capelli, 1963, **a.g.k.,** 14; G.Antonini (1797). *La Lucania*, C.I, Napoli, s.339-340.
[164]R.Licinio (1994). *Castelli Medievali-Puglia e Basilicata dai normanni e Federico II e Carlo I d'Angio',* Bari, s.59, 96-97.
[165]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 75.
[166]P.Fuccella, *I Normanni*, http://www.old.consiglio.basilicata.it /conoscerebasilicata /cultura/storia /storia 07.pdf (Erişim Tarihi 21.5.2015)

yapmıştır. Bu anlaşmaya göre Hıristiyanlar Betlehemme (Beytüllahim) ve Kudüs'e (El-Aksa Camii ve Tapınak bölgesi hariç), Müslümanlar da silahtan arındırılmış kente girebiliyorlardı; ayrıca Lidda, Nazaret, Sidon ve Tibnin kentine girebiliyorlardı. 1229 yılında II.Frederik, dönemin Kudüs Kralı John'un kızı Brienneli II.İsabel ile evlenerek Kudüs Kralı olarak taç giymiştir. Bu olay Hıristiyan Batı ile Müslüman Doğu ilişkilerinde bir *unicum* oluşturmuştur.

II.Frederik'in 1250 yılında ölümü sonrası Basilicata, Anjou hanedanının Güney İtalya'ya yerleşimi için verdiği mücadelelere sahne olmuştur. 1200-1300 yıllarında bölge kendi haline terk edilmiş, politik merkez Napoli'ye doğru kaymış ve bölge büyük tarım alanı olma özelliğini kaybedince bataklığa dönüşmüştür; zamanla bölge ekonomisi büyük darbe almış ve bu durum yüzyıllarca sürmüştür[167]. 1266 yılında Papa IV.Urban Provance'dan Anjou Hanedanından Charles'ı çağırarak Sicilya ve Puglia Kralı ilan edince, Napoli ve İki Sicilya Krallığı'nın yönetimi Anjou Hanedanına geçmiştir; böylece senyörlerin ortaya çıktığı feodalizm dönemi başlamıştır. Charles'ın zulmü, yönetimin sertliği ve ağır vergilerden şikayetçi olan Lucera, Andria, Potenza, Venosa, Terra d'Otranto kentleri halkları gibi Matera halkı da isyan etmiş, ancak isyanlar sert biçimde bastırılmıştır [168] . Charles'ın Akdeniz'deki yayılmacı politikası Bizans İmparatorluğu ve Aragon Hanedanlığını da tedirgin etmiştir; nitekim bu dönemde Korfu Adası ve Durazzo kenti krallığın eline geçmiştir[169].

Matera tarihinde iz bırakan olaylardan biri de 1291 yılında Kudüs Latin Krallığı'nın başkenti Akka'nın (Acri-Accon) Müslümanların eline geçmesidir. Bu olayın ardından Kutsal Topraklardan gelen dini grupların kentte yerleştiğine ve manastırlar kurduğuna tanık olmaktayız. Bu olay Batı'nın Kutsal Topraklardan tamamen kopması olduğu kadar Papalık ve İmparatorluğun evrenselliğinin de ortadan kalkması anlamına gelmekteydi. Askeri topluluklar, tüccar birlikleri ve Kudüs kralı bu kayıptan sorumlu tutuldular. Haçlı seferlerini güçlü bir silah olarak kullanan Papa, Akka'nın düşüşü ile kendine yöneltilen eleştirileri bastırmak için bir bahane buldu. Aslında Haçlı seferleri

[167] Basilicata_percorso_storico_artistico. (Erişim Tarihi 21.5.2015)
[168]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 77.
[169]F.Franceschi e I.Taddei (2014). *Le città italiane nel Medioevo, XII - XIV secolo*, Bologna, Il Mulino, s.259-262.

devam edebilirdi; ancak 1300 yılında Roma'da kutlanan ilk "Jübile"[170] bu şehrin kaybedilen kutsal şehrin yerini alabileceğini göstermiştir[171].

Bu dönemde Güney İtalya'da Anjou ve Aragon Hanedanları sürekli mücadele içindedir. Napoli (Anjou) ve Sicilya (Aragon) arasındaki mücadele 1372 yılına kadar devam etmiştir. Matera kenti de, yönetimi ele geçirmeye çalışan iki güçlü Lord arasında çıkan şiddetli anlaşmazlıklar nedeniyle ciddi çatışmalar yaşamıştır[172].

15.yüzyılda Matera'da yeni sosyal sınıflar, din adamları ve büyük ailelerin ortaya çıkması, bu grupların tümünün şehrin yönetiminde söz sahibi olmak istemesi, büyük aileler ve feodal senyörler arasında çatışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu yıllarda birbirini izleyen veba ve deprem felaketleri de yaşanmıştır. 1478 yılında Osmanlı Devleti'nin Balkanları fethinin ardından Basilicata bölgesine Arnavut ve Slav topluluklar yerleşmiştir[173]. Matera, 1481'de Osmanlılara karşı yapılan Otranto savunmasına tüm maddi ve manevi gücüyle katılmıştır; Napoli Kralı şehri geçici savunma ve karşı saldırı merkezi olarak seçmiştir[174]. İspanya Kralı II.Ferdinand (Katolik) kent yönetimini feodal hanedan Tramontano Kontu'na teslim etmiştir. Kent, 1498 yılında Aragon Hanedanlığına bağlı Tramontano Kontu yönetimindedir. 1514 yılında Materalılar feodalizme, kontun haksız uygulamaları ve ağır vergilerine karşı ayaklanarak Kontu (G. Tramontano) öldürünce şehir doğrudan Napoli Kralına bağlı duruma gelmiştir. Volpe, kentin 1577 yılında İspanya Kralı Filip'e bağlı olduğunu yazmaktadır. 1595-1596 yıllarında kentin tarihini yazan Verricelli'ye göre kentin nüfusu yirmi bin civarında iken 1690 yılındaki veba salgını ve 1759 yılında yaşanan bir salgın hastalık nedeniyle büyük nüfus kayıpları yaşamıştır[175]. 1600'lerden itibaren kentte büyük toprak sahiplerine karşı isyanlar başlamıştır; 1647-1648'de ciddi bir köylü isyanı

[170] Kutsal Yıl. İlk olarak Papa VIII.Bonifazio tarafından 1300 yılında hacı topluluklarını Roma'ya yönlendirmek amacıyla kutlanmıştır. https://www.treccani.it/enciclopedia/giubileo/ (Erişim Tarihi 21.4.2017)

[171] A. Musarra (2018). *Il crepuscolo della crociata. L'Occidente e la perdita della Terrasanta*, Mulino.

[172] Volpe, 2017, **a.g.k.,** 81.

[173] Osmanlı ordusunun Balkanlar'ı fethiyle yurtlarını terk eden Arnavut ve Slavlar deniz yoluyla Güney İtalya'ya gelmiş, bu göçmenlerin bir kısmı da Matera'ya ulaşmış ve Casal Nuovo Bölgesi'ne yerleşmişlerdir. Volpe, 2017, **a.g.k.,** 28. Balkanlardaki iç karışıklıklar, isyan ve savaşlar nedeniyle (açlık, fakirlik ve politik nedenler) 14.-15. yüzyıllarda İtalya'nın farklı bölgelerine göç yaşanmıştır. Coğrafi olarak yakın olan Puglia ve Basilicata bölgeleri en yoğun göç alan bölgelerdir. F. Gestrin (1979). La migrazione degli slavi in Italia nella storiografia Iugoslava, *Quaderni storici*, Vol.14, No:40, s.7-30.

[174] Volpe, 2017, **a.g.k.,** 88-89.

[175] Volpe ve Verricelli bu felaket dönemlerinde kayıpların fazlalığı nedeniyle kentteki mezarlıkların yetersiz kaldığını yazmaktadır. Volpe, 2017, **a.g.k.,** 25; E. Verricelli (1595). *La Cronaca di Matera nel Regno di Napoli.*

ve 1656 yılında ağır bir veba salgını yaşanmıştır. 1663 yılı Matera için bir dönüm noktasıdır; bu yıla kadar Puglia (Apulia) Bölgesi toprakları içinde sayılan Matera kenti, İspanyol Aragon Hanedanı yönetiminde iken, Vali Peñaranda Kontu Gaspar de Braccanonte y Guzman III tarafından, Terra d'Otranto bölgesinden ayrılmış, Napoli Krallığı'na bağlı Lucania Bölgesi (Basilicata)'nin başkenti olarak seçilmiştir.

1707 yılında Avusturya birlikleri (Avusturya-Sabaudo), hiçbir karşı güçle karşılaşmaksızın Napoli'ye girmiştir; Napoli Krallığı'nın toprakları olan Basilicata Bölgesi de yeni hanedanın yönetimine geçmiştir[176]. Utrecht ve Rastadt anlaşmaları ile Avusturya Kralı VI.Charles'ın yönetimine giren bölgede 1799 yılındaki köylü isyanları toplu infazla bastırılmıştır. Fransızların ardından tekrar Borbonlar yönetimi devralmıştır. Matera kenti, Basilicata Bölgesi'nin merkezi iken, 1806 yılında Giuseppe Buonaparte Potenza'yı bölgenin merkezi ilan etmiştir. 1806-1815 yılları arasında Basilicata'da Borbon Hanedanı dönemidir. 1848 yılında başlayan demokratik bir hükümetin kurulması ve İtalya'nın birliğini sağlanması ile ilgili girişimler başarılı olamamıştır; 1860 yılında İtalya Krallığı dönemine geçiş de bölgenin durumunda olumlu bir gelişme yaratmamıştır[177]. 1860 Ağustosunda, İtalyan Birliği'nin kurulması arifesinde toprakların bölüşülmesi sorunu yüzünden Materalı köylüler ayaklanmış ve Kont Eccidio'yu ve adamlarını öldürmüşlerdir. Daha sonraki dönemde (1861-1868) bölge kültürünün bir parçası haline gelen "Brigantaggio"(çetecilik) hareketi başlamış ve olaylar şiddetle bastırılmıştır. Bu dönemden sonra ekonomik çöküşle birlikte kentten ve bölgeden yoğun göçler yaşanmıştır[178].

İkinci Dünya Savaşı'nda 1943 yılında Mezzogiorno'nun Nazi-faşistlere karşı ilk düzenli karşı koyan şehri olarak ve verdiği kayıplar nedeniyle Gümüş Madalya almıştır.

2.4. Güney İtalya'da (Puglia/ Basilicata-Lucania) Dini Ortam

İnceleme alanı olarak seçilen kiliselerdeki duvar resimlerini yorumlayabilmek için ilgili dönemlerde bölgedeki dini ortamın ve gelişmelerin göz önünde bulundurulması

[176]Volpe, 2017, **a.g.k.,** 93-103.
[177]De Stefano, (tarihsiz), **a.g.k.**
[178]Rota, Tommaselli e Conese, 1981, **a.g.k.,** 322.

gerektiğini düşünmekteyiz. Matera kenti, 1663 yılına değin Puglia (Apulia) Bölgesi'nde daha sonra da Basilicata (Lucania) bölgesinde yer aldığı için adı geçen bölgelerdeki gelişmeler araştırılmıştır.

Çalıştığımız bölgenin Ortaçağ'da sınırlarının hareketli olması [179], dini ortam hakkındaki yazınsal, epigrafik, ikonografik ve arkeolojik kaynakların yetersizliği bu alandaki çalışmaları zorlaştırmaktadır. Konu hakkında havariler, din şehitleri, azizler ve ünlü kişiler hakkındaki hagiografik kaynaklar (*Vitalar*) önemlidir.

Basilicata/Lucania bölgesinde piskoposları olan ilk Hıristiyan toplulukların varlıkları 1.yüzyıldan itibaren bilinmektedir [180] . Bölgede (Potenza ve Matera) Hıristiyanlığın Aziz Petrus sayesinde yayıldığına, Azizin Via Appia'dan üç kez geçtiğine ve daha sonra Kilise'nin kurucusu olarak Roma'ya yerleştiğine inanılmaktadır. Kısacası Hıristiyanlık Matera'da havariler döneminde yayılmıştır[181] . Bu nedenle Puglia ve Basilicata bölgelerinde olduğu gibi Matera'da da S. Pietro de Princibus, S. Pietro Barisano, S. Pietro Caveoso gibi Petrus'a adanmış çok sayıda kilise ve dini yapının yanında azizin çok sayıda imgesi karşımıza çıkmaktadır. Basilicata'nın Hıristiyanlaşma süreci bölgenin dağlık coğrafyası nedeniyle uzun sürmüştür; bu nedenle piskoposlukların ve bir dini hiyerarşinin kurulabilmesi için 3. yüzyılın sonu beklenmiştir. Bölgede Hıristiyan varlığına atıfta bulunan ilk tarihi bilgi, İmparator Konstantin'in 319 yılında Rufino Ottaviano'ya (*corrector Lucaniae et Brittiorum*) gönderdiği bölgedeki din adamlarının muneradan (*ad omnibus muneribus*- Kilise'ye verilecek tüm hediyeler/vergiler) muaf tutulduğuna ve kendilerini tamamen Kilise'ye adayabileceklerine dair belgedir. Bu Kilise tarihinde ilk dini muafiyet belgesi sayılmaktadır. Elimizde kesin belgeler olmasa da Basilicata/Lucania bölgesinin 3. yüzyıl sonlarına doğru tamamen Hıristiyanlaştığı söyleyebiliriz. Hatta 4. yüzyılda bölge piskoposlarının [182] ve Matera piskoposunun Roma'da bir konsile katıldıkları da

[179]A.Russi (1995). *La Lucania romana. Profilo storico-istituzionale,* San Severo, s.85; F.Grelle (2000). *Ordinamento provinciale e organizzazione locale nell'Italia meridionale*, *Atti Taranto* XXXVIII, s.115-139; A.Campione (2012). Cristianizzazione e nuclei agiografici della Basilicata in epoca tardoantica, *Siris* (Studi e ricerche della scuola di specializzazione in Beni Archeologici di Matera) 12, Edipuglia, s.93-113
[180]Campione, 2012, **a.g.k.,** 93-113.
[181] Volpe, 2017, **a.g.k.,** 106-107.
[182]Campione, 2012**, a.g.k.,** 9-113; F.Lanzoni (1927), *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII*. Biblioteca Apostolica Vaticana, s. 329.

kaynaklarda belirtilmektedir[183]. İlk piskoposların varlığı -ki ilk kesin delillerdir- ve piskoposluk merkezlerinin kurulması 5.yüzyılı bulmuştur[184].

Hıristiyan bir Roma İmparatorluğu'nu kurmak dışında, Doğu ve Batı olarak bölünmüş toprakları birleştirmeyi amaçlayan Bizans İmparatoru Iustinianus'un emriyle Güney İtalya'ya gelen Belisarius[185] ve Narses'in (535-553) ordularında yer alan askeri papazlar bölgeye ulaşan ilk Doğu'lu din adamları (Bazilyen) olmalıdır[186]. Bölgede dini yaşamın farklı nedenlerle Doğu'dan bölgeye göç eden din adamları tarafından hareketlendirildiği yönünde görüşler bulunmaktadır. Suriye'den, Libya'dan, Mısır'dan gelen ilk keşiş gruplarının 7. yüzyılda önce Sicilya'ya ulaştıkları, 636-638 yıllarında gerçekleşen Arap akınlarından kaçan hermitler-keşişlerin daha sonra Calabria'ya geçtikleri ileri sürülmektedir; bu göç dalgasının ikonoklast hareketin başladığı 8. yüzyılda da devam ettiği belirtilmektedir. Rodota, göç eden din adamlarının sayısının bazılarının inandığı gibi ezici bir çoğunluk oluşturmadığını belirtmektedir [187]. Aynı dönemde çok sayıda Sicilyalı ve Kalabriyalı[188] anakoret-hermit-keşiş de Araplardan kaçarak dağlık Lucania'ya (Basilicata) sığınmıştır. Falkenhausen, bu sığınmacıların Bizanslı azizlerin vitalarında karşımıza çıkan örneklere dayanarak ulaşılması ve yaşanması zor bölgelere yerleştiklerini savlamaktadır[189]. Dünyadan uzaklaşmak isteyen hermitler ve müritlerinin Agri ve Sinni nehirleri arasında *Latinianon* ve Lao yakınlarında *Mercurion* adı verilen pek çok manastır kompleksi kurarak ekonomik bir gelişme ve nüfusta artış sağladığı; bu manastırlarda Grek-Ortodoks litürjisinin

[183]Campione, 2012,**a.g.k.,** 95; Gattini,1882, **a.g.k.,** 271.
[184]Bertelli Buquicchio,1992, **a.g.k**.
[185]G.Agnello (1975). Santuari rupestri della Sicilia. La Civilta' rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi. *Atti del Primo Convegno Internazionale di Studio sulla civilta' rupestre medioevale del Mezzogiorno d'Italia,* Mottola-Casalrotto 29 Settembre-3 ottobre 1971, Genova*,* s.86 Bölgede bazilyen keşişlerin varlığını 525 yılına kadar götürmektedir. 7. yüzyılın ortalarında İmparatorluk merkezinin Siraküza'ya taşınması ile bazilyen varlığının en yüksek düzeye ulaştığını ve 9.yüzyıl ortalarında Arap işgali ile düşüşe geçtiğini belirtmektedir. Ostrogorsky, 2011**, a.g.k.,** 65.
[186]G.Tarantini'ye göre Bazilyen terimi, Aziz Basileus'un kurallarını izleyen Grek keşişler için kullanılır. 14.yüzyıla kadar "bazilyenler" değil, Aziz Basileus'un Kuralları olarak bilinirdi, demektedir. Bu nedenle belki de "Grek keşişler" veya "Bizanslı keşişler" demek daha doğru olacaktır. Branco da aynı görüştedir. L.Branco, *Civilta' bizantina in Basilicata. Organizzazione ecclesiactica nella Lucania bizantina* https://www.lucania.one/artistilucani/branco/03biza2.htm (Erişim Tarihi 3.11.2017); Rizzi, 1969**, a.g.k.,** 111-140.
[187]P. Rodota' (1757-1760). *Dell'origine, progresso e stato presente del Rito greco in Italia*, Roma, vol. II, s.60 ve devamı; F. Lenormant, F. (1881) La Grande Grèce, Paris, c. II, s.391.
[188]Calabria'da dünyadan uzaklaşmak isteyen Hermitler ve müritleri Agri ve Sinni nehirleri arasında *Latinianon* ve Lao yakınlarında *Mercurion* adı verilen pek çok manastır kompleksi kurarak ekonomik bir gelişme ve nüfusta artış sağlamıştır.
[189]Falkenhauen,1978, **a.g.k.,** 69.

uygulandığı, kutsal metinler, homilyeler, azizlerin yaşamları ile ilgili metinlerin çoğaltıldığı ve Doğu Hıristiyanlığı ve kültürünün canlı tutulduğu ileri sürülmektedir[190].

Lombard dönemi İtalya'sında kiliselerin sayısının artması Lombardların Hıristiyanlaşması ile bağlantılıdır. 7. yüzyıl sonu ile 8. yüzyıl başları arasında (Bizans ile Gotlar arasındaki savaştan hemen sonra) vaftiz kiliselerinin sayısında bir patlama yaşanmıştır. Böylelikle "*cura animarum*" denilen Hıristiyan inancındaki Kurtuluş olgusunu güçlendirmek ve kırsal nüfusun Hıristiyanlaşmasına katkıda bulunmak konusuna önem verilmiştir. Papalık, 8.yüzyılda Lombard yerleşimi Benevento'nun "*Patrimonium Sancti Petri*" ye katılması konusu üzerinde durmuştur; bu sayede Papalık Benevento Piskoposluğu'nun kontrolünü sağlayacak ve işbirliğini elde edecektir[191] . Bu gelişmeler doğrultusunda 8. yüzyılda Güney İtalya'da Batı manastır sistemi (Benediktin) ile Doğu manastır sisteminin (Bazilyen) birlikte varlık gösterdiklerini söyleyebiliriz.[192].

Bizans İmparatorluğu'nun Doğu'daki topraklarında İmparator III.Leon yasalarıyla ikonoklazma dönemi başlarken Güney İtalya'da neler yaşanmaktaydı? İkonoklast dönemde (726-842) başkentte dini içerikli tüm sanat eserleri ortadan kaldırılırken uzak eyaletlerde zarar en az düzeydedir. Bu nedenle Ravenna'daki S. Vitale Kilisesi, Sina Yarımadası'nda Azize Katerina Manastırı ve ikonaları günümüze ulaşmıştır. Bu baskı rejiminden kaçan keşişler imparatorun etki ve yetkisinin tam hissedildiği Calabria, Lucania ve Puglia Theması dışında kalan Lombard yönetimindeki Güney İtalya topraklarına göç etmişlerdir. Örneğin Lucania'nın (Basilicata) batısında kalan topraklarda - politik olarak Bizans yönetimine bağlı olmayan, Salerno Lombard Prensliği yetkisi altında bulunan - Mercurion, Latinianon ve Monte Bulgheria adlı

[190] G.Breccia (2006). Goti, Bizantini e Longobardi, (Ed:P.Arthur,M.Leo Imperiale) *VII Congresso nazionale di archeologia medievale,v.2* , s.79-80.

[191] F.Panarelli (2003). Ottone III e il monachesimo nell'Italia Meridionale. Ottone III e Romualdo di Ravenna. *Impero, monasteri e santi asceti (Atti del XXIV Convegno del Centro Studi Avellaniti, Eremo di Fonte* Avellana, 30 agosto-1 settembre 2002), Verona 2003, s.137-159.

[192] Piskoposluklar, Bizans "thema"sı toprakları içinde bulunsa da, dini yönden Lombard Başpiskoposluğuna bağlıydılar. 8. yüzyıldan itibaren Benevento, Ascoli Satriano ve Bovino piskoposluğunun ikinci merkezi olan Siponto, Benevento, Acerenza, Bisignano, Malvito ve Cosenza'nın yardımcı piskoposları 983 yazında kurulan Salerno Başpiskoposluğuna bağlıydı. Siponto'da Bizans müdahalesi Bari'nin önceliğini sağlamıştır: 1023'ten önce şehir piskopos yardımcıları olmaksızın başpiskoposluk merkezi durumuna geldi; daha sonra bu emrivaki Roma tarafından resmen tanınmıştır. Acerenza ve Cosenza başpiskoposlukları için de aynı yüzyılın ortaları için kesin bilgi olmasa da benzer bir manevra yapılmış olmalıdır. Langobardia "thema"sındaki Latin başpiskoposluklarının sayıları çok fazladır, ancak kısa ömürlü olmuşlardır. Taranto (978), Lucera (1005), Brindisi (1010). 1019'da Capitanato'nun politik başkenti olarak kurulan Troia ise başpiskoposluk haline gelmemiştir, ancak piskoposu Santa Sede'nin (Papalık) yönetimine girmiştir.

Bazilyen Manastır toplulukları ortaya çıkmıştır. Bazı Grek (Ortodoks) keşiş gruplarının ikonoklast dönemde ve Arap işgali sürecinde Matera Gravinası'na yerleştiklerini ileri süren araştırmacılar da bulunmaktadır[193]. Hatta Cappelli, Güney İtalya'daki Bizans topraklarında da ikonoklast zulmünün uygulandığını belirtmektedir [194] . Von Falkenhausen ise 830 yılında Otranto'da ikonoklast bir piskoposun görevde olduğunu yazmaktadır[195].

Papa II.Gregor (669-731), öncelikle İmparator III.Leon'un vergilerle ilgili düzenlemelerine karşı çıkmıştır; 726 yılında Konsil kararları bu anlaşmazlığı daha da derinleştirmiş ve ardından Papa tüm İtalya'yı bu kararlara uymamaya çağırmıştır. Roma ordusu ve Lombard Dükleri (Spoleto ve Benevento) tarafından desteklenen II.Gregor, Roma'da yaşayan Bizans İmparatorluğu dükasının mallarına ve İmparatorluğun İtalya'daki hakimiyet alanları olan Pentapolis ve Venedik'teki mallarına el koymuştur. Papa, 729 yılında gerçekleştirdiği özel bir Sinod'da ilginç bir tavırla imgelerle mücadeleyi reddederken diğer yandan halkın imparatora sadık kalmasını emretmektedir[196]. Aynı dönemde Roma'ya ulaşan Lombard kralının, Petrus ve Pavlus'un mezarları üzerine kraliyet giysisini, kılıcını, hançerini, gümüş bir haçı, zırh ve tacını bırakarak ele geçirmiş olduğu Sutri şehrini Papa'ya hediye etmesi, Papalık Devletinin toprak sahibi olmasının ilk adımı sayılmaktadır. İmparator III.Leon, Papa'ya karşı 730 yılında başka bir ferman yayınlayarak yasağın dozunu arttırmış ve bu fermanla röliklere ve azizlere dua etmeyi de yasaklar arasına almıştır. İmge karşıtı hareketin ilk sonucu İmparatorluk ile Roma arasındaki uçurumun derinleşmesi yanında İmparatorluğun İtalya'daki nüfuzunun hissedilir derecede sarsılmasıdır[197]. Papa II.Gregor'un ölümüyle yerine geçen III.Gregor, Lombard Kralı Liutprand ve III.Leon'a savaş açarak 731 yılında topladığı Sinod'da imge kültünü kabul etmiştir; imparatoru aforoz ederek ikonoklazmayı mahkum etmiştir. III.Leon bu karar karşısında Kilise'nin Güney İtalya, Sicilya, Dalmaçya ve İllirya'daki mirasına el koymuş ve yargı yetkisini Konstantinopolis'e bağlamıştır. İtalya'daki durumu kontrol etmek zorlaşsa da,

[193]D.Romano (tarihsiz). *Terra d'Otranto, foyer d'ellenismo*, http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio /1977 /I/art/R77I011.html. (Erişim Tarihi 11.03.2016); Agnello, 1975, **a.g.k.,** 87.
[194]Cappelli, 1963, **a.g.k.,** 16.
[195]Falkenhausen, 1978**, a.g.k**., 65.
[196] Papa'nın Doğu Roma İmparatoru'na bağlı kalınmasını emretmesinin nedeni, Lombardların bu topraklarda sürekli olarak kalmasını istememesiydi. *Ripercussioni in Italia e nascita dello Stato Pontificio.* https://www.rivstoricavirt.com/rivstoricavirt_sito/CorpoBisan6.html (Erişim Tarihi 11.3.2016)
[197]Ostrogorsky, 2011**, a.g.k**., 153.

III.Leon'un ölümüyle tahta geçen oğlu V.Konstantin, Arap ve Bulgar akınları tehlikesiyle uğraştığı için İtalya bu dönemde ihmal edilmiştir. Bu boşluktan yararlanan Frank krallarının Papalar tarafından kutsanması krallara "Tanrı tarafından seçilmiş, gücünü Tanrı'dan almış" ayrıcalığını sağlamış ve Frank Kralları Papalık topraklarını ve Papalık Devleti'ni koruma ile yükümlü duruma gelmişlerdir[198]. Bu gelişmeler sonunda Papalık Devleti'nin kurulması, oldukça geniş topraklara sahip olması ve güçlenmesi Frank Krallarının desteğiyle sağlanmıştır. Diğer bir deyişle Bizans İmparatorluğu İtalya'daki topraklarını ve otoritesini Papalık Devleti'nin kurulmasıyla kaybetmeye başlamıştır. Campania Bölgesi'nin bir bölümü, Calabria, Sicilya ve Puglia Bizans İmparatorluğu'na bağlı kalmıştır[199]. İkonoklazma veya ikonoklastia adı verilen dönem tüm imparatorluk topraklarında ikonoklastlar (imge karşıtı) ve aşağılama da içeren bir terim olan ikonodüller (imge kölesi) arasında uzun yıllar süren bir çatışma dönemidir; Roma piskoposları ve İtalyan halkının büyük kısmı kutsal ikonaların ve kiliselerin savunulması tarafında yer almıştır ve bu hareket 843 yılında Papa IV.Gregor ile başarıya ulaşmıştır. İmparator III.Leon, Papa'nın karşıt tutumu nedeniyle Güney İtalya'daki piskoposlukları Roma'ya itaat etmekten çıkarıp Reggio ve Konstantinopolis'e bağlı duruma getirmiştir. Ancak Şarlman'ın (Carlo Magno'nun) ölümünden sonra (814) piskoposların tek bir merkeze bağlı olmamaları durumu Avrupa'da bir kargaşa yaratmıştır. İkonoklast ve ikonodüller arasındaki uzun süreli çatışma sırasında çok sayıda ikona kaçırılmış ve korunmuştur [200] . İkona (imge) kültü Güney İtalya

[198]Pepin elde ettiği toprakları Papalık'a bağışlamıştır. Ravenna, Rimini, Pesaro Cesena, Fano, Senigallia Jesi, Forlinpopoli, Forlì, Sassubio Kalesi, Montefeltro, Aceragio, Monlucati, Serra, Castel San Mariano, Bobro, Urbino, Cagli, Luculi, Agubio, Comacchio, Narni Papalık Devleti'nin topraklarına katılmıştır; zaten Papa'nın elinde olan Roma Dükalığı (Lazio Bölgesi, Ravenna Eksarhlığı, Toscana (Tuscia), Ancona Umbria dışında kalan ilk topraklarıdır. Venedik ve Napoli Bizans İmparatoru yanında yer alarak kendi dükalarını seçmişlerdir.

[199] *Ripercussioni in Italia e nascita dello Stato Pontificio.* https://www.rivstoricavirt. com/rivstoricavirt _sito/CorpoBisan6.html (Erişim Tarihi 11.3.2016)

[200]9.yüzyıl Bizanslıların kimlik algılamaları yönünden önemli bir dönemdir. Doğu'da ve Batı'da (Doğu'da halifelik, Batı'da Karolenj İmparatorluğu) ideolojik, politik ve askeri sorunlarla karşılaşan imparatorluk içeride 843 yılında imge kültünün zaferi ile yeni iktidarın doğuşu -Makedonya Hanedanı- ve 9. yüzyıl sonlarında siyasi yapının olduğu gibi dini yapının-kilisenin de yeniden yapılanması gerekliliği sorunu ile karşılaşmıştır. Paul Speck, bu yüzyıldaki değişiklikleri, özellikle ikonofillerin zaferini Bizans'ın Roma İmparatorluk geleneğinin devamı olma niteliğinde bir "kültürel intihar" olarak yorumlamaktadır; klasik ve geç antik dönem modellerinin taklit edilmesinin Bizans kültürünü mumyaladığını iddia etmektedir. 843'te ikonofillerin zaferiyle ilk Hıristiyanlık döneminin ikonaları ortaya çıkmıştır. Başkentte olduğu gibi eyaletlerde de bu eğilim göze çarpmaktadır. Bu dönemde açıkça görülmüştür ki, ikonaların mucizevi gücü politik merkeze yakın olmalarına bağlı değildir. Hıristiyan entelektüelleri 9. yüzyılda gerçek düşmanın ikonalar değil İslam dini olduğuna ve Yakın Doğu'da Grekçenin yerini giderek *Lingua Franca* olarak Arapçanın aldığına dikkat çekmişlerdir. M.Arbagi (2000). Byzantium in the Ninth Century:Dead or Alive?: Papers from the Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1996 (Review). *Speculum: A Journal of Medieval Studies,75 (3),* (Wright State University), s.672-674; H.

kiliselerinde halen çok canlıdır, ikonalar dini merasimlerde taşınır, inanışa göre sanki azizler daha önce yaşadıkları yerlere geri dönmüş gibi terk edilmiş eski yerleşimlerde dolaştırılırdı. İmgenin sanatsal değerinin çok ötesinde olduğuna inanılan kutsallığına ve ikonaların gösterdiği mucizelere inanç bölgede halen çok güçlüdür[201].

Villani, 9.- 10. yüzyılları Güney İtalya'nın "İkinci Helenleşmesi de denilen ikinci Bizans yönetimi ve ikinci hermitlik" dönemi olarak adlandırmaktadır; Matera'nın Bizans, Lombard ve Arap (Sarazen) akınları nedeniyle yaşanan savaşlar, yağmalar ve kuşatmalar nedeniyle sosyal dokusunun yıprandığını, Suriye, Filistin, Kappadokya ve Müslüman Sicilya'dan gelen manastır topluluklarının şehirlere yakın mağaralara yerleşmesine tanık olunduğunu belirtmektedir[202]. İmparatorluğun Güney İtalya'yı ikinci kez ele geçirdiği dönemde Latin Kilisesi'nin bölgede başpiskoposluk - piskoposluk şeklinde bir organizasyonu bulunmuyordu; bazı piskoposluklar - cemaatler Roma'ya bağlıydı. Ancak 10. yüzyılın ortalarından itibaren Langobardia Theması içindeki bazı piskoposluklarda Papa'nın etkisi başlamıştır[203]. İmparatorluğun Iustinianus ruhunu yenilemek amacıyla bölgede yerleşen Grek kültürlü Bizanslı "katepanlar" ile Latin Roma Piskoposu aracılığıyla Benediktin dini anlayışını benimseyen Lombard Prensleri arasında sürekli mücadeleler yaşanmıştır[204]. Geniş anlamda "bazilyen" olarak tanımlanan Doğulu ve "Benediktin" denilen Batılı cemaatler (Tarikatler) Bizans ve Lombardların güçlerini kullandıkları ve denedikleri kanallar haline gelmiştir. Cripta del Peccato Originale, S.a Maria della Vaglia ve Vulturre'de S.a Margherita, Melfi'de S.a Lucia, Oppido Lucano'da Sant'Antonio kiliseleri gibi Latin karakterli kiliseler yanında Matera'da kırsal kesimde yer alan kaya kiliselerin büyük çoğunluğu Grek ve Latin karakter taşımaktadır.

902 yılında Sicilya tamamen Arapların eline geçince hemen hemen tüm din adamları Calabria'ya geçmiş ve kıyı bölgelerinden uzak, yüksek tepelerde kurulmuş,

---

Sidney Griffith (2013). *The Melkits and The Muslims: The Qur'an, Christology, and Arab Orthodoxy. Al-Cantara* 33(2), s.413-414.

[201] U.Nistico' (tarihsiz). Memorie degli iconoduli in Calabria. *Bisanzio e il Sud Italia.* http://www.imperobizantino.it/memorie-degli-iconoduli-in-calabria/ (Erişim Tarihi 1.4.2014)

[202] Villani, 1999a, **a.g.k**.

[203] V.Von Falkenhausen (1993). L'Italia meridionale bizantina (IX.-XI. secolo). *I bizantini in Italia*, (Ed: G.Cavallo vd.). Garzanti-Scheiwiller, s.79.

[204] Kentteki Lombard varlığı Cripta del Peccato Originale'deki resim döngüsünde kesinlik kazanmaktadır. 9.yüzyılın sonlarında kent kademeli olarak Bizans yönetimine geçmiştir. 9.yüzyıl sonlarından özel belgelerde Bizans yönetiminde rütbe almış Lombard ailelerin varlığı nedeniyle, Roma-Bizans hukuku yanında Lombard hukuku da varlığını göstermektedir.

korunaklı manastırlara yerleşmişlerdir. Bu dönemden önce henüz lavralar[205] söz konusu iken 10. yüzyıldan itibaren bölgede gerçek manastırlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemle ilgili bilgileri elimize ulaşan en eski *Vita* (*Bios*) olan ve Calabria'da manastır kuran Genç Sant'Elia'nın yazdığı *Vita*'dan edinmekteyiz[206]. Calabria-Lucania bölgeleri sınırında önemli Bizans manastırlarının ortaya çıktığı "*Mercurion* (*Μερχουρίου*)" adlı bölge, keşişlerin ve lavraların sayısının çokluğu nedeniyle "Yeni Tebaide" olarak adlandırılmıştır[207]. İkinci Bizans döneminde Puglia bölgesinde (Massafra, Laterza, Ginosa) artan kaya oyma yerleşim geleneği Matera'ya kadar uzanmıştır. Fonseca, bu tür "negatif" mimarinin nedenlerini araştırırken "Sarazenlerin saldırılarından korunma" açıklamasına ulaşmıştır. Bunun bilinçli bir var olma anlayışı, bir çeşit uygarlık olduğunu ileri sürerek "*habitat*" sözcüğünü ilk kez kullanmıştır. Grek (bazilyen) manastır sisteminin karakteristiği olan kaya oyma mekanlarda keşişler, kendilerini mağaralarda Tanrı'ya ve azizlere adayan Doğulu keşişlerin maneviyatına daha kolay ulaşabiliyorlardı. Doğu etkileri yanında Batı kültürünün de etkilerinin hissedildiği Matera kaya oyma kiliselerindeki duvar resimleri bu açıdan bakıldığında Bizans kültürü ile Lombard kültürünün bir sentezini oluşturmaktadır[208]. Bölgede Doğu dünyası ile kültürel bağlar açıkça görülebilmektedir. Örneğin küçük ölçekte kiliseler, dikdörtgen planlı ve yarım daire apsislidir; ancak küçük bir kısmı doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiştir. Güney İtalya'da *Konstantinopolis Meryem'i* adıyla özel saygı gören ikona da dikkati çekmektedir[209]. Din olgusu, Lucania'nın Bizanslılaşmasına en büyük

---

[205]*Lavra*: Bizans Grekçesinde λαύρα; Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde din adamları organizasyonu, küçük barakalar veya kayaya oyulmuş mağaralardan oluşan, ortak bir kilisede ve rahip eşliğinde ibadet eden topluluk; manastırların prototipidir. Treccani sözlüğü, http://www.treccani.it/vocabolario/laura/ (Erişim Tarihi 1.12.2020)

[206]D. Minuto (1964). *Ricordi basiliani tra Reggio e Locri*, Reggio C., s. 29-41; Branco, **a.g.k.,** (Erişim Tarihi 3.11.2017); G.Rossi Taibbi (1962). *Vita si Sant'Elia il Giovane,*Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici.

[207]Branco,**a.g.k.,** (Erişim Tarihi 3.11.2017); Mercurion Manastırı, 10.yüzyıl ortasında, Latinianon Manastırı 10. yüzyıl sonunda ortaya çıkmıştır. Carbone'deki Sant'Elia Manastırı, 10.-12. yüzyıllar arasında önemli bir scriptorium olarak dikkati çekmektedir. Tarihçi Ernesto Pontieri, bu oluşumlardan "ormanlık ve boş alanları tarım alanlarına dönüştürdüler, değirmenler ve yağ üretim atölyeleri kurdular, yol açtılar, bataklık arazileri sağalttılar, giderek büyük yerleşim birimlerine dönüşen tarım köyleri kurdular; manastırlarda fakir ve ihtiyaç sahiplerine yardım ettiler" şeklinde söz etmektedir. Ayrıca kaligrafi, minyatür ve resim sanatının canlandığını, heykelde ise bir hareketlilik yaşanmadığını [Grek (Ortodoks) litürjisi heykele karşı idi] belirtmektedir; 950-1000 yıllarında Monte Stella'da San Marco Manastırı'nın kurulduğunu, çevresinde kiliseler ve lavralar oluştuğunu belirtmektedir. Günümüzde ise bu dönemden toponimler dışında bir iz kalmamıştır. E. Pontieri (1896-1980). İtalyan tarihçi. http://ariberto 39. blogspot.com/2009/01/i-bizantini-nelle-terre-del-colento.html#!/2009/01/i-bizantini-nelle-terre-del-colento. html. (Erişim Tarihi 1.12.2020)

[208] Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore . Fonseca, 2005, **a.g.k.,** 6.

[209]Theotokos veya Hodegetria tipolojisinde bir Meryem imgesidir. http://ariberto 39. blogspot .com /2009 /01/i-bizantini-nelle-terre-del-colento.html#!/2009/01/i-bizantini-nelle-terre-del-colento.html. (Erişim

katkıyı yapan unsurdur; özellikle ekonomik, sosyal ve sivil yönden yaşadıkları ortamlarda büyük etkiler yaratan keşişlerin önemi büyüktür. Bu dönemde Otranto Piskoposu Marcus'un[210] 879 yılında Konstantinopolis'te Patrik Fotios'un düzenlediği konsile katılması, bir süre sonra da Başpiskopos unvanı alması Otranto'nun başkentle bağını ve diğer Güney İtalya kentlerine göre önceliğini göstermektedir.

10. yüzyıl Güney İtalya'da Latin Germen İmparatorluğu ve Bizans İmparatorluğu gibi iki süper gücün çatıştığı bir bölge durumundadır. Kutsal Roma Germen İmparatorluğu'nun kuruluşu[211] ile yönetime gelen Sakson Hanedanından imparatorların saldırgan politikaları Güney İtalya'daki dini sistemde de darbeler yaratmıştır**.** 966 yılında I.Otto'nun isteğiyle Papa, Capua piskoposu Giovanni'yi Başpiskoposluğa terfi ettirmiş, bunu 969'da Benevento piskoposunun başpiskoposluğa terfii izlemiştir. Mor'a göre, Puglia bölgesinde durum oldukça karışıktır; burada iki farklı etki ve iki farklı düşünce, 960 ile 990 yılları arasında otuz yıldan fazla bir süredir savaşmaktadır. 966 yılında Konstantinopolis Patriği Polieuctos, litürjide köklü bir değişim yaparak ayinde mayalı ekmek yerine mayasız ekmek kullanma kuralını getirmiştir; Roma'dan destek alan Latin din adamları ise geleneğe bağlı kalmak istemişlerdir. Bu olaydan sonra Puglia'nın Grekleşmiş bölümü ile Lombard bölümü -Salento ve Bari- arasında ciddi bir çatışma ortaya çıkmıştır; Bari ve Brindisi'deki direnişe karşı Patrik Polieuctos sert bir tepki göstermiş; 968 yılında Otranto'da otonom bir metropolitlik kurmuştur[212]. Basit bir prestij mücadelesi olmayan bu hareket, Grek kültürünün yaygın olduğu kıyı bölgelerde etkili olmuştur; Otranto Metropolitliği alanında yer alan Brindisi kentinin bir kasabası olan Oria'dan Andrea adlı din adamı Roma Kilisesi yanlısı hareket ettiği için, 979 yılında *Protospatario*[213] Porfirius tarafından öldürülmüştür[214].

Tarihi 17.06.2014) Bu bölgelerde Aziz Sabas, Nicodemus, Faustino, Demetrius, Filadelfus, Nicolaus, Blasius, Elias, Bartolomeus, Georgius, Kristoforos gibi Doğu kökenli- Bizanslı- azizler günümüzde halen patron aziz olarak saygı görmektedir ve Bazilyen gelenek canlılığını korumaktadır.

[210]Marco'dan günümüze *Officio greco* ve *Inno di 4 Odi in Magnum Sabathum* adlı el yazmaları kalmıştır.

[211]Geleneğe göre 2 Şubat 962 tarihinde Papa XII. Ioannes'in elinden taç giymiş olan Saksonya kralı I. Otto ilk Kutsal Roma İmparatoru kabul edilmektedir. Ancak İmparatorluk daha sonra kurulmuştur. Son Kutsal Roma İmparatoru II. Franz 1806 yılındaki Napolyon Savaşları sırasında tahttan feragat etmiş ve İmparatorluk böylece son bulmuştur. https://www.treccani.it/enciclopedia/ottone-i-di-sassonia_%28 Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Erişim Tarihi 17.06.2014)

[212]C.G. Mor (1951). *La lotta fra la Chiesa Greca e la Chiesa Latina in Puglia nel sec. X*., Cressati, Bari, s.61.

[213] Yunanca πρωτοσπαθάριος, Bizans ordusunda üst düzey askeri rütbe, general. https:// www. treccani .it/vocabolario/protospatario/ (Erişim Tarihi 17.06.2014)

[214]Mor, 1951, **a.g.k.,** 62.

Fonseca da, 8.-9. yüzyıllarda Basilicata Bölgesi'nin dini yönden Konstantinopolis Patrikhanesi'nin yetkisi altında olduğunu yazmaktadır. Basilicata'da Grek ritüeli izleyen piskoposluklar hakkında ilk bilgiye 10. yüzyılda Konstantinopolis'e elçi olarak giden Cremona Piskoposu Liutprand'ın anılarında rastlamaktayız[215]. Liutprand, İmparator II.Nikephoros Phokas'ın Güney İtalya'nın hızla Bizanslaşması için Konstantinopolis Patriği'ne Otranto'nun metropolitlik merkezi yapılması ve Puglia - Calabria bölgelerinde Latin değil Grek (Ortodoks) ibadet tarzının uygulanmasına izin vermesini emrettiğini belirtmektedir**.** Liutprand Konstantinopolis'ten döndüğünde İmparator Nikephoros'un Otranto piskoposuna "*in omni Apulia et Calabria"* Grek litürjisini uygulamasını emrettiğini yazar; Patrik Polieuctos piskoposa "*licentiam episcopos consecrandi in Acirentila (Acerenza), Turcico (Tursi), Gravina, Maceria (Matera), Tricarico*" [216] yetkisini vermişti. İmparator daha sonra Otranto Piskoposunu metropolit düzeyine yükselterek Konstantinopolis Kilisesi ile Roma Kilisesi arasındaki hassas dengeyi sağlamaya çalışmıştır [217] . Ancak Güney İtalya'da dini ritüellerde Latince yasaklanmamıştır; Cremonalı Liutprand'a göre basileus şöyle karar vermiştir: "*nec permittat in omni Apulia seu Calabria latine amplius, sed graece divina mystera celebrare*- Puglia ve Calabria'da Divina Liturgia Latince değil Grekçe kutlanacak*".* Ancak Latin cemaatlerinin ritüellerini değiştirdiğine dair bir kanıt bulunmamaktadır[218]. II.Nikephoros ve Polieuktos, Roma Kilisesi ve Germen İmparatorunun yayılma tehdidine karşı bu biçimde cevap vermiş olmalıdırlar. Nikephoros Otranto Piskoposunu metropolit statüsüne çıkararak, Roma Kilisesi ve Konstantinopolis Kilisesi arasında denge sağlama misyonunu yükleyerek Güney İtalya politikasına doğrudan müdahale etmek istemiştir. Bu gelişme ile yerel ve yasal gelenekler, dil ve din, politik bağlılık korunmuştur[219]. III.Ioannes'in Papalığı sırasında Grek ve Latin Kiliseleri arasındaki polemik sertleşmiş ve Tursi, Bizans İmparatorluğu'nun dini yetki alanına giren tek

[215]Legatio Liutprandi, "Rerum italicarum scriptores" II. F. Cappelli (2013). Liutprando di Cremona. Missione a Bisanzio. Medioevo, Oct.2013. https://www.academia.edu /5836648/ LIUTPRANDO _DI_ CREMONA._MISSIONE_A_BISANZIO (Erişim Tarihi 17.06.2014) ; Ostrogorsky, 2011, **a.g.k.,** s.199.

[216] "Acerentila (Acerenza), Turcico (Tursi), Gravina, Maceria (Matera), Tricarico'da piskoposları kutsama izni"

[217]Visentin, 2009, **a.g.k**., 203.

[218] Racioppi, 1889, **a.g.k.,**133' da "*Scripsit Polyeuctus, Constantinopolitanus Patriarca Hydruntino Episcopo privilegium, quo sua auctoritate habeat licentiam episcopos consecrandi in Acirentia, Turcico, Gravina, Matera, Tricarico, qui ad consecrationem Domini Apostolici pertinere videntur*" şeklinde Latince metnin aslı yayınlanmıştır. Gay, 2011, **a.g.k.,** 229-230.

[219]V.Von Falkenhausen (1996). La diocesi di Tursi-Anglona in epoca normanno-sveva. Terra d'incontro tra Greci e Latini, Santa Maria d'Anglona, *Atti del Convegno internazionale di Studio (Potenza-Anglona,13-15 giugno 1991)* (Ed:C.D.Fonseca-V.Pace),Galatina-Lavello, s.27.

merkez olmuştur. Basilicata'nın diğer piskoposluk merkezleri Latin geleneğine bağlı kalmışlar ve Roma'daki Papa'ya itaat etmişlerdir. Tursi'de yaşayan halk Grek asıllı olduğu ve bölgenin tamamıyla Grekleşmiş olması, 10.yüzyıl sonu ve 11. yüzyıl başlarında Tursi'de önemli sayıda Grek manastırının bulunması, bölgede anlaşmaların Grek dilinde yapılması, halkın Bizanslı adlar taşıması önemli bir etken olmuştur. Polieuktos'un ayrıcalık verdiği diğer yerlerde ise dini kurumlar Latinleşmiş, kültür Batı'lılaşmıştır[220]. Bertelli'nin belirttiği gibi 10.-11.yüzyılda Matera'da S.a Barbara, S. Giovanni in Monterrone, S.a Lucia, S. Vito, Cappuccino Vecchio gibi iç mekan düzeni Doğu'daki yapı kiliselerine benzerlik gösteren kiliseler ortaya çıkmıştır[221].

Görüldüğü gibi Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu, Güney İtalya'yı yeniden fethettiğinde, bölgedeki piskoposluklar Roma'ya bağlıydı. Bu durum 10. yüzyıl ortalarında değişmiştir, Langobardia "thema"sında piskoposluk makamlarını dağıtmak da Papa'nın görevleri arasında olduğundan, 953 yılında ilk kez Bizans "thema"sı başkentinde ikamet eden bir Canosa başpiskoposu görüyoruz. Bizans yönetim geleneğine göre bir "thema"nın siyasi başkenti ile dini merkezi aynı idi. Dini hiyerarşi geleneğine göre imparatorluğun başkenti olan Bari'deki piskoposun başpiskoposa tanıtımı Roma'nın değil Konstantinopolis'in görevi olmalıydı. XIII. Ioannes'in papalığı (964-972) döneminde iki kilise arasındaki ilişki sertleşmiş, Güney İtalya'da durum hassaslaşmıştır. Bu dönemde Bizans topraklarının büyük kısmı Papalık yetki alanına girmiştir[222]. 978'de Lucania'nın merkezi haline gelen[223] Matera kenti 10.yüzyıldan itibaren hızlı bir gelişme kaydetse de otonom bir piskoposluk olmamıştır; 1202 yılından son dönemlere kadar Acerenza'ya bağlı kalmıştır[224].

968 yılından itibaren Bizans idaresindeki kentler merkezden atanan Otranto Başpiskoposu yetki alanına dahil olmuştur. Dolayısıyla litürji dili Grekçedir[225]. Bu süreçte bölgede Grek kültürü Latin kültürü ile birlikte var olmuştur. Dolayısıyla Matera'da kaya oyma kiliselerde ilk örneklerde Grekçe, daha sonra Grekçe ve Latince

[220]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 204, dn.45.
[221]Bertelli, 1992, **a.g.k.**
[222]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 204.
[223]A.Zavarroni (1755) .*Note sopra la bolla di Godano*, *Arcivescovo dell'Acerenza, Spedita l'anno 1068 a favore di Arnaldo Vescovo di Tricarico*, Napoli, s.65.
[224] Panarelli, 2017,**a.g.k.,** 319-328.
[225]Mons.G.Gianfreda (1966). Influsso Bizantino in Otranto, in campo artistico, letterario, sociale ed economico. Comunicazione di Mons.Gainfreda ad Oxford l'8 settembre 1966. *XIII.Congresso Internazionale di Studi Bizantini,* s.451. http://docplayer.it/41108279-Influsso-bizantino-in-otranto. html (Erişim Tarihi 27.4.2017)

yazıtlar bir arada karşımıza çıkmaktadır. San Fantino il Giovane'nin *Vita*'sında anlatıldığı gibi 10.yüzyılda Basilicata bölgesinde çok sayıda küçük manastır topluluğu bulunmaktadır. Keşişler toprağı işliyor, tarımsal faaliyetleri özendiriyor ve manastır çevresinde yerleşimi destekliyorlardı. Böylece küçük kırsal işletmeler kuruluyor, demografik ve ekonomik hareket sağlanıyordu. Bu anlamda Pollino'daki *Sant'Elia* ve *Anastasio di Carbone* Manastırları iyi birer örnek oluşturmaktadır. Bölgede İkinci Bizans yönetimi sırasında bölgedeki dini ve sosyal yaşam tekrar canlandığı gibi Grek manastırlarının sayısı da artmıştır. Bu manastırlarda daha geç dönemde Normanların bölgeye ulaşmasından sonra Benediktin etkisi kendini göstermiştir; Basilicata (Lucania) 1042 yılında Normanların eline geçince bölge oldukça sakin bir döneme girmiştir; ticaret ve üretim gelişmiştir[226]. Hatta Bazilyen manastır sisteminin yeniden canlanması dahi söz konusu olmuştur[227]; Bizanslı keşişlerin faaliyetleri sonunda bölgenin uygarlığı, dili, litürjisi, mantalitesi, zevkleri etkilenmiş, nitekim 1054 yılında "*Kiliselerin ayrılığı-schisma*" ortaya çıktığında Güney İtalya kentleri kendiliğinden Papa'nın yetki alanından çıkarak Konstantinopolis Patriği'ne bağlanmıştır[228].

1026 yılında Papa Ioannes'in Canosa-Bari Başpiskoposuna gönderdiği ferman (*bolla*) Latin Kilisesi'nin Konstantinopolis Kilisesi karşısındaki zaferinin ilanı gibidir[229]. Bu dönemde Apulia (Puglia) Bölgesi'nin kuzeyi, Basilicata'nın kuzeydoğusunda yaşayan halkın büyük kısmı Latince konuşmaktadır ve Roma Kilisesi'ne bağlıdır; bölgenin güneyinde yaşayanlar ise Grekçe konuşmakta ve Ortodoks inanca sahiptirler.

Normanların Güney İtalya'ya ulaşması bölgedeki Grek kiliseleri ile Papalık ilişkilerini de etkilemiştir. Otranto'da 1066 yılında Grek bir başpiskopos olduğunu ve aynı yıl Konstantinopolis'te bir sinoda katıldığını, ertesi yıl ise yerine Latin bir başpiskopos atandığı bilinmektedir. Bizans İmparatorluğu'nun bu topraklardan sürülmesi Grek Kilisesi'nin yavaş ve karmaşık bir süreçle Romalılaşması ile sonuçlanmıştır. Aslında ne Normanlar ne Papalar Grek Kilisesi'nin sistematik şekilde Latinleştirilmesi gayreti içinde olmamışlardır; fetihten bir kaç yüzyıl sonra dahi bölgede

---

[226] Venosa'da-Santa Trinità, Montescaglioso'da-S.Michele Arcangelo, Banzi'de- S. Maria, Montepeloso'da- Santa Maria Manastırları gibi pek çok manastır ve kilisenin kuruluşunu Altavilla (Hauteville) Hanedanı [Guglielmo d'Altavilla -William Hauteville), Matera kentinin de kontudur] desteklemiştir. Bertelli Buquicchio, 1992, **a.g.k.**

[227] Agnello, 1975, **a.g.k.,** 87-89.

[228] Branco,**a.g.k., (**Erişim Tarihi 3.11.2017)

[229] Mor, 1951, **a.g.k.,** 64.

kalabalık bir Grek cemaatinin bulunması bunu kanıtlamaktadır. Örneğin kaya oyma kilise ve manastırların yoğun olduğu Gallipoli'de Grek ritüeli 16.yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür [230] . Manastırları kurumsallaştıran ve bir hoşgörü politikası izleyen Normanlar 11. yüzyılda bir katalizör işlevi görmüşlerdir. 1068 yılında Papa II.Aleksandr'ın, Lucania metropolitliği merkezini kurması ile her yerleşim birimine ayrı piskopos atanmasa da Venosa, Montemilone, Potenza, Tolve, Tricarico, Montepeloso, Gravina, Matera, Turri, Tursi yerleşimleri bu metropolitliğe bağlanmıştır[231]. Böylelikle Lucania'nın Latinleşmesi sağlanmaya çalışılmaktaydı. Latinleştirme sürecinde Bizans kültürü çözülürken, Roma Kilisesi yeni bir kültürel yönelim oluşturmaktaydı. Dini birlik, ancak Norman fethinden sonra (1071) Piskoposlukların Latinleşmesi ve Roma Kilisesi ile işbirliği sonucu gerçekleşmiştir. Adalar ise uzun süre Grek (Ortodoks) ritüeline bağlı kalmıştır.

Piskoposlar genelde bölgelerindeki halk ve din adamları tarafından seçiliyor, ancak imparator tarafından onaylanıyordu. Din adamları da Bizans onur unvanlarını alabiliyorlardı; bölgenin yazılı kaynaklarında karşımıza çıkan Güney İtalyalı din adamlarının taşıdıkları *βασιλιός κληρικός,* yani din adamı, *synkellos* veya *protosynkellos* unvanları Konstantinopolis Kilisesi ortamına ait unvanlardır [232] . Langobardia "thema"sında imparatorun görevlendirdiği "Latin" cemaatine hizmet eden piskoposlar Grek asıllı olabilirdi [233] . Yüzlerce yıldır Latin-Lombard kültürü altında kalan bu bölgelerde gelenekler, yasal uygulamalar, dil ve din politik kontrol altında korunmuştu.

Norman yönetimi döneminde Matera kırsalındaki "*casali*" sayısı Civita'da 11. yüzyıldan beri var olan Benediktin rahipleri sayesinde artmıştır (Verricelli'ye göre elliden fazla idi); rahipler pek çok manastır kurmuşlar, tarımsal faaliyetleri geliştirmişler ve kırsal bölgelerde nüfus artışını sağlamışlardır. Ancak kırsal bölgede yaşam güvensiz duruma gelince de bu "*casali*"ler terk edilmiştir. Konstantinopolis Patrikhanesi'ne bağlı bazı piskoposluklar Norman fethi sonrası zamanla Roma Kilisesi'nin yetkisi altına

[230]P.Herde (1973). *Il papato e la chiesa greca nell'Italia meridionale dal'XI al XII secolo*, Padova: Editrice Antenore, s.213-255.
[231]Branco**, a.g.k.,** (Erişim Tarihi 3.11.2017)
[232]Fonseca, 2005, **a.g.k.,** 6.
[233]Falkenhausen'e göre Tranili Hrisostomos, Tarantolu Dionisios örnekleri bu görüşü desteklemektedir. Hrisostomos ve Dionisios Roma Kilisesi başpiskoposları gibi ibadet dili olarak Latince'yi kullanmışlardır. Bari ve Brindisi, Trani ve Bari, Trani ve Siponto piskoposları kısa süreli olduğu için sayıları çoktur. Örnek bir durum Orta ve Kuzey İtalya'da karşımıza çıkmamaktadır; güneyde ise Puglia Kilisesi Roma Kilisesi'nden bağımsız olduğu için Papa bu duruma karışamamış, ayrıca Batı Kiliselerinin Papa'ya ödediği vergileri de ödememiştir.V.Von Falkenhausen,2007, **a.g.k.,** 81.

girmiş, Grek asıllı piskoposlar Latin piskoposlarla değiştirilmiştir; bazılarında ise örneğin Rossano, Crotone, Santa Severina, Gerace'de Grek piskoposlar ve metropolitler Papalık yetkisi altında 13. yüzyıla kadar görevlerine devam etmişlerdir[234]. Normanlar Grek unsurunu ortadan kaldırmak için çok yavaş ve temkinli hareket etmişler, manastırların gücünü azaltmışlar ve giderek bunları Benediktin manastırlarının yetkisi altında toplamışlardır[235]. Norman fethinden sonra dahi Montecassino Manastırı Güney İtalya'daki Bizans otoriteleri ile İmparatorlar (IX.Konstantin, VII.Mikhail ve I.Aleksius) arasında iletişim noktası olarak kalmıştır; Güney İtalya'da mülk sahibi olan manastırın rahipleri bölge Norman yönetimine girdiği dönemde de Roma ve Konstantinopolis arasında diplomatik faaliyetlerini sürdürmüşlerdir[236].

Piskoposlukların ne şekilde düzenlendiği konusunda çok ayrıntılı bilgi elimize geçmese de, Piskoposluk merkezi olan kentte bir piskopos ve ardından "protopapa" denilen bir *ton presbitéron protos* (rahiplerin başı) bulunmaktaydı. Ardından Latinlerin "*deuteréo*" veya "*ditteréo*" dedikleri protopapa yardımcısı geliyordu. Piskoposluk kilisesinde bir grup din adamı bulunurken, her yerleşimde bir protopapa, deutereo ve rahipler mevcuttu. Her şehirde sadece bir vaftizhane vardı. Grek papazlar genelde evliydi. İlginç olan bir diğer konu Papa VII.Gregor'un (ölümü 1085) papazlara evlenme yasağı konusunda çok mücadele etmesine karşın bu dönemde bazı Latin papazların da evli olduğu belgelerden anlaşılmaktadır[237]. Latin Kilisesi'nin düzenlenmesi amacıyla 1123 yılında toplanan I.Lateran Konsili ve 1139'daki II.Lateran Konsili'nde din adamlarına, hatta diakonlara dahi evlenme yasağı getirilmiştir[238]. 11. yüzyıldan itibaren Norman fetihleri sonrasında Palermo'da Norman sarayının gelişmesi, buna bağlı olarak piskoposlukların Latinleşmesi, Roma Kilisesi'nin reformcu hareketi gibi yeni unsurlar ortaya çıkmıştır[239]. 11.-12. yüzyıllarda Roma Kilisesi ile anlaşma içinde olan Normanların dini yapılarında, Benediktin (Cassino, Cluny keşişleri dahil) keşişlerin

[234]Falkenhausen, 2007, **a.g.k.,** 104.
[235]Roberto, ki Güney İtalya'nın bir an önce Latinleşmesini istiyordu, Calabria halkı arasında prestiji ve etkisi yüksek olan bir cemaat için nefret dolu tavırlar takınmadı. Ancak, cemaatin önemini giderek azalttı, küçük manastırları Benediktin manastırlarının yetkisi altına altında topladı; bunun yanı sıra prestijli ve mal varlıkları zengin yeni manastırlar kurdu. Pontieri, 1964, **a.g.k**., 188.
[236] V. Von Falkenhausen (1992). "Montecassino e Bisanzio dal IX al XII secolo", Avigliano- O.Pecere. L'Eta' dell'abate Desiderio, C.3.1.*Storia, arte e cultura. Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale* (Montecassino-Cassino,4-8 ottobre 1987), *Miscellanea Cassinese 67* (Montecassino,1992) içinde, s.87-107.
[237]Branco,**a.g.k.,** (Erişim Tarihi 3.11.2017); F. Chalandon (1907). *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*, Paris, s. 580-581.
[238]Branco, **a.g.k. (**Erişim Tarihi 3.11.2017)
[239]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 212.

organizasyonunda bir Latinleştirme çabası görülmektedir. Venosa ve Acerenza Katedrallerinde Alpler'in kuzeyinden gelen etkiler ortaya çıkmıştır[240].

Papa VII.Gregorius'un (1073-1085) adıyla "*Gregoryen Reformu*" olarak anılan hareket tüm İtalya'da olduğu gibi Basilicata Bölgesi'nde de 11. ve 12. yüzyıllarda kiliselerde duvar resimlerinin ve diğer süslemelerin artmasının nedenlerini açıklamaktadır. Bu reformun ardından Kilise'nin başkenti Roma'dan başlamak üzere resim atölyeleri, mermer ustaları ve yapı ustaları bölge kiliselerini, şehir dışı kiliseleri, hatta kaya oyma kiliseleri, özellikle de hac güzergahında (Via Francigena güzergahı gibi) yer alan yapıları elden geçirmeye başlamışlardır.

11.-12. yüzyıllarda Matera'da bir piskoposun bulunup bulunmadığı konusunda bir kaynak bulunmamaktadır. Luca Protospatario'ya göre 1024 yılında Matera Piskoposu olarak II.Stefan adı anılmaktadır; 1082'de ise Başpiskopos Arnaldo görev yapmaktadır. Ancak 1068 yılına geldiğimizde Matera Kilisesi'nin adı ilk kez Papa II.Aleksandr'ın resmi bir yazısında geçmektedir. Matera, 13. yüzyıl öncesi piskoposluk merkezidir; Lupo Protospatario'da belirtildiği gibi 1082 yılında Başpiskopos Arnaldo Matera'da Sant'Eustachio Kilisesi'ni kutsamıştır[241]. 13. yüzyıl başında Papa III. İnnocent 7 Mayıs 1203 tarihli resmi yazısı ile Matera'da S. Pietro Katedralinin kuruluşunu ilan etmiş, Papa IV.Eugenio Matera Kilisesini piskoposluk düzeyine yükseltmiştir; 1472 yılında Matera ve Acerenza kentleri arasındaki yarış sonunda Papa IV. Sisto, Acerenza Başpiskoposu'nu iki kilisenin de başpiskoposu ilan etmiştir.

Tüm Ortaçağ boyunca[242] Basilicata bölgesinde Grek-Ortodoks inancı, İbrani dini ve Latin inancı olmak üzere üç farklı ibadet biçimi karşımıza çıkmaktadır. Bölge,11. yüzyıldan başlayarak Papalık ve Roma Kilisesi ile sıkı bir bağ içinde olmuştur. Güney İtalya'da önceleri çok sayıda var olan İtalo-Grek manastırların yerini, daha sonra Benediktin manastırları ve 13. yüzyıldan başlayarak Fransiskenler, Agostinyen ve Domeniken cemaatleri yanında Gerosolimitenler, Tötonik ve Tapınak (Templar)

[240]Bertelli Buquicchio,1992, **a.g.k.**
[241]A.Papagna (1993). *Il cristianesimo in Puglia, fino all'avvento dei Normanni (1071*), Levante Editore, Bari, s.157.
[242] 476-1453 yılları arası.

Şövalyeleri almıştır [243] . Bu Batılı tarikatler Latinleşme sürecini üstlenmiş ve hızlandırmışlardır[244].

Tüm 10. yüzyılda ve 11. yüzyılın ilk yarısında Roma Kilisesinin gücü Puglia Kilisesi üzerinde Bizans egemenliğine karşı koyacak seviyede değildi. Papa IX. Leon'un 1049 yılında tahta çıkmasıyla durum değişmiştir; yeni Papa ve çevresindeki bir grup reformist din adamı kutsal eşyaların ve değerlerin satılması, sapkınlıklar ve nikolaizmle [245] savaşmak, Kilise'yi yenilemek ve Santa Sede'nin (Papalık) gücünü arttırmak amacıyla harekete geçmiştir. Bu doğrultuda Güney İtalya Kilisesi de Papa'nın ruhani kontrolü ve disiplinine girmek durumunda kalmıştır; sadece Latin piskoposluklar değil, bu durum Calabria'nın Grek piskoposlukları için de geçerli olmuştur. IX. Leon'un izlediği politika Bizans karşıtı değildi; amaç Güney İtalya için en acil sorun olan bölgeyi Norman askerlerinin baskısından ve şiddetinden kurtarmak, bölgede Roma merkezli dini yönetimi kurmaktı. Normanlara karşı düzenlediği bir askeri seferde Papa, Basileusla (Doğu Roma İmparatoru) işbirliği dahi yapmıştır. IX. Leon'a yakın kaynaklarda Normanlar "kötünün ete bürünmüş hali" olarak tanımlanmaktadır; hatta Papa'nın *Vita*'larından birinde Normanlara karşı yapılan Civitate savaşında (1053) şehit olan Papalık ordusu askerlerini martir yani din şehidi ilan ettiği belirtilmiştir[246].

Doğu ve Batı Kiliseleri ayrılığı konusuna gelince, Doğu ve Batı Kiliseleri arasındaki ilişkiler patristik dönemden itibaren soğuk olmuştur. I. Aleksius Studites'in ardından Mikhail Kerularius (1043-1058) Konstantinopolis Patriği seçilmştir. Konstantinopolis'te Roma'nın Normanlarla ve Germen İmparatorluğu ile işbirliği yaparak yozlaştığı, Yeni Roma'nın (Konstantinopolis) ise gerçek ve özgün geleneğin, dini inancın korunmasını görev edindiği yolunda bir görüş belirmişti. Kilise ve Norman ilişkilerinde ortaya çıkan kırılma (1053) sonunda Normanlara karşı Bizans ve Germen askerlerinden oluşan bir ordu oluşturulmuştu; ordunun başında İsyancı Meles'in oğlu Argiros vardı. Patrik Kerularius, babasına duyduğu nefret nedeniyle Argiros'a yardım

[243]Fonseca, 2005, **a.g.k.,** 5.
[244]L. Catolioto (2009). Monachesimo greco e Chiesa latina nella Sicilia normanna: laboratorio culturale e sperimentazione politica, *Religion in the History of European Culture*, Proseeding of the 9th EASR Annual Conference and IAHR Special Conference, 14-17 September 2009, Messina (Italy). (Ed: G.S. Gasparro, A.Cosentino, M.Monaca), s.221-238.
[245] Papazların evlenme özgürlüğüne karşı çıkan eğilim.
[246]V.Sibillio (2004). La battaglia di Civitate e la formazione dell'idea di crociata, Archeoclub d'Italia, sede di San Severo, *24.Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia* (Ed: A.Gravina), San Severo 29-30 novembre 2003, s.115-124.

etmese de Argiros kampanyaya devam etmiştir. Mikhail Kerularius, ibadet biçimi, din adamlarının evlenme yasağı, mayasız ekmek kullanımı, cumartesi günü orucu ve en önemlisi *Filioque* (Baba, Oğul, Kutsal Ruh) sorununu söz konusu yaparak Roma Kilisesi için bir karalama kampanyası başlatmış ve Doğu'daki Latin kiliselerini kapatmıştır. Kerularius'un sözcüsü olan Ohrida Piskoposu Leon, Trani Piskoposuna bir mektup yazmıştır; aslında Papa'ya yazılan bu mektupta Roma'yı Doğu Kilisesi'nin kurallarına uymaya çağırmaktadır. Mektup, Papalık danışmanı Humbert de Silvacandida'nın eline geçince, O da Doğu Kilisesi'ni doksan çeşit sapkınlıkla suçlayan bir mektupla cevap vermiştir. O dönemde Papa IX.Leon Norman kralının elinde hapis tutulmaktadır; Roma Kilisesi ittifak yanlısı olan İmparator IX.Konstantin'e barışı sağlamak üzere bir delegasyon göndermiştir. Delegasyonun başındaki Silvacandida ve Federico di Lorena imparator tarafından onurla karşılanmalarına karşın, Patrik ziyarete ilgi göstermemiştir. Bu tutum karşısında Silvacandida sapkınlık suçlamalarını Grekçe sıralayınca Patriğin tepkisine maruz kalmıştır. 16 (18) Temmuz 1054 günü Silvacandida, Mikhail Kerularius ve destekçilerini simonyak, heretik, nikolaitikle suçlayan aforoz belgesini Ayasofya'nın altarı üzerine bırakmıştır. Bunun üzerine Patrik 24 Temmuz'da düzenlediği bir Konsilde Papalık delegasyonunu aforoz ettiğini bildirmiş ve böylece schisma (Doğu ve Batı Kiliselerinin Ayrılığı) iki tarafın birbirini aforoz etmesiyle tamamlanmıştır. Bu ayrışmanın etkileri o anda hissedilmese de sonraki dönemde açığa çıkmıştır. Roma Kilisesi ile Kosntantinopolis Kilisesi ayrılmış, Papa ile İmparatorun ilişkileri sertleşmiştir[247] . Ayrıca o tarihte artık hayatta olmayan Papa IX.Leon'un danışmanının hukuki yetkisi de tartışılmıştır. 1054 yılında IX.Leon ölmüş, 1058 yılında Papa seçilen II. Niccolo ise Germen imparatoruna boyun eğmeye ve saldırılarına karşı Normanlarla ittifak kurma yönünde politikasını değiştirmeye karar vermiştir; kısacası Normanları Güney İtalya'dan kovma politikasından vazgeçmiştir. Böylece 1059 yılı Ağustos'unda toplanan Melfi Konseyi'nde Norman lideri Robert Guiscard, "Puglia, Calabria ve Sicilya dükü" yani Papalığın vassalı olarak taçlandırılmıştır. 1059 yılı Melfi konkordatosu ile Altavilla (Hautville) Hanedanı ile Roma Kilisesi iç içe geçmiş politik ve dini stratejik bir anlaşma ile yakınlaşmış ve konsolidasyona yönelik birleşmiştir[248]. Böylece, 1130'da Sicilya Krallığına dönüşen Güney İtalya Devleti, İtalyan Birliği'nin kurulmasına kadar devam etmiştir. II.

[247]Falkenhausen,1993, **a.g.k**., 78; Herde, 1973, **a.g.k.,** 213-255.
[248]E.Pontieri (1926). L'abbazia benedettina di Sant'Eufemia in Calabria e l'abate Roberto di Grantmesnil, *Archivio Storico per la Sicilia Orientale XII*, s.92-117.

Niccolo'nun Melfi Sinodunda (1059) başlattığı Norman yanlısı politika Papa için olduğu kadar Robert Guiscard (Kurnaz) için de avantajlı olmuştur. Halen Arapların elinde olan Puglia, Calabria ve Sicilya'yı fethederek, resmi tanınma bekleyen Norman düküne yatırım yaparak Papa, üç yüzyıl sonra Normanlar sayesinde Güney İtalya'nın tüm kiliseleri üzerinde yetkili duruma gelmiştir. Melfi başarısından sonra Papalar, Puglia piskoposluklarında dini reform yapma yetkisini elde ederek, piskoposlukları nikolaitlerden ve simoniaklardan[249] temizleme çalışmalarına başlamışlardır. Calabria'da Latinleştirme süreci başlamış ve Grek piskoposlukların çoğunda Grek ritüeli geçerli kalsa da Latin kökenli din adamlarının yerleştiği görülmüştür. Calabria ve Sicilya'nın doğusunda bu ritüel bir yüzyıldan fazla yaşamış ve hatta Norman senyörlerin korumasında Grek manastır sisteminin yeniden yeşermesine şahit olunmuştur. Sonuçta, Altavilla Hanedanının eski Bazilyen yeni Benediktin yapılarının kullanımıyla uyguladığı politikalarının ardından ortaya çıkan Hıristiyan dini alt tabakası, uzun vadede Güney İtalya'nın kültürel tarihini derinden etkilemiştir. 28 Kasım 1092 tarihinde Kutsal Roma Kilisesi'nin piskoposları, kardinalleri, diyakonları eşliğinde Papa II.Urban Taranto'ya yolculuğu sırasında Norman kontları Bohemond ve Guglielmo (Wilhelm) tarafından resmi törenle misafir edilmiştir[250]. Bu yolculuk sırasında Papa'nın Matera'da konakladığı kaynaklarda karşımıza çıkmaktadır[251].

11. yüzyıl, Katolik Kilisesi'nde (Latin Kilisesi) bir seri reformun gerçekleştiği dönemdir. 1046 yılından başlayan ve 1122 yılında Worms Anlaşması ile sonlanan bir *saeculum obscurum*[252] dönemidir. Papa VII. Gregor'un adı ile Gregorien Reformu olarak da anılan reform ile Papaların (Santa Sede - Papalık) farklı piskoposluk bölgelerindeki rahip, din adamı ve piskoposların üzerindeki önceliğinin belirlenmesi ve sabitlenmesi kararlaştırılmıştır. Roma Germen İmparatorluğu ile Papalık arasındaki otorite-yetki mücadelesi Hıristiyanlığın çöküşünü durdurmak amacıyla başlamıştır[253]. Almanya, İngiltere ve İtalya'da Rahiplerin manastırlar çevresinde toplanmaları (Borgogna, Cluny Manastırı) gibi yenilikler ortaya çıkmıştır. Kırsal bölgelere yayılmış

[249] *Simonia*: Kutsal objelerin satışı. *Simaniak*: Simonia günahını işleyen birey.
[250]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 208.
[251] Lupo Protospata'ya göre Ekim 1093'te , «Urbanus papa venit in Materam, et applicuit ad coenobium Sancti Eustachij cum grandi plebe hominum» " Papa Urbano, Matera'ya geldi ve çok sayıda insanla birlikte Saint Eustachio Manastırında konakladı".
[252] Avrupa'da imparatorluk otoritesinin politik kaosa sürüklendiği ve 1047 Gregoryen Reformu ile sonlanan dönem *saeculum obscurum* olarak adlandırılmıştır.
[253] https://library.weschool.com/lezione/larte-e-la-riforma-ecclesiastica-tra-xi-e-xii-secolo-20749.html; https://www.laterza.it/indici/9788842115168_capitolo.pdf (Erişim Tarihi 27.10.2019)

kiliselerde, dini kurallara uygun olmayan biçimde yaşayan din adamlarının düzene sokulması, din adamlarının ahlaksızlığı ve manastırların elinde toplanan aşırı zenginliğe karşı çıkmaları sonucu zaman zaman aşırı tepkiler ortaya çıkmıştır. Düzeni sağlamak için büyük ölçekte bir organizasyonun gerçekleştirilmesi imparatorluğa düşmektedir. I. Otto, Germen İmparatorluğu ile İtalya'yı birleştirerek ve Papa XII.Gregor tarafından kutsanarak ilk adımı atmıştır. Otto, Kiliseyi de onarmak gerektiğini düşünüyordu. Bu dönemde sıkça değişen papalardan IX. Leon üç büyük sorunla mücadele etmiştir: din adamlarının evliliği ve *simonia* (dönemin en büyük sapkınlığı kabul ediliyordu), Güney İtalya'ya yerleşen Normanlarla mücadele[254] ve Kiliselerin bölünmesi-schisma (1054) sorunu.

Bölgede politik gücün değişmesi ile dini ortam da farklılaşmış, başta Otranto Kilisesi olmak üzere Grek başpiskoposların yerini Latin piskoposlar almıştır. 1040-1060 yılları arasında yirmi yıl süresince Lucania topraklarındaki dini ve politik yapıyı kökten etkileyen değişiklikler yaşanmıştır. Normanlar fethin hemen ardından bu toprakların kentleşmesine çalışmışlar; yolları, köprüleri, kuleleri, kaleleri, limanları onarmışlar, yenileri inşa etmişlerdir; eski yerleşimleri canlandırmışlar ve manastırlara ivme kazandırmışlardır.[255] S.a Maria di Anglona Kilisesi bu politik değişimin izlenmesi açısından önemli bir yapıdır[256].

---

[254]Papalar, asil aileler ve VIII.Benedict, Puglia'daki Bizans İmparatorluğu temsilcisi Meles'in yardımına bazı Norman savaşçıları çağırmıştı. Bu göçmenler 1000 yıllarında Güney İtalya'ya yerleşerek, bir kuşak sonra yerli halka da eziyet ederek bu toprakların sahibi olmuşlardır. Papa Benedikt, bunları kovmak için Bizans İmparatorluğu ile işbirliği yapmış, sonra III.Henri'den yardım talep etmiştir. Daha sonra Papa olan IX.Leon'un orduları 1053 yılında Civitate'de yenilgiye uğramış ve Papa hapse atılmıştır; altı ay sonra serbest bırakılsa da hastalanarak 1054 yılında Roma'da ölmüştür. E.Duffy (2000). *La grande storia dei papi, santi, peccatori, vicari di Cristo.* Milano: Mondadori.

[255]Visentin, 2009, **a.g.k.,** 206.

[256]Grek asıllı Piskopos Simone (1074-1144) bölgede dini yapıyı güçlendirmek amacıyla piskoposluk merkezini Tursi'den Anglona Kalesi'ne taşımıştır. Bu nokta Calabria ve Grek kültürün baskın olduğu Otranto arasında doğal bir yol oluşturmaktadır. Bu yer değiştirmenin nedeni Tursi'ye zarar veren 1087 depremi olabileceği gibi, piskopos ile Norman beylerinin arasında ortaya çıkan anlaşmazlıklar da olabilir. 20 Kasım 1092 tarihinde Papa II.Urban, Roma Kilisesi'nin piskoposları,kardinalleri ve diyakonları eşliğinde Taranto'ya giderken Anglona Katedralinde durmuş, Norman Kontları Bohemond ve William'ın misafiri olmuştur; resmi bir ziyarettir; Roma'nın yeni ziyaretçileri kabul ettiğinin bir göstergesidir. Güney İtalya'yı ziyaret etmiştir. 11. yüzyılın ikinci yarısında Norman yönetiminin dini mekanları yenileme çalışmaları devam etmektedir. Rahip Desiderius'un Montecassino'da yaptırdığı, 1071 yılında kutsanan kilisenin açılışına Acerenza Başpiskoposu Arnaldo katılmıştır. Capua (1062) ve Salerno (1081) bazilikaları da Desiderius'un kilisesini (Sant'Angelo in Formis) model alarak, Riccardo Drengot ve Roberto d'Altavilla'nın baniliğinde inşa edilmiştir. Bu yapılar 1092 yılında Papa'nın ziyaret ettiği önemli dini noktalardır. Yeni katedraller, Latin geleneğine bağlı, Eski ve Yeni Ahit sahnelerinin bir arada yer aldığı doktrinlere dayalı resin programına ev sahipliği yapmaktadır. *Castrum ecclesiae* projesi eş zamanlı olarak tüm Güney İtalya'da hayata geçirilmiştir. Simone (Anglona Kilisesini yaptıran) piskoposluk kilisesi yanında, piskoposluk sarayı, din adamlarının konakladığı bir dizi yapı ile toprakların idaresi ile

1078 yılında Calabria metropolitliği Latinlerin eline geçmiştir. Grek Metropolit Basileus - ki Konstantinopolis Patriği I.Kozmos tarafından görevlendirilmişti - Patriğe bir mektup yazarak Papalık ile Güney İtalya'da Grek Kilisesi arasındaki ilişkiler hakkında bilgi vermektedir ve mektubunda Papanın otoritesini kabul etmediği için bölgesinde ayin yapmasının yasaklandığını belirtmektedir. Papalık otoritesini kabul eden bazı metropolitler ise görevlerinde kalmışlardır. Grek halkın yoğun olarak yaşadığı bölgelerde halkın baskısı ile Grek piskoposlar atanmıştır; yine de İtalya'nın Grek Kilisesi bağları tümden kopmasa da politik olarak Konstantinopolis'ten uzaklaşmıştır. Bu dönemde çok sayıda manastır rahipsiz kalmıştır. Roma Kilisesi'nin Grek-Ortodoks ritüeli ve dini kuralları ile ilk tanışması başkentin 1204 yılında Latinler tarafından işgali ile gerçekleşmiştir. İki kilise arasındaki dogmatik ve kanonik sorunların önem kazanmasıyla Güney İtalya'daki Roma Kilisesi - Ortodoksluk sorunu ikinci plana itilmiştir. Ortodoksları kafir olarak adlandıran III.İnnocentus gibi bazı papaların sert tutumu ayrılığı daha da güçlendirmiştir. Ayrılık sorunu farklı konsil [IV.Lateran Konsili (1215), I.Lyon Konsili (1245), II.Lyon Konsili (1274] ve sinodlarda ele alınmıştır. Lateran Konsili'nde her piskoposluğun başında bir Latin veya Grek piskopos olması ve her iki cemaatin ruhani taleplerine göre ritüel uygulanması kararlaştırılmıştır. Papa III.Honorius piskoposların her iki dilde ayin yapmasını emredince pratikler sonucu ritüeller birbirine karışmıştır. Rossano'da 13. yüzyılın ikinci yarısında Grek asıllı başpiskoposlar görevdedir. Anjou Hanedanı döneminde (Carlo yönetimi) çok sayıda Grek rahip Güney İtalya'dan Yunanistan'a göç etmiştir. 12. yüzyıla ait piskopos kronolojisi oldukça eksik olduğu için ibadet biçimi konusunda net bilgi elde edilememektedir. 12. yüzyıldan sonra Otranto dini merkez özelliğini Roma Kilisesi'nin baskısıyla yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. 1439 yılında gerçekleşen Doğu ve Batı Kiliselerinin birleşmesinin tartışıldığı Floransa Konsili'ne kadar Doğu Kilisesi ve Roma

---

görevli milites ve servientes için mekanlar yapılmıştır. Visentin, 2009**, a.g.k.,** 207-211; C.D. Fonseca (2005). Le istituzioni ecclesiastiche dal tardo antico al tardo Medioevo, *Storia delle Basilicata Il.Medioevo*, (Ed:C.D.Fonseca, D.De Rosa, A.Castro), Editore Laterza, s.252.

Kilisesi'nin ayrılığı sorunu, özellikle Nicea Metropoliti Kardinal Bessarione'nin aktif olduğu dönemde kesişme noktası olmaya devam etmiştir[257].

Papalık ile İmparatorluk arasındaki mücadelede ilk girişim 1059 Melfi Konsili'nde piskoposların sivil giyinmesinin yasaklanması ve papa seçiminde her türlü laik etkinin yasaklanması idi. Aynı yıl Desiderius'un (1058-1087) bir diplomatik başarısı olarak Norman Kralı Robert Guiscard'ın Papaya bağlılık yemini etmesi ile Güney İtalya'da dini reformun yolunu açmasıdır [258]. Roma Kilisesi'ni izleyen Normanlardan sonra, Matera'da 1250 yılında Sant'Eustachio Kilisesi yanındaki manastır yıkılmış, yerine inşa edilen Batı Kilisesi'nin gücünün sembolü olan Katedral 1270'de (Swabian ve Anjou dönemi) tamamlanmıştır. Matera 13. yüzyıl başlarında Acerenza'ya bağlı bir piskoposluktur[259]. 1050 ile 1080 yılları arasında Rahip Stefanus'un isteği ile inşa edilen Sant'Eustachio (Matera kentinin koruyucu azizi) Manastır kilisesi 1082 yılında Acerenza Başpiskoposunun kutsaması ile açılmıştır [260].

Dini grupların oluşmasıyla Matera'da kent içinde (S.Eustachio ve Madonna delle Virtu') ve kent dışında (S.Maria de Armenis ve S.Lucia) kiliseler inşa edilmiştir. Sassi kıyısında Puglia romaneski üslubunda S.Francesco d'Assisi (13.yy.), S.a Maria delle Nove (bugünkü S.Giovanni 13.yy.), S.Domenico (13.yy.) kiliseleri yapılmıştır. Aynı dönemde S.a Maria Nuova (S. Giovanni Battista) Kilisesi de inşa edilmiştir [261] .. Basilicata Bölgesi'nde Grek-Ortodoks litürjisi, 16. yüzyılın ikinci yarısında kısa süreli bir dirilişten sonra[262] ortadan kalksa da Matera'da Grek-Ortodoks ritüeli varlığı çok sayıda ve ilginç mimarisi olan kaya oyma kiliseler ile kanıtlanmaktadır[263].

---

[257]Mons.G.Gianfreda (1966). L'influsso bizantino in Otranto, in campo artistico, letterario, sociale ed economico. Mediateca, Provincia di Lecce, Progetto Ediesse. *XIII Conresso Internazionale di Studi Bizantini ad Oxford,* s.453.

[258]G. Strinna, (tarihsiz). *La carta di Nicita e la clausula defensionis*. http:// www. filologiasarda. eu/ files /documenti/pubblicazioni_pdf/bss2/01Strinna.pdf (Erişim Tarihi 21. 12. 2015)

[259] R.Colucci vd. (2008). Un progetto di archeologia urbana a Matera. Ricerche preliminari per la redazione della Carta Archeologicadi Matera (CAM) tra Antichita' e Medioevo. *Siris 9*,2, s.115; Fonseca, 2006, **a.g.k.,** 231-306 .

[260] 10.yüzyılda kentin Civita tepesinde inşa edilmiş, üç nefli, dokuz kubbenin örttüğü bir kiliseydi.

[261] Mimari süsleme açısından aynı dönem ve aynı sanatçıları işaret ederken, ikonografik çözümlerde Katedralde Puglia'da 12.-13.yüzyıllarda yaygın olan tipoloji mevcut iken, San Giovanni Kilisesinde Kutsal Topraklardan gelen formlar dikkati çekmektedir. 13.yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen Santa Maria della Vaglia kaya oyma kilisesi Matera'nın diğer kaya oyma kiliselerinden farklı olarak daha anıtsal ölçülerdedir ve ön fasadı kesme bloklarla inşa edilmiştir. Matera Katedrali'nin ön yüzü ile benzerlik göstermektedir.

[262] Arnavutluk'un Osmanlılar tarafından fethi ile Güney İtalya'ya göç eden Ortodoks inanca bağlı Arnavutlar sayesinde bir canlanma gözlenmiştir.

[263]Branco, **a.g.k.,** (Erişim Tarihi 3.11.2017)

Bölgede, İtalo-grek kültür Normanların yükselişine ve Roma Kilisesiyle ayrılığa karşın varlığını sürdürmüş ancak Trento Konsili (1545-1563) sonrası ilişkiler sertleşmiştir. Grek din adamları ile Latin din adamları arasında muhalefet yoğunlaşmıştır. Normanların Katolik Latin ritüelinde ısrar etmesi sonucu, büyük çoğunluğu Grekçe konuşan nüfusun yaşadığı bölgelerde Bizans usulü ayin yasaklanmıştır.

16. yüzyılda çok sayıda Ortaçağ kilisesi yıkılarak, aslında belki de Latin karakterli farklı bir dini ruhaniliği yayma amacıyla Barok üslupta yeniden inşa edilmiştir. Ayrıca belki de bu nedenle Bizans sanatının en güzel örnekleri arkeolojik kazılar sırasında bulunan bir kaç örnek dışında bina kiliselerde değil büyük ölçüde kaya oyma kiliselerde karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde Basilicata Bölgesi'nde yer alan on üç yerleşim (Matera, Bernalda, Craco, Ferrandina, Grottole, Irsina, Miglionico, Montalbano Jonico, Montescaglioso, Pisticci, Pomarico, Salandra ve Scanzano Jonico) *Arcidiocesi di Matera-Irsina* dini yetki alanındadır. Başpiskoposluk merkezi Matera'da S.a Maria della Bruna Katedrali'dir. Bu tez kapsamında saha çalışmasını gerçekleştirebilmek için "*Arcidiocesi di Matera-Irsina*", Matera - Irsina Başpiskoposluğu'ndan izin belgesi alınmıştır.

3. MATERA BÖLGESİ KAYA OYMA KİLİSELERİ KATALOGU

Çalışma alanı olarak seçilen on dört kilise bu başlık altında kataloglanmıştır. Yapılar 3.1, 3.2, ... 3.11.4 şeklinde numaralanmıştır. Her başlık altında Kilisenin Adı, Kilisenin Yeri, Mimari Tasviri (Plan, İç Tasvir, Dış Tasvir) yapılmıştır. Resim Programı başlığı altında yapıda yer alan resimler saat yönünde yerleştirme düzenine uyularak açıklanmıştır. Bu başlık altında sahnenin adı, yeri, yazıtı, bugünkü durumu, tasviri yapılmıştır; sahnenin kaynağı belirtilmiştir; konu hakkında ulaşılan yayın varsa adı verilmiş ve tarihlendirme yapılmıştır. Sahnelerin yerleşimi ve kilise planları konu içinde Görsel 3.1, Görsel 3.2. ... şeklinde verilmiştir. Katalogda yer alan sahnelerin resimleri ise EKLER bölümünde yer almaktadır.

3.1. Cripta del Peccato Originale (Katalog No.1) (Resim 5-21/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Cripta del Peccato Originale[264], Grotta dei Cento Santi[265] , Grotta dei Santi[266], Sant'Angelo e Santa Maria Kilisesi[267], Chiesa Rupestre delle Genesi[268]

Kilisenin Yeri: Matera'nın güneyinde yer alan Gravina di Pietrapenta denilen bölgededir. Matera'dan Potenza kentine giden SS7 yolu üzerinde (eski Via Appia) 10. km de, ana yoldan 3 km. mesafede Picciano Deresi'nin oluşturduğu Gravina di Picciano veya Gravina di Pietrapenta-Pietradipinta adlı derin vadinin güney yamacındadır. Azienda Agricola-Vitivinicola Michele Dragone (Masserie Dragone) yol tabelası izlenerek ulaşılmaktadır. Aynı adı taşıyan özel mülkiyet içindedir. Kiliseyi belgelediğimiz 03.07.2015 tarihinde Cooperative Artezeta-Matera'nın yönetimi altında idi. Günümüzde Fondazione Ze'tema kontrolündedir.

---

[264]La Scaletta,1966, **a.g.k.,** 266-268.
[265]*Chiese e asceteri rupestri di Matera* (1995). (Ed: M.Padula, C.Motta, G.Lionetti), Roma: De Luca Editori d'Arte, s.129.
[266]D.Ridola (1912). *La grotta dei Pipistrelli e la Grotta funeraria in Matera*, Matera, s. 12.
[267]G.Ricciardi (2011). La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera*, La cripta del Peccato Originale,* Matera, s.6-17.
[268]N.Lavermicocca'nın eski "Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata-Matera BASP" (bugünkü Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demoetnoantropologico-Türkiye'deki Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Gn. Md. eşdeğer kurum) adına hazırladığı liste. N.Lavermicocca (1985). *La Grotta del Peccato Originale a Matera*, s.23, dn.26.

Koordinatları: 40°37’226”K (enlem) 16° 33’ 793” D (boylam) Yükseklik:149 m.

Mimari Tasviri:

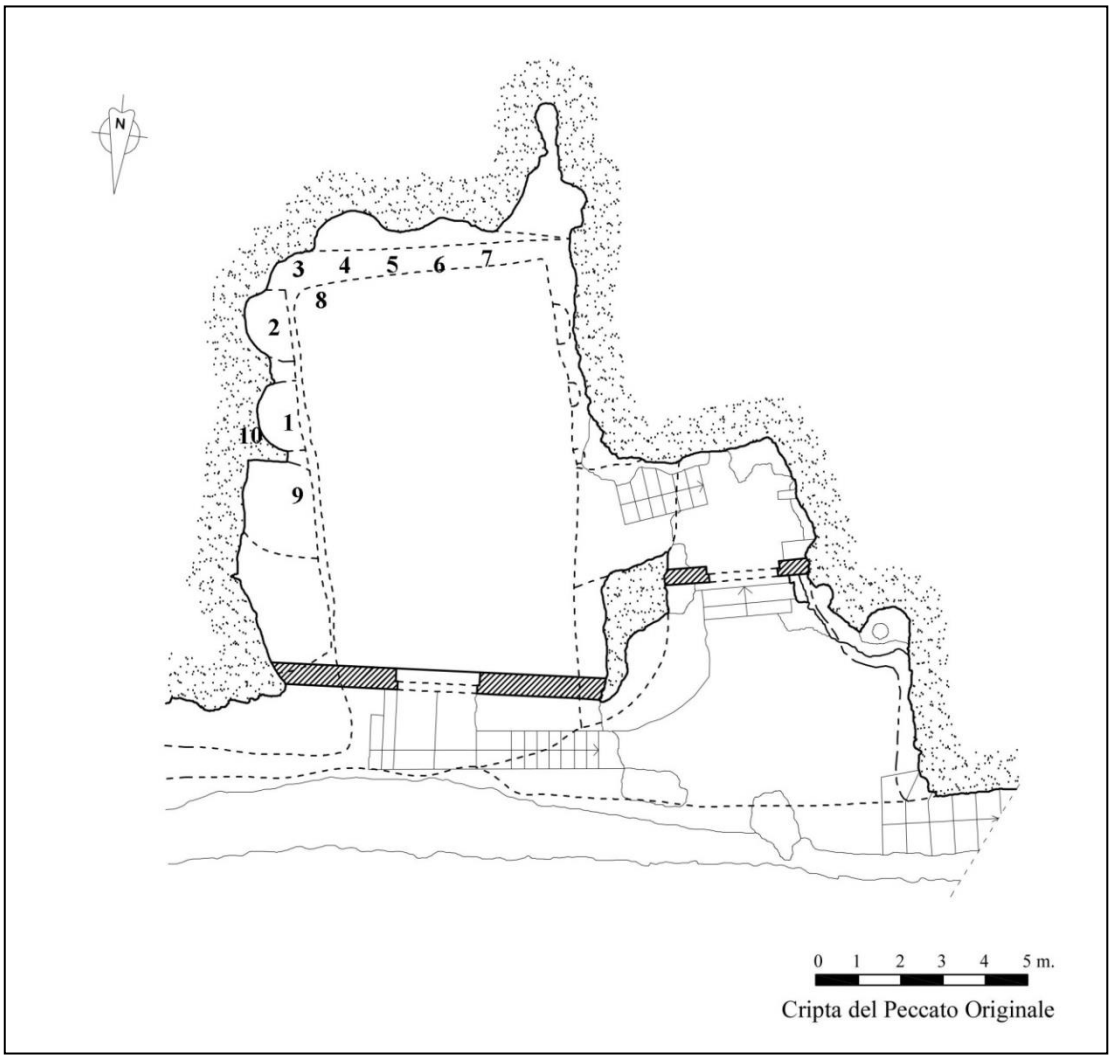
Plan: 10.96 x 8,75 m. ölçülerindedir[269]. Enine dikdörtgen planlı (kuzey-güney doğrultusunda), tek nefli ve üç apsislidir. Kuzeydeki apsis diğerlerine göre daha geniştir. Doğu ve güney duvarlarında duvar resimleri görülmektedir. Tavan düzdür ve 3 m. yüksekliğindedir.

İç Tasvir: Kilisenin kuzey batısında doğal kayaya oyulmuş bir narteksten, ahşap ve betonla oluşturulmuş merdivenlerden geçilerek kilise mekanına ulaşılmaktadır (Resim 5/Bkz: EKLER). Kuzey-güney doğrultusunda enine dikdörtgen planlı üç apsisli bir kilisedir. Doğu duvarında en kuzeydeki farklı büyüklükte olmak üzere yuvarlak kemerli üç apsis yer alır (Resim 6/Bkz: EKLER). Kilisenin kuzey kısmı oluşan çöküntü nedeniyle kesme blok taşlarla onarılmıştır. Düz tavanlıdır ve tavan 3 m. kadar yüksektir. Doğal kaya üzerinde yer alan taban engebelidir ve tabanda dikdörtgen şeklinde kuzey-güney doğrultusunda işlevi anlaşılmayan (mezar?) bir oyuk yer almaktadır (Resim 7/Bkz: EKLER). Mekanın orta bölümü tabanının doğu duvarına yakın kısmı yaklaşık 1m. kadar alçaktır. Apsislerin yer aldığı doğu duvarında, kilise tabanında kuzey ve güney nokta arasında yükseklik farkı dikkati çekmektedir. Bu nedenle apsislerde yer alan figürlerin yükseklikleri farklıdır. Güney duvarında doğuya yakın kısımda arkosolyum şeklinde bir niş ile güneybatı köşede bir oyuktan başlayarak batı duvar önünde ilerleyen bir kanal dikkati çekmektedir. Güney duvardaki niş resimlerden daha eski görünmektedir; aynı nişin üst kısmındaki figürler aynı şeritteki figürlere göre daha kısadır. Duvarlarda, tavan ve tabanda kazıma izleri çok belirgindir. Batı duvarda neredeyse yan yana çok sayıda küçük niş yer almaktadır. Kilisenin özgün girişinin kuzeyde olduğu görülmektedir (Resim 8/Bkz: EKLER). Yapının doğu ve güney duvarı üzerinde duvar resimleri yer almaktadır.

Dış Tasvir: (Resim 9/Bkz: EKLER) Picciano Deresi vadisinin güney yamacında yer alan kilisenin girişi vadiye bakmaktadır; restorasyon sonrası ziyareti kolaylaştırmak amacıyla merdivenle inilen giriş kısmı düzenlenmiş ve demir parmaklıkla korumalı hale getirilmiştir. Kilisenin dış kısmında çöken bölüm kalkerinit kesme taş bloklarla örülmüş, iki giriş kapısı oluşturulmak üzere taş bloklarla kapatılmıştır. Olasılıkla

[269] 10.90m. x 6.60 m. . *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, 1995, **a.g.k.,** 129.

orijinal kapı doğrudan vadiye açılmaktaydı. İki giriş arasında 3 m. kadar yükseklik farkı bulunmaktadır (117 m.- 114 m.). Giriş kapısının sağında kaya üzerinde düzensiz oyulmuş bir niş (kutsal su için olabilir) dikkati çekmektedir. Vadinin iki yamacında 13 adet mağara yer almaktadır. Bunlardan dördü kilisenin de yer aldığı güney yamaçtadır.



Görsel 3.1. *Cripta del Peccato Originale Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Resim Programı: Resim programı apsislerin yer aldığı doğu duvarı ve güney duvarı üzerindedir. Duvar resimlerinin altında 3,2 - 5 mm. kalınlıkta sıva tabakası bulunmaktadır.

3.1.1. Meryem ve Çocuk İsa - İki azize (Resim 10/ Bkz: EKLER)

Yeri: Ana apsis yarım dairesinde yer almaktadır.

Yazıt: SCA MARIA [S(an)c(t)a Maria- SANCTA MARIA = Kutsal Meryem]

SCALVC 'OTIA' [SANCTA LUCREZIA =Azize Lucrezia (?)]

Bugünkü Durumu: Sahne yer yer tahrip olmuştur, ancak okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Meryem ve iki yanında yer alan iki azize figürü siyah-kırmızı-siyah renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve beyaz bir fon üzerindedir; Meryem ayakta ve frontal pozisyondadır; canlı sarı renkli halesi kalın siyah bir çerçeve içindedir, başında koyu kırmızı üzeri incilerle süslenmiş ve üç çıkıntılı, çıkıntıların uçları yaprak formu ile sonlanan tacı bulunmaktadır. "*Basilissa*"[270] ikonografisindedir. Yüzü ovaldir, iri badem gözleri sabit bakışlıdır; kaşları ve burnu sert çizgilerle belirtilmiştir. Dudakları küçüktür ve kırmızı-beyaz iki dilim halinde resmedilmiştir. Gri-mavi renkli tuniğinin dar kolları işlemelidir; geniş kolları bileklerinde katlı bolluklar oluşturmuştur. Üzerinde beyaz yuvarlak ve siyah halka şeklinde desenler bulunan pembe renkli bir dalmatik[271] giymektedir. Omuzlarında ve kollarında işlemeler dikkati çekmektedir. Giysinin etek uçlarında ve ortasında aşağıya doğru inen bordür şeklinde işlemeler görülmektedir. Mantosu (dalmatik) göğüs hizasında yuvarlak bir iğne ile tutturulmuştur; giysinin kumaşı yanlarda kıvrımlar, drapeler ve püsküllerle aşağıya dökülmektedir.

Başındaki üç köşeli tacının altından siyah saçları görülmektedir. Tacı siyah üzerine beyaz üçgen şekillerle süslenmiştir. Başlıktan şeffaf bir tül aşağıya inmektedir. Ayaklarında dalmatik ile aynı renkte desenlenmiş sandalet giymektedir. Sağ eliyle sol kolunda tuttuğu Çocuk İsa'yı işaret etmektedir. Çocuk İsa**,** annesinin kucağında 3/4 pozisyondadır, halesiz başında siyah saçları kısadır, siyah gözleri iridir; kaşları ve burnu çizgisel olarak belirtilmiştir. Küçük dudakları iki bölümlüdür. Gri-mavi tuniği üzerinde sarı himationu sol omzunu örterek sağ omzunu açıkta bırakmış ve beline dolanmış durumdadır. Göğüs hizasında tuttuğu sol elinde küçük bir rulo taşırken sağ elini öne doğru uzatmış durumdadır. Ayakları sandaletlidir. Başı halesiz ve yazıtı bulunmamaktadır. Figürün sol üst kısmında SCA MARIA yazıtı okunmaktadır.

[270]Doğu Roma imparatoriçelerinin taşıdığı ünvan.
[271]*Dalmatik*: Roma İmparatorluğu döneminde 2. yüzyıldan itibaren kullanılan Hıristiyanlık döneminde dizlerin altına kadar uzanan Latin litürjisinde diyakon ve piskoposların kullanımında ayin giysisi. http://www.treccani.it/enciclopedia/dalmatica_(Enciclopedia-Italiana)/ (Erişim Tarihi 11. 05. 2015)

Meryem'in iki yanında ayakta duran ve hafifçe Meryem'e doğru eğilmiş iki kadın figürü görülmektedir. Sahnenin sol kısmı tahrip olmuştur, bu nedenle azizenin adı okunamamaktadır. Bu figürün başında sarı renkli ve kalın siyah renk ile sınırlanmış bir hale dikkati çekmektedir. Başının arkasından bir örtü arkaya doğru dökülmektedir. Kırmızı renkli, boyun kısmında ve ön ortada dik bir şerit halinde sarı renkli süslemeler bulunan bir elbise giymektedir. Üzerindeki gri-mavi mantonun kolları Meryem'in giysisine benzer şekilde boldur. Küçük ve oval yüzünde iri gözleri Meryem'e dönüktür. Kaşları ve burnu keskin hatlarla belirlenmiştir. Dudakları kırmızı ve iki bölümlü olarak çizilmiştir. Sol alt kısmı tahrip olduğu için ayakları görünmemektedir. Meryem'in sağındaki figür siyah saçlıdır ve başı siyah çerçeveli sarı renkli bir halelidir. Başının arkasında bir örtü sırtına doğru inmektedir. Oval yüzünde iri sabit bakışlı gözleri, keskin çizgilerle belirtilmiş kaşları ve burnu, Meryem ve Çocuk İsa'nınki ile benzer küçük dudakları dikkati çekmektedir. Kırmızı uzun tuniğinin yaka kısmı, yanları ve ön ortası sarı işlemeli bir şerit ile süslenmiştir. Gri-mavi mantosunun bol kollarından inci işlemeli kol kapakları görülmektedir. Ellerini Meryem'e doğru uzatırken hafifçe (*proskinesis*)[272] eğilmektedir. Ellerini Meryem'in solundaki figür gibi Meryem'e doğru uzatmaktadır. Bu figürün üzerinde SCALVC ' OTIA' [273] yazısı okunabilmektedir. Her iki figürün başları Meryem ve Çocuk İsa'ya doğru eğilmiştir ve ellerini merkeze doğru uzatmışlardır. Başlarındaki örtünün kenarları yanlarda zikzak şeklinde drapeler oluşturmuştur. Sahne zemininde figürlerin arasında siyah ince kıvrık dalları olan ve kırmızı çiçekli bitkiler yer almaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 9. yüzyıl [274]

[272] *Proskynesis*- (Yu.) *προσκύνησις*: Üst düzey birinin önünde saygıyla eğilme. Ortodoks inancında ikonalara eğilerek gösterilen saygı. Ayrıntı için Bkz: S.Bevan (2015). *Proskynesis in the Synoptics: A Textual Analysis of προσκυνέω and Jesus.* https://scholarsarchive. byu.edu/ cgi/viewcontent. cgi? article =1232&context=studiaantiqua) (Erişim Tarihi 10.1.2018)

[273] S(an)c(t)a Lucotia . AA.VV (1966). *Le chiese rupestri di Matera,* (Ed:R.de Ruggeri), Roma, De Luca, s. 266-268; Lavermicocca S(an)c(t)a Luce (...)tia şeklinde okumuştur. N. Lavermicocca (1981). Gli affreschi della cripta del «Peccato originale» a Matera, Le aree omogenee della Civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Cappadocia. *Atti del V convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia* (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979, (Ed:C.D. Fonseca), Galatina, s. 403-420, s. 410; S(an)c(t)a Lucretia, D.Giordano (1989). *La cripta del Peccato originale a Matera*, Matera, s. 41.

[274] Cripta del Peccato Originale duvar resimleri bütünlük gösteren bir kilisedir; tüm freskolar aynı dönemde yapılmıştır. Cooperativa Artezeta ve La Scaletta freskoları 9.yüzyıla tarihlendirmiştir. Fondazione Zetema ise 8.-9. yüzyıl olarak bilgi vermektedir.

3.1.2. Üç Başmelek, Cebrail, Mikhail, Rafael (Resim 11-12/ Bkz: EKLER)

Yeri: Güney apsis yarım kubbesi içindedir.

Yazıt: SCS GABRIEL, SCS MICHAEL, SCS RAFAEL

Bugünkü Durumu: Apsis yarım kubbesi yan kısımlardan tahrip olmuştur, ancak sahne okunabilmektedir.

Sahne Tasviri: Sahne beyaz bir fon üzerinde, siyah-kırmızı-siyah kalın şeritlerden oluşan çerçeve içindedir. Ortadaki başmelek figürü frontal pozisyonda ve ayakları çerçeveden taştığı için sahneye hakim durumdadır. Sarı renkli ve siyah bordürlü büyük bir halesi vardır. Yüzü ovaldir; gözleri oldukça iridir, ince burnu ve kaşları çizgisel olarak belirtilmiştir. Dudakları küçüktür ve iki bölümlüdür. Saçları kızıl kahverengi ve kıvırcıktır. Halesinin üzerinde SCS MIHAEL yazısı okunmaktadır. Gri-mavi renkli ve sarı şeritli, kollu bir tunik üzerine pembe himation[275] giymektedir ve ayaklarında siyah sandalları vardır. Tuniği ve himationu bol ve drapelidir. Tüm parmakları aynı uzunlukta olan sağ eliyle kutsar gibidir; sol elinde bir çeşit yelpaze[276](*labarum- verga*[277] veya stilize bir kara palmiye[278]) tutmaktadır. Uzun sapın ucunda bir dikdörtgen ve uçlarında halkalar bulunmaktadır, iç kısmında dört küçük Aziz Andreas haçı yer almaktadır.[279] Üst kısmı pembe alt kısmı gri renkli olan kanatları kapalı durumdadır ve aşağı doğrudur. Kanatlar pembe kontürlerle belirlenmiştir.

Solda yer alan başmelek figürünün sağ alt bölümü tamamıyla tahrip olmuştur. Frontal pozisyondadır, Başmelek Mikhail'den daha küçük oranda tasvir edilmiştir. Saçları kızıl kahverengi ve kıvırcıktır. Başında koyu sarı renkli kalın siyah çerçeveli büyük bir hale görülmektedir. Yüzü ovaldir, iri gözlüdür; kaş ve gözleri arasında yer alan kırmızı-pembe bir hat bakışlara derinlik vermektedir. Burnu dik, dudakları

[275]*Pallium*: Romalıların geleneksel togalarının üzerindeki tunik üzerine giydikleri dikdörtgen formundaki kumaş. Daha sonraki dönemde Hıristiyan din adamlarının boyun çevresinde taşıdığı haç işlemeli şerit. https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/pallio/ (Erişim Tarihi 12.5.2015); http://www.paramentisacri-caliciargento.it/2015/12/innovare-nella-tradizione-il-pallio-sacerdotale.html (Erişim Tarihi 12.05.2015)

[276]*flabellum* olarak adlandırılmıştır. G.Bertelli ve M.Mignozzi (2013). *La Grotta del Peccato Originale*, Bari, s.79.

[277]R.Caprara, D.Caragnano e F. dell'Aquila (tarihsiz). *Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale*, s.5. http://www.federarcheo.it/wp content/uploads/Tradizione-longobarda -nella-pittura-della-chiesa-rupestre-del-Peccato-Originale-a-Matera.pdf (Erişim Tarihi: 01.12. 2017).

[278]La Scaletta (1995). *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, (Ed:M.Padula,C.Motta e G.Lionetti)**,** De Luca Editori d'Arte**,** s.129.

[279] 9.yüzyıl başlarından itibaren Bizans İmparatorlarının taç giyme törenlerinde kullandıkları labarum-scettro benzeridir. Bertelli ve Mignozzi, 2013**, a.g.k.,** ,79.

küçüktür. Gri-mavi tunik üzerine açık sarı renkte himationunu sarmıştır. Açık sarı ve gri renkli kanatları kapalıdır, kalın siyah çizgilerle belirlenmiştir. Sağ elinde anlaşılamayan kırmızı renkli bir obje tutarken (küçük bir haç olabilir), örtülü sol elinde gri-siyah renkli bir globus tutmaktadır. Başı üzerinde SCS GABRIEL yazıtı okunabilmektedir.

Sağ tarafta görülen figür de frontal pozisyondadır, iki geniş kırmızı şeridin süslediği gri tunik üzerine giydiği açık sarı himationu vücudunu sarmıştır, sağ omuzu dışarıda kalacak şekilde beline dolamıştır. Açık sarı ve gri renkli kanatları kapalı olarak yanlardan aşağıya doğru inmektedir. Sağ elinde uçları işlemeli kırmızı küçük bir haç tutarken, örtülü sol elinde iki renkli (gri-siyah) bir globus dikkati çekmektedir. Sarı büyük haleli başı üzerinde SCS RAFAEL yazıtı okunmaktadır. Saçları kızıl kahverengi ve kıvırcıktır.

Sahnenin zemininde alt kısımda ince siyah dallar üzerinde kırmızı çiçekli süsleme görülmektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 9.yüzyıl

3.1.3. Işığın Yaratılışı - Genesis sahneleri (Resim 13-14/Bkz: EKLER)

Güneydeki duvarın tamamını kaplayan bant üzerinde yer alan Genesis sahneleri iki ağaç figürü ile üç panele bölünmüştür. Soldaki bir palmiye ağacı, sağdaki ise gövdesine yılan sarılmış Bilgelik Ağacı'dır. Sahnenin tamamı beyaz bir fon üzerinde ve siyah-sarı kalın-siyah bir çerçeve içindedir. Çerçevedeki sarı bordür içine siyah, kırmızı ve kahverengi değerli taşlar yerleştirilerek süslenmiştir.

Yeri: Güney duvarın doğu köşesinin üst kısmındadır.

Yazıt: Sahnenin solunda DNS DS ET SA L.S.+ CRN... [D(omi)N(u)S D(eu)S ET SA = L(u)S.+ CRN... Efendimiz Tanrımız ve kurtuluş], Işık figürünün üzerinde VBI DNSDIXITFIA T LUX [VBI D(omi)N(u) SDIXITFIA / T / LUX. Yaratılış 1,3: Tanrı, "Işık Olsun" diye buyurdu] okunmaktadır.

Bugünkü Durumu: Sahnenin orta kısmı tahrip olmuştur, ancak yazıtların büyük kısmı okunabildiği için sahne çözümlenebilmektedir.

Sahne Tasviri: Güneydoğu köşede Tanrı, İsa görünümünde genç bir figür olarak tasvir edilmiştir. Ayaktadır ve 3/4 pozisyondadır. Başındaki hale sarı renkli ve siyah bordürlüdür; üzerinde kırmızı haç bulunmaktadır. Gri-mavi ve ön kısmında dik olarak yerleştirilmiş iki sarı şerit bulunan tuniğinin üzerinde turuncu himationu sağ omzu ve kolunu açıkta bırakacak şekilde sarılmıştır. Tuniğinin kol uçlarında sarı renkli işlemeli şeritler dikkati çekmektedir. Sağ kolunu sol tarafına doğru "Söz'ün (*Logos*) İfadesi" şeklinde kaldırmış, Işık figürünü kutsamaktadır; sol kolu ise aşağıdadır, himationunun bir ucunu tutar gibidir. Ayaklarında hafif sandaletler bulunmaktadır. Yüzü ovaldir; sabit bakışlı iri gözleri, biçimli kaşları ve burnu belirgin şekilde tasvir edilmiştir. Dudakları küçük ve dolgundur. Koyu renkli saçları ortadan ayrılmıştır ve kısadır.

Tanrı figürünün solunda, genç bir kadın olarak tasvir edilmiş Işık figürü de ayakta ve frontaldir. Yüzü ovaldir; iri gözleri sabit bakışlıdır, kaşları ve burnu çizgisel olarak belirtilmiştir, küçük dudakları etlidir. Siyah kısa saçları ortadan ayrılmıştır. Başı halesizdir. Kollarını sevinç tavrı gibi yukarıya kaldırmıştır; elleri resmin çerçevesini aşmaktadır. Kırmızı tunik üzerine oldukça bol kollu gri-mavi renkli bir pelerin giymektedir. Tuniği üzerinde göğüs kısmında enine ve boyuna kalın şerit halinde incili işlemeler göze çarpmaktadır. Pelerini boynunu açık bırakacak şekilde önde tutturulmuştur. Pelerini üzerinde enine kırmızı şeritler halinde süslemeler ve püsküller dikkati çekmektedir.

Sahnenin alt kısmında, zeminde Tanrı-İsa figürünün sağında ve solunda ince dallar üzerinde kırmızı çiçekli bitkiler yer almaktadır.

Tanrı-İsa'nın sağında Latince, DNS DS ET SALUS. + CRN... yazıtı yer almaktadır.

Tanrı-İsa'nın solundaki figürün başı üzerinde ise Latince VBI D(omi)N(u)S DIXIT FIA T LUX yazıtı okunmaktadır.

Kaynak: Eski Ahit, Yaratılış 1:1-5

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.4. Karanlığın yaratılışı (Resim 15/ Bkz: EKLER)

Büyük, uzun dalları olan ve bol yapraklı bir hurma ağacı iki sahneyi ayırmaktadır; ağaçtan sarkan hurmalar görülebilmektedir.

Yeri: Güney duvarında üstteki bandın orta bölümündedir.

Yazıt: ET DNS DIXIT FIAT TENEB(R)AS. [ET D(omi)N(u)S / DIXIT FI / AT TE /NEBRAS. Tanrının "Karanlık Olsun" dediği anda]

Bugünkü Durumu: Sahnenin orta kısmı tahrip olmuştur, ancak yazıtların büyük kısmı okunabildiği için sahne çözümlenebilmektedir.

Sahne Tasviri: Sahnenin solunda yer alan Tanrı, İsa görünümünde ayakta ve frontal duruşlu genç bir figür olarak tekrarlanmıştır. Başında kırmızı haç formu içinde koyu çizgilerle oluşturulmuş motifler bulunan, sarı renkli ve siyah bordürlü halesi görülmektedir. Yüzü ovaldir; sabit bakışlı iri gözleri, biçimli kaşları ve burnu belirgin şekilde tasvir edilmiştir. Dudakları küçük ve dolgundur. Koyu renkli saçları ortadan ayrılmıştır ve kısadır. Sakalsız ve bıyıksız olarak tasvir edilmiştir. Gri-mavi ve ön kısmında dik olarak yerleştirilmiş içleri kırmızı desenli iki sarı şerit bulunan tuniğinin üzerine kırmızı himationu sarılmıştır. Tuniğinin kol uçlarında sarı işlemeli şeritler dikkati çekmektedir. Sağ elini "Söz'ün (*Logos*) İfadesi" olarak kaldırmıştır, sol kolu ile beli hizasında himationunu tutmaktadır. Ayaklarında hafif sandaletler bulunmaktadır.

Tanrı-İsa figürünün solunda yer alan Karanlık figürü frontal ve ayaktadır. Ayakları ve bacakları bitişiktir, bağlanmış gibidir; ellerini bir mahkum gibi karnı üzerinde çapraz şekilde tutmaktadır. Yakasız gri-mavi renkli kısa tuniği vücuduna oturmaktadır; tuniğinin yakasının kenar kısmında, kol kenarlarında ve ön ortasında sarı-kırmızı şeritli süsleme yer almaktadır. Ayaklarında gri-mavi çorapları ve sarı renkli enine siyah çizgili kısa çizmeleri bulunmaktadır. Saçları kısa ve kıvırcıktır; yüzünde sivri çenesi, iri sabit bakışlı gözleri, çizgisel olarak belirtilmiş kaşları, burnu ve dolgun küçük dudakları dikkati çekmektedir. Başı halesizdir. Tanrı-İsa ile genç figürün arasında ve ayakları altında zeminde ince, siyah kıvrık dallar üzerinde kırmızı açmış çiçekli ve tomurcuklu, siyah yapraklı bitkiler yer almaktadır. Karanlık figürünün başı üzerinde iki sıra halinde Latince yazıt şöyledir: ET DNS / DIXIT FI / AT TE /NEBRAS.

Kaynak: Eski Ahit, Yaratılış, 1:2-5

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.5. Adem'in yaratılışı (Resim 16-18/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarı, üstteki bandın orta kısmında yer almaktadır.

Yazıt: UBI DNS DEXTERA / DNI DIXIT / ADAM [UBI (e)D(OMI)N(U)S DEXTERA / D(omi)NI DIXIT / ADAM: Tanrı'nın sağında Adem dediği anda]

Bugünkü Durumu: Güney duvarını tamamıyla kaplayan çerçeve içindeki beyaz fon üzerinde yer almaktadır. Duvarın alt kısmı tamamıyla tahrip olsa da sahne okunabilmektedir.

Sahne Tasviri: Karanlığın Yaratılışı sahnesinden bir palmiye ağacı motifi ile ayrılmıştır. Palmiye, açık ve koyu yeşil gövdeli, kırmızı hurmalarla dolu sarı-kırmızı ve yeşil renkli dalları aşağıya doğru sarkmış bir ağaç olarak tasvir edilmiştir.

Sahnenin solunda haçlı haleli İsa formunda tasvir edilmiş Tanrı figürü ayakta ve frontal pozisyondadır. Tanrı'nın sarı halesindeki haç üzerinde PAX yazısı görülmektedir. Yanında daha küçük boyutta tasvir edilmiş Adem figürü ayaktadır, çıplaktır ve ellerini sol uyluk kemiğine dayamıştır. Elleri ve ayakları çok büyük olarak tasvir edilmiştir. Başının sağ yanında Latince UBI DNS... yazıtı okunmaktadır.

Kaynak: Eski Ahit, Yaratılış 1:26-27

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.6. Havva'nın yaratılışı (Resim 17/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarında üst bandın orta bölümündedir.

Yazıt: EBA [EVA-HAVVA]

Bugünkü Durumu: Sahne yer yer tahrip olsa da okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahnenin üst kısmında yarısı bordürden taşmış durumda kırmızı-siyah-kırmızı yıldızlı gri renkli konsantrik halkalardan [280] çıkan Tanrı'nın sağ eli (İlahi El) nefes vermek istediği Adem'e doğru uzanmıştır. Adem figürü ayaktadır ve 3/4

[280] "*Cheirofania*" olarak adlandırılmıştır. R.Caprara, D.Caragnano e F. dell'Aquila (tarihsiz), **a.g.k.,** 7.

pozisyonundadır; çıplaktır, gözleri kapalıdır, ellerini Tanrı'ya doğru kaldırarak uzatmıştır. Resimde Havva, Kutsal Kitap'ta yazıldığı gibi kaburga kemiğinden değil, Adem'in kalça kısmından çıkmaktadır. Çıplaktır, ellerini Tanrı'ya doğru uzatmıştır. Kadınlığı, uzun saçları, iri göğüsleri ve dolgun vücudu ile vurgulanmıştır. Sahnenin yazıtı gökyüzünü temsil eden yarım dairenin altındadır, sadece ilk bölümü okunabilmektedir: UBI D(omi)n(u)s

Adem'in başı üzerinde üç satır halinde Latince DEXTERA / DNI DIXIT / ADAM yazıtı okunabilmektedir. Daha aşağıda Havva figürünün sağında Latince EBA yazılıdır.

Kaynak: Eski Ahit, Yaratılış 2:21-22

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.7. Bilgelik ağacı - ilk günah (Resim 16,19/ Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarında üstteki bandın orta kısmında yer almaktadır.

Yazıt: UBI EBA DIXIT ADAM ....EDE FRUC... [UBI EBA DIXIT A(d)AM (com)EDE FRUC (tum): Havva'nın "Adem meyveyi ye !" dediği anda]

Bugünkü Durumu: Kısmen tahrip olsa da sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Havva'nın Yaratılışı sahnesinden sonra tasvir edilen Bilgelik Ağacı motifi paneli bölmektedir. [281] Kırmızı-turuncu gövdeli ağacın aynı renkte dallarının ucunda koyu yeşil renkli incirler bulunmaktadır. Kırmızı-koyu yeşil renkli yılan ağacın gövdesine sarılmıştır. Kuyruğu yere paralel olarak havada durmaktadır, ağzı açıktır. Havva'ya yakındır, yasak meyveyi tatması için ikna etmek ister gibi Havva'ya dönüktür. Havva çıplaktır, ayaktadır ve 3/4 pozisyonundadır. Sağ eli ile meyveyi ağzına koymak üzeredir. Sol eli ile cinsel organını büyük bir incir yaprağı ile örtmektedir.

Son sahnede Havva, frontal pozisyonda ayakta durmakta, sağ eli ile meyveyi Adem'e uzatmaktadır. Sol eli ile incir yaprağını önünde tutmaktadır. Sahnenin sağındaki Adem çıplak ve ayaktadır, sola dönüktür. Sağ eliyle Havva'nın uzattığı inciri alırken

[281]C.Frugoni (2010). *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Einaudi, Torino, s.43, *Apocalisse di Mosé'ye* (Musa Apokalipsi) göre yasak meyve bir incirdi. İncil'in Grekçe versiyonu ışığında "bir incir ağacı" olduğu düşünülür. *Apocrifi dell'Antico Testamento, II, Apocalisse 20*, s.591. http://www.intratext.com/IXT/ITA0409/_P1.HTM (Erişim Tarihi: 01.12.2017); G. Bertelli e M. Mignozzi, 2013, **a.g.k.,** 117 dn.22.

diğer eliyle büyük bir incir yaprağı ile cinsel organını kapatmaktadır. Sahnenin üst kısmında Latince UBI EBA DIXIT A.AM ...EDE FRUC... yazmaktadır. Adem ve Havva'nın kolları yasak meyvede birleşen bir üçgen oluşturmaktadır.

Kaynak: Eski Ahit, Yaratılış 3:1-7

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.8. El Yıkama (litürji) Sahnesi (Resim 20/ Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarının doğuya yakın bölümünde alt köşede yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Işığın Yaratılışı sahnesinin altında yer alan tasvirde, solda görülen figür ayakta durmakta, 3/4 pozisyonunda sol tarafına doğru dönmüştür. Açık renk geniş bir dalmatik üzerine kırmızı bir casula[282] giymektedir. Beyaz bir pallium[283] taşımaktadır. Kıyafetlerine dayanarak bir piskopos olarak tanımlayabiliriz. Gri-mavi tunik üzerine kırmızı himation sarmış olan figür bir diyakondur. İki figür de tonsuralı[284] ve halesizdir; yüzleri ovaldir, kısa kahverengi saçlıdır. İri gözlü, sabit bakışlı, düz uzun burunlu, küçük dolgun dudaklıdırlar. Diyakon sağ eliyle tuttuğu sürahiden piskoposun eline su dökmektedir. Giysilerinin altından siyah sivri uçlu ayakkabıları görülmektedir.

Bu sahnenin zemini de ince dallı kırmızı çiçekli bitkilerle süslenmiştir. Batı duvarında da küçük beyaz sıvalı parçalar halinde resim kalıntıları ve kırmızı dikey bir çerçeve görülebilmektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

---

[282]*Casula*: Dini töreni gerçekleştiren din adamının giydiği sadece baş açıklığı olan giysi. http:// www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100216_vestizione_it.html (Erişim Tarihi 12. 05. 2015)

[283]*Pallium:* s. 67 dn 270.

[284]*Tonsura(Chierica):* Başın halka şeklinde saç bırakacak şekilde tıraş edilmesi. Dini geleneğe göre dini hiyerarşiye katılmak için piskopos veya elçisinin beş perçem saç kesmesi gerekiyordu; böylece laik bir insan papaz oluyor ve dini hakları elde ediyordu. Ortaçağ'da Benediktin rahipleri bağlılık işareti olarak uygulamıştır. Bu kural 1972 yılında kaldırılmıştır. http://www.treccani.it/enciclopedia/tonsura/ (Erişim Tarihi 12.05.2015)

3.1.9. Aziz Andreas, Aziz Petrus ve İncilci Yahya (Apostolik Üçlü) (Resim 21/ Bkz: EKLER)

Yeri: Diğer apsislere göre daha geride, daha büyük ve dörtgen şeklinde olan kuzey apsis yarım dairesi içindedir.

Yazıt: SCS ANDRE.. , SCS PETRVS, SCS IO.ANES

Bugünkü Durumu: Kuzey apsisin iki yanında alt bölümler tahrip olduğu için yanlardaki figürlerin bir kısmı tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne beyaz bir fon üzerinde ve kısmen tahrip olmuş mavi-kırmızı-mavi şeritten oluşan bir çerçeve içindedir. Ortada yer alan figür tamdır ve frontal pozisyondadır. Büyük halesi sarı renkli ve koyu renk bordürlüdür. Başı vücuduna göre küçüktür. Yüzü ovaldir, siyah sakalı kısadır, kırlaşmış bıyıkları ikiye ayrılmıştır. Gri ve kıvırcık saçları kulak hizasındadır, tonsura şeklinde tıraş edilmiştir. Gözleri iri ve sabit bakışlıdır; kaşları ve burnu belirgin, kırmızı çizgiyle belirtilmiş küçük dudakları sakal ve bıyığı arasında göze çarpmaktadır. Başının sağ yanında SCS PETRVS yazısı okunmaktadır. Ayak bileklerine kadar inen sarı bordürlü gri-mavi çizgilerle şekillendirilmiş tunik üzerine kenarları geniş sarı renkli bordürle süslenmiş kırmızı himationunu sarmıştır; tuniği uzun ve geniş kolludur, ortadan kırmızı çizgi ile ayrılmış sarı şeritlerle süslüdür. Giysileri çok bol ve drapelidir; yanlarda zikzak şeklinde katlar oluşturmuştur. Uzun parmakları olan sağ eliyle ilginç bir işaret yaparken diğeri ile anahtarları kendi adını oluşturacak şekilde tutmaktadır; sol elinin yüzük ve baş parmakları ile tuttuğu anahtarların uç kısımları yukarı doğrudur ve PETRUS monogramı oluşturmaktadır; ilk anahtarın ucu P ve E harfleri, ikinci anahtarın ucu T-R-U-S harfleri ile süslenmiştir. Parmakları normalden daha uzun ve orantısızdır; tüm parmaklar aynı uzunluktadır. Ayrıntılı işlenmiş ve kırmızı çerçeveden taşan ayaklarında kırmızı sandalları görünmektedir.

Sahnenin solunda frontal pozisyonda yer alan figürün başında büyük sarı renkte ve siyah bordürlü bir hale bulunmaktadır. Yüzü ovaldir, siyah ve kıvırcık saçları kulak hizasındadır, sakalının küçük bir kısmı kalmıştır. Elinde küçük bir haçın ucu görünmektedir. Apsisin bu bölümü tahrip olduğu için diğer ayrıntılar tanımlanamamaktadır. O da açık sol elini ortadaki figüre doğru uzatmaktadır. Başının sağında SCS ANDRE... yazısı okunmaktadır.

Sahnenin sağında ayakta duran figür 3/4 pozisyonunda merkezdeki figüre dönüktür; açık mavi tunik üzerine sarı himatonunu sarmıştır. Kırmızı renkli kalın bir şerit sağ omzundan aşağıya inmekte ve çapraz biçimde giysisini sarmaktadır. Sol elinde sarı renkli, alt kısmı tahrip olsa da incilerle bezeli beş halka ile süslenmiş güzel ve ciltli bir kitap (İncil) tutmakta, sağ elini "Söz'ün (*Logos*) İfadesi" şeklinde başı hizasında kaldırmaktadır. Beyaz, kıvırcık saçlıdır. Kalın ve koyu renkli bir hat ile belirtilmiş yüzü ovaldir, gözleri iri ve sabit bakışlıdır, kaşları ve iri burnu belirgindir. Dudakları küçük ve kırmızıdır. Başında sarı renkli, siyah bordürlü büyük bir hale bulunmaktadır. Başının sol kısmında SCS IO.A.NES yazısı okunmaktadır.

Üç figür de siyah ince kıvrık dallar üzerinde, kimi açmış, kimi açmak üzere kırmızı çiçekli bitkilerin bulunduğu beyaz bir zemin üzerinde durmaktadır.

Apsisin alt kısmında sarı-kırmızı-mavi-beyaz renklerde zikzak motiflerle oluşturulmuş, sahte mermer benzeri süslemeler görülmektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

3.1.10. Doğu Duvarında Yer Alan Üç Apsisin Üst Kısımları (Resim 6/Bkz: EKLER)

Yeri: Doğu duvarında yer alan üç apsisin üst kısmındaki duvar üzerinde yer almaktadır.

Yazıt: .....US, ..ETRUS, N..RO, SCS MIHAIL, SCS GABRIEL, IHS XRS.

Bugünkü Durumu: Sahneler tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Doğu duvarında üç apsisin üzerinde kalan bölümde 2005 yılı restorasyonu sonrası ortaya çıkan duvar resmi kalıntıları duvarın bir zamanlar resimle kaplı olduğunu düşündürmektedir.

Kuzey apsisin üst kısmında giriş kısmına yakın bölümde beyaz fon üzerinde parlak sarı, gri, mavi, kırmızı renklerde bir sahnenin kalıntıları görülmektedir. Solda bir elinde açık sarı renkli yuvarlak ve ortasında çıkıntı bulunan bir kalkan ile diğer elinde mızrak taşıyan bir figür ayırt edilebilmektedir. Silahlı figürün önünde sağa dönük ve haleli iki figür yer almaktadır. İlki sol elinde bir rulo tutmaktadır, bu figür ile kalkan arasındaki boşlukta bir yazıtın kalıntıları olan .....US harfleri görülmektedir. Bu figürün

önünde bir diğer erkek figürünün yüzü okunabilmektedir; kısa beyaz saçlıdır. Yakınında yer alan ...ETRUS yazısı ile Petrus olduğu anlaşılmaktadır. Sağ eli öne doğru "Söz'ün (*Logos*) İfadesi" olarak kalkmıştır ve sağında yer alan bir diğer figürün eli ile kesişmektedir. Bu figür erkek olmalıdır, halesizdir, üst kısımda N..RO yazısı okunmaktadır. Yine aynı apsisin üst kısmında yer alan resim kalıntıları duvarın tamamıyla resimli olduğunu düşündürmektedir.

Apsislerin üst kısmında duvarda, birinci ve ikinci apsis arasında spiral şeklinde bir sütun kalıntısı, ikinci ile üçüncü apsis arasında hayvan başı şeklinde başlığı bulunan bir sütun görülmektedir. Petrus ile ilgili sahne bir sütun ile İncil yazarlarının taşıdığı bir *Agnus Dei* klipeosundan (kalkan) ayrılmaktadır; üstte sağda Aziz Luka ismi ve sembolü olan öküzün tek boynuzu görülmektedir. Orta bölümde yer alan duvar resimleri tahrip olmuştur.

Güney apsis üzerinde oldukça tahrip olmuş bir sahnede iki başmeleğin ismi okunabilmektedir: SCS MIHAIL, SCS GABRIEL. Başlarında büyük sarı haleleri olan iki figür neredeyse 90° kadar öne doğru eğilmiş durumdadır, kanatları yukarıya doğru kıvrılmıştır ve çerçeveyi aşmaktadır; IHS XRS yazısı ve ortalarında sol elinde iki renkli bir globus taşıyan başı sarı renkli ve haçlı haleli İsa figürü görülmektedir. Bu tasvir üç Başmelek figürünün yer aldığı güney apsis ile bağlantılı olmalıdır.

Güney doğu yönünde iki duvarın birleşme noktasında bir havalandırma deliği bırakılmış ve etrafı kırmızı şeritle çevrilmiştir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 9. yüzyıl

Yayın: La Scaletta (1964), s.266-268; N. Lavermicocca (1981), s. 403-420; D.Giordano (1989), s.41; AA.VV. *Chiese e asceteri rupestri di Matera* (1995), s.129; F.dell'Aquila, - A. Messina A. (1998), s.110,121; M.Tommaselli (2002), s.47-48; G.Ricciardi (2011), s.6-17; R.Caprara, D.Caragnano ve F.dell'Aquila (2013). *Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale*, s.5; La grotta del Peccato Originale a Matera.

3.2. San Falcione Kilisesi (Katalog No:2) (Resim 22-26/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: San Falcione. San Felicione, San Cassone veya Cascione adı ile de bilinir. Noter belgelerinde San Canione adı ile kayıtlıdır.[285]

Yeri: Matera kent merkezinden 13 km. uzaklıkta yer alan Parco Murgia Materana - CEA (Centro di educazione ambientale-Matera) içindedir ve bu kurumun yönetimindedir. Parkı boydan boya geçen yolun ortalarında sağda, Gravina Vadisi'nde Matera kentine bakan bir konumda, yüksek duvarlarla çevrili tipik bir ağıl şeklinde (Resim 22/ Bkz: EKLER), tamamı doğal kayaya oyulmuş bir kilisedir.

Koordinatları: 40°40'026"K (enlem) 16° 37' 255" D (boylam) Yükseklik:422 m

Mimari Tasviri:

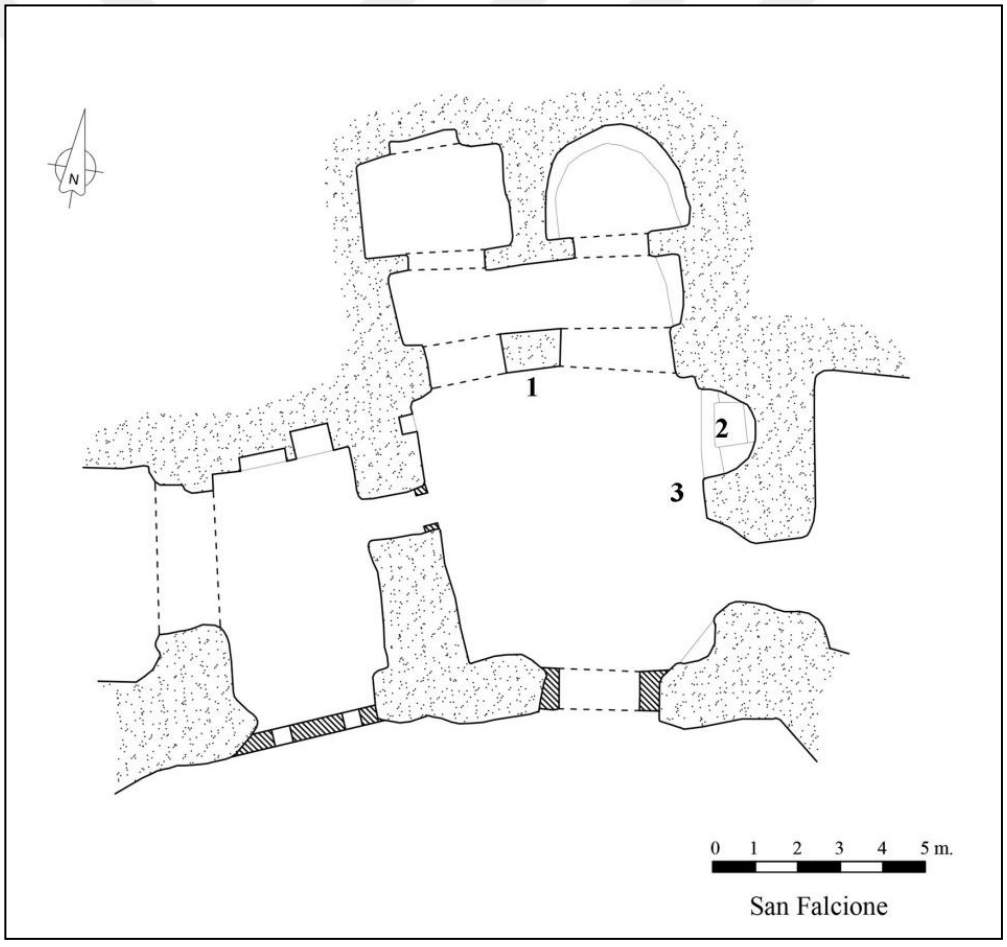
Plan: 12,70 x 6,9 m. ölçülerindedir[286]. Düzgün olmayan dikdörtgen planlıdır; biri yarım daire, diğeri dikdörtgen planlı iki apsisli bir mekandır.

İç Tasvir: Kilise, avlunun kuzeyinde yan yan yer alan yapılar içindeki üçüncü mekandır. Yuvarlak kemerli bir açıklık dikdörtgen planlı mekana girişi sağlamaktadır (Resim 23/Bkz: EKLER). Kapının hemen sağında duvara oyulmuş kutsal su oyuğu bulunmaktadır. Girişten 6,5 m. ileride naos ile kutsal mekanı ayıran kayadan oyularak gerçekleştirilmiş bir ikonostasis bulunmaktadır; ortada tabandan yukarıya doğru hafif daralarak çıkan sütun, ikonostasis duvarını kutsal alana girişi sağlayan sivri kemerli iki mekana bölmektedir. Apsis kemerleri oldukça muntazam kesilmiştir. Soldaki apsis dikdörtgen planlıdır, kemerli bir girişi bulunmaktadır. Bu apsis içinde Latin haçı şeklinde oyulmuş bir niş dikkati çekmektedir. Apsis tabanı kilisenin tabanı ile aynı seviyededir. Sağdaki apsis yarım daire planlıdır, girişi sivri kemerlidir, kaya oyma altar tam ortaya yerleştirilmiştir; çevresinde kayaya oyulmuş oturma sekisi (*subsellia*)[287] bulunmaktadır. Apsislerde ve tüm kilise tabanında mekanı genişletmek amacıyla yapılan alçaltma işleminin izleri görülmektedir (Resim 24/Bkz: EKLER). Kilisenin

[285] San Canione, Atellalı din şehididir, vücudu 799 yılında Acerenza'ya nakledilmiştir. Basilicata bölgesinde büyük saygı görmüştür. Noter belgesi: Nt.Gammara,18.8.1534,f.235, riportato de Gattini G. senior,f.93; *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, 1995, **a.g.k**., 99, dn1.
[286] 11,20 m x 5.40 m. La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 98.
[287] *subsellia:* oturma sıraları [subsellium (tekil)]. http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latino-italiano.php? lemma=SUBSELLIUM100 (Erişim Tarihi 12.05.2015)

orijinal tabanının 40 cm kadar alçaltıldığını, sağ apsiste bu işlemin 80 cm kadar olduğunu söyleyebiliriz. Giriş tabanının da bugünküne göre daha alçak olması gerektiği söylenebilir.

Tavan ve duvarlar oldukça düzgün kesilmiştir. Tüm kilisenin tavanı düzdür, sadece kutsal alan-apsis bölümü beşik tonoz örtülüdür. Doğu duvarında, önünde kayaya oyulmuş arkalıklı bir katedra bulunan sivri kemerli derin bir niş yer almaktadır (Resim 24/ Bkz: EKLER). Naosun batı duvarı üzerinde yan yana ve aynı hizada yer alan delikler ve üçgen şeklindeki nişler içinde grafiti şeklinde haçlar dikkati çekmektedir. "Golgotha Haçı" denilen bir örnek de görülmektedir (Resim 25/ Bkz: EKLER). Aynı duvarın apsise yakın bölümüne bir niş yerleştirilmiştir.



Görsel 3.2. *San Falcione Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir: Gravina Deresi'nin doğu yamacında Parco Murgia Materana içinde yer alan kilise tamamıyla kayaya oyulmuştur; yüksek örme duvarla çevrili alanda sekiz mekan bulunmaktadır (Resim 22/Bkz: EKLER); mekanlarda sonraki dönemlerde yapılan değişiklikler açıkça izlenebilmektedir. Kilise mekanı dışındaki bölümlerde önceki yüzyıllarda arıcılık faaliyetinin yapıldığına işaret eden belirtiler görülmektedir.

Kilisenin sivri kemerli girişinin yan duvarlarında tahribat oluşmuştur; bu bölümler günümüzde blok taşlarla örülerek kapatılmıştır. Ahşap bir kapı eklenerek ve kemer kısmı demir parmaklıkla kapatılarak koruma altına alınmıştır. Avlu içinde kilisenin hemen solundaki mekanın duvarlarında açık renkli sıva izleri görülmektedir. Buna bağlantılı diğer mekanda ise bir baca ve duvarlarda yoğun is izleri dikkati çekmektedir. Kilisenin sağında yer alan mekanda yere oyulmuş bir çukur (sarnıç) ile kilise dışında çok sayıda ana kayaya oyulmuş mezar dikkati çekmektedir. 1800'lü yıllarda yapıların tamamı kompleksi hayvan barınağına çevirmek amacıyla mülkiyet sahibi tarafından duvarla çevrilmiştir[288].

Resim Programı:

3.2.1. Aziz Nikolaus (Resim 26/ Bkz: EKLER)

Yeri: İkonostasisi ikiye bölen sütunun ön yüzündedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı-beyaz şeritlerden oluşan dikdörtgen şeklinde bir çerçeve içinde ve koyu renk fon üzerindedir. Aziz frontal pozisyonda ayakta durmaktadır. Kenarları incili kırmızı renkli halelidir. Yüzü oldukça tahrip olmuştur. Saçları ve sakalı beyazdır. Kırmızı renkli siyah benekli işlemeli bir dalmatik giymektedir, altından giysisinin işlemeli kolu görülmektedir. Boynunda beyaz renkli, siyah haç işlemeli stola[289] dikkati çekmektedir. Sol elinde kitap tutarken, sağ elini göğüs hizasında kaldırmıştır.

[288]M.Tommaselli (2002), *Guida alle chiese rupestri di Matera e del suo territorio*, Lecce:Capone Editore, s.23-25. Gattini Kontları.
[289]*Stola*: Din adamlarının ayin sırasında boyun kısımlarında taşıdıkları 200-250 cm uzunluğunda üç haç işlemeli kumaş şerit (*felonion* adıyla da bilinmektedir).

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13.-14. yüzyıl

3.2.2. İsa'nın Mabede Takdimi (!)[290] (Resim 24/ Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin doğu duvarında yer alan katedra arkasındaki nişin yarım dairesi üzerindedir.

Yazıtı: ANA

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanamamaktadır.

Sahne Tasviri: Sahne tahrip olmuştur. La Scaletta'nın katalogunda verilen bilgiye göre, sahne kırmızı çerçeve içinde ve siyah bir zemin üzerindedir. Soldan sağa doğru Yusuf kırmızı tunik ve koyu renk bir himation ile elinde iki güvercin tutarken betimlenmiştir; Meryem klasik maphorionu ile sol kolu ile başında haçlı halesi olan Bebek İsa'yı uzatmaktadır. Gri renkli saçları ve uzun yüzünü çevreleyen bıyık ve sakalı ile Simeon görülmektedir; iri ve sabit bakışlı gözleri dikkat çekicidir. Yanında Peygamber Anna bir elini bebeğe uzatmıştır; diğer elinde açık bir rulo tutmaktadır; üzerinde TYTO BPEΦO PNT KELH yazıtı okunmaktadır. Yunanca yazıtı Bertaux "*τοῦτο Βρέφος τόν ουρανόν κάι τήν (γήν) εδημιουργήςε*" - "Bu bebek yeri ve göğü yarattı" [291] şeklinde okumuştur. Kahverengi giysisinin akıcı drapeleri ile omuzlarına düşen siyah saçları dikkat çekicidir. Başı üzerinde ANA yazıtı okunmaktadır. Tüm figürlerin halelerinde haç bulunmaktadır ve kahverengi tonlarda resmedilmişlerdir [292] . Bu tasvirin varlığı kilisede "İsa'nın Tapınağa Takdimi" ritüelinin kutlandığını düşündürmektedir. Bu bayram, Yahudi ve Hıristiyan geleneklerinde İsa'nın doğumundan kırk gün sonra, 2 Şubatta kutlanmaktadır.

Bu bayram nedeniyle inananlar Meryem ve Bebek İsa figürleriyle ellerinde mumlarla bir yürüyüş yapmaktadır, Candelora Bayramı olarak adlandırılmaktadır.

Kaynak: Luka 2: 22-38

Tarihlendirme: 13.yüzyıl (?)

---

[290]La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 100; Resmi gören Bertaux, sahnedeki kişilerin kasvetli renklerinin Bizans ikonografisine uygun olduğunu belirtmektedir. E. Bertaux (1904). *L'Art dans l'Italie Méridionale*. Tome premier: De la fin de l'Empire romain a' la Conquéte de Charles d'Anjou, Paris, s.146.
[291]*Chiese e Asceteri Rupestri di Matera,*1995, **a.g.k.,** 100, dn.5; Bertaux,1968, **a.g.k.,** 146, dn.6 ; B. Cappelli (1957). *Le Chiese Rupestri del Materano.* Tivoli: Chicca. s.254.
[292]La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 98-99.

3.2.3. Aziz Nikolaus (Resim 24/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin doğu duvarının ortasında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı bir çerçeve içinde enine bölünmüş (mavi-turuncu-mavi) fon üzerinde frontal pozisyonda ve ayakta bir figür yer almaktadır. Piskopos kıyafeti ile sol elinde bir kitap taşırken betimlenmiştir. İncili ve taşlı sarı renkli halesi vardır, yüzü tahrip olmuştur. Kırmızı renkli dalmatiği üzerinde beyaz renkli, üzerinde siyah haç işlemeleri olan stola taşımaktadır. Dizleri hizasında dalmatiği altından koyu renk giysisi görünmektedir. Ayaklarında uç kısımları kırmızı ayakkabıları görülmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13.-14. yüzyıl

Yayın: C.Diehl (1894), s.151; La Scaletta (1995), s.99; F. dell'Aquila, - A. Messina (1998), s.58, 68, 70, 91, 92, 104,109,125,192,193; M. Tommaselli (2002), s.26-27.

3.3. San Vito Kilisesi (Katalog No:3) (Resim 27-32/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: San Vito alla Murgia[293]

Kilisenin Yeri: Matera kent merkezinden 13 km. uzaklıkta yer alan Parco Murgia Materana - CEA (Centro di educazione ambientale-Matera) içindedir ve bu kurumun yönetimindedir. Park alanı içinde S. Falcione Kilisesi'nin bulunduğu alandan sonra Gravina Deresi vadisinde 20 m. kadar aşağıda yer alan bir düzlüktedir. Yakınında kubbe biçimli kalkerinit bir kapağın koruduğu su sarnıcı bulunmaktadır. İç kısmı tamamıyla çökmüştür.

Koordinatları: 40°40’023”K (enlem) 16° 37’ 082” D (boylam) Yükseklik:395 m.

[293]Cappelli, 1957, **a.g.k**., 268. Capelli bu kiliseyi "Cripta di Jazzo Gattini" olarak anmaktadır. Kriptanın üst kısmında tümülüs şeklinde Neolitik dönem mezarı olduğunu söylemektedir.

Mimari Tasviri:

Plan: 11,20 x 7,17 m. ölçülerindedir[294]. Kilisenin nefi trapezoidal (yamuk) planlıdır. İkonostasis ile bölünmüş kutsal mekanda birbirinden farklı formda iki apsis yer almaktadır.

İç Tasvir: Batıdan, vadi yönünden girilen kilisenin girişi tamamen çökmüştür (Resim 27/Bkz: EKLER)Trapezoidal planlı nefin güney duvarında birbirinin eşi üç niş (Resim 28/Bkz: EKLER) ile geniş bir niş yer almaktadır; kuzeyde ise eşit olmayan iki dar ve bir geniş niş duvarları hareketlendirmektedir. Geniş nişler kutsal alan önünde bir transept oluşturmaktadır. Kayaya oyulmuş oturma sekileri (subsellia) tüm mekan duvarlarını dolaşmaktadır. Kutsal alan tabanı kilise nefine göre daha yüksek seviyededir. Kutsal alana girişte iki sivri kemer ile yüksek kaideli bir sütun ikonostasis oluşturmaktadır (Resim 29/ Bkz: EKLER).

Kilisenin tavanı düzdür; tavan ile duvarların birleştiği bölümde tüm mekan boyunca uzanan bir korniş dikkati çekmektedir. Korniş üzerinde yer yer testere dişi (zikzak) motifi ile dekore edilmiş silme yer almaktadır.

Sağ apsis önünde mekanı genişleten dikdörtgen planlı giriş bulunmaktadır. Yüksek bir kemerden geçilerek girilen mekanda kayaya oyulmuş oturma sekileri görülmektedir. Apsiste kaideli bir altar kalıntısı yer alır; yan duvarlara simetrik olarak iki niş, doğu duvarında üç uzun niş yerleştirilmiştir, ortadaki niş diğerlerine göre daha geniştir. Doğu duvarının tavanla birleşme noktasında kazıma şeklinde ve kırmızı boyalı zikzak motifleri ile mekanın tavanında oyulmuş konsantrik halkalar dikkati çekmektedir (Resim 30-31/Bkz: EKLER). Duvardan ayrı olarak kayaya oyulmuş altarın arkasında tabanda bir mezar çukuru yer almaktadır.

Düz tavanlı sol apsis içinde doğu duvarında birbirinden farklı iki uzun niş ve ortada bir kısmı tahrip olmuş kayadan oyma bir altar dikkati çekmektedir (Resim 30/ Bkz: EKLER). Kuzey duvarında oturma sekileri görülmektedir.

Dış Tasvir: Kilise, çok sayıda mağaradan oluşan bir kompleks içindedir; çevrede su biriktirmek için oluşturulmuş sarnıçlar yanında arkosolyum tipi mezarlar da dikkati çekmektedir. Kilisenin girişi tamamen çökmüştür. (Resim 27/Bkz: EKLER)

[294] 10,50 m x 5,60 m. . La Scaletta, 1995**, a.g.k.,** 100.

Resim Programı:

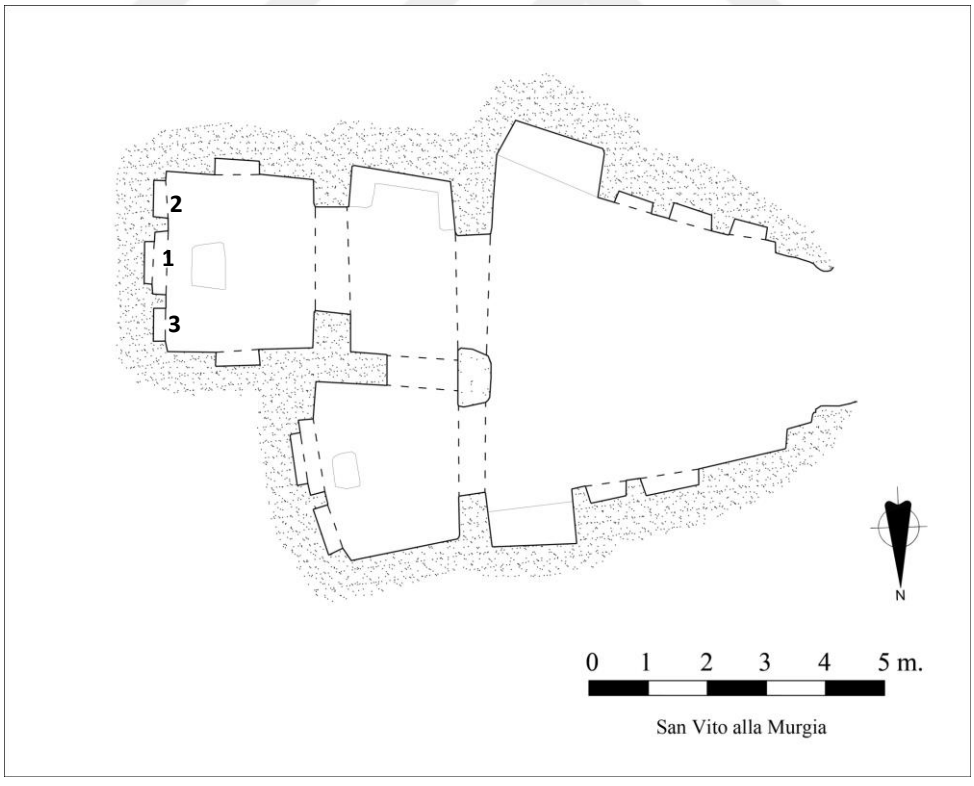
3.3.1. Bir Aziz (Resim 30/Bkz: EKLER)

Yeri: Apsis mekanı orta nişinde yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuş durumdadır, kimliği belirlenememektedir.

Sahne Tasviri: Apsis duvarında frontal pozisyonda ayakta duran bir figür yer almaktadır. Başında kalpak benzeri turuncu bir başlık taşımaktadır. Gür beyaz sakallı ve bıyıklıdır, beyaz saçlıdır. Zarif kaşları ve gözleri korunmuştur. Kırmızı-turuncu renkli, boynunu açıkta bırakan, göğsünde iliklenmiş bir pelerin giymektedir. Omuzlarını örten pelerini, ön kısmını açıkta bırakarak dizlerine kadar inmektedir. İçinde açık renkli bol ve dökümlü kumaştan uzun bir tunik görünmektedir. Latin piskoposlarının giysisini andırmaktadır. Başının sağ yanında yer alan yazıt okunamamaktadır.



Görsel 3.3. *San Vito Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.yüzyıl

3.3.2. Bir Aziz (Resim 32/ Bkz: EKLER)

Yeri: Apsis içindeki güney nişin duvarında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur, figürün kimliği belirlenememektedir.

Sahne Tasviri: Güney nişin duvarında yer alan figür, frontal pozisyondadır ve ayakta durmaktadır; genç bir savaşçı (asker) figürüdür, koyu renkli (mor) dizlerine kadar inen bir tunik giymektedir. Sol elinde uzun bir mızrak tutarken sağ eliyle çıplak uyluğunda bir yarayı işaret etmektedir. Bu tavrı nedeniyle Aziz Rocco olarak tanımlanmıştır[295]. Mor ve siyah gibi sert renklerle yapılmıştır, hareketi kaba görünmektedir. Figürün sağ üst tarafında 1681 tarihi okunmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17. yüzyıl

3.3.3. Bir Keşiş

Yeri: Kilisenin güney apsis mekanında bulunan sol nişin duvarında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Ayakta ve frontal pozisyonda yer alan figür siyah keşiş giysisi ile tasvir edilmiştir. Sağ elinde bir başak demeti tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17. yüzyıl

[295]Aziz Rocco: 14.yüzyılda yaşamış Fransız bir hacı. İyileştirici gücü olduğuna inanılır, sembolleri köpek, bacağında bir veba yarası, istiridye kabuğu ve hacı pelerinidir. Özellikle Kuzey İtalya'da yaygın bir üne sahiptir. La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 100.

Kilisede farklı bölümlerde, kutsal mekana girişin sağında duvarda tahrip olmuş fresko kalıntıları görülmektedir.

Yayın: La Scaletta (1995), s.100; F.dell'Aquila - A.Messina (1998), s.70, 77, 82, 104, 106, 110, 194; M.Tommaselli (2002), s.28.

3.4.Madonna delle Tre Porte Kilisesi (Katalog No:4) (Resim 33-42 /Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Madonna delle Tre Porte. Giriş kısmındaki duvar (güney) yıkıldığı için üç kemerli bir bölümden doğrudan orta nefe girilmektedir. Adı bu özellikten kaynaklanmaktadır (Resim 33/ Bkz: EKLER).

Kilisenin Yeri: Matera kent merkezinden 13 km. uzaklıkta yer alan Parco Murgia Materana - CEA (Centro di educazione ambientale-Matera) içindedir ve bu kurumun yönetimindedir. Murgia Timone'yi boydan boya geçen yolun sonunda, Matera kent yerleşiminin karşısında ve Gravina Deresi vadisinin yamacındadır.

Koordinatları: 40°39’806”K (enlem) 16° 37’ 029” D (boylam) Yükseklik:388 m.

Mimari Tasviri

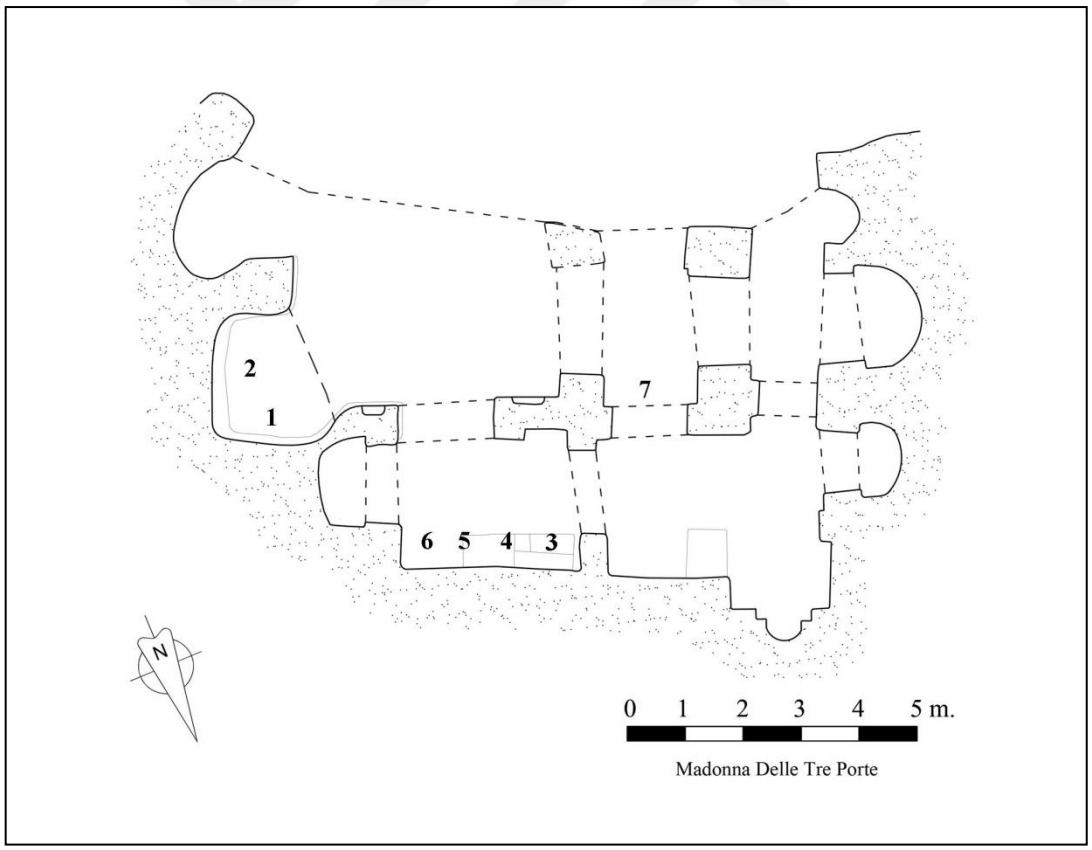
Plan: 11,83 x 8,4 m ölçülerindedir[296]. Girişi tamamen çökmüş olan kilise düzensiz dikdörtgen planlı ve üç neflidir.

İç Tasvir: Girişe göre enlemesine yerleştirilmiş apsisle sonlanan üç neften ikisi günümüze ulaşmıştır. Dikdörtgen planlı kiliseyi dört sütun neflere ayırmaktadır. İklim koşullarının neden olduğu doğal erozyon sonucu dış kısımda kalan nef yıkılmıştır. Güneyden girilen kilisede mekanı bölen dört sütundan giriş kısmına yakın olan iki sütundan sağdaki tamamen yıkılmıştır, diğeri desteksiz kalmıştır, tavanda sütunun bir kısmı asılı durumdadır. Kuzey bölümdeki iki sütun sağlamdır. Günümüzde iki nef ayaktadır. Kilisenin düz tavanından çıkan kemerlerle bağlantılı sütunlar üzerinde bindirme ve karşı bindirme şeklinde düzenleme dikkati çekmektedir. Karşılıklı kısa

[296] 5,5 m x 9.00 m. La Scaletta,1995**, a.g.k.,** 103.

kenarlarda üçer apsis girintisi yer almaktadır. Kuzey batı köşesinde Latin haçı planlı bir şapel yerleştirilmiştir (Resim 35/Bkz: EKLER).

Doğu duvarındaki ilk apsis oldukça tahrip olmuş durumdadır; ortadaki apsis geniş kornişli kemerlidir; iç kısımdaki apsis kaba ve süslemesizdir. Ana apsiste doğal kayaya oyulmuş altar tahrip olsa da yeri ve biçimi anlaşılmaktadır. Batı duvarındaki apsis grubunda, apsis girintileri iyi şekillenmiştir, ancak süsleme görülmemektedir. Kuzey batı köşede, bir niş içine Latin Haçı kabartması işlenmiş apsisli bir şapel yer almaktadır. Bu şapelin sağında üç basamaklı bir ambon bulunmaktadır (Resim 35/Bkz: EKLER). Mekanın tüm çevresini dolaşan kayaya oyma alçak bir seki (subsellia) oluşturulmuştur. Kilisenin duvarlarında resimler dışında büyük-küçük nişler, boyamalar ve grafiti şeklinde haçlar (her çeşit ve boyutta) dikkati çekmektedir. Bu detaylar kilisenin bir ibadet mekanı olarak önemini kanıtlamaktadır. Kuzey duvarda aydınlatma araçları için kullanılmış çok sayıda küçük niş bulunmaktadır.



Görsel 3.4. *Madonna delle Tre Porte Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir:

Gravina Vadisi'nin yamacında tamamıyla kayaya oyulmuş kilisenin orijinal girişi ve fasadı tamamen çökmüştür. En dışta kalan nefin (güney) yarısı ortadan kalkmıştır. Kilisenin bu kısmı (güney) günümüzde bir demir parmaklıkla kapatılmıştır (Resim 33/ Bkz: EKLER).

Resim Programı

3.4.1. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa-Glykophilousa (Eleousa) (Resim 36/ Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin ana apsisi kuzey duvarındadır.

Yazıtı: m̃r

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt kısmı ve figürlerin yüzleri tamamen tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı-beyaz-yeşil rengi şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve kırmızı fon üzerindedir. Meryem frontal olarak mavi üzerine geometrik desenli minderi olan arkalıksız tahtta oturmaktadır. Başındaki sarı halesi çerçeveden taşmaktadır; halesinde kırmızı sarmal desenler ve kenarlarında inci dizileri yer almaktadır. Başındaki mavi ve işlemeli örtüsü (maphorion) altından kızıl saçları görünmektedir. Açık renk tenlidir ve oval yüzlüdür. Robadan kesik beyaz renkli elbisesinin yaka ve kol uçları altın yaldız işlemelidir. Geniş maphorionu dizlerini de örterek yere kadar inmektedir. Üzerinde kırmızı yıldızlar işli örtüsünün iç kısmı koyu yeşil renkli astarlıdır. Ayaklarını sarı renkli bir zemine dayamaktadır. Baş kısmında örtünün astarındaki işlemeler de görülebilmektedir. Meryem'in başının sol kısmında m̃r yazıtı okunmaktadır.

Başını kucağındaki İsa'nın bulunduğu yöne doğru hafifçe eğmiştir. Çocuk İsa, sarı renkli kırmızı sarmal desenli ve kenarları inci dizili halesi ile yanağını annesinin yanağına dayamış gibi görünmektedir. Saçları düz ve kızıl renktedir. Açık pembe tuniğinin kolları, yakası, etek kısmı ve omuzları ağ desenli işlemelidir. Çıplak ayaklarını annesinin kucağına dayamıştır, Meryem'in sağ koluna dayanarak oturur pozisyondadır. Sol eli ile annesinin giysisinin yakasını tutmakta, sağ eli ile kutsamaktadır. Meryem sol elinde zarif bir biçimde yeşil bir nar tutmaktadır. Figürlerin hatları zarif ve yumuşaktır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14.-15. yüzyıl

3.4.2. Deisis (Yakarış) (Resim 37/Bkz: EKLER)

Yeri: Apsisin yarım daire şeklindeki duvarında yer almaktadır.

Yazıtı: "EGO SUM LUX MUNDI QUI SEQUITUR ME NON AMBULAT IN TENEBRIS"- "*Ben dünyanın ışığıyım. Benim ardımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur*." [297]

Bugünkü Durumu: Vaftizci Yahya'nın baş ve göğüs kısmı, İsa'nın sağ eli, sol elinde tuttuğu kitap kesilerek alınmıştır[298]; vücudunun belden aşağı kısmı tahrip olmuştur. Meryem'in baş bölümü de kesilmeye çalışılmıştır.

Sahne Tasviri: Sahne enine dikdörtgen şeklinde kırmızı-beyaz-gri-yeşil çizgili çerçeve içinde ve kırmızı bir fon üzerindedir.

Ortada İsa, sağında Meryem, solunda Vaftizci Yahya yer almaktadır. İsa frontal pozisyonda lir şeklinde yüksek arkalıklı ve altın renginde bir tahta oturmuştur; ayaklarını suppedaneuma dayamıştır. Tahtın arkalığı, sarı renkli kareler ve üç renkli işleme ile sonlanan yuvarlak kahverengi motiflerle bezelidir. Koyu sarı renkli ve haçlı halesinde sarmal desenler yer almaktadır ve kenarında inciler işlidir. Kızıl sarı renkte uzun saçları omuzlarına inmektedir, bıyıkları ve kısa sakalı da aynı renktedir. Oval yüzü açık renk tenlidir, yay şeklinde kaşları, sabit bakışlı badem gözleri, küçük burnu ve küçük ağzı dikkat çekmektedir. Yakası sırma işlemeli pembe tuniği üzerinde içi koyu yeşil astarlı kırmızı bir manto giymektedir. Sağ elini kaldırmış pozisyondadır. Sol eli ile tuttuğu açık kitabı dizine dayamıştır. Günümüzde tahrip olan kitabın üzerinde "*Ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulat in tenebris*" yazısı okunmuştur[299].

Tahtın sağında 3/4 oranında İsa'ya dönük olarak duran Meryem koyu sarı renk halelidir, halesinde sarmal işlemeler ve kenarında inci dizisi görülmektedir. Oval ve

[297] G.Iusco'nun okuduğu yazıt günümüzde bulunmamaktadır. A.Grelle Iusco (1981). Catalogo della mostra. *Arte in Basilicata*, Roma: Edizione de Luca, s.169-170; Yu:8,12: "*Ben dünyanın ışığıyım. Benim ardımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur*."

[298] 1962 yılında kilise mekanı ağıl olarak kullanılırken bir dikkatsizlik sonucu freskoların büyük kısmı yerinden çıkarılarak çalınmıştır. Çalınan parçaların bir kısmı geri gelmiştir; restore edilerek günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'nde sergilenmektedir.

[299] La Scaletta,1995, **a.g.k.,** 103. La Scaletta Vakfı yazıtı "Ben dünyanın ışığıyım, beni izleyen karanlıkta kalmayacaktır" şeklinde kaydetmiştir.

pembe yüzünde yay şeklinde kaşları, biçimli burnu ve küçük ağzı görülmektedir; gözlerini ve başını tevazu ve hüzünle aşağı eğmiştir. Başörtüsü gri renklidir; kenarları ve orta kısmı kırmızı renkli yıldızlarla işli mantosu zarif drapelerle ayakuçlarına kadar inmektedir. Kenarı sırma işlemeli mantosunun altından pembe renkli yakası ve kol uçları sırma işlemeli elbisesi görünmektedir. Ellerini dua eder şekilde göğsünde birleştirmiştir. Başı çevresinde kesme izleri belirgindir.

İsa'nın solunda yer alan Vaftizci Yahya'nın baş kısmı kesilerek alınmıştır. Koyu sarı renkli ve inci çerçeveli halesinin bir kısmı görülmektedir. İsa'ya doğru dönmüş ve diz çökmüştür. İçi koyu yeşil renkli astarlı ve koyu sarı renkli manto giymekte, altında posttan yapılmış, dizlerine kadar inen giysisi (vello) [300] görünmektedir. Dizlerinden itibaren ayakları çıplaktır.

Vaftizci Yahya'nın Başı

Yeri: Matera, Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Sahne Tasviri: Kırmızı bir fon üzerinde yer alan figürün başında üzeri bitkisel-sarmal desenli ve kenarları taşlarla süslü sarı renkli bir hale görülmektedir. Sağ tarafına doğru dönüktür. Saçları arkasına doğru toplanmıştır, hafif sivri sakallı ve bıyıklıdır. Yay şeklinde kaşları, badem gözleri, biçimli burnu ve yüz hatları ayrıntılı işlenmiştir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14.- 15.yüzyıl

3.4.3. Meryem ve Çocuk İsa (Resim 38/Bkz: EKLER)

Yeri:Kuzey duvarda yer alan ambonun sol kısmında çerçeve içinde olmalıydı; sahne kırılarak alınmıştır. Duvar resminin parçaları günümüzde Matera Palazzo Lanfranchi Müzesi'nde sergilenmektedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin küçük bir parçası kalmıştır.

[300] *Vello*: Vaftizci Yahya'nın deve postundan yapılmış giysisi.

Sahne Tasviri: Kırmızı-beyaz-yeşil şeritli çerçeve içinde ve koyu sarı renkli fon üzerindeki sahne tamamıyla tahrip olmuştur, okunamaz durumdadır, sadece çerçevesi görülmektedir.

Lanfranchi Müzesi'nde yer alan sahnede sağda Meryem kırmızı fon üzerinde ve 3/4 oranında sağına dönük durmaktadır. Koyu sarı renkli ve siyah bordürlü halesinin üzerinde sarmal desenler görülmektedir. Koyu mavi renkli maphorionu kızıl sarı saçlarını örtmekte ve aşağıya doğru inmektedir. Maphorionun altından yakası sırma işlemeli koyu renkli giysisi görünmektedir. Oval yüzünde yay şeklinde kaşları, badem gözleri, uzun burnu ve küçük dudakları vardır. Hüzünlü bakışları İsa'ya dönüktür. Meryem İsa'yı sağ koluyla sarmıştır. İsa koyu sarı renkli, incilerle süslü, siyah bordürlü, desenli ve haçlı halelidir. Kısa kızıl rengi saçları, dolgun bebek yüzünde Meryem'inkine benzer yay kaşları, badem gözleri, küçük dudakları vardır. Vücudu ve bakışları annesine dönüktür. Koyu sarı tuniği yakasızdır. Sağ eliyle kutsamaktadır. Meryem sol eliyle Çocuk İsa'yı işaret eder gibidir. Her iki figürün de elleri ayrıntılı işlenmiştir. Yüz hatları gölgelendirilerek derinleştirilmiştir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15.yüzyıl

3.4.4. Meryem'e Müjde (Resim 39/ Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey duvarında ambonun üzerinde yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst kısmı yoktur, iki figürün baş kısımları kesilerek alınmıştır.

Sahne Tasviri: Sahnenin büyük kısmı kesilerek alınmıştır. Günümüzde, beyaz-kırmızı-siyah şeritli çerçeve içinde ve fon üzerinde yer alan iki figürün kalıntıları görülmektedir. Meryem altın renkli bir tahta oturmakta, mavi maphorionunun altında pembe renkli kol ağızları sırma işlemeli bir elbise giymektedir; sol elinde bir kitap tutmaktadır, sağ eli göğsündedir. Maphorionu üzerinde üç beyaz benekten oluşan işlemeler yer almaktadır. Sağ yanındaki figürün koyu yeşil rengi kanadı kapalıdır, açık yeşil üzerinde kırmızı

renkli işlemeler bulunan bir tunik giymektedir. Meryem'e doğru dönük durumdadır. İki figür de haleli gibi görünmektedir.

Sahneyi tam olarak gören Diehl[301] şöyle tasvir etmektedir: Tanrı'nın yüzü dıştan içe doğru siyah-yeşil-beyaz-siyah şeritlerle çevrilir; şeritler çerçeveden taşmaktadır. Figür, iri gözlü, belirgin burunlu, kırmızı ve etli dudaklı, beyaz sakallı, bıyıklı ve saçlıdır. Tasvirin ortasında gelişen olaya gözlerini çevirmiştir. Kutsal Ruh'un tasvir edildiği yuvarlak bölümden beyaz ışınlar çıkmaktadır; Kutsal Ruh, yukarıda toplanmış kanatları Meryem'in halesine dokunan beyaz güvercin şeklinde tasvir edilmiştir. Meryem'in oval yüzü ilahi mesajdan korkmuş sağına eğilmiştir; bordürleri kareler şeklinde sarı renkle işlenmiş tunik giymiştir, kızıl saçlarını örten koyu renk örtüsü vardır. Ahşap bir tahta oturmuş, sağ eli göğsünde, sol eli ile dizleri üzerinde bir kitap tutmaktadır. Yanında Cebrail, kızıl uzun saçlıdır, kolları göğsünde çaprazlanmış, tüyleri belirgin işlenmiş kanatları kapalı durmaktadır. Geniş yakalı, yeşil renkli ve işlemeli bir tunik giymektedir. Başmelek ve Meryem'in haleleri sarı renkli ve siyah çerçevelidir; taşlarla bezenmiştir.

Başmelek Cebrail'in Başı ve Gövdesinin Üst Kısmı

Yeri: Matera, Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir. Sahnenin bir parçasıdır, geri kalan kısmı kilisenin kuzey duvarındadır. (Meryem'e Müjde sahnesi)

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı bir fon üzerindedir. Başmelek soluna doğru dönmüştür. Koyu sarı renkte, beyaz şeritli, siyah çerçeveli ve taşlı, üzeri desenli halelidir. Kızıl sarı dalgalı uzun saçları sırtına doğru dökülmektedir. Oval dolgun yüzünde yay şeklinde kaşları, badem gözleri, biçimli burnu ve dudakları dikkat çekmektedir. Bakışları da soluna doğru yönelmiştir. Yaka kısmı beyaz fırfırlı, sarı işlemeli yakalı, açık yeşil renkli bir giysi ile tasvir edilmiştir. Giysisi üzerinde kırmızı işlemeler dikkati çekmektedir. Ellerini göğsünde çaprazlamıştır.

Kaynak: Luka 1:26-38

Tarihlendirme: 14.-15. yüzyıl

3.4.5. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Resim 40/Bkz: EKLER)

[301]Diehl, 1894, **a.g.k**., 151.

Yeri: Kuzey duvarda yer alan ambonun sağında yer almaktadır.

Yazıtı: ΘV XC

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst kısmı kesilerek alınmıştır.

Sahne Tasviri: Sahne dikdörtgen şeklinde kırmızı-beyaz-siyah renkli şeritlerden oluşan ve üzerinde eşkenar dörtgen desenler bulunan bir çerçeve içinde ve koyu mavi renkli bir fon üzerindedir. Meryem, geniş ve yüksek arkalıklı, zengin işlemeli ve silindir şeklinde minderli bir taht üzerinde frontal olarak oturmaktadır; kolları sırma işli kahverengi-kırmızı bir elbise giymektedir; üzerinde sarı haçlar işli mavi maphorionu omuzlarını örterek büyük kıvrımlarla dizleri üzerine düşmektedir. Sol eli göğsü hizasındadır. Elbisesi ile aynı renk ayakkabı giymektedir. Başının sağ tarafında ΘV XC yazısı okunabilmektedir. Meryem'in ayaklarını bastığı yerde bugün okunamayan bir yazıt kalıntısı görülmektedir. Başı ve göğüs kısmı kazınarak alınmıştır. Kucağında tuttuğu Çocuk İsa'nın kırmızı tuniğinin bir kısmı ile çıplak sağ ayağı görülebilmektedir.

Sahneyi yerinde iken görmüş olan Diehl sahneyi şöyle tasvir etmektedir: "... zengin işlemeli ve minderli bir taht üzerinde kolları işli eflatun (porpora) renkli bir elbise giymiştir, porpora-eflatun renkli ayakkabıları vardır. Örtüsü başını ve omuzlarını örter, dizlerine büyük kıvrımlarla düşer. Başında taşlı halesi ile güzeldir, iri gözleri iyice açılmıştır, burnu ince uzundur, ince dudakları Bizans Meryem'i karakterindedir. Dizlerinde, Çocuk İsa ayakta durmaktadır, porpora-eflatun renkli bir tunik giymiştir, başında haçlı halesi vardır, elini kutsamak için kaldırmıştır. İri ve badem gözleri vardır, zeki ve zarif ifadelidir. Sahnenin bütünü Cimabue Meryem'i tarzını anımsatır. Bu freskonun yapılış tarihine ilişkin hiç bir veri yoktur. Sahnenin alt kısmında yer alan Latince yazıtı Diehl okumuştur: "*Memento Dne famuli tui Simeonis et uxoris ejus*"- "Tanrım, Simeon adlı kulunu ve eşini hatırla [302] . Günümüzde bu yazıt okunamamaktadır.

Meryem ve Çocuk İsa'nın Başı

Sahnenin çalınan parçaları günümüzde Palazzo Lanfranci Müzesi'nde sergilenmektedir.

[302]Diehl, 1894**, a.g.k.,** 151 . "Tanrım, Simeon adlı kulunu ve eşini hatırla".

Meryem frontaldir, başı turuncu renkli üzeri kırmızı desenli kenarları inci dizili halelidir. Koyu mavi maphorionu başını örtmekte ve omuzlarına inmektedir. Başının üst kısmında haç işlemesi dikkati çekmektedir. Uzun boynu üzerindeki oval yüzünde iri badem gözleri, gür kaşları, biçimli burnu, küçük dudakları ve sabit ve hüzünlü bakışları belirgindir. Büyük olasılıkla bu figürün kucağında yer alan Çocuk İsa'nın başında da büyük turuncu renkli ve kenarları iri inci dizili hale bulunmaktadır. Küçük oval yüzünde iri gözleri, biçimli burnu ve küçük ağzı görülebilmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.4.6. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 41/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey apsisin girişinde bema duvarının kuzey kısmında yer almaktadır.

Yazıtı: MAT DNI [MAT DNI, Mater Domini: *Tanrı Anası*]

Bugünkü Durumu: Tahribat olsa da sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne bema duvarında apsis kemerine yakın dar bir alana yerleştirildiği için eğik görünümlüdür. Kırmızı çerçeve içinde ve enine bölünmüş (koyu mavi-kırmızı-sarı) fon üzerindedir. İsa çarmıhtadır, sağına doğru sarkmıştır. Koyu sarı renkli, haçlı halesinin çevresinde inciler dizilidir. Sağ koluna doğru eğilmiş başında uzun saçları kızıl renktedir, sakalı ve bıyığı kısadır, gözleri kapalıdır, karnı içine çökmüştür. Vücudunun alt kısmı bir perizonion ile örtülüdür. Ayakları ayrı ayrı çivilenmiştir. El parmakları kapalıdır ve yumruklarını sıkmıştır.

Haçın altında sol tarafta Meryem, sağda Yuhanna görülmektedir. Meryem kırmızı enkli elbise üzerine başından ayaklarına kadar inen koyu mavi maphorionunu örtmüştür. Sağ eli yanağına dayalı iken diğer eli belindedir. Yuhanna ise yakasız koyu mavi tunik üzerine kırmızı renkli manto giymektedir. Her iki figür de koyu sarı renkli ve çevresi incili halelidir. İkisi de gözlerini Çarmıh'taki İsa'ya çevirmişlerdir. Meryem'in solunda MAT DNI (Mater Domini) yazıtı okunmaktadır.

Kaynak: Yuhanna 19:18-34; Matta 27:33-50; Luka 23:32-46; Markos 15:24-39; Nikodemus İncili 9-12,16

Tarihlendirme: 14.-15.yüzyıl

3.4.7. Haç (Resim 42/Bkz: EKLER)

Yeri: Orta nefte arka sütunun güney duvarı üzerindedir.

Yazıtı:-

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuştur, ancak okunabilmektedir.

Sahne Tasviri: Kırmızı-beyaz-siyah şeritlerden oluşan çerçeve içinde ve beyaz fon üzerinde kırmızı renkle yapılmış eşit kollu bir haç figürüdür. Alt kısmından kırmızı renkli dallar çıkmaktadır. Üzerinde çok sayıda okunamayan Yunanca grafiti ve haç benzeri küçük figürler görülmektedir. Çevresinde çok sayıda derin kazıma grafiti haçlar yer almaktadır. Çerçevesi üzerinde grafiti şeklinde 1628 ve 1661 tarihleri okunmaktadır.

Ayrıca kilisenin duvarlarında ve duvar resimleri üzerinde çok sayıda ve farklı formlarda haç grafitileri yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuzeyde yer alan şapelin duvarında grafiti şeklinde 1607 tarihi okunmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17. yüzyıl

Yayın: C.Diehl (1894), s.151; La Scaletta (1995), s.103; A.Grelle Iusco (1981), s.169-170; M.Tommaselli (2002), s.28-30.

3.5. Santa Lucia alle Malve Kilisesi (Katalog No:5) (Resim43-62/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Santa Lucia alle Malve (Santa Lucia e Agata alle Malve- Santa Lucia al Casalnuovo). Manastır topluluğu Nelli'ye göre 870 tarihinde, Tommaselli'ye göre 1093 yılında kurulmuştur. Başrahibe Eugenia ölünce kurulduğuna göre 9.-10. yüzyılda kuruldu diyebiliriz. 1208 tarihli belgeye göre adı Sant'Agata Kilisesi'dir; bazı noterlik belgelerinde ise adı Santa Lucia ve Sant'Agata Kilisesi olarak geçmektedir. Kilise içindeki farklı mimari ayrıntılar da bu bilgiyi destekler. Sağ nef Santa Lucia, sol nef ve ana nef Sant'Agata'ya adanmış olabilir.

Kilisenin Yeri: Matera, Sasso Caveoso, Rione Casalnuovo bölgesindedir. Gravina'nın batı yamacında yer almaktadır. Cooperativa Oltre l'Arte yönetimindedir. Koordinatları: 40°39'47.67"K 16° 36' 44.44" D Yükseklik:354 m.

Mimari Tasviri

Plan: 16,39 x 15,26 m. ölçülerindedir[303]. Farklı boyutlarda üç neften oluşan bazilikal planlı kaya oyma kilisedir.

İç Tasvir: Kilisenin ana nefine ve kuzey nefine girişi sağlayan iki kapı mevcuttur. Kuzey nefe giren kapı iç kısımda sivri kemerlidir (Resim 43/Bkz: EKLER).

Beş sütunla bölünmüş üç nefli bir kilisedir; iki sütun orta nef ile güney nef arasında, diğer üç sütun ana nef ile kuzey nef arasındadır (Resim 44/Bkz: EKLER). Özgün biçiminde ana nefteki giriş kapısından başlayarak apsise doğru yükselmekte olan taban seviyesi sonradan yapılan değişiklikle düzeltilmiştir. Çevre duvarlarda yapılan değişikliklerin izleri görülmektedir. Oldukça geniş ve yüksek tavanlı üç nefli kilisenin tavanı düzdür. Ana nef ve sol (güney) nef tavanında, kutsal alan (presbiterium-apsis) bölümünde görülen konsantrik (eşmerkezli) içi içe daireler sembolik kubbeler (*pseudocupola*) oluşturmakta ve derinlik duygusu vermektedir (Resim 44-45/Bkz: EKLER). Ana nefin tavanında yer alan konsantrik halkalar apsis kemeriyle aynı eksendedir. Doğudaki daha küçük çaplı ve iki halkadan, batıdaki (apsise yakın olan) daha geniş çaplı ve üç halkadan oluşmaktadır. Üç nefin tavanları aynı yükseklikte olmasına karşın taban seviyeleri farklıdır. Sağ (kuzey) nef tabanı diğer neflere göre daha yüksektir. Ana nef düzensiz genişlikte üç kemer ve farklı ölçülerde iki sütunla kuzey neften ayrılmaktadır. Girişten sonra sağdaki ilk sütun dikdörtgen profillidir, ikinci sütunun köşeleri yuvarlatılmıştır, üst kısımda köşeli profil oyularak sütun başlığı oluşturulmuştur.

Ana nef ve güney nefin kutsal alanı (presbiterium- din adamlarına ayrılmış olan bölüm), bir dizi sütunla (ikonostasis) neflerden ayrılmıştır. Günümüzde bulunmayan bu bölümün tavan kısmında üç yuvarlak kemer kalıntısı ve yıkılmış iki sütunun kalıntısı ile tabandaki bağlantı noktaları görülebilmektedir. İkonostasinin parapetlerinde yer alan resimli bölüm bloklar halinde kesilmiştir; güney nefin doğu kısmında oluşturulan

[303]16m x 13.50 m. . La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 152.

mutfak duvarları için kullanılmıştır (Resim 47/Bkz: EKLER). Apsisin üst kısmında, tavan saçağında üçlü zikzak şeklinde kazıma tekniği ile oluşturulmuş süslemeler görülmektedir. Ana apsisten kuzey apsis mekanına düzensiz basamaklarla çıkılmaktadır.

Kuzey ve güney duvarlarda farklı büyüklükte ve sayıda kemerli nişler yer almaktadır; Kuzey nefte 1800'lü yıllarda üçüncü sütunla bitişik konumda kalkerinit bloklarla bir duvar oluşturulmuş ve önüne bir altar yerleştirilmiştir (Resim 46/ Bkz: EKLER). Böylece duvar arkasında kuzey nef ve orta nefle bağlantılı bir mekan oluşmuştur. Kuzey (sağ) nef sürekli ibadet mekanı olarak kalmıştır[304]. Diğer iki nef ise 1950'lere kadar ev ve depo olarak kullanılmıştır[305].

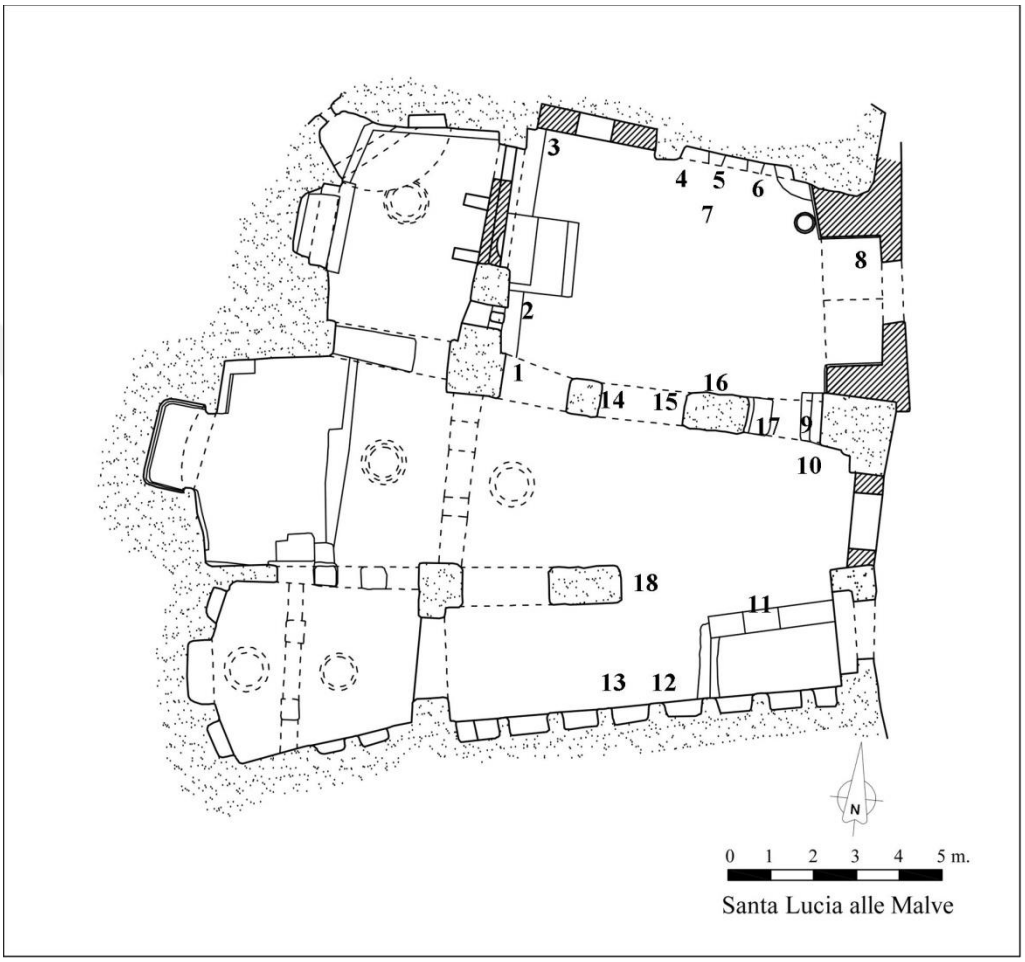
Kuzey nefte altarın arkasındaki bölüm ile ana nef arasında tavanda bir Latin haçı kabartması dikkati çekmektedir. Kuzey batı köşede üç girintili kemerli bir pencere yer almaktadır.

Güney nef duvarında sekiz adet ince uzun ve yuvarlak kemerli niş yer almaktadır; iki niş içinde iki önemli duvar resmi görülmektedir (Resim 47/Bkz: EKLER). Bu duvarda birinci ve ikinci nişler arasında yer alan sütun yıkılmıştır; ikinci ve üçüncü kemer arası ise sütun şeklinde duvardan ayrı oyulmuştur; diğerleri duvara dayalı yarım sütun şeklinde biçimlendirilmiştir. İkinci sütunun başlığında kazıma zikzak süsleme, üçüncü ve dördüncü sütunların başlığında boya ile yapılmış bitkisel motifler yer almaktadır; beşinci sütun başlığı delikli ajur tekniği ile oluşturulmuştur. Diğer sütun başlıkları ise (6.,7. ve 8. sütunlar) düz silmeli sütun başlıklarıdır. Sekizinci niş diğerlerine göre daha yüksektir ve tabana doğru uzatılmıştır. Duvarda taban seviyesinden 1.24 cm yükseklikte iki küçük oyuk dikkati çekmektedir; kutsal mekana girmeden önce kullanılan kutsal su haznesi olmalıdır. Hemen solda geniş yuvarlak kemerli bir oturma sekisi (subsellia) yer almaktadır. Üst kısmında iki silmeli yuvarlak kemerli iki adet niş görülmektedir. Güney nef ile ana nef arasında üç yuvarlak kemerli, iki sütunlu bir bölüm bulunduğu ancak günümüze ulaşmadığı söylenebilir.

[304]Günümüzde halen 13 Aralık Santa Lucia gününde bu kilisede ayin yapılmaktadır .
[305]Sassi bölgesinin terk edilmesi ile bu bölgedeki kaya oyma kiliseler de terk edilmiş, kentin Piano bölgesindeki yapı kiliseler kullanılmaya başlanmıştır.

Bu şekliyle ana nef ve sol nef (güney) bir bütünlük oluştururken, sağ (kuzey) nef taban yüksekliği ve kutsal mekan düzenlemesi ile farklı bir görünüm arz etmektedir. İki farklı mimari bütünlük dikkati çekmektedir.

Kilise doğu yönünde düzensiz açılmış üç pencereden ışık almaktadır.



Görsel 3.5. *Santa Lucia alle Malve Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir: Gravinanın batı kıyısındaki küçük terasa ulaşıldığında eski manastır kompleksinin dış fasadında kaya bloğu üzerinde yan yana farklı mekanlara girişi sağlayan kapılar dikkati çekmektedir (Resim 48/Bkz: EKLER). Kuzeydeki ilk kapı ve üçüncü kapının üst kısmında kabartma şeklinde farklı dönemlerde işlenmiş[306] Azize

[306]La Scaletta,1995, **a.g.k.,** 154.

Lucia'nın şehitliğinin sembolü olan kadeh ve iki göz figürü yer almaktadır[307]. Kilisenin dış duvarı kalkerinit kesme bloklarla oluşturulmuştur; mekan girişi bir yuvarlak kemer üzerinde sivri kemer şeklindedir. Sivri kemerin altında azizenin litürjik sembolü olan üzerinde göz motifi ile bir kadeh kabartması dikkati çekmektedir (Resim 49/ Bkz: EKLER). Kilisenin içinde bulunduğu kaya bloğunun üst kısmında 13.-14.yüzyıllarda kullanılmış nekropol alanı bulunmaktadır[308].

Volpe'nin belirttiğine göre 1310'de Başpiskopos Roberto rahibelere evler, bahçeler vb. ile manastırlarına bitişik bir kilise hediye etmiştir. Nelli, 1204'te Filistin, Accon (Acri-Akka)'dan Aziz Augustin kurallarını izleyen rahibelerin Matera'ya geldiğini, Piskopos Andreas'dan S.Maria la Nova (bugünkü S.Giovanni Battista) Kilisesi'ni aldıklarını yazmaktadır. Bu kilise bugünkü S.a Maria alle Malve Kilisesi'nin sağ nefi olabilir. Sol nef ile ana nef manastırın bir bölümü olarak kullanılmış olabilir. 1283 yılında ise bu cemaat Volpe'nin belirttiği gibi yeni inşa edilen manastıra taşınmıştır. Taşınma sonrası kaya oyma mekanda yer alan iki kilise birleşmiştir.

Resim Programı: Kilisede bulunan duvar resimleri 1950'lerden sonra ev mekanının taşınmasından sonra restore edilmiştir. Resimler altında 0.50-1 cm arası kalınlığı olan bir sıva tabakası bulunmaktadır.

3.5.1. Aziz Vito (din şehidi-martir)[309] (Resim 50/ Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey nef ile ana nefi ayıran kemer üzerinde, altarın sol yanında yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü durumu: Sahne yer yer tahrip olmuş olsa da okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Figür üç renkli bir fon üzerinde (mavi-turuncu-mavi) ayakta durmaktadır. Paneli çevreleyen kalın kırmızı renkli bir çerçeve dikkati çekmektedir. Aziz, ayak bileklerine kadar inen mavi renkli tunik üzerine koyu kırmızı renkli manto giymektedir. Göğüs kısmında ve etek kısmında baklava dilimi şeklinde desen yer

[307]Azize Lucia: 3. yüzyılda Diokletian döneminde yaşamış, işkenceler görmüş, gözleri oyularak şehit edilmiştir.
[308] 8.yüzyıldan 11.yüzyıla kadar kullanılan bu alanda 149 adet mezar D.Nigro tarafından bir tez çalışmasında kataloglanmıştır. D. Nigro (2012). *Matera Altomedievale: Il cimitero di Santa Lucia alle Malve.* Yayımlanmamış Tez. Universita' di Salento, Facolta' di Lettere, Filosofia, Lingue e Beni Culturali.
[309]Aziz Vito: Diokletian döneminde Sicilya'da ve Lucania'da yaşamış, işkence görmüş ve öldürülmüştür. İyileştirici gücü ile dikkati çekmiştir.

almaktadır. Sağ kolu göğsüne doğru kıvrılmış durumdadır. Boyun kısmında tutturulmuş kırmızı renkli mantosunu kıvrılmış sağ kolu geriye doğru itmiştir, mantonun etek kısmının drapelerinde beyaz renkli dört noktadan oluşan desen göze çarpmaktadır. Kırmızı çizgili ayakkabılarının arasında azizin kimliğini belirlemeye yardımcı olan küçük beyaz bir köpek figürü yer almaktadır.

Aziz turuncu renkli halelidir; sarı saçları çene hizasına kadar inen genç bir figür olarak tasvir edilmiştir. Giysileri boynunu açıkta bırakmaktadır. Frontal duruşludur; sarı saçlarının detayları, dolgun yüzü, gözleri, uzun burnu ve kırmızı etli dudakları ile pembe yanakları ayrıntılı işlenmiştir. Azizin başının arkasında bitkisel desen bezemeli bir dörtgen yer almaktadır. Yazıt ve sembol bulunmamaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14. yüzyıl [310]

3.5.2. Azize Lucia (Resim 51/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey nefte altarın sol yanındadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne siyah kalın bir çerçeve içindedir; zemin enine iki kısma bölünmüştür; üst kısım beyaz alt kısım yeşil renklidir. Figürün arkasında dik olarak kırmızı bir bölüm yerleştirilmiştir. Bu düzenleme azizenin başını kırmızı fonda öne çıkarmaktadır. 3/4 pozisyonda soluna doğru dönüktür. Azize kızıl renkli ve uzun saçlıdır; saçları arkada toplanmış, pembe yüzünü ve boynunu açıkta bırakmıştır. Yakası beyaz şeritli turuncu renkli bir elbise giymektedir, belinde beyaz bir kuşak görülmektedir. Ayaklarına kadar inen elbisesinin üzerinde dışı koyu kırmızı, iç kısmı yeşil iki renkli bir şalı kollarına ve bedeninin alt kısmına sarmış durumdadır. Sağ eli yanda vücuduna bitişik durmakta ve bir palmiye dalı tutmaktadır; sol elinde ise

[310]Comune di Matera, Citta' dei Sassi, Piano Strutturale Comunale, Valore storico-culturale, Repertorio degli areali. s.5. Bu kaynakta resim 13. yüzyıla tarihlenmektedir. http://www.comune.matera.it/ images/ Piano_strutturale_comunale/CRS2/Valore_storico_culturale/CRS2_REPERTORIO_VALORE_STORICO-CULTURALI_ALL.pdf. (Erişim Tarihi 12.3.2017); Cooperativa Oltre l'arte sayfasından alınan bilgi. Resim 14. yüzyıla tarihlenmektedir. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

şehitliğinin sembolü olan içinde iki göz bulunan turuncu renkli bir kadehi beli hizasında tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16. yüzyıl[311]

3.5.3. Bir Aziz-Azize?

Yeri: Kuzey nefin kuzeybatı köşesinde yer almaktadır.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst bölümü tamamıyla tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Kırmızı ve beyaz şeritlerle oluşturulmuş çerçeve içinde koyu renk fon üzerinde frontal olarak ayakta duran bir figür yer almaktadır. Kahverengi üzerine gri renkli geniş çizgilerle drapelenmiş bir elbise giymektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13.-14. yüzyıl

3.5.4. Bir azize

Yeri: Kuzey duvarda yer alan İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Aziz Nikolaus, Meryem'in Taçlandırılması fresko gurubunun yer aldığı kemerin iç kısmında alt bölümde yer almaktadır.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst bölümü ve kuzey duvara yaslanan kısmı tamamıyla tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne kemerde, kalın kırmızı renkli çerçeve içinde ve koyu renk fon üzerindedir. Figür ayakta ve frontal duruşludur. Başında kenarları incili sarı renkli bir hale görülmektedir. Koyu kahverengi drapeli giysisi aşağıya kadar inerek ayaklarını gizlemektedir. Başında da kahverengi örtü altında beyaz bir örtü başını ve boynunu

[311]Cooperativa Oltre l'arte sayfasından alınan bilgi.http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

çevreleyerek omuzlarına inmektedir. Göğüs hizasında sağ elinde küçük bir haç, sol elinde kapalı ve cildi süslü Kutsal Kitap tutmaktadır. Yüzü ve dudakları dolgundur.

Kaynak: -

Tarihlendirme: -

3.5.5. İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi (Resim 52/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana girişin sağ tarafında, kuzey duvarda görülen üç kemerli kısımda yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin sol üst kısmı tahrip olsa da okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne enine üç kısma ayrılmıştır; koyu mavi-turuncu-koyu mavi renklerden oluşan bir zemin üzerinde, geniş kırmızı ve ince beyaz çizgiden oluşan çerçeve içindedir. Haçın sol yarısı ve İsa figürünün büyük kısmı tahrip olmuştur. Haç kolunun sağ üst kısmında güneş figürü görülmektedir. Klasik ikonografiye göre simetrik olarak sol bölümde ay figürü olmalıdır. Yuhanna İsa'nın sol elini yanağına dayamıştır; Nikodemus merdiven üzerinde kerpetenle ayağını çividen kurtarmaktadır. Aramatyalı Yusuf İsa'nın vücudunu tutarak yardım etmektedir. Sahnenin solunda koyu mavi giysisinin alt kısmı ile Meryem görülmektedir. Meryem'in arkasında koyu pembe giysili bir diğer figürün alt kısmı görülebilmektedir. Sağda Yuhanna'nın arkasında görülen figür Mecdelli Meryem olmalıdır. Haçın altında kuru kafa figürü dikkati çekmektedir. Yuhanna, Aramatyalı Yusuf ve Nikodemus'un ayaklarında sandalları görülmektedir.

Kaynak: Matta 27:57-61 (Passione,13. durak); Markos 15:42-47; Luka 23:50-56; Yuhanna 19:38-42; Nikodemus İncili, XI. bölüm, 2.

Tarihlendirme: 14. yüzyıl[312].

3.5.6. Piskopos Aziz Nikolaus (Resim 52/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey duvarda, İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi sahnesinin yanında, Meryem'in Taçlandırılması sahnesinin üzerindedir.

[312] Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 67; Cooperativa Oltre l'arte sayfasından alınan bilgi http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

Yazıt: NICOLA..

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kalın kırmızı bir çerçeve içindeki sahnenin fonu enine üçe bölünmüştür ve koyu mavi-turuncu-koyu mavi renklerdedir. Turuncu haleli Nikolaus frontal olarak ayakta durmaktadır, sağ eliyle kutsarken sol elinde Kutsal Kitap tutmaktadır. Beyaz saçları başının yan kısmında görünmektedir ve beyaz sakalı vardır. Yüzünün büyük kısmı tahrip olmuştur. Mavi giysisi üzerinde kırmızı renkli bir manto giymektedir, kolları geometrik desenli işlemelidir. Beyaz stolası üzerinde iki iri haç dikkati çekmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13.-14. yüzyıl[313].

3.5.7. Meryem'in Taçlandırılması (Resim 53/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey duvarda, İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi sahnesinin altındadır.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı kalın bir çerçeve içinde ve koyu mavi-turuncu-koyu mavi renklerle enine bölünmüş fon üzerindedir. İsa ve Meryem figürleri sahnenin ortasına yerleştirilmiştir. Her iki figür arkalıklı ve işlemeli tahtlara oturmuşlardır. İsa arkalığı Meryem'inkine göre daha yüksek olan turuncu renkli, ayakları oymalı bir tahtta 3/4 pozisyonda Meryem'e doğru dönüktür. Turuncu halesi incilerle çevrelenmiştir ve pembe renkli haçlıdır. Kısa sakalı, saçları ve bıyığı kahverengidir. Yüzü, gür kaşları, uzun ve kavisli burnu koyu renk gölgelerle belirgin hale getirilmiştir. Yanak ve dudakları pembe renkle vurgulanmıştır. Pembe yakasız giysi üzerine sol kolunu ve omzunu açıkta bırakan koyu renk himationunu sarmıştır. Himationu üzerinde üç beyaz noktadan oluşan seyrek desenler dikkati çekmektedir. Bir suppedaneuma dayadığı ayaklarında hafif sandalları görünmektedir. Sağ eli Meryem'in başında iken sol elinde turuncu renkli iri bir zambak taşımaktadır.

[313]Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 67.

Meryem arkalığı ince işlemeli, geometrik desenli daha alçak bir tahtta frontal pozisyonda oturmakta ve başını sola, İsa'ya doğru eğmektedir. Başında çevresi inci dizili turuncu bir hale bulunmaktadır. Başını tamamıyla örten koyu mavi renkli maphorionunun altından kırmızı bir örtünün uçları ve alnı üzerinde yer alan inci dizisi görülmektedir. Üzerinde dört beyaz noktalı desenler görülen maphorionu dizlerini açıkta bırakarak yere kadar inmektedir. Koyu renk ayakkabı giymiştir; ayaklarını geometrik desenli suppedaneuma dayamıştır. Ellerini göğsünde açık olarak dua eder şekilde birleştirmiştir. İsa'ya doğru eğilmiş yüzünde kavisli burnu, iri gözleri, yay biçimli kaşları ile pembe renkle vurgulanmış yanakları dikkati çekmektedir. Yüz hatları ve çenesi koyu renk gölgelendirme ile belirgin hale getirilmiştir. İsa Meryem'in başına bir taç koyarken iki aziz çifti sahnenin iki yanında yer almaktadır. Sağda Vaftizci Yahya ve Aziz Petrus, solda ise Stefan ve Lorenzo yerleştirilmiştir. Vaftizci Yahya'nın başı üzerinde yarım bir melek figürü görülmektedir.

Sahnenin en sağında Aziz Petrus frontal pozisyonda ayakta durmaktadır. Pembe renkli halesi incilerle çevrilidir. Kıvırcık saçları, kısa sakalı ve bıyığı vardır. Yüzündeki kalın gölgelendirmeler gözleri, burnu ve yanaklarını belirginleştirmiştir. Açık kırmızı tuniği üzerinde koyu renk himationunu sarmış, sağ kolu açıkta kalmıştır. Bir ucunu sol koluna sardığı için himationu drapeler oluşturmuş ve tuniğinin eteklerini açıkta bırakmıştır. Ayakları sandaletlidir. Sağ eliyle kutsamakta, himationunu sardığı sol elinde anahtarları tutmaktadır. Petrus ile İsa arasında yer alan Vaftizci Yahya, 3/4 pozisyonunda İsa'ya doğru dönüktür. Turuncu halesi inci dizisi ile çevrelenmiştir. Uzun saçları ve uzun sakalları karışıktır. Turuncu tuniğinin üzerine koyu renk himationunu sarmış, sol omzu açıkta kalmıştır; himationunun ucunu sol kolunun üzerine atmıştır. Kollarını açık şekilde İsa'ya doğru uzatmıştır. Ayaklarında sandaletleri görülmektedir. Başının sağ üst kısmında yarım bir melek figürü kanatları açık şekilde yerleştirilmiştir. Başındaki hale turuncu renklidir ve inci dizilidir.

Sahnenin solunda diğer iki aziz, Stefan ve Lorenzo yer almaktadır. İkisi de frontal durumda tasvir edilmiştir. Meryem'in yanında pembe incili halesi ile Stefan genç bir figür olarak yer almaktadır; kısa saçlı ve sakalsızdır; iri gözlü ve uzun burunludur; yakası, kolları ve etek kısmı oldukça süslü pembe bir tunik giymekte ve sol omzunun üzerinde işlemeli ekru renkli bir örtü görünmektedir. Sol elinde kapalı şekilde bir kitap taşımaktadır. Kitabın üzeri taşlarla süslenmiştir. Sahnenin en solundaki figür turuncu

renkli ve incilerle çevrelenmiş halelidir. Lorenzo da genç bir figür tasvir edilmiştir. Koyu mavi tuniğinin üzerine sardığı pembe himationu ayak bileklerine kadar inmekte, altından koyu renk giysisi çıkmaktadır. Bedeninin sol üst kısmı ve sol omzu açıkta kalmıştır. Ayaklarında sandalet vardır. Sol elinde bir rulo tutarken sağ eliyle kutsamaktadır.

Kaynak: Meryem'in Taçlandırılması, Aquinolu Thomas, Summa Theologiae, I, q.25, a.6 [314] .

Tarihlendirme: 14. yüzyıl[315].

3.5.8. Aziz Leonardo

Yeri: Kemerli girişin hemen sağında doğu duvarda yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne oldukça tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sarı, gri ve bordo renkli şeritlerden oluşan geniş bir çerçeve içinde ve koyu pembe renkli fon üzerinde ayakta duran frontal pozisyonda bir figürdür. Başında sarı renkli halesi ile genç bir figür olarak tasvir edilmiştir. Başının üst kısmı tıraş edilmiştir (*tonsura*). Yuvarlakça yüzü sakalsız ve bıyıksızdır. Gri bir tunik üzerine açık renk giysilidir. Sağ elini göğüs hizasına kaldırmış kutsarken diğer elini beli hizasında tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16.yüzyıl

3.5. 9. Norcialı Aziz Benediktus (Resim 54/Bkz: EKLER)

Yeri: Girişin solunda doğu duvarı üzerindedir; iki nefin (orta nef ile kuzey nef) birleştiği yerdedir.

Yazıt: ..... BENEDICT

[314] http://www.it.josemariaescriva.info/articolo/quinto-mistero-glorioso (Erişim Tarihi 10.9.2015)
[315] Cooperativa Oltre l'Arte, resmi 13.yüzyıl sonu 14. yüzyıl başına tarihlemektedir. http:// www. oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5 (Erişim Tarihi 15. 05. 2015)

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kalın kırmızı ve ince beyaz şeritli bir çerçeve içinde enine üç bölüme ayrılmış fon üzerinde (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) yer alan aziz frontal duruşludur. İri gözleri sabit bakışlıdır; kısa ve gür saçları, sakalı ve bıyığı gri renktedir; yay şeklinde kaşları ve uzun burnu belirgindir. Kızıl kahverengi başlıklı rahip cüppesi giymiştir, etek uçlarında beyaz bitkisel motifli işlemeler görülmektedir. Cüppesinin altında beyaz renkli ve topuklarına kadar inen drapeli bir tunik giymektedir; içindeki giysinin kolları tuniğin geniş kollarından çıkmaktadır; sol elinde baş kısmı kıvrık ve hayvan başı formunda sonlanan asasını tutmaktadır ve sağ eliyle kutsamaktadır. Başında çevresi incilerle çevrili turuncu renkli halesi dikkati çekmektedir. Ayaklarında koyu renkli ayakkabılar görülmektedir. Figürün sağında dik olarak adı yazılıdır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14. yüzyıl [316].

3.5.10. Vaftizci Yahya (Resim 55/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana nefin doğu duvarında yer almaktadır.

Yazıt: Yahya'nın başının yanında: .....US ...A...I....A

Elindeki rulonun üzerinde Latince EGO VOS CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM ONI (DOMINI) - "Çölde haykıran, Rab'bin yolunu hazırlayın, Geçeceği patikaları düzleyin" [317] yazıtı okunmaktadır.

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kalın kırmızı ve ince beyaz renkli şeritten oluşan çerçeve içinde, enine bölünmüş koyu mavi-turuncu-koyu mavi renkli bir fon üzerindedir. Figür frontal olarak yerleştirilmiştir. Çıplak vücudu üzerine deve derisinden bir kürk (vello) giymiş ve bu giysi göğsünde büyük bir düğümle tutturmuştur. Postun kenarlarından kürkün tüylü kısımları görünmektedir. Başı incilerle çevrili turuncu renk halelidir. Kızıl renkli saçları uzundur ve omuzlarına dökülmüştür, bıyığı ve sakalı kahverengidir. İri kahverengi

[316]Tommaselli, 2002, **a.g.k**., 68, 13. yüzyıla tarihlemektedir; Cooperativa Oltre l'Arte sayfasından alınan bilgi http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)
[317]"Çölde haykıran, Rab'bin yolunu hazırlayın, Geçeceği patikaları düzleyin". Markos 1:3; Yuhanna 1:23; Luka 3:4; Matta 3:3.

gözleri sabit bakışlıdır, göz kapakları belirgin şekilde vurgulanmıştır. Kaşları yay biçimindedir, uzun burnu ve dudakları belirgindir. Sol elinde uzun saplı bir haç ile Kutsal Kitap'tan bir parçanın yazılı olduğu açık bir rulo taşımaktadır. Sağ eli ile göğüs hizasında kutsamaktadır. Sağ kolu ve sol bacağı çıplaktır. Hafif sandaletler giydiği ayakları sahne zemininden taşmıştır, çerçevenin üzerindedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14. yüzyıl

3.5.11. Azize Agata[318] (Resim 56/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana girişin solunda, güney nefte kesilmiş bloklarla oluşturulan mutfak duvarı üzerinde yer almaktadır.

Yazıt: . GATA

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumda değildir.

Sahne Tasviri: Kilise ev mekanına çevrilirken resimli ikonostasis bölümü bloklar şeklinde kesilerek güney doğu köşede bir mutfak alanı oluşturulmuştur. Bloklar gelişigüzel -yan, baş aşağı- konularak oluşturulan duvar üzerinde günümüzde okunamayan çok sayıda renkli figür parçası dikkati çekmektedir. Tanınabilen ilk figür mutfağın giriş kapısı üzerinde görülen, ayakta duran ve turuncu fon üzerinde, kahverengi ve ekru renkli şeritlerden oluşan çerçeve içinde frontal pozisyondadır. Kırmızı bir örtü başını ve kollarını örterek aşağıya inmektedir. Göğüs hizasında sol elinde tuttuğu açık renkli kadeh, figürün Azize Lucia olabileceği fikrini vermektedir.

Tanınabilen diğer figürün küçük bir parçası mevcuttur. Kapı açıklığı üzerine yerleştirilmiş blok üzerinde ekru renk çerçeveli koyu kırmızı zemin üzerinde başı incili ve turuncu haleli genç bir kadın figürüdür. Başında tacı altından beyaz tül örtü omuzlarına dökülmektedir. Kızıl kahverengi saçları örtüsünden taşmaktadır. İri sabit bakan gözleri, yay şeklinde kaşları, uzun burnu ve küçük bir ağzı vardır. Boynunu açıkta bırakan koyu sarı renkli bir elbise giymektedir. Sağda beyaz fon üzerinde görülen ".GATA" yazısına dayanarak Azize Agata olduğunu söyleyebiliriz. İkonostasisi

[318]Azize Agata: 3.yüzyılda Sicilya Adası'nda Catania kentinde yaşamış din şehididir; inancı nedeniyle işkenceye uğramış ve ölmüştür. Sembolü tepsi üzerinde bir çift göğüstür.

oluşturan resimli duvarın kesilerek bu bölümün inşa edildiği kaynaklardan edinilen bilgidir. Duvarı oluşturan parçalardan birinin üzerinde (olasılıkla Azize Lucia tasvirli) okunan 1537 yazıtı bu parçaları tarihlendirmede yol göstericidir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16.yüzyıl

3.5.12. Süt Veren Meryem (Virgo Lactans-Galaktotrophousa) (Resim 57/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin güney duvarında doğudan başlayarak beşinci niş içindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Yüksek ve yuvarlak kemerli, kırmızı kalın-beyaz ince şeritle sınırlanmış bir nişin içinde Meryem arkalığı yüksek ve incilerle süslü, kenarları sarı üzerine kırmızı-beyaz çizgilerle renklendirilmiş bir tahta oturmuştur. Oturma bölümünde incilerle bezenmiş, zengin işlemeli minderi görülmektedir. Başında kenarları inci bezemeli turuncu halesi bulunmaktadır. Kızıl kahverengi örtüsü (maphorion) başından itibaren sol dizini açıkta bırakacak şekilde yere kadar inmektedir. Maphorionun altındaki mavi tunik sol kolundan ve sol bacağının dizinden itibaren görülebilmektedir. Tuniğinin el bilek kısımları inci dizisi ile bezenmiştir. İki giysisinde de bol drapeler göze çarpmaktadır. Başında ve sol omzundaki haç veya yıldız deseni az da olsa fark edilmektedir. Yüzü yuvarlaktır, iri kahverengi gözleri belirsiz bir noktaya bakmaktadır, kaşları yay şeklindedir. Burnu kavisle belirlenmiştir, küçük ve aşağı doğru kıvrılmış dudakları hüzünlüdür. Yanakları pembe ile renklendirilmiştir. Başını çok hafif sağa Çocuk İsa'ya doğru eğmiştir. Elbisesinin altından görünen sol ayağında kırmızı üzerine inciler ve yeşil taşlarla işli ayakkabı giymektedir. Ayaklarını geometrik desenli bir suppedaneuma dayamıştır.

Meryem sağ kolunda başında taşlarla işli turuncu renkli ve çevresi incili halesi olan Çocuk İsa'yı tutmakta ve sol elinin işaret ve orta parmağı arasında tuttuğu göğsünü bebeğe uzatmaktadır. İsa, koyu renk saçlı ve iri gözlüdür; Meryem'in örtüsü ile aynı renk tunik giymekte ve iki eli ile annesinin göğsünü tutarak ağzına götürmektedir.

Meryem'in göğsü normal insan anatomisine göre yukarı doğru kaymış durumdadır. Çocuk İsa'nın ayaklarında hafif sandaletler dikkati çekmektedir.

Sahnenin yer aldığı nişin iki yanında kayadan oyulmuş iki sütunun üzeri farklı şekilde süslenmiştir. Soldaki sütunun üzerinde ekru-kırmızı ve siyah renklerle büyük dörtgenler içinde stilize çiçek motifleri dikkati çekerken sağ sütun üzerinde enine sarı-kırmızı-yeşil renklerle işlenmiş saç örgüsüne benzer desenler görülmektedir. Sütun başlıkları üzerinde kazıma tekniği ile yapılmış ok ucu motifleri yanında boyama ile oluşturulmuş bitkisel desenler yer almaktadır. Kemer üzerinde ise kırmızı-sarı-yeşil renkte zikzaklar ve bitkisel motifler görülmektedir.

Kaynak: Arap Çocukluk İncili; Ermeni Çocukluk İncili 9:2; Akathistos İlahisi

Tarihlendirme: 13. yüzyıl [319].

3.5.13. Başmelek Mikhail (Resim 58/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin güney duvarında doğudan itibaren altıncı nişin içindedir.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kemerli nişte kalın kırmızı ve ince beyaz şeritlerin oluşturduğu çerçeve içinde, enine üçe ayrılmış (koyu mavi-tutuncu-koyu mavi) fon üzerine hiyeratik frontallik gösteren bir figürdür. Turuncu halesi bordo rengi konturlu ve iki sıra inci dizisi ile çevrilidir. Beyaz kurdelelerle tutturulmuş kızıl kıvırcık saçları ve zarif boynu üzerinde küçük başı dikkat çekicidir. Etek, yaka, kol, boyun kısmında altın renkli şeritler bulunan, çok renkli kareler şeklinde inci ve değerli taşlarla süslü kırmızı bir tunik giymektedir. Tekrarlayan bu desen kralların değerli taşlarla bezenmiş loroslarını andırmaktadır. Aynı şekilde işlemeli bir başka parça beline dolanmış ve ön ortadan aşağıya doğru inmektedir. Tuniği üzerinde dört küçük noktadan oluşan desenler tekrarlanmaktadır. Sol eliyle uzun, ince bir asa, sağ elinde ise üzerinde üçlü haç bulunan beyaz bir globus tutmaktadır. Vücudunun iki yanında aşağıya doğru kıvrılmış durumdaki kanatları koyu kahverengi, turuncu renklidir; tüyleri siyah ve beyaz hatlarla

[319]Tommaselli, 2002, **a.g.k**, 68; Cooperativa Oltre l'Arte'den alınan bilgi http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

belirtilmiştir. Ayaklarının arasında kıvrılmış görülen ejder ile "ejderi yenen Başmelek" ikonografisindedir.

Sahneyi çevreleyen nişin sağ yanındaki yarım sütun üzerindeki resimler yok olmuştur. Sütun başlığı ise Bizans mimari formu özelliğinde ajur tekniği ile işlenmiştir. Nişin üst kısmını çevreleyen bordür üzerinde kırmızı-turuncu-siyah geometrik desenlerin bir parçası görülebilmektedir. Kemer içinde ise ekru ve siyah renkli bitkisel motifler yer almaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13. yüzyıl, 1250[320].

3.5.14. Bir Piskopos (Resim 59/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey nef ile ana nefi ayıran sütun üzerindedir.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Ayakta duran figürün sağ bölümü omuz hizasından itibaren tahrip olmuştur. Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Figür sütunun doğu yönünde derinliği az bir niş oluşturularak içine yerleştirilmiştir. Kırmızı kalın ve beyaz ince şeridin oluşturduğu çerçeve içinde, enine bölünmüş koyu mavi-turuncu-koyu mavi fon üzerindedir. Frontal pozisyonda ayakta durmaktadır. Geniş turuncu renkli kenarları inci dizili halesi vardır. Başında mitrası (piskopos başlığı) ve elindeki ucu kıvrık ve hayvan başı ile sonlanan asası ile piskopos özelliği göstermektedir. İri sabit bakışlı gözleri, belirgin kaşları, uzun burnu ve küçük ağzı ile hafif sakallı genç bir figürdür. Kolları oldukça geniş ve inci işlemeli koyu kırmızı renkli tören cüppesi (*casula*)[321] giymektedir. Cüppesi üzerinde sarmal dallar işlidir. Boyun çevresinde ve omuzlarında görünen işlemeli geniş bölüm ön ortada yere kadar uzanmaktadır. Diz altına kadar uzanan cüppesinin altından turuncu üzerine bordo renkli baklava dilimi işlemeli giysisi görünmektedir. Açıkta kalan sol ayağında üzeri beyaz inci işlemeli kırmızı ayakkabısı görülmektedir. Sol eli ile göğüs hizasında piskoposluk asasını tutarken sağ eli ile yine göğüs hizasında kutsamaktadır.

[320]Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 68; Cooperativa Oltre l'Arte 'den alınan bilgi http://www.oltrelartematera.it /ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)
[321]*Casula:* s.73 dn 277.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14.yüzyıl [322].

3.5.15. Bir Azize

Yeri: Kuzey nef ile orta nefi ayıran sütunun batı yüzündedir.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Figürün sol kısmı yukarıdan aşağıya kadar tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Kalın kırmızı ve koyu kahverengi şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde enine bölünmüş (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) fon üzerindedir. Frontal şekilde ayakta durmaktadır. Başındaki turuncu halesinin çevresi incilerle çevrilidir. Kahverengi saçlarını arkada toplamıştır, başında üçlü bir taç varmış gibi görünmektedir. Başını örten koyu kırmızı renkli örtü boynunu açık bırakarak omuzlarına inmektedir; sol eli ile sağ kolunu açıkta bırakan örtüsünü tutmaktadır. Sağ eli göğüs hizasında bir nesne taşıyor gibidir, ancak sahnenin yarısı tahrip olduğu için anlaşılamamaktadır. Genç ve yuvarlak yüzünde sabit bakışlı çok iri güzel gözleri dikkati çekmektedir. Yazıt olmadığı ve yarısı tahrip olduğu için kimliği belirlenememektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 14.yüzyıl

3.5.16. Meryem ve Çocuk İsa (Resim 60/Bkz: EKLER)

Yeri: Kuzey nefi orta neften ayıran ilk sütunun kuzey yüzündedir.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Siyah-gri-beyaz renkli ortası sarmalla süslü bir çerçeve içindedir. Sahnenin fonu üst kısmı beyaz, alt kısmı fıstık yeşili renklidir. Arkalıksız sarı renkli bir tahta oturmuş olan Meryem figürünün üst arka kısmında yer alan kırmızı renkli perde Meryem ve kucağındaki İsa figürünü daha belirgin kılmaktadır. Meryem'in ayakları taht

[322] Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15. 05.2015)

önüne yerleştirilmiş sarı bir yükselti (suppedaneum) üzerindedir. Başında kenarı koyu renkle çevrelenmiş sarı hale görülmektedir. İç kısmı açık yeşil renkli, dışı beyaz renkli örtüsü açık bırakılmış sarı saçlarını örterek omuzlarından aşağı düşmekte ve dizlerini de kapatarak ayaklarına kadar inmektedir. Sağa doğru 3/4 pozisyondadır, sağ kolunda dizlerine oturmuş Çocuk İsa'yı tutmaktadır. Koyu kırmızı elbisesinin yaka çevresindeki sırmalı şerit önde ortadan beline kadar inmektedir. Giysisinin göğüs hizasında bağlanmış koyu kahverengi bir şerit görülmektedir. Elleriyle kucağındaki İsa'yı iki yandan tutmaktadır. Ayaklarında koyu kahverengi ayakkabı dikkat çekmektedir. Lekesiz yüzünde kaşları, gözleri, iri burnu ve ağzı çok net hatlarla belirtilmiştir. Sağa doğru bakmaktadır. Çocuk İsa'nın başında sarı renkli kenarı siyah konturlu bir hale yer almaktadır; sarı gür ve kısa kıvırcık saçlıdır; yuvarlak yüzü annesine doğru dönüktür; kavisli kaşları, gözleri, burnu ve ağzı annesine benzemektedir. Yüz hatları ince ve belirgindir. Sarı bir tunik giymektedir, sol eliyle annesinin giysisinin yakasını tutarken, sağ eli havadadır.

Sahnenin sol alt köşesinde pastel renklerle yapılmış diz çökmüş bir figür dua eder pozisyonda iki elini Meryem'e doğru uzatmıştır. Yazıtı tam okunamamaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15.-16. yüzyıl [323]

3.5.17. Azize Skolastika (Resim 61/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana nef ile kuzey nefi ayıran ilk sütunun doğu yönünde yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kuzey nefi ana neften ayıran ilk sütunun doğu yüzünde dar bir alana frontal olarak yerleştirilmiştir. Enine bölünmüş (koyu mavi - turuncu- koyu mavi) zemin üzerindedir ve kırmızı kalın-ekru renkli dar şeritle oluşturulmuş bir çerçeve içindedir. Başında, çevresinde iri ve küçük inci dizisi bulunan turuncu renkli bir hale yer almaktadır. Başını açık renk bir örtü ile sıkı bağlanmış, boynunu da kapatan bu örtü

[323] CRS2Repertorio Valore Storico Culturali, s.5; Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 67. Adı geçen kaynaklar resmi 17. yüzyıla tarihlendirmektedir; Cooperativa Oltre l'Arte ise 16. yüzyıla tarihlendirmektedir. http:// www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

üzerinde koyu renkli bir diğer örtü yer almakta ve omuzlarından arkaya düşmektedir. Yeşilimsi kahverengi topuklarına kadar inen bol giysisi üzerinde kızıl renkli bir pelerin boynunda birleşmekte, omuzlarını örterek aşağıya doğru açılmakta ve ayak bilekleri hizasında sonlanmaktadır. Kahverengi elbisesinin içinde bulunan açık renk giysinin manşetleri bileklerinde görülmektedir. Sağ eli göğüs hizasında açık şekilde seyirciye dönüktür, sol elinde kapalı duran turuncu renkli üzeri taşlarla süslü Kutsal Kitap ve bir tespih tutmaktadır. Yeşilimsi kahverengi bol elbisesinin beline bağladığı düğümlü urgan ön ortadan aşağıya doğru inmektedir. Elbisenin eteklerinden dışarı çıkmış sol ayağındaki sandalet görülmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14. yüzyıl [324].

3.5.18. Anonim Bir Aziz Başı ve Piskopos Aziz Gregorius (Resim 62/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana nefi güney neften ayıran sütunun doğu tarafındadır.

Yazıt: ...GOR.....

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sütunun üst kısmında koyu renk fon üzerinde koyu sarı renkli halesi üzerinde iki sıra siyah inci dizisi bulunan, frontal duruşlu bir aziz tasviri yer almaktadır. Alnı açık, saçları kısa, bıyık ve kısa sakalı birleşmiş durumdadır. Alnındaki açıklık ve kırışıklıklar orta yaşlı bir görünüm vermektedir. Siyah kalın kaşları yay şeklindedir, iri gözleri sabit bakışlıdır. Uzun ve biçimli bir burnu vardır. Açık kırmızı renkli bir giysisi vardır.

Anonim aziz tasvirinin gövde hizasından itibaren daha geç dönemde eklenen Aziz Gregorius tasviri, sağ ve sol kenarları tahrip olsa da enine bölünmüş (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) zemin üzerinde, üst sağ köşede görüldüğü kadarıyla kalın kırmızı ve ince beyaz bir şeritten oluşan çerçeve içindedir. Frontal pozisyondaki azizin başında koyu sarı renkli ve incilerle çevrelenmiş halesi vardır. Piskoposlara özgü beyaz, ön ve arka ortada sivrilen formda, ön ortasında kenarları incili kahverengi bir şerit üzerinde beyaz puanlı sarı daireler işlenmiş başlık (mitra) giymektedir. Başlığından beyaz bir

[324]Comune di Matera, **a.g.k.,** 5 (Erişim Tarihi 12.3.2017)

parça figürün arkasına inmektedir. Saçları, bıyığı ve uzun sakalı beyazdır. Düz sakalı uca doğru sivrilerek ön ortada toplanmıştır. Kaşları ve iri gözleri belirgindir, uzun burnu ve dudaklarının hatları keskindir. Yakası kırmızı-sarı renkte dallarla işlenmiş koyu renk üzerine sarı ve beyaz daireler, sarmallarla zengin işlemeli bir dalmatik giymektedir. Kol uçları da yaka ile aynı biçimde işlenmiştir. Dalmatik üzerinde omuzlarını çevreleyerek ortadan hemen hemen yere kadar inen beyaz ve üzerinde büyük haç desenleri bulunan pallium taşımaktadır. Elinde hayvan başı ile sonlanan asa (pastorale) tutmaktadır. Figürün solunda ismi olabilecek yazıtın bazı harfleri okunabilmektedir. ...GOR...

Kaynak: -

Tarihlendirme: Aziz tasviri 12.yüzyıl, Piskopos Gregorius tasviri 13.yüzyıl[325].

Yayın: La Scaletta (circolo culturale) (1995), s.152-154; M.Tommaselli (2002), s.65-69; F. dell'Aquila-A.Messina (1998), s.54,70,76,77,80,81,82,84,106,110,198-199.

3.6. Madonna de Idris Kilisesi (Katalog No:6) (Resim 63-76/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Madonna de Idris (Idris kelimesi Yunanca *υδρια* (hydria) su kabı, suların kadını veya *οδηγητρια* (Hodegetria) yol gösterici kelimesinden türemiştir)[326] . Kilise Meryem'in ayakları yanında iki su bakracı ile tasvir edilmiş olması nedeniyle "de Idris" adıyla da bilinir. Cooperativa Oltre l'Arte yönetimindedir.

Kilisenin Yeri: Sasso Caveoso Bölgesi'nde Via Madonna de Idris üzerindedir. Sasso Caveoso bölgesinin en yüksek noktası olan ve üzerinde büyük metal bir haç bulunan[327] Monte Errone Kayalığı içindedir.

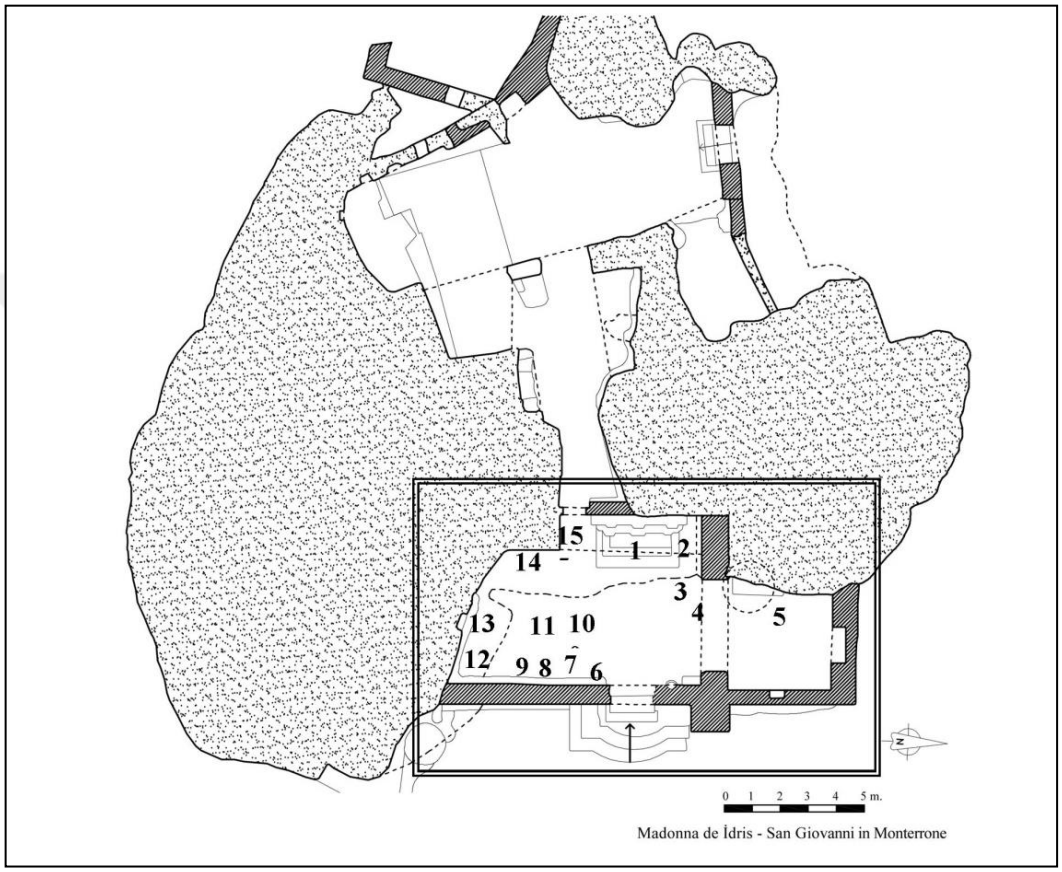
Koordinatları: 40°40’15.19”K 16° 36’ 22.28” D Yükseklik: 378 m.

Mimari Tasviri:

Plan: 14 x 6.25 m. [328] . Düzensiz dikdörtgen şeklinde bir planı vardır.

[325]Tommaselli, 2002, **a.g.k**., 68; Bizans litürjik objeleri taşıyan bu figür bazı araştırmacılar tarafından Aziz Donato olarak tanımlanmaktadır.
[326]E.Contillo (1960). *Matera*, Guida Turistica, Matera:Montemurro, s.29.
[327] Kayalığın üserindeki haç 1937 yılında "Missioni Paoline" gurubu tarafından konulmuştur. http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/14-santa-maria-de-idris, (Erişim Tarihi 15.06.2015)

İç Tasvir: Büyük kısmı kayaya oyulmuş bir kısmı yine kalkerinit kesme bloklarla örülerek oluşturulmuş düzensiz, dikdörtgene yakın planlı bir mekandır. Girişin tam karşısında güney duvarı önünde geç dönemde yerleştirilmiş bir altar bulunmaktadır. Batı bölümünde bir kemerle birleşen kesme bloklarla inşa edilmiş daha küçük bir mekan (şapel) yer almaktadır (Resim 63/Bkz: EKLER).



Görsel 3.6. *Madonna de Idris Kilisesi. Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir: Metara, Sasso Caveoso bölgesine hakim bir kaya kütlesinin içine oyulmuş kiliseye kaya bloğunun ortasında yer alan merdivenlerin sonunda bir kapıdan girilmektedir. Kilisenin giriş kısmı (15.yüzyılda gerçekleşen bir çökme sonrası) kesme kalkerinit bloklarla inşa edilmiş, diğer kısmı Monte Errone Kayalığı içine oyulmuştur (Resim 64/Bkz: EKLER). Küçük bir çan kulesi kayalığın dini özelliğini vurgulamaktadır.

[328] 6.75 m x 13 m . La Scaletta, 1995 , **a.g.k.,** 151.

Resim Programı

3.6.1. Meryem ve Çocuk İsa (Resim 65/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin tam karşısında daha geç dönemde yerleştirilmiş altar üzerindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Tempera tekniğinde yapılmıştır. Altarın üst kısmında yer alan niş içine yerleştirilmiş açık kahverengi fon üzerinde mavi giysisi ve maphorionu ile Meryem frontal durumda bir taht üzerinde oturur pozisyondadır. Kucağında, sol tarafında tuttuğu Çocuk İsa çok zor görülebilmektedir. İsa'nın başı Meryem'in çenesi hizasındadır. Meryem'in ayakları açık yeşil bir yükselti (suppedaneum) üzerine yaslanmıştır. Tempera tekniği ile yapılan resim, dökülen bir sıva tabakası altından ortaya çıkmıştır.

Madonna de Idris figürünün yer aldığı nişin üst kısmında bir baş görülebilmektedir; turuncu fon üzerinde yer alan figür siyah-beyaz-kırmızı-ekru-siyah çizgilerle oluşmuş bir çerçeve içindedir. Tanrı tasviri olduğu düşünülmektedir; başının arkasında Teslis sembolü bir üçgen ve kutsayan el figürü seçilebilmektedir.

Kemerin geniş yüzeyi iki sıra kasetlerle bezenmiştir, iki dizi halinde on bir kaset yer almaktadır. Kemer alınlığının iki yanına merkeze doğru uzanmış şekilde yerleştirilmiş iki figürden soldaki Davud sağdaki ise Ezekiel olarak tanımlanmıştır. Ellerinde üzerlerinde yazıtlar olan rulolar tutmaktadırlar. Sağ taraftaki figürün elindeki şeritte "..ZACHI…EL P.F." [Profitis Ezechiel: Peygamber Ezechiel] yazısı okunabilmektedir. Kemerin tam ortasında kanatları ve yüzü görülen bir melek figürü yer almaktadır (Resim 66/Bkz: EKLER). Melek figürünün solunda ay, sağında güneş figürü yerleştirilmiştir.

Nişin altına yerleştirilen barok süslemeli altarda "*A divozione di Nicola Dom. co Spuna A.D.1804*"- "Nicola Dom(eni)co Spuna'nın özverisi ile İS 1804" yazıtı yer almaktadır; olasılıkla yazıt yapım tarihi ve bani adına atıfta bulunmaktadır (Resim 67/Bkz: EKLER).

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.-18. yüzyıl[329]

3.6.2. Aziz Eustatius ve Geyiğin Görünmesi (Resim 68/Bkz: EKLER)

Yeri: Altarın sağ yanında duvar üzerindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne iki yanında sarı-kırmızı renklerle oluşturulmuş helezonlu sütunlarla, üst kısımda sarı-siyah çizgilerle sınırlandırılmış bir bölümde yer almaktadır. Bir doğa ortamında ortada Eustatius genç, hafif sakallı ve bıyıklı olarak tasvir edilmiştir. Kahverengi saçları omuzlarına dökülmüştür. Sarı yakasız, kısa kollu, belden bağlı bir tunik üzerinde kırmızı pelerin giymektedir. 3/4 oranında sağına dönüktür, sağ elini bir kaya üzerinde beliren ve boynuzları arasında haç görülen geyik imgesine doğru uzatmıştır. Sol eli vücuduna bitişiktir. Geyik sarı-kahverengi tonlarda kaya üzerinde durağandır. Boynuzları arasında kırmızı renkte bir haç görülmektedir. Eustatio'nun solunda doru renkli süslü atı durağan pozisyondadır, başı sağa doğru dönüktür, sırtında turuncu eğeri görülmektedir. Atın arkasında geri planda bir ağaç ve çalılıklar sahneyi canlandırmaktadır.

Kaynak: Legenda Aurea (BHL 2762); Gesta Romanorum (BHL 2763)[330]; Latin hagiographical repertory – Bibliotheca Hagiographica Latina (BHL) (Vatican Library (Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica – BAV) – Vat. lat. 5771, f. 228va–231vb. I)[331]

Tarihlendirme:17.-18. yüzyıl [332]

3.6.3. İsa'nın Doğumu (Resim 69/Bkz: EKLER)

Yeri: Altarın sağında duvarda yer almaktadır.

Yazıt: -

[329] Cooperativa Oltre l'Arte'den alınan bilgi. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)
[330] *Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et Media aetatis*.(1949), Bruxellis: Société des Bollandistes, s. 414 –415.
[331]S. Batalova (2004). "The Tradition of St.Eustathius Placida in Latin". *Scripta &e.Scripta* 2, s.325-354.
[332]Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5,(Erişim Tarihi 15. 05. 2015)

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilmektedir.

Sahne Tasviri: Sahne sarı-yeşil renkli bir zemin üzerindedir ve koyu renk çerçevelidir. Solda Meryem, pembe yakasız bir elbise giymektedir ve mavi örtüsü başından kollarına ve aşağıya doğru inmektedir. Belinde mavi bir kuşak görülmektedir. Yüzü genç bir kız gibi pembemsidir. 3/4 pozisyonunda Çocuk İsa'ya dönüktür. Ufak burunlu ve küçük dudaklıdır. Kızıl saçları uzundur ve açık bırakılmıştır, omuzlarından göğsüne inmektedir. Başında çok küçük sarı renkli bir hale var gibidir. Sağ elini açık olarak göğsü hizasında kaldırmıştır. Sol eli ile bebeğin kundağını tutmaktadır.

Sahnede İsa kundağı içinde çıplak olarak bir hasır üzerinde yatmaktadır. Başında sarı halesi görülebilmektedir. Yüzü tombuldur, annesine doğru bakmaktadır. Sağ elini annesine doğru kaldırmıştır. İsa'nın sağında biri pembe giysili, diğeri açık mavi giysili ve kanatlı iki melek İsa'ya doğru eğilmiş yarım figür olarak tasvir edilmişlerdir. Meleklerin yanında bir inek başı ve bir diğer hayvan başı görülmektedir. Sahnenin sol üst kısmında yer alan figür Tanrı olmalıdır; doğum olayına şahitlik eder gibidir, renkler çok silik olduğu için diğer ayrıntılar anlaşılamamaktadır.

Kaynak: Luka 2: 6-20; Matta 1:25-2,1; Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili)-Tischendorf Metni 1; Çocukluk İncili 2; Sahte Matta İncili 13; Yakobus Protoevangeliumu 17-21

Tarihlendirme: 17.-18. yüzyıl [333].

3.6.4. Padualı Aziz Antuan (Resim 70/Bkz: EKLER)

Yeri: Altarın sağında duvarda yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Bazı bölümler tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne pembe zemin üzerinde ve kırmızı-sarı şeritlerden oluşan ince bir çerçeve içindedir. Sahnenin dış kısmında geniş sarı renkli zemin üzerinde koyu yeşil bitkisel motifler dikkati çekmektedir.

[333]Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15. 05. 2015)

Aziz Antuan ayakta durmaktadır ve 3/4 oranda sağına doğru dönüktür. Genç, kısa saçlı bir figür olarak tasvir edilmiştir. Açık renk, yakasız tunik üzerine yeşil manto giymektedir. Sol elinde oldukça uzun saplı ve yeşil yapraklı, beyaz tomurcukları ve çiçekleri olan bir zambak tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.-18.yüzyıl[334]

3.6.5. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 71/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin batı kısmındaki şapelin güney duvarında yer alan niş içindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Tahrip olsa da tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne açık renkli zemin üzerinde, sarı ve kırmızı şeritlerle oluşturulmuş bir çerçeve içindedir. İsa, sahnenin tam ortasına yerleştirilmiş haç üzerindedir. Haçın üst kısmında solda parlayan bir güneş ve sağda yarım ay figürleri ile haçın üst bölümünde pembe-beyaz bir şerit dikkati çekmektedir. Sahnenin tamamında zeminde çok sayıda yıldız yerleştirilmiştir. İsa çarmıhta çok az eğik pozisyondadır. Başı halesizdir, ancak dikenli telden tacı vardır. Kahverengi saçları omuzlarında, sakallı ve bıyıklı olarak tasvir edilmiştir. İri gözleri açık gibidir, başı sağa eğiktir. Haça çivilenmiş kolları ise gergindir. Vücudu çıplaktır, belden aşağısını bir perizonion örtmektedir. Haçın dayandığı açık yeşil zeminin arka kısmında pembe renk ile işlenmiş bazı mimari öğeler, kubbeli yapılar dikkati çekmektedir. Bir Rönesans kentini andırmaktadır. Haçın alt kısmında kuru kafayı andıran yuvarlak bir şekil bulunmaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme:17.-18.yüzyıl [335]

Madonna de Idris Kilisesi'nde kuzey duvarında, girişin solunda yer alan bir grup duvar resmi 1970'li yıllarda alınarak restore edilmiş ve koruma amacıyla Matera-

[334] Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15. 05. 2015)
[335] Cooperativa Oltre l'Arte'den alınan bilgi. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05.2015)

Palazzo Lanfranci Müzesi'ne yerleştirilmiştir. Bu resimler de kilisedeki ikonografik düzen içinde ele alınmıştır.

3.6.6. Meryem'e Müjde (Resim 72/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıt: AVE MARIA GRA(TIA).PLENA- "Selam sana Meryem, Lütufla dolu"

Bugünkü Durumu: Restore edilmiş, bazı bölümler tahrip olmuştur, sahne geneli okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kahverengi-pembe çerçeve içinde ve açık renk zemin üzerindedir. Sağda Meryem 3/4 oranında sağına dönmüş ve bir tahtta oturmaktadır. Sarı, güneş ışınlı halesi çerçevelidir. Yüzü tahrip olmuştur, kızıl-kahverengi saçları açık bırakılmış ve omzuna dökülmektedir. Açık renk elbise (açık pembe) üzerine giydiği koyu renk (kızıl-kahverengi) pelerin omuzlarını ve dizlerini örtmektedir. Başını yanında duran meleğe doğru eğmiş, ellerini göğsünde çapraz olarak tutmaktadır. Ayaklarını tahtın ön bölümü üzerine dayamıştır.

Sahnenin solunda Başmelek Cebrail, Meryem'e doğru dönüktür ve diz çökmüş pozisyondadır. Başı sarı halelidir, açık renkli saçları arkada toplanmıştır. Boynunu açıkta bırakan çok bol beyaz renkli, yakasında, kollarında ve yan kısmında turuncu şerit bulunan plili belden bağlı bir elbise giymektedir. Sağ elini başı hizasında kaldırmış kutsamaktadır, sol elinde ise ucu açık bir rulo tutmaktadır. Kanatları arkasında kapalı durumdadır. Meryem ile Başmelek arasında, figürlerin yüzleri hizasında Meryem'e doğru hareket eden beyaz güvercin görülmektedir. Meleğin elindeki ruloda AVE MARIA GRA(TIA).PLENA yazısı okunmaktadır.

Kaynak: Luka 1:26-37; James İncili 11; Sözde Matta İncili 9.

Tarihlendirme: 15.yüzyıl

3.6.7. Aziz Leonardo (Resim 72/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıt: .....ONARD..

Bugünkü Durumu: Tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne sarı-kırmızı bir çerçeve içindedir. Üst kısımda kırmızı renkli arka fonda yeşil-sarı-kırmızı renklerden oluşan bir çerçeve daha yer almaktadır. Kırmızı fon üzerinde... ONARD... yazısı okunmaktadır. Alt kısımda kırmızı drapeli bir perde görülmektedir. Zemin açık renklidir. Aziz 3/4 pozisyonda sağa doğru dönüktür, tonsuralı başını sağa eğmiştir, sarı halelidir. Saçları kısa ve sarıdır, pembe yüzünde burnu belirgin, dudakları küçüktür. İzleyene doğru bakmaktadır. Beyaz uzun kollu tuniği yere kadar inmektedir. Üzerinde boynu etrafında doladığı ve bir ucunu önden sarkıttığı geniş kırmızı bir şal vardır. Sağ elini göğsü hizasına kaldırmıştır. Diğer elinde sarı ve kırmızı iple bağlı bir rulo tutmaktadır; bu elinden zincirler ve bir bukağı sarkmaktadır. Eteğinin altından koyu renkli ayakkabıları görülmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 14. (?) - 15.yüzyıl

3.6.8. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Resim 73/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera, Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne pembe renkli ahşap görünümlü kalın bir çerçeve içinde ve koyu kırmızı zemin üzerindedir. Meryem son derece gösterişli bir tahtta frontal olarak oturmaktadır. Tahtın üst kısmı istiridye kabuğu biçiminde yarım daire formundadır ve iki köşesinde volütler dikkati çekmektedir. Meryem'in oturduğu bölüm içeriye doğru derinleşmektedir; yan bölümleri daire şeklinde açık ve tutamakları süslemelidir. Tahtın alt kısmı üç dilimli olarak kesilmiştir. Meryem, açık renk saçlıdır ve başı halelidir; başında bir taç dikkati çekmektedir. Oval pembe yüzünde kaşları yay şeklinde, açık renk gözleri sabit bakışlı, burnu uzun ve belirgin, dudakları küçüktür. Yakası ve kol kapakları sarı işlemeli kırmızı bir elbise ile üzerinde yakası pembe renkli kırmızı bir pelerin giymektedir. Kucağına koyduğu işlemeli bir minder üzerinde oturan Çocuk

İsa'yı sol eliyle omzundan, sağ eliyle ise belinden tutmaktadır. İsa frontal pozisyondadır; sarı saçlıdır, sarı halesinde haç formu oluşturacak şekilde yerleştirilmiş noktalardan oluşan bezemeler dikkati çekmektedir. Oval ve pembe yüzünde yay şeklinde kaşları, açık renk gözleri, belirgin burnu ve küçük dudakları ile tasvir edilmiştir. Beyaz bir elbise üzerine belden bağlı, kısa kollu ve bol sarı bir tunik giymektedir. Sağ kolunu havaya kaldırmıştır, eli tahrip olmuştur. Sol elinde ucu açık bir rulo tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15.yüzyıl

3.6.9. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Resim 74/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Meryem'in ve İsa'nın yüzleri (çalınmış) ile sahnenin alt bölümü tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne koyu kahverengi bir çerçeve içinde ve açık yeşil renkli zemin üzerindedir. Koyu renk arkalıklı bir taht üzerinde Meryem frontal oturmakta ve Çocuk İsa'yı tutmaktadır. Sarı haleli başını hafif sağına eğmiştir. Tahrip olduğu için pembe ve oval yüzünün ayrıntıları anlaşılamamaktadır. Açık yeşil örtüsünün altından sarı saçları görünmektedir. Kollarına sardığı örtünün altında yakası ve kol uçları işlemeli kırmızı bir elbise giymektedir. Örtü dizlerini ve bacaklarını örterek yere kadar inmektedir. Ayaklarını açık kahverengi tahtının önünde bir suppedaneuma dayamıştır. Yüzü tahrip olmuş (çalınmış) Çocuk İsa, Meryem'in kucağında, sağ tarafında oturmakta ve sarı bir tunik giymektedir. Yüzü karşıya dönüktür, sağ elini hafif kaldırmıştır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16.yüzyıl [336]

3.6.10. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 72/Bkz: EKLER)

[336]Matera, Palazzo Lanfranchi Müzesi'nde belirtilen tarih.

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin sağ alt kısmı tahrip olmuştur. Soldaki figürün yüz kısmı kesilerek alınmıştır. Sağdaki figürün yüzünün büyük bölümü de yerinde değildir.

Sahne Tasviri: Sahne beyaz zemin üzerinde kırmızı şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir. İsa, tam merkezde koyu sarı renkli bir haç üzerindedir. Haç ahşap malzemeyi vurgular şekilde damarlı boyanmıştır. En üstte yeşil küçük bir levha iliştirilmiştir. İsa'nın gövdesi frontal pozisyondadır; başı ve ayakları sağına doğru eğiktir. Başında kırmızı renk ile sınırlandırılmış halesinde sarı güneş ışınları ve dikenli telden tacı görülmektedir. Açık renk saçları uzundur ve omuzlarına düşmektedir. Bıyık ve sakalı da aynı renktedir. Gözleri kapalıdır; kaşları, uzun burnu ve ağzı belirgindir. Çıplak gövdesinin belden dizlerine kadar olan kısmını yeşilimsi bir perizonion örtmektedir. Çarmıhın sağında yüzü alınmış bir figür 3/4 oranda merkeze dönmüştür ve sarı halelidir. Koyu mavi mantosu altında koyu kahverengi elbise giymektedir. İki elini göğüs hizasında kavuşturmuştur. Meryem olmalıdır.

Haçın solunda başı sarı haleli bir diğer figür yer alır. Kızıl uzun saçlıdır, merkeze dönüktür; beli bir kuşakla bağlı sarı elbise üzerine kırmızı-kahverengi bir pelerin giymektedir. Sol koluna sardığı pelerinin ucunu tutarken sağ kolunu yanağına dayamaktadır. Merkeze yönelik oval yüzünde sağ gözü, ağzı görülebilmektedir; figürün gerisi tahrip olmuştur. Yuhanna olmalıdır.

Sahnenin sağ alt kısmında diz çökmüş gibi görünen halesiz bir diğer figür merkeze doğru dönüktür. Sarı kısa saçlıdır, yüzü profilden tasvir edilmiştir. Açık renk bir elbise giymiştir.

Kaynak: Matta 27: 33-50; Markos 15: 22-41; Luka 23: 32-48; Yahya 19: 17-31, Apokrif Nikodemus İncili 9-12.

Tarihlendirme: 16.yüzyıl

3.6.11. Meryem ve Çocuk İsa (Eleousa) (Resim 72/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinin hemen solunda kuzey duvarı üzerindeyken günümüzde Matera, Palazzo Lanfranchi Müzesi'ndedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı renkli zemin üzerinde, yeşil-kırmızı-sarı-ekru şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir. Meryem 3/4 oranında sağına doğru dönmüş olarak, kalça hizasına kadar tasvir edilmiştir. Kırmızı yakasız bir elbise giymektedir; başındaki yeşil renkli örtüsü omuzlarından aşağıya doğru inmektedir. Sarı saçları örtüsünün altından görünmektedir. Oval yüzünde kaşları, burnu ve gözleri belirgin olarak işlenmiştir. Başındaki sarı halesi beyaz şeritle çevrelenmiştir ve sahnenin çerçevesini aşmaktadır. İsa, yakası ve kol uçları kahverengi işlenmiş bir elbise giymektedir; kollarını Meryem'in boynuna dolamıştır. Başında beyaz çerçeveli sarı halesinde kırmızı ile oluşturulmuş haç görülmektedir. Kahverengi kısa saçlıdır. Yuvarlak yüzünü annesinin yanağına dayamıştır, annesine bakmaktadır. Meryem'in gözleri boşluğa bakmakta, sağ kolunu bebeğin sırtına dolamıştır. Sağ alt kısım tahrip olduğu için sol kolu görülememektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16.yüzyıl

3.6.12. Tanımlanamayan Sahne

Yeri: Kuzey duvarında doğuya yakın köşede yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanamamaktadır.

Sahne Tasviri: Yeşil-beyaz-sarı şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde açık renkli zemin üzerinde tahta oturmuş gibi görünen bir figür yer almaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme:-

3.6.13. Tanımlanamayan sahne

Yeri: Doğu duvarında yer alan niş içindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

İkonografi: Günümüzde içine bir sütun başlığı yerleştirilmiş derin bir niş içinde yer alan sahnenin üst kısmında sağ ve solda iki figür, sol alt köşede bir diğer figür görülmektedir. Çizgisel olarak yapılmış haleli figürlerin kimliği ve sahnenin içeriği anlaşılmamaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: -

3.6.14. Başmelek Mikail (Resim 75/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarında, Madonna de Idris Kilisesi'ni San Giovanni in Monterrone Kilisesi'ne bağlayan koridorun başlangıcında sol duvar üzerindedir.

Yazıt: Sahnenin altında beyaz şerit üzerinde okunamayan Latince bir yazıt bulunmaktadır. F.F.DONAT... şeklinde devam etmektedir. Olasılıkla bani yazıtıdır.

Bugünkü Durumu: Tahrip olsa da anlaşılır durumdadır.

Sahne Tasviri: Açık renkli zemin üzerinde ve sarı çerçeve içindedir. Başmelek ayakta ve frontal duruşludur. Baş kısmı tamamen tahrip olmuştur. Sarı renkli dizlerine kadar inen bir tunik giymiştir. Üzerinde beyaz şeritleri olan kırmızı renkli pelerini vardır. Açık duran sol kanadı sarı renklidir ve kırmızı bir hat ile çerçevelenmiştir. Sol koluna geçirdiği koyu renkli kalkanı görülebilmektedir. Sarı renkli elbisesinin etekleri pililidir. Dizlerine kadar çıkan açık renkli bir çizme giymektedir. Ayaklarının altında koyu renkli zemin üzerinde alevler arasında kırmızı bir insan figürü (şeytan ?) uzanmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.-18. yüzyıl[337]

3.6.15. Meryem (Resim 76/Bkz: EKLER)

[337]Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15. 05. 2015)

Yeri: Altarın sol kısmında kemer duvarında yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı-sarı-koyu yeşil şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde açık gri renkli fon üzerinde yer almaktadır. Meryem frontal pozisyonda, karın hizasına kadar tasvir edilmiştir. Ters perspektifle yerleştirilmiş basit bir taht üzerine oturmuş gibidir. Başını sağına doğru eğmiştir. Pembe renkli yakasız, uzun kollu ve bol kıvrımlı bir elbise giymiştir; üzerinde başını örterek kollarının üzerinden aşağıya doğru dökülen açık gri renkli maphorionu vardır. Başında sarı renkli ışınlı bir hale dikkati çekmektedir. Yüzü genç bir kadın olarak ve basit yüz hatları ile betimlenmiştir. Kahverengi saçları örtüsünün altında kalmıştır. Kollarını göğüs hizasında kaldırarak, ayalarını karşıya doğru açık olarak tutmaktadır. Beyaz güvercin biçiminde Kutsal Ruh tarafından aydınlatılmış Orans Meryem tavrındadır. Meryem'in sağında bir bitkinin yeşil yaprakları, uzun sapı ve bazı çiçekleri görülebilmektedir. Üst kısımda kanatlarını açarak aşağıya, Meryem'e doğru süzülen beyaz bir güvercin görülmektedir. Güvercinin çevresi sarı renklidir. Meryem'in solunda ise koyu yeşil renkli bir perde yukarıya doğru toplanarak bağlanmıştır; drapeleri ve bağı aşağıya doğru sarkmıştır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.-18. yüzyıl[338].

Yayın: E.Contillo (1960), s.29; La Scaletta (1995), s.151; M.Tommaselli (2002), s.69-71.

3.7. San Giovanni in Monterrone Kilisesi (Katalog No:7) (Resim 77-89/ Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: San Giovanni in Monterrone.

[338]Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15. 05. 2015)

Kilisenin Yeri: Sasso Caveoso bölgesinde Via Madonna de Idris üzerinde, Madonna de Idris Kilisesi'nin de yer aldığı Monte Errone kaya kütlesi içinde yer almaktadır. Madonna de Idris Kilisesi altarının solunda yer alan bir koridor bağlantısıyla ulaşılır. Özgün girişi Monte Errone Kayalığının batıya bakan arka tarafındadır. Eskiden kentin en önemli kilisesi (*parrocchia*) idi[339]. Cooperativa Oltre l'Arte yönetimindedir.

Mimari Tasviri

Plan: 13,57 x 7,81 m. ölçülerindedir[340]. Batıdan girişi olan, apsisi doğuya yönlenmiş dikdörtgen planlı bir kilisedir. Kapı kısmı yıkıldığı için kesme kalkerinit bloklarla örülmüş ve yeni kapı oluşturulmuştur (Resim 77/Bkz: EKLER). Demir kapı bugün kapalı durmaktadır. Tabanı taş döşenmiştir, tavanı düzdür (Resim 78/Bkz: EKLER). Kapıdan doğu yönüne bakınca kuzey duvarın yıkılarak bugün iki kiliseyi birleştiren koridorun oluşturulduğu görülmektedir. Kuzey duvarın üst kısmında görülen resim kalıntıları da bunu kanıtlamaktadır (Resim 79/Bkz: EKLER).

Yapılan değişiklikler ve yenilikler nedeniyle özgün planı değişmiştir. L.De Fraja, Madonna de Idris Kilisesi altarının solundan sagrestia'ya[341] geçildiğini, bu bölümün eskiden bir kilise olduğunu söylemektedir. Bizans üslubunda üç nefli, tamamen kaya içine oyulmuş, Monterrone kayalığının doğu ve güney yönünde de kapıları olduğunu belirtmektedir. Kilisenin büyük değişiklikler geçirdiğini, bloklar kesildiği için doğu yönünde bazı bölümlerin yıkıldığını, bu nedenle sağ nefin ortadan kalktığını ve kilisenin çok zengin duvar resimleri olduğunu yazmaktadır[342].

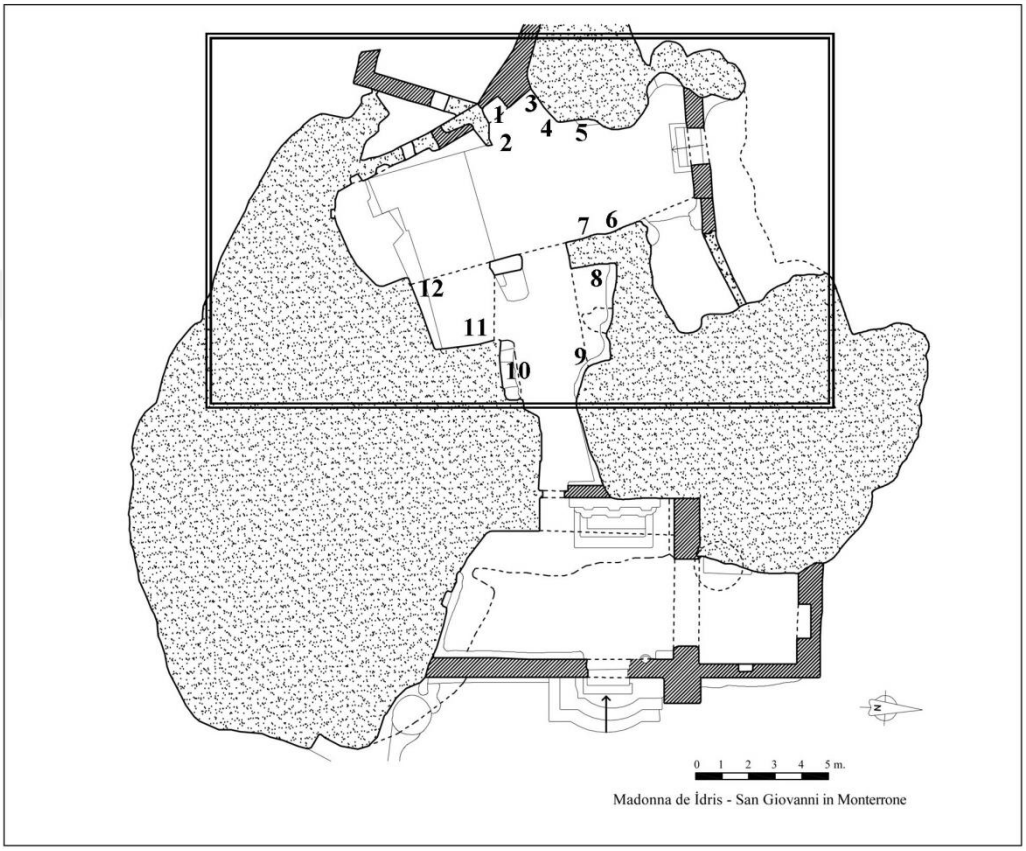
İç Tasvir: Madonna de Idris Kilisesi içinde altarın sol yanında kaya kütlesi içine sonradan açıldığı anlaşılan bir koridor aracılığıyla ulaşılır. Düz bir tavanı olan koridor boyunca sağda iki, solda bir girinti yer almaktadır. Koridorda arkosolium tipli bir mezar dikkati çekmektedir (Resim 80/Bkz: EKLER). Kilisede kutsal alanın tabanı nef tabanından daha yüksektir, iki merdivenle çıkılmaktadır. Apsis bölümünde duvar resmi izleri kalmamıştır. Apsis içinde sağda yer alan küçük niş kutsal objeleri koymak için olmalıdır. Sivri kemerli üç küçük niş içinde is kalıntıları görülmektedir. Güney duvarda yıkılan bölüm kesme taşlarla örülerek tamamlanmıştır; bu duvarda bir pencere yer

[339]La Scaletta , 1995, **a.g.k.,** 152. Tüm Materalıların bağlı olduğu kilise idi.
[340]13.70 m x 5.90 m. La Scaletta,1995, **a.g.k.,** 152.
[341]Kilisenin kutsal eşyalarının saklandığı-korunduğu oda.
[342]La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 152.

almaktadır. Kilisenin asıl girişi kesme taşlarla örülerek oluşturulan batı duvarındadır ve üzerinde küçük bir pencere bulunmaktadır (Resim 77/Bkz: EKLER).

Dış Tasvir: Kilise tamamıyla Monterrone kayalığı içine oyulmuştur.

Resim Programı



Görsel 3.7. *San Giovanni in Monterrone Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

3.7.1. İsa'nın Vaftizi (Resim 81/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarında yer alan girintinin doğusunda duvarın üst bölümündedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Büyük kısmı tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Kırmızı renkli bir çerçeve içinde koyu renkli zemin üzerinde yer alan sahnede İsa çıplak olarak merkezdedir ve 3/4 sağına dönüktür. Omuzları seviyesinde bir eğik çizgi dikkati çekmektedir, Ürdün Nehri olmalıdır. Başı sarı halelidir, kolları iki

yanındadır. Çıplak göğsünde kaburgaları çizgisel olarak belirtilmiştir. Ayakları bitişik ve çıplaktır. Sağında ayakta duran, sarı haleli ve koyu renk elbiseli bir figür kollarını İsa'ya doğru uzatmıştır. Koyu renk bıyıklı ve sakallı figürün iri gözleri ve belirgin uzun burnu dikkat çekmektedir. Vaftizci Yahya olmalıdır. Solunda ise biri ayakta ve eğilmiş pozisyonda, diğeri diz çökmüş iki figür görülmektedir. İki figürün baş kısımları tahrip olmuştur.

Kaynak: Markos 1:9-11; Matta 3:13-17; Luka 3:21-22;Yuhanna 1:29-34

Tarihlendirme: 12.yüzyıl

3.7.2. Meryem'e Müjde (Resim 82/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarındaki girintinin doğusunda duvarın alt bölümündedir.

Yazıt: ....VANGELL....O... , M....ΘV

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne ince beyaz ve kırmızı kalın çerçeveli koyu renkli zemin üzerindedir. Sahnenin solunda melek ayakta durmaktadır ve 3/4 oranında sağa doğru dönüktür; başı sarı halelidir, yuvarlak ve dolgun yüzünün hatları belirgindir. Yay şeklinde kaşları, iri gözleri, burnu ve ağzı belirgindir. Sarı-kırmızı kanatları yukarıya kalkmış, uç kısımları kapalı ve aşağıya dönüktür. Açık kırmızı renkte bir pelerin içinde bol ve etekleri drapeli bir tunik giymektedir. Kırmızı renkli ayakkabısının teki görünmektedir. Sol eliyle pelerinini göğüs hizasında tutarken sağ elini Meryem'e doğru uzatmıştır. Melek ile Meryem arasında bir çerçeve var gibi görünmektedir. Meryem'in yerleştirildiği bölüm enine üç bölüme (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) ayrılmış gibi görünmektedir. Meryem, uçları sarı işlemeli kırmızı renkli silindir şeklinde minderi bulunan bir tahtta oturmaktadır. Vücudu frontaldir; sarı renkli incili haleli başı hafif sağına doğru eğiktir. Oval yüzünde sabit bakışlı iri gözleri, biçimli burnu ve küçük ağzı dikkat çekmektedir. Koyu kırmızı (kahverengi) renkli örtüsü (maphorion) başını kapatarak omuzlarını ve çapraz şekilde göğsünü örtmekte, kollarının üzerinden sarkarak aşağıya inmektedir. Örtüsünün işlemeleri çaprazlanmış kısımda daha belirgindir. Vücudunun ön kısmında örtüsünün altında açık renkli bol, drapeli elbisesi görünmektedir. Sağ elini göğüs hizasında ve ayası dışa açık şekilde tutmaktadır. Sol eli

ile başparmağına dolanmış bir cisim tutmaktadır. Örtüsünün alın kısmında bir yıldız (haç) işlemesi dikkati çekmektedir.

Kaynak: Luka 1:26-37; Matta 1:18-22; James İncili (Protoevangelium)11; Sözde Matta İncili 9.

Tarihlendirme: 12. yüzyıl

3.7.3. Aziz Yakup ve Aziz Petrus (Resim 83/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarındaki girintinin batı bölümündedir.

Yazıt: . ANT.S IACOBVS , SCS....

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Üst kısmı tahrip olmuş kemer içinde ayakta ve frontal pozisyonda iki figür görülmektedir. Kemerin üst kısmı tuğla örgülü şekilde desenlenmiştir ve figürler kırmızı şeritli çerçeve içindedir. Her iki figür enine bölünmüş mavi-turuncu-mavi renkli zemin üzerindedir. Kemerlerdeki beyaz bordür üzerinde siyah renkle küfi yazı benzeri süslemeler ve azizlerin yan kısımlarında bezemeli sütunlar dikkati çekmektedir.

Soldaki figürün başının sağında .ANT.S solunda IACOBVS yazıtı okunmaktadır. Aziz Yakup'un başında kenarlarında iki-üç sıra inci dizisi bulunan sarı hale bulunmaktadır. Yüzü ovaldir, kahverengi kısa saçlı, ucu ikiye ayrılmış sakallı ve bıyıklıdır. Yay şeklinde kaşları, iri sabit bakışlı gözleri, uzun burnu ile ciddi bir ifade sergilemektedir. Yanakları kırmızı ile renklendirilmiştir. Yakası incili, kol uçları işlemeli kırmızı tunik üzerine açık renkli ve geometrik desenleri bulunan himationunu sarmıştır. Sağ eli ile kutsarken sol elinde bir asa tutmaktadır. Ayak bileklerine kadar inen tuniği ve himationunun altından hafif sandaletleri görülmektedir.

Sağdaki figürün de başında kenarları iki-üç sıra inci dizili sarı renkli ve üzerinde sarmal dallar bulunan hale yer almaktadır. Yaşlı bir adam olarak tasvir edilen figürün beyaz saçları, bıyıkları ve sakalı bulunmaktadır. Oval yüzü dolgundur, yay şeklinde kaşları, iri koyu renk gözleri, biçimli burnu ve top sakalı dikkat çekmektedir. Kırmızı, kol uçları işlemeli tuniği ayak bileklerine kadar inmektedir. Üzerine koyu mavi renkte himationunu sarmıştır. Sağ eliyle kutsamakta, sol elinde anahtarları tutmaktadır. Ayaklarında hafif sandaletleri vardır. Başının sağ kısmında SCS harfleri okunmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.7.4. Aziz Gerolamo (Hieronymus)[343] ve Bir Aziz

Yeri: Güney duvarı üzerinde orta bölümdedir.

Yazıt: ...GEROMO....

Bugünkü Durumu: Kısmen tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Figürler, ince beyaz, kalın kırmızı renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir; koyu renkli zemin üzerinde ayaktadır ve frontal pozisyonda tasvir edilmiştir. Soldaki figürün başında iki sıra inci dizisi ile sınırlandırılmış sarı hale bulunmaktadır. Koyu renkli kısa saçlı, kısa bıyıklı ve kısa sakallı, genç bir figür olarak tasvir edilmiştir. Oval yüzünde, yay şeklinde kaşları, iri sabit bakışlı gözleri, uzun belirgin burnu ve küçük ağzı dikkat çekmektedir. Siyah tuniği üzerinde kırmızı yakası işlemeli beline kadar bir giysi bulunmaktadır. Boynunda üzeri haç işlemeli beyaz geniş stolası vardır. Başının yanında ...GEROMO... yazıtı okunmaktadır.

Sahnenin sağında yine ayakta ve frontal duruşlu genç bir aziz figürü dikkati çekmektedir. Başında siyah çerçeveli sarı halesi olan genç figürün sarı gür saçları kulak hizasındadır; sabit bakışlı iri gözleri, uzun burnu ve küçük ağzı belirtilmiştir; oval yüzü sakalsızdır. Yakasız koyu renkli bir tunik üzerine kırmızı-kahverengi bir pelerin giymektedir. Sahnenin sağ alt bölümü tabaka halinde kopmuş, altından yine uzun ve haçlı beyaz stolası olan başka bir tasvir ortaya çıkmıştır (palimpsest) .

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13.yüzyıl

3.7.5. Meryem ve Çocuk İsa (Glykophilousa-Eleousa) - Aziz Andreas (Resim 84/Bkz: EKLER)

Yeri: Güney duvarı üzerindedir.

[343] Aziz Gerolamo (Hieronymus): 5.yüzyılda Kudüs'te yaşamış bir Kilise Babasıdır. Eski Ahit'in bazı bölümlerini Latinceye çevirmiştir. Sembolleri kuru kafa, kitap ve kardinal başlığıdır.

Yazıt: SANCTIS ANDREAS, IC XC

Bugünkü Durumu: Üst üste resim katmanları (palimpsest) dikkati çekmektedir. Sahnenin üst kısmında kalıntıları görülen en eski katmanda ortada yaşlı bir aziz ve yanlarda iki figür yer almaktadır. Aziz tasvirinin üzerine sonraki dönemde Meryem ve Çocuk İsa figürleri yerleştirilmiştir. Sahnenin üst orta kısmındaki tabakalar düşünce alttaki figürler açığa çıkmıştır.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı bir çerçeve içindedir, zemin enine üçe (mavi-turuncu-mavi) bölünmüştür. Frontal pozisyonda ayakta duran figür, Meryem, bol kesimli ve koyu mavi renkli elbiselidir. Giysinin kıvrımları beyaz çizgisel hatlarla belirtilmiştir. Sol tarafında sol kolu ile bebeği alttan kavramıştır, sağ eli ile bebeğin yanağını tutmaktadır. İsa da belden bağlı ve dizlerine kadar koyu renk giysi ile tasvir edilmiştir; sol eli ile Meryem'in sağ eline sarılmıştır. Başında tek sıra inci çevrili ve haçlı turuncu renkli halesinin bir kısmı görülmektedir. Meryem ve Çocuk İsa (Glykophilousa) figürünün kalıntılarıdır. Sahnenin sol kısmında SANCTIS ANDREAS adı okunmaktadır. Sağda ise IC XC yazıtı yer almaktadır. Orta kısım tahrip olmuştur; alttan daha eski bir tasvirin baş kısmı ortaya çıkmıştır, turuncu fon üzerinde ortadan ayrılmış beyaz saçlı, beyaz bıyıklı ve sakallı, oval yüzlü, alnında perçemi olan, iri gözlü, uzun burunlu ve elmacık kemikleri kırmızı renkle canlandırılmış bir erkek başı görülmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: Aziz Andreas figürü 12. yüzyıl, Meryem ve Çocuk İsa tasviri 13.yüzyıl [344].

3.7.6. Vaftizci Yahya-İncilci Yahya (Resim 85/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin kuzey duvarındadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin sol ve alt kısmı tamamen tahrip olmuştur.

[344]Cooperativa Oltre l'Arte. http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=4 (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

Sahne Tasviri: Sahne siyah-gri renkli şeritlerden ve bitkisel desenlerden oluşan bir çerçeve içinde ve beyaz renkli zemin üzerindedir. En az iki kat fresko görülmektedir. Alttaki fresko 1 cm., ikinci kat 3-4 mm sıva üzerine yapılmıştır. Solda yer alan erkek figürü 3/4 oranda soluna dönüktür; sarı haleli kahverengi uzun saçlı, ince bıyıklı ve sakallıdır. Boynunu açıkta bırakan koyu kahverengi bir tunik giymektedir. Sağ elinde beyaz bir kitap tutar gibidir. Daha genç olarak tasvir edilmiş sağdaki figür ise 3/4 oranında sağına dönüktür. Sarı halesinin kenarları taşlarla çevrilidir; siyah uzun saçları arkadan omuzlarına dökülmektedir; oval ve beyaz yüzünde gözleri küçük, burnu ve ağzı belirgindir. Pelerininin altından açık renk bir giysi görünmektedir. Sağ eliyle göğüs hizasında kutsamakta, sol elinde ise içinden yılan çıkan sarı renkli bir kadeh tutmakta olan figür İncilci Yahya olmalıdır. İki figürün arasında görülen haçlı ve bayraklı küçük Paskalya kuzusu diğer figürün Vaftizci Yahya olduğunu göstermektedir[345]. Bu iki tasvir daha eski tasvirlerin üzerine yerleştirilmiştir. Eski katmanlar, Vaftizci Yahya'nın yüzünün ve deve derisi giysisinin yan kısmından görülebilmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.yüzyıl

3.7.7. Meryem ve Çocuk İsa

Yeri: Nefin kuzey duvarı üst kısmında yer almaktadır.

Yazıt: Figürlerin sağında yer alan kitap üzerinde "SANCTA MARIA MATE (MATER) DNI (DOMINI) INTERCEDE PRO FAMULI TUI MODERIGO"- "Tanrı Anası Kutsal Meryem, kulun Moderigo'ya aracılık et" yazıtı okunmaktadır.

Bugünkü Durumu: Santa Maria de Idris Kilisesi ile bu mekanı birleştiren koridorun açılması sırasında sahnenin bir bölümü tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sarı haleli başlarıyla Meryem ve Çocuk İsa figürlerinin üst kısmı görülmektedir.

Kaynak: -

[345]Vaftizci Yahya, kuzu, küçük bir haç ve vellosu ile (hayvan postu), İncilci Yahya ise uzun saçları ve üzerinde yılan olan kadeh ile tanınır. Rizzi, 1973, **a.g.k.,** 39; La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 152.

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.7.8. Başmelek Mikhail- Aziz Nikolaus (Resim 86/Bkz: EKLER)

Yeri: İki kiliseyi birleştiren koridorun sağ tarafında geniş kemerli bir niş içinde güney duvarındadır.

Yazıt: MIKAEL, S NICOLAUS

Bugünkü Durumu: Sahnenin sol bölümünün büyük kısmı ile alt kısmı tahrip olmuştur. Sahne figürlerin isimleri sayesinde okunabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı çerçeve içinde ve koyu renkli zemin üzerinde solda Başmelek Mikail tasvir edilmiştir. Sarı haleli başı ve sarı renkli açık ve dik duran sol kanadı görülmektedir. Kanadının üzerinde MIKAEL yazıtı okunabilmektedir.

Sahnenin sağında siyah-beyaz renklerde bitkisel motiflerle oluşturulmuş ve işlenmiş başlıklı zarif sütunlar üzerinde duran kemerin altında çevresi inci dizileriyle süslü sarı halesi olan yaşlı bir figür yer almaktadır. Kemer üzerinde küfi yazı benzeri süslemeler dikkat çekmektedir. Figürün alnı geniş ve açıktır, beyaz kısa saçlı, sakallı ve bıyıklı, ciddi bakışlıdır; kaşı, gözü, burnu ve ağzı belirgindir. Yüzündeki beyaz vurgular yaşlılığını ortaya çıkarmaktadır. Kırmızı bir pelerin altında yakası işli açık renk tunik giymektedir. Yakasında haç işlemeli stolası dikkati çekmektedir. Piskopos kıyafeti giymektedir. Sağ eliyle kutsarken sol elinde taşlarla süslü kapağı olan Kutsal Kitabı tutmaktadır. Sağ yanında S.NICOLAUS adı okunmaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.7.9. Vaftizci Yahya (Resim 87/Bkz: EKLER)

Yeri: Koridorun başlangıcında sağ duvarda yer alan Vaftizci Yahya (Precursore) freskosu restorasyon için yerinden alınmıştır; Soprantindenza ai Beni Artistici e Storici [346] tarafından restore edilmiştir; günümüzde Matera-Palazzo Lanfranchi Müzesi'nde korunmaktadır.

[346] İtalya'da Soprantindenza per i Beni Artistici e Storici, Türkiye'deki Vakıflar Bölge Müdürlükleri işlevinde bir kurumdur.

Yazıt: S.B.JOANES

Bugünkü Durumu: Tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı renkli çerçeveli, enine bölünmüş (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) bir fon üzerinde, taşlı (incili) ve koyu sarı renk halesi ile frontal bir figürdür. Yay şeklinde kaşları belirgindir, iri gözleri sabit bakışlı, uzun burnu biçimlidir; dudakları sakal ve bıyığının arasında belirgindir. Kahverengi gür saçlarından bir tutam saç kalkmıştır; uzun saçları omuzlarına ve göğsüne dökülmüş şekilde tasvir edilmiştir. Zayıf yüzünü sakalı daha da ince göstermektedir. Kahverengi kırmızı mantosunun beline kadar örttüğü açık renk bir tunik giymektedir. Tuniğinin alt kısmı vücut yapısını belli edecek şekilde işlenmiştir. Sırtında diz hizasına kadar inen bir kürk (vello) görülmektedir. Sol elinde tuttuğu üzeri yazılı kitabın ucu görülmektedir. Figürün orta kısmı tahrip olmuştur. Ayağında bilekten bağlı basit sandallar vardır. S.B.JOANES yazıtı okunmaktadır.

Grelle, figürün tamamını görmüştür ve şu şekilde tasvir etmektedir: "...üzerinde iki haç bulunan beyaz stolası göğsünde düğümlenmiştir. İnce işlenmiş sağ eli ile kutsarken sol elinde üzerinde "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PACATA MUNDI" - "*İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın kuzusu"* yazan bir kitap tutmaktadır."[347]

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13.yüzyıl sonu

3.7.10. Pantokrator İsa (Resim 88/Bkz: EKLER)

Yeri: İki kiliseyi birleştiren koridor üzerinde solda, kayaya oyulmuş ve içinde altar bulunan yuvarlak kemerli bir girintinin üst kısmında yer alır.

Yazıt: Kitap üzerinde: "ΕΓΟ ΕΙΜΙ ΤΟV ΦΩS ΤΟ ΚΟVΜΟΨ..." - "Ben Evrenin ışığıyım"[348].

[347]Vaftizci Yahya'nın sözleri :"*İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın kuzusu*!". Yuhannes 1,29. Bu sözlerle Vaftizci Yahya, son peygamber olarak İsa'yı tanıtmaktadır. Hıristiyanlık için özel önemi olan bu sözler ayin sırasında sıklıkla tekrar edilmektedir.
[348] Yu 8:12

Sahnenin çerçevesi üzerinde: "MUNDI SALVATOR SIMUL ET SUM LUCIS AMATOR″- ″Dünyayı kurtarır ve nuruyla onu korur"[349].

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt kısmı tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Lünet içinde, kırmızı renkli çerçevede, koyu renkli zemin üzerinde İsa figürü ortadadır. Başındaki sarı halesinin etrafı inci dizisiyle çevrilidir ve halesindeki beyaz haçın üzeri taşlarla süslüdür. Oval yüzlü, iri gözlü, ortadan ayrılmış uzun saçlı, sakallı ve bıyıklıdır. Yakasız kırmızı bir tunik giymiştir. Kollarını açmıştır; sağ eli ile kutsarken sol elinde açık bir Kutsal Kitap tutmaktadır. Üzerinde Yunanca "ΕΓΟ ΕΙΜΙ ΤΟV ΦΩS ΤΟ ΚΟVΜΟΨ..." yazmaktadır. Çerçevenin dışına taşan başının üzerinde, siyah-beyaz renklerle oluşturulmuş sarmal dallı yarım daire şeklinde kırmızı çerçeve içinde Latince "MUNDI SALVATOR SIMUL ET SUM LUCIS AMATOR" yazıtı okunmaktadır.

Kemerin üst kısmında sarı-kırmızı-siyah ve beyaz renklerle oluşturulmuş bitkisel motif kalıntıları dikkati çekmektedir.

Kaynak: Yu 8:12

Tarihlendirme: 12. -13.yüzyıl

3.7.11. Bir aziz

Yeri: Nefin kuzey duvarında kesik kemerin köşesinde yer almaktadır.

Yazıtı: S.....

Bugünkü Durumu: Sadece baş kısmı kalmıştır. Olasılıkla koridor açılırken tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sarı-beyaz-kırmızı renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve koyu renk zemin üzerinde yer alan figürün başında çerçeveden taşan ve çevresi inci dizili sarı bir hale görülmektedir. Başlıklı ve koyu kahverengi keşiş kıyafeti giymektedir; içinde beyaz bir tunik göze çarpmaktadır. Bıyıklı ve kısa sakallıdır, saçları alnında ikiye ayrılmıştır. Sağ eli ile göğsü üzerinde kutsama işareti yapmaktadır. Başının sağ kısmında S harfi okunmaktadır. Oval yüzünde belirgin kaşları, sabit bakışlı gözleri,

[349]Kutsal Kitap'ta tam karşılığı olmayan derleme bir cümle. H.Leylek'ten alınan bilgi.

biçimli burnu ve ağzı dikkat çekmektedir. Bakışlarındaki keskinlik ve kararlılık yüzünü daha hiyeratik ve ağırbaşlı yapmaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13.yüzyıl

3.7.12. Aziz Honofrius ve Aziz Vito (Resim 89/Bkz: EKLER)

Yeri: Yapının doğu duvarı üzerindedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Figürlerin alt kısmı, sağdaki figürün sağ kısmı tahrip olmuştur; orta bölümü kesilip alınmış gibidir.

Sahne Tasviri: Nefin doğu duvarında yan yana aynı teknikle yapılmış çerçeveler içinde iki aziz figürü yer almaktadır. Soldaki figür üst kısmı koyu renk, alt kısmı sarı renkli zemin üzerindedir. Siyah-kırmızı-yeşil-beyaz renklerle yapılmış kozmatesk[350] çerçeve içindedir. Kahverengi çerçeveli sarı haleli başında açık renk (beyaz) gür saçları omuzlarına ve beline kadar inmektedir. Alnında saçları ikiye ayrılmıştır, perçemleri alnına düşmüştür. 3/4 oranında soluna doğru dönmüş gibidir. Vücudunun çıplak olduğu anlaşılmaktadır. Sol kolunu göğüs hizasına kaldırmıştır. Cinsel organlarını örten büyük, yeşil, üç bölümlü yaprak dikkati çekmektedir. Aziz Honofrius olmalıdır.

Sağdaki figür de aynı renklerle ve teknikle yapılmış bir çerçeve içinde, üst kısmı kırmızı alt kısmı sarı renkli zemin üzerindedir. Koyu renkli çerçeveli sarı halelidir. Diğer figüre göre daha gençtir. Frontaldir, başını hafif sağına doğru çevirmiştir. Sarı kıvırcık saçlıdır. Dolgun yüzünde çocuksu gözleri ve küçük dudakları dikkati çekmektedir. Yakasız, açık yeşil üzerinde koyu yeşil renkli baskı desenleri olan tuniği dizlerine kadar inmektedir. Üzerinde koyu yeşil renkli pelerini omuzlarını örterek arkada diz hizasına kadar inmektedir. Sağ elinde tuttuğu kitap ve tüy kalemi sağdaki figüre doğru uzatmaktadır. Sol kolu günümüzde yoktur. Kırmızı çorapları ve ayak bileklerine kadar çıkan koyu renk ayakkabıları görülmektedir. Ayaklarının sağında bir köpek başı görülmektedir. Aziz Vito olmalıdır.(?)

[350] *Kozmatesk*: 12.-13. yüzyıllarda Romalı mermer ustalarının geliştirdiği renkli mermerlerin kakma şeklinde bir araya getirilmesi ile oluşan teknik. Bu tekniğin resim sanatına yansıması 4.3.Üslup ve Tarihlendirme bölümünde ele alınmıştır.

Her iki figür Rönesans giysileri içinde tasvir edilmişlerdir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 15.yüzyıl

Yayın: La Scaletta (1995), s.152; M. Tommaselli (2002), s.69-71.

3.8. Madonna delle Virtu' Kilisesi (Katalog No:8) (Resim 90-99/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Madonna delle Virtu'

Kilisenin Yeri: Civita bölgesinde, Via Madonna delle Virtu' üzerinde ve Gravina Deresi'nin aktığı vadiye bakan yamaçtadır. Societa' Cooperativa Cave Heritage - Arte, Cultura e Turismo (Cave Heritage Kültür-Sanat Vakfı) yönetimindedir. Vakıftan alınan bilgiye göre 10.-13. yüzyıllar arasında kilise; 15.-17. yüzyıllar arasında yerleşim-ev; 18.-19. yüzyıllar arasında şarap imalathanesi ve şarap deposu olarak kullanılmıştır.

Koordinatları: 40°40’102”K (enlem) 16° 36’ 687” D (boylam) Yükseklik:363 m.

Mimari Tasviri

Plan: 13,4 x 12,78 m. ölçülerindedir [351]. Üç apsis ile sonlanan üç nefli bazilikal planlı bir kilisedir.

İç Tasvir: Sütunlarla bölünmüş, üç apsisle sonlanan üç nefli bazilikal plana sahiptir. Kilise bazı dönüşümlere uğramıştır. Kilise özgün biçiminde altı sütun ile bölünmüş bir plana sahipken 1674 yılında yapılan değişiklikle ortada yer alan iki sütun kaldırılarak ana ekseni kuzey-güney yönünden doğu-batı yönüne kaydırılarak kilisenin yönü değiştirilmiştir[352]. Ortada yer alan iki sütun yıkılmıştır; iç kısımda duvara bir barok altar ve orta neften bir açıklıkla ulaşılan koro kısmı eklenmiştir (Resim 90/Bkz: EKLER).

[351] 13.10 m x11,15 m. La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 159.
[352] La Scaletta, 1995**, a.g.k.,** 160.

Özgün planda sol nefe açılan bir kapıdan girilmekteyken, günümüzdeki kapı pek çok değişiklik sonucu ortaya çıkmıştır[353]. Bir diğer müdahale 1934 yılında Sasso Caveoso ve Sassi Barisano bölgelerini birleştiren yol inşa edilirken gerçekleşmiştir. Sol nef küçülmüş, üst seviyede yer alan S. Nicola dei Greci Kilisesi ile ana yoldan bağlantıyı sağlayan yapı ortadan kaldırılmıştır. Bugünkü giriş, yol inşa edildikten sonra oluşturulmuştur[354] (Resim 91/Bkz: EKLER) .

Daha sonra terk edilen, hızla tahrip olan ve çöp toplama alanı haline gelen yapı 1967 yılında "La Scaletta" Vakfı tarafından restore edilmiştir; orijinal planına uygun hale getirilmiştir, girişi eski yerine taşınmış ve altar ana apsise yerleştirilmiştir. Sonradan eklenen parçalar kaldırılarak gizlenen bölümler ortaya çıkarılmıştır[355]. 1978 yılında kompleks içinde ciddi bir güçlendirme ve restorasyon çalışması gerçekleştirilmiştir. Günümüzde yapı içinde geçici çağdaş sanat sergileri düzenlenmektedir[356].

Matera'daki kaya oyma mimarinin klasik örneklerinden biridir. İkisi yarım daire, biri dörtgen planlı üç apsisle sonlanan üç nefli romanesk planlı bir yapıdır. Nefleri ayıran altı sütundan dördü günümüzde in situ durumdadır. Apsislere yakın sütunlar düzensiz köşeli kesitli, arkadakiler yuvarlatılmış (polilobat) profillidir (Resim 90-92/(Bkz: EKLER). Ana nefi oluşturan dört farklı sütundan kuzeydeki ikisi köşeli başlıklı yarım sütunlarla çevrelenmiştir; altara yakın sütunlar ise daha kabaca yontulmuştur. Apsisin tam karşısındaki duvarın üst kısmında timpanon şeklinde bir bölümde asılı kemerler ve rozetler yer almaktadır.

Neflerin sonunda yer alan üç apsisin önündeki kubbelerde haç kabartmaları dikkati çekmektedir (Resim 93/Bkz: EKLER). Kubbe örtülerinde genişletilmiş kollu bir haçın ortasında eşit ve çengelli kollu başka bir haç kabartması yer almaktadır. Tavan kambur tonoz şeklindedir ve kabartma kemerlerle hareketlendirilmiştir. Ana nefi örten tonoz üzerinde yapı kiliseleri çağrıştıran detaylar göze çarpmaktadır; yüksek kabartma

[353]Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 54.
[354]La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 159.
[355]La Scaletta, 1995**, a.g.k.,** 160.
[356]Zetema Vakfı. http://www.zetema.org/component/content/category/14-fondazione (Erişim Tarihi 12. 04. 2015); D.Esposito (2014), *Il dibattito critico sulla scultura contemporanea in Italia (1960-2010),* Universita' degli studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Dottorato di Ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico artistica e dei sistemi territoriali XI Ciclo, Anno Accademico, s.279-284.

şeklinde işlenmiş, kemer dizileriyle oluşturulmuş sembolik bir kadınlar bölümü *(gynekaion-matroneum)* görülmektedir (Resim 94/Bkz: EKLER). Üst üste yerleştirilmiş çift sıra kemerli ve burgulu sütunlu bir mimari düzenleme görülmektedir. Üstte yer alan büyük kemer sırası olasılıkla pencereleri, altta yer alan kemerler ise kadınlar bölümünü (matroneum) sembolize etmektedir. Bir takviyeli kemer tavanın eksenini belirgin hale getirirken, bükülmüş bir şerit motifi duvar ile tavan birleşiminde tüm kiliseyi dolaşmaktadır. Yan nef tavanları ise düzdür.

Kutsal alanlarda (presbiterium), üç apsisin önünde yer alan kubbelerde farklı biçimlerde kabartma haçlar görülmektedir. Ana apsis kubbesindeki haçın ortasında madalyon içinde bir küçük haç kabartması daha yer almaktadır (Resim 93/Bkz: EKLER). Yanlardan daha derin olan kutsal alanda (presbiterium), asimetrik bir düzenleme göze çarpmaktadır. Altarın iki yanında prizmatik başlıklı ve oluklu iki sütun yer almaktadır. Sağ sütunda oyulmuş küçük dörtgen bir oyukta bir Yunan haçı işlenmiştir. Apsis geniş ve yayvandır.

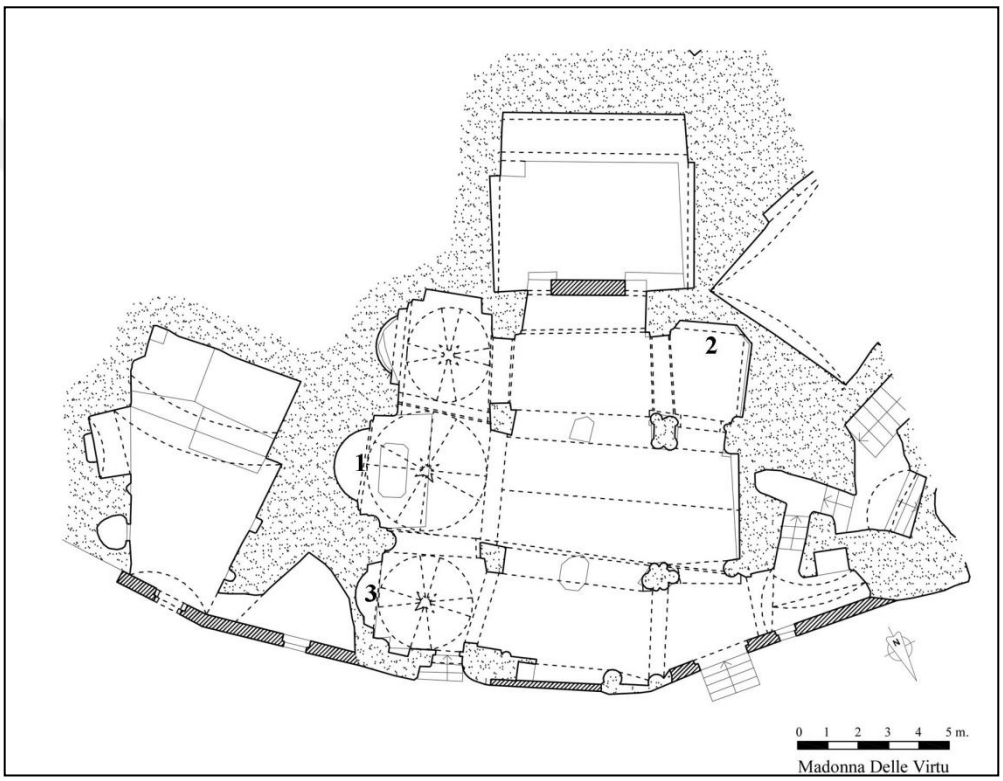
Batıdaki nefin orta bölümünde 1800'lerin sonunda inşa edilen yeni bir kiliseye gerekli kalkerinit taşları kesmek için açılmış bir mekan ve taş ocağı olarak kullanılmış bir alan bulunmaktadır. Taş ocağı girişi dışında kutsal alanda geniş bir niş içinde ikili niş düzenlemesi yer almaktadır. Kubbesinde geniş kollu kabartma şeklinde bir haç ve ortasında dört ışının çıktığı kabartma şeklinde bir daire görülmektedir.

Doğu nefi, köklü değişikliklere uğramış olsa da, önemli ayrıntıları barındırmaktadır. Resim kalıntıları yanında trapezoidal başlıklı sütunlar, sütunlardaki dik oluk şeklindeki süslemeler, (Resim 95/Bkz: EKLER) üst seviyedeki kiliseye çıkan merdiven kalıntıları dikkati çekmektedir. Duvarlar nişlerle dekore edilmiştir. Arka duvarın (kuzey) üst kısmında görülen sivri kemerle bölünmüş ikili kör açıklık, 17. yüzyılda yapılan koro bölümünü işaret etmektedir (Resim 92/Bkz: EKLER).

Kilisede, 1198 yılında Başpiskopos Andreas tarafından Matera'ya getirilen S.a Maria di Accon rahibeleri yerleştirilmiştir. 13. yüzyıl ortalarında rahibeler S.a Maria Manastırı'na, bugünkü S. Giovanni Battista Kilisesi'ne taşınmışlardır. Bu manastır ise hacılar için konaklama mekanı olarak korunmuştur[357].

[357] http://www.visitmatera.it/madonna-delle-virtu-e-san-nicola-dei-greci.html (Erişim Tarihi 13.4.2015)

Madonna delle Virtu' Kilisesi'nin kuzey bölümünden bir koridora girildiğinde, kilisenin arka kısmında geniş ve yüksek tavanlı, çok bölümlü bir manastır kompleksi ile karşılaşılmaktadır; bir kısmı kaya oyma yaşama mekanlarıdır; bu bölümün bir dönem şarap üretim mekanı olarak kullanıldığı büyük üzüm ezme havuzları ve fermantasyon haznelerinden anlaşılmaktadır (Resim 96/Bkz: EKLER). Üst seviyeye doğru merdivenli korkuluklu bir yoldan (Resim 97/Bkz: EKLER) devam edince çok sayıda kaya oyma mekan karşımıza çıkmaktadır; zeytin ağaçları bulunan farklı seviyelerde küçük bahçeciklerden geçilerek San Nicola dei Greci Kilisesi'ne ulaşılmaktadır.



Görsel 3.8. *Madonna delle Virtu' Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir: Via Madonna delle Virtu' üzerinde kaya bloğu içine oyulmuş iki katlı bir yapının alt kısmına verilen addır. Dış duvarın bir bölümü kaya, bir bölümü ise kalkerinit bloklarla inşa edilmiştir. Sonradan açıldığı belli bir pencere ve kapı dikkati çekmektedir. Günümüzde yol hizasından beş basamaklı bir merdivenle yan neften kiliseye girilmektedir. Bir diğer müdahale iki Sassi bölgesini (Caveoso-Barisano) birbirine bağlamak için 1934 yılında yapılan yol düzenlemeleri sırasında gerçekleştirilmiştir. Bu değişiklik sonucu orijinal giriş ortadan kalkmıştır. Sol nefin dış kısmı yol için kesilmiş,

üst kısımda bulunan San Nicola dei Greci Kilisesi'nin alt kattaki girişi ortadan kalkmıştır. İki kilisenin özgün bağlantısı da yok olmuştur[358].

Resim Programı

Duvar resimleri büyük ölçüde tahrip olmuştur.

3.8.1. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 98/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana apsis yarım dairesinin üst kısmındadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Apsiste üç silmeli kemerden oluşan yarım daire alanın üst bölümünde bir duvar resmi yer almaktadır. İkinci kemerde sahneyi çevreleyen kırmızı- yeşil-siyah renkli desenli bir bordür bulunmaktadır. Sahne açık kırmızı çerçeve içinde ve açık renk zemin üzerindedir. İsa, paneli dikey olarak ikiye ayıran geniş koyu renk bir şeridin içine yerleştirilmiş çarmıh üzerindedir. Çarmıh sarı renklidir, apsis girintisine uygun şekilde kolları yukarıya doğrudur. İsa, sadece alt kısmını örten koyu renkli perizonion dışında çıplak olarak ve hafif eğilmiş şekilde tasvir edilmiştir. Başı sağa doğru düşmüş gibidir. Bu bölüm tahrip olmuştur. İsa'nın sağında Meryem uçuk pembe renkli ve yere kadar inen elbisesi üzerindeki mavi maphorionu ile yer almaktadır. 3/4 oranında İsa'ya doğru dönmüştür, başını hafifçe soluna doğru eğmiştir, ellerini göğsünde kavuşturmuştur. İsa'nın solunda 3/4 oranında sahnenin merkezine doğru dönük pozisyonda ve ayakta duran Yuhanna figürü yer almaktadır; başında kenarları inci dizili sarı renkli halesi vardır, saçları kısa ve kahverengidir; gözleri İsa'ya dönüktür, burnu, küçük ağzı ve sakalsız oval yüzü ile genç bir figür olarak tasvir edilmiştir. Ayaklarına kadar inen açık yeşil renkli tunik üzerine kırmızı renkli pelerin giymektedir. Sahne yeşil çayırlık bir mekanda tasvir edilmiştir; figürler arasına yerleştirilmiş cılız ağaçlarla belirtilmiştir. Haç yuvarlak bir tepenin üzerinde durmaktadır. Sahnenin alt kısmı blok taşlarla örülmüş algısı oluşturacak şekilde ve sarı-kırmızı renk dalgalarıyla boyanmıştır..

[358]La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 159-160; http://www.zetema.org/component/content/category/14 fondazione (Erişim Tarihi 12.04.2015)

Kaynak: Yuhanna 19:17-31; Matta 27:33-50; Luka 23:32-48; Markos 15:22-41; Apokrif Nikodemus İncili 9-12.

Tarihlendirme: 16. - 17. yüzyıl

3.8.2. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 99/Bkz: EKLER)

Yeri: Sağ nefin duvarında arka bölümde bulunmaktadır. Bu resim daha geç bir tarihte bu noktaya yerleştirilmiş gibi görünmektedir.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Sağ nefin arka bölümünde bir kemer içine yerleştirilmiştir. İki yanında iki küçük niş dikkati çekmektedir. Önünde bir oturma sekisi bulunmaktadır. Sahne kırmızı renkli bir çerçeve içindedir ve enine ikiye bölünmüştür; üst kısım siyah alt kısım sarı renk boyanmıştır. Ortada sarı renkli bir haç üzerinde İsa, hafif sağına doğru dönük ve vücudunun alt kısmını örten küçük bir perizonion dışında çıplaktır. Başındaki sarı renkli halede ışınlar görülmektedir. Vücudu aşağıya doğru sarkmıştır. Kahverengi saçları omuzlarına dökülmüştür. Sakal ve bıyığı da aynı renktedir. Başı sağa doğru eğilmiş, gözleri kapalıdır. Göğüs kafesi ve kaburgaları çizgisel olarak belirtilmiştir, karın biçimi dikkat çekmektedir. *Christus Patiens* tarzındadır.

Sağında yer alan Meryem'in mavi renk elbisesi üzerinde pembe uzun örtüsü başını sararak omuzlarından yere kadar inmektedir. Sarı halesi üzerinde ışın desenleri görülmektedir. Yüzü sağına doğru eğilmiştir, gözleri kapalıdır. Oğlunun ölümü karşısında acısını ifade etmek ister gibi İsa'ya sırtını dönmüştür. Oğluna bakmamaktadır ve yüzünü saklamak ister gibidir.

İsa'nın solundaki Yuhanna, 3/4 oranında İsa'ya dönük ayakta durmaktadır. Sarı halesi ışın desenlidir. Uzun sarı saçları başının arkasından omuzlarına inmektedir. Sakalsız ve bıyıksızdır. Ayaklarına kadar inen sarı renkli bir tunik üzerinde kırmızı himationunu sol omzunu ve kolunu açıkta bırakacak şekilde sarmıştır. Ellerini dua eder

şekilde göğsünde kavuşturmuştur. Sahne ince detaylarla işlenmiştir. Bu resmin başka bir yerden taşındığı düşünülmektedir[359].

Kaynak: Yuhanna 19:17-31; Matta 27:33-50; Luka 23:32-48; Markos 15:22-41; Apokrif Nikodemus İncili 9-12.

Tarihlendirme: 14. yüzyıl

3.8.3. Üç Aziz Tasviri (Azize Katerina[360] ?, Aziz Domeniko[361]?)

Yeri: Sol apsis duvarında üç aziz tasviri yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tam olarak anlaşılamamaktadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı-siyah renkli şeritlerle oluşturulmuş çerçeve içinde ve üst kısmı sarı alt kısmı turuncu renkli zemin üzerindedir.

Sahnenin solunda, yeşil renkli ayak bileklerine kadar inen bir tunik ve üzerine kırmızı pelerin giymiş, başı haleli, açık renk saçlı ve genç görünümlü bir aziz yer almaktadır. 3/4 oranında soluna dönüktür. Sağ elinde pembe renkli bir kitap (?) tutar gibidir. İskenderiyeli Azize Katerina olabilir (?).

Sahnenin sağında ise beyaz tunik üzerine siyah pelerinini boynuna dolamış, pembe renkli haleli, siyah saçlı başı tonsuralı, sakalsız ve bıyıksız genç görünümlü bir diğer aziz görülmektedir. 3/4 oranında sağına dönüktür. Sol elinde kırmızı renkli kapalı bir kitap tutarken sağ elini kaldırmıştır. Beyaz tuniğinin drapeleri yanlardan görünmektedir; ayağında koyu renkli ayakkabılar vardır. Aziz Domeniko(?) veya Aziz Leonardo (?) olabileceği söylenmektedir[362].

Bu azizlerin solunda daha büyük boyutta kırmızı renkli çerçeve içinde üst kısmı turuncu alt kısmı koyu renkli fon üzerinde koyu renkli tunik giymiş bir aziz figürü yer

[359]http://www.caveheritage.it/madonna-delle-virtu/ (Erişim Tarihi 17.9.2015)
[360]Azize Katerina:4.yüzyıl başında Mısırlı bir kralın kızıdır, inancı nedeniyle çivili bir tekerleğe gerilerek şehit edilmiştir. Sembolleri çivili tekerlek, palmiye ve kraliyet giysileridir.
[361]Aziz Domeniko: 12.yüzyılda İspanya ve İtalya'da yaşamış bir din adamıdır.
[362]04.07.2015 tarihinde yapılan saha çalışması sırasında Societa' Cooperativa Cave Heritage görevlisinden alınan bilgi.

almaktadır. Frontal biçimde ayakta durmaktadır. İki aziz figüründen farklı zamanda eklendiği görülmektedir. Diğer ayrıntılar anlaşılamamaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13.-14. yüzyıllara tarihlenmektedir.

Batıdaki nefin kuzey batı köşesinde kuzey duvarında solda dikdörtgen, sağda üstü yuvarlak kemerle sonlanan panolarda iki resim görülmekteyse de konu tanımlanamamaktadır. Duvarların farklı noktalarında boya kalıntıları dikkati çekmektedir. Ana nefin arka duvarında da okunamayan bir resim yer almaktadır. Manastıra giden koridorun başlangıcında duvarın üzerinde lünette bir çerçeve ve okunamayan resim kalıntıları görülmektedir.

Yayın: La Scaletta (1995), s.160; F.dell'Aquila-A.Messina (1998), s.96, 110, 204-205; M.Tommaselli (2002), s.54-57.

3.9. San Nicola Dei Greci Kilisesi (Katalog No:9) (Resim100-108/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: San Nicola dei Greci

Kilisenin Yeri: Matera'da, kentin en eski yerleşimi olan Civita Bölgesi'nde Via Madonna delle Virtu' üzerinde bulunanMadonna delle Virtu' Kilisesi ile aynı kaya bloğu içinde adı geçen kilisenin üst kısmında yer almaktadır. Societa' Cooperativa Cave Heritage - Arte, Cultura e Turismo (Cave Heritage Kültür-Sanat Vakfı) yönetimindedir. Vakıftan alınan bilgiye göre 1665 yılında dini yapı statüsünden çıkarılmıştır. Koordinatları: 40°40’102”K (enlem) 16° 36’ 687” D (boylam) Yükseklik: 373m.

Mimari Tasviri

Plan: 9,17 x 6,98 m. ölçülerindedir[363]. İki nefli iki apsisli bir kilisedir. Çok sayıda köklü değişiklik geçirdiği için özgün mimarisini belirlemek oldukça zordur.

[363] 7m x 4.50 m. . La Scaletta,1995, **a.g.k**., 161.

1934 yılına kadar yol seviyesinde bulunan Madonna delle Virtu' Kilisesi ile ve kompleksin önünden geçen yol ile organik bağlantı içindeydi; yol çalışmaları nedeniyle bu bağlantı ortadan kalkmıştır[364].

İç Tasvir: 17.yüzyılda kaya tonozun çökmesi sonucu kilise mekanı açıkta kalmıştır[365]; duvar yıkıldığı için doğrudan kalın-dörtgen kesitli bir sütun ile bölünmüş iki nefli kiliseye girilmektedir; nefler birer apsisle sonlanmaktadır (Resim 100/Bkz: EKLER). Solda duvara dayalı kayaya oyulmuş bir ambon ve üzerinde resim kalıntıları görülen bir sütun yer almaktadır. Tam ortada iki nefin arasında bulunan sütun üzerinde bir elinde kitap tutan, diğer eliyle kutsayan tahrip olmuş bir aziz figürü göze çarpmaktadır.

İlk yapım döneminin 11. yüzyıl olduğu düşünülen[366] doğu yönündeki nefte, Bizans litürjisinin gerektirdiği tüm mimari ayrıntılar (nef, bema, ikonostasis, presbiterium) görülmektedir. Duvarlarda resim kalıntıları ve duvarı takip eden bir oturma sekisi (subsellia) yer almaktadır. Ayrıca bu mekanda bir fırın ve alt katlara ulaşan koridor görülmektedir (Resim 101/Bkz: EKLER).

İki nef arasında tavan hizasından itibaren kemer oluşturarak inen bir kapı ve bir de pencere açıklığı yer almaktadır (Resim 102/Bkz: EKLER). Sol nefin batı duvarında iki kadın ve bir erkek figürünün kalıntıları görülmektedir; üst üste işlenmiş (palimpsest) resimler oldukça tahrip olmuş durumdadır. Alt tabakada kadın figürleri, üst tabakada erkek figürleri yer alsa da kimlikleri anlaşılmamaktadır. Sağ nefin apsis yan duvarları kesme taşlarla örülmüştür. Apsis yarım dairesinde ve kuzey duvarında bir resim görülmektedir. Tabanda iki mezar çukuru yer almaktadır (Resim 100/Bkz: EKLER). Apsis yarım dairesinde, sol üst köşede açılan delik kesme bloklarla örülerek kapatılmıştır. İki nefin tavanı da düzdür.

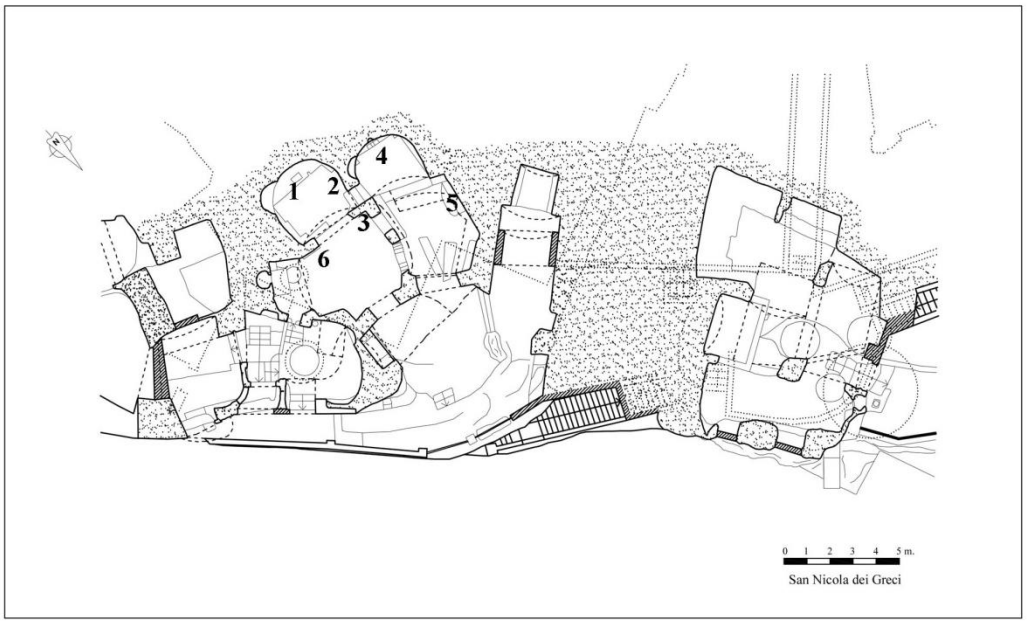
Dış Tasvir: Madonna delle Virtu' Kilisesinin kuzey köşesinden başlayan merdiven ve bir koridor kaya bloğunun arkasında yer alan birbiri ile bağlantılı mekanlara ulaşmaktadır. Kilisenin arkasında Kappadokya yeraltı şehirlerini anımsatan bir mekandan geçildikten sonra bir diğer merdiven ile açık alana ve bir üst seviyede yer alan San Nicola dei Greci Kilisesi ile çevresindeki farklı işlevli yapılara ulaşılmaktadır.

[364]La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 159-160; http://www.zetema.org/component/content/category/14-fondazione (Erişim Tarihi 12.04.2015)
[365] http://www.caveheritage.it/san-nicola-dei-greci/ (Erişim Tarihi 12.04.2016)
[366]04.07.2015 tarihinde yapılan saha çalışması sırasında Societa' Cooperativa Cave Heritage görevlisinden alınan bilgi.

Neredeyse üst üste gelecek şekilde yerleştirilmiş iki kilise ve birbiriyle bağlantılı mekanların toplam alanı 1300 m2 kadardır. Kilise mekanına girebilmek için iki basamak aşağıya inilmekte ve bu bölümün sol kısmında duvar kalıntıları görülmektedir. Duvarda ortasında kalker bir blok bulunan bir niş yer almaktadır; olasılıkla bir ambondur ve kilise girişini kapatan bölümdür. Doğal aşınma sonucu bu bölüm yıkılmıştır. Giriş kısmının tavanı çöktüğü için dış görünüş ve fasad konusunda kesin bir görüş oluşturmak mümkün değildir. Taban kısmı normal seviyeden daha aşağıdadır.

Kilisenin sağ nefi daha yüksek bir seviyededir ve girişi kesme blok taşlarla örülerek yenilenmiştir (Resim 103/Bkz: EKLER).

Kilise çevresinde 1977 yılında Ridola Müzesi yöneticisi M.G. Canosa yönetiminde kazılar yapılmış, Ortaçağ dönemi mezarları ortaya çıkarılmıştır[367].



Görsel 3.9. *San Nicola dei Greci Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Resim Programı

3.9.1. Aziz Nikolaus, Azize Barbara, Aziz Pantaleone (Triptik) (Resim 104/Bkz: EKLER)

Yeri: Sol (güneydoğu) apsis yarım dairesi içindedir.

[367] La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 161.

Yazıtı: S NICOLA, SANTA BARBARA, SANCTUS .ANTALEON

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt kısmı ile sağ bölümü tamamen tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Apsis yarım dairesi içinde triptik şeklinde yerleştirilmiş üç aziz figürü yer almaktadır. Figürler kırmızı-beyaz-sarı renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde, enine üçe bölünmüş (koyu mavi-sarı-koyu mavi) bir zemin üzerindedir. Bir aziz frontal biçimde ayakta durmaktadır. Sarı büyük halesi resmin çerçevesinin dışına taşmaktadır. Beyaz saçlı, sakallı ve bıyıklıdır. Alnı açıktır, alın çizgileri yaşını ortaya koymaktadır. Kaşları yay şeklindedir, gözleri iri ve sabit bakışlıdır; burnu muntazam ve net olarak çizilmiştir; yüz hatları renklendirilerek yanakları pembe ile vurgulanmıştır. Yüzü siyah ve kırmızı ışıklandırmalarla daha da ciddi bir görünüm kazanmıştır. Mavi uzun tuniği üzerine kırmızı renkli sarı-beyaz renklerle nakışlanmış, zengin işlemeli dalmatik ve beyaz noktalı kırmızı rozetleri olan bir penula giymektedir. Boynunda beyaz renkli ve üzerinde üç siyah haç işlemeli stola asılıdır. Tipik Bizans seremoni giysisi içindedir. Sol elinde sarı renkli kapalı bir kitap tutarken sağ eliyle göğüs hizasında kutsamaktadır. Başının iki yanında Latince S NICOLA adı okunmaktadır. Yanında yer alan tasvire göre daha yüksek bir sıva tabakası üzerine işlenmiştir. Alt kısmı oldukça tahrip olmuş azize figürünün yüz kısmı tamdır. Azize ortada frontal pozisyonda ayakta durmaktadır. Kenarı siyah ve sarı şeritli, sarı renkli halesi çerçeveden taşmaktadır. Kızıl kahverengi uzun saçları kırmızı ve beyaz kurdelelerle örülmüş çok zarif saç modeliyle tasvir edilmiştir. Başında bir örtü, kulaklarında iki halkadan oluşan incili küpeler görülmektedir. Oval yüzünde yay şeklinde kaşları, koyu renk çizgilerle belirlenmiş derin göz çukurları içinde çok iri sabit bakışlı gözleri, uzun burnu ve küçük dudakları dikkat çekmektedir. Soluk renkli yüzünde alt dudağı öne doğru belirgindir. Yakası V şeklinde beyaz, alt kısmı koyu mavi ve kıvrımları beyaz hatlarla belirtilmiş elbise üzerine kızıl kahverengi üzeri değerli taşlarla işlemeli (törensel imparatorluk giysisi benzeri) bir şal örtmüştür. Genç figür ellerini göğüs hizasında kaldırmıştır. Ancak bu bölüm tahrip olmuştur. Giysisinin alt bölümü de tahribat nedeniyle yok olmuştur. Başının iki yanında Latince SANTA BARBARA yazmaktadır.

Sağdaki bölüm kırmızı-beyaz renkli şeritli bir çerçeve içindedir; bu bölümde üst kısmı koyu yeşil alt kısmı mavi renkli bir zemin üzerinde frontal pozisyonda ve ayakta duran bir diğer figür yer almaktadır. Sahnenin orta ve alt kısmı tahrip olmuştur. Kenarı kırmızı şeritli koyu sarı renkli büyük halesinin içinde siyah renkle işlenmiş sarmal dallar

dikkati çekmektedir. Saçları kızıl kahverengidir, kıvırcık ve kısadır. Oval yüzünde iri sabit bakışlı gözleri, muntazam burnu, küçük dudakları belirgin şekilde işlenmiş bir genç figür olarak tasvir edilmiştir. Kırmızı renk üzerine siyah ve beyaz işlemeli tunik ve mavi pelerin giymektedir. Sol elinde yuvarlak kapağı açık bir kap tutmaktadır; kap içinde iki adet beyaz ampul şeklinde tıp aletleri görülmektedir. Başının iki yanında Latince SANCTUS ..ANTALEON yazısı okunmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.9.2. Meryem ve Çocuk İsa (Resim 105/Bkz: EKLER)

Yeri: Sol apsis içinde üçlü aziz tasvirinin sağındadır.

Yazıtı: MAT

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahneden çok az parça kalmıştır. Kırmızı-sarı renkli şeritlerden ve bir inci sırasından oluşan çerçeve içinde koyu renkli zemin üzerindedir. Kırmızı-siyah desenli beyaz bir örtü ile kaplı, zarif arkalıklı ve yuvarlak minderli bir tahta oturan Meryem'in yüzü görülebilmektedir. 3/4 oranında soluna dönüktür. Sarı halesinin etrafında inci dizisi ve kırmızı renkli oval-köşeli değerli taşlar dikkati çekmektedir. Başında kızıl kahverengi bir örtü bulunmaktadır. Oval yüzünde yay şeklinde kaşları ve hüzünlü gözleri belirgindir. Başını soluna doğru hafifçe eğmiştir. Koyu mavi giysisi üzerinde beyaz desenli uzun bir örtü yer almaktadır. Sol tarafında kucağında Çocuk İsa'yı tutmaktadır. İsa'nın kırmızı renkli giysisinin bir parçası kalmıştır. Sahnenin altından farklı resim katmanları ortaya çıkmıştır. Sarı zemin üzerine kırmızı ve siyah renkle gerçekleştirilmiş bitkisel motifler görülmektedir. MAT yazıtıyla belirlenmiştir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 12.yüzyıl sonu (?)- 13. yüzyıl başı

3.9.3. Bir Aziz (Resim 106/Bkz: EKLER)

Yeri: Sol nefte apsis girişinin sağında kemer ayağında yer almaktadır.

Yazıt:-

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Tahrip olduğu için kimliği tanımlanamayan bir aziz figürü, kırmızı çerçeve içinde, enine üçe bölünmüş (mavi-turuncu-mavi) fon üzerinde 3/4 oranında sağına dönmüş durumdadır. Siyah çerçeveli büyük sarı halesi bulunan azizin üzerinde sivri külahını başına geçirdiği koyu renk bir cübbe bulunmaktadır. Sarı kıvırcık saçları külahından taşmaktadır. Hafifçe sağa eğdiği zayıf yüzünde iri gözleri, sakal ve bıyığı dikkat çekmektedir. Bu tasvirin altından farklı fresko katmanları ortaya çıkmıştır. Aziz Fransisko[368] veya Rossanolu Aziz Nilo[369] olduğu söylenmektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 12.-13. yüzyıl

3.9.4. İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (Resim 107/Bkz: EKLER)

Yeri: Sağ nefin apsis yarım dairesindedir.

Yazıtı: MAT - DNI, S.IO - EVANGELISTA, IC-XS

Bugünkü Durumu: Sahne oldukça iyi korunmuştur.

Sahne Tasviri: Sağ nef olasılıkla daha sonra yapıya eklenmiştir ve mezarlık olarak kullanılmıştır. Apsis yarım dairesinde trapezoidal formda kırmızı-beyaz-siyah renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içine yerleştirilmiş panelin zemini enine üç bölüme (beyaz-sarı-beyaz) ayrılmıştır. Ortada koyu renkli bir çarmıh üzerinde İsa başı sağına doğru eğik klasik *Cristus patiens* (ölü veya ölmek üzere olan İsa) pozisyonundadır. Haçın üst kısmında ay ve güneş figürleri yer almaktadır. Başında kenarları inci dizili ve taşlı haç motifli sarı renkli hale bulunmaktadır. Vücudu eğilmiştir, uzun saçları omuzlarına dökülmüştür; başı sağ tarafında önüne düşmüştür ve gözleri kapalıdır. Vücudunun üst kısmı çıplaktır, alt kısmını beyaz üzerine siyah-kırmızı renkli desenli ve çizgili bol bir perizonion örtmektedir. Ellerinden, tek tek çivilenmiş ayaklarından ve göğsündeki yaradan kan akmaktadır. Haçın üzerinde IC XS yazıtı okunmaktadır.

[368]Aziz Fransisko:12.-13.yüzyıllarda İtalya'da yaşamıştır, Fransisken Tarikatı'nın kurucusudur.
[369]Rossanolu Aziz Nilo: 10. yüzyılda yaşamış Bazilyen keşiş; Grottaferrata-Santa Maria Manastırı'nın kurucusudur.

Sağında, Meryem 3/4 oranında İsa'ya doğru dönük durmaktadır, başında inci dizili sarı halesi ve baş kısmında haç işareti ile koyu kırmızı örtüsü dikkati çekmektedir. Maphorionu altında mavi elbisesi ayak bileklerine kadar inmektedir, ayaklarında koyu renk ayakkabısı görülmektedir. Sağ elini İsa'ya doğru uzatırken sol elini acı ile yanağına koymuştur. Başının iki yanında MAT DNI yazıtı okunmaktadır.

İsa'nın solunda duran genç figür 3/4 oranında merkeze dönüktür; çevresi inci dizili sarı halesi ve gri tunik üzerine doladığı kırmızı himationu bulunmaktadır. Saçları omuz hizasındadır; iri gözleri ve belirgin hatları olan yüzünde yoğun bir acı ifadesi okunmaktadır. Sağ elini eğdiği yanağına dayamış, sol elinde bir rulo tutmaktadır. Ayaklarında hafif sandaletler vardır. Başının iki yanında S IO EVANGELISTA yazıtı okunmaktadır.

Figürlerin arasında kahverengi uzun saplar üzerinde beyaz zambaklar görülmektedir [370] . Sahnenin sağ kısmında duvarda tahrip olmuş fresko-sıva katmanlarının izleri yer almaktadır.

Kaynak: Yuhanna 19:17-31; Matta 27:33-50; Luka 23:32-48; Markos 15:22-41; Apokrif Nikodemus İncili 9-12.

Tarihlendirme: 14. yüzyıl

3.9.5. Aziz Antonius Abate[371]- Aziz Petrus (din şehidi - martir) (Resim 108/Bkz: EKLER)

Yeri: Sağ nefin yan(batı) duvarı üzerinde kemerli bir niş içindedir.

Yazıtı: S

Bugünkü Durumu: Oldukça tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Nefin sağ duvarı üzerinde ince kemerli nişin içine yerleştirilmiş iki figür görülmektedir. Figürler kırmızı-beyaz-siyah renkli şeritlerden oluşan çerçeve içindedir. Soldaki figürün zemini koyu kırmızıdır. Frontal pozisyondadır; başında sarı halesi üzerinde dairesel formda ve ışın şeklinde beyaz çizgiler görülmektedir.

[370] *Asfodelo Mediterraneo* (*Asphodelus ramosus*) bölgenin endemik bitkilerindendir. Normanlar için mezarlık çiçeğidir. Antik Yunan'da ölüler için kutsal bir çiçektir. a=olumsuzluk eki, spodos=kül, elos=vadi, Küle dönüşmeyen vadi. Bitkinin ateşe dayanıklılığını vurgulamaktadır.
[371] Aziz Antuan Abate: 3.-4. yüzyılda Mısır'da yaşamış manastır kurucusu hermittir.

Kahverengi cübbesinin başlığını giymiştir. Alnı derin çizgilidir, iri badem gözlüdür; gür sakalı ve bıyıkları dudaklarını gizlemektedir. Sağ eliyle işlemeli beyaz bir haçı göğsünde tutmaktadır. Sol eli karın hizasındadır. Cübbesinin içine siyah bol bir tunik ve açık renk ayakkabı giymektedir. Yazıttan sadece S harfi kalmıştır. Aziz Antuan Abate olarak tanımlanmıştır.

Diğer figür sağda, daha büyük boyutlarda kırmızı-beyaz-siyah renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve kırmızı zemin üzerindedir. 3/4 oranında sağına dönüktür. Sarı halesi üzerinde sarmal desenler ve çevresinde inci dizisi dikkat çekmektedir. Sarı saçlı başı yuvarlak şekilde tıraş edilmiştir (tonsuralıdır). Narin yüz hatlarına sahiptir. Siyah kapüşonlu bir pelerin içine beyaz tunik giymektedir. Başında bir balta ve göğsünde bir hançer ile tasvir edilmiştir. Domeniken giysisi, başında balta ve göğsünü delen hançer ile Din Şehidi Aziz Petrus olarak tanımlanmaktadır.

İki duvar resmi çevresinde daire şeklinde bir kazıma görülmektedir. Yakından bakınca iki kat resim olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 15.-16.yüzyıl

3.9.6. Bir aziz

Yeri: Kilisenin girişinde nefi ikiye ayıran sütunun üzerindedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Bir aziz frontal pozisyonda ayakta durmaktadır. Kırmızı renkli bir çerçeve içinde ve mavi zemin üzerindedir. Sarı halesi incilerle çevrilidir. Genç azizin oval yüzünde iri gözleri, kısa kahverengi saçları, kısa sakalı ve bıyığı ile ciddi bir görünümü vardır. Koyu renk bir giysi üzerinde kırmızı himationunu sarmıştır. Sağ eliyle göğsü hizasında kutsarken diğer elinde sarı işlemeli kapağı olan bir kitap tutmaktadır.

Aziz figürünün ağzı hizasında alt katmandan başka bir figürün gözü sarı zemin üzerinde seçilebilmektedir (palimpsest).

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.9.7.Azizler

Yeri: Sol nefin girişinde kemerin sol kısmında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahneler tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Sol duvar üzerindeki sahne kırmızı-beyaz şeritli bir çerçeve içindedir. Koyu mavi renkli zemin üzerinde yer alan üç aziz figürü olasılıkla farklı ancak birbirinden çok uzak olmayan dönemlerde üst üste (palimpsest) yapılmıştır. İncilerle çevrelenmiş sarı renkli haleleri ile dikkat çekmektedirler. Sakallı bir aziz ile zengin imparatorluk giysisi içindeki iki azize üst üste resmedilmiştir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

Yayın: La Scaletta (circolo culturale) (1995), s.161-162; A.Grelle (1981), Arte in Basilicata: rinvenimenti e restauri: Matera, Palazzo del Seminario, Roma, De Luca Editore.

3.10. Santa Barbara Kilisesi (Katalog No:10) (Resim 109-123/Bkz: EKLER)

Kilisenin Adı: Santa Barbara

Kilisenin Yeri: Matera kentinde, Gravina Deresi'nin yamacında yer alır. Via Casalnuovo No:220 yakınında yer alan dik bir merdivenle bağlantılı küçük bir teras üzerinden kiliseye ulaşılır. Saha çalışması sırasında Cooperativa Oltre l'Arte Sanat Vakfı yönetimindeyken Fondo per l'Ambiente Italiana (FAI) kurumuna geçmiştir.

Koordinatları: 40°39’495”K (enlem) 16° 36’ 976” D (boylam) Yükseklik:386 m.

Mimari Tasviri

Plan: 16 x 8,16 m. ölçülerindedir[372]. Tamamıyla kaya içine oyulmuş tek nefli, ikonostasis ile bölünmüş kutsal alanı (presbiterium) bulunan ve planı simetrik olmayan bir kilisedir.

İç Tasvir: Terastan kiliseye girişi sağlayan üç kapıdan sağdakini kullanarak ulaşılan bölümde kayaya oyulmuş bir yatak görülmektedir; bu mekan kısa bir koridor ile kilise nefine bağlanmaktadır. Terastan iki yanında trapezoidal başlıkları olan yarım sütunların yer aldığı ana kapıdan girildiğinde önce dar bir narteks[373] karşımıza çıkmaktadır (Resim 109/Bkz: EKLER) ve sola doğru genişleyen küçük bir mekan yer almaktadır; iki mekan kemerle birbirine bağlıdır. Küçük mekan da kilise önündeki teras ile bağlantılıdır.

Kilisede nefin tabanı, önündeki terasa oranla daha alçaktır; nef trapezoidal formda tek mekandan oluşmakta ve apsislere doğru genişlemektedir; duvar boyunca devam eden alçak bir oturma sekisi (subsellia) görülmektedir. Kayaya oyulmuş ve pencere açıklıkları ile hafifletilmiş diyafram şeklinde bir ikonostasis nef ile kutsal alanı ayırmaktadır (Resim 110/Bkz: EKLER). Nefin sağ ve sol duvarında ana kapıdaki sütunlara benzeyen aşağıya doğru genişleyen yarım sütunlar yer almaktadır; sütunların üst kısımlarında bilezik şeklinde ikili silmeli sütun başlıkları işlenmiştir (Resim 111/Bkz: EKLER).

Nefin doğu duvarını trapezoidal başlıklı ve gerdanlıklı konik bir sütunun ayırdığı iki küçük niş hareketlendirmektedir; bu sütundan sonra sol duvardaki girinti ile aynı eksende, avludan girişi bulunan sağ mekanla bağlantı sağlayan yuvarlak kemerli bir geçiş yer almaktadır. İkonostasise yakın bölümde kaya oyma bir ambon veya katedra[374] gerçekleştirilmiştir. Ambon gövdesinde "S.divoto 1347" yazısı okunmaktadır. Ambon yuvarlak kemerli ve silmelidir (Resim 111/Bkz: EKLER).

Sol duvarda (batı) bir sütun ve sütundan sonra bir girinti ve apsise doğru yuvarlak kemerli iki niş yer almaktadır ve üzerlerinde çok sayıda grafiti şeklinde haç figürü

[372] 15,50 m x 6m.. La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 143. S.a Barbara Kilisesi, katalog hazırlanırken kiliseyi özenle koruyan Giovanni Capolupo'nun mülkiyetindedir.
[373] Narteks, 2,5m x2m. La Scaletta ,1995, **a.g.k.,** 143.
[374] Bizans ikonografisinin gerektirdiği şekilde ikonostasisten önce sağdadır. San Falcione Kilisesi'nde benzer bir ambon veya katedra dikkati çekmektedir.

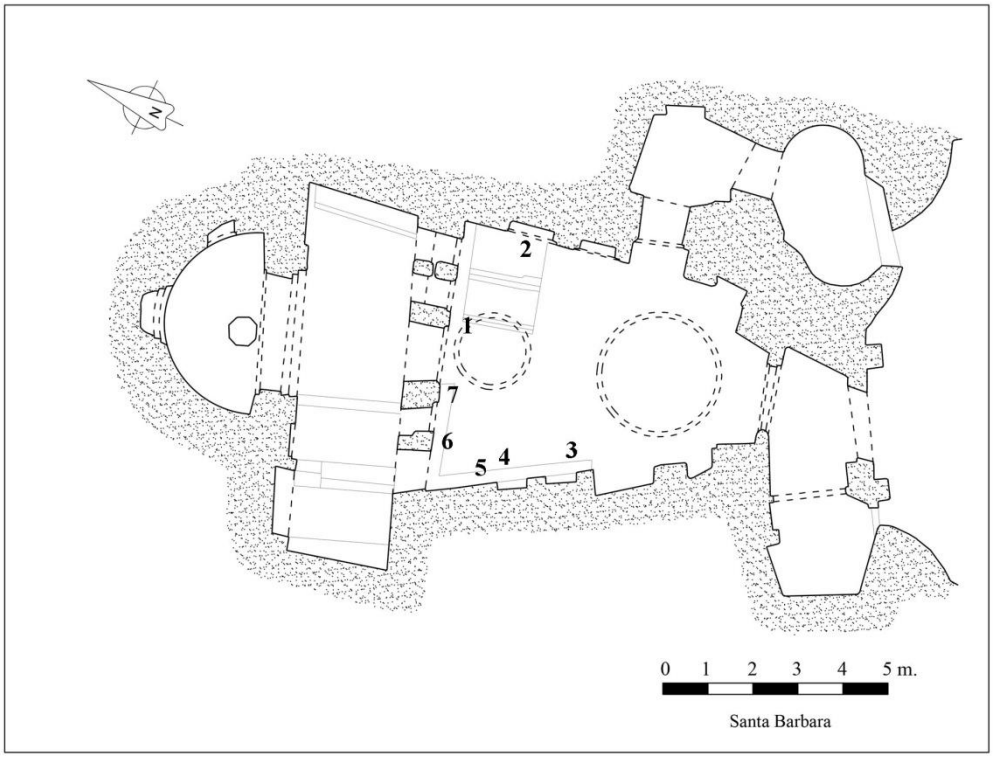
görülmektedir. Bu duvar boyunca bir oturma sekisi (subsellia) düzenlenmiştir (Resim 110/Bkz: EKLER).

Kilisede duvarlarla tavanın birleşim noktalarında kalın bir silme üzerinde derin kazıma şeklinde üçlü zikzak desenler yer almaktadır (Resim 112/Bkz: EKLER). Düz tavanda yer alan iki yalancı kubbeden çıkışa yakın olanın çapı apsise yakın olanın iki katı kadardır; bu sahte kubbeler (pseudocupola) kilisenin trapezoidal planını optik olarak düzeltir gibidir (Resim 112/Bkz: EKLER). Nefi kutsal alandan tamamıyla ayıran bir diyafram şeklinde olan ikonostasiste farklı yüksekliklerde, aynı genişlikte kemerli açıklıklar yer almaktadır. Ortada derin yuvarlak silmeli bir ana giriş, sağ ve solda ikişer pencere açıklığı bulunmaktadır. Duvara yakın olan pencereler daha yüksek, apsis girişine yakın olanlar daha alçaktır; yuvarlak kemerli ve silmelidir. Kilise tabanından üç basamakla kutsal alana girilmektedir ve sadece bu açıklıklardan gelen ışık kutsal alanı aydınlatmaktadır (Resim 113/Bkz: EKLER). Kutsal alan üçe bölünmüştür: bu mekanlar prothesis, ana apsis ve diakonikon olmalıdır. İkonostasis arkasında da pencere açıklıkları arasında sütunlar ve silmelerle sütun başlıkları oluşturulmuştur.

İkonostasis arkasında yer alan sağ bölüm (diakonikon) küçük kareye yakın planlı, hafif eğik tavanlıdır ve altarı yoktur (Resim 114/Bkz: EKLER); girişte tam eksende yuvarlak kemerli üç silmeli bir ana apsis yer almaktadır. İçinde kayaya oyularak oluşturulmuş altar tahrip olmuştur. Tam karşı duvarda yuvarlak kemerli üç silmeli bir niş ile sağ duvarda daha basit oyulmuş yuvarlakça bir başka niş dikkati çekmektedir. Sol duvarda yer alan küçük nişte is lekeleri görülmektedir (Resim 115/Bkz: EKLER). Kutsal alan bölümünde üç basamakla sol apsis mekanına (prothesis) çıkılmaktadır. Bu bölüm yüksekte olması sayesinde ikonostasis açıklıklarından gelen ışığı daha kolay almaktadır. Prothesis nişi de üç silmeli ve yuvarlak kemerlidir, ancak ana apsis gibi derin değildir ve dikdörtgen kesitlidir; bu bölümde alçak bir oturma sekisi görülmektedir (Resim 116/Bkz: EKLER).

Dış Tasvir: Kiliseye ulaşımı sağlayan Gravina Deresi'ne bakan küçük bir terasta yapılan temizlik çalışmaları sonunda teras üzerinde, kilisenin içine oyulduğu kalkerinit kaya bloğunun üst ve yan kısmında, kilisenin çevresinde bir su sarnıcı ile çok sayıda mezar ortaya çıkarılmıştır. Giriş fasadında trapezoidal (yamuk) başlıklı aşağıya doğru genişleyen yarım daire profilli iki sütundan oluşan bir çeşit protiro (giriş mekanı) görülmektedir. Sağda yer alan giriş görevlinin (bekçi) hücresine ulaşmaktadır. Kilisenin

yuvarlak ve derin kemerli kapısı demir parmaklık ile korumaya alınmıştır; narteks diyebileceğimiz bölümden sonra karşımıza çıkan ana nefe girişte ise ahşap bir kapı yer almaktadır; ahşap kapının üst kısmı olasılıkla nemi önlemek için kafes teli ile kapatılmıştır (Resim 117/Bkz: EKLER).



Görsel 3.10. *Santa Barbara Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Resim Programı: Tahrip olmuş olsa da renkli ve güçlü duvar resimleri bulunmaktadır.

3.10.1.Azize Barbara (Resim 118/Bkz: EKLER)

Yeri: İkonostasis üzerinde, alt kısımda, apsis girişinin sağ kanadında yer almaktadır.

Yazıt: VS BR ..BARA

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı-ekru-siyah-beyaz-siyah-yeşil-kırmızı renkli şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve enine üçe bölünmüş (siyah-yeşil-turuncu) bir zemin üzerindedir. Çerçeve üzerinde 1520 tarihi görülmektedir. Zeminin alt kısmı pembe üzerine kırmızı desenli şekilde düzenlenmiştir. Azize ayakta ve frontal pozisyondadır.

Başını hafifçe sağına doğru çevirmiştir. Sarı halelidir, kahverengi uzun ve dalgalı saçları omuzlarına dökülmektedir. Başında zarif bir taç dikkati çekmektedir. Bakışları sabittir. İri gözleri, yay şeklinde kaşları, uzun burnu ve küçük dudakları vardır. Köşeli yakası beyaz dantelli, sarı-turuncu renkli bir elbise üzerinde, iç kısmı açık yeşil dışı kırmızı bir örtüsü vardır; örtüsü sol kolu ve omzunu örtmektedir. Belinden bağlı elbisesinin drapeleri aşağıya doğru inmekte ve siyah ayakkabılarını açıkta bırakmaktadır.

Sağ eli ile vücudunun sağında bir kule tutmaktadır. Sol elinde ise bir palmiye dalı görülmektedir. Başının iki yanında VS BR ..BARA yazısı okunmaktadır.

Kaynak: Legenda Aurea

Tarihlendirme: 16. yüzyıl

3.10.2.Azize Barbara (Resim 119/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin sağ duvarında bulunan katedra ile ikonostasis arasında, duvarın alt kısmında yer almaktadır.

Yazıt: S

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Azize frontal olarak ayakta durmaktadır. Sarı-kırmızı-siyah renkli bir çerçeve içinde ve koyu renk zemin üzerindedir. Baş kısmı kırmızı fon üzerinde bulunduğundan sarı halesi görülebilmektedir. Siyah saçlı başı üzerinde sarı renkli tacı vardır. Kırmızı bol drapeli bir elbise üzerine sarı geniş şalını örtmüştür. Sol yanında sarı renkli ve üç katlı bir kule tutmaktadır. Ayaklarına kadar inen elbisesinin altından sarı ayakkabıları görülmektedir. Başının solunda S harfi okunmaktadır.

Kaynak: Legenda Aurea

Tarihlendirme: 15.-16. yüzyıl

3.10.3. Azize Barbara- İki çoban? (Resim 120/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin sol (batı) duvarı alt kısmında ilk nişin altında yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı-ekru-sarı şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir; alt kısmı sarı, üst kısmı koyu mavi bir zemin üzerindedir. Azize frontal biçimde ayakta durmaktadır; başını hafif sağına çevirmiştir. Sarı halesi ile sarı uzun saçları üzerindeki tacı dikkat çekmektedir. Yüz hatları yok olmuştur. Boynunu açıkta bırakan yakası sarı işlemeli bir elbise giymektedir. Elbisesinin etek kısmı zengin sarmal dallarla işlenmiştir. Üzerinde koyu kırmızı renkli, kenarları sarı sırma işlemeli bir örtü bulunmaktadır. Sağ eli ile bel hizasında bir şey tutar gibidir. Sol elinde oldukça büyük üç katlı sekizgen formda bir kule görülmektedir.

Sahnenin alt kısmında azizenin sağ tarafında beyaz zemin üzerine gri renk ile yerleştirilmiş iki figür azizeye doğru dönmüş pozisyondadır.

Kaynak: Legenda Aurea

Tarihlendirme: 15.-16. yüzyıl

3.10.4. Aziz, Azize (Resim 121/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin sol (batı) duvarı alt kısmında ikonostasise yakın bölümde yer almaktadır.

Yazıt: S

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuş durumdadır.

Sahne Tasviri: Kırmızı üzerinde sarı-kırmızı çiçek desenli şeritten oluşan dikdörtgen bir çerçeve içindedir. Koyu renk zemin üzerinde solda bir azize ayakta ve frontal pozisyondadır; başında sarı halesi ve tacı görülebilmektedir. Açık renk saçlıdır; oval yüzünde yuvarlakça gözleri, kaşları, ince uzun burnu ve küçük dudakları, kırmızı ile belirtilmiş yanakları ile genç bir figürdür. V şeklinde işlemeli yakalı koyu renkli bir elbise giymektedir. Göğüs hizasından itibaren başka bir resim yerleştirildiği için geri kalan kısmı yok olmuştur. Başının sağ yanında S harfi yer almaktadır. Kimliği anlaşılamamaktadır.

Azizenin solunda yer alan figür de frontal ve ayaktadır. Sarı halesi çerçeveyi aşmaktadır; alnı açıktır, oval yüzlü, sabit bakışlı, kısa sakallı ve bıyıklıdır. Koyu mavi renkli bir tunik üzerine giydiği kırmızı himationu sol omzunu kapatmış ve sağ omzunu

açıkta bırakmıştır. Sol eli ile himationunun bir ucunu tutarken sağ eliyle kutsamaktadır. Kimliği anlaşılamamaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 13. yüzyıl

3.10.5. Azize Barbara (Resim 121/Bkz: EKLER)

Yeri: Nefin sol duvarının alt kısmında ikonostasise yakın bölümde yer almaktadır.

Yazıt: S, S BAR..RA, F.F.BENEDİCTV

Bugünkü Durumu: Sahnenin bazı bölümleri ile figürün orta bölümü tahrip olmuştur. Sahne okunabilmektedir.

Sahne Tasviri: Kırmızı-beyaz-siyah-turuncu-mor şeritlerden oluşan çerçeve içinde ve enine bölünmüş (beyaz-turuncu-beyaz) zemine yerleştirilmiş bir figürdür. Azize ayakta ve 3/4 oranda sağına doğru dönmüştür. Turuncu halesi vardır, koyu renk saçları omuzlarına dökülmektedir. Kaşları, iri gözleri ve burnu belirgindir. Yüzünün bir kısmı tahrip olmuştur. Boynunu açıkta bırakan turuncu renkli uzun ve bol drapeli bir elbise üzerine, ayak bileklerine kadar inen içi siyah dışı kırmızı renkli pelerin giymektedir. Siyah ayakkabılarının ucu görünmektedir. Sağ eliyle vücudunun sağ tarafında üç katlı gri renkte bir kule taşımaktadır. Başının üzerinde S BAR..RA ve 1528 tarihi yazılıdır[375]. Sahnenin sol alt yanında yer alan F.F.BENEDICTV yazıtı da baninin adıyla ilgili olmalıdır.

Kaynak: Legenda Aurea

Tarihlendirme: 16.yüzyıl

3.10.6. Çobanlar ve Azize Barbara (Resim 122/Bkz: EKLER)

Yeri: İkonostasis üzerinde sol bölümdedir.

Yazıtı: SCA BARBARA

Bugünkü Durumu: Yer yer tahrip olsa da tanımlanabilir durumdadır.

[375] 1528 tarihi okunabilmektedir. http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/10-santa-barbara (Erişim Tarihi 26.12.2015)

Sahne Tasviri: Resimli panelin sol bölümünde siyah çerçeve içinde ve beyaz fon üzerindedir; arkada siyah renkle çizilmiş üç meyve ağacı, önde çeşitli otlar ve çiçekli bitkiler arasında dizlerine kadar inen kapüşonlu keşiş giysisi ile tonsuralı bir çoban soluna dönmüş, değneğini sağ kolunun altına sıkıştırmış, ellerini göğsünde kavuşturmuş dua eder pozisyondadır. Üst kısmı bol deri çizmeler giymektedir. Arkasında yer alan tahrip olmuş bölümde yer alan figür bir diğer çoban olmalıdır; sadece sarı değneğinin ucu, sarı ayakkabıları ve pantolonunun paçaları görünmektedir. Yanlarında altı adet siyah, dokuz beyaz koyun ve kuzu otlamaktadır. Siyah-beyaz resimde birkaç kırmızı renkli çiçek ve kırmızımsı kahverengi meyveler yer almaktadır.

Çobanlar sahnesinin sağında farklı renklerle gerçekleştirilmiş kosmatesk çerçeve yer almaktadır. Kırmızı-beyaz, siyah-beyaz, sarı-siyah renklerdedir. Çerçeve köşelerinde ve ortalarında siyah-kırmızı, gri-siyah renkli daire şeklinde süslemeler yerleştirilmiştir. Çerçeve içindeki azize figürünün başında beyaz ve üzeri incili siyah çerçeveli sarı hale yer almaktadır. Çerçevenin üst kısmı azizenin halesine göre şekillendirilmiştir. Azize frontal olarak ayakta durmaktadır. Başını hafifçe soluna çevirmiştir. Sarı dalgalı saçları omzuna düşmektedir; başında sarı ve incili çok zarif bir taç bulunmaktadır. Yüzü dolgundur, yay şeklinde kaşları, küçük renkli ve yuvarlak gözleri, biçimli burnu, küçük dudakları belirgindir. Siyah-sarı-açık yeşil renkli zemin üzerine yerleştirilmiş figür, yakası işlemeli yere kadar inen beyaz renkli, üzerinde siyah ve kırmızı yuvarlak baskı desenli bir elbise giymektedir. Üzerinde kırmızı renkli, yakası ve bordürleri sarı sırma işlemeli iç kısmı beyaz astarlı ve siyah desenli bir pelerin bulunmaktadır. Kırmızı renkli ayakkabılarının ucu etek uçlarından görünmektedir. Sağ eliyle zarif bir biçimde göğüs hizasında bir palmiye dalı tutmakta, sol eli ile sol tarafında üç katlı gri renkli bir kule taşımaktadır. Başının iki yanında SCA BARBARA yazıtı okunmaktadır.

Kaynak: Legenda Aurea

Tarihlendirme: 15. yüzyıl

3.10.7.Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Resim 122/Bkz: EKLER)

Yeri: İkonostasis giriş açıklığının hemen solunda yer almaktadır.

Yazıt: -

Bugünkü Durumu: Sahne tanımlanabilmektedir.

Sahne Tasviri: Tahtta Meryem ve Çocuk İsa tasviri kırmızı-beyaz, siyah-beyaz, sarı-siyah renklerle gerçekleştirilmiş kosmatesk çerçeve içindedir (Resim 123/Bkz: EKLER). Çerçeve köşelerinde ve ortalarında siyah-kırmızı, gri-siyah renkli daire şeklinde süslemeler yer almaktadır.

Meryem, kırmızı zemin üzerinde arkalıksız bir tahta oturmuştur; 3/4 oranında sağına dönük şekildedir. Başındaki sarı halesi beyaz bordürlü ve üçlü gruplar halinde incilerle çevrilidir. Resim çerçevesi Meryem'in halesine uygun şekillenmiştir. Meryem'in sarı sırma işlemeli maphorionu sarı kıvırcık ve uzun saçlarını ve omuzlarını, dizlerini de örterek yere kadar inmektedir. İç kısmı yeşil enine çizgili astarlıdır. Hafif sağına doğru eğdiği oval ve dolgun yüzünde yay şeklinde kaşları, renkli gözleri ve kirpikleri, biçimli burnu ve küçük dudakları belirgindir. Boynunu açıkta bırakan yakası işlemeli beyaz renkli elbisesinin üzerinde, siyah ve kırmızı renkli daireler içinde kartal desenleri görülmektedir. Kucağında, sağ tarafında oturttuğu ve sağ eliyle kavradığı Çocuk İsa'nın yüz kısmı kesilerek alınmıştır. İsa'nın üzerindeki yakası işlemeli sarı renkli uzun elbise çıplak ayaklarına kadar inmektedir. Beli boncuklu bir ip kemerle bağlıdır. Boynunda kırmızı-siyah boncuklardan oluşan bir kolye dikkati çekmektedir. Sol eliyle annesine beyaz gül benzeri bir çiçeği uzatmaktadır; sağ eliyle annesinin sol eliyle kendisine uzattığı yeşil incire uzanmaktadır. Sahne "İncirli Meryem" olarak anılmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15. yüzyıl

Yayın: La Scaletta (1995), s.143; B.Cappelli (1957), Chiese rupestri del Materano. S.Barbara, s.45; F.dell'Aquila ve A.Messina (1998), s.2, 60, 77, 81, 82, 92, 95, 110, 200; M.Tommaselli (2002), s.76-78.

3.11. Convicinio (Katalog No:11) (Resim 124-148/Bkz: EKLER)

Matera, Sasso Caveoso'nun Casalnuovo bölgesinde, Gravina Deresi vadisine bakan yamaçta 364 kapı numaralı avluda yer almaktadır. Sant'Antonio Abate, San Donato, Sant'Eligio (S.Maria Annunziata) ve Tempe Cadute (San Primo) Kiliseleri 12.-13. yüzyıllarda inşa edilen "Convicinio di Sant'Antonio" adı altında bir kilise kompleksi oluşturmaktadır. Bölgede daha önce var olan bir kilisenin (manastırın) kapatılması sonrası yapının vaftizhanesi Convicinio'nun avlusuna dönüşmüş ve kilisenin kullanımının sonlanmasına kadar devam etmiştir[376].

Matera kent merkezinden Gravina Deresi'ni izleyerek ulaşılan komplekse demir parmaklıklı bir kapıdan girilmektedir (Resim 124/Bkz: EKLER). Kapının sivri kemer şeklindeki alınlığı üzerinde akantus yapraklı kabartma şeklinde süslemeler yeralmaktadır; kapının iki yanında da akantus yapraklı başlıklı iki sütun şeklinde işlenmiş plasterler yerleştirilmiştir. Yanlardan başlayan kaval silmeler sivri kemerin çevresini dolaşmaktadır. Akantus süsleme bir şerit halinde kapının sağ ve solunda kapının üst seviyesi hizasında devam etmektedir (Resim 125/Bkz: EKLER). Kompleks avluya açılan sekiz mekandan oluşmaktadır. Avluya girişte sol tarafta olasılıkla bekçi için oluşturulmuş arkosolyum şeklinde bir mekan ile bu mekanın yanından başlayan ve yapının üst katına çıkan merdivenler görülmektedir (Resim 126/Bkz: EKLER).

Koordinatları: 40°39’679 ” K 16° 36’ 791” D Yükseklik: 378 m.

3.11.1. Sant'Antonio Abate

Kilisenin Yeri: Sasso Caveoso Bölgesi'nde Casalnuovo-163 G olarak kayıtlıdır. Convicinio adıyla bilinen kompleksin avlusunda girişin tam karşısında yer alan yuvarlak kemerli kapı Sant'Antonio Abate Kilisesi'nin girişidir.

Mimari Tasviri:

[376]La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 145.

Plan: 13 x 9,45 m. ölçülerindedir[377]. Dikdörtgen planlı, dört sütunla bölünmüş üç nefli ve üç apsisli bir kilisedir.

İç Tasvir: Girişi küçük bir pronaos gibidir. Kilisenin sağ nefinde, ilgi çekici bir ayrıntı yoktur; sadece bugün örülerek kapatılmış bir giriş ve kabartma şeklinde eşit kollu bir haç bulunan nişli küçük bir vestibül yer almaktadır (Resim 127/Bkz: EKLER). Sağ nefte apsise yakın kısımda sonradan açılmış -daha derin bir kotta yer alan- şarap mahzenine inen merdivenler görülmektedir (Resim 128/Bkz: EKLER).

Kaburgalı beşik tonoz örtülü ana nefte, sütunlar üzerinde yüksek ve biçimli nişler açılmıştır (Resim 129/Bkz: EKLER). Ana apsiste ve sağ apsiste kalkerinit bloklarla oluşturulmuş üzüm ezme tekneleri yer almaktadır (Resim 127,129/Bkz: EKLER). Ana apsis önü kubbesi kaburgalı tonoz formundadır.

Sol nef (kuzey) duvarı zarif nişlerle hareketlendirilmiştir ve üç bölümlüdür; ilk bölümde sivri kemerli korniş içinde, bir pencere görülmektedir; ikincide yan yana üç niş içinde üç farklı formda bir pencere düzeni dikkati çekmektedir; üçüncü ise yandan bir girişin açılması nedeniyle tahrip olmuştur (Resim 130/Bkz: EKLER).

Kilisenin tavanı çok iyi şekillenmiş olan kilisenin tabanında iki adet mezar dikkati çekmektedir. Sağ nef ve ana nef ortasında bir kaburga (takviye kemeri) bulunan kambur tonoz örtülüdür; sol nef ise daha derindir, merkezi kaburgada dörtgen şeklinde iki bölüm yer alır. Yan apsislerin tavanında kabartma şeklinde daireler içinde kolları zambak formunda sonlanan haçlar, orta apsiste ise çapraz kaburgalı tonoz örtü yer almaktadır.

Ana nefte sütunlar üzerinde yer alan uzun zarif nişlerin tümünde duvar resimleri veya resim kalıntıları yer almaktadır.

Dış Tasvir: Kilise tamamen doğal kaya bloğu içine oyulmuştur; ortak avluya açılan yuvarlak kemerli ve silmeli bir kapıdan mekana girilmektedir. Kapının sağında bloklarla örülerek kapatılmış bir bölüm, sağ nefin girişidir.

Resim Programı:

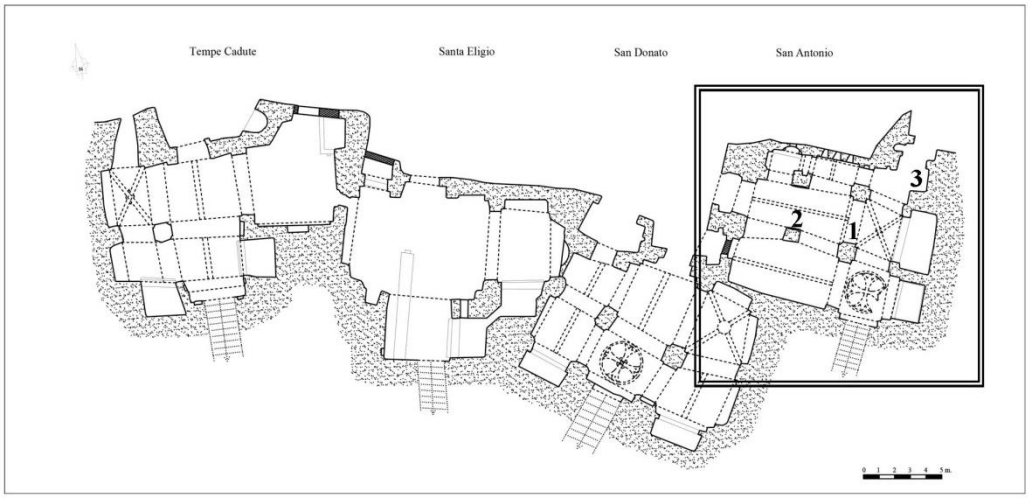
3.11.1.1. Aziz Sebastianus (Resim 131/Bkz: EKLER)

[377] 12m x 9,5 m. La Scaletta, 1995, **a.g.k.,** 146.

Yeri: Ana nefte apsise yakın sütunun üzerindeki niş içinde yer almaktadır.

Yazıtı: ... EBASTIANUS

Bugünkü Durumu: Sahnenin sağ alt kısmı tahrip olmuştur.



Görsel 3.11.1. *Sant'Antonio Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Sahne Tasviri: Sahne kırmızı-turuncu-siyah şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve beyaz bir zemin üzerindedir. Sahnenin arka fonu azizin bel hizasından itibaren duvar örgüsü şeklinde desenlenmiştir. Aziz ayakta ve frontal pozisyondadır. Çıplaktır, genç aziz adaleli ve biçimli vücudu ile tasvir edilmiştir; kalça kısmını beyaz bir perizonion örtmektedir. Elleri arkadan bağlıdır. Başında kırmızı çerçeveli bir halesi vardır, kızıl uzun saçları omuzlarına dökülmektedir. Başı hafif sağına doğru eğilmiştir. Oval çocuksu yüzünde iri gözlerinde hüzün ifadesi belirgindir. Küçük burnu ve biçimli çocuksu dudakları dikkati çekmektedir. Çıplak gövdesine altı adet ok saplanmıştır; biri boynunun tam ortasına, biri sol omzuna, biri sağ göğüs altına, biri sağ koluna, bir diğeri midesine ve sonuncu da tam karın boşluğuna saplanmıştır. Yaralarından kan akmaktadır. Ayakları çıplaktır. Yeşil ve pembe çizgisel şeritler duvar örgüsünün üzerinde çıplak vücudu çevrelemektedir.

Azizin başının üzerinde ..... SEBASTIANUS yazmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15. yüzyıl

3.11.1.2. Aziz Antonius Abate (Resim 132/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana nefte girişe yakın sağdaki sütunun üzerinde oluşturulmuş uzun ve yuvarlak kemerli bir niş içindedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Tanımlanabilir durumdadır.

Sahne Tasviri: Sahne koyu renkli bir çerçeve içinde ve kırmızı renkli zemin üzerindedir. Nişin yuvarlak kemerinin çevresinde geniş sarı bir silme yer almaktadır; bu şerit üzerinde kırmızı ve siyah renkli içleri geometrik desenli yuvarlak top şeklinde süslemeler görülmektedir. En dışta kalan silme üzerindeki ekru renkli şerit üzerinde de aynı desen kırmızı-beyaz renklerle tekrarlanmaktadır.

Aziz frontal pozisyondadır ve ayakta durmaktadır. Başında sarı renkli, üzerinde ışın desenleri bulunan kenarı beyaz bordürlü ve inci dizili hale görülmektedir. Beyaz saçlı ve bıyıklıdır, gür beyaz akıcı sakalı göğsüne inen yaşlı bir figür olarak tasvir edilmiştir. Göğüs kısmından yeşil giysisinin uçları görünmektedir; üzerine koyu renkli bir manto giymektedir, içinde beyaz renkli üç kat eteği olan giysi ayaklarına kadar inmektedir. Ön kısmında kahverengi bir bölüm ayak bileklerinde sonlanmaktadır. Koyu renk ayakkabıları eteğinin altından görülmektedir. Sağ eli ile kutsarken sol elinde kapalı bir kitap tutmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 15.yüzyıl

3.11.1.3. Pastoral Sahne (Resim 133/Bkz: EKLER)

Yeri: Sol nefin apsis duvarında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Duvarın yıkılması sonucu bir kısmı tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Beşik tonoz örtülü bölümün apsis kısmında yer alan sahne siyah renkli çizgi ve kırmızı-sarı renkli bitkisel figürlerle oluşturulmuş bir çerçeve içindedir. Açık renk zemin üzerindedir. Gerçekçi üslupta yapılmış ağaçlar, tarlalar yanında, sağ tarafta

iki kemerli bir köprü ve küçük bir bağ evi görülmektedir. Bu bölümde bir köylü iki öküzü ile tarlayı sürmektedir. Sol tarafta iki köpeği olan bir adam tarla işleri yapmaktadır. Sahnenin ortasında yer alan ağacın üzerine yerleştirilmiş mavi bir küre üzerinde dua eder pozisyonda (orans) Meryem görülmektedir. Başında koyu sarı renkli ışın demetli büyük halesi, sarı uzun saçları ile sol tarafına doğru bakmaktadır; yakası açık kırmızı renkli, bol bir elbise giymektedir ve ellerini dua eder biçimde göğsünde kavuşturmuştur. Köylünün tarladaki çalışmasına tanıklık eder gibidir. Meryem'in başının iki yanında kırmızı renkle çizgisel olarak oluşturulmuş iki melek figürü Meryem'i taçlandırmaktadır. Bebek yüzlü melekler Meryem'e doğru bakmaktadırlar.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 18. yüzyıl

3.11.2. San Donato

Kilisenin Yeri: Matera, Sasso Caveoso bölümü, Casalnuovo bölgesinde, Gravina Deresi vadisine bakan yamaçta yer almaktadır. Convicinio ortak avlusuna girince tam karşıda yer alan Sant'Antonio Abate Kilisesi'nin yanındaki mekandır.

Mimari Tasvir

Plan: 13 x 10,42 m. ölçülerindedir[378]. Dörtgen planlı, iki büyük sütun tarafından bölünmüş üç nefli bir kilisedir.

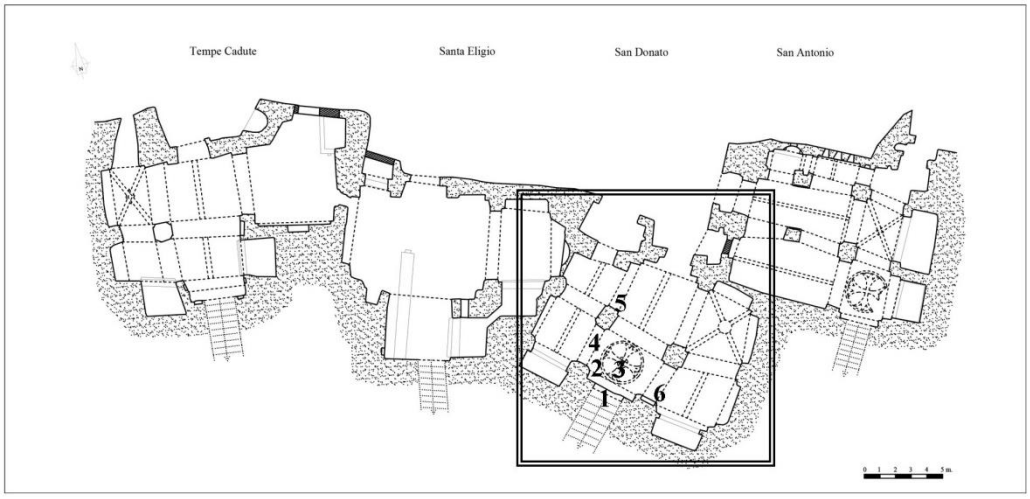
İç Tasvir: Dörtgen planlı kilise mekanı, kemerlerle desteklenen iki büyük sütun tarafından bölünmüştür, üç neflidir. Bir giriş mekanı (narteks), nef ve kutsal alan şeklinde düzenlenmiştir (Resim 134-136/Bkz: EKLER)

Orta nefte yer alan kutsal alan yuvarlak kemerli derin apsislidir (Resim 137/Bkz: EKLER). Daha sonraki dönemde açılan ambara, mahzene -(cellarium), mekan daha sonra şarap mahzeni olarak kullanılmıştır- inişi sağlayan koridor görülmektedir. Yan mekanlar geniş kör kemerlerle hareketlendirilmiştir. Mekanlar kaburgalı beşik tonoz

[378] 8,40 m x 12.20 m. La Scaletta, 1964, **a.g.k.,** 146.

örtülüdür. Sol nefin kuzey doğu mekanı tavanında çapraz tonoz örtüsü dikkati çekerken, ana apsis önü mekanının tavanında daire içinde uçları zambak formunda sonlanan haç kabartması yer almaktadır. Sağ ve sol apsis girintileri, kilise ibadete kapandıktan sonra üzüm ezme teknelerine dönüştürülmüştür (Resim 136/Bkz: EKLER). Her iki apsisin duvarında yer alan haç kabartmaları mekanlar üzüm ezme teknesine dönüştürülürken kazınarak ortadan kaldırılmıştır. Girişin yakınında sağda kilisenin taban kısmında bir sarnıç yer almaktadır.

Kalkerinit bloklarla örülerek kapatılmış bir kapı daha bulunmaktadır; kilise sadece kapıdan ve kapıların üst kısmında yer alan pencerelerden ışık almaktadır.



Görsel 3.11.2. *San Donato Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Dış Tasvir: San Donato Kilisesi'ne Convicinio ortak avlusunda yüksek ve hafif sivri kemerli bir kapıdan girilmektedir. Kapının sol tarafında duvarda seramik üzerinde kapı numarası yazan levha tahrip olmuştur (Resim 138/Bkz: EKLER).

Resim Programı: İki yan nefte duvar resmi izlerine rastlanmaz; apsis içlerinde kırmızı bir çerçevenin kalıntıları görülmektedir. Ana apsis bölümünde dört sıva katmanı görülebilmektedir.

3.11.2.1. Mucize sahnesi (?) (Resim 139/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana apsis kemerinin sağ yanında üst kısımda yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur. Olasılıkla alt kat mekana doğru açılan, mahzene inen merdivenler inşa edilirken sahnenin büyük kısmı yok olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne kahverengi çerçeve içinde ve açık sarı renk zemin üzerindedir. Sol tarafta başı örtülü, koyu renk uzun elbise giymiş figür soluna doğru dönmüş dua eder pozisyondadır. Önünde yerde bir tabut bulunmaktadır. Sahnenin ortasında piskopos giysisi içinde sol elinde asası ve başında mitrası olan bir figür tabuta doğru eğilmektedir. Sahnenin en sağında koyu renk ve uzun giysili (kadın?) ve başı örtülü bir figür olayı izlemektedir. Önünde başı sarı haleli, sakallı, yere kadar inen koyu renk giysili bir erkek olayı izlemekte ve ellerini ileriye doğru açık şekilde uzatmaktadır. Bir piskopos, iki rahip (Fransisken ?) ve iki dindarın eşlik ettiği bir mucize gerçekleştirmekte ve bir ölüyü diriltmektedir, şeklinde değerlendirilebilir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17. yüzyıl

3.11.2.2. Azize Dorotea (Resim 140/Bkz: EKLER)

Yeri: Apsis kemerinin üzerinde sağda ve üst kısımda yer almaktadır.

Yazıtı: S DOROTEA

Bugünkü Durumu: Sahnenin üst kısmı tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Siyah çerçeve içinde ve açık renk zemin üzerindedir. Başında hale olup olmadığı anlaşılamamaktadır. Azize koyu sarı renkli uzun bir elbise giymekte ve ayakta durmaktadır. Hafif soluna doğru dönmüştür. Alt kısımda pembe bir şerit üzerinde S DOROTEA yazısı okunmaktadır.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 16.-17. yüzyıl

3.11.2.3. Azize Barbara (?) (Resim 141/Bkz: EKLER)

Yeri: Apsis kemerinin üzerinde sağ alt kısımda yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Tahrip olmuştur. Dökülen sıva tabakasının altından daha eski fresko katmanları görünmektedir.

Sahne Tasviri: Siyah şeritlerden oluşan bir çerçeve içinde ve sarı renk zemin üzerindedir. Azize ayaktadır ve sağına doğru 3/4 oranında dönmüş durumdadır. Koyu sarı renkli halesi vardır; yüzünün bir kısmı tahrip olmuştur. Siyah saçlıdır, yuvarlak genç yüzünde iri güzel gözleri ve biçimli dolgun dudakları dikkati çekmektedir. Boynunu açıkta bırakan koyu kırmızı renkli, bol ve ayaklarına kadar inen bir elbise giymektedir. Sol elinde bir palmiye dalı, sağ elinde ise kule benzeri bir obje tutmaktadır. Ayakkabıları siyahtır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 16.-17. yüzyıl

3.11.2.4. Aziz Leonardo

Yeri: Apsisin sağında kemer gövdesi üzerinde yer almaktadır.

Yazıtı: S LEONARDUS

Bugünkü Durumu: Sahnede aziz figürünün büyük kısmı yok olmuştur.

Sahne Tasviri: Sahne sarı-kırmızı-turuncu şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir. Sahnenin zemini üst kısımda açık mavi, alt kısımda turuncudur. Koyu sarı renkli halesi olan aziz ayakta ve frontal pozisyondadır. Başını hafifçe sağına çevirmiştir. Açık renkli, kolları bol bir keşiş elbisesi giymektedir; koyu kırmızı renkli pallium benzeri bir ek giysi taşımaktadır. Sağ eliyle kutsamakta ve sol elinde bir kitap ile martirlik zincirlerini tutmaktadır. S.LEONARDUS yazıtı görülmektedir; aşağıda diz çökmüş küçük figür bani olmalıdır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 16.-17. yüzyıl

3.11.2.5. Aziz Donato[379] (Resim 142/Bkz: EKLER)

[379]Aziz Donato: 4.yüzyılda Nikomedia'da (İzmit) doğmuş, İtalya'da ölmüş Arezzo Piskoposudur.

Yeri: Girişte sağdaki sütunu dış duvara bağlayan kemer gövdesinde yer almaktadır.

Yazıtı: S DONAT

Bugünkü Durumu: Sahnenin alt kısmı tamamen yok olmuştur, sadece azizin baş kısmı kalmıştır.

Sahne Tasviri: Sütun üzerinde kırmızı-beyaz şeritlerden oluşan çerçeve içinde ve koyu renkli zemin üzerindedir. Sahnenin üst kısmında sarı üzerine siyah renk ile işlenmiş ağ şeklinde bir süsleme yer almaktadır.

Aziz başında bir piskopos mitrası taşımaktadır. Sarı halesinin çevresi inci dizilidir. Halesi çerçeveyi aşmaktadır. Oval şekilli yüzünde yay şeklinde kaşları, iri sabit bakışlı gözleri, düzgün burnu ve kulakları işlenmiştir. Saçları, bıyığı ve sakalı beyazdır. Üzerindeki işlemeli piskopos giysisinin omuz kısmı görünmektedir. Başının sağ tarafında S DONAT yazısı okunurken sol tarafında kıvrık ucu hayvan başı şeklinde sonlanan asası görülmektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17. yüzyıl

3.11.2.6. Apsisin sol bölümü (Resim 143/Bkz: EKLER)

Yeri: Ana apsisin sol yanında yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Apsisin sol bölümünde kırmızı çerçeve içinde üst üste yerleştirilmiş iki sahne yer almaktadır. Alt bölümdeki sahnenin büyük kısmı tahrip olmuştur. Üstte, sahnenin sol bölümü eflatun rengi bir zemin üzerindedir; sağ üst kısım sarı renkli, alt kısım ise koyu sarı renk zemin üzerine işlenmiştir. Sahnenin ortasında siyah ata binmiş açık renk piskopos giysisi içinde, başında mitrası olan bir figür (Aziz Donato ?) ileriye doğru atılmış, sağ elinde tuttuğu mızrağı sahnenin solunda duran kuyruklu bir canavara saplamaktadır. Sahnenin sağ tarafında olaya tanıklık eden dört figür yer almaktadır. Sahnenin geri planında kurumuş ağaçlar, tepede ise kale veya surla çevrili kent benzeri

bir düzenleme görülmektedir. Piskopos figürü, apsisin sağ yanında yer alan sahnedeki figüre benzemektedir.

Kaynak: -

Tarihlendirme: 17.yüzyıl

3.11.3. Sant'Eligio (Santa Maria Annunziata)[380] (Resim 144-146/Bkz: EKLER)

Kilisenin Yeri: Convicinio avlusunda yer alan üçüncü kilisedir.

Mimari Tasvir:

Plan: 14,43 x 11,20 m. ölçülerindedir[381]. Kilise şarap imalathanesi ve mahzenine dönüştürüldüğü için orijinal planı tam tanımlanamamaktadır.

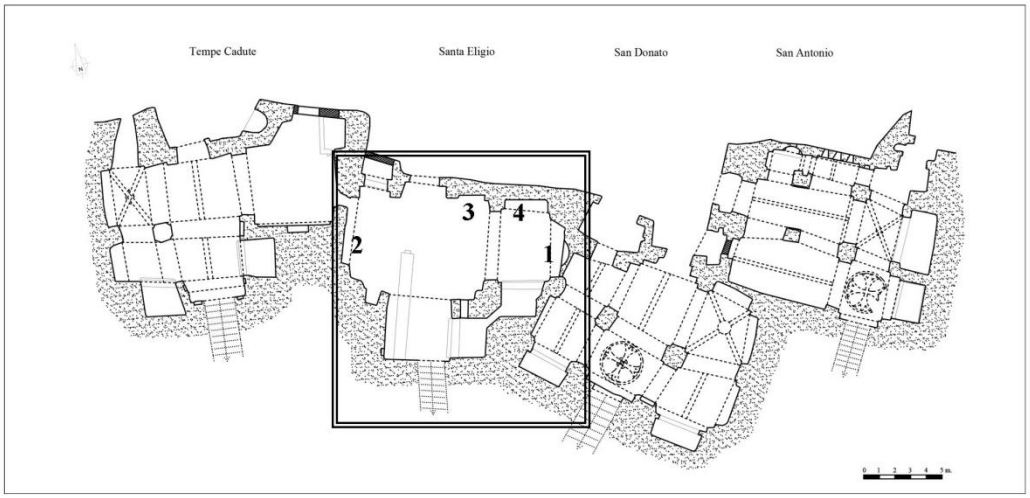
İç Tasvir: Geniş ve basık kemerli bir kapıdan mekana girilmektedir. Girişin solundaki duvarda kemer içinde küçük bir pencere ve iki duvar resmi düzenlemesi yer almaktadır. Girişin sağında ise derin bir kemer altında üzüm ezme teknesi oluşturulmuştur. İşlevin farklılaşması sonucu büyük değişimlere uğrayan kilise oldukça düzensiz bir plana sahiptir. Bu nedenle apsisleri belirlemek oldukça zordur. Nef mekanı, kambur tonoz örtülüdür. Girişin karşısında yer alan derin girinti kutsal mekan olmalıdır; ancak kilise kullanım dışı kaldığında bu kemerden mahzene inen koridor açılmıştır (Resim 144/Bkz: EKLER). Kilisenin güneyinde yer alan derin kemerli nişlerde haç kabartmalarının bulunduğu, mekan işlev değiştirince haçların kazındığı anlaşılmaktadır. Koridora açılan kemerin sol kısmına üzüm ezme teknesi yerleştirilmiştir. Bir diğer kemer de üzüm ezme teknesi haline getirilmiştir. Kilisenin tabanında bir mezar ve sarnıç (depo) bulunmaktadır. Güneyden kuzeye doğru mekanın ortasına kadar uzanan blok taşlarla oluşturulmuş bir oturma sekisi görülmektedir. Yoğun duvar resmi düzenlemesinin görüldüğü doğu bölümü kutsal mekanlardan biri (apsis) olmalıdır.

---

[380]Gattini,1882, **a.g.k..** Sant'Antonio di Casalnuovo avlusunda San Donato, Santa Maria dell'Annunziata ve San Primo Kiliseleri olduğunu belirtir. Kitabın birinci baskısında bu kilise Bracco ve De Fraia'nın verdiği bilgilere dayanarak San Eligio olarak ele alınmıştır. Monsenyör Saraceno'nun ziyareti sırasında da (1543-1544) kilise Santa Maria dell'Annunziata adıyla anılmaktadır.
[381]14,20 m x 10,20 m. La Scaletta, 1995, **a.g.k**., 147.

Tüm kilise dört adet küçük pencereden ışık almaktadır. Batı duvarında yer alan bir kapı ile San Primo (Tempe Cadute) Kilisesi'ne geçiş sağlanmaktadır.

Dış Tasvir: Convicinio avlusu içinde tamamıyla kayaya oyulmuş, yüksek ve derin bir kemer altında yer alan sivri kemerli ve aynalıklı bir kapıdan girilmektedir. Kapının iki yanında iki küçük pencere yer almaktadır.



Görsel 3.11.3. *Sant'Eligio Kilisesi Planı ve Sahnelerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Resim Programı:

3.11.3.1. Apsis düzenlemesi- Deisis, Çarmıhta İsa, Passion sembolleri (Resim 145/Bkz: EKLER)

Yeri: Kiliseye girişte solda apsis mekanı içindedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahnenin bütünü anlaşılmaktadır, ancak bazı detaylar tahribat nedeniyle tanımlanamamaktadır.

Sahne Tasviri: Apsis bölümü özel bir ikonografik program ile düzenlenmiştir. Tam ortada apsis girintisinde geometrik süslemeli bir çerçeve içinde Deisis sahnesi yer almaktadır. Bu tabloyu çevreleyen kemerde tam ortada Çarmıh'ta İsa sahnesi ve yan bölümlerinde madalyonlar içinde İsa'nın Çektikleri (Passion) ile ilgili objeler

görülmektedir. Kemer gövdesi kaset şeklinde düzenlenerek dekore edilmiştir. Apsisin dış duvarı da bu kompozisyona uygun biçimde süslenmiştir.

Deisis sahnesi, sivri kemerli bir niş içinde kırmızı-sarı-siyah renkli geometrik motiflerle oluşturulmuş bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Siyah renkli bir zemin üzerindedir; Pantokrator İsa tam ortada frontal pozisyondadır. Başında sarı renkli, kırmızı haçlı ve kenarları inci dizili halesi bulunmaktadır. Kızıl uzun saçlarıdır; kısa sakallı ve bıyıklıdır. İri badem gözleri sabit bakışlıdır. Oval yüzünde uzun biçimli burnu ve küçük ağzı dikkati çekmektedir. Yakası sırma işlemeli pembe tuniği üzerinde sol omzunu kapatarak beline doladığı kırmızı renkli bir himation giymektedir. Sağ eliyle kutsamakta, sol elinde açık bir kitap tutmaktadır. İsa'nın sağında Meryem 3/4 oranında merkeze doğru dönük durmaktadır; kenarı inci dizili sarı haleli başını hafifçe İsa'ya doğru eğmiştir. Koyu mavi yakasız bir elbise üzerine kırmızı bir manto giymektedir. Ellerini göğsü hizasında dua eder şekilde birleştirmiştir. İsa'nın solunda Vaftizci Yahya tam olarak merkeze doğru dönüktür; sarı halesinin kenarları inci dizilidir; kızıl kahverengi uzun saçlı ve sakallıdır. Üzerinde açık sarı renkli post giysi (vello) görülmektedir. Ellerini dua eder şekilde birleştirmiştir. Deisis sahnesinin üst kısmında kemerin ortasında kırmızı çerçeve içinde ve siyah zemin üzerinde Çarmıh'ta İsa figürü yerleştirilmiştir. Üçlü bir haç üzerinde İsa çıplaktır, elleri ve ayaklarından çivili durumdadır. Sarı haleli başı sağına doğru eğilmiştir. Kalça kısmı beyaz bir perizonion ile örtülüdür. Karın kısmı içeri çökmüştür. Haç küçük bir tepenin üzerine yerleştirilmiştir.

Çarmıh'ta İsa sahnesini çevreleyen kemerde yer alan sarı ve kırmızı yuvarlak madalyon şeklindeki düzenlemenin tamamı tahribat nedeniyle anlaşılamamaktadır. Kemerin sağında sarı geniş bir madalyon içinde ve kırmızı fon üzerinde çekiç-merdiven-çivi (İsa'nın passion simgeleri) bir Hristogram oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu objeler kutsanmış ekmek kabı (pisside) içine yerleştirilmiş olarak tasvir edilmiştir. Kemerin gövdesinin iç kısmı çiçek bezemeli kasetlerle dekore edilmiştir. Kemerin üst kısmında tahrip olmuş Latince bir yazıt dikkati çekmektedir. Yazıt okunamamıştır.

Kaynak:-

Tarihlendirme:14. yüzyıl

3.11.3.2. Batı duvarda resim kalıntıları

Yeri: Kiliseye girişte sağda, batı duvarında yuvarlak kemer içindedir.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Tamamıyla tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Günümüzde kemer altında görülen resim kalıntıları hakkında hiç bir bilgi yoktur. Duvar gövdesinde ve büyük bir alanda yer alması litürjik önemi olan bir sahne olduğunu düşündürmektedir.

Kaynak:-

Tarihlendirme:-

3.11.3.3. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa, Meryem (Resim 146/Bkz: EKLER)

Yeri: Kilisenin girişinde solda kuzey duvar üzerinde iki Meryem figürü yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Soldaki sahne tanımlanabilir durumdadır; sağdaki Meryem sahnesi tanımlanamamaktadır.

Sahne Tasviri: Solda kırmızı-siyah şeritli bir çerçeve içinde Meryem yüksek arkalıklı bir tahtta oturmaktadır. Hafif soluna dönüktür. Koyu renk maphorionu başını ve omuzlarını örterek aşağıya dökülmektedir. İçinde yakasız kırmızı bir giysisi vardır. Başı çerçeveden taşmaktadır, oval yüzünde zarif yüz hatları görülmektedir; başını hafif soluna eğmiştir; sol tarafında kucağında Çocuk İsa'yı tutmaktadır. İsa başında halesi, sol tarafına doğru bakmaktadır ve çıplaktır. Meryem sol eliyle bebeğin omzunu, sağ eliyle ellerini tutmaktadır.

Bu sahnenin sağında yer alan küçük pencerenin altında bir diğer Meryem portresi kalın kırmızı renkli bir çerçeve içinde ve açık renk zemin üzerindedir. Meryem frontal pozisyonda oturmaktadır. Diğer ayrıntılar anlaşılamamaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: 15. yüzyıl

3.11.3.4. Kuzey Duvarındaki resim

Yeri: Apsis olduğu düşünülen mekanın solundaki duvar üzerinde yer almaktadır.

Yazıtı: -

Bugünkü Durumu: Sahne tahrip olmuştur.

Sahne Tasviri: Kemer altında kırmızı-beyaz çerçeve içinde ve koyu renkli zemin üzerinde büyük sarı renkli ve kenarları inci dizili haleleri olan, ayakta duran figürler yer almaktadır. Sağdaki figür yaşlı, beyaz uzun sakallıdır. Sahne tanımlanamamaktadır.

Kaynak:-

Tarihlendirme: -

3.11.4. San Primo[382] (Tempe Cadute) Kilisesi (Resim 147-148/Bkz: EKLER)

Kilisenin Yeri: Convicinio avlusuna girince sağda yer alan ilk mekandır. Bir koridor ile Sant'Eligio (Santa Maria Annunziata) Kilisesi ile bağlantılıdır.

Mimari Tasvir

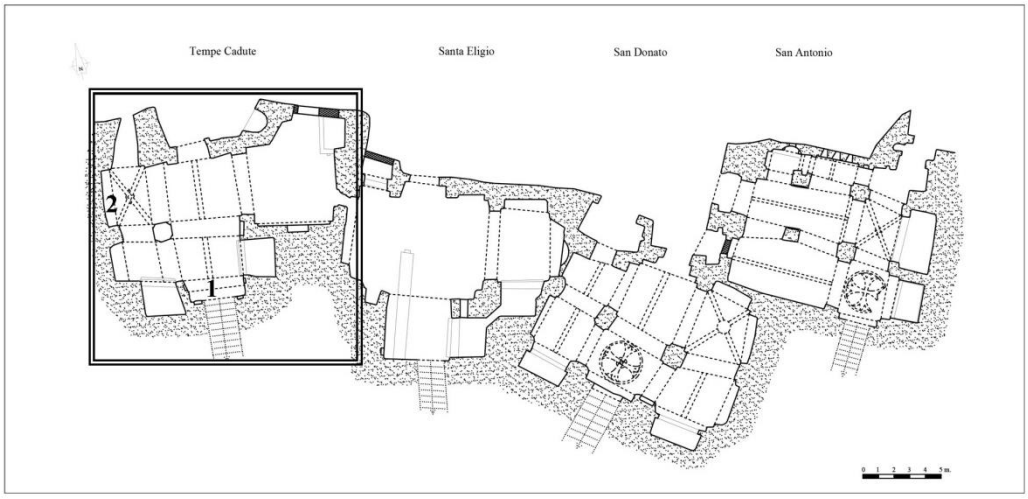
Plan: 14,92 x 9,79 m. ölçülerindedir[383]. Çok basit dikdörtgen formda, iki şapelden oluşmaktadır.

İç Tasvir: Kilise kemerlerle bağlantılı bir sütunun böldüğü iki şapelden oluşmaktadır; ana mekanı örten tonoz ortada bir kaburgayla ikiye bölünmüştür (Resim 147-148/Bkz: EKLER). Girişin tam karşısında yer alan apsis mekanı kemeri alt kattaki mahzene inen merdivenli koridora dönüşmüştür. Kilisenin duvarlarında farklı işlevli çok sayıda niş dikkati çekmektedir.

[382] Sürekli çökmeler nedeniyle kilise halk arasında Tempe Cadute adıyla biliniyordu. Gattini'nin el yazmaları arasında (günümüzde Matera Archivio Stato'dadır) bu isim ortaya çıkmıştır. Monsenyör Saraceno'nun ziyareti sırasında (1543-1544) kilise "San Primo" olarak adlandırılmaktaydı.
[383] 8.50 m x 8.00 m., La Scaletta, 1995**, a.g.k.,** 147.

Sağ nefte yer alan apsis önü kubbesi çapraz kaburgalı tonoz örtülüdür. Apsis girintileri yapılan değişiklikle üzüm ezme teknelerine dönüşmüştür. Bir koridordan geçilerek küçük bir mekana ve daha sonra mutfağın bulunduğu yan bölüme geçilmektedir (bekçiye ait mekan olabilir); iç kısımda duvara oyulmuş bir yatak görülebilmektedir. Tavan bölümünde havalandırma için kullanılmış baca yer almaktadır.

Dış Tasvir: Convicinio'nun ortak avlusuna girince sağdaki ilk mekandır. Kilisenin asıl girişi yüksek iki yuvarlak kemerli olarak düzenlenmiştir, sağdaki kiliseye girişi sağlamaktadır. İki kemerin ortasında oluşan iri kaideli pilaster duvarı hareketlendirmektedir. Kapı lünetli yuvarlak kemerlidir. Avlunun köşesinde bulunan küçük mütevazı kapı da kilisenin girişlerinden biridir.



Görsel 3.11.4. *Tempe Cadute Kilisesi Planı ve Resimlerin Yerleşimi (Plan: M.C. Uzun)*

Resim Programı: Tempe Cadute (San Primo) Kilisesi'nde yer yer duvar resmi kalıntıları görülmektedir. Mekan mahzene dönüştürülürken veya zaman içinde bunların tamamı tahrip olmuştur. Apsis kemeri üzerinde yer alan resimler mahzene inen koridor açılırken ortadan kalkmıştır. Bir diğer resim kalıntısı apsis olarak belirlediğimiz kaburgalı çapraz tonozlu mekanın duvarında kemer altında görülmektedir. Büyük bezemeli bir çerçeve içinde kırmızı tunik ve siyah manto giymiş bir figür hafif soluna dönük durmaktadır. Azizin (azize ?) kimliği anlaşılamamaktadır.

4. DEĞERLENDİRME

4.1. Mimari Değerlendirme

Basilicata Bölgesi'nde özellikle de Matera'da "mağarada yaşam" doğal mağaraların varlığı, malzemenin kolay işlenebilirliği gibi etkenlerle binlerce yıldır bir "*modus vivendi - yaşam biçimi* " olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaşam biçimi bölgede bir "*forma mentis - düşünce biçimi*" haline geldiği için uzun süre farklı yaşam mimarilerini engellediği, bir diğer deyişle geciktirdiği gibi yapı mekanlar ortaya çıktığında da kaya oyma mekanların planlarının ve şekillerinin model alındığı görülmektedir.

Kaya oyma habitat dediğimiz, Ortaçağ'la birlikte yoğunlaşan kayalık mekanları kullanma eğilimi her şeyden önce işlevsel gereksinimden kaynaklanmıştır. Yapı mekanlara alternatif kaya oyma mekanlar araçtan, malzemeden ve işçilikten tasarruf sağlamaktadır. İtalya'da "*kaya oyma habitat*" olgusu C. D. Fonseca'nın[384] düzenlediği çok sayıda kongrede tartışılmıştır. Fonseca, "mağara"nın büyü pratiklerinin, kötülüğün mekanı olduğu için hiç tartışılmadığını belirtmektedir. Girişinin karanlığı, sonsuz ve ulaşılamaz olması gizemli bir atmosfer yaratmanın yanı sıra mekanın fiziksel, psikolojik ve ahlaki bir atmosfer yarattığına dikkat çekmektedir. Bu mekanların özellikle Doğu'da azizlerin, anakoretlerin, keşişlerin dini yaşam deneyimleriyle de özel bir önem kazandığına dikkat çekerek, Genç Elias'ın *Vita*'sı, Elia lo Speleota'nın *Vita*'sı, Aziz Nilo'nun *Vita*'sını örnek vermektedir. Fonseca, mağaraları şeytanın ve meleklerin yaşadığı yer olarak yorumlamaktadır[385].

Arkaik dönemlerden beri mağara mekanı doğallığı nedeniyle bir kutsallık ihtiva etmektedir. Mağara sembolik olarak ana rahmi, başlangıç (inisiyasyon) ritüelleri, sonu

[384]C.D.Fonseca, 1932 Massafra doğumlu İtalyan tarihçi ve din adamı. Ortaçağ Norman-Svevo tarihi ve Katolik Kilise Tarihi konusu uzmanıdır. http://www.ordineteutonicosicilia.it/crm/index. php?option= com_content&view=article&id=114:cosimo-damiano-fonseca&catid=35:news&Itemid=28 (Erişim Tarihi 25.1.2015)

[385]C.D. Fonseca (2000). La vita in grotta fra angeli e demoni.*Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente, Mostra sugli angeli per il Giubileo del Duemila*, Bari 6 maggio- 31 agosto 2000, Caen 29 settembre-31 dicembre 2000, Cinisello Balsamo (Ed:M.Bussagli e M.D'Onofrio)

gelmeyen ışık-karanlık ve iyilik-kötülük çatışmaları ile özdeşleştirilmiştir[386]. Pek çok kültürde mağara tanrıların doğduğu yer, yani kutsal sayılan yerdir. Tertullianus'a[387] göre mağara Mithra Krallığı'nın mekanıdır; *castris vere tenebrarum e* all'*obscuro tenebrarum squalore'* dur[388].

Ancak Nyssalı Gregor'un yazılarında mağaranın sembolik anlamının negatiften pozitif bir anlama dönüştüğünü görmekteyiz. Gregor, Platoncu inanca[389] uygun şekilde mağarayı entelektüel vizyonun aksine duyusal bilgiye bağlı insanın yaşadığı karanlık metaforuna benzetmektedir; yazılarında da mağaranın insan ruhunun gelişmesi ve yücelmesini sağlayan, beden ağırlığından kurtulup ruhaniliğe doğru bir geçiş mekanı olduğunu vurgulamaktadır. *In diem natalem Christi*[390] *b*ölümünde Kurtarıcı'nın da bir mağara içinde doğduğunu söylemektedir. Günahların ezdiği insan ruhunun karanlığını "Söz-*Logos*" sembolizmi ve Söz'den aydınlanma gücü yenmeye kadirdir. Böylece mağara kötülük üzerinde iyiliğin zaferi şeklinde pozitif bir anlam kazanmaktadır. İsa'nın doğduğu yer konusunda İncillerde yemlik (Yunanca *φάτνη*) sözcüğü 2. yüzyıldan sonra mağaraya (Yunanca *ἄντρον-antron*) dönüşmüştür. Yakobus Protoevangeliumu'nda (Yakup İncili)[391], Sözde Matta İncili'nde[392], İsa'nın çocukluğu bölümünde bu ayrıntıdan söz edilmektedir. Mağara, Kurtarıcı'nın doğduğu yer olduğu gibi aynı zamanda gömüldüğü yerdir. Öteki dünyanın girişi olarak, yeryüzünden Göksel Krallığa geçiş mekanıdır; sembolik anlamda bir "kapı" dır. Bir "son" ve bir "başlangıç"tır. Kozmik bağlamda ölümden sonraki yaşamın başladığı yerdir. Ölüm ve doğum aynı durum değişikliğinin iki yüzüdür. 2.yüzyılın ortalarından itibaren Mithra ibadetinin giderek azalmasıyla bağlantılı olarak mağara metaforu da güçlenmiştir. Negatif ve pozitif anlamda güçlü bir sembolizm yüklenmiştir.

---

[386]S.Piazza (2006), Capitolo I. "La cavità rupestre come luogo di culto : immaginario e realtà". *Pittura rupestre medievale -Lazio e campania Settentrionale (SecoliVI-XIII)* (Publications de l'École française de Rome), s.11-38.

[387]Tertullianus (1966). *De Corona*, XV, 3, J. Fontaine, Parigi, s. 180.

[388]Karanlığın kalesi ve sefaletin karanlığı.

[389]Platon'a göre mağara cehaletin, acı çekme ve cezanın mekanıdır. Burada insan ruhu ayakları ve boynu zincire bağlı sadece önlerine bakarak dururlar. Arkalarında ise ışık vardır. Mağara bu dünyanın imgesidir,insanlar sadece fikirlerin gölgesini görebilir, ışık ruhun iyiye ve gerçeğe ulaşmak için izleyeceği yoldur. "Güneş ışığı"na ulaşan yani filozof diğerlerini kurtarmak için mağaraya dönmelidir. Neoplatoncular için ise mağara evrenin sembolüdür.

[390] İsa'nın Doğum Günü. Gregorio di Nissa. *In Diem Natalem*, (Ed:F. Mann):GNO X 2, s.235-269 (PG 46.1128-1149) http://ecum.unicam.it/607/1/Pagano._La_PAIDEUSIS_dell'uomo _in_Gregorio_ di_Nissa. pdf (Erişim Tarihi 20.1.2017)

[391]Yakup'un Protoevangeliumu-Tischendorf Metni 19, 2.

[392]Sözde Matta İncili,13, 2. http://www.martinismo.net/0.vari/Vangeli%20apocrifi.pdf. (Erişim Tarihi 20. 1. 2017)

Kaya oyma mekanlarda karşımıza çıkan ayrıntılar, mekanın tarihlendirilmesi açısından yeterli olmamakta, mekan içindeki unsurların yerleştirilme biçimi yol gösterici tek yöntem gibi görünmektedir. Örneğin litürjik mekanların tek tek ele alınarak irdelenmesi ve aralarındaki ilişkinin çözümlenmesi bir ölçüde yardımcı olabilmektedir. Kaya oyma kiliselerin birbirine benzemediği görüşünü ileri sürenlerin yanında, litürjik mekanların farklı biçimlerde de olsa tekrarlandığı da gözlenmektedir. Farklı boyutlarda ve ilişkilerde de olsa mekanlarda aynı unsurlarla karşılaşmaktayız. Kaya oyma kiliseler yapı kiliseler gibi dışarıdan kendini belli eden çatısı veya kubbesi olan, apsisleri dışarıya taşkın ibadet mekanı varlığını belirgin şekilde ifade eden mekanlar değildir. Dış görünümleri sadedir. Ancak Hıristiyan geleneğinde mağaralara atfedilen kutsallık nedeniyle özel bir durumları vardır[393].

11.yüzyıldan itibaren teolojik anlamda hermitlik deneyimlerine ilgi yoğunlaşmıştır; önceki yüzyıllarda yaşamış keşişlerin anısının yüceltilmesine ve yaşadıkları mağaraların kutsallaştırılmasına kadar ulaşan bir hareket sonucu bu mekanların içleri resimler ve adak panolarıyla daha da değerli kılınmıştır. Kaya bloğundaki mağaranın doğal ve düzensiz şeklinin korunması gönüllü bir eylem olarak yorumlanabilir; doğal gerçekliği arttırma isteği, insan eliyle yapılmadığı düşüncesi ile ilahi bir elin biçimlendirdiği mekan olarak, kutsal bir değer yüklenmiş kabul edilir[394].

Matera kaya oyma kiliseleri birbirinden farklı ünik ve özgün mimari formlar sunmaktadır; ancak Bizans ve Latin dünyasında ortak bir dil olarak litürjik mekanlar ve ikonografik farklılıklar yanında benzerlikler de barındırmaktadır. Latin kilisesi olarak tanımlayabileceğimiz bir yapıda Doğulu mimari elemanlar, Grek-Ortodoks planlı bir yapıda Latin özellik gösteren litürjik mekanlar karşımıza çıkmaktadır. Bu özellik Matera'nın farklı kültürlerin kesişme noktasındaki coğrafi konumu, kültürel etkileşim ve geçirgenlikler yanında yerel kültürün etkileri ile de açıklanabilir.

Kilise girişi, sembolik anlamı nedeniyle özel bir öneme sahiptir. İsa, Kurtuluş'un kapısıdır. Yuhanna İncili 10:9'da "Kapı Ben'im. Bir kimse benim aracılığımla içeri girerse kurtulur" denmektedir. Yuhanna'nın sözleri ile kilisedeki ayin ve inananların

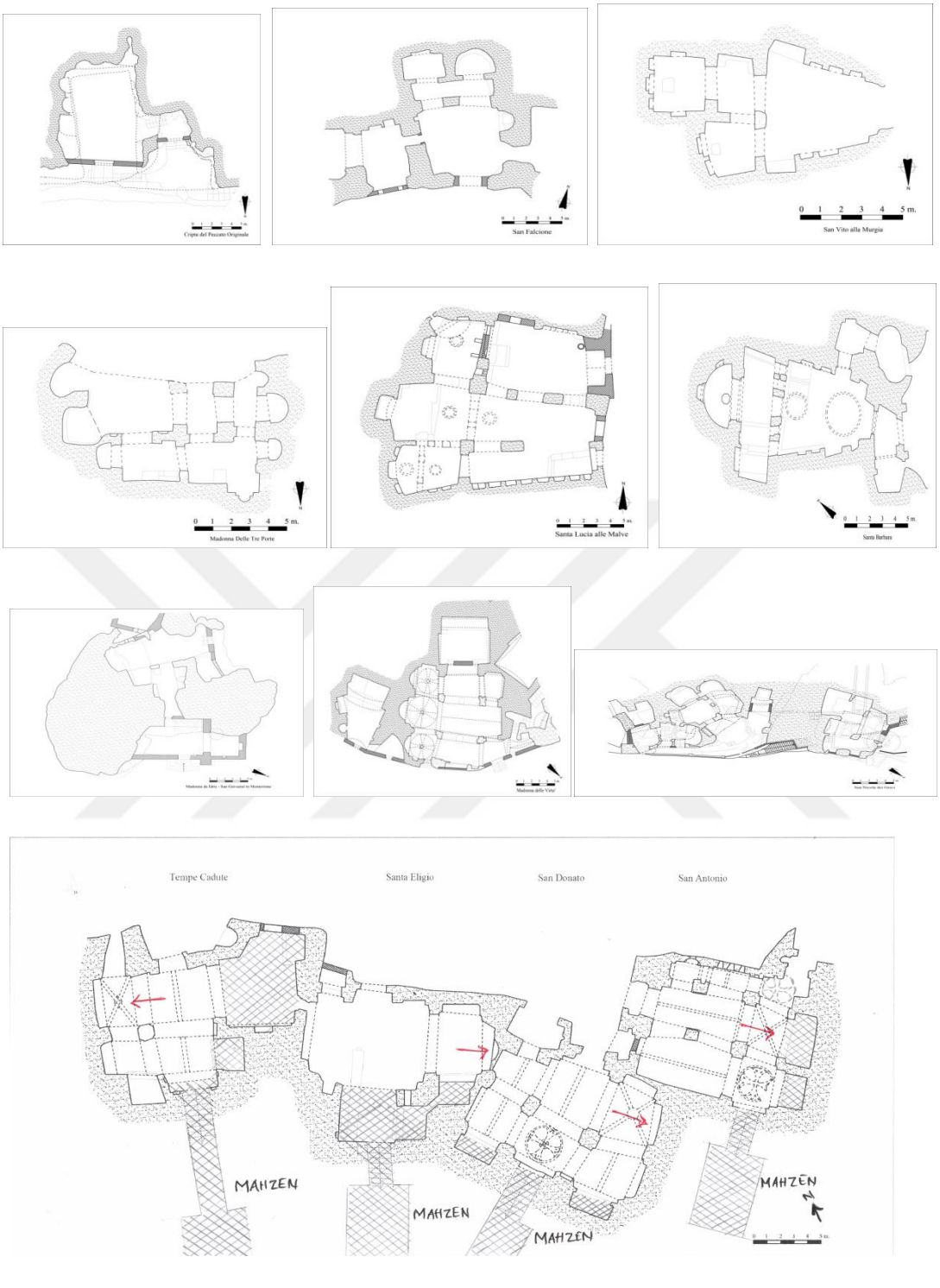
[393]J. Daniélou (1964). *Le symbole de la caverne chez Grigoire de Nysse in Mullus,* Festschrift T.Klauser, s. 51.
[394]G.Valentini, L'iconografia rupestre e i suoi riflessi teologici e dottrinali, (Ed:C. D. Fonseca), *La civiltà rupestre*, s. 61-72; Piazza, 2006**, a.g.k.,** 209-249. Güney İtalya'da Gargano- S.Michele Arcangelo Kilisesi içindeki doğal mağara bölümü kilisenin en eski kült alanı olarak halen ibadete açıktır.

mekana girişi kapının litürjik değerini açıklamaktadır. Kaya oyma kiliselerin kapıları genellikle gösterişsizdir; kullanım ve malzeme özelliği nedeniyle tahrip olduğundan özgün formları konusunda bir bilgimiz yoktur. Dar ve yüksek bir görünümdedir. Bu özellik ile Matta 7:13'te dile getirdiği "Dar kapıdan girin. Çünkü yıkıma götüren kapı geniş ve yol enlidir..." görüşü ile bağlantı kurulabilir. Giriş bölümü ibadet alanına girişi sağlamanın yanında ışığın içeri girmesini de sağlar. Genel olarak yapı kiliselerin neflerinde gördüğümüz pencereler kaya oyma mekanlarda mevcut değildir. Kaya oyma kiliseler kandillerin ve mumların titrek ışığında yarı karanlık gerçek mağaralar gibidir. Yuhanna 8:12'deki "Ben dünyanın ışığıyım... (*Lux Mundi*) sözünü doğrular gibi tamamen karanlıktır. Mimari, kapı ve ışık sembolizmi ile dini mesajlar vermektedir.

Matera'da ele aldığımız örneklerdeki kapı-kilise girişleri genellikle gösterişsizdir; farklı bir düzenleme olarak karşımıza çıkan S.a Barbara Kilisesi'nin girişidir; giriş iki yanında daire kesitli yukarıya doğru daralan ters konik başlıklı iki yarım sütunla hareketlendirilmiştir ve yuvarlak kemerlidir (Resim 117/Bkz: EKLER). Dört kilisenin yer aldığı Convicinio'nun ana girişi ise kesilmiş taş bloklarla inşa edilmiştir, sivri kemer ve silmeli detayları ile daha anıtsal bir görünüm sunmakta ve daha geç döneme tarihlenmektedir (Resim 124-125/Bkz: EKLER).

Kiliselerde malzeme elverdiği ölçüde apsisin doğuya dönük olmasının nedeni-amacı, İsa'ya yönelerek dua etmektir (*Oriens ex alto*); İsa Parousia'da (İkinci Geliş) bu yönden gelecektir[395]. Bu inanç doğrultusunda kiliseler genel olarak doğuya yönelik inşa edilmiştir. Matera'da incelenen kiliselerin yönü ise kayanın durumuna ve özelliğine göre değişmektedir. Giriş bazen apsis ile aynı eksende, bazen batıda veya yan duvarda olabilmektedir. Örneğin, Cripta del Peccato Originale, S. Vito alla Murgia ve Madonna delle Tre Porte Kiliselerinde apsis doğuda, S. Falcione Kilisesi'nde kuzey-batıda, S.a Lucia alle Malve ve Madonna de Idris Kiliselerinde batıda, S. Giovanni in Monterrone ve Madonna delle Virtu' Kiliselerinde güney-doğuda, S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde güneyde, S.a Barbara Kilisesi'nde kuzey-batı yönündedir. Çalışma alanımız içinde bulunan on dört kilisede yön bakımından bir birliktelik ve benzerlik bulunmamaktadır (Görsel 4.1.1.). Convicinio olarak adlandırılan ve dört kilisenin bulunduğu komplekste ise son dönemde mimaride büyük değişiklikler yapıldığı için apsis yönlerini belirlemek

[395] D.Giordano (2010). O.S.B. (Order of St.Benedict). Le chiese rupestri di Matera.Problemi e orientamenti, *Nicolaus. Rivista di teologia e cumenico-patristica,vol. 37,* s.9.



Görsel 4.1.1. *Matera Kilise Planları*

(Convicinio Kiliseleri Apsis Yönelimleri ve Yapı Topluluğunda Yapılan Değişiklikler Mimar Enzo Viti'den alınan bilgi doğrultusunda işlenmiştir)

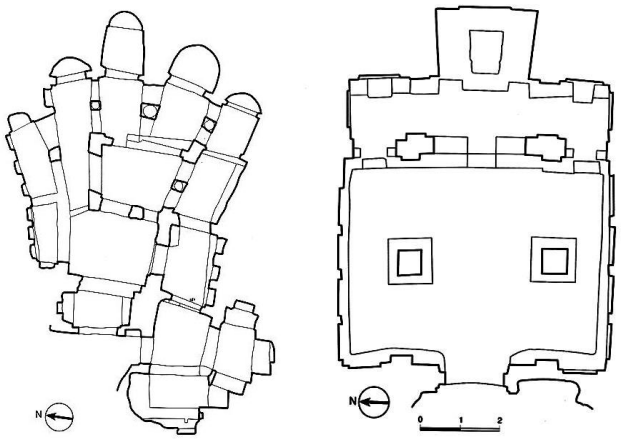
oldukça zordur; apsis yönü için kuzey-doğu olabileceği düşünülmektedir. E.Viti'nin önerisi ile Sant'Antonio, S. Donato ve Sant'Eligio'nun yönelimi kuzey-doğuya, Tempe Cadute'nin ise kuzey-batı yönünde doğrudur.

İncelenen kiliselerin bazılarında ibadet mekanı ile bağlantılı şekilde nekropol alanı karşımıza çıkmaktadır. S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nin bulunduğu kaya bloğunun üst kısmı bir Ortaçağ mezarlığıdır (Resim 149/Bkz: EKLER)[396]. Bazı kiliselerin içinde de mezarlar bulunmaktadır. S. Vito Kilisesi'nde apsis yarım dairesi içinde altar bloğu arkasında, S.a Barbara, Convicinio, Madonna de Idris ve S. Giovanni in Monterrone Kiliseleri'nde nefin tabanı altında, S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde arkosolyum şeklinde (Resim 80/Bkz: EKLER), S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde nef tabanı altında (Resim 100/Bkz: EKLER) ve kiliseyle aynı seviyede yer alan teras kısmında kaya katmanı içinde mezarlar tespit edilmiştir.

İtalya-Basilicata bölgesinde bazı kiliselerde narteks içinde de mezarlara rastlanmaktadır. S.a Barbara Kilisesi narteksinde bazı araştırmacılara göre bekçi mekanı olarak değerlendirilen bölümü, Dell'Aquila ve Messina kilise içi mezar mekanı olarak değerlendirmişlerdir[397].

Litürjiye katılanların toplandığı bölüm olan nef, statik ve çatı yükü sorunu bir yana bırakılırsa genel olarak dörtgen şeklinde mekanı geniş tutabilmek için bölünmemiş bir mekandır. Güney İtalya'da taşıyıcı işlevde sütunların bulunduğu kaya oyma kiliseler yok denecek kadar azdır. Bu kiliseler için dell'Aquila ve Messina, Bari'de S.a Candida ve Via Martinez'deki kilise örneklerini vermektedir[398] . Kilisenin kutsal alanına bir şekilde bağlantılı olan (koridor veya pencere açıklığı ile) ve işlevi kesin olarak saptanamayan yan mekanlı örnekler de bulunmaktadır. Matera'da Cripta della Scaletta, S. Luca alla Selva, Cripta del Cristo ve araştırma alanımızda bulunan S. Nicola dei Greci kiliseleri bu gruba örnek verilebilir (Görsel 4.1.2.; 4.1.3.)

[396] Ayrıntılı bilgi için Bkz: Nigro, 2011-2012, **a.g.k.**
[397] dell'Aquila e Messina,1998, **a.g.k.,** 46.
[398] Kapalı Yunan haçı planlı Bizans etkili kiliseler Matera'da olmasa da Güney İtalya'da Salento Bölgesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Kappadokya örneklerine tam benzemese de nefi sütunlarla bölünmüş kiliseler için dell'Aquila-Messina, Mottola-San Nicola, Castellaneta- Palma Mater Christi,Uggiano- Santa Elena, Sanarica-L'Assunta kiliseleri örneklerini vermektedir. dell'Aquila ve Messina,1998, **a.g.k.,** 51.



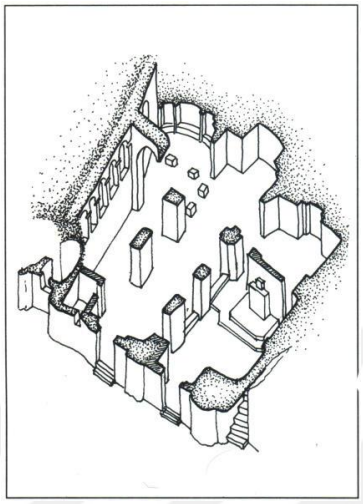
Görsel 4.1.2. *Bari-S.a Candida Kilisesi Planı (11.yy ilk yarısı)*

Görsel 4.1.3. *Mottola-S. Nicola Kilisesi Planı (10.yy)*

Puglia ve Basilicata Bölgesi kaya oyma kiliseleri üzerine çalışan dell'Aquila ve Messina, S. Falcione gibi iki apsisli kiliselerde ana apsisin daima soldaki olduğunu, sağdaki apsisin ise hizmet alanı olduğunu ileri sürmektedirler[399]. S. Falcione Kilisesi örneğindeki gibi tek nefli ve aynı duvarda iki apsisi bulunan kaya oyma kiliselerde mimari bölümlerin litürjik işlevleri konusunda farklı görüşler ileri sürülmektedir. dell'Aquila, Dimitrokallis'in bir apsisin efharistia litürjisi ile ikinci apsisin ise cenaze litürjisiyle ilgili olabileceğini yazdığını aktarmaktadır. Kendi görüşü olarak, tek veya iki nefli, sütunlarla bölünmüş veya bölünmemiş, aynı veya farklı mimari formda apsisli kiliselerin tamamen baninin estetik seçimi olduğunu belirtmektedir[400] . Bruno ise bu özelliği Normanların bölgeyi ele geçirmesinden sonra dahi Ortodoksluğun Latin ritüelinden daha güçlü olduğunun işareti saymaktadır[401] ve iki apsiste farklı cemaatlerin litürjik kutlamalarının yapılmış olabileceğini ileri sürmektedir. Profesör dell'Aquila ise tek nefli veya iki nefli, bölüntülü veya tek nefli, tek veya çift apsisli yapıların estetik bir tercih olduğunu, ayrıca baninin tercihi olabileceğini savlamaktadır[402] Matera bölgesinde yer alan bazı kaya oyma kiliselerde nefin yanında yer alan ve bir pencere ile kutsal alana bağlantılı olan ayrı bir bölüm bulunmaktadır. S. Luca alla Selva Kilisesi örneği

[399]dell'Aquila ve Messina,1998, **a.g.k.,** 53.
[400]F. dell'Aquila (2017). Chiese biabsidate, *Matera,* Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio, Anno1 n.1, Periodo 21 settembre-20 dicembre 2017, s.28-29.
[401]B.Brunella (2003). Le chiese medievali a due absidi nel Salento: primi dati, (Ed:R. Fiorillo, P. Peduto), *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale.* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), s. 446-450.
[402]dell'Aquila, 2017,**a.g.k.,** 28-29.

gibi, bazı araştırmacılar kadınlara ayrılmış bir bölüm olabileceğini ileri sürerken[403] farklı işlevleri de gözden uzak tutmamak gerekmektedir. İnceleme alanımız içindeki S.a Lucia alle Malve, Madonna delle Virtu' Kiliseleri ise üç nefli bazilikal plan özellikleri taşımaktadır (Görsel 4.1.4.).



Görsel 4.1.4. *Santa Lucia alle Malve Kilisesi kesiti (dell'Aquila)*

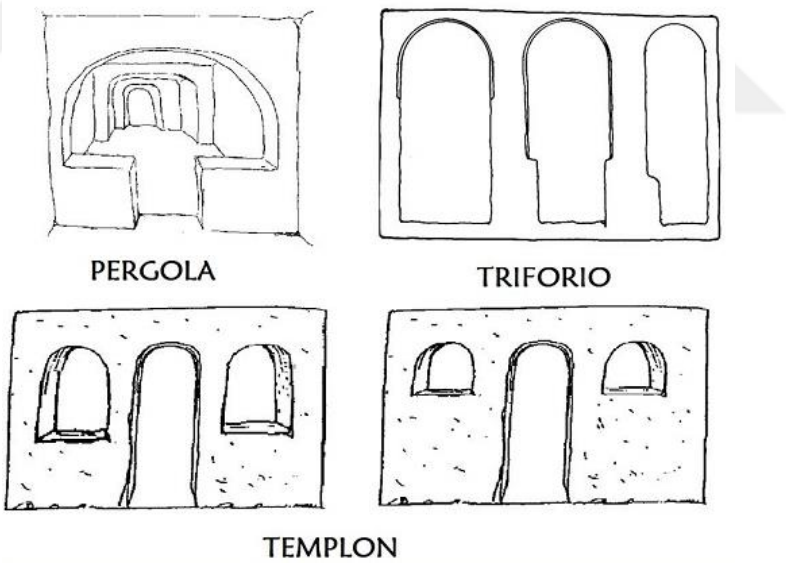
Yapı kiliselerde mermer, ahşap veya taş malzemeden oluşan nef ile kutsal alanı ayıran bölüm kaya oyma kiliselerde yerel kayaya oyulmuş mimari detay olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bir kaç basamakla yükselen biçimde rahibin efharistia ayinini yönettiği bir *solea* oluşturularak iki mekan arasındaki işlev ve kutsallık farkının altı çizilmiştir. Taş bölme, mimari bir yapı olarak kutsal alanın anıtsal yüzünü oluşturmaktadır. Taş bölmelerdeki parapetler arasında giriş açıklığı ile alçak bir duvar şeklinde, dar bir giriş kapısı ve yanlarında iki pencere ile Bizans kiliselerindeki templona benzer mimari formda karşımıza çıkmaktadır. İki farklı form kutsal alana farklı görünüm kazandırır. Kutsal alanı neften ayıran bölme -templon- Doğu kiliselerinde daha sonra kutsal alanı neften tamamen ayıran ve ikonalarla bezenmiş örneklerde inananların hayranlık ve dualarını yönlendirdikleri ikonostasise dönüşecektir.

Erken Hıristiyanlık dönemi mimarisinden kalan ve görüşü engellemeyen alçak duvar şeklindeki bölme (templon) romanesk mimaride tekrar canlanır. Mekanın genişliğine göre bir veya iki kemerli parapetli bölmede sivri kemerli, bazen yanlarda iki sütunun bulunduğu örnek gibi, iki kemerli ortada bir sütunun yer aldığı örnekler,

[403]dell'Aquila e Messina, 1998, **a.g.k**., 55.

simetrik üçlü kemer açıklıklı (triforio) örneklerle karşımıza çıkmaktadır (Görsel 4.1.5.). Kemerlerin sayısı kutsal alanın planını belirlediği gibi kaya oyma kilisenin sınıflandırılması ve tarihlendirilmesi açısından da önem arz etmektedir. Tek kemerli, parapetli, merkezi olmayan tek apsisli bir örnek Matera'daki Cripta della Scaletta'dır. İki kemerli ve arasında tek sütun bulunan örnekler Matera'da Cripta del Canarino, Cripta di Pandone ve araştırmamızın alanı içinde yer alan S. Falcione Kilisesi'dir (Görsel 4.1.1.). Kutsal alana altarın yer aldığı ana apsisten girilmektedir; diğer apsis bir parapetle kapalıdır, merkezi değildir, köşeli planlıdır, kutsal metinleri okumak için ambon olarak kullanılmıştır. Messina ve dell'Aquila bu apsis formunu arkaik olarak belirtmişlerdir[404].

Basilicata ve Puglia bölgelerinde kutsal alanı neften ayıran mimari elemanlar arasında *pergola* -kutsal alanı tam olarak gizlemeyen alçak duvarlı ayırıcı bölme- , *templon* -tavana kadar yükselen dar giriş açıklığı ve yan pencereleri bulunan bölme-, yanında üç dar giriş kapısı bulunan triforio (Massafra-S. Leonardo Kilisesi) olarak adlandırılan örnekler de bulunmaktadır.



Görsel 4.1.5. *Kutsal alan ile nefi ayıran bölümler (dell'Aquila-Messina)*

Bir diğer mimari form, tavana kadar yükselen gerçek bir parapet ile litürjiyi gizlemeye yarayan, ortada dar bir kapısı ve yanlarda pencereler bulunan bölme olarak karşımıza çıkmaktadır. Sicilya kiliselerinde çokça görülen bu detay Kappadokya

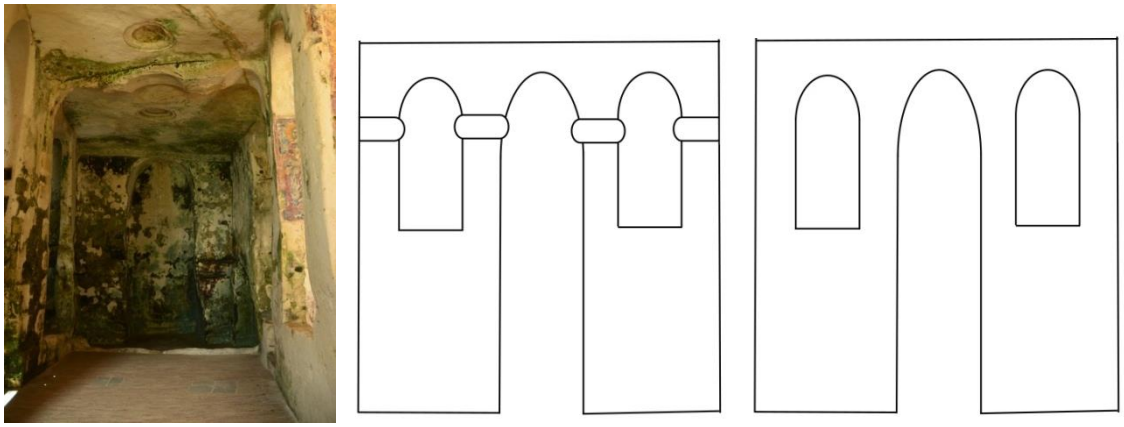
[404]dell'Aquila e Messina, 1999, **a.g.k**., 56-58.

kiliselerinde apsis ikonografik düzenlemesini gizlemez ve tavana kadar yükselmez. Bu form daha sonra Ortodoks kiliselerindeki ikonostasise dönüşecek olan templon uygulamasıdır. Bu örnekler Yunanistan ve Ege adalarındaki yapı kiliselerde de sıkça görülmektedir. Templon genelde sütunlu kiliselerde planı tamamlar. Kappadokya kiliselerinde templon ana apsisin girişini kapatır. Puglia kiliselerinde apsisten dışarı doğru taşkın durumdadır ve litürjik harekete yeterli mekanı sağlamak için apsis mekanını genişletir özelliktedir. Bazı örneklerde iki giriş yer alırken (Monopoli-S. Andrea Procopio Kilisesi), Matera-S.a Barbara örneği gibi bazılarında girişin iki yanında ikişerli pencere düzenlemesi biçiminde karşımıza çıkar. Templondaki pencere açıklıkları farklıdır. Matera ve Taranto'da pencereler dardır. Matera-S. Luca alla Selva Kilisesi'ndeki gibi birbiri ardında iki sıra bölme (templon) görülen sıra dışı örnekler de bulunmaktadır (Görsel 4.1.6.).



Görsel 4.1.6. *Matera-San Luca alla Selva Kilisesi templon düzenlemesi (dell'Aquila-Messina)*

En görkemli yapı olduğunu düşündüğümüz S.a Lucia alle Malve Kilisesi templonu veya ikonostasisi yıkılarak kilise bugünkü görünümünü almıştır. Tavanda templon kemeri kalıntıları ile taban kısmında sütun bağlantı noktaları görülebilmektedir. Güney nefin apsis bölümünde de tavan kısmında kemer bağlantılarının izleri günümüzde halen görülebilmektedir (Görsel 4.1.7.).



Görsel 4.1.7. *Santa Lucia alle Malve Kilisesi templon önerileri*

S. Falcione Kilisesi örneğinde apsis önünde ortada kalın bir sütun ile bölünmüş sağdaki daha geniş olmak üzere yuvarlak kemerli iki giriş yer almaktadır. Kilise tabanının geç dönemde alçaltıldığını düşünürsek, girişten apsislere doğru yükselen bir taban yapısı söz konusu olmalıdır. İki kemerli apsis yapısında bir parapet veya bölme olup olmadığı konusunda bir ipucu yoktur (Resim 26/Bkz: EKLER). Kilise girişinden kutsal alana (presbiterium) doğru yükselen taban uygulaması yapılan değişikliklere karşın S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde de hissedilmektedir. S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde yarım daire formunda apsis önünde bir ayırıcı bölme olup olmadığı konusunda elimizde bir veri bulunmamaktadır. S. Vito alla Murgia Kilisesi nefi tamamen yıkılmıştır; sağdaki daha geniş olmak üzere iki geniş yuvarlak kemerli apsis girişi dikkati çekmektedir. Kemerlerin yan duvarlardaki bağlantılarında dikkati çeken duvar kalıntıları özgün mimaride parapetler olabileceğini düşündürmektedir (Resim 29-30/Bkz: EKLER).

Bizans kiliselerindeki templonu anımsatan en iyi örnek S.a Barbara Kilisesi örneğidir. Nefi günümüzde üç basamakla ulaşılan kutsal alandan ayıran templon ortada dar ve yüksek bir kapı ile kapının iki yanında küçük, duvarlara yakın daha büyük iki pencereli ve yuvarlak kemerli pencere açıklıkları şeklinde organize edilmiştir. Tüm kemerlerde silmeler şeklinde girintiler ve pencere açıklıklarını ayıran farklı kalınlıktaki sütunların üst kısmında başlık şeklinde süslemeler bulunmaktadır (Resim 110,113/ Bkz: EKLER).

Kutsal alanda litürji için gerekli mekanı sağlamak için ön kısma bir çeşit koridor-transept- eklemek veya yan yana ve birbiriyle bağlantılı bölümler eklemek gerekmiştir. Bu gereksinim sonucu ortada bir sütunun ayırdığı iki kemerli ve tek girişli kutsal alan formu ortaya çıkmıştır. Matera-Cripta del Canarino ve Pandona Kilisesi merkezi olmayan tek apsisli örneklerdir. S. Falcione ve S. Vito Kiliseleri ise iki apsisli örneklerdendir[405] .

Apsis, kilise mekanında kutsal güzergahın doruk noktasıdır. İnananın yolu girişten başlayarak yükselerek ilerler ve nef ile kutsal alan arasındaki bölmeyi geçerek apsiste ve altarda sonlanır. Apsis, efharistia ritüelinin kutlandığı mekandır; kaya oyma kiliselerin en karanlık ve mistik yeridir; yapı kiliselerdeki altar gibi dışarıdan görülemez. Bu nedenle bu bölümde en anlamlı freskolar (duvar resimleri), yoğun ikonografi ve en zengin dekorasyon bir aradadır. Süslemesi olmayan kiliselerde dahi bu bölümde apsis duvarında haç benzeri kutsal semboller yer alır. Matera'da kaya oyma kiliselerinde en eski apsisler oda planlıdır. Cripta del Canarino, Cripta del Cristo, Cripta di Pandona, kör kemerler ve nişlerle süslü S. Vito alla Murgia, S. Luca alla Selva, S.a Lucia alle Malve ve Cappuccino Vecchio Kiliseleri apsisleri oda şeklindedir ve en eski örnekler olduğu düşünülmektedir. Matera- Cripta della Scaletta örneğinde farklı bir durum göze çarpmaktadır; apsis kısmına doğru daralan mekan dikkati mekanın en önemli noktasında toplamak ister gibidir. Eski yapılarda ayrıca apsisler köşeli formdadır. S. Vito alla Murgia Kilisesi'nde, S. Falcione ve S.a Lucia alle Malve Kiliselerinde köşeli planlı apsisler karşımıza çıkmaktadır. S. Nicola dei Greci ve Cripta del Vitisciule'de ise apsis bölümlerinde eliptik formlar, basık ve tavana göre daha alçak apsis daireleri dikkati çekmektedir. İlk dönem romanesk yapılarda da devam eden bu formun (düz hatlı apsisler) yerini, 11.-12. yüzyıllarda yarım daire formunda apsisler almıştır. Ancak S. Falcione Kilisesi'nde olduğu gibi zaman zaman iki formun bir arada kullanıldığına da tanıklık etmekteyiz. 13. yüzyılda duvara birleşik altarın ortaya çıkması ile apsis karşı duvarı düz kesimli ve beşik tonoz örtülü bir form kazanmıştır.

Bir kilisenin işlevini bilmek yapıyı, yapının ikonografisini ve süslemelerini yorumlamak açısından kolaylık sağlamaktadır. Ancak bazı durumlarda kaya oyma kiliselerin işlevini kesin olarak anlamak oldukça zordur. Mezar işlevli olanlar daha önce

[405]Bizans kiliseleri benzeri sütunlu kiliselerde ise yan yana yarım daire formunda üç apsisin yer aldığı örnekler Salento Bölgesi'nde (Otranto-Sant'Angelo, Vaste-SS Stefani, Guardignano-San Salvatore, Poggiardo- Santa Maria Kiliseleri) karşımıza çıkmaktadır.

belirttiğimiz gibi genelde tek nefli ve iki apsislidir. İki veya üç nefli, iki apsisli olanlar (örneğin, Matera-Cappuccino Vecchio Kilisesi), dell'Aquila ve Messina'ya göre Latin ve Grek cemaatin ibadeti için kullanılmışladır; bu yapılar belki de kullanıldıkları dönemde çift ad taşımaktaydılar[406]. Ana apsisin sağında karşımıza çıkan ikincil bir altar, protesis veya diakonikon işlevi veya her iki işlevi de - efharistia hazırlığı ve litürjik malzemenin korunması- görmektedir. Bazı örneklerde duvara oyulmuş nişler de aynı işlevde yani kutsal malzeme ve haçı koymak için kullanılmış olmalıdır.

Mimari plastik olarak sütunlar ve kaideleri mekanları vurgulamaktadır. Kaya oyma kiliselerde sıkça karşılaştığımız mimari öğeler duvarlarda yer alan nişler ve kemerli bölümlerdir. Romanesk üslupta karşımıza çıkan mimari malzeme belli ölçülerde değiştirilerek kullanılmıştır; köşeli sütunlar, apsis girişlerinde işlemeli sütunlar, ters çevrilmiş piramit (ters çevrilmiş, kesik konik form) şeklinde başlıklı sütunlar gibi mimari unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Formların sertliğini yumuşatmak için yuvarlak hatlı yivler kullanılmıştır. Statik işlevi olmayan çerçevelere de başvurulmuştur. S. Vito alla Murgia, S.a Barbara ve S.a Lucia alle Malve Kiliselerinde tavan ile duvarın birleşme noktalarında mekanı çevreleyen grafiti şeklinde testere dişi süslemeler de ilkel romanesk üslubu yansıtmaktadır. Venditti ise, testere dişi veya zik zak olarak tanımlayabileceğimiz bu detaylardan İslami etkiler olarak söz etmektedir[407]. Romanesk yapılar benzeri bazı örneklerin duvarları kör kemerler ve sütunlarla hareketlendirilmiştir. S. Vito alla Murgia, S.a Lucia alle Malve, Madonna delle Virtu', S.a Barbara Kiliselerinin nef duvarlarında karşımıza çıkan kemer sıraları ve sütunlar mekanları canlandırmaktadır. S.a Barbara ve S.a Lucia alle Malve Kiliselerinin duvarlarında yer alan yarım sütunlar ve süslemeli başlıklar bu yapıları diğer örneklerden farklılaştırmaktadır. S.a Barbara Kilisesi girişinin iki yanında dikkati çeken yukarıya doğru incelen sütunlar ve ters konik sütun başlıkları da yapıya özgünlük kazandırmaktadır (Resim 117/Bkz: EKLER). Madonna della Virtu' Kilisesi'nde görülen spiral şeklinde işlenmiş (bükülmüş) yarım sütunlar ise diğer Matera kiliselerinde görülmemektedir. Bir benzeri Taranto-Grottaglie'deki bir kaya oyma kilisede

[406]dell'Aquila e Messina,1998, **a.g.k.,** 70.

[407]A.Venditti (1967). *Achitettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, s.948; E. Zinzi (1988). Presenze e memorie della cultura figurativa islemica in Calabria e Basilicata, *"Minoranze etniche in Calabria e in Basilicata",* (Ed:P.De Leo), Cava dei Tirreni, s.262-263. Zinzi, bu tür süslemelerin Doğu kökenli dokumalarda, Sicilya ve Calabria'da stükolarda uygulanmış olduğunu belirtmektedir.

kemerlerde karşımıza çıkmaktadır. Suriye'de[408] görülen bu ayrıntının 13. yüzyılda Acri'deki S.a Maria e Tutti i Santi Kilisesi'nden gelen ve Matera'ya yerleşen *sorores penitentes* (Tövbekar rahibeler) tarafından bölgeye devşirilen bir mimari model olduğunu söyleyebiliriz.

Dell'Aquila-Messina'nın en eski kaya oyma kiliseler olarak tanımladığı S. Falcione'nin girişinde görülen kenarları keskin parabol şeklinde kemer kullanımı için güzel bir örnek oluşturmaktadır (Resim 23/Bkz: EKLER). Kesitin sertliğini yumuşatmak için halka şeklinde profiller uygulanan örnekler de karşımıza çıkmaktadır. İlk örneklerde yivler oldukça fazla iken giderek daha az belirgindir veya sütun çift halka ile çevrilidir; daha geç dönemde bu mimari ayrıntı ortadan kalkmıştır. S.a Lucia alle Malve Kilisesi giriş kapısı iç kısmındaki kemer, 13. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan sivri kemer kullanımına örnek oluşturmaktadır (Resim 43/Bkz: EKLER). Kaya oyma kiliselerin eski örneklerinde görülen düz duvarların, yapı kiliselerdeki statik işlevini kaybetmiş kör kemerlerle hareketlendirildiği görülmektedir; bu mimari detay dar mekanı daha geniş göstermektedir. Bu kemerler, bir tahtın arkalığı olabildiği gibi, duvarda yer alan bir ikonanın çerçevesi de olabilmektedir. Genelde kilisenin tabanına kadar inmeyen, tabandan 40 cm. kadar yüksekte sonlanan bu kemerlerin bir kısmının içinde duvar resimlerinin yer aldığını görmekteyiz. S.a Lucia alle Malve örneğinde kör kemerler kutsal alan içinde de -ana apsis ve güney apsiste- devam etmektedir. Nef duvarlarında yer alan kör kemerler mekanı genişlettiği gibi ikonografik düzenlemeler için de uygun alanlar oluşturmaktadır. Bu kilisede güney duvarda dar ve yüksek, konsol şeklinde başlıklı sütunların ayırdığı sekiz adet kemer yer alırken kuzey duvarda üç adet yuvarlak kemer görülmektedir; bazı kemerlerin içine resim programının bir kısmı yerleştirilmiştir (Resim 47/Bkz: EKLER). Kemerli nişlerin kullanımı mimarideki romanesk katılığı yumuşatarak Gotik forma doğru bir geçişi işaret etmektedir. Güney nefte yer alan kemerlerin apsis kemerleri ile mimari bütünlük içinde olması, templon kemerlerinin, kilisenin girişinden başlayarak yan nefleri ayıran kemerlerle aynı yükseklikte olması bu bölümün yani tüm kemerli yapının aynı dönemde oluşturulduğu görüşünü güçlendirmektedir. Bu bakış açısıyla dell'Aquila güney nef ile ana nefin

[408]A.Attolico (2013). Una chiesa rupestre inedita nel centro storico di Grottaglie. *Agiografia e iconografia nelle aree della civilta' rupestre. Atti del Convegno internazionale sulla civilta' rupestre,* Savelletri di Fasano (BR)-17-19 novembre 2011. (Ed:E.Menesto'). Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, Spoleto , s.1-34.

gerçekleştirilme dönemini 11. yüzyılın ikinci yarısı olarak tarihlendirirken, kuzey nef için 12.yüzyılın ilk çeyreğini vermektedir[409].

S.a Barbara Kilisesi'nde ise nefin duvarları, başlıklı pilasterlerin kullanımı ile hareketlendirilmiştir (Resim 111/Bkz: EKLER). Yine aynı kilisede nefin duvarlarını çevreleyen oturma sırası (subselium) kimi örnekte kör kemerlerle kombine edilmiştir ve mekanın derinliğini arttırmaktadır.

Araştırmamız alanında yer alan kaya oyma kiliselerin tavanı genellikle düzdür. Zaman zaman yapı kiliseleri çağrıştıran beşik tonoz, iç içe halkalar şeklinde (pseudocupola= yalancı kubbe) mimari ayrıntı, kırık çatı şeklinde uygulamalar görülmektedir. Bu ayrıntıların tamamen yapısal olmadığı gibi sadece dekoratif amaçlı olmadığını düşünmekteyiz. Örneğin, litürjik mekanı farklılaştırmak için düzenlenmiş olabilir görüşündeyiz. Matera kiliselerinin bazılarında karşımıza çıkan, tavanda yer alan aynı eksen üzerindeki eşmerkezli halkalar (pseudocupola=yalancı kubbe) apsise doğru bir yönlendirme veya kutsal alanın önemini vurgulamak için kullanılmış olabilir diyebiliriz. Bu tip halkalar üç farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır; düz tavanda bir, iki, üç halkalı olanlar, alçak kubbe biçiminde oyulanlar, daire şeklinde bir oyuk içinde haç kabartmalı olanlar şeklindedir. Halka içinde haç kabartmalı tavanı olanlar daha geç döneme tarihlenmekte ve Gotik üslubu çağrıştırmaktadır; bu örnekler Sant'Antonio Abate ve S. Donato Kiliselerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 127,128,135 /Bkz: EKLER). Madonna della Virtu' Kilisesi'de üç apsisin önünde yer alan kubbelerde de karşımıza çıkan bu uygulamalarda düz kollu haçlar olduğu gibi kolları zambak şeklinde sonlanan haçlar da kullanılmıştır[410] (Resim 93/Bkz: EKLER). Tavanda kubbemsi halkaların bulunduğu örnekler ise S. Vito alla Murgia, S.a Lucia alle Malve, S.a Barbara Kiliseleridir (Resim 31,44,45,110,112/Bkz: EKLER). Tekli, ikili veya üçlü halka şeklinde girintiden (yivlerden) oluşan bu mimari detay S.a Lucia alle Malve örneğinde ana nef, ana apsis ve güney apsis içinde karşımıza çıkmaktadır. S.a Barbara Kilisesi'nde ise tavanda apsis ekseninde iki kubbemsi girinti (pseudocupola=yalancı kubbe) yer almaktadır. Bu özellik Puglia-Taranto bölgesi kaya oyma kiliselerinde de karşımıza çıkmaktadır. Puglia ve Basilicata bölgelerinde yer alan kaya oyma kiliselerde gerçek

[409]F. dell'Aquila (2015) . *La chiesa dei templa: S.Lucia alle Malve, Matera*. https:// www.archeomedia.net /wp-content/uploads/2015/10/S-lucia-Matera.pdf (Erişim Tarihi 2.3.2016)
[410] Doğu süsleme sanatında palmet olarak bilinen formu andıran bu örneklerin ilgili kaynaklarda zambak formu olarak isimlendirilmesi nedeniyle çalışmada aynı terim kullanılmıştır.

kubbeli örnek ise mevcut değildir (Fasano'daki La Lama d'Antico Kilisesi'nin olasılıkla tuğla kubbesi vardı, ancak günümüzde çökmüştür[411]).

Kayaya oyulsa da bir kilisede litürjinin kutlanması için gerekli olan apsisin merkezinde yer alan altar kilisenin temel taşıdır[412]. Büyük kiliselerde altarın kuzeyine prothesis güneyine diakonikon bölümü eklenir. Ayini yöneten için katedra (syntronon gibi) ve el yıkama için su haznesi ve gideri kutsal alanı tamamlar. S.a Barbara ve S. Falcione Kiliselerinde olduğu gibi nef içinde duvar kenarında bir kemer altına yerleştirilmiş oturma yeri bulunabilir, ancak bu kutsal alandaki katedradan farklı işlevdedir. Doğal olarak kiliselerdeki litürji ile ilgili metal ve ahşap malzemeler günümüze ulaşmamıştır. Sadece bazı örneklerde, tavanda kilisenin veya belli bir ikonanın aydınlatılmasına yarayan kandilleri asmak için kullanılmış halkalar günümüz ulaşmıştır. Duvarlarda haçların monte edildiği haç formunda oyuklar da görülmektedir. Vaftiz havuzu olarak tanımlanmış, kilise tabanındaki görülen bazı çukurlar, kaynak eksikliği nedeniyle depo işlevli de olabilmektedir.

Altar, efharistia ritüeli kutlanan yer olarak kilisenin en önemli litürjik öğesidir. İsa'nın İkinci Gelişi (Parusia) beklentisi ile genel olarak doğuya yöneliktir (Matera kenti kaya oyma kiliselerinden örnek olarak seçtiklerimiz bu kurala uymasa da); kutsal alanı neften ayıran bölmenin (templon) girişinin ve ana apsisin merkezinde yer alır. Bazı durumlarda, örneğin iki kemerli templonu olan kiliselerde, S. Falcione Kilisesi örneğinde olduğu gibi, ortada yer alan sütun tarafından gölgelenmesini önlemek için altar merkezden kaydırılmıştır. İki biçimde altar kullanılmıştır: blok şeklinde olan altar örneğinde, tek başına duvardan ayrı bir taş blok bulunmaktadır; ayini gerçekleştiren din adamı çevresinde serbestçe dolaşabilir ve kilisedeki cemaati görebilir. Bir diğer örnek apsisin duvarına dayalı olan altar örneğinde ise din adamı cemaate sırtını dönmek zorundadır. Dell'Aquila ve Messina blok şeklinde altarı, Doğu (Grek) tarzı, duvara bitişik olanı ise Batı (Latin) tarzı olarak adlandırmaktadırlar [413]. Ancak bugün iki farklı tip altarın farklı litürjik geleneği yansıtmadığı ve litürjinin değişimi ile bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır; altar doğuya kaydıkça ve duvara dayalı duruma geldikçe cemaat daha yalnızlaşmış ve litürji gözden uzak hale gelmiştir. Seyircinin izolasyonu daha az şeffaf

[411]dell'Aquila ve Messina, 1998, **a.g.k**., 82. Günümüzde Matera'da kubbeli kaya oyma kilise yoktur. Ancak, Massafra, Mottola, Oria bölgelerinde kubbeleri yıkılmış kiliseler mevcuttur.
[412]Matta 21,42. "*Yapıcıların reddettiği taş, işte köşenin baş tacı oldu...*"
[413]dell'Aquila ve Messina, 1998, **a.g.k.,** 88.

olan bölme kullanımı ile artmıştır; Grek dünyasında ikonostasis olarak ortaya çıkarken, Latin dünyasında din adamının cemaate sırtını dönmesi şeklinde gerçekleşmiştir.

Duvara dayalı altar kullanımı,1215 Lateran Konsili'nde kabul edilmiştir[414]. Bu nedenle duvara dayalı altar, kaya oyma kiliselerde 13. yüzyıl öncesine tarihlenemez. Bu nedenle altarın kutsal alan içindeki yeri ve apsisle bağlantısı tarihlendirme açısından önemli bir ayrıntı oluşturmaktadır. Blok şeklindeki altar, Matera kiliselerinde farklı şekillerdeki templonla birlikte oda şeklindeki apsislerde karşımıza çıkmaktadır. Altar apsisin dışında, girişle aynı hizada da olabilmektedir. Duvara dayalı altar üç şekilde karşımıza çıkmaktadır; küçük bir apsis girintisinin büyük bölümünü kapatır durumda olabilir; beşik tonoz örtülü olan ve arka duvarı düz bir apsisin ortasında olabilir veya kilisenin duvarına yerleştirilmiş olabilir. Genel olarak altarın önünde diz çökmek için bir basamak bulunur (S. Luca alla Selva Kilisesi örneği) (Görsel 4.1.7.). Genelde altarın ön kısmında örtü benzeri geometrik süslemeler de yer alır. Bu ayrıntı yapı kiliselerdeki altar örtüsü taklidi olmalıdır. Altar piskopos tarafından kutsanmış olmalıdır; kilisenin ithaf edildiği azize adanmıştır.



Görsel 4.1.7. *Matera-San Luca alla Selva Apsis ve altarı. http://www.wikimatera.it/wp-content/uploads/ 2016/09/ chiesa_ rupestre _san_luca _alla_selva _wikimatera_matera_00003.jpg (Erişim Tarihi 3.12.2019)*

Prothesis, altarın solunda litürji gereği ekmek ve şarap sunularının hazırlandığı bölümdür. Altar biçimindedir, ana altardan daha küçüktür; mekan küçük olduğu için genel olarak duvara bitişiktir. Diakonikon, ana apsisin sağında kutsal giysilerin ve

[414]S.Tramontana (1986). *La monarchia normanna e sveva,* Torino, s.231, dn.2.

litürjik malzemenin saklandığı bölümdür. Genelde kalisin yıkanması için kullanılan ve litürji öncesi ellerin yıkandığı suyun akıtıldığı küçük bir kuyu bulunur ve su direk olarak kaya tarafından emilir. Syntronon, apsis yarım dairesi içinde yer alan altar çevresindeki koro biçiminde oturma sıralarıdır. Matera'da S. Falcione Kilisesi'nde bir syntronon örneği ile karşılaşmaktayız (Resim 26/Bkz: EKLER). Ambon, kutsal metinlerin okunduğu bölümdür. Kaya oyma kiliselerde ambonu tanımlamak oldukça zordur. Ancak çalışma alanımız içindeki kiliselerden S. Falcione ve S.a Barbara Kiliselerinde nefin sağ duvarında templonun hemen dışında arkalıklı, basamaklı bir oturma yeri bulunmaktadır; ancak katedrada olması gereken kolluklar bu örneklerde mevcut değildir. Bunlar İncil koymak için veya litürjik takvime uygun olarak belli ikonaların yerleştirildiği mekanlar olabilir. S. Nicola dei Greci Kilisesi'nin yıkılmış narteks bölümünde de doğu duvarında aynı şekilde derin bir niş içinde bir oturma mekanı dikkati çekmektedir (Resim 24, 111, 100/Bkz: EKLER).

S.a Barbara Kilisesi'nde kutsal alanın (presbiterium) tabanı nefin tabanına göre daha yüksektir; protesis bölümü ise apsis mekanının en yüksek olduğu bölümdür. Madonna delle Virtu' Kilisesi'nde gördüğümüz kutsal alan önünde yan yana üç kubbe düzenlemesi, ana nefin kemerlerle ve burma sütunlarla hareketlenmiş kırma çatılı örtü sistemi taş ustalarından çok mimari ustalarının elinden çıkmış tapınak formunu andırmaktadır. Güney İtalya'da taş oyma ustalarının dahil olduğu en az beş bölge okulu olduğu bilinmektedir. En önemli atölyeler, kaya oyma olgusunun çok yaygın olduğu ve Murgia'nın sarp yamaçlarında toplandığı yerler olan Taranto ve Matera bölgelerindeki okullardır.

Matera kenti çevresinde kırsal alanda en eski kaya oyma kilise örnekleri yer almaktadır [415] . Gravina Vadisi'nde (S. Nicola, Crocifisso Kiliseleri, çalışmamız dışındadır) ve Murgia Timone'de ise araştırmamıza konu olan S. Falcione, Madonna delle Tre Porte ve S. Vito Kiliseleri bunlar arasındadır. Bu örnekler yapı kiliselerden farklıdır, tipolojik olarak sınıflandırılamasalar da ilginç biçimde ortak bir mimari dil ortaya koymaktadırlar. Küçük yapılardır, mimari dekorasyon azdır. S.a Lucia alle Malve, S. Vito alla Murgia Kiliselerinde duvarlarda görülen kör kemerler ve tavanda kubbe benzeri halka şeklinde girintiler daha sonra bu mekanlara eklenmiş gibi görünmektedir. Puglia romaneskinden önce kendi mimari çözümlerini üreten ve bunu

[415]dell'Aquila ve Messina, 1998**, a.g.k.,** 104.

daha sonra da -daha anıtsal bir biçimde- duvarları ve tavanı hareketlendirmekte devam ettiren bir okul söz konusu olmalıdır diye düşünmekteyiz. Bu okul S. Nicola dei Greci Kilisesi gibi en eski apsis formu olan yuvarlak, eliptik formu kullanmaktadır. Aynı yapıda blok şeklinde altarın apsis merkezindeki pozisyonu oda şeklindeki apsisi anımsatmaktadır. Genelde kutsal alana bir pencere ile bağlantılı yan şapel, bu grup kiliselerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Matera'da oda şeklindeki apsis yakınında (Cripta del Cristo, S. Nicola dei Greci, S. Luca alla Selva) tabanda bulunan havuz litürji ile ilgili olmalıdır (Resim 101/Bkz: EKLER).

Kaya oyma kiliselerde nefi kutsal alandan ayırmak için iki ilginç çözüm geliştirilmiştir; altarla aynı eksende geniş ve kemerli bir giriş kapısı ile iki yanda alçak parapetlerin bulunduğu çözüm Cripta della Scaletta, Cripta del Cristo'da görülmektedir. Diğer Matera kiliselerinde ortada bir sütunun bulunduğu iki kemerli- biri parapetle tamamen kapalı, altarla aynı eksende bulunan diğerinde bir açıklık girişi sağlamaktadır- gruba örnek S. Falcione Kilisesi'dir. Biri açık diğeri kapalı iki kemerli girişin işlevi ve litürjik anlamı açık değildir; ayrıca yapı kiliselerde bir başka örneği yoktur. Bu formun uygulaması ya da deneme süreci ne kadar sürmüştür bilinmese de, 1000 yılından itibaren Puglia romaneski denilen üslup ortaya çıkacaktır. *Karanlık yıllar* denilen bu dönemden çıkan rustik ama yaratıcı dil kaya oyma ortama da uyum sağlamış ve Matera'da ilk romanesk proje yaratıcıları tarafından benimsenmiştir. Yeni romanesk dil ile derinlik ve yükseklik artacaktır; taban kısmının kutsal alana doğru giderek yükselmesi, yapının bir kripta üzerinde duruyor etki yaratmasını sağlayarak görünümü değiştirecektir. Duvarları ve tavanı hareketlendirme amaçlı duvarların kör kemerlerle, tavanın eksende yalancı kubbelerle hareketlendirilmesi çalışması başlayacaktır. Matera'da bu dönemde daha kalabalık cemaatler için manastır, kilise ve mezar alanı olan oyma kiliseler gerçekleştirilmiştir. Örneğin S.a Barbara Kilisesi, derinliği 12 m.'yi aşan yelpaze biçiminde genişleyerek daha geniş bir perspektif yaratan ikili veya üçlü oda şeklinde apsis mekanı yanında kör kemerler ve yalancı kubbelerle oluşan mimari form olarak farklılaşmıştır.

S. Vito alla Murgia Kilisesi, iki kemerli kutsal alan girişi olan, oda şeklinde, büyüklükleri farklı ve yükselen iki apsisli bir örnektir. Sol apsis -daha küçüktür- prothesis olmalıdır ve kemer olasılıkla bir parapetle kapalı olmalıdır. S. Luca Kilisesi de benzer bir plan göstermektedir. Cappuccino Vecchio Kilisesi'nde taban seviyesinde

girişte ve kutsal alan civarında 2 m. kadar fark karşımıza çıkmaktadır (Görsel 4.1.9.). S.Vito örneğinde de taban seviyesinde yapılan değişiklik izlenebilmektedir. Apsis yönüne doğru yükselen bir mimarinin işlevinin kilisede litürjinin merkezine doğru bir çekim-yönelim yaratmak ya da en basit biçimde mekanda görüşün sağlanması olarak da açıklanabilir. Yapılarda kabaca oyulmuş iki sütun tarafından bölünmüş iki neflidir, aralarında bağlantılı oda şeklinde iki apsislidir. Duvarlarda kör kemerler, tavanda yalancı kubbe dikkati çeker.



Görsel 4.1.9. *Matera- Cappuccino Vecchio Kilisesi (kuzey-güney kesiti) https://www.arcgis.com/apps/MapJournal/index.html?appid=48d6d6ad02464b30b629dd187b7693d2 (Erişim Tarihi 3.12.2019)*

S.a Barbara Kilisesi, bu yapı üretiminin son safhasıdır. Eliptik formda apsisli, çift pencereli anıtsal bir templona sahiptir. Tavan- duvar birleşiminde testere dişi motifli friz, ilkel romanesk zevkin bir belirtisi olarak aynı taş ustası atölyesine aitmiş gibi -atölyenin imzası- görünmektedir. S. Vito alla Murgia, S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde de aynı imza karşımıza çıkmaktadır.

Templon kullanımı, 1054 yılında Doğu ve Batı kiliselerinin ayrılığı sonrası Grek-Ortodoks cemaatin bir cevabı olarak Matera'nın Normanların eline geçmesi (1071) ve ruhban sınıfının Latinleşmesi ile aynı döneme rastlamaktadır [416]. Litürjik gereksinim dışında zevklerin değişiminin de söz konusu olduğu düşünülmelidir. Matera, 10.yüzyılda Otranto Grek Metropolitliği alanında olsa da, 940 ve 1042 yılında Bizans karşıtı isyanların[417] da yaşandığı bölgede Lombard ruhu canlı kalmıştır. Cripta del Peccato Originale'de karşımıza çıkan resim programı ve Latince yazıtlar Benevento

[416]dell'Aquila e Messina,1998**, a.g.k**., 110.
[417]Falkenhausen,1978, **a.g.k.,** 60 -82.

kültürü ile devam eden sıkı bağları ispatlamaktadır. İnceleme alanımızda yer alan kiliselerde Grekçe yazıtların çok az sayıda olması da bunu göstermektedir[418].

Doğrudan Bizans etkisinden daha çok Materalı taş ustalarının Puglia mimari diline yaklaşan kubbeli tavan eğilimleri ortak bir kültüre atfedilebilir. Tavanda eksende kubbe fikri, merkez mekanın çevresinde modüler unsurların tekrarı değil, kutsal olanın ve litürjik mekan hiyerarşi skalasının rotasını belirtir. Salento ve Taranto bölgesinden farklı olarak Materalı taş ustasının kapalı Yunan haçı plana yabancı olduğu görülmektedir. Matera'da karşımıza çıkan kapalı Yunan haçı planlı tek kilise Murgia Timone'de 11.-12. yüzyıla tarihlenen S. Nicola sulla Via Appia (S. Pietro in Principibus) Kilisesi'dir. Giriş kısmı yıkıldığı için günümüzde dört sütundan iki sütunu ile üçlü apsis düzenlemesi ayaktadır[419]. Materalı taş ustaları yerel yapı geleneklerinden vazgeçerek yapı şeklindeki romanesk kiliselerin mimari detaylarına uygun formları kullanmışlardır. Matera'da kullanılan ilk bazilika teması, 11. yüzyıl başlarına tarihlenen S.a Lucia alle Malve ve 12. yüzyıldan Madonna delle Virtu' Kiliselerinde ortaya çıkmaktadır. Tavanlarda gördüğümüz basit çerçeveler bu örneklerde yerlerini kemer sıralarıyla süslü yüksek kaburgalı kırma çatılara bırakmıştır. Kutsal alan düzenlemeleri enine sıralı üç kubbe ile gerçekleştirilmiştir.

Matera atölyeleri kemerli formlar, nervürlü (kaburgalı) tonozlara doğru ilerleyecektir ve bu uygulamayı çalışma alanımız içinde bulunan Convicinio di Sant'Antonio kilise grubunda göreceğiz. 1283 yılına tarihlenen S.a Maria della Valle (Vaglia) Kilisesi fasadı ile Convicino girişindeki portal büyük benzerlik göstermektedir. Olasılıkla cemaatten laik banilerin yaptırdığı Convicinio ile fasadı 13. yüzyıl ortasında Tarantolu Usta Leorius[420] tarafından kesme taşlarla inşa edilmiş olan S.a Maria della Valle (Vaglia) Kilisesi bu geçişin en önemli örneklerdir.

Çalışılan kiliselerin inşa tarihi konusunda farklı görüşler bulunmaktadır; Rizzi tarafından 10. -11. yüzyıllar arasında tarihlenen S.a Barbara Kilisesi, Kappadokya'daki kaya kiliselerinin tipolojik ve morfolojik unsurlarını taşıdığı için mimari ve figüratif açıdan en ilginç örnektir. Diğer Matera kiliselerinde (mükemmel yönelim, eksenel gelişim, sundurma, narteks, bekçi hücresi, kubbeler, nişler, profilli kemerler, eğik

[418]dell'Aquila e Messina,1998**, a.g.k.,** 125 dn.36.
[419]AA.VV.,1966, **a.g.k**., 239-240; dell'Aquila e Messina,1998, **a.g.k.,** 202.
[420] http://www.muvmatera.it/aspFoto/scheda-detail.asp?id=1078 (Erişim Tarihi 2.3.2016); Tommaselli, 2002, **a.g.k.,** 19.

sütunlar, sütunlar, yarım sütunlar, tırtıklı -zikzaklı- korniş, ambon, apsis, sunak ve ikonostasis) ve duvar resimlerinde dağınık görünen detaylar Batılı figüratif etkiler olarak değerlendirilebilir. En gerçekçi yaklaşım B.Capelli ve Rizzi'nin Bizans manastır sisteminin Matera'da yayılmaya başladığı döneme, 9.-11. yüzyıla yaptığı göndermedir; Venditti de mimari özellikleri açısından yapıların 10. yüzyıldan geriye gidemeyeceğini savlamaktadır[421].

Kaya oyma mekanlar tipolojik olarak Grek-Ortodoks dünyasının ikonografik özelliğini taşımaktadır[422]; her ne kadar inşa tarihlerini belirlemek zor olsa da, büyük kısmı 12.-13. yüzyıla tarihlenmektedir[423].

4.2.İkonografik Değerlendirme

Bu bölümde ikonografi konusuna kısa bir girişten sonra Cripta del Peccato Originale'deki (Genesis) Yaratılış sahneleri ikonografisi ele alınacak; diğer kiliselerdeki konulu sahneler kronolojik olarak incelenecektir. Meryem ve Çocuk İsa sahneleri ardından tek figürler üzerinde durulacaktır. İkonografik değerlendirmeler için kullanılan resimlerden bir bölümü çalışma kapsamında kullanılırken, bir bölümü ise internet adresi verilerek değerlendirilmiştir.

Belli bir konunun, karakterlerin, tarihi olayların figürlü anlatımı olan ikonografi, Hıristiyan sanatında farklı bir anlam ve işlev kazanmıştır. Figürlü anlatımı (imgeyi) tarihsel bir belge olarak ele aldığımızda tavırların, atribülerin ve niteliklerin irdelenmesi imgenin yaratıldığı dönemin kültürünü deşifre etmek açısından yararlı sonuçlar vermektedir. Hıristiyan sanatı, köklü geleneği olan Roma Pagan sanatını ve imgelerini miras olarak almıştır ve yeni inancın gereksinimleri doğrultusunda adapte ederek farklı bir sanat yaratmıştır. Bu nedenle Erken Hıristiyanlık dönemi örneklerinde karşımıza

[421] B.Capelli (1956). Le chiese rupestri del Materano. S.Barbara,"*Calabria Nobilissima X"*, s.45-59; A.Rizzi kilisenin inşasını kentin en yoğun Bizanslılaşma dönemi olan 10.-11.yüzyıla tarihlendirirken, aynı görüşte olan A.Venditti "kubbeli genel plan ve ikonostasis kullanımı ile bağlantılı olarak 10.yüzyıldan önceye tarihlenemeyeceğini" belirtmektedir. A.Rizzi, (1968). La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera, *"Napoli Nobilissima VII*" ; Venditti, 1967**, a.g.k.,** 952-953; R.Villani, Eta Aragonese. Pittura Tardogotica in Basilicata*, Pittura Murale in Basilicata,* s.103-138.
[422] dell'Aquila e Messina, 1989, **a.g.k.,** 205.
[423] Bertelli Buquicchio,1992, **a.g.k.**

çıkan sembolizmi inkar etmek, onun klasik gelenekle olan bağını reddetmek anlamına gelmektedir.

Hıristiyan sanatı ile teolojisi arasındaki can alıcı noktayı anlamak için, figüratif ifade biçimi ile nesnel inanç arasındaki ilişkiyi anlamak gerekmektedir. İbadet mekanında, inanan bir yolculuğa çıkar; kilisenin kapısından başlayarak kutsal alana (apsis, presbiterium) kadar İsa, Meryem, melekler, peygamberler, din şehitleri ve azizler kendisine eşlik eder. Apsis, efharistia ritüelinin uygulandığı yer olarak inananın ekmek ve şarap sayesinde İsa ile bütünleştiği yani kurtuluşun gerçekleştiği noktadır. Kurtuluşa giden bu yolculukta insanı şefaat dilendiği karakterlerin imgeleri yalnız bırakmaz. Bu bağlamda imge ve izleyen ilişkisi devreye girer. Belting, imgenin bir tapınım aracı olarak algılanması gerektiğini ifade etmektedir; imge tasvir edilen kişiyi temsil eder ve o kişi gibi muamele görür[424]. Demus da, ikonanın gizemli biçimde prototiple özdeş olduğunu, imgenin doğru biçinde yapılırsa inananın kendini kutsal kişilerle karşı karşıya bulacağına vurgu yapar. Bu gizemli gücü verebilecek olanın da sanatçının başarısı olduğunu ekler[425]. Kilisede izleyen ile görüntülenen (imge) arasında karmaşık bir iletişim süreci başlar. İkona-duvar resmi ile izleyici (inanan) ilişkisi ikili- karşılıklı bir karaktere sahiptir. Bu görsel iletişim teorisi, Fournalı Rahip ressam Dionysos'un Hermeneia (1730-1734) adlı kitabında da karşımıza çıkmaktadır. Bu iletişim 8.-9.yüzyılın teologlarının ele aldığı biçimden farklı değildir. Bizans sonrası dönemde halen bu teorinin geçerli olduğunun kanıtıdır. Dionysos, "İzleyici bir azizin imgesini gördüğünde, azizin davranışlarını hatırlar, onu onurlandırır ve düşüncesinde imgeyi yüceltir" diyerek imgelerin işlevine vurgu yapar[426]. Görsel iletişim yanında aklın devreye girmesi ile bedensel iletişim de gerçekleşir. İzleyici ile imge arasındaki iletişim sadece görsel değildir; James, izleyicinin iletişime beş duyusu ile katıldığını ileri sürmektedir[427]. Görünmez Tanrı, Manus Dei sembolü ile görünür kılınmakta veya Tanrı'nın Oğlu İsa ile bedenlenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski ve Yeni Ahit'ten alınma sahnelerle Tanrı'nın hep orada olduğu vurgulanmakta, iman ve inanç sayesinde yaşamda ve ölüm sonrası için izlenmesi gereken yol gösterilmektedir. İlk ikona

[424]H.Belting (1994) *Likeness and Presence; A History of the Image before the Era of Art,* Chicago, University of Chicago Press, s.9.
[425]O.Demus (1964). *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium.* Routledge &Kegan Paul, s.6-13.
[426] S.Kordis (2009). Byzantine Painting and Visual Communcation s.21 https://www.academia. edu /1566573/Byzantine_Painting_and_Visual_Communication (Erişim Tarihi 28.11.2020)
[427]L.James (2004) . Senses and Sensibility and Byzantium, *Art History*, s.525.

savunucusu Şamlı Yuhannes (675-749) imgenin gerçek dünyanın bir görüntüsü olduğunu ve dünyayı anlamak için gerekliliğini belirtmektedir. İsa'nın imgesinde Tanrı'nın insan görünümünde ortaya çıktığını, bu sayede insanların Tanrı'yı bildiklerini ifade eder[428].

İbadet mekanı olarak kilise sadece dünyanın, kutsal tarihin ve azizlerin temsil edildiği değil aynı zamanda litürjik yılın da yaşandığı bir mekandır [429]. Kilisede ibadet anında inananlar, içinde bulundukları tarihsel zamandan, göksel litürji ayinlerinin zamansız boyutuna geçerler; İsa'nın yaşamındaki olayların gizem olarak kabul edildiği ayinlere eşlik ederler. Kökeninde İsa'nın yaşamındaki olayların litürjik tekrarı olan ayinlerde, her ayrıntı kendi içinde sembolik anlamlarla yüklüdür ve zamansızlığa atıfta bulunur. Bu anlamda yaşam bir gizemdir; bu nedenle inanan, Kutsal metinlerin sözlerini tekrar tekrar dinlemekten ve litürjiye katılımını ifade eden tutumları tekrar etmekten asla yorulmaz[430]. Ayinlerin gerçekleştiği kutsal mekanlardaki imgeler Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde *Biblia Pauperum*[431] (Fakirlerin Kutsal Kitabı) olarak kabul edilmiştir. Mekanın ikonografik düzeni, yani resimler, freskolar veya ikonalar çok sayıda olduğunda ve kronolojik bir düzende yer aldığında, İsa'nın, Meryem'in ya da bir azizin veya İncil'den alınmış bazı bölümlerin okuma-yazma bilmeyen dindarları Kurtuluş tarihi hakkında bilgilendirmek amacının altını çizmek için kullanılmıştır.

Eski Ahit ve Yeni Ahit metinlerini anlatan Hıristiyan sanatı için benzer açıklama geçerlidir. "*Bedenlenme teofanisi*" (enkarnasyon) başka bir deyişle Hıristiyanlığın figüratif ifadesi, İsa'nın yaşamındaki olayları gizemler olarak sunar; Kurtarıcı olayın izleyicilerini yarı tarihsel, zamansız bir boyuta çeker. Papa II.Jean Paul "Hıristiyan sanatı sayesinde, Tanrı'nın Kilise'de mevcut olduğunu, Kurtuluş ile ilgili olayların hayatımıza anlam ve yön verdiğini, bizlere zaferin vaat edildiğini ve bunun

[428]R.L.Wilken (2006). *Alla ricerca del volto di Dio:la nascita del pensiero cristiano*, Vita e Pensiero, s.209; Kordis, 2009, **a.g.k.,** 6.
[429]M. Gervase (1963). *Byzantine Aesthetics,* The Viking Press, New York.
[430]M.G. Muzj (2010). "Le scuole di iconografia cristiana orientale in Italia. Importanza e ricchezza della loro funzione per i singoli e nella comunità. Rischi reali e errori da evitare". "Chi ha visto me ha visto il Padre" - *3° Convegno Nazionale degli Iconografi e degli Amici dell'Iconografia* - Roma, 24-26 settembre 2010. https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2010/09/29-Maria-Giovanna-Muzj-Scuole-iconografia.pdf (Erişim Tarihi 16.05.2020)
[431]*Biblia Pauperum,* İsa'nın yaşamından sahnelerin Eski Ahit ile bağlantılı olarak yer aldığı, İncil'den bölümlerin Latince ve volgare denilen halk dilinde yorumlar eşliğinde anlatıldığı dini kitap. Kayıp olan bir Benediktin kitabından 13.yüzyılda çoğaltılmıştır. 15.yüzyılın ilk yarısında gravür baskının yayılmasıyla çok sayıda basılmıştır. https://www.treccani.it/enciclopedia/biblia-pauperum/ (Erişim Tarihi 23.4.2020)

varoluşumuzu dönüştürdüğünü biliyoruz" diyerek dini mekanların inananlar üzerindeki etkilerini dile getirmiştir.[432]. Zaman içinde bu gizemlere karşılık gelen modüller (şablon) oluşmuştur. Muzj'ye göre modül, "belirli bir sahnenin temsil edildiği genel kompozisyon yapısıdır; zaman ve mekanda tekrarlanması, uzamsal bir sembolizm aracılığıyla ifade edildiğini belirtir. Modül, benimsenen tarzdan bağımsızdır[433]. İkonografide kanon kavramına ulaşmamız modüllerin varlığından kaynaklanmaktadır: kanon haline gelen modüldür; Bizans Kilisesi'nde modüllerin büyük çoğunluğu 4.-6. yüzyıllar arasında "kanonlar" olarak geliştirilmiştir[434]. Dolayısıyla kanonik denen biçim, bir yandan nesnel inanca, diğer yandan da insanın gerçekliğine karşılık gelir; önemli olan imgenin kutsal alanla ilişkisinin doğru sembolizm temeline oturmasıdır. Bu nedenle, örneğin mağara sembolizmi, Kristolojik olayların karakteristiğidir - doğum (Doğuş Kilisesi), ölüm-diriliş (Kutsal Mezar Kilisesi) ve vahiy (İsa'nın Dirilişi ve Yükselişi'nin gerçekleştiği yer); İsa'nın teofanik tezahürlerinin gerçekleştiği yerler; Başkalaşım'ın gerçekleştiği (Metamorfosis) dağ, Kudüs'e Giriş'te Sion Dağı, Göğe Yükseliş'te Zeytin Dağı imge ile sembolizmin çakıştığı ikonografilerdir. Maguire, dini yapının iç mekânının dekorasyonu için yeni bir ikonografik programın ve her imge için kesin tanımlamanın İkonoklazma Döneminden (726-843) sonra Doğu Hıristiyanlığı topraklarında ortaya çıktığını belirtmektedir[435].

Ana metni değişmeyen ancak yenileri eklenebilen bir repertuar oluşmuştur; on birinci yüzyıldan itibaren Maestas Domini, Havarilerin Komünyonu, Meryem'in farklı tasvirleri ve Rublev'in Trinita' 'sı gibi yeni imgeler listeye eklenmiştir[436]. Aynı dönemde Batı Hıristiyanlığı içinde İsa'nın Çektikleri (*Passion*), Ölü İsa'ya Ağıt (*Threnos*) gibi yeni temalar ortaya çıkmıştır[437]. İkonografik kanon bir dayatma olarak algılanmaz, sanatçı Kilise'nin kurallarına sadık kalarak dini yaşam içinde kendi varoluşunu ortaya koyar. Dini yaşamın ve yaratıcılığın çeşitli alanlarında kanon, Kilise'nin insanın

[432]Papa II. Jean Paul. *Lettera Apostolica Duodecimum Saeculum* (4.12.1987). II. İznik Konsili Yıldönümü metni.
[433]M.G. Muzj (2009-2010) *Culto cristiano e iconografia monumentale della Chiesa indivisa,* dispense, Pontificia Università Gregoriana, Roma, s. 15.
[434]A.Grabar (1966). *L'età d'oro di Giustiniano,* Rizzoli, Milano, s. 341; M.G. Muzj (1995), *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, La Casa di Matriona, Milano, cap. IX.
[435]H.Maguire (1996). *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium, Princeton*, N.J.:Princeton University Press, s.5.
[436]A.Grabar (1983), "*Bisanzio", Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Jaca Book, Milano içinde, s. 183-220.
[437]H.Belting (1986). *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione,* Nova Alfa Editoriale, Bologna, s. 61.

kurtuluşuna giden yolculuğuna verdiği biçimdir; ikonografik gelenek Kilise'nin sanatsal dili olarak işlevini kanon içinde gerçekleştirir [438]. Bu arada dönemin ve coğrafyanın kültürü figüratif ifadeyi etkiler; ifade aracı olan dilde farklılıklar ortaya çıkar. Örneğin, ikonalar, mecazi bir şekilde ifade edilen fikir ve akıl yürütme aracı olarak alegoriden, sembollerden büyük ölçüde yararlanır.

Tasvirler bir yandan Hıristiyan inancının görünmez ruhani gerçekliklerini görmeyi, sonra okumayı öğretir ve diğer yandan da onları okuma / yorumlama yollarını önerir, rehberlik eder. Ancak görüntünün duygusal etkisi de göz ardı edilmemelidir; hem tasarıma hem renk kullanımına bağlı farklı etkiler söz konusudur. Rengin temel rolü, deneysel olarak gösterildiği gibi, renklerin nesnel bir değere sahip olmasından kaynaklanmaktadır: renklerin nesnel değeri ve kombinasyonlarla açık-koyu, sıcak-soğuk, ortaya çıkan-geri çekilen, uyumlu - uyumsuz renklerin farklı etkileri olduğu bilinmektedir [439] . Bu nedenle, inanç mesajını ileten resimlerde renkler özenle seçilmelidir. Eğer İsa'nın Dirilişi tasvirinde, yeşilimsi ve kahverengi renklerin hakim olduğu bir renk aralığı kullanılırsa temsil edilen sahnenin inanç içeriğinin tam tersi bir etki yaratılacaktır; çünkü çürüme ve ölüm gibi olumsuzluk mesajı verilecektir; oysa Diriliş insanlığın kurtuluşunun başlangıcı ve habercisidir.

Seçilen ikonografik programın (ikona ve duvar resimleri) mekan içinde konumlandırılması, mekanın işlevi ve algılanışı ile doğrudan ilişkilidir. İkonografik programda sahnelerin sembolik anlamlarının yerleştirileceği mekanın özelliğine bağlı olduğu unutulmamalıdır[440]. Anıtsal ikonografinin boyutları ile küçük boyuttaki imgeler farklı çözümler gerektirir. Öncelikle imgenin işlevi ve kime yöneldiği bilinmelidir; halka açık kilise gibi bir ibadet yeri veya özel konutlar ve şapeller söz konusu olduğunda farklı çözümler üretmek gerekir. Kullanılan ifade tarzı halka açık ibadet mekanlarında teofanik ve dogmatik, özel ibadet mekanlarındaki adak ikonaları için ise duygusaldır[441]. Bu farkı Meryem ikonografisi ile açıklamak daha net olacaktır: Meryem ve Çocuk İsa tasvirlerinde Meryem'in İsa'yı kucağında aynı eksen üzerinde tuttuğu ikonografi sıklıkla kilise apsislerinde karşımıza çıkarken, Anne-Oğul arasındaki sevgiyi

[438]L.A. Uspenskij (1995). *La teologia dell'icona,* La Casa di Matrjona, Milano 1995, s.357.
[439]Dionysos Areopagita ile çağdaş ressamların (Kandinsky) renklerin nesnel karakterleri konusunda görüş birliği içinde oldukları belirtilmektedir. J. Itten (2002). Arte del colore, *Il Saggiatore*, Milano 2002; *I colori della vita* (1995). *Atti del Convegno Internazionale,* Torino, La Stampa, 1995.
[440]J.P. Deremble (2000). *Tipologia,* in *Enciclopedia dell'Arte Medioevale,* XI, Roma 2000, s.188-194.
[441]Muzj, 2009-2010, **a.g.k.,** bölüm 3,4,5,7; Belting, 1986, **a.g.k.**

ve şefkati, Anne'nin şefaat aracılığı rolünü simgeleyen Hodegetria veya Eleusa Meryem apsiste yer almamaktadır [442]. Mekan ve ikonografik program arasındaki ilişkiyi anlamak için tasvirlerin yerine dikkat etmek gerekmektedir. Doğu kiliselerinde İkonostasis üzerine kurtuluş ile ilgili konular yerleştirilirken, Meryem'e Müjde teması Doğu-Ortodoks Kiliselerinde ayrıcalıklı bir mimari plastik üzerinde, zafer kemeri üzerinde; Batı-Latin Kiliselerinde romanesk portallerdeki lünetlerde ve apsislerde yer almaktadır. Bir sahnenin bir mekan içinde değerlendirmesini yaparken dikkate alınması gereken imgelerin teolojik değeri (Eski Ahit, Yeni Ahit ve apokrif kaynaklardaki yeri), sahnenin bulunduğu mekanın işlevi ve sahnenin litürjik işlevi dikkate alınmalıdır.

Dini tasvirler için dikkat edilmesi gereken bir diğer konu resmin / imgelerin / simgelerin farklı anlamlar ve işlevler yüklenmesidir. İkonalarla mücadelenin ilk nedenini oluşturan bu tehlikenin farkına varmak, mucizevi simgelerin varlığını inkar etmek anlamına gelmemelidir; Kanamalı Kadının İyileştirilmesi Mucizesi sahnesinde İsa'nın giysilerinin bir güçle donatılmış olması[443] iyi bir örnek olabilir. İkonoklazma sürecine kısa da olsa ara veren II. İznik Konsili'nin (787) «Tasvire her kim saygı duyuyorsa, tasvir edilen kişiye saygı duyuyor»[444] şeklinde aldığı kararla, ikonanın inananı Tanrı ile karşılaşmaya yönlendirdiği belirtilmiş ve imgelerin işlevinin sınırı çizilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmasının konusu olan Matera kenti kaya oyma kiliselerinde karşımıza çıkan duvar resimleri arasında İsa'nın yaşamından sahneler, Meryem'e ilişkin sahneler yanında aziz ve azize figürleri yer almaktadır. İsa'nın yaşamı ile ilgili öyküleyici çevrim bulunmamaktadır. Cripta del Peccato Originale'de Eski Ahit'ten alınmış Genesis (Yaratılış Hikayesi) bölümünden kısa bir bölüm öyküsel çevrim olarak ikonografik programa girmiştir. Diğer kiliselerde ise İsa'nın yaşamı ile ilgili konulu sahneler ve tek figürler birbirinden bağımsız çerçeveler içinde yerleştirilmiştir. Farklı zaman dilimlerinde farklı sanatçıların elinden çıkmış resimlerde doğal olarak farklı karakteristikler göze çarpmaktadır.

Matera kenti Güney İtalya'da önce Puglia bölgesi içindeyken daha sonra Basilicata bölgesi sınırlarına dahil edilmiştir. Bu bölge, farklı dönemlerde iki kez (6.

[442]Muzj, 2009-2010, **a.g.k.,** bölüm 5.
[443]Luka 8:44
[444]F. Dvornik (1990). *Konsiller Tarihi İznik'ten II. Vatikan'a,* (Çev: M. Aydın). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, TTK Yayınları, X.dizi, Sa.13, s.23-26.

yüzyıl ve 9.-11. yüzyıllarda) Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu yetki alanında, bir dönem Arap Emirliği'nin yönetiminde kalmıştır. Ayrıca bölge 11. yüzyıldan başlayarak, Haçlı seferlerinin başlangıç ve bitiş limanları olması nedeniyle Doğu ve Batı kültürünün etkilerine açık bir konumdadır. Lombard, Norman, Anjou, Swabia, Aragon hanedanlıkları da yönetimleri sırasında izlerini bırakmışlardır. Bu nedenle sahnelerin ikonografik olarak incelenmesi ve araştırılmasında Doğu kültürü ve coğrafyasındaki gelişimi ve örnekleri yanında Batı sanatı içindeki gelişim ve örnekleri de ele alınmıştır.

4.2.1. Konulu Sahneler

Bu başlık altında Cripta del Peccato Originale'de yer alan Yaratılış (Genesis) çevrimi öncelikle ele alınmıştır. Daha sonra kronolojik olarak Meryem'e Müjde, İsa'nın Doğumu, İsa'nın Vaftizi, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Meryem'in Taçlandırılması, Deisis, Meryem/Meryem ve Çocuk İsa ikonografileri incelenmiştir.

Yaratılış (Genesis) Sahneleri[445]

En eski tarihli duvar resimleri bulunan ve kısa bir çevrim gördüğümüz Cripta del Peccato Originale ile ikonografik çalışmaya başlıyoruz. Yaratılış (*Genesis*) metinleri İncillerden önce yazılmış en önemli kutsal metinlerdir; Eski Ahit'teki Adem ve Havva'nın Yaratılışı bölümü Kurtuluş hikayesinin başlangıcıdır. Yaratılış olmaksızın Bedenlenme (*Enkarnasyon*) ve Kurtuluş'tan söz edilemez. Aziz Augustinus [446] , "Başlangıçta Cennet'i ve Yer'i nasıl yarattığınızı anlamama ve duymama izin verin, diye yazdı Musa ve bu dünyadan sana geçti. Şimdi burada değil, olsaydı bunları açıklaması için yalvarırdım"[447] diyerek Yaratılış temasının bir gizem olduğuna vurgu yapmaktadır.

[445]Pentateuch İlk Kitabı, Eski Ahit 1, 2, ve 3. bölüm. Asensio, S. I. F. (1970). *Il Pentateuco*, Libreria Editrice dell'Universita' Gregoriana, Roma.
[446]Aziz Augustinus, 354-430 yıllarında yaşamıştır. Batı Hıristiyanlığı için önemli olan Patristik dönemin dört kilise babasından (Ambrosius, Augustinus, Jerome, Büyük Gregorius) ve teologlarından biridir. Batı Hıristiyanlığı üzerinde etkili olmuştur. https://www.treccani.it/enciclopedia/dottori-della-chiesa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 13.4.2016)
[447]Aziz Augustinus (2010). *İtiraflar* XI, 3.5, Kabalcı Yayınları.

Yaratılış (Genesis- Tekvin), Pentateuch'un[448] ilk kitabıdır; Evren'in Yaratılışı ile başlar; Adem ve Havva'nın Yaratılışı, Cennet'ten Kovulma bölümü ile devam eder; Yusuf'un Mısır'da Ölümü gibi patrik hikayeleri ile sonlanır. Anlatıya göre başlangıçta Tanrı gökleri ve yeri yaratmıştır. O anda yer boştur, yeryüzü şekilleri yoktur; engin karanlıklarla kaplıdır[449]. Tanrı "ışık olsun" diye buyurdu ve ışık oldu[450]. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırdı"[451] ifadeleri Tanrı'nın ışık ve karanlık için farklı yerler ayırdığını belirtmektedir. Yeni Ahit'te Yuhanna 12:46'da "Bana iman eden hiç kimse karanlıkta kalmasın diye, dünyaya ışık olarak geldim" ve Aziz Pavlus'un Mektuplarında "Tanrı, ışık karanlıktan parlayacak dedi"[452] olarak söz edilen "Işık" iman ve Tanrı sevgisi ile bir tutulmuştur[453]. Fiziksel bir unsur olarak ayrılan ışığın yaratılması, karmaşaya karşı kazanılan zaferin ilk aşamasıdır. Işık, zamana, gece-gündüzün değişimine, mevsimlerin birbirini izlemesine gönderme yaparak doğurganlık ve yaşam kaynağı sayılır. Yaratılış hikayesinin tamamı ölüm-yaşam, kaos-kozmos, günah ve kurtuluş arasındaki diyalektik üzerine modüle edilmiştir. Kurtuluş'u arayan insan, ışığa atfedilen sembolik değerle birlikte tasvir edilmektedir. Yaratılışın ilk günü gibi dünyayı ve insanı tehdit eden karanlığı delebilecek olan sadece bilginin ışığıdır. Kutsal metinlerde de zamanın sonu bağlamında söz edilen "karanlığın yenilmesi" kavramını, son peygamberlerden Zekeriya 14:7'de "Özel bir gün, yalnız Rab'bin bildiği bir gün olacak. Gece de gündüz de olmayacak. Gece aydınlık olacak" şeklinde anlatmaktadır[454]. Ardından Adem yaratılmıştır. Adem'in ışıkla özdeşleştirilmesi Yeni Adem olan İsa figürü ile ilgili olarak Yuhanna 8:12'de "Ben dünyanın ışığıyım. Benim ardımdan gelen, asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur" ve Yuhanna 1. Mektubu:5'te "Tanrı ışıktır, O'nda hiç karanlık yoktur" şeklinde açıklanmaktadır. Yuhanna'nın bazı bölümlerinde karşımıza çıkan 8:12 "Ben dünyanın ışığıyım. Benimle yürüyen karanlıkta kalmayacak, hayat ışığı onunla olacaktır" ve Yuhanna 1:5 " Tanrı

[448]Eski Ahit'in ilk beş kitabından oluşan bölüme verilen isim. "*Musa'nın Beş Kitabı*" olarak da bilinir. (Yaratılış, Mısır'dan Çıkış, Levililer, Sayılar, Yasa'nın Tekrarı). Genesis'in (Yaratılış) ilk on bir bölümü yorum açısından ilginçtir. Bu bölümlerde Tanrı ile insan arasındaki ilişki Eski Ahit'in diğer tüm bölümleri için bir gerekçelendirme kaynağı olarak tasvir edilir. Buna ek olarak, eskatolojik, soteryolojik, dini öğreti, ahlaki doktrinler ve daha fazlası için temel oluşturacak şekilde hikaye anlatılmıştır: insan, doğaüstü düzenin bir parçasıdır ve İlk Günah'ın bu statü kaybının nedeni olarak altı çizilmiştir.

[449] Genesis 1:2

[450] Genesis 1:3

[451] Genesis 1:4

[452] Korintlilere 2.Mektup 4:6

[453] http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei.html (Erişim Tarihi 16.8.2020)

[454]Vahiy (Apokalips) 21:23

Işık'tır, içinde karanlık yoktur" şeklindeki bölümlerde İbrani metinlerinin izlerini bulabiliyoruz[455]. Ardından gelen altıncı gün hikayesinde Adem'in yaratılışı önemlidir; diğer tüm canlılar çift olarak yaratılmış, Adem tek yaratılmıştır. Yaratılış betimlerinde Tanrı figürü farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Tanrı'nın, genç sakalsız bir figür olarak betimlendiği örnekler bulunmaktadır. Yaratıcı-Tanrı figürü üzerinde durmak gerekirse birincil önem Tanrı'nın insan görünümünde olmasıdır; bu betimin Yaratılış 1:27 "Tanrı insanı kendi suretinde yarattı, onu Tanrı'nın suretinde yarattı"[456] metnine dayandığını söyleyebiliriz. Figürün tamamen ortadan kalktığı ve üst kısımda yer alan eşmerkezli yarım dairelerden çıkan bir ele dönüştüğü örnekler de görülmektedir. İlahi müdahale Yahudi geleneğine özgü gökyüzünden inen Tanrı'nın Eli (Manus Dei-Dextera Domini-Dextera Dei (Tanrı'nın sağ eli)- Manus Domini)[457] aracılığıyla olabilir. Adem'den sonra Havva'nın Yaratılışı ve Bilgelik Ağacı-Hayat Ağacı tanımlaması ardından Tanrı'ya itaatsizlik eylemi, insanoğlunun ölümlülüğünün nedeni, insan ırkının

[455]I.Zatelli (2016). Fiat Lux: Creazione e valore della Luce nella Bibbia e nella traduzione Ebraica Antica. (Ed: M. Graziani), Trasparenze e d'epifanie, ISBN (online) 978-88-6453-473-2, ISSN (online) 2420-8361, Firenze University Press, s.64-68.

[456]Pavlus'tan Romalılara Mektup 8:29; Koloselilere Mektup 1:15

[457]Yahudi sanatı ve Hıristiyan sanatında Tanrı tasvirinin yapılmadığı dönemlerde kullanılan imge. Bir eylemi onaylamak üzere yapılan kutsama işareti olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudi inancında İkinci Emir'e göre Tanrı'yı figür olarak göstermek mümkün olmadığı için kullanılmıştır. Ancak Ortaçağ'da Batı Dünyası'nda egemen olan Yahudi ayrımcılığından dolayı fazla tercih edilmemiş, farklı dışsal yorumlarla şekillenmiştir. L. and P.Murray (1998). "Trinity," *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture* .Oxford: Oxford University Press içinde, s. 544.; G. Schiller, Hıristiyan sanatında bu jestin farklı anlamlarına dikkat çekmiştir: Tanrı'nın varlığının sembolü, Tanrı'nın sesi veya bir faaliyetin, kurbanın kabulü olabilir demektedir. G.Schiller (1971-1972). *Iconography of Christian Art, Vols. I & II*, Lund Humphries, London, s.674;Yahudi örneklerinde Tanrı'nın Eli parmakları açık resmedilirken Hıristiyan sanatında genelde kutsama jesti ile gösterilir; el parmakları X harfine benzer şekilde Xristogram şeklinde olabilir. A. N. Didron (1851). Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages, (trans: Ellen J. Millington, H. G. Bohn), Digitized for Google Books. s.201-203. El genellikle bir ışık halesinden uzanır; ilahilik ve Logos (Tanrı Kelamı) veya Tanrı'nın varlığının sembolüdür. 12.yüzyıla tarihlenen Topkapı Sarayı G.İ.8 Octoteuch el yazmasında Manus Dei ikonografisi çok sayıda sahnede karşımıza çıkmaktadır. Sayım bölümünde "Musa ve Harun Tapınakta" sahnesinde 333r s.407-408; "Bıldırcın Felaketi" 340r s.413;"Günahkarın Taşlanması" 347 v s.424; "Yerin, Korah Ve Taraftarlarını Yutması" 249v, s.426; "İsraillilerin Cezalandırılması" 351r, s.428; "Balam ve Melek" 364r, s.445 sahnelerinde ise Tanrı gökyüzündeki halkalar içinde büst görünümündedir. Vatikan Gr. 746, RAB, İbrahim'e Saray'la çocukları olacağını bildiriyor, Fol. 73v,12. yüzyıl Tanrı büst şeklindedir. Topkapı Octoteuch'u 47r.' de Adem ve Havva'nın Lanetlenmeleri sahnesinde de Yaratan Manus Dei olarak sahneye dahil edilmiştir. N.Kaplan (2017). Bizans Dönemi Resimli Oktateukh El Yazması: Seraglio (Topkapı Sarayı Gi. 8), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ens. Yayımlanmamış Doktora Tezi. s.617; E. Eszenyi (2016). Angels as the Manus Dei: Evidence in Art and Angelology. *Acta Academiae Artium Vilnensis/80-81*. Eski Ahit ve Yeni Ahit'te atıfta bulunulur. Daniel 5:1-30 duvardaki yazı hakkında, Elçilerin İşleri 11:21 de Rab'bin Eli hakkında ipuçları verilir. İskenderiyeli Kiril, Patristik Literatürde El'in görsel sanatlarda bir Tanrı sembolü olarak işlevinin, Yahudi dininde Tanrı tasvirlerinin İkinci Emir ile yasaklanmasına bağlar. Büyük Konstantin döneminde sikkelerde imparatorun taç giyme töreninde sembolik olarak yer alır. İshak'ın Kurban Edilmesi ve Musa'nın On Emiri Alması sahnelerinde görülürken, Bizans sanatında Yaratılış sahnelerinde, Vaftiz, Çarmıha Gerilme, Göğe Yükselme, Biçim Değiştirme ikonografilerinde yerini alır. Tanrı sembolizmi yanında İsa ve Kutsal Ruh sembolizmini de içermektedir. Ortaçağ'ın sonlarında nadir görülen bir semboldür.

zamana ve mekana gerçek girişidir. İnsan ilahi emri ihlal eder; neyin iyi neyin kötü olduğuna bağımsız olarak karar vermek ister ve emirleri Tanrı tarafından tanımlanmış ve kodlanmış olarak almayı reddeder. Sanki Tanrı iradesine meydan okurcasına "iyiliği ve kötülüğü tanımakta Tanrı gibi olmak" istemektedir[458]. Bu tema Ortaçağ'da özel bir öneme sahip olmuş, homilyelerde, ilahilerde, insanlık tarihi ile ilgili kitaplarda, teolojik ve felsefi yazılarda ele alınmış, kozmoloji ve doğal bilimler konulu yapıtlara esin kaynağı oluşturmuştur. Yaratılış'ın eskimeyen öyküsü ve günahın insanlık tarihine ilk girişi anlatılırken insanın kaderiyle yüzleşmesi söz konusudur.

Ortaçağ'da Yaratılış (Genesis) teması Batı Hıristiyanlığındaki teolojik tartışmaların merkezini oluşturmuştur. İlk Günah ve Tanrı'nın Bedenlenmesi ve bu bağlamda Kurtuluş düşüncesi üzerinde durulmuştur. Havva'nın Adem'den sonra ve onun kaburga kemiğinden yaratılmış olması, Havva'ya ve giderek kadınlara karşı olumsuz bir bakış açısı yaratmıştır; din adamlarının söylemleri de bu önyargıyı güçlendirmiştir. Dördüncü yüzyıl sonlarında Aziz Augustinus'un ortaya attığı cinsiyet hiyerarşisi de yaratılış hikayesindeki farktan kaynaklanmaktaydı[459]; Söz'ün (*Logos*) bedenlenmesi, İlk Günah'ın işlenmesiyle ilişkilendirilmiştir; İlk Günah olmasaydı, Düşüş olmayacak ve İsa yeryüzüne inmeyecekti[460]. Dolayısıyla Augustinus'a göre İlk Günah tüm insanlığı etkilemiştir. Bu görüşü Roma Kilisesi de benimsemiş, Papa I.Leon (440-461) tarafından resmi doktrin olarak kabul edilmiştir[461]. Maguire de Adem ile dünyaya günahın tanıtıldığını, İsa ile günah ve kötülüklerden arındırıldığını belirtmektedir[462].

Yaratılış ikonografisinin en erken örnekleri, İlk Günah ve Cennet'ten Kovuluş bölümünün Suriye-Dura Europos Sinagogu'nda (2.-3.yy.)[463] karşımıza çıktığına dikkat çeken Weitzmann, Hıristiyan imgelerine dayanarak ilk kitabın Yahudilikte ayrıntılı olarak anlatıldığını belirtmektedir[464]. Cennet'ten Kovuluş sahnesinin yer alması[465]

---

[458]Yaratılış 3:5

[459]Bu görüş Aquinalı Thomas, Martin Luther ve Calvin tarafından desteklenmiş ve doktrin olarak ele alınmıştır. R.R.Ruether (2012). *Women in Creation, Fall and Redemption: The Classical Paradigm.* Earlam School of Religion, Willson Lectures, Richmond, s.4.

[460]J.L.Boojamra (1976). Original Sin According to St. Maximus the Confessor. *St. Vladimir's Theological Quarterly, 20* (1-2), s.22-25.

[461]S.Esche-Braunfels (1991). Adamo ed Eva, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, s. 138-145; Aziz Augustinus'un görüşleri 5. yüzyıldan itibaren kilisenin otoritesini sağlamlaştırmış, Batı Hıristiyanlığını biçimlendirmiştir. Roma Kilisesi, Augustinus'un görüşleri doğrultusunda otoritesini sağlamak ve sağlamlaştırmak yolunda dogmalar elde etmiştir.

[462]Maguire, 1996, **a.g.k.**

[463]Dura Europos duvar resimleri günümüzde Suriye'de Şam Müzesi'nde korunmaktadır.

[464]Enciclopedia Treccani, Genesi. https://www.treccani.it/enciclopedia/genesi/ (Erişim Tarihi 13.4.2020)

soteriyolojik bir düzenleme amaçlandığını düşündürmektedir (Resim 150/Bkz: EKLER). Erken Hıristiyanlık dönemine tarihlenen (3.-4.yy.)[466] Roma'daki Cimitile, Santi Martiri Bazilikası'ndaki tasvirde ise Adem ve Havva'nın yanında geleneksel Bilgelik Ağacı ve yılan figürleri bulunmamaktadır[467]. Scala, bu ikonografiyi farklı bir felsefi boyuttan ele almaktadır; Bilgelik Ağacı ve yılan yoksa dolayısıyla günah da yoktur; gnostik felsefede günah yoktur; bu felsefenin merkezinde özgürlük ve kurtuluş umudu taşıyan insan bulunmaktadır. Günah var ise sorumluluk Yaratan'dadır. Kısaca, Adem ve Havva'nın günahı bu bağlamda kurtuluşun başlangıcıdır; Yaratan'a itaatsizlik insanın bağımsızlığını ilan etmesidir. Ayrıca, alışılmış ikonografiden farklı olarak meyveyi Adem almaktadır[468] (Resim 151/Bkz: EKLER). Roma'da 4.yüzyıla tarihlenen Via Latina Katakombu, Cubiculum A ve Cubiculum M'de yer alan İlk Günah sahnelerinde Adem ve Havva yılanın sarıldığı ağacın iki yanında durmakta ve yaprakla cinsiyetlerini kapatmaktadır. 4. yüzyıla tarihlenen Marcellino e Pietro Katakombundaki sahnede aynı ikonografi tekrarlanmaktadır[469]; 359 yılına tarihlenen Junius Bassus Lahti[470] üzerindeki öyküleyici kabartmalar arasında yılan sarılmış Bilgelik Ağacı'nın iki yanında farklı yönlere dönmüş tavırlarıyla utançlarını dışa vuran ve cinsiyetlerini kapatan Adem ve Havva yer almaktadır (Resim 152/Bkz: EKLER). Roma katakomplarındaki duvar resimleri arasında 4. yüzyıla tarihlenen Marcellino e Pietro Katakombu'nda ise aynı sahnede Bilgelik Ağacı'nın iki yanında Adem ve Havva edep yerlerini örterken birbirlerine dönük olarak yerleştirilmişlerdir.

9. yüzyılda resimler ve kelimeler arasında ortaya çıkan diyalog dini el yazmaları için yeni bir bağlam üretmiştir. Karolenj dönemi resimli el yazmalarında [471] giriş hikayeleri olarak tercih edilen Genesis-Yaratılış bölümü, British Library'de bulunan 9. yüzyıla tarihlenen Moutier-Grandval Bible'da fol.5v.'de şeritler halinde yer almaktadır; Adem'in Yaratılışı, Havva'nın Yaratılışı, Havva'nın Adem'e Sunulması ve Hayat Ağacı-Bilgelik Ağacı, İlk Günah ve Cennet'ten Kovulma ve zorlu işlerle uğraşma dört şeride

---

[465]M. Clarelli (1995). Genesi*, Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, s. 491-499.
[466]C.Ebanista (2005). Il complesso basilicale. C.Ebanista e F.Fusaro (2005). *Cimitile: guida al complesso Basilicale e alla città*. Nuova Edizione ampliata e aggiornata, Cimitile, s.19-105.
[467]S.Scala, Un'antica sinagoga nel cuore paleocristiano di Cimitile? http://www.cartesio-episteme. net /ep8/ep8-scala.htm. (Erişim Tarihi 21.8.2020)
[468]Adem ve Havva İkonografisi için Bkz: Ş.Ünser (2013). *Bizans Sanatında Adem ve Havva İmgeleri,* Hacettepe Üniversitesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
[469]http://www.uciimtorino.it/eden.htm (Erişim Tarihi 13.4.2020)
[470]Roma, Museo di Civilta' Romana.
[471]H.L.Kessler, (1971). Hic Homo Formatur: The Genesis Fronti spieces of the Carolingian Bibles. *The Art Bulletin.* Vol. 53, No. 2 (Jun.,1971), s. 143-160.

yayılarak anlatılmıştır. İlk şeritte Tanrı figürü haleli genç bir erkek olarak ve bir melek eşliğinde iken, ikinci şeritte tek figür olarak yer almaktadır. Yılanın sarıldığı ağaçtan meyveyi Havva almaktadır; sonraki sahnede Adem meyveyi yemektedir; Havva meyvelerden birini yemekteyken diğerini ise Adem'e uzatmaktadır. Tasvirde üç meyve yer almaktadır. Farklı renklerle düzlemler yaratılarak sahnelere derinlik verilmiştir; son şeritte ise yeryüzü renkli çiçeklerle bezelidir (Resim 153/Bkz: EKLER). Yine aynı yüzyıldan S. Paolo Fuori le Mura Kilisesi Genesis minyatürleri fol.7 v.'de hikaye üç şeride yayılarak anlatılmıştır. İlk şeritte Adem'in Yaratılışı, Hayat Verilmesi, sol yanından alınan kaburga kemiği; ikinci şerittte Havva'nın Adem'e Sunulması, yılan sarılmış ağaçtan alınan meyvelerin yenmesi olayına tanık olan Tanrı; üçüncü şeritte Cennet'ten Kovulma ve yeryüzündeki zorlu işleri gören Adem ile Havva resimlenmiştir. Tanrı, haleli, genç ve sakalsız bir figürdür; khiton üzerine himation giymekte ve sol elinde kapalı bir kitap taşımaktadır. Dağlar, kayalıklar, ağaç ve bitkilerle zengin bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır; Cennet'ten kovulduktan (Düşüş) sonraki yaşamı taşıyan son şeritte çiçeklerin siyah renkte solmuş veya kurumuş olarak resmedilmesi de insanın düşmesi ile bağlantılı ilginç bir yorumdur (Resim 154/Bkz: EKLER).

Cotton Genesisi ile ilişkilendirilen 11. yüzyıl Salerno Katedrali Palliottosu üzerindeki öyküleyici anlatımda sahneler kabartma şeklinde zarif sütunlarla ayrılmıştır; Havva'nın Yaratılışı sahnesinde genç, sakallı ve haleli bir erkek görünümündeki Tanrı figürü, ardından gelen İlk Günah sahnesinde görülmemektedir; Havva, yılan sarılı ağaçtan meyveyi alırken ve Adem'e uzatırken ağaca yakın bir konuma yerleştirilmiştir; bu ikonografide de üç meyve görülmektedir (Resim 155/Bkz: EKLER). 12. yüzyıla tarihlenen Modena Katedrali fasadında yer alan sanatçı Wiligelmus'un elinden çıkmış Eski Ahit temalı kabartmalar arasında Adem'in ve Havva'nın Yaratılışı ve İlk Günah bölümlerinde, Tanrı Adem'i yaratırken haleli, Havva'yı yaratırken halesiz olarak tasvir edilmiştir; Bilgelik Ağacı'ndan meyveyi alan yine Havva'dır ve iki figür sol elleriyle tuttukları incir yaprakları ile örtünmüşlerdir (Resim 156/Bkz: EKLER).

Yaratılış ikonografisi üzerine yapılan araştırmalar Adem ve Havva öykülerinde iki farklı minyatürlü el yazmasında görülen farkları, kodların üretildiği yerlerdeki farklı

yorumlarla açıklamışlardır. Cotton Genesisi[472] (5.- 6.yy.) parçalı ve eksik olarak elimize geçmiş olsa da, bu el yazmasını model aldığı bilinen Venedik, S. Marco Katedrali atriumu kubbesinde yer alan Yaratılış Mozayiği[473] el yazması hakkında kapsamlı bilgi vermektedir. Tanrı, Yuhanna İncili'ne uygun (1:1-3)[474] biçimde Logos (Söz) olarak betimlenmiş, İsa'nın genç görünümü ile yer almıştır. 12. yüzyıla tarihlenen S. Marco Bazilikası mozaiklerine el yazmasının model olduğu düşünülmektedir. Kubbe mozaiklerinde Tanrı, antropomorfik yorumla İsa'ya benzer bir figür olarak tasvir edilmiştir; İsa - Söz (*Logos*-Tanrı Kelamı) olarak insanın Cennet'ten kovuluşu temasına kadar aynı şekilde betimlenmiştir. Bu yorumla, insan ve Tanrı'nın başlangıçta nasıl aynı doğaüstü haysiyete sahip oldukları vurgulanmıştır; Cennet'ten kovulduktan sonra ise, Tanrı figürü Viyana Genesisi'nde [475] görülen tipolojiye girecektir. Viyana Genesisi'nde[476] İlk Günah hikayesi fol.1 r.'de betimlenmiştir[477]. Bol ağaç ve çiçekli bitkilerin bulunduğu sahnenin üst kısmında eşmerkezli yarım dairelerden çıkan Manus Dei diyagonal biçimde Cennet'ten kovulan, "*Düşen*" insanlara doğru uzanmıştır. Sahnenin solunda Adem ve Havva, Bilgelik Ağacı'nın iki yanında ayakta durmaktadır; Havva Adem'e bir meyve uzatırken diğer eliyle ikinci meyveyi yemektedir. Orta bölümde Adem ve Havva cinsiyetlerini incir yaprağı ile örterken vücutları eğik durumdadır; bu tavır duydukları utancın dışa vurumu olmalıdır.

Venedik, S. Marco Bazilikası'nın atrium kubbesinde eşmerkezli farklı renkli dairesel kompozisyonda (ikonografinin yerleştirildiği mimari yüzeyin formu ile ilişkilidir) halkalar üzerine yerleştirilen günler ikonografisinde alegorik öğeler[478] de karşımıza çıkmaktadır (Resim 157/Bkz: EKLER). Dairenin en dış halkasında Adem ve

[472] 5.-6. yüzyılda Mısır'da hazırlanan el yazması. Günümüze ulaşan az sayıda parçası Londra-British Museum'da (Cod. Cotton Otho B VI) ve 17.yüzyılda Daniel Rabel'in yaptığı sulu boya kopyaları Bibbia adı altında korunmaktadır. (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Fr. 9530, ff. 3 Ir, 32r).

[473] Dairesel ikonografinin dış halkasında yer alan Latince yazıt temayı açıklar niteliktedir: *p(rin)cipiocreavitd(eu)s celum e(t) tera(m) sp(iritu)s d(e)i ferebat(ur) sup(er) aquasluce(m) die(m) e(t) tenebrasnocte(m) fiat fi(r)mam(en)tu(m) in medioaquaru(m).* http://www. mosaicocidm. it /Mosaico /Read_full.action%3Bjsessionid=D4C6F81A3CAE6C2183C71E6C7C665435?cardNumber=397&leaves =0 (Erişim Tarihi 26.6.2018)

[474] Yuhanna (1:1-3) "Başlangıçta Söz vardı, Söz Tanrı'yla birlikteydi. Her şer O'nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O'nsuz olmadı."

[475] Suriye veya Filistin'de 'de 6.yüzyılda hazırlanan minyatürlü el yazması metin.

[476] 6.yüzyıla tarihlenen Suriye-Filistin bölgesinde üretilen resimli el yazmasıdır. Viyana Genesisi el yazması, günümüzde Viyana Österreichische National Bibliothek'te MS theol. gr. 31 künye ile korunmaktadır. P.Serdar Dinçer (2016). Viyana Genesisi El Yazmaasında Adem ve Havva Sahneleri. *Asos Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,* Yıl: 4, Sayı: 28, Temmuz 2016, s. 526-542.

[477] Serdar Dinçer, 2016, **a.g.k.,** 526-542.

[478] Ay, güneş, Eski Ahit hikayesindeki sembolik haç figürleri.

Havva'nın Yaratılışı, İlk Günah ve Cennet'ten Kovulma, Yeryüzündeki Zorlu Yaşam sahneleri yer almaktadır. Tassetto [479] , dairesel kompozisyonun pagan astrolojik kompozisyonları ile benzerlik gösterdiğinin altını çizmektedir. Paris, Bibliotheque Nationale, Lat.757 kodlu 14. yüzyıla tarihlenen ayin kitabındaki tasvirde de benzer şekilde tüm sayfayı kaplayan eşmerkezli daireler içinde Yaratılış hikayesi anlatılmaktadır. Tanrı, beyaz saçlı ve sakallı, başında haçlı halesi olan yaşlı bir adam olarak tasvir edilmiştir. Bu ikonografi ilk olarak S.Paolo fuori le Mura Kilisesi'nin yok olmuş freskolarında yer almış, daha sonra İtalya'da ve 11.-12. yüzyıl Bizans Octateuchlarında ortaya çıkmıştır. Altıcı gün levhasında, (Fol.100), Havva'nın Yaratılışı'na (Genesis 2:21-22) diğer hayvanların, sürüngenlerin ve vahşi hayvanların eşlik ettiği görülmektedir (Resim 158/Bkz: EKLER). Adem'in yanında Havva'nın Yaratılması, Çarmıh'ta ölen İsa'nın yaralarından Kilise'nin doğması ile ilişkilendirilmiş, İlk Günah ve Kurtuluş arasındaki antitezin bağlantısı kurulmuştur. Nitekim Lat 757 bir dua kitabıdır; bilindiği gibi altıncı gün (Cuma günü) Kutsal Haç için ve İsa'nın kanı için dua edilmektedir[480].

Topkapı Sarayı'nda korunan 12. yüzyılda Konstantinopolis'te üretilen Seraglio Octateuch'ta Yaratılış hikayesi Fol.39 r. ve Fol.43v.'de resimlenmiştir[481]. Çeşitli bitki ve çiçeklerin bulunduğu ortamda Adem'in Yaratılışı ve Canlandırılması (Fol.39 r.) sahnesinde Tanrı figür olarak değil, sahnenin üst kısmında mavi renkli yıldızlı bir yarım diareden uzanan el (*Manus Dei*) olarak yer almıştır: Fol. 43 v.'de ise Havva'nın yasak meyveyi alması için ikna edilmesi sahnesinde görülen dört ayaklı yılan başlı yaratık, 12. yüzyıla tarihlenen Vatikan gr. 746 no.lu Octataeuch El Yazmasındaki[482] fol. 37v.'de İlk Günah [483] sahnesinde de benzer şekilde geleneksel yılan olarak değil dört ayaklı alegorik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır; Adem'in ikna edilmesi, Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yemeleri bölümünde Bilgelik Ağacı farklı renklerle, bol meyveli bir ağaç olarak resmedilmiştir.

[479]S.Tassetto (1996). *La Creazione del mondo. Aspetti iconografici nel Messale-Libro* d'Ore Lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi. La Creazione del mondo. Aspetti iconografici nel Messale-Libro d'Ore Lat. 757 dell'Arte Lombarda, 1996, Nuova serie, No. 117 (2) (1996), s. 36-44.
[480]Tassetto, 1996. **a.g.k.,** 36-44. http://www.jstor.com/stable/43106952. (Erişim Tarihi 16.8.2020)
[481]Kaplan, 2017**, a.g.k.**
[482]Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.
[483]K.Weitzmann and M.Bernabo (1999). *The Illustration in the manuscripts of the Septuagint: Oktateuch,* Vol. 2, Department of Art and Archaeology, Princeton University in Associaton with Princeton University Press. fig. 86.

Weitzmann verilen örneklerde, Roma katakomplarındaki resimler ve lahitlerdeki kabartmalardaki anlatımın sembolik özelliğine, el yazmalarında ise öyküleyici anlatımın varlığına işaret etmektedir[484].

Nikolaus di Verdun[485], olasılıkla 4. yüzyılda Augustinus ile başlayan ve teolojik tartışmalara konu olan İlk Günah'ta Havva'nın rolü ve cinsiyet hiyerarşisindeki yeri düşüncesi doğrultusunda bir farklılık yapmıştır; ilk kez sanatta bir yenilik olarak 1181 yılında Viyana, Klosterneuburg Manastırı altarı üzerindeki Eski ve Yeni Ahit panoları arasındaki İlk Günah sahnesinde yılan figürüne insani bir form vermiştir (Resim 159/Bkz: EKLER). Sanatçı Adem ve Havva'yı ilk Günah'a teşvik eden yaratığın basit bir hayvan olamayacağını varsayarak diğer hayvanlardan farklı kılan insani forma sokmuştur; antropomorfik niteliğin altını çizmekle sınırlı kalmamıştır; ancak insanın haz, kurnazlık ve baştan çıkarma gibi duygularını iblisle ilişkilendirmiştir[486]. Zaman içinde sanatçılar insani yüze efeminen bir görünüm eklemişlerdir.

Farklı bir ikonografi İtalya'da Andria- Santa Croce kaya oyma kilisesinde kemer üzerinde yer alan ve 14. yüzyıla tarihlenen duvar resminde karşımıza çıkmaktadır (Resim 160/Bkz: EKLER). Ana nefi yan neften ayıran kemerin bir bölümünde gösterişli ve üçgen şeklinde arkalıklı bir taht üzerinde oturan Tanrı figürü de nadir bir yorumdur; tahtta oturan tek ve iri bir gövde üzerinde, incilerle çevrelenmiş geniş bir hale içinde genç bir erkek başı ile beyaz saçlı ve sakallı bir adam başının yanında, başında incili küçük bir hale bulunan güvercin figürü birlikte resimlenmiştir[487]. Genç figür İsa görünümündedir; yaşlı figür ise, Günlerin Eskisi (*ho palaios ton hemeron*)[488] ikonografisini anımsatırken, güvercin Kutsal Ruh sembolizmi olmalıdır. Trinita',

[484] K.Weitzmann (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* University of Chicago Press, Chicago-London, s.45.

[485] 1181 yılında sanatçı, karakterlerin geleneksel kompozisyona göre konumlandırılmasında (Havva, sürüngen-yılan kadın ve Adem ile Ağaç arasındadır) ve baştan çıkarıcı özellikleriyle iki şekilde vurgulamıştır. Viyana, Klosterneuburg Manastırı altarı üzerinde Eski ve Yeni Ahit sahneleri karışık olarak yer almaktadır. İlk Günah panelinde Aziz Augustinus teolojisine dayalı ikonografiyi ilk kez gerçekleştirmiştir. Özellikle Fransa ve İngiltere olmak üzere yayılan teolojik yenilik 13. yüzyıldan başlayarak Akdeniz bölgesini de etkilemiştir. Fransa'da Bretagna-Finistere, Guimiliau Kilisesi girişindeki kabartmalarda karşımıza çıkmaktadır. İtalya'da Assisi-S.Francesco Bazilikası freskoları ve Michelangelo'nun Sistin Şapeli freskoları örnek verilebilir. Karşı Reform hareketi bu ikonografik yeniliğe sert biçimde karşı çıkmıştır; bu nedenle uzun süre sanat tarihindeki varlığı gölgelenmiştir. http://cki.altervista.org/Verdun_ita.pdf (Erişim Tarihi 24.3.2020)

[486] L.Frigerio (2014). Serpente, *Bestiario Medievale,* Milano, s.379.

[487] Medea, bu ikonografinin 14. yüzyıl Napoli kodekslerinde yer alan Trinita' (Teslis) minyatürlerine benzediğini belirtmektedir. A.Medea (1939). *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi,* Roma, s.49-58.

[488] "*Ho palaios ton hemeron" ;* Eski Ahit, Daniel 7:9.13.

Üçleme, Teslis Havva'nın Yaratılışı'nda hazır bulunmaktadır. Tanrı, Havva'yı uyumakta olan Adem'in gövdesinin sağ yanından sağ eli ile çekmekte, diğer elinde ise bir globus (*Orbiculus -Keramios: yarattığı evrenin sembolü)* tutmaktadır. Kemerin diğer bölümünde yer alan İlk Günah sahnesinde ortada yılanın sarıldığı Bilgelik Ağacı'nın sağında duran Havva sağ eliyle meyveyi yerken sol eliyle tuttuğu incir yaprağı ile örtünmektedir; Adem ise ağacın solunda sol eliyle örtünürken sağ eli ile boğazını tutmakta, yediği meyveden pişmanlık duyar tavırda görülmektedir.

Matera'da Cripta del Peccato Originale'nin güney duvarında Eski Ahit, Yaratılış 1-3 bölümleri yer almaktadır (Resim 7,13-19/Bkz: EKLER). Kutsal metnin resimler aracılığıyla soldan sağa doğru okunması amaçlanmaktadır. Anlatı Işığın Karanlık'tan ayrılması ile başlar. Yuhanna 1:1 "Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı'yla birlikteydi ve Söz Tanrı'ydı" şeklindeki ifadesine dayanarak güçlü bir Tanrı figürü, İsa görünümünde tasvir edilmiştir. Sol elinde haçlı bir asa tutarken sağ eliyle konuşma ve aksiyon jesti yapmaktadır. "Tanrı dedi" ifadesinin resimlenmiş hali gibidir. Işık, gerçek ve doğruluk, Karanlık ise gurur ve günahla ilişkilendirilir. Bu nedenle Tanrı'nın başlangıçta ışığı karanlıktan ayırdığını savlar. Pace, sanatçının Işık figürü için, Exultet Vat. Lat. 9820 deki "*Sancta Mater Ecclesia*" figüründen ilham aldığını ileri sürmektedir[489] (Resim 161/Bkz: EKLER). Smirna (İzmir) Octateuchu[490], Karanlık ve Işık'ın Ayrılması betiminde de Işık figürü Karanlık figürüne göre daha hareketli ve ellerini zaferle kaldırmış tavırdadır (Resim 162/Bkz: EKLER). Bu temanın farklı bir yorumu Salerno Katedrali Palliottosu üzerindeki kabartmalarda karşımıza çıkmaktadır[491]; (Resim 163/Bkz: EKLER) 11.yüzyıla tarihlenen fildişi örnekte "Kutsal Ruh" imgesi güvercin toprakla su arasında yerleşmiştir; eşkenar üçgen şeklindeki kanatları sembolik olarak üç eşit kenarın tek bir figür oluşturması gibi Baba, Oğul, Kutsal Ruh'un tek ve aynı anda üç oluşturmasını sembolize eder. Alt kısımda altı dalga şeridi, Yaratılış günlerinin sayısına denk düşmektedir. Hemen üstünde iki büyük disk yer alır; solda dört eşmerkezli daire içinde kabartma olarak LUX, sağdaki iki eşmerkezli daire içinde ise NOX yazıtı okunmaktadır. Anahtar sözcükler kompozisyona hakimdir; X harflerinin haç biçiminde

[489]V.Pace (tarihsiz). Citta' del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat.9820, Exultet, *Exultet*, s. 101-106.
[490]Smirna Octateuchu, 1125-1150 yıllarında İzmir Protestan Okulu Kütüphanesi'nde iken Türk-Yunan savaşı sırasında yandığı söylenmektedir. Ayrıntılar için Bkz: Kaplan, 2017**, a.g.k.** , 19-21.
[491]V.Pace (2016). La cattedra eburnea dell'arcivescovo Alfano. Una Bibbia in avorio. Arte Mediterranea nella Salerno del'XI secolo, Milano, s.9-33.

yorumlanmış olması yaratılışın başından beri kurtuluş temasının varolduğu şeklinde güçlü bir sembolizm yaratmaktadır[492].

Adem'in Yaratılışı betiminde Yaratıcı-Tanrı figürü üzerinde durmak gerekmektedir; Tanrı insan görünümündedir. Adem'in Tanrı tarafından yaratılırken elleri ile cinsiyetini kapatması daha sonra yaşanacak olaylara bir gönderme gibidir (Resim 17/Bkz: EKLER). Havva'nın Yaratılışı bölümünde genel olarak uyur vaziyette tasvir edilen Adem örneğimizde ayakta durmaktadır, ancak gözleri kapalıdır. "Tanrı Adem'i kendi görünümünde yaratmıştır" görüşüne uygun olarak Adem'in yaratılışında bedenen görünen Tanrı figürü Havva'nın yaratılışında yerini sahnenin üst kısmında yer alan gökyüzünü sembolize eden eşmerkezli renkli halkalardan uzanan Tanrı'nın sağ eli'ne (*Manus Dei, Dextera Dei*) bırakmıştır; Tanrı iradesini sembolize eden Dextera Dei Havva'yı Adem'in sırtından ve sol tarafından yaratma etkinliğini gerçekleştirmektedir; sol yönün negatif değeri de unutulmamalıdır. Havva son iki sahnede Bilgelik Ağacı'na yakın figürler olarak yerleştirilerek İlk Günah'taki baskın rolü de vurgulanmıştır. Yasak meyveyi[493] yedikten sonra[494] Adem'in gözleri açılmıştır (Resim 19/Bkz: EKLER). Karakterlerin geleneksel kompozisyona göre konumlandırılması da rastlantısal değildir. Havva yılanın dolandığı Bilgelik Ağacı ile Adem'in arasına yerleştirilmiştir ve baştan çıkarıcı özelliği iki şekilde vurgulanmıştır. Anlatı Adem ve Havva'nın İlk Günah'ı işledikleri ve örtündükleri sahne ile sonlanmaktadır. Cripta içinde yer alan tüm sahnelerin fonunda kırmızı çiçekler açmış beyaz tomurcuklu bitkiler yer almaktadır. El yazmaları örneklerinde de Adem ve Havva'nın Yaratılışı ve Cennet'ten Kovulması betimlerinde bu ikonografik ayrıntı dikkati çekmektedir. Çiçekli bitkiler, 9. yüzyılda Roma'da papaların baniliğinde inşa edilen kiliselerde ve gerçekleştirilen mozaiklerde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Roma'da S.a Prassede ve S.a Maria in Domnica Kiliselerinin apsis düzenlemelerinde olduğu gibi Ravenna'da 6. yüzyıla tarihlenen S. Apollinare Nuovo Kilisesi

[492] V.Pace (2016). La Mantia, Schede. *Una Bibbia in avorio. Arte Mediterranea nella Salerno dell'XI secolo*. Castel Bolognese, Itaca.

[493] *Pomum*: Eski Ahit'in Latince versiyonunda Havva'nın yediği yasak meyve için *pomum* kelimesi kullanılmıştır. Daha sonra yapılan tercümede elma olarak kullanılsa da, tüm meyvelere atıfta bulunmaktadır. 15.yüzyıldan sonra elma Cennet Bahçesi'nin meyvesi incirin yerini almıştır. Olasılıkla tüm coğrafyalarda bulunmayan bir meyve olan incir geleneksel hikayenin anlaşılması ve kabulü açısından yerini daha yaygın yetişen elmaya bırakmıştır. Katolik bir rahipten alınan bilgi.

[494] Genesis-Yaratılış 3:6-7

mozaiklerinde de görülmektedir. Cennet kavramı ile ilgili sembolizm olarak yorumlayabiliriz.

Cripta del Peccato Originale'nin doğu duvarında yer alan üç apsis içinde yer alan Meryem ve Çocuk İsa ikonografisine daha sonra değinilecektir; Başmelekler ve azizler ikonografilerine ise "Tek Figürler" başlığı altında yer verilecektir.

Meryem'e Müjde İkonografisi[495]

Bu bölümde İsa'nın hikayesindeki ilk tema olan "Meryem'e Müjde" sahnesi incelenmiştir. Kanonik İncillerde Meryem ile ilgili bilgiler kısıtlı olmasına karşın, 2. yüzyılda yazılmış Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili) konu hakkında oldukça ayrıntılı bilgi vermektedir[496] ve bu nedenle Bizans resim sanatının en önemli kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Bu kaynağa göre Anna'nın Meryem'i doğurması, Meryem'in bastonu yeşeren Yusuf'la nişanlanması, Meryem'in İsa'yı doğurması mucizevi olaylar dizisidir[497]. Çok tanrılı dinlerdeki tanrı ve tanrıçaların mucizelere dayalı inancının bir devamı gibi ilahi doğumları anımsatmaktadır. Tapınakta geçen ilk yıllar, tapınağa yapılan bağışlar gibi ayrıntılar mucizelerin gerçekleşmesi ile bağıntılıdır. Yaratılışın başlangıcı olan ana rahmi tapınağa ait bir organdır; kehanet tapınakta tanrı ile birleşmekle gerçekleşmekteydi. Tanrının tapınak rahibelerinin bedenine rahim yoluyla girdiği ve kehanette bulunmalarına yardımcı oldukları inancı yaygındı[498]. Meryem'e Müjde dogmasındaki Cebrail'in Meryem'e Tanrı'nın Selamını getirmesi ve Kutsal Ruh aracılığıyla hamile kalacağını bildirmesi de bir mucizenin, bir kehanetin işaretidir. Hıristiyanlığın doğduğu coğrafyada yaygın olan Ana Tanrıça kültündeki kehanet geleneği yeni inanışa farklı biçimlerde yansımıştır diyebiliriz.

Baş melek Cebrail Meryem'e Tanrı'nın Kelamını müjdelemekte, Kutsal Ruh'tan hamile kaldığını ve Tanrı'nın Oğlu'nu doğuracağını haber vermektedir. Hıristiyan ikonografisinin en temel ve en yaşamsal konularından biri olan Müjde sahnesinde

[495]Eski Ahit, Yaratılış 18:1-14; Yeşeya 54:1; Matta 1:18-25; Luka 1:26-38; Apokrif Pseudo-Matta ve Yakup'un Protevangelumu (11:1-3)
[496]Meryem'in doğumu, Tapınak günleri, Yusuf ile nişanlanması, İsa'ya hamile kalması, İsa'nın Doğumu sıradan bir insanın yaşamından oldukça farklı olaylardır.
[497]Eski Ahit, Yaratılış 18:1-14; Yeşeya 54:1 "...kısır kadın..." İbrahim ve Sara'ya şeklinde mucizevi doğumlara işaret edilmektedir. 16:7'de "Rab'bin meleği Hacer'i çölde bir pınarın başında buldu" şeklindeki ifade Meryem'in de müjdeyi kuyu başında alması açısından ilginçtir. Kutsal Kitap'ta söz edilen mucizevi doğumlar, "Kutsal"ın doğumu sıradan birinin doğumundan farklı olmalıdır inancına vurgu yapmaktadır.
[498]M.Rigoglioso (2010). *Virgin Mother Goddesses of Antiquity.* Newyork: Palgrave/Macmillan, s.33-34.

inancın temel unsurlarından “Tanrı'nın cisim kazanarak dünyaya inmesi” (bedenlenme-enkarnasyon) ifade edilmektedir. Sahne Hıristiyanlık tarihinde bir başlangıcı ifade etmektedir. Eski Ahit’in bütünü Yeni Ahit’te sözü edilen her şey hakkında bir “müjde”dir; ve bu açıdan kutsal kabul edilmiştir. Meryem’e Müjde temasının belirleyici unsuru Cebrail’in varlığıdır. Cebrail, İbranice “Tanrı’nın adamı” veya “gücü” anlamındadır[499]. Gerek Eski Ahit’te gerek Yeni Ahit kitaplarından Luka İncili’nde Vaftizci Yahya ve İsa’nın doğumlarını bildiren melek olarak Cebrail'in adı geçmektedir. Müjde konusunda birincil kaynak her zaman Kanonik İnciller olsa da apokrif kaynaklı unsurlar başta olmak üzere İncillerde belirtilmeyen bazı ayrıntılar Meryem’e Müjde tasvirlerinde sıklıkla görülmektedir. Bizans sanatını ve Batı sanatını etkilemiş bazı edebi metinler de ikonografiye katkı sağlamıştır.

Hamileliğin Meryem'e Müjdelenmesi Matta İncili (1:18-25) ve özellikle Luka (1:26-38) İncili'nde, Apokrif İncillerde, Pseudo-Matta ve Yakobus Protoevangeliumu'nda (11:1-3) karşımıza çıkmaktadır. Luka İncili konuya en fazla yer ayıran kaynaktır. Apokrifler Batı dünyasına 13.yüzyılda Vincent de Beauvais'in *Speculum Historiae'*si ve Jacopo de Varazze'nin *Legenda Aurea'*sı ile yayılmıştır. Bu kaynaklara Bizans ikonografisinde büyük etkisi olan Ermeni Çocukluk İncili de eklenmelidir[500]. Tema üzerine en uzun anlatımı olan metindir. Kanonik İncillerden Matta 1:18'de "Kutsal Ruh'tan gebe kaldığı anlaşıldı" şeklinde kısaca olaya değinilirken, Luka 1:26-38 'de ise olay ayrıntılı biçimde yer almaktadır. Matta 1:1-17'de Meryem'in Eski Ahit ve Davud soyu ile bağı kurulurken 1:23'te Meryem'in İmmanuel adında bir oğul doğuracağı bildirilmekte, hemen ardından gelen bölümde (Matta 1:18-22) ise Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe kaldığı belirtilmektedir. Luka ve Matta İncillerinin ilk bölümlerinde Vaftizci Yahya ve İsa 'nın Eski Ahit peygamberleriyle olan soy ilişkileri üzerinden Eski Ahit'e gönderme yapılmasının amacı, İsa'nın bütün niteliklerinin kurtarıcı "*Mesih*" ile aynı olduğunu göstermektir. Bu özel durum "Müjde" olayının teolojik önemini ortaya koymaktadır. Luka İncili'nde kurtarıcı olarak gelecek "Mesih"in öncülü olan ve onun Mesih olduğunu müjdeleyen Vaftizci Yahya'nın doğumuyla ilgili

[499] *The Oxford Dictionary of Byzantium, ODB,* (1991), (Ed: A.P.Kazdhan), Dumbarton Oaks, Oxford University Press, s.812.
[500] L.Corchia (2016). *L'iconografia medievale dell'Annunciazione: origine e devoluzione;* R. Fazio Smith, *Folia Focus.* L'Annunciazione nell’arte: origini e segreti dell'iconografia; R.Fazio Smith (2014). L’annunciazione nel medioevo: storia, simboli e segreti. https://www.foliamagazine.it/annunciazione-medioevo/ (Erişim Tarihi 7.6.2020)

bir metin bulunmaktadır; ardından Meryem'e İsa'nın doğumunun Cebrail tarafından müjdelenmesi (Luka 1:26-38) anlatılmaktadır. Yahya sayesinde Eski Ahit kehanetlerine yapılan bağlantı, Meryem'in Kutsal Ruh tarafından hamile bırakılmasıyla ve kendisine verilen müjdeyle tamamlanmaktadır.

Mesih-İsa'nın bedenlenmesinde (enkarnasyonu) Meryem'in rolüne de değinmek gerekmektedir görüşündeyiz. Meryem mucizevi olarak hamile kalmış ve İsa'yı doğurmuştur; İsa'nın yaşamında önemli bir yeri yok gibi görünmektedir. Meryem, Eski Ahit'te Yeşaya 7:14'te İsrail halkına müjdelenen İmmanuel'in, diğer bir deyişle kurtarıcı kralın annesidir. Aslında Meryem'in doğumu da bir mucizedir; Yaşlı Anna'dan dünyaya gelmiştir ve Tapınak'ta çocukluğunu geçirmiştir[501] . Hezekiel 44:2'de "RAB bana, "Bu kapı kapalı kalacak, açılmayacak, buradan kimse girmeyecek! dedi, "İsrail'in Tanrısı RAB bu kapıdan girdi, bu yüzden kapalı kalacak" ifadesiyle mucizevi doğum haber verilmiştir. Eski Ahit'te haber verilen Kurtarıcı'nın bir bakireden dünyaya gelmesi İsa'nın Bakire Meryem'den doğması ile örtüşmekte dolayısıyla Eski Ahit ile bağ kurmaktadır. Tanrısal özelliklere sahip İsa'nın bedenlenmesinde (enkarnasyon) Meryem'in rolünü vurgulamaktadır. İsa'nın doğası üzerine yapılan tartışmalarda gnostiklerin insan görünümünde ruhani bir varlık olarak niteledikleri İsa, ölümlü olarak mucizevi bir şekilde doğmuş ve sonunda da tüm insanlığın kurtuluşu için kendini kurban etmiş bir kişidir. Meryem üzerine yapılan tartışmalara 431 Efes Konsili'nde alına kararla, Theotokos olarak kabul edilmesi ile son nokta konulmuştur. Bu kararla Meryem "Tanrı Kelamı'nın ete kemiğe bürünerek insan suretinde görünmesinin aracı" olmaktan öteye geçmiş ve başlı başına bir hürmet ve ibadet aracı haline gelmiştir; böylelikle kutsallığı konusundaki tartışmalar son bulmuştur. Konsil sırasında güçlü bir Artemis inancının bulunduğu Efes kenti halkı yapılan tartışmalara tepki göstermiş olsa da uzun tartışmalar sonunda Meryem'in Theotokos olarak tanımlanmasında bu coğrafyada yüzyıllardır var olan Anatanrıça ve Bakire (Artemis) inancının etkili olduğunu belirtmek gerekmektedir. Yeşaya 7:14'te Yahudilerin genç kız, Hıristiyanların "bakire"

[501]Doğan çocuğun tapınağa takdimi geleneği İbrani toplumunda halen farklı biçimde de olsa sürmektedir. Günümüzde evde de yapılabilen bu tören "yeni doğan çocuğa isim verme" törenidir. Tapınakta çocukluğunu geçirmesi ile ilgili bir bilgi / kural Tevrat'ta yer almamaktadır. Ancak Uzakdoğu'da, Nepal'de Hindu ve Budist geleneği içinde özel seçilen kız çocukları 12 yaşına kadar tapınakta kalmakta ve Anatanrıça gibi tapınım görmektedir. Ergenlikle birlikte tapınağın kirlenmemesi adına tapınaktan çıkarılmaktadır. Meryem'in de yaşı geldiği için tapınağı kirletmemesi amacıyla Yusuf ile nişanlanmış ve O'na emanet edilerek tapınaktan uzaklaştırılmıştır. Bilgi İsak Eskinazi'den alınmıştır; Rashmila Shakya (2007). *From Goddess to Mortal: The True-life Story of a Former Royal Kumari*, Vajra Publications, (Eski Bir Kumari'nin Anıları)

olarak nitelendirdiği Meryem böylece farklı bir kimlik kazanmıştır; Theotokos ilan edilmesiyle Meryem ilahi bir nitelik kazanmıştır. Hastalara şifa verici, sorunları giderici kimliği imparatorluk kadınları arasında da kendine yer bulmuştur; Konstantin'in annesi Helena (4. yy.) ve Aelia Pulcheria Augusta (5. yy.) gibi isimler Meryem'in öneminin ve inancının yayılmasında etkili olmuşlardır.

Meryem'e Müjde Kanonik İnciller, Luka 1:26-38 ve Yakub'un Protoevangelariumu ile Pseudo-Matta'nın verdiği bilgiler doğrultusunda iki bölümden oluşmaktadır**.** Kuyu Başında Müjde, erken dönemlerden itibaren geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır. Luka 1:28'de Cebrail'in Meryem'i evinde ziyaret ettiğini söylerken, Protoevangelium 11. bölümde, Pseudo-Matta Apokrifinde Meryem'in kuyu başında ve evinde müjde aldığı belirtilmektedir. Venedik, S. Marco Bazilikası'nda bulunan 12. yüzyıl mozaiğinde[502] ve İstanbul, Chora Manastır Kilisesi'nde yer alan Kuyu Başında Müjde ikonografisi benzerdir. 12. yüzyıla tarihlenen Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilyelerinde ise Vat.gr.1162 117v'de Meryem'e Kuyu Başında Müjde, Vat.gr.1162 118 r'de Meryem'e Evinde Müjde [503] aynı el yazması içinde birlikte yer almaktadır (Resim 165/Bkz: EKLER).

Sahnenin ilk tasvirlerinde Cebrail'in fazla yer kapladığını ve kompozisyondaki asimetri ile sahnenin önemli figürü olduğunu, zaman içinde rollerin değişerek Meryem'in ikincil önemden bir kraliçeye dönüştüğünü görmekteyiz. Yeni merkez Meryem'dir. Doğu Hıristiyanlığında Müjde kuyu başında veya mor renkli yün eğirirken tasvir edilirken, Batı'da daha entelektüel bir çözüm bulunmuştur; Antik çağdaki bakire tanrıçaların[504] örgü eylemi içinde tasvir edilmeleri ile Meryem'in Tanrı'nın selamını alırken yaptığı yün eğirme eylemi arasında benzerlik dikkat çekicidir[505]. Antik dönem mezarları üzerinde kadın figürlerinin kirmen, sepette yün ile tasviri iyi eş, ailevi bağlılık sembolü olarak değerlendirilmektedir. Müjde sahnesinde Cebrail Tanrı'nın selamını verdiği anda Meryem'in elinde bulunan kirmen diğer bir benzer ayrıntıdır. Örgü eylemi ile, Hıristiyan inancında Meryem'in kendi bedeninde Tanrı'nın-İsa'nın etini örmeye, oluşturmaya başlaması olayının arkaik bir kaynağı olduğu söylenebilir. Meryem'in

[502] http://www.lapartebuona.it/wp-content/uploads/2018/12/1.-mosaico-basilica-di-S.Marco-Venezia.jpg (Erişim Tarihi 20.7.2020)
[503]https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (Erişim Tarihi 20.7.2020)
[504]H.Demir (2018) . Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kirmeni, Kırmızı ve Mor Yünü Üzerine Görüşler. *Bilimname XXXVI, 2018/2,* s.375-397.
[505]M.Rigoglioso (2010). *Virgin Mother Goddesses of Antiquity*. New-York, Palgrave, Macmillan, s.22.-40

tapınakta geçirdiği ilk yıllarında tapınak için ördüğü örtü de örgü örme ikonografisi ile ilişkilendirilebilir düşüncesindeyiz. Bu ayrıntının 2. yüzyıl kaynağı olan Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili) 10:10 bölümünde yer alan "Meryem, erguvaniyi aldı ve eğirdi" cümlesiyle ilgili olduğu düşünülmektedir. Yün eğirme temasını Müjde sahnesinin ilk örneklerinde de görebilmekteyiz.

Batı ikonografisinde ise Meryem herhangi bir ev işi ile meşgul değildir; düşünür, dua eder veya elinde bir kitap ile tasvir edilirken Kilise babalarına göre bedenlenme (enkarnasyon) hakkında Yeşaya'nın kehaneti ile ilgili bölümü[506] okumaktadır; beyaz giysili melek soldan gelir, konuşma tavrı ile elinde beyaz bir zambak veya bir asa taşımaktadır, asa antik dönem ikonografisinde karşımıza çıkan Zeus'un habercisi Hermes-Merkür'ün kadüzünü[507] anımsatmaktadır; şövalye tavrı ile bir hediye sunar gibidir. Kutsal Ruh ise Genesis'te olduğu gibi olaya hakim beyaz bir güvercin şeklinde olaya dahil olur[508]. Erken örneklerde bulunmayan güvercin detayı, 11.yüzyıldan başlayarak karşımıza çıkar. Reau, meleğin hitabet tavrının antik dönem filozoflarının tavrıyla benzerliğine vurgu yapar. Elindeki beyaz zambak Meryem'in iffetini, eğer üç çiçekli ise Meryem'in bekaretini -*antepartum, in partum, post partum*- sembolize etmektedir[509].

Roma'da 3. yüzyıla tarihlenen Priscilla Katakombu'nda[510] yer alan sahne üzerinde tartışmalar devam etse de Meryem'e Müjde'nin ilk örneği olarak kabul görmektedir (Resim 164/Bkz: EKLER). Beşinci yüzyıldan itibaren sahneye güvercin şeklinde Kutsal Ruh sembolü de eklenecek ve bu ikonografinin ilk örneği, 5. yüzyılda inşa edilen ve Meryem'in Theotokos olarak ilan edilmesinden sonra Meryem'e adanan ilk kilise olan

[506]Yeşaya 7:14

[507]Caduceus, Yunan mitolojisinde Hermes, Roma mitolojisinde Merkür'ün elinde taşıdığı uzlaştırma gücü olan, uç kısımda simetrik olarak birbirine sarılmış yılan bulunan ve iki açılmış kanatla sonlanan asadır. Tanrı'nın elçisi olduğunun bir işaretidir. Farklı dünyalar arasında yapılan yolculukta bir araçtır. https://www.treccani.it/vocabolario/caduceo/ (Erişim Tarihi 23.7.2020)

[508] D.Vasta. Iconografia mariana nella pittura delle chiese di Acireale, s.373. http://www. accademiadeglizelanti. it/2003/iconografia. pdf (Erişim Tarihi 23.7.2020)

[509]639 Lateran Konsili'nde kabul edilen dogma.

[510]Meryem, Roma geleneklerine uygun olarak bir tunik ve palium giymekte ve bir koltukta oturmaktadır; sağda önünde ayakta duran ve geniş kollu tunik giymiş figür konuşur gibi elini kaldırmıştır. Oturuyor olması ziyaretçiyi kabul eden kişinin onurlu kişi olduğunu simgelemektedir Meryem'in başı açıktır; daha sonraki dönemde Doğu geleneğine uygun olarak maphorion giyecektir. Kanatsız olarak resmedilmiş Cebrail aynı pozisyonda devam edecek, eli ile mesajın geldiği yeri işaret edecektir. Meleğin Hıristiyan sanatının ilk örneklerinde kanatsız tasvir edilmesi ise bu varlığı Pagan dönemin meleklerinden ayırt etmek içindir.

Roma, S.a Maria Maggiore Kilisesi'nde yer alacaktır[511]. Zafer kemeri üzerinde bir kraliçe gibi işlemeli giysiler içinde ve mücevherle donanmış Meryem, meleklerin yanında ayaklarını bir suppedaneuma dayayarak evinin önünde oturmakta ve mor iplik eğirmektedir [512] , Cebrail sağdan yaklaşmakta ve gökyüzünde beyaz güvercin görülmektedir (Resim 166/Bkz: EKLER). Cebrail'in sağdan gelerek müjdeyi verdiği sahnelerde o dönemde geçerli olan İbranice okuma yönünün etkili olduğu bilinmektedir[513]. Güvercin figürünün Roma'da bir kilisede yer almasının Doğu'da gerçekleştirilen bir konsilde alınan kararın Batı Kilisesi tarafından da kabul gördüğünün bir kanıtı olduğunu ileri sürebiliriz. İncil'de güvercin şeklinde Kutsal Ruh'un görünümünden sadece İsa'nın Vaftizi bölümünde[514] söz edilmektedir. 325 yılında toplanan İznik Konsili'nde Vaftiz sahnesindeki güvercinin Kutsal Ruh sembolü olduğu kabul edilmiştir. Ve güvercin 11.-12. yüzyıldan sonra Meryem'e Müjde sahnesinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş, daha sonra Pentekost, Yaratılış ve Teslis (Trinita') sahnelerindeki yerini almıştır.

Ravenna, S. Apollinare in Classe ve S. Apolinare Nuovo kiliselerinin resim programlarında yer almayan "Meryem'e Müjde" sahnesi Ravenna'da bulunan ve yine 5.yüzyıla tarihlenen, S. Francesco Kilisesi, Braccioforte Şapeli'nde yer alan ve Helenistik özellikler taşıyan Pignatta Lahdi üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 167/Bkz: EKLER). Meryem arkalıksız bir tahta oturmuş, yün eğirirken sağdan gelen Cebrail'den Müjde'yi almaktadır. Meryem'in kirmeni ve yünü, Cebrail'in kanatları artık sahnede görülmeye başlamıştır. En belirgin Helenistik etki figürlerin kıyafetlerinde görülmektedir. Bir diğer erken örnek ise 6.yüzyıla tarihlenen Ravenna'daki fildişi piskoposluk tahtı üzerindedir. Kompozisyonda Meryem'in arkasındaki alınlıklı mimari detay arka fonu oluşturmaktadır; Meryem bu yapının bir parçası olan tahtta oturmaktadır ve "En Yüce Olan"ın mekanı haline gelmektedir; Meryem aynı zamanda "Kilise"yi sembolize etmektedir. Yanında yün dolu sepet bulunmaktadır; elinde eğirdiği yünü tutmaktadır. Diğer eliyle kabul anlamında sembolik

[511]S.Maria Maggiore Kilisesi örneği olasılıkla güvercinin Pagan gelenekte Tanrıça Afrodit'in sembolü olmasından dolayı uzunca bir süre bir "*unicum*" olarak kalmıştır; Meryem'in çevresinde dört melek yer almaktadır. Kompozisyonda birden fazla meleğin yer alması Trento Konsili'nden (1545-1563) sonra yaygınlaşacaktır.
[512]Yakup Evangelariumu 11:1-2; Pseudo-Matta 11:2. Tapınak için dokunan örtüyü anımsatmaktadır.
[513]S.Bornovalı (2008). *Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri*, İstanbul Teknik Üniversitesi-Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, s.10.
[514]Matta 3:16, Markos 1:10

bir jest yapmaktadır. Cebrail'in elinde Tanrı tarafından görevlendirildiğinin sembolü olarak, Tanrı'nın elçisine teslim ettiği asa bulunmaktadır. Öyküsel anlatım Helenistik etkiler taşımaktadır. Katedra (Maximianus, 546-554) üzerindeki kabartmada da solda yer alan üçgen alınlıklı bir yapı, Meryem'in evi olmalıdır; Meryem evin önünde yüksek ve geniş arkalıklı bir tahtta oturmaktadır; önünde Cebrail sağ eliyle kutsarken sol elinde asa tutmaktadır (Resim 168/Bkz: EKLER). 8.-9.yüzyıla tarihlenen Suriye kökenli ipek dokuma[515] üzerindeki halka içinde görülen Müjde sahnesinde de baş melek aynı tavırda tasvir edilmiştir[516] Meryem farklı formda bir taht üzerine oturmaktadır, yün sepeti yer alsa da yün eğirme faaliyetini bırakmıştır. Meryem'in Evinde ve Kuyu Başında Müjde ikonografisinde olduğu gibi ayakta olduğu örnekleri de Doğu sanatında 6.yüzyıldan başlayarak karşımıza çıkar. 6.yüzyıla tarihlenen Floransa Laurentian Kütüphanesi'nde korunan Rabula İncili'nde Müjde sahnesi sayfada metnin iki yanına yerleştirilerek Meryem ve Cebrail'in farklı dünyalardan geldiği görüşünün altı çizilmiştir. Meryem'in yanında resmedilmiş bitki canlanma, enkarnasyon, doğurganlık sembolizmine dayanmaktadır[517].

Roma, S.a Maria Maggiore Kilisesi'nde (5.yy.) zafer kemerinde yer alan sahne yine Roma'da S.a Maria Antiqua Kilisesi'nin (7.yy.) apsis duvarında[518] (Resim 169/Bkz: EKLER) Cebrail ve Meryem birlikte tek panelde tasvir edilmiş şekilde karşımıza çıkarken daha sonraki dönemlerde kiliselerdeki mimari değişikliklere paralel olarak öyküsel çevrimler dahilinde nartekste veya efharistia ile ilgili bir dogma olarak bema kemerleri üzerinde yerini almıştır. Sahne zaman içinde zafer kemerinden bema kapısı kanatları üzerine geçer[519]; iki figür arasındaki manevi uzaklık farklı kanatlar üzerinde

[515]Roma, Sancta Sanctorum in Laterano Hazinesinde korunmaktadır.

[516] https://revue-codex.fr/sommaire/les-chretiens-dorient-a-linstitut-du-monde-arabe/ (Erişim Tarihi 7. 8. 2020)

[517] Rabbula İncili. Fol.4r. (Bernabo' Fol.4a) 6.yüzyıl. http://warfare.tk/6-10/Rabbula_Gospel-4r.htm/ (Erişim Tarihi 7. 8.2020)

[518] Santa Maria Antiqua Kilisesi apsis duvarı dört fresko katmanı (palimpsest) ile farklı bir örnekoluşturmaktadır. 6.yüzyıldan 8.yüzyıla kadar gerçekleştirilen katmanlarda farklı sahneler resimlenmiştir. En eski katmanda Maria Regina tipolijisinde tahtta oturmuş kucağında Çocuk İsa ile Meryem yer alır. Üst katında Meryem ve Cebrail figürleri parçalar halinde günümüze ulaşmıştır. 7.yüzyıl ortalarında tarihlenen üçüncü katmanda Aziz Basileus ve Yuhannes Hrisostomos yer alırken, en üst katmanda 705-707 yılları arasına tarihlenen Aziz Gregorius Nazianzus figürü resmedilmiştir. Maria Regina tasviri 6.yüzyıla tarihlendirilmiştir; Meryem'e Müjde sahnesi tarihlendirmesi üzerine tartışmalar devam etmektedir. S. De Michele (2015). Gli affreschi di Santa Maria Antiqua: la parete palinsesto. https://restaurars.altervista.org/gli-affreschi-di-santa-maria-antiqua-la-parete-palinsesto/ (Erişim Tarihi 7. 8.2020)

[519]Aktaran: Bornovalı, 2008, **a.g.k**.; L. Uspenkij (1992)**.** *Theology of the Icon*, St. Vladimir's Seminary Press, New York.

tasvir edilerek yansıtılır; aslında bu Meryem'in lekesizliği sembolizmini de güçlendirmektedir. Sahnenin bema kemeri üzerinde ya da bema kapısı kanatları üzerinde tasviri teolojik açıdan anlamlıdır; bu mekan efharistia, ekmek ve şarap ayinininde inananların İsa ile buluştuğu noktadır. S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde iç veya dış mekan olup olmadığı anlaşılamasa da Meryem soldadır ve yüzü Cebrail'in yüzüyle aynı hizadadır; ikisi de ayaktadır ve karşılıklı durmaktadırlar. İkonoklazma dönemi sonrası Müjde daha canlı bir ikonografi ile karşımıza çıkacaktır.

Porec, Efrasius Katedrali (6.yy.) mozaikleri arasındaki Müjde sahnesinde Meryem sahnenin sağına yerleşmiştir; üçgen alınlıkla evinin önünde yüksek ve yuvarlak arkalıklı bir tahta oturmuştur ve önünde yün sepeti durmaktadır; sol eliyle yünün ucunu tutarken sağ elini şaşkınlık ifadesi olarak ağzına götürmüştür; soldan koşar adımla yaklaşan Cebrail sağ eliyle kutsarken sol elinde asasını tutmaktadır, kanatları hareket halindedir (Resim 170/Bkz: EKLER). Bu katedralde Meryem'in Evinde Müjde ikonografisinde iki Müjde örneğinin birlikte yer alması da farklı bir yorum olarak kabul edilmelidir. 10.yüzyıla tarihlenen Ecmiadzin Kodeksi fol.228 v'de yer alan Müjde sahnesinde de Meryem sağ elini aynı tavırla ağzına götürmüştür; ancak evinin önünde ayaktadır, neredeyse frontal pozisyondadır (Resim 171/Bkz: EKLER).

Münih, Christian Schmidt Koleksiyonu'nda bulunan ve 6.-7.yüzyıla tarihlenen altın madalyon, kişisel eşya üzerinde yer alan dini temalı sahnelere örnek oluşturmaktadır; madalyon üzerinde Müjde, Ziyaret ve Doğum sahneleri bulunmaktadır; Meryem sağda lir şeklinde arkalıklı tahtta frontal pozisyonda oturmakta, sağ elini kabul anlamında göğsünde tutmaktadır; sol elinde eğirdiği yün sepete doğru sarkmaktadır. Cebrail soldan yaklaşarak sağ eliyle Tanrı selamını iletirken sol elinde asası bulunmaktadır. Farklı bir ikonografi ile iki figür arasında bir yıldız dikkati çekmektedir [520].

Altıncı yüzyıldan itibaren sahnede Meryem ve meleğin yerleri değişecek, Meryem sahnenin sağına yerleşecek ve böylece dikkat ana figüre yönelecektir; ayrıca ayakta ve konuşur tavırda resmedilecektir. Bu yenilik Meryem'in asaleti yanında bilgeliğine de vurgu yapmaktadır. Sanki ziyaretçinin (Cebrail) önemini anlayınca saygıyla ayağa kalkmış, mesajı dinlemiş ve cevap vermektedir. Elleri farklı pozisyonlarda

[520]L.Brubaker (2016). The Cult of the Mother of God in Byzantium, (Ed. L.Brubaker-M.B. Cunningham), Asghate, s.42.

olabilmektedir [521] ve melekle diyalog içinde olduğunu belirtir biçimdedir. Bu değişikliği Kappadokya Bölgesi'nde Tokalı I ve Tokalı II Kiliselerinde görmekteyiz. Eski Tokalı (Tokalı I) Kilise'deki (10. yy. başı) Müjde sahnesinde Meryem sahnenin solunda iken 50-60 yıl sonra gerçekleştirilen Yeni Tokalı (Tokalı II) Kilise'deki sahne Meryem'in sahnenin sağına yerleştirildiği ilk örnek haline gelmiştir. Tokalı I'de tonozun güney kanadında iken, Tokalı II'de prothesis apsisi bema duvarında yer alması 50-60 yıllık bir sürede gerçekleşen ikonografik değişikliklere örnek olabilir düşüncesindeyiz.

Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu topraklarında 726 yılında İmparator III.Leon'un koyduğu ikonoklazma kurallarının Roma Kilisesi tarafından reddedilmesi ile ikona kırıcılık hareketinden etkilenmeyen İtalya'da Milano yakınlarında Castelseprio'da 9.yüzyıla tarihlenen[522] S.a Maria Foris Portas Kilisesi duvar resimleri arasında yer alan Müjde sahnesi oldukça hareketli ve canlıdır, havada asılı kalmış figürler ruhani bir alemi işaret eder gibidir [523] (Resim 172/Bkz: EKLER) .

Oturmuş ve yün eğiren Meryem ikonografisi Batı'da çok yaygın olmasa da 11. yüzyılda Pavia'da S.Michele Kilisesi'nde bir kabartmada ve 12. yüzyıla tarihlenen Pisa Katedrali bronz kapıları üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 173/Bkz: EKLER). Pisa örneğinde Meryem evin içindedir, meleği görünce ayağa kalkmıştır. Himationunun etekleri uçuşan meleğin telaşı, elindeki asası ve selamı çok net biçimde görülebilmektedir. İki figür diyalog halindedir. Evin arka bahçesindeki ağaç ve kubbeli yapıdaki tapınak sembolizmi bir arada vurgulanmıştır.

Sina İkonası (12.yy.) Müjde sahnesinde evinin önünde gösterişli bir tahtta oturan ve yün eğiren Meryem'e Cebrail soldan yaklaşmaktadır. Giysilerde ve başmeleğin baş

[521]Elin dışarıya doğru dönük olması ilk başlangıçtaki çekingenlik ve tutukluk ifadesi olabildiği gibi Tanrı iradesini kabul jesti de olabilir; vücudun öne doğru eğilmesi de kabul ifadesidir. Orans ise iki elin göğüs hizasında karşıya doğru açılması ise güvenle kabul etme tavrıdır.

[522]Carbon 14 testi sonucu 865-867 yıllarına tarihlenmektedir. B. Leal (2013). *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti.* https://www.academia. edu/13897079/Wall_pantings_ in_S_ Maria_foris_portas_Castelseprio_and_the_tower_at_Torba_Reflections_and_reappraisal_In_Castelseprio _e_Torba_sintesi_delle_ricerche_e_aggiornamenti_ed_Paola_Marina_de_Marchi_Mantua_SAP_Societ% C3%A0_Archeologica_2013_pp_311_244_Co_authored_with_John_Mitchell (Erişim Tarihi 1.7.2020)

[523]P.D.Leveto (1990). 'The Marian theme of the frescoes in S.Maria at Castelseprio', *Art Bulletin* 72, no. 3, s. 393-413. Kilisenin ve duvar resimlerinin tarihlendirilmesi konusunda duvar resimlerinin Karolenj mi, Bizans üslubuna göre mi yapıldığı sorusu karşısında resimlerin daha çok Apokrif kaynaklı olduğunu, Apokrif kaynaklı tasvirlere daha çok Bizans coğrafyasında yer verildiğini ve resimlerin Bizans etkili olduğunu söylemektedir. Kitzinger, "tasvir sanatının şiirsel üslup ile ifade edilmiş hali" olarak nitelediği resimleri Helenistik etkileri ve İncil temalı öyküsel anlatım karakteristiği açısından önemli bulduğunu belirtir. E.Kitzinger (1963). The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, *Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 17 (1963), s. 95-115.

kısmında belirgin Helenistik etkilerin yanı sıra bereket sembolizmi ve ilkbahar motifleri dikkat çekicidir. Nehirdeki su canlıları, terastaki yeşermiş bitkiler, evin çatısında yuva yapan iki kuş motifi, parlayan güneş[524] ilkbahara, Müjde bayramının kutlandığı 25 Mart'a gönderme gibidir. Sahnede arka fonda görülen yapılar Meryem'in şehri Nazareth'i, Meryem'in arkasındaki altın renkli yapı ise gösterişli mimariye sahip Kilise'yi sembolize eder gibidir. Terastaki bahçe Solomon'un Şarkısı'na [525] bir göndermedir ve Meryem'in bakireliği ile ilgilidir; Meryem'in evinin çatısında yuva yapan iki leylek ise doğurganlığı sembolize etmektedir [526] (Resim 174/Bkz: EKLER).

Roma, S.a Maria Maggiore Kilisesi'nde yer alan ikinci Müjde sahnesinde figürler bema (zafer kemerinin) kemerinin iki yanına yerleştirilmiştir; Torriti[527], Bizans resim sanatı geleneğini izleyerek Meryem ve Cebrail'i ayakta ve karşılıklı yerleştirmiştir; Meryem, Tanrı'nın Selamını almak üzere ayağa kalkmıştır (Resim 175/Bkz: EKLER). Demus[528], figürlerin birbirine yönelik veya eğilerek duruşunu iletişim tavrı olarak yorumlamaktadır; Müjde sahnesinde de diyalog belirtisi olarak bu yorum önemlidir. Sahnenin üst orta kısmında genç bir erkek görünümündeki Tanrı büst şeklinde yerini almıştır; "Söz- *Logos*" doğrudan Tanrı'nın ağzından çıkmakta ve bir ışın şeklinde Kutsal Ruh güvercini aracılığıyla Meryem'e ulaşmaktadır. Kehanetleri bildiren Kutsal Kitap ve güvercin şeklinde ikonografiye dahil olan Kutsal Ruh, Tanrı Kelamı (Söz- *Logos*) sembolü bir ışın şeklinde bedenlenme anına dahil olur; böylece Yeni Havva olarak görülen Meryem, Adem ve Havva'nın günahını temizleyerek Kurtuluş temasında Tanrı Anası olarak yerini alır. 13. yüzyıldan itibaren[529] Meryem ve Cebrail'in apsis girişinin iki yanına yerleştirilmesi ile figürler arasında doğal ve manevi uzaklık (Meryem'in maddi dünyaya, Cebrail'in manevi dünyaya ait olması) aralarında uygun şekilde bir boşluk bırakılarak vurgulanmak istenmiştir[530]. Bu anlayış Bizans coğrafyasının farklı noktalarında da yansıma bulmuştur; 12.yüzyıla tarihlenen Kurbinovo-Aziz Georgios

[524]Belting, 1994, **a.g.k.,** 277-278.
[525] "Ezgiler Ezgisi" (Neşideler Neşidesi) adıyla da bilinir. Bilge Süleyman Peygamber'e atfedilen ve İÖ 4.yüzyıla tarihlenen bir şiir derlemesidir. Hıristiyan inancında alegorik yorumlarla İsa ve Kilise arasındaki ilişkiye ve İsa'nın eşi olan Kiliseye göndermeler yapmaktadır. https:// ebible. org/pdf /turev /turev_ SNG. pdf (Erişim Tarihi 3.6.2020)
[526]H.Evans and W.D.Wixom (1997). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*, A.D.843-1261, New York: The Metropolitan Museum of Art, s.374-375.
[527]Jacopo Torriti, 13. yüzyılda Roma'da Bizans sanatı etkili formlarla çalışan sanatçıdır.
[528]Demus, 1964, **a.g.k.,** 9, 28.
[529]Y.Ötüken (1984). Kappadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerde Resim Programı. Sanat Tarihi Dergisi, 3 (3) s.154.
[530]Demus,1964, **a.g.k**., 23.

Kilisesi (Resim 176/Bkz: EKLER) ve Kıbrıs-Laoudera Panagia tou Arakou Kilisesi'nde, Sicilya'da 12. yüzyıla tarihlenen ve Bizans resim sanatı etkileri taşıyan Monreale Katedrali, Palatina Şapeli ve La Martorana Kilisesi'nde iki figür bema kemerinin iki yanına yerleştirilmiştir. Bulgaristan, Boiana Kilisesi'nde (13.yy.) ve Nikitari, Asinou Panagia Phorbiotissa Kilisesi'nde aynı ikonografi karşımıza çıkmaktadır. Demus'un belirttiği gibi Müjde sahnesi 11. yüzyıldan itibaren sayısı artan Bayram Sahneleri arasında ve efharistia litürjisi ile bağlantılı kutsal mekanda, genelde bemada veya bema kemerinde yerini almıştır[531].

Meryem'in bir tahtta oturduğu tasvirlerde ayakları altında suppedaneuem denilen bir destek bulunmakta tahtın üzerinde de zengin işlemeli bir minder dikkati çekmektedir. İlk örneklerde Meryem'in başı açık iken daha sonra Bizans resim sanatı geleneğinde mavi renkli bir maphorion ile kapatılmıştır; Batı sanatında 10. yüzyıla tarihlenen *Codex Egberti* örneğindeki gibi farklı renklerde örtü de karşımıza çıkmaktadır (Resim 177/Bkz: EKLER). Codex Egberti 24, c.9.v.'deki örneği gibi Meryem'in elleri açık, şaşkınlık ifadesi veya korunma gibi bir tavırda görebilmekteyiz. Örneklerin büyük kısmında yün sepeti ve yün eğirme motifi yer almaktadır. Meryem'in tahtta oturur vaziyette Tanrı'nın selamını aldığı örneklerde Cebrail figürü hareketlilik içindeyken Meryem elleri ile tepki vermektedir; Meryem'in meleği ayakta karşıladığı ikonografilerde ise figürler bir diyalog içindedir; vücut ve elleri ile bir diyalog görüntüsü yaratmaktadırlar.

Venedik, S. Marco Bazilikası mozaikleri Müjde sahnesinde Meryem elinde bir su kabı[532] ile kuyu başındadır; sol taraftan uçarak gelen Cebrail yarım figür olarak betimlenmiştir. Kanatları açıktır ve sağ eliyle kutsarken diğer elinde asası yoktur. Meleği gören Meryem'in korkmuş tavrını vücudunun duruşu yansıtmaktadır; Cebrail'in uçar vaziyette ve yarım figürü olasılıkla, Müjde'nin henüz iletilememiş olmasından kaynaklanmaktadır görüşündeyiz. Kuyunun yanındaki ağaç figürü (kuyu ve ağaç) bereket ve doğurganlık sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. 14.yüzyıl, Chora Manastır Kilisesi'ndeki Müjde sahnesinde de Kuyu Başında Müjde'nin ikonografik ayrıntıları (kuyu, Meryem, Cebrail, ağaç) benzerlik göstermektedir; figürler ve giysi drapeleri oldukça hareketlidir. Sahne mimari detaylarla derinlik kazanmıştır. Ağaç,

[531]Demus,1964, **a.g.k.,** 21-22. 12. yüzyılda el yazmalarındaki artışla birlikte bayram sahnelerinde görülen artış dikkat çekicidir. El yazmalarında sahne sayısının 7'den 10'a, 12'den 16'ye hatta 18'e çıkması önemli ikonografik değişikliktir.
[532]Oinoche şeklinde bir su kabı taşımaktadır. (http-496)

Kapalı Bahçe sembolizmi dahilinde bahçenin dışına yerleştirilmiştir. Kuyu bu bağlamda yine Meryem'le ilgili "Hayat Veren Pınar" sembolizmi ile ilişkilidir.

Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilyeleri'nde iki müjde sahnesi birlikte tasvir edilmiştir; ancak ayrı sayfalarda yer almaktadır (Resim 165/Bkz: EKLER). Meryem'e Kuyu başında Müjde sahnesinde (Vat.gr.1162 117v) Meryem kantaros formlu bir kapla su çekerken, bir diğer kap yanında durmaktadır, sağ taraftan uçarak gelen meleği görünce korkarak evine yönelir; kantaros formlu su kabı iki kez yerleştirilerek doğurganlık sembolizmini vurgulamaktadır[533] . Ev mimarisinin önünde taht ve üzerinde yün ile kirmen bulunmaktadır. Meryem'e Evinde Müjde sahnesi (Vat.gr.1162 118 r)[534] farklı mimari öğeler önünde gerçekleşir. Meryem sağda tapınak-kilise tarzı bir bina önünde tahtta oturmaktadır, ayaklarını bir suppedaneuma dayamıştır ve yün eğirmektedir; soldan yaklaşan Cebrail'in telaşla geldiği ve ayaklarının yere bastığı görülmektedir; Tanrı'nın mesajı bu anda Meryem'e iletilmiştir. Meryem'e Evinde Müjde ikonografisinde Meryem'in oturduğu taht veya koltuk ev mimarisinin önüne konularak evin içinde ziyaret hissi verilmeye çalışılmıştır.

Oniki bayram sahnesinin ilk adımı olan Meryem'e Müjde Bayramı, 25 Mart tarihinde kutlanmaktadır[535]. Hıristiyan takvimine bayram olarak I.Iustinianus (527-565) döneminde eklendiği görüşü kaynaklarda yer alsa da daha önceki dönemlerde de Müjde ile ilgili kutlamaların yapıldığı bilinmektedir[536]. Litürjik takvime kesin olarak girmesi ise 692 yılında toplanan Trullo/Quinisext Konsili'nin 52 nolu kanonu ile gerçekleşmiştir.

Matera kentinde çalışmamız içinde yer alan kiliselerde Müjde sahnesi S. Giovanni in Monterrone, Madonna delle Tre Porte ve Madonna de Idris kiliselerinde yer almaktadır. S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'ndeki Müjde sahnesi mekanın güney duvarındaki bir çıkıntının batı yüzeyinde yer almaktadır (Resim 82/Bkz: EKLER).

---

[533]Z.Şenel (2019). Makedonya'da Komnenos Dönemi Resim Sanatı: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir, s.246.

[534]https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (Erişim Tarihi 29.8.2020)

[535]25 Mart, İngiltere ve İrlanda'da 12.yüzyıldan 1752 yılına kadar yılbaşı kutlamaları günü idi. Antik dönemde de yılbaşı aynı gün kutlanırdı. Güneşin doğuşu, Attis'in dirilişi ve Ana Tanrıça'ya dönüşü, ilk Hıristiyanlık dönemlerinde Paskalya kutlamaları 25 Mart'ta yapılırdı, dünyanın yaratıldığı gündü ve nihayetinde Tanrı Kelamı'nın Müjde ile bedenlendiği (enkarne olduğu) gündür. Cattabiani, Attis için yapılan törenlerin Hıristiyan geleneğe aktarılması olduğunu ve 25 Mart tarihinin 25 Aralık- *Natalis Solis İnvicti'*den aşağı yukarı dokuz ay önceye düştüğünü yazmaktadır. A.Cattabiani (2008). *Calendario, Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno.* Milano- Mondadori, s.110-113.

[536]L.Brubaker (2011*). The cult of the Mother of God in Byzantium*, Routledge, London, s.20.

Meryem sahnenin sağında oturmakta ve sağ elini karşıya doğru açık biçimde göğüs hizasındadıri tereddüt, şaşkınlık ifadesi olabileceğini düşünmekteyiz; sol elinde kirmeni tutmaktadır. Bu ayrıntı Bizans resim geleneğinin devamı olarak değerlendirilmelidir görüşündeyiz. Tahtının formu tam olarak anlaşılamasa da kırmızı işlemeli yuvarlak biçimli minderi görülebilmektedir. Tanrı'nın selamını almak için ayağa kalkmıştır. Sol taraftan yaklaşan melekle karşılıklı durmaktadırlar; karşısındaki Cebrail sağ eliyle kutsama işareti yapmaktadır. Kanatları ve khiton ve himationunun uçuşan etekleri, yere dokunmak üzere olan sağ ayağı ile Meryem'in evine henüz ulaşmış hissini vermektedir. İki figür karşılıklı dursalar da canlı sarı renkle bir mekan ayrılığı oluşturulmuştur. Meryem'e Evinde Müjde ikonografisindedir.

İkinci örneğimiz Madonna delle Tre Porte Kilisesi'ndedir; kuzey duvarındaki ambonun üst kısmında duvarda yer alan Müjde sahnesinde de Meryem sahnenin sağında gösterişli bir tahtta oturmaktadır, sol elinde tuttuğu kitap görülse de sahnenin üst kısmı eksik olduğundan tavırlar tam olarak anlaşılamamaktadır; kitap detayı Batı resim geleneğine uygun bir ikonografidir. Tanrı'nın meleği ise sahnenin solunda ayakta durmaktadır; sahnenin üst kısmı tahrip olmuştur. Lanfranchi Müzesi'nde yer alan parçalardaki resmin kırmızı renkli fonu ve giysi renklerinin benzer olması nedeniyle Cebrail figürünün başı ve göğüs kısmı olabileceğini varsaymaktayız. Meleğin elleri saygı ve tevazu tavrıyla göğsünde çaprazlanmıştır; bakışları Meryem'e yöneliktir (Resim 39/Bkz: EKLER). Madonna de Idris Kilisesi Müjde sahnesi de günümüzde Lanfranci Müzesi'nde sergilenmektedir. Özgün yeri ise kilise altarının üzeri ve güney duvarıdır. Meryem sahnenin sağında bir tahtta 3/4 pozisyonda sağına dönük olarak oturmaktadır, başını meleğe doğru eğmiş ve göğsünde çaprazladığı elleri ile Tanrı iradesini kabul ettiğini gösterir bir tavır içindedir. Kanatları kapalı biçimde başmelek solda diz çökmüş, Meryem'e doğru dönük pozisyondadır. Sağ elini kaldırmış kutsamaktadır, sol elinde ise ucu açık bir rulo tutmaktadır. Ruloda "AVE MARIA GRA(TIA). PLENA", "Selam sana Meryem, Lütufla dolu" yazmaktadır. Meryem ile Başmelek arasında Meryem'e doğru hareket eden beyaz güvercin görülmektedir (Resim 72/Bkz: EKLER). Melek ve Meryem diyalog halindedir. Figürler çerçeveden taşmaktadır. Diz çökmüş melek figürü Batı sanatında ortaya çıkmış bir ikonografidir. Batı resim sanatında 11. yüzyıldan itibaren kirmenin yerini kitap ve kürsü almıştır. Bu değişiklik Fransisken maneviyatı ile ilgili bir yenilik olarak da açıklanmaktadır;

Meryem Tanrı'nın mesajı ulaştığında mezmurları okumaktadır[537]. Yine aynı etki ile daha insani ayrıntılar karşımıza çıkmaktadır. Giotto'nun Scrovegni Şapeli'nde (1305) aynı ikonografi ile Meryem ve Cebrail diz çökmüş olarak apsis kemerinin iki yanına yerleştirilmiştir. Meryem kabul tavrı olarak ellerini göğsünde çaprazlamıştır; Cebrail sağ eliyle kutsarken sol elinde mesajın yazılı olduğu ruloyu tutmaktadır (Resim 178/Bkz: EKLER).

Cebrail'in Meryem'i "Tanrı'nın Lütfu" ifadesi ile selamlaması, Kilise Babalarına göre meleğin selamı, Tanrı'nın Kutsal Ruh aracılığı ile bütün tanrısal lütuflarını ve tahtını teslim ettiğinin bir göstergesidir. Bu bakımdan Meryem kilise ile özdeşleşir; Meryem lekesizdir; Tanrı insanın ilk günahını yenmesini sağlayarak Oğlu için mükemmel bir anne yaratmıştır. Luka İncili 1:28'de "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" sözlerinin bir ifadesidir. "Ave Maria Gratia Plena" sözleri ile Meryem'i selamlamak 6.yüzyıldan itibaren Doğu ve Batı Hıristiyanlığında yayılmıştır; "Ave Maria" sözlerine Meryem'in Elizabeth ile selamlaştığında söylediği sözler eklenmiştir; "Kadınlar arasında kutsanmış bulunuyorsun, rahminin ürünü de kutsanmıştır!"[538]. Trento Konsili'nde (1545-1563) "Tanrı'nın annesi Kutsal Meryem, şimdi ve ölüm saatimizde biz günahkarlar için dua et" şeklindeki Tanrı'nın meleğinin sözleri de günlük dualara eklenmiştir[539] .

İsa'nın Doğumu İkonografisi[540]

"Christus natus est nobis. Come adoremus"[541]: "İsa bizim için doğdu, gel O'na tapalım". Doğum olayının derin anlamını ifade eden bir dizedir. Cennetin ve dünyanın yaratıcısının ve efendisinin, tüm insanlık lehine insanlar arasında insan olarak doğduğu günü ifade etmektedir. Hıristiyan dininin ve Kilise'nin kuruluş anıdır.

İsa'nın Doğumu, *Logos*'un (Söz-Tanrı Kelamı) ete kemiğe bürünmesi / bedenlenmesi (enkarnasyon), Tanrı'nın insan görünümünde doğuşu, kurtuluş ve

[537]Yeşaya 7:14
[538]Luka 1:42
[539]Batı Kilisesi'nde Meryem ile ilgili en önemli dua. Kökeni Luka İncili 1:28'deki "Meleğin Selamı"dır. İtalya'da 4. yüzyıldan başlayarak litürjiye dahil olmuştur. 1568 yılında Papa V.Pius "Müjde" Bayramı dualarına eklemiştir. https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/ave-maria/ (Erişim Tarihi 18.8.2020)
[540] Luka 2:1-20; Matta 1:18-25; Yuhanna 1:14; Arap Çocukluk İncili; Pseudo-Matta; Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili)
[541]Noel şarkısı.

kurtuluşun başlangıcına işaret etmesi dolayısıyla Hıristiyan teolojisinde insanlık için önemli bir olaydır. Bu nedenle Tanrı'nın enkarnasyonu yüzyıllar boyunca tartışılmış, yorumlanmış ve betimlenmiştir. Şamlı Yuhannes "Bir zamanlar Tanrı vücudu ve figürü olmadığı için betimlenemiyordu. Ama şimdi ete kemiğe bürünmüş olarak ortaya çıktığına, insanlar arasında yaşadığına göre Tanrı'nın bir tasvirini yapabilirim" sözleriyle doğum olayının önemini vurgulamıştır[542]. Doğum, sanatta en çok tasvir edilen sahneler arasındadır; çünkü İsa'nın insan ve ilahi doğası üzerindeki gizemi üzerine kurulu, Tanrı'nın küçük savunmasız bir çocuk olarak insanlık tarihine girmesi temasıdır.

Konu ile ilgili olarak kanonik Luka (2:1-20) ve Matta (1:18-25) İncillerinde az ancak temel unsurlar verilmiştir; İsa'nın Augustus Barışı (MÖ 27-MS180) döneminde gerçekleşen doğumunu Yuhanna, "Söz, insan (beden) olup aramızda yaşadı" [543] sözleriyle açıklamaktadır. Luka metninde ise yer yokluğunda yemliğe yerleştirilmiş Bebek ve meleklerin yol gösterdiği çobanlardan söz edilirken, Matta İncili'nde Müneccim Krallar teması da konuya eklemlenir. Markos ve Yuhanna İncilleri'nde konu hakkında hiç bir bilgi bulunmamaktadır. Sahneyi oluşturan diğer ayrıntılar apokrif kaynaklıdır. Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili)[544], Arap Çocukluk İncili (8.-9.yy.)[545] ve Pseudo-Matta İncili[546] doğum olayını ayrıntılarla vererek Doğum sahnesi ikonografisinin gelişiminde etkili olmuştur.

Yazılı kaynaklarda kesin tarih verilmediği için İsa'nın doğum tarihi tartışmalı olsa da, 25 Aralık[547] günü sembolik bir tarih olarak 336 yılından itibaren İsa'nın Doğumu

[542]R.L.Wilken (2006). *Alla ricerca del volto di Dio: la nascita del pensiero cristiano*, Vita e Pensiero, s.209.
[543]Yuhanna 1:14
[544]Yakup İncili. Suriye veya Mısır'da 2. yüzyılda Grekçe yazılmıştır, yazarı bilinmez; yazarın Kudüs'ün ilk piskoposu olan "İsa'nın kardeşi Yakup" olduğunu iddia eden araştırmacılar vardır. İsa'nın Doğumu üç bölümde anlatılmıştır (bölüm 17.-19.), mağara metaforu, doğum sırası ve sonrası yaşanan mucizelere yer verilmiştir. R.Barcellona (2017). La natività nei Vangeli apocrifi dell'infanzia: costruzione di un racconto 'mitico', *Augustinianum 57 (1)*.
[545]Arap Çocukluk İncili (Suriye Çocukluk İncili olarak da bilinir), 8.-9. yüzyılda yazılmış, Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili), Pseudo-Matta İncili ve Thomas Çocukluk İncili gibi İsa'nın çocukluk yıllarını anlatır.
[546]Latince metnin yazarı bilinmemektedir, ancak bir rahip olmalıdır. 6. yüzyıl sonu ve 7. yüzyıl başlarında yazılmış bir apokrif metindir. Barcellona, 2017, **a.g.k.,** 35-56.
[547]25 Aralıkta kutlanan Noel-İsa'nın Doğumu, Roma geleneklerinden Hıristiyan litürjik takvimine geçmiş bir bayramdır.

Bayramı[548] olarak kutlanmaktadır. Doğu Ortodoks Kilisesi ise Hıristiyan inancının en önemli olaylarından biri olarak Doğum'u On İki Yortu arasında 6 Ocak günü kutlamaktadır. Ancak Luka İncili (2:8) "Aynı yörede sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı" [549] şeklinde farklı bir döneme atıfta bulunmaktadır. 25 Aralık, kış gündönümüne ve Roma İmparatorluk döneminde, İmparator Aurelianus'un (270-275) tanıttığı ve adına Roma'da bir tapınak inşa ettirdiği "*Sol Invictus"* bayram gününe karşılık gelmektedir [550] . Apollon ve Helios ile özdeşleştirilmiş güneş tapımı Roma toplumunda Mithra inancı ile paralel olarak yayılmıştır[551]. Eski Ahit'te Yeşaya'nın haber verdiği, Yeni Ahit'te Yuhanna'nın[552] ve Tertullianus'un[553] İsa'yı ışık-güneş olarak tanımlamaları bu tarihin sabitlenmesini meşru kılmaktadır. Roma, S. Pietro Bazilikası kriptasında bulunan Julii Mezarı tavan mozaikleri arasında Pagan inançları ile Hıristiyanlık inancının sentezi şeklinde İsa, Helios-Sol Invictus formunda arabasını sürerken tasvir edilmiştir[554]. Papa Liberius, 354 yılında Roma'da S.a Maria Maggiore Kilisesi'ni kutsarken doğum temasının tasvirini ve Noel (İsa'nın Doğumu) kutlamasını da kanon olarak tanımıştır.

---

[548]J.F.Kelly (2004). *The Origins of Christmas*. Liturgical Press, s.64. 336 yılında Roma Kilisesi'nin 25 Aralık gününü "*dies natalis Christi"* olarak onayladığını, ilan ettiğini ve ilgili belgenin "The Cronograph of 354" olarak adlandırıldığını belirtmektedir.

[549]Dördüncü yüzyıla kadar Doğum için kabul gören tarih 28 Mart, 18 Nisan veya 29 Mayıs idi. Bu nedenle Ermeni Çocukluk İncili'nde İsa'nın 6 Ocak'ta doğduğu kabul edilerek, VIII: 5. bölümde "O dönemde çobanlar ve sığırlar yoktu, çünkü kıştı" denmektedir. Doğu Kilisesi'nde İsa'nın Doğumu 4. ve 5. yüzyıla kadar Epifania Bayramı yani 6 Ocak tarihinde, İsa'nın Vaftizi ve Kana Düğünü Mucizesi ile kutlanıyordu. A.Cattabiani (2008). *Calendario, Le feste, i miti, le leggende e i riti dell'anno.* Mondadori s.227, dn.41; Ermeni Çocukluk İncili. https://it.wikipedia.org /wiki/Vangelo _armeno_ dell%27 infanzia (Erişim Tarihi 30.8.2020)

[550] Cattabiani, 2008**, a.g.k.,** 48. İmparator Aurelianus 25 Aralık tarihini Güneşin Doğuşu olarak sabitlemişti; tören ve oyunlarla bir bayram olarak kutlanıyordu. Hıristiyanlığın ilk döneminde Güneş Kültü ve Mitraizm'in çok yaygın olması nedeniyle Roma Kilisesi yeni inancın yayılmasına destek olabileceği görüşüyle İsa'nın Doğumu'nun ki gerçek Güneş'in (Sol) doğuşu olduğuna inanıyorlardı, aynı gün kutlanmasını kararlaştırmıştır. Eski Ahit peygamberleri de İsa'yı Işık ve Güneş (Sol) olarak haber vermişlerdir. Yeşaya, 9:2 " Karanlıkta yürüyen halk büyük bir ışık görecek; Ölümün gölgelediği diyarda yaşayanların üzerine ışık parlayacak."; Yeşaya 10:17 "İsrail'in Işığı ateş, İsrail'in Kutsalı alev olacak"; Yeşaya 60:1 "Kalk, parla; çünkü ışığın geliyor. Rab'bin yüceliği üzerine doğuyor"; Yeşaya 60:20 "Artık güneşin batmayacak, ayın çekilmeyecek; çünkü Rab sonsuz ışığın olacak, sona erecek yas günlerin". Beşinci yüzyılda Papa Büyük Leon'un, putperestlerle yaptığı tartışmalardan söz eden kaynaklar vardır; o dönemde dahi güneşe tapan putperestlerin varlığının kanıtıdır. Nihayet II. Vatikan Konsili (1962) Noel'i "sadece bedenlenmiş (enkarne olmuş) Tanrı Kelamı gerçek ışığı ortaya koymaktadır" şeklinde açıklamıştır.

[551]Cattabiani, 2008, **a.g.k.,** 48.

[552]Yuhanna 1:4-5, 9

[553]Cattabiani, 2008,**a.g.k.,** 49.

[554] http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=49946 (Erişim Tarihi 3.8.2020)

Luka İncili'nde Doğum mekanı ayrıntılı olarak belirtilmemiştir; Bebeğin bir yemliğe konduğu söylendiğine göre bir ahır olmalıdır. Pseudo-Matta İncili'nde bir mağara[555] ile eşek ve öküz ayrıntılı şekilde yer almaktadır.

Doğum sahnesinin bilinen en eski örneği Roma-Priscilla Katakombunda bir arkosolyum içinde yer alan ve 2. yüzyıla tarihlenen betimlemedir (Resim 179/Bkz: EKLER). Bu örnekte olayın gerçekleştiği yer hakkında bir iz bulunmamaktadır. Resimde sağda bir kadın kucağında bir bebekle oturmakta ve yanında ayakya duran bir erkek yıldızı işaret etmektedir. Kadın Meryem olmalıdır; kısa kollu bir tunik giymektedir ve başında tevazu sembolü bir örtü (velum) bulunmaktadır; kucağındaki bebek çıplaktır. Solda duran erkek figürü yıldızı işaret etmektedir; Yeşaya veya Balaam olabileceği dşünülmektedir; bu figür Balaam'ın "... Yakup soyundan bir yıldız çıkacak, İsrail'den bir önder (asa)[556] yükselecek" [557] kehanetine gönderme yapan ve bir halkın gelecekteki zaferini müjdeleyen Eski Ahit ayrıntısına dayanarak yorumlanmaktadır. Eski ve Yeni Ahit arasında bağlantı kuran ve İsa'nın doğumunu Mesih'in (Kurtarıcı) gelişi ile ilişkilendiren bir yorum olması dolayısıyla önemlidir. Taft ve Carr, yemlik, eşek ve öküz ayrıntısının 6. yüzyıldan başlayarak temaya dahil olduğunu söylese de elimizde daha erken örnekler bulunmaktadır[558]. Dördüncü yüzyıla tarihlendirilen Roma, Claudiano (Resim 180/Bkz: EKLER) ve Milano, Stilicone (Resim 181/Bkz: EKLER) lahitleri üzerindeki kabartmalarda bir yemlik üzerinde sıkıca kundaklanmış bebek, eşek ve öküz figürleri ile birlikte yer almaktadır. Stilicone örneğinde Meryem ve Yusuf figürlerinin bulunmaması dikkat çekicidir. Sicilya'da bulunan ve 4. yüzyıla tarihlenen

[555]Mağara (antrum) metaforu, Antik çağlardan itibaren Platon, Virgilius, Herkül ile ilgili anlatımlarda kullanılmıştır; Hıristiyan inancında İsa mağarada doğmuş, mağaraya gömülmüş, dirilmiş ve yine Adem ve Havva'yı kurtarmak için mağara olarak tasvir edilen Limbo'ya inmiştir. Mağara ilahi doğumdan sonra ölümün ve dirilişin sembolüdür. Toprağın karnı olan mağara, ana rahmi, kadınlık ve bereket/doğurganlık, koruma temaları ile eşleştirilmiştir. İsa'nın bedenlenmesindeki gibi ilahi olanla insani olanın karşılaştığı yerdir. A.Maiuri (2017). *Antrum Riti e simbologie delle grotte nel Mediterraneo antico.* Sapienza Universita' di Roma, (Ed: A.Maiuri), s.8-26; T. Carlo, Antri, caverne, grotte e spelonche nell'universo simbolico. http://www.liceopeanomonterotondo.edu.it/sites/default/files/ universo_simbolico _della _grotta-caverna_-_prof.tuba.pdf. (Erişim Tarihi 3.8.2020)

[556]Kutsal Kitap, Eski Ahit, Çölde Sayım, s.166.

[557]Çölde Sayım 24:17; Felix, Asensio, S.I. (1970), *Il Pentateuco*, Libreria Editrice dell'Universita' Gregoriana, Roma, s.459; http://www.fmboschetto.it/didattica/Bibbia/stella.htm (Erişim Tarihi 5.5.2020); M.Sgarlata (2014). *La Rotonda di Adelfia.* Regione Siciliana. Dip. dei Beni Culturali de dell'Identita' Sicilana, Palermo, s.14-43; Eski Ahit ile ilgili yabancı kaynaklarda Num 24-17 olarak yerini alan bölüm, Türkçe basım Kutsal Kitap'ta Çölde Sayım 24,17 olarak yer almaktadır.

[558]Aktaran: S.Pekak-D.Gül (2015). İsa'nın Doğumu, Sanat Tarihi Dergisi, Ege Ün. Edebiyat Fakültesi Yayınları, Cilt/ volume: XXIV Sayı/Number:2 Ekim/October 2015, s.175-226.

Adelfia Lahdi'nin[559] kapağında ise Eski ve Yeni Ahit sahneleri kronolojik veya tematik olarak düzenlenmemiş şekilde yer almaktadır. Lahit üzerinde yer alan sahneler teolojik olduğu gibi sembolik değerleri ile ve eskatolojik açıdan okunmalıdır; İsa'nın Dirilişi ve insanlığın kurtuluşu ana temadır. Hıristiyanlık inancına göre insanlığın tarihini değiştiren olay gerçekçi bir üslupta tasvir edilmiştir; Meryem, Yusuf ve yemlikteki İsa, olayın tanıkları olan çobanlar, melekler (*Gloria in Exelsis Deo*)[560] ve Doğu'dan İsa'yı ziyarete gelen Üç Müneccim Kral ile birlikte yer almaktadır (Resim 182/Bkz: EKLER). Figürler Matta ve Luka İncillerinin verdiği ayrıntılara uygun şekilde ikonografide yerlerini almıştır.

İlk tasvirlerde yeni doğmuş bebeğin öküz ve eşek arasında yemlik üzerinde yattığı basit mağara veya kulübe şeklinde bir mekan karşımıza çıkmaktadır. Pseudo-Matta İncili'ne göre (6.yy.) "İsa'nın doğumunun üçüncü günü Meryem mağaradan çıktı ve bir ahıra girdi: bebeği bir yemliğin içine koydu, eşek ve öküz ona hayranlık duydular"[561] şeklindeki ayrıntıya karşılık gelmektedir. Böylece Yeşaya Peygamberin daha önce bildirdiği kehanet gerçekleşmiştir: "Öküz sahibini, eşek efendisinin yemliğini bilir"[562]. Pseudo-Matta, 14'te Habakuk'un "İki hayvan arasında bir peygamber tezahur edecek" şeklindeki öngörümü de böylece gerçekleşmiş olur. Dini kaynaklarda belirtildiği üzere eşek ve öküzün seçimi rastlantısal değildir. Bu hayvanlar doğum sonrası İsa'ya tapmaya başlamışlardır. Barcellona, bu iki sembolün[563] Yahudilerin ve Paganların, çok tanrılı ve tek tanrılı inanca sahip olanların dahi İsa'nın "Kurtarıcı" olduğunu anlamış olmalarının bir alegorisi olduğunu ifade etmektedir[564]. Sahnede daha sonra çobanlar ve bazen de ellerinde rulolarla peygamberler yerlerini alır. Beşinci yüzyıldan itibaren bir yığının üzerine oturmuş ve Meryem'in ters yönünde konumlanmış Yusuf figürü ikonografiye eklemlenir. Farklı örneklerde Meryem ve Yusuf'un sahnedeki durumları farklılık gösterebilir. Ancak 431 yılındaki Efes Konsili'nin Meryem'i Theotokos (Tanrı'yı

[559]L.A. Santi (1956). *Il sarcofago di Adelfia*, Società "Amici delle catacombe" presso Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma, s.105.
[560]Meleklerin İsa'nın doğumunu çobanlara haber verirken söyledikleri ilahi. (Luka, 2,14): «δόξα ἐν ὑψίστοις θεῷ»
[561]Pseudo-Matta İncili XIV: bir mağarada gerçekleşen Doğu geleneğine uygun Doğum'u, ahırdan söz eden Batı geleneği ile sentezleyerek Bebek İsa'nın üç gün mağarada, üç gün ahırda yaşadığını yazmaktadır. https://it.wikipedia.org/wiki/Vangelo_dello_pseudo-Matteo. (Erişim Tarihi 5.7.2020): Cattabiani, 2008, **a.g.k.,** 229 dn.86.; S. di Giovanni, Un excursus delle più interessanti rappresentazioni iconografiche del tema della Natività nell'arte cristiana delle origini (IV- XIV secolo), *Arte,* Periodico italiano, s. 40-44; Eşek ve Öküz sembolizmi ayrıntısı için bkz. Cattabiani, 2008, **a.g.k.,** 59-64.
[562] Yeşaya 1:3
[563]Öküzün Yahudiliği, eşeğin Paganlığı temsil ettiğini Spitzing'den aktaran Pekak-Gül (2015), **a.g.k**., 201.
[564]Barcellona, 2017, **a.g.k**., 35-36.

Doğuran/ Tanrı Anası) olarak ilan eden ve ilahi anneliği ile ilgili kararlarına uyarak Meryem sahnede belli kurallara bağlı olarak resmedilir.

Erken Hıristiyanlık dönemi sanatından yola çıkarak Doğum sahnesinde Meryem uzanmıştır; başı örtülüdür, mantosuna sarınmıştır; İsa kundaklanmış vaziyette annesinin yanındaki bir yemliğe konmuştur; yanında eşek ve öküz yer almaktadır. Sakallı ve yaşlı bir figür olarak Yusuf giysisinin eteklerini bir koluna toplamış, düşünceli tavırla bir köşede oturmaktadır. Sahnenin üst kısmında kanatlı zafer tanrıçası gibi bir melek olayı çobanlara haber vermektedir; doğum gerçekleştiği anda görülen parlak ışık çobanları korkutmuştur; melek çobanlara doğumu müjdelemektedir[565]. Sahnenin alt kısmında iki ebe bebeğin banyosunu hazırlamaktadır. Aynı ikonografi Antik döneme ait ilk banyo tasvirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Dionysos'un İlk Banyosu [566] ve İskender'in Banyosu tasvirleri Hıristiyanlık öncesi geleneği yansıtan betimlerdir (Resim 183/Bkz: EKLER). Lübnan, Beyrut National Museum'da yer alan 4. yüzyıl mozaiğinde kalabalık bir kompozisyonda arkada uzanmış Olimpia ve kadınlar ile aşağıda ilk banyoyu yaptıran bir ebe yer almaktadır. Ve bu mozaik İsa'nın Doğumu sahnesi ikonografisine büyük benzerlik göstermektedir. Ötüken, ilk banyo ayrıntısının 7. yüzyılda Hıristiyan ikonografisine dahil olduğunu belirtmektedir[567].

Milano Katedrali Hazinesi'nde korunan 5. yüzyıla ait fildişi diptiğin iç kısmında yer alan Doğum sahnesinde, Doğu modellerine benzer, özellikle Suriye etkili bir ikonografi karşımıza çıkmaktadır (Resim 184/Bkz: EKLER). Üst kısımda kitaplarında temaya yer veren İncil yazarlarının sembolleri melek (Matta) ve öküz (Luka) girlandlar içindedir. Sahnenin temel figürleri olan Meryem, yemlik üzerinde kundakta İsa ve yemliği ısıtan hayvanlar ile Yusuf figürleri merkeze yerleştirilmiştir. Diptik ortasındaki değerli taşlarla süslenmiş "*Agnus Dei*" figürü dikkat çekicidir. Kutsal topraklardan getirilen ve 7. yüzyıla tarihlenen Monza Katedrali hazinesinde korunan ampul [568]

[565] Barnabas İncili, 3-4

[566]K.Weitzmann (1951). *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton: Princeton University Press, s.47-48, Pl.23.

[567] Y.Ötüken (1984). "Kapadokya Bölgesi'ndeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerde Resim Programı", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* 3, s. 131.

[568] *Ampul-ampullae*: Genellikle Filistin kaynaklı terracota, metal veya camdan yapılmış 6-10 cm. çapında yuvarlak formlu kaplar. Kutsal toprakları ziyaret eden hacıların bu mekanlarda yakılmış kandillerin yağlarını, kutsal kaynaklardan alınmış su ve toprak vb. koydukları kaplar. Üzerlerinde İsa'nın yaşamı ile sahneler işlenmiştir. İple boyna takılarak veya evlerde apotropaik (koruyucu, nazarlık) olarak kullanımı yaygındı. Büyük çoğunluğu 5.-7.yüzyıllara tarihlenmektedir. Bakınız: *ODB*, 1991, **a.g.k.,** 81; A. Grabar

üzerinde de Doğum kompozisyonunda ortada Meryem maphorionuna sarılı olarak uzanmıştır [569] ; Yusuf sahnenin solunda oturmaktadır; ortada Çocuk İsa sıkıca kundaklanmış şekilde yemliktedir; kundak sembolik olarak İsa'nın ölümünün önceden haber verilmesi gibidir. Nitekim Maguire, Çocuk İsa'nın yattığı yemlik ile lahit ve kundak ile kefen arasındaki sembolik ilişkiye dikkat çekmiştir[570]; İsa doğduğu anda ölümü kesindir. Ravenna, Museo Arcivescovile'deki 6. yüzyıldan fildişi Maximianus Tahtı'nın arkalığında tek panel olarak yer alan Doğum sahnesinde de aynı yalın kompozisyon karşımıza çıkmaktadır. Yemlikte kundağında İsa, Yusuf'un yanında öküz ve eşek görülmektedir; aralarında yıldız yer almaktadır. Önde uzanmış Meryem'in yanındaki kadın ise elini gösterdiği için Yakobus Protoevangeliumu'nda (Yakup İncili) söz edilen Meryem'in bekaretine inanmadığı için eli felç olan ebe olmalıdır. Diğer ayrıntılar kompozisyonda yer almamıştır (Resim 185/Bkz: EKLER). Metropolitan Museum'da korunan 9. yüzyıla tarihlenen Konstantinopolis yapımı Staurotek üzerinde yer alan Doğum sahnesi de son derece yalındır; sahnenin ortasında yatay formda Meryem, üst kısımda kundakta bebek ve iki hayvan, altta ise ilk banyoyu gerçekleştiren ebeler yer almaktadır [571] . İkonografinin temel figürlerinden olan Yusuf tasvirde bulunmamaktadır.

Kanonik ve apokrif metinlerde Doğum sırasında olayın yakınlarında bulunan çobanlardan söz edilir. Matta ve Luka geceyi sürüleriyle geçiren çobanlardan bahseder. Çobanların Tapınımı, gece gerçekleşen bir olay olmasına karşın doğum olayı gündüz gibi tasvir edilmiştir; 1500'lerin sonunda gece tasvirlerinde Bebek İsa parlak bir ışık yayarak gecenin karanlığını aydınlatır şekilde imgelenmiştir. Bu ışıktan korkan çobanlara melek görünür ve Doğum'u müjdeler[572].

İkonografinin erken dönem örneklerinden Sina-Azize Katerina Manastırı'nda yer alan ve 6. yüzyıla tarihlenen Doğum sahneli ikonada dönemi için oldukça kalabalık bir

---

(1958). Les Ampoules de Terre Sainte 'Monza-Bobbio', 1958; K.Weitzmann (1974). Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, DOP 28, s. 32-55.

[569] http://www.duomomonza.it/phocadownload/ilduomo/2014/ilduomo_giu_2014.pdf (Erişim Tarihi 3. 7. 2020)

[570]H.Maguire (1977). "The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers*, s.138.

[571] https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.715ab/ Fieschi Morgan, Met Museum. (Erişim Tarihi 3.7.2020). 9.yüzyıla tarihlenen Konstantinopolis yapımı, gümüş, altın ve mine işlemeli staurotek üzerinde Müjde, Doğum, Çarmıha Gerilme ve Anastasis sahneleri yer almaktadır.

[572] Luka 2:6-20; Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili) 12:14; İsa'nın Çocukluk İncili 1:1-21; Barnabas İncili 3-4

kompozisyon sergilenmektedir [573] . Meryem, işlemeli maphorionu ve giysisi ile uzanmıştır; İsa kundaktadır ve süslü bir yatak üzerindedir, yanında eşek ve öküz görülmektedir; bebek figürü parlak rengi ile temanın merkezi olarak vurgulanmıştır. Sahnenin üst kısmında dua eder pozisyonda melekler yer alırken gökyüzünden İsa'nın üzerine parlak ışın demeti içinde bir yıldız inmektedir (İsa'nın Yıldızı). Matta İncili'nde değinilen bu ayrıntı diğer Kanonik İncillerde yer almaz[574]. Çocuk İsa'nın ayak ucunda Üç Müneccim Kral hediyelerini sunmak üzere beklemektedir; Herodes'in emriyle çocuğu bulmak ve hediyelerini sunmak için yıldızı izleyerek yola çıkmışlar ve doğumun gerçekleştiği mekana ulaşmışlardır. Altta Yusuf bir yükseltide düşünceli şekilde elini çenesine dayamış vaziyette oturmaktadır; ebe kadınlar İlk Banyoyu yapmakta ve kuzularıyla kaval çalan bir çoban görünmektedir. Birden fazla temanın aynı anda tasvir edildiği oldukça kalabalık kompozisyon 15. yüzyıldan Rublev'in Doğum İkonası[575] ile benzerlik göstermektedir (Resim 186/Bkz: EKLER); gizemli dünyanın sembolü olarak dağda bir mağaranın önünde İsa'yı doğuran Meryem sahnenin merkezindedir; kırmızı bir mandorla içinde maphorionuna sarınmış ve uzanmıştır. Bebek İsa, bir ölünün sıkıca kefenlendiği şekilde kundağa sarılmıştır; lahit şeklinde bir beşiktedir. İsa'nın kundaktaki görünümü daha sonra İsa'nın kamusal yaşamında göreceğimiz en önemli mucizelerinden Lazarus'un Dirilişi sahnesinde benzer görüntü (kefeniyle dirilen Lazarus) ile karşımıza çıkacaktır. Yahudileri ve Paganları sembolize eden eşek ve öküz mağara içinde beşikteki bebeği ısıtmakta, ayakucunda duran üç melek ise üçlemeye (Teslis) gönderme yapmaktadır; başucunda duran meleklerden biri çobanlarla iletişim halindedir ve doğumu müjdelemektedir. Yusuf çoban kılığına bürünmüş şeytan tarafından sınanmaktadır; çoban kılığındaki şeytan, Yusuf'a rüyasının gerçek olmadığını söyleyerek, bir bakirenin çocuk doğuramayacağına inandırmaya çalışmaktadır. Geleneğe göre çobanın adı Thyrsos'tur; bu Dionysos'un ve satirlerin asasının da adıdır. "Nasıl bu baston yeşeremezse senin gibi yaşlının çocuğu olamaz, bir bakire de doğuramaz" der. Bu söz üzerinde Yusuf düşünceli biçimde oturur ve çocuğun kendi çocuğu olduğundan şüpheye düşer. Apokrifler Yusuf'un şüphesi konusunda ayrıntı

[573]http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6515 (Erişim Tarihi 3.7.2020)
[574]Matta 2:6; Pseudo-Matta,16; Yakobus Protoevangeliumu (Yakup İncili), 21.
[575]Rublev ikonası enine üç şerit halinde çözümlenebilir. Üst bölüm ilahi (tanrısal) kısım, orta şerit enkarnasyon mucizesinin gerçekleştiği bölüm, en alt şerit ise insani bölümdür. Arka kısımda piramit şeklinde büyük bir dağ Bizans sanatındaki klasik keskin hatlarla tasvir edilmiştir; dağ figürü farklı üç dünyayı birleştirmektedir. Sahnenin fonunu oluşturan sarp kayalık ise İsa'nın kuru, soğuk bir ortama doğduğunu sembolize eden bir metafordur.

vermektedir. Matta 1.19'da bu şüphe sezilmektedir. Ancak oturduğu yerdeki filizlenmiş çalı Yeşaya'nın (11.1): "İşay'ın kütüğünden yeni bir filiz çıkacak, kökünden bir fidan meyve verecek" şeklindeki kehanetine gönderme yapmaktadır. İki ebe kadın Meryem'in dikkatli bakışları altında bebeğin banyosunu yapan ve mucizeye inanmayan insanlığı temsil etmektedirler. Meryem'in tedirgin bakışları çocuğunun geleceğini bilen bir annenin kaygıları da olabilir. Bir ebe bebeği tutarken diğer ebe kantaros[576] formundaki bir kaptan su dökmektedir. Solda üst bölümde Müneccim Krallar, yabancılar için de ete kemiğe bürünmüş (enkarne olmuş) İsa'ya saygılarını ve hediyelerini sunmak üzere yıldızı izleyerek olayın gerçekleştiği yere gelmektedirler. Tasvirlerde mekanla ilgili ipuçları vardır; doğum zamanına ilişkin tek ayrıntı "Doğu'dan doğan Yıldız"dır. Matta 2:9-11 ve Yakobus Protoevangelioumu 21'de (Yakup İncili) doğum anında görülen parlak ışık bu yıldız olmalıdır. Batı sanatında 4. yüzyıldan başlayarak Doğum anında yeryüzüne inen bir ışık ikonografiye dahil edilir[577]. Bebek, mezarı anımsatan bir beşik içindedir ve mezara konacak şekilde sarılmıştır. Mağara karanlığındaki bebek, "Söz"ün cehenneme inişi gibi, yani "Karanlıkta parlayan ışık gibidir"[578].

Milano, Castelseprio-S.a Maria Foris Portas Kilisesi duvar resimleri arasında yer alan Doğum sahnesi de birden çok temanın birlikte işlendiği örneklerdendir (Resim 187/Bkz: EKLER). Resimlerin tarihlendirilmesi konusunda farklı görüşler vardır[579]. Bizanslı bir sanatçının Karolenj ve Lombard bir baninin tercihleri doğrultusunda gerçekleştirdiği resimlerde Doğum sahnesine İlk Banyo, Çobanlara Müjde ve Şüpheci Ebe teması dahil edilmiştir. Uzanmış pozisyondaki Meryem'in sağında iki hayvan ve kundakta Bebek, yukarıda büyük haleli yıldız yer almaktadır. Sol alt bölümde iki kadın figürü ilk banyoyu yapmaktadır. Sağda yer alan çobanlar bölümü ise tahrip olmuştur.

On birinci yüzyıl örneklerinden Kappadokya, Karanlık Kilise'deki duvar resminde Doğum mağarada gerçekleşmiştir; merkezi figürler Meryem ve İsa'dır; yemliği ısıtan iki hayvan, ilk banyoyu yapan iki ebe, sol köşede Yusuf ve üst kısımda sembolik olarak bir melek ikonografinin ana figürleri olarak yer almıştır. Onuncu yüzyıla tarihlenen Tokalı

[576]Kantaros sembolizmi için Bkz.: Şenel, 2019, **a.g.k.,** 246.
[577] H.Sach, E.Badstübner ve H.Neumann (1988). *Christliche İkonographie in Stichworten*. Leipzig: Koehler&Amelang, s.141. Aktaran Pekak-Gül, 2015**, a.g.k.,** 175-226.
[578]Genesis, Yaratılış 1:5 Işık ve Karanlığın Yaratılması.
[579] G.P. Bognetti, G.de Francovich, P.Toesca 7.yüzyıla tarihlendirmekte ve Doğulu bir sanatçıya atfetmektedir; V.Lazarev 6.-7.yüzyıla; K.Weitzmann 10.yüzyıla tarihlendirmektedir. Ayrıntılı bilgi için Bkz: Leal, 2013, **a.g.k.**

II'de ise kalabalık bir melek grubu görülmektedir. Kutsal ışık doğrudan İsa'nın üzerine inmektedir. Vatikan Müzeleri'ndeki fildişi levha örneğinde de aynı ikonografi bazı farklarla karşımıza çıkmaktadır. Aynı yüzyıla tarihlenen levhada kalabalık bir melek grubu, çobanlar, hayvanlar, düşünceli tavrı ile Yusuf ve ilk banyo teması yer alırken, kutsal ışık doğrudan İsa'nın üzerine inmektedir (Resim 188/Bkz: EKLER).

On ikinci yüzyıldan itibaren figürlerin arka fonunda ortaya çıkan kayalık veya mağara kompozisyonu, doğumun gerçekleştiği yere gönderme yapmaktadır. Kappadokya kiliselerinde de Doğum mağara içinde gerçekleşir, daha sonra basit bir mimari detay eklenirken, Gotik örneklerdeki portiko veya bir çatı veya Giotto'nun Scrovegni Şapeli örneğindeki gibi ahşap bir yapı sahneye dahil olur (Resim 189/Bkz: EKLER). Bu örnekte, sanatçı 1301 yılında Halley kuyruklu yıldızının geçişinden etkilenerek İsa'nın doğumunu bildiren yıldızı kuyruklu yıldız şeklinde betimlemiş, 15. yüzyıldan sonra bu yorum yaygın biçimde kullanılmıştır[580]. On ikinci ve 13. yüzyıllarda sahne detaylarla zenginleşmiştir. Meryem çoğunlukla Bizans resim sanatı örneklerine benzer şekilde uzanır vaziyettedir; yatağın arka kısmında perde belirmiştir; bu perdeler, temsili mekanı kutsal objelerden ayırmak için kullanılmış olmalıdır; Meryem ve Çocuk arasındaki duygusal bağ da bir istisna oluşturmaktadır; daha önceki dönemlerde görmediğimiz bu ayrıntı "anne hassasiyeti", 12.yüzyıldan itibaren özellikle Kuzey Avrupa sanatında yerini alacaktır. 14. yüzyıl başından Giotto örneğinde, Meryem'in şefkat ve dikkatle bebeği yemliğe yerleştirmesi, çobanların meleklerle diyaloğu ve meleklerin sahneye dinamizm kazandıran gökyüzündeki hareketleri sanatçının ikonografiye getirdiği yeniliklerdir.

Bizans resim sanatının bazı örneklerinde İsa'nın Doğumu sahnesi Çobanların Müjdesi, Üç Müneccim Kralın Ziyareti temalarının birlikte tasviri ile kombine hale gelmiştir. Batı sanatında ise temalar ayrı yapıtlara konu olacaktır. İsa'nın beşiği, ölümü anımsatan bir lahit şeklinde olabildiği gibi bir örtü ile kaplı masa şeklinde olabilmekte ve bir altarı (kurban masası) anımsatmaktadır. Fransa'da Chartres Katedrali'nde bulunan ve 12. yüzyıla tarihlenen vitray örneğinde gördüğümüz gibi Nyssalı Gregorius, Yuhannes Hrysostomos ve Ambrosius'un yemliği "sembolik altar"a ve İsa'yı "efharistia

[580]T.Evangelista (2013). *Gloria in Exelsis, La Nativita' nell'arte,* Pro Loco di Pesche, Isernia.

ekmeği" ne benzetmelerine göre şekillenmiştir (Resim 190/Bkz: EKLER) [581]. Bu döneme kadar Doğum sahnesinin merkezinde Meryem ve Bebek İsa yer alırken, diğer figürler ikinci planda resmedilir; bu ikonografi 1400 yıllarına kadar pek değişmez. Yusuf çok dikkat çeken bir figür değildir. Özellikle 1500'lerden başlayarak Yusuf daha aktif bir figür olarak ikonografide yer alacaktır. On altıncı ve 17. yüzyıl sanatında İsa'nın bedeni, yani Tanrı'nın enkarne olmuş bedeni doğaüstü bir ihtişam kazanır. Sahnenin ortasında parlayan ve resmin kenarındaki gölgelerin ortasında bir ışık topluluğu haline gelir (Resim 191/Bkz: EKLER). Batı resim sanatı örnekleri arasında 15. yüzyıldan itibaren sahnede yıkıntı şeklinde bazı detayların yer alması rastlantısal değildir (Resim 192/Bkz: EKLER). Bu ayrıntı Kilise Babalarına göre İsa'nın doğumuyla eski dünyanın yıkıldığını ve yeni bir dünyanın kurulduğunu sembolize etmektedir[582]. Batı sanatında Bebek İsa'nın yemlikte değil de yerde bir örtü üzerinde betimlendiği Doğum sahnelerine de rastlanmaktadır; bu tasvirlerde Meryem tek başınadır ve genel olarak Orans tavrındadır; insanlığı mucizevi şekilde doğmuş bebek için tefekküre davet eder gibidir.

Çalışma kapsamındaki Madonna de Idris Kilisesi'nde İsa'nın Doğumu sahnesi açıkladığımız örneklerdeki geleneksel ikonografiden farklıdır; temel figürler olarak Meryem, İsa ve melekler yer almaktadır (Resim 69/Bkz: EKLER). Yemliği ısıtan hayvanlar tahribat nedeniyle silik profil olarak görülürken, Yusuf, çobanlar ve ebe kadınlar sahnede bulunmamaktadır. Arka planda sütunlar ve geniş perdeler görülmektedir. Meryem ayakta veya diz çökmüş pozisyondadır; mavi maphorionu saçlarını ve boynunu açıkta bırakarak pembe giysisinin üzerine dökülmektedir. Sağ elini dua eder gibi tutarken, sol elini ise yerde bir örtü üzerinde çıplak yatan bebeğe uzatmaktadır. Resim tahrip olduğundan çok iyi okunamasa da figürlerin arkasında bazı mimari öğeler ve bitkiler dikkati çekmektedir.

[581] M.Soranza, *Iconografia della nativita',* Arte e liturgia. http://www. sanpaolo.org/vita /0911vp /0911vp24.htm (Erişim Tarihi 30.8.2020)
[582] Evangelista, 2013, **a.g.k.**

İsa'nın Vaftizi İkonografisi[583]

Hıristiyanlık öncesi inançlarda, örneğin Eski Mısır'da tapınağa girmeden önce, Eski Yunan ve Roma toplumunda tapınak ve kehanet merkezlerinde yıkanma-arınma geleneği olduğu bilinmektedir. Ana Tanrıça (Kybele) ve Mithra kültlerinde de topluluğa yeni girenler için akıtılan kurban kanı ile yapılan törenler arınma, yeni hayata başlama özelliğine sahiptir. Yahudilikte de cemaate yeni katılanlar için özel havuzda suya dalıp çıkma töreni gerekmektedir[584]. Su ile yapılan bu tören inanca ve dini mekana girebilmenin ön koşuludur. Vaftiz'in kelime anlamı, bir kişinin Baba, Oğul ve kutsal Ruh adına günahlarından arınma ve yeni bir yaşama geçmesi için suya girmesidir; bu tören Kutsal Ruh alındığı için bireye Hıristiyanlığın kapısını açar[585].

Vaftiz litürjisi, Hıristiyan inancına kabul edilmenin ilk şartı ve ilk ayini olarak Hıristiyanlığın başlangıcından itibaren litürjide en önemli yeri almıştır. İnisiyasyon dışında Vaftiz kurtuluş umudunu aşılamak ve bu duyguyu güçlendirmek işlevini de taşımaktadır[586]. Vaftiz teması İsa'nın yaşamındaki en önemli dönüm noktalarından biridir. Eski Ahit bağlantılı olarak, İsa'nın öncülü (Prodromos) ve aynı soy ağacından gelen Vaftizci Yahya tarafından Ürdün Nehri'nde vaftiz edilmesiyle İsa'nın kamusal yaşamının başladığı dönüm noktasını oluşturmaktadır. İsa, vaftiz edilirken sular aydınlanır ve gökyüzünden bir ışık huzmesi içinde inen Kutsal Ruh ile ilahi misyon başlar. Vaftiz ile ilgili kaynaklarda olay Matta İncili 1:7-11'de aktarılan Vaftizci Yahya'nın sözleri "...Ben sizi suyla vaftiz ettim, O sizi Kutsal Ruhla vaftiz edecektir..." ve "Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruhun güvercin gibi üzerine indiğini gördü. Göklerden, 'Sen oğlumsun, senden hoşnudum' diyen bir ses duyuldu"[587] şeklinde açıklanmaktadır. Göklerden inen sesle İsa'nın Tanrı'nın oğlu olduğu kanıtlanmış ve ilahiliğinin tezahürü gerçekleşmiştir. Tanrı'nın seslenişi ile İsa misyonunun onayını alır; Kutsal Ruh'un gücünü almış ve yenilenmiş olarak göreve başlar. İsa'nın bedenlenmesinin (enkarnasyon) teolojik amacı olan "Kurtarıcılık" görevinin de Vaftiz ile başladığı söylenebilir. İnsanlar için, insanlığın günahı için kendini feda eden İsa'ya

[583]Kanonik İnciller: Matta 3:1-17, 4:22; Luka 3:1-18, 3:21-22, 4:1-15, 5:1-11; Markos 1:1-13;Yuhanna 1:19-28; Elçilerin İşleri 1:22, İbranilere Mektup 9:10
[584] M.Erdem, Hıristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı üzerine bir Araştırma. https://dspace. ankara. edu.tr /xmlui/handle/20.500.12575/50029 (Erişim Tarihi 30.8.2020)
[585] Matta 28:19
[586] Efeslilere Mektup 2:8-9
[587]Matta 3:1-16; Markos 1:1-11; Luka 3:22

inanmak ve İsa'yı tanımak kurtuluşun tek yoludur. İsa'nın dünyayı kurtarmak için geldiği şeklindeki öngörüm Mesih kavramı ile Eski Ahit'te yerini almıştır; kurtarıcılık rolü İncillerde tekrar edilir. Pavlus mektuplarında[588] Adem'in İlk Günah'ı işleyerek doğa üstü bir yaşama sahip olmak yerine Tanrı'dan uzaklaşmasına, düşüşe neden olduğunu, tüm insanlığa bulaşan bu günahın kefaretini ödemek için İsa'nın kendini kurban sunduğunu belirtmektedir[589]. Dine girebilmek, ilk günahtan kurtulmak ve kurtuluş için vaftizi önermektedir. Pavlus, vaftizin sembolik ve teolojik anlamını "vaftiz sırasında suya giren insan, İsa'nın ölümüne katılmakta, ardından onun dirilmesi gibi yeni bir hayata başlamaktadır" şeklinde açıklamıştır. Ona göre vaftiz olan günahlarından temizlenmiş ve yenilenmiş olur[590]. Ruhani arınma ve aydınlanma vaftizi gerçekleştiren din adamının tekrarladığı sözler ve döktüğü suyla gerçekleşmektedir[591]. Matta İncili 28:19 'da ifade edilen sözlerle Vaftiz yasallaşmış, Tanrı'nın Krallığı'na girebilmek için vaftiz olmak ve Kutsal Ruh'u almak gerektiği için vaftiz gerekli kılınmıştır. Vaftiz töreni sonunda vaftizi gerçekleştirenin elini vaftiz adayının üzerine koyması, Yakub'un Yusuf'un oğullarını kutsamak için onlara elini dokundurması ile ilişkilendirilmiştir; bir konfirmasyon işaretidir[592].

Vaftiz anının betimlendiği örneklerde İsa, çıplaktır ve vücudunun büyük kısmı su içinde tasvir edilir. Sahnenin üst kısmında İsa ile aynı eksende genellikle bir ışık huzmesi içinde İsa'ya doğru hareket etmekte olan Kutsal Ruh sembolü olan güvercin yer alır. Güvercin sembolizmi kanonik incillerde Matta 3:16, Markos 1:10, Luka 3:22 ve Yuhanna 1:32 bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır [593] Vaftizci Yahya, Matta'nın betimlediği kıyafetle [594] karşımıza çıkmaktadır; Bizans resim sanatı etkili tasvirlerde

[588]Romalılara Mektup 5:19; Koloselilere Mektup 1:13; I.Timoteus 1:1; Matta 1:21 ve Luka 19:10'da "İsa, günahkarları kurtarmak için dünyaya geldi..." şeklinde ifade edilmektedir.
[589]F.Aydın (2011). *Paulus Hıristiyanlığına Giriş,* Eski Yeni Yayınları, Ankara, s.248-250.
[590]Pavlus, Romalılara 6. Mektup 3-4
[591]E.Ferguson (2009). *Baptism in the Early Church: History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries,* Cambrige, s.54.
[592]N.Yılmaz (2015). Tertullian'ın Vaftiz Anlayışı. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XVII, Sayı:31 (Haziran 2015).
[593]Matta 3:16, "İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruh'unun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü."; Markos 1:10, "Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh'un güvercin gibi üzerine indiğini gördü."; Luka 3:22, "... ve Kutsal Ruh, bedensel görünümde, güvercin gibi O'nun üzerine indi."; Yuhanna 1:32."... Ruh'un güvercin gibi gökten indiğini, O'nun üzerinde durduğunu gördüm."
[594] "*Ipseautem Ioannes habeba tvestimentum de piliscameli et zonam pelliceam circalum bossuos*", "Yahya'nın devetüyünden giysisi ve belinde kemeri vardı."

Vaftizci'nin sözlerine gönderme şeklinde [595] bir de ağaç figürü dikkati çeker. Kutsal metinlerdeki ifadeler doğrultusunda nehir suları içinde bir haç, melek figürleri ve Ürdün Nehri'nin kişileştirilmiş tasviri de yer alabilir.

Vaftiz, görünüşte basit ama içerik olarak karmaşık ve sembolizmi yoğun bir sahne olarak oldukça geniş bir zaman dilimi içerisinde 3. yüzyıl ile 14. yüzyıl arasında kilise ve vaftizhanelerin duvarlarını ve litürjik malzemeleri süslemiştir. En erken vaftiz imgeleri, Roma katakompları duvarlarında karşımıza çıkmaktadır. *Pax Constantiniana*[596] öncesine tarihlenen ve Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde nekropol alanı olarak kullanılan katakomplarda Vaftiz olgusunun dini içeriğine bağlı olarak Hıristiyanlığa kabul edilmek ve ölümden sonra dirilmek anlamı bağlamında vaftiz sahnesi yer almıştır. Mezar resimlerinin genellikle ölüm temalı olmaları beklenmekle birlikte, Hıristiyanlıkta vaftiz olmak, Hıristiyanlığa katılmak, ölümden sonra dirilme umudu anlamına geldiğinden katakomplarda bu sahnenin yer aldığı düşünülmektedir[597].

Hıristiyan resim sanatı içinde Vaftiz ikonografisi 3. ve 4. yüzyıllar arasında ortaya çıkmıştır; Matta İncili yanında farklı dini metinlere de dayanarak gelişme göstermiştir. Erken Hıristiyanlık dönemi basit tasvirleri yüzyıllar içinde coğrafyaya, çevre kültürlerin etkilerine ve geniş bir yazın kaynağına bağlı olarak canlı, değişken ve zengin bir ikonografi ortaya çıkarmıştır. Vaftiz sahnesinin ilk örnekleri 3.yüzyıla tarihlenen Roma Callisto Katakombu'nda ve Lucina Kriptası'nda görülmektedir (Resim 193/Bkz: EKLER); ilk sahnede Vaftiz olayının hemen sonrasında Vaftizci Yahya İsa'ya sudan çıkarken yardım eder gibidir; Kutsal Ruh güvercin şeklinde sahnenin sol üst kısmında görülmektedir. Daha sonraki örneklerde görülmeyen sahne Matta 3:16, "İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı'nın Ruh'unun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü" cümlesini doğrulamaktadır.

---

[595] "*Iam enim securis ad radice marborum posita est; omnis ergo arbor, quaenon facit fructum bonum, exciditur et in ignem mittitur*", "Balta şimdiden ağacın köküne dayanmış; iyi meyve vermeyen ağaç kesilip ateşe atılmak içindir."

[596] Konstantin Barışı, 313 yılında Batı Roma İmparatoru Konstantin ile Doğu Roma İmparatoru Licinius arasında imzalanan ve yayınlanan İnanç özgürlüğü ile ilgili bildiri ile başlayan dönem. Milano Fermanı adı ile bilinir.

[597] R.M.Jensen (2011). *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism. Supplements to Vigiliae Christianae,* v. 105. Leiden; Boston: Brill, s.5; R.M. Jensen (2011a). "Poetry of the Font: Inscriptions in Early Christian Baptisteries." *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia 24*, n.s. 10 (Norwegian Institute at Rome Publication Series, 2011), s. 65-83.

İzleyen dönem tasvirlerinde İsa genç ve çıplak bir figür olarak nehrin sularında frontal durmaktadır ve elleri iki yanındadır, Vaftizci Yahya ise elini İsa'nın başına koymuş ve 3/4 pozisyondadır. Bir diğer 3. yüzyıl örneği olan S.a Maria Antiqua'daki lahit üzerindeki rölyefte ise İsa çıplak bir çocuk olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 194/Bkz: EKLER); Vaftiz olayı İsa'nın kamusal yaşamının başlangıcı olarak kabul edildiğinden bu ikonografi belki de İsa'nın insanlığın karşısına mütevazi bir görünümle çıkmak istemesi fikrini akla getirmektedir. Vaftizci antik dönem filozoflarını andıran bir görünümde, sakallı ve üstünde bir palium ile İsa ile hemen hemen aynı düzlemde yer almaktadır; her iki figür de frontal pozisyondadır; Kutsal Ruh'u temsil eden güvercin sol taraftan İsa'ya yaklaşmaktadır ve iki yanda yer alan ağaçlar Vaftiz sahnesini çevrimin önceki ve sonraki bölümlerinden ayırmaktadır. İsa yanındaki kuzuya doğru ve sanki Vaftiz ile kurtuluş yolunu seçen inananlara bakar şekilde tasvir edilmiştir. Üçüncü yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Marcellino e Pietro Nekropolü'nde yer alan Vaftiz sahnesi ünik bir yorum taşımaktadır (Resim 195/Bkz: EKLER); güvercinden çıkan kutsal ışınlar İsa'nın üzerinde inmekte ve ayaklarına kadar uzanmaktadır. İsa çıplaktır, Vaftizci figürü İsa'nın başı üzerindeki sağ eli dışında tahrip olmuştur. Çok az sayıda karşımıza çıkan farklı bir ikonografi ve ikonoloji de "iki ağaç arasında vaftiz" örnekleridir. Erken Hıristiyanlık dönemine ait örneklerde sahne kurumuş bir ağaç ile dalları yaprak ve meyvelerle dolu bir diğer ağaç arasına yerleştirilmiştir ve Vaftizci Yahya'nın eli İsa'nın başı üzerindedir. İki örnekte de Vaftizci antik dönem figürlerini anımsatmaktadır; ikinci örnekte vücudun sağ tarafını örten bir tunik (*exomide*) giymektedir. Arles Müzesi örneğinde gökyüzünden sular vaftiz olanın başına inerken diğerinde Vaftizci bir kaptan su dökmektedir (Resim 196/Bkz: EKLER). Kuru dallı ağaç figürü olan tasvirde Vaftiz öncesi, günahlarla, İlk Günah ile kirletilmiş yaşam, yeşermiş ve meyve dolu ağaç ile vaftiz sonrası yani günahlardan arınmış yeni yaşam sembolize edilmektedir. Bir katekümene ait olduğu düşünülen ve 3. yüzyıla tarihlenen Lungara Lahdi üzerindeki betimlemede vaftiz olan kişi dizlerine kadar su içindedir, ayaklarının su içinde kalan kısmı çok belirgin tasvir edilmiştir. Vaftiz eden sol elinde açık bir rulo tutmaktadır[598]. Farklı bir ikonografi sunan parçada İsa'nın solunda çıplak, sağında ise yapraklı bir ağaç görülmektedir. Sturaro, bu ikonografinin Yahya'nın

[598]J.Wilpert (1929). I sarcofagi Cristiani Antichi (Band 1,1): Testo-Roma. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1929/0038/image (Erişim Tarihi 16.9.2020)

vaftizden önceki tövbe eylemi ile ilgili olabileceğini savlamaktadır[599]. Ancak daha sonraki dönem tasvirlerinde bu ikonografi karşımıza farklı yorumla, Vaftizci Yahya'nın sözlerine atıfla gövdesine balta saplanmış ağaç şeklinde çıkacaktır[600]. Vaftizci sol elindeki ruloyu okumakta, sağ eli ile İsa'nın başına dokunmaktadır. İncelediğimiz ilk Vaftiz örneklerinde İsa küçük bir çocuk olarak tasvir edilmiştir. Bu açıklamalar ışığında Vaftiz ikonografisinin 3. yüzyıl içinde gelişmeye başladığını söyleyebiliriz. İtalya-Aquileia'da Museo Nazionale Paleocristiano'da bulunan bir mezar taşı da ilginç bir örnek oluşturmaktadır[601]. Dördüncü yüzyıla tarihlenen parça üzerinde "Masum Ruh" yazmaktadır; taş üzerindeki betime göre küçük kız vaftiz olmuştur; yıldızlarla dolu gökyüzünden güvercin ile birlikte inen sular küçük kızın günahlarını temizlemektedir; kızın çevresindeki kuzular ise inananların çobanı İsa'yı sembolize etmektedir; çevredeki ağaç ve bitkiler ise kızın ailesinin ölümden sonra gittiğini umdukları Cennet'in sembolleri olmalıdır.

Dördüncü yüzyıldan itibaren Hıristiyan doktrini hakkında tartışmaların ve yazıların başladığı Batı coğrafyası içinde Kilise Babaları litürjiyi tanımlayacak ve vaftiz kesin bir form alacaktır. Kesinleşmiş vaftiz formu Batı'da 5. yüzyıl örnekleri olan Werden örneği (Resim 197/Bkz: EKLER), Ravenna'da Aryenler[602] ve Neonian (Ortodokslar) Vaftizhaneleri'nde karşımıza çıkacaktır. Bu örneklerde İsa merkezi figür olarak çıplaktır; Vaftizci Yahya, Werden kabartması ve Aryenler Vaftizhanesi örneğinde sağda, Neonian Vaftizhanesi mozaiğinde ise solda yer almaktadır; sol eliyle asasını tutmakta sağ eliyle İsa'nın başına dokunmaktadır. Güvercin şeklindeki Kutsal Ruh gökyüzünden dik olarak inmektedir. Helenistik etkilerle doğa ayrıntıları ve Ürdün nehri suları İsa'yı beline kadar örtmektedir. Klasik geleneğin yansıması olarak nehir tanrısı figürü üç örnekte de yerini almıştır. Ravenna, Neonian (Ortodokslar) Vaftizhanesi kubbesinde yer alan Vaftiz mozaiğinde karşımıza farklı bir nehir personifikasyonu çıkmaktadır; su içinde elinde bir örtü ile yer alan figür daha sonraki dönemde ikonografide karşımıza çıkacak olan meleklerin habercisi gibidir.

[599]Matta 3:1-12 "...Tövbe edin! Göklerin egemenliği yaklaşmıştır."
[600]Matta 3:10; P. Tillich (1967.*) A History of Christian Thought From Its Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism*, (Ed:Carrl E.Braaten), NewYork; A Touchstone Book Simon&Schuster, Inc., s.18,48
[601] http://aquileia.arte.it/guida-arte/aquileia/da-vedere/monumento/lapide-con-scena-di-battesimo-5318 (Erişim Tarihi 16.9.2020)
[602] https://www.ravennantica.it/battistero-degli-ariani/(Erişim Tarihi 16.9.2020)

Batı sanatında, Doğu ikonografisine uygun olarak Matta'da adı geçmeyen Ürdün Nehri'nin kişileştirilmiş figürü ile 5. yüzyıla tarihlenen ilk örnek Kuzey İtalya veya Galya'da üretilmiş olan ve günümüzde Victoria and Albert Museum'da korunan Werden Fildişi Kutusu'dur. Vaftiz sahnesine ellerinde örtülerle meleklerin, Yahya'nın arkasındaki iki figürün (havari) ve gökyüzünden uzanan Tanrı Eli'nin ikonografisinin eklendiği Biblioteca Apostolica Vaticana'da korunan ve 6.yüzyıla tarihlenen bir rölik kutusu[603] da erken bir örnek oluşturmaktadır (Resim 198/Bkz: EKLER). Sular içinde nehir figürünün de yer aldığı Ravenna, Maximianus Katedrası örneğinde de ellerinde örtülerle iki meleğin kompozisyona dahil olduğu görülmektedir (Resim 199/Bkz: EKLER).

Üzerinde Vaftiz sahnesi betimi bulunan, 6.-7. yüzyıllara tarihlenen altın enkolpion dönemin özel örneklerindendir. Madalyonun çevresinde Vaftiz esnasında Tanrı'nın söylediği sözler, "+OYTOC ECTIN ω YEIOC MOY/O ΑΓΑΠΙΤΟC EN ω ΕΥΔΟΚΗCA"[604] şeklinde okunmaktadır[605] . Madalyon iki yatay bölüme ayrılmıştır; üst kısımda ana sahne alt kısımda ise bazı su yaratıkları görünmektedir. İsa, sahnede yer alan diğer figürlere oranla küçük boyuttadır, çıplaktır, uzun saçlı ve sakallıdır; başında haçlı bir hale yer almaktadır. Sol kolu vücudunun yanında iken sağ kolu hafif biçimde vücudundan ayrılmıştır ve takdis eder gibidir. Solda yer alan Vaftizci Yahya profilden tasvir edilmiştir, sol eli İsa'nın başındadır. Kısa ve gür sakalı, uzun saçları, tuniği ve drapeli himationu ile tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sağında iki melek uzun ve zarif kanatları ve ayaklarını açıkta bırakan uzun tunikleri ile yerlerini almıştır; profilden ve İsa'ya dönük olarak tasvir edilmişlerdir. Sol ellerini uzatarak İsa'ya kurulanması için bir örtü uzatmaktadırlar. Vaftizci ve meleklerin de başları halelidir. İsa ile aynı eksen üzerinde olmayan Tanrı'nın kutsayan eli sahnenin üst kısmında görülmektedir, ilahi ışık huzmesi ve güvercin ele eşlik etmektedir. Sahnede Vaftizci Yahya'nın üzerinde basar gibi durduğu kaya dışında doğa manzarası ve bir mimari detay görülmemektedir. Nehrin suları sahnede yer almamaktadır; madalyonun alt kısmında nehir personifikasyonu dikkati çekmektedir. Bu bölümde yer alan üç figürün vücutlarının

[603] http://www.stradaregina.ch/archivio/fotografie/nativita/3a_Coperchio%20reliquiario%20Citta%20Vatic%20Biblio%20Apo%20Mu%20Sacro%20VI%20sec%20bis.jpg (Erişim Tarihi 10.9.2020)
[604]Matta 3:17 "..."*Sevgili Oğlum budur, O'ndan hoşnudum*"
[605] C.Sturaro (2013). L'*enkolpion* imperiale e l'anello nuziale ottagonale della Collezione Oaks: la scena del Battesimo di Cristo. http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1553#identifier_3_1553 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

yarısı deniz kabuğu ile kaplı gibidir. Ortadaki figür Ürdün Nehri'nin kişileştirilmiş imgesi iken iki yanda görülen ve ellerinde meşaleler taşıyan figürler ilahi ışık sembolü olmalıdır [606] . Bu figürlerin Vaftiz anında aydınlanan sularla ilişkili olduğunu düşünmekteyiz. Sturaro, figürlerin kaba formlarına dayanarak Filistin-Suriye kaynaklı hacı ampulleri[607] ile benzerlik gösterdiğini ileri sürmektedir.

Vaftiz ritüeliyle ilgili olarak Tertullian'ın[608], Kudüslü Kirillos'un[609], Yuhannes Hrisostomos'un [610] , Ambrosius'un [611] yazıları ve Mopsuestialı Teodor'un vaazları, homilyeleri ve diğer metinler teologların vaftiz temasıyla çok yakından ilgilendiklerinin kanıtıdır. Metinler doğrultusunda Doğu ve Batı Hıristiyanlığında Vaftiz ikonografisinin kodları kesinleşmiştir. Erken Hıristiyanlık dönemine yönelik araştırmalar sonucu Ürdün Nehri'nin kişileştirilmesi ve melek figürleri gibi Kanonik İncillerde değinilmemiş yeni unsurların eklenmesiyle kuralları belirli ve kararlı bir ikonografi karşımıza çıkmıştır[612]. Sonraki dönemlerde Doğu ve Batı'daki tüm örneklerde Vaftizci Yahya ve Kutsal Ruh'un güvercin şeklinde inmesi ortak ikonografik öğeler haline gelecektir. Ürdün Nehri linear biçimde- ince çizgiler ve hatlarla- gösterilmişken, doğanın vahşi karakteri Doğu ikonografisinde 4. yüzyıldan başlayarak karşımıza çıkmaktadır.

10. yüzyıla tarihlenen oldukça kalabalık ikonografi örnekleri bulunmaktadır. İtalya, Salerno'da S. Michele ad Olevano kaya kilisesindeki Vaftiz sahnesi (Resim 200/Bkz: EKLER) ile Bamberg Evangelarionu kapağındaki (Resim 201/Bkz: EKLER) ve II.Basileus Menelogyası'ndaki (Resim 202/Bkz:EKLER) Vaftiz sahneleri bu bakımdan benzerdir. Olevano ve Bamberg örneklerinde Vaftizci Yahya sahnenin sağındadır; Olevano'da farklı olarak sol eli ile İsa'nın başına dokunmaktadır; Kutsal Ruh (güvercin) her üç örnekte İsa ile aynı eksende aşağıya süzülür; Bamberg örneğinde frontal pozisyondaki İsa diğer örneklerde hafif sağ veya sola dönüktür; Olevano örneğinde ise kolları hareketlidir. Di Cunzolo, Olevano duvar resimlerini dönemin el

[606]Sturaro, 2013, **a.g.k.**
[607]Sturaro, Monza, Bobbio ve Bonn müzelerinde korunmakta olan ampullerle benzerlik taşıdığını ve detaylardaki zenginlik, üslup ve teknik olarak Suriye-Filistin sanatı etkili Konstantinopolis yapımı olabileceğini de eklemektedir.
[608]Tertullian, *De Baptismo,* SC 35 içinde.
[609]*Catechesis Mystagogicae, Catechesis mystagogica* I. De caeremoniis baptismo
[610]Giovanni Crisostomo, *Mattheum Homilia, Homilia XII,* PG 57, s. 201-208.
[611]Ambrosius*, De Sacramentis*, SC 25bis içinde.
[612]C.Sturaro (2013a). Hic Est Filius Meus Dilectus: l'iconografia del Battesimo di Cristo e il Vangelo di San Matteo tra alto e basso medioevo. *Annali Online di Ferrara -Lettere AOFL* VIII 1 (2013), s. 288/359. http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/759/669 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

yazması kaynakları ile karşılaştırmakta ve *Benedictio Fontis* [613] ile benzerlikler olduğunu ileri sürmektedir [614] . Bamberg Evangelarionu kapağı üzerinde güvercin gökyüzü katmanlarının arasından çıkan Tanrı'nın Eli'nden (Manus Dei) hareket etmekte, Tanrı iradesini sembolize etmektedir; iki yanda meşale tutan figürler Vaftiz olayının bir aydınlanma olduğunun ifadesidir diye düşünmekteyiz. Örtü taşıyan farklı sayıda melekler, Yahya'nın arkasında iki figür (Menologya örneğinde havari) görülmektedir. Sahneye küçük doğa ayrıntıları ve sular içindeki balık figürleri da eklemlenmiştir. Tertullianus ve Ciprianus gibi Kilise Babaları vaftiz olgusunu Musa'nın kavmiyle Kızıl Deniz'den geçişine benzetmişler ve Kızıl Deniz'in sularının yuttuğu Mısırlıları da günahların sembolü şeklinde yorumlamışlardır [615] . Batı ikonografisindeki Vaftiz sahnesinde 10. yüzyıldan itibaren Ürdün nehri içinde balık figürleri görünmeye başlar [616] . Bazı araştırmacılar balık figürlerinin nehre canlılık katmak amacıyla resmedildiğini ileri sürmüşlerdir [617] ; ayrıca balık bilindiği gibi İsa'nın en eski sembolüdür. Tertullianus'un "Bizler küçük balıklarız" şeklinde değindiği üzere vaftiz aracılığı ile kurtuluşa ulaşmış ruhları da sembolize etmektedirler[618]. Okunan dualarla suların takdisi ve Kutsal Ruh'tan ilk söz eden de Tertullianus'tur[619]. Onüçüncü yüzyıla tarihlenen Floransa S. Giovanni Vaftizhanesi kubbesinde yer alan Vaftiz mozaiği, Kappadokya, Gülşehir'de 1212 yılına tarihlenen Karşı Kilise (St. Jean) duvar resimleri arasındaki Vaftiz sahnesinde de Ürdün Nehri suları içinde balık figürleri yer almaktadır[620].

Kappadokya Bölgesi'nde 10. yüzyıl Tokalı II Kilise'de ve 11. yüzyıla tarihlenen Karanlık ve Elmalı Kilise'de, Yunanistan, Hosios Loukos Katholikonu'ndaki Vaftiz

---

[613]*Benedictio Fontis*: Roma, Biblioteca Casanatense'de korunan 970-980 yıllarına tarihlenen resimli el yazması.
[614]V. di Cunzolo (2011). La grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. *Medievalia 3,* Salerno: Itinera, s.69-94.
[615]Tertullianus, *De Baptismo IX*, 1; XX, 34, SC 35; Cipriano, *Epistulae 69*, 15, CSEL 3, vol. II.; A. Grabar (1936). *L'empereur dans l'artbyzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, Le Belles Lettres, s.95.
[616] Sicilya, Palatina Şapeli; San Michele ad Olevano Kaya Kilisesi örnekleri sayılabilir.
[617]Kirschbaum, E. and Bandman, G. (1968). *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* Rom, Herder. *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (1968), s.421-422.
[618]Tertullianus: "Segno spisciculi … in aquana scimur … in aqua permanendo salvisumus". N. Yılmaz. Tertullian'ın Vaftiz Anlayışı. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. Cilt: XVII. Sayı:31 (Haziran 2015,)* s. 121-140. dn.61.
[619]J.F.Bethune-Baker (1903). *An Introduction to the Early History of Christian Doctrin*, LLC, s.381, dn.4.
[620]F.S.Gökcan (2010). Gülşehir, Karşı Kilise (St. Jean Kilisesi) İkonografisi, Anadolu Üniveritesi, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, s.110.

sahneleri[621] ile Sicilya, Palermo'da 12. yüzyılda Konstantinopolisli sanatçıların çalıştığı Cappella Palatina mozaikleri (Resim 203/Bkz: EKLER) arasındaki Vaftiz sahnesi benzerdir; ortak bir modeli kullandıklarını düşünmekteyiz. İsa çıplak olarak merkezde ve sular içindedir; sular ters parabol şeklinde vücudunu omuz hizasına kadar sarmaktadır; Kutsal Ruh (güvercin) tam merkezden inmektedir; sular içinde nehir figürü ve bir sütun üzerinde haç veya tek haç figürü belirmiştir. On birinci yüzyılda ikonografiye sular içinde üzerinde haç olan bir sütun dahil olur. Sturaro, İncillerde karşılığı olmayan bu ayrıntının Kutsal Toprakları ziyaret eden hacıların İsa'nın vaftiz edildiği yerde gördükleri haç ile ilgili olabileceğini ileri sürmektedir. Hıristiyanlığın en güçlü sembolü olan Haç figürü (*sacramentum crucis*) İsa'nın vaftizi ve kurtuluşa yapılan yolculukla yakından ilişkili olarak sahnede yerini almıştır diyebiliriz. Hosios Loukas Katholikonu ve Palermo, Cappella Palatina mozaiklerinde gördüğümüz Vaftiz sahnelerinde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ağaca saplı balta figürüdür. Bu ayrıntı Kapadokya'da Tokalı I Kilise'nin tonozundaki çevrimde İsa'nın Vaftizi sahnesinde değil ancak Yahya ile ilgili bölümde ayakaltında bir balta figürü olarak dikkati çekmektedir. Luka İncili 3:9'daki "Balta ağaçların köküne dayanmış bile. İyi meyve vermeyen her ağaç kesilip ateşe atılır" görüşüyle bağlantılı olmalıdır. Karolenj ve Otto döneminde, 9. ve 10. yüzyıl kompozisyonlarında, Ürdün Nehri'nin Helenistik formdaki figürü yavaş yavaş yok olmaya başlar[622]. Tokalı II ve Karanlık Kilise örneklerinde kişileştirilmiş nehir figürü tamamen sulara gömülmüştür, elinde bir boru tutmakta veya çalmaktadır. Bu ayrıntı Mezmur 29: 3'e bir atıf olmalıdır[623].

Sahneye Matta İncili'ne dayanarak vaftiz olmak için gelen insan figürleri de eklenir. On birinci yüzyıldan Nea Moni Manastırı Katholikonunda yer alan Vaftiz sahnesinde Vaftizci Yahya'nın arkasında iki figür (havari) ve daha geride iki Ferisi durmaktadır[624]; alt kısımda ise vaftiz olmak için soyunan katekümenler görülmektedir. Ürdün nehri personifikasyonu genç bir erkek figürü olarak suların içindedir. Diğer kıyıda melekler yer almaktadır. Yahya ve meleklerin diğer figürlere oranla daha büyük boyutlarda resmedilmiş olması, İsa'nın ortalama boyutlarda olması dikkat çekicidir. Yahya'nın arkasında duran iki figür ilk kez Biblioteca Apostolica Vaticana'daki 6.yüzyıl

[621] http://www.irene-vassos.com/distomo-hosios-loukas.html. (Erişim Tarihi 3.9.2020)
[622]Sturaro, 2013**, a.g.k.**
[623]Mezmur 29:3 "RAB'bin sesi sulara hükmediyor, Yüce Tanrı gürlüyor, RAB engin sulara hükmediyor"
[624] https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19124147(Erişim Tarihi 3.9.2020)

rölik kutusu üzerinde yer almış (Resim 198/Bkz: EKLER), 11. yüzyılda II.Basileus'un (976-1025) Menologyası'nda bir minyatürde (Resim 202/Bkz: EKLER) ve Nea Moni Katholikonu mozaiklerinde ortaya çıkıncaya kadar unutulmuştur. Tasvirlerde İsa nehrin suları içindedir; bazılarında sadece ayakları su içinde, bazılarında vücudunun yarısına kadar veya omuzlarına kadar suya girmiş durumda betimlenmiştir.

Vaftizci Yahya Matta İncili'nde belirtildiği gibi beli kuşakla bağlı deve derisinden bir giysi (vello) ile tasvir edilir[625] . Cappella Palatina mozaikleri arasındaki Vaftiz sahnesinde de verilen detaylara uyulmuştur ve 14. yüzyıla kadar ayrıntılar aynı kalmıştır. 1378 yılına tarihlenen Padova Vaftizhanesi'nde yer alan sahnede sanatçı Giusto de' Menabuoi Vaftizci'nin giysisine pallium benzeri bir üstlük eklemiştir. Bu örnekteki bir diğer yenilik de İsa'nın kalçalarını saran şeffaf örtüdür (perizonion) (Resim 204/Bkz: EKLER). Bu farklılığa karşın Batı ikonografisi Yahya'yı khiton ve himation ile betimleyen Suriye, Kapadokya ve genel olarak Doğu ikonografisinden etkilenmiştir[626]; özellikle Suriye sanatı etkili tasvirlerde Vaftizci sol eliyle giysisinin bir ucunu tutarken diğer Doğulu ve Batılı örneklerde sol elini avucu yukarıya doğru açık olarak takdim eder şekilde tasviri tercih etmişlerdir[627].

Sahnede karşımıza çıkan melekler saygı ifadesi olarak ellerini örten bir kumaş ile olaya tanıklık etmektedirler[628] . Kilise içine kayan vaftiz törenlerinde meleklerin görevini diyakonlar alacak ve vaftiz olanlara yeni giysilerini vereceklerdir. Melek figürleri Karolenj sanatında sayı olarak artmış, bazıları ayakta, bazıları uçar durumda sahneye katılmıştır. Kalabalık melekler korosu Floransa, S. Giovanni Vaftizhanesi (13.-14.yy.) vaftiz havuzu rölyeflerinde, Vaftizhane'nin Cennet Kapısı panellerinde (15.yy.) karşımıza çıkmaktadır (Resim 205/Bkz: EKLER). Oysa melek-melekler ayrıntısı ne Kanonik ne de Apokrif kaynaklarda yer almamaktadır. Olasılıkla litürji pratiğinden doğmuş bir ayrıntıdır; pratikte piskoposun gerçekleştirdiği vaftiz töreni esnasında diyakonlar meleklerin görevini yerine getirmektedir. Vaftiz sahnesinin mekana

[625] Matta 3:4
[626]Sturaro, 2013, **a.g.k**., 19.
[627] L.De Maria (2001). Gesti e atteggiamenti nell'iconografia battesimale paleocristiana, *L'edificio battesimale in Italia. Aspetti e problemi,* vol. II, Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia 21-26 settembre 1998), Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, s.477-496.
[628]J. De Jerphanion (1930). *La voix des Monuments, vol. I*, Paris, Les Éditions Van Oest., s.182; C. Cecchelli (1944). *La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali,* vol. VI, Roma, Libreria dello Stato, s. 166.

yerleştirilmesinde yukarıdan başlayarak Manus Dei (Tanrı'nın Eli) veya Tanrı portresi, güvercin ve İsa figürü aynı eksen üzerinde yer almaktadır; sahnede zaman içinde hiyerarşik bir düzen oluşmuştur. Böylece Yeni Ahit'te var olan Üçleme-Teslis teofanik tezahür kompozisyonu oluşmaktadır. Matta, vaftiz anında güçlü bir ses duyulduğu belirtmekte, ancak el motifinden ve gökyüzünden aşağıya doğru süzülen ışık motifinden söz etmemektedir. Doğu örneklerinde de 11.yüzyıla tarihlenen Kappadokya, Karanlık Kilise Vaftiz sahnesinde ve diğer örneklerde bu ayrıntı sahnenin üst kısmına yerleşecektir. Aynı sanatçının elinden çıkmış Pisa Katedrali ve Monreale Katedrali bronz kapılarında görüldüğü gibi Kutsal Ruh ile ilgili detay 12. yüzyıldan itibaren ortadan kalkar (Resim 206/Bkz: EKLER); 13. ve 14. yüzyıllara geldiğimizde ise ışık huzmesi içinde Floransa S. Giovanni Vaftizhanesi (1280-1290) kubbesinde tekrar belirir (Resim 207/Bkz: EKLER). Kutsal Ruh'u ve ışıkları gönderen Tanrı'nın bir büst olarak resmedilmesi ise Cappella degli Scrovegni'de Giotto'nun elinden çıkmış Vaftiz sahnesinde ve Parma Vaftizhanesi'nde karşımıza çıkmaktadır (Resim 208-209/Bkz: EKLER).

Vaftiz sırasında Yahya'nın İsa'nın başına bir taç yerleştirmesi ikonografisinin de gelecekteki kurtuluşa bir gönderme olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca, Amiens Piskoposu Iessé (775-832) "*Epistola de baptismo*" adlı eserinde 9. yüzyıl vaftiz litürjisinden söz ederken suya girip çıktıktan ve alnını kutsal yağ ile yağladıktan sonra yağın yüze akmaması için alna bağlanan bir şeritten söz etmektedir[629]. Mende Piskoposu Durando (1285-1296) ise konuyla ilgili olarak *Rationale Divinorum Officiorum* adlı eserinde bazı kiliselerde vaftiz olanlara beyaz giysi yanında ebedi krallığın sembolü olarak yuvarlak bir başlık verildiğini belirtmektedir[630].

Batı sanatında, ikonografide Vaftizci Yahya'nın arkasında bir ağaç veya çalılık sıklıkla kullanılmış bir detaydır. Bu ayrıntı Vaftiz'in yeniden doğum, canlanma, yeni hayat gibi sembolizmi içinde değerlendirilebilir. Dine kabul edilen kişinin tamamıyla suyun içinde girmesi, 13. ve 14. yüzyıllarda da uygulanan bir yöntemdir. İtalya'da Cremona, Cenova, Parma, Padova, Floransa ve Pisa'da bulunan vaftiz tekneleri bu uygulamanın kanıtlarıdır[631]. Bu vaftiz yönteminin 13. ve 14. yüzyıllarda tatbik edilen

[629]Iessè d'Amiens, *Epistola de Baptismo*, PL 105, s.790. Aktaran Sturaro, 2013, **a.g.k.**
[630]G.Durando, *Rationale Divinorum officiorum,* CCCM140A, l. VI, cap. 83, par. 15, s. 420.
[631]Sturaro, 2013, **a.g.k.,** 30.

bir yöntem olduğunu Aquinolu Thomas *Summa Theologiae* adlı eserinde belirtmektedir [632]. Ondördüncü ve 15. yüzyıllardan sonra pratikliği açısından infüzyon ritüeli (başa üç kez kutsal suyun sürülmesi) yaygınlaşmıştır.

Araştırma konumuz dahilindeki S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde yer alan vaftiz sahnesinde İsa, omuzlarına kadar suya girmiştir ve 3/4 sağına dönük olarak tasvir edilmiştir; çıplaktır (Resim 81/Bkz: EKLER). Sağında Vaftizci ayaktadır ve ellerini İsa'ya uzatmıştır. Solunda biri ayakta duran diğeri ise diz çökmüş vaziyette iki figür görülmektedir. İsa'nın omuzlarına kadar suya gömülmüş tasviri Kappadokya örmeklerinden Eski Tokalı (Tokalı I), Elmalı ve Karanlık Kilise, Gülşehir-Karşı kilise, Yunanistan'da Hosios Loukos, Nea Moni Manastırı, İtalya'da S. Michele ad Olevano, Cappella Palatina duvarlarındaki betimlerde, Pisa ve Monreale Katedralleri bronz kapıları üzerindeki panellerdeki Vaftiz sahneleri ile suların ters parabolik şekilde İsa'nın vücudunu sarması yönünden benzerlik göstermektedir. İkonografide İsa, Vaftizci Yahya ve iki meleğin bulunması yönünden Gülşehir-Karşı Kilise, Elmalı Kilise, Hosios Loukas, Cappella Palatina, Pisa ve Monreale Katedralleri bronz kapıları üzerindeki örnekler, Floransa S. Giovanni Vaftizhanesi mozaiği, Parma Vaftizhanesi örnekleri ile benzerlik göstermektedir. İkonografiye farklı dönemlerde gelişen eğilimlere göre, bani istekleri ve sanatçıların seçimi doğrultusunda farklı detaylar eklenmiştir; Vaftiz teması sembolik ve teolojik anlamı gereği özellikle vaftizhane yapıları ve vaftiz havuzlarının dekorasyonunda yer almıştır.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi İkonografisi [633]

Meryem'e Müjde'nin ardından İsa'nın bedenlenmesi (enkarnasyon) gerçekleşmiştir; Doğum ile İsa'nın bu dünyadaki yaşamı başlamış ve süreç Çarmıha Gerilme ile sonlanmıştır. Doğum sahnesinde ölü Lazarus gibi sarılmış, kundaklanmış ve lahiti andıran bir yemliğe yatırılmış Bebek figürü ile bu ölümün haberi önceden verilmiştir. Hıristiyan doktrininde dogma olarak kabul edilen tema, tüm insanlığın kurtuluşu için kendini kurban eden İsa'nın Çarmıha Gerilmesi teolojisi üzerinde tartışılmış ve yazılmış, Hıristiyan resim sanatında da çokça ele alınmış bir konudur.

[632]Tommaso, *Summa Theologiae III,* q. 66, a. 7, Aktaran: M. Navoni (1999). La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale, (Ed: G. Schianchi), *Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie,* Milano, Vita e Pensiero, s.41-76, s.48.
[633]Kanonik İncillerde, Yuhanna 19:17-37; Matta 27:27-55; Markos 15:16-41; Luka 23:32-49; Apokrif Nikodemus İncili 9-12, 16

Onuncu ve 11. yüzyıla gelindiğinde Doğum ve Çarmıha Gerilme sahneleri birbirini tamamlayan bir döngünün ilk ve son sahnesi olarak ikonografide yerlerini almıştır[634]. Çarmıha gerilme ikonografisi, ölümü ve ölüleri hatırlama gereksinimi ile Hıristiyan sanatına girmiş, mezarlıklarda ve katakomplarda ilk örneklerini vermiştir.

Pavlus'un Galatyalılar'a mektubunda altını çizdiği gibi ilk Hıristiyanlar haçı işkence aracı olarak göstermekten kaçınmışlardır[635]; ayrıca haç üzerinde can veren birinin öğretecek iyi bir yanı olamayacağını da düşünmüş olmalılar. Nitekim haç zaman içinde Hıristiyan teolojisindeki gelişmelere paralel olarak ölümün değil "Kurtuluş"un sembolü haline gelmiştir. Her şey 4. yüzyılda haçın anlamının değişmesiyle başlamıştır; bu bağlamda 312'de Massenzio'ya karşı savaştan önce İmparator Konstantin'in vizyonu önemli rol oynamış, böylece labarum doğmuştur (üzerinde Christos kelimesinin baş harfleri olan chi ve rho harfleri olan haç) ve haç zaferin işareti haline gelmiştir. Birinci yüzyılda, Hıristiyanlık Filistin ve Suriye'de çok da bilinmeyen bir Yahudi sekti (mezhebi) iken haç sembolik anlamı olmayan bir nesne, haça gerilme ise onur kırıcı ve çirkin bir ölüm cezası biçimiydi[636]. Antik Roma geleneğinde "haça gerilme" (*servile supplicium*)[637] yani kölelere uygulanan[638] bir işkence ve ölüm aracı iken İsa'nın haça gerilerek öldürülmesine paralel olarak yüzyıllar boyunca anlamı ve gösterimi değişecektir.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Ortodoks Kilisesi'nin Oniki Yortusundan biri olarak Paskalyanın kutlandığı pazar gününden önceki cuma günü "Kutsal Cuma" adıyla kutlanır. Kutsal metinlerde İsa, Yahudilerin Fısıh (Pesah) Bayramı [639] öncesi çarmıha gerilir. Astronomik hesaplamalar MS 33 veya 34 yılının Nisan ayının üçü veya yirmi üçünde, Cuma günü, saat 3'ü işaret etmektedir[640] . İsa, dokuzuncu saatte çarmıha

[634]K.Weitzmann (1974). "Loca Sancta and the Arts of Palestine*" Dumbarton Oaks Papers*, 28, s. 33; H.D.Kartsonis (1986). *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton University Press, s. 31-33.
[635]Galatyalılara Mektup, 6:14 "...Rabbimiz İsa Mesih'in çarmıhından başka bir şeyle asla övünmem. O'nun çarmıhı aracılığıyla dünya benim için ölüdür (O'nun aracılığıyla dünya benim için çarmıha gerilmiştir), ben de onun için." Romalılara Mektup 6,3-11
[636]Aziz Pavlus, Korintlilere 1. Mektup, 1:23 "Ama biz çarmıha gerilmiş Mesih'i duyuruyoruz. Yahudiler bunu yüzkarası, öteki uluslar da saçmalık sayarlar."
[637]M.Finney (2013). Servile Supplicium: Shame and the Deuteronomic Curse—Crucifixion in Its Cultural Context. Article, *Biblical Theology Bulletin A Journal of Bible and Theology*· August 2013, s.124-134.
[638]http://www.montegrisa.org/la-crocifissione-romana (Erişim Tarihi 27.11.2020)
[639] Pesah, Fısıh, Hamursuz, Pasca: Yahudi toplumunun Mısır'daki kölelikten kurtulduğu göçün ve kurtuluşun kutlandığı bayram. Yahudi takvimine göre Nisan ayının 15. günü başlayan yedi sekiz günlük bir dönemde kutlanır. Bu bayram için özel hazırlanan yemek "kuzu"dur. (Mısır'dan Çıkış 12:3)
[640]R.E.Brown (1977). *The Birth of the Messiah*. New York, s.1351-1376.

gerilir[641]; üç saat çarmıhta kalır, yeryüzü kararır ve mabedin perdesi yukarıdan aşağıya doğru iki parçaya ayrılır[642]. Çarmıh sahnesinde haçın üzerinde kaşımıza çıkan ay ve güneş detayı bu kozmik olaya işaret olmalıdır; İncillerde konu ile ilgili ayrıntı verilmektedir[643].

İlk Haça Gerilme tasvirinin, ikinci veya üçüncü yüzyıla tarihlenen ve British Museum'da bulunan kantaşı üzerindeki haça gerilme figürü olduğu kabul edilmektedir. Sakallı ve çıplak bir erkek figürü dik pozisyonda haça gerilmiştir[644]. Birinci veya ikinci yüzyıla tarihlendiği iddia edilen Napoli-Pozzuoli Grafitosu ise teması tartışmalı bir örnektir[645]. İkonografinin ilk örneklerinden biri kabul edilen 2.-3. yüzyıla tarihlenen Roma'da Palatino Tepesi yakınlarında bulunan Alassamenus grafitisi örneğinde eşek başlı haça gerilmiş bir adamın önünde dua eden bir figür yer almakta ve önünde "*Alexamenos sebetetheon*-Alessamenos Tanrı'sına dua ediyor" yazmaktadır. Grafitiyi yapan kişinin Hıristiyanlığı tanıdığı ancak eleştirel bir bakışı açısı olduğu da dikkati çekmektedir. Tertullian'ın Hıristiyanlığı savunan *Apologeticum*'unda verdiği bilgiye göre dönemin Romalıları arasında yaygın olan bir görüşe göre Yahudiler ve Hıristiyanlar eşek kafalı bir Tanrı'ya inanıyorlardı[646]. Grafiti bu görüşü destekliyor olmalıdır. British Museum'da bulunan 4. yüzyıla tarihlenen Carnelian taşı üzerindeki Haça gerilme tasviri de ikonografinin ilk örnekleri arasındadır (Resim 210/Bkz: EKLER). Havariler arasında çarmıha gerilmiş İsa çıplaktır; İlk yüzyıllarda çarmıha gerilmiş İsa örneklerinin az olması konusunda Jensen[647], "İsa'nın çektiklerini (Passion) görsel olarak anlatmanın çok rahatsız edici ve çok sert olduğunu düşünmüş olmalılar"

[641] Markos 15:25'e göre İsa, üçüncü saatte çarmıha gerilmiştir (" ...saat dokuzdu"); Yuhanna 19:14'te ise Pilatus'un İsa'yı altıncı saatte çarmıha gerilmek üzere teslim ettiği yazmaktadır ("Saat on iki sularıydı..."). Bu fark Markos'un (Matta ve Luka'da da aynı şekilde) zaman için İbrani sistemini kulanmasından kaynaklanmaktadır; bu sistemde gün, gün batımında başlamaktadır, gece 12 saattir; şafakta başlayan gün de 12 saattir. Yuhanna ise Roma sistemini kullanmaktadır ve gün gece yarısı başlamaktadır. Yuhanna 20:19'da İsa havarilerine gece görünür ve aynı gün dirilir. Yuhanna'ya göre İsa'nın davası Son Yemek'ten sonra bahçede tutuklanmasının ardından gece boyunca sürmüştür; sabah saat 6'da tamamlanmıştır; Markos sabah 9'da çarmıha gerildiğini söylemektedir. Farklı söylemler farklı saat sistemlerinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

[642]Markos 15:25, 33

[643]Matta 27:45-46,51-52; Markos 15:33,38; Luka 23:44-45; Elçilerin İşleri, Petrus'un Pentikost Günü Konuşması 2:20

[644] https://brill.com/view/book/edcoll/9789004425682/BP000021.xml (Erişim Tarihi 25.11.2020)

[645] https://cittavulcano.files.wordpress.com/2017/11/zaninotto-il-graffito-della-taberna-di-pozzuoli.pdf (Erişim Tarihi 28.11.2020); http:// www.infotdgeova.it/il-graffito-nella-taberna-di-pozzuoli.html (Erişim Tarihi 28.11.2020)

[646]Quinto Settimio FiorenteTertulliano, *Apologeticum*, 197, Capo16, s. 1-2.

[647]R.M.Jensen (2000). *Understanding early Christian art*, London: Routledge, s.153.

demektedir. Ayrıca Harley-McGowan[648], İsa'nın çıplak betimlendiği bu parçaların şahsi kullanım amaçlı olduğunu ileri sürmektedir.

312 yılında Massenzio'ya karşı yaptığı Milvio Savaşı öncesi İmparator Konstantin'in vizyonu haçın anlamının değişmesinde büyük rol oynamıştır. Haç sembolü sayesinde İmparator savaştan zaferle dönünce haçın bir Hıristiyan sembolü olarak kabulü[649] kolay olsa da haça gerilmiş İsa imgesinin kabulü için biraz zaman gerekmiştir. Egeria [650] hac yolculuğu günlüklerinde (381-384) Golgota Tepesi'nde Kutsal Haç Şapelinde Kutsal Cuma sabahı yapılan duayı anlatmaktadır: "Kudüs Piskoposu tahtında otururken Ahşap Haç (İsa'nın çarmıha gerildiği haç) altın sandığından çıkarılır ve altarın üzerine konur, piskopos kutsal röliğe yaklaşır, üzerine elini koyar"[651]. Kudüs'teki Kutsal Haç, hac yolculuğu sırasında İmparator Konstantin'in annesi Helena tarafından bulunmuştur; bu tören daha sonra Kutsal Haç'ın parçalarının muhafaza edildiği Doğu ve Batı coğrafyasındaki pek çok kilisede de uygulanmıştır. Roma'da 7. yüzyıldan itibaren haç ibadeti karşımıza çıkar; Papa Lateran Kilisesi'nden S.a Croce in Gerusalemme Kilisesi'ne törenle giderken din adamları arkasında Kutsal Haç'ı taşırlardı. Haç örnekleri (*Cruxgemmata*), çarmıha gerilme olmaksızın *signum salutis*-zafer sembolü olarak bazilikaların apsislerini süslemiş ve bu törenlerle Batı dünyasına yayılmıştır[652].

İsa'nın çarmıha gerildiği yer ile ilgili, Yuhanna 19:17'ye göre haç, Kudüs'ün kuzeyinde Golgota yani Kafatası denilen bir tepeye yerleştirilmiştir[653]. Eski Yahudi geleneğine göre Adem, Cennet'ten kovulduktan sonra Kudüs yakınlarında Hebron denilen bölgede yaşamış, orada ölmüş ve Golgota Tepesi'ne gömülmüştür; kafatası da orada bulunmuştur [654]. Aziz İreneus, bir cuma günü öldüğünü ve bu ismin tepeye

[648] F.Harley and McGowan (2011). The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity, *Gems of Heaven: Recentre search on engraved gem stones in late antiquity, AD 20–600*, (Ed: N. Adams and C.Entwistle), 214−220. London: British Museum.
[649]B. Carboniero e F.Falconi (2011). *In Hoc Signo Vinces,* Edizioni Mediterranee, s.40-44.
[650] Egeria (Eteria), 383-384 yılarında Hıristiyanlık için kutsal mekanlara yaptığı hac yolculuğu günlüklerini *Itinerarium* adlı kitapta toplamış kadın yazar.
[651]Egeria (1991). *Pellegrinaggio in Terra Santa*, (Ed: N. Natalucci), Firenze, Nardini Editore, s. 199-205; M.Sensi (2014). Crocifissi e ritratti del Cristo,*"Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e di spiritualita' dal XIII al XVII secolo",* (Ed: M.Giannatiempo Lopez-G.Venturi), Ancona, s.26.
[652]Sensi, 2014, **a.g.k.,** 27 .
[653]Golgota adı diğer İncillerde de geçmektedir. Matta 27;33-34; Markos 15:22; Luka 23:33
[654]Adem dünyanın 930. yılında, yani 930 yaşında ölmüştür (Genesis 5:3-5); Kilise babalarına göre Golgotha'ya gömülmüştür

Adem'in kafatasının orada bulunması nedeniyle verildiğini söylemektedir[655]. İsa da aynı yerde çarmıha gerilmiştir. İncelenen örneklerin çoğunda bu gelenek Golgota Tepesi'nde İsa'nın gerildiği haçın altındaki bir kafatası ile vurgulanmıştır. Maguire, İsa'nın yaşamı boyunca çektikleri ile Adem'in işlediği günahı üstlendiğini, Tanrı ile uzlaşabilmek için kendini sunduğunu, insanlığı kurtarmak için kanını akıtarak kendini feda ettiğini belirtir[656]. İsa'nın göğsünden ve ayaklarından akan kan, haçın altında gömülü olan Adem'in kafatasını ıslatır ve böylece Adem vaftiz olarak İlk Günah'tan arınır[657]. Efharistia ayininde yenen ekmek İsa'nın bedeni, içilen şarap kanıdır; bu ayin sembolik olarak İsa'nın Tanrı'yla yaptığı anlaşmanın bir yansımasıdır.

Beşinci yüzyılın ortalarından başlayarak Haç ve Haça Gerilme tasvirinin kamusal alanlara yayıldığı görülmektedir; örneğin Roma'daki S.a Sabina Kilisesi (430) ahşap kapı panellerinde Passion (İsa'nın Çilesi) sahneleri ortaya çıkar[658] (Resim 211/Bkz: EKLER). Bu panelde İsa merkezi figür olarak daha büyük boyuttadır, birlikte haça gerilen iki hırsız figürü ikonografiyi tamamlamaktadır. Her üç figür subligaculum[659] giymektedir. Dikkati çeken önemli ayrıntı haça gerilme sahnesinde haçın olmamasıdır. İsa ile birlikte haça gerilen iki hırsız hakkında Kanonik İncillerde[660] ve Nikodemus İncili'nde[661] bilgi verilmektedir. Londra-British Museum'da bulunan fildişi kutu (420) üzerindeki Çarmıh ikonografisinde Yahuda'nın kendini asması ile birlikte daha kalabalık bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır (Resim 212/Bkz: EKLER); her iki örnekte İsa sadece subligaculum giymektedir ve ölümde bile canlı kalmış şekilde dik olarak betimlenmiştir[662]. İsa'nın çarmıhta dik pozisyonu ile kendini ağaca asmış

---

[655]P. Barral (1833). *Dizionario Portatile Della Bibbia Tradotto Dal Francese Nell'italiano.* Idioma Ed Arrichito Di Note, Di Articoli e Di Tre Carte Topografiche da Prospero Dell'Aquila, Napoli (1758-1760), s. 162.

[656] H. Maguire (1996a). "*Image and imagination: the Byzantine epigram as evidence for viewer response*". Toronto: Canadian Institute of Balkan Studies, 25, s.20.

[657]K.Wessel (1967). *Byzantine Enamels. From the 5th tothe 13th Century*, Greenwich, New York Graphic Society Ltd., s.80,167; J.R.Martin (1955) ."The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art", *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.* (Ed. K.Weitzmann), Princeton, s.189-196.

[658]A. Ballardini (2007). *La 'crocifissione' nella porta della basilica di S. Sabina in Roma*, *La croce. Iconografia e interpretazione*, I , s. 271-292; Sensi, 2014, **a.g.k.,** 27.

[659]*subligaculum*: Roma döneminde gladyatörlerin, sporcuların ve sahnedeki oyuncuların kullandığı bir tür iç çamaşırı; vücudun alt tarafına sarılmış bir peştemal.

[660]Yuhanna 19:18 (iki kişi) ; Markos 15:27 (iki haydut); Luka 23:33 (iki suçlu); Matta 27:38 (iki haydut).

[661]Nikodemus İncili 9:5

[662] B.Ulianich (2007). Note introduttive: Croce. Crocifisso. Unità del mistero salvifico, *La croce. Iconografia e interpretazione*: *secoli I-inizio XVI: atti del convegno internazionale di studi, Napoli, 6-11 dicembre 1999. Vol. I*, s. 11-74; B.Ulianich (2011). *Monachesimo, ordini mendicanti, e l'iconografia del*

Yahuda'nın ölümü zıtlık oluşturmaktadır. Beth Zagba'da Aziz Yuhanna Manastırında yazılan Rabula İncili (586) örneğinde ise ikonografinin içeriğine uyumlu şekilde Çarmıha Gerilme sahnesinin altına Diriliş (Anastasis) sahnesi yerleştirilerek İsa'nın ölümü ve ölüm karşısında kazandığı zafer sembolizmine vurgu yapılmıştır. Sahnede başı haleli İsa'nın gözleri açıktır; giysileri paylaşılmıştır; İsa kolobium ile iki hırsız ise perizonion ile tasvir edilmiştir. Haça dört çivi ile gerilmişlerdir[663]. Sahne Meryem ve Yuhanna dışında, diğer Meryemler, iyi ve kötü hırsız Dismas ve Gestas, elbise için zar atan askerler, Kenturion, İsa'nın ağzını süngerle ıslatan asker, haç üzerinde ay ve güneş dışında doğa betimleri de bulunan, İncillerde belirtilen ayrıntıların yer aldığı kalabalık bir ikonografi sergilemektedir. Altıncı yüzyıl sonlarına doğru hacıların Kudüs'ten getirdikleri bronz yağ ampulleri örneklerinden Monza Ampulü[664] üzerinde de Anastasis sahnesi ile birlikte yer alan Çarmıha Gerilme tasvirinde de İsa kolobium ile değil, perizonion ile tasvir edilmiştir.

Kaynaklarda, İsa'nın gerildiği haçın üzerine bir tabela (*Titulus crucis)* konduğunu ve üzerinde "*I.N.R.I*", "*Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* - Nasıralı İsa, Yahudilerin Kralı" ibaresinin İbranice, Latince ve Grekçe yazıldığı belirtilmektedir[665]. Bu ayrıntı ile haça gerilme, aşağılayıcı bir ölüm biçimi olduğu kadar İsa'nın taç giyme töreni veya kendisine kral unvanının verilmesi töreni gibi sarkastik bir sembolizm de yüklenmiştir.

Bizans sanatının İtalya'daki en güzel örneklerinden Ravenna, S. Apollinare in Classe Kilisesi apsisinde yer alan ve 6. yüzyıla tarihlenen madalyon içindeki haç (*crux gemmata*) da bir çarmıha gerilme tasviridir. Haç, mavi fon üzerinde altı köşeli yıldızlarla dolu bir madalyon içindedir; haç kollarının birleşme noktasında İsa portresi, haçın iki yanında A ve Ω işaretleri ile haçın altındaki "*salus mundi*"[666] yazıtı yer almaktadır; bu ikonografi İsa'nın çarmıha gerilmesinin bir sonraki adımı olan insanlığın kurtuluşunu müjdeler niteliktedir şeklinde yorumlamaktayız. Benzeri şekilde apsiste veya bema duvarında yer alan Haç ile sembolize edilen Çarmıha Gerilme örnekleri çoğunlukla Batı'da karşımıza çıkmaktadır. Haç aynı zamanda Paskalya'dır, yani

---

crocifisso, Studi Mario Sensi, s.679-710; Bollettino storico della città di Foligno", XXXI-XXXIV (2007-2011), s. 679-709, 683.

[663]B. Ulianich (2000). *La Croce dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Napoli Electa, s. 19-20.

[664]M.Panzanini (1999). Le reliquie dei pellegrini. Le ampolle metalliche conservate a Monza e a Bobbio, *Divus Thomas.* Vol. 102, No. 2, Lo Spirito Santo nell'opera di Luca (Maggio-Agosto 1999), s. 173-198.

[665]Yuhanna 19:19,21; Luka 23:38;Matta 27;37; Markos 15:26; Apokrif Nikodemus İncili 10:1

[666]Dünyanın Kurtuluşu.

Diriliş'in ifadesidir. Yuhanna'nın (1:29) haber verdiği, İncil'de de söz edilen kuzu ile Mısır'dan Çıkış temalarını birleştirir: "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!" sözleriyle Mısır'dan Çıkış 12:1-28 bölümlerinde kuzu sembolizmi yer almaktadır. İsa insanlığın kurtuluşu için kurban edilen kuzudur; Yuhanna'nın belirttiği gibi Paskalya kuzusunun kurban edildiği saatte haça gerilir[667]. Haç aracılığıyla Tanrı insanlığı karanlıklardan kurtaracaktır; İsa, teolojik bağlamda Tanrı'nın kurtuluşu gerçekleştirdiği "yeni kuzu"dur[668].

Karşımıza çıkan metaforik bir Haça gerilme kompozisyonu "*Agnus Dei- Tanrı'nın Kuzusu*" ikonografisidir. Ravenna, S. Vitale Kilisesi tonozunda akantus yaprakları, meyveler, bitkiler, kuşlar ve diğer hayvan tasvirleri arasındaki madalyon içinde yer alan kuzu tasviri dört başmelek tarafından taşınmaktadır. Diğer Kanonik İncillerde yer almayan, Yuhanna 1; 29 ve 36 da söz edilen "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!" "*Ecce Agnus Dei*", haç üzerinde kendini kurban eden ve insanlığı ilk günahtan kurtaran İsa'nın sembolüdür. Kuzu sembolizminin Eski Ahit bağlantıları da göz ardı edilmemelidir. Bu sembol, Yeşaya'nın[669] öngördüğü gibi, Yahudi halka İsa'nın gelecekte haç üzerindeki ölümünü önceden haber verir gibidir. Kitzinger'in vurguladığı gibi "*Agnus Dei*", tonozun ortasına altarın tam üzerine, kelimenin anlamıyla tüm kompozisyonun anahtarı şeklinde yerleştirilmiştir[670] ve efharistia ritüeli ile doğrudan bağlantılı bir ikonografidir [671] . Hıristiyan sanatında başlangıçta haça gerilmiş İsa tasvirinin yapılmadığı düşünülürse, Agnus Dei ikonografisi, Kurtarıcı'nın insanlığın kurtuluşu için acı çeken yönünü vurgulamakta ve İsa'nın insan doğasını da öne çıkarmaktadır[672]. Ravenna, Museo Arcivescovile'de bulunan Piskopos Maximianus'un fildişi tahtı üzerindeki kabartmalar arasında ayakta duran Vaftizci Yahya figürü kuzu tasvirini sol elinde tutarak "*Ecce Agnus Dei*" mesajını verir gibidir (Resim 213/Bkz: EKLER

[667]Yuhanna 19:14,36; Vahiy 5:7,12
[668]A.N.Didron (1886). *Christian Iconography*. *The History of Christian Art in the Middle Ages*, Londra: George Bell, s.318-319.
[669]Yeşaya 53:7'de "... Ağzını açmadı. Kesime götürülen kuzu gibi kırkıcıların önünde sessizce duran koyun gibi, açmadı ağzını" sözlerini anımsatmaktadır.
[670]E. Kitzinger (2004). *Alle origini dell'arte bizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano, s.84.
[671] https://www.ravennamosaici.it/l-agnello-mistico-nei-mosaici-di-ravenna/(Erişim Tarihi 3.9.2020)
[672] F. Nikolasch vd. (1991). *Agnello*, *Enciclopedia dell'arte medievale. https://www. treccani. it /enciclopedia/agnus-dei/* (Erişim Tarihi 3.9.2020)

Konstantinopolis'te toplanan Trullo (Quinisext) Konsili[673] (680-692) (Consilium Trullanum) (680-691)[674] insanlık için haç üzerinde kendini feda eden İsa'yı sembolize etmek için kullanılan " *Agnus Dei*-Tanrı'nın kuzusu"[675] sembolünü reddederek İsa'nın insan formu ile betimlenmesini içeren 82. kanonu kabul etmiştir[676]. Bu madde ile Konsil "ikonografinin ressamlar tarafından yaratılmadığını, Kilise'nin kabul ettiği kurallar doğrultusunda şekillenmesi gerektiğini ve ikonografinin Hıristiyanlığın anlaşılmasını kolaylaştırmak işlevi" olduğunu kanon haline getirmiştir. İsa'nın kiliselerdeki "*Agnus Dei*" şeklindeki sembolik tasvirinin değiştirilmesi gerektiğini de ilan etmiştir. Doğu sanatı bu kanonu uygulamaya geçerken Batı Kilisesi ve Papa I.Sergius (687-701), 211 Kilise Babasının katıldığı bu Konsilin kararlarını reddetmiştir; Roma Kilisesi bu toplantıya delege göndermemiştir; ayrıca kabul edilen kuralların çoğu da Roma Kilisesi'nin uygulamalarından farklıdır. Grabar, Doğu resim sanatında "Kuzu" tasvirinin çok nadir görüldüğünü ve Batı tasvir sanatındaki yaygın bu ikonografiyi, kabul edilen 82. kanonda yer alan "anti-Latin" bir tavır olduğunu belirtmektedir[677]. Nitekim, Batı'da kuzu sembolünün ikonografide kullanımı devam etmiştir[678]. Quinisext Konsili kararlarının bir yansıması olarak Roma Kilisesi'nin hemen yanında Palatino Tepesi'nde yer alan S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde[679] 8. yüzyıl ortalarında Papa Zaccaria[680] döneminde gerçekleştirilen Teodotus Şapeli'nde "İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" ve "İsa'nın Zaferi" tasvirlerinde İsa'nın sembolik biçimde değil insan olarak tasvir edilmiş olması Batı Kilisesi'nin bu kanonu reddine bir meydan okuma sayılabilir görüşündeyiz. Kilise

[673] 680 yılında Konstantinopolis İmparatorluk Sarayı'nın kubbeli (τρούλλος, trullos) salonunda 5. Ekumenik Konsil toplanır. Kararları toparlamak için son oturum ise II. Trullanum Konsili ise 692 yılında yapılır. https://www.treccani.it/vocabolario/trullano/ (Erişim Tarihi 3.9.2020)

[674] Dvornik, 1990, **a.g.k.,** 23. Bu konsilin kararlarıyla Doğu ve Batı Hıristiyanları arasındaki ayrılık pekişmiştir; M. Madrigal (2014). Anadolu'nun Ekümenik Konsilleri, Kutsal Kitap ve Arkeoloji, s.23.

[675] İmparator Theodosius döneminde lahitlerin üzerinde karşımıza çıkan ikonografi. Yuhanna 1;29,36 da söz edilen "İşte, dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı Kuzusu!" "Ecce Agnus Dei", sözlerinden kaynaklanan kuzu ikonografisi.

[676] P. Bernardi (2007). *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano; E.Brunet (2007). Il ruolo di papa Gregorio II (715-731) nel processo di ricezione del concilio Trullano o Quinisesto (692), *Iura Orientalia III*, s.37-65. 82 sayılı kanon 787 yılında toplanan II. İznik Konsili'nde de ikonofil görüşlerin desteği olmuştur.

[677] A. Grabar (1957). *L'Iconoclasm e byzantin*, Paris, s. 96.

[678] "*Tanrının Kuzusu-Agnus Dei*" ikonografisi Doğu Hıristiyanlığı coğrafyasında tamamen terk edilse de Batı'da kullanımı devam etmiştir. Onbirinci ve onikinci yüzyıla tarihlenen Papaların şehri olarak bilinen Anagni, Santa Maria Katedrali kriptasında ve Venedik, Torcello'da Santa Maria Assunta Katedrali tonozunda karşımıza çıkmaktadır.

[679] 5. yüzyılda imparatorluk kilisesi olarak kurulan S.Maria Antiqua, Grek rahiplerin kurduğu bir diyakonluğa aitti; Roma'daki en eski Meryem'e adanmış ibadet yeri olarak Grek toplumun hizmetindeydi. Roma kentinin yönetim merkezi olan Forumların Hıristiyanlaşması sürecinde ve Roma-Bizans ilişkilerinde önemli bir rol oynamıştır.

[680] Papa II. Ioannes, Grek (Doğu Roma) asıllı idi. Ardılı Papa Zaccaria (741-752) dönemi, Bizans İmparatorluğu'ndan ayrılmanın başlangıcı ve Frank sarayı ile ilk ilişkilerin başladığı dönemdir.

freskolarının çoğunun gerçekleştirildiği 8. ve 11. yüzyıllarda S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde Grek (Doğu kökenli) asıllı rahip ve papalar görevde iken 10.ve 11. yüzyıllarda kiliseye Latin rahipler yerleşmiştir. Unutulmaması gereken bir durum da Bizans ordusu ile Gotlar arasındaki savaşın kazananı olan Bizans imparatorunun Palatino Tepesi çevresindeki saraylara yerleşmiş olmasıdır[681]. S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde Rabula İncili örneğinden daha az kalabalık ancak benzer ikonografik ayrıntılar dikkati çekmektedir[682] (Resim 214/Bkz: EKLER). Bir tepe üzerine kurulmuş haç üzerinde İsa kolobium ile dik ve canlı, başını hafif sağına eğmiş olarak görülmektedir. Sahnede Meryem, Yuhanna, Longinus ve Romalı asker figürleri de yer almaktadır. Dolayısıyla ikonografide aynı kaynaklardan yararlanılmıştır. Bilindiği üzere S.Maria Antiqua Kilisesi[683] Doğu kökenli din adamlarının kontrolündedir; dolayısıyla kiliseyi resimleyen sanatçıların Doğu kökenli el yazmalarını iyi tanıdıklarını veya kiliseyi yönetenlerin istekleri doğrultusunda çalıştıklarını savlayabiliriz.

Doğu ve Batı coğrafyasında Hıristiyan sanatında ilk çarmıha gerilme örneklerinde İsa, ortak bir ikonografide "*Christus Triumphans*"[684] olarak resmedilmiştir; haç üzerinde vücudu dik, gözleri açık, sanki yeniden dirilmiş, ölüme karşı zafer kazanmış bir figür olarak tasvir edilmiştir. Grabar, bu ikonografinin İsa'nın acı çekmediği, ölüm karşısındaki zaferini ve dirilişini sembolize ettiğini söylemektedir[685]. British Museum örnekleri, S.a Sabina Kilisesi ahşap kapıları üzerinde Çarmıha Gerilme sahnesi, Rabula

[681]G.Biamonte (2006). *L'area fra tarda antichita' e Medioevo, La Citta assente. La Via Alessandrina ai Fori Imperiali,* Milano, Agora' Edizioni, s.175-228.

[682]D.Knip (2002). The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua, *Dumbarton Oaks Papers.* Vol. 56, s. 1-23. Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University; M. Dragu, Style and Color in the Icons from Santa Maria Antiqua .https://www.academia.edu /15414881/Style_and_Color _in_the_Icons _from_ Santa_Maria_Antiqua (Erişim Tarihi 26.7.2020)

[683]552 yılında Doğu Roma ordusu (Narses komutasında) Gotları yendiğinde Roma, Doğu Roma'nın kontrolüne girmiştir. Bu dönemde inşa edilen kilise 847'deki depremle yıkılmıştır. Ondokuzuncu yüzyıl sonundaki arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkan kilise ve freskoları 6. ve 8. yüzyıllar arasına tarihlenen eseri sayısı çok az olduğundan özellikle çok önemlidir. Kilisede farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş dört kat fresko yer almaktadır. Yedinci yüzyılda Aziz Basileus ve Yuhannes Hrisostomos figürleri üçüncü katmanda, sekizinci yüzyıl başında gerçekleştirilen dördüncü katmanda ise Aziz Nazianzuslu Gregorius figürleri yer almaktadır. Bizanslı yöneticinin sarayının bulunduğu Palatino Bölgesi'nde yer alan kilisede Doğu ikonografisinin ve Doğulu azizlerin figürlerinin yer almasının nedeni Papa I.Martin ve VII. Ioannes (705-707) gibi Grek asıllı papalar döneminde gerçekleştirilmiş olmasıdır ve kilisenin Doğu din adamlarının kontrolünde olmasıdır. https://restaurars.altervista.org/gli-affreschi-di-santa-maria-antiqua-la-parete-palinsesto/ (Erişim Tarihi 16. 7. 2020); G. Biamonte (2016). *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio.* https://www.academia.edu/25025162/Santa_Maria_Antiqua_tra_Roma_e_Bisanzio (Erişim Tarihi 16.7.2020)

[684]Zafer Kazanan İsa.

[685]A. Grabar (1980). *Christian Iconograghy, a Study of Its Origins*, Princeton Unıversity, s. 132.

İncili, S.a Maria Antiqua-Theodotus Şapeli örnekleri benzerdir ve "*Christus Triumphans*" ikonografisindedir.

Kanonik İncillerde İsa'nın çarmıhta iken giydiği elbiseler hakkında bir detay verilmemiştir. Ayrıca tamamen soyulup soyulmadığı veya üzerinde bazı giysilerinin bırakılıp bırakılmadığı konusu da tartışmalıdır. Çarmıha gerilmeden önce askerlerin alay edercesine "Yahudilerin Kralı" olarak mor bir kaftan[686] veya kırmızı bir kaftan[687] veya gösterişli bir kaftan[688] giydirdikleri yazılıdır. Yuhanna ise askerlerin giysileri için zar attıklarını söylemektedir[689]. Yuhanna, İsa'nın elbisesinin tek parça olduğu için parçalanmadığını ve bütün olarak bir askere teslim edildiğini yazmaktadır. Bu dikişsiz elbise Kilise'nin bütünlüğünü sembolize etmektedir[690]. Ancak Apokrif Nikodemus İncili'nde "Elbiselerini çıkardılar, ketenden bir perizonion ile örttüler, başına dikenden bir taç koydular ve O'nu çarmıha gerdiler"[691] şeklindeki açıklaması Ortaçağ dönemi sanatçılarına yol göstermiş olmalıdır. Ayrıca çarmıha germe bir Roma cezası ise, Roma geleneğine göre suçlu çıplak olarak çarmıha gerilmeliydi. Yahudi Yasası'na (Sanhedrin, VI-3) göre ise suçluların kalçalarını örten bir kumaş (subligaculum) sarılıyordu[692]. İsa'nın çarmıhtaki giysisi perizonion bu yasanın yorumlanmasıyla ilgili olmalıdır diye düşünmekteyiz. Dolayısıyla 5.yüzyıl örneklerinde İsa subligaculum ile; 6.-8. yüzyıl örneklerinde kolobium ve daha sonraki dönemde ise perizonion ile tasvir edilmiştir. Kanonik Yuhanna ve Apokrif Nikodemus İncillerinde yine "Yahudilerin Kralı " sembolizmine vurgu yapan dikenli taçtan söz edilmektedir[693].

Bir diğer ayrıntı, Batı sanatında Bebek İsa'nın tamamıyla çıplak tasvir edilmesi, insan doğasını yüceltmek ve gerçek bir erkek olduğuna vurgulamak amacıyla kullanılmış olmalıdır. Trento Konsili (1545-1563) sonrası ise teorisyenler farklı ve karşıt görüşler öne sürmüşlerdir. Gilio da Fabbriano[694] İsa'nın çarmıhta giysili tasvir edildiğini belirtse de Kardinal Paleotti tersini iddia etmekte ve hiçbir İncil'in İsa'nın

[686]Yuhanna 19:2; Markos 15:17
[687] Matta 27:28
[688] Luka 23:11
[689]Yuhanna 19:23-24
[690]Aktaran *PL* 182, 538.*Hom*. 2, 1-2. 4 [Omelia in lode della Vergine Madre], San Bernardo, *Opera omnia*, (Ed. Cistercensi), vol. 4 (1966), s.538. S.Bernardo. *Epistola* 334.
[691]Nikodemus İncili, 10:1
[692]Sensi, 2014**, a.g.k.,** 35.
[693]Yuhanna 19:2; Nikodemus 16:7
[694]Gilio da Fabriano'ya göre "Kilise babaları hiç kimseyi şaşırtıp ürkütmemek için İsa'nın çarmıhta giysili olduğunu düşünüyorlardı ve bu görüşe uygun resimlediler" .

çarmıhta iken vücudunun genital bölgelerinin örtülü olduğuna dair bir bilgi vermediğini ileri sürmektedir[695]. Kutsal metinlerin ve teologların farklı görüşleri arasında sanatçılar kendi tercihlerine göre davranmak zorunda kalmış olsalar da, İsa'yı çarmıhta perizonion ile gösteren ikonografi en yaygın olanıdır diyebiliriz. Tourslu Gregorius'un aktardığı bir efsaneye göre, Narbonne'lu bir rahip İsa'yı rüyasında görmüştür ve İsa rahibe haç üzerinde çıplak tasvir edilmesinden yakınmıştır. Bu olay üzerinde çıplak figüre kalçaları örten bir kumaş eklenmiştir; böylelikle İsa sadece bir perizonion ile tasvir edilmiştir[696]. Sanatçılar tasvirlerinde farklı örtünme şekilleri kullanmıştır; belden ve alttan dolanacak şekilde vücudun alt kısmını örten subligaculumun kullanıldığı örnekler yanında farklı renkte kumaştan oluşan perizonion örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca kumaşın cinsi ve rengi de değişebilmektedir. 1200'lerden sonra beyaz veya açık renk kumaş tercih edilmiştir[697].

İsa'nın haç üzerinde perizonion ile tasvir edildiği ilk örneklerden biri 8. yüzyıla tarihlenen Gellone Sacramentariumu[698] denilen el yazmasındaki tasvirdir; bu örnekte İsa'nın vücudu dik pozisyondadır; elleri, ayakları dört adet çivi ile çarmıha tutturulmuştur; el ve ayak yaralarından olduğu gibi göğsündeki yaradan da bolca kan akmaktadır, ölmüş olması gerekirken gözleri açık izleyiciye bakmaktadır[699]. Kalçalarını beyaz bir perizonion örtmektedir. Haçın üstünde iki serafim uçmaktadır; bir dua kitabı olarak hazırlandığı için doğrudan uygulanan litürjiyle ilişkili olarak haçın üzerinde söylenen ilahiye katılan melekler resmedilmiştir (Resim 215/Bkz: EKLER). Aynı ikonografi 9. yüzyıla tarihlenen Karolenj sanatı örneklerinden biri olan Stuttgartt Psalteri'nde karşımıza çıkmaktadır; farklı olarak sadece göğsündeki yara kanamaktadır; *Christus Triumphans* ikonografisindedir [700] . Haçın sağında Meryem, Doğu ikonografisine uygun olarak mavi maphorionu ile elleri örtüsünün altında ağlamaktadır.

[695]G. Paleotti (1582). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,* Bologna Cap IX.
[696]Aktaran M. Sensi, 2014, **a.g.k.,** 29; Grégoire de Tours, *Miraculorum, lib*. I, *De Gloria Martyrum*, PL 71, coll. s. 724-725 [MGH, Script. I / 2, *Miracula et opera minora*, a cura di B. Krusch 1885/1969, s. 51].
[697]E.Sandberg-Vavala' (1980). *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione,* Verona 1929 (ristampa, 1980), s. 102-103, 108-113.
[698] Gellone Sacramentarium, Marovenj sanatının önemli bir örneği sayılan, 9. yüzyıl başında Saint Guilhem le Désert Abbey'de üretilmiş resimli el yazması, dua ve litürji kitabı.
[699]Sensi, 2014, **a.g.k.,** 44.
[700]Stuttgart Psalteri, (Stuttgarter Psalter - Cod. bibl.23), 820-830 yılları arasında Şarlman'ın himayesinde bulunan Paris, St. Germain-des-Prés Manastırı'nda yazılan resimli el yazmasıdır. http://digital.wlb stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=5&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=bcd510a7148f5e4673803fed0861b224 (Erişim Tarihi 26.8.2020)

İsa, Meryem'e doğru bakmaktadır. Meryem'in ve yanındaki kadının ayaklarında dönemin modası olan sivri burunlu kırmızı ayakkabılar[701] dikkati çekmektedir; o dönemde bu tip ayakkabılar Batı toplumunda sosyal statü belirtisiydi. Bizans giyim kuşamında tzangion (*ΤζαΥΥΐον*) adı verilen imparator ailesine özgü ayakkabıları anımsatmaktadır[702]. Sahnede yer alan diğer figür ise İsa'nın ağzını ıslak süngerle ıslatan asker Esopos'tur[703]; Yuhanna tasvirde yer almamaktadır (Resim 216/Bkz: EKLER).

İkonoklazma (726-843) döneminde artan teolojik ve dogmatik çatışmalar, İsa'nın doğası üzerine süregelen tartışmalardan doğan inanç farklılıkları konunun farklı biçimde algılanmasını sağlamıştır. Zamanla İsa'nın insan doğası öne çıkmaya başlamıştır. Studios Manastırı'ndan Theodor (759-826) ve Konstantinopolis Patriği Nikephoros (758- + 829) gibi ikonaseverlerin yazdığı metinlerde İsa'nın insan doğasını reddedenler eleştirilir[704]. İsa'nın çarmıhta ölmesini insan doğasının kanıtı olduğunu savunurlar. Teolojik tartışmalar sonucu ortaya çıkan metinler inanca olduğu gibi tasvirlere de yansımıştır. Erken dönemde bedenlenme, İsa'nın kurtarıcı (Mesih) rolü üzerine düşünceler açık olmadığı için tercih edilen *Christus Triumphans* yerini, Gerçek Tanrı ve Gerçek İnsan düşüncesi ile acı çeken ve haç üzerinde can veren *Christus Patiens* ikonografisine bırakır. Bu değişim İsa'nın insan doğasının vurgulanmasıdır[705]. İsa'nın çarmıhta çektiği çilenin ve ölümünün tasvir edilmesi ikonoklastlara bir tepkidir[706]. Değişimler sonucu ortaya çıkan İsa'nın insani ve ilahi doğasını birlikte ele alan bir ikonografidir. Maguire, ikonoklazma sonrası litürjik metinlerde İsa'nın doğası ve yaşamıyla ilgili gelişmelerle birlikte Meryem'in insan ve annelik yönünün de vurgulanmaya başlandığını, oğlunun yaşadıkları karşısında duyduğu acı ve fiziksel

[701] Ortaçağ'da Avrupa'da moda olan *Poulaine* denilen ayakkabı modeli üç yüz yıl kadar kullanılmış, daha sonra kullanımı pratik olmadığı için kullanım dışı kalmış ve Kilise tarafından yasaklanmıştır. http://www.newcor.it/index.php/it/la-storia-della-calzatura (Erişim Tarihi 26.8.2020)
[702]Tzangion (ΤζαΥΥίον), erguvan veya kırmızı renkte genelde ipek kumaştan yapılan ayakkabılar. Bizans imparator ve imparatoriçeleri günlük yaşamlarında ve saray törenlerinde giyerlerdi. Daha sonraki dönemde Pers geleneğinden etkilenerek incilerle süslenmiştir. ODB,1991, **a.g.k.,** 2135.
[703]Yuhanna 19:28-30; Markos 15:36; Matta 27:48
[704]I.Sinkevic (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage,* Reichert Verlag Wiesbaden, s.51.
[705] G.Vikan (2003). *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*. *Variorum Collected Studies,* Hampshire, s.235.
[706]Martin (1955), **a.g.k.,** 194; Corrigan, (1995), s.48 ve Rubenstein, (2004) 'dan Aktaran B.Coşkuner, (2009). 11. yüzyılda Kapadokya bölgesinde İsa'nın doğumu ve İsa'nın çarmıha gerilmesi sahneleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, s.105.

yakınlaşma gibi insani duygularının sahnede yerini aldığını belirtir[707]. Ayrıca Doğum ve Çarmıha gerilme sahnelerine yerleştirilen ortak ikonografik öğeler de dikkati çekmektedir. Maguire, doğumun gerçekleştiği mağara ve kaya mezarlık, yemlik ve lahit, kundak ve kefen ile iki sahnedeki figürlerde görülen benzer keder, acı, endişe ifade eden tavırlara dikkati çekmektedir [708].

Batı sanatında İsa'yı acı çekerken tasvir eden ilk örnek, Köln Katedrali'nde bulunan, 971 yılına tarihlenen ve yaptıran Başpiskoposun adıyla anılan Gero Haçı'dır. Anıtsal parçada [709] İsa'nın haç üzerinde vücudu kolları üzerine sarkmıştır; dizleri bükülmüş, başı yana eğilmiştir [710] (Resim 217/Bkz: EKLER). *Christus Triumphans* ikonografisinde az rastlanan İsa'nın göğsündeki yara *Christus Patiens* örnekleri ile birlikte yayılmaya başlamıştır[711].

Kappadokya, 11. yüzyıl kiliselerinde oturmuş bir ikonografi karşımıza çıkmaktadır Karanlık Kilise örneğine baktığımızda İsa'nın başı sağa doğru düşmüştür, vücudu eğilmiş ve şeffaf bir perizonion ile haç üzerindedir; haç altında duran Meryem ve Yuhanna'nın tavırları belirlidir [712] . Meryem, kollarını İsa'ya doğru uzatmıştır; Yuhanna ise henüz İncilini yazmadığı halde elinde bir kitap ile tasvir edilmiştir: Bu iki figür olay anında İsa'nın yanında oldukları için sembolik "Acı Çeken Meryem" ve "Tanık Yuhanna" sıfatlarını üstlenirler. Mecdelli Meryem ile Klopas'ın karısı Meryem de acılarını ifade eden tavır içindedirler. Kenturion, İsa'nın ağzını süngerle ıslatan asker ve göğsünü mızrakla delen asker ile birlikte ay ve güneş sembolleri ve haçın yerleştirildiği tepe altında yer alan kafatası görülmektedir. Suriye modellerini izleyen Kappadokya'da dogmatik jestlere insani duygular eklenir, Meryem sadece yalvaran değil acıyla ağlayandır; simetrik olarak Yuhanna da aynı tavrı üstlenmiştir. Bizans sanatında Meryem'in tavrına ellerini İsa'ya doğru uzatmak yerine sağ elini göğsüne veya çenesine dayar şekilde bir duygu ifadesi eklendiği, Yuhanna'nın ise kitap tutmak yerine tanıklığını ve acısını destekleyen bir tavırda tasvir edildiği betimler de bulunmaktadır. Bu durumda ikonografiyle ilgili kesin bir kural yok diyebiliriz. Meryem, ağlar veya

[707]H.Maguire (1977). "The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art" *Dumbarton Oaks Papers*, 31, s.162; Sinkevic, 2000**, a.g.k.,** 50.
[708]Maguire,1977, **a.g.k.,** 138-139.
[709]Boyu 1.87, kol açıklığı 1.65 m.dir.
[710]Yuhanna 19:30
[711]Sandberg-Vavala', 1980, **a.g.k.,** 115. Kolobium figürün kolları hariç tüm bedenini kaplamaktadır; perizonion giymiş figürlerde ise açıkta kalan göğüste kanayan yaranın gösterimi kolaydır.
[712]Sandberg-Vavala', 1980, **a.g.k.,** 130-151.

artık örtülü olmayan tek veya iki elini İsa'ya doğru uzatır. Yuhanna ise bazen bir kitap veya İncil Rulosu ile, bazen de ellerini İsa'ya uzatmış olarak tasvir edilir.

1138 yılına tarihlenen, İtalya'da Spezia ili Sarzana kasabası katedralinde bulunan Sarzana Haçı örneğinde ise İsa, Christus Triumphans (haç üzerinde dik, gözler açık) ikonografisinde olsa da göğsündeki, elleri ve ayaklarındaki yaraları kanamaya başlamıştır. Henüz başında dikenli tacı ve yaralarından süzülen kan yoktur. Durand'ın görüşüyle 12. yüzyıla gelindiğinde Batı kiliselerinin çoğunda halen haç üzerinde ölüme meydan okuyan, gözleri açık tasvir edilmiş güçlü İsa tasvirleri yer almaktadır[713]; ancak ikonografik değişim başlamıştır görüşündeyiz (Resim 218.a/Bkz: EKLER). Bu yüzyılda Güney İtalya örneklerinde de İsa[714] çarmıh üzerinde halen canlıdır, gözleri açıktır, ölüm üzerinde zaferini ilan eder görünümdedir. Doğu Hıristiyanlığında ise 12. yüzyıldan itibaren İsa çarmıh üzerinde ölüdür ve Meryem derin acısını yaşamaktadır; bu anlatım, Orta Bizans döneminde İsa'nın insan yanının vurgulanması görüşünün ağırlık kazandığı dogmatik tartışmalar sonunda duyguların yüz ifadeleri ve tavırlara yansıdığı Komnenos dönemi sanatı karakteristiğidir[715]. Onüçüncü yüzyıla gelindiğinde ise İtalya'da *Christus Patiens* ikonografisinin kullanımda olduğunu örnekler göstermektedir. G.Pisano'nun Assisi'de bulunan 1236 yılına tarihlenen Çarmıh (Resim 218.b/Bkz: EKLER) adlı tablosu ile yine İtalya'da Spoleto yakınlarında Campi'de St. Antonio Abate Kilisesi'ndeki 1242 (Resim 218.c/Bkz: EKLER) yılına tarihlenen tasvirleri örnekleyebiliriz[716]. Pisano'nun eserinden sonra "*maniera greca*" denilen Bizans resim sanatından etkilenen İsa'nın çektikleri (passionu) ve ölümü karşısında izleyicide merhamet, üzüntü ve saygı uyandıran çarmıh tasvirleri çoğalmıştır[717]. Son örneğimiz ise Çarmıh ikonografisinde İsa'nın sol ayağının sağ ayağı üzerinde olmak üzere tek çivi ile tutturulduğu ilk örnektir[718]. *Christus Patiens'*e geçişte görülen dikkat çekici değişiklik dört çivi yerine üç çivi ile çarmıha gerilmenin ikonografide yerini almasıdır[719]. Bu

[713]G.Durand (1230-1296), "*Crux triumphalis in pleris quelocis in medio ecclesiae ponitur*", The Online Books. (Kilisenin her yerinde *Christus Triumphans* görülüyor)" demektedir. *Rationale Divinorum Officiorum*, ed. 1581, Venezia, s. 6.
[714]Isole dei Tremiti'deki Çarmıh sahnesi
[715]Komnenos dönemi sanatında üslup için Bkz.: Şenel, 2019, **a.g.k.**
[716]M. Francisci, *La croce di Petrus.* https://www.academia.edu/36740187/LA_CROCE_DI_PETRUS (Erişim Tarihi 1.9.2020)
[717]Sensi, 2014, **a.g.k.,** 48.
[718]Sandberg-Vavala', 1980, **a.g.k.,** 85.
[719]1582 yılında Bologna Kardinali Gabriele Paleotti "*Discorso intorno alle immagini sacre e profane"* adlı sanatçılara yönelik yazısında [Gabriele Paleotti, (1582) *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, XXXIIII] üç çivi ile tasvir edilen ikonografinin daha iyi olduğunu belirtse de yine aynı

değişiklik İngiltere'de başlamış, önce Fransa'da ve daha sonra da İtalya'ya yayılmıştır[720].Vavala', sonraki dönem örneklerinde sağ ayağın üste geleceğine dikkat çekmektedir[721]. Bu yüzyıldan sonra dört çivi ile haça gerilme neredeyse tamamıyla ortadan kalkacaktır[722]. On üçüncü yüzyılın ortalarından itibaren haç üzerinde canlı İsa figürü çok az karşımıza çıkacak [723] ve zaman içinde İsa'nın acıları daha da yoğunlaşacaktır. Yoğunlaşan acılar nedeniyle Floransa, S.a Croce Bazilikası'nda (12.-13.yy.) yer alan Cimabue'nin Çarmıh örneğinde İsa'nın vücudu giderek kıvrılacak ve S (ters S veya Z) şeklini alacaktır (Resim 218. d./Bkz: EKLER). Giotto'nun Floransa S.a Maria Novella Bazilikası'nda 13. yüzyıl sonunda gerçekleştirdiği örnekte vücut acı ile öne doğru eğilmiştir (Resim 218.e/Bkz: EKLER). Rönesans dönemi (14.yy. ve sonrası) ile çarmıh sahnesine daha bilimsel bir yaklaşım söz konusudur; dönemin mantalitesine bağlı olarak, keşifler ve icatların ışığında, sayısal ve geometrik mükemmelliğin tüm sanatlara uygulandığı, mimarinin perspektifle devreye girdiği, insan figürlerinin anatomi ve fizyonomi ile ele alındığı, Leonardo Da Vinci'nin başı çektiği bir dönemde tasvirlerde insan vücudu ve kemikler kaslarla kaplanacak ve yüzler de daha ifadeli betimlenecektir[724]. Bu bağlamda sanatçılar İsa'nın haç üzerindeki vücudunu anatomik olarak tasvir etmede olağanüstü bir realizm arayışında olacaklar ve Passion acılarını ifade etme konusunda farklı yorumlar üzerinde çalışacaklardır. Buonarroti'nin 1483 yılı eseri olan Floransa, Santo Spirito Manastırı Sagrestiası'ndaki ahşap çalışması bu dönem çalışmalarının özeti gibidir (Resim 218. f/Bkz: EKLER). Çarmıh'ta İsa örneği tamamen çıplaktır ve dönemin anatomik çalışmalarının güzel bir yansımasıdır[725]. Tüm örneklerde İsa'nın fiziği benzerdir; da Vinci örneği dışında perizonion giymektedirler ve kumaş giderek transparan hale gelmektedir. Haç kollarında veya İsa'nın bedeninin iki yanında temanın iki ana figürü Meryem ve Yuhanna yer almaktadır; yaralardan kan akmaktadır. 13. yüzyılla birlikte bedende acı ve ölüm belirtileri artmıştır; bazıları üç bazıları dört

yazı içinde iki ikonografi arasında fark olmadığını kabul etmektedir. Alman teolog Molanus dört çivi ve ayakları çivilemek için bir suppedaneum olması gerekip gerektiğini tartışmıştır. J. van der Meulen (Molanus), (1570). *De picturis et imaginibus sacris*, Cap. LXXIX; cfr. Gregorio di Tours, *De gloria martyrum*, VI secolo.

[720] V.Capello (2016-2017). *La Crocifissione tra arte, fede, e scienza, Un archivio informatico iconografico delle Crocifissioni nei musei e chiese dell'Emilia-Romagna,* Alma Mater Studiorum, Università di Bologna. Tez. s.29.

[721]Sandberg-Vavala', 1980, **a.g.k.,** 80-81.

[722]Capello,2016-2017**, a.g.k.,** 8.

[723]Sandberg-Vavala',1980, **a.g.k.,** 79-81.

[724]Leonardo Da Vinci için Bkz: C. Pedretti (2005). *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Cartei&Becagli Editori, Firenze.

[725]Michelangelo Buonarroti, manastırın yöneticisinin sağladığı izinle manastır hastanesinde kadavraları inceleme fırsatı bulmuştur. Bir teşekkür babında ahşap Çarmıh eserini manastıra hediye etmiştir.

çivi ile çivilenmiştir. 1230 tarihli Bamberg Psalteri'nde (fol.114v-115r) dört çivi görülürken (Resim 219.a /Bkz: EKLER), 1260 yılına tarihlenen Petersburg Psalteri'nde (Ms.12.f12r) üç çivili (Resim 219.b/Bkz: EKLER) ikonografi kullanılmıştır. Diğer ikonografik ayrıntılar benzerdir.

12. yüzyıl sonlarından itibaren Gotik dönemde tavırlar daha zariftir, Meryem oğlunun çektiği işkenceyi görmemek için gözlerini çarmıhtan kaçırır; ellerde yeni jestler ortaya çıkar, kollarını açar veya göğsünde çaprazlar. Bazı örneklerde Meryem'in elinde soylu kadın sembolü olan mendil olabilir; Bizans ikonografisi ile ilgili bu ayrıntı zaman zaman İtalyan sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. İtalyan sanatında, saygın bir kadın aksesuarı olarak gözyaşlarını silmek ve teselli gibi pratik gereksinimleri hatırlatır[726]. 1300'lerden itibaren kalabalıklaşan Çarmıh ikonografilerinde Meryem oğlunun çektikleri karşısında bayılacak duruma gelecektir; diğer kadınlar ve bazen de Yuhanna tarafından desteklenecek ve teselli edilecektir. Kadınlardan birinin İsa'nın akan kanını toplaması da görülebilecektir; daha sonraki dönemlerde bu görevi melekler üstlenecektir[727]. Romalı subaylar, mızrağıyla İsa'nın göğsünü delen asker, bir süngerle İsa'nın ağzını su ve sirke karışımı[728] ile ıslatan Esopos, İsa'nın elbiseleri için zar atan askerler[729] sahneye dahil olacaktır.

Batı ikonografisindeki değişiklikler bakımından Siena Katedrali'nde bulunan N. Pisano'nun Çarmıh Paneli (Pannello della Crocifissione) (1265-1268) anlamlı bir örnektir (Resim 220/Bkz: EKLER); bu mermer çalışma İtalya'da Çarmıh ikonografisi olarak bir kilometre taşı olarak kabul edilmektedir. Oldukça kalabalık kompozisyonda İsa can vermiştir, ancak gergin kaslarda acı hala okunabilmektedir, karın bölgesi kasları çektiği acıyı yansıtmaktadır; iki ayağı birlikte çivilenmiştir, vücudun statik pozu yok olmuştur; bu ayrıntıyı Giusta, sanatçının Frank-germen kökeninin etkileri olarak açıklamaktadır[730]. Çarmıh örneklerinde dikkati çeken bir diğer detay haçın artık düzeltilmemiş (işlenmemiş) ahşaptan yapılmış olmasıdır; bu ayrıntı Genesis-Yaratılış

[726]Sandberg-Vavala',1980, **a.g.k.,** 141-142.
[727]Sandberg-Vavala',1980, **a.g.k.,** 152-153.
[728]Posca denilen bir Roma içeceği. Ayrıntılı bilgi için Bkz: M. Gavio Apicio, *De re coquinaria*, III-IV secolo, Liber IV, I, s.1-3.
[729]Yuhanna 19:23-24; Matta 27:35; Markos 15:24; Luka 23:34; Nikodemus İncili; Mezmur 22:18
[730]N.Fasola Giusta (1941). *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano,* Fratelli Palombi Editori, Roma, s.100-103.

bölümünde karşılaştığımız Hayat Ağacı**,** *lignum vitae*'nin [731] bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır; Meryem'in üzüntüden bayılması ve olay sırasında yanında bulunan kadınlar tarafından desteklenmesi, Yuhanna'nın yüzünden okunan acı gibi ayrıntılar da ikonografiye eklenmiştir. Kalabalık kompozisyon içinde solda üstte Kilise'nin doğuşunu ve sağda üstte sinagog sembolünün çerçeveden dışarıya doğru itildiğini görmekteyiz[732].

Giotto'nun Padova, Scrovegni Şapeli'ndeki (1303-1305) duvar resmi üç çivili çarmıh ikonografinin İtalya'da yayılması ve benimsenmesinde etkili olmuştur[733] (Resim 221/Bkz: EKLER). Bu örnek *Christus Passus* ikonografisini başlatmıştır; Siena Katedrali mermer paneli gibi simetrik bir kompozisyon görülmektedir. İsa'nın yüzü sakin ve kendinden geçmiş, başı sağ omzuna eğilmiş, gözleri kapalı, elleri haçın kollarına çivili, ayakları bir suppedaneum üzerindedir ve vücudu dik eksendedir. Göğsündeki yaradan akan kan ve su İsa'nın öldüğünün işaretidir[734]. Tepenin altında bir kafatası yer almaktadır. Mecdelli Meryem İsa'nın ayaklarına kapanmıştır, Meryem Yuhanna ve diğer kadınların desteği ile ayakta durmaktadır. Haçın sağında giysiyi paylaşmaya çalışan askerlerin arasında Kurtuluş'a ulaşan Kenturion İsa'ya dönük tavrıyla belirtilmiştir. Mavi gökyüzünde meleklerin bir kısmı ağlayarak dolaşırken bazıları da akan kanı toplamaya çalışmaktadır. Figürlerin tamamı hiyeratik değildir, hareket halinde, volümlü ve doğal üslupta betimlenmiştir.

Giotto'dan sonraki dönemde İsa'nın başına dikenli telden bir haç yerleştirilir. On üçüncü yüzyıl başına kadar İsa'nın çivileri ve yaraları soyut birer ayrıntı iken, el ve ayaklarda küçük siyah yuvarlak kan akan noktalar şeklinde betimlenirken daha sonra bazı örneklerde dekoratif figürlere dönüştüğüne tanık olmaktayız. Lucca, S.Michele

---

[731]Fransisken Tarikatının çok önem verdiği bir ayrıntıdır. Lignum Vitae (Hayat Ağacı) (Ap 22:1 -2) Aziz Agostin'in (De Civitate Dei, XIII, s.31) yorumuyla Lignum Crucis olarak yorumlanmıştır; Lignum Vitae (Haç) sadece İsa'nın Passionu ile ilgili değil Tanrı'nın Oğlu'nun yeryüzündeki varlığıyla bağlantılıdır. Galyalılara Mektuplar 2:20 "Mesih'le birlikte çarmıha gerildim..." . K.Ruh (2002). *Storia della mistica occidentale. Mistica femminile e mistica francescana delle origini,* V&P, s.450.

[732]Ekklesia temasına ileriki bölümlerde dönülecektir.

[733]R. Salvini (1971). *Giotto a Rimini*, (Ed: Bruno Molajoli), *Giotto e il suo tempo. Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto* (24 settembre - 1 ottobre 1967), De Luca Editore, Roma, s. 96.

[734]Yuhanna 19:33-34 İsa'nın göğsündeki yaradan kan ve su akması sembolizmi: Havva, Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmıştır. Yeni İnsanlığın yaşam enerjisini simgeleyen su İsa'nın kaburgasından çıkmaktadır. Haç Cennet'teki Hayat Ağacı'nı simgelediğinden buradaki "kadın" figürü olan Meryem kadın ve anne unvanlarını taşımaktadır. Yaratılış bölümünde Tanrı Adem için bir "kadın" yaratmıştır; Yuhanna İncili'nde kadını yaratan Yeni Adem'dir. https://docplayer. it/12209486-La-crocifissione-e-morte-di-gesu. html (Erişim Tarihi 24.8.2020)

degli Avvocati Kilisesi'ndeki (1254) Çarmıh sahnesindeki gibi küçük yaralar çiçek motiflerine dönüşür[735]. Çiviler daha iri ve daha görünür biçimde ikonografiye dahil olsa da pek çok sanatçı çivileri yuvarlak siyah noktalar olarak tasvir edeceklerdir[736].

On dördüncü yüzyılda ikonografideki kan ayrıntısına vurgu artacaktır[737]; bu detay Kuzey Avrupa, İngiltere ve Germen coğrafyasından gelerek tüm kıtaya yayılacaktır[738]. Belting'e göre yaralardan fışkıran kan "yaralara tefekkür etmek" şeklinde Passion'un en çok sevilen teması olmuştur[739]. Bu gelişmeler sonunda artık İsa çarmıh üzerinde tamamen tükenmiş, dizleri kıvrılmış pozisyonda karşımıza çıkacaktır. Göğsünden çıkan kan ve su ayrıntısı Yuhanna İncili'nde yer almaktadır[740] İsa'nın göğsündeki yaradan akan suyun ve kanın toplanması nadir ve sembolik bir ikonografidir; Giotto'nun Padova'daki duvar resminde kanı toplayan meleklere tanıklık etmekteyiz.

Doğum sırasında acı çekmeyen Meryem, Tanrı Oğlu İsa'nın ölümünde acıyı tadacaktır; Batı sanatında Tanrı Anası'nın üzüntüsü daha da büyüyecek ve 14. yüzyılda tavırlara yansıyacak, 16. yüzyılda ise Meryem'in yanındaki kadınların kollarına yığıldığına tanık olacağız. On üçüncü ve 16. yüzyıllar arasında bir geçiş dönemi dikkati çekmektedir: önceleri Meryem ayakta, gözleri açık ve bilinçlidir; daha sonraki dönemde acı ve kederden gözleri kapanmış, dizleri bükülmüş ve kolları gevşemiştir; son dönemde

---

[735]https://mat1968.files.wordpress.com/2012/02/07.jpg (Erişim Tarihi 24.8.2020)

[736]Sandberg-Vavala', 1980**, a.g.k.,** 113-115; İsa'nın Passionu ile ilgili çivilerden söz ederken, bilindiği gibi İsa'nın çivilerini Bizans İmparatorluğu döneminden beri usta demirciler olan Çingeneler üretmiştir. Bir söylenceye göre Yahudiler bir çingeneye çivileri ısmarlamışlardır. Meryem, yanında kadınlarla oğlunu ararken bu çingeneyi görür ve ne yaptığını sorar. Çingene kendisine dört adet çivi ısmarlandığını ancak kendisinin beş çivi yapmakta olduğunu, beşinci çivinin zehirli olduğunu ve kalbe çakılacağını söyler. Meryem, çivilerin oğlu için ısmarlandığını anlayınca demirciye "bundan böyle hiç bir yerde sabit kalmaması" için beddua eder. Bu ikonografi ilk Çingene gruplarının Avrupa'ya ulaştığı 14. yüzyılda bazı Çarmıh ikonografilerinde karşımıza çıkar. Maestro del Medio Reno'nun 1420 yılında Frankfurt S.Pietro Kilisesi için gerçekleştirdiği altar panosundaki sahnede bir çingene ailesi atla Golgotha'dan kaçmaktadır (Resim 222/Bkz: EKLER). Bu hikaye Émile Legrand'ın 1874 yılında Paris'te yayınlanan, "*Recueil de Chansons Populaires Grecques, Maisonneuve"* içinde İsa'nın Passionu ile ilgili bölümde s.201-203'de yer almaktadır. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381471w/f21.item.texteImage (Erişim Tarihi 25.8.2020)

[737]Kan ayrıntısına vurgu yapılması Tertullian'ın kan vaftizi **(**Tertullian, "*On Baptism*", III, 677.) olarak adlandırdığı ikinci bir temayla ilgili olabilir diye düşünmekteyiz. Yaralarından akan kana inananların su ile yıkanabilmeleri, suda yıkananların O'nun kanını içmiş gibi olmaları mümkündür; vaftizi şehitlikle de ilişkilendiren Tertullian görüşünü İsa'nın şu sözlerine bağlamaktadır: "Suyla ve kanla gelen O'dur. Yalnız suyla değil, suyla ve kanla gelen İsa Mesih'tir" (I.Yuhanna,5:6). Tertullian için şehitlik vaftizin bir çeşididir. R.E.Roberts (1924). *The Theology of Tertullian,* Thesis Aproved for The Degree of Doctor of Divinity in The University of London: The Epworth Press, s.197.

[738] C.Walker Bynum (2007). *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, s. 1-5.

[739]Belting, 1986, **a.g.k**., 218.

[740]Yuhanna 19:34

ise yere yığılmış pozisyondadır. Onüçüncü ve 14. yüzyıllarda Çarmıha Gerilme, Çarmıhta Ölüm üzerine tartışmalar sonucu Meryem'i kalbine saplanmış kılıç veya kılıçlarla tasvir eden *Mater Dolorosa* ikonografisi ve *Planctus Mariae* denilen Meryem'in acılarını anlatan edebi formlar ortaya çıkmıştır. Ayrıca Lamentatio (*Threnos*)[741] denilen Meryem'in bayıldığı ve yanındaki kadınlar tarafından desteklendiği ikonografi de oluşmuştur.

Bu bağlamda Frankfurt, S.Pietro Kilisesi altar panosunda, (1420) daha gelişmiş bir ikonografi karşımıza çıkmaktadır (Resim 222/Bkz: EKLER). Haça gerilme işlemi devam etmektedir. Simetrik bir kompozisyonda İsa merkezdeki haç üzerinde perizonion ile ve çok iri üç çivi ile çarmıha gerilmiştir; bir hırsız haça bağlanmıştır; diğeri haça çıkarılmaktadır. Her ikisi de subligaculum giymektedir. Ağlayan melekler uçuşmaktadır; Mecdelli Meryem haça sarılmıştır; Veronica[742] mendilini göstermektedir; Meryem bayılmıştır ve kadınlar tarafından desteklenmektedir; uzaktan olasılıkla Kilise'yi sembolize eden yapı görülmektedir. Sahnede yer alan diğer figürler kentte o dönem için bilinen ve önemli kişiler olmalıdır görüşündeyiz.

Luther'in Protestan Reformu'nun ardından Katolik Kilisesi'nin yeniden yapılanması amacıyla toplanan Trento Konsili (1545-1563)[743], kutsal imgelerin ve sanatın insanları eğitmek ve onları imanla güçlendirmek için "Yoksulların İncili" olarak işlev görmesi gerektiğini savunarak kutsal sanatın kurallarını ve işlevini yeniden yazmıştır. Bu amaç doğrultusunda tasvirin içeriği kolayca anlaşılmalı ve duygu yoğunluğu bulunmalıdır. Trento Konsili kararları görsel sanatlarda ve kiliselerde dekorasyon ve tasvirlerin düzenlenmesinde etkili olmuştur. Konsil kararlarına uygun

[741]Makedonya, Nerezi, Aziz Panteleimon Kilisesi'deki, (1164) duvar resmi. https://ism.yale.edu /news /yale-ism-review-passion-issue (Erişim Tarihi 29.8.2020). Lorenzo Lotto'nun İsa'nın Mezara Konulması (1541) adlı eseri. Strasburg, Museé des Beaux Arts. https://teafonzi.it/svenimento-della-vergine/ (Erişim Tarihi 29.8.2020)

[742]Geleneğe göre, Veronica, Golgota yolunda İsa'nın terini silmiş ve İsa'nın yüzü kumaşa çıkmıştır. Ayrıntılı bilgi için Bkz: A.C.Murphy (2015). Intertextuality in the Madylion and Veronica Traditions. https://www.researchgate.net/publication/297045739_Intertextuality_in_the_Mandylion_and_Veronica_traditions (Erişim Tarihi: 30.8.2020)

[743]Bu konsilde doktrinel ve kilisenin organizasyonu ile önemli kararlar alınmıştır. Hıristiyan teolojisinin önemli tartışma konularından Meryem'in bekareti tekrar onaylanmış, Araf'ın varlığı kabul edilmiş, Azizlere ve Aziz röliklerine saygı ve tapımın önemi vurgulanmış, din adamlarının eğitimi için seminer binaları kurulmuş, piskoposların görev yaptıkları bölgede ikamet etmeleri kabul edilmiş, rahiplerin evlenme yasağı ve cüppe giymeleri zorunluluğu getirilmiştir. Ayin dili olarak Latince kabul edilmiştir. Bu süreçte hayır kurumları olarak görev yapan bazı gruplar yeni dini mezhepler (Kapusinler, Barnabitler, Orsolinler, Fate Bene Fratelli, Cizvitler) olarak ortaya çıkmıştır. https://www.treccani.it /enciclopedia /concilio-di-trento/ (Erişim Tarihi 30.8.2020)

olarak İsa'nın Çektikleri (Passion) dahilinde duyguların yoğun şekilde tasvir edilmesi isteği Giotto'nun Scrovegni Şapeli duvar resimlerinde üzüntüden baygınlık geçiren Meryem'in kadınlar tarafından desteklenmesi şeklinde yansımıştır diyebiliriz. Haçın yanındaki kişiler konusunda Yuhanna İncili, annesi Meryem, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem'in bulunduğunu belirtmektedir[744] .

İncelenen örneklerin çoğunda ikonografide sanatçının kişisel ve sosyal hassasiyetleri içinde, kilise tarafından empoze edilen, kutsal kaynaklardan çıkarılan detaylar yanında sanatçının hayal gücünün de katkıları olduğunu iddia edebiliriz. Önceleri Çarmıh sahneleri, heykelleri veya ikonaları presbiterioyu (kutsal alan) neften ayıran templon duvarı üzerinde yer alırken, daha sonra Papa III.İnnocent (+1216) ayin sırasında altar üzerine haç yerleştirilmesini onaylamış ve uygulamaya koymuştur. Altar üzerinde duran Çarmıh tasviri efharistia ayini sırasında ayine katılanları üçleme (*teslis*), bedenlenme (*enkarnasyon*), çektikleri (*passion*) ve ölümü dogmaları konusunda birleştirici bir eleman oluşturmaktadır diyebiliriz. Sonraki yüzyılda ise Çarmıh tasviri templon duvarından alınıp ana nefteki yerini almıştır. Böylece Batılılar, ikonoklazma sonrası ikonaları, altarı halktan gizleyen ikonostasise yerleştiren Doğu Hıristiyanlarından farklılaşmak için ve ayrıca 1054 yılındaki Kiliseler Ayrılığı sonrası litürjideki farklılıklara vurgu yapmak için bu yeni düzenlemeyi yapmış olabilir mi diye sormak yerinde olur diye düşünmekteyiz.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, öyküleyici çevrim bulunmayan Matera Kenti kaya oyma kiliselerinde sıkça işlenmiş bir temadır. Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde bir kez, Madonna de Idris Kilisesi'nde iki kez, Madonna delle Virtu' Kilisesi'nde iki kez ve S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde bir kez resimlenmiştir. Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde apsis kemerinde yer alan sahnede İsa merkezde, bir tepe üzerindeki çarmıhtadır (Resim 41/Bkz: EKLER); vücudu sağına doğru sarkmıştır, Christus Patiens ikonografisindedir, başı sağ koluna doğru eğilmiştir. Uzun saçları kızıl renktedir, sakalı ve bıyığı kısadır, gözleri kapalıdır, karnı içine çökmüştür. Vücudunun alt kısmı bir perizonion ile örtülüdür. Ayakları ayrı ayrı çivilenmiştir. El parmakları kapalı ve yumrukları sıkılıdır. Meryem haçın sağında, Yuhanna solunda üzüntülerini ifade eden tavırlar içindedir. Madonna delle Virtu' Kilisesi'nde yan nefin arka duvarında yer alan

[744]Yuhanna 19:25

sahnede İsa merkezde haç üzerinde, hafif sağına doğru dönük ve alt kısmını örten küçük bir perizonion dışında çıplaktır (Resim 99/Bkz: EKLER). Vücudu aşağıya doğru sarkmıştır. Başı sağa doğru eğilmiş, gözleri kapalıdır. Göğüs kafesi ve kaburgaları çizgisel olarak belirtilmiştir, karnı içeri çökmüştür. *Christus Patiens* ikonografisindedir. Sağında Meryem gözleri kapalı ve acı içinde çarmıha arkasını dönmüştür. İsa'nın solundaki Yuhanna, ellerini dua eder şekilde acısını ifade eder şekilde göğsünde kavuşturmuştur. Yine aynı kilisenin apsis yarım dairesi içinde yer alan Çarmıh sahnesinde İsa, paneli dikey olarak ikiye ayıran geniş koyu renk bir şeridin içine yerleştirilmiş çarmıh üzerindedir, vücudu sarkmıştır, *Christus Patiens* ikonografisindedir (Resim 98/Bkz: EKLER). İsa, sadece alt kısmını örten koyu renkli perizonion dışında çıplaktır, hafif eğilmiş vücudu ile tasvir edilmiştir. Başı sağa doğru düşmüş gibidir. İsa'nın sağında Meryem başı hafif soluna doğru eğilmiştir, ellerini göğsünde kavuşturmuştur. İsa'nın solunda duran Yuhanna'nın gözleri İsa'ya dönük olarak ellerini göğsünde kavuşturmuştur. Haçın arkasında doğa manzarası görülmektedir.

S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde sağ nefin apsis yarım dairesi içinde yer alan Çarmıh sahnesi enine üçe ayrılarak renklendirilmiş fon üzerine yerleştirilmiştir; merkezde koyu renkli bir haç üzerinde İsa başı sağına doğru eğik *Cristus patiens* ikonografisindedir (Resim 107/Bkz: EKLER) . Haçın üst kısmında ay ve güneş figürleri yer almaktadır. Başında kenarları inci dizili ve taşlı haç motifli sarı renkli hale bulunmaktadır. Vücudu eğilmiştir, karnı içine çökmüştür, başı sağ tarafında önüne düşmüştür, gözleri kapalıdır. Vücudunun üst kısmı çıplaktır, alt kısmını açık renkli ve çizgili bir perizonion örtmektedir. Ellerinden, tek tek çivilenmiş ayaklarından ve göğsündeki yaradan kan akmaktadır. Haçın üzerinde IC XS yazıtı okunmaktadır. Sağında Meryem 3/4 oranında İsa'ya doğru dönük durmaktadır, başında inci dizili sarı halesi ve üst kısmında haç işareti ile koyu kırmızı maphorionu dikkat çekmektedir. Sağ elini tanıklık sembolizmi ile İsa'ya doğru uzatırken sol elini acı ile yanağına dayamıştır. Başının iki yanında MAT DNI- (MATER DOMINI) yazıtı okunmaktadır. İsa'nın solunda duran genç figür de İsa'ya dönüktür, iri gözleri ve belirgin hatları olan yüzünde yoğun bir acı ifadesi okunmaktadır. Sağ elini eğdiği yanağına dayamış, sol elinde bir rulo (ileride yazacağı İncil'in sembolü) tutmaktadır. Başının iki yanında S IO EVANGELISTA-İncilci Yahya yazıtı okunmaktadır. Figürlerin arasında yer alan uzun

gövdeli ve çiçekli bitkiler teolojik olarak İsa'nın ölümü ile gerçekleşecek Kurtuluş ve Diriliş ile ilgili sembolizm olmalıdır.

Madonna de Idris Kilisesi'nden restore edilerek koruma amaçlı Lanfranchi Müzesi'ne taşınan Çarmıh tasvirinde İsa, tam merkezde koyu sarı renkli bir haç üzerindedir (Resim 72/Bkz: EKLER). Haç ahşap malzemeyi vurgular şekilde damarlı boyanmıştır. En üstte yeşil küçük bir levha iliştirilmiştir. Gövdesi frontal pozisyondadır, başı ve ayakları sağına doğru eğiktir. Başında ışınlı bir hale göze çarpmaktadır. Gözleri kapalıdır, yüz hatları oldukça belirgindir. Çıplak gövdesinin alt kısmını açık yeşil renkli bir perizonion örtmektedir. Çarmıhın sağında ve solunda yer alan figürler acılarını belirten ifadeler ile tasvir edilmişlerdir. Sağındaki Meryem ve solundaki Yuhanna olmalıdır. Meryem ellerini göğsünde kavuşturmuştur; Yuhanna sağ elini keder ifadesi olarak yanağına dayamıştır. Bir diğer figür haçın altında diz çökmüştür. Madonna de Idris Kilisesi'nde batı yönünde yer alan şapeldeki niş içindeki sahnede İsa, sahnenin tam ortasına yerleştirilmiş haç üzerindedir (Resim 71/Bkz: EKLER). Haçın üst kısmında solda parlayan bir güneş ve sağda yarım ay figürleri ile haçın üst bölümünde pembe-beyaz bir şerit dikkati çekmektedir; INRI yazılı levha olmalıdır. Sahnenin tamamında fonda çok sayıda yıldız yerleştirilmiştir, olayın gerçekleştiği anda karanlık olduğuna gönderme olmalıdır. İsa çarmıh üzerinde çok az eğik pozisyonda yerleştirilmiştir, *Christus Patiens* ikonografisindedir. Başı halesizdir, dikenli telden tacı vardır. Başı sağa eğiktir, ancak gözlerinin açık veya kapalı olup olmadığı belli değildir. Haça çivilenmiş kolları ise gergindir. Ayakları tek çivi ile tutturulmuştur. Vücudu çıplaktır, karın kısmını bir perizonion örtmektedir. Sahnenin fonunda mimari öğeler dikkati çekmektedir. Haçın alt kısmında yuvarlak bir şekil bulunmaktadır.

Çalışılan kiliselerdeki Çarmıh sahnelerinde simetrik kompozisyon görülmektedir. Sahnede ana figürler olarak Çarmıhta İsa, Meryem ve Yuhanna yer alır. Son örnekte ise sadece Çarmıhta İsa resmedilmiştir. Tamamı *Christus Patiens* ikonografisindedir; Meryem'in ve Yuhanna'nın acı ve üzüntü ifade eder tavırları ile İsa'nın insan doğasının ve ölümlülüğünün altının çizildiği örneklerdir.

İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi İkonografisi [745]

İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, ardından gelecek Ölü İsa'ya Ağıt (*Lamentatio-Threnos*), Mezara Konma ve Diriliş dizimi göz önüne alındığında İsa'nın hikayesindeki önemli anlardan biridir. İsa'nın Çektikleri (Passion) sürecinde İsa'nın Çarmıha Gerilmesi 11. durak ve çarmıhta ölmesi ise 12. durak olarak kabul edilmektedir. İsa'nın bedeninin çarmıhtan alınması ve mezara konması dünyevi yaşamının son aşamalarını oluşturmaktadır. *Via Crucis-Passion* sürecinde İsa'nın çarmıh üzerinde ölümünden sonra, mezara konmasından önceki 13. duraktır [746] . Sinkevic, İsa'nın çarmıhtan indirilmesiyle ilgili olarak Kanonik İncillerde çok az bilgi bulunduğunu, litürjik metinlerin daha fazla bilgi verdiğini belirtmektedir[747]. İncillerde konu ile ilgili fazla bilgi olmasa da gözlerin kapandığı, çenenin bağlandığı, bedenin yıkanarak yağlandığı ve kokular sürüldüğü, el ve ayakların sarılarak keten kefene konulduğu bilgileri mevcuttur [748] . Konu Kanonik ve apokrif kaynaklarda Aramatyalı Yusuf episodu üzerinden anlatılmaktadır[749]. Dört kanonik İncil'de İsa'nın cesedinin Aramatyalı Yusuf tarafından alındığı bazı küçük farklılıklarla belirtilmektedir. Örneğin, Markos İncili'nde aralarında Mecdelli Meryem, Yusuf'un annesi Meryem'in olaya tanık olduklarını[750] ; Yuhanna İncili'nde Nikodemus ve Aramatyalı Yusuf 'un bulunduğunu [751]; Luka İncili, yüzbaşı ve İsa'yla birlikte Celile'den gelen kadınların mezarı ve cesedin mezara konulduğunu gördüklerini belirtir [752] . Matta 27:54-56'da, yüzbaşı ve beraberindeki askerler, Celile'den İsa'yı izleyerek gelen kalabalık ile aralarında Mecdelli Meryem, Yakup ile Yusuf'un annesi Meryem ile Zebedi'nin oğullarının annesinin de ölüme tanıklık ettiklerini yazmaktadır. Yuhanna, Nikodemus'un mür ve sarısabır özü getirdiğini, Aramatyalı Yusuf'un Pilatus'tan gömme izni aldığını belirterek bu iki figürü

[745] Yuhanna 19:38-42; Markos 15:42-47; Luka 23:50-56;Matta 27:57-65; Apokrif Nikodemus İncili 7:9/11:3; Apokrif Petrus İncili 6:21-24/6:31-33

[746] 1.Durak: İsa'nın ölüme mahkum edilir; 2.Durak: İsa'nın çarmıhını taşır; 3.Durak: İsa ilk kez düşer; 4.Durak: Meryem'le karşılaşır; 5.Durak: Kireneus İsa'ya yardım eder; 6.Durak: Veronica İsa'nın yüzünü siler; 7.Durak: İsa ikinci kez düşer; 8. Durak: Kadınları teselli eder; 9.Durak: İsa üçüncü kez düşer; 10.Durak: Giysileri çıkarılır; 11.Durak: Çarmıha gerilir; 12.Durak: İsa can verir; 13. Durak: İsa çarmıhtan indirilir; 14.Durak: İsa mezara konulur. Treccani, http://www.treccani.it/vocabolario/via-crucis/ (Erişim Tarihi 17.8.2020)

[747] Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.

[748] A. Güç (2001) .Yahudilikte Defin ve Sonrasına Ait Gelenekler, Uludağ Ün. İlahiyat Fak. Cilt:10, Sayı:1, s.63-78.

[749] Yuhanna 19:38-42; Markos 15:42-47; Luka 23:50-56; Matta 27:57-65; Apokrif Nikodemus İncili 7:9/11:3; Apokrif Petrus İncili 6:21-24/6:31-33

[750] Markos 15:47

[751] Yuhanna 15:40

[752] Luka 23:47-49

olaya katar[753]. Matta ise, yüzbaşı (Kenturion)[754] ve beraberindeki askerler, Celile'den gelen İsa'nın hizmetindeki kadınlar, Mecdelli Meryem, Yakup ve Yusuf'un annesi Meryem ve Zebedi oğullarının annesinin de olay sırasında hazır olduklarını yazmaktadır[755]. Apokrif Nikodemus İncili'nde de Celile'den gelen kadınların olaya tanıklık ettikleri belirtilir[756]. Sahnede genel olarak Meryem figürleri, Aramatyalı Yusuf, Nikodemus ve Yuhanna bulunur. Bu ikonografide Yusuf daha zengin ve gösterişli giyimi ile ayırt edilebilir.

Kaynaklara göre Aramatyalı Yusuf, Pilatus'a ölümü bildirdikten ve bedeni gömme iznini aldıktan sonra Nikodemus ile bedeni çarmıhtan indirme görevini üstlenir. Olaya tanık olanlar kaynaklara göre farklılaşmaktadır. Yuhanna İncili 19:39'da Nikodemus'un karışık mür ve sarısabır özü alarak geldiğini[757]; Markos, Mecdelli Meryem, Yakup'un annesi Meryem ve Salome'nin İsa'nın cesedine sürmek için baharat satın aldıklarını söylemektedir[758]. Luka ise bedenin mezara konmasından sonra eve dönen kadınların baharat ve güzel kokulu yağlar hazırladığını[759] belirtir. Tüm bunlar sade bir vatandaş değil haçın üzerindeki tabelada yazdığı gibi bir kralın ölümü ile ilişkilendirilecek ayrıntılardır; nitekim İsa bir kral gibi kayaya yeni oyulmuş bir mezara defnedilmiş ve girişi bir kaya ile kapatılmıştır. O dönemde sade vatandaşların doğrudan toprağa gömüldüğünü biliyoruz. İncil yazarları bir cenaze kortejinden söz etmektedirler; Meryem, Mecdelli Meryem isimleri üzerinde özellikle durulmaktadır. Ayrıca olaya tanıklık eden grup Celile'den İsa'yı izleyerek gelmiş, haç üzerinde öldüğüne ve mezara gömüldüğüne tanık olmuş ve ardından tanık oldukları Diriliş'in müjdesini (Paskalya) vermiştir[760].

Çarmıhtan alınma teolojisi doğrudan 451 yılındaki Chalkedon Konsili'nde dogma olarak kabul edilen İsa'nın ikili doğasını (insani ve ruhani) ve kurtuluş ile ilgili misyonunu vurgulayan bir temadır. Haça gerilerek kurban edilme ve gömülme konuları

[753]Yuhanna 19:38-40
[754]Luka 23:47; Markos 15:39; Matta 27:54; Nikodemus İncili 10,11
[755]Matta 27:54-56
[756] Nikodemus İncili, 9. http://www.fuocosacro.com/pagine/libri/libri2/Vangeli%20apocrifi%20-%20 vangelo %20di%20pietro%20e%20nicodemo.pdf (Erişim Tarihi 18.9.2020); http:// www. cazzanti.net /bsi/ letture /Vangeli/Vangeli%20apocrifi%20-%20vangelo%20di%20pietro%20e%20nicodemo.pdf (Erişim Tarihi 18.9.2020)
[757]Yuhanna19:39
[758]Markos 16:1
[759]Luka 23:56
[760]Yuhanna 20:1-9; Matta 28:1-8; Markos 16:1-8; Luka 24: 1-12

da Germanus'un[761] sembolizmine uygun olarak kilisede kutlanan efharistia ayini ile bağlantılı olarak ele alınmalıdır[762]. Sahnenin ayrıntıları, kompozisyonu ve özellikle de İsa'nın bedeninin formu yüzyıllar içinde farklılık göstermiştir. İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi ikonografisi Bizans sanatında 9. yüzyılda yoğun olarak resmedilmiş, 10. yüzyılda Batı sanatına da yayılmıştır.

9. yüzyıldan itibaren ikonografiye giren sahne Kappadokya'da 10.yüzyıla tarihlenen Tokalı I Kilisesi (10.yy. başı) tonozundaki çevrim içinde ve 13.yüzyıla tarihlenen Gülşehir, Karşı Kilise'nin (St. Jean) tonozunda karşımıza çıkmaktadır. İkonoklazma dönemi ve sonrasında gerçekleşen Hıristiyan teolojisi konusundaki tartışmalar ve yazılan homilyeler sonunda İsa'nın insan doğasına vurgu yapılması konusundaki eğilimin 11. ve 12. yüzyıldan itibaren ikonografiye yansıması olarak Meryem'in acısı ve annelik duyguları, Passion çevriminin son sahnelerinde (Çarmıha Gerilme, Çarmıhtan Alınma, Mezara Konulma) özellikle vurgulanmaktadır. Sahne 12. yüzyıl sonrası enkarnasyon teolojisiyle ilgili olarak kilise resim programlarına girmiştir[763]. Olaya tanık olanların duyguları ve Meryem'in rolüne vurgu yapar şekilde bir ikonografi geliştirilmiş, kilise resim programında teolojik ve litürjik yorum sunulmuştur. Aramatyalı Yusuf İsa'nın vücudunu tutar, Nikodemus ise Yuhanna ve Meryem'in yanında el veya ayaklardaki çivileri söker; Meryem de bu eyleme az ya da çok katılır. Tokalı I Kilise'de çarmıh duvar resimlerinin yerleştirildiği şeritten taşarak zamanı durdurmuş gibidir; Meryem'in rolüyle ilgili yenilikçi bir karakter gösterir; Nikodemus elleri kurtardıktan sonra ayaklardaki çivileri de sökmek üzeredir; ellerden ve bir ayaktan sökülen ve haçın sağında resmedilen üç çivi, merdiven ve kerpeten Passion sembolleri arasında yer alacaktır. İsa'nın vücudu ölümün etkisiyle sağ yanına doğru aşağıya düşer; Aramatyalı Yusuf Meryem ile birlikte vücuda destek olur; Meryem oğlunun kollarını göğsünde sıkar. Meryem'in sahneye aktif katılımı, ana ile oğlun birbirine yaklaşması Threnos (*θρῆνος*) kucaklaşmasını (Meryem'in ölü İsa'nın üzerinde ağlaması) sahnesini haber verir niteliktedir. Bu noktada 12. yüzyıla tarihlenen

[761] Patrik Germanus, 715-730 yılları arasında Konstantinopolis Patriğidir. Taft, R. (1991), "Little Entrance", *ODB*, I I, s.1238-1239; "Great Entrance" *ODB*, II, s.868.
[762] F.S.Gökcan (2012). "İsa'nın Passionu'nun Bizans Litürjisine Yansıması-Germanus Sembolizmi", *Uluslararası Katılımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu: Anadolu Üniversitesi - Eskişehir 19-21 Ekim 2011 = Proceedings of the XVth International Symposium of Medieval and Turkish Era Excavations and Art History Researches Anadolu University-Eskişehir 19-21 October 2011*, cilt: I, s. 381-388.
[763]C.J.Lévy (2002). *Arte della Cappadocia,* Jaca Book, s.223.

Nerezi'de S. Panteleimon ve Kurbinovo'da Aziz Georgios Kiliselerindeki Çarmıhtan Alınma sahnesine dikkat etmek gerekmektedir; bu kiliselerdeki örneklerde Komnenos dönemi Bizans sanatı karakteristiğine uygun olarak On İki Bayram Çevrimi içinde yer alan sahneye yoğun duygusallık yüklendiği gözlenmektedir (Resim 223/Bkz: EKLER) [764]. Nerezi'deki resmin izleyen dönem resimlerine örnek olduğu bilinmektedir. Kilise babaları İsa'nın insani doğasının gösterimine önem vermiş, İsa'nın çektikleri (*Passion*) ve çarmıhtan indirme sahneleri ikonoklazma düşüncesine karşı kullanılan bir araç olmuştur[765]. Olayın zamanına gönderme yapan ay ve güneş motifleri haçın üst kısmında görülmektedir. İsa'nın üzerinde sadece çizgili bir perizonion bulunmaktadır.

İsa'nın çektikleri (Passion) litürjisinde önem kazanan konu 13. yüzyıla tarihlenen Karşı Kilise'nin tonozunda karşımıza çıkmaktadır [766]. Merkezdeki haçın üst kısmında ay ve güneş ile uçar pozisyonda olaya tanıklık eden iki melek figürü yer almaktadır. Nikodemus sağda eğilmiş İsa'nın ayağındaki çivileri sökerken, solda Aramatyalı bedene destek olarak haçtan indirmektedir. İsa'nın üzerinde şeffaf bir perizonion bulunmaktadır. Solda Meryem acı ile oğlunun sağ elini öpmektedir. Sağda ise Yuhanna genç bir figür olarak yer almaktadır ve yüzünde derin bir keder ifadesi ile elleriyle İsa'yı işaret etmektedir. Bu tasvir, kilisede Çarmıha Gerilme sahnesinin yerini almıştır[767]. Her iki örnekte temanın iki ana figürü, çarmıhın iki yanında acı dolu ifadeli yüzlerle ve vücut tavrı ile karşımıza çıkmaktadır. Kalabalık olmayan ve mesajı net olarak yansıtmayı amaçlayan bir ikonografi görmekteyiz.

İsa'nın Çarmıha Gerilmesi ve devamındaki olaylarda ikonografi, "Acıların Adamı-*Man of Sorrows*" İsa'nın acıları, insanlığı ve insani duygularının altını çizmeye yoğunlaşır[768]. Çarmıhta ölümü sırasında çektiği tüm acılar ikonografiye yansımıştır; beden dili, yüz ifadesi, el ve ayaklardaki yaralardan akan kan, en sonunda Longinus'un göğsünde açtığı yaradan fışkıran su ve kan ile İsa'nın ilahi doğasının insan doğası ile bütünleştiği gerçeği betimlenmiştir. Luka İncili olaydan doğrudan söz ederken, el ve ayak çivileri söküldükten sonra bedenin çarmıhtan yavaşça toprağa indirildiğini

[764]Sinkevic, 2000, **a.g.k.,** 53.
[765]Şenel, 2019, **a.g.k.,** 281.
[766]Kappadokya Bölgesi'ndeki diğer örnekler Kılıçlar Kilise (9.yüzyıl sonu-10. yüzyıl başı), Güllüdere-Aziz Yuhannes Kilisesi ve Çavuşin Kilisesi'nde (10.yüzyıl) karşımıza çıkmaktadır.
[767]Gökcan, 2010, **a.g.k.**, 163, 166.
[768]M.Angold (1995). *Church and Society in Byzantium under the Comneni 1081-1261*, Cambridge, s.285, 380.

belirtmektedir[769]. Olasılıkla bu ayrıntıya uygun olarak bazı örneklerde vücudun bir beze sarılarak haçtan aşağıya uzatıldığı detayı işlenmiştir. İsa'nın haçtan indirilmesi sahnelerinde Meryem'in ölmüş oğlunun elini sonsuz bir acı ve çaresizlikle yanağına dayaması, olaya tanık olanların tavır ve ifadeleri de Orta Bizans döneminde farklı biçimde karşımıza çıkmaktadır. Haçtan Alınma sahnesinde ölüm karşısında duyulan acı duygusunu güçlendirmek için İsa'nın çarmıha gerildiği Kutsal Cuma ve Kutsal Cumartesi günleri uygulanan litürjik kutlamalardaki duyguları güçlendirici ayrıntılar ikonografiye eklemlenmiştir. Onuncu yüzyıldan itibaren Çarmıha Gerilme olayının zamanına ve o andaki kozmik olaya gönderme niteliğindeki ay ve güneş detayları[770] ikonografide yerini almıştır. Ay ve güneşin aynı anda gökyüzünde olması, İsa'nın acılar içinde ölümü ile ortaya çıkan karanlığa belki de bir güneş tutulması gibi kozmik bir olaya göndermedir[771]. Olay Luka İncili 23:44-45'te: "Öğleyin on iki sularında güneş karardı, üçe kadar bütün ülkenin üzerine karanlık çöktü. Tapınaktaki perde ortasından yırtıldı" şeklinde açıklanmaktadır. İsa'nın öldüğünü kanıtlamak için Longinus, İsa'nın göğsüne mızrağını batırdığında yaradan kan ve su[772] akar; akan kan Golgota Tepesi'nde çarmıhın altında duran Adem'i (Adem'in kafatasını) vaftiz eder ve böylece Adem İsa'nın kanıyla kurtarılır[773]. Haça Gerilme sahneleri örneklerinde İbranice Golgota-Calvario-Kafatası Tepesi adıyla bilinen alanda kurulan haçın altında yer alan kuru kafatası "Adem'in kafatası" olarak tanımlanmakta ve İsa'nın tüm insanlık için kendini feda ederek İlk Günah'ın kefaretini ödediği ve bu bağlamda insanlığı temsil eden Adem'in de günahlarından kurtarıldığı müjdelenmektedir. İsa, ilk insanın yenildiği yerde, *Lignum Vitae* üzerinde ölüme karşı zafer kazanmıştır[774]. İkonografide baskın olan duygu acı, keder olsa da aynı anda İsa *Yeni Adem,* Meryem *Yeni Havva* olarak insanlığın kurtuluşunun müjdecileri durumundadır.

Londra- Victoria&Albert Museum'da yer alan, 1150 yılına tarihlenen fildişi panelde de olayın ana karakterleri yer almaktadır (Resim 224/Bkz: EKLER). Merkezdeki haçın kollarında A ve Ω sembolleri bulunmaktadır; haçın üst kısmında kanatları açık uçar durumda iki melek ellerinde örtülerle görülmektedir. Nikodemus ve

[769]Luka 23:53-56
[770]E.L.Palli (1970). *Höllenfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viyana, s.592.
[771]J.C.J.Metford (1991). *Dictionary of Cristian Lore and Legend*. Thames&Hudson, s.82; Luka 23:44-45
[772]Yuhanna 19:34; Nikodemus İncili 16:7
[773]Metford, 1991,**a.g.k.,** 82.
[774]https://docplayer.it/12209486-La-crocifissione-e-morte-di-gesu.html (Erişim Tarihi 18.9.2020)

Aramatyalı Yusuf bedeni haçtan alırkan, Meryem oğlunun sol eline sarılmıştır; İsa'nın sağ eli annesinin boynuna dolanmıştır. Mecdelli Meryem eli ile olayı işaret etmektedir. Aynı döneme tarihlenen Parma Katedrali'ndeki mermer panel üzerinde yer alan kabartma tasvir asma dallarından oluşan bir çerçeve içindedir. Olayı Yuhanna İncili'nin verdiği ayrıntılarla anlatan sahneye Ekklesia ve Sinagog sembolleri eklenmiştir. Çerçevede görülen *niello* tekniği ve iki boyutluluk klasik gelenek ile Bizans geleneğinin bir karışımıdır[775]. 1178 yılına tarihlenen mermer panel üzerinde geometrik olarak kıvrılmış dalların oluşturduğu süslü bir çerçeve içinde yer alan sahne üzerindeki Latince yazıtlar, sahneyi açıklamaktadır (Resim 225/Bkz: EKLER). Yapıttaki ayrıntılar Yuhanna İncili'ne dayanmaktadır: İsa'nın giysisini paylaşmaya çalışan Romalı askerler, Kilise ve Sinagog'un kişileştirilmesi yanında üç Meryem figürünün yer alması Diriliş'in de öngörümü sayılmaktadır; çelenkler içine yerleştirilmiş iki insan başı, güneş ve ayın kişileştirilmesidir. Panelin üst kısmında bir dizi kabartma rozet yer almaktadır; *niello* tekniği[776] ve süslemelerin iki boyutluluğu, Bizans geleneğinin izlerini yansıtmaktadır diyebiliriz. Kompozisyonun merkezinde, İsa'nın hareketsiz vücudu sağına doğru bükülmüştür; ayakları iki ayrı çiviyle sabitlenmiştir; kalçaları bir perizonion ile örtülüdür. Farklı bir ikonografiye göre Aramatyalı Yusuf İsa'nın yaralı göğsünü öpmekte ve vücuduna destek olmaktadır. Meryem diğer kolu sevgiyle ve bir melek de uçar vaziyette desteklemektedir. Arkasında, İsa'nın kanını toplamak için elinde kadehle bekleyen bir kadın figürü yer alır; yan tarafta acı ifadesi olarak iki eli üst üste konmuş durumda Yuhanna figürü, Mecdelli Meryem, Yakup'un Meryemi, Maria Salome yer almaktadır. Frugoni, son iki figürün ellerini göğüs üzerinde karşıya doğru açık olacak şekilde tutmaları jestinin, çarmıhta ölen adamın Kurtarıcı olduğuna tanıklık etmelerinin ifadesi olduğunu savlamaktadır[777]. Chazelle, kanı toplayan figürün Ekklesia'nın (*Ecclesia exaltatur*-Gururlu Kilise) kişileştirilmiş imgesi olarak yorumlamaktadır[778]. Ana figürler olarak sahneye giren Kenturion, Esopos, Longinus, Aramatyalı Yusuf,

[775]C.Frugoni, S.Lomartire e B.Zanardi (1995). *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Einaudi, Torino, s. 171.
[776]Niello tekniği: sülfür, bakır, gümüş ve kurşun karışımı siyah renkli metal alaşımının çizilmiş metal üzerinde kullanımıdır. Çizilen metal içinde bu karışımın doldurulmasıyla oluşturuşan tekniktir. Oyulmuş metal, gravür tekniği ile üretilen çizgiler boyunca bu öğütülmüş alaşımla doldurulur. Tekniğe niellatura denir.
[777]C.Frugoni (2010). *La voce delle immagini*, Einaudi, Milano, s.170.
[778]C.Chazelle (2002). *An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary, Reading Medieval Images,* (Ed. E. Sears -T. K. Thomas), Michigan, s.27, 31-32.

Meryemler İsa'nın çilesine ve ölümüne tanıklık etmektedirler[779] . Haç işlenmemiş bir ağaçtan yapılmıştır; ahşap üzerindeki budak ayrıntıları *Lignum Vitae* özellikleri olarak, Diriliş'e gönderme yapan Hayat Ağacı'dır. Eski Ahit'in Genesis (Yaratılış) hikayesinde Cennet'te karşımıza çıkmış olan Hayat Ağacı'dır. Haçın yatay kolu boyunca "*Ihesus Nazarenus rex Iudeorum*" yazıtı okunmaktadır. Haçın sağında Nicodemus bir merdiven üzerindedir (önce insanlığı kutsayan sağ elindeki çivi sökülmüştür) ve ikinci çiviyi çıkarmaktadır. Yusuf'un vücudunun eğilimi, İsa'nın hareketini ters yönde dengelemektedir. Uçmakta olan meleğin başını eğdiği figür Yahudi dünyasının kişileştirilmesi olan Sinagog metaforudur; sancağı kırılmış ve yazıtta "*Sinagoga deponitur*" sözcükleriyle belirtilmiştir; görmediği ve inanmadığı için gözleri kapalıdır[780] .Yanında bir kılıç ve büyük yuvarlak bir kalkanla (Kenturion) yüzbaşı durmaktadır; ardından ikisi parmaklarıyla İsa'yı işaret eden beş asker yer almaktadır ve "Bu gerçekten Tanrı'nın Oğlu'ydu"[781] diye bağırmaktadırlar. Son olarak, ön planda, taburelerde oturan ikisi sakallı ve ikisi sakalsız adam, İsa'nın dikişsiz elbisesini paylaşmak için tartışırlar ve sonunda zar atarlar[782]. İsa'nın giysisi tek parça dokunduğu için parçalayamazlar, bu bütünlük Eski Ahit'e gönderme olarak Kilise'nin birliğini, bölünmezliğini sembolize etmektedir[783]. Sahnenin sol tarafının sağa göre sembolik olarak daha güçlü bir anlam taşıdığı hissedilmektedir. Güneş, solda Meryem ve Diriliş'in öngörümü olan diğer Meryem'lerin ve Ekklesia'nın üzerinde parlar; Ay ise tam tersine sağda İsa'nın tuniğini paylaşan Romalı askerler ve Sinagog üzerindedir. Bu örnekte ikonografide ilk kez gördüğümüz bir ayrıntıya dikkat çekmek gerekmektedir; sahnenin askerlerin zar attığı sağ bölümünde gerçekleştirilen iki ayrı katman mekansallık ve derinlik izlenimi vermektedir. Simetrik kompozisyon, iki boyutluluk ve figür başlarının gerçek boyuttan daha büyük tasviri Bizans sanatı etkilerini yansıtmaktadır[784]. Sahnenin genelinde giysilerdeki yoğun drapelere karşın figürlerdeki durağanlık bir dinamizm eksikliği yaratmaktadır.

Sicilya, Monreale Katedrali'ndeki 12. yüzyıl mozaikleri arasındaki örnekte İncillerde adı geçen figürler yer almakta, daha az kalabalık olmasına karşın daha

[779]Yuhanna 19:35
[780]Frugoni, 2010, **a.g.k.,** 178.
[781] "*Vere iste Filius Dei erat*" ; Matta 27:54
[782]Matta 27:35-36
[783]Eski Ahit 1.Krallar, 11:29-39
[784]P.Adorno e A. Mastrangelo (1997). *L'Arte*, vol. 1, D'Anna, Messina-Firenze, s. 325.

hareketli bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır[785]. Haçın üzerindeki meleklerin ağlaması, tüm figürlerdeki yoğun acı ve keder ifadesi sahneye hakimdir. Siena'da Duomo kriptasında Rinaldo da Siena'nın eseri (1280) olan duvar resminde simetrik kompozisyonda fondaki koyu mavi ile tezat oluşturan renklerle oluşturulmuş figürler görülmektedir (Resim 226/Bkz: EKLER). Diğer örneklerden farklı olarak Meryem mavi maphorionu ile merdivene çıkmış ve oğlunu omuzlarından kucaklamıştır; yoğun bir sevgi ve keder ile öpmektedir; oğlunun haçtan indirilmesine yardımcı olmaktadır. Yuhanna sol elini, Mecdelli Meryem sağ elini öperek şefaat dilemektedir. Haleleri altınla işlenen resimde piramidal bir kompozisyon oluşmuştur. Olaya tanıklık eden kadınların sayısı farklılık göstermektedir. 14.yüzyıla tarihlenen Rimini Okulu ürünü ikonada ise olayın arka planına dağlar ve ağaçlar eklenmiştir (Resim 227/Bkz: EKLER).

Lorenzetti'nin bir eseri olan Assisi-S. Francesco Bazilikası'nda yer alan freskoda asimetrik bir kompozisyon karşımıza çıkmaktadır; tüm figürler sahnenin sol tarafına yığılmış, haç açıkta kalmıştır. İkonografide İsa'ya yakın olan kişiler yer almaktadır; Nikodemus elinde kerpetenle İsa'nın ayağındaki çivileri sökmektedir, Yuhanna İsa'nın bacaklarına destek olarak yardım etmektedir. Şefaat dilenen Mecdelli diz çökerek İsa'nın ayaklarını öpmektedir, kırmızı giysisi ile bütün bir figür oluşturmaktadır. Aramatyalı merdiven üzerinde İsa'yı belinden kavramıştır, Meryem oğlunun başını okşamaktadır. Bir Meryem İsa'nın elini öperken, diğeri çaresizlik ve acı içinde elleri ile çenesini tutmaktadır. İkonografideki tüm figürlerin bakışları ve tavırlarında acı ve sevgi duygusu açıkça görülebilmektedir. Haçın ve kayanın üzerindeki kan lekeleri sahnedeki gerçekliğe katkıda bulunmaktadır. İsa'nın ölü bedeni ve Meryem'in kırmızı giysisi sahneye hakim durumdadır (Resim 228/Bkz: EKLER).

Londra'da bulunan 14. yüzyıl Holkham İncili[786], (f. 32r, f. 32v ve f. 33r), f.32r 'de İsa'nın hırsızlarla birlikte çarmıha gerilmesi, f.32 v'de kalçaların perizonion ile örtülmesi ve iki hırsızın bacaklarının kırılması[787], f.33r'de ise İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi sahneleri tasvir edilmiştir (Resim 229/Bkz: EKLER). Çivilerle haça tutturulmuş ellerden ve ayaklardan akan kan İsa'nın insan yönüne kuvvetle vurgu yaparken

[785] D. Gulizia (tarihsiz). Il ciclo musivo del Duomo di Monreale. https://www. academia. edu/ 5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 18.9.2020)
[786] Holkham İncili: 14.yüzyıl İngiltere'nin günlük yaşamından esinlenmiş sahnelerle Kutsal Kitap hikayeleri ve Apokrif metinleri anlatan resimli el yazması. Dönemin gelenek ve görenekleri, silahları, yapıları, meslekleri konusunda bilgi vermesi açısından önemli bir kaynaktır.
[787] Yuhanna, 19:31-33

bedenindeki çivi, kırbaç ve mızrak yaralarının izleri (Passion izleri) belirgindir. f.32 v'de İsa'nın *Christus Patiens* durumuna geçmesi yani ölümü gerçekleşmektedir; ana gönderme yapan ay ve güneş metaforu sahnede yerini almıştır; başı sağ omzuna yaslanmıştır; ismi okunamayan bir figür kalçalarını şeffaf bir perizonion ile örtmektedir. f.33r'de ise ellerindeki çiviler çıkarılmıştır, başını ve bedenini destekleyerek indirmektedirler, Nikodemus kerpetenle ayaktaki çiviyi sökmektedir. Solda Meryemler görülmektedir. Stilize edilmiş figürler, orta sayfada yine stilize ay ve güneş sembolizmi dikkati çekmektedir; haçın yerleştirildiği tepenin alt kısmındaki kurukafalar Golgota Tepesi'ne (tepenin nekropol alanı olması teması) göndermedir diyebiliriz. Çarmıha gerilenlerin ölümünü hızlandırmak amacıyla bacaklarının kırılması Yuhanna 19:31-35 bölümlerinde anlatılmaktadır. İki hırsızın bacaklarını kırarlar; ancak Longinus mızrağıyla İsa'nın göğsünü deler; yaradan kan ve su çıkınca zaten ölmüş olduğunu anlarlar ve bu işlemden vaz geçerler[788] .

On beşinci yüzyıla tarihlenen Moskova'da bulunan bir ikonada da sahnede İsa'ya en yakın kişiler yer almaktadır (Resim 230/Bkz: EKLER). Aramatyalı merdiven üzerinde ölü bedeni destekleyerek haçtan alırken Meryem oğlunun başını tutmakta ve yanağını öpmektedir; Mecdelli sol eli öperek af dilemekte, Yuhanna ve Nikodemus ayaklardaki çivileri sökmektedir. Diğer iki Meryem üzüntü ve acı içinde olaya tanıklık etmektedirler. İkonada en büyük farklılık arka fonda kent mimarisiyle ilgili öğelerin yer almasıdır; Ortodoks kilisesi mimarisini andıran iki yapı ikonanın sağ ve solunda kompozisyonun derinliğini arttırmaktadır. İsa'nın perizonionu, Meryem'in üzerinde durduğu suppedaneum ve haçın altındaki kafatası parlak beyaz renkleri ile ikonografinin en çarpıcı öğeleri konumundadır.

İsa'nın Çektikleri (Passionu) üzerine "Kutsal Yaralar" teması[789] ortaya çıkmıştır. Diriliş sonrası İsa'nın bedeninde sekiz adet yara açılmıştır. İkisi ellerinde, ikisi ayaklarında (tez dört çivi gerçeği üzerine kurulmuştur); beşinci yara göğsünde mızrağın açtığı yara (bu yara sayesinde öldüğü anlaşılmış ve bacakları kırılmamıştır[790]), altıncı yara haçını taşırken sağ omzunda açılan yaradır, yedinci yara dikenli tacın başında açtığı yaradır, sekizinci ise kırbaçlama sonucu tüm vücudunda açılan yaralardır. Eski

[788]Yuhanna 19:34
[789]F.Zugibe (2005). *The crucifixion of Jesus: a forensic inquiry,* NewYork, M.Evans & Company; F.G.Holweck (1913). The Five Sacred Wounds, *Catholic Encyclopedia*, Vol.15.
[790]Yuhanna 19:36

Ahit'te Mesih için öngörüldüğü gibi vücudunda hiç bir kemik kırılmamıştır[791]. İsa'nın son günleri, Mesih'in passionu olarak Eski Ahit'te de haber verilmiştir[792]. Çarmıhtan alınma temasının ilk tasvirlerinden itibaren ayrıntıları, kompozisyonu ve İsa'nın vücudunun şekli değişmiştir. Ortaçağ'da İsa'nın haç üzerinde ölümü ile mezara konulması arasında yer alan episoda Threnos (*θρῆνος*) - Pieta' (*Lamentatio*) da eklenebilir[793]. Rönesans döneminde temayı daha çok litürjiyle bağlantılı olarak altar panoları üzerinde görmekteyiz[794]. Bu dönemde haçın arka fonuna Kudüs veya Golgota manzarası eklenmiştir. On beşinci ve 16. yüzyıllarda gerçekleştirilmiş Haça Gerilme sahnelerine yazılı kaynaklarda belirtilmeyen aziz, peygamber ve patrik figürlerinin katıldığını görmekteyiz. Bu örneklerde amacın üzüntü ve keder (*pathos*) yaratmak değil, İsa'nın kurban edilişi olayının zamanın dışına taşımak olduğunu düşünmekteyiz[795]. 10. yüzyıldan 14. yüzyıla uzanan örneklerde İsa'nın vücudu sağına eğilerek Aramatyalı Yusuf tarafından Meryem yardımıyla çarmıhtan alınmaktadır; Nikodemus kerpeten ile ayaktaki çiviyi sökmektedir; Meryem oğlunun elini öpmekte veya bedenine sarılarak yoğun acısını ifade etmektedir; Yuhanna ve diğer Meryemler farklı tavırlarda bu acıya katılmaktadırlar. Merdiven, çiviler ve kerpeten gibi passion sembolleri, Adem'in kafatası, İsa'nın perizonionu, akan kan tüm örneklerde ikonografiye dahil edilmiştir.

Bu çalışmada incelenen kiliselerden S.a Lucia alle Malve'de yer alan "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi" sahnesi kilisenin kuzey duvarında yer almaktadır (Resim 52/Bkz: EKLER). Sahnenin bir bölümü tahrip olmuştur; haç kolunun üzerinde sağda güneş figürü görülmektedir. Klasik ikonografiye göre simetrik olarak sol bölümde ay figürü olmalıdır. Yuhanna İsa'nın sol kolunu öpmektedir; Nikodemus kerpetenle ayağındaki çiviyi sökmektedir. Aramatyalı Yusuf vücudu tutarak bedenin aşağı alınmasına yardım etmektedir. Sahnenin solunda koyu mavi giysisinin alt kısmı görünen figür ikonografiye göre Meryem olmalıdır. Meryem'in arkasında koyu pembe giysili bir diğer figürün alt kısmı görülebilmektedir. Sağda Yuhanna'nın arkasında görülen

[791]Mezmurlar 34:20
[792]Mezmurlar 21; Zekeriya 13:6; Yeşaya 49:16
[793]Makedonya, Nerezi-Aziz Panteleimon Kilisesi ve Padova-Scrovegni Şapeli'nde gördüğümüz Pieta' (*Threnos- Lamentazione*) tasvirleri en güzel örneklerdir.
[794]Rubens ve Rembrant örnekleri verilebilir.
[795]Floransa'da S.Marco Manastırı'nda Fra Angelico'nun 15.yüzyıla tarihlenen Çarmıh örneğinde çok sayıda aziz, peygamber ve patrik yer almaktadır. https://artepiu.info/beato-angelico-crocifissione-san-marco/ (Erişim Tarihi 14.9.2020)

Mecdelli Meryem olmalıdır. Haçın altında kuru kafa figürü dikkati çekmektedir. Yuhanna İncili temelinde oluşmuş bir ikonografi karşımıza çıkmaktadır.

Meryem'in Taçlandırılması İkonografisi

Meryem'in Taçlandırılması ikonografisi, Tanrı Anası Meryem'in yeryüzündeki yaşamının sonunda (Ebedi Uyku-*Dormitio*) Mezara Konmasının (*Transitus Virginis-Transitio*) ardından bedenin gökyüzüne yükselişi dogması ile bağlantılıdır. Tanrı Anası'nın Cennet'in Kraliçesi olarak gösterimidir; *Maesta'* ve Sacra *Conversazione* adıyla bilinen ikonografide İsa ve Meryem dışında melekler, azizler, patrikler, peygamberler, din şehitleri yer alabilir; Cennet'teki tüm kutsanmışların kraliçesi olarak taç giyme Meryem'e *Maeistas Mariae* sembolik unvanını kazandırır. Yeni Ahit'te Meryem'in ölümü veya ebedi uykusu konusunda bir anlatım yer almamaktadır; bazı kutsal metinlerin yorumlanmasıyla Tanrı Anası'nın ölümden sonraki kaderi konusunda çıkarımlar sağlanmıştır. İkonografinin 4.-5. yüzyıla tarihlendiği, özgün metnin ise 2.-3. yüzyıllara dek uzandığı bilinmektedir. En eski metnin kaynağının Yuhanna'nın müritlerinden Leukius olduğu, bize ulaşan metnin ise Sardlı Melitone'ye ait olduğu bilinmektedir[796]. Dördüncü yüzyılda Salamisli Epifanius'un Meryem'in kaderi üzerine yazdığı metinde Meryem normal bir ölümle mi ölmüştür, din şehidi olarak mı ölmüştür, ölmemiş midir[797] konuları tartışılmıştır. Metinlerin çoğu Yuhanna Apokalipsi 12:1'de söz edilen ejderhadan kaçan "*güneşe sarınmış kadın*" metaforundan yola çıkmış ve adı geçen kadını Kilise ile ilişkilendirmiştir.

Meryem'in Göğe Yükselişi inancı Avrupa'da 6.-7. yüzyıllar arasında yayılmış ve Meryem'in Ebedi Uykusu'ndan Mezara Konması'na kadar bazı dönüşümler geçirmiştir. Meryem'in bedeninin ve ruhunun cennete yükseldiği varsayımı, Kanonik İncillerde ve Elçilerin İşleri'nde yer almadığı gibi taç giyme töreni de bilinmemektedir. Ebedi Uyku teması kilise tarafından resmi olarak tanınmayan apokrif kaynaklarda bulunmaktadır; *Liber Requiei* metni (3.yy.), Sard Piskoposu Melitone'ye atfedilen Latince yazılmış *Transitus (Transitus B)* metninde Meryem'in bedeni ve ruhunun birlikte göğe yükseldiği belirtilir (2.yy.); Pseudo-Yuhanna metni *Kutsal Tanrı Anası'nın Uykusu'*nu (4.yy.)

[796]L.Bellocchi (2012). L'evoluzione del tema iconografico della Dormitio Virginis in ambito italiano, *ANNALES 22/2012/1 -Series Historia et Sociologia*, s.66.
[797]S.J.Shoemaker (2002). *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford University Press, s.11-12, 14.

anlatır; Tours Piskoposu Gregorius (573), *Miracularum Liber'de* [798] Meryem'in bedeninin göğe yükselişini tarif eder. Selanik Başpiskoposu Yuhanna'nın Tanrı Anası'nın Uykusu (7.yy.) ve Pseudo-Aramatyalı Yusuf'un *De transitu Beatae Mariae Virginis* adlı eserinde de aynı tema yer almaktadır[799]. Bu kaynaklarda Meryem'in ruhunun meleklerin ve bakirelerin şarkıları eşliğinde gökyüzüne taşındığı şeklinde bir ayrıntı da verilmektedir. On üçüncü yüzyılda Jacopo de Varagine'nin (Varazze)[800] yazdığı *Legenda Aurea* adlı kitapta yer alan *Transitus Virginis* metni[801] bu konuda bilinen en önemli kaynaktır. İkonografinin yayılmasında Meryem imgesinin şefaat arabuluculuğu özelliği önemlidir. Anlatıda Meryem'in kemerini Thomas'a teslim etmesi de Göğe Yükseliş'in en önemli kanıtı kabul edilmektedir. Aramatyalı Yusuf'un *Transitus*'un da anlatıldığına göre Thomas Meryem'in ruhunu teslim ettiği anda yanında bulunamaz ve olaya inanmaz. Meryem bedenin bütün olarak göğe yükseldiğini kanıtlamak için halen belinde olan kemerini Thomas'a teslim eder. İkonografiye bu ayrıntı da eklemlenir[802]. *Dormitio* (Ebedi Uyku) ve *Ascensio* (Göğe Yükselme) temalarının, Yuhanna'nın Apokalipsi'nde söz edilen "*güneşe sarınmış kadın*" sembolüne bir gönderme olarak kabul edildiği bilinmektedir[803]. Yuhanna'nın Vahiy 12:1'de söz ettiği "Gökte olağanüstü bir belirti, güneşe sarınmış bir kadın göründü. Ay ayaklarının altındaydı, başında on iki yıldızdan oluşan bir taç vardı." bölümü *Transitus* temasının çıkış noktası olmuştur diyebiliriz. On üçüncü yüzyılda tema Batı'da Gotik sanatta başlı başına bir tasvir haline gelir ve Meryem Kilise'nin kişileştirilmiş sembolü olarak ortaya çıkar. Taçlandırma, Meryem ile Tanrı'nın sembolik evliliğidir. Bazı tasvirlerde İsa elinde üzerinde "Gel, seçtiğim kişi, seni tahtıma oturtayım" yazan bir kitap tutar. Bazı

[798] 5. yüzyılda Yunanca yazılmış Apokrif metin.
[799] J.M.S. Gonzales and C. P. Garcia (2014). Exaltata super choros angelarum: Musical Elements in the Iconography of the Coronation of the Virgin in the Italian Trecento Painting. *Music in Art.* Vol.39. No.1-2 (Spring-Fall 2014), s.61-86.
[800] Cenova Başpiskoposu, Domeniken rahip ve hagiograf.
[801] Jacopo de Varazze (2007). "*CXV. De Assumptione Beate Virginis Marie",* Legenda Aurea con le miniature del Codice Ambrosiano C 240 if., (Ed:G. P. Maggioni), Firenze, Sismel; Milano; Edizioni del Galluzzo, Biblioteca Ambrosiana.vol.2, s.866-899.
[802] Cabestany'de Notre Dame des Anges Kilisesi (1175) timpanumu, Strasburg Katedrali (13.yüzyıl) transept timpanumları, Puglia'da Monopoli'de San Matteo Kilisesi duvar resminde Meryem'in Thomas'a kemerini teslim ettiği şeklinde ayrıntı yer almaktadır.
[803] F.Cavaliere (2015). Considerazioni su un tema mariano. La Glorificazione della Vergine nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Troia, *Atti Tomo II – 35° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia*, San Severo 15 – 16 novembre 2014, (Ed: A Gravina), Foggia, s.219. Filistin, Livias Piskoposu Teotecno, Giritli Andreas, Konstantinopolis Patriği Germanus Meryem'in bedeninin ruhu ile birlikte Göksel Krallığa taşındığını yazılarında vurgulamaktadır. Makedonya, Markova Reka Manastırı'nda San Demetrius Kilisesi'nde apokrif metinlere uygun olarak Meryem'in Ruhunun Yükselişi ve Bedeninin Yükselişi farklı iki sahnede tasvir edilmiştir.

örneklerde de Meryem, Göklerin Kraliçesi rolüne uygun olarak zengin ve gösterişli bir elbise giymiştir. Meryem'in başına tacı koyan bazen İsa, bazen Tanrı bazen de Kutsal Üçleme'dir. İsa, Yuhanna'nın Vahyi 3:21'deki "Ben nasıl galip gelerek Babam'la birlikte Babam'ın tahtına oturdumsa, galip gelene de benimle birlikte tahtıma oturma hakkını vereceğim." sözünü yerine getirir gibidir. Ana temanın çevresinde karşımıza çıkan melekler korosu, azizler, patrikler, din şehitleri ayrıntıları da apokrif metinlere dayanmaktadır.

Transitus yazarları[804] Meryem'in oğlu İsa gibi ölmediğini kabul ederler. Bedeninin mezarda bozulmadığına, Logos'un bakir tapınağının bozulmadığına inanırlar [805] . Koimesis (*Dormitio*)[806] sürecinde havarilerin de hazır bulunması teolojik bir mesaj oluşturmaktadır. İsa'nın vahyinin, ölümünün ve dirilişinin tanıkları olarak seçtiği kişiler Tanrı Anası'nın (Theotokos) ölümü ve göğe yükselişinin de tanıkları olmuşlardır. Bu bağlamda Sard Piskoposu Melitone Meryem'in Göğe Yükselişi inancını kilise inancı ile bir tutmaktadır[807].

Meryem teofanisinin son sahnesi olan Meryem'in Taçlandırılması ikonografisinde Meryem ebedi uykuya dalmış ve göğe yükselmiştir. İlk kez Gotik sanatta ortaya çıkan bu ikonografi öncelikle katedrallerin portalleri üzerine işlenmiş, daha sonra Meryem'e

[804]İncilci Yuhanna'nın "Beata Vergia Maria'nın Ebedi Uykusu" adlı apokrifi Meryem'in son günlerini, ölümünü (ebedi uykusu) ve göğe yükselişini anlatmaktadır**.** Yuhanna'nın Apokrif İncili 32- 48 bölümlerinde Meryem'in son günlerinin, ölümünün ve göğe yükselişinin anlatıldığı bölümle başlar. Aramatyalı Yusuf'un apokrifi 1.-16 bölümlerinde bazı tarihi atıflarla Meryem'in göğe yükselişini aktarır. Hıristiyanlığın ilk yıllarının sözlü geleneğini aktaran bu metinlere daha sonra Meryem'in ölümü ile ilgili bilgiler eklenmiştir; Aramatyalı Yusuf'a göre Meryem'in ölümü İsa'nın ölümünden iki yıl sonra, 34 yılında gerçekleşmiştir Cesarealı Eusebius'a (265-340) göre Meryem 48 yılında yetmiş üç yaşında ölmüştür. Salamis Piskoposu Epifanius'a göre ise İsa'dan yirmi dört yıl sonra yaklaşık 57 yılında ölmüştür. Meryem'in Uykusu ve Göğe Yükselişi temalarının yer aldığı 3.-4. yüzyıllara tarihlenen heterodoks çevrelerde yazılmış metinler bulunmaktadır. Meryem Ana inancının Doğu kökenli olduğunu biliyoruz; dolayısıyla *Dormitio Verginis* geleneğinin ilk sözcüsü de bu coğrafyadan olan Şamlı Aziz Yuhanna'dır. Şamlı Yuhanna (8.yüzyıl) Doğu Hıristiyanlığında standartlaşan geleneği dile getirmektedir. "Meryem havarilerin tanıklığında ölmüştür; geç gelen Thomas'ın isteği üzerine açılan mezarı boş bulmuşlardır; sonuç olarak havariler bu olayı bedenin göğe taşındığı şeklinde yorumlamışlardır". Meryem'in Göğe Yükselişi inancının tüm Hıristiyan dünyasına yayılmasında İmparator Mauritius (600 yıllarında) etkili olmuştur. Şamlı Yuhanna "Kudüs Patriği Aziz Juvenal, 451 Kalkedon Konsili'nde Meryem'in bedenini isteyen İmparator Markianus ve Pulcheria'ya Meryem'in havarilerin gözleri önünde öldüğünü, Thomas'ın isteği ile mezar açıldığında boş bulunduğunu, bu nedenle bedenin göğe yükseldiği sonucuna vardıklarını" söylediğini yazmaktadır. Bedenin göğe yükselişi ilk kez 5.-6. yüzyıllarda ifade edilmiştir; ilk dile getiren Tourslu Gregorius'tur. Kesin belge yokluğunda dogma olarak kabul edilmiştir.

[805] Koimesis teolojisi için Bkz:http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=582 (Erişim Tarihi 25.9.2020); http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assunzione.html (Erişim Tarihi 25. 9. 2020)

[806](http-798)

[807] https://www.nasscal.com/e-clavis-christian-apocrypha/assumption-of-the-virgin-by-pseudo-melito/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)

saygı mekanı olarak altar panoları üzerinde yerini almıştır[808]. Genel olarak törende İsa Meryem'le aynı tahta oturmuştur veya Meryem İsa'nın önünde diz çökmüş vaziyettedir; İsa tacı Meryem'in başına yerleştirmektedir. İkonografinin gelişmesi kutsal metinlerde Meryem'in yaşamının son dönemindeki ve ölümü konusundaki belirsizliği ortadan kaldırmış, aynı zamanda Meryem inancının güçlenmesine de katkıda bulunmuştur. Sahnede yer alan bazı ayrıntıların sembolik anlamları önemlidir. Örneğin, Transitus sahnesindeki palmiye dalı herhangi bir bitkinin parçası değildir, cennetteki Hayat Ağacı'ndan alınmış bir daldır; Mans'a göre Tanrı Anası için bir ayrıcalıktır ve Meryem'in cennetteki yerinin ön habercisidir[809]. Meryem'in Yeni Elbisesi, Meryem'in cennete girmek için hazır olduğunun belirtisidir. Bir diğer sembol olan bulut, Tanrı'nın ilahi koruması ve Meryem'i cennete taşıyan araçtır[810]. Kandil, Meryem'in sembolüdür ve tüm evreni güne çevirecek olan güneşin sembolüdür[811].

I.Teodor (+649), 642 yılında papa seçildikten sonra Meryem'in ölümü inancını Batı dünyasında tanıtmıştır. Meryem'in Göğe Yükselişi Batı'da ilk kez 8.yüzyılda Papa I.Sergius döneminde kutlanmış; Papa IV.Leon tarafından (9.yy.) resmi bayram olarak kabul edilmiştir. 1950 yılında Papa XII. Pius, *Munificentissimus Deus* fermanıyla Meryem'in Göğe Kabulü dogmasını kabul etmiştir. CCC 966 (*Catechesimo della Chiesa Cattolica 996*) 'de açıklandığı üzere, "Nihayetinde Lekesiz Bakire asli günahın her lekesinden korunmuştur. Dünyasal yaşam süreci sona erdiğinde, göksel yüceliğe bedeni ve ruhuyla alınmıştır. Ve Rab tarafından *Evrenin Kraliçesi* olarak yüceltilmiştir; ta ki Oğluna tamamen uygun olsun. O ki, egemenlerin Rab'bi günahı ve ölümü yenendir". Meryem Ana'nın göğe alınması oğlunun dirilişine özel bir şekilde katılmasıdır ve diğer

[808]Tema altar panolarında sıkça karşımıza çıkmaktadır; Floransa, Santa Croce Kilisesi Baroncelli Şapeli için Giotto'nun gerçekleştirdiği poliptik, Bernardo Daddi'nin (1340) Lindenau Museum of Altenburg'daki Coronation tablosu, Paolo Veneziano'nun (1300-1365) Venedik'te Galleria dell'Accademia'da bulunan altar panosu, Jacopo di Cione'nin (14.yy sonu) Floransa, San Pietro Maggiore Altar panosu (günümüzde Londra National Gallery'de), Giovanni del Biondo (1356-1398) Fiesole Katedrali altar panosu, Niccolo' di Buonaccorso'nun (1356-1388) New York Met Museum'daki eseri, Gentile da Fabriano'nun (1370-1427) Valle Romita Poliptiği, Niccolo' di Tommaso'nun (1320-1405) Baltimore'da Walters Art Museum'da korunan triptiği, Lorenzo di Niccolo' di Martino'nun (1391-1412) Floransa San Marco Domeniken Manastırı'ndaki poliptik, Giovanni del Ponte'nin (1410) Chantilly Museé Condé'deki triptiği, aynı sanatçının Floransa Galleria dell'Accademia'daki triptiği, Rossello di Jacopo Franchi'nin (1377-1458) Floransa Galleria dell'Accademia'daki eseri, Fra Angelico'nun (1434-1435) Louvre Müzesi'ndeki altar panosu, Fra Filippo Lippi'nin (1406-1469) Pinacoteca Vaticana'daki triptiği 14.-15. yüzyıllarda ikonografinin çok sayıda sanatçı tarafından tercih edildiğinin kanıtıdır. J.MS. Gonzales and C. P. Garcia, 2014, **a.g.k.,** 61-86.

[809]Palmiye sembolizmi için Bkz: F. Mans (1989). Le recit de la Dormition de Mariae (Vatican grec 1982). *Contribution à l'étude des origines de l'escégèse chrétienne, Jerusalem, s.*122-131.

[810]Mans, 1989*,* **a.g.k.,**131-137; Yuhannes Apokrifi, 47

[811]Mans, 1989, **a.g.k.,** 137-144, 313.

Hıristiyanların dirilişinin bir ön belirtisidir: "Sen annelik durumundayken bakireliğini korudun, uykunda dünyayı terk etmedin, Ey Tanrı Anası yaşam kaynağına ulaştın, sen ki yaşayan Tanrı'ya hamile kaldın ve senin dualarınla ruhlarımızı ölümden kurtaracaksın." şeklindeki dogma ile Meryem'in ilahi Oğlu ile birliğini, bedenindeki kilisenin annesi olduğunu; Mesih'in "Yeni Adem" olduğu gibi Meryem'in "Yeni Havva" olarak kabul edildiğini[812]; beden olarak dirildiğini ve Kilise'nin nihai kurtuluşa[813] ulaştığını ilan etmiştir. Böylelikle Katolik Kilisesi'nin dört Meryem dogması oluşmuştur: Bunlar, Meryem'in Göğe Yükselişi (*Ascensio*), Meryem'in sürekli bakireliği (*Perpetual Virginity*-Ebedi Bakirelik), 1854 yılında kabul edilen ilk günahtan kurtulmuş olması (*Immaculate Conception*-Lekesizlik Dogması) ve 431 yılında ilan edilen Tanrı Anası (*Teotokhos)* dogmasıdır. Meryem artık İsa gibi günahsızdır, dirilmiştir ve bedeni ile cennete alınmıştır. 15 Ağustos, Ortodoks Kilisesi'nde "*Meryem'in Ebedi Uykusu*", Katolik Kilisesi'nde aynı gün "*Meryem'in Göğe Yükselişi*" olarak kutlanmaktadır[814].

İkonografide Meryem İsa'nın sağında oturmaktadır; İsa Meryem'in başına tevazu ile tacı koymaktadır. Eskatolojik bakış ile bu hareket insanlığın yüceltilmesi olarak görülür ve İsa ile Meryem arasındaki gizemli birliğin zaman dışı bir ifadesidir. Maestas Domini ikonografisinde İsa, "*Evrenin Kralı"* iken bu ikonografide Meryem "*Evrenin Kraliçesi*" olarak cennette taç giymektedir. İkonografi, Kuzey Avrupa'da 12. yüzyılın sonlarında yayılmıştır; en eski örnekler 1140 yılına tarihlenen Quenington'daki St.Swithin Kilisesi (Gloucestershire) portali timpanumunda (Resim 231/Bkz: EKLER) ve yıkıntı halindeki Reading Manastırı'ndaki bir sütun üzerinde görülmektedir[815]. St.Swithin Kilisesi Portali'nde yer alan tasvirde İsa sağında oturan Meryem'in başına tacı yerleştirmektedir; sahneye dört İncil yazarının sembolleri ve iki melek figürü eşlik etmektedir. Fransa'da Laon, Chartres, Paris ve Amiens Katedralleri girişlerinde yer alan örnekler ise 13.yüzyıla tarihlenmektedir[816]. İkonografi hızla tüm Avrupa'da yayılmıştır. Verdier'e göre bu imgenin 12.-13. yüzyıllarda hızla yayılmasının nedeni, iki doktrinle açıklanabilir; ilki, rahip ve teolog Aziz Paschasius Radbert'e (785-865) atfedilen bir mektupta bedenin cennete yükselişi konusunda ortaya çıkan şüphelerin Pseudo-

[812] W.N. Kerr (2001). "Mary, Assumption of". (Ed: Elwell, Walter A.). *Evangelical Dictionary of Theology Baker Academic*, s.746.
[813] W.J. Collinge (2012). *Historical Dictionary of Catholicism.* Scarecrow Press, s.53.
[814] Papa 12. Pius 1950 yılında Meryem'in Göğe Yükselişi dogmasını (ölüm veya uyku olarak belirtmeksizin) kabul etmiştir. (http-798)
[815] Cavaliere, 2015**, a.g.k.,** 215-229, 222.
[816] Gonzales and Garcia, 2014, **a.g.k.,** 61-86.

Hieronymus'un yazdığı *De Assumptione beatae Mariae* adlı eseriyle[817] azalmasıdır; diğeri ise Ezgiler Ezgisi'nin mariolojik yorumudur; şiirde söz edilen Kilise'nin soyut alegorik figürü olan gelin Meryem Ana ile özdeşleştirilmiştir[818]. Sonuç olarak Meryem İtalya'da çok sayıda şehrin, belediyenin, sosyal sınıfın ve kurumun koruyucu azizesi konumuna yükseltilmiştir.

İtalya'da en eski örneklerden biri olan, 12. yüzyıl sanatçısı Guido da Siena'ya atfedilen ve dönemin Makedonya resim sanatı etkilerini taşıyan resimde Meryem ve İsa bir taht üzerindedirler; İsa sol elinde açık bir kitap tutmakta ve sağ eliyle Meryem'i taçlandırmaktadır. Meryem iki eli göğsünde karşıya doğru açık olarak kabul tavrı içindedir; bakışları seyirciye yöneliktir. Tahtın iki yanında iki baş melek figürü yer almaktadır (Resim 232/Bkz: EKLER). Anıtsal boyutta bir örnek Roma, S.a Maria in Trastevere Kilisesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Papa II.Innocentus'un (1130-1143) yaptırdığı sanatçı Cavallini'nin elinden çıkmış apsis mozaiği korunmuş en eski örnektir (Resim 233/Bkz: EKLER). Romanesk ve Gotik sanatı özellikleri taşıyan mozaikte İsa ve Meryem merkezi konumda yüksek arkalıklı bir tahtta oturmaktadır; İsa'nın elindeki açık kitapta ve Meryem'in elindeki açık rulo üzerinde "Ezgiler Ezgisi"nden dizeler yazılıdır. İsa sağ kolu ile annesine sarılmıştır, sol elindeki kitapta "*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*- Gel seçtiğim, gel tahtıma otur" yazmaktadır. Meryem'in elindeki ruloda ise "Sol tarafı başımın altında, sağ eliyle bana sarılıyor" şeklinde Göğe Yükselişe gönderme yapan dizeler yazılıdır. Meryem işaret parmağı ile İsa'yı göstermektedir. İsa'nın yanında Aziz Petrus, Kornelius, I. Iulius ve Kalepodius; Meryem'in yanında Aziz Kallistos ve Lorenzo yer almaktadır; diğer figür bani Papa II.İnnocentus'tur, elinde kilisenin maketini tutmaktadır. Mozaik için seçilen figürler rastlantısal değildir[819]. Sahnenin altındaki şeritte Latince bani yazıtı[820] yer almaktadır.

---

[817]G. Quadrio (1951) . Il Trattato "De Assumptione Beatae Mariae Virginis" dello Pseudo-Agostino e il suo influsso nella Teologia Assunzionistica Latina. *Analecta Gregoriana*. Cura Pontificiae Universitatis Gregorianae edita. Roma, s.212-213.

[818]P.Verdier (1980). *Le couronnement dela Vierge: Les origines et les premiérs développements d'un théme iconographique,* Paris: Librairire J.Vrin, s.14.

[819]Papa Kornelius (251-253)'un mezarı 8. yüzyılda Santa Maria in Trastevere Kilisesi'ne taşınmıştır. Papa I.Iulio, Konstantin ve oğlu II.Konstantinus döneminde yaşamış ve ilk kiliseyi tamamlatmıştır; 780 yılında mezarı bu kiliseye taşınmıştır. Kalepodius, din şehididir; mezarı kiliseye taşınmıştır. Papa I.Kallistos (217-222), kilisenin kurucusudur; mezarı kiliseye taşınmıştır. Lorenzo, 3.yüzyılda yaşamış bir azizdir. Papa II.İnnocentius, kilisenin yeniden inşasını sağlamıştır. Worms Anlaşması ve Antipapa II.Anakletus sorunlarının çözülmesini sağlamış diplomatik yeteneği ile bilinen bir figürdür.

[820] *"Haec in onore tuo praefulgida Mater honoris – Regia dinivi rutilat fulgore decoris – In qua Christo sedes, manet ultra saecula sedes – Digna tuis dextris est quam tegit aurea vestis – Cum moles ruitura vetus firet, hinc oriundus – Innocentius hanc renovavit Papa secundus":* "Bunu Annenizin onuru şerefine,

Yazıtın altında Trullo Konsili kararına tepki olarak Tanrı'nın Kuzusu (*Agnus Dei)* ve havari sembolleri olan kuzu figürleri yerleştirilmiştir. Tahtın üzerinde gökyüzünü simgeleyen daireler içinden *Manus Dei* uzanmaktadır. Petrus dışında diğer figürler sahnedeki olaydan bağımsız görünmektedir. Frontal, hiyeratik ve ifadesiz figürler olarak son derece ayrıntılı işlenmiş ve görkemli giysiler içindedirler. İsa'nın imparator, Meryem'in imparatoriçe giysileri ile aynı tahta oturmuş vaziyette betimlendiği bir diğer örnek 12. yüzyıla tarihlenen Roma'daki S.a Maria Maggiore Kilisesi apsis mozaiğidir[821]. Sanatçı Torriti, S.a Maria in Trastevere Kilisesi mozaiği örneğini kullanmıştır (Resim 234/Bkz: EKLER). Bu örneklerde temaya Meryem'in Ebedi Uykusu (*Dormitio*) sahnesi üzerinde ve apsis yarım dairesi içinde özel bir yer (*status particulare)* verilmiştir. Bu gösterim Hıristiyan sanatının son teofanisidir. Anne ve Oğul mavi fonda yıldızlarla bezeli bir daire içinde süslü bir tahtta oturmaktadır; İsa khiton ve himationu ile Meryem bol drapeli giysi ile resmedilmiştir. İsa sol elinde kitap tutarken sağ eliyle Meryem'in başına tacı koymaktadır; Meryem ellerini olayı işaret eder şekilde kaldırmıştır. Ayaklarını Bizans imparatorlarının tören sırasında kullandığı suppedaneum benzeri mavi yükseltiye dayamışlardır. Sağ ve solda aziz dizisinin başında duran Petrus ve Vaftizci Yahya ellerini dua eder pozisyonda çifte doğru uzatmışlardır. İki yanda melekler ordusu ve azizler yer almaktadır. İki yandan çıkan bitkiler sarmallar oluşturarak göğe doğru uzanmaktadır; dalların arasında farklı türde kuş figürleri görülmektedir. Latin Kilise babaları, Hippolitus, Ambrosius ve Origen'in Meryem'i *typus ecclesiae* olarak yorumlamaları ikonografiye katkıda bulunmuştur[822]. Oğul ve Anne ideal bir çift oluşturmakta, Meryem artık İsa'nın annesi değil eşi ve Kilise'nin Annesi durumundadır. Mükemmel olan her şeyin prototipi olan Meryem Kilise'nin teolojik ve eskatolojik imgesi haline gelmiştir.

1210 yılında inşa edilen Paris, Notre Dame Katedrali'nde portal üzerinde Meryem'in Uykusu (*Dormitio*) ve üzerinde Meryem'in Taçlandırılması temaları kabartma olarak işlenmiştir (Resim 235/Bkz: EKLER). Duccio di Boninsegna'nın 1287-1288 yılları arasında gerçekleştirdiği Siena Katedrali vitraylarında Meryem'in Ebedi

---

Kraliyet güzelliği ve parlaklığı için yaptırdım- İsa'nın koltuğu sonsuza kadar kalır- Altın kıyafetinizi korumak hakkınızdır- Bir yangında tahrip olmuştu- Papa II.İnnocentius yeniledi" şeklinde okunmuştur.

[821]A.Kriza (2018). The Royal Deesis – An Anti-Latin Image of Late Byzantine Art 1. *Cross-Cultural Interraction Between Byzantium and West, 1204-1669*, (Ed: A.Lymberopoulou), Routledge, London and New York, 272-290. s.272-288.

[822]Cavaliere, 2015**, a.g.k**., 221.

Uykusu (*Dormitio*), Göğe Yükseliş ve Taçlandırılma sahneleri hareketin doğal yönüyle bağlantılı olarak dikey şekilde yerleştirilmiştir (Resim 236/Bkz: EKLER). Göğe Yükseliş sahnesinin iki yanında şehrin koruyucu azizleri Aziz Bartolomeus, Ansano, Krescenzius ve Sabino görülürken, dört köşede dört İncil yazarı sembolleriyle birlikte yer almaktadır. Bu çalışmada ilk kez görülen kozmatesk bezemeli mermer taht zamanla Bizans geleneğindeki ahşap tahtın yerini alacaktır[823].

İtalya, Subiaco'da Santo Speco'da Madonna Şapeli'nde (13.yy.) Meryem'in Ebedi Uykusu ve Taçlandırılması sahneleri üst üste yerleştirilmiştir (Resim 237/Bkz: EKLER). Meleklerin taşıdığı tahtta oturan İsa'nın yanında Meryem beyaz giysiler içinde bir gelini andırmaktadır. Batı sanatı etkilerinin yoğun olarak görüldüğü resimde melekler apokrif metinlerde önemli yer tutan müzik aletleriyle resmedilmiştir. On dördüncü yüzyıla kadar İtalyan sanatı, *Dormitio*'nun Bizans sanatındaki modeline bağlı kalmıştır; 15. yüzyılda, melekler tarafından cennete taşınan Meryem Ana tahtının geleneksel ikonografisi hakim olurken, daha sonra havarilerin de yer aldığı daha karmaşık bir sahne geliştirilmiştir. Tema Barok dönemde çok sevilmiş ve Orta Çağ'da Meryem Ana'nın taç giyme töreninin temsili, Cennet Kraliçesi olarak betimleri yayılmıştır. Irsina, S. Francesco Kriptası (1370-1373) freskoları arasında[824] Meryem'in Ebedi Uykusu (*Dormitio Virginis*) ve Göğe Taşınması bir panelde[825] ve Taçlandırma (Resim 238/Bkz: EKLER) diğer bir panelde resmedilmiştir. Meryem, geleneksel mavi maphorionu ile İsa'nın sağında tahtta oturmaktadır. İsa iki eliyle tacı giydirirken Meryem ellerini göğsünde çaprazlamış dua ve tevazu pozisyonundadır. Tahtın çevresi ellerinde dönemin müzik aletlerini taşıyan meleklerle sarılmıştır.

Kriza, 14.yüzyılda Batı resim sanatında Koimesis (*Dormitio*-Meryem'in Ebedi Uykusu) teması ile bağlantılı olarak ortaya çıkan bir ikonografinin "Meryem'in Taçlandırılması" sahnesinden kaynaklandığı ileri sürmekte ve bu sahneyi *Krali Deisis* olarak adlandırmaktadır. Ardından Doğu ve Batı kiliseleri ayrılığından sonra iki coğrafyada ikonografinin nasıl bir gelişme izlediğini tartışmaktadır. Ondördüncü yüzyılda P.Veneziano'nun eserleri aracılığıyla, bu temanın Venedik resim sanatı

[823]L.Bellosi (2003). *Il percorso di Duccio, Duccio -Siena fra tradizione e bizantina e mondo gotico*, Milano, s.113-114.
[824]IV.Frederik'in müstakbel eşi Antonio del Balzo'nun baniliğinde. Cavaliere, 2015, **a.g.k.,** 223.
[825]https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/25489923240/in/album-72157665343833230/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)

üzerinden Balkanlar'ı etkilediğini ileri sürmektedir. Ortodoks ikonografisinde *Royal Deisis - Heavanly Court* adıyla bilinen sahnede ortada İsa, sağında Theotokos ve solunda Vaftizci Yahya bulunduğunu belirtmektedir. İsa'nın Bizans imparatoru, Meryem'in imparatoriçe gibi giyinmesinin bir yenilik oluşturduğunu söylemektedir. Prilep, Treskavec Manastır Kilisesi (1340) narteks kubbesindeki örnekte kraliyet giysileri içindeki Pantokrator İsa'nın büst olarak yer aldığı, Meryem'in kraliyet giysileri içinde görüldüğü, Hetoimasia (Göksel Taht) figürlerinin İsa'yı çevrelediği duvar resmini örnek vermektedir. Bu ikonografinin 14. yüzyılda Rusya coğrafyasında da yayıldığını belirtmektedir[826].

Doğu ve Batı sanatındaki ikonografide ortak nokta olan Meryem'in imparator simgeleri ile işlemeli giysisi ayrıntısının Mezmur 45:13-14'de söz edilen "kralın önüne çıkarılacak altın işlemeli giysili kız" alegorisi ile *Ezgiler Ezgisi'*ndeki gelin arasında gizli anlam bağı kurarken Origen (3.yy.), gelin ve damadı, İsa ve Kilise ilişkisini veya ruhun Tanrı Kelamı ile birleşmesini temel almaktadır. Eski Ahit'teki evlilik sembolizmi bu yorumla Yeni Ahit'e bağlanmaktadır. Yuhanna Apokalipsi 19:7-9 bölümünde de kraliyet sembolleri ve altın işlemeli giysiler evlilik sembolizmi ile ilişkilendirilmiştir. Efeslilere Mektup 5:31-32'de "...ikisi tek beden olacak. Bu sır büyüktür; Ben bunu Mesih ve kiliseyle ilgili olarak söylüyorum" ifadesi İsa ve Meryem arasındaki bu sembolizmi içeriyor olmalıdır. Taç Giyme ve Krali Deisis doğrudan Hıristiyanlık-Meryem mesajı yanında, efharistia-eskatoloji ve kilise kavramının yorumlanması ile ilgili çok katmanlı bir ikonografi oluşturmaktadır. Kriza, İsa'nın sağında oturan kraliyet giysileri içindeki gelin figürünü günahlardan kurtulmuş insan ruhunun sembolü ve Hıristiyan Kilisesi'nin kişileştirilmiş görüntüsü olarak ele almaktadır. Bir Ortodoks homilyesine göre Kilise lekesiz kuşlara, özellikle güvercine benzetilir. Roma örneklerinde İsa ve Meryem'in kuşlarla dolu bir bahçede tasvir edilmesi doğrudan bu alegoriyle bağlantılı olmalıdır; Kilise eşine sadık bir kuş gibi eşini beklemektedir[827]. S.a Maria Maggiore apsis mozaiğinde figürleri çevreleyen sarmal dallar arasındaki çok sayıda ve türde kuş sembolizmi buradan kaynaklanmaktadır diyebiliriz. Homilye metninde İlahi Düğünde (*nuptiae spirituales)* davetliler olarak peygamberler ve azizlerden söz edilmektedir. Kalabalık Taçlandırılma sahnelerinin bu metinle ilişkili olması olasıdır. Markov Manastırı (1376-1388) Krali Deisis sahnesinde Vaftizci Yahya

[826]Kriza, 2018**, a.g.k.,** 272 -288.
[827]Kriza, 2018**, a.g.k.,** 272 -288.

daha sonra atribüsü haline gelecek kanatlarla resmedilmiştir. Bu gösterim İsa'nın yolunu hazırlama misyonuna ilişkin mesajcı melek rolüyle ilişkili olmalıdır[828].

Kriza iki ikonografi arasındaki bezerlikler yanında farklılıkların da önemli olduğunu vurgulamaktadır. İki ikonografide yer alan taç ile paylaşılan tahtı Meryem'in lekesizliğinin, yeryüzünde İlk Günah'tan bağımsız tek varlık olduğunun ve damat İsa ile tahtı paylaşmaya layık tek kişi olduğunun işareti olarak yorumlamaktadır. Kilise'nin sembolü olarak Meryem'in lekesiz olması, inanç konusunda kusur ve sapkınlık tanımaması, Roma Kilisesi'nin "taçlandırılması ve zafer kazanması" olarak yorumlanması Roma Kilisesi'nin tüm bu özellikleri kendine yorması iki kilise arasındaki anlaşmazlığın temelini oluşturmaktadır. Kriza'ya göre, Meryem'in imparatorluk nişanları, Papalığın manevi ve maddi otoritesini ifade etmektedir. Bu ifadeyi Papa Gelasius'un (492-496) Konstantin Bağışı (*Donatio Constantini*) ile ilgili mektubu desteklemektedir[829]. Papalar, papalığın monark yetkelerini güçlendirmek için bu sözde belgeyi kullanmışlardır[830]. Lekesiz Meryem, tüm Kiliselerin, hatta Kudüs Kilisesi'nin ve tüm Patrikhanelerin anası olarak görülmüştür. Karolenj Dönemi'nde de *Donatio Constantini* ile Roma Kilisesi'nin önceliği kavramı öne çıkarılmıştır. Bizanslı teologlar ise Kudüs'ün inancın başlangıç yeri olduğunu ve İsa'nın kurtarıcı çalışmalarını yaptığı yer olduğunu iddia ederek karşı saldırıya geçmişlerdir. Meryem'in diğer azizlerden ayrı tutulmasının sonucu olarak, Deisis ikonografisi için Vaftizci Yahya'nın konumu Doğu ve Batı ikonografisinde farklılaşmıştır. Krali Deisis'de Yahya geleneksel Deisis konumunu korumuştur. Batı ikonografisinde, Roma, S.a maria Maggiore apsis mozaiğinde olduğu gibi Yahya Latin azizler arasında yerini almıştır; bu örnekte Petrus ve Vaftizci Yahya şefaat diler pozisyondadır. Kriza sonuçta bu ikonografide Meryem'in kraliyet nişaneleri ve giysisi ile yer almasının Bizans karşıtı bir mesaj taşıdığını ileri sürmektedir.

İtalya, Salento'da Miggiano'daki S.a Marina Kriptasındaki 12.yüzyıl başlarına tarihlenen bir duvar resminde, Monopoli-Arena'daki S. Matteo Kilisesi (13.yy.) örneklerinde havarilerin bulutlar üzerinde Meryem'in öldüğü mekana ulaşmaları Sırp ve

[828]Matta 11.10
[829] Sahte olduğu ilan edilen bu belgeye göre İmparator Konstantin (307-336) Roma'daki papalara "imparatorluk yetkesi" ve onurunu verdiği gibi imparatorluk nişanelerini kullanma yetkisi de vermişti.
[830]Papa III.İnnocentius, ilahi evlilik imgesi ile Roma Kilisesi ve Papalık arasındaki birliği ve tam gücünü kazanmak için kullanmıştır.

Makedonya etkili ikonografi ile resmedilmiştir. Museo delle Tradizioni Popolari'de korunan, Squinzano- Cerrate'deki S.a Maria Kilisesi *Dormitio* örneğinde de havariler bulutlar üzerindedir; Meryem'in yatağı önünde Kefonias ayrıntısı yerleştirilmiştir. Anjou döneminde Güney İtalya'da gerçekleştirilen Koimesis sahnelerinde Yahudi detayı yer almaktadır. Squinzano örneğinde resim üslubu Paleologlar dönemi sanatına yakındır ve Batılı detaylar da yer almaktadır; Gotik stilde binalar sahneye eşlik etmektedir ve Anjou dönemi giysileri ile bani görülmektedir[831]. Lecce'de Acaya Kalesi'nde yer alan 13.-14. yüzyıla tarihlenen Dormitio Virginis örneğinde, 10. ve 11. yüzyıl Bizans fildişi eserlerde [832] dikkati çeken simetrik kompozisyon benzeri havarilerin katafalkın iki yanında gruplaştıkları görülmektedir. İsa, bir mandorla içinde Meryem'in ruhu ile yer almaktadır. Yuhanna, katafalkın arkasında sol elinde ölüm üzerinde zaferin sembolü ve Diriliş'in öngörümü olarak bir palmiye dalı tutmaktadır. (Resim 239/Bkz: EKLER). On üçüncü yüzyıldan itibaren Dormitio sahnesine Göğe Yükseliş teması eşlik eder. Meryem, meleklerin ellerinde yükselen bir mandorla içindedir; bu tema 10. yüzyıl İsviçre- S. Gallo Benediktin Manastırı fildişi levhada karşımıza çıkar; sol bölümde Meryem iki melek arasında "*Ascensio Sanctae Mariae*" yazıtı ile görülür ve bu ikonografi Meryem'in beden olarak göğe yükselişi inancının kanıtıdır [833] (Resim 240/Bkz: EKLER).

---

[831]Yahudi hikayesi (Kefonias-Ruben), apokrif metinlerden kaynaklanmaktadır; Meryem'in bedenine zarar vermek isteyen Kefonias veya Ruben adında bir Yahudi melek tarafından elleri kesilerek cezalandırılır. İkonografi 13. yüzyılda yaygın hale gelmiştir. Cavaliere, 2015, **a.g.k.,** 217.

[832]*Dormitio Virginis*, Apokrif Transitus Mariae Virginis (4.-5.yüzyıl) metninden kaynaklanan Bizans ikonografisinde önemi olan bir sahnedir ve 10. yüzyıl civarında yayılmıştır. Bizans sanatında bilinen en eski örnek 10.yüzyıldan kalma Konstantinopolis kaynaklı bir fildişi levhadır; günümüzde Münih Bayerische Staatsbibliothek'te korunmaktadır ve daha sonra III.Otto Evangelarionu muhafazası üzerine yerleştirilmiştir. II.Otto ile evlenen Teofane aracılığıyla Batı'ya ulaşan örnek ikonografik model olmuştur. Bu bağlamda Otto dönemi resimleri ve minyatürlü elyazmalarında Meryem imgesi farklı bir önem kazanmıştır. http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Dormizione_di_Maria.pdf (Erişim Tarihi 23. 9. 2020). Teofane, Doğu Roma İmparatoru Yuhannes Tzimiskes ve Focas Hanedanından Sofia'nın kızıdır; Köln Başpiskoposu Gero aracılığı ile 972 yılında II.Otto ile evlenmiştir. Evlilik belgesinde Roma'da Papa XIII.Yuhannes tarafından taç giydirildiği yazılıdır. Çeyiz olarak götürdüğü malzeme arasında sedef, abanoz, değerli taşlar, altın, gümüş ve bronz eşya yüklü yüzlerce araba yanında Puglia ve Calabria themaları da bulunmaktaydı.

[833]İsviçre, San Gallo Benediktin Manastırı'nda korunan, Rahip Tuotilo'nun ürettiği fildişi, gümüş, altın kaplama ve değerli taşlarla süslenmiş "*Evangelium longum*" denilen İncil muhafazası. (900) https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2012/07/12/san-gallo-splendori-e-miserie-all-interno-di-quel-convento/ (Erişim Tarihi 23.9.2020). Güney İtalya'da Göğe Yükseliş sahnesinin *Dormitio* teması ile birlikte ele alındığı Galatina, Santa Caterina d'Alessandria Bazilikası'nda (1419-1435) iki sahne Meryem döngüsünün içinde yer almaktadır. Göğe Yükseliş ve Taçlandırma sahneleri, Tremiti- San Nicola Adası'nda Santa Maria a Mare Kilisesi'nde bir niş içinde üst üste ilişkili iki sahne olarak yerleştirilmiştir. Yine Tremiti Kilisesi portalinde Meryem meleklerin taşıdığı bir mandorla içinde kemerini Thomas'a verirken tasvir edilmiştir.

1444 tarihli Giambono tasvirinde mekan Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'un bulunduğu Göklerin Krallığı'dır. Hiyerarşik bir düzen söz konusudur (Resim 241/Bkz: EKLER). Meryem ve İsa yüksek bir taht üzerindedir; melekler ve azizler ordusu tahtı çevrelemiştir. Alt şeritte ise Kilise doktorları ve İncil yazarları sembolleriyle birlikte yer almaktadır. Meryem, insani ve ilahi mekanlar arasındaki bağı oluşturan figür olduğu için yüzü yeryüzüne dönüktür; "Cennet'in Kapısı" olarak da nitelendirilmektedir. Kilise Babaları Meryem'i Havva'nın itaatsizliği ile kapattığı Cennet'in kapılarını açan Yeni Havva olarak nitelendirmişlerdir. Passion sembolleri, çarmıh, dikenli taç, Longinus'un mızrağı ikonografiye girmiştir; meleklerden biri kırmızı bir sütun taşımaktadır. İsa'nın tuniği ile aynı renkteki kırmızı sütun, efharistia ayininde kullanılan şarabın rengini anımsatmaktadır. Bu kompozisyonda kırmızı sütun Kilise'yi sembolize etmektedir. Alt kısımda da sembolleriyle (aslan, kartal, boğa, kanatlı insan) İncil Yazarları yer almaktadır[834].

Bir diğer örnek Güney İtalya'da Troia kenti S.a Maria Assunta Katedrali'nde (1475) yer alan freskodur; Meryem'in yaşamının son üç dönemi bir arada tasvir edilmiştir; ebedi uykusu, yeryüzünden Göksel krallığa yüceltildiği ve onurlandırıldığı an bir arada görülmektedir (Resim 242/Bkz: EKLER). Alt bölümde Meryem'in yatağında ebedi uykuya dalması, çevresinde havariler, yatağın önünde bedene zarar vermek isteyen Kefonias[835] elleri felçli şekilde yer almaktadır. Orta şeritte Meryem'in ruhunun İsa tarafından Göksel Krallığa taşınması, altar panosunun en üst şeridinde ise müzisyen melekler arasında gösterişli bir tahtta oturan İsa'nın yanındaki Meryem'e taç giydirmesi sahnesi yerleştirilmiştir. Meryem'in Göksel Krallığa - Cennet'e doğru yükselişi kompozisyonda yukarıya doğru güçlü bir devinimle vurgulanmıştır. Konu Bizans ikonografik geleneğinden köklerini alsa da ikonografide ve anlatım dilinde Latince metinlerden kaynaklanan ayrıntılar dikkati çekmektedir. *Dormitio*'yu Göksel Krallık görselinden ayıran kesin bir hat bulunmaktadır. Üst şeritte Kuzey Avrupa sanatı etkisi taşıyan figürlerle birlikte geç dönem Gotik üslup göze çarpmaktadır[836]. Resmin yarısını kaplayan alt şeritte havari figürleri doğal olmayan şekilde uzatılmışlardır,

[834]Hezekiel, 1:6-10

[835]Aramatyalı Yusuf'un Apokrifine göre *(Transito della Beata Vergine Maria)* Ruben, md.14. Apokrif kaynaklarda elleri melek tarafından kesilmiş Yahudi Kefonias figürü yer alırken Aramatyalı Yusuf'un apokrifinde Yahudi'nin elleri felç olmuştur. Cavaliere, 2015, **a.g.k.,** 218.

[836]Figürlerde dikkati çeken kuzeyli fiziksel özellikleri görmemizin nedeni bu dönemde Puglia bölgesinde bir Tötonik misafirhanesi kurulmuş olması ve aynı dönemde Troia şehrinde Alman asıllı Stefan Gruben'in piskoposluk makamında olmasıdır.

olasılıkla sonradan yapılan bir dokunuş ve farklı restorasyonlar özgün resmi görmemize engel olmaktadır. Göğe Yükseliş bölümünde Meryem beyaz giysiler içinde Thomas'a kemerini uzatmaktadır.

Batı Kilisesi'nde Meryem'in Göğe Yükselişi, Doğu Kilisesi'nde Meryem'in Ebedi Uykusu Kutlaması, Meryem'in Cennet'e kabul dogması olarak Papa II.Pius tarafından 1950 yılında resmi olarak kabul edilmiştir. Meryem, alçakgönüllülüğü, yeryüzünde İsa'ya uyması, Tanrı'ya itaat etmesi nedeniyle, Kilise'nin ilk imgesi olarak, tüm varlığıyla cennete kabul edilmiştir. İman, umut ve şefaat yoluyla cennete ulaşmanın bir örneğini oluşturmuştur. Yeryüzündeki Hıristiyanlar için göğe alınan Meryem bir teselli ve kesin umut kaynağıdır. Torino, Biblioteca Reale'de korunan Codice Varia 124, c. 151v örneğindeki gibi Tanrı'nın Meryem'i taçlandırdığı ya da Tanrı ve Oğul'un Kutsal Ruh ile birleştiği betimler de görülmektedir (Resim 243/Bkz: EKLER). Kodekste Göksel Krallık varlıklarının bulunduğu kalabalık bir sahne karşımıza çıkmaktadır; ana grupta müzisyen melekler, azizler, kutsal kişiler (beatiler), din şehitleri, patrikler yer almaktadır.

Matera, S.a Lucia alle Malve Kilisesi kuzey duvarında yer alan Meryem'in Taçlandırılması sahnesi kırmızı kalın bir çerçeve içinde ve enine bölünmüş koyu mavi-turuncu-koyu mavi renk fon üzerindedir (Resim 53/Bkz: EKLER). İsa ve Meryem arkalıklı ve işlemeli tahtlara oturmuş olarak merkeze yerleştirilmiştir. İsa arkalığı Meryem'inkine göre daha yüksek ve daha gösterişli bir tahtta 3/4 pozisyonda Meryem'e doğru dönüktür. Haçlı halesi incilerle[837] çevrelenmiştir; kısa sakallı ve kısa saçlıdır. Gür kaşları, uzun ve kavisli burnu koyu renk gölgelerle belirgin hale getirilmiştir. Desenli himatonu ile suppedaneum üzerine dayadığı ayaklarında ince sandalları görünmektedir. Sağ eli Meryem'in başında iken sol elinde turuncu renkli iri bir zambak taşımaktadır. Meryem'in ebedi bakireliği (*Perpetual Virginity*) dogmasına göndermedir. Meryem daha alçak bir tahtta frontal pozisyonda oturmaktadır ve başını sola, İsa'ya doğru eğmiştir. Başında çevresi inci dizili turuncu bir hale, koyu mavi renkli maphorionunu ile alnında bir inci dizisi görülmektedir. Ellerini dua eder ve kabul tavrında göğsünde birleştirmiştir. İsa'ya doğru eğilmiş yüzünde kavisli burnu, iri gözleri, yay biçimli kaşları ile pembe renkle vurgulanmış yanakları dikkati çekmektedir. Yüz hatları ve

[837]Çalışma kapsamındaki duvar resimlerinin çoğunda karşımıza çıkan inci ile çevrili haleler ve inci işlemeli giysiler konusu 4.2.2.Tek Figürler bölümünde ele alınmıştır.

çenesi koyu renk gölgelendirme ile belirgin hale getirilmiştir. Meryem, başını İsa'ya doğru sadakatle eğmiş ve alçakgönüllülükle Tanrı'nın iradesini kabul etmiştir. Tacı ödül olarak alma onuru, koşulsuz ve karşılıksız sevginin işareti gibidir. Taçlandırma teması Doğu Hıristiyanlığında Meryem'in Ebedi Uykusu (*Dormitio*), Batı Hıristiyanlığında Göğe Yükselme (*Transitio*) dogması olarak kabul edildiğinde S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde Meryem'in Taçlandırılması sahnesi İsa'nın haçtan alınma sahnesinin altına yerleştirilerek iki ölüm-t*ransitio* ve diriliş temaları arasında bağlantı kurulmuştur. İsa ve Meryem, diriliş sonrasında ruh ve beden olarak Göksel Krallık'ta bir araya gelmiştir.

İsa Meryem'in başına bir taç koyarken iki yanda yer alan azizler olaya tanıklık etmektedir. Sağda Vaftizci Yahya ve Aziz Petrus arasında yarım melek figürü görünmektedir; solda ise Stefanos ve Lorenzo tam figür olarak yer almaktadır. S.a Maria in Trastevere Kilisesi'nde karşılaştığımız örnekte de Petrus ve Lorenzo figürleri taçlandırma sahnesine eşlik etmektedir. İkonografideki azizlerin seçimi rastlantısal değildir. Kriza'nın görüşü dikkate alındığında Meryem-İsa-Vaftizci Yahya üçlemesinin Krali Deisis olarak ifade edildiği söylenebilir; ancak İsa'nın tacı giydirme sırasında elinde tuttuğu zambak, Meryem'in ebedi bakireliğine gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda ebedi bakire Tanrı Anası'nın tüm günahlardan arınmış olarak ruh ve beden bütünlüğünde göğe yükselmesi resmedilmiştir. Sahnedeki üç aziz frontal pozisyondadır; diyakon ve protomartir Stefanos bir elinde taşlarla süslü kapalı kitap tutmaktadır; Lorenzo elinde bir rulo tutarken diğer eliyle kutsama işareti yapmaktadırlar. Vaftizci Yahya, Meryem ve İsa'ya en yakın kişi olarak çifte dönük yerleştirilmiştir ve elleri ile tanıklık tavrı içindedir. Petrus sol elinde anahtarları tutmaktadır; sağ eli ile kutsama işareti yaparken betimlenmiştir. İsa gibi Meryem de ölümü ölüm aracılığıyla yenmiş, Göksel Krallığa kabul edilmiştir. Evrenin Kralı ile Cennet'in Kraliçesi bir arada tasvir edilmiştir.

Deisis Sahnesi İkonografisi

Deisis (*Δέησις*) ikonografisi, şefaat, rica ve aracılar üzerinden Tanrı'ya yakarışın görselleşmiş halidir[838]. Eski ve Yeni Ahit'te bir açıklaması olmayan Deisis ikonografisi

[838]Beckwith, "İsa'nın Meryem ve Vaftizci Yahya arasında tasviri"; Von Bogvay "İsa'yı şefaat aracıları Meryem ve Yahya arasında tasvir eden bir Bizans kompozisyonu" diyerek dua temasını öne çıkarırken, Künstler "Meryem ve Yahya'yı Büyük Yargıç'ın yanında savunucular olarak" tanımlar. Brehiér ise "Deisis'in Son Yargı'nın bir bölümü " olduğunu dolayısıyla yargılama teması içerdiğini belirtmektedir.

ikonoklazm dönemi sonrası (842) Hıristiyan sanatı içinde yaygın olarak kullanılmaya başlamıştır[839]. Bilindiği gibi Deisis, Pantokrator İsa'nın tahtta oturmuş vaziyette, ayakta veya büst olarak merkezde yer aldığı, sağında sıradan biri olan Meryem'in[840], solunda ise Rab'bin yolunu hazırlayan[841] Vaftizci Yahya'nın bulunduğu bir ikonografidir. Dini metinlerde yer almayan tema, Kilise'nin Hıristiyan kozmosunun kutsal figürleri (İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya) için sağlam hiyerarşik ilkeler oluşturma ve insanın kurtuluşunu daha açık hale getirme çabasını ifade eden bir teolojisidir[842]. 787 yılında yapılan II.Nikaia Konsili'nden sonra "azizlerin ve meleklerin şafaati" doktrini bağlamında yayılmaya başlamıştır [843] . Doğu Hıristiyanlığı içinde ortaya çıkan ikonografi, Ortaçağ döneminde Batı sanatını etkilemiş ve yayılmıştır.

Deisis, Bizans toplumunun ölüm ve eskatolojik algılarıyla bağlantılı olarak dini ikonografiye uyarlanmıştır; toplumun inanç sistemini yansıtan teolojik önemi ve somut kurtuluş çağrışımlarının sonucu olarak anıtsal sanatta ve küçük el sanatları örneklerinde sıkça karşımıza çıkan bir temadır. Terim ilk kez 19. yüzyılda Rus sanat tarihçi Kirpicnikov'un 1893 yılında yazdığı bir makalede kullanılmıştır[844]. 19. yüzyıldan beri Meryem-İsa-Vaftizci Yahya figürlerinden oluşan üçlü kompozisyon için kullanılmaktadır; ancak Sicilya, Palermo'daki S.a Maria dell'Ammiraglio Kilisesi narteksinde yer alan bir sahnede ayakta duran Meryem'in önünde diz çökmüş (*proskynesis)* olarak şefaat dileyen kilisenin bânisi Antakya'lı George'un başı üzerindeki kitabede ΔEHCIC (Deisis) kelimesinin yer alması bu terimin ilk kullanıldığı yer olmalıdır[845] (Resim 244/Bkz: EKLER).

Görünmeyen Tanrı'nın ve İsa'nın ilahi vasfının görünür imgesini temsil eden Deisis sahnesinde merkezi figür olarak Pantokrator İsa (Evrenin Efendisi), sol elinde

---

Aktaran: C. Walter (1968). Two Notes on the Deësis. In: Revue des études byzantines, tome 26, s. 311-336.

[839]M.S. Pekak-N.Ataç. (2016). Bizans Sanatında Deesis Sahnesi, *Arkeoloji ve Sanat*, 151, Ocak-Nisan 2016, s.143-164; T. Gouma-Peterson (1994). An 18th Century Deesis Icon and its a Cultural Context, *ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, ΧΑΕ 17* (1993-1994), Atina, s.331-346.

[840]Luka 1:48

[841]Matta 3:3

[842]D.Mouriki (1968). A Deesis Icon in the Art Museum, *Record of the Art Museum,* Princeton University, 1968, Vol. 27, No.1, s. 13-28.

[843]M.Andaloro (1970). Note sui temi della Deesis e della Haghioritissa, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte,* Roma, a.XVII, s.109.

[844]Walter, 1968, **a.g.k.,** 312-313; H.H. Gazioğlu (2020) *Bizans Sanatında İşlevsel Bir İkonografi: Deesis.* https://gorgondergisi.com/bizans-sanatinda-islevsel-bir-ikonografi-deesis/ (Erişim Tarihi 2.9. 2020)

[845]A.Cutler (1987). "Under the Sign of Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature", *Dumbarton Oaks Papers,* Vol. 41, (1987), s. 145-146.

kitap tutarken sağ eliyle kutsama işareti yapar durumda tasvir edilir; İsa bazı örneklerde ayaktadır; bazı örneklerde ise bir tahtta oturur pozisyondadır. İsa'nın sağında Meryem, solunda Vaftizci Yahya ayakta veya diz çökmüş pozisyondadır; başları İsa'ya doğru eğilmiş, dua eder pozisyonda kurtuluş ve cennete girebilmek için şefaat dileyen figürler olarak yer alırlar. İnananlar, Tanrı'ya doğrudan yakarmak yerine Tanrı'ya daha yakın olduğuna inanılan azizlere, peygamberlere, meleklere ve Hıristiyanlık inancında İsa'ya en yakın olduğu düşünülen Meryem ve Vaftizci Yahya'ya yakarmış ve şefaat dilemişlerdir. Yakınlık derecesinin duanın kabulünde etkili olduğu düşünülmüştür[846]. Cabasilas'a göre şükran ve şefaat duasının resimleştirilmesidir[847].

Deisis ikonografisinin en sık karşımıza çıkan örneğinde, İsa sahnede merkezi konumda ayakta durmakta veya tahtta oturmaktadır; sağında annesi Meryem ve solunda ise Vaftizci Yahya figürleri yer almaktadır. Vaftizci Yahya'nın ikonografide yer almasını Walter, "Meryem'in Müjde olayı sonrası kuzenini ziyareti sırasında, aynı dönemde hamile olan Elizabeth'in karnında olan Yahya'nın İsa'nın varlığının ilk şahitlerinden biri olmasıdır" şeklinde açıklamaktadır[848]. Bu açıklamayı destekleyen en güzel örnek Kıbrıs-Pelendri'de 14.yüzyıl Timios Stavros Kilisesi duvar resimleri arasındaki Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti sahnesidir (Resim 245/Bkz: EKLER). Bu örnekte, Meryem'in Elizabeth ve Yahya ile ilişkisi, dolayısıyla Eski ve Yeni Ahit arasındaki bağ da kurulmuş olmaktadır. Meryem, Başmelekten Tanrı'nın Selamını aldıktan sonra akrabası olan Elizabeth'e koşmuş ve haberi vererek sarılmıştır; o anda Elizabeth'in karnındaki Yahya hareket etmiştir; Yahya, Meryem'in karnındaki varlığın ilahiliğini ilk algılayanlardan biridir. Elizabeth'in "Kadınlar arasında kutsanmış bulunuyorsun, rahminin ürünü de kutsanmıştır!" (Luka 1:42) şeklindeki sözleri de bu durumu açıklamaktadır. Deisis sahnesinde her iki figür hafifçe merkeze dönük olarak ellerini dua eder şekilde İsa'ya doğru uzatmaktadır. Sahneye şefaat aracısı olarak kabul edilen azizler ve peygamberlerin eklendiği örnekler de bilinmektedir[849]. Sahnenin alt kısmına yapının, kilisenin bani (*ktetor*) figürlerinin küçük boyutlarda yerleştirildiği örnekler de mevcuttur. Bu bağlamda 11. yüzyılda resimlendiği kabul edilen

[846]E.Akyürek (1996). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel / Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, Kabalcı, s.122.
[847]N.Cabasilas (1960). *A Commentary of the Divine Liturgy*, trans. by J. M. Hussey and McNulty, with an Introduction by R. M. French, London, s. 38, 83.
[848]Walter, 1968, **a.g.k.,** 311-336.
[849]Pekak ve Ataç, 2016, **a.g.k.,** 143-164; Gouma-Peterson,1994, **a.g.k.,** 331-346.

Kappadokya- Karanlık Kilise'nin apsis yarım dairesini süsleyen Deisis en anlamlı örneklerden birini oluşturmaktadır. Meryem Tanrı'yı doğuran-Tanrı Anası (Theotokos) olarak, Vaftizci Yahya kurtarıcıyı haber veren, müjdeci ve yol gösteren (prodromos), Kurtarıcı'yı vaftiz eden olarak en önemli iki şefaat aracısı sıfatıyla ikonografinin iki önemli figürüdür. Fourna'lı Rahip Dionysios'un el kitabında bu üçlü kompozisyon için Deisis adının kullanılmadığı, el kitabında Son Yargı sahnesinde ve bağımsız bir konu olarak kilise kapısında kullanıldığı görülmektedir. "*Tanrı Anası ile Öncü bir üçgen içerisinde betimlendiği durumda..."* ressamlara, Meryem'in elinde tuttuğu ruloya şu sözlerin yazılması vaaz edilir: *"...çağırdığın insanın günahlarını affet ve bir annenin duasını yerine getir"*[850].

İkonoklazma dönemi sonrası kilise hiyerarşisi ve imparatorluk hiyerarşisi paralel yönde değişmiş [851] ve benzer hale gelmiştir. Bizans toplum yapısında görülen hiyerarşi, Hıristiyan inanç sistemini oluşturan Dionysos Areopagita'nın göksel hiyerarşi dediği yapının izdüşümüdür. Nasıl Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olan imparatora ulaşmak, sıradan insanlar yerine imparatorun yakın çevresindeki görevliler aracılığıyla gerçekleştirilirse, Göklerin Efendisi'ne ulaşmanın da kutsal kişiler aracılığıyla gerçekleşmesi[852], toplumun sosyal yapısı ve inanç özellikleri arasında örtüşme olduğunu göstermektedir. Seküler yaşamda talepleri imparatora ulaştıran görevlilerin yerini, dini ortamda göksel hiyerarşiye göre Meryem, Vaftizci Yahya, havariler, Eski Ahit peygamberleri, azizler ya da melekler almıştır[853]. Bizans ikonografisinde İsa'ya şefaat ya da talepte bulunan kişiler temelde Meryem ve Vaftizci Yahya'dır. Deisis ikonografisi gelişiminde diğer figürlerin konuya dahil edilmesi, Göksel hiyerarşi içindeki önemlerine göre üçlü figür merkezinde gerçekleşmiştir.

Kutsal imge yasağının sonlanmasının ardından havariler, azizler, azizeler ve peygamberlerin resmedildiği ikona geleneği yeni bir anlam kazanmış, daha yaygın bir ibadet biçimi olarak Ortodokslukta yerini almıştır. Yeni Ortodoks kimliği ikonaların evrenselliğinin kabul edilmesi ile desteklenmiştir. Dini mekanlarda inananların şefaat dileyerek dua edecekleri önemli ikonalar olarak Deisis ve Pantokrator İsa betimleri

[850] Akyürek, 1996, **a.g.k**., 124.
[851] Göksel hiyerarşi ve Kilise hiyerarşisi için Bkz: Dionigi Areopagita (2010). *Tutte le opere*, (Ed. P.Scazzoso-E.Bellini), Bombiani, s.189-352.
[852] Walter, 1968, **a.g.k.,** 311-336.
[853] 4. yüzyılda imparatora halkın taleplerini iletmekle görevli Ho Epi ton Deiseon (Χω Επι τον Τεύσεων) görevlisi bulunurdu. Pekak ve Ataç, 2016**, a.g.k.,** 144.

ortaya çıkmıştır. Sina'daki Azize Katerina Manastırı'ndaki Deisis ikonasının en erken örnek olduğu kabul edilmektedir[854]. İsa ortada khiton ve himationu ile frontal olarak ayaktadır, bir suppedaneum (yükselti) üzerindedir[855]; sağ eliyle kutsarken sol elinde kapalı kitap tutmaktadır. Sağında Meryem 3/4 oranda İsa'ya dönük olarak hafif eğilmiş durmakta ve ellerini açmış biçimde dua pozisyonundadır. Koyu kırmızı maphorionu vardır ve kırmızı renkli ayakkabı giymektedir. Solunda Vaftizci de aynı pozisyondadır; Meryem'in aksine bakışları izleyiciye yönelmiştir ve elleri çapraz konumdadır. Mouriki bu iki ayrıntının 13. yüzyıldan sonra daha sık olarak karşımıza çıktığını belirtmektedir. Ayrıca Yahya geleneksel ikonografiden farklı olarak deve derisinden giysi (vello) değil, khiton ve himation giymektedir.

Pekak ve Ataç, Deisis temasının temel olarak iki tipolojide görüldüğünü belirtmektedir. Çalışma, ilk grubu üç figürlü ikonografiler, ikinci grubu ise üçlü figür çevresinde gelişen daha büyük ve kalabalık kompozisyonlar olarak gruplamıştır[856]. Üç figürlü kompozisyonlarda İsa ayakta durmakta veya bir tahta oturur durumdadır; günümüze ulaşan örneklere dayanarak Bizans döneminde İsa'nın ayakta tasvir edilmesinin, oturur tasvirlerine göre daha fazla tercih edildiğini, sonraki dönemde (Post-Bizans) ise tersi bir tercihin söz konusu olduğu görülmektedir[857]. Üç figürle gerçekleştirilen Deisis (trimorphon), yani İsa, Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yer aldığı tip ikonografinin çekirdeğini oluşturur. Pekak ve Ataç, Deisis sahnelerini temalarına göre sınıflayarak işlevsel açıdan irdelemişlerdir. Üçlü kompozisyonda şahitlik temalı sahnelerde Meryem ve Vaftizci'nin vücutları diktir ve elleri İsa'yı işaret etmektedir[858]. Bu figürler İsa'nın bedenlenmesine (enkarnasyon) şahit olan kişilerdir; İsa ile kan bağları vardır, İsa'yı yakından tanımış ve birlikte yaşamışlardır[859]. Erken dönemde karşımıza çıkan şahitlik temalı Deisis sahneleri 10. yüzyıldan itibaren aracılık temasıyla iç içe geçmiştir. Aracılık temalı Deisis sahnelerinde ise Meryem ve Vaftizci Yahya İsa'ya doğru hafifçe eğilmiştir ve elleri dua eder pozisyondadır. Akyürek, bazı örneklerde Meryem ve Vaftizci Yahya'nın ellerinde yazıtlı rulolar tuttuklarını

[854] Mouriki, 1968, **a.g.k.,** 13-28.
[855] İsa'nın ayaklarının altındaki taburenin imparatorluk taç giyme törenlerinden esinlendiğini ileri sürülmektedir. Goldschmidt-Weitzmann, 11. yüzyıla tarihlenen fildişinden Paris, Cabinet des Medailles üzerindeki II. Romanos'un taç giyme töreni levhasını örnek göstererek ikonografinin imparatorun taç giyme töreninden esinlendiği savlamaktadır.
[856] Pekak ve Ataç, 2016**, a.g.k**., 145.
[857] Mouriki, 1968, **a.g.k**., 13-28.
[858] Pekak ve Ataç, 2016, **a.g.k.,** 148.
[859] Walter, 1968, **a.g.k**., 327.

söyleyerek, Demre-Myra Şapeli'nin giriş kapısındaki Deisis örneğini işaret etmektedir[860] (Resim 246/Bkz: EKLER). Vaftizci Yahya'nın elindeki ruloda "İşte dünyanın günahını kaldıran tanrının kuzusu" yazmakta ve sahnenin şefaat aracılığı misyonuna vurgu yapılmaktadır. Üçlü kompozisyonun bir diğer versiyonu Paraklisis (*παράκλησις*- rica etmek, yalvarmak) temalı sahnede ise bani figürü secde etmiş (proskynesis) pozisyonda sahneye eklemlenir. Proskynesis Deisis adı verilen bu ikonografide Ayasofya örneğindeki gibi Vaftizci Yahya'nın yerine bir baş melek yer alabilir ya da sahneye eşlik edebilir[861]. Göreme, Karanlık Kilise'deki Deisis sahnesi de bu gruba giren özel örneklerdendir.

Üç figürle gerçekleştirilen Deisis (*trimorphon*), daha kalabalık Son Yargı Günü ikonografisinin çekirdeğini oluşturarak[862] tüm insanlık adına şefaat, dua, yakarış temalarını daha da vurgular biçimde karşımıza çıkmış ve "Büyük Deisis" olarak adlandırılmıştır. Pekak ve Ataç[863] kalabalık Deisis sahnelerini de gruplamıştır. Teofanik Deisis örneklerinde, sahnenin çekirdeğini oluşturan üçlü kompozisyonda, İsa'nın tahtının yanında İncil yazarlarının sembolleri olarak Apokaliptik yaratıklar insan, aslan, boğa ve kartal figürlerinin, Kerubim ve Serafimlerin, ateş tekerleklerinin yer aldığını belirtmektedirler. Bu ikonografi şefaat aracılığının yanında İsa'nın şanını yüceltmekte ve Maestas Domini olarak da adlandırılmaktadır. Bu gruba Mısır, Kahire Müzesi'nde bulunan Kopt Kilisesi duvar resmi (Resim 247/Bkz: EKLER) ve Kappadokya Tokalı II Kilisesi prothesis apsisinde yer alan düzenlemeleri örnek verebiliriz. Deisis, daha kalabalık bir kompozisyon olarak Son Yargı/Mahşer Günü sahnelerinde karşımıza çıkmaktadır. Son yargı/Mahşer Günü, Parousia (*παρουσία*) adıyla da bilinen İsa'nın ikinci kez dünyaya gelişidir. Hıristiyan teolojisinin önemli bir kırılma noktasını oluşturan, tüm ölülerin dirileceği ve Büyük Yargıç İsa'nın huzurunda toplanacakları ve yargılanacakları zamanın sonudur. Bu sahnenin merkezini Deisis oluşturmaktadır; sağında ve solunda havariler, arka planda melekler (Göksel Ordu) yer alır. Hiyerarşik düzende aşağıda Boş Taht (Hetoimasia), tahtın iki yanında daha önce İsa tarafından kurtarılmış Adem ve Havva, İsa'nın sağında seçkinler ve cennet, solunda ise

[860] E.Akyürek (2010). *2010 Yılı Myra Şapeli Kazısı Üzerine Notlar, Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi.* (Ed: Nevzat Çevik) Kültür ve Turizm Bakanlığı, Antalya, s.157.
[861] Pekak ve Ataç, 2016, **a.g.k.,** 146.
[862] Akyürek, 1996**, a.g.k.**
[863] Pekak ve Ataç, 2016, **a.g.k.,** 149-150.

günahkarlar ve cehennem tasvir edilmektedir[864]. Bu ikonografide Deisis teolojisinin dua ve şefaat aracılığı işlevinin altı daha kuvvetli şekilde çizilmektedir. Arnavutluk-Ardenica Manastırı'ndaki 13. yüzyıla tarihlenen Son Yargı Günü freskosunda görüldüğü gibi sahnede İsa, Meryem, Vaftizci Yahya, peygamberler, havariler, melekler, azizler, martirler-din şehitleri yer almaktadır (Resim 248/Bkz: EKLER). On dördüncü yüzyıl ilk çeyreğine tarihlenen Chora (Kariye) Manastır Kilisesi Parekklesionu'nda yer alan Son Yargı Günü sahnesi de aynı gruba dahil edilen ayrıcalıklı örneklerdendir. Pekak ve Ataç'ın Büyük Deisis olarak adlandırdıkları ikonografide ise hiyerarşik düzene uygun olarak piskoposlar, İncil yazarları, havariler, azizler, melekler yer almaktadır; bu örnekler daha çok kiliselerin templon ve ikonostasislerinde karşımıza çıkmaktadır[865].

Kanonik İnciller ve apokrif kaynaklarda yer almayan Deisis ikonografisi Bizans toplumunun ölüm algısı ve ölümden sonra yaşanacaklarla ilgili inançlarıyla doğrudan bağlantılı olarak kiliselerin ve dini mekanların ölümle bağlantılı birimlerine yerleştirilmiştir. İkonografi ile ilgili elimizdeki en eski kaynak olan Fournalı Rahip Dionysos'un El Kitabı'nda sahne "İsa'nın İkinci Gelişi Nasıl Resmedilir?" başlığı altında ele alınmıştır ve Deisis kelimesi kullanılmamıştır[866]. Kappadokya Bölgesi kiliselerinde ölümden sonra kurtuluş ve şefaat dileklerine atıfta bulunurcasına genellikle doğu yönünde yer alan apsis yarım daireleri içinde görülen Deisis sahnesi, bazı örneklerde mezar işlevli arkosolyum duvarlarında ve bazı örneklerde de Son Yargı Günü sahnesi ile bağlantılı olarak kiliselerin duvar resim programlarında karşımıza çıkmaktadır[867].

Batı sanatında en eski örneklerden biri Roma, S.a Maria Antiqua Kilisesi duvar resimleri arasındaki Deisis Sahnesidir (Resim 249/Bkz: EKLER); örnekte üç figür de ayaktadır, merkezi figür olarak İsa frontaldir ve sağ eliyle kutsamaktadır, sol elinde kitap tutmaktadır; sağında Meryem solunda Vaftizci hafifçe İsa'ya doğru dönük pozisyondadır, Meryem İsa'yı işaret etmektedir; Yahya sağ eliyle İsa'yı işaret ederken sol elinde bir rulo tutmaktadır. Meryem'in arkasında daha küçük ölçekte resmedilmiş Papa I.Martin (649-655) elleri kapalı olarak betimlenmiştir; bu ayrıntı Bizans

[864]N.Peker (2008). *Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Mahkeme Sahneleri.* Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Doktora Tezi, s. 254-257.
[865]Pekak ve Ataç, 2016, **a.g.k.,** 149-152.
[866] P.Hetherington (1989). *The 'Painter's Manuel of Dionysius Of Fourna*", Oakwood Publications, California, s.49.
[867]S.Gül (2013). *Türkiye'de Bizans Dönemi Kiliselerinde Yer Alan" Deesis" Sahneleri*. https://www. academia.edu/38102039/T%C3%BCrkiyede_Bizans_D%C3%B6nemi_Kiliselerinde_ G%C3% B6r%C 3 % BClen _Deesis_Sahneleri_-_Selma_G%C3%BCl. (Erişim Tarihi 9.9.2020)

imparatorluk törenlerinde ve dini ayinlerde görülen bir saygı ifadesidir. Figürlerin tavırları şahitlik temalı Deisis'i işaret etmekte olsa da baninin Tanrı'ya sunulduğu örnekler arasında sayılmalıdır. Paris, Louvre Müzesi'nde korunan 10.yüzyıl ortalarına tarihlenen Talbot'un "çağdaşı olan eserlerde bulunmayan bir zarafet ve incelik sergilediği için açık ara en iyisi"[868] olarak değerlendirdiği Konstantinopolis yapımı fildişi triptik üzerinde Deisis ve Azizler kabartmaları yer alır (Resim 250/Bkz: EKLER). İsa, ortada yüksek arkalıklı ve gösterişli bir taht üzerindedir. Sağ eli ile kutsarken sol elinde kapalı kitap tutmaktadır. Geleneksel düzende şefaat duasında ilk seslenilen Meryem İsa'nın sağında, Vaftizci Yahya solunda olarak kanonik konumları[869] belirlenmiş olsa da konumların değiştiği örnekler de bulunmaktadır. Nitekim triptikte diğer örmeklerden farklı olarak İsa'nın sağında Vaftizci Yahya solunda Meryem İsa'ya doğru eğilmiş ve ellerini insanlık ve azizler için dua eder tavırda uzatmışlardır. Her üç figür bir suppedaneum (yükselti) üzerinde durmaktadır.

Deisis, tamamen teolojik bir sahnedir; Hıristiyan teolojik takvimi ile bağlantılı değildir, yani böyle bir bayram yoktur. Bu bağlamda Ortodoks kiliselerinde bulunan ikonalar gibi, Deesis ikonası *proskynetarion*'a veya ikona standına yılın belirli bir gününde yerleştirilmesi amaçlanmamıştır. Toplumun inanç sistemi ve ölüm sonrası (eskatolojik) ile ilgili görüşleri ile bağlantılıdır; bu nedenle liturjik karakterinden ve öneminden dolayı, Kutsal Alanın dekorasyonuyla ve özellikle de ikonostasisle yakından ilişkili olduğu iyi bilinmektedir. Puglia Bölgesi'nde en eski Deisis tasviri 10. yüzyıla tarihlenen Grottaglie'de Gravina di Riggio'daki Redentore Kaya Kilisesi'nde karşımıza çıkmaktadır[870]. Kaya oyma kiliselerde genel olarak apsis resim programında, ayrıcalıklı pozisyonda karşımıza çıkmaktadır; bu seçimin rastlantısal olmadığı açıktır; Castelfranchi bu seçimi mekanın ölüm ritüeli işlevi ile ilişkilendirmektedir[871]. Palagianello'da S. Nicola kaya kilisesinde farklı bir kompozisyon görülmektedir; apsiste yer alan Deisis sahnesinde İsa yarım figür olarak yer almaktadır; sağ eliyle Latin usulü kutsarken sol elinde tuttuğu açık ruloda "Ego / sum / A-Ω / pri/mus"[872] yazıtı

[868]D.Talbot-Rice (1968). *Byzantine Art*, Penguin Books Ltd. s.446.
[869]Aktaran: Mouriki, 1968, **a.g.k.,** 13-28, dn.18, 19.
[870] M.Falla Castelfranchi (1991). *Pittura monumentale bizantina in Puglia,* Milano, s.90-100; D.Caragnano (1999). La Deesis nella cultura religiosa medievale pugliese, *Rifflessioni*-Umanesimo della Pietra, Martina Franca, Iuglio (n.22), s.137.
[871]M.Falla Castelfranchi (1998). La decorazione pittorica delle chiese rupestri; dell'Aquila e Messina, 1998, **a.g.k.,** 129-143.
[872] Yuhanna; Vahiy 1:8. "İlk ve son Ben'im".

okunmaktadır. Meryem 3/4 pozisyondadır; mavi elbise üzerinde eflatun maphorionu başını ve omuzlarını örtmektedir. Maphorionu altında baş kısmında bekaret simgesi olan beyaz velumu görünmektedir. Ayakkabıları kırmızıdır. Geleneksel olarak Vaftizci Yahya'nın bulunduğu yerde ise Aziz Nikolaus görülmektedir; ellerini İsa'ya doğru uzatmıştır; kırmızı-eflatun phailonion ve haç işlemeli omophorion (stola) giymektedir. Ayakkabıları kırmızıdır. Tasvir, 13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl ilk yarısına tarihlenmektedir[873]. Bu ikonografi Güney İtalya'da Aziz Nikolaus'un taşıdığı önemi vurgulaması bakımından da önemlidir.

Bir diğer Deisis örneğinde, Casalrotto'da Sant'Angelo Kriptasında sağ apsiste yer alan Deisis sahnesinde Vaftizci Yahya yerine Aziz Yakup tasvir edilmiştir. Aziz Yakup'un varlığı İspanya'ya yapılan hac yolculuğu ile ilişkili olabilir düşüncesindeyiz: *pecten iacobeus* -Yakup veya Hacı istiridyesi- azizin sol omuzunda ve boynuna asılı heybede iki kez resmedilmiş ve belirtilmiştir. Bu da hac ikonografisinin bir parçasıdır. Batılı ve Doğulu kültürel katmanların bir sentezidir diyebiliriz. Deisis, Yunanca, Meryem ve Yahya'nın insanlığın kurtuluşu için duasıdır. Sonuç olarak baninin Compostela'ya hac ziyareti yapmış olduğunu ve azize bir adak yaptığını veya azizle aynı adı taşıdığını dahi söyleyebiliriz. Kilisede iki martirin öldürülmesi ile ilgili sahneler de yer alımaktadır. 12.-13. yüzyıllarda Puglia'da Bizans resim geleneğinde martirliğe ilginin arttığı görülmektedir.

Kriza, 14. yüzyılda "Krali Deisis" olarak adlandırdığı bir ikonografinin gelişiminden söz etmektedir[874] . Bu konu "Meryem'in Taçlandırılması" ikonografisi başlığı altında incelenmiştir.

Genel olarak ana apsis içinde yer alan Deisis sahnesi çalışılan kiliseler arasında Madonna Delle Tre Porte ve Sant'Eligio Kiliselerinde karşımıza çıkmaktadır. Sahne içeriğine uygun olarak yapıların apsis duvarlarında yerini almıştır. İki örnekte de klasik ikonografiye uygun olarak merkezi figür olan İsa'nın sağında Tanrı Anası Meryem, solunda Vaftizci Yahya tasvir edilmiştir. Sant'Eligio Kilisesi örneğinde şefaat aracıları

[873]1879 yılında altar yakınında bir mezar içinde 1314-1344 yıllarında Venedik Darphanesi'nde basılmış elli iki gümüş ve bir altın sikke bulunması kilisenin cenaze ritüeli işlevini kanıtlamaktadır. D.Caragnano (2015). L'inconsueta iconografia della déesis della chiesa di san nicola a Palagianello, *Riflessioni. Umanesimo della Pietra, vol.38,* s.129-130.
[874]Kriza, 2015*,* **a.g.k**., 272-290.

ellerini İsa'ya doğru uzatmış pozisyondadır; dolayısıyla aracılık temalı Deisis ikonografisine uymaktadır (Resim 145/Bkz: EKLER); Madonna delle Tre Porte örneğinde ise gösterişli bir tahtta oturan İsa'nın sağında diz çökmüş Meryem gözleri kapalı ve ellerini göğsünde birleştirerek dua ederken betimlenmiştir (Resim 37/Bkz: EKLER); Yahya deve derisi giysisinin (vello) üzerine himationunu sarmıştır; vücudu ve bakışları İsa'ya dönüktür; figürün bir kısmı kayıp olduğu için ellerin pozisyonu tam olarak tanımlanamamaktadır. Her iki figürün görkemli tahtın iki yanında diz çökmüş durumda olması nedeniyle gruplamaya girmemektedir. Bu örnekte İsa'nın büyük ve gösterişli bir tahta oturuyor olması, *Maestas Domini* ikonografisini anımsatmaktadır.

İtalya, Puglia Bölgesi'nde Mottola şehrindeki S. Nicola kaya oyma kilisesinde 12.yüzyıla tarihlenen Deisis temalı duvar resmi bölgedeki politik ve toplumsal durumu yansıtması açısından ilginçtir (Resim 251/Bkz: EKLER). 1071 yılında Güney İtalya Doğu Roma İmparatorluğu'nun elinden çıkmıştır; yeni yöneticiler olan Normanlar ve Roma Kilisesi işbirliği ile Latinleştirme hareketinin başladığı bölgede kilisenin duvar resimleri Ortodoksluk geleneğinin halen güçlü olduğunun en güzel kanıtıdır diyebiliriz. On ikinci yüzyıla tarihlenen ikonografide figürlerin yerleşimi, Meryem ve Yahya'nın tanıklık jestleri, Grekçe yazıtlar Bizans resim geleneğinin halen etkili olduğunu göstermektedir. Bertaux, Benediktin Tarikatı'nın yönetiminde olan kilisede İsa'nın kitabı üzerinde görülen "*Ego sum lux mundi*" cümlesinin de Doğu geleneği kaynaklı olduğunu belirtmektedir[875].

Meryem / Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi

Hıristiyan ikonografisinin en önemli temalarından biri olan Meryem figürünün Bebek/Çocuk İsa figürü ile farklı ilişki içinde gösterildiği sahneler bu başlık altında incelenmiştir.

Sanatta Meryem ile ilgili sahneler Meryem'e dair teolojik çözümlemelerin artması ve farklılaşması ile paralel gelişmiştir. Amacı doğrudan enkarnasyon doktrinini yüceltmek olan imgenin yerleştirildiği mekan, boyutların farklılığı, kullanılan teknik ve üslup farklılık göstermektedir. İkonoklazma öncesi ve Ortaçağ boyunca gerçekleştirilen sayısız versiyonun prototipi (archetip) geleneksel olarak İncil yazarı Luka'nın elinde

[875]Bertaux, 1904, **a.g.k.,** 287.

çıktığına inanılan (*De vera effigie Mariae)* Meryem ikonasıdır[876]. Doğu Kilisesi'nin Meryem Ana'ya verdiği önem ve saygı, "Söz"ün (*Logos*) cisimleşmesine, bedenlenmesine aracılık etmesi dolayısıyla Hıristiyanlık merkezlidir ve Tanrı'nın Annesi dogması Meryem doktrininin temelini oluşturmaktadır. Meryem, Tanrı'nın Oğlu'nun bedenlenmesi ile Tanrı ile insanlık arasında Yeni Anlaşma'nın aracı durumuna gelmiştir; Kutsalların Kutsalı olarak da saygıyı hak eden bir varlık konumuna yükselmiştir. Doğu Hıristiyanlığında ilk olarak 2. yüzyılın apokrif metinlerinde Meryem dini bir figür olarak ortaya çıkmıştır. İlk Meryem portresi, Giritli Andreas'ın yazılarında Aziz Luka'nın ikonasının tasviri olarak yer almıştır ve "Yahudi Yusuf'un anlattığı gibi, İsa da aynı idi; birleşik kaşlı, güzel gözlü, uzun hafif kavisli yüzlü, yapılı ve annesinin yüzüne benzer" sözleri ile fiziksel tanımı yapılmıştır.

Onbirinci yüzyılda Giorgios Cedrenos, Meryem'i "minyon yapılı, koyu renk tenli, sarı saçlı, açık renk ve küçük gözlü, belirgin kavisli kaşları olan, küçük burunlu, ince uzun elli ve parmaklı" olarak tanımlamaktadır[877]. Sekizinci yüzyılda Konstantinopolis, Callistratos Manastırının rahibi Epifanius ise "uzun boylu, buğday tenli, sarı saçlı, canlı gözlü, siyah ve kavisli kaşlı, hafif uzun burunlu, kırmızı dudaklı ve konuşması tatlı; yüzü ne yuvarlak, ne sivri, zarif bir oval formda, elleri ve parmakları ince uzun" şeklinde tanımlamaktadır[878]. Fournalı Rahip Dionysos ise (Hermeneia) ressamlara "Tanrı'nın Kutsal Anası orta boyluydu (bazıları üç kubit[879] uzunluğunda olduğunu söyler), sarı saçlı, açık renk güzel gözlü, buğday tenliydi; kaşları uzun, burnu orta büyüklükte, elleri ve parmakları uzundu. Alçakgönüllü, doğal ve aktifti; doğal renkli kıyafetler giyerdi." şeklinde bir tanım vermektedir[880]. Doğu Hıristiyan geleneğinde Meryem'in Aziz Luka'ya poz verdiğine inanıldığından bu tanımlamalar Luka'nın gerçekleştirdiği portreyle örtüşmektedir. Aziz Luka'nın üç portre gerçekleştirdiği, tüm portrelerin bu örneklerden yayıldığına inanılır. Kudüs'te gerçekleştirilen ikonanın 5. yüzyılda Konstantinopolis'e gönderildiği, Meryem'in portresindeki kıyafetin

[876]L.Dadaglio (1988). s. 11. Roma, Santa Maria Maggiore Kilisesi Başpiskoposu; 1988 Meryem Yılı'nın başlangıcında yaptığı konuşma metninden; R.G. Ousterhout (2015). Konstantinopolis'te Su ve Şifa Mimari Kalıntıları Okumak, *Pera Müzesi*, s.70; G.Gharib (1993). *Le icone mariane, storia e culto*, Città Nuova, Roma s.75. https://www.riccardobrunetti.it/Madonna%20del%20Pileri2.htm#_edn31 (Erişim Tarihi 14.10.2020)

[877]Gharib*,* 1993, **a.g.k.,** 634-638.

[878]Gharib*,* 1993**, a.g.k.,** 76.

[879]Kubit, Antik Yunan ve Roma kültüründe 44,4 cm olan uzunluk ölçüsü.

[880]Fournalı Rahip. s.542. Aktaran:https://www.monasterodibose.it/ospitalita/lo-spazio-della-cura/14229-il-volto-di-maria. (Erişimi Tarihi 12.12.2020)

Chalcoprateia ve Blachernae Kiliselerinde korunan rölikle aynı olduğu, bu nedenle özgün olduğu için kutsal sayıldığı bilinmektedir. Meryem'in giysisi tunik, bir üstlük (maphorion) ve kemerden oluşan tipik Suriye-Filistin giysisi idi; tuniği mavi renkte, ayak bileklerine kadar iniyordu, belinde kumaştan bir kemerle bağlanıyordu. Maphorionu koyu renkli ve kare biçimindeydi[881]. Giysilerinin renkleri de kesin bir sembolizm içermekteydi; P.Florenskij'in aktardığına göre "Kutsal Meryem her daim bakire olarak ve İsa ile ilgili olarak *Deipara* (Tanrı Anası) sıfatını taşımakta olduğundan giysileri farklı renklerdedir. Bekaretin koruyucusu olarak tasvirinde mavi renkli; *Deipara*, yani Anne olarak tasvir edildiğinde mor (maneviyat ve kraliyet rengi) veya kırmızı (ıstırap ve ilahi sevginin rengi) maphorion ile tasvir edilir" [882].

Meryem inancı, kesinlikle 431 Efes Konsili'nden daha eski döneme uzanmaktadır; Bezzina, inancın 3.yüzyılda var olduğunu ancak 431 Efes Konsili sonrası yayıldığını belirtmektedir [883] . İnancın yayılmasında imparatorların katkısını da belirtmek gerekmektedir; İmparator II.Teodosius'un kardeşi Pulcheria Meryem adına üç kilise yaptırmıştır; Meryem'in giysisinin korunduğu Blachernae, kemerinin korunduğu Chalkoprateia ve mucizeler yaratan ikonasının bulunduğu Hodegon Kilisesi'ni [884] hatırlamak gerekmektedir. Meryem için beşinci yüzyılda yaygın olan fiziksel özellikler, saç stili ve dindar kadının ideal figürünü belirleyip Kilise babaları teolojik yazıları ile inancı yaymışlardır[885]. Tanrı Anası, katakomp duvarlarındaki 3.-5. yüzyıl tasvirlerinden sonra Roma S.a Maria Antiqua Kilisesi örneği apsislerdeki onur yerini almıştır; oradan da ikonalara geçmiştir. Roma'daki Meryem ikonalarının çoğunun ikonoklast dönemde koruma amacıyla Doğu'dan getirildiği bilinmektedir. İlk ikonalar 7. yüzyıla tarihlenmektedir; dolayısıyla İmparator İsauriyalı Leon'un (717-741) ikona savaşını ilan etmesinden önceki döneme aittir.

---

[881]Gharib, 1993, **a.g.k.,** 79-80.
[882]A.Adamo (2012) . Un importante esempio di Iconografia Mariana: L'Achiropita di Rossano https://sansosti.wordpress.com/2012/06/11/un-importante-esempio-di-iconografia-mariana-lachiropita-di-rossano/ (Erişim Tarihi 15.2.2020)
[883] J.Bezzina, (1983). *Le icone della Madonna a Roma fino al secolo X.* https:// www.um. edu.mt /library/oar/bitstream/123456789/32675/1/Le_iconi_della_Madonna_a_Roma_fino_al_secolo_X.pdf (Erişim Tarihi 18.2.2020)
[884]Aktaran: M.Baghos (2017). *Theotokoupoleis*: the Mother of God as Protectress of the Two Romes. *Mariology at the Beginning of the Third Millennium* (Eugene, OR: Pickwick Publications, 2017), s. 55-77.
[885]A.Cameron (2000). The Early Cult of the Virgin, *Mother of God. Respresentations of the Virgin in Byzantine Art*, (Ed: M.Vassilaki), Skira. (http-873).

Meryem'in katakomplarda gördüğümüz betimlerinin "Sapienza" nın alegorik imgelerine dayandığını ileri sürenler olduğu gibi S.a Maria Maggiore zafer kemerinde yer alan ve 5.yüzyıla tarihlenen "Meryem" olarak yorumlanan figürün Kilise'nin alegorisi[886] olduğunu söyleyen araştırmacılar da vardır. Bu tez çalışmasında adı geçen eser "Meryem'in Taçlandırılması" ikonografisi başlığı altında incelenmiştir. İtalya'da Meryem ve Çocuk İsa tasvirli ilk örnek S.a Maria Nova veya S.a Francesca Romana adıyla bilinen ikonadır; 5.-6. yüzyılda yapıldığı söylenen ve 12. yüzyılda restorasyon geçirmiş olan ikona[887] olasılıkla S.a Maria Antiqua Kilisesi'nden getirilmiştir[888] (Resim 252/Bkz: EKLER). Eski bir ikonanın parçaları 16. yüzyılda bir araya getirilerek oluşturulmuş bu örnekte özgünlük yitirilmiş olsa da, Meryem imgelerindeki sert ifade yerine yumuşatılmış bir ifade, özellikle göz çevresi, göz bebeği gibi ayrıntılar dikkati çekmektedir. İkona parçalı olarak günümüze ulaştığı için Meryem'in bir tahtta oturup oturmadığı, İsa'nın annesinin kolunda mı yoksa dizlerinde mi oturduğu ve bir eliyle kutsama işareti yapıp yapmadığı, figürlerin vücut formları hakkında bilgi edinememekteyiz. Bu nedenle Anne ve Oğul'un geleneksel ikonografisi Hodegetria[889] şemasına uygun olup olmadığını da söyleyemiyoruz. Konstantinopolis'i ziyaret eden Pero Tafur, Meryem'in büst olarak tasvir edildiği ve sol kolunda Çocuk İsa'yı taşıdığı, sağ kolu ile tek kurtuluş yolu ve rehberi olarak İsa'yı işaret ettiği betimi taşıyan bir ikonayı gördüğünü yazmaktadır. Anlatıma göre, İsa elinde bir rulo tutmaktadır ve ikonanın arka yüzünde ise İsa'nın Çarmıha Gerilme sahnesi yer almaktadır[890].

---

[886](http-873)

[887] https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=32395 (Erişim Tarihi 12. 12. 2020)

[888] Roma'daki en eski ikona örneği olarak kabul edilen S.a Francesca Romana ikonasının nereden geldiği konusunda farklı inanışlar söz konusudur. En çok kabul gören ise, 439 yılında kızı doğduğunda Konstantinopolis'ten Batı Roma İmparatoru III.Valentinianus'a gönderildiği ve 1100 yılında Kudüs gazisi Angelo Francipane tarafından Troia şehrinden Roma'ya getirildiğidir. Bu ikona için Bkz: M.Andaloro (2001). Le icone a Roma in eta' preiconoclasta, *Roma fra Oriente e Occidente;19-24 Aprile*. Centro di *studi sull'alto Medioevo*, s.719-755; P.Amato (1988). *De Vera Effigie Mariae; Antiche icone romane. A*.Mondadori&De Luca, s.18-22; G.Wolf (2005). Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome, *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, (Ed: M.Vasilaki), Ashgate, s.23-50; G.Wolf (1990). *Salus Populi Romani; die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalteri Acta Humaniora.*

[889]Konstantinopolis'te bulunan τουˎ Οδηγωυ (yol gösterici) Manastırı ile ilgili olarak Hodegetria Meryem'i olarak adlandırılmaktadır.

[890] İspanyol yazar ve gezgin Pero Tafur 1436-1439 yılları arasında gerçekleştirdiği yolculukta Konstantinopolis'te gördüğü yapılar ve yaşam hakkında bilgi vermektedir. Kitap 1874 yılında *Tratado de las andanças e viajes* ve *Andanças e viajes de Pedro Tafur por diversas partes del mundo avidos* adıyla basılmıştır. H. Kılınç bu gezi anılarını yüksek lisans tezi olarak çalışmıştır. H. Kılınç (2014). *Ortaçağ Akdenizinde İspanyol Bir Seyyah: Pero Tafur'un Doğu Seyahati (Tercüme ve Değerlendirme)*, Yüksek Lisans Tezi, Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*;* Pero Tafur, *Pero Tafur Seyahatnamesi*

Ravenna Sant'Apollinare Nuovo (6. yy.) Kilisesi, Roma Comodillo Katakombu duvar resmi (530)(Resim 253/Bkz: EKLER) ve Sina İkonasında (6.-7. yy.) [891] benzer kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır; merkezde yer alan Meryem dul kadınlara özgü biçimde maphorionu ile tamamen örtülüdür; aziz ve meleklerin varlığı şefaat aracılığındaki hiyerarşik düzende dikkati Meryem ve Oğul'a yöneltmektedir; azizler ve melekler duruma tanıklık etmektedir[892].

İkonoklazma dönemi sonrası Kilise'nin onayladığı Meryem betimleri belli epitetlerle resmedilmeye başlanmıştır. Her bir betim farklı isimle anılır[893]. Hodegetria, Eleousa, Haghiosoritissa, Blachernitissa (Platytera), Basilissa, Galactatrophousa, (Brephocratousa) gibi epitetlerle ifade edilen ikonografiler ortaya çıkmıştır. Brephocratousa, derin bir içeriğe sahiptir; Yunanca " Çocuğu taşıyan", "Çocuklu Anne" anlamındadır. Meryem, altın bir fon üzerinde göksel ihtişamla somutlaşan Teslis ve kucağında Çocuk'la tasvir edilir. Tanrı Kelamı'nın bedenlenmiş biçimi olduğu için Çocuğun yüz hatları bir yetişkini andırır, Kutsal Üçlü'yü temsil eden Bir'dir. Kozmik anlamda Anne ve Çocuğun birliğini, Yaratan ile Yaratılan arasındaki ilişkiyi sembolize ederken, Meryem bakire olarak çocuk doğuran Kilise imgesidir[894]. Sol elindeki bir parşömen bir öğretici olduğunu ifade ederken sağ eli ile kutsar, Yunanca "*Panaghion*" olarak adlandırılan kutsallığı da içerir. Meryem, Kutsal olanın annesi "Theotokos" veya "Deipara" yani "Tanrı Anası" olarak "*Aeiparthenos"* yani "Daima bakire" sembolizmi içinde alnı ve omuzlarında yıldızları olan "maphorion" ile saçlarını örter. Metinlerde karşımıza çıkan "*Panagi*a-Παναγία" sıfatı "En Kutsal" anlamında Anne ve Oğul'un başlarındaki hale ile sembolize edilmektedir. Meryem konulu temel ikonografiler yanında yerel kültürle bağlantılı olarak ortaya çıkmış, farklı epitetlerle bilinen çok sayıda örnek bulunmaktadır[895].

Tahtta frontal pozisyonda oturan ve kucağında Çocuk İsa'yı tutan Theotokos ikonografisinde genellikle Meryem ve İsa'nın başları aynı eksendedir. En eski

---

(9 Mayıs 1437-22 Mayıs 1438), (Çev. Hakan Kılınç), İstanbul: Kitap Yayınevi, 2016; M.Bacci (1998). *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca,* Pisa, s. 114-129.

[891] (http-873)

[892]C.Barber (2000). Early Representations of the Mother of God, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art,* (Ed: M.Vasilaki), Milano- Atens, Skira.

[893] M.P. Di Dario Guida (1992). *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubbettino, Soveria Mannelli, s. 29-38.

[894] Gharib*,* 1993, **a.g.k.,** 91.

[895] Bazı Meryem tipolojileri için bakınız: http://www.reginamundi.info/icone/MadonnadelCrocifisso.asp (ErişimTarihi 23.10.2020)

örneklerden biri Venedik, S. Marco Hazinesi'nde yer alan Theotokos ikonasıdır (Resim 254/Bkz: EKLER). Grabar, Nicopeia[896] epiteti ile de bilinen bu ikonanın iman ve askeri düşmanlara karşı bir zafer aracı olarak enkarnasyon dogmasına ve kraliyete gönderme olduğunu belirtmektedir[897]. Bu ikonografi ikonoklazma sonrası kilise dekorasyonlarında özellikle de apsislerde yerini alacaktır. Kilisenin bu bölümü Konstantinopolis Patriği Germanus'un (715-730) yorumuyla [898] Betlehem'de İsa'nın doğduğu mağaradır; dolayısıyla Anne ve Oğul için ideal mekandır; apsislerde altınla aydınlanan bir mekanda anıtsal bir kompozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ikonografinin en güzel örnekleri günümüze ulaşmayan 5. yüzyıl sonuna tarihlenen Kıbrıs, Panagia Kanakaria Kilisesi'ndeki Tahtta Meryem ve Çocuk İsa freskosudur (Resim 255/Bkz: EKLER). Bir diğer örnek Roma, S.a Maria in Domnica Kilisesi apsisinde yer alan 817-824 dönemine tarihlenen değerli taşlarla süslü bir tahtta oturan Meryem ve kutsama işareti yapmakta olan Çocuk İsa figürlerinin iki yanda melekler ordusu ile çevrelendiği ve tahtın önünde köşeli halesi ile halen hayatta olan Papa I. Pascal'in (817-824) diz çökmüş vaziyette Meryem'in ayağını tuttuğu tasvirdir; her üç figür gözlerini seyirciye çevirmiştir (Resim 256/Bkz: EKLER). Kalabalık kompozisyonların yanında İstanbul Ayasofyası apsisinde görüldüğü gibi apsis boşluğu içine yerleştirilmiş tahtta oturan Meryem ve Çocuk İsa (867) mozaiği, Selanik Ayasofyası (843-880) [899] ve Hosios Loukas (1000-1025) örnekleri ikonoklazma dönemi sonrası gerçekleştirilmiş örneklerdir.

Baghos, Konstantinopolis ve Roma'nın *par excelence* koruyucusu vasıflarına ithafen Theotokos için *Theotokoupoleis* epitetini kullanmıştır[900]. Ortaçağ'da azizlerin Konstantinopolis'ten Roma'ya kadar ve daha ötesindeki şehirleri doğal, insan kaynaklı ve manevi kötülüklerden koruduğu algısı yaygındı. Koruyucu tasvirli ikonaların Konstantinopolis'ten geldiğine inanılmaktadır; Güney İtalya'da Meryem ve Çocuk tasvirli ikonaların çoğu "Kontantinopolis Meryem'i" olarak adlandırılmaktadır. Ravenna'nın koruyucu ikonası da "*Madonna Greca*" adını taşır (Resim 257/Bkz:

[896] G. Molani (2014). *La Madonna Nicopeia*. https://www.imperobizantino.it/la-madonna-nicopeia/ (Erişim Tarihi 27.9.2020). Aziz Luka'nın elinden çıktığına inanılan bu ikonanın 1204-1261 4.Haçlı seferinden sonra Konstantinopolis'ten getirildiğini, başkentte de zafer amacıyla savaş ve kuşatmalar sırasında kullanıldığını belirtir. Venedik şehrinin koruyucusudur (matron).

[897]A.Grabar (1979). *L'art paléochrétien et l'art byzantin: recueil d'études 1967-1977* / André Grabar. - London: Variorum reprints, s.177, dn.29.

[898]Gökcan, 2011, **a.g.k.,** 381-388.

[899] https://thessaloniki.travel/it/esplorando-la-citt%C3%A1/percorsi-a-tema/itinerario-dei-mosaici/item/3420-chiesa-di-santa-sofia (Erişim Tarihi 27.9.2020)

[900]Baghos, 2017, **a.g.k.,** 55-77.

EKLER). 431 Efes Konsili öncesine tarihlenen mermer bir ikonadır; inanışa göre 1100 yılında mucizevi olarak Konstantinopolis'ten Ravenna'ya ulaşmıştır[901].

Kyriotissa ihtişam, Hagiosoritissa şefaat ve Hodegetria izlenmesi gereken doğru yol gibi soyut kavramlarla eşleştirilirken Eleousa ya da Glykophilousa somut olarak anne hassasiyeti ve temas gereksinimini ortaya koymaktadır. Doğu ve Batı sanatında çok işlenmiş bir tema olarak, Meryem'in ciddi ve sert ifadesinin yok olduğu Eleousa-Glykophilousa[902] formunda sevgi dolu bir bakış hakimdir; Çocuk yanağını annesinin yüzüne doğru yaklaştırmıştır veya dayamıştır; İsa'nın bedenlenmesi yoluyla Tanrı ve insanlık arasındaki yakınlık vurgulanmaktadır. Anne, Oğul ve izleyenler arasındaki bakışların karşılıklı etkileşimi ile karmaşık bir rol üstlenmiştir. Bu ikonografi de Aziz Luka'nın ikonasından kaynaklanmış görünmektedir; ilk örnek olarak 7. yüzyıla tarihlenen Mısır kaynaklı Baltimore, Walters Art Gallery'de korunan bir fildişi levha mevcuttur[903] (Resim 258/Bkz: EKLER). Eşlik eden figürlerin yokluğunda tüm dikkat anne ve oğlu arasındaki şefkat duygusuna yönelmektedir. Kappadokya, Tokalı II Kilise'de kutsal alanda niş içinde görülen Eleousa'nın ilk örnek olduğunu (10. yy. ikinci yarısı) ileri süren araştırmacılar vardır. Eleousa, Konstantinopolis'te 11. yüzyıldan itibaren mozaiklerde, freskolarda, sikkelerde sıklıkla kullanılan bir ikonografidir. Onikinci yüzyıl başlarında Konstantinopolis'ten Rusya'ya götürülmüş ve yayılmıştır; Umilenie olarak adlandırılan bu ikonalar çarlık törenleri, patrik seçimleri ve devlet törenlerinde kullanılmıştır[904]. Eleousa ikonografisi Rusya'dan İtalya-Campania'ya kadar geniş bir coğrafyada karşımıza çıkmaktadır. Konstantinopolis'te Komnenos Sarayı'nda 12. yüzyılda yapılan Vladimir Meryem'i[905] (Resim 259.b/Bkz: EKLER) ve Napoli'de Carmine Maggiore Kilisesi'ndeki 13. yüzyıl Madonna del Carmine ikonasını örnek

[901] Cenni storici sulla Chiesa di Ravenna e sulla formazione della sua liturgia. http:// paduaresearch.cab.unipd.it/1123/3/capI.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)
[902] G.Leone (1988-1989). «Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria, Compilate da G. Cappelli» *Calabria Nobilissima* XL-XLI, s.48; Gharib,1993**, a.g.k.,** 93.
[903] Eleousa Meryem ikonografisinde Meryem'in ayakta duran ve tahtta oturan formları Roma'da Santa Maria Antiqua Kilisesi'nde bir arada yer almaktadır. Grabar'ın 7. yüzyıla tarihlediği tasvir ikonoklazma öncesine ait örnek olarak dikkate değerdir. J.Nordhagen, La piu' antica Eleousa conosciuta, Una scoperta in S.Maria Antiqua, *Cronaca d'Arte.* Ministero dei beni e delle attivita' culturali de del turismo-Bollettino d'Arte.
[904] V. Işık Şen (2017). Bizans İkonlarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi. *idil, 2017*, Cilt 6, Sayı 32,Volume 6, Issue 32, s.1359- 1383.
[905] Vladimir İkonası için Bkz: http://www.reginamundi.info/icone/madonna-vladimir.asp (Erişim Tarihi 1.9.2020)

verebiliriz[906]. Eleousa ikonografisi Roma'nın kuzeyinde sıklıkla karşımıza çıkmasa da Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Jacopo Bellini ve Raffaello gibi Rönesans sanatçılarını etkilemiştir. Malta Adası'nda Valletta'da "*Nostra Signora di Damasco*" (Resim 259.a/Bkz: EKLER) adı verilen ikona olasılıkla Suriye'de Şam'dan yola çıkarak Rodos Adası üzerinden adaya ulaşmıştır. St. Jean Şövalyelerinin (Malta Şövalyeleri) 1523-1530 yıllarında Rodos'u terk ettiklerinde getirmiş oldukları düşünülen ve 11. yüzyıla tarihlenen bu ikona en eski örneklerden biridir. Bu ikona, Vladimir Meryem'i ile karşılaştırıldığında benzerlikler yanında farklılıklar da taşımaktadır. Çocuk İsa daha canlı tasvir edilmiştir; Meryem figürleri farklı yönlere dönüktür; Vladimir Meryem'i izleyiciye bakarken diğeri boşlukta kaybolmuş gibidir. Bu ikonografi Sicilya Adası ve Calabria'da 11.-13. yüzyıllarda daha çok karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekler Haçlı seferleri sırasında Güney İtalya'ya ulaşan Girit Adası İkona Okulu ürünlerinden olmalıdır.

Hodegetria ikonografisinde, ayakta veya oturur pozisyonda, tam figür veya yarım figür olarak tasvir edilen Meryem bir eliyle Çocuk İsa'yı tutarken diğer eliyle onu işaret etmektedir. Brooks, rehber, önder veya yol gösterici anlamında oluşan bu kategorinin 12.yüzyılda tüm Bizans coğrafyasında en yaygın ikonografi olduğunu belirtmektedir [907]. Hodegetria adı "Yol gösteren" anlamında Aziz Luka'nın elinden çıkmış (*Acheiropoieta*) Meryem ikonasının korunduğu Odegon Manastırı'nın adından kaynaklanır [908] . İkonografide Meryem frontal pozisyondadır, bakışları izleyende sabitlenmiştir. Sol kolunda Çocuk İsa'yı taşır; İsa da da frontal pozisyondadır, sol elinde bir rulo taşırken sağ elini kutsar şekilde havaya kaldırmıştır[909]. Meryem'in tuniği yeşil, maphoriunu kırmızı renklidir, başı tamamen kapalıdır. Meryem'in eli, izleyenleri fiziksel ve sembolik olarak bedenlenmiş Tanrı Kelamı'nın (Söz-*Logos*) anlaşılmasına, uygulamasına, yol olarak izlenmesine davet eder gibidir. Bu ikonografide Çocuk İsa'nın

[906] Napoli ikonası için Bkz: http://www.santuariocarminemaggiore.it/icona-madonna-bruna-2/ (Erişim Tarihi 14. 8. 2020)
[907] S.Brooks (2001). "Icons and Iconoclasm in Byzantium", The Metropolitan Museum of Art, New York, USA. James Madison University.
[908] İlk Hodegetria örneğinin Aziz Luka tarafından Meryem'e bakarak boyanan ikona olduğu, özgün ikonanın 5.yüzyılda Kudüs'ten Konstantinopolis'e getirildiği, Hodegon Manastırı'nda korunduğu bilinmektedir; ikonayı görmek için gelen ziyaretçiler sayesinde manastır önemli bir hac merkezi konumuna gelmiştir. Ousterhout, 2015, **a.g.k.,** 70.
[909] Gharib, 1993**, a.g.k.,** 88; N.Chatzidakis (2004). Konstantinopolis'in İkonaları, Konferans tarihi: 25 Kasım 2004, *Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Konferanslar Dizisi*: *Bizans Yapılar Meydanlar Yaşamlar*, (Institut Français d'Etudes Anatoliennes - IFEA) (Ocak 2004-Haziran 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen konferanslar), İstanbul: IFEA/Kitap Yayınevi, 2011.

bakışları izleyicide değildir; gözlerini iman sahiplerine odaklamış, dualarının, dileklerinin ve sunularının koruyucusu olmuş annesine çevirmiştir. Meryem'in insanlık için üstlendiği arabuluculuk ve şefaat rolü bu tavırla daha da belirgin hale gelmektedir. Kurtarıcı sembolizmi ve etik içeriği derin bir ikonografidir. İkonoklazma dönemi sonrasında Güney İtalya'da yayılmıştır; hatta Sicilya'nın koruyucu ikonası olarak kabul edilmiştir. Roma'da ise Madonna Regina-Basilissa ve Madonna Avvocata ikonalarının daha büyük başarı sağladığını görmekteyiz. Ancak bu imge "Yol Gösterici" olarak hac yolları üzerindeki küçük şapelleri süslemektedir.

Arta'da Blacherne Manastırı'nda yer alan ve 13. yüzyıla tarihlenen bir freskoda kalabalık bir kortej ortasında Meryem ikonasını taşıyan bir adam görülmekte ve sahnenin altında "*Konstantinopolis Hodegetriası, en kutsal Theotokos sevinci*" yazıtı, taşınanın bir Meryem ve Çocuk İsa, ya da Theotokos veya Hodegetria ikonası olduğunu kanıtlamaktadır[910] (Resim 260/Bkz: EKLER). Bir diğer örnek Berlin'de bulunan 14. yüzyıla tarihlenen Hamilton Psalteri minyatüründe karşımıza çıkmaktadır; Meryem kucağında İsa ile altın bir parmaklık ardında bir kiborium üzerindedir ve kırmızı renkli uzun giysiler içinde kalabalık bir grup ayakta veya diz çökmüş pozisyonda dua etmektedir (Resim 261/Bkz: EKLER).

Meryem'in farklı misyonları yanında şehrin koruyucusu, Konstantinopolis'in Palladiumu işlevi de Doğu Roma İmparatorluğu için önemlidir. Şehrin tarihinde İmparator Heraklius döneminde 610 ve 623 yıllarında *Palladium* (Meryem ikonası) iki kez Phokas'a karşı koruyucu olarak ve 626 yılındaki Avar saldırısı sırasında taşınmıştır. Bu ikona Komnenoslar döneminde (12.yy.) Pantokrator Manastırı içindeki Aziz Mikhail Şapeli'ne yerleştirilerek şifacı ve iyileştirici gücü nedeniyle halk ve imparatorluk hanedanı üyeleri tarafından ziyaret edilmiştir. Latinlerin Konstantinopolis'i yönettiği yıllarda (1204-1261) Pantokrator Manastırı'nda tutulan Hodegetria İkonası'nın şifacı ve iyileştirici gücü yanında militer koruma mucizesi gösterdiği de bilinmektedir; 1261 yılında İmparator Mikhail Paleologos, 15 Ağustos günü Meryem'in Ebedi Uykusu

[910]Bu freskonun Yuhannes Kantakuzenos ve Irene'nin kızı Epir Despotu I.Nikeforas Dukas'ın (1267-1296) ikinci karısı Anna Kantakuzenos tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir. http:// www.bisanzio.it. blogspot.com/2012/08/monastero-delle-blachernae.html (Erişim Tarihi 24.9.2020)

(Dormitio) bayramında şehre girişi töreninde, ikonayı şehrin sokaklarında uzun bir kortej şeklinde taşıtmış ve imparator da bizzat yürüyerek gruba eşlik etmiştir[911].

1453 yılında Türkler Konstantinopolis'i kuşattığında İmparator Konstantin Palaelologos, Theotokos ikonasının şehirde ve surlarda dolaştırılmasını emretmiştir; bu ikonanın Theotokos veya Hodegetria ikonası olup olmadığı konusu açık değildir[912]. Konstantinopolis'in 1453 yılında el değiştirmesine kadar bu ikonanın Meryem'in şehrin ve sakinlerinin koruyucusu olarak saygı gördüğü, gezginlerin 14. ve 15. yüzyıllardaki seyahatnamelerinde yer almaktadır[913]. Tüm bu kanıtlar 12. yüzyıl sonrasına tarihlense de ikonografik modelin Filistin veya Mısır'da ortaya çıktığı düşünülmektedir. Rabula İncili (586)[914] ve Kıbrıs, Kiti Kilisesi'nde yer alan örnekler 6. yüzyılın ortalarına tarihlenmektedir (Resim 262/Bkz: EKLER). İkonoklazma boyunca oluşan Meryem ve Çocuk İsa tasviri 11. yüzyılın ortalarından başlayarak Hodegetria olarak adlandırılmıştır[915]. İkonoklazma öncesi döneme tarihlendirilen ve Roma Madonnası olarak da adlandırılan S.a Maria ad Martyres İkonası uğradığı tahribata karşın [916] litürjik işlevi yönünden önem taşımaktadır (Resim 263/Bkz: EKLER). Roma'da üzerinde durulması gereken bir diğer ikona S.a Maria Maggiore Kilisesi'ndeki *Salus Populi Romani* [917] adıyla bilinendir (Resim 264/Bkz: EKLER). 15 Ağustos günü şehrin sokaklarında dolaştırılan, tüm Romalıların *proskynesis* tavrında eğilerek saygılarını gösterdikleri, maddi ve manevi tüm hastalıklara karşı bir panzehir olarak taşınmış bir ikonadır. Meryem'in 2/3 pozisyonda durduğu simetrik olmayan bir kompozisyondur, elleri çaprazlanmıştır, sağ elinin parmakları kutsar şekildedir ve bir yüzük takmaktadır;

[911]C.Angelidi and T. Papamastoraius (2000). The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, (Ed: M. Vassilaki), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* (Milan & Athens), s.382.
[912]Baghos, 2017**, a.g.k.,** 55-77.
[913]C.Angelidi and T. Papamastorakis (2005). *Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria,* (Ed: M. Vassilaki), Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, Ashgate: Aldershot, s.216.
[914] https://web.archive.org/web/20070928074543/ (3.5.2020); http://adventskalender. bistumspeyer.de/ Bildkommentare/Bild18.html (Erişim Tarihi 3.5.2020)
[915]D.Mouriki (1991). The Twilight of Byzantium, (Ed:S. Curcic -D. Mouriki), Princeton Legacy Library, s.153-154; Angelidi and Papamastorakis (2000), **a.g.k.,** 377. II.Nikaia Konsili'nin (787-813) gerçekleştiği 695-720 yılları arasında Meryem'in imparatorluk mühürlerindeki tasvirinin varlığını, III.Mikhail ve Patrik Metodius ve Fotios dönemlerini hatırlatırlar.
[916]Bazı araştırmacılar ayakta duran anıtsal özellikte tam boy bir figür olabileceğini iddia etmektedir. C. Bertelli (1961). *La Madonna di S. Maria in Trastevere: storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'VIII secolo*, Roma, s.24.
[917] Roma Halkının Kurtuluşu.

bu el tasvirine farklı sembolik anlamlar yükleyen araştırmacılar yanında[918] bu ikonanın Hodegetria modeline geçiş aşaması olduğunu ileri sürenler da bulunmaktadır[919]. Yazılı kaynaklara göre aynı ikona 589 yılında Büyük Gregorius döneminde bir veba salgını sırasında, kıtlık dönemlerinde ve Papa II.Stefanus döneminde, Roma'da 752 yılında yaşanan Lombard tehdidi sırasında şehrin sokaklarında gezdirilmiştir[920] . Bu törenlerin 1565 yılına kadar devam ettiği belgelerde yazılıdır. 1170 tarihli bir belgede Lateran Kilisesi Rahibi Giovanni, Meryem'in gökyüzüne yükseldiği gece «*Imago Marie moveri cepit*-"Meryem ikonası hareket etmeye başladı"» cümlesiyle kilisede bir mucizenin gerçekleştiğini belirtmektedir. 15 Ağustos günü Meryem imgesi, İsa imgesine doğru hareket etmiştir; bu şekilde Anne ve Oğul'un ritüel karşılaşması gerçekleşmiştir. "*Mater et sponsa*-Anne ve Gelin″ rolü ile Meryem'in bedeninin gökyüzüne yükselişine vurgu yapılmıştır; bu mucize ile İsa ve Meryem halkın ve Kilise'nin sembolü konumuna gelmiştir[921].

Kardiotissa Meryem (*Virgin Kardiotissa*) örneği, Pelagonitissa olarak da adlandırılmaktadır; Makedonya'da yaygın bir ikonografidir. Pelagonitissa adının Makedonya'da Pelagonia, bugünkü Bitola şehrinin adından geldiği söylenmektedir. Çocuk İsa dönerek eliyle annesinin yüzüne dokunmaktadır. Bu ikonografi için Angelos Akotantos'un Atina Bizans Müzesi'ndeki eserini örnek verebiliriz. 15. yüzyıl ilk yarısına tarihlenen ve sanatçısı[922] bilinen ilk örnek olan bu ikonada Çocuk İsa çenesini annesinin yanağına dayamıştır, annesine sarılır gibidir; Anne ve Oğul arasında doğal bir yakınlık mevcuttur (Resim 265/Bkz: EKLER).

Haghiosoritissa ikonografisi [923] , Konstantinopolis'te bulunan "Haghia Soros" Kilisesi, Meryem'in Kutsal Kemer'inin korunduğu kiliseden adını alır. "*Chalcopratissa*"

[918]Figürün parmaklarıyla sekiz sayısını oluşturduğunu, bu şekilde dirilişe gönderme yaptığı görüşünde olan araştırmacılar vardır.
[919] P.Blasone (2012). Archeologia Mariana. *https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana Marian Icons in Rome and Italy* (Erişim Tarihi 10.5.2020)
[920]N. Kirsten (2005). "The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife," *Renaissance Studies* 19:5, s. 660–72; W.Angelelli (2008). Iconografia della Madonna col Bambino nel Medioevo: esempi tra Roma, Lazio e Umbria meridionale. *Arte sacra nell'Umbria meridionale, II, Terni*, s.7-26. dn.17.
[921]Angelelli, 2008, **a.g.k**., 7-26, dn. 20-21.
[922] Angelos Akotantos, 15.yüzyılda Girit, Venedik Cumhuriyeti'nin yönetiminde iken yaşayan ve ilk olarak ikonalara imza atan Giritli ressamdır. "Χειρ Αγγέλου", "Angelos'un Eliyle" şeklinde imzaladığı 30 ikona bulunmaktadır. 1453 yılına Konstantinopolis fethedilince Heraklion'a geri dönmüştür. https://artsandculture.google.com/entity/angelos-akotantos/m0fpj18j (Erişim Tarihi 27.9.2020)
[923]Blasone, 2012, **a.g.k.**

olarak da adlandırılmaktadır[924]. İkonoklazma döneminde tahrip edildiği veya şehrin fethi sırasında yok olduğu söylenen ikona bir diğer görüşe göre 8. yüzyılda Roma'ya getirilmiş, önce S.a Maria in Tempulo Kadınlar Manastırı'nda daha sonra S. Sisto Kilisesi'nde korunmuştur. Bu nedenle S. Sisto Meryem'i adını almıştır; günümüzde S.a Maria del Rosario a Monte Mario Manastırı'nda bulunmaktadır. Bu ikonadan üretilen kopyalar da Roma, Sicilya, Yunanistan, Almanya ve Rusya'ya taşınmıştır[925]. Burada Meryem tek başına tasvir edilir, genellikle büst şeklindedir; acı çeken insanlık adına ve öldürülen Oğul adına düşünceli ve üzgün görünür, sola doğru dönüktür, başı örtülüdür, gözleri izleyendedir ve ellerini dua eder şekilde (orans) havaya kaldırmıştır; sağ eli yukarı doğru dönük iken sol elini kalbine yakın tutmaktadır. Bir açıdan Deisis sahnelerindeki şefaat aracısı Meryem'i anımsatmaktadır. Bazı örneklerde bir eli altın kaplandığı için "Altın elli" olarak da anılmaktadır. Krizli bir geçiş döneminde üretildiği için şüphe, biraz korku ve kaygı ifadesi sezilmektedir. (Resim 266/Bkz: EKLER). Genellikle ikonanın farklı bir yerinde İsa betimi yer alır. İtalya'da "Avukat Meryem-*Madonna Avvocata*" olarak bilinen ve imge katliamından kurtulan bir diğer formda, Meryem şefaat dileyerek uzanmış elleri ve farklı noktalara sabitlenmiş bakışlarıyla karşımıza çıkmaktadır; Meryem ikonografilerin çoğunda olduğu gibi zamansız bir boyuta yerleştirilmiştir [926].

Blachernitissa ikonografisinde Meryem orans pozisyonundadır; Konstantinopolis Blacherna Kilisesi'nde bulunan bir ikonadan adını almaktadır, kentin koruyucusudur. Blacherna Kilisesi 1433 yılında yandığında özgün ikona da yok olmuştur. İkonanın benzerleri üretilerek model olarak sikkeler, freskolar, kumaşlarda kullanılmıştır[927]. İki tip Blachernitissa ikonografisi bulunmaktadır; ilkinde Meryem Çocuk İsa ile frontal pozisyondadır, diğerinde ise tek başınadır. Platytera (*Platytera ton ouranon*- göklerden daha geniş)[928] aynı ikonografik özellikleri taşımaktadır; Meryem orans pozisyondadır; göğsünde bir madalyon içinde Çocuk İsa sağ eliyle kutsarken diğer elinde bir rulo

[924]Gharib, 1993, **a.g.k.,** 92. Hodegetria sıfatı gibi epitetin imgeye değil Konstantinopolis'te prototipin korunduğu yere atıfta bulunduğunu hatırlamak yerinde olacaktır. Haghiosoritissa denilen yerin, Kalkeprateia'da Bakire Meryem'in kemerinin korunduğu emanet sandığı olması mümkündür; epitetlerin imgenin görünüşüne değil, asıl konumuna atıfta bulunduğu açıktır.
[925] Gharib, 1993, **a.g.k.,** 93.
[926]http://iconaimmaginedio.blogspot.com/2013/05/madonna-avvocata-advocata-di-s-mara-in.html (Erişim Tarihi 19.8.2020)
[927] Gharib, 1993, **a.g.k.,** 94.
[928] "Evreni içinde barındıranı rahminde taşıyan". J. A. McGuckin (2008). *The Orthodox Church: An Introduction to its History, Doctrine, and Spiritual Culture.* Oxford: Blackwell Publishing, s.222.

tutmaktadır; Chora Manastır Kilisesi dış narteksinde giriş kapısı üzerinde yer alan mozaik bu ikonografi için iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Güney İtalya'da Calabria, Rossano'da 7.-11. yüzyıllara tarihlendirilen[929] Rossano Acheiropoietası adıyla bilinen ikona farklı bir ikonografi taşımaktadır; Meryem sol kolunda İsa'yı taşımaktadır ve kollarını çaprazlamıştır; sağ elinin parmakları ile üç işareti yapmaktadır. Cumbo, Meryem'in parmakları ile sekiz işareti oluşturduğu görüşü ile bu ikonayı *Ogdoade*[930] olarak adlandırmaktadır; bu özelliği ile Diriliş sembolizmi taşıdığını belirtmektedir[931] (Resim 267/Bkz: EKLER).

İsa'nın tapınağa takdim edildiği sırada Yaşlı Simon'un "Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak..." [932] sözleriyle açıkladığı kehaneti İsa'nın Çektiklerinin (Passionu) habercisidir. Bu kehanetle ilgili olarak ikonografide ortaya çıkan *Passion Madonnası* tasvirinde Meryem ve kucağında Çocuk İsa'nın yanında passion sembolleri taşıyan iki melek yer almaktadır. Bu kompozisyonun en güzel örneklerinden biri Kıbrıs'ta 12. yüzyılda inşa edilen Lagoudera'daki Panagia tou Arakou Kilisesi'ndeki freskodur (Resim 268/Bkz: EKLER). Meryem, oğlunu göğsünde sıkmaktadır; simetrik olarak yerleştirilmiş melekler ellerinde mızrak ve haç ile Anne ve Oğul'a doğru eğilmişlerdir. Şefkat, endişe ve korku gibi zıt duyguların yan yana yer aldığı bu tasvir 14. yüzyılda Sırbistan'da sıkça görülmüştür; 15.-16. yüzyıllarda ise Giritli sanatçıların yapıtlarıyla yayılmıştır[933]. Bu bağlamda açıklanan ikonografilerde Meryem'in yüzünde bedenlenme (enkarnasyon) ve çarmıha gerilme dahil olmak üzere Passionu da içeren tüm Hıristiyan teolojisi okunabilmektedir. Vladimir Meryemi (12. yy.), Ugento'da Panagia Eleousa Kilisesi ve Matera Katedrali'nde bulunan Madonna della Bruna [934] (13. yy.) gibi örneklerde de Passion izlerine rastlamaktayız (Resim 269.a - 269.b/Bkz: EKLER).

---

[929]F.Lenormant ikonayı ikonoklazma dönemine, G.Roma ve B.Capelli 8.-9. yüzyıllara, G.Leone 9.-10. yüzyıla, M.F. Castelfranchi ve Di Dario Guida 10. yüzyıla tarihlemektedir. Adamo, 2012**, a.g.k.**

[930]C.Cumbo (2018). L'ogdoade cristiana: riflessioni e ipotesi a partire dagli studi di Antonio Quacquarelli. De Medio Aevo e-ISSN: 2255-5889.

[931]Adamo, 2012**, a.g.k.,** 9.

[932] Luka İncili 2:35

[933]M.S. Calo' Mariani (2015). *35.Convegno nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia,* San Severo 15 - 16 novembre 2014, Archeoclub di San Severos, s.172.

[934] Matera Katedrali'nde yer alan ve 1270 yılına tarihlenen Madonna della Bruna ikonasındaki Meryem figürünün hafif melankolik ifadesi Napoli'deki 13. yüzyıl Toskana Okulu ürünü olan Madonna del Carmine ile büyük benzerlik göstermektedir. Bu iki yapıtın anonim bir sanatçının "*maniera greca*" veya Bizans sanatı etkili eserleridir diyebiliriz. Calo' Mariani bu ikona için Rinaldo da Taranto adlı sanatçıyı önermektedir. M.S. Calo' Mariani (1978). *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento,* Istituto per l'Automazione delle Casse di Risparmio Italiane, Roma.

Ortaçağ'da Batı sanatında sık karşılaşılan Madonna Regina (*Maria Regina-Basilissa- Kyriotissa*) ikonografisinde, Meryem bir tahtta imparatoriçe giysileri içindedir ve Çocuk İsa Kucağındadır; melekler korosu ve azizler tahtı çevrelemektedir. Lidova, bu ikonografinin Bizans dünyasında 12. yüzyıla kadar tanınmadığını, Paleologoslar döneminde Mezmur 45:9 'a dayanarak "...kraliçe altınlar içinde senin sağında duruyor..." sözlerine dayanarak popülerlik kazandığını ileri sürmektedir; Kastoria ve Sırbistan Kiliselerinde, Rus ikonalarında bu ikonografinin örnekleri bulunduğunu belirtmektedir[935]. Tahtta oturan Meryem'in ilk tasviri katakomplarda görülmektedir. 3. yüzyıla tarihlenen Priscilla Katakombu'nda yer alan Üç Müneccim Kral'ın Ziyareti tasvirindeki büyükçe bir tahta oturmuş Meryem ve kucağındaki bebeğin bu ikonografinin arketipi olduğunu söyleyebiliriz (Resim 270/Bkz: EKLER)[936]. İmparatoriçe Ariadne (Amalasunta) tasvirli 5.-6. yüzyıla tarihlenen Konstantinopolis yapımı Floransa Bargello Müzesi'nde korunan fildişi parça[937] güç sembolleriyle donatılmış olarak basilissa-regina ikonografisi için bir prototip oluşturabilir (Resim 271.a, 271.b/Bkz: EKLER). Viyana örneğinde ise İmparatoriçe gösterişli ve yüksek arkalıklı bir tahta oturmuştur, ayaklarını bir suppedaneuma dayamıştır; silindir formunda işlemeli bir minder üzerindedir; bir elinde üzerinde haç bulunan globus tutmaktadır, diğer eli açıktır; üzerindeki tunik, dalmatik, klamis ve ayakkabılar taşlarla süslenmiştir; başında değerli taşlardan oluşan prependoulialı[938] taç bulunmaktadır. Doğu Roma İmparatorluğu sembolleri ve frontal imparator tavrı baskındır. Aynı imparatoriçeyi tasvir eden Floransa örneği teknik ve üslup olarak benzerdir; imparatoriçe ayaktadır; sağ elinde haçlı globus taşırken sol elinde bir asa tutmaktadır[939]. Dumbarton Oaks Koleksiyonunda (55.10) bulunan yine Konstantinopolis üretimi, 6.yüzyıla tarihlenen altın enkolpion üzerinde Meryem, Çocuk İsa ile merkezi konumda yüksek arkalıklı tahttadır; Meryem'in giysisi değerli taşlarla işlemelidir; yanlarda iki

[935] M.Lidova (2010). The earliest images of Maria Regina in Rome and the byzantine imperial iconography, *Nis&Byzantium VIII, The Days of St. Emperor Constantine and Helena*, (Ed: M.Rakocija), Nis, s. 231-243.

[936] A.Ahlqvist (2017). Maria, madre di Cristo, e altri madri presenti nell'arte funareraia paleocristiana. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 21(7 N.S.),* s.9–31. doi: 10.5617 /acta. 5529.

[937] K.Weitzman (1979). *Age of Spiritulity. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seven Century.* Metropolitan Museum of Art, New York. Princeton University Press, s.80. Ariadne (450-515), İmparator I.Leon'un (457-474) kızıdır; İmparator Zenone'nin karısı, II.Leon'un annesidir. Dönemin modası, saç biçimi ile kişilik ve sosyal statü hakkında verdiği ipuçları yönünden önemlidir.

[938] *prependoulia:* Bizans imparator ve imparatoriçelerinin taçlarının sarkan parçalarına verilen ad. *ODB*, 1991, s.554. "Crown" maddesi.

[939] http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2013/06/ariadne-e-amalasunta.html (Erişim Tarihi 12.8.2020)

melek figüre eşlik etmektedir [940] . Konstantinopolis üretimi 6.yüzyıla tarihlenen günümüzde Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz'de korunan fildişi diptik üzerinde Tahtta Meryem ve Çocuk tasviri, Ariadne örneğini anımsatmaktadır. İstiridye şeklindeki mimari eleman üzerinde yer alan ay ve güneş sembolleri, perdeler, biri haç işaretli globus taşıyan iki başmelek figürü, işlemeli silindir formunda minder, görkemli taht ve suppedaneum, İsa'nın elindeki kapalı rulo, giysilerle imparatorluk sarayının resmi imgesine uymaktadır [941] . Kadın imgelerinin benzerliği rastlantısal görünmemektedir.

Altıncı yüzyıla tarihlenen bir fildişi levhada merkezi pozisyonda Tahtta Meryem ve İsa, Meryem'in sağ arkasında bir melek ile hediyelerini sunan Üç Kahin Kral ustaca işlenmiştir (Resim 272/Bkz: EKLER). Üst üste binmiş figürler kompozisyonda bir derinlik etkisi oluşturmaktadır. C.Bertelli bu kompozisyonun Maestas Domini ikonografisinin bir arketipi olduğunu iddia etmektedir[942]. İsa bir tahtta oturur tavırdadır; hiyeratik ve frontal pozisyonda Meryem'in kucağındadır. Hıristiyan teolojisinin önemli isimlerinden Şamlı Yuhannes (8.yy), Yeşaya 6:1 "Kral Uzziya'nın öldüğü yıl yüce ve görkemli Rab'bi gördüm; tahtta oturuyordu, giysisinin etekleri tapınağı dolduruyordu." cümlesine atıfla *«Ave, thronus in sublime elatus in gloria, animata sedes, Dei in se sessionem designans"* - "Selam, görkemle yücelmiş taht, yaşayan taht, Tanrı'nın tahtını temsil eden" şeklinde Meryem'i övmektedir. Meryem, bir bakıma İsa'nın yaşayan tahtı gibi düşünülmektedir.

Kiliselerde "Meleklerin ve Azizlerin Kraliçesi", "Yaratılmışların İmparatoriçesi" olarak özel statüsü nedeniyle apsise yerleştirilen bu ikonografinin Roma'da ve belki de daha özel olarak Papalık himayesinde gelişmiş ve yayılmış bir form olduğu söylenebilir. Lazarev, olasılıkla Bizans sanatına yabancı bulduğu için kitabında bu ikonografiye yer vermemiştir. Ancak imgenin Bizans imparatoriçe imgeleri ile benzerliği düşündürücüdür; günümüze ulaşan çok sayıda örnek bulunmaktadır. Ayrıca Maria Regina ikonografisi ile imparatoriçe portrelerinin gelişimi arasındaki bağlantılar ayrıntılı incelenmediği için böyle bir görüş ortaya çıkabilmektedir. Kitzinger ise Meryem'in Bizans sarayındaki imparatoriçeler benzeri giysisi ile soyut ve sert görünümünü dikkate alarak farklı bir görüşte olduğunu ifade etmektedir. Krautheimer,

[940]Weitzman,1979, **a.g.k.,** 313.
[941]Weitzman,1979**, a.g.k.,** 529-531.
[942]Bertelli, 1961, **a.g.k.,** 24.

Meryem imgesinin "imparatorluğun sınırlarının koruyucusu" olarak bulunduğu "Chalke Kapısı" ile benzerliğine vurgu yapmaktadır [943]. Andaloro, Durazzo'da 6.yüzyıla tarihlenen bir Madonna Regina mozayiğine dikkat çekerek Batılı olarak değerlendirilen ikonografinin Bizans ortamında varolduğuna işaret etmektedir[944]. İkonografi ile ilgili tartışmalarda Bizans İmparatoru ile çatışan Papa I.Sergius dönemine (607-701) tarihlenen örneklerden Roma'da S.a Susanna al Quirinale Kilisesi'nde Basilissa Meryem kucağında İsa ile bir tahtta oturmaktadır[945] (Resim 273.a/Bkz: EKLER). Bu duvar resminde Meryem inci ve değerli taşlarla süslü kraliçe giysileri içindedir; başında tacı olan Anne ile Çocuk aynı eksen üzerindedir; tahtın iki yanında din şehitleri Azize Agata ve Susanna ayaktadır ve frontal biçimde Anne-Oğul'a eşlik etmektedirler. Meryem cennetin kraliçesi olarak taçlandırılmış şekilde tasvir edilmiştir. Roma'dan başka bir örnek S. Clemente Bazilikası'nda yer almaktadır (Resim 273.b/Bkz: EKLER). Burada İsa elinde bir rulo tutmaktadır ve tahtta oturan Meryem'in kucağındadır; Meryem'in elbisesi ve tacı değerli taşlarla süslenmiştir. Tacının formu dikkat çekicidir. Bir diğer örnek, S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde duvar resimleri arasında görülür; resimler başında köşeli hale (yaşayan bani) bulunan Papa I.Hadrian (772-795) dönemine tarihlenir[946]. Her ne kadar Papalık bu ikonografiyi gönülden benimsemiş olsa da kökeninin olasılıkla Konstantinopolis sarayına dayandığı ileri sürülmektedir. Bu tezi ilk kez M. Andoloro[947] ortaya atmıştır. 431 Efes Konsili'nde alınan kararlar Theotokos (Tanrı'nın Annesi) tasvirlerine kapıları açmıştır[948] ve bu statünün ilk yansıması Roma'da S.a Maria Maggiore Kilisesi apsisinde Meryem'in imparatoriçe kostümü ile tasvir edilmesidir. Altıncı yüzyılda Romanos Melodos, Meryem için ilahilerin en önemlisi olan *Akathistos*'u yazmıştır[949]. Meryem için "Regina" kelimesini ilk kullanan metin ise 565

[943]Bkz: V.Pace, (2015). Alla ricerca di un'identita': affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo. Roma e il suo territorio nel Medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione, *Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti* (Roma, 25-29 Ottobre 2012)(Ed: C.Carbonetti, S.Luca, M.Signorini), Spoleto, s.475.
[944]Pace, 2015**, a.g.k.,** 476.
[945] M.Andaloro, duvar resmini Santa maria Antiqua ile karşılaştırarak 8.yüzyıla tarihlemektedir. https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffresco altomedievale / (Erişim Tarihi 15.8.2020)
[946]Osborne, 1987, **a.g.k.,** 186-223.
[947] M.Andaloro (1986). I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina, (Ed: O.Feld and U.Peschlow), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst: Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet*, Bonn, 3, s.103-112.
[948]Meryem kültünün yayılması imparatorluk sarayı tarafından da desteklenmiştir; özellikle saray kadınları arasında imparatoriçeler Helena, Pulcheria, ve I.Leon'un karısı Verina (470) bu konuda öne çıkmaktadır.
[949]E.Wellsz (1956). The "Akathistos". *A Study in Byzantine Hymnography*. Dumbarton Oaks Papers Vol. 9/10 (1956), s.141,143-174.

yılında II.Justin'in taç giyme töreni için saray şairi Flavius Cresconius Corippus'un yazdığı şiirdir[950]. İmparatorluk giysileri ve başında tacıyla betimlenen Meryem figürü, 8. yüzyılın başlarına kadar pek bilinmemektedir. Sekizinci yüzyıl örnekleri ise papaların himayesinde gerçekleştirilen betimlerdir. Papa VII.John'un (705-707) S. Petrus Kilisesi'nde mezar şapelindeki Orans Meryem mozaiği[951], S.a Maria in Trastevere Kilisesi'ndeki Madonna della Clemenza'daki örnekler Papa VII. John'un Meryem kültüne bağlılığının kanıtıdır. 6.-7. yüzyıllara tarihlenen bir diğer önemli örnekte Meryem bir kraliçe giysisi ve başında tacı ile kucağında İsa olmak üzere tahtta oturmaktadır, sağ elinde bir haç taşımaktadır (Resim 274/Bkz: EKLER); sağ alt köşede bir Papa figürü *proskynesis* pozisyonunda diz çökmüş ve yüzünü izleyiciye dönmüştür; Meryem'in arkasında iki melek yer almaktadır. Bertelli'ye göre yazıtta "Tanrı sizin rahminizden yaratıldığına göre (...) meleklerin prenslikleri, doğanı kucağında taşıyan için hayrete düşer (...)[952]" yazmaktadır. Kendilerini Meryem'in hizmetkarları olarak gören Papalar arasında I.Pascal'i (817-824) de saymak gerekmektedir; S.a Maria in Domnica'da apsis mozaiğinde Papa Meryem'in ayakkabısını tutmaktadır (Resim 256 /Bkz: EKLER). Ayrıca Roma Forumlarında yer alan S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde Papa Zacharias (741-752) döneminde gerçekleştirilmiş iki örnek ile S.a Maria in Cosmedin Kilisesi narteksinde Dük Eustatios'un adak yazıtı da papaların bu ikonografiye verdikleri önemin kanıtlarıdır. Roma'da 8. yüzyılda oldukça yaygın olan Meryem'in kraliçe veya imparatoriçe olarak tasvir edilmesi, 12.yüzyılda Lateran Sarayı'nda S. Nikolaus Şapeli ve S.a Maria e S.a Francesca Romana Kiliseleri apsis mozaiklerinde yeniden karşımıza çıkmaktadır [953] (Resim 275/Bkz: EKLER). S.a Francesca Romana Bazilikası'nda apsis mozaiklerinde karşımıza farklı bir düzenleme çıkmaktadır. Altın mozaiklerle çalışılmış kemerler altına yerleştirilmiş altı figür, bir iç mekan ya da dini bir yapının portikosuna vurgu yapmaktadır. Ortada Hodegetria Meryem gösterişli bir tahtta frontal pozisyonda oturmakta, sağ eli ile kucağındaki Çocuk İsa'yı işaret etmektedir. Sağ taraftaki kemerler altında Petrus ve Andreas, sol tarafta ise Yakup ve Yuhanna yer almaktadır. Aynı apsis düzenlemesi yine 12. yüzyıl

[950] Corippus, C.F. (2003). *In laudem Iustini Augusti minoris*. (Ed: A.Cameron), Bloomsbury Academic; J.Osborne (2017). The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome, *International conference on the theme of "Mater Christi"* (Roma, 7-9 October), s.97.

[951] Jacopo Grimaldi'nin on yedinci yüzyılın başlarındaki çizimlerinde kaydedildiği gibi, başında taç bulunan Meryem tasviri Eski San Petrus Kilisesi'nin yıkımı sırasında bulunduğu yerden alınmıştır; günümüzde Floransa'daki San Marco Kilisesi'ndedir.

[952] Bertelli, 1961**, a.g.k.,** 34.

[953] Osborne, 2017, **a.g.k.,** dn.18.

eseri olan S.a Maria in Trastevere ve S.a Clemente Kiliselerinde karşımıza çıkmaktadır. S.a Maria Antiqua'da bulunan bir palimpsest duvar resminde kompozisyonun merkezinde tahtta oturan Meryem ve Çocuk İsa ile yanlarında din adamları yer almaktadır. Din adamlarının ellerinde, üzerinde Yunanca metinler bulunan rulolar tuttukları görülmektedir. Osborne'a göre bu metinler dönemin Meryem ve İsa konusundaki teolojik tartışmalarında özel bir önem taşımaktadır; bu gösterim Monotelitizm [954] doktrinini sapkınlık olarak kınayan 649 Lateran Sinodu'nun yansımasıdır. S.a Maria Antiqua'da palimpsest freskoda yer alan Basilissa'nın tarihlendirmesini 6. yüzyılın ilk yarısına kadar çıkaran araştırmacılar bu ikonografinin Meryem'i "Cennetin Kraliçesi" olarak tanımlayan Bizans metinleriyle de örtüştüğünü ileri sürmektedirler[955] (Resim 276/Bkz: EKLER). Dolayısıyla bu örnek diğerlerine göre yüzelli yıl kadar geriye gitmektedir; üzeri bir katmanla kapatıldığından daha sonra yapılan fresko ve ikonalara bir örnek teşkil etmediğini söyleyebiliriz. Bu durumda ikonografi, Got yönetimindeki Roma ile Bizans yönetimindeki Roma arasında ilginç bir git-gel oluşturmaktadır. S.a Maria Antiqua'nın[956] Grek Hıristiyanlığı ile yakın ilişkide olduğu ve Roma dini pratiklerinde Grek litürjisinin etkileri bilinmektedir. Palatino Tepesi'ndeki imparatorluk sarayının yanında olması dolayısıyla bu örneği Papalık değil imparatorluk bağlantısı içinde de değerlendirebiliriz. Altıncı yüzyılda Belisarius ve Narses gibi komutanların İtalya'yı yeniden fethetmek amacıyla geldiklerini, Konstantinopolis sarayı bağlantılarını, Ostrogotların ardından İtalya'daki Bizans başkenti eksarhların yönetimindeki Ravenna olsa da Roma'daki imparatorluk sarayı 7. yüzyıla kadar oldukça iyi korunmuştu. İmparator II.Kostans 663 yılında Roma'yı ziyaretinde burada ikamet etmişti; Papa VII.John papalık konutunu Lateran Sarayı'ndan Palatino'daki piskoposluğa taşımıştı. Palatino Tepesi bu yüzyılda siyasi ve dini otoritenin merkezi konumundaydı. S.a Maria Antiqua Kilisesi konumu göz önüne alındığında önemli bir yapıydı. D.Angelova'ya göre İmparatoriçe Ravenna mozaiklerinde görüldüğü gibi her zaman mor giysi giymez ve taç kullanmazdı;

[954]Monotelitizm, 7.yüzyılda ortaya çıkan İsa'da tek ilahi doğa olduğunu ileri süren doktrin. 649 yılında yapılan Lateran Sinodu'nda reddedilmiştir. Haldon, 2006, **a.g.k.,** 264.
[955]Osborne, 2017**, a.g.k.,** 98-100.
[956] 9. yüzyılda, Roma artık Bizans İmparatorluğu'nun toprağı değildir; ancak şehirdeki Grek manastırları sayesinde teolojik, edebi ve sanatsal açıdan Ortodoks dünyasıyla canlı ve aktif bağını sürdürmektedir. 847 depreminden sonra, Santa Maria Antiqua kilisesi terk edilmiştir; din adamları Santa Maria Nova'ya taşınmıştır; sonraki yıllarda kilise küçük bir cemaate ev sahipliği yapmıştır. Atriumu duvar resimleriyle süslenmiştir. J. Osborne (2001). Artistic contacts between Rome and Constantinople in the year following the triumph of orthodoxy. (AD 843), L'Ellenismo italiota dal VII al XII secolo. *Alla memoria di Nikos Panagiotakis. Atti del Convegno,* Atene, s.261-272.

Angelova, bu imgenin imparatoriçenin sikke ve fildişi malzeme üzerindeki figüründen beşinci yüzyılda geliştiğini ve imparatorluk kavramının erkek ve kadın hükümdarın ortaklığı olarak tasarlandığını, dolayısıyla Meryem'in kraliçe olarak tasvirinin bu politik görüşe dayandığını belirtmektedir[957]. İkonografinin kökenini Roma'ya bağlayanlar, 7.-8. yüzyıllarda bir hac ve ziyaret merkezi olan kenttte çok sayıda atölyenin kraliçe formunda Meryem ile ilgili hediyelikler ürettiğini kanıt olarak gösterirken, Osborne asıl kökenin Konstantinopolis imparatorluk sarayı olduğunu ve bu görüşün üretilen yazılı metinlerle (5.-6. yy.) örtüştüğünü belirtmektedir[958]. Roma Kilisesi'nin Meryem ile ilişkisinin bu dönemde arttığına şahit olmaktayız; Doğu kökenli Papa I.Sergius (687-701) litürjiye Meryem ile ilgili Müjde, Doğum ve Meryem'in Ebedi Uykusu (*Dormitio*) ayinlerini eklemiştir. Papa VII.John'u ise Roma'daki resim sanatında sağladığı yeniliklerle anmak gerekmektedir. Örneğin, figürlerdeki kare şeklindeki hale Doğu Hıristiyanlığı kökenlidir; bu ayrıntı Sina Manastırı mozaiklerinde 6. yüzyılda görülen bani portrelerinde karşımıza çıkmaktadır. S.a Maria Antiqua'da ve S. Petrus mezar şapelinde ise bir buçuk yüzyıl sonra VII.John döneminde kullanılmıştır. Osborne'a göre VII.John'un Meryem'e yürekten bağlı bir Papa olduğuna şüphe yoktur; Roma'da karşılaştığımız Basilissa ikonografisi Doğu coğrafyasında olasılıkla yüz yıldan fazla süren tasvir kırıcılık döneminde imparatorluk yasaklarından kurtulamayan bir imge olmalıdır[959].

Madonna Regina-Basilissa ikonografisi Roma'da 5.yüzyılda S.a Maria Maggiore'de; 6. yüzyılda S. Pietro'da; 6.-8. yüzyılda S.a Maria Antiqua'da, S.a Maria in Trastevere'de, Sant'Ermete apsisinde, SS. Nereo e Achille zafer kemerinde; 9.yüzyılda S. Clemente'de, S.a Maria in Domnica'da, S. Zenone Şapeli'nde, S.a Prassede'de, S.a Pudenziana e Prassede'de karşımıza çıkmaktadır[960]. Sekizinci yüzyılda karşımıza çıkan "Maria Regina-Basilissa" çoğunlukla papalar tarafından sipariş edilen bir ikonografi olması nedeniyle Roma'ya özgü bir ikonografi olarak algılanmıştır. Kriza bu görüşe dayanarak Meryem'in taç giyme töreni konulu mozaikleri, Meryem'in gelin sembolizmi ve Roma Kilisesi özdeşleştirmesi ile Bizans karşıtı bir mesaj taşımakta olduğu şeklinde

[957]Osborne, 2017**, a.g.k**., 101; D.Angelova (2004)."The Ivories of Ariadne and Ideas About Female Imperial Ideology in Rome and Early Byzantium", *Gesta 43/1*, 2004, s.1-15.
[958]J.Osborne (1979). *The portrait of Pope Leo IV in San Clemente, Rome: a Re-examination of the so-called 'Square' Nimbus in Medieval Art*, BSR (British School at Rome) 47, s.102.
[959]Osborne, 1979**, a.g.k**., 58-65.
[960]http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=451 (Erişim Tarihi 12.8.2020)

yorumlamıştır[961]. Meryem'in kraliçe görünümünde ikonografide yer alması, kucağında taşıdığı İsa'nın krallığının da altını çizmekteydi. Meryem'in "Cennet'in Kralının Annesi" olması yanında Davut soyundan gelmesi de teolojik olarak imgeyi haklı çıkarmaktadır. Lidova, Hıristiyan teolojisi bağlamında büyük önem taşıyan bu ikonografinin Roma kökenli olamayacağını, büyük olasılıkla imparator- imparatoriçe imgesinin şekillendiği yer olan Kontantinopolis'e bakmak gerektiğini savlamaktadır[962]. Konstantinopolis sarayındaki seküler ikonografinin Roma'da Maria Regina kutsal imgesi olarak veya tersi olarak dini imgelerin seküler ikonografide yer bulması söz konusudur. Maria Regina-Kytriotissa-Basilissa ikonografisinin kökeni konusunda tartışmalar sürmektedir; Bizans imparatorluk sarayının imparatoriçe imgesinden kaynaklandığını ve ikonoklazma öncesi yaygın bir kullanımı olduğunu söyleyebiliriz.

Galaktotrouphousa-Emziren Meryem (*Madonna Lactans-Virgo Lactans*) ikonografisi, çoğunlukla "*Ave Maris Stella*" duasından çıkarılan "*mostra te esse matrem*"[963] ifadesini anımsatmaktadır. Sinoptik İncillerde Galaktotrophousa hakkında bir bilgi olmasa da 8.-9. yüzyıllara tarihlenen Apokrif "Arap Çocukluk İncili" ile ilgili olarak teolog Johann K.Thilo'nun "Ve işte, büyük kandil ve mumların ışığından daha parlak ışıklarla dolu o mağara. Bir yemliğe yerleştirilmiş, kundağa sarılmış bebek annesi Meryem'in göğsünü emiyordu" şeklindeki tercümesi Galaktotrophousa ikonografisini açıklamaktadır[964]. Ermeni Çocukluk İncili 9:2'de[965] süt verme detayından söz edilmektedir. Bu noktada Kopt ve Ermeni Hıristiyanlığı arasındaki sıkı ilişkiler de göz önüne alınmalıdır[966]. Altıncı yüzyılda yazılan Meryem'e en büyük övgüyü içeren Akathistos İlahisi'nde Meryem'in mucizevi anneliği ve bebeğe süt vermesini içeren

[961]Kriza, 2015, **a.g.k.,** 272-290.
[962]Lidova, 2010**, a.g.k.,** 242.
[963] "*Anne olduğunu göster*".
[964]J.K.Thilo (1832). *Codex apochryphus Novi Testamenti*, Lipsia 1832, s. 67-69; Arap Çocukluk İncili 3:1 için, http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Vangelo_arabo_infanzia_di_Gesu.pdf (Erişim Tarihi 27.8.2020)
[965] https://sites.google.com/site/lesacrescritture/Home/vangelo-dell-infanzia-armeno-rel-di-f-demelas (Erişim Tarihi 26.8.2020)
[966]E.Albrile (2014). Maternita' incestuose e Madri visionarie. Due rappresentazioni anomale di religiosita' femminile. *"Medieval Sophia". Studi e Ricerche sui Saperi Medievali*. *E-Review semestrale dell'Officina di Studi Medievali, 15*-16 (gennaio-dicembre 2014), s.1-21.

dizeler yer almaktadır; 16. bölüm bedenlenmenin doğaüstü anlamı üzerinde durmaktadır[967].

Galaktotrophousa ikonografisinde Meryem ayakta veya oturmuş vaziyettedir, sol kolunda Çocuğu tutarken sağ eliyle göğsünü uzatmaktadır. Anne ve Oğul'un yüzlerinde soylu bir ifade görülmekte, ancak farklı yönlere bakmaları da birbirlerinden kopukluk duygusu yaratmaktadır. Her şeyi yaratan ve herkesi besleyeni besleyen olarak geniş bir sembolizm içermektedir. Roma Priscilla Katakombu'nda 2.-3. yüzyıla tarihlenen duvar resminin Emziren Meryem olup olmadığı tartışmalıdır (Resim 277/Bkz: EKLER). Cutler, Bizans kökenli ilk Galaktotrophousa tasvirinin Museo Nazionale Romano delle Terme'de bulunan bir krater üzerinde olduğunu söylemektedir[968]. Werner, Hodegetria ve Galaktotrophousa ikonografilerinin kaynağı olarak Eski Mısır kültüründeki İsis figürlerini göstermektedir[969]. En somut örnek Eski Mısır'da Helenistik dönem sanatında karşımıza çıkan İsis ve kucağındaki Horus [970] heykelciğidir (Resim 278.a./Bkz: EKLER); Mısır coğrafyasından (Karanis) bir duvar resminde ise İsis bir koltukta oturmakta ve bebeği emzirmektedir; bebek ara vermiş izleyiciye bakmaktadır; işaret parmağı gizemli sessizliğe dikkat çeker şekilde dudaklarındadır. İsis'in çıplaklığı dikkat çekicidir (Resim 278.b/Bkz: EKLER); Vatikan Müzeleri'nde yer alan İsis ve Harpokrat (1.yy) heykeli de güzel bir örnek oluşturmaktadır (Resim 279/Bkz: EKLER). Hıristiyanlığın ilk yüzyıllarında zulüm devam ederken pagan ikonografisinin yeni inanca uyarlandığını ve yeni teolojik anlamlar yüklendiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde Mısır'da İsis ve Meryem inancının paralel devam etmesi de mümkündür. Bazı İsis heykellerinin kutsanarak Meryem inancı için kullanıldığı bilinmektedir[971].

Tartışmasız ilk örnekler 6.-7.yüzyılda artık Hıristiyan olan Mısır'da ortaya çıkmıştır. Mısır'ın Roma İmparatorluğu yönetiminde bulunduğu 1.-3. yüzyıllarda yer altı mezarlarında bulunan Fayyum portrelerinin ikona ve duvar resimleri için kaynak oluşturduğu bilinmektedir. Bu portreler ölüm ve öteki dünya ile ilgili olsa da ebedi

[967]M.Smorag-Rozycka (2017). "Mary has fill me with amazement that she gave milk to the One who feeds the multitudes": Notes on the Byzantine Iconography of Maria Galaktotrophousa. *Ikonotheka* 27, Warszawa.
[968]A.Cutler (2000). "The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy". *Byzantium, Italy and the North: Papers on Culturel Relations,* London, s.164-189.
[969]M.Werner (1972). "The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells: Part I", *The Art Bulletin*, Vol. 54, No.1, s 1-23.
[970]Fayyum Bölgesi'ndeki Helenistik-Roma şehri Karanis'te Michigan Üniversitesi'nin 1924-1935 yılları arasında yürüttüğü kazılarda bulunmuştur. Weitzmann, 1979, **a.g.k.,** 513.
[971]C.Capone (2009). Simboli, Madonna del latte, *Medioevo*, Anno 13 n° 12 dicembre 2009, s. 31.

boyutta, belirsiz bir zamanda askıya alınmış hissi vermeleri yönünden ikonalara ilham kaynağı olmuştur[972]. Stilize bir imge olarak Kopt Mısır'dan Doğu Kiliselerine yayılmıştır. Kahire Kopt Müzesi'nde bulunan, Bawit'ten ve Sakkara San Yeremiah Manastırı'ndan gelen ve 6.-7. yüzyıla tarihlenen Emziren Meryem örnekleri[973] genellikle manastır ve kiliselerde kullanılmış bir ikonografidir[974] (Resim 280.b/Bkz: EKLER). Bu örnekler Mısır Hıristiyanlığının Eski Mısır geleneklerini ve formlarını sahiplendiğinin göstergesidir[975]. Kompozisyona iki yanda meleklerin veya azizlerin yerleştirildiği örnekler de bulunmaktadır. Kahire, Kopt Müzesi'nde bir stel üzerinde yer alan ve 6. yüzyıla tarihlenen iki meleğin eşlik ettiği Virgo Lactans, 6.- 7. yüzyıla tarihlenen olasılıkla Konstantinopolis atölyelerinde işlenmiş Berlin, Bode Müzesi'nde yer alan fildişi diptik ile Ermenistan, Ecmiadzin İncili kapağı örneklerini verebiliriz. Emzirme, Antik Yunan kültüründe anne ve çocuk arasında ayrıcalıklı bir ilişki olarak korunmuştur; Roma'da ise zengin soylular emzirmeyi bedenlerini bozacağı ve toplumdan uzaklaştıran bir eylem olarak gördükleri için reddetmişlerdir. İkonografinin Hıristiyan sanatında yerini alması uzun bir zaman almıştır. Bu form daha sonra *Galaktotrouphousa* adıyla Meryem üzerine sabitlenmiştir. Gharib, Mısır'dan hareketle Suriye üzerinden Balkanlara ulaşan ikonografinin Bizans sanatında çok yaygın olmadığını belirtmektedir[976]. Aziz Luka'nın Meryem'in insan doğasına vurgu yapan "Ne mutlu seni taşımış olan rahme, emzirmiş olan memelere!"[977] bölümü ikonografinin yayılmasında önemli bir rol oynamış olmalıdır. Bizans sanatında *Galaktotrophousa*, Batı'da *Maria Lactans-Virgo Lactans* olarak bilinen ikonografinin ilk izleri Papa III.Gregorius'un İsauriyalı Leon'a (717-741) yazdığı mektupta karşımıza çıkar. Söz edilen VII.Ekümenik Konsil belgeleri arasına giren mektupta "Rabbimizi kollarında tutan ve onu sütü ile besleyen Kutsal Meryem'in görüntüleri" ifadesi yer almaktadır[978]. Bu ifade ve tasvir annelik tavrında Tanrı'nın bir insan olarak bedenlenmesi paradoksunu vurgulamaktadır. Onikinci yüzyıla kadar unutulmuş görünse de, 13. yüzyıldan itibaren

[972]D. Korkmaz Ekici (2013). Fayyum Portreleri, *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Dergisi* 3(1), s.27-36.
[973]E.Marcato (1997). Maria. Area bizantina, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, s. 228.
[974]Smorag-Rozycka, 2017, **a.g.k.** Suriye, Wadi al-Natrun bölgesindeki manastırda 1996 yılında ortaya çıkarılan, Bawit'de Sant'Apollo Manastırı'ndan gelen resimler örnek gösterilebilir.
[975]M. H. Rutschowscaya (1994). Copti, scultura, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Milano-Roma 1994, s. 294 b-300 a; M. Rassart-Deberg (1986). Copti, pittura, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., V, s. 300 -306.
[976]Gharib, 1993, **a.g.k.,** 97.
[977]Luka 11:27
[978]C.Bertelli (1961). Maria, *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, IV, Roma, s. 849.

yeniden ele alınmış bir temadır. Roma, S.a Maria in Trastevere'deki 12. yüzyıl Virgo Lactans mozaiği (Resim 280.a/Bkz: EKLER) ile 6.-7. yüzyıldan Sakkara-San Yeremiah Manastırı duvar resmi büyük benzerlikler taşımaktadır. Çocuğun çapraz bacakları, Bizans resmine dayanan ikonografik bir detaydır; Toskana resminde ve Avrupa resminde karşımıza çıkacak bu ayrıntı haç üzerindeki kaderine de gönderme yapmaktadır. İtalyan ressamların sayısız Emziren Meryem örneğinde, İsa'nın bakışı izleyiciye dönmüş olsa bile, genellikle annesinin göğsünden emerken tasvir edilmektedir.

İkonografi, Haçlıların Girit Adası'nda bulduğu çok sayıdaki Galaktotrophousa ikonası sayesinde adak imgesi olarak yayılmıştır[979]; ikonalar yarım ve bütün figür olarak çok sayıda üretilmiştir. Bu ikonalarda Meryem frontal pozisyonda oturmaktadır; açık göğsünden Bebek İsa'yı emzirmektedir; teolojik olarak İsa'nın ilahi doğasına eşlik eden insani doğası; Meryem'in bekareti yanında anneliği ile anne-oğul arasındaki samimiyet duygusu ve tabii ki insanoğlunun kurtuluş hikayesi öne çıkarılmıştır. İtalya'da 12. yüzyılda ilk örnekler Toskana'da karşımıza çıkmaktadır; Kuzey İtalya-Piemonte bölgesinde daha sonraki dönemlere tarihlenen çok sayıda örnek bulunmaktadır[980]. Meryem'i oğlu ile en yakın ilişki içinde gösteren sahne O'nu daha insani ve inananlara daha yakın kılmaktadır. İkonografi, 13.-14. yüzyıllarda kentlerden çok kırsal bölgelerde canlılığını korumuştur.

Bizans sanatındaki Galaktotrophousa tasvirinin kökeni konusunda bilgimiz sınırlıdır, araştırmalar devam etmektedir. Temayı yayan Girit ikonalarını model olarak gösterememizin nedeni ikonaların yayıldığı ortamda eserlerin bani isteği doğrultusunda gerçekleştirilmesidir. Şu anda elimizde prototip olarak Eski Mısır ve 12. yüzyıl İtalya örnekleri bulunmaktadır. Doğu kökenli bir ikonografi olmasına karşın elimizdeki örnek sayısı azdır. Kyzikos Metropoliti Romanos'un özel mühürleri için Galaktotrophousa imgesini nasıl seçtiği bilinmese de mühürler nadir örnekler oluşturmaktadır[981].

[979]Cutler, 2000, **a.g.k.,** 164–89.
[980]Verbania'da (Lago Maggiore kıyısında) San Remigio Oratoryosu'nda bulunan Emziren Meryem 1528 tarihlidir.
[981]11. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen mühürler Hermitage Müzesi'ndedir. Meryem tasvirli 3870 adet mühürden sadece dördü Galaktotrophousa imgesi taşımaktadır. Aktaran: Smorag-Rozycka, 2017, **a.g.k.**

Bizans coğrafyasının nadir örneklerinden olan Kosova-Pec Patrikhanesi Kilisesi'nde (13.-14. yy.) nefin doğu duvarında yer alan Galaktotrophousa tasviri eğimli bir yüzeydedir; gösterişli bir taht üzerindeki Meryem sağ tarafında duran Bebeği emzirmektedir. Tahtın iki yanında iki melek tanıklık etmektedir. Daha ileride Kiril alfabesiyle Akathistos İlahisi'nin 12. kıtası yazılıdır: "Sevin, ey Ebedi Bakire Gelin!"[982]. Burada da yine Meryem'in bekareti, mucizevi anneliği ve Logos'un bedenlenmesine vurgu yapılmaktadır (Resim 281/Bkz: EKLER). İmge, 13. yüzyıla gelindiğinde stilize özelliğini kaybeder ve daha gerçekçi bir ikonografi olarak karşımıza çıkar. Bizans sanatındaki frontalliği yok olmuş Meryem, Lorenzetti'nin[983] eserinde Bebek İsa'ya yönelmiştir; bebek ise izleyiciyle iletişim halindedir. İzleyiciye annesinin göğsüne yapışmış çocuğun insan olduğu ve Tanrı Oğlu İsa'yı besleyen kadının cennette yerini garantilediği düşüncesini empoze etmektedir. Siena, Palazzo Arcivescovile'de yer alan Süt Veren Meryem veya Andrea Pisano'nun (S.a Maria della Spina'da) eserleri örnek verilebilir. Bu örneklerin etkisiyle 14. yüzyılda "Alçakgönüllü Meryem - *Madonna dell'Umilta*" ikonografisi doğacak, 16.yüzyılda Araf'taki ruhların koruyucusu olarak göğüsleri tamamen açıkta Meryem figürü ile "*Madonna delle Grazie*" ortaya çıkacaktır[984]. Ayrıca ilahi lütuf için süt bir metafor olarak kullanılacaktır; Araf'ta kurtuluşu bekleyen ruhların acıları dindiren ve onları sütüyle besleyen bir Meryem figürüne dönüşecektir. Konstantinopolis'te Meryem rölikleri arasında sütü de sayılmaktadır. İtirafçı Maximus, Bebeği emzirirken elbiseye damlayan sütten söz etmektedir[985]. Fransisken San Bernardino da Siena'nın vaazıyla Galaktotrouphousa ikonografisi güçlenmiş ve yayılmıştır; Karşı Reform hareketine kadar İspanyol etkisi altındaki bölgelerde (Sardunya Adası, Barselona), Güney İtalya ve Lombardia bölgelerinde betimin yayıldığını söyleyebiliriz.[986].

Onbeşinci yüzyıla tarihlenen bir ikonada eleştirel bir tutum göze çarpmaktadır. Torino, SS. Vittore e Corona a Rivalta Kilisesi'nde Galaktotrophousa tasvirinde

[982]Aktaran: Smorag-Rozycka, 2017, **a.g.k**.
[983]https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria.lactans.Lorenzetti.Ambrogio.jpg (Erişim Tarihi 29. 9. 2020)
[984] P.Scaramella (1991). *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Genova, s. 25; F.Cecchini (1995). Maria. Iconografia II, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, s. 216.
[985]J.Wortley (2005). The Marian Relics at Constantinople, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, no. 45, s. 171–187; S. J. Shoemaker (2008). The Cult of Fashion: The Earliest "Life of the Virgin" and Constantinople's Marian Relics, *Dumbarton Oaks Papers*, no. 62, s. 53–74.
[986] D.Vasta (2003). *Iconografia mariana nella pittura delle chiese di Acireale*. s.125, 397. http://www.accademiadeglizelanti.it/2003/iconografia.pdf . (Erişim Tarihi: 23.7.2020).

Meryem maphorionu ile tamamen kapalıdır; başında tacı vardır; Çocuk İsa yarı çıplaktır; sütü reddeden İsa'nın hareketi beslenme ve üreme ile ilgili bir eleman olan gıdanın reddedilmesidir. Gnostik etkili bir ikonografidir [987] (Resim 282/Bkz: EKLER).

On altıncı yüzyılda farklı çevreler Kilise'yi sorgulamaya başlamıştır; reform isteyen Protestanlar Kilise'nin harcamalarında kısıtlama çağrısı yapmıştır; sorun çözülemeyince Trento Konsili (1545-1563)[988] toplanmıştır. Hıristiyanlık için bir kırılma noktası oluşturan Konsilde Protestan Kilisesi'nin Katolik kiliseden kesin olarak ayrılması onaylanmış ve Karşı Reform başlamıştır. Konsilin, "*De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*" kararnamesi ile Kilise'nin adak ikonalarına (imgeleri) ilişkin konumu tanımlanmıştır. Trento Konsili [989] kararları dönemin ahlak kurallarına göre baştan çıkarıcı özelliği olan imgeleri yasaklamıştır; Konsilin niyeti bellidir; Meryem'in açık göğüslü imgesini de bunlar arasında saymaktadır. Piskoposlara iletilen genelge ile yetki alanlarındaki kiliselerde bulunan bu tür tasvirlerin gözden geçirilmesi tavsiye edilmiştir. Milano Paşpiskoposu ve Kardinali Carlo Borromeo, Brianza'da bulunan bu özellikleri taşıyan çok sayıda imgenin üzerini boyayla kapattırmıştır; bu tasvirler Meryem ve Çocuk İsa formuna dönüştürülmüştür; "*Madonna del Latte* - Emziren Meryem" gibi ve bu kavramı çağrıştıran adları olan kiliselerin adları da değiştirilmiştir[990].

Meryem ve Çocuk İsa Rönesans sanatında çok işlenen, F.Lippi, Botticelli, Raffaello, L.da Vinci, Mantegna, Michelangelo, Dürer gibi sanatçılar tarafından tercih edilmiş bir temadır. Anne ve Oğul arasındaki insani ve sıcak duygular, dokunuşlar, bakışlar yoğun biçimde işlenmiştir. Konu aynı olsa da ele alış biçimi ve bakış açısı

[987]Gnostisizmde karşılığı olan üremeye, nesile yani dünyaya yönelik bir tiksinti ifadesidir; dolayısıyla bu tavır tam açıklamasını gnostisizmde bulmaktadır. Bu mistik felsefede süt sadece bir beslenme aracı değil, bedensel üremenin devamı anlamını taşımaktadır.

[988] Trento Konsili, 1545-1563 yılları arasında, 18 yıl sürmüş ve üç dönem halinde 24 oturum gerçekleştirilmiştir.

[989] 1563 Trento Konsili kararı "…Eğer azizler ve sağlıkla ilgili ibadetler kötüye kullanılırsa, yanlış dogmalar ortaya çıkmasın ve eğitimsiz kişiler için tehlike yaratmasın diye kutsal konsil tarafından derhal kaldırılacaktır. Böylece eğitimsiz halkın yararına kutsal metinler kullanılacaksa, halka kutsal olanın gözün form ve renk olarak görebildiği figürlerde olmadığı öğretilmelidir. Benzer şekilde röliklere tapınılmasında, imgelerin dini kullanımının, azizlere ibadetteki tüm batıllığın önlenmesi gerekir. Şu tip isteklerin engellenmesi gerekir: şehvete davet yasaklanmalıdır, figürler baştan çıkarıcı güzellikte çizilmemeli ve süslenmemelidir. Ve halk azizlerin kutlamasında veya röliklerin ziyareti bahanesiyle sarhoşluk ve ziyafet aşırılıklara kaçmasın. Sonuç olarak, piskoposlar bu konuda çok dikkatli ve titiz olmalıdırlar, çünkü Tanrı'nın evinde kutsallık gerekiyorsa düzensiz, zıt, rastgele, din dışı ve uygunsuz hiçbir şey olmamalıdır." https:// www.academia.edu /6627776/ Riforma _Controriforma _e_il_Concilio_di_Trento_1510-1563_ (Erişim Tarihi 20.8.2020)

[990]Capone, 2009, **a.g.k**., 39.

farklıdır. Bizans sanatı örneklerinde ve Rönesans dönemine kadar Batı sanatı örneklerinde Çocuk İsa giyimli iken çıplak veya yarı çıplak bir bebeğe dönüştürülerek insan yönü ve duygusallığı daha çok vurgulanmaya başlamıştır. Bu dönemde Galaktotrophousa tipolojisi de çok tercih edilen bir tasvirdir. Farklı Meryem imgelerini birleştirmek yönünde bir seçim yapan sanatçılar da vardır; Rogier van der Weyden'in[991] (15. yy.ortaları) Tahtta Meryem ve Çocuk tablosunda Meryem Çocuk İsa'yı emzirmektedir; Cennetin Kraliçesi ve parmağındaki yüzükle Mesih'in Gelini ayrıntıları ile farklı bir teolojik sentez ortaya koymaktadır. Galaktotrophousa, özellikle çocuk isteyen veya doğum sırasında yardım isteyen kadınlara, fakirlere ve acı çekenlere merhamet, Kutsal Bakire'nin temsil ettiği kadın erdemi ve İsa'nın doğumunun müjdelenmesinden başlayarak yeniden doğuş mesajını da yani Diriliş mesajını da içermektedir[992].

Meryem ve Çocuk İsa (ayakta ve tahtta oturmuş pozisyonda) çalışma kapsamındaki Matera kiliselerinde de en çok karşılaşılan temadır. Cripta del Peccato Originale'de doğu duvarında yer alan üçlü apsis düzenlemesinde ana apsis yarım dairesi içinde Meryem ve iki azize kompozisyonu yer almaktadır (Resim 10/Bkz: EKLER). Meryem frontal ve hiyeratik biçimde ayakta durmakta ve sol kolunda taşıdığı Çocuk İsa'yı eliyle işaret ederek Hodegetria ikonografisi özellikleri taşımaktadır; son derece gösterişli inci ve değerli taşlarla işlenmiş ve bol drapeli dalmatik üzerine yine bol drapeli bir örtü (maphorion) kullanmaktadır; kıyafeti Bizans imparatorluk giysileri ile benzerlik göstermektedir[993]. Geleneğe uygun olarak Maphorionun gizlemediği saçlar figürün özelliğidir; Tanrı Anası'nın bilinen ikonografisi ile bağdaşmamakla birlikte, bu ayrıntı Ortaçağ döneminde bazı tasvirlerde görülmektedir. Koyu renkli küçük

[991] https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/weyden-rogier-van-der/virgin-and-child-enthroned (Erişim Tarihi 25.8.2020)

[992]M.P. Gaias (2015). Il retablo della Madonna del Latte e gli affreschi sei-centeschi nella chiesa di nostra Signora del Regno di Ardara. s.113-213. *Il Retablo Magiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte,* fede. *Atti del Convegno di Studi, Ardara, 25 settembre 2015, Carlo Delfino Editore.*

[993]Bu dönemde Bizans üslubu Roma'da Batılı üsluplarla birlikte yayılmaktaydı. Longobardia Minor adı verilen Güney İtalya da bu modayı izliyor olmalıydı. M.Mignozzi (2013). Abbigliati di sontuose apparenze: tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale. *La grotta del Peccato Originale*, Mario Adda Editore, Bari, s.146-147; 774 yılında son Lombard Kralı Desiderius ölünce yerine geçen II.Arechi Frank tehlikesi karşısında Konstantinopolis İmparatoruna yaklaşmış, iki kralın yaptıkları anlaşmada Lombard Sarayının giysi ve saç kesimi konusunda Doğu geleneklerini izlemesi öngörülmüştür. Bu ayrıntılar politik bağlılığın da göstergesidir. Lombard Prensinin ölümü nedeniyle bu karara uyulmasa da Doğu dünyasının çekiciliği, yabancı gelenek ve göreneklerin farklı alanlarda kabul gördüğünün kanıtıdır. Breccia, 2006, **a.g.k.,** 49-85.

ayakkabılar Bizans imparatorlarının giydiği *tzangionu*[994] andırmaktadır. Başında yaprak şeklinde üç çıkıntısı bulanan bir taç dikkati çekmektedir. Bu özellikleri ile de *Madonna Regina-Basilissa* kategorisine girmektedir. Regina örneklerinin çoğu tahtta oturur pozisyonda tasvir edilirken örneğimizde Meryem ayakta durmaktadır. Çocuk İsa himation giymiştir, sol elinde bir rulo tutmakta, sağ eli ile kutsama işareti yapmaktadır. Merkezi figürün iki yanında hafifçe Meryem'e doğru eğilmiş *proskynesis* pozisyonunda daha küçük ölçekte iki kadın figürü- azizeler olmalıdır- yer almaktadır; bu tavır dikkati merkezi figür olan Meryem ve Çocuk İsa'da toplamaktadır. Kadınlar da gösterişli giysileri ve dalmatik altına giydikleri tuniğin bol kolları ile dikkati çekmektedir. Başlarındaki örtü omuzlarına dökülmektedir. Bakışları Meryem'dedir; ellerini Meryem'e doğru uzatmış, O'nu işaret etmektedirler. Giysilerdeki drapeler Roma'da Papa I.Pasquale döneminde (817-824) inşa edilen S.a Prassede Kilisesi mozaikleri arasındaki aziz figürlerinin giysi kıvrımlarını hatırlatmaktadır[995]. Castelfranchi, Meryem'in tacının bazı sikkelerde karşımıza çıkan Bizans imparatoriçelerinin taçlarına benzediğini iddia etmektedir. Önce oğlu VI.Konstantin (780) ile daha sonra tek başına imparatoriçe olan İrene (797), II.Mikhail (842-867) ve Teodora, I.Basileus (867-886) ve karısı Eudokia Ingerina dönemi sikkeleri üzerinde benzer tasvirlerin olduğunu söylemektedir[996]. Bertelli ise 826-842 yılları arasında Benevento Dükalığı otoritesi altında gerçekleştirilen Volturno-S. Vincenzo Kilisesi Epifanio Kriptası'nda yer alan kadın din şehitlerinin başlığı, Seppannibale Kilisesi'ndeki Azize Giulitta'nın başlığı ve 10.yüzyıla tarihlenen Vat. Lat.9820 gibi bazı minyatürlerde karşımıza çıkan başlıklarla benzerliğini vurgulamaktadır[997]. Mignozzi, Meryem'in sıra dışı başlığını Bizans dünyasında karşımıza çıkan imparatoriçe başlıkları veya taçları ile karşılaştırmış ve sonunda Meryem'in başlığının bu örneklerle benzeşmediği sonucuna varmıştır[998]. Çerçeve içindeki sahnenin alt kısmında beyaz fon üzerinde figürlerin arasında siyah, ince kıvrık dallar üzerinde kırmızı çiçekli bitkiler yer almaktadır. Bu ayrıntı Ravenna, 6.yüzyıl S. Apollinare Nuovo Kilisesi'ndeki Tahtta Meryem ve Çocuk İsa mozayiğinin beyaz-kırmızı çiçekli zeminde, 9.yüzyıl S.a Prassede mozaiklerinde ve 9.yüzyıl S.a Maria in Domnica Kilisesi apsis düzenlemesinde sahnenin alt kısmında yer alan çiçek

[994] *tzangia (*τζαγγία): Bizans imparatorluk ailesinin kullanımına özgü porpora (mor) rengi ile boyanmış, 4.yüzyıldan itibaren imparatorlara has ipekten yapılmış değerli taşlarla süslü bir ayakkabı çeşidi.
[995] G.Bertelli vd. (2010). *I Longobardi del Sud*, Roma, s.367.
[996] Castelfranchi, 1991, **a.g.k**., 28.
[997] Bertelli vd., 2010, **a.g.k.**, 367.
[998] Mignozzi, 2013, **a.g.k.,** 127-171.

düzenlemesini andırmaktadır (Resim 256/Bkz: EKLER). Sekizinci ve 9. yüzyıllarda Roma Kilisesi çevresinde ve papaların isteği doğrultusunda kiliselerde, özellikle apsis düzenlemelerinde gerçekleştirilen *Madonna Regina - Basilissa* ikonografisinin benzeridir. Giysilerdeki ve saç biçimlerindeki farklılığı ise yerel etkiler olarak açıklayabiliriz.

Meryem ve Çocuk İsa ikonografisi kapsamında tez çalışmasında ele alınan kiliselerde dikkati çeken iki figür *Madonna Regina-Basilissa* olarak incelediğimiz Cripta del Peccato Originale apsis düzenlemesi ve S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde yer alan *Galaktotrophousa*-Emziren Meryem örneğidir (Resim 57/Bkz: EKLER). Kilisenin güney duvarında bir niş içinde yer alan İtalya'da yaygın bir tema olsa da bölgede tek örnektir. Meryem yüksek arkalıklı bir tahtta ve silindir formunda inci işlemeli bir minder üzerinde oturmaktadır; mavi giysisi ve kırmızı maphorionu başını ve tüm vücudunu örtmektedir. İncilerle çevrili bir halesi vardır. Sağ kolunda tuttuğu Bebeğe sol eliyle göğsünü uzatmaktadır. Giyinik, çıplak ayaklı ve haçlı haleli bebek annesinin göğsünü tutmaktadır. Anne ve oğlun bakışları birbirlerine yönelmiştir. İsa'nın ilahi doğasına eşlik eden insani doğası; Meryem'in bekareti yanında anneliği ile anne-oğul arasındaki samimiyet duygusu ve tabii ki insanoğlunun kurtuluş hikayesi şeklinde katmanlı bir teolojik mesaj içermektedir. Sahne, Kosova, Peç Patriarklığı Kilisesi'nde bulunan, 13.yüzyıla tarihlenen Galaktotrophousa (Resim 281/Bkz: EKLER) ile benzerlikler göstermektedir. Anne ve Oğul'un ilişkileri, taht düzenlemesi, giysileri, ayaklarını işlemeli bir suppedaneuma dayamaları, hatta Meryem'in kırmızı ayakkabıları aynı modelin kullanımına işaret etmektedir. Onüçüncü yüzyılda Girit ikonalarının Makedonya coğrafyasında olduğu kadar Güney İtalya'da da dolaşımda olduğu bilinmektedir.

Çalışılan kiliselerdeki duvar resimleri ağır tahribata uğradıkları için anne-oğul ilişkisi tam anlaşılamamaktadır. Genel olarak çalışılan kiliselerdeki örnekler Theotokos ve Hodegetria ikonografileri ile benzerlik göstermektedir. Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde yer alan bir resimde çerçeve içinde Meryem kırmızı bir giysi üzerine sarı haç işlenmiş mavi maphorionu ile yüksek arkalıklı bir tahtta frontal pozisyonda oturmaktadır; silindir şeklinde işlemeli minder görülebilmektedir. Kırmızı ayakkabıları ile bir suppedaneuma basmaktadır. Çocuk İsa'nın vücudu da aynı eksende yer

almaktadır. Sahnenin altındaki yazıt günümüzde okunamamaktadır[999]. Bu duvar resmine ait olduğu bilinen Meryem'in haç işlemeli (Bizans ikonografisi karakteristiği olan bekaret sembolü olan üç haç) mavi maphorionlu başı ve Çocuk İsa'nın başı Lanfranchi Müzesi'nde sergilenmektedir; her iki figürün haleleri inci çerçevelidir. Bu özellikleri ile Bizans ikonografisindeki geleneksel Theotokos ikonografisine uymaktadır (Resim 40/Bkz: EKLER).

S.Nicola dei Greci Kilisesi'nde Meryem arkalıklı ve minderli bir tahtta oturmaktadır; başı kırmızı-kahverengi bir maphorion ile tamamıyla kapalıdır; halesindeki değerli taş bezemeleri dikkat çekicidir. Başını hafifçe soluna doğru eğmiştir; resmin büyük bölümü tahrip olduğu için sol koluyla tuttuğu Bebek ile nasıl bir ilişki içinde olduğu tam anlaşılamamaktadır; Eleousa ikonografisi olabilir düşüncesindeyiz (Resim 105/Bkz: EKLER). S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde farklı bir durum karşımıza çıkmaktadır; Dökülen duvar resmi parçaları altından (palimpsest) ortaya çıkan Aziz Anderas figürüyle aynı konumda mavi maphorionu, inci bordürlü halesi ve kucağında yine mavi giysili incili halesi olan Çocuk İsa'yı sol tarafında tutan bir Eleousa Meryem görünmektedir; Meryem frontal pozisyondadır; bebek annesinin yakasına yapışmıştır (Resim 84/Bkz: EKLER). Lanfranchi Müzesi'nde yer alan S.Maria de Idris'ten alınmış bir diğer resimde Meryem ayaktadır ve frontal pozisyonu yumuşamıştır; hafifçe sağına dönmüştür; sağ kolunda tuttuğu Bebeği sıkıca kucaklamış ve yanağına bastırmaktadır; giyinik ve haçlı haleli Bebek kollarını annesinin boynuna sıkıca dolayarak içten bir Eleousa ikonografisi çizmektedir; bu örnekte geleneksel ikonografi, renkler ve yerleştirme terk edilmiştir (Resim 72/Bkz: EKLER). S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde sütunlardan biri üzerine yerleştirilmiş Meryem yüksekçe bir tahtta oturmaktadır; 3/4 sağına doğru dönmüş Bebeği sağında kucağında tutmaktadır; kırmızı renkli ve işlemeli uzun giysisinin üzerinde sarı saçlarını açıkta bırakan beyaz bir maphorion örtmüştür; Bebek iki elini annesine doğru uzatmıştır; anne ve oğul birbirlerine bakmaktadırlar (Resim 60/Bkz: EKLER). Üstte incelediğimiz kategorilerin özelliklerine tam uymasa da Theotokos ikonografisi diyebileceğimiz bu tasvirin çerçevesinin sol alt köşesinde tahrip olmuş ve diz çökmüş bir bani figürü yer almaktadır; bir adak ikonası olmalıdır.

[999]Diehl, yazıtı *Memento Dne famuli tui Simeonis et uxoris ejus* (Simeon adlı kulunu ve eşini hatırla) olarak kaydetmiştir.

Madonna delle Tre Porte ve S.a Barbara Kiliselerinde karşılaştığımız bir diğer Meryem-Çocuk kompozisyonu daha farklı bir detay taşımaktadır. Madonna delle Tre Porte'de Meryem arkalıksız bir tahtta işlemeli bir minder üzerinde oturmaktadır; mavi maphorionundan sarı saçları çıkmaktadır; vücudu hafif sağa dönüktür; sağ kolunda Çocuk İsa'yı tutmaktadır; pembe renkli ve işlemeli giysili çocuk yanağını annesinin yanağına dayamıştır. Sol eliyle annesinin yakasını tutmakta diğer eliyle kutsamaktadır; Meryem sol elinde zarif bir biçimde yeşil bir nar tutmaktadır. Figürlerin hatları zarif ve yumuşaktır. İsa'nın haçlı halesi ve Meryem'in halesinde sarmal desenler dikkati çekmektedir, haleler inci ile çevrilidir (Resim 36/Bkz: EKLER). S.a Barbara Kilisesi ikonostasisi üzerinde yer alan Meryem de arkalıksız bir taht üzerinde oturmaktadır; 3/4 sağına dönüktür; mavi maphorionu altında sarı saçları görünmektedir; sağ koluna dayadığı çocuğun başı tahrip olmuştur; bol giysiler içindeki çocuk annesine dönüktür, sol eliyle annesine bir çiçek verirken sağ eliyle annesinin uzattığı inciri almak üzeredir (Resim 122/Bkz: EKLER). Bu nedenle "*İncirli Meryem*" olarak adlandırılmaktadır. Bu resimlerde frontal duruşun değiştiğini ve Anne ve Oğul'un ifadelerinin yumuşadığını görmekteyiz. S.a Barbara Kilisesi ve Madonna delle Tre Porte'de çerçevelerde görülen kozmatesk desenler Tek Figürler bölümünde ele alınmıştır. Meryem ve Çocuk İsa'nın yerleştirildiği kırmızı zemin kullanımı da bölge resmine Batı sanatının etkisi olarak değerlendirilmelidir[1000].

Madonna de Idris Kilisesi'ndeki Dua Eden (Orans) Meryem olarak adlandırabileceğimiz bir diğer resim de ilginçtir; Meryem'e sağından ulaşan bir beyaz güvercin dikkati çekmektedir. Meryem'e Müjde ikonografisini çağrıştıran bir ayrıntıdır (Resim 76/Bkz: EKLER). Lanfranchi Müzesi'nde sergilenen bir diğer resimde Meryem son derece gösterişli bir tahtta frontal olarak oturmaktadır. Ahşap tahtın üst kısmı istiridye kabuğu kesimli yarım daire formundadır ve iki köşesinde volütler dikkati çekmektedir. Taht edikül şeklindedir; Meryem ve Çocuk İsa'yı sarmaktadır. Tahtın alt kısmı dilimli olarak kesilmiştir. Meryem'in başı açıktır ve başında bir taç dikkati çekmektedir. Kucağına koyduğu işlemeli bir minder üzerinde oturan Bebek İsa'yı sol eliyle omzundan, sağ eliyle ise belinden tutmaktadır. Çocuk İsa frontal pozisyondadır; sarı saçlıdır, sarı halesinde haç formu oluşturacak şekilde yerleştirilmiş noktalardan oluşan bezemeler dikkati çekmektedir. Sağ kolunu havaya kaldırmıştır, eli tahrip

[1000]K.Weitzmann (1966). *Icon Painting in the Crusader Kingdom,* Dumbarton Oaks Papers, Vol.20, s.70.

olmuştur. Sol elinde ucu açık bir rulo tutmaktadır. Anne oğulun aynı eksende frontal pozsiyonu Theotokos ikonografisini anımsatmaktadır; Meryem'in başındaki taç ise *Madonna Regina-Basilissa* karakteristiğidir; ancak gösterişli ve işlemeli giysilerin yokluğu bu fikri çürütmektedir (Resim 73/Bkz: EKLER). Madonna de Idris Kilisesi'nde altar üzerinde yer alan Meryem tasviri kiliseye adını veren resim olduğu halde çok iyi tanımlanamamaktadır (Resim 65/Bkz: EKLER); yine aynı kiliseden Lanfranchi Müzesi'nde yer alan resimde yüzler tahrip olduğundan değerlendirmeye alınmamıştır (Resim 74/Bkz: EKLER). S. Eligio Kilisesi'ndeki resimde Meryem arkalıklı bir tahtta oturmaktadır; hafif sağına dönüktür, sağ kolunda taşıdığı Çocuk ile oynar görünümdedir; tavırların ve ifadelerin yumuşadığı dikkati çekmektedir. Bebeğin çıplak olması bir farklılıktır (Resim 146/Bkz: EKLER); ancak resmin özgün ikonografisi olup olmadığı konusunda bir bilgi yoktur; tahribat sonucu yapılan bir restorasyon sürprizi olabileceği de düşünülmelidir görüşündeyiz.

4.2.2. Tek figürler

Çalışma kapsamında yer alan kaya oyma kiliselerde konulu sahneler dışında yer alan tek figürlerin ikonografisi bu başlık altında incelenmiştir. Pantokrator İsa, ardından Başmelek Mikhail, Vaftizci Yahya, Nikolaus, Panteleimon, Barbara, Benediktus, Skolastika, Petrus, Büyük Yakup, Eustatius, Lorenzo (Laurentius-Lawrence) ve Stefanos, Petrus-Martir, Dorothea, Padovalı Antuan, Lucia, Sebastianus, Vito ve Leonardo gibi aziz ve azizeler olabildiğince karşılaştırmalı örneklerle ele alınmıştır.

Pantokrator İsa İkonografisi

İsa, Yeni Ahit'te Meryem'in kucağında bebek[1001] olarak, Lazarus'u diriltirken[1002] ve Son Yemek sahnesinde ekmeği bölerken[1003] yetişkin olarak tasvir edilir. Bizans sanatında İsa imgesi Suriye, Grek, Roma ve Mısır geleneklerinden süzülerek gelen eğilimlerle oluşan bir sentezdir. Emmanuel İsa, Pantokrator İsa (*Her Şeyin Hakimi*) ve Günlerin Eskisi (*ho palaios ton hemeron*) bu sentezin sonucu olarak İsa'nın farklı

[1001]Matta, 2:11
[1002]Yuhanna, 11:1-45
[1003]Matta 26:26; Markos 14:22; Luka 22:19

dönemlerinin ve farklı teolojik katmanların ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tek figür olarak tasvir edildiği Pantokrator ikonografisi, İsa'nın en yaygın ve belirgin tiplemesidir.

Pantokrator, Grekçe Παν - her şey ve κράτein-yöneten, hakim olan anlamındaki kelimelerin birleşiminden oluşmuştur. İsa tahtta ciddi bir ifade ile oturmaktadır veya ayaktadır; sağ eli ile kutsamaktadır; diğer elinde kapalı veya açık kitap tutmaktadır. Kitap üzerinde "A ve Ω" veya "Ben dünyanın ışığıyım" yazısı olabilir.

Kanonik İncillerde İsa'nın fiziksel özellikleri konusunda bilgi verilmemektedir. Kilise Babaları İskenderiyeli Klement, Büyük Basileus, İskenderiyeli Kiril yazılarında İsa'yı kısa boylu ve sıradan görünümlü bir erkek olarak tanımlamaktadırlar. Scweinfurth'un makalesinde belirttiğine göre Pagan felsefeciler Thriphon ve Celsus İsa'nın yüzünün çirkin ve vücudunun kusurlu olduğunu iddia etmişlerdir. Yeşaya 53:2'de "... bakılacak biçimden, güzellikten yoksundu" denirken, Mezmurlar 45:2 'de "Sen insanların en güzelisin" gibi bir ifade yer almaktadır. Hieronymus ise (+420) İsa'nın yüzü ve gözlerinde herkesi etkileyen bir güç olduğunu belirtmektedir[1004]. Gnostikler İsa'yı kısaca "güzel" olarak kabul etmişlerdir; insanlığın kaderini yenen bu ilahi çocuk kavramı 4. yüzyıla tarihlenen Brescia lipsanoteki üzerindeki İsa tipi ile benzerdir[1005]. Yuhanna İncili 14:9'da "Beni görmüş olan, Baba'yı görmüştür..." sözleri imgenin teolojik olarak değerini ifade etmektedir; bu nedenle İsa'nın fiziksel görünümü önemlidir.

Erken dönemde yaygın olarak karşımıza çıkan tasvirler, Eski Ahit'te Kral Davud'un[1006] Tanrı'yı ifade ettiği sözlere uyumlu Yuhanna İncili'ndeki[1007] "İyi Çoban İsa" betimidir. İyi Çoban tasviri örnekleri 3. yüzyıla tarihlenen Roma'da Domitilla, S. Callisto, S.a Priscilla katakomplarında ve Suriye'de Dura Europos - Domus Ecclesiae[1008] 'de karşımıza çıkmaktadır. İncillerde İsa'nın fiziksel tanımı verilmezken ilk tasvirler için "İyi Çoban" örneklerindeki gibi genç, sakalsız, Apollon görünümünde

[1004] P. Schweinfurth (1953). Bizans İkonografisinde İsa. Çev: Semavi Eyice. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarih Dergisi,* Cilt 3, Sayı 5-6, İstanbul, s. 1-20.
[1005] https://lastoriaviva.it/il-salterio-di-stoccarda-lepoca-carolingia-per-immagini/lipsanoteca_di_brescia/ (Erişim Tarihi 3.1.2021)
[1006] Mezmur 23:1-2
[1007] Yuhanna 10:1-21
[1008] A. Doig (2008) . *Liturgy and Architecture, From the Early Church to the Middle Ages*, Ashgate Press, s.10.

güzel bir erkek ikonografiye eklenmiştir. Bu tasvirle bağlantılı olarak İsa'yı şahsen tanımamış olan Aziz Pavlus da Korintlilere 1. Mektup'ta [1009] uzun saçlı bir erkeği tasvip etmediğini, uzun saçlıları "asi" olarak nitelediğini belirtmektedir.

Klasik dönem sanatında gördüğümüz buzağı taşıyan genç erkek figürünün Hıristiyan sanatına "İyi Çoban" olarak devşirildiğini gösteren en erken örnekler katakomplarda karşımıza çıkar. Roma'da 2. yüzyıldan Kallisto Katakompundaki "İyi Çoban" duvar resmi ile 3. yüzyıla tarihlenen Vatikan Müzelerindeki heykel[1010] iyi birer örnek oluşturmaktadır. Bu ikonografinin Pagan Roma ve Erken Hıristiyanlık dönem mezarlarında ve lahitlerinde karşımıza çıkması temanın ölümden sonraki yaşam, kurtuluş ve cennette yer bulma gibi eskatolojik kavramlarla ilişkili olmasıdır. Comodillo Katakombu 4. yüzyıl duvar resminde yer alan A ve Ω sembolleri kimliğin kesin olarak belirlenmesini sağlamaktadır (Resim 283/Bkz: EKLER). Semboller, Yeni Ahit'te, Vahiy 1:8'de "...Her Şeye Gücü Yeten Rab Tanrı, "Alfa ve Omega Ben'im"; 21:6'da "... "Alfa ve Omega, başlangıç ve son Ben'im"; 22:13'te " Alfa ve Omega, birinci ve sonuncu, Başlangıç ve son Ben'im." ayetlerine dayanarak kimliğe vurgu yapmaktadır. Katakompun duvarı kasetlere bölünmüştür; çizgisel bir üslupta yapılan imgenin başı halelidir; saçları ikiye ayrılmıştır; üzerinde Roma geleneğine uygun toga bulunmaktadır.

Hıristiyanlığın bir inanç olarak kabulü ile (313-Milano Fermanı) artan tasvirlerde karşımıza çıkan sakallı İsa betimleri, 4. yüzyıldan itibaren yaygınlaşmaya başlamış, temel figür olarak Tanrı Apollon fiziği kullanılmaya devam etmiştir; ancak 11. yüzyıla gelindiğinde bu genç imge terk edilmiştir[1011]. Dördüncü yüzyılda Roma'da Marcellino e Petrus Katakompları ve Comodillo Katakombu'nda yer alan figürler uzun saçlı ve sakallıdır. Bu değişimin nedenleri bilinmemektedir; tartışmalı bir konu olsa da Pontius Pilatus'tan önceki Yahuda Eyaleti yöneticisi olan ve İsa'nın çağdaşı olan Publius Lentulus'un tasvirlerinin etkili olduğu söylenmektedir[1012]. Lentulus Mektubu'na göre

[1009]Korintlilere 1. Mektup 11:14-16

[1010]https://www.lapartebuona.it/la-bibbia-nellarte-e-nella-cultura/il-buon-pastore-un-contributo-di-micaela - soranzo/ (Erişim Tarihi 3.1.2021)

[1011] *Iconografia e arte cristiana* (2004). (Ed: R. Cassanelli e E. Guerriero) Vol. 1, Cinisello Balsamo-Milano, San Paolo, s. 541.

[1012]Ayrıntılı bilgi için Bkz: V. Capello (2017), *La Crocifissione tra arte, fede, e scienza, Un archivio informatico iconografico delle Crocifissioni nei musei e chiese dell'Emilia-Romagna, Alma Mater Studiorum,* Università di Bologna. Tez. s.17. Publius Lentulus'un Roma Senatosu'na yazdığı 1421 yılında Giovanni Colonna tarafından Konstantinopolis kaynaklı bir belgede bulunduğu söylenen ve 300 yıllarına İmparator Diokletian dönemine tarihlenen bir belgeden söz edilmektedir. Bu daha sonraki dönemlerde

İsa, açık ve pürüzsüz alını, ileri bakan gözleri, muntazam burnu, biçimli ve ufak ağzı, orta uzunlukta ikiye ayrılmış sakalı ile sakin ama haşmetli, kusursuz ve kırışıksız yüze sahipti. Ortadan ayrık gür kumral saçları yüzünü çevreliyordu. Saçları kulaklarının arkasından omuzlarına yayılıyor ve büyük kısmı sol omuzu üzerinde toplanıyor veya geriye sarkıyordu. Bizans sanatında tekrarlanan bu imge daha sonra Batı sanatına geçecek, oradan da Veronika tasviri olarak ünlenecektir[1013]. Erken dönem İsa imgeleri, kaynaklarda kesin bir fiziksel tanım olmaması nedeniyle birbirinden farklıdır; daha çok sembolik bir içerik taşımaktadır. Fournalı Rahip Dionysos'un ressamlara İsa figürü için verdiği talimatlar da aynı doğrultudadır. Ancak her şeyin hakimi olarak Pantokrator, Emmanuel İsa ve yaşlı bir adam olarak tasvir edildiği Günlerin Eskisi (*ho palaios ton hemeron*)[1014] imgelerinden farklıdır.

Pantokrator tasvirlerinin Roma sanatındaki imparator portrelerinden devşirildiği görüşü de kabul görmektedir[1015]. Dördüncü yüzyıla tarihlenen Domitilla Katakompu duvar resminde İsa frontal pozisyonda arkalıklı bir tahtta oturmaktadır; gür ve kısa saçlıdır. Sağ elini konuşma tavrıyla kaldırmıştır, sol elinde bir kitap taşır. Havarileri ile bir öğretmen ilişkisi içinde görülmektedir (Resim 284/Bkz: EKLER). Roma İmparatorluk geleneğindeki *Traditio Legis*[1016] tasvirindeki imparator imgesiyle ortak yönlere sahiptir[1017]. İsa, kilise otoritesini sembolize eden bir parşömeni Aziz Petrus'a uzatır. Bu görünüm Roma İmparatorunun kanun koyucu tasvirinden ödünç alınmıştır. İsa'nın kilise üzerindeki otoritesini göstermek amacıyla Hıristiyan ikonografisinde yer almıştır diyebiliriz. Theodosius Missoriumu adıyla bilinen 4. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen bir örnek bu ikonografinin arketipi olabilir (Resim 285/Bkz: EKLER). 388

---

yazılmış sahte bir belge olabilir. Ancak 4. yüzyıl İsa'nın sakallı betimlerinin başladığı döneme denk gelmektedir.

[1013]Veronika-Berenike (Latince), İncil'e göre İsa'nın iyileştirdiği kan kaybeden kadındır; İsa'nın mucizevi imgesine sahiptir. Schweinfurth, 1953, **a.g.k.,** 1-20.

[1014]Eski Ahit, Daniel 7:9

[1015]İ. Kaya Zenbilci (2019). Bizans Sanatında Nadir Bir İsa Tiplemesi; Günlerin Eskisi (Ho Palaıos Ton Hemeron), *Biltek Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu* (20-22 Aralık 2019) Ankara, Cilt 2.

[1016]Roma İmparatorluğu döneminde *Yasanın Teslimi* geleneği. Hıristiyanlık döneminde İsa'nın Petrus'a nadir olarak Pavlus'a yeni yasayı tesliminin tasviridir. Batı sanatında genellikle İsa'nın Petrus'a ruloyu teslimi ile Papalığa verilen önceliğin altı çizilmektedir. R. Couzin (2015). *The Traditio Legis: Anatomy of an Image.* Archaeopress. Gordon House 276 Banbury Road Oxford, England; I. Foletti e I.Quadri (2013). Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Byzantium, Russia and Europe. Meeting and Construction of Worlds, Opuscula Historiae Artium, 62/2013,Supplementum*, s.16-37.

[1017]Ayrıntılı bilgi için Bkz: L. M.Jefferson (2015). Revisiting the Emporer Mystique: The Traditio Legis as an Anti-Imperial Image, *The Art of Empire: Cristian Art in its Imperial Context.* (Ed: Lee M.Jefferson ve Robin M.Jensen), Minneapolis, Fortress Press, s.49-86.

yılında Theodosius'un tahta çıkmasının onuncu yılında kutlama için üretilen parça üzerinde imparator merkezi konumda bir taht üzerinde frontal ve hiyeratik pozisyonda oturmaktadır; diğer figürlere göre daha büyük ve dominanttır. Başında tacı ile sağ omzunda taşlı bir toka ile tutturulmuş klamis giymektedir. Sağ elini kaldırmıştır. Diğer figürler daha küçük boyutta ve daha aşağı bir düzeyde yer almaktadır. Arkada görünen mimari ayrıntı bir saray yapısını çağrıştırmaktadır. Gücün ifadesi ve garantisi ile semantik açıdan simetri ve geometrik düzen olarak imparatorluk propagandası ile ilgili bir ikonografi sunmaktadır. İmparatorluk gücünün evrensel karakterini vurgulamaktadır[1018]. Roma, S.a Pudenziana Kilisesi apsisinde benzer bir ikonografi karşımıza çıkmaktadır[1019] (Resim 286/Bkz: EKLER). Roma İmparatorluğu döneminde sivil bazilikalarda apsis yargıçların oturduğu ve karar verdiği yer işlevindedir. İmparatorluk bazilikalarında ise imparatorun tahta çıktığı mekandır. Otorite ile ilgili bu çağrışımlar Hıristiyan ritüelleri için apsisi uygun bir mekan haline getirmiştir. Dördüncü yüzyıla tarihlenen bu mozaikte Konstantin öncesi dönemden devralınan mirasın dönüşümünü görmekteyiz. İsa değerli taşlarla işlenmiş bir tahtta oturmaktadır ve merkezi bir konumdadır. Altın renkli bir giysi ile görülmektedir. Sağ elini imparator tasvirlerinde gördüğümüz şekilde *ad locutio*[1020] jestiyle kaldırmıştır. Sol elinde bir kitap tutmaktadır. Roma İmparatorluğu'nda karşımıza çıkan *traditio legis*-Yasanın teslimi geleneği ile aynı ikonografiyi yansıtmaktadır. Hıristiyan sanatında kutsal figürleri ayırt etmek için kullanılan hale Theodosius imgesinde de karşımıza çıkmaktadır. Apsis mozaiğinde İsa'nın arkasında taşlarla süslü bir haç ve tepe görünmektedir. Bulunduğu yer itibarıyla ve gökyüzünde süzülen Vahiy Kitabı'nda söz edilen Kuzu'ya eşlik eden dört hayvan figürü ile Göksel Kudüs veya Golgota Tepesi olarak yorumlanmaktadır. Dört İncil yazarının sembolleri olarak o anı mekanın ve zamanın dışına taşımaktadır. Haç ise İsa'nın zaferinin sembolüdür. Görünüm Yuhannes Hrisostomos'un "O anlatılmaz ihtişamın tahtında oturan kralı, yanında duran melekler, başmelekler ve

[1018]Missorium, 74 cm çapında, 4-8 mm kalınlığında gümüş bir clipeustur. Madrid, Academia de la Historia'da korunmaktadır. Olasılıkla Konstantinopolis'te İmparator Theodosius'un tahtta olduğu dönemde üretilmiştir. İmparator bir saray görevlisine görev teslim ederken tasvir edilmektedir. G. L. Grassigli (2003). Il Missorium di Teodosio: Tra iconografia e iconologia. *AS Atene LXXXI, serie III, 3, Tomo I,* 2003, s.519-542; G. Purpura (2016). Il linguaggio precettivo delle immagini e il cd. Missorium di Teodosio. *Annali del Seminario Giuridico della Universita' di Palermo, Volume LIX.* G.Gaippichelli Editore, Torino, s.85-100.

[1019]F. W.Schlatter (1992). Interpreting the Mosiac of Santa Pudenziana. *Vigiliae Christianae Vol.46, No:3* (Sep.1992), s.276-295.

[1020]*ad locutio:* Antik dönemde imparator veya generalin askerlere veya senatoya seslenirken sağ elini kaldırarak konuşması jesti.

azizlerle birlikte göreceksiniz. Kutsal şehirde zaferin işareti olan haç, İsa'nın zaferinin ganimeti, savaş ganimeti olarak yükseliyor" [1021] sözlerinin altını çizer gibidir. İkonografide Hıristiyanlık Roma imparatorluk otoritesi ile birleşmektedir. Bu mozaiği Domitilla Katakompundaki resimden ayıran detay, orada bir öğretmen olarak karşımıza çıkan İsa'nın, apsis mozaiğinde cennetin hükümdarına dönüşmüş olmasıdır. S.a Pudenziana'da Petrus ve Pavlus en önemli havariler olarak İsa'nın yanındadır. Dolayısıyla Havariler güçlerini İsa'dan almaktadır. Ravenna Başpiskoposluk Sarayı'nda bulunan bir duvar mozaiğinde de İsa, Roma imparatorları ve generalleri benzeri bir zırh ile tasvir edilmiştir; imparatorluk görevlilerinin yerini ise haç almıştır (Resim 287/Bkz: EKLER).

Bizans coğrafyasında Pantokrator tasviri tüm evreni temsil eden merkezi kubbenin içinde karşımıza çıkmaktadır. Kubbe bir *imago mundi* ise kubbedeki İsa, O'nun kozmos üzerindeki otoritesini ifade etmektedir. Mikrokozmos olarak kabul edilen kilise alanı içindeki hakimiyetinin sembolik olarak vurgulanmasıdır. Bu yerleşim, Kontantinopolis, Makedonya, Bulgaristan, Sırbistan, Romanya, Rusya ve Kıbrıs kiliselerinde ortaya çıkmaktadır. Bu listeye Bizans sanatından etkilenen ve bu tekniklerin eğitimini almış sanatçıların çalıştığı İtalya örneklerini de ekleyebiliriz. Dolayısıyla Pantokrator imgesi Batı sanatının da kültürel ve dini mirasının bir parçasıdır.

431 Efes ve 451 Kalkhedon Konsillerinde doktrinel tartışmalarda özellikle üzerinde durulan [1022] İsa'nın karışmayan, değişmeyen, bölünmeyen, ayrılmayan iki doğası erken Pantokrator örneklerinde kendini gösterir. İmparator Iustinianus tarafından Sina, Azize Katerina Manastırı'na gönderilen Pantokrator İkonası özellikle İsa'nın ilahi ve insani doğasını ifade edecek biçimde düzenlenmiştir. İkonada İsa'nın yüzünün sağ kısmının ilahi, sol kısmının ise insani doğasını ifade ettiği kabul edilmektedir[1023] .

Dördüncü ve beşinci yüzyıl lahitleri üzerinde İsa, bazen sakalsız bir Apollon bazen sakallı bir filozof şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Roma S.a Pudenziana Kilisesi (400) apsis mozaiğinde sakallı bir figür iken, 4. yüzyıla tarihlenen Iunius Bassus lahti

[1021]Yuhannes Hrisostomos'un Divina Liturgia ve Melek üzerine yazıları.
[1022]N.P.Tanner (1989). *Decrees of the Ecumenical Councils*. Washington DC: Georgetown University Press, s.86.
[1023]Chatzidakis, 2004, **a.g.k.,** 219-238.

üzerinde ve Ravenna-Galla Placida mozaiğinde, Ravenna-Museo Arcivescovile'de Sant'Andrea Şapeli apsis kemeri üzerindeki İsa mozaiğinde haçlı haleli başı ve sakalsız genç bir çoban görünümünde yine Apollon benzeri idealize edilmiş bir imgedir. Beşinci ve 6. yüzyıllarda "İnsan eliyle yapılmamış" (*Acheiropoieta*) imgeleri rivayeti ortaya çıkmıştır. Abghar'ın Mandylionu, Keramidion [1024], Kamuliana portresi [1025] bunlara örnektir. Edessa Mandylionu 944 yılında Konstantinopolis'e ulaşır [1026] ve Bizans'ın palladiumu konumuna yükselerek Bizans'taki İsa tasvirleri için örnek oluşturur. Altıncı yüzyıl ortalarında Bizans resim sanatında İsa büst veya tam boy olarak, ayakta veya tahtta oturmuş frontal pozisyonda fresko, mozaik, minyatür, fildişi oyma gibi tekniklerde *acheiropoieta* (insan eliyle yapılmamış) olarak Abghar'ın Mandylionu ve Lentulus'un mektubuna uygun olarak tasvir edilmiştir. Roma'da *acheiropoieta* olarak kabul edilen ve "Uronica" adıyla bilinen *Sancta Sanctorum'*daki [1027] İsa figürü İncil Yazarı Luka tarafından gerçekleştirildiğine inanılan bir figürdür. Bu figür S. Giovanni in Laterano Kilisesi yanında İmparator IV.Konstantin'in yaptırdığı eski Papalık Sarayı içinde yer almaktadır (Resim 288/Bkz: EKLER).

Ravenna, S. Vitale Kilisesi'nde 6. yüzyıla tarihlenen apsis mozaiğinde İsa tahta oturur vaziyette mavi bir globus üzerindedir; Evrenin Hakimi *(Kozmokrator*) ikonografisindedir; sol elinde yedi mühürlü bir rulo tutarken sağ eliyle Vitale'ye bir çelenk uzatır. İsa figürüne iki başmelek ve Piskopos Ekklesius (bani) eşlik eder (Resim 289/Bkz: EKLER).

Bizans sikkeleri üzerinde II.Iustinainus döneminde İsa iki farklı tip olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 290/Bkz: EKLER). Uzun saçlı ve sakallı Pantokrator ikonografisinde, ayrıca Suriye tipi denilen kısa saçlı ve sakallı genç bir erkek olarak yer

[1024]Keramidion, Doğu'nun tekrar ele geçirilmesini sağlayan Nikephoros Phokas tarafından 968 yılında Hierapolis'ten Konstantinopolis'e getirilmiştir. 4.Haçlı Seferi'ne katılan Fransız şövalyelerin şehirde gördükleri eserler arasında yer almaktadır.

[1025]Kappadokya'da Kamuliana'da ortaya çıkan İsa portresidir. 574 yılında Konstantinopolis'e getirilmiştir; İmparator Mavrikius ve Heraklius döneminde ordunun Palladionu olarak kullanılmıştır; olasılıkla ikonoklazma döneminde tahrip edilmiştir.

[1026]Mandylion, rivayete göre 15 Ağustosta Blachernae Sarayı'na getirilir, bir saltanat kayığı ile Pharos Kilisesi'ne götürülürdü.16 Ağustosta tekrar bir gemiyle şehrin çevresinde dolaştırılarak bir geçit töreni sonunda Pharos Kilisesi altarındaki yerine yerleştirilirdi.

[1027] Sancta Sanctorum hakkında Bkz: V. Lucherini (2014). L'immagine del Salvatore nel Sancta Sanctorum a Roma e il concetto di "Uronica". *Il potere dell'arte nel Medioevo, Studi in onore di Mario d'Onofrio.* Campisano Editore, s.107-119; C. A.Triff (2009). Rhetoric and Romanitas in Thirteenth-Century Rome: Nicholas III and the Sancta Sanctorum. *Artibus et Historiae,* Vol.30, No.60, s.71-106.

almaktadır[1028]; halesizdir. Altıncı yüzyıla tarihlenen fildişi diptikon üzerindeki ve Louvre Müzesi'nde bulunan 10. yüzyıla ait fildişi İsa (Resim 291/Bkz: EKLER) tasvirleri de halesiz tasvir edilirken, Ravenna S. Apollinare in Classe'de (6.yy.) İsa genç, sakallı ve halelidir (Resim 292/Bkz: EKLER). İkonoklazma dönemi (726-843) sonrası büst halinde sakallı İsa portreleri yeniden sikkeler üzerinde kullanılmıştır[1029]. Daha sonra tahtta oturan İsa imgeleri yayılmıştır ve bu dönemden itibaren İsa halelidir[1030]; duvar resimlerinde olduğu gibi sağ elini kaldırmıştır; khiton üzerine himation giymektedir; elinde rulo veya kitap tutmaktadır.

Trier Katedrali hazinesinde bulunan ve Spain'in Erken Bizans sanatının gizemlerinden biri olarak tanımladığı fildişi pano üzerinde yer alan tasvirde İsa bir yapının girişinde büst şeklinde kısa sakallı ve uzun saçlı bir figür olarak haçlı halesi ile yerini almıştır (Resim 293/Bkz: EKLER). Chalke Kapısı olarak bilinen mekandaki İsa imgesinin Konsil kararları sonucu tasvir kırıcılığının ilk eylemi olarak tahrip edildiği bilinmektedir. İkonoklazma sonrası bu imgenin yerine mozaik tekniği ile ayakta duran tam bir İsa imgesi yerleştirilmiş ve bu imge "*Christus Chalkites*" epiteti ile yayılmıştır [1031].

692 yılında toplanan Quinisext (Trullo) Konsili'nin aldığı kararlar ikonografide standartlaşmaya yardımcı olmuştur; toplantı sonunda imge sanatını doğrudan etkileyen bir dizi kanon ortaya çıkmıştır. Seksen ikinci kanon İsa'nın temsilinin sembolik bir kuzu olarak değil, insan biçiminde olması gerektiğini ilan etmiştir[1032]. Ekmek ve şarabın İsa'nın bedenine ve kanına dönüşmesini, İsa'nın ikili doğasını tasvir etmek bu dogmayı teolojik terimlerle açıklamak kadar zor bir konuydu. Bu nedenle İsa'nın ikili doğası,

[1028]P.Grierson (1973). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Volume Three Part I, Leo III to Nicephorus III 717-1081*, (Ed: A.R.Bellinger- P. Grierson), Washington D.C., s.146.

[1029]Aktaran: S. Kılıç (2015). Bizans Dönemi Sikkelerinde Yer Alan İsa Tasvirlerinin Resim Sanatındaki Yeri. *Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, I.Dil, Kültür ve Edebiyat Çalıştayı. Talat Sait Halman'a Armağan Kitabı,* s.219-234; N. Yılmaz Emre,(1999). *Bizans Sikkelerinde Dinsel Unsurlar,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi, s.74.

[1030] Erken Bizans Dönemi tasvirlerinde hale kullanımında net bir uygulamanın olmadığı görülmektedir. *The Oxford Dictionary of Byzantium (ODB),* (1991), s.1487.

[1031] Trier fildişi pano için Bkz: S.Spain (1977). The Translation of Relics Ivory, Trier. *DOP,* 1977, Vol.31 (1977), s.279-304; P.Niewöhner (2014). Historisch-topographische Überlegungen zum Trier Prozessionselfenbien, dem Christusbild an der Chalke, Kaiserin Irenes Triumph im Bilderstreit und der Euphemiakirche am Hippodrom. Bereitgestelit von /Harvard University, *Millenium, 11*, s.261-288.

[1032]L.Rodley (1985). *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*. Cambrige: Cambridge University Press, s.186.

ikonoklazma dönemi boyunca 8.-9. yüzyıllarda teologları en çok ilgilendiren ve tartışılan konu olmuştur. İkonografik programlarda İsa'nın hikayesi, izole durumda tek figürlerle başlamış, Orta Bizans döneminde öyküsel çevrimlere dönüşmüştür[1033]. Kilise resimleri düzenlemeleri litürjik gereksinimlere paralel olarak değişim göstermiştir; zamanla İsa'nın dünyadaki misyonu ile ilgili eğitici sahneler ve semboller, ölümle ilgili fedakarlığı- ölüm karşısındaki zaferi, bu dünyanın sonunda inananlara verilen şefaat ve kurtuluş umutları ile ilgili bir ikonografik program oluşmuştur[1034].

İtalya'daki duruma bakarsak, Ravenna Eksarhlığı'nın zayıflamasından sonra 8. yüzyıldan itibaren Kuzey İtalya'da Doğu Roma'nın idari kontrolü zayıflamıştır. Ravenna Eksarhlığı Lombardların eline geçmiştir. Dengelerin değişmesi ile kuzeyde Venedik yükselişe geçmiş ve bağımsız siyasi bir konum elde etmiş olsa da sanat ve mimari yönden Bizans geleneğine bağlı kalınmıştır; bunun en güzel örneği S. Marco Bazilikası'dır[1035]. On birinci yüzyılda inşa edilen yapıda Konstantinopolis, Kutsal Havariler Kilisesi örnek alınmıştır. İkonografik program olarak da Bizans resim sanatı geleneği izlenmiştir.

Sekizinci yüzyılda Kuzey İtalya Lombard dönemi sanatı örneklerinden Udine-Museo Cristiano di Cividale'de korunan Ratchis Altarı[1036] üzerindeki İsa kabartması çizgisel özellikler taşımaktadır. İsa Figürü Lombard sanatının karakteristik özelliklerini taşımaktadır: Armut biçimi bir baş, realistik olmayan bir görünüm, iri gözler, uzun kollar, iri eller, küçük ayaklarla gerçeğe uymayan proporsiyon anlayışı, hiyerarşik yerleştirme ve Bizans sanatı benzeri oylum ve mekanın olmadığı bir anlatım söz konusudur. İsa, frontal pozisyonda oturmaktadır; sağ elini konuşur tavırda kaldırmıştır; sol elinde bir rulo tutmaktadır. Haçlı halelidir. Genç, sakalsız bir figür olarak erken

[1033]A.Wharton Epstein (1986). *Tokalı Kilise: Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia,* Washington: Dumbarton Oaks*,* s.45.
[1034]J. Gonzales (2011). The representation of Christ in Byzantine Hermitages: A Comparison. *Vexilium: the undergraduate jurnal of classical and medieval studies, Issue 1.* Western Washington University, s.46-53.
[1035]Demus, San Marco Bazilikası'nda romanesk dahil farklı etkiler bulunduğu söylemektedir. Demus, 1964, **a.g.k.,** 69; Dale, Venedik'te Bizans etkilerinin Arap mimari karakteristiği olan kemerlerin kullanımıyla paralelliğini ifade etmektedir. Bizans ve aynı zamanda Arap mimarisine üstünlüklerini göstermek için bir sentez oluşturulduğunu savunmaktadır. T.Dale (2010). Cultural Hybridity in Medieval Venice: Re-inventing the East at San Marco after the Fourth Crusade. *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice,* (Ed.H. Maguire and Robert S.Nelson).Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, s.151-192. San Marco Bazilikası hakkında daha fazla bilgi için Bkz: O. Demus (1988). *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice.* Chicago; The University of Chicago Press.
[1036]Ayrıntılı bilgi için Bkz: https://fauna31.files.wordpress.com/2008/01/longo02.pdf (Erişim Tarihi 25. 12. 2020)

dönem örneklerini anımsatmaktadır. Figür palmiye dallarından oluşmuş bir mandorla içindedir. Başı üzerinde Manus Dei, yıldızlar ve haçlar cennetin ve Göksel Krallığın sembolleri olarak yer almaktadır. Bu tasvir Maestas Domini ikonografisinin arketipidir diyebiliriz. Karolenj dönemi minyatürlü el yazmalarından Lorsch-Codex Aureus (778-820) Vatikan Kütüphanesi'nde korunmaktadır (Pal.lat.50). Codex'te Bizans el yazmaları üslubu yanında Batı sanatı etkileri de görülmektedir. El yazmasında karşımıza çıkan Pantokrator imgesi söz konusu Lombard örneği ile benzer ikonografidedir (Resim 294/Bkz: EKLER).

Onuncu yüzyılda Bizans İmparatorluğu Güney İtalya'nın bir bölümü ile Sicilya'nın kuzeyini tekrar ele geçirerek Bari merkezli bir Katepanlık kurmuştur. Norman fethinden sonra ise başkent Bari'den Sicilya, Palermo'ya kaymıştır. Sicilya'da Normanların inşa ettiği kiliselerde Bizans zanaatkarlarının gerçekleştirdiği Pantokrator İsa imgeleri, Palermo'da Cappella Palatina, Monreale, La Martorana ve Cefalu Katedrallerini süslemektedir. Bu mozaikler Venedik, S. Marco mozaikleri ile şaşırtıcı derecede benzerlik göstermektedir. S. Marco Bazilikası apsisi içinde Pantokrator İsa mozaiği değerli taşlarla kaplı bir taht üzerinde hiyeratik konumda oturmaktadır; sağ elini kutsar biçimde kaldırmıştır; sol elinde duyurunun manevi ve eskatolojik değerini simgeleyen taşlarla süslü Kitap tutmaktadır. Bizans'ın himayesi altındaki Venedik 1000 yıllarında rakipsiz bir deniz gücü haline gelmişti; Venedik'te bulunan S. Marco Bazilikası dekore edilirken Konstantinopolis'teki Kutsal Havariler Kilisesi örnek alınmıştı. Bazilika mimari ve mozaik süslemeler bakımından Bizanslı ve yerel zanaatkarların 11. yüzyıldaki çalışmasının ürünüdür. 1054 yılında yaşanan kiliseler ayrılığı ardından Venedik Dükalığı'nın 1204 yılında IV.Haçlı Seferi'nde Bizans'a saldırması ve yağmalaması Doğu ve Batı kiliseleri arasındaki ayrışmayı ve uzaklaşmayı daha belirgin hale getirmiştir. Bu ayrışmaya karşın bir Bizans sanatı teması olan "Pantokrator İsa" imgesinin Venedikliler ve 11. yüzyıldan itibaren İtalya'da yeni bir siyasi güç olarak ortaya çıkan Normanlar tarafından kullanılması çarpıcıdır[1037]. "Tüm dünya üzerindeki hakimiyet" sembolü olarak seçilen Pantokrator İsa ikonografisi Venedik dogeları ve Norman kralları tarafından egemenlik iddialarını desteklemek amacıyla kullanılmıştır. 1132 yılında Norman Kralı II.Roger tarafından inşa edilen

[1037]Daha önce Carlo Magno (Şarlman) gibi Frank kralları da İsa'dan aldıkları gücü ifade etmek için dini sembolleri kullanmışlardır. Şarlman'ın (742-814) Papa III.Leon eliyle Noel günü taç giymesi (800) töreni sahnesi resimli el yazmalarında karşımıza çıkmaktadır. *Grandes Chroniques de France*.

Sicilya'daki Kraliyet Sarayı içinde bulunan Cappella Palatina'da aynı mekan içinde üç ayrı Pantokrator İsa imgesi yer almaktadır; ilki apsis yarım dairesi içindedir. Bu noktada Germanus metodolojisinde apsisin teolojik değerini hatırlamak gerekmektedir; apsis İsa'nın doğduğu ve gömüldüğü mağaradır; ibadet sırasında ise Tanrı ile inananın buluştuğu özel önemde bir mekandır[1038]. İkinci Pantokrator örneği mimari bütünlüğün kesişme noktası ve kozmosun merkezi olan ana kubbe içindedir. Diğer mozaik ise mekanın batı duvarında, apsisin tam karşısındadır (Resim 295/Bkz: EKLER). Arkalıksız gösterişli ve minderli bir tahtta oturan Pantokrator sol elinde kapalı kitap tutmakta, sağ eliyle kutsamaktadır; iki yanında Batı kilisesinin kurucusu Petrus elinde haçlı asası ve anahtarları ile solunda ise Doğu kilisesinin kurucusu, hatta Hıristiyanlığın yayılmasında en önemli figür kabul edilen Pavlus elinde kitabı ile ayakta durmaktadır. Her iki figür hafifçe İsa'ya doğru dönüktür ve onu işaret etmektedir[1039]. Üstte Mikhail ve Cebrail figürleri de İsa'yı işaret etmektedir. Bu sahnenin tam altında ise Norman kralının ritüel ve tören sırasında oturduğu taht yer almaktadır. Bu yerleştirme ile kralın hakimiyet yetkesinin kaynağının altı kuvvetli biçimde çizilmektedir. Venedik S. Marko Bazilikası, Sicilya'daki Cappella Palatina ve Monreale Katedrallerinde Bizanslı ve Ortodoks kökenli Pantokrator İsa imgesinin politik amaçla kullanıldığına şahit olmaktayız.

1186 yılına tarihlenen Norman kralı II.Wilhelm tarafından yaptırılan Monreale Katedralinde Pantokrator kelimesi Grekçe yazılmıştır; himationu mavi, tuniği kırmızı renklidir; ilahi ve insani doğasının bir arada gösterimidir[1040]. Cappella Palatina'da altın ışıltılı mavi rengi giysilidir; Pantokrator epiteti yazılı değildir ve elinde aynı İncil ayetinin[1041] Grekçe ve Latince yazılı olduğu kitabı tutmaktadır. Apsiste epitet yer almazken kubbede figürü çevreleyen bordür içinde Yeşaya 66:1 "RAB diyor ki, 'Gökler tahtım, Yeryüzü ayaklarımın taburesidir..." sözleri yer almaktadır. Yeşaya'nın sözlerine mozaik zanaatkarları "Lord Pantokrator diyor ki" cümlesini de eklemişlerdir. Bu

[1038]Gökcan, 2012**, a.g.k.,** 381-388.
[1039]İsa, Petrus ve Pavlus 'un yer aldığı *Traditio Legis* (Yasanın Teslimi) ve *Traditio Clavis* (Anahtarların Teslimi) ikonografisi ile benzerdir. Aziz Petrus'un incelendiği bölümde benzer tasvirler yer almaktadır.
[1040]C.A.Tsakiridou (2013). *Icons in Time, Persons in Eternity: Ortodox Theology and the Aestetics of the Christian Image,* Ashgate, s.202, 235, 273.
[1041]Yuhanna 8:12

sözlerle Pantokrator'un gökyüzünü yeryüzüne bağlayan bir figür olduğuna vurgu yapılmaktadır[1042].

İkonografi, 12. yüzyılda Sicilya'da aktif Bizanslı zanaatkarlar kontrolünde gerçekleştirilen bir diğer örnek olan Cefalu' Katedrali (1148) apsisi içinde Bizans geleneğine uygun biçimde hiyeratik ve ciddi tavırla karşımıza çıkmaktadır. Tüm mozaik süslemenin düğümü ve birleşim noktası, bakışlarının sabitliği ve tavrındaki ciddiyet ile ilahi yasanın ve evrenin değişmez düzeninin kişileştirilmesi olarak Pantokrator İsa'dır. Teolojik merkez olan apsis yarım dairesini dolduran konumuyla ve kollarını açmış tavrıyla kurtuluşun başladığı, İsa aracılığıyla devam ettiği ve İsa'yla son bulduğunu ifade eder görünümdedir.

Bizans kiliselerinde Pantokrator imgeleri genelde kubbelerde görülmektedir. Bizans kilise mimarisinde kubbe göğü, Göksel krallığı temsil etmektedir. Tanrı'nın evi, her şeyin hakimi olanın kendini hissettirdiği yerdir; bu bağlamda Pantokrator imgesinin kubbeye yerleştirilmesi rastlantısal değildir. Kıbrıs-Lagoudera'da Panagia tou Arakou Kilisesi'nde (1192) kubbede, Lysi'de Agios Efimianos Kilisesi kubbesinde, Kakopetria'da Agios Nikolaos tis Stegis Kilisesi (11.yy.) kubbesinde karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak kutsal mekanlarda, efharistianın kutlandığı apsis içinde ve mikrokozmos olarak kabul edilen kilisenin merkezi olan kubbede yer almaktadır.

Çalışmaya konu olan S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Pantokrator İsa ikonografisi, Madonna de Idris Kilisesi ile bağlantıyı sağlayan koridor üzerinde bir kemer altında yer almaktadır. Bazı kaynaklarda ambon ve apsis olarak değerlendirilen bölüm konusunda, kilisenin mimarisinde yoğun değişiklikler gerçekleştiği için kesin bir yargıya varamıyoruz. Ancak imge Bizans sanatı örneklerinde gördüğümüz ikonografidedir; sağ eliyle kutsarken sol elinde açık bir kitap tutmaktadır. Kitap üzerinde Yuhanna 8:12 ayeti benzeri "Ben evrenin (dünyanın) ışığıyım" yazmaktadır. Sahneyi çevreleyen kemer üzerindeki bordür içinde ise "MUNDI SALVATOR SIMUL ET SUM LUCIS AMATOR" şeklinde İncil'den derlenmiş sözlerden oluşan bir cümle yer alır. "Dünyayı kurtaran ve ışığıyla korur (sever)" şeklinde ifade edebiliriz (Resim 88/Bkz: EKLER). Geleneksel Pantokrator İsa ikonografisini yansıtan bir duvar resmidir.

[1042] Ayrıntı için Bkz: W.J.Hankey (2005). *Pantokrator: the Cosmic Christ: A Christian Theology of Nature*. St. Peter's Publications.

Güney İtalya'da Gravina-S. Vito Vecchio Kilisesi'nde 13.-14. yüzyıla tarihlenen daha iyi korunmuş bir örnek bulunmaktadır. Apsiste yer alan mandorla içindeki figürü dört melek taşımaktadır; İsa incilerle süslenmiş arkalıklı bir tahtta oturmaktadır; incilerle işlenmiş kırmızı tunik üzerine mavi himation giymektedir. Sol elindeki kitap üzerinde Yuhanna 8:12 ayeti yazılıdır (Resim 296/Bkz: EKLER). Sağ eliyle kutsamaktadır. İki örnekte de geleneksel Bizans Pantokrator İsa karakteristikleri karşımıza çıkmaktadır.

Başmelek Mikhail[1043]

Melekler kültünün uzak geçmişe dayandığı ve hatta Pers pantheonuna kadar uzandığı bilinmektedir. Eski Ahit'te Daniel'in Kitabı'nda Mikhail'in adı Yahudi halkının savunucusu, güçsüz ve zulüm görenlerin yanında duran göksel ordunun lideri olarak geçmektedir[1044]. Yeni Ahit'te Yahuda'nın Mektubu'nda[1045] Musa'nın bedeni için şeytanla mücadele içinde, son bölüm olan Vahiy (Apokalips) [1046] bölümünde ise İncil'i Yuhanna'ya vahyeden melek olarak canavarla savaşırken adı geçmektedir.

Mikhail, Doğu kültüründe akan ve şifalı suların patronu, doktor, Hıristiyan halkların koruyucusu, savaşçı ve psikopompostur (ölüleri ölümden sonraki dünyaya götüren melek). Farklı Pagan kültlerinin atribülerini ve misyonlarını yüklenmiştir; coğrafyaya göre farklılık gösterebilir. Frigya'da 3.yüzyılda Chonae'de[1047] Aziz Mikhail inancının yaygın olduğu bilinse de, Simeon Metaphrastis [1048] daha erken dönemde, 1.yüzyılda mucizevi suyun kaynadığı yerden söz etmektedir. Dördüncü yüzyılda bu kaynağın bir hac mekanı olduğu bilinmektedir. Kültün 5.yüzyılda Konstantinopolis'e kadar ulaştığı, buradan da Batı'ya doğru dağların doruk noktaları ile su kaynaklarının bulunduğu mağaralara yayılmıştır. Dördüncü yüzyıl ile 1453 yılı arasında Konstantinopolis ve yakınlarında yaklaşık otuz dört adet Mikhail'e adanmış doğal su kaynağı bulunan dua mekanı, şifa merkezi ortaya çıkmıştır[1049]. Mikhail, İmparator

[1043] DOB,1991, s.1360.
[1044]Daniel 10:13, 21 ve 12:1
[1045]Yahuda'nın Mektubu 1:9.
[1046]Vahiy (Apokalips),12:7-9.
[1047]Mikhail kültü Kontantinopolis ve Anadolu'da oldukça güçlü bir inançtır; baş meleğin taumaturg (şifacı) olarak saygı duyulduğu Colosse-Chonae (Denizli yakınlarında Honaz), Ortaçağ'da hacılar tarafından ziyaret edilen yerlerdendir. A. Cilento (2000). Santi e pellegrini nell'Italia bizantina (secc. IX-XI) *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo. Ricerche storiche e rifflessioni metodologiche, (*Ed: R.Greci), Bologna, s.91-116.
[1048] Simeon Metaphrastis,10. yüzyılda yaşamış Bizanslı yazar ve hagiograf.
[1049]R. Janin (1934). Les sanctuaires byzantines de saint Michel. *Echos d'Orient* 33, s.28-52; G.Otranto (1993). La montagna garganica e il culto micaelico: un modello esportato nell'Europa medievale,

Iustinianus'un yetkilerinin uzandığı Karia, Bitinia, Boğaz kıyılarında yaygın olarak saygı görmüştür.

Sekizinci yüzyılda "Muhafız Mikhail kültü"nün gelişmeye başladığına tanık olmaktayız. 787 Nikaia Konsili'nde alınan kararla meleklerin ve Tanrı'nın hizmetindeki her varlığın imgesinin yapımına izin verilmesi kültün yayılmasında etkili olmuştur. On birinci yüzyılda ortaya çıkan hagiografik metinler bu yayılımı hızlandırırken, İmparator Nikephoros Botaniates (1078-1081) döneminde *archistratega'*nın (Başmelek Mikhail) mucizeleri ortaya çıkmış, yüzyılın sonlarında Michele Psellos, İmparator Heraklius'un Perslere karşı kazandığı zaferle bağlantılı mucizesinden söz etmiştir[1050]. Dolayısıyla *Sauramachia*'nın[1051] ilk kodlaması bir yılan veya canavarın temsil ettiği kötülükle mücadele olarak Bizans ortamında ortaya çıkmıştır.

Batı'da Bizans kültürünün etkisiyle yayılan külte ilk kez 306 yılında İmparator Konstantin'in Massenzio'ya karşı gerçekleştirdiği savaşta rastlamaktayız[1052]. Beşinci yüzyılda Puglia Bölgesi'nde Başmeleğe adanmış en kutsal alan olan Monte Sant'Angelo sul Gargano[1053] doğmuştur. Meleğin mucizevi şekilde görünmesi (*Apparitio s.Michaelis in monte Gargano*) ile antik Pagan ritüeli üzerine Hıristiyan Mikhail kültü yerleşmiştir[1054]. Puglia Bölgesi'nde bir dağ üzerindeki bu mağara 5.yüzyıl sonundan itibaren Gregorovius [1055] tarafından "Batı'da Başmelek kültünün metropolü"

Monteluco e i monti sacri*, Atti dell'incontri di studio* (Spoleto, 30 settembre-2 ottobre 1993), Spoleto, s.85-124.

[1050] Savaş boyutunun içindeki Bizans dünyasında orduyu koruyan bir "Göksel ordu"ya ihtiyaç duyulmuştur. L. Lofoco (2004). I"Santi Militari" e l'ideologia guerriera medievale: il caso della Capitanata. Archeoclub d'Italia, Sede di San Severo. *24. Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia. San Severo 29-30 novembre 2003.* (Ed: Armando Gravina), s.96.

[1051] Sauromachia, sürüngenle mücadele anlamındadır; A.Tagliante sauroctono (sürüngen kırıcı) terimini kullanmıştır. Tagliante, 2016, **a.g.k.,** 37.

[1052] İmparatorluk ordusunun koruyucusu olarak askeri nişanlar, monogramlı semboller ilk kez Milvio Savaşı'nda kullanılmıştır.

[1053] *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia dalla Longobardia meridionale. Atti del convegno* (Ed: C.Carletti e G.Otranto), Bari, 1980; Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Foggia, 1999; G.Bertelli (1986), L'Immagine dell'Arcangelo nel Santuario di Monte Sant'Angelo. Ricerche su un tema iconografico di un tipo garganico, *Vetera Christianorum*, s.131-154; C.Mango (1986), "The Pilgrimage Center of Saint Michael at Germia", *JCEByz 36 (Jahrbuch der Österreichen Byzantinistik 36)*, s.117-132; P. Niewöhner (2018). Healing Springs of Anatolia; St. Michael and the Problem of the Pagan Legacy; (Ed: B.Pittarakis-G.Tanman), *Life is Short, Art Long. The Art of Healing in Byzantium. New Perspectives*, İstanbul, s.97-124.

[1054] Paolo Diacono, Lombardların tarihçisi olarak Aziz Mikhail kültünden söz etmektedir: *Historia Lonbogardarum, Capitolo IV, ca.46, ca.41.*

[1055] Ferdinand Gregorovius (1821-1891), Alman asıllı Ortaçağ Dönemi Roma tarihi araştırmacısı.

sayılmıştır[1056]; sadece İtalya için değil Kuzey Avrupa, özellikle Germen bölgesi için de [1057] önemli hac mekanlarındandır. Gargano'daki kült merkezinin tarihi Lombard ve Bizans egemenliği arasındaki değişimle iç içe geçmiş görünmektedir. Kült, Bizans yönetimindeki bölgede[1058] olduğu gibi Lombard topraklarında ve Kuzey İtalya'da da yayılmıştır. Gargano'da daha önce var olan ve Lombardların gelişine kadar varlığını sürdüren Calcante ve Podalirio Pagan şifacı kültlerin yerini almıştır [1059]. Papa Büyük Gregorius'un desteğiyle (590-604) Hıristiyanlığı kabul eden Lombardlar Mikhail'i koruyucu azizleri olarak kabul etmişlerdir [1060] . Gargano, 7.yüzyıla kadar Bizans egemenliği bölgesindeydi; 642 yılında Adriyatik kıyısına inen ve Siponto yakınlarında kamp kuran Benevento Lombardları Bizans savunmasını yıkarak 650 yılında bölgeyi ele geçirmişlerdir[1061]. Bu andan itibaren Gargano, Lombardlar için Mikhail'e adanmış ulusal ibadet merkezi haline gelmiştir.

Lombard ortamında Mikhail'in iyileştirici gücü ikinci plana itilmiş, "*milislerin koruyucusu*" [1062] melek imgesine çevrilmiştir; ayrıca "yasa uygulayıcı başmelek" imgesinden "ruhları tartan" melek olarak Lombard mezarlıklarında meleğe adanmış şapeller inşa edilmiştir. Son Yargı Günü ikonografisinde ruhları cennete götüren (*Praepositus Paradisi*) ve orduların kumandanı melek ile Lombardların eski kabile tanrısı Odin-Wotan benzer figürlerdir [1063] ; Mikhail, Gargano'da şimşekler ve gök gürültüleri ile düşmanları vurur; kısacası Pagan Lombardların tanrılarının yerini almıştır (*Origo gentis langobardorum*) [1064]. İtalya'ya geldiklerinde 9.yüzyıl *Chronica Sancti Benedicti Casinensis'e [1065]* göre onlara liderlik eden Başmelek Mikhail'dir. İtalya'da

[1056]Aktaran: G. Otranto (2010). Italia Tardoantica tra cristianizzazione e formazione delle diocesi. *Per una storia dell'Italia tardoantica cristiana, Aprocci regionali*. Bari, Edipuglia, s.79 dn.203.
[1057]Mekan içinde 6.-9.yüzyıla tarihlenen zengin bir epigrafi corpusu oluşmuştur. Yaklaşık iki yüz grafiti belirlenmiştir. C.Carletti (2003). Iscrizioni murali del santuario garganico. *Culte et pélerinages a' saint Michele en Occident*, *Le trois monts dédiés a L'Arcange*, (Ed: P.Bouet-G.Otranto-A.Vauchez), Roma s.91-103 dn206.
[1058]Siponto bölgesi 7.yüzyıl ortalarına kadar Bizans etkisi altındadır. 674 yılında Benevento Lombardları Gargano'da Bizanslıları yenmişlerdir; bölge ve Mikhail'e adanan kilise Lombardların eline geçmiştir.
[1059]D.Lassandro (1983). Culti precristiani nella regione garganica, *Santuari e politica nel mondo antico ,* (Ed: M.Sordi), Milano, s.199-209.
[1060] G.Rizzo (2008). Il culto micaelico di Albidona: San Michele Arcangelo: Dai longobardi ad oggi. (2008). *I Quaderni dell'Altra Cultura,* n.20/Maggio 2008.
[1061]Cilento, 2000, **a.g.k.,** 5.
[1062]Cilento, 2000, **a.g.k.,** 6.
[1063]Rizzo, 2008, **a.g.k.,** 5 .
[1064]Lombardların kökeni.
[1065]A. Pratesi (1987). La Chronica Sancti Benedicti Casinensis, *Montecassino dalla prima alla seconda distruzione. Momenti e aspetti di storia cassinese secc. VI-IX.* (Ed: F. Avagliano) (Miscellanea Cassinese 55), Montecassino, s.331-346.

Bizans etkisiyle başlayan kült Lombardlar aracılığıyla yayılmıştır. Bizans İmparatorluğu 9. yüzyılda Güney İtalya'yı ikinci kez ele geçirdiğinde Calabria ve Longobardia themalarını kurmuştur (891-892); kült mekanının bulunduğu Siponto ve Gargano ikinci thema bölgesinde yer almaktaydı; bu dönemde Aziz Mikhail kültüne kökeni iade edilmiştir[1066].

Beşinci yüzyılda Papa Gelasius'un mektuplarında (493-494) Potenza bölgesinde Mikhail'e adanmış merkezlerin yapımına izin verildiği yönünde bilgiler yer almaktadır. Aynı yüzyılda Orta İtalya'da Umbria Bölgesi'nde Perugia ve Spoleto'da Başmelek adına iki kilisenin inşa edildiği bilinmektedir. Roma'da 6. yüzyılda başmeleğin Hadrian'ın mezarı üzerinde mucizevi şekilde görünmesi üzerine Papa V.Bonifazio mozolenin Başmeleğe adanmış bir kiliseye çevrilmesi emrini vermiştir[1067].

Mikhail kültünün yayılmasında hacıların katkısını da unutmamak gerekmektedir[1068]. Hacıların Ortaçağ'da en çok kullandığı *Via Sacra Langobardorum*, Gargano'daki Mikhail kutsal alanına ulaşıyordu. 870 yılında Kutsal Toprakları ziyaretten dönen Rahip Bernard günlüğünde Olevano sul Tusciano'da (Salerno kenti) Başmeleğe adanmış mağarayı ziyaret ettiğini yazmaktadır. Onuncu yüzyılda Mikhail'e adanmış manastır sayısının arttığı, 11.-12. yüzyılda S.a Sofia di Benevento Manastırı'na bağlı on sekiz kilisenin varlığı bilinmektedir[1069]. On üçüncü ve on dördüncü yüzyıllar hakkında bilgiler veren *Rationes Decimarum* [1070] içinde, Başmeleğe ithaf edilmiş Salerno bölgesinde otuz dokuz, Puglia'da yirmi altı, Calabria'da yirmi dört, Basilicata'da sekiz yapı kayıtlıdır. Campania Bölgesi'nde yer alan iki yüz bir kilisenin özel

[1066]Cilento, 2000, **a.g.k.,** 91-116.
[1067]Günümüzde Roma'da Castel Sant'Angelo (Başmelek Kalesi) adıyla bilinen yapı.
[1068]Gargano, St. Mikhail Kilisesi'nin Bizans ve Lombard dönemlerinde çok özel bir hac mekanı olduğu ziyaretçilerin bıraktığı grafitilerden anlaşılmaktadır. Altıncı yüzyılda Konstantinopolis Prokonsülünün kızı Artellaide'nin Gargano kült mekanını ziyaret ettiği bilinmektedir. G.Bertelli (1995). Pellegrinaggi femminili a Monte S.Angelo fra VI e VIII, *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archeologie,* (Bonn 22-28 September 1991) Münster, Voll.2 [Jahrbuch für Antike und Christentum Erganzungsband,20.1], s.537-542. St. Mikhail Kilisesi, Papalar ve yönetici sınıf arasında da rağbet gören bir hac mekanı idi. II.Otto, Papa IX.Leon, Clunyli Odone ve II.Henry kült mekanını ziyaret etmişlerdir; A.Petrucci (1963). Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S.Michele sul Monte Gargano, Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla I. Crociata*, Atti del Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualita' Medievale* (Todi,8-11 ottobre 1961), s.171.
[1069]P.Corsi (1999). Il "Pellegrino al Gargano" rivisitato. Pellegrini e santuari nel Gargano medievale, Pellegrinaggi, pellegrini e santuari sul Gargano. *Atti del V Convegno di Studi (Sannicandro Garganico,6-7 giugno* 1998. (Ed: P.Corsi), s.19-22.
[1070]*Rationes decimarum*, kiliselerin cemaatleri ve bölgeler için tuttukları kayıtlardır. İtalya'da farklı bölgeler için tutulan kayıtlar bulunmaktadır; dönemsel tarihi veriler yönünden zengin kaynaklardır. D. Vendola (1324). *Rationes decimarum Italiane nei secoli XII e XIV, Apulia, Lucania, Calabria, Archivio Vaticano.*

durumundan söz etmek gerekmektedir. Napoli Dükalığı ile sınır bölgesinde yer alan kiliselerin apotropaik fonksiyonunu da unutmamak gerekmektedir. Sınır bölgesinin savunması ve koruması Başmeleğin sorumluluğuna verilmiş gibidir. Salerno'da üç şehir kapısına yakın konumlarda Mikhail'e adanmış kiliseler mevcuttur. Bu durumda Başmeleğin "muhafız" görevi ön plana çıkmaktadır. "Asker aziz" Mikhail, kalabalık bir grup olan "*Exercitus Dei*"[1071] nin bir parçası olarak savaşçı ve iman koruyucusu rolü üstlenmiştir[1072]. Morisi, bu olgunun Hıristiyan Batı'da "asker azizler" söyleminin Haçlı seferleri ile kesin çözümü bulan Kilise tarafından yapılan savaşın meşruiyeti ile çakıştığına dikkat çekmektedir; ideolojik ve politik bağlamda sürekli değişen bir yüzü olan düşmanı yenmek için silah kullanımının "yukarı"dan haklı gösterilmesi olarak yorumlamaktadır[1073]. Güney İtalya'ya bu bakış açısını getiren Lombardlar olmuştur; bu görüş daha sonra Normanlar tarafından benimsenmiş, Haçlı seferleri ile yeni koşullar altında beslenmiştir. Bu nedenle ikonografi özel tarihi anlarla bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Etkili propaganda araçları yanında yaygın fikir birliğine gereksinim duyan Latin Kilisesi, basit bir azizi "asker aziz"e dönüştürerek bu boşluğu doldurmuştur.

Erken Hıristiyanlık döneminde melekler ve başmelekler beyaz uzun tunik, ellerinde bir asa ile karşımıza çıkmaktadır. Altıncı yüzyıla tarihlenen Ravenna-S.Vitale apsis mozaiği ve St. Apollinare in Classe Kilisesi'nde Mikhail figürü altın bir fon üzerinde ve frontal pozisyondadır, taşlarla süslü bir suppedaneum üzerindedir (Resim 297/Bkz: EKLER). Beyaz tunik üzerine eflatun klamisi sağ omzu üzerinde değerli taşlarla tutturulmuştur. Sarı renkli tablionu hayvan ve çiçek motifleri ile işlenmiştir. Ayakkabıları incilerle süslüdür; sol eliyle klamisini tutarken sağ elinde üzerinde Trisagion yazılı (*agios, agios, agios*)[1074] labarum bulunmaktadır. Bakışları ciddidir, iri gözlüdür ve gösterişli bir halesi vardır; kanatları arkada simetrik olarak açılmış durumdadır. Giysileri ve ayakkabıları İmparator Iustinianus'un S.Vitale'deki imgesiyle benzerdir[1075]. Lanzoni, başmeleklerin altarın iki yanında yerleşimini ilahi litürjinin

[1071] Tanrı'nın Ordusu.
[1072] Santi militari.
[1073] A.Morisi (1963). *La guerra nel pensiero crsitiano dalle origini alle Crociate*, Firenze.
[1074] Üç Kere Kutsal.
[1075] C.Rizzardi (1985). *I mosaici dell'arco trionfale di Sant'Apollinare in Classe*: *precisazione in onografiche cronologiche e stilistiche*, 408-497; C.Rizzardi (2017), Il programma iconografico apsidale di Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici; antiche e nuove interpretazioni. *Alma Mater Studiorum*, Universita' di Bologna, OCNUS, s.185-196.

mesajcısı olarak yorumlamaktadır[1076]; bazı araştırmacılar ise bu yerleşimi koruyucu, kurtarıcı ve bekçi rollerine vurgu yaparak değerlendirmiştir.

Mikhail, Bizans resim sanatında daha sonra imperial kıyafetle, eflatun renkli klamis, değerli taşlarla işlenmiş loros ile karşımıza çıkar; hiyeratiktir, kanatları kıvrıktır, bir elinde haçlı globus tutarken diğer elinde bir asa, labarum veya mızrak tutarken tasvir edilir. Vücuduna paralel mızrak tuttuğu örnekler, 9.yüzyılda Makedon Hanedanı dönemi (867-1056) ile başlar. Bir diğer ikonografi Mikhail ile Yeşua'nın Gerico surları önünde görüldüğü başmeleğin savaşçı giysisi ile tasvir edildiği örnektir. Bu tasvirde Mikhael klamis ve zırh giyer; genellikle kanatlıdır, kılıç veya haçlı mızrak taşır. İlk örneklerden biri S.a Maria Maggiore Kilisesi'nde bir panelde yer alır. Ardından Mikhail'i ayakları altındaki canavarı öldürürken ve ruhları tartarken görürüz. İki ikonografi de ilk kez Monte Sant'Angelo Mağarası'nda karşımıza çıkmıştır (Resim 298.a/Bkz: EKLER). Bu tasvirler tarih ve köken olarak tartışmalıdır. Yılanı veya canavarı öldürürken tasvirinin Karolenj kültüründen kaynaklandığı ileri sürülür [1077]; bu bağlamda tasvirin ortaya çıkışı 875 yılında İmparator II. Ludovico'nun mağarada restorasyon yaptırdığı yıllara atfedilir. Altıncı ve yedinci yüzyıllara tarihlenen bir Kopt dokuması üzerinde uzun tunikli ve bir elinde haç diğer elinde mızrak taşıyan ve mızrakla ayakları altındaki bir canavarı öldüren adam figüründen esinlendiği söylenir[1078]. Eusebius'un tanımladığı İmparator Konstantin'i canavarı öldürürken tasvir eden bir duvar resminden türediği de söylenmektedir[1079]. Mikhail'in "Ruhları tartan başmelek" ikonografisi de Gargano'daki kült merkezinde yer alan bir kabartmadan üretilmiştir ve bakır bir ikona üzerinde yer almaktadır. Bu tasvirde Mikhail frontaldir, boyu dizlerine kadar inen bir tunik ve kapalı kanatlarla imgelenmiştir. Sol elinde bir globus tutmaktadır, üzerinde yer alan *Manus Dei* Grek usulü kutsamaktadır, ayrıca IC XC harfleri yer alır. Sağ elinde bir mızrak tutmaktadır; kısa tuniğinin Lombardların

[1076]F. Lanzoni (1916), Studi storici-liturgici su S.Apollinare Nuovo, Felix Ravenna 2, *Rome, Ravenna and Venice,750-1000:Byzantine Heritage, Imperial Present*, Oxford University Press, s.90-98.
[1077]A.Tagliante (2016). Regalita' e simbologia del drago. La morte del duca Enrico e la devastazione della Borgogna nelle Storie di Rodolfo il Glabro. *Schola Salernitana, Annali, XXI (2016*), s.37.
[1078]İslam kültüründeki dağların zirvesindeki canavarı öldüren Hızır figürüne de ilham kaynağı olmuştur.
[1079]Kaesarealı Eusebius'un İmparator Konstantin'in bir canavarı öldürürken temsil edildiği yorumlama hatası, Eski Ahit'te zaten bilinen sembolik savaşın kabul edilmesine kadar uzanmıştır. Öyle ki, altın sikkeler üzerinde Konstantin'den sonra gelen imparatorlar II. Konstanz, Honorius ve III.Valentinianus'un ayakta veya at üzerinde mızrakla canavarı öldürürken tasvirleri işlenmiştir. A.Quacquarelli (1975). Il Leone e il Drago nella Simbolica dell'eta' Patristica, Universita' di Bari*;* M.P. Ciccarese, (2007). *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano,* (Ed: M.P. Ciccarese), Bologna: Biblioteca Patristica, s.380.

karakteristik giysisi olduğu söylenir. Kısaca figür Lombard kültürü ve Mikhail'in geleneksel figürünün bir sentezidir.

Mikhail'in imperyal giysilerle ikonografisi 11.yüzyıl ortalarından itibaren özellikle Güney İtalya'da yayılmış ve 12. yüzyılda tekrarlanmıştır. Onuncu yüzyıla tarihlenen S.a Maria de Olearia Manastırı'ndan Mikhail ve Cebrail'in imperyal kıyafetle görüldüğü duvar resmi tek örnektir. Bu tasvirin varlığı, manastır rahiplerinin Grek ritüelini izlemeleri dolayısıyla Bizans kültür yörüngesi içinde bulunmaları ile açıklanabilir. İkonoklazma sonrası başmeleklerin bu biçimde tasvir edilmesini Maguire 11.-12. yüzyıllarda imparatorların Tanrı ve insanlar arasındaki aracılık işlevlerine bağlamaktadır[1080].

Savaşçı Mikhail imgesi Lombard yönetimindeki Batı'ya geçmiş, daha sonra Normanların ulusal patron figürü haline gelmiştir. 686 yılından itibaren Mikhail ikonografisi kesin şeklini alacaktır; sikkeler üzerinde kalkan ve mızrak ile savaşçı görünümünde karşımıza çıkacaktır. Ayrıca hiyeratik pozisyonda elinde haçlı bir globus ve mızrak ile "psikopompos" ikonografisinde Doğu'da yaygın olan imge Bizans kültürünün egemen olduğu Capitanata bölgesinde de doğal olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılan veya canavarla simgelenen şeytan-kötülük Doğu ve Batı Hıristiyanlığı içinde ortak tema olan *sauromachia*[1081] kavramına aktarılarak Haçlı kültürü içinde sembolik olarak İslami kafirlerle mücadelenin bir gösterimi haline gelmiştir[1082].

29 Eylül günü, Roma Katolik litürjik takviminde Başmelekler Mikhail, Cebrail ve Rafael'e adanmıştır; 8 Mayıs günü ise, 826 yılında yazılan *Calendario*'da Mikhail için *dies festus* olarak kayıtlıdır.

Güney İtalya'da Mottola, S. Nicola kaya oyma kilisesinde yer alan duvar resminde Mikhail, zambaklarla süslü bir çerçeve içinde tam figür olarak yer almaktadır; hafif soluna doğru dönmüştür. Mavi renkli khiton, pembe tunik (*sticharion*), üzerine ekru renkli loros giymektedir; lorosu üzerinde incilerle oluşturulmuş kareli desenlidir. Yüzü Bizans figürlerini anımsatır şekilde yuvarlaktır, iri gözlüdür. Başında küçük bir taç

[1080]H.Maguire (1997). *Byzantine court culture from 829 to 1204*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection (DOC), s.248.
[1081]Sauromachia, sürüngenle mücadele anlamındadır; A.Tagliante sauroctono (sürüngen kırıcı) terimini kullanmıştır. Tagliante, 2016, **a.g.k.,** 37.
[1082]F. Cardini (1981). *Alle radici della cavalleria medievale,* Il Mulino, s.240.

bulunmaktadır, başından iki ince şerit sarkmaktadır ve incili halesi vardır. Kırlangıçkuyruğu şeklinde dudağı (Bizans karakteristiği) dikkati çekmektedir. Sağ elinde ucu haç şeklinde bir mızrak, sol elinde Hristogramlı globus (Zafer İsa'nındır) görülür. Geç Komnenos dönemi özellikleri taşımaktadır; linear stilizasyon özellikleri yanında, özgür modelleme ve renklerin kullanımı açısından Paleologlar dönemi özelliklerine yaklaşmaktadır; 12. yüzyıl sonu, 13. yüzyıl başına tarihlenmektedir. Diğer örneklerden farkı başmeleğin hiyeratik-frontal özelliğini kaybetmiş olması ve gerçekçi bir duruşla canavarla mücadele içinde tasvir edilmesidir (Resim 298.b/Bkz: EKLER).

Kappadokya kiliselerinde Tokalı II Kilise'nin prothesis apsisi içinde Başmelek Mikhail ayakta, frontal pozisyonda ve imperyal kıyafetle karşımıza çıkmaktadır; sol elinde globus ve sağ elinde mızrak tutmaktadır. Güllüdere-Haçlı Kilise apsis kemerinde Maestas Domini ikonografisi bütünlüğü içinde Cebrail ile karşılıklı imperyal giysisi ile yer almaktadır.

Matera'da Cripta del Peccato Originale'de güney apsis yarım dairesi içinde üç başmelek birlikte resmedilmiştir. Merkezde yer alan Mikhail ayakta ve frontal duruştadır. Sol elinde labarum tutmaktadır; sağ eliyle yaptığı kutsama işareti başmeleği diğer örneklerden farklılaştırmaktadır. Gri-beyaz bol tuniği üzerine himationu dolanmıştır. Geniş kanatları kapalıdır (Resim 11-12/Bkz: EKLER). S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde güney duvarı üzerinde kemerli yüksek bir niş içinde gördüğümüz Mikhail figürü hiyeratiktir ve frontal duruşludur. İnci dizili haleli başı vücuduna göre küçük ölçektedir. İmperyal kalitede kareli desenli inci ve taşlarla işlemeli kırmızı bir tunik giymektedir. Sol eliyle mızrağı vücuduna paralel tutmaktadır (Paleologos dönemi ikonografisi); sağ elinde ise üzerinde üçlü haç bulunan beyaz bir globus görülmektedir. Ayaklarının arasında kıvrılmış pozisyonda canavarı yenen (*sauromachia*) başmelek ikonografisindedir (Resim 58/Bkz: EKLER). Gargano'daki kült merkezinde görülen Mikhail ikonografisine benzerdir.

Madonna de Idris Kilisesi'nde Başmelek figürü ayakta ve frontal duruşludur. Baş kısmı tamamen tahrip olmuştur. Sarı renkli ve boyu diz hizasında bir tunik giymektedir. Üzerinde beyaz şeritleri olan kırmızı renkli pelerini vardır. Açık duran sol kanadı sarı renklidir ve kırmızı bir hat ile çerçevelenmiştir. Sol koluna geçirdiği koyu renk kalkanı görülebilmektedir. Sarı renkli elbisesinin etekleri pililidir. Dizlerine kadar çıkan açık renk bir çizme giymektedir. Ayaklarının altında koyu renkli zemin üzerinde kırmızı bir

insan figürü görülmektedir. Bir sauromachia versiyonudur (Resim 75/Bkz: EKLER). S.Giovanni in Monterrone Kilisesi koridor duvarı üzerinde Aziz Nikolaus'un yanında bir pano üzerinde yer alan başmelek figürünün büyük kısmı tahrip olmasına karşın yanındaki figürün boyutuyla karşılaştırarak tam figür olduğunu söyleyebiliriz. Ayakta ve frontal pozisyonda tasvir edilmiştir (Resim 86/Bkz: EKLER).

Vaftizci Yahya[1083]

Yahya, Eski ve Yeni Ahit'i birbirine bağlayan bir figürdür; Eski Ahit'in son peygamberi, Yeni Ahit'in ilk azizi ve İsa'nın öncüsü, müjdecisi (*prodromos*)[1084] olarak Hıristiyan ikonografisinde önemli bir yer tutmaktadır. Tapınak rahibi Zekeriya'nın ve Meryem'in akrabası Elizabeth'in oğludur; çiftin çocuk sahibi olma ümidini yitirdiği Elizabeth'in ileri yaşlarında mucize sonucu doğmuştur[1085]. Doğumu Cebrail tarafından müjdelenmiş, Yahya adını da Başmelek vermiştir. Kanonik ve Apokrif İncillerde, homilyelerde, ilahilerde, Legenda Aurea'da yaşamı hakkında bilgiler bulunmaktadır. İnanışa göre, Meryem "Meleğin Selamı"nı Elizabeth'e bildirdiğinde Yahya annesinin karnında hareket ederek İsa'nın kutsallığını-ilahiliğini ilk anlayanlardandır[1086] (Resim 245/Bkz: EKLER). Ailesinden ayrılarak kefaretle bir yaşam sürmek üzere çöle gitmiş, bal ve çekirgeyle beslenmiştir. Asketik yaşamıyla ilgili ayrıntıları da İncillerde bulmaktayız[1087]. Luka 7:28 ve Matta 11:11 'de İsa "...kadından doğanlar arasında Yahya'dan daha üstün olanı yoktur" sözleriyle Yahya'yı özel bir konuma yerleştirmiştir.

Daha sonra büyük kalabalıkları vaftiz etmiş, vaftizin arındırıcı kutsallığını ilan etmiştir[1088]; bu nedenle Vaftizci adıyla anılır. İsa'yı vaftiz etmiş, o sırada gökten İsa'nın başına inen Kutsal Ruh sayesinde O'nu Mesih (Kurtarıcı) olarak tanımıştır[1089]. İsa'nın Vaftizi teması Hıristiyan ikonografisinde en çok işlenen temalardandır; 5. yüzyıldan itibaren Vaftiz betimlerinde İsa'nın yanında uzun boylu ve ince yapılı bir figür olarak

[1083] ODB, (1991), s.1068-1069; http://www.santiebeati.it/dettaglio/20300 (Erişim Tarihi 23.2.2019); Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea,* (2007). Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo; Milano, Biblioteca Ambrosiana, LXXXI, *De Sancto Iohanne baptista*, s.604; *CXXI, De decollatione sancti Iohannis baptiste*, 970; *LXXXI, San Giovanni Battista*,1568.
[1084]Matta 3:3; Markos 1:2-4; luka 1:76.
[1085]Luka 1:5-25 'te Vaftzci Yahya'nın doğumu ve ailesi ile ilgili bilgi verilmektedir.
[1086]Luka 1:5-25;39-41;57-80; Matta 3:11; Markos 1:7; Luka 3:16.
[1087]Matta 3:1-17.
[1088]Matta 3:11; Matta3:2; Yuhanna 1:26-33; Markos 1:4.
[1089]Matta 3:11; Yuhanna 1:26-33; Elçilerin İşleri 18:24-25;1-5.

Yahya, ikonografik olarak sabitlenmiştir; Erken Hıristiyanlık döneminden itibaren İsa gibi Yahya da uzun saçlı ve uzun sakallı bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır[1090].

Sinoptik İncillere göre Yahya vaazlarında kardeşinin karısı Hirodiya ile yaşayan Kral Hirodes'in ahlaksız ve ensest davranışlarını sert bir şekilde eleştirdiği için hapse atılır. Hirodiya'nın kızı Salome bir ziyafet sırasında yaptığı dansın karşılığında Herodias'ın kışkırtmasıyla Vaftizci'nin başını istemiş ve sonunda Yahya'nın başı kesilmiştir[1091]. Salome'nin Dansı ve Yahya'nın Başının Kesilmesi tasvirleri, Vaftizci'nin başının bulunduğu tepsi teması Hıristiyan sanatının standart temalarını oluşturmuştur.

Bizans ikonografisinde Deisis sahnelerinde Yahya, Meryem ile birlikte Pantokrator İsa'ya şefaat arabulucusu rolüyle eşlik eder. Son Yargı gününe gönderme yapan sahnede Yahya ve Meryem insanların kurtuluşu için dua eder pozisyondadır. Bu tema için İstanbul Ayasofya'sı güney galerideki mozaik (12.yy.) ve Roma-S.a Maria Antiqua'daki (7.yy.) duvar resmi örnek verilebilir (Resim 249/Bkz: EKLER).

Vaftizci Yahya'nın melek kanatları ile tasvir edilmesi teorik olarak Kilise babaları dönemine ve o dönem metinlerine bağlansa da, Post-Bizans döneminde bir imgeye dönüşmüştür[1092]. Bu ikonografi Markos İncili 1:2-5'de "Tanrı'nın habercisi" olarak nitelendirilmesi ile ilişkilendirilebilir[1093] ve özellikle Rus ve Girit ikonalarında karşımıza çıkmaktadır (Resim 299/Bkz: EKLER).

Vaftizci Yahya figürü, adına inşa edilen kiliselerin altar panolarında tasvir edilir; Erken Hıristiyanlık döneminde din adamı giysisi ile İsa'yı vaftiz ederken lahitler üzerinde görülmektedir. Roma, Museo Nazionale Romana'da Via Lungara Lahdi üzerinde, Ravenna'da 5.yüzyıla tarihlenen Neonian ve Aryanlar Vaftizhanesi mozaikleri arasındaki İsa'nın Vaftizi sahnelerinde bu üslupta karşımıza çıkmaktadır (Resim 196/Bkz: EKLER). Altıncı yüzyıldan itibaren Doğu ve Batı ikonografisinde asketik yaşamı bağlamında "deve postundan giysisi (vello), belinde deri kemeri, bal ve çekirge

[1090]Vaftiz bölümü görselleri: Resim 193-209/Bkz: EKLER
[1091]Markos 6:14-29; Matta 14:1-12; Luka 9:7-9.
[1092]I. Eflan Tınaz (2019). Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü, *Art-Sanat,12 (Temmuz 2019)*, s.421-455.
[1093] Vaftizci Yahya'nın "melek" ile özdeşleştirilmesi İskenderiyeli Cyrillus (4.yy), Giritli Andreas (7.-8.yy), Brescialı Aziz Gaudentius (5.yy), Konstantinopolis Patriği Aziz Germanus (7.-8.yy) metinlerinde ve Jacopo de Varazze'nin Legenda Aurea'sında karşımıza çıkmaktadır. Jacopo de Varazze (1931). *Legenda Aurea (The Golden Legend: Lives of The Saints*).(Çev: W.Caxton), Vol:5, Temple Classics, s.34

ile beslenirken"[1094] uzun saçlı ve sakallı bir figür olarak yerini almıştır. Elinde uzun saplı bir haç, bir rulo ve bir disk içinde kuzu sembolü (*Agnus Dei*)[1095] ile tasvir edildiği örnekler de bulunmaktadır. Bu sembol 7.yüzyılda Bizans ikonografisinde Trullo Konsili (692) kararlarına istinaden ortadan kalkacaktır; İsa'nın ilahi doğası yanında insani doğasının öne çıkarılması yönündeki karara dayanarak semboller yerine İsa'nın gerçek figürü yerleştirilmiştir. Bu ikonografide gerçekleştirilen sayısız tasvir arasında İstria-Parenzo Katedrali apsisindeki mozaikte (6.yy ortası) Yahya uzun tunik üzerine giydiği kaplan postu ile tasvir edilmiştir (Resim 300.a/Bkz: EKLER); elinde uzun saplı bir haç tutmakta sağ eli ile kutsamaktadır; Roma Lateran Vaftizhanesi-S.Venanzio Şapeli'ndeki mozaikte (640) Yahya aynı ikonografik özelliklerle karşımıza çıkmaktadır (Resim 300.b/Bkz: EKLER). Ravenna-Maximianus Katedrası üzerinde (6.yy) Yahya uzun bir tunik üzerine göğsünde düğümlediği bir post giymektedir, dört İncil Yazarının arasında Tanrı'nın Kuzusu'nun gelişini müjdeleyen (Yuhanna 1:29) ve Eski Ahit ile Yeni Ahit'i bağlayan figür olarak yer almaktadır (Resim 301/Bkz: EKLER). Öncü rolü ile Yahya Palermo'da 12. yüzyıl Cappella Palatina mozaikleri arasında Yuhanna 1:29 "İşte Tanrı'nın kuzusu" bölümünün Grekçe yazılı olduğu bir rulo ile görülmektedir; Chartres Katedrali kuzey portalinde de (13.yy)[1096] aynı ikonografide karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer ikonografi örneği ise Siena, Pinacoteca Nazionale'de bulunan 13. yüzyıla tarihlenen bir panodur; Yahya'nın bir toga veya kraliyet giysileri ile tahtta oturduğu nadir bir örnektir; imgeye yaşamından sahneler eşlik etmektedir (Resim 302/Bkz: EKLER). Aynı ikonografi Floransa Vaftizhanesi mozaikleri arasında da karşımıza çıkmaktadır. Azizin yaşamından sahneler Floransa Vaftizhanesi'nde A.Pisano'nun gerçekleştirdiği portal (14.yy) panoları üzerinde de görülmektedir.

Vaftizci Yahya ile İncilci Yuhanna'nın yaşamlarından sahnelerin çevrimini birlikte gösteren örnekler bulunmaktadır. Bu bağlamda Floransa, S.a Croce Kilisesi Peruzzi Şapeli'ndeki Giotto freskoları (14.yy)[1097] ve Avignon'da Papalık Sarayı'nda Matteo Giovannetti'nin gerçekleştirdiği freskolar en iyi örneklerdir. Matera, S. Giovanni in Monterrone Kilisesi duvar resimleri arasında iki figürün birlikte yer aldığı bir

[1094] Markos 1:6; Matta 3:4.
[1095] İsa'nın öncülü olarak Yuhanna 1:36'da söz edilen "İsa'ya bakarak "İşte Tanrı Kuzusu!" dediği anda tasvir edilmiştir.
[1096] https://it.dreamstime.com/verso-ovest-portale-della-cattedrale-di-chartres-image115203271 (Erişim Tarihi 27.1.2021)
[1097] http://www.santacroceopera.it/it/ArchitetturaEArte_CappellaPeruzzi.aspx (Erişim Tarihi 27. 1. 2021)

kompozisyon görülmektedir (Resim 85/Bkz: EKLER). Ancak bu resmin alt kısmı tamamıyla tahrip olmuştur.

Yahya, peygamberlere özgü pallium ve Matta 11:14'te Yeni İlyas olarak adlandırıldığı için İlyas Peygamber'in kürk mantosunu giyerken tasvir edilir. On birinci yüzyıldan itibaren çölde geçen asketik yaşamına vurgu yapan deve derisinden yapılmış giysisi (vello) ile karşımıza çıkar. Ayrıca vaftiz suyu için bir kap veya bal peteği de taşıyabilir. Yetişkin bir erkek olarak, ancak her zaman çok zayıf ve acı içinde tasvir edilir. Kesik başının bir tepsi üzerinde Salome veya bir hizmetçi tarafından taşındığı ikonografi de yaygındır. 16. yüzyıldan itibaren Meryem ve Çocuk İsa ile Çocuk Yahya tasvirleri yayılmıştır. Meryem, Çocuk İsa ve Çocuk Yahya'yı tasvir eden Leonardo da Vinci'nin "Kayalıkların Meryem'i" ikonografisi tüm Rönesans dönemi boyunca en çok işlenen temalardan biri olmuştur.

Vaftizci Yahya, Floransa şehrinin patron azizidir.

Kappadokya Bölgesi'nde Tatlarin Kilise'de, Ihlara-Yılanlı Kilise'de ve Aksaray-Gökçeköy Kilise'de Yahya hiyeratik ve frontal pozisyonda, tunik üzerine giydiği post ile karşımıza çıkmaktadır; sağ eliyle kutsarken sol elindeki açık ruloda Markos 1:3 "Çölde haykıran, Rabb'in yolunu hazırlayın, geçeceği patikaları düzleyin" dizeleri yer almaktadır. Tokalı II Kilise'de (10.yy) alt kısmı tahrip olmuş bir figür olarak, Karanlık Kilise'de (11.yy) bir madalyon içinde büst olarak yer almaktadır. Tüm örneklerde uzun saçlı ve sakallı, posttan yapılmış giysi ile tasvir edilmiştir. Bölge kiliselerinde apsis yarım dairelerini süsleyen Deisis sahnelerinde de yer almaktadır.

Vaftizci Yahya, Matera kaya kiliselerinde S.a Lucia alle Malve'de ve S.Giovanni in Monterrone'de tek figür olarak yer almaktadır. S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'ndeki Vaftizci Yahya duvar resmi restorasyon ve koruma kapsamında günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde sergilenmektedir. Yahya ayakta, frontal bir figür olarak ve başında inci dizili halesiyle yer almaktadır. Uzun saçlı ve sakallıdır, zayıf bir figürdür. Açık renkli tunik üzerine kürkten giysisi vardır, ayağında sandaletleri görünmektedir. Sol elindeki ruloda Latince "ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PACATA MUNDI"[1098] dizeleri yer almaktadır (Resim 87/Bkz: EKLER) . S.a Lucia alle Malve Kilisesi'ndeki tasvirde ise azizin elindeki rulonun üzerinde ise Latince "EGO

[1098] "İşte, dünyayı günahtan kurtaran Tanrı Kuzusu".

VOS CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM ONI (DOMINI)"[1099] yazmaktadır. Aziz frontal ve hiyeratik şekilde ayaktadır; hayvan postundan giysisi (vello) boynunda düğümlenmiştir. Halesi inci dizisi ile çevrilidir. Uzun saçlı ve sakallıdır, ayağında sandaletleri görülmektedir (Resim 55/Bkz: EKLER). Bu ayrıntılarla Kappadokya Bölgesi'nde karşılaştığımız imgelerle benzerlik göstermektedir.

Sicilya, Siraküza'da Lentini-Crocifisso Kaya Kilisesi'nde, 13. yüzyıla tarihlenen Vaftizci imgesi de bazı detaylar haricinde benzerdir. Figür ayakta ve frontal pozisyondadır; uzun saçlı ve sakallıdır; farklı olarak çıplak vücuduna vello giymektedir. Sağ elini göğsünde kutsar gibi tutarken sol elinde açık bir rulo taşımaktadır. Bu görünümle Matera kiliselerindeki figürlerle benzerlik göstermektedir (Resim 303/Bkz: EKLER).

Aziz Nikolaus[1100]

Üçüncü yüzyılda Likya'da Patara'da doğmuştur; Myra Piskoposluğu yapmış, 4. yüzyılda ölmüştür. Kültü Myra'dan Güney İtalya'da Bari'ye, Roma'ya, Konstantinopolis'e, Kiev'e denizle bağlantılı kültürü olan bölgelere yayılmıştır.

Altıncı yüzyıla tarihlenen ve Girit'te bulunan bir yazıta dayanarak azizin adının Doğu Akdeniz'de denizcilerin rotası üzerinde yaygın olduğunu söyleyebiliriz[1101]. Bu yüzyıldan başlayarak Konstantinopolis'te kültünün yayıldığını biliyoruz. Praxis de Stratelatis'de azize övgüler yer almaktadır. Yedinci yüzyılda Roma ve Kudüs'te adı bilinmektedir; yedinci yüzyıldan itibaren Roma takvimine büyük şifacı (*taumaturg*) olarak adı dahil edilmiştir; azizin imgesi kazılarda bulunan Karolenj sikkelerinde de karşımıza çıkmaktadır[1102]. Sekizinci yüzyılda ilk *Vita*'sının yazıldığını, 9. yüzyılda ise adına yazılan edebi eserlerin giderek arttığını, aziz için iki *Vita*, sayısız övgü ve ilahiler yazıldığını, tüm Latin martirolojilerine girdiğini biliyoruz[1103]. İkonoklazma nedeniyle

[1099] "Çölde haykıran, Rab'bin yolunu hazırlayın, geçeceği patikaları düzleyin". Eski Ahit, Yeşaya 40:3; Yeni Ahit, Matta 3:3; Luka 3:4; Markos 1:3; Yuhanna 1:23.
[1100]Myra Piskoposu Nikolaus için Bkz: *ODB*, 1991, s.1469-1470; M. Bacci (2009). Immagini lungo le rotte del mare: alcune rifflessioni a margine della mostra barese su San Nicola. *I Santi venuti dal mare. Atti del V Convegno Internazionale di Studio* (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), Maria Adda Editore, Bari, s.111-130; *Golden Legend (Leggenda Aurea).* http://www.intratext.com/ixt/ENG1293/__P11.HTM (Erişim Tarihi 15.1.2021)
[1101]M.Bacci (2006). *San Nicola, Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente.* Milano: Skira, s.18.
[1102]Bacci, 2006**, a.g.k**., 17.
[1103]G. Ciuffari (1988). *San Nicola di Bari*, Edizioni Paoline, s.140-141.

Doğu'dan Sicilya, Calabria ve Puglia'ya göç eden din adamlarının varlığıyla azizin adının ve inancının yayılması daha da hızlanmıştır.

Roma'da ilk tasvirlerini 8. yüzyılda S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde, New York Metropolitan Museum'da korunan Fieschi-Morgan stavroteği (800) üzerinde ve Sina ikonalarında görmekteyiz (Resim 304/Bkz: EKLER). Nikolaus, sivri sakallı, omoforionlu (*stola*)[1104] sağ elinde kitabı ile tasvir edilmektedir. Onuncu yüzyıldan itibaren standartlaşan ikonografide yüksek ve geniş alınlı, seyrek ve beyaz saçlı, kısa beyaz sakallı bir figür olarak resmedilir. Uzun gri tunik (*sticharion*), piskoposluk giysileri ile haç işlemeli omoforion (*stola*), eflatun-kırmızı renkli palliumu (*felonion*) ile resmedilmiştir. Bu ikonografi Sina ikonasındaki imgeye benzemektedir[1105]. Nikolaus, Nikaia Konsili'nde (325) yaşanan tartışmalar sırasında Arius'a karşı sert tavrı nedeniyle hapse atılmış ve piskoposluk nişaneleri geri alınmıştır; inanışa göre gece nişaneler Meryem ve İsa tarafından kendisine iade edilmiştir. Sina ikonası üzerinde bu olayın betimlendiği görülmektedir[1106]. Roma'da 8. yüzyıl ortalarında Sant'Angelo in Pescheria Kilisesi'ndeki röliğinden ve S.a Maria Antiqua'da halen korunan imgesinden söz edilmektedir[1107]. Kült, 769 yılında Ravenna'da, daha sonra Veneto Bölgesi'nde ortaya çıkmıştır; 9. yüzyıl ortalarında *Calendarium marmoreum'*da belirtildiği gibi Nikolaus'a atfen şenlikler yapılmaktaydı[1108]. Onuncu ve 11. yüzyıllarda Benediktin papazlar aziz adına çok sayıda manastır ve kilise inşa etmişlerdir[1109]. 1087 yılından önce Bari kenti ve civarında Nikolaus'a adanmış beş kilisenin varlığı bilinmektedir. Kentin koruyucu azizi olmasa da Bari ve Güney İtalya'da saygı gören bir azizdi. 972 yılında Germen Kralı II.Otto ile evlenen Bizans İmparatoriçesi Teofane'nin (959-991) Nicolaus'u tüccarların ve kayıkçıların koruyucu azizi ilan etmesi ile aziz kültü İngiltere ve Hollanda gibi ülkelerde de kabul görmüştür[1110].

[1104] *omoforion:* Batılı din adamlarının palliumuna benzer üzeri haç işlemeli litürjik şal.
[1105]N. Patterson Sevcenko (2006). "Scheda II.6". *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente. Catalogo della Mostra (Bari,7 dicembre 2006-6 maggio 2007).* Ginevra-Milano: Skyra, s.207-208.
[1106]Bacci, 2006, **a.g.k**., 23.
[1107]A.Pertusi (1978). La contesa per le reliquie di S.Nicola tra Bari, Venezia e Genova. *Quaderni Medievali* 5, s.9-10.
[1108]Cilento, 2000, **a.g.k.,** 91-116.
[1109]G. Dibenedetto (1975). *I Benedettini in Puglia. Alle sorgenti del romanico, Puglia XI secolo,* Bari, s.315-317.
[1110]R. Bianca (2017). Il santo, il mare, le 'caravelle'. I viaggi di San Nicola da Myra a Bari. *RiMe Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*. n1/II n.s., dicembre 2017, s.31-54.

On birinci yüzyılda Akdeniz'de Arap korsanların faaliyetlerinin artması nedeniyle İtalya'nın limanları ve yollarındaki hacıların da sayısı azalmıştı. Bu ticari ve ekonomik kaygı veya geçiş limanı konumundan bağımsız bir prestij pozisyonu sağlamak amacıyla rivayete göre Nikolaus'un rölikleri 9 Mayıs 1087 yılında altmış iki Barili gemici tarafından Myra'dan Bari'ye getirilmiştir. Bizans dönemi İtalya'sında diğer Doğulu azizlerin adının ve kültünün yayılması gibi Nikolaus kültünün Adriyatik kıyıları, Akdeniz kıyılarında yayılması ticari ve kültürel bağlantılar sayesinde olmuştur. Azizin şifacı (*taumaturg*) karakteri Adriyatik'in Doğu kıyılarından batı kıyılarına ulaşarak Venedik, Bari ve Cenova'ya kadar yayılmıştır[1111]. Daha sonra bu şehirler arasında rölik çekişmesi başlamıştır. Barili tüccar-denizciler ile Antakya'daki Venedikli tüccarlar röliği ele geçirmek için hazırlık yapmışlar, ancak yarışı Barililer kazanmıştır. Rölik çekişmesi iki şehir arasındaki ekonomik ve politik-dini rekabetin de yansımasıdır[1112].

Atribüleri, piskoposluk asası, üç altın top, üç çuval para (üç fakir kıza yardımı ile ilgili söylenceyle bağlantılı olarak), başındaki mitria[1113] denilen piskopos başlığıdır. Rus Kilisesi'nde Nikolaus ikonaları İsa ve Meryem ikonalarının ardından önem ve saygı bakımından üçüncü sırada yer almaktadır. Hıristiyan coğrafyasında en çok saygı gören ve adına Avrupa'da beş binden fazla kilise adanmış bir azizdir[1114].

On birinci yüzyıl ortalarında kültün hızla yayılması ile anıtsal duvar resimleri arasında hikayesini anlatan çevrimler de ortaya çıkmıştır. Örneğin S.a Marina a Muro Leccese ve Maiori'de S.a Maria de Olearia Kiliselerinde duvar resimleri arasında azizin hikayesi çevrimi yer almaktadır[1115]. Aziz, 1030 yılına tarihlenen Cluny Müzesi altarı üzerinde pastorale (asa) ve palliumu ile karşımıza çıkarken 12.-13.yüzyılda piskopos başlığı mitria ile görülmektedir. Puglia Bölgesi'nin tamamında Bari, Brindisi, Monopoli, Taranto ve Troia'da adına manastırlar inşa edilmiştir[1116]. Puglia Bölgesi'nde 11. yüzyıla tarihlenen Lecce'de S.a Maria a Muro Leccese Kaya Kilisesi'nde yer alan imge ve 14. yüzyıldan Ugento, Cripta del Crocifisso'daki tasvir de aynı ikonografik özellikleri

[1111]A.Gambacorta (1963). Culto e pellegrinaggi a San Nicola di Bari prima fino alla prima Crociata, Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla 1a Crociata. *Atti del Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualita' Medievale* (Todi,8-11 ottobre), Todi 1963, s.489.
[1112]A.Pertusi (1965). *Venezia e Bisanzio nel secolo XI, La Venezia del Mille,* Firenze, s.130.
[1113]*Mitria (mitra):* Hıristiyan litürjik törenlerinde piskoposun giydiği başlık.
[1114]Ciuffari, 1988, **a.g.k**., 199.
[1115]Castelfranchi, 1991, **a.g.k.,** 101-106.
[1116]G.Otranto (2012). "Dalla Puglia all'Europa: san Michele e san Nicola tra culto, pelegrinaggi e tradizioni popolari". Ortanto, Giordo-Aulisa, Immacolata, *Santuari d'Italia. Puglia*. Roma: De Luca, s.66.

taşımaktadır (Resim 305.a, 305.b./Bkz: EKLER). Azizin röliklerinin 9 Mayıs 1087 tarihinde Bari'ye getirilmesi onuruna bu tarihte "*denizden gelen*" kutlaması yapılır. Bir gemi üzerinde azizin ikonası kıyı boyunca taşınır. Diğer rölik parçaları ise Venedik-Lido'da S. Nicolo' Kilisesi'nde, Lorena'da Saint-Nicolas-de-Port Kilisesi'nde, Torino-Novalese'de ve diğer kiliselerde korunmaktadır.

Tez kapsamında çalışılan kiliselerde Nikolaus imgesi sıkça karşımıza çıkmaktadır. S. Falcione Kilisesi'nde iki kez, S.a Lucia alle Malve'de bir kez, S.Giovanni in Monterrone'de bir kez ve S.Nicola dei Greci'de bir kez resimlenmiştir. Tüm örneklerde figür bir çerçeve içindedir; ayakta ve frontal pozisyondadır; beyaz kısa saçlı ve kısa sakallı, geniş alınlıdır. İncilerle bordürlenmiş geniş halesi dikkat çekmektedir; sol elinde bir kitap tutarken, sağ eliyle kutsamaktadır. Sina ikonasında gördüğümüz standart ikonografiyle benzerdir. S.Falcione'de bir imge naos duvarında diğeri bema duvarında yer alırken (Resim 24, 26/Bkz: EKLER), S.a Lucia alle Malve'de kuzey duvarında (Resim 52/Bkz: EKLER), S.Giovanni in Monterrone'de iki kiliseyi bağlayan koridor üzerinde (Resim 86/Bkz: EKLER), S.Nicola dei Greci'de ise apsis duvarı üzerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 104/Bkz: EKLER). Yapılar içinde belli bir yeri tespit edilememiştir. Azizin adı Latince yazılmıştır. S.Giovanni in Monterrone'de farklı bir kompozisyon içinde yerleştirilmiştir. İki sütun arasında kemer altında yerleştirilen figürün incili halesini çevreleyen kemer üzerinde küfi benzeri (pseudo-küfik) süslemeler dikkati çekmektedir[1117].

Aziz Pantaleon[1118]

Nikomedia'da (İzmit) 4. yüzyılda doğmuştur; adı Kosmas-Damianus, Kyros, Taleleus, Yuhannes ve Hermolaos gibi şifa dağıtan doktor azizler arasında geçer. Karşılıksız tedavi uyguladıkları için *Anargyroi* adı ile anılırlar. Bilinen din şehitlerinden

[1117]Kemerli ve sütunlu kompozisyon yine aynı kilisede Aziz Petrus ve Aziz Yakup yerleştirmesinde de dikkati çekmektedir. Bu ayrıntı ve inci metaforu 4.2.2.Tek Figürler bölümünde ele alınmıştır.

[1118]Aziz Panteleon. ODB (1991), s.1572; İmparatorun emriyle işkence gören Panteleon'un işkencecileri için dua etmesi nedeniyle Panteleimon-Bağışlayıcı olarak anılmıştır. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ODB.(1991) s.1572. S.E.J.Gerstel (2012). 'Tiles of Nicomedia' and the Cult of Saint Pantaleimon. *Byzantine Religious Culture*, Brill, s.173-186. Cirrolu Teodoroeto'nun *Graecarum affectionum curatio*, Sermo VIII. *De Martyribus,* Cesarealı Prokopius'un *De aedificiis Justiniani* I,IX; V,IX, Jerom *Martirolojisinde* (Acta Sanctorum, November, II,1,97) kültü ile ilgili bilgi bulunmaktadır. Ortodoks Kilisesi 10 Kasım, Roma Martir Takviminde 27 Temmuzda anılır. "Passio" dan esinlenen ikonografi ressamların, heykeltıraşların, mozaik sanatçılarının olduğu gibi şair ve kompozitörlerin de ilgi alanında olmuştur. https://makj.jimdofree.com/filocalia-1/ (Erişim Tarihi 28.1.2021)

oldukları ve sağlıkla ilgili çalıştıkları için Doğu Hıristiyanlığında olduğu gibi Batı'da da büyük saygı görmektedirler. Kültlerinin yayılmasıyla birlikte ikonografide de geniş yer bulmuşlardır. Rönesans döneminde Floransa'da Medici Ailesinden I. Kosimo'nun (1389-1455) şifacı azizlerden Kosmas ve Damianus'u ailesinin koruyucu azizleri olarak ilan etmesi, *362nargyroi* kültünün yayılmasına katkıda bulunmuştur. Panteleimon'un rölikleri İtalya, Fransa ve Portekiz'de korunmaktadır. İtalya'da çok sayıda yerleşimin patron azizidir. Kültü Bizans İmparatorluğu topraklarında ve dışında yayılmıştır[1119].

Azizin en erken görünümü 10.yüzyıla ait seramik bir ikona üzerindedir (Resim 306/Bkz: EKLER). Bithynia atölyesine ait seramik parçada genç, kısa saçlı ve sakalsız bir figür olarak karşımıza çıkar; frontal pozsiyonda bir büst şeklindedir, elinde tıp aletleri olan kutu tutmaktadır. Ayrıca 11.yüzyıl Konstantinopolis üretimi olan ve günümüzde Louvre Müzesi'nde korunan Harbaville Triptiği üzerinde sağ alt bölümde madalyon içinde bir figür olarak betimlenmiştir (Resim 250/Bkz: EKLER).

Doktor azizlere Kappadokya kiliselerinde genel olarak özel bir statü verilmiştir. Genellikle kutsal bölüme yakın konumda, apsis girişinde, bema duvarında karşımıza çıkmaktadırlar. Dualarda da Meryem, Vaftizci Yahya ve meleklerden sonra yer alırlar. Konumları şefaat aracılığı rolleri ile ilgilidir. Göreme Tokalı I Kilise'de Panteleimon tek figür olarak, Karanlık Kilise'de, Gülşehir-Karşı Kilise'de (St. Jean Kilisesi)[1120] diğer doktor azizler grubu ile birlikte karşımıza çıkmaktadır.

Makedonya'da Komnenoslar döneminde (11.-12. yy.) Panteleimon ve diğer *anargirler* adına yoğun olarak kilise inşa edildiğini biliyoruz. Ohrid, Kastoria ve Nerezi'de, Güney İtalya'da Kosmas-Damianus adına olduğu gibi Aziz Panteleimon'a adanmış kiliseler mevcuttur. On birinci yüzyıla tarihlenen Hosios Loukas Manastırı Kilisesi, Nea Moni Manastır Kiliselerinde tek figür olarak görülürken Makedonya-Nerezi'de adına adanmış S. Panteleimon Kilisesi'nde hagiografik çevrimi[1121] ile yer almaktadır. On ikinci yüzyıldan günümüze ulaşan Athos Dağı-Vatopedi Manastırı, Sina-Aziz Katerina Manastırı ikonaları ve Kastoria-Agioi Anargyroi Kilisesi duvar resimleri Panteleimon ve diğer doktor azizlere verilen önemi vurgulamaktadır.

Aziz genç, kahverengi kısa ve kıvırcık saçlı, sakalsız bir figür olarak tasvir edilir. Khiton üzerine himation giyen veya mesleklerini çağrıştıran bir giysi ile görülmektedir.

[1119]H.Delehaye (1933), Les Origines du culte des martyrs. *Subsidia Hagiographica*, 20, s.157.
[1120]Gökcan, 2010, **a.g.k.**
[1121]I.Sinkevic (2000). *The Church of San Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Reichert Verlag Wiesbaden, s.66-70.

Elinde bir haç taşır; diğer elinde ise bir kutu içinde tıp aletleri yer alır[1122] . Anargyroi grubu genel olarak kiliselerin naosunda, apsise yakın mimari bölümlerde veya kemerde karşımıza çıkmaktadır. On ikinci yüzyılda 363 nargyroi figürlerinin Yunanistan, Sırbistan ve Makedonya topraklarındaki kiliselerde yoğun olarak karşımıza çıkması ve adlarına adanmış kiliselerin sayısındaki artışın nedenleri üzerine bir araştırma bulunmamaktadır; ancak Komnenos döneminin en önemli politik ve dini problemi sayılan Bogomil heretizmine karşı bir savunma olabileceği, Bizans Kilisesi'nin bu harekete karşı doktor azizleri öne çıkarmış olabileceği ileri sürülmüştür[1123].

Matera, S. Nicola dei Greci Kilisesi apsis yarım dairesi içinde Aziz Pantaleon, Nikolaus ve Barbara figürleri ile birlikte yer almaktadır. Her üç figür ayrı çerçeveler içindedir; frontal pozisyonda ve hiyeratik tavırdadır. Pantaleon imgesi Balkanlardaki betimlere uygun olarak kahverengi kısa ve kıvırcık saçlı, genç ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Başı çevresinde sarmal dallarla çevrili bir hale yer alır. İncilerle bezenmiş tuniği dikkat çekicidir. Adı Latince yazılmıştır. Duvar resminin alt bölümü tahrip olduğu için tam okunamasa da sol eliyle bir obje tuttuğu anlaşılmaktadır. Pantaleon'un sarmal dallarla bezenmiş halesi Güney İtalya için farklı özellik taşımaktadır (Resim 104/Bkz: EKLER). Talbot Rice, Frinta ve Pace gibi araştırmacılar hale üzerinde yer alan sarmal desenlerin veya kabartmalı sarmal desenlerin varlığını dönemin Kıbrıs sanatı etkisi olarak yorumlamaktadır [1124] . Bu konu çalışmanın 4.3. Üslup ve Tarihlendirme bölümünde incelenmiştir.

Azize Barbara[1125]

Azizenin doğum ve ölüm yeri ile ilgili ve şehitlik hikayesi konusunda farklı bilgiler bulunmaktadır. Yaşadığı yer olarak Heliopolis (Mısır), Nikomedia (İzmit) ve

[1122]Gökcan, 2010**, a.g.k.,** 134.
[1123]Şenel, 2019, **a.g.k.,** 303 .
[1124]D.Talbot Rice (1972). *Cypriot Icons with Plaster Background, "JÖB" XXI,* (Festschrift für Otto Demus), s. 269-278; M. S.Frinta (1981). Raised Gilded Adornment of the Cypriote Icons, and the Occurrance of the Technique in the West. *"Gesta", XX.,* s. 333-347; V. Pace (1985). Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana, *Cipro ed il Mediterraneo orientale*, Universita' degli Studi di Bologna, Istituto di Antichita' Ravennati e Bizantine, Ravenna, Edizione del Girasole, s.259-298.
[1125]http://www.santiebeati.it/dettaglio/80400 (Erişim Tarihi 10.1.2021); S. Caron (2015). Santa Barbara di Nicomedia. https://www.parrocchiasantabarbara.net/_media/samanta-caron-storia-di-santa-barbara.pdf (Erişim Tarihi 10.1.2021); ODB, (1991), s.252. Azize Barbara, evlenme korkusu ve aşırı güzelliği nedeniyle kuleye kapatılması gibi nedenlerle 1969 yılında kilise takviminden çıkarılmıştır. Üçüncü yüzyıl ortalarında, İmparator Maximianus döneminde yaşadığı ve öldürüldüğüne inanılmaktadır; Jacopo de Varazze, *Legenda aurea:* https://archive.org/stream/legendaaureavulg00 jacou oft? ref= ol# page/ n8 /mode/1up Capitolo CCII, s.898. (Erişim Tarihi 25.1.2021)

Antakya'nın adı geçmektedir. Doğu'da 4.yüzyıldan itibaren tanınan [1126] Barbara Ortaçağ'ın en çok saygı gören azizelerinden biri olmasına karşın biyografisine şüpheyle yaklaşılmıştır. Yedinci yüzyıldan önceki kaynaklarda adına rastlanmaz; azizeye işkence yapan Pagan babası bir yıldırım ile öldüğü için Barbara topçuların, silah tamircilerinin ve üreticilerinin, madencilerin, patlayıcılar ve barutla uğraşanların, dağcı ve mağaracıların, itfaiyecilerin koruyucusu sayılmıştır[1127]. Efsanesi Süryaniceye çevrilmiş ve Batı'da yayılmıştır[1128]. Azize hakkındaki söylencenin 6.-7. yüzyılda Şamlı Yuhannes tarafından yazılan homilyede, Konstantinopolis Sinaxarionunda, 13.yüzyılda Jacopo de Varazze'nin Legenda Aurea'sında anlatıldığı şekliyle kültü Doğu'da ve Batı'da yayılmıştır [1129]; Azizenin Passio'sunun Simeon Metaphrastis derlemesine eklendiği bilinmektedir.

Şamlı Yuhannes'in homilyesinde ve Konstantinopolis Sinaxariumunda azizenin yaşamı ve ölümü hakkında kapatıldığı kule, babanın seyahati, işkenceler, Pagan baba tarafından başının kesilerek öldürülmesi gibi benzer ayrıntılar yer almaktadır. Konstantinopolis belgesi zaman ve mekan hakkında bilgi vermektedir. Olay İmparator Maximianus (286-305) döneminde gerçekleşmiştir; S.Caron'a göre azize Konstantinopolis'te Basilisco bölgesinde Azize Zenaide yakınlarında gömülmüştür[1130]. On üçüncü yüzyılda yazılan Legenda Aurea'da ise başka bir ayrıntı söylenceye dahil edilir; Barbara babası tarafından kapatıldığı kuleden kaçtıktan sonra iki çobanın olduğu dağa gider; babası çobanlara kızını görüp görmediklerini sorar; kızın yerini ihbar eden çobanın koyunları taşa döner, inkar eden diğer çobanın koyunları zarar görmez[1131]. Simeon Metaphrastis'in anlatımında ise hain çoban ve koyunları böceğe dönüşür.

Azize'nin Toscana Bölgesi'nde Rieti yakınlarında yaşadığı yönünde bir inanış da mevcuttur [1132]. Heliopolis'te yaşadığı ve öldürüldüğü, röliklerin Konstantinopolis'e taşındığı, daha sonra 10.yüzyılda Venedikliler tarafından Venedik'e götürüldüğü

[1126]Caron, 2015, **a.g.k.**
[1127]A.B.C. Dunbar (1904). *A Dictionary of Saintly Women,2*. vol. London, George Bell&Sons, s.99.
[1128]*ODB* (1991), s.252.
[1129]J.de Varazze (tarihsiz). *Golden Legend (Legenda Aurea*). http://www. intratext.com /ixt/ ENG1293 /_P8N.HTM (Erişim Tarihi 15.1.2021); https://archive.org/stream/ goldenlegendlive00jaco ?ref=ol# page/n9/mode/2up (Erişim Tarihi 15.1.2021)
[1130] Caron, 2015**, a.g.k.**
[1131] (http-1120).
[1132]Kardinal Cesare Baronio'ya göre aynı isimde iki azize yaşamıştır. Nikomedialı Barbara'nın anma günü 4 Aralık, Toskanalı Barbara'nın ise 16 Aralık'tır. Caron, 2015, **a.g.k.**

söylenir. Röliklerin 12.yüzyılda Konstantinopolis'ten Kiev'e taşındığı şeklinde başka bir görüş de mevcuttur. Günümüzde Roma, S.Giovanni in Laterano Kilisesi hazinesinde 12.yüzyıla tarihlenen azizenin adıyla anılan bir rölik kutusu bulunmaktadır; farklı kiliselerde azizenin bedeninin parçaları olduğuna inanılan rölikler mevcuttur. Farklı ülkelerde farklı şehirlerin koruyucu (patron) azizesidir.

Barbara'ya ait en eski imge 7.-8.yüzyılda Roma'da S.a Maria Antiqua Kilisesi'nde yer almaktadır (Resim 307/Bkz: EKLER). Azize ayaktadır, maphorionla tasvir edilmiştir; Doğulu ve Romalı aziz ve azizelerden oluşan bir kortej içindedir. Adı yazılı değildir, din şehitlerinin atribüsü sayılan elindeki küçük haç sayesinde Barbara olarak tanımlanmıştır. Sağ elinde ölümsüzlük ve diriliş sembolü olarak bir palmiye dalı tutarken sol eli mantosuyla örtülüdür; ölümsüzlük ve diriliş sembolü olan tavus kuşu tüyü görülmektedir. Ortaçağ örneklerinde görülmeyen tavus kuşu veya tüyü azizenin Rönesans dönemi tasvirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Roma'daki bu imge ikonografinin en eski örneği sayılmaktadır. Daha sonraki tasvirlerinde ise ailesinin zenginliği nedeniyle güzel, çok işlemeli ve gösterişli giysiler ile tasvir edilmiştir. Anma günü 4 Aralık'tır.

Konstantinopolis'te, Kappadokya'da ve Trabzon yakınlarında azizeye adanmış kiliselerde azizenin imgeleri yer almaktadır. Hosios Loukas'ta, Güney İtalya'da, Sicilya'da duvar resimleri arasında karşımıza çıkmaktadır. Messina- S. Salvatore Kilisesi'nde, Sicilya'da S.Pietro de Agro ve S.Pietro del Patir Kiliselerinde görüldüğü gibi Barbara, Katerine ve Margherita ile birlikte tasvir edildiği bakire azizeler grubuna Azize Dorotea da eklenmiştir. "*Parthenomartyres*" denilen bakire-martirler arasında saygı görmektedir. Azize inancı Bizans İmparatorluğu'nun topraklarında, Konstantinopolis ve Yunanistan'da, daha sonra keşişlerin ve kaçakların yerleştiği Güney İtalya'da yayılmıştır. Daha sonra ticari ilişkiler sayesinde ulaştığı Venedik'te saygı

görmüş, buradan da Kuzey Avrupa'ya yayılmıştır[1133]. Bizans kültürü ile ilişkili alanlarda daha yaygın saygı gördüğünü ve o merkezlerden yayıldığını söyleyebiliriz.

İmparator II.Justinus (565-578) döneminde azizenin bedeni Nicomedia'dan Konstantinopolis'e getirilmiş, S. Salvatore Kilisesi'ne defnedilmiştir. Batı'ya ulaşması ise Doge II. Pietro Orseolo (991-1008) döneminde gerçekleşmiştir. Pietro'nun oğlu Giovanni Orseolo, Argiropoli'nin kızı Maria ile evlenmek için Konstantinopolis'e gelmiştir, saray şapelinde gerçekleşen düğünden sonra Barbara'ya çok bağlı olan Maria'nın isteği ile azizenin bedeni Venedik'e taşınmıştır; Torcello - S.Giovanni Evangelista Kilisesi'ne defnedilmiştir. 1811 yılında ise Burano Adası'na nakledilmiştir.

İkonografide sevimli ve güzel bir kadın olarak, efsanesiyle ilişkin sembollerle, palmiye (martirlik sembolü), taç (martirlik tacı) ile 14.-18. yüzyılda ölümsüzlük işareti tavus kuşu tüyü (S.a Maria Antiqua'da) ile, nadir de olsa Origenis'in dediği gibi Barbara'nın bekaretini sembolize eden deve kuşu tüyü ile görülmektedir. Hapis tutulduğu yerin sembolü olan üç pencereli kule azizenin elinde veya yanında ya da tacı üzerinde, içinde ostia bulunan kalis (kutsal efharistia ekmeği, efharistia almadan öleni sembolize eder) ile resmedilmiştir; daha sonra kule sembolü yerine pisside [1134] kullanılmıştır; azizenin başını kesen babasını öldüren yıldırımı sembolize eden alev ile gösterildiği örnekler de bulunmaktadır. Doğu ikonografisinde iki tipolojide karşımıza çıkmaktadır: martirler gibi elinde haçıyla, 13.yüzyıl freskosunda görüldüğü gibi prenses-kraliçe gibi işlemeli bir manto ve kraliyet başlığı ile tasvir edilebilir.

İtalya'da azizenin farklı kiliselerde farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş fresko ve heykelleri yer almaktadır. Roma, Castel Sant'Angelo içinde Kardinal Pietro Aldobrandini 1594 yılında topçu birliğini yerleştirdiğinde Azize Barbara'ya adanmış bir de şapel yaptırmıştır. On birinci yüzyıla tarihlenen eski bir imge Güney İtalya'da Casarano - S.a Maria della Croce Kilesi'nde karşımıza çıkar (Resim 308.a./Bkz: EKLER). Bizans ikonografisine uygun olarak azize frontal pozisyonda hiyeratik ve ayaktadır. Asil kökenine uygun olarak çok zengin gösterişli giysilerle resmedilmiştir; taşlarla bezeli kolyesi ve hilal şeklinde küpeleri vardır. Bakışlarındaki derinlik ilgi çekicidir. Figürün üst kısmında Grekçe BARBAPA yazmaktadır. Alt sol kısımda sarı fon üzerinde "Giovanni ve oğulları...." şeklinde eksik bir adak yazıtı yer almaktadır.

[1133]Caron, 2015, ***a.g.k.,*** 35-36.
[1134]*Pisside,* efharistia ekmeğinin konulduğu üstü kapalı kadeh biçiminde litürjik kap.

Toskana'da Sorano Kilisesi'nde 16. yüzyıl başına tarihlenen Umbria-Siena Okulu[1135] etkili duvar resminde solda görülen Barbara figürü farklı bir ikonografidedir. Frontallik kaybolmuştur, hafif soluna dönüktür. Başı açıktır, sağ elinde martirlik sembolü palmiye dalı tutmaktayken sol elinde atribüsü olan kule görülmektedir. Figür daha açık tenli ve kızıl saçlı olarak önceki örneklerden farklılaşmaktadır (Resim 310/Bkz: EKLER). Rus ikonaları arasında Barbara imgesi tek azize olarak, hikayesi ile birlikte veya diğer aziz ve azizeler arasında karşımıza çıkmaktadır[1136].

Matera, S. Nicola dei Greci Kilisesi apsis duvarında yer alan Barbara figürü (Resim 104/Bkz: EKLER) ile Casarano-S.a Maria della Croce Kilisesi'ndeki Barbara figürü (11.yy) (Resim 308.a./Bkz: EKLER) ile 13.yüzyıla tarihlenen Sina ikonası üzerinde Stilit Simon ile birlikte resmedilmiş Barbara (Resim 309.a./Bkz: EKLER) ve 13.yüzyıldan Kıbrıs-Moutoullas Kilisesi Barbara figürleri benzerdir (Resim 309.b./Bkz: EKLER). Figürler, frontal pozisyonda ve hiyeratik duruştadır, zengin işlemeli giysileri vardır. Sağ ellerinde haç tutmaktadırlar; sol elleri tevazu tavrı ile açık kısmı karşıya gelecek şekildedir. Başlarının üst kısmındaki farklı formdaki başlıkları ve küpeleri dikkati çekmektedir. Yuvarlak yüz hatları etrafında yeşilimsi gölgeler bu imgeleri birbirine yaklaştırmaktadır. Kıbrıs, Pedoulas-Başmelek Mikhail Kilisesi'nde bulunan Barbara tam figür olmasa da aynı karakteristikleri taşımaktadır (Resim 308.b./Bkz: EKLER). Matera, S.Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki Barbara figürü de Doğu ikonografisi ile benzer özellikler taşımaktadır.

Matera, S.a Barbara Kilisesi içinde farklı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiş beş farklı Barbara tasviri yer almaktadır. İkonostasis üzerine yerleştirilmiş tam figür, en dikkat çekici olan örnektir; figür hafifçe sola dönük olarak yerleştirilmiştir. Tahtta Meryem ve Çocuk İsa ile aynı üslupta gösterişli bir çerçeve içindedir. Çerçeve azizenin halesine uygun formda şekillenmiştir. Sarışın, beyaz tenlidir, tacı ve halesi ikili inci grupları ile süslenmiştir. Yüzü ifadelidir. Sol elinde irice bir kule sembolü taşımaktadır. Sağ elinde ise palmiye dalı tutmaktadır. Elbisesi ve pelerini ailenin ekonomik durumunu

[1135]Umbria-Siena Okulu: Rönesans yeniliklerine sınırlı biçimde bağlı olan sanatçılar ışık kullanımı ile anıtsallık ve gerçeklik yanında daha akıcı bir anlatım gerçekleştirmişlerdir. Figürler incedir ve uzamıştır; ışık ve renk kullanımı gelişmiştir. Sınırlı perspektif kullanımı ve Gotik öğelerin halen kullanıldığı görülmektedir.

[1136] Tutti i santi (2009), *Icone di Santa Barbara.* Musco di Icone Russe "F.Bigazzi", Peccioli, Pisa. https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2017/03/Tutti-i-Santi-icone-di-Santa-Barbara.pdf (Erişim Tarihi 24.12.2020)

yansıtır şekilde farklı renklerde desenli ve zengin işlemelidir. Çerçevenin soluna daha sonra yerel bir sanatçının elinde çıkmış gibi görünen azizenin yaşam öyküsü ile ilgili çobanlar ve koyunlar paneli eklemlenmiştir. Bir diğer Barbara figürü bani adı (F.F.BENE-DİCTV) ile naos duvarında yer alır; figür sağına dönük olarak durmakta ve sağ elinde kule tutmaktadır. Başı açıktır, siyah saçları omuzlarına dökülmüştür. İkonostasis girişinin sağında yer alan figür de siyah saçlıdır, başında tacı vardır, hafif sağına dönüktür; sağ elinde kule sol elinde ise palmiye dalı tutmaktadır. Giysileri daha sadedir; çerçeve üzerinde 1520 tarihi okunmaktadır. Naos duvarında yer alan bir diğer figür tahrip olsa da ana hatlarıyla okunabilir durumdadır. Sarı saçlıdır ve başında tacı vardır; hafif sola dönüktür, sol elinde kule tutar, aynı çerçeve içinde alt köşede çobanların hikayesi özetlenmiştir. Bir diğer figür ise tahrip olduğu için incelemeye alınmamıştır. Okunabilir örneklerde azizenin adı Latince yazılmıştır. Bu kilise içindeki azize örnekleri tamamen Batı resim sanatı ve yerel özellikler taşımaktadır (Resim 118-122/Bkz: EKLER).

Aziz Benediktus[1137]

Benediktus (Norcia[1138] 480 - Montecassino 547) İtalyan bir rahiptir, Benediktin Tarikatı'nın kurucusudur. Batı'daki manastır yaşamının kurallarını koyan din adamı olarak özel bir öneme sahiptir. Aziz kültüne saygı duyan tüm kiliseler tarafından tanınmıştır. Azize Skolastika'nın kardeşidir; Umbria bölgesinde küçük bir şehir olan Norcia'da politik olarak karışık bir dönemde doğmuştur. Aziz doğmadan az önce, 476 yılında Batı Roma İmparatorluğu ortadan kalkmıştır. Babası Romalı bir general ve konsüldür. On iki yaşında kız kardeşi ile eğitim için Roma'ya gönderilmiştir. Altıncı yüzyılda Papa I.Büyük Gregorius'un *"Dialoghi*" adlı eserinde yaşamı ve tarikatın kurucusu olarak anlatılır. Çatışmalar ve yıkım içindeki İtalya'da yeni bir yaşamın umudu olarak önerilmiştir. Çöküş dönemindeki Roma'da şehir yaşamından sıkılarak, eğitiminden ve aile mirasından vazgeçer, dini yaşamı tercih eder. 535-553 yılları

[1137] Benediktus için Bkz: https://www.abbaziamontecassino.org/index.php/storia/vita-di-san-benedetto (Erişim Tarihi 1.2.2021); G. Ricciardi (2017). *I Luoghi del racconto: il viaggio di San Benedetto*. Universita' degli Studi di Napoli "Federico II", Facolta' di Architettura, Doktora tezi, https://core.ac.uk/download/pdf/11913864.pdf (Erişim Tarihi 1.2.2021); Benediktus Regolası için Bkz: *La Regola Benedettina*, https://ora-et-labora.net/sergiobini_regolabenedettina.pdf (Erişim Tarihi 1.2.2021); http://www.prodottimonastici.com/Negozio/doc/monachesimo_storia.pdf (Erişim Tarihi 2.2.2021); http://www.ora-et-labora.net/SanBenedetto.html (Erişim Tarihi 1.2.2021); Benediktus ve Skolastika için Bkz: *Legenda Aurea*. (hhtp-1120)

[1138]Norcia, Orta İtalya'da Umbria Bölgesi'nde bir kent. Montecassino, Roma'nın güneyinde bir kasaba.

arasında Gotlar ve Bizanslılar arasında İtalya'nın hakimiyeti için yapılan savaşları yaşamıştır. On yedi yaşında mucizelerini gerçekleştirmeye başlamıştır; üç yıl bir mağaraya çekilerek sürdüğü hermit yaşamın ardından bir grup keşişle bir arada yaşam sürmüştür. Ancak azizin sıkı disiplininden sıkılan keşişler kendisini zehirli şarapla öldürmeye çalıştıkları için Subiaco şehrine döner. Yaklaşık otuz yıl "Tanrı Kelamı"nı yayar; çevresinde toplanan çok sayıda rahip daha sonra on iki manastır topluluğu oluşturur. Her bir manastırda 12 rahip ve bir başrahip vardır. 525-529 yılları arasında bu kez zehirli ekmek ile azizi öldürmeye çalışırlar; Benediktus, Subiaco'yu terk ederek Montecassino Manastırı'nı kurar.

Münzevilik ve senobitizm Batı'da Doğulu örneklerin etkisiyle ancak daha ılımlı biçimde 4. yüzyıldan başlayarak yayılmıştır. Benediktus'tan önce Batı'da çok yönlü bir manastır yaşamı görülmektedir; keşişler ve senobitler yayılırken, Doğu ile temel farklılık, bazı piskopos ve özel şahısların şehirlerde kurdukları manastırlardır. İtalya'da Campania ve Sicilya'da 5.-7.yüzyılda Papalığın desteğiyle, özellikle Büyük Gregorius'un çabalarıyla manastırların kurulduğu ve sayılarının arttığı bilinmektedir[1139]. Benediktus, 540 yıllarında Aziz Basileus, Pacomius ve Cesarius'u örnek alarak kendi manastırının *Regola*'sını (*Typikon*) hazırlamıştır[1140]. Typikona göre rahipler hayatları boyu aynı manastırda kalmak zorundaydılar (*stabilitas loci*). Manastırda karşılıklı merhamet, başrahibe bağlılık (*conversatio)*, dua etmek ve en önemli olan çalışmak (*ora et labora*) kuralları geçerliydi. Benediktus, ölene kadar Montecassino'da yaşamıştır. 21 Mart 543 veya 555 günü kız kardeşi Skolastika'nın ölümünden kırk gün sonra ölmüş ve aynı mezara gömülmüştür.

Yedinci ve 8.yüzyıllarda Benediktin Tarikatı Fransa, İngiltere ve Almanya'da yaygın olsa da İtalya'da Benediktin manastırlarının sayısının çok fazla olmadığı bilinmektedir; bu dönemde seküler din adamlarının güçlü olduğu, küçük şehir manastırları faal durumdaydı. Benediktin Manastırların ilk olarak Aziz'in vatanı olan İtalya'dan değil İrlanda'dan başlaması ilginçtir. Gregorius Papa olmadan önce manastır tecrübesini (yalnızlık, dua ve meditasyon) yaşamıştır; Papa seçildikten sonra "*Dialoghi*"

[1139]Tourslu Martin (316-397) ve Aziz Augustinus'un (354-430) kurdukları manastırlar örnek verilebilir. Ricciardi, 2017**, a.g.k.,** 10.

[1140]Benediktus'un manastır kuralları Doğu Manastırlarından oldukça farklıdır. Keşiş başrahibin emri olmadıkça manastırından ayrılamaz; bu nedenle manastır yapıları yüksek duvarlarla çevrilidir. Entelektüel ve üretken çalışmaya dayanan manastırcılık önemli bir kültürel ve sivil gelişim merkezi olarak yapılandırılmıştır (*Ora et labora).*

adlı eserinde Montecassino Manastırı'nın kurucusu ile birlikte Benediktin Manastır idealini de savunmuştur[1141]. Montecassino'nun kuruluşundan yaklaşık üç yüzyıl sonra Benediktin sistemi Batı manastır düzeninin tek rejimi haline gelmiştir[1142]. Dokuzuncu yüzyılda yaşanan krizden sonra manastır yaşamı 10.yüzyılda tekrar toparlanmıştır. Benediktin Tarikatı tam olarak 11. yüzyılda doğmuştur; azizin laik yaşamdan dini yaşama, hermitlikten senobitik yaşama geçişi Norcia'dan Roma'ya, Affile'ya, Subiaco'ya, Montecassino'ya yolculuğu ile paralellik göstermiştir. Tarikat, 13.-14. yüzyıllarda politik olmayan nedenlerle, bu dönemde diğer manastır cemaatlerinin ortaya çıkması ile bir düşüş veya gerileme yaşamıştır [1143]. Gregorius'un "*Dialoghi*" adlı eserinde Benediktus'un entelektüel faaliyetleri ve eserleri hakkında bilgi olsa da ikonografisi hakkında bir bilgi edinemiyoruz.

Montecassino Manastırı Lombardlar tarafından tahrip edilince (580) Benediktin rahipler Regola'yı (typicon) da alarak Roma'ya kaçmışlardır. Benediktin manastır kuralları tüm Batı manastırlarının izlediği kurallar haline gelmiştir ve Aziz Benediktus tüm Avrupa'da bilinen, kuralları izlenen ve saygı gören bir aziz konumuna yükselmiştir. 1947 yılında Papa XII.Pius, Benediktus'u "*Avrupa'nın Kilise Babası*" ilan etmiştir; 24 Ekim 1964'te İkinci Dünya Savaşı sırasında tahrip edilen Montecassino Manastırı yeniden inşa edilerek kutsanmıştır; Benediktus, Papa VI.Paulus tarafından "Avrupa'nın Patron Azizi" ilan edilmiştir. Azizin anma günü Katolik Kilisesi için 11 Temmuz, Ortodoks Kilisesi için 14 Mart günüdür. Röliklerinin farklı kiliselerde korunduğu söylense de Montecassino Manastırının Benediktin rahipleri orijinallerin kendi manastırlarında olduğunu iddia etmektedir. Manastırda ikiz kardeşi olan Skolastika ile birlikte gömülmüştür.

İkonografide, altar panolarında tek figür olarak karşımıza çıktığı örneklerde zehirli ekmeği getiren karga, bir demet çubukla tasvir edilir; şarap ile zehirlenme olayına ithafen kırık bir kadeh, Regola kitabı ve pastoral[1144] ile hiyeratik pozisyonda karşımıza çıkabilir. Bir anlatım çevriminin parçası olarak ise dua ederken, kutsarken veya yaşamından sahnelerle tasvir edilir[1145]. Montecassino'nun rahibi I.Giovanni'nin baniliğinde yazılmış Benediktin Typikonu'na göre kısa sakallıdır. Roma, S.a Maria in

[1141]Ricciardi, 2017, **a.g.k.,** 13-14.
[1142]M.Pacaut (2007). *Monaci e religiosi nel medioevo,* Il Mulino, s.93.
[1143]Ricciardi,2017,**a.g.k.,** 43.
[1144]Piskoposun litürjik törenlerde kullandığı ucu kıvrık, haçlı dini otoritesini sembolize eden asa.
[1145]Ricciardi, **a.g.k.,** 47; https://core.ac.uk/download/pdf/11913864.pdf. (Erişim Tarihi 1.2.2021)

Pallara Kilisesi apsisinde de (998) aziz büst olarak yer almıştır; başlıklıdır, sol elinde kapalı kitap tutar, olasılıkla manastırın Typikonudur, genç ve sakalsızdır; bu örneğe göre 10.yüzyılda ikonografinin tam oluşmadığı söylenebilir. Giysiler, saç ve attribüler konusunda farklı bilgiler verilmektedir.

On birinci yüzyıla tarihlenen Basilea Katedrali altarı üzerinde ise Aziz, kabartma olarak elinde pastorale ve kitapla sakalsız genç bir figür şeklinde tasvir edilmiştir. Sahnenin üst kısmında yazılı olan "*medicus soter Benedictus*" yazıtı, İmparator II.Henry'nin Benediktus tarafından iyileştirilmesi mucizesi ile ilgili olmalıdır[1146] (Resim 311/Bkz:EKLER). Benediktin manastır ideallerinin Avrupa'ya yayıldığı 10.-11. yüzyıllarda yazılmış çok sayıda minyatürlü elyazmasında azizin figürleri yer almaktadır[1147] (Resim 312/Bkz: EKLER). Subiaco'da Sacro Speco Manastırı içindeki duvar resimlerinde, 14. yüzyıl Siena Okulu etkili tasvirlerinde koyu renk kapüşonlu rahip kıyafeti giymiş, yaşlı, beyaz saçlı ve sakallı, başı tonsuralı bir figürdür. Elinde pastorale ve kurduğu manastırın regolasını sembolize eden açık bir kitap ile görülmektedir; üzerinde Regola'nın ilk kelimeleri yazar: "Dinle oğlum, kuralların efendisi..." (Resim 313.a./Bkz: EKLER). Bir diğer resimde ise yine aynı biçimde gerçekleştirdiği bir mucize[1148] ile görülmektedir (Resim 313.b./Bkz: EKLER). Monreale Katedrali mozaikleri arasında Benediktin saiosu[1149], elinde asası ve kitabı ile azizler arasında yer almaktadır (Resim 314/Bkz: EKLER).

Matera, S.a Lucia alle Malve Kilisesi doğu duvarında Aziz Benediktus frontal pozisyonda ve hiyeratik biçimde ayakta tasvir edilmiştir (Resim 54/Bkz: EKLER). Beyaz tunik üzerinde kahverengi kapüşonlu Ortaçağ rahip kıyafeti ile görülmektedir; gri renkli kısa sakalı ve saçları ile yaşlı bir figürdür. Sol elinde pastorale tutmakta sağ eliyle Doğu usulü kutsamaktadır. Başında incili halesi ve koyu renkli ayakkabıları ile tipik bir Ortaçağ keşişi görünümündedir.

[1146] J.P.Caillet (1985). *L'Antiquité classique, le haut Moyen-Age et Byzance au musée de Cluny*, Paris

[1147] Liber capituli (1137). Zwiefalten (Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Hist, 2 415; Ringelheim Manastırı El yazması (1025), (Berlin, Staatsbibl.,Theol,lat,fol,199); Il Martirologio di Usuardo e la Regola di S.Benedetto (1100) (Paris, BN, lat.5243); Benedizionale del vescovo Etelvoldo di Winchester (936-984) Londra (BL, Add, Ms.49598, c.99); Canterbury Christ Church Salteriosu (1012-1023), Londra, BL, Arund.155.

[1148] Benediktus'un, farkında olmadan göle düşen Aziz Placidus'u kurtarmak için çağırdığı Mauro bilinçsizce suya doğru koşar; orak mucizesi de görülmektedir. Solda oraksız sopayı azize veren Got, sağda Benediktus bastonu suya batırdığında mucizevi şekilde orakla birleşir.

[1149] *Saio*, kaba kumaştan yapılmış manastır cübbesi.

Azize Skolastika[1150]

Benediktin rahibelerin patronu olan Skolastika 480 yılında Norcia'da doğmuş, 547 yılında Piumarola'da[1151] ölmüştür. Batı manastır sisteminde rahibelik kavramını ve kurumunu başlatan azize olarak Ortodoks, Katolik ve Anglikan kiliselerinde saygı görmektedir. Aziz Benediktus'un ikiz kardeşidir. Babası Roma ordusunun generali Eutropio Anicio, anneleri Claudia Abondantia Reguardati ise Norcia kontesidir. Anneleri ikizleri doğurduktan hemen sonra ölmüştür. On iki yaşında ikiz kardeşi Benediktus ile Roma'ya eğitim için gönderilmiştir. Çökmekte olan Roma'daki yaşamdan rahatsız olmuşlar ve Skolastica, Norcia yakınlarında bir manastıra çekilmiştir. Montecassino Manastırı kurulduktan sonra, yakınlarında Piumarola Manastırı'nı kurarak, Aziz Benediktus'un kurallarını izleyen rahibeler tarikatını oluşturmuştur. Benediktus ve Skolastika'nın yaşadıkları dönemde İtalya Bizans Generali Belisarius ile Got Kralı Totila arasında savaş alanıydı. Skolastika 547 yılında öldüğünde ilahi bir işaret olarak beyaz bir güvercin şeklinde gökyüzüne çıktığına inanılır. Montecassino'da yaptırılan mezara defnedilmiştir; aynı mezara daha sonra ölen ikiz kardeşi Benediktus da gömülmüştür.

Skolastika, Subiaco'da Sacro Speco Kilisesi'nde bir kemer üzerindeki duvar resminde açık renk ve bol rahibe giysisi ile görülmektedir; başı altta beyaz ve üstünde siyah bir örtü ile sıkıca kapatılmıştır (Resim 315/Bkz: EKLER). Elinde cennetin sembolü bir palmiye dalıyla ve bir beyaz güvercin ile tasvir edildiği görülmektedir. Rahibelerin koruyucu azizesidir. Sembolleri beyaz güvercin ve zambaktır. Anma günü 10 Şubat'tır.

"*Benediktin Regolası"* nın 55. bölümü giysilerle ilgilidir; cemaate katılanlar kapüşonlu cüppe, cübbenin altında bir tunik, *skapüler*[1152], çalışma sırasında giysiyi tutan bir çeşit kemer, ayaklarda *pedules* denilen ayağa sarılan şeritlerden oluşan ayakkabı veya *caligae* denilen Roma askerlerininkine benzer şeritlerle bileğe bağlı ağır sandaletler giyerlerdi. Renk konusunda uzun süre bir bilgi olmamasına karşın siyah veya koyu renk uzun giysileri tercih etmişlerdir. Zamanla Benediktin tarikatının giysisi beyaz ve siyah olarak farklı cemaatlerin kullanımına geçmiştir. Zorunlu bir aidiyet

[1150]http://ora-et-labora.net/abito.html (Erişim Tarihi 16.1.2021); http://a136.idata.over-blog.com /4/22 /05 /10/santa-scolastica.jpg (Erişim Tarihi 16.1.2021)
[1151]Roma'nın güneyinde bir kasaba.
[1152]*Skapüler:* Omuzlardan aşağıya sarkan, adanmışlık ifade eden bir rahip giysisidir.

belirtisi olan giysi renginin ihmali, kurala uyulmaması Papalık tarafından aforozla cezalandırılmaya kadar gitmiştir. Genellikle basit kumaştan gösterişli olmayan tek renk giysileri kullanmışlardır. Manastır giysilerinin ana karakteristiği yalınlık ve yoksul görünümdür. Cemaatin kurucusu olan Benediktus da ikonografide yalın bir giysi ile elinde bir kitap, bir asa ile karşımıza çıkar. Değerli taçlar ve mitrialar kullanmaz. Zamanla ortaya çıkan din adamlarının gösterişli giysileri 10.yüzyılda uygulanan Cluny Reformu'nda ve 972 Reims Konsili'nde tartışılmıştır[1153]. Aziz Benediktus'un en net imgesini Sicilya, Palermo'da Monreale Katedrali'nde aziz mozaikleri arasında görmekteyiz: keşiş cübbesi, elinde pastorale ve manastırının Regola'sı ile yer almaktadır (Resim 314/Bkz: EKLER).

Skolastika figürü S.a Lucia Alle Malve Kilisesi'nde frontal olarak Aziz Benediktus'un tam karşısına yerleştirilmiştir (Resim 61/Bkz: EKLER). İncili halesi vardır. Başını açık renk bir örtü üzerine koyu renkli bir diğer örtü ile sıkıca bağlamıştır. Koyu renkli uzun bir giysi üzerine bir pelerin giymektedir. Sağ eli göğüs hizasında açık şekilde seyirciye dönüktür, sol elinde üzeri taşlarla süslü kapalı Kutsal Kitap ve bir tespih tutmaktadır. Yeşilimsi kahverengi bol elbisesinin beline bağladığı düğümlü urgan önden aşağıya sarkmaktadır. Elbisenin eteklerinden dışarı çıkmış olan sol ayağında bir sandalet görülmektedir. Benediktus ve Skolastika figürleri Ortaçağ'a özgü dini figür karakteristikleri ile yerlerini almıştır. Benediktin Manastırı Regolası'nda yer alan aidiyet özelliklerini taşımaktadırlar.

Aziz Petrus [1154]

Çalışma kapsamındaki S. Giovanni in Monterrone Kilisesi duvar resimleri arasında Petrus ve Büyük Yakup figürleri sütunların taşıdığı kemerler altında yan yana yerleştirilmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Petrus, havari ve martir olarak, ayrıca Roma Kilisesi'nin kurucusu olarak Hıristiyan teolojisi ve sanatı içindeki yerini almıştır. Simon Petrus, Galile'de kardeşi Andreas ile balıkçılık yapmakta iken İsa tarafından göreve çağrılan ilk havaridir. Kutsal

[1153]S. Pricoco (2003). I segni dell'appartenenza, 1. L'abito. *Il monachesimo.* Editori Laterza.
[1154]Petrus için Bkz: ODB,1991, s. 1636-1637; https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pietro-apostolo/ (Erişim Tarihi 25.1.2021). http://www.artearti.net/magazine/articolo/san_pietro/ (Erişim Tarihi 25. 1. 2021)

Kitap ve Elçilerin İşleri'nde yalın, samimi, cesur ve iletişime açık bir kişilik olduğu belirtilmektedir[1155].

Matta 16:15-21'de Petrus diğer havarilere göre öncelik kazanır; İsa, bir altın (Cennet) ve bir gümüş (Cehennem) anahtarı Petrus'a teslim eder; böylece yeryüzü ve Göksel Krallık (Cennet) mekanlarına giriş-çıkışını kontrol etme yetkisini elde eder. Anahtar teslimi sahnesi, 4.yüzyıl Roma, S.a Costanza Kilisesi apsisi mozaiğinde, Sistin Şapeli'nde Donatello'nun bronz rölyefinde karşımıza çıkar. Ayrıca, Yuhanna 21:15-16'da söz edildiği gibi "koyunların teslimi ve güdülmesi" misyonu da Petrus'a verilmiştir. Ayrıcalıklı havari durumundadır. Metamorfosis, Mucizevi Balık Avı, Kudüs'e Giriş gibi İsa'nın yaşamının önemli bölümlerini betimleyen sahnelerde havarilerin sözcüsü ve çoğu kez Ortaçağ kanonuna göre belagat (konuşma) tavrı ile karşımıza çıkar. Yuhanna 13:4-15'te Son Yemekten önce "Ayakların Yıkanması" sahnesi, Matta 26:69-75; Markos 14:66-72; Luka 22:54-62 ve Yuhanna 18:15-27 bölümlerinde Petrus'un İnkarı bölümlerinde adı geçer. Bunun dışında Petrus'un Hirodes tarafından hapsedilmesi ve kurtuluşu hikayesi Elçilerin İşleri 12:1-11'de anlatılmaktadır. Romalı Clemente (95), Antakyalı Ignatius (+107) ve Ireneus (180) tarafından yazılan Apokrif metinlerde yer alan Petrus'un Roma'da geçirdiği son yılları, kilisenin kuruluşu, ilk piskoposların seçilmesi konuları da bu temalara eklenebilir. Ayrıca 13.yüzyılda yazılan Legenda Aurea'da da adı geçmektedir[1156]. Azizin Roma'da baş aşağı olarak haça gerilmesi ise gönüllü fedakarlık, dogmanın anlamı ve fiziksel acıya vurgu yapan ikonografinin doğmasına ortam sağlamıştır (Resim 317/Bkz: EKLER).

Katakomplardaki duvar resimlerinde ve lahitler üzerinde Fırında Üç İbrani Genç sahnesi, Sampson'la ilgili sahneler gibi acımasız sahneler nadir olmasa da Erken Hıristiyanlık sanatında bir azizin ölümünü tasvir eden obje veya anıt sayısı azdır[1157]. En eski martir (din şehidi) tasviri Roma Domitilla Katakombundaki Achilleus ve Nereus örneğidir; kabartmada haç üzerindeki defne çelengi Achilleus'un ölüm karşısındaki zaferini sembolize etmektedir. Zafer ve kurtuluş kombinasyonu, Hıristiyanlığın "çok tanrılı dinin yerini alması" bağlamında yeni inancın "kurtarıcı" rolüne karşılık

[1155] Matta 7:28-29; 16:15-21; Markos 1:16-20; Luka 5:1-11; Yuhanna 1:35-51.
[1156] de Varazze, (tarihsiz), **a.g.k.**
[1157] Hıristiyan inancı ve Kutsal Kitap'ta İsa'nın Passionu ve şehitliği olarak çarmıha gerilmesi tasviri 6. yüzyıldan önce nadiren karşımıza çıkmaktadır. M. Löx (2020). The Death of Peter: Anchoring an Image in the Context of Late Antique Resrepentations of Martyrdom. *The Early Reception and Appropriation of the Apostle Peter (60-800CE)*, s.160.

gelmekteydi[1158]. Acıya maruz kalma (acıyı vurgulama ya da acıya dayanma), şiddetli ölüm literatürde yer alsa da, inanç için acıya dayanma bir erdem olarak görülse de görsel tasvirlerde kaçınılan bir konu olmuştur.

Löx'ün, Petrus'un ölümü ikonografisini irdelediği makalesinde belirttiği gibi 4. yüzyılın ilk yarısında Petrus'un ikonografisi henüz belirlenmemiştir, havariler arasında adı geçer. Yüzyılın ortalarından itibaren kısa saçlı ve sakallı tipi ile tanınır. Anıtsal sanatta ve küçük el sanatlarında sıkça yer alması şaşırtıcı değildir; mezarı Roma'da 160 yılından beri, özellikle de mezarın üzerine Konstantin Bazilikası'nın inşasından sonra büyük saygı görmüştür; Kilise ve Roma için İsa'nın Vekili olarak kabul edilmiştir[1159].

4. yüzyıldan itibaren ikonografide orta yaşlı, güçlü yapıda, gri-beyaz kıvırcık saçlı ve sakallı, sarı pelerini ile yeşil-mavi giysili bir figür olarak karşımıza çıkar. Petrus'un bu imgesi Doğu'da ve Batı'da, Bizans resminde de değişmeyen özellikleridir. Elinde tuttuğu bir veya iki anahtar, kayık[1160], ters çevrilmiş haç[1161], üçlü haçlı pastoral, Kutsal Kitap, horoz[1162] ile görülebilir. İlk tasvirleri Dura Europos'ta, Priscilla Katakombu'nda, 4.yüzyıla tarihlenen Sina ikonası üzerinde görülür. Ortaçağ'la birlikte Papa olarak betimleri karşımıza çıkar; litürjik giysisi, dini misyonun simgesi olarak elinde pastoral, başında mitra veya tiara denilen başlık ile tasvir edilir.

Roma, Comodillo Katakombu, Leone Kubiculumunda yer alan duvar resminde (4.yy sonu) Petrus'un İnkarı tasviri yer alır. Petrus havarilerin geleneksel giysisi khiton ve himation ile sahnenin solundadır. Kısa saçlı ve sakallıdır; antik dönem filozoflarını anımsatan bir fizyonomidedir (Resim 316/Bkz: EKLER). Anahtar Teslimi *(Traditio Clavium*) sahnelerinde Petrus elleri palliumu ile kapalı bir biçimde İsa'dan anahtarları teslim alırken resmedilir. Ravenna lahti üzerindeki kabartmada martirlik haçı ile görülmektedir[1163]. Vatikan Müzeleri'nde korunan 4. yüzyıldan Giunius Bassus Lahti üzerinde yer alan *Traditio Legis* ve *Traditio Clavis* sahnesi ise o dönemde Petrus ve Pavlus'un ikonografisinin aşağı yukarı kesinleşmiş olduğunu göstermektedir (Resim 318/Bkz: EKLER). İsa merkezde bir tahtta oturmaktadır; ayaklarının altındaki örtünün

[1158]Löx, 2020, **a.g.k.,** 140.
[1159]Löx, 2020**, a.g.k.,** 154.
[1160] İlk mesleği olan balıkçılığa bir gönderme olduğu gibi, rehberliğini yaptığı Kilise'nin de sembolüdür.
[1161] Baş aşağı çarmıha gerilmesi ile ilgili semboldür.
[1162] Petrus'un üç kez İsa'yı inkar etmesine vurgu yapan semboldür.
[1163] https://www.123rf.com/photo_34614028_s-apollinare-in-classe-ravenna-emilia-romagna-italy-interior-of-the-medieval-church-with-mosaics-sar.html (Erişim Tarihi 26.2.2021)

altında yaşlı bir figür görülmektedir; bu yaşlı figür genç Apollon benzeri tasvir edilmiş yeni inancın (İsa-Hıristiyanlık inancı) ayakları altında ezilmiş paganizmin sembolüdür. Petrus ve Pavlus figürleri klasik dönem Roma figürlerini, hatta Antik dönem filozof figürlerini anımsatmaktadır. Petrus'un çarmıha gerilmesi tasviri ise, görsel sanatlarda 8. yüzyıldan önce karşımıza çıkmamaktadır[1164]. Sicilya, Palermo'da Monreale katedrali (12.-13. yy.) mozaikleri arasında yer alan baş aşağı çarmıha gerilme sahnesi iyi bir örnektir. Yine Sicilya'da 12.yüzyılda inşa edilen Cappella Palatina'da batı duvarında yer alan Tahtta İsa ile Pavlus ve Petrus mozaiğinde görüldüğü gibi Petrus figürü aynı ikonografik özelliklerdedir (Resim 295/Bkz: EKLER). Roma Kilisesi, 29 Haziran tarihini Petrus ve Pavlus Günü olarak kutlamaktadır.

S.Giovanni in Monterrone'de Aziz Petrus figürünün başında kenarları iki-üç sıra inci dizili sarı renkli ve üzerinde sarmal dallar bulunan hale yer almaktadır. Beyaz saçlı, bıyıklı ve sakallı yaşlı bir adam olarak imgelenmiştir. Kırmızı, kol uçları işlemeli tuniği ayak bileklerine kadar inmektedir. Üzerine koyu mavi (gri) renkte himationu sarmıştır. Sağ eliyle Latin usulü kutsamakta, sol eli ile anahtarları ve himatonunun ucunu tutmaktadır. Ayaklarında hafif sandaletleri vardır. Başının sağ kısmında SCS harfleri okunmaktadır. Beşinci yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlayan Havari Petrus tipine uygundur (Resim 83/Bkz: EKLER). S.a Lucia alle Malve'de ise kuzey duvarında Meryem'in Taçlandırılması sahnesinde göksel olayın tanıklarından biri olarak ayakta ve frontal pozisyonda geleneksel giysisi ve elinde anahtarları ile karşımıza çıkmaktadır (Resim 53/Bkz: EKLER).

Aziz Büyük Yakup[1165]

Kutsal metinlerde İsa'nın hikayesi ile bağlantılı olarak Yakup adlı üç figür karşımıza çıkmaktadır. Havari Büyük Yakup, Salome ve Zebedi'nin oğludur, Havari Yuhanna'nın kardeşidir. İkinci figür Küçük Yakup ise Alfeus'un oğludur, şehit edilmiştir. Üçüncü isim ise İsa'nın kardeşi Yakup'tur. Konumuz dahilinde olan Zebedi'nin oğlu Yakup, Hıristiyanlığın yayılması konusunda büyük çabaları olmuş ve İsa'nın öğretisini yayma amacıyla İspanya'ya kadar ulaşmıştır.

[1164]Löx, 2020, **a.g.k**., 135-171.

[1165] Markos 3:18; Matta 10:3; Luka 6:15; Elçilerin İşleri 1:13; İskenderiyeli Clement, *Hypot.,* VII, Kaesarealı Eusebius, *Historia ecclesiastica* II,9; PG, XX, col,157. Hac mekanı için Bkz: *Historia Compostelana* (12.yy); *Liber sancti Icobi, Codex Calixtinus* (12.yy). Büyük Yakup için Bkz: https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-il-maggiore-santo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 15.12.2020)

Yuhanna 1:35-44, Luka 9:51-56, Matta 20:20-23, Markos 10:35-40 bölümlerinde kardeşi Havari Yuhanna ile adı geçmektedir. Elçilerin İşleri 12:1-2'ye göre yaklaşık 44 yılında I.Hirodes Agrippa tarafından kovuşturulmuş ve Legenda Aurea'ya göre kafası kesilerek şehit edilmiştir; ilk din şehidi havaridir. Bedeni kaçırılarak Galiçya'ya götürülmüştür; mezarı Santiago de Compostela'dadır[1166]. 1075 yılında adına bir bazilika inşa edilmiştir. Hıristiyanlık için önemli üç hac mekanından biridir[1167].

İsa'ya kamusal yaşamında eşlik etmiştir; Giairo'nun kızının iyileştirilmesinde, metamorfosisten dirilişe kadar, Getsemani Bahçelerinde İsa'nın yanındadır. Bir hacı figürü olarak öne çıkar; ikonografide ileri yaşta, ciddi görünümlü ve uzun saçlı bir figürdür. Elinde Hıristiyanlığı yayma misyonuna vurgu yapan bir kitap ve hacılığını anımsatan bir baston taşır; bu sembollere "Hacı" sembolü olarak farklı öğeler eklenebilir; istiridye kabuğu ki insanın yeniden doğuşunu sembolize eder ve vaftiz sırasında kullanılır. İstiridye kabuğu daha sonra Santiago de Compostela'ya giderek hac görevini tamamlayan tüm Hıristiyanların sembolü gibi yüce bir anlam üstlenecektir. On üçüncü yüzyıldan itibaren eklenen bir diğer simge ise geniş kenarlı bir şapkadır[1168]. Daha sonraki yüzyıllarda uzun yolculukların sembolü olarak figüre bir de heybe eklenmiştir. Ravenna'da Museo Arcivescovile'de (6. yy.) kemerdeki mozaikler arasında bir madalyon içinde genç, siyah kısa saçlı ve sakallı, khiton ve himation giysili bir figür olarak görülmektedir. Sicilya'da Monreale ve Cefalu Bazilikalarındaki mozaiklerde olgun yaşta, uzun saçlı ve sakallı, çıplak ayaklı, bazen elinde bir rulo tutarken (Venedik, Torcello Katedrali'nde), bazen kitap ile (Santiago de Compostela Katedrali'nde 12. yüzyıl yüksek kabartmaları arasında), Roma'da S.a Cecilia in Trastevere Kilisesi'nde 13.yüzyıla tarihlenen Son Yargı sahnesinde görüldüğü gibi bazen elinde başının kesildiği kılıç ile karşımıza çıkar (Resim 319/Bkz: EKLER). *Liber Sancti Iacobi'*deki hacıların yol göstericisi sıfatıyla iki ağaç veya iki selvi arasında tasvir edilir. İtalyan resim sanatında 13.-14. yüzyıllarda azizin figürü sıkça görülmektedir. Cuneo, Mondovi'de 13. yüzyıl sonuna tarihlenen Pieve di Breolungi duvar resminde, Santiago de Compostela'ya uzanan hac yolundaki kiliselerde benzer tasvirlerine rastlanır. İspanya'da Clavijo (844) Savaşı'nda beyaz bir at üzerinde gökyüzünden inerek Araplara

[1166]Sancti Jacobi, İspanyolcada Sant-Yago.
[1167]En önemli hac mekanı Kudüs'e Kutsal Mezar'ın bulunduğu mekana, Roma'da Aziz Petrus'un mezarına ve Compostela'da Aziz Yakup'un mezarına yapılan hac yolculukları.
[1168]O dönemde şemsiye henüz bilinmediği için geniş siperlikli şapkalar güneşten ve kötü hava şartlarının etkilerinde korunmak için kullanılıyordu. Şemsiye 1500'lü yıllarda Avrupa'ya ulaşır.

karşı savaştığı yönündeki efsaneye dayanan tasvirlerde istiridyelerle süslü beyaz bir at üzerinde tasvir edilir; elinde kılıcıyla görülen azizin atının ayakları altında Clavijo Savaşı'nda öldürdüğü Araplar tasvir edilmiştir (Resim 320/Bkz: EKLER).

Katolik Kilisesi'nde anma günü 25 Temmuz'dur. İspanya ve Galiçya dışında çok sayıda yerleşimin koruyucu azizidir. Hacıların, yolcuların, eczacıların, aktarların, şapkacı ve sandalcıların koruyucu azizidir; atribüleri, hacı heybesi, hacı şapkası ve giysisi ile istiridye kabuğudur.

Matera, S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Petrus ve Büyük Yakup figürleri bütüncül bir kompozisyonda karşımıza çıkmaktadır. Sütunlarla desteklenen kemerler altında yer alan iki figür ayakta ve frontal posizyondadır. Kemerin üst kısmı tuğla ile örülmüş şekilde desenlenmiştir ve figürler kırmızı şeritli çerçeve içindedir. Kemerin üstünde küfi yazı benzeri süslemeler (Pseudo-küfik) ile azizlerin yan kısımlarında bezemeli sütunlar dikkati çekmektedir. Yakup incilerle çevrilmiş halelidir; kahverengi kısa saçlı, ucu ikiye ayrılmış sakallı ve bıyıklıdır. Yay şeklinde kaşları, iri sabit bakışlı gözleri, uzun burnu ile ciddi bir ifade sergilemektedir. Yakası incili, kol uçları işlemeli kırmızı tunik üzerine açık renk ve geometrik desenleri bulunan himation ile tasvir edilmiştir. Sağ eli ile Latin usulü kutsarken sol elinde bir asa tutmaktadır. Himationu altından hafif sandaletleri görülmektedir. Başının iki yanında .ANT.S IACOBVS yazıtı (Latince Aziz Yakup) okunmaktadır (Resim 83/Bkz: EKLER).

Aziz Eustatius[1169]

Aziz ve martir (din şehidi) olarak saygı gören Eustatius hakkında efsaneler dışında kesin bilgi yoktur. Placidus'un, İmparator Traianus döneminde (98-117) *magister militum* [1170] olduğu, Hadrianus döneminde (117-138) şehit edildiği

[1169] *DOB*, 1991, s.753; https://www.treccani.it/enciclopedia/eustachio-martire-santo_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (Erişim Tarihi 15.1.2020); http://www.artedossier.it/it/art-history/work/2608/ (Erişim Tarihi 15.1.2020); http://www.santiebeati.it/dettaglio/71000 (Erişim Tarihi 15.1.2020); İnanca göre, Placidus, İmparator Traianus döneminde (98-117) bir Romalı generaldir; bir gün av sırasında olağanüstü güzellikte ve büyüklükte bir geyik görür; geyik bir kayalık üzerinde durmaktadır. Bir ok fırlattıktan sonra geyik geriye döner ve boynuzlarının arasında İsa belirir: "Placidus, neden beni takip ediyorsun? Bilmeden onurlandırdığın İsa'yım. Yardıma muhtaç olanlara yardımlarını gördüm ve bu geyik aracılığıyla kendimi göstermek için, seni kurtarmak, merhametimi sunmak için geldim" der. Bu öngörümden sonra tüm aile Hıristiyanlığı kabul eder. Takibe uğrar ve tüm aile boğa formunda bronz bir kazanda yakılır. *Biblioteca Sanctorum,* (1961). Roma: Istituto Giovanni XXIII nella Pontifica Universita' lateranense, s.281-292; Şamlı Yuhannes, Oratio III, Adversus eos qui sacras imegines abjiciunt, PG94,coll.1381-1382. Aktaran C.Jolivet-Lévy (2001). *L'Arte della Cappadocia*, Jaca Book, s.390 dn.59.

[1170] Subay.

bilinmektedir. Efsaneye göre Placidus, bir av sırasında geyiğin boynuzları arasında beliren haç öngörümü sayesinde karısı Teopista, oğulları Agapito ve Teopisto ile Hıristiyanlığı kabul etmiştir; Eustatius adıyla vaftiz edilmiştir. Aile, inançları yüzünden aslanlara atılmış, daha sonra boğa şeklinde bir bronz kazan içinde yakılmıştır[1171]. Avcıların koruyucu azizi olan Eustatius'un anma günü 20 Eylül'dür. 994 yılında Arapların kuşattığı Matera kenti Eustatius'un mucizevi girişimiyle kurtulduğu için bu yıldan itibaren şehrin koruyucu azizi ilan edilmiştir.

Legenda Aurea'ya göre 8. yüzyılda Doğu'dan Batı'ya gelen azizin kültü, 14. yüzyıldan itibaren geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Sekizinci yüzyılda Roma'da adına küçük bir bazilika inşa edilmiştir. Henri Delaye ise, Eustatius adlı bir azizin hiç yaşamadığını iddia etmekte ve 5. yüzyıla kadar *Deposito Martyrum* ve *Martirologia Gerominiano'da* adının geçmediğini belirtmektedir [1172].

Aziz, Kappadokya ve Gürcü kiliselerinde asil bir şövalye görünümündedir; atı, silahları ve efsanedeki geyik[1173] ile veya karısı ve çocukları ile karşımıza çıkar[1174]; geyiğin boynuzları arasında bir haç veya İsa figürü yer alır. Kappadokya'da aziz tek figür olarak veya ailesiyle yaklaşık yirmi kilisede karşımıza çıkmaktadır[1175]. Tavşanlı Kilise'de (913-920 veya 945) iki kez resmedilmiştir; ikinci sahnede karısı ve iki çocuğuyla yer almaktadır. Gürcistan'da ok ve yayla gördüğümüz aziz bu örnekte mızrakla karşımıza çıkar. Güzelöz / Mavrucan Kilise'de Pers usulü bir başlık taşır; Kurtdere'de (Karacaören yakınlarında) Pers atlısı görünümünde ve başında sivri uçlu başlıkla; Cemil-Aziz Stefanos Kilisesi'nde üç av köpeği ile yer alır. Güllüdere-St. Jean Kilisesi'nde (10.yy) ve Saklı Kilise'de tasvir edilmiştir. Göreme 11. nolu Kilisede (10.yy) (azizin öngörümü sahnesi dışında tek figür olarak iki çocuğu ile yer almıştır); Çavuşin-Büyük Güvercinlik (963-969) ve St. Jean Kilisesi'nde, Ihlara'da (10.yy) karşımıza çıkmaktadır. Soğanlı-Karabaş Kilise'de, Geyikli Kilise'de, Erdemli Aziz

[1171]Jolivet-Lévy, 2001, **a.g.k**., 33-100,101-106.
[1172]A. Cattabiani (2004). *Santi d'Italia. Vita, leggende, iconografia, feste, patronati, culto*. Saggi, s.357.
[1173]Geyik sembolü Hıristiyan ikonografisinde yılan şeklindeki şeytanla savaşan İsa'nın sembolü olarak karşımıza çıkar. L. Charbonneau-Lassey (1995.) *Il bestiario del Cristo, Vol II,* Roma*,* Arkeios, s.357.
[1174]Gürcistan'da Tzebelda altarı üzerinde (6.-8.yy) aziz Pers giysileri içinde yanında bir köpek ve Pers av geleneğine uygun olarak bir kartal ile resmedilmiştir. Zenobani Kilisesi'nde (12.-13.yy), Safara-San Saba Kilisesi'nde (1330), Ckelkari-San Giorgio Kilisesi'nde (13.yy), Lagami-Redentore Kilisesi (14.yy) ve Lastheveri-Santi Angeli Kilisesi'nde (15.yy) azizin figürleri karşımıza çıkmaktadır. D.Caragnano, (2017). La visione di Sant'Eustachio a Matera. Iconografia nella chiesa della Selva e percorsi stilistici, *Matera,* Anno III, n.9, (Ed: Associazioe Culturale) ANTROS.
[1175]D.Caragnano (2017). La visione di Sant'Eustachio a Matera. Iconografia nella chiesa della Selva e percorsi stilistici, *Matera,* Anno III, n.9, Ed: Associazioe Culturale ANTROS, s.67-74.

Eustatius ve Ortaköy-Aziz Georgios Kiliselerinde görülen aziz figürü kültün 13. yüzyılda halen canlı olduğunun kanıtıdır. Jolivet-Lévi de kültün Kappadokya'da 7.-8. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar canlı olduğunu belirtmektedir. Tokalı II Kilise'de (950) ikonastasis duvarının doğu bölümünde Eustatius ve ailesinin şehit edilmesi sahnesi yer almaktadır [1176] .

Bazı Batı örneklerinde askeri ve şövalyelik erdemleri nedeniyle Aziz Georgios ile tasvir edilir; efsanedeki benzerlik nedeniyle Eski Ahit'ten Eyüp Peygamber[1177] figürü ile birlikte de görülebilir. Puglia Bölgesi'nde 15. yüzyılda karşımıza çıkan ikonografide sağlam bir zırh giyen aziz kılıcını kuvvetle geyiğe doğru sallarken karşımıza çıkmaktadır; o anda boynuzlar arasında İsa imgesi belirmiştir. Bu ikonografi dönemin inanç ve kutsallığı algılama biçimine dair ilginç bir bakış açısı önermektedir. Cerrate'de S.a Maria Kilisesi'ndeki tasvirde Aziz Georgios ile birlikte tasvir edilmiştir (Resim 321/Bkz: EKLER). Trani Bazilikası bronz kapı kanatlarında ve Ravello Katedrali kapı kanadında (1179) (Resim 322.a., 322. b./Bkz: EKLER) olduğu gibi Monreale Katedrali kapı kanadında da karşımıza çıkmaktadır[1178]. Üç kapı üzerinde Eustatius ve Georgios'un birlikte yer alması ilginç bir durumu ortaya koymaktadır; bu durumda Pace, Sicilya (Monreale), Puglia Bölgesi (Trani) ve Campania'da (Ravello) banilerin aynı imgeleri seçmesi olasılığı pek gerçekçi olmadığından müşteri-kült-sanat tasarımı arasındaki etkileşim ilişkisinde sanatçının seçimi ve tasarımının etkin olduğunu varsaymaktadır. Kapılar üzerinde Georgios canavarı öldürüp prensesi kurtarırken Eustatius'un karakteri tamamen değişir; mucizevi vizyonu gören ve küçük bir köpeğin eşlik ettiği avcının altı çizilirken, S.a Maria di Cerrate duvar resminde aziz tamamen silahlı Batı Katolik Kilisesi'nin *miles Christi*'lerinden birine dönüşmüştür. Elinde kılıç taşıyan bir şövalyedir[1179]. Puglia Bölgesi'nde Taranto- Statte'de Sant'Onofrio a Todisco Kilisesi'nde ve Palagianello'da Santi Eremiti kaya oyma kiliselerinde karşımıza çıkan Eustatius figürü apsise yakın mekanlara yerleştirilmiştir.

Matera kentinin patron azizi Eustatius ikonografide Romalı bir general görünümünde karşımıza çıkmaktadır; aziz tek başına olduğu gibi geyik avı sahnesi ile de yer almaktadır. Parco Murgia Materana içindeki Sant'Eustachio alla Selva

[1176]Jolivet-Lévy, 2001, **a.g.k.,** 334-336.
[1177]Ailesini ve varlıklarını kaybetmesi benzerliği nedeniyle olduğu düşünülmektedir.
[1178]P.Belli D'Elia (1980). Le porte di bronzo, *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente,* Milano, s.243-249.
[1179]V. Pace (2011). Sant'Eustachio a Santa Maria di Cerrate. Tempi e forme dell'arte. *Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia,* Claudio Grenzi Editore, s.177-184.

Kilisesi'nde Aziz at üzerindedir; profilden tasvir edilmiştir; doğal ortamda ellerini birleştirmiş dua eder pozisyondadır; başı halelidir, saçları ve sakalı kızıl renklidir. Yüksekte duran geyiğe bakmaktadır; başında küçük bir hale yer almaktadır; ciddi bakışlıdır, kısa saçlı ve sakallıdır. Sarı mantosunun altından dizlerindeki zırhı görünmektedir. Sahnenin üst kısmında görülen geyiğin boynuzları arasında İsa bir büst olarak yer almaktadır (Resim 323/Bkz: EKLER). Bu ayrıntılar bağlamında elinde yay ve okla görülen Gürcistan ve Kappadokya örneklerinden farklılaşmaktadır[1180]. Ayrıca dua pozisyonundaki azizin arkasında açık durumda kırmızı bir perde yer almaktadır. Azizin atının yanında yer alan beyaz bir köpek ise av faaliyetine işaret etmektedir. Matera kiliselerinde Kappadokya örneklerini anımsatan bazı ikonografik öğeler de karşımıza çıkmaktadır. Aziz at üzerinde mızrakla geyik avlamaktadır ve azize bir köpek eşlik etmektedir; Gürcistan örneklerinde ise aziz yine atlıdır, ancak ok ve yay kullanmaktadır (Resim 324/Bkz: EKLER). Aziz Eustatius figürü, eskatolojik bir anlam içermektedir; İsa'nın iyi Hıristiyanlara vaat ettiği, ölümden sonraki hayatın ve kurtuluşun yolunu göstermesi açısından önemlidir.

Madonna de Idris Kilisesi altarı üzerindeki duvarda yer alan tasvirde Aziz Eustatius ayaktadır, profilden resmedilmiştir; bakışları sağında yüksekte duran geyiğe çevrilmiştir; geyiğin boynuzları arasında diğer örneklerdeki kutsayan İsa figürü yerine bir haç yer almaktadır (Resim 68/Bkz: EKLER).

Aziz Lorenzo (Laurentius-Lawrence) [1181] ve Stefanos[1182]

Lorenzo, Roma Kilisesi'nin ilk yedi diyakonundan, Papa II.Sistus'un baş diyakonlarından biridir; inanışa göre İspanya'da doğmuştur, 258 yılında İmparator Valerianus[1183] döneminde inanışa göre ızgara üzerinde yakılarak şehit edilmiştir. Anma günü 10 Ağustos'tur. İkonografide ızgara, haç ve çanta ile veya üzerinde "Fakirlere

[1180]D. Caragnano (2015). L'iconografia della visione di sant'Eustachio tra la Georgia, la Cappadocia e la Puglia, *Archeogruppo 6, bollettino dell'Archeogruppo "E. Jacovelli",* Massafra, s. 85-98.
[1181]Jacopo de Varazze (2007a). *Legenda Aurea*, Volume I, CXIII, Biblioteca Ambrosiana, De Sancto Laurentio martyre, s.840; http://www.santiebeati.it/dettaglio/21350 (Erişim Tarihi 29.1.2021); *Biblioteca Sanctorum*, Citta' Nuova Editrice, s.1538-1539; *Catholic Encyclopedia* (1907). St. Lawrence. https://www.newadvent.org/cathen/09089a.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021); A. Pasolini e F. Tola (2017). "San Lorenzo e i culti militanti degli Asburgo". *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*. n1/II n.s.,dicembre, s.127-174.
[1182] http://www.santiebeati.it/dettaglio/22050 (Erişim Tarihi 29.1.2021); Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea,* Vol.I. De sancto Stephano, s.92.
[1183]Valerianus, 258 yılında bir fermanla tüm piskopos, papaz ve diyakonların ölümünü emretmiştir. (Tascio Cecilio Cipriano, Epistola Ixxx,1=)

verildi" yazılı bir kitap tutarken karşımıza çıkar. Diyakonların, aşçıların ve itfaiyecilerin koruyucu azizidir[1184].

İtalya'da 5.yüzyıldan itibaren varlığını bildiğimiz Lorenzo kültü Ortaçağ'da yayılmıştır. Petrus ve Pavlus'tan sonra en çok saygı duyulan aziz ve Roma şehidi olarak adına yaklaşık otuz kilise inşa edilmiştir[1185]. Mezarı Roma'da S. Lorenzo al Verano Bazilikası'ndadır. Zafer kemeri üzerindeki 6. yüzyıl mozaiğinde Lorenzo, İsa, Petrus, Pavlus, Hippolit ve Stefanos figürleri ile yer almaktadır. Ravenna-Galla Placida Mozolesi'nde yer alan mozaikte diyakon giysileri ile elinde bir haç ve kitap ile işkence aleti olan ızgara yanında tasvir edilmiştir (Resim 325/Bkz: EKLER). Azizin ününün yayılmasında Varazze'nin Legenda Aurea adlı eserinin de katkısı büyüktür [1186] . Basilicata Bölgesi Melfi Kentinde S.a Margherita Kaya Kilisesi'nde 13.yüzyıla tarihlenen duvar resminde aziz elleri bağlı, ızgara üzerinde ve alevler arasında tasvir edilmiştir; tonsuralı başı, çıplaklığı ve inci dizili halesi dikkati çekmektedir (Resim 326/Bkz: EKLER).

1563 yılında toplanan Trento Konsili'nin 25. oturumunda azizler ve kutsal emanetler kültünün meşruiyeti onaylanmıştır. II.Filip bu konuda efsanelerin değil tarihi gerçeklerin ortaya çıkarılması için araştırmacıları görevlendirmiştir. Kralın amacı siyasiydi; amaç İber azizlerini güçlendirerek İspanyol Monarşisi idealini Katolik inanç görünümü altında yeniden inşa etmekti[1187]. Lorenzo inancı da bu dönemde güçlenmiştir. Özellikle 16. yüzyıldan itibaren aziz figürleri Katolik Kilisesi'nin düşmanlarına karşı (heretikler, Protestanlar, Yahudiler, Türkler, Araplar) bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Lorenzo figürü tarihi ve kültürel konseptte giderek önem kazanmış, klasik kahraman figürleri arasında bir *miles cristianus* haline gelmiştir. Kral V.Carlo (Charles) (1516-1556) ve II.Filip'in (1556-1598) Lorenzo'ya bağlılıkları bilinmektedir; savaş ve diğer isyan durumlarında bu kült Habsburg Hanedanı tarafından da kullanılmıştır. İber Monarşisi denilen (Milano Dükalığı, Napoli Krallığı, Sicilya ve Sardenya bölgelerini kapsamaktadır) siyasi gücün İtalya topraklarında yayılması, dini

[1184]Roma'da adına otuz kadar kilise inşa edilmiştir; en önemlileri San Lorenzo in Fonte (hapsedildiği yer), San Lorenzo in Panisperna (şehit edildiği yer) ve San Lorenza al Verano 'dur (mezarının olduğu yer).
[1185]C. Hülsen (1927). *Le chiese di Roma nel Medioevo: cataloghi e appunti*. Firenze: Olshki, s.280-297.
[1186]J. de Varazze (1228-1298), *Legenda Aurea,* (1995) S.614-627). Lorenzo'nun ızgara üzerinde şehit edilmesi ve mucizeleri anlatılmaktadır.
[1187]A. Pasolini e F. Tola (2017). "San Lorenzo e i culti militanti degli Asburgo". *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*. n1/II n.s.dicembre 2017, s.138-139.

tarikatların faaliyetleri, resimli hagiografik metinlerin yardımıyla gerçekleşmiştir. Habsburg Hanedanının dindarlığı bu yayılmayı ne kadar etkilemiştir? Evlilik bağları sayesinde Habsburglar Burgundy, Hollanda, Kastilya, Aragon, Avusturya ve Güney İtalya'yı içine alan güçlü bir hanedanlık haline gelmiştir. Hanedan üyeleri kişisel olarak dindar oldukları gibi savaş ve kriz anlarında da Krallığın düşmanlarına karşı Meryem kültü ve koruyucu azizlere sığınmışlardır. Karşı Reform hareketine de destek vermişlerdir. Azizlere saygı ve bağlılık V.Carlo'nun (Charles) 16.yüzyılda hükümet programının merkezini oluşturmuştur; Protestanlara karşı Katolik propagandasının bir parçası haline gelmiştir; dolayısıyla Trento Konsili kararlarını da içermektedir. Karşı Reform hareketinin maneviyatı içinde Lorenzo altarlarda haç, kitap ve ızgara ile tasvir edilmiştir. Diyakon cübbesi giymiş genç bir figürdür. On altıncı yüzyıl sonlarına doğru teologlar izleyende derin bir duygusal tepki yaratmak amacıyla şehitlik sahnelerinde şiddetin arttırılması konusunda sanatçıları teşvik etmişlerdir[1188]. Din şehitliği İsa'nın çektiği acıların yansıması olarak görülmüştür; jestler ve ayrıntılar aracılığıyla inananları heyecanlandırmak, ikna etmek yoluyla insanları dini yönden eğitmek amacı doğrultusunda kullanılmıştır.

Aziz Lorenzo, genel olarak ikonografide genç, dalmatik giymiş bir figür olarak, ızgara ile ve/veya elinde fakirlere dağıttığı yardımları sembolize eden çanta ile tasvir edilmiştir.

Aziz Stefanos ilk yedi diyakondan biridir[1189] ve protomartirdir; inanç uğruna ilk şehit edilendir. Elçilerin İşleri 6 ve 7'de anlatıldığı gibi Musa'ya ve Tanrı'ya küfrettiği suçlamasıyla Sanhedrin'de (Yüksek Kurul) yargılanmış, suçlu bulunmuştur; 36 veya 37 yılında taşlanarak öldürülmüştür. Kültü 4. yüzyıldan itibaren yayılmıştır. Katolik Kilisesi'nde 26 Kasım, Ortodoks Kilisesi'nde 27 Kasım röliklerinin bulunduğu gün olarak kabul edilir ve azizin anma günüdür.

İkonografide uzun ve bol kollu diyakon giysisi olan dalmatik ve stola ile başı Ortaçağ din adamlarının karakteristiği olan tonsuralı biçimde tasvir edilir; ölümüne neden olan taşlar, palmiye dalı ve Sanhedrin Kurulu önünde yaptığı savunmaya vurgu yapar şekilde bir kitap ile karşımıza çıkar.

[1188]Tiziano'nun (1564-1567) Madrid, Escorial'de yer alan Aziz Lorenzo'nun Ölümü tablosu; Tiziano'nun (1548-1559) Venedik Gesuiti Kilisesi'ndeki "Aziz Lorenzo'nun Ölümü" tablosu.
[1189] Elçilerin İşleri 6.Bölümde sözü edilen "Yedi Yardımcı".

Trento Konsili'nden (1545-1563) önceki din şehitliği ikonografisi örneklerinde, genellikle şehadet sahneleri azizin ölümle yüz yüze olduğunu sakin bir kabulle öngörürken, yeni Karşı-Reform ilkelerinin ardından, şehit edilme sahnesi daha kanlı ve çekilen acının açıkça ifade edildiği şekilde yorumlanmaya başlamıştır. Pomarancio (Niccolò Circignani'nin takma adı, 1530-1597), Roma'da Santo Stefano Rotondo al Celio ve Santi Nereo ve Achilleo Kiliselerinde benzer konuları içeren iki döngü şehidin işkence ile öldürülmesini betimlemektedir. İlk diakonların (Aziz Stefanos ve Lorenzo-Lawrence) işkence ile şehit edilmesi temaları genellikle birlikte işlenmektedir.

Güney İtalya'da Melfi kentinde yer alan S.a Margherita kaya kilisesinde yer alan 13.yüzyıla tarihlenen duvar resminde Aziz Lorenzo çıplak elleri bağlı şekilde alevler üzerinde ızgarada şehit edilirken gösterilmektedir. Bu tasvirin yakınında diğer şehitlik tasviri yer alır; Aziz Stefanos da protomartir (ilk martir) ve diyakondur (Resim 327/Bkz: EKLER). Bu kilisede Stefanos, Lorenzo, Lucia figürleri Latin dini ritüelleri bağlamında ilk şehitler olarak yerleştirilmişlerdir. Mottola, S. Nicola Kilisesi'nde Lorenzo diyakonlara özgü beyaz uzun dalmatik giymektedir; başı tonsuralıdır, sol elinde çanta (fakirlere dağıtmak üzere koruduğu Kilise hazinesi) tutmaktadır. Aynı kilisede Stefanos, 13.-14. yüzyıl Puglia sanatına özgü Latin ve Bizans etkileri taşıyan üslupta yer almaktadır; Elçilerin İşleri 6'daki protomartir Stefanos, İsa'nın onu kutsadığı anda betimlenmiştir. Floransa'da 14. yüzyıla tarihlenen Giotto'nun elinden çıkmış bir imge de aziz figürünü başında atribüsü sayılan taşlarla ve diyakon giysisi ile betimlerken (Resim 328/Bkz: EKLER) yine aynı kentte S. Lorenzo Bazilikası'nda iki din şehidi diyakonu atribüleri ile yan yana tasvir eden bir stüko çalışma yer almaktadır (Resim 329/Bkz: EKLER).

Matera- S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde Aziz Lorenzo farklı bir ikonografide karşımıza çıkar. Meryem'in Taçlandırılması sahnesinde olaya tanıklık eden figürler arasındadır. Meryem'in Göğe Yükselişi *(Transitio)* sonrası Göksel Krallık'ta bir taht üzerinde Göklerin Kralı İsa'nın elinden Göklerin veya Cennet'in Kraliçesi olarak taç giydiği sahnede protomartir Stefanos ile birlikte yer almıştır. Bu ikonografide ilk din şehitleri olan Stefanos ve Lorenzo'nun Göksel Krallık'taki yerleri vurgulanmaktadır. İki diyakon ayakta ve frontal pozisyondadır; başlarında incili haleleri, khiton ve himationları ve ayaklarında sandaletleri ile tasvir edilmişlerdir (Resim 53/Bkz: EKLER).

Aziz Petrus - Martir (din şehidi) [1190]

Adı Pietro Rosini'dir. İtalya'da Verona'da 1205 yılında doğmuş, Seveso'da 1252 yılında şehit edilmiştir; Kathar inançlı bir ailede doğmuştur; o dönemde Lombardia Bölgesi'nde yaygın olan Kathar inancıyla mücadele etmiştir. Bologna Üniversitesi'nde eğitimini tamamlayarak Domeniken tarikatına girmiştir; Domeniken Tarikatının önemli vaizlerinden ve azizlerinden biri olmuştur. 1251 yılında Papa IV.Innocentus tarafından Katarlık ve diğer sapkınlıkların yaygın olduğu Milano ve Como bölgesine engizisyon görevlisi olarak atanmıştır. 24 Mart 1252 yılında Domanica delle Palme günü vaaz sırasında heretiklerin saldırısına uğramıştır; 6 Nisan'da yandaşları ile birlikte Como'dan Milano'ya giderken mücadele ettiği heretiklerin kiraladığı bir kişi tarafından başına balta ile vurularak ve göğsüne bir hançer saplanarak öldürülmüştür. 1253 yılında Papa IV.Innocentus tarafından *Magnis et crebris* mührüyle kanonize edilmiştir. Milano-Sant'Eustargio Bazilikası'na defnedilmiştir.

İkonografide Domeniken kıyafetiyle bir elinde kitap, diğer elinde palmiye dalı, başında bir bıçak-kama, göğsünde saplı büyük bir bıçakla karşımıza çıkmaktadır (Resim 330.a, 330.b/ ve Resim 331/Bkz: EKLER). Prado Müzesi'nde P.Berruguete'nin (13.yy) tablosu ve 14.yüzyıldan Beato Angelico'nun tavsiri bu ikonografiye uymaktadır.

Matera, S. Nicola dei Greci Kilisesi apsisinde yer alan Aziz Petrus imgesi de aidiyet belirtisi olarak Domeniken cübbesi, şehit edildiği aletler olan göğsünde bir bıçak ve başında bir kılıç (orak, balta) ile tasvir edilmiştir. Başı geleneksel olarak tonsuralıdır; başında tonsurası ortasına saplanmış kılıç olmasına karşın yüzünde ilginç biçimde bir tebessüm ve rahat bir ifade görülmektedir (Resim 108/Bkz: EKLER). İnancın teyidi olarak G.Bellini (1509), Crivelli ve Palma Il Vecchio (1528) gibi ressamlar temayı yorumlamada acıya dayanma duygusunu, şehitliğin dindarca kabulü olarak görmüş ve bu şekilde yansıtmaya çalışmışlardır[1191]. *Legenda Aurea'*nın yazarı Jacopo de Varazze de, Petrus gibi Domeniken Tarikatı'ndandır; tüm Ortaçağ'ın İncil'den sonra en çok okunan kitabını yazmıştır. Yapıtında dinle ilgili konular dışında yüz elli üç azizin

[1190]Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea,* LXIII, s.277; G. P. Maggioni (2013). Jacopo da Voragine tra storia, leggenda e predicazione. L'origine del legno dell Croce e la vittoria di Eraclio. *Rivista della Fondazione Piero della Francesca*,6, s.5-30.

[1191] Resimler için Bkz: https://it.cathopedia.org/wiki/San_Pietro_da_Verona (Erişim Tarihi 28.1.2021); R.Capurro (2019). Vincenzo Foppa nella Cappella Portinari in Sant'Eustorgio: dall'exemplum nella predicazione e nella letteratura domenicana alla narrazione per immagini. *Cahiers d'études italiannes 29/2019*.

yaşamını anlatır. Varazze'nin bakış açısıyla martirlik-kutsal ölüm doğal olarak çağdaş ve seküler izleyiciye abartılı gelen Tanrı'ya yaklaşma anı olarak bir sevinç kaynağıdır. Varazze, tarikatının ilk şehidi olan Petrus'a uzun bir bölüm ayırarak yüceltilmesine özen göstermiştir. Çok sayıda mucizesine yer vermiştir. Katharları, puta tapanlarla bir tutmuştur[1192].

Azize Dorothea[1193]

Dördüncü yüzyılda Kaesarea-Mazaka'da yaşamış bakire martirdir (kaynaklarda ölüm tarihi kesin değildir 284 ve 304 tarihleri verilmektedir). Diokletian döneminde şehit edilmiştir [1194] . *Martirologia Romana'*da Theophilos ile Dorothea'nın adı Kappadokya martirleri olarak geçmektedir. Anma gün 6 Şubat'tır[1195]. Azize hakkında en eski bilgiyi *Martyrologium Hieronymianum'*da buluruz; bu belgede şehit edildiği gün, olayın gerçekleştiği yer adı ve Theophilos adı anılmaktadır[1196]. İnanışa göre Pagan yargıç Theophilus, Dorothea şehit edilirken alay ederek "İsa'nın gelini, bana damadın bahçesinden biraz meyve gönder" demiştir; işkence gördüğü sırada küçük bir çocuk ortaya çıkmış ve şapkası içinde güzel kokan güller ve meyveler getirmiştir[1197]. Bu mucizevi olay üzerine Theophilos da Hıristiyanlığı kabul etmiştir. Batı Hıristiyanlığı'nda 7. yüzyıldan itibaren saygı görmektedir; kült Ortaçağ'da Avrupa'ya yayılmıştır. Butler ise, 15.yüzyılda yayıldığını iddia etmektedir[1198]. Dorothea, Azize Barbara, İskenderiyeli Katerina ve Antakyalı Margharet ile birlikte "*Parthenomartyres*" denilen bakire-martirler arasında saygı görmektedir; bu azizeler "Dört Bakire" olarak anılmaktadır. Bahçıvanların, gelinlerin, çiçekçilerin, ebelerin, yeni evlilerin koruyucu azizesidir. İtalya'da Pescia kentinin koruyucusudur. Venedik-S.Marco Bazilikası

[1192]G.P. Maggioni (2016). La figura di Pietro Martire nelle raccolte di sermoni "De Sanctis" di Jacopo da Voragine. Considerazioni e testi. (Ed: E.Lombardo), *Models of Virtues. The Roles of Virtues in Sermons and Hagiography for New Saints' Cult* (13 th to 15 th Century) Padova, Centro Studi Antoniani, s.91-120; Legenda Aurea-San Pietro Martire, *LXI- De Sancto Petro Martyre,* s.474-496.

[1193] http://www.santiebeati.it/dettaglio/91369(Erişim Tarihi 30.1.2021); https://www.christianiconography.info/dorothy.html (Erişim Tarihi 30.1.2021); https://www. andriarte.it /SantaCroce /sleonardo_sdorotea .html (Erişim Tarihi 30.1.2021)

[1194] Golden Legend'da 288 yılında Şubatın altısında Fabricius tarafından Diokletian ve Maximian döneminde şehit edilmiştir. Jacobus de Voragine (Jacopo de Varazze), (1914). *The Golden Legend, Lives of the Saints*, (Çev: W. Caxton). Cambridge University Press, s.56-61. *Legenda Aurea*, CCX,910.

[1195]*Martyrologium Romanum* (2001). Libreria Editrice Vaticana.

[1196] J.M.Peterson (1910) *The Dorothea Legend: Its Earliest Records*, Middle English Versions and Influence of Massinger's "Virgin Martyr". University of Heidelberg, s.13.

[1197] *https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-dorotea_%28Enciclopedia-Italiana%29/* (Erişim Tarihi 30.1.2021)

[1198]A. Butler (1759). *The Lives of Saints,* s.261-262.

mozaikleri arasında (12.yy) altın mozaik fon üzerinde sağ elinde martirlik haçı ve sol elinde sembolize daire şeklinde bir sepet ile karşımıza çıkmaktadır (Resim 332/Bkz: EKLER).

İkonografide genellikle sarışın bir figür olarak, bir melekle ve çiçek demetiyle tasvir edilir. Bir sepet meyve ve çiçek, özellikle de güller taşıyan bakiredir. Çiçeklerden (gül) bir taç takarken, cellat önünde diz çökmüş pozisyonda, yıldızlarla çevrili, elma bahçesinde Çocuk İsa ile elinde elmalı bir dalı tutarken karşımıza çıkmaktadır. Rölikleri İtalya'ya götürülmüştür, Roma'da Trastevere Bölgesi'ndeki S.a Dorothea Kilisesi'nde korunmaktadır.

Güney İtalya'da Andria şehrinde, S.a Croce kaya oyma kilisesinde görülen örnekte Dorothea yaka kısmı açık ve işlemeli şık kırmızı renkte bir elbise ile görülmektedir; sarı bukleli saçları omuzları inmekte, elinde çiçek ve meyveler bulunan bir sepet taşımaktadır [1199] (Resim 333.a./Bkz: EKLER). Kuzey İtalya'da Val Gardena'da 15. yüzyıla tarihlenen diğer bir örnekte de zarif ve şık giyimli, elinde meyve ve çiçek sepeti ile sarışın bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır (Resim 333.b./Bkz: EKLER).

Matera'da Convicinio - S. Donato Kilisesi'nde bir kemer üzerinde yer alan figür tahrip olmuş durumdadır (Resim 140/Bkz: EKLER). Kappadokya kökenli bakire azize olarak önemlidir. Kappadokya Bölgesi kiliselerinde azizenin tasvirine rastlanmamaktadır. C.Jolivet-Levi [1200] ve Jerphanion'un'un [1201] bölge ile ilgili araştırmalarında adı geçmemektedir.

Padovalı Aziz Antuan[1202]

Fernando di Buglione adıyla Lizbon'da doğmuştur (1195). İspanya'da Fransisken Tarikati'ne mensup bir rahip olarak Antuan (Antonio) adını almıştır. Kuzey Afrika (Fas), Romanya ve Fransa'da dini çalışmalar yapmıştır, 1231 yılında Padova'da ölmüştür. Batı Kilisesi doktorları (teologları) arasında adı geçmektedir. Meryem (özellikle Meryem'in lekesizliği ve göğe yükselişi ile ilgili) ve azizler hakkında

[1199]F.Nicolamarino, A.Lambo e A.Giorgio (1981). *Santa Croce in Andria-Notizie Storiche e Ipotesi di Restauro*, T.D.Guglielmi, Andria, s.58-67; (http-1183).
[1200]Jolivet-Lévy, 2000, **a.g.k.**
[1201]G.de Jerphanion (2015). *La Cappadoce, Un Siécle Aprés G.de Jerphanion*, Tome I-II, Geuthner.
[1202] http://www.docartis.com/LIBRERIA_DIGITALE/4_ALLEGATI/SANTI.pdf (Erişim Tarihi 30. 1. 2021); http://www.santiebeati.it/dettaglio/23400 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

yazıları [1203] önemlidir. Çok sayıda mucizeler gerçekleştirmiştir. Açlık çekenlerin, kaybolan eşyaların ve fakirlerin koruyucu azizidir. Portekiz ve Brezilya'nın İtalya, İspanya ve A.B.D. 'de pek çok şehrin koruyucu azizidir.

İkonografide elinde Hıristiyan inancını, saflığını ve şeytanla mücadelesini simgeleyen bir zambakla tasvir edilir; bir balık ile tasviri de görülebilmektedir. Üzerine giydiği kahverengi veya siyah Fransisken saiosu (cübbesi) tarikat aidiyetini belirtmektedir. Padova'da Sant'Antonio Bazilikası'nda yer alan tasvirinde haleli ve tonsuralı başı, kahverengi cübbesi ve elinde kitap ile ayakta tasvir edilmiştir (Resim 334/Bkz: EKLER).

Matera, Madonna de Idris Kilisesi'nde Antuan figürü ayaktadır ve hafif sağa dönüktür; genç ve kısa saçlı bir figürdür, elinde uzun saplı tomurcukları ve çiçekleri olan bir zambak tutmaktadır (Resim 70/Bkz: EKLER).

Azize Lucia [1204]

Azize Sicilya, Siraküza'da yaşamış, Diokletian döneminde (304) işkenceye uğramış ve başı kesilerek şehit edilmiştir[1205]. Bakire azize kültü kısa sürede Sicilya'da ve Roma'da yayılmıştır; 4.yüzyılda Ravenna'da adına bir kilise inşa edilmiştir; daha sonra 5.yüzyılda Papa Simmakos azizenin adına Roma'da bir kilise inşa ettirmiştir[1206]. Körlerin, elektrikçilerin koruyucu azizi, göz hastalıkları ile savaşan azizedir. Elinde üzerinde gözler olan bir vazo veya tabakla tasvir edilir[1207]; palmiye dalı, zambak ve Kutsal Kitap ile de karşımıza çıkabilir. Siraküza şehrinin koruyucu azizesidir.

Şehitliği hakkında elimizde bilgi azdır; öldürüldüğü yerde bir katakompa gömülmüştür[1208]. Konstantin Barışı'ndan (313) sonra katakomp üzerinde azize adına bir kilise inşa edilmiştir. Hakkında 5.yüzyıldan bir Grekçe metin (*Atti Greci*) ve 5.-6.yüzyıla tarihlenen Latince (*Atti Latini*) bir metin bulunmaktadır. Papa Büyük

[1203]P. Giordano Tollardo (1994). *Sant'Antonio di Padova, I Sermoni*, Padova, Messaggero, s.1260.
[1204] http://www.santiebeati.it/dettaglio/25550 (Erişim Tarihi 29.1.2021); https://it. cathopedia.org /wiki/ Santa_Lucia (Erişim Tarihi 29.1.2021)
[1205]*Atti Latini* ise boğazına saplanan bir bıçakla öldürüldüğünü yazmaktadır. Bu nedenle ikonografide boğazına saplanmış bir bıçakla karşımıza çıkabilir. https://cultura.biografieonline.it/santa-lucia/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)
[1206] http://www.annazelli.com/chiesa-santa-lucia-in-selci-roma.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021)
[1207]Şehit edilirken gözlerinin çıkarıldığına dair kesin bir bilgi yoktur. B.Fiaccavento (2012). *Santa Lucia, Vergine e Martire siracusana*, s.6-7. http://comiso2.altervista. org /Santa.Lucia.pdf (Erişim Tarihi 29. 1. 2021)
[1208]M. Sgarlata e G.Salvo (2006). La Catacomba di Santa Lucia e l'Oratorio dei Quaranta Martiri, Siracusa. *Gli atti del suo martirio*; (http-1197)

Gregorius (540-604) ve Saksonya Piskoposu Papa Adelmo (640-709) Latince metin üzerinden bilgi paylaşmışlardır[1209]. 878 yılında Siraküza Arapların eline geçince azizenin rölikleri saklanmıştır; 1040 yılında şehir Bizans İmparatoru Georgios Maniakes tarafından alınınca [1210] rölikler Konstantinopolis'e götürülmüş ve İmparatoriçe Theodora'ya hediye edilmiştir. 1204 yılında Haçlılar tarafından Venedik'e taşınmış[1211] ve S.i Geremia e Lucia Kilisesi'nde korunmuştur. 2004 yılında şehit edilişinin yıldönümünde Siraküza'ya getirilen kutsal emanet (rölikler) anma törenlerinden sonra Venedik'e geri götürülmüştür[1212]. Anma günü 13 Aralık'tır.

İkonografide uzun kahverengi saçlı, bakışları gökyüzüne sabitlenmiş, açık renk tunik ve koyu renkli manto giymiş bir figür olarak yer almaktadır. Sol elinde bir vazo, bir kitap, bir istiridye kabuğu veya kadeh üzerinde gözler ve sağ elinde palmiye dalı ile resmedilir. Işık anlamına gelen adına ithafen yanan mum veya kandil figüre eşlik edebilir. Martirlik tacı ile de gösterilebilir. İlk olarak ikonografide ailesinin ekonomik durumunu gösterir şekilde zengin kıyafetlerle tasvir edilmiştir. On beşinci yüzyıldan itibaren elinde tuttuğu kandil, üzerinde gözler olan tabağa dönüşmüştür; bazı tasvirlerde boğazına saplanmış bir bıçak olabilir.

Basilicata Bölgesi'nde Melfi şehrinde S.a Lucia Kaya Oyma Kilisesi (13.yy)[1213] apsis duvarında Meryem ve Çocuk İsa figürlerinin yanında frontal pozisyonda ve ayakta, incili halesi ile yer almaktadır; elinde martirlik haçı tutmaktadır. Tasvire azizenin yaşamıyla ilgili sahneler eşlik etmektedir (Resim 335/Bkz: EKLER). İnanışa göre, Lucia annesinin hastalığının tedavisi için Catania'da Azize Agata'nın mezarını ziyaret eder, ziyaret sırasında bir estasi durumunda Agata kendisine görünür; annesinin kendi inancıyla kurtulacağını ifade eder. Siraküza'ya döndüklerinde annesi iyileşmiştir. Bu sahneler yanında şehitliği ile ilgili işkence sahneleri de yer alır. Farklı işkencelere tabi tutulmuştur; *Atti Greci'*ye göre başı kesilmiştir; *Atti Latini*'de ise boynuna bir bıçak saplanmıştır. Melfi'deki S.a Margherita Kaya Kilisesi duvar resimlerinde Bizans ikonografisi terk edilmiştir; resimlerde Normanlarla birlikte bölgeye ulaşan Fransız etkileri (Anjou dönemi), minyatür özellikleri taşıyan bir üslup dikkati çekmektedir.

[1209]Fiaccavento, 2012, **a.g.k.,** 6.
[1210]Fiaccavento, 2012, **a.g.k.,** 7.
[1211]Haçlıların getirdiği rölikler bir süre San Giorgio Manastırı'nda korunmuştur; 1863 yılında manastır yıkılmış yerine inşa edilen tren istasyonu Santa Lucia adını taşımaktadır. Fiaccavento, 2012, **a.g.k.,** 7.
[1212]Fiaccavento, 2012, **a.g.k**., 13.
[1213] Pia Vivarelli 1972 yılında yaptığı çalışmada 1292 yılına tarihlemektedir. Fondazione Zétema http://www.basilicatanet.com/ita/web/item.asp?nav=santalucia_melfi (Erişim Tarihi 29.1.2021)

Azize ayakta ve frontal pozisyondadır; bir diğer din şehidi Azize Margherita ile birlikte görülmektedir; giysileri gösterişlidir; başındaki tacı ve halesi incilidir. Sağ eli ayası dışarı doğru gelecek şekilde iken sol elinde martirlik haçı tutmaktadır. Taranto yakınında Massafra kentinde Madonna della Buona Nuova Kaya Oyma Kilisesi'nde yer alan Lucia imgesi (14. yy.) ise diğer tasvirlerden farklı olarak tebessüm eder bir ifade taşımaktadır. Yalın ve şık bir giysi giymektedir; sağ elinde üzerinde gözler olan bir kap, diğer eliyle giysisinin ucunu tutmaktadır (Resim 336.a., b./ Bkz: EKLER). Her üç Lucia imgesinin başında incilerle çevrili hale dikkati çekmektedir.

Çalışma alanımızdaki S.a Lucia alle Malve e Agata Kilisesi'nde yer alan Azize Lucia figürü, 3/4 pozisyonda sola doğru dönüktür. Azize uzun ve açık kahverengi saçlıdır, saçları arkada toplanmıştır, pembe yüzünü ve boynunu açıkta bırakmıştır. Yakası beyaz şeritli turuncu bir elbise giymektedir, belinde beyaz bir kuşak görülmektedir. Ayaklarına kadar inen elbisesinin üzerinde dışı koyu kırmızı, iç kısmı yeşil iki renkli bir şalı kollarına ve bedeninin alt kısmına sarmış durumdadır. Sağ eli yanda vücuduna bitişik durmaktadır; sol elinde ise şehitliğinin sembolü olan içinde iki göz bulunan turuncu renkli bir kadehi beli hizasında tutmaktadır. Kuzey nefteki geç dönem altarı üzerinde yer alan Lucia heykeli de aynı ikonografidedir; frontal pozisyondadır; şık pembe renkli giysi ile mavi pelerin giymektedir; sağ elinde bir palmiye dalı ve sol elinde atribüsü olan kadeh ile karşımıza çıkmaktadır (Resim 46, 51/Bkz: EKLER).

Aziz Sebastianus [1214]

256 yılında Fransa'da doğmuştur. Diokletian döneminde Roma ordusunda üst düzey bir subay olarak görev yaparken Hıristiyanlara yardım etmiştir. İmparator durumu fark ettiğinde ölüme mahkum edilir; Palatino Tepesi'nde bir direğe bağlanır ve oklarla şehit edilir (288/304). Adı *Depositio martyrum'*da, 354 tarihli Roma Kilisesi takviminde ve Legenda Aurea'da anılmaktadır[1215]. Latin Katolik Kilisesi 20 Ocak, Ortodoks Kilisesi 18 Aralık'ta azizi anmaktadır. İkonografide çıplak, okların deldiği

[1214] https://it.wikipedia.org/wiki/San_Sebastiano_nelle_arti (Erişim Tarihi 30.1.2021); https:// medievalmilanetc.wordpress.com/tag/santapollinare-nuovo/ (Erişim Tarihi 30.1.2021); http:// www. santiebeati.it/dettaglio/25800 (Erişim Tarihi 30.1.2021)
[1215] (http-1120)

güzel vücutlu bir genç olarak tasvir edilmektedir. Palmiye dalı tutabilir; bir sütuna veya ağaca bağlı olarak, Romalı asker olduğuna vurgu yapan zırh başlığı ile görülebilir.

En erken tasviri Ravenna, S.Apollinare Nuovo'daki mozaiktir[1216] (6.yy); Roma, S.Pietro in Vincoli'deki mozaik ise 680 yılındaki veba salgınından hemen sonra 682 yılında yapılmıştır (Resim 337.a.- b./Bkz: EKLER). En erken örneklerdendir; olgun ve sakallı bir figür olarak, saray giysisi ile ancak ok yarası olmayan bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Ravenna'daki örnek yirmi altı din şehidi arasındadır; tüm figürlerin yüz ifadesi benzerdir; Ravenna ve Roma'daki iki figür benzer ikonografidedir; Bizans resim kurallarına uygun olarak ifadesiz ve frontal pozisyondadır. Başındaki halesi ve elindeki defne tacı martirlik sembolleridir. Roma imgesi olgun yaştadır, beyaz kıvırcık saçlı ve sakallıdır, Ravenna örneğinin ise başı tonsuralıdır. İki figür de halelidir; Erken Hıristiyanlık dönemi havarilerine özgü himation giymektedirler; örtülü ellerinde martirlik tacı tutmaktadırlar ve ayakları sandaletlidir.

Paolo Diacono'ya göre 680 yılında yaşanan veba salgınını sonlandırmak amacıyla azizin bir kolu Roma'dan Pavia'ya götürülmüştür [1217]. Bu hikaye 13. yüzyıl eseri Legenda Aurea'da da tekrarlanmaktadır. Olası veba kurbanlarının (Legenda Aurea'daki anlatım ile bağlantı olarak) ve askerlerin koruyucusu olarak Ortaçağ dünyasında önemli bir yer kazanmıştır. Oklarla ölümcül şekilde yaralanmış yakışıklı genç asker olarak tasviri 1000 yılları civarında ortaya çıkmıştır[1218]. On birinci yüzyılda okçular ve oklar ikonografiye dahil olmuştur. İsa'nın çıplak tasvirleri yanında dini sanatta yarı çıplak bir figür olarak en sevilen temalardan biri haline gelmiştir[1219] .

Geç Gotik ve Rönesans dönemi sanatında veba salgını sonrası en çok tasvir edilen azizler arasındadır. Yarı çıplak olarak ancak çarpık bir pozda tasviri tercih edilmiştir. Rönesans döneminde çıplak ve çekici, sadece bir perizonion giyen ve göğsü oklarla yaralanmış genç olarak tasviri çoğalmıştır. S.Gimignano'da Sant'Agostino Kilisesi'nde 15. yüzyıl freskosunda genç ve çıplak, elleri bir ağaca veya direğe bağlı bir figür olarak görülür (Resim 338/Bkz: EKLER). Alt bölümde ise şehit edilmesi sahnesi tasvir

[1216]S. Cox (2012). *Saint Sebastian: An Enduring Homoerotic Icon,* Scribd, s.6.
[1217]Sekizinci yüzyılda yaşamış Benediktin keşiş ve yazardır; Lombard tarihi yazarıdır.
[1218]Rubens (1577-1640), Mantegna (1431-1506), Botticelli (1431-1506) gibi ressamlar veba ile ilgili olarak bu temayı işlemişlerdir.
[1219]S. Barker (1997). *The Making of a Plague Saint, Piety and Plague: from Byzantium to the Baroque,* (Ed: F.Mormendo-T. Worcester), Truman State University, s.114-117.

edilmiştir. İspanya, Fransa, Almanya, Macaristan'da çok sayıda şehrin ve dini grubun koruyucu azizidir[1220].

Matera, Convicinio'da Sant'Antonio Kilisesi'nde karşımıza çıkan Aziz Sebastianus figürü ayakta ve frontal pozisyondadır; çıplaktır, adaleli ve biçimli vücutlu bir genç olarak tasvir edilmiştir; kalça kısmını beyaz bir perizonion örtmektedir. Elleri arkadan bağlıdır. Çıplak gövdesine altı adet ok saplanmıştır; yaralarından kan akmaktadır (Resim 131/Bkz: EKLER). San Gimigniano figürü ile benzerlik göstermektedir.

Aziz Vito [1221]

Diokletian döneminde 17 yaşında şehit edilmiş ilk Hıristiyanlardandır; anma günü 15 Haziran ve 20 Mart'tır. Kesin bilgi olmamasına karşın Sicilya'da Pagan bir aileden geldiğine inanılmaktadır. Kaçarak Lucania Bölgesi'nde (Basilicata) geldiği, iyileştirici gücü ile İmparator Diokletian'ın oğlunu kurtardığı, ancak hemen tutuklandığı ve işkence gördüğü, 303 yılında öldürüldüğü bilinmektedir. Sicilya'dan birlikte geldiği ve birlikte şehit edildiği Modesto ve Crescenza ile *Martyrologium Hieronymianum'*da, Papa I.Gelasius ve Büyük Gregorius'un yazılarında, *Liber Pontificalis'te* adı geçmektedir. Sekizinci yüzyılda rölikleri Avrupa'nın çeşitli bölgelerine (Paris, Pavia, San Marino, Prag) yayılmıştır[1222]. Kültü, 8.-10. yüzyıllarda Lombard egemenliği döneminde İtalya'da hızla yayılmıştır. Ortaçağ'da dansçıların koruyucusu olarak kabul edilmiştir Katolik Kilisesi'nde olduğu kadar Sırp ve Bulgar Kilisesi'nde de saygı görmektedir. Atribüleri, şehitlik sembolü olan palmiye dalı, içinde yakılarak şehir edildiği zift kazanı ve iki köpektir. Köpeklerin parçaladığı bir çocuğa can vermesi mucizesi nedeniyle iki köpekle tasvir edilir. İtalya örneklerinde genç bir erkek olarak, Germen örneklerinde ise kaynayan zift kazanında küçük bir çocuk olarak tasvir edilir (16. yüzyıla tarihlenen Tiroio-Schwar'da S.Michele Kilisesi'ndeki ahşap heykel örneği). Roma, S.Clemente Kilisesi'nde rahip giysisi ile görülmektedir [1223], başı tonsuralıdır. Palermo-Cannine

[1220]1957 yılında Papa XII. Pius, Aziz Sebastianus'u "*Praeclaros inter Christi*" Apostolik Mektubu ile İtalyan İtfaiyesinin patronu ilan etmiştir.
[1221] http://www.santiebeati.it/dettaglio/57300 (Erişim Tarihi 29.1.2021); https:// sandomen icorutigliano. it/santi/san-vito/ (Erişim Tarihi 1.2.2021); Jacopo de Varazze (2007) *Legenda Aurea,* (Ed:G.P.Maggioni) Firenze:Sismel- Edizioni del Galluzzo/Milano-Biblioteca Ambrosiana, http:// www. istitutoeuroarabo. it/ DM /p-natale-cardenas-gesuita-mazarese-e-le-origini-settecentesche-del-festino-di-san-vito/ (Erişim Tarihi 29.1.2021); http://www. chiesadisanvito.it/page. php?11 (Erişim Tarihi 29.1.2021)
[1222]La Civilta' Cattolica (1999), Vol.4, *Quaderni* 3582-2588, s.161.
[1223]http://www.sanvito-roma.it/wp/2016/06/san-vito-a-roma/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)

Kilisesi'nde (15. yy.) Rönesans giysileri ve iki köpek ile karşımıza çıkmaktadır. Bu ayrıntı Melfi-S.Margherita Kilisesi'nde (13. yy.) de dikkati çekmektedir. Koruyucu Azizi olduğu Polignano a Mare'de S.a Maria Assunta Kilisesi'nde ise farklı bir ikonografidedir. Uzun boylu ve zayıf bir figürdür; sarı saçlıdır, plili mavi tuniği dizlerine kadar inmektedir, belinde bir kemer bulunur, kırmızı bir pelerin sol omzunu örterek arkasına inmektedir; sol elinde bir değnek, sağ elinde martirlik sembolü bir dal taşımaktadır. Rönesans dönemi figürlerini andıran aziz olasılıkla bir poliptiğin parçası olan ahşap ikona üzerinde yer almaktadır (Resim 339/Bkz: EKLER) [1224].

Güney İtalya'da aziz adına ithaf edilmiş çok sayıda kilise bulunmaktadır. Sicilya, Lucania, Orta İtalya, Almanya ve Kuzey Avrupa'da adına kiliseler inşa edilmiştir[1225]. Özellikle Güney İtalya'da San Vito gününde ekmek ve bir demet samanın kutsanması çok yaygın bir ritüeldir; kutsanan saman hayvanlara verilirken ekmek çoban köpekleri için kullanılırdı. Ortaçağda epileptik rahatsızlıkların tedavisi için uygulanan bir dans "Aziz Vito dansı" adıyla bilinmektedir[1226]. Balerinlerin, aktörlerin, otelcilerin koruyucu azizidir.

Matera, S.a Lucia alle Malve Kilisesi'de karşımıza çıkan Aziz Vito figürü, genç, sarı saçlı ve başı halelidir. Frontal duruşludur. Ayaklarının arasında duran bir köpeğin varlığı kimliği Aziz Vito olarak belirlemeyi sağlamaktadır. S.Giovanni in Monterrone'de yer alan Vito imgesi daha geç dönem tarihlenmektedir; bu figür de genç, sarı saçlı ve başı halelidir; kozmatesk çerçeve içine yerleştirilen figürün bir bölümü tahrip olduğu için ayrıntılar tam anlaşılamamaktadır (Resim 50, 89/Bkz: EKLER). Parco Murgia Materana'da S. Vito Kilisesi'ndeki figür ise tam olarak tanımlanamamaktadır.

[1224]M. C. Celletti (1998). Vito, Modesto e Crescenzia, Iconografia. *Bibliotecha Sanctorum*, vol. XII, Roma, Citta' Nuova, s.1246-1248; Ayrıntılı bilgi için Bkz: R.de Mambro Santos (2017). *The Church of Santa Maria Assunta a Polignano a Mare. The History of a Monument*, Bari: Maria Adda Editore.

[1225] https://www.sanvitoitalia.it/san-vito/ (Erişim Tarihi 29.1.2021); http://www. chiesadisanvito.it /page.php?11 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

[1226]M. Resta (2016). Un'ipotesi storico-agiografica per il "Ballo di san Vito": la Passio Sancti Viti e le "danze" degli indemoniti. *Vetera Christianorum 53*, s.173-184; M. Resta (2017). Note sui "balli" di San Vito; danze, riti e loughi del culto*, Spazi e luoghi sacri espressioni ed esperienze di vissuto religioso,* (Ed. L. Carnevale), Bari, Edipuglia*,* s. 211-226.

Aziz Leonardo [1227]

Noblac doğumlu Leonardo (496-545 veya 559) bir Fransız rahiptir, hayatının büyük kısmını hermit olarak geçirmiştir. Ortaçağ'da tüm Avrupa'da saygı gören bir azizdir. Frank kralı Clodoveo, Leonardo'ya masum gördüğü mahkumları kurtarma yetkisi vermiştir. Bu yetki ile çok sayıda insanı kurtarmış ve özgürlüklerini vermiştir. Piskoposlukta kendisine verilen görevi reddederek bir manastıra çekilmiştir. Kardeşi Lifardo ile Micy Manastırı'na girmiş, diyakon olarak hizmet verirken ilk mucizesini gerçekleştirmiş, suyu şaraba çevirmiştir. Ormanda yolculuk yaparken doğum sancıları tutan Kraliçe Clotilde'ye yardım etmiş, acılarını hafifleterek sağlıklı doğum yapmasını sağlamıştır. Kral bu hizmeti karşılığında ormanın bu bölgesine kendisine tahsis etmiştir; kurduğu manastırın çevresinde zamanla bir yerleşim oluşmuştur. Günümüzde yerleşimin adı Saint Léonard de Noblat'tır. *Martirologia Romano*'ya göre anma günü 6 Kasım'dır.

İnanışa göre 6.yüzyılın ortalarında 6 Kasımda ölmüştür. Kurduğu manastıra gömülmüştür. Zamanla bir hac merkezi olan bu mekanı, Frank Kralı III.Pepin (714-768 / Kısa Pepin), bir süre hapis tutulup kurtulan Antakya Prensliği Kralı I. Bohemond, Alman İmparatoru tarafından mahkum edildikten sonra kurtulan Aslan Yürekli Richard ziyaret etmiştir. Azizin kültü İtalya'ya Normanlar vasıtasıyla yayılmıştır. Norman Kralı Bohemond D'Altavilla (Canosa'ya defnedilmiştir) azizin I.Haçlı Seferi sırasında kendisini kurtardığına inandığı için en önemli müridi olmuştur[1228].

Genel olarak ikonografide diyakon, piskopos veya rahip giysisi ve mahkumların koruyucusu/kurtarıcısı olarak elinde zincirlerle tasvir edilir. Bazen diyakon giysisi, bazen piskopos giysisi, genellikle keşiş saiosu (cübbesi) ile gösterilir. Mahkumların, zincir ve toka üreticilerinin koruyucusudur. Tüm İtalya'da adına kurulmuş kiliseler olduğu gibi çok sayıda yerleşimin de koruyucu azizidir.

[1227] http://www.santiebeati.it/dettaglio/76300 (Erişim Tarihi 30.1.2021); https://www.newadvent. org/cathen/09178b.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021)

[1228] Antakya Prensi Bohemond (1050-1111), 1100 yılında I.Haçlı Seferi sırasında Araplar tarafından tutsak edilmiş, 1103 yılında kurtulmuştur. Aziz Leonardo'ya duaları sonucu kurtulduğuna inanmış ve saygı göstermiştir.

Andria'da S.a Croce[1229] Kaya Oyma Kilisesi'nde gördüğümüz Leonardo figürü sakallıdır; ayakta ve frontal pozisyondadır; aziz bir keşiş özellikleri ile karşımıza çıkmaktadır ve beyaz tunik üzerine siyah kapüşonlu skapüler giymektedir. Duvar resmi 13.-14. yüzyıllara tarihlenmektedir. Sağ eliyle kutsarken sol elinde deri şeritle bağlanmış bir kitap ve zincir tutmaktadır. İtalya, Umbria Bölgesi'ndeki Cammoro'da S.a Lucia Kilisesi'nde karşımıza çıkan 15. yüzyıla tarihlenen duvar resminde aziz frontal pozisyondadır; rahip giysisi taşımaktadır; başı tonsuralıdır; elinde zincir tutmaktadır (Resim 340.a.-b./Bkz: EKLER).

Matera, Madonna de Idris Kilisesi'nin günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde sergilenen duvar resimlerinin arasında oldukça iyi korunmuş durumda karşımıza çıkan Aziz Leonardo figürü, 3/4 pozisyonda sağa doğru dönüktür, tonsuralı başını sağa eğmiştir, başı halelidir. Saçları kısa ve sarıdır. İzleyene doğru bakmaktadır. Beyaz uzun kollu tuniği yere kadar inmektedir. Üzerinde geniş kırmızı bir skapüler vardır. Sağ elini göğsü hizasına kaldırmış, Latin usulü kutsamaktadır. Diğer elinde sarı ve kırmızı iple bağlı bir rulo tutmakta ve bu elinden zincirler ve bir bukağı sarkmaktadır. Eteğinin altından koyu renkli ayakkabıları görülmektedir (Resim 72/Bkz: EKLER). Cammoro'da karşımıza çıkan duvar resmi ile benzerlik göstermektedir.

İncelenen kiliselerde adı yazılı olmasa da Aziz Antuan Abate, Aziz Hieronymus (Gerolamo) ve Onophrius gibi ikonografik özellikleri sayesinde tanınabilen azizler yanında anonim kalan veya tahribat nedeniyle isimlendirilemeyen aziz ve azize figürleri yer almaktadır. S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde adı bilinmeyen bir başka aziz bıyıklı ve kahverengi sakallı, alnı iki perçemle bölünmüş şekilde, kahverengi başlıklı bir tunikle (saio-keşiş giysisi) tasvir edilmiştir. Dolgun oval yüzünde kahverengi derin bakışlı gözleri figürün frontal duruşunu yumuşatmaktadır. Araştırmacıların farklı isimlerle tanımladıkları figürler de bulunmaktadır. Belirtilen nedenlerden dolayı bu grup çalışma kapsamında ele alınmamıştır.

[1229]M.Benedettelli e M.M. Lovecchio (tarihsiz). *Santa Croce in Andria, Salvaguardia, recupero, tutela.* Regione Puglia, Assessorato P.I.e Cultura Centro Culturale Distrettuale di Andria.

4.3.Üslup ve Tarihlendirme

Bu bölümde bir çevrim içeren Cripta del Peccato Originale Kilisesi öncelikli olarak ele alınmıştır. Daha sonra diğer kaya mekanlarda karşımıza çıkan sahneler benzerlikler, farklılıklar ve tarihsel koşullar çerçevesinde ele alınarak incelenmiş ve tarihlendirme yapılmıştır. Basilicata (Lucania) Bölgesi'nde farklı yerleşimlerde bulunan ancak ortak özellikler taşıyan tasvirler birlikte ele alınarak karakteristikleri irdelenmeye çalışılmıştır. Puglia ve Basilicata bölgelerinde yüzyıllardır birlikte yaşayan farklı etnik-dini grupların varlığı, Avrupa'nın Doğu'ya açılan limanlarının bölgede olması nedeniyle 11.-13. yüzyılın en önemli siyasal-dini-toplumsal hareketi olan Haçlı Seferlerinin sonucunda yaşanan değişiklikler, politik-diplomatik-ticari ilişkilerin yarattığı etkileşimlerin ardından Anjou döneminde bölgeye ulaşan Gotik yansımalar yanında Doğu kültürü kaynaklı ve yerel kültürden beslenen üretimler de irdelenmeye çalışılmıştır.

9.-10. Yüzyıl Duvar Resimleri

Çalışma kapsamında yer alan yapılardan Cripta del Peccato Originale (Grotta di Cento Santi) 2005 yılında Zétema Vakfı desteğiyle Prof. Michele D'Elia'nın projesi dahilinde restore edilmiştir[1230]; kilisede resimler yapının doğu ve güney duvarında yer almaktadır.

Doğu duvarı üzerinde yer alan üçlü apsis içinde üçlü figür grupları şeklinde bir düzenleme görülmektedir. Bu bölümde Yeni Ahitle ilişkilendirebileceğimiz figürler karşımıza çıkmaktadır. Orta apsiste yer alan Meryem figürü frontal olarak ayakta durmakta ve sol koluyla halesiz Çocuk İsa'yı tutarken sağ eliyle İsa'yı işaret etmektedir (Hodegetria ikonografisi) (Resim 10/Bkz: EKLER). Gri-mavi renkli kolları işlemeli, bol kesimli, kolları bol kıvrımlı bir *camisia glizina*[1231] giymektedir. Üzerindeki pembe

[1230]R.De Ruggeri (2012). *Un modello di intervento conservativo: il restauro della cripta del Peccato Originale di Matera*, AA. VV., *L'habitat rupestre nell'area mediterranea. Dall'archeologia alle buone pratiche per il suo recupero e la tutela*, Giornate Internazionali di studio in Terra Jonica (Massafra, Palagianello, 29 -30 -31 ottobre 2010), Massafra, s.171 - 173.

[1231] *glizzum*: değerli ince dokunmuş keten kumaş; ince dokunduğu için şeffaflık özelliği yanında pahalı bir kumaş türü.

renkli ve halkalarla süslenmiş bir dalmatik ise zengin işlemeli Bizans giysilerini çağrıştırmaktadır[1232]. Başında koyu kırmızı renkli, üzerinde incilerle süslenmiş üç konik çıkıntısı bulunan, çıkıntıların uçları yapraklarla süslü bir tac giymektedir. "*Basilissa*"[1233] ikonografisindedir (Resim 341/Bkz: EKLER). Meryem'in en eski mozaik tasvirlerinden biri olarak kabul edilen 705 yılına tarihlenen Roma'da Konstantin döneminde inşa edilen St. Peter Bazilikası'ndan Floransa'ya nakledilen mozaikle benzerlikler göstermektedir (Resim 342/Bkz: EKLER). İri halesi, tacının formu ve frontal duruşu ile benzer formdadır[1234]. Vücut hatlarını belli etmeyecek şekilde bol olan elbisesinin yaka kısmı boynu açıkta bırakmaktadır; omuz ve yaka kısmı, yanları ve ön orta kısmında aşağıya kadar uzanan sarı renkli şerit üzerinde siyah renkli oval, kare, dikdörtgen ve benekler şeklinde işlemeler bulunmaktadır. Yanlarda ince püsküllü zikzaklar yaparak inen mantosunu göğsünde büyük yuvarlak bir broş tutmaktadır. Bol kolları dirsek kısmında toplanmıştır; içindeki elbisenin incilerle süslü kol kapakları görülebilmektedir; üstteki giysinin yanları Meryem'in vücudunun iki yanında sert drapeler ve kıvrımlar oluşturmuştur. Bertelli, bu ayrıntının Roma'da Papa I.Pasquale döneminde (817-824) inşa edilen S.a Prassede - S. Zenone Şapeli mozaikleri ile benzerliğine vurgu yapmaktadır[1235] . Meryem'in başında bir taç vardır ve ortadan ayrılmış siyah saçları açıktadır. Geleneğe uygun olarak maphorionun gizlemediği saçlar figürün özelliğidir; Tanrı Anası'nın bilinen ikonografisi ile bağdaşmamakla birlikte, bu ayrıntı Ortaçağ döneminde bazı Roma tasvirlerinde karşımıza çıkmaktadır. Koyu renk üzerinde incilerle süslenmiş başlığı ortada büyük üçgen yanlarda iki küçük konik çıkıntılıdır ve üstlerinde üçer küçük yaprak şeklinde çıkıntı yer alır**.** Castelfranchi bu başlığın bazı sikkelerde karşımıza çıkan Bizans imparatoriçelerinin taçlarına benzediğini belirtmektedir. Önce oğlu VI.Konstantin (780) ile daha sonra tek başına imparatoriçe olan İrene (797), II.Mikail (842-867) ve Teodora, I.Basileus (867-886) ve karısı Eudokia Ingerina dönemi sikkeleri üzerinde benzer tasvirlerin görüldüğünü ileri sürmektedir.[1236]. Bertelli ise, 826-842 yılları arasında Benevento Dükalığı otoritesi altında gerçekleştirilen Volturno-S.

[1232]Bu dönemde Bizans stili Roma'da Batılı stillerle birlikte yayılıyordu. Longobardia Minor adı verilen Güney İtalya da bu modayı izliyor olmalıydı. Mignozzi, 2013, **a.g.k.,** 146-147.
[1233]Doğu Roma imparatoriçelerinin taşıdığı ünvan.
[1234]Söz konusu mozaik Roma'da eski San Pietro Bazilikası'nda Madre di Dio Oratoryosu içinde iken günümüzde Floransa'da Domeniken San Marco Kilisesi altarı üzerinde durmaktadır. Araştırmacılar, 705-707 yıllarında Papa II.John tarafından yaptırılan mozaiğin Bizanslı sanatçılar tarafından gerçekleştirildiği düşüncesinde birleşmektedir. A. Giusti e G. Raddi delle Route (1996). *Da Roma e Firenze: Vicende e restauro di un mosaico Altomedievale.* OPD Restauro, 1996, No. 8, s. 185-190, 100.
[1235]Bertelli vd., 2010, ***a.g.k.,*** 367.
[1236]Castelfranchi, 1991, **a.g.k.,** 28.

Vincenzo Kilisesi Epifanio Kriptası'nda yer alan kadın din şehitlerinin başlığı yanında, Seppannibale Kilisesi'ndeki Azize Giulitta'nın başlığı ve 10.yüzyıla tarihlenen Vat. Lat.9820 gibi bazı minyatürlerde karşımıza çıkan başlıklarla benzerliği vurgulamaktadır [1237] . Mignozzi, Meryem'in sıra dışı başlığını Bizans dünyasında karşımıza çıkan imparatoriçe başlıkları veya taçları ile karşılaştırmıştır; Meryem'in başlığının bu örneklerle benzeşmediği sonucuna varmıştır[1238]. Başlıktan hafif ve şeffaf bir örtü sarkmaktadır, kıvrımlarla ensede toplanmakta ve sırt kısmında sonlanmaktadır, örtünün uç kısımları püsküllüdür. Meryem'in ayağında dalmatiği ile aynı renkte pembe bordürlü koyu renkli küçük ayakkabılar dikkati çekmektedir. Bizans imparatorlarının giydiği *tzangionu*[1239] andırmaktadır.

Çocuk İsa**,** annesinin kucağında 3/4 pozisyondadır; başı halesizdir, kısa siyah saçlıdır, siyah gözleri iridir, ağzı küçüktür, kaşları ve burnu çizgisel olarak belirtilmiştir. Göğüs hizasında tuttuğu sol elinde küçük bir rulo tutarken sağ elini ileri doğru üç parmağı açık şekilde uzatmıştır (*Söz'ün İfadesi- ad locutio*). İri gözleri sabit bakışlıdır, kaşları ve burnu sert çizgilerle belirtilmiştir. Küçük dudakları kırmızı-beyaz iki bölüm halinde resmedilmiştir. Gri-mavi tuniği üzerinde sarı himationu sol omzunu örterek sağ omzunu açıkta bırakmış ve beline dolanmış durumdadır. Ayakları sandaletlidir. Halesi ve yazıtı olmaması da ilgi çekici bir durumdur.

Meryem'in iki yanında ayakta duran ve hafifçe Meryem'e doğru eğilerek (*proskynesis-προσκύνησις*)[1240] ellerini uzatmış iki kadın figürü yer almaktadır. Meryem figürüne oranla daha küçük boyutlarda tasvir edilmiş iki kadın figürü bir üçgen form oluşturmaktadır; yanlardaki figürlerin duruşları izleyenlerin dikkatini ortada yer alan Meryem ve Çocuk İsa figürüne yönlendirmektedir. Figürlerin başlarında geniş sarı renkli ve kalın siyah hat ile sınırlanmış haleler bulunmaktadır. Dudakları küçük kırmızı ve beyaz ile renklendirilmiştir; alt dudakları dikey bir hat ile iki bölümlü olarak çizilmiştir. SCA [1241] MARIA ve SCA LVC ' OTIA' şeklinde Latince yazıtları okunmaktadır. La Scaletta'ya göre S(AN)C(T)A LUCOTIA [1242] yazıtı

[1237]Bertelli vd., 2010, **a.g.k**., 367.
[1238]Mignozzi, 2013**, a.g.k.,** 127-171.
[1239]*tzangia (*τζαγγία): s.329 dn989.
[1240] *proskynesis-προσκύνησις*: s.66 dn267.
[1241]SCA: Sancta= Latince azize kelimesinin kısaltılmış şekli.
[1242]La Scaletta, 1966, **a.g.k.,** 266- 268.

N.Lavermicocca'ya göre S(an)c(t)a Luce (...)tia[1243], D. Giordano'ya göre ise S(an)c(t)a Lucretia [1244] olarak okunmuştur. Bertelli'nin SCA LUCE(N)TIA [1245] olarak okuduğu yazıt azizenin kimliğini belirlemekte yetersiz kalmaktadır; bu isim Doğu ve Batı Kiliseleri resmi aziz listesinde bulunmamaktadır [1246]. Diğer kadın figürünün yazıtı ise okunamamaktadır.

Soldaki figürün gri-mavi uzun tuniğinin yaka kısmı, yanları ve ön ortasında pembe-turuncu bir şerit bulunmaktadır, kol kapaklarında inci işlemeler görülmektedir. Tuniğinin üzerinde kolları bol bir üstlük (dalmatik)[1247] giymektedir. İki azizenin kıyafeti daha basit biçimde olsalar da Meryem'in giysisine benzemektedir; bileklerde daralan tunikleri zengin işlemelidir; *camisia glizina'*nın geniş şeffaf kolları dirseklerde toplanmıştır. Sağdaki figürün ekru renkli yuvarlak yakalı üst giysisi taşlarla işlenmiştir; Bizans imparatorluk giysi modellerini andırmaktadır. Her iki figürün başında beyaz renkli siyah çizgili örtüler baştan sırta doğru düşmekte ve yanlarda püsküllleri ile zikzaklar yaparak yere kadar inmektedir. Azizelerin taşlarla işlemeli giysileri Ravenna-S. Vitale Kilisesi'nde yer alan Teodora ve Saray Kadınları mozaiğindeki kadınların işlemeli yakalarını çağrıştırmaktadır. Bu giysinin Batı'da dönemin yaygın modası olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca Breccia, Benevento Dükalığı sarayının Bizans sarayı modasını izlediğini not etmektedir[1248].

Güney apsiste, üç başmelek figürü karşımıza çıkmaktadır; merkezde Mikhail, sağda Rafael, solda ise Cebrail yer almaktadır (Resim 11/Bkz: EKLER). Ortada yer alan Başmelek Mikhail frontal pozisyondadır ve ayakları çerçeveden taştığı için sahneye hakim durumdadır. İki başmelek figürü Mikhail'e göre daha küçük tasvir edilmiştir. Mikhail, gri-mavi ve sarı renkli şeritlerle süslenmiş bir tunik üzerine kırmızı- beyaz pallium giymektedir; kanatları kırmızı hatlarla belirlenmiştir. Sağ elini ileri doğru

[1243]Lavermicocca, 1981**, a.g.k.,** 403-420.
[1244] Giordano, 1989**, a.g.k.,** 41.
[1245] G.Bertelli (2013). *La grotta del Peccato Originale a Matera*. Adda Editore, Bari, s.77.
[1246] http://www.santiebeati.it/ (Erişim Tarihi 15.12.2017)
[1247] *dalmatik*: s.65 dn266.
[1248]774 yılında son Lombard Kralı Desiderius ölünce yerine geçen II.Arechi Frank tehlikesi karşısında Konstantinopolis İmparatoruna yaklaşmış, iki kralın yaptıkları anlaşmada Lombard Sarayının giysi ve saç kesimi konusunda Doğu geleneklerini izlemesi öngörülmüştür. Bu ayrıntılar politik bağlılığın göstergesidir. Lombard Prensinin ölümü nedeniyle bu karara uyulmasa da Doğu dünyasının çekiciliği, yabancı gelenek ve göreneklerin farklı alanlarda kabul gördüğünün kanıtıdır. Breccia, 2006, **a.g.k.,** 49-85.

uzatmıştır (*ad locutio*), sol elinde bir labarum- asa [1249] (veya stilize bir palmiye[1250]) tutmaktadır. Dikdörtgen bir bölümle sonlanan objenin bir flabelluma[1251] benzediğini belirtmek gerekmektedir. Kökeni Konstantin dönemine[1252] kadar uzanan ancak, 9. yüzyıldan sonra karşımıza çıkan, Bizans imparatorlarının taç giyme törenlerinde ellerinde tuttuğu asaya benzemektedir. Sağ elinin parmaklarının tümü aynı uzunlukta gibidir ve garip bir formdadır; bu görüntü figürün altı parmaklı olduğu izlenimini yaratmaktadır. Pembe çizgili gri-mavi tunik ile üzerine pembe renkli bir pallium giymektedir. Kanatları da aynı renktedir; kanatların ayrıntıları koyu renklerle çizgisel olarak oluşturulmuştur. İki başmelek figürü de Mikhail gibi frontal pozisyondadır. Başmeleklerin birinin saçı siyah ve kısa, diğerinin kızıl-kahverengidir ve kısadır. Giysileri gri-mavi, kanatları ise ekru renktedir. Sağ ellerinde birer haç tutarken, örtülü olan diğer ellerinde ise iki renkli (gri-mavi) globus tutmaktadırlar. Bertelli bu objelerin Bizans dünyasından ödünç alındığını ifade etmektedir[1253]. Latince SCS[1254] MIHAEL, SCS RAFAEL, SCS GABRIEL yazıtları okunabilmektedir. D'Elia, apsisteki başmeleklerin giysilerinin Bizans etkili olmadığını, Mikhail'in tek atribüsünün elindeki labarum olduğunu[1255], diğer başmeleklere göre merkezi ve hakim pozisyonu ile Roma Erken Hıristiyanlık dönemi veya Benediktin ikonografisine yakın bir ikonografi yansıttığını savunmaktadır.[1256].

[1249]R.Caprara, D.Caragnano e F. dell'Aquila, *Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del Peccato Originale*, s.5. Mikhail'in elindeki objenin asa olduğunu söylemektedirler. http://www.federarcheo.it/wp-content/uploads/Tradizione-longobarda-nella-pittura-della-chiesa-rupestre-del-Peccato-Originale-a-Matera.pdf. (Erişim Tarihi 1.12.2017)

[1250] La Scaletta, 1966, **a.g.k.,** 129. Mikhail'in elindeki objeyi palmiye olarak değerlendirmişlerdir.

[1251] *Flabellum*: Litürjik obje, Doğu kültüründe gölge yapmak, serinletmek ve sinekleri kovmak içim kullanılan basit nesne. Köleler tarafından kullanıldığı için Erken Hıristiyanlık döneminde negatif anlamıyla, onur ve lüks sembolü olarak kullanılmıştır. (Nazianzolu Gregorius, Oratio, XVI) Doğu Hıristiyanlığında litürjik obje (Grekçe rhipidion, rhipis, hexaptérygon) olarak ilk kez 4.yüzyıl sonunda diyakonların taşıdığı objeler olarak ortaya çıkar. Areopagita üyesi Pseudo-Dionigi'ye göre (De ecclesiastica hierarchia,4,2) kanatlı kerubin figürleriyle süslüdür. Batı kilisesinde 9.yüzyıldan sonra ortaya çıkmış ve 12.-13. yüzyıllarda litürjik kullanımı yayılmıştır. Bizans İmparatorluğu törenlerinde de sıklıkla kullanılmıştır. (VII. Konstantin Porphirogenitos, *De caerimoniis aulae Byzantinae*, II,12) . http://www.treccani.it/enciclopedia/flabello_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. (Erişim Tarihi 1.12.2017)

[1252]A.Pertusi (1976). Insegne del potere sovrano e delegato a Bizansio e nei paesi di influenza bizantina, Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, Atti della XXIII Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (3-9 Aprile 1975)*, Spoleto, s.481-563.

[1253] G.Bertelli (2010). Gli affreschi della Grotta del Peccato Originale presso Matera: maestranze e botteghe, Medioevo: le officine. *Atti del Convegno internazionale di Studi* (Parma 22-27 Eylül 2009) (Ed: A.C.Quintavalle), Milano, s.572.

[1254] *SCS: Sanctus* = Latince aziz kelimesinin kısaltılmış şekli.

[1255]Bizans ikonografisinde geleneksel olarak Başmelek Mikhail elinde mızrağı ile canavarı öldürürken karşımıza çıkar.

[1256]Aktaran: Caprara, Caragnano, dell'Aquila (tarihsiz). **a.g.k.,** 6, dn.25.

Başmeleklerin kalın siyah bordürlü haleleri büyük ve sarı renklidir; yüzleri ovaldir, gözleri oldukça iridir ve siyah renk ile çerçevelenmiştir: gözleri ile kaşları arasında kırmızı bir hat çizilerek bakışlara derinlik verilmiştir. Burunları dik ve ağızları küçüktür. Yüz ile boyun arasına çizilen siyah bir hat ile gölge verilmiştir. Meleklerin kanatları kapalı durumda yanlardan aşağıya doğru inmektedir.

Kuzey apsis yarım dairesinde ise Aziz Petrus, kardeşi Aziz Andreas ve Aziz Yuhanna figürleri yer almaktadır. Diğer apsis düzenlemelerinden farklı olarak üç figür de aynı boyuttadır. Aziz Petrus tam figür olarak frontal pozisyondadır; başı vücuduna göre oldukça küçük tasvir edilmiştir; gri renkli saçları kısadır, başının üst kısmı tonsura şeklinde kazınmıştır[1257]; uzun bıyık, kısa sakal, kırmızı çerçevelenmiş küçük bir ağızla karakterize edilmiştir. Parmakları ellerine göre abartılı şekilde uzatılmıştır ve hepsi aynı uzunluktadır; Petrus'un da altı parmaklı olduğu izlenimi oluşmaktadır [1258] . Bu gösterimin bilinçli olarak yapıldığı gibi sanatçının anatomik bazı parçaları gerçekleştirmedeki beeceriksizliği olduğu da düşünülebilir. El parmaklarıyla oynar gibidir; sol elinde tuttuğu Cennet ve Cehennem anahtarları üzerinde Petrus adını oluşturan harfler görülmektedir. Kaldırdığı sağ eli ile kutsama işareti (*ad locutio*) yapmaktadır. Ayak bileklerine kadar inen sarı şeritli gri-mavi tunik üzerine kenarları geniş sarı renkli bordürle süslenmiş kırmızı himationunu sarmıştır; tuniği uzun ve geniş kolludur, ortadan kırmızı çizgi ile ayrılmış sarı şeritlerle süslüdür. Tuniği ve himationu çok bol ve drapelidir. Uzun parmakları olan sağ eliyle yaptığı işaret, Roma imparatorlarının, öğretmenlerin ve hatiplerin kalabalığı susturmak için yaptığı işarete benzemektedir. Sol elinin yüzük ve başparmakları ile tuttuğu anahtarların uç kısımları yukarı doğrudur ve PETRUS monogramı oluşturmaktadırlar (Resim 343/Bkz: EKLER); ilk anahtarın ucu P ve E harfleri, ikinci anahtarın ucu T-R-U-S harfleri ile süslenmiştir. Petrus'un dudakları sakal ve bıyığı arasında kırmızı-pembe renklerle belirtilmiştir. Petrus'un solunda frontal pozisyonda yer alan figürün yüzü ovaldir, iri gözlüdür; siyah ve kıvırcık saçları kulak hizasındadır, sakalının küçük bir kısmı kalmıştır. Sağda 3/4 pozisyonunda Petrus'a dönük pozisyonda İncilci Yuhanna sağ elini İsa'nın kutsal sözüne tanıklık eder gibi açık şekilde başı hizasında kaldırmıştır; sol elinde alt kısmı tahrip olsa da incilerle bezeli beş halka ile süslenmiş güzel ve ciltli bir kitap (yazdığı İncil)

[1257] *Tonsura (Chierica):* s.73 dn 279.
[1258] Avrupa sanatında altı parmaklı (*esadattilia*) figürler için Bkz: http:// www. summagallicana .it/lessico /e/esadattilia.htm (Erişim Tarihi 2.3.2018)

tutmaktadır. Gri-mavi tunik ve sarı pallium giymektedir. Giysilerinin altında sol kalça kemiği belirgindir; vücut hatları koyu renkli ve kalın bir hatla belirlenmiştir; kalın hatlarla belirtilmiş kısa ve açık renkli kıvırcık saçlı genç bir figürdür. Azizlerin yüzleri oval, gözleri iri ve sabit bakışlıdır; kaşları ve iri burunları belirgindir. Dudakları küçük ve kırmızıdır. Water ve Wolf, Petrus tasvirini 8. yüzyılda yazılan *Codex Aureus* içindeki Aziz Matta figürüne benzetmektedir[1259]. Aziz Petrus'un giysisinin çan şeklinde açılan ve uçuşan etekleri güney duvarda Yaratılış sahnelerindeki Tanrı'nın giysisinin formu ve ana apsis içindeki Meryem'in giysisi ile benzerdir[1260]. Apsisin Andreas'ın gövde kısmının bulunduğu bölümü olasılıkla kilisenin işlevi değişirken yok olmuştur; doğu duvarının kuzey bölümü yıkılırken apsisin kuzey duvarı da yıkılmıştır.

Bu üçlü kompozisyondaki figürlerin sarı renkli büyük haleleri koyu renkle sınırlandırılmıştır. Figürlerin üzerinde sık ve ağır fırça darbeleri olan gri-beyaz bir tunik, üzerinde beline sarılı kırmızı bir pallium bulunmaktadır; gözleri iri ve sabit bakışlı, kaşları ve burunları belirgindir; isimleri Latince SCS PETRUS, SCS ANDRE... , SCS IO.A.NES olarak okunmaktadır.

Apsis yarım dairelerinde karşımıza çıkan üçlü düzenlemelerde, merkezi ve frontal bir figürün yanında daha küçük boyutlarda iki figür proskynesis pozisyonunda yerleştirilmiştir. Bu düzenlemenin daha sonra ortaya çıkacak Deisis ikonografisinin figüratif paradigmasına karşılık geldiğini savlayabiliriz (Bakınız:4.2.1. Konulu Sahneler -Deisis Sahnesi İkonografisi)[1261].

Doğu duvarında görülen sahneler beyaz bir fon üzerinde ve yer yer tahrip olmuş mavi-kırmızı-mavi şeritlerden oluşan çerçeve içindedir. Çocuk İsa dışında tüm figürlerin başında iri sarı renkli ve kalın siyah renk ile sınırlanmış haleler dikkati çekmektedir. Yüzler genel olarak oval formdadır, gözler iridir, dudaklar küçüktür ve alt dudakta dikey bir çizgi görülmektedir. Figürler linear bir üslupta kalın fırça darbeleriyle şekillenmiştir. Sahnelerin alt kısmında beyaz fon üzerinde figürlerin arasında siyah, ince kıvrık dallar üzerinde kırmızı çiçekli bitkiler yer almaktadır. Çiçeklerin bazıları açmış,

[1259]Caprara, Caragnano e dell'Aquila (tarihsiz). **a.g.k.**
[1260]V.Pace, Citta' del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat.Lat.9820, Exultet. *Exultet*, *Rotoli liturgici del Medioevo meridionale,* s. 101-106.
[1261]Deisis terimi 19.yüzyılda kullanılmaya başlasa da üçlü komposizyon Sina ikonalarında erken örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.

bazıları açmak üzeredir; alt kısımda uçları sarı çiçekli, yan kısımlarında geniş sarı ve koyu renk yaprakları olan farklı bitkiler de görülmektedir.

Kuzey apsis duvarının alt bölümünde duvarda sarı-kırmızı-mavi-beyaz renklerde işlenmiş zikzak motiflerle oluşturulmuş sahte mermer benzeri süslemeler dikkati çekmektedir. Ortaçağ'da yaygın şekilde karşımıza çıkan bu teknik Volturno bölgesindeki kiliselerde de renkli damarlı mermer boyama şeklinde görülmektedir[1262]. Bu apsisin konumu ilgi çekicidir, diğerlerine göre daha geride ve daha geniştir, kare planlıdır, mağaranın günümüzdeki girişi ile aynı eksendedir. Özgün giriş değiştiği zaman (olasılıkla kuzey duvar yıkıldığında) farklı bir işlev yüklenmiş olmalıdır. Matera-Zetema Vakfı'ndan Diego de Angelis'e göre kilise Aziz Petrus'a adanmış olabileceği için kuzey apsis diğer iki apsisten daha farklı ve büyüktür[1263]. Ayrıca kentte azizin adını taşıyan S. Pietro de Princibus (S.Nicola all'Appia), S. Pietro Barisano ve S. Pietro Caveoso gibi yapıların varlığı, Batı Kilisesi'nin kurucusu olan Aziz Petrus'a verilen büyük önem ve saygı gereği kilisenin Aziz Petrus'a adanmış olması akla yakın gelmektedir.

Doğu duvarında apsislerin üst kısmında 2005 yılında gerçekleştirilen restorasyon sonrası ortaya çıkan duvar resmi kalıntıları duvarın bir zamanlar tamamen resimle kaplı olduğunu fikrini uyandırmaktadır. Sahneler Aziz Petrus'un hayatı ile ilgili görünmektedir (Resim 344/Bkz: EKLER). Solda ortası kabartılı Lombard kalkanlı ve mızraklı bir figürün parçaları bulunmakta ve mızrağın söğüt yaprağı biçimindeki yan çıkıntıları görülmektedir[1264]. Bir asker figürü olmalıdır. Taşlarla süslü ve haçlı haleli, sol elinde bir rulo-parşömen taşıyan figürün (İsa) önünde diz çökmüş ellerini ona doğru uzatmış figürün yanında "..ETR..S" yazısı okunabilmektedir. Birbirine yakın iki halenin varlığı bir diğer figürün varolduğunu göstermektedir; öndeki figürün sakalı, kazınmış başı (tonsura) ve yazıtı Havari Petrus'u çağrıştırmaktadır. Daha sağda ise N[...]RO

[1262]Renkli damarlı mermer boyama, Karolenj döneminde yaygın olarak kullanılan bir süsleme biçimidir. Konstantinopolis Ayasofya'sı, Torcello Santa Maria Kilisesi'nde, Volturno-San Vincenzo Kilisesi Vestibülünde, Toplantı Salonu ve Epifanio Kriptası'nda örneklerini görmekteyiz. F. Scirea (2016). Dipingere il marmo nella Langobardia maior et minor. Dalla tradizione della tarda Antichità alla rielaborazione altomedievale, Forum Kunstgeschichte Italiens, Plenarsektion II: "*Adottare e adattare*", Berlin, 8. April 2016; Visentin, Kuzey ve Güney İtalya'da Lombard yapılarındaki sahte mermer dekorasyonunu vurgular. Torba-Castelseprio Kilisesi, Pavia- S. Eusebio Kriptası, Prata-S.ma Annunziata Bazilikası, Castellammare di Stabia-San Biagio Mağarası ve Gargano-S. Michele Arcangelo Kilisesi'ni örnek gösterir; B. Visentin (2001). Il panorama artistico tra Salerno e il Tusciano in età longobarda: quattro esempi di pittura altomedievale "*Schola Salernitana Annali",* V-VI (2000-2001), s.157-195.
[1263]Matera-Zetema Vakfı'ndan Diego de Angelis'ten saha çalışması sırasında alınan bilgidir.
[1264]V. Bierbrauer (1990). I Primi insediamenti in Italia*, I Longobardi*, Electa, s.74-80.

şeklinde İmparator Neron[1265] adı yer almaktadır. Bu sahnenin *Traditio Legis*'in[1266] geleneksel ikonografisi olduğunu iddia eden araştırmacılar yanında G. Bertelli gibi *Passio Apostolorum Petri et Pauli*'den bir sahne olduğunu savunanlar da vardır[1267]. Bertelli, "Simon Petrus ile Simon Mago'nun (Büyücü Simun) İmparator Neron önünde tartışması sahnesi" olduğunu ileri sürmektedir[1268]. Buna dayanarak Petrus'un yanındaki haleli figürün Pavlus olduğunu söyleyebiliriz. Palermo, Palatina Şapeli'nde (1130) ve yine Palermo, Monreale Katedrali'nde (12.yy.) *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli*[1269]den aynı sahne mozaikler arasında yerini almıştır. Yapıdaki sahnenin büyük kısmı tahrip olmuştur. Kalkan yuvarlak formda ve deri kaplıdır, bordürlerinde deriyi tutmak ve objeyi süslemek amaçlı kullanılmış iri başlı çiviler yer almaktadır; ortasında demir bir çıkıntı görülmektedir. İtalya'da nekropol kazılarında ele geçen 7. yüzyıl civarına tarihlenen buluntularla benzerdir[1270]. Mızrak ucu söğüt dalı biçimindedir[1271] ve Kuzey İtalya'daki Lombard nekropol buluntuları arasında benzerlerine rastlanmaktadır.

Meryem ve Çocuk İsa ile iki azize figürünün bulunduğu ana apsisin üst kısmındaki duvarda Apokalips'ten alınma bir sahne yer almaktadır; ortada koyu renk ile sınırlandırılmış yuvarlak, açık kırmızı fon üzerinde yer alan bir kuzu figürünün kuyruğunun uç kısmı günümüze ulaşmıştır (Resim 345/Bkz: EKLER). Bu ikonografi 7. yüzyılda Konstantinopolis'te İmparator II.Iustinianus'un isteği ile toplanan Trullo Konsili (691-692) sonrası yaygınlaşmıştır; Konsilin 82. kararına göre[1272] İsa'yı *Agnus Dei* şeklinde tasvir etmek yerine insan biçiminde tasvir etmekle Tanrı Kelamı'nın (*Logos*-Söz) derinliğini, İsa'nın insan doğasının anlamını, çektiklerini (passionu), kurtuluş vadeden ölümünü ve dirilişini anlamak daha kolay olacaktır. Papa konsil

[1265]Neron, MS 37-68 yılları arasında yaşamış Roma İmparatoru. M.Viscontini (2001). La figura di Pietro negli Atti degli Apostoli. Un caso particolare: La Cappella Palatina di Palermo. *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo*, Fédération International des Instituts D'Etudés Médiévale, Textes et etudes du Moyen age,17, Louvan-La-Neuve, s.457-483.

[1266]*Traditio Legis*: Yasanın Teslimi anlamında Latince deyim. Erken Hıristiyanlık ikonografisinde İsa, Petrus ve Pavlus arasında durmakta ve Petrus'a elindeki ruloyu uzatmaktadır. Havarilere ve özellikle Petrus'a İlahi Mesajın verilmesini sembolize etmektedir. http:// encyclopedia. jrank.org/ articles /pages /3501/Traditio-Legis.html. (Erişim Tarihi 1.11.2017)

[1267]Bertelli vd., 2010**, a.g.k.,** 365; Bertelli, 2013, **a.g.k.,** 111.

[1268] Elçilerin İşleri, 8:9-25.

[1269] *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli*: Aziz Petrus ve Pavlus'un Çektikleri. http:// web pages.ursinus.edu/jlionarons/wulfstan/psmarcellus.html (Erişim Tarihi 1.11.2017)

[1270]L.Ariis (1993). Gli umboni longobardi di Porpetto, Quaderni Friulani di Archeologia III/1993, s.129-138.

[1271]De Marchi, 2001,**a.g.k.**

[1272]Trullo Konsili kararları için Bkz: https:// www.academia.edu /10100577/I_ canoni_del _concilio_ Quinisesto _o_Truilano_ed_il_CCEO) (Erişim Tarihi 10.11.2017)

kararlarını kabul etmediği için kararlar Roma dünyasında kabul görmemiş[1273], Ortaçağ boyunca eski gelenek devam etmiştir. 813 yılında V. Leon imparator tacını giydiğinde ikonoklazma yeniden canlandığında, tasvir yasağının Batı dünyasına da sızma girişimleri başladığı için, Papa I.Pasquale (817-824) Konstantinopolis tercihlerine bir meydan okuma şeklinde bu ikonografinin Batı dünyasında yayılmasını sağlamıştır.

Roma'da S.a Prassede Kilisesi-S. Zenone Şapeli'nde (822), Kosmas ve Damianus Kilisesi'nde (7. yy.), S.a Cecilia Kilisesi'nde (829), S. Marco Evangelista Kilisesi'nde (9. yy.), S.a Susanna Kilisesi'nde (8.-9. yy.) *Agnus Dei* ikonografisi mozaikler ve freskolar arasında yerini almıştır. Roma'da S.a Maria in Trastevere Kilisesi apsisinde 12.yüzyılda bu geleneğin devam ettiği görülmektedir. Lucania Bölgesi'nde de ikonografinin örnekleri bulunmaktadır[1274].

Cripta del Peccato Originale'de *Agnus Dei* figürü dört İncil Yazarı sembollerinin desteklediği yuvarlak madalyon üzerinde yer almış görünmektedir; sağda üstte İncil Yazarı Luka, Latince yazıtta belirtildiği gibi - LUCA EVSTA-, sembolünün boynuzları görülmektedir. Altta birkaç harften anladığımız kadarıyla Yuhanna- IOH...-,, bulunmaktaydı; elinde tuttuğu taşlarla süslü kitabın bir ucu kalmıştır. Markos'un aslanı ile Matta'nın meleği de diğer yanda yer almalıdır. İncil Yazarları kırmızı renkli üzerinde kuzu olması gereken bir madalyon etrafına konumlanmıştır, ancak kuzunun sadece kuyruk kısmı günümüze ulaşmıştır[1275]. Bu kompozisyonun (*Agnus Dei*, Luka ve Yuhanna) ana apsiste Meryem ve Çocuk İsa ile ilişkili olarak yer alması dikkat çekicidir. İki sütun sahneyi sınırlamaktadır; soldaki spiral şeklindedir ve sadece alt kısmı kalmıştır; sağdaki ise koyu kırmızı renkli porfir sütun gibi görünmekte ve alışılmadık formda bir sütun başlığı taşımaktadır. Alt kısımda ise sola dönük durumda koç başına benzeyen boynuz şeklinde volütleri olduğu görülmektedir. Dekoratif amaçlı, hayvan başı şeklinde bir sütun başlığı olabilir. Resim genelinde büyük tahribat olduğu için okunması mümkün olmamaktadır.

[1273]C.Jolivet-Lévy (1994). Le Canon 82 du concile quinisexte et l'image de l'Agneau: a' propos d'une église inédite de Cappadoce, "*Deltion tes christianikes archaiologhikes etaireias"*, s.50-51.

[1274] Onuncu yüzyıl sonuna tarihlenen Tusciano-Olevano'daki San Michele mağarası Angelo Şapeli freskoları arasında *Agnus Dei* bir kalkan üzerindedir ve iki yanında Vaftizci Yahya ile İncilci Yahya figürleri yer almaktadır. Yine aynı apsis üzerinde iki melek arasında bir kalkan üzerinde İsa büstü görülmektedir.

[1275]Lavermicocca, 1970'lerin sonunda bu freskoların çok rahat okunabilir durumda olduğu belirtmektedir. Lavermicocca, 1981**, a.g.k.,** 405.

Güney apsisin üst kısmında duvarda iki başmelek figürü görülmekte ve yanlarında SCS MIHAEL ve SCS GABRIEL yazıtları okunmaktadır (Resim 346/Bkz: EKLER) [1276] . Başmelekler neredeyse 90° lik açı oluşturacak şekilde öne doğru eğilmiştir; sanatçı dar alana figürleri sığdırabilmek kaygısıyla kanatları yukarıya doğru çerçeveden dışarı taşırmıştır. Ortada yer alan İsa figürünün alt kısmı yok olmuştur[1277]. İsa, sol elinde bir globus taşımakta ve başının yanında IHS XRS (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ) yazıtı okunmaktadır[1278]. Her üç figür sarı renkli ve siyah kalın bordürlenmiş halelidir; İsa'nın halesinde haç süslemesi dikkati çekmektedir. İsa'nın zaferle başmelekler tarafından göğe yükseltilmesi sahnesi olabilir. Başmeleklerin çerçeveden taşan kanatlarına dikkat edersek tavan kısmının resimli olmadığını söyleyebiliriz. Başmelekler alışık olunan şekilde Bizans lorosu değil, Erken Hıristiyanlık döneminde karşılaşılan meleklere has tunik ve pallium giymektedirler; Batılı ikonografi model alınmıştır diyebiliriz. "4.2.2. Tek Figürler" bölümünde ele alındığı gibi Başmelek Mikhail figürü Lombard sanatı için çok önemli bir figürdür[1279]. Melekler İsa figürüne doğru eğilmişlerdir ve kanatlarının uçları yukarıdadır. Bu kompozisyon alt taraftaki apsis içinde yer alan Başmelek üçlemesi ile bağlantılı olmalıdır.

Kilisenin güney duvarı üzerinde Eski Ahit kaynaklı küçük bir öyküsel çevrim yer almaktadır (Resim 13-19/Bkz: EKLER). Duvarın üst kısmını tamamıyla kaplayan 7 m. uzunluğunda bir band üzerinde Yaratılış (Genesis) 1:1-5 bölümünden alınan çevrimde Işığın ve Karanlığın Yaratılması farklı iki anda tasvir edilmiştir; temalar Adem'in Yaratılışı, Havva'nın Yaratılışı, Bilgelik Ağacı ve İlk Günah olarak sıralanmıştır. Güney-doğu köşede Tanrı (Tanrı'nın Oğlu İsa görünümünde) genç ve sakalsız bir figür olarak ayakta tasvir edilmiştir. Halesi üzerinde haç bulunmaktadır. Ayakta ve 3/4 duruşludur; beyaz uzun bir tunik giymektedir; koyu renkli saçları ortadan ayrılmıştır ve kısadır. Sağ elini Işık'a doğru kaldırmış kutsar gibidir; diğer elinde bir rulo tutmaktadır.

[1276]La Scaletta , 1964, **a.g.k.,** 129.

[1277]Figür belki de büst şeklinde çalışılmıştır. Bertelli, 2013, **a.g.k.,** 80 .

[1278] IHS, 3. yüzyıldan itibaren Yeni Ahit ile ilgili el yazmalarında karşımıza çıkan bir kısaltmadır. ΙΗΣΟΥΣ- Iesous (İsa) isminin kısaltmasıdır. Katolik Kilisesi'nin Ortaçağ'dan itibaren Hristogram olarak kullanılmıştır. A.Capelli (1979). *Lexicon abbreviaturarum,* 6a ed. Milano, Hoepli, s.XVIII. II.Iustinianus'un (8.yy), I.Basileus ve VII.Konstantin'in (867-886) solidusları üzerinde de bu kısaltmaya rastlanmaktadır.

[1279]Lombardlar 568 yılında İtalya yarımadasına yerleşerek Hıristiyanlığı kabul etmişlerdir; Gökyüzü ordularının Prensi Mikhail ile Bizanslılarla ilk temasa geçtiklerinde tanışmışlar ve savaşçı bir grup oldukları için figürü benimsemişlerdir; savaşta Mikhail'in yardımını gördüklerine inanarak özel bir kült geliştirmişlerdir. G.Libertini (tarihsiz). I Longobardi, S.Arcangelo e S. Giorgio. http://www. iststudiatell .org/altriart/i_longobardi_s_arcangelo_e_san_giorgio.pdf (Erişim Tarihi 21.12.2017)

Işık figürü ayaktadır, kollarını sevinçle yukarı kaldırmış, orans pozisyonunda genç bir kadın olarak betimlenmiştir. Elleri resmin çerçevesinden taşmaktadır; tavrı sevinç ve neşe ifadesi gibidir[1280]. Kırmızı tunik üzerine yukarıya doğru kaldırdığı kollarında drapeler oluşan *camisia glizina* giymektedir. Tuniği üzerinde göğüs kısmında enine ve boyuna kalın şerit halinde incili işlemeler bulunmaktadır. Pelerini boynunu açık bırakacak şekilde önde tutturulmuştur. Kolları çok boldur, enine kırmızı şeritler halinde süslemeler ve püsküller dikkati çekmektedir. Ana apsisteki Meryem ve iki azizenin giysilerine benzemektedir. Siyah saçları kısadır ve ortadan ayrılmıştır. Başı halesizdir. Karanlık figürü**,** Tanrı figürünün yanında gri renkli kısa tunik giymiş ve ellerini bir mahkum gibi karnında çaprazlamış, baldırlarına kadar uzanan çizme giymiş genç bir erkek olarak betimlenmiştir. C.Frugoni, ellerini karnında çaprazlama tavrını "acı işareti" olarak yorumlamaktadır[1281] . Magistrale, Bari Exultet 1'de Anastasis sahnesinde yer alan elleri ve ayakları bağlı, ölümü yani karanlığı temsil eden, İsa'nın Dirilişi ile yenilgiye uğrayan figüre benzediğini belirtmektedir[1282]. Nitekim bu sahnede Işık figürü neşeli, özgür görünümü ve imparatoriçelere özgü kıyafeti ile elleri ve ayakları bağlı Karanlığın karşısında zafer kazanmış gibidir; ayrıca çerçeveden taşmaktadır. İki sahnede yer alan Tanrı figürlerinin aynı şablon ile yapıldığını söyleyebiliriz.

On ikinci yüzyıl ortalarında Bizans dünyasında üretilen Oktateuckh'lara bakarsak, bazı minyatürlerde Işık ve Karanlığın insan figürü şeklinde resmedildiğini görmekteyiz; Vatikan'da bulunan Vat.gr747 f.15 (1070-1080) ve Topkapı Sarayı, Oktateukh El Yazması: Seraglio, G.İ. 8 el yazmalarında Işık figürü bir erkek olarak aydınlık bir fon üzerinde, kollarını yukarıya doğru kaldırmış şekilde, sağ elinde bir meşale, elbisesinin kolları uçar şekilde ve ayakları farklı zeminlerde tasvir edilmiştir. Karanlık ise koyu bir fon üzerinde statik bir figür olarak resmedilmiştir[1283]. Işık ve Karanlığın Yaratılması sahnesi aynı çerçevede gibidir. Yapraklı uzun dalları olan büyük bir hurma ağacı Işığın Yaratılması ve Karanlığın Yaratılması sahneleri ile ardından gelen Adem ve Havva'nın Yaratılması sahnelerini ayırmaktadır. Açık ve koyu yeşil gövdeli, kırmızı hurmalarla dolu, yeşil dalları aşağıya doğru sarkmış bir ağaç olarak tasvir edilmiştir. Hurma

[1280]Işık figürünün duruşu Bertelli'ye göre Vatikan Elyazmaları arasındaki Eyüp Peygamber figürünü andırmaktadır. C. Bertelli (1983). Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana, *Dal Medioevo al Quattrocento. Storia dell'Arte Italiana, vol. 5*, s. 5 – 165, s.87.
[1281]Frugoni, 2010**, a.g.k.,** 51 -55.
[1282]F.Magistrale (1994). Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet I, *Exultet*, Bari, s.129-134.
[1283]N.Kaplan, 2017, **a.g.k.**

ağacına sembolik bir anlam yüklenmiş gibidir[1284]. Cennet, sonsuzluk ve sevinç sembolü, dünya dışı ebedi bir ortamda ayırıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Adem'in Yaratılışı (Genesis 1:26-27) bölümünde Tanrı - Yaratıcı, İsa görünümünde bir kez daha karşımıza çıkar; büyük ve taşlarla süslü haçlı haleli genç erkek olarak ayaktadır ve frontal pozisyondadır; yanında Adem ayakta durmaktadır ve uyur pozisyondadır; elleriyle cinsiyetini örtmektedir. İlk iki sahnedeki Tanrı figürü benzerdir. Yanında daha küçük boyutta tasvir edilmiş Adem figürü ayakta ve çıplaktır. Elleri ve ayakları çok büyük olarak tasvir edilmiştir. Duvarın bu bölümü karstik çöküntüye uğradığı için sahnede eksiklikler vardır. Tanrı'nın halesinde PAX yazıtı okunmaktadır. Tanrı'nın Oğlu İsa figürlerinde karşımıza çıkan Lux, Rex, Lex, bazen de Φώς sıfatları Otto ve Karolenj dönemlerinde (8.-9. yy.) yaygın olarak görülmektedir. Ancak Matera'da bu ayrıntı Tanrı figürünü zenginleştirmek için kullanılmış gibidir. Resmi yapan sanatçı halesindeki haçta harfler bulunan İsa'yı model olarak almış ve figürün kimliğini önemsemeden kullanmıştır. Bertelli'ye göre, Pax kelimesi bu durumda özel bir anlam değil dekoratif bir özellik taşımaktadır[1285]. Hemen ardından Havva'nın Yaratılışı (Genesis, 2,21-22) sahnesinde ise Tanrı figür olarak değil, Manus Dei (Dextera Domini, Dextera Dei) şeklinde farklı renklerde üç eşmerkezli halka (*empyreon*[1286] - *cheirofania*)[1287] içinden çıkan büyük bir el olarak tasvir edilmiştir ve el Adem'e yönelmiştir; Tanrı'nın Eli atalara hayat vermektedir. Adem, 3/4 pozisyonda ellerini Tanrı imgesine doğru kaldırmıştır ve gözleri kapalıdır. Havva, Kutsal Kitap geleneğine göre Adem'in kaburgasından değil kalça kemiğinden çıkarken tasvir edilmiştir; uzun saçları, büyük göğüsleri ve kıvrımlı vücudu ile kadın cinsiyetine vurgu yapılmıştır. Eski el yazmalarında, Ortaçağ resimlerinde Adem'in Yaratılması sahnesinde Adem genelde uzanmış durumdayken örneğimizde ayaktadır ve uyumaktadır. Farklı bir örnek oluşturan Vat. Lat.10405 (Todi İncili) Genesis sahnelerinde Adem uyumakta olsa da tam uzanmamıştır. Palermo, 12. yüzyıla tarihlenen Monreale Katedrali

[1284]Pseudo-Matta İncili'nde (XX, XXI) İsa, hurma ağacını zafer sembolü olarak belirtmektedir. P.De Sanctis (2000). Palma, *Temi di iconografia cristiana*, (Ed: F.Bisconti), Citta' del Vaticano, s.238- 240.
[1285]Bertelli, 2013, **a.g.k**., 101.
[1286]Gökyüzünün en üst kısmı, en üst halka. Ortaçağ kozmolojisinde ve Dante'ye göre "*mübareklerin mekanı*", cennet. http://www.treccani.it/vocabolario/empireo/ (Erişim Tarihi 2.4.2018)
[1287]Tanrı'nın Kutsal Eli'nin içinden çıktığı çemberleri Caprara, Caragnano ve dell'Aquila *cheirofania- kutsalı ifade eden* olarak adlandırmaktadır. Caprara, Caragnano e dell'Aquila*,(tarihsiz),* **a.g.k.,** s.7; Bertelli ise gökyüzünün en üst katmanı *empyreo*n olarak adlandırmıştır. Bertelli, 2013, **a.g.k.,** 84.

mozaiklerinde de aynı şekildedir[1288]. Kilisede sanatçının sahneyi elindeki mekana yerleştirebilme kaygısı ile bu ikonografiyi kullandığını söyleyebiliriz. Tanrı (Yaratıcı-İsa) kutsal bir el şeklinde soldan olaya dahil olmuştur. Bu ayrıntı için Bizanslı oktateukh sanatçılarının elinden çıkan 6. yüzyıl Viyana Genesisi'nden ilham aldıklarını söyleyebiliriz [1289].

Çevrimde Hayat Ağacı'ndan sonra botanik biliminde yer almayan bir diğer mistik bitki Bilgelik Ağacı yer almaktadır; her ikisi de sembolik değeri olan bitkilerdir. Kırmızı-turuncu gövdeli ağacın aynı renkte kuru dallarının uçlarında koyu yeşil renkli incir yaprakları görülmektedir. Septuagint'a göre, bu bir incir ağacıdır[1290]. Bu kısma İlk Günah sahnesi yerleştirilmiştir (Genesis 3,1-7). Ağaca sarılmış yılanın uzun kuyruğu yere paralel durmaktadır; açık ağzıyla ağacın yanında tek başına duran Havva'yı meyveyi[1291] tatmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Havva çıplaktır ve 3/4 pozisyonda ayakta durmaktadır, sağ eliyle yasak meyveyi yemektedir; çıplaklığının farkına varan Havva iki renkli incir yaprağı ile örtünmüştür; ikinci bir Havva figürü yasak meyveyi cinsel organını kapatan Adem'e uzatmaktadır. Adem de sol elinde bir incir yaprağı ile örtünürken diğer eliyle yasak meyveyi[1292] almaktadır. Adem ve Havva'nın kolları üst köşede yasak meyve bulunan bir üçgen oluşturmaktadır.

Yine güney duvarında Işık'ın Yaratılması bölümünün altında bir niş içinde Eski ve Yeni Ahit ile ilişkili olmayan litürjik bir sahne resmedilmiştir. Solda Latin din adamı

[1288] http://www.duomomonreale.it/index1e0d.html?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=179&lang=en (Erişim Tarihi 2.4.2019)

[1289] Zapperi, Bizans dünyasında Havva'nın uzanmış uyuyan Adem'in kaburga kemiğinden doğuşu ikonografisinin ortaya çıkışını 10.yüzyıl sonu ve 11.yüzyıl başına tarihlendirmektedir. R.Zapperi, Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita di Eva, *Storia dell'Arte italiana Parte Terza. Situazioni momenti indagini. Volume Terzo. Conservazione, falso, restauro*, s. 396. 9.yüzyıl sonunda bazı Kuzey İtalya kökenli minyatürlerde (Cenova, Cividale, Floransa, Perugia, Roma) ve 1060 tarihli Augusta Katedrali bronz kapıları üzerinde görüldüğü gibi erken tarihli örnekler de mevcuttur.

[1290]Septuagint: Kutsal Kitabın Yunanca çevrisi. Frugoni, 2010, **a.g.k.,** 43. Saptuagint (Latince), settanta (italyanca), LXX: Eski Ahit'in Grekçeye ilk çevirisi. Yetmiş iki kişi tarafından çevrildiği için bu adı taşımaktadır. Musa'nın Apokalipsi'ne göre yasak meyve incirdir; *Apocrifi dell'Antico Testamento,* II, Apocalisse 20, http://www.intratext.com/IXT/ITA0409/_P1.HTM. (Erişim Tarihi 15.12.2017)

[1290]Frugoni, 2010**, a.g.k.,** 43.

[1291]Malus denilen meyve Latince söz oyunundan kaynaklı anlam değişikliği ile "melo=elma ağacı" ve "kötü insan" anlamına gelmektedir. Malus-melo (elma ağacı), malum-male (kötü, kötülük). Kutsal Kitap'taki ağaç insani ve ilahi bilgelik sembolizmini içermektedir. 2. yüzyıl yazarı Siracide (Sirak-Yeşu Ben Sirak), eserinin 24. bölümünde bilge insanı içinde on beş farklı bitki türü olan bir parka benzetmektedir; 1. Mezmur, doğru insanı bir derenin yanında köklenmiş yaprakları asla solmayan, lezzetli meyve veren bir ağaç olarak tanımlar. (1:3; aynı tema Yeremiyah 17:8). Sembolik anlatımlardır. https://m.famigliacristiana.it/blogpost/la-conoscenza-del-bene-e-del-male.htm (Erişim Tarihi 17.12.2017)

[1292]Musa'nın Apokalipsi'ne göre yasak meyve incirdi; Apocrifi dell'Antico Testamento, II, Apocalisse 20, **a.g.k.**

giysisi ve işlemeli stolası ile bir piskopos figürü yer almaktadır. Başının üst kısmı Benediktin rahiplerine özgü şekilde tıraş edilmiştir[1293]. Sağda yardımcısı veya bir diyakon elindeki sürahiden su dökmektedir, piskopos yıkamak üzere ellerini uzatmıştır. Litürji ile ilgili bir sahne olmalıdır (Resim 20/Bkz: EKLER). Figürler halesizdir. "Ellerin Yıkanması" sahnesinde diyakon mavi tunik üzerinde kırmızı manto giymekte iken; piskopos beyaz dalmatik[1294] üzerine kırmızı casula giymektedir ve beyaz bir pallium taşımaktadır. Matera kentinin Lombard döneminde Benevento Dükalığı'na bağlı olduğu görüşüne dayanarak şehre gelen bir piskoposun litürji hazırlığı sahnesi olduğunu varsayabiliriz. Lavermicocca'nın verdiği bilgiye göre, Roma litürjisinde ellerin yıkanması dindarların getirdiği hediyelerin toplanmasının ardından uygulanan bir törendi. Sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da yayılan bu tören, 10. yüzyılda özellikle Benediktin manastırlarında uygulanan bir gelenek haline gelmiştir[1295]. Her iki figür tonsuralıdır; sivri burunlu koyu renk ayakkabı giymektedirler. Figürün kimliği tartışmalıdır; D.Heissenbüttel[1296] duvar resimlerinin gerçekleştirildiği dönemde Matera cemaatinin bağlı olduğu dini merkezin piskoposu olabileceğini ileri sürerken, Semeraro Herrmann farklı bir görüş ileri sürmektedir. El yıkama geleneğini Benevento Piskoposu San Barbato ile ilişkilendirmektedir; Barbato'nun 7. yüzyılda Lombardların Hıristiyanlaştırılması konusunda büyük başarılar gösterdiğini ve bu nedenle Benediktin rahipler tarafından sevildiğini belirtmektedir. *Vita*'sında yazdığına göre ateşli vaazları ve hastaların önünde belli bir litürji dahilinde ellerini yıkayarak gerçekleştirdiği mucizeleri ile sevilmiş ve saygı görmüştür[1297]. Ancak figürlerin başında azizlere özgü yuvarlak hale ya da yaşayanlar için kullanılan köşeli hale olmadığından El Yıkama sahnesindeki piskoposun kimliğini tanımlamak zordur. Sahneye farklı bir açıdan bakılırsa, Tanrı'nın emirlerine karşı çıkarak ilk günahı işleyerek Göksel Krallık'tan kovulduktan sonra yapılması gereken Vaftiz litürjisi ile arınmaktır. El yıkama sahnesi bu gerçeğe atıfta bulunuyor şeklinde bir görüş de ileri sürülebilir düşüncesindeyiz.

[1293]*Tonsura(Chierica): s.73 dn279.*
[1294]*Dalmatik*: s.65 dn 266; *casula*: s.73 dn 277; *pallium*: s.67 dn 270.
[1295]Lavermicocca, 1981, **a.g.k.,** 403 – 420.
[1296]G.Ricciardi (2013). Le chiese rupestri longobarde del territorio di Matera, *4.Convegno Nazionale, Le Presenze Longobarde nelle regioni d'Italia*, Cosenza. http://www.federarcheo.it/wp-content/uploads/Le-chiese-rupestri-longobarde-del-territorio-di-Matera.pdf. (Erişim Tarihi 13.12.2017)
[1297]M.Semeraro Herrmann (2004). Alcune testimonianze artistiche nella Langobardia minore, AA.VV., *All'Alba del terzo millennio. Miscellanea di studi in onore di Antonio Chionna*, (Ed: V. Carella e E. Marino), Fasano, s. 485 – 522, s. 512.

Sahneler figürlerin üzerindeki Latince yazıtlarla açıklanmaktadır. Araştırmacılar yazı karakterleri üzerinde Lombard etkisine dikkat çekerek, yazı karakteri gereği çevrimi 8.yüzyılın sonu ve 9. yüzyılın başlarına tarihlendirmektedirler[1298] .

VBI D(omi)N(u)S DIXIT FIAT / LUX ET D(omi)N(u)S / DIXIT FI / AT TE /NEBRA

DNS DS ET SA LBIT C(oD)RN...[1299]

D(omi)N(u) S DS ET SALUS...

UBI D(OMİ)N(U)S

DEXTERA DNI DIXIT ADAM

EBA

UBI EBA DIXIT A(d)AM (com)EDE FRUC (tum)

Yapı içindeki tüm sahneler beyaz bir fon üzerinde yerleştirilmiştir; hemen hemen tüm figürler sarı renkte ve koyu renkle bordürlenmiş haleler ile tasvir edilmiştir. Sahneler sarı renkli ve kırmızı ile çerçevelenmiş bir panel üzerinde yer almaktadır. Güney duvarı üzerindeki bandın çerçevesi içinde kırmızı ve yeşil eşkenar dörtgen şeklinde değerli taşlar görünümünde süslemeler yer almaktadır; bu ayrıntı Lombard mücevher örneklerinde karşılaştığımız tekniği andırmaktadır. Monza Hazinesinde yer alan Teodolinda tacı, rölikerler, staurotekerde görülen teknikle yakın benzerlik göstermektedir[1300]. Sahnelerde farklı yükseklikteki dallar üzerindeki kırmızı çiçekler zemini süslemektedir. Bu dönemde Campania, Molise, Puglia ve Benevento Katedrali, Castellammare di Stabia - S. Biagio Kaya Kilisesi'nde, Volturno-S. Vincenzo Benediktin Manastırı Kilisesi'nde, Fasano- Seppannibale Tempietto'da karşılaştığımız bir seri duvar resminde de aynı ayrıntı dikkati çekmektedir. Örneklerin coğrafi dağılımı göz önünde tutularak 8.-9. yüzyıllar arasında Campania bölgesinde çalışan bir grup sanatçının üslubu olduğunu ileri sürebiliriz. Bertelli Roma'da da etkisi görülen bir çeşit dönem modası olduğunu savlamaktadır. Bu dönemde Papa I.Pasquale'nin (817-824) isteğiyle farklı yapılarda resimleme ve mozaik çalışması yapılmıştır; S.a Prassede

[1298]Caprara, Caragnano e dell'Aquila (tarihsiz), **a.g.k.**
[1299]La Scaletta, 1964, **a.g.k.,** 129.
[1300]Duomo di Monza Hazinesi parçaları için Bkz: http://www.museoduomomonza.it/museo-e-tesoro/il-tesoro/i-longobardi/(Erişim Tarihi 1.12.2017)

Kilisesi'nde S. Zenone Şapeli, S.a Maria in Domnica ve S.a Cecilia in Trastevere Kiliselerinde din şehitleri ve aziz figürlerinin arasında, İsa figürünün yer aldığı sahnenin alt kısmında ince dallar üzerinde kırmızı çiçek dekorasyonu görülmektedir [1301]. Matera'ya yakın Campania Bölgesi'nde Benevento Katedrali'nde, yine 9.yüzyıla tarihlenen Molise Bölgesi'ndeki Volturno, S. Vincenzo Kilisesi'nde mezar içindeki süslemelerde, aynı yapıda Epifanio Kriptası'nda İsa'nın Doğumu sahnesinde, Başmelek Rafael tasvirinde, Rahip Epifanio tasvirinin yanında Fasano -Tempietto di Seppannibale (11.yy.) Kilisesi freskoları arasında bu süslemenin en güzel örneklerini görmekteyiz[1302]. Bu bağlamda Roma'daki 9.yüzyıl mozaik ve duvar resimleriyle Campania, Basilicata, Puglia sanatçıları arasında bağ kurabilmek oldukça ilginçtir. Bu ayrıntıyı Fransa-Bibliotheque Nationale'de bulunan 781-783 yılları arasında Şarlman ve Karısı İldegarda için yapılan Godescalco İncili içinde yer alan Aziz Luka minyatüründe yer alan çiçeklere[1303] benzeten araştırmacılar da bulunmaktadır. Topkapı Sarayı Octateuch'ta Yaratılış sahneleri 77r'de "Rab, İbrahim'e Sara ile çocukları olacağını bildiriyor" sahnesinde de çiçekli ve tomurcuklu bitkiler yer almaktadır; bu ipucundan yola çıkarak çiçekli düzenleme güzel ve umutlu haberin sembolü olarak değerlendirilebilir[1304].

Kilisenin her sahnesinde karşımıza çıkan kırmızı çiçekli veya tomurcuklu çiçeklerden dolayı "*Çiçek Ressamı*" olarak adlandırılan sanatçının Doğu ikonografisinden etkilenmiş olsa da Roma'nın Latin dini geleneğine bağlı, Batı sanatının estetik karakterinden etkilenmiş bir Benediktin olduğu üzerinde durulmaktadır. Üslup olarak 512 tarihli el yazması Viyana[1305] Dioskorides (*Codex Aniciae Julianae)*- Materia Medica'da Folio 282 r. ile (*rosa centifoglia*)[1306] ve Folio 26 r. (*Asphodelus ramosous)* bitkileri ile de benzerlik göstermektedir. 783 yılına tarihlenen Godescalco Evengelariumu[1307] Ms. Lat 1203 f.1 r. deki Luka ve Markos tasvirlerindeki çiçeklerle benzerliklerine dikkat çeken araştırmacılar da vardır[1308].

[1301] C.Bertelli (1994). La pittura medievale a Roma e nel Lazio, AA.VV., *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, (Ed: C. Bertelli), Milano, s.206 -242.
[1302]Bertelli, 2013, **a.g.k.,** 87.
[1303]Water e Wolf , 2003, **a.g.k.,** 76 -77.
[1304]Kaplan, 2017**, a.g.k**., 140.
[1305]Österreichische Nationalbibliotehek'te korunmaktadır.
[1306]De Ruggeri, 2008, **a.g.k.,** 36, dn. 10. Aynı çiçekler Fasano (BR) Seppannibale Kilisesi freskoları arasında da görülmektedir ve Colaianni tarafından gelincik olarak belirlenmiştir (*cistus canus* veya gelincik; *verbascum thapsus* - sığırkuyruğu bitkisi). Colaianni, 2011, **a.g.k.,** 174-178.
[1307]Paris, Bibliotheque Nationale'te korunmaktadır.
[1308]Water e Wolf, 2003, **a.g.k.**, 76 -77.

Figürlerde görülen ortak özellikler yüzlerin oval formu ve dolgunluğu, gözlerin iri ve küresel biçimi ve koyu renkle belirginleştirilmesidir. Kaş ve göz arasına yerleştirilen kırmızımsı bir hat bakışlara derinlik katmaktadır. Burun hatları diktir, burun köprüsü ve kaşlar kesintisiz çizilmiştir, dudaklar ise küçüktür ve dolgundur. Alt dudaklarda ortada dikey bir çizgi tüm figürlerin karakteristiği gibidir. Koyu renkli bir hat gölge şeklinde boyun ile yüz hattını oluşturmaktadır. Yüzlerde ayrıntılar çok fazla ışık-gölge lekesi bulunmaksızın hatlarla belirtilmiştir. Figürlerin saçları, sakalları ve giysileri farklıdır. Ten rengine yakın renkteki yüzler ifadesizdir. Olağandışı uzatılmış ve hareketli parmaklar gibi karakteristikler 9. yüzyıla tarihlenen Karolenj Dönemi Stuttgart Psalteri içindeki minyatürlerde karşımıza çıkan örneklerle benzerlik göstermektedir[1309]. Erkek figürler, özellikle ellerini kullananlar (adının harflerini oluşturan parmakları ile Petrus ve kutsayan Manus Dei gibi) çok ince ve uzun parmaklara sahiptir. Olağandışı formda, oldukça uzun ve sivri parmaklarla yapılan jestlerin bir mesajı iletmek işlevinde olduğu ileri sürülebilir. Amaçlanan ellerle bir mesajı iletmek gibidir. Bu, daha az vurgulanmış bir şekilde de olsa, Gaeta'nın Exultet 1'inde yankı bulan bir özelliktir[1310]. Uzatılmış eller, büyük küresel gözler, siyah bir çizgi ile oluşturulmuş alt dudak ayrıntısı Lombard Kralı Desiderius döneminde (8.yy.) Benevento, Campania bölgesinde sanatsal üretim üzerinde etkili olmuş ve yansıma bulmuş karakteristiklerdir[1311].

Figürlerin bir kısmı frontal pozisyondadır, hareketler sert ve kabadır. Figürler düz renk zemin üzerinde kalın, hantal ancak akıcı fırça darbeleri ile oluşturulmuştur; çizgisel (linear) bir üslup dikkati çekmektedir. Kırmızı ve mavi renkli farklı kalınlıkta çizgilerle drapeler oluşturularak zengin ve bol görünümlü giysiler elde edilmiştir. Drapeler üzerine uygulanan beyaz renkli fırça darbeleri kıvrımların derinliğini arttırmaktadır. Figürler Âdem ve Havva gibi çıplak veya Meryem, azizler ve başmelekler gibi zengin işlemeli giysiler içinde olsa dahi basit çizgisellik göstermektedir; figürlerin elmacık kemikleri üzerinde renklendirmelerle yüz formları biçimlendirilmiştir. Figürler düz (yassı) ve net konturludur, yüzler renklerle şekillenmiştir; olaylar derinlik olmaksızın resmedilmiştir, figürler sabit ve imgeler izole durumdadır. Figürler iki boyutludur, derinlikten yoksundur; manzara ve mimari

[1309]Stuttgart Psalteri için Bkz: http://digital.wlbstuttgart.de /sammlungen /sammlungsliste /werksansicht /?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=118 (Erişim Tarihi 1.12.2019)
[1310] (T) Gaeta Exultet'i için Bkz: V. Pace (1994). Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1, (Ed: G. Cavallo), Exultet. *Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Roma.*
[1311]Belting, 1962, **a.g.k.,** 141-193 .

elemanların yokluğu mekan kaygısını ortadan kaldırmaktadır. Figürler hacimli ancak anatomik yönden gerçekçi değildir. Apsislerdeki sahneler simetrik düzende, sade kompozisyonlardır. Yaratılış sahnesindeki kompozisyon özgürlüğü, yüzlerdeki ifadecilik ve çiçekli süslemeler açıkça Batılı ve Latin bir ortamı işaret etmektedir. Döngünün tamamı eyalet zevkinde basit lineerliği ile açıkça bir Latin elin varlığını ortaya koymaktadır.

Sahnelerde ufak ayrıntılar durağanlığı bozmaktadır; Meryem'in kucağındaki Çocuk İsa'yı işaret eden sağ eli, iki yandaki azizelerin hafifçe eğilerek Meryem'i işaret etmeleri; Mikhail ve Petrus'un kutsayan elleri, Petrus'un anahtarları tutan eli gibi. Ancak eller gerçekçilikten uzaktır, aşırı uzatılmış ve anatomik olarak başarılı değildir. Güney duvarındaki çevrimde, Karanlık ve Aydınlık'ın Yaratılışı sahnelerinde Tanrı'nın kutsayan eli, Karanlık ve Aydınlık figürlerinin hareketleri sahneye devinim kazandırmaktadır. Figürlerin yüzleri ve bedenleri ten rengindedir. Palmiye ağacı ile ayrılan bölümden sonra yer alan çıplak Adem ve Havva figürleri çizgisel olarak oluşturulmuştur. Figürler hareketli ancak derinlikten yoksundur.

Madonna, genç ve ifadeli bir çehre ile Doğulu resim geleneklerine uymamaktadır; Amman'ın[1312] dediği gibi Bizans resminde Meryem genç değil, "yaşlı soylu bir kadın" olarak resmedilmiştir. Batılı Meryem'in bir diğer karakteristiği, Bizans ikonografisinde dikkatli biçimde kapanmış olan saçlarının örtüsünden dışarı taşmasıdır. Bu ayrıntılar, Lombard dönemine tarihlenen 9.-10. yüzyıl Benediktin sanatının ortak özellikleridir. Bazı figürlerin ayağında hafif sandaletler görülürken (Tanrı, İsa, havariler) bazıları Bizans'a özgü ayakkabı (Meryem, başmelekler) veya çizme (başmelekler, Karanlık figürü) giymektedir. Bazı giysiler dönemin Bizans modasını yansıtmaktadır; örneğin Meryem ve azizelerin giysileri (işlemeli dalmatik) Doğulu bir zevk yansıtsa da bol kollu elbiseler Lombard geleneğine uygundur. Kadınların başındaki örtülere gelince Bizans resminde Meryem ve azize figürlerine özgü başı sıkıca kapatan örtü (Maphorion) ortadan kalkmış, daha hafif saçları açıkta bırakan sırt kısmında son bulan örtüler kullanılmıştır. Doğu sanatı kurallarının aksine [1313] genç ifadeli ve saçları maphorionundan taşan Meryem figürü de kilisede karşımıza çıkan özgün bir durumdur.

[1312]Amman, 1957, **a.g.k.**
[1313]Bizans resim sanatında Meryem genç değildir, soylu yaşlı bir kadın gibi görünümündedir.

Cripta del Peccato Originale'nin ressamı Latin-Batı sanatının estetik ve dini geleneklerine bağlı, ancak Doğu formlarını da tanıyan ve bunları kendi sanatı içinde yoğurmayı bilen bir Benediktin sanatçı olmalıdır diye düşünüyoruz. Matera'da 1000 yılından önceye tarihlenen tek siklustur. Dönemin Benediktin kültürüne ait bir ikonografi örneğidir. Aynı dönemde Benediktin ortamı dışında, İtalya'nın daha güney bölgelerinde ise kesin olarak Bizans sanatı etkileri görülmektedir[1314].

Kilisenin duvar resimlerinde ustalık düzeyleri farklı sanatçıların çalışmış olduğunu söyleyebiliriz. Yaratılış (Genesis) sahnelerini ve üç apsis içindeki sahneleri ve apsislerin üst kısmında duvarda yer alan resimleri gerçekleştirenler olarak gruplayabiliriz. Sanatçılar Campania bölgesinde ortak bir eğitim almış olsalar da farklı yaratıcılıkları nedeniyle homojen olmayan sonuçlar ortaya çıkmıştır. Aynı zaman dilimi içinde kısa aralıklarla çalıştıklarını ve böylelikle döngünün genel olarak üslup bütünlüğü gösterdiğini söyleyebiliriz. Yapıda herhangi bir veri bulunmasa da, resim üslubuna dayanarak yüksek kültür düzeyinden bir baninin söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Güney duvarında mekanın dar olmasına karşın Eski Ahit - Yaratılış (Genesis) bölümünün Işığın ve Karanlığın, Adem ve Havva'nın Yaratılması ve İlk Günah gibi en yoğun anlamlı bölümlerini tercih etmiştir.

Bertelli, kilisedeki resimlerin yukarıdan aşağıya doğru işlendiğini, ilk resimlenen alanın apsislerin üst kısmı ve güney duvardaki Genesis sahneleri olduğunu belirtmektedir. Daha sonra alt bölümlerin, Meryem ve iki azize figürünün tamamlandığını, daha az usta bir sanatçının bu arada apsisteki üç başmelek sahnesi ile güney duvarda yer alan "El Yıkama" litürjik sahnesini çalıştığını savlamaktadır[1315]. Figürler ve sahnelerdeki detay farklarından anlaşıldığı gibi kilisede yapılan taramalar sonunda farklı sanatçıların çalıştığı kesinleşmiştir[1316]. Freskolarda iki ayrı sanatçının eli fark edilmektedir. Birinci sanatçı "Işığın ve Karanlığın Yaratılması" sahnelerinde hazır bir kalıpla (şablon) çalışmıştır, figürler aynı tavır içindedir. Tanrı figürü bu sahnelerde izleyen sahnelere göre daha küçüktür. Bir diğer sanatçı Adem ve Havva sahnelerinde çalışmış görünmektedir. Her iki sahnede figürler iri gözlü, dik burunlu ve küçük ağızlıdır; saçlar ortadan ayrılmış ve arkada bağlanmıştır, koyu renkle sınırlanmış sarı

[1314]Pace, 2012, **a.g.k.,** 215-234. Santa Maria delle Cerrate Kilisesi, Santa Maria di Anglona Kilisesi, Otranto San Pietro Kilisesi örneklerini vermektedir.
[1315]Bertelli, 2013, **a.g.k.,** 63, s.90.
[1316]Bertelli, 2006, **a.g.k.,** 505-563; Bertelli, 2010, **a.g.k.,** 563-574; Bertelli, 2010a, **a.g.k.,** 513-524.

halelidir, halelerde kırmızı taşlı süslemeler dikkati çeker; el parmakları ince ve oransız biçimde uzatılmıştır. Aynı ayrıntılar Işık ve Karanlık figürü için de geçerlidir. Aynı el doğu duvarının üst kısmındaki İsa figürünün yüzü ve giysilerinde de hissedilmektedir.

Adem ve Havva figürlerini ilk sanatçıya göre daha usta bir sanatçı kalıba ihtiyaç duymadan bağımsız şekilde çalışmıştır; renk skalası zengin olmasa da çizimleri akıcı ve ustacadır. Örneğin Havva'nın Yaratılması sahnesinde mekan darlığı nedeniyle ayakta duran ve gözleri kapalı Adem'in yan tarafından çıkan Havva figürü alışık olmadığımız bir yorumdur, yepyeni bir ikonografi denemesidir. Bilindiği gibi genellikle Yaratılış sahnesinde Adem uzanmış ve uyur pozisyondadır. Tanrı figürü bazı dökülmelere karşın ilk iki sahnedeki figüre göre daha iridir; farklı bir model kullanılmıştır. Giysisinin yanlarında alt bölümde drapeler bir çan şeklinde açılarak ana apsisteki Meryem'in uçuşan giysilerle tasvirini anımsatmaktadır. Figürün sağ ayağı özellikle ince işlenmiştir, Adem'in parmakları aşırı derecede uzatılmış ve parmak uçları dışarı doğru dönüktür.

Farklı sanatçı veya sanatçılar doğu duvarında yer alan üç apsis ve güney duvarındaki niş içindeki resimleri gerçekleştirmiştir. Örneğin ana apsisteki Meryem ve iki azize yüzleri, elbiseleri ile diğer apsislerdeki figürlere (Petrus, Andreas, Yuhanna ve başmelekler) ve Ellerin Yıkanması sahnesindeki figürlere pek benzemezler. İri kırmızı çiçeklerle bezenmiş fonlar da farklıdır, bazen natüralist, bazen kaligrafik, düz ve damarsızdır. Petrus ve iki azizin yer aldığı apsiste görülen çalışma biraz aceleye gelmiş gibidir; giysi ayrıntıları kalın ve düz fırça darbeleriyle verilmiş, ellerin ayrıntıları tecrübesiz bir ressamın elinden çıkmış gibidir. Alt kısımlarda çiçeklerin yerleşimi, gri ve sarı bitkiler, Ortaçağ yapılarında karşımıza çıkan mermer benzeri boyamalar dikkat çekicidir. Güney duvarındaki nişte yer alan "Ellerin Yıkanması" sahnesi resim kalitesi bakımından apsislerin üst kısmında Petrus'un yer aldığı sahneye benzerlik göstermektedir. Ellerin Yıkanması sahnesine dikkatle bakılırsa sıva katmanının üstteki sahnenin astarını kapattığını ve üstteki sahnenin bazı bitkilerinin diyakonun (Rahip yardımcısı) saçlarından çıktığını görmekteyiz. Üst kısımdaki Tanrı figürünün ayakları farklı biçimde yapılmıştır; sağ ayağı oldukça ince işlenmiş sol ayağı ise tekrar yapılmıştır. Niş içinde yer alan çiçekler düz ve gelişigüzeldir. Tüm bu ayrıntılara dayanarak niş içindeki sahnenin ikinci bir resimleme döneminde yapıldığını; üst kısımdaki Yaratılış (Genesis) çevrimi tamamlandığında Petrus ve havarilerin yer aldığı

apsis ile başmeleklerin yer aldığı apsisi resimleyen sanatçının bu bölümde çalıştığını söyleyebiliriz.

Campania, Molise ve Puglia bölgelerinde[1317] duvar resimlerinde kullanılmış renk paleti oldukça basittir. Cripta del Peccato Origanale'de de aynı özellik karşımıza çıkmaktadır. Tunikler sarı şeritlerle zenginleştirilmiştir ve genellikle gri-mavi renktedir; üzerlerinde beyaz kalın fırça darbeleri ile hareketlendirilmiştir; bele dolanmış kırmızı renklerde kuşak bulunmaktadır. Giysilerin üzerinde görülen dik, kalın ve ağır fırça darbeleri vücut hatlarını ortaya çıkarmada yetersizdir; bazı durumlarda anatomik özellikler basit fırça darbeleriyle verilmeye çalışılmıştır[1318]. Kalça kemikleri yuvarlak basit fırça darbeleri ile belirtilmiştir. Apsisteki başmeleklerin kanatları gri rengin farklı tonlarındadır, kenarları ise sarı neredeyse beyaz renktedir; Mikhail'inki ise kırmızıdır. Renk farklılığı ile Lombard döneminde Mikhail'e verilen önem vurgulanmış gibidir.

Tüm anlatım döngüsü basit bir doğrusallık karakteri ile Latin üslubu işaret etmektedir. Adem ve Havva gibi çıplak ya da Meryem, azizler ve başmelekler gibi gösterişli-zarif giysiler içindeki figürler De Maffei'ye göre yoğun bir grafiklik ile karakterize edilmişlerdir; sanatçı veya sanatçılar silüetlere odaklanmış, yumuşak ve kadifemsi renklerle form ve şekil vermeye çalışmışlardır[1319]. Yüzlerdeki dışavurumcu yaklaşım, Genesis (Yaratılış) döngüsünde görülen kompozisyon özgürlüğü, zemindeki çiçekli dekorasyon Batı'ya özgü Latin kültürüne işaret etmektedir. Ayrıca Meryem'in Bizans resim sanatında karşımıza çıkan orta yaşlı tasvirine uymayan genç ve ifadeli yüzlü bir figür olarak tasviri de dikkat çekicidir. Ayrıca, Doğu geleneğinde Meryem'in sıkıca kapalı başı yerine örtüsünden taşan saçları da bir farklılık yaratmaktadır. Sanatçı veya sanatçılar Doğu resim geleneği normlarını tanıyan, ancak estetik ve dini olarak Roma Latin geleneğine bağlıdır şeklinde yorumlayabiliriz. Nitekim duvar resimleri Basilicata Bölgesi'nde Lombard varlığının güçlü şekilde hissedildiği, Matera şehrinin Benevento Dükalığı'nın politik yetki alanında yer aldığı bir döneme 9. yüzyıla tarihlenmektedir. Benevento - S.a Sofia Kilisesi'nde de aynı yansımalar dikkati çekmektedir. Anna Grelle[1320] ve Michele d'Elia[1321] da bu örnekler ile Volturno-S. Vincenzo Kriptası resimleri arasındaki benzerliğe dikkat çekmektedirler. N.

[1317]Speciale, 1994**, a.g.k.,** 119-122.
[1318]Bertelli vd. , 2010, **a.g.k.,** 367 -368.
[1319]De' Maffei, 1973, **a.g.k.,** 255-285.
[1320]Grelle Iusco, 1981**, a.g.k.**
[1321]D'Elia, 1987, **a.g.k.**

Lavermicocca [1322] ise Güney İtalya Exultet ruloları ile benzerlik üzerinde durmaktadır[1323].

Resim sanatında Giotto (1267-1337) ile başlayan ifade, duygu aktarımı özelliği Peccato Originale Kilisesi duvarlarında yüzyıllar önce gözler, eller ve tavırlardaki ifadesellik ile başlamıştır diyebiliriz. Kiliseyi resimleyen rahipler (?)- sanatçılar-zanaatkarlar botanik bilgileri ve bölgenin çiçeklerini tasvir etmekte de oldukça başarılı olmuşlardır. Çiçeklerin[1324] dalları kaligrafik denecek kadar kıvrımlı şekilde tüm boş alanı kaplamaktadır; sanatçı bitkileri resimlemedeki becerisini göstermek ister gibidir ya da bitki alanında uzman başka bir ressam çalışmış olabilir. Matera'da bu dönemde çalışan bir "çiçek ressamı" ya da bir gelenek olmalıdır. Bizans duvar resimlerinde görmediğimiz ancak Rönesans ile resme giren bu özellik de kiliseyi farklı kılmaktadır. Çiçeklerin bazıları açmış, bazıları açmak üzeredir; alt kısımda uç kısımları sarı çiçekli, yanlarda geniş sarı ve koyu renk yaprakları olan diğer bitkiler görülmektedir. İlkbahar döneminde bölgede yetişen bir bitki olmalıdır. Bitkilerin bazıları oldukça başarılı, bazıları düz, baştan savmadır; bu üslup farkı da farklı ellerden çıktıklarının kanıtıdır. Kullanılan renk paletinin çok zengin olmadığını ve duvar resimlerinde karışık tekniklerin kullanıldığını[1325] belirten Bertelli, renkli arka planların hazırlandığı sarı ve ekru-kırmızı renkli ön aşamada fresko tekniği kullanılırken siyah antrasit ve kırmızı rengin kullanıldığı bölümlerde secco tekniği kullanıldığını belirtmektedir[1326]. Visentin, Belting'in bölgede görülen sanat eserlerini "Beneventana" (Benevento üslubu) adını verdiğini belirtmektedir [1327].

"*Madonna Regina*" - "*Basilissa"* olarak adlandırılan Meryem ikonografisinin Roma veya Konstantinopolis kökenli olduğu tartışmalı bir konudur[1328]; bu noktada bir soru işareti koysak da apsis üzerindeki duvarda yer alan *Agnus Dei* imgesi bizi Roma

[1322]Lavermicocca, 1981, **a.g.k.**
[1323] De Francovich, 5.-8. yüzyıl Suriye-Filistin sanatının güçlü etkilerinin Arap kültürü etkisindeki İspanya'dan Lombard yönetimindeki İtalya'ya kadar hissedildiğini vurgulamaktadır. de Francovich, G. de (1961). Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Orientene i secoli VII e VIII d.C., Scritti di Storia dell'arte in on. *Di M. Salmi*, I, Roma, 173-234.
[1324] *cistus canus* veya gelincik; *verbascum thapsus* - sığırkuyruğu bitkisi. s.150 dn 365; s.412 dn 1296.
[1325]Tüm Ortaçağ'da aynı *modus operandi* yani alt katmanlarda fresko, üst katmanlarda ise secco tekniği yaygın olarak kullanılmıştır. Basile, 1997**, a.g.k.,** 171-197.
[1326]Bertelli, 2013**, a.g.k**., 96.
[1327]Visentin, 2001, **a.g.k.,** 157-195.
[1328]Bkz: 4.2.2. Meryem ve Çocuk İsa İkonografisi bölümü; Lidova, 2010**, a.g.k.,** 231-243.

geleneğine yaklaştırmaktadır [1329] . Ancak Meryem'in (*Madonna Regina-Basilissa*) giydiği Bizans imparatoriçelerine özgü dalmatik, mücevherlerle süslü maniakion, kırmızı ayakkabılar, başındaki tacı Bizans imparatoriçelerinin giysilerinin (*imperial regalia*) [1330] benzeridir. Basilicata Bölgesi'nin 7.-10. yüzyıllarda dini ve siyasi çatışmanın iki kutbuna ev sahipliği yaptığı göz önüne alınırsa kaya kiliseleri resimleri sanatsal açıdan iki farklı kültürün Grek ve Latin kültürünün sentezi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda yapının resimlerinde hakim olan üslup bir *unicum* oluşturmaktadır ve Batı ile Doğu'yu birleştiren ortak bir dil kullanımı karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde Criptayı Lombard dönemi Benediktin Manastırının ibadet mekanı olarak değerlendiren araştırmacılar bulunmaktadır. Yeterli belge olmadan bunu ileri sürmek, Benediktin manastırlarının meşruiyeti ve Benediktin Regolasında (Typikon) belirtilen konuları görmezden gelmek anlamına gelmektedir. Cripta'nın tarihlendirilmesinde egemen yorum duvar resimlerinin Lombard kültür ortamının "Benediktin-Benevento" sanatının tarihsel özelliklerinin öne çıkmasıdır [1331] . Hiç bir belge olmasa da vadide yapının karşısında yer alan kaya oyma mekanlarda Benediktin rahiplerin yaşadığı varsayılmaktadır; manastırın varlığı hakkında belge olmadığı gibi, mekan içinde Aziz Benediktus ile ilgili hiç bir ikonografik bilgi ve referans olabilecek imge de yer almamaktadır. Bu yaklaşımda, Bizansvari-Bizans üslubuna yakın duvar resimlerinin yer aldığı her kaya oyma mekanda Bazilyen rahiplerin yaşamış olduğu teorisine dayanan bir tümdengelim yöntemi uygulanmaktadır. Oysa *Regula Benedikti* bir manastır yapısının ne şekilde yapılandırılması gerektiği konusunda çok net bilgiler içermektedir; temel yapılar (kilise, yatakhane, kütüphane, laboratuar vb) hemen her yerde aynı şekildedir[1332]. Nitekim 1980 yılında Aziz Benediktus için düzenlenen bir konferansta yapılan tartışmalar sonucu eldeki kaynaklar ışığında 11. yüzyıldan önceye tarihlenen Benediktin karakterli kaya oyma bir mekanın varlığını destekleyecek yeterli belge ve arkeolojik verinin bulunmadığı kabul edilmiştir[1333].

[1329] Andaloro, Madonna Regina ikonografisinin Doğu kökenli olduğunu savunurken Pace buna karşı çıkmaktadır. Lidova, Roma imgesinin Doğulu bir prototipten kaynaklandığını söylemektedir. Andoloro, 1986, **a.g.k.,** 103-112; Pace, 2003**, a.g.k.,** 93-128; Lidova, 2010, **a.g.k.,** 231-243.
[1330] İmparatorluk kıyafetleri.
[1331] Castelfranchi, 1991**, a.g.k.,** 21,28; Pace, 1994, **a.g.k.,** 275-279.
[1332] Penco, 1961, **a.g.k.,** 125.
[1333] Dalena, 1984, **a.g.k.,** 319.

Tarihlendirme için farklı görüşler öne sürülmektedir. Kesin olan resim döngüsünün Puglia-Lucania bölgesinin en eski örnekleri olduğudur. Rizzi, 9.yüzyıl Karolenj süslemeleri derken; Guillon duvar resimlerini, 11.yüzyıl Campania bölgesinden sanatçılara atfetmektedir. Pace de, 11. yüzyıl derken Volturno- S.Vincenzo Kriptası ile benzerlik kurmaktadır. Grelle-Iusco, Bizans litürjisini tanıyan popüler bir dil kullanan Batı ifadeciliği ve laikliği içinde bir sanatçıya atfeder ve 9. yüzyılın ikinci yarısına tarihlerken, Benevento-S.a Sofia ve Volturno-S.Vincenzo Kriptaları ile benzerlik kurmaktadır. Soprintendenza ise "Exultet" resimleri kopyası olduğunu veya Karolenj ve Otto döneminde güneydeki bazı manastırlarda korunan 10. yüzyıla tarihlenen resimli elyazmalarında görülen figürler ile benzerlik gösterdiğini savunmaktadır. Fondazione Zetema'nın 8.-9. yüzyıla tarihlediği resimleri Cooperativa Artezeta ve La Scaletta Vakfı 9. yüzyıla tarihlendirmiştir; tüm bu veriler ışığında duvar resimlerini 9. yüzyıla tarihlendirmek olasıdır; buna göre Bizans ikonografisini tanıyan, Batı geleneklerini dikkate alan Campania bölgesinden Latin bir sanatçının elinden çıkmıştır diyebiliriz.

İkonografi üzerinde konuşurken sıkça karşımıza çıkan bir jest olan "kutsama işareti" konusu üzerinde durmak gerekmektedir. Sanattaki örneklerde Grek (Doğu) usulü kutsama veya Latin (Batı) usulü kutsama terimleri kullanılmaktadır. Kilise normlarında bu konuda belli bir konsil kararı ve tarihte kabul edilmiş bir kural bulunmamaktadır; kısacası bu jest kanonize edilmemiştir[1334]. Bu bağlamda tasvirlerdeki el işaretlerine yakından bakmak gerekmektedir. Duvar resimlerindeki figürlerin tavırlarını analiz ederken farklı şekillerde verilen mesajları da çözümlemek gerekmektedir. İncelenen mekanların dini işlevli yapılar olduğunu göz önüne aldığımızda bazı standart- sembolik jestlerin bulunduğu görülmektedir. *Loquela digitorum* denilen ellerle verilen mesajların önemi üzerinde durulmalıdır. Ellerle "*gaudium, tristitiam, dubitationem, confessionem, penitentiam, modum, copiam, numerum, tempus ostendimus*" [1335] anlamında hareketler yapılmaktadır. *Loquela digitorum* denilen jestler farklı dille ve lehçeler konuşan herkesin anlayabileceği el işaretleridir. Kiliselerdeki, ikonalardaki tasvirlerde figürlerin elleriyle yaptıkları jestlerin anlamı ve sessiz mesajlarını incelemek gerekmektedir. Hodegetria Meryem

[1334]Mersin Katolik Kilisesi Rahibi Hanri Leylek'ten alınan bilgi.
[1335]Ellerle sevincimizi, üzüntümüzü, belirsizliği, itirafı, pişmanlığımızı, durumumuzu, sayıları, zamanı ifade ederiz. Halm, 1863, **a.g.k.,** 442 .

ikonografisinde Meryem sağ eliyle inananlara doğru yolu yani "İsa" yı işaret ederken, Çocuk İsa'nın sağ eliyle yaptığı Grek usulü kutsama dediğimiz işaret (yüzük parmağı başparmak ile birleştirerek kendi bedeninde birleşen ilahi ve insani doğa alegorisini işaret etmektedir) sessiz olmaya ve dinlemeye bir çağrıdır. *Ad locutio* jesti Roma İmparatorluğu döneminde imparatorların, örneğin İmparator Augustus'un jesti sonraki dönemde Kilise tarafından benimsenmiş ve halkı kutsama jestine dönüşmüştür. Meryem'e Müjde sahnesinde Cebrail'in *ad locutio* jesti "Tanrı iradesini" haber verirken Meryem'in "konuşan eli" Tanrı iradesine boyun eğdiğini, kabul ettiğini ifade etmektedir. Dell'Aquila'ya göre Ortaçağ'da jestlerin tam ve doğru çözümlenmemesi sonucu ortaya çıkan karışıklık sanat tarihçileri tarafından sürdürülmüş, nereden kaynaklandığına bakılmaksızın bu konuşma ya da karşıdakini susturma jesti "kutsama" olarak algılanmıştır[1336]. Caprara bu işaretin azizlere özgü konuşmaya başlamadan önce sessizliği empoze eden bir işaret olduğunu hatırlatmaktadır. Bu jest sadece İsa, piskoposlar, Tanrı'nın müdahalesinin sembolü olan Manus Dei - Dextera Dei ve "Kurtarıcı'nın yolunu hazırlayan" Vaftizci Yahya'ya özgüdür; din şehitlerinde görülmez. Meryem ve azize figürlerinde ise kesinlikle görülmez[1337]. Caprara, ayrıca Deisis sahnesinde İsa'nın tavrının, zamanın sonunda tüm insanlığı yargılamaya hazırlanan "Yüce Yargıç" olarak kutsama değil, mahkemelerdeki yargıçlar gibi cezayı açıklamak üzere olduğunu ifade eden bir tavır olduğunun altını çizmektedir. Ellerin farklı anlamlar ifade ettiğinin bir örneği Güney İtalya'da Gravina'da S. Vito Vecchio Kilisesi'nde karşımıza çıkmaktadır. Kilisede bir dizi aziz figürünü incelersek her birinin ellerinin farklı mesajlar verdiği görülmektedir (Resim 347/Bkz: EKLER).

Hıristiyanlık inancının Eski Ahit ve Yahudilik inancının gelenek ve kültürü üzerine kurulduğu bilinmektedir. Dolayısıyla "Kutsama" jestinin kökenini Kutsal Kitab'ın Eski Ahit metinlerinde aramak doğru olacaktır diye düşünmekteyiz. Genesis-Yaratılış 1:22'de Tanrı "bolluk, bereket ve verimlilik" için suları kutsar; Yasa'nın Tekrarı 33:1'de Musa ölümünden önce İsraillileri kutsar. 2.Samuel 6:11'de ise Rab'bin bir aileyi kutsaması söz konusudur. Genesis-Yaratılış 27'de İshak Yakub'u kutsar. Kutsama jesti Eski Ahit bağlantılı temalarda kutsayanın sağ elini kutsananın başına koyması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Levililer 9:22'de ise Harun sunularını

[1336] F. dell'Aquila, (tarihsiz). Note sulla *Loquela digitorium* e gestualita' negli affreschi pugliesi. https:// docplayer. it /6876513-Note-sulla-loquela-digitorum-e-gestualita-negli-affreschi-pugliesi.html. (Erişim Tarihi 14.3.2021)

[1337] Pavlus: "*Tapınakta kadınlar konuşmaz*" demektedir. Pavlus'tan Korintlilere I.Mektup 14:34.

yaptıktan sonra ellerini halka doğru uzatarak onları kutsamaktadır. Görüldüğü gibi Kutsal Kirap'ta teolojik bağlamda kutsama jesti farklıdır.

Frugoni'nin[1338] de belirttiği gibi imgelerin "sessizce" ne söylediğini anlamak için ellerine bakmak gerekmektedir; yüzük ve küçük parmakları bükülmüş pozisyonda sağ elini kaldırmış kişi konuşuyor demektir; kompozisyonda birden fazla kişi aynı jesti yapıyorsa bir sohbet ortamı söz konusu demektir (Resim 348/Bkz: EKLER). Aynı jesti Meryem'e Müjde sahnesinde İlahi mesajı ileten Başmelek Cebrail figüründe görmekteyiz. "*Konuşan eller"* diyebileceğimiz bu ayrıntının Bizans sanatının etki alanında farklı varyantları ortaya çıkmıştır. Pantokrator İsa apsisten inananlara konuşmak üzere aynı jesti yapar; örneğin Cefalu' Katedrali apsisinde konuşma jesti ile sol elinde tuttuğu açık Kutsal Kitap üzerinde yazılı sözleri ifade etmektedir: "Ben dünyanın ışığıyım, benim ardımdan gelen asla karanlıkta yürümez, yaşam ışığına sahip olur"[1339]. Dolayısıyla dini resimlerde karşımıza çıkan "kutsama" olarak adlandırılan jestin aslında Antik dönem sanatında *ad locutio* olarak bilinen konuşma tavrı olduğunu ve Ortaçağ'dan itibaren sanatçılar ve sanat tarihçileri tarafından teolojik anlamda kullanılmaya ve değerlendirilmeye alındığını varsayabiliriz. Kısacası, farklı mesajlar verdiğini düşündüğümüz konuşan el işaretlerini değerlendirme açısından daha ayrıntılı bir çalışmaya gereksinim vardır diye düşünmekteyiz.

11.-12. Yüzyıl Duvar Resimleri

Matera kentinin tezde ele alınan kiliselerinde 11. yüzyıla tarihlenebilen duvar resimleri bulunmamaktadır. Bu dönemde bölgede yaşanan politik kargaşanın sanatsal üretkenliği olumsuz yönde etkilediği söylenebilir[1340]. 12. yüzyıldan ise parçalı tanıklıklar günümüze ulaşmıştır. Günümüze ulaşan Meryem'e Müjde sahnesi tek örnektir diyebiliriz. Kappadokya kiliselerinde İsa'nın yaşamıyla ilgili öyküsel çevrimin

[1338]Frugoni, 2010, **a.g.k.**
[1339]Yuhanna 8:12.
[1340]1040 yılından itibaren Normanların Güney İtalya'ya doğru akınları artmıştır; 1071 yılında Bizans İmparatorluğu'nun merkezi (Catepanato) Bari'nin ele geçirmeleri nedeniyle bölgede kültürel-sanatsal faaliyetler askıya alınmış olmalıdır. Güney İtalya'da (Puglia Bölgesi) 9.-11. yüzyıllar arasına tarihlenen Bizans kiliselerini konu alan çalışmada da "11. yüzyılın ilk yarısı" olarak tarihlendirilen yapılar ve duvar resimlerinin çoğunlukta olduğu üzerinde durulmaktadır; ikinci yarıya tarihlenen yapı bulunmamaktadır. Sıdar, 2016, **a.g.k.**

ilk sahnesi olan Meryem'e Müjde Matera kaya kiliselerinde Meryem'in yaşamının bir anı olarak ele alınmış ve yerleştirilmiş gibidir. S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'ndeki Müjde sahnesi apsise yöneldiğimizde rahat görülebilecek bir alanda yer almaktadır. Siyah-kırmızı renkli kalın şeritlerden oluşan bir çerçeve içindedir (Resim 82/Bkz: EKLER). Sahnede Meryem sağda ve frontal pozisyondadır, bakışları başmeleğe dönüktür; sol elinde kirmenini tutmaktadır; sağ elindeki tereddüt tavrı ile görülmektedir. Tahtının formu tam olarak anlaşılamasa da kırmızı işlemeli yuvarlak biçimli minderi görülebilmektedir. Tanrı'nın selamını almak için ayağa kalkmıştır. Sol taraftan yaklaşan melekle karşılıklı durmaktadırlar. Cebrail 3/4 pozisyonda, sağ elini Meryem'e doğru uzatmıştır; sol ayağı ile yere basmaktadır; Meryem'in evine henüz ulaşmış hissini vermektedir; kanatlarını tam kapatmamıştır. Her iki figürün yuvarlak ve dolgun yüzlerinde yay şeklinde kaşları, sabit bakışlı iri gözleri, biçimli burun ve küçük mühürlü gibi kapalı ağızları belirgindir. Meryem bol kıvrımlı mavi giysisi, alın kısmında haç işaretli kızıl kahve maphorionu ile ayakta durmaktadır; Cebrail ekru renkli ve etekleri drapelerle uçuşan khitonu üzerinde pembe-kırmızı palliumu ile görülmektedir. Kırmızı renkli tek ayakkabısı giysisinin altından fark edilmektedir. Bu ayrıntılar Bizans resim geleneğinin devamı olarak değerlendirilmelidir görüşündeyiz. İki figür karşılıklı iletişim halinde olsalar da ortada yer alan canlı sarı renkli sütun benzeri bir nesne ile mekan ayrılığı kavramı oluşturulmuştur. Meryem'e Evinde Müjde ikonografisindedir. Sahnede kullanılan renk skalası çok zengin değildir; gölgeler ve kumaş kıvrımları beyaz çizgisel hatlarla verilmiştir. Yüzler tek renkli çalışılmış, hatlar ince veya kalın çizgiler halinde belirtilmiştir. Her iki figürün sarı haleleri düzenli inci dizileri ile süslenmiştir. Müjde sahnesi, 11. yüzyıl geleneğini devam ettirirken, Meryem Doğu'ya özgü ikonografik ayrıntı olan yün eğirirken, şüphe içinde kutsal mesajı dinlerken görülmektedir. Figürlerin yerleşimi ve ikonografik özellikleri ile 12. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Meryem'in yerleştirildiği alan enine üç bölüme (koyu mavi-turuncu-koyu mavi) ayrılmış gibi görünmektedir.

S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde yer alan Meryem ve Çocuk İsa figürünün arasında görünen bir Aziz Andreas başı canlı renkleri ve ifadeli yüzü ile dikkati çekmektedir. İlginç bir palimpsest örneği görmekteyiz; elmacık kemiklerinin gölgesinin yanaklarına düştüğü, sivri sakallı ve dalgalı saçlı bir erkek yüzünün yanında farklı bir sıva katmanı üzerinde kucağında bebek bulunan dökümlü bir mantoya sarılmış bir figür

yer almaktadır. İki figürün başları üst üste oturmamaktadır. La Scaletta Vakfı bu figürleri daha önce "Çocuk İsa'yı tutan Aziz Andreas" diye tanımlamış ve 9. yüzyıla tarihlemiştir[1341]. Sahneyi restore eden Anna Grelle ise Andreas ile Çocuklu Meryem figürünü ayırt etmiş ve Andreas figürünü 11. yüzyıl sonu, 12. yüzyıl ortalarına tarihlendirmiştir (Resim 349/Bkz: EKLER).

Iusco da 12. yüzyıl tanıklığı olarak Matera özelinde üç örneğe işaret etmektedir. S. Giovanni in Monterrone'deki Aziz Andreas, S.a Lucia alle Malve'deki Aziz Gregorius figürünün üzerinde yer alan anonim aziz başı (Resim 349/Bkz: EKLER) ve S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde bir sütun üzerinde yer alan aziz figürleridir; ancak bu son örnek okunamadığı için tarafımızdan değerlendirmeye alınmamıştır[1342]. Roma, 12. yüzyıl sonlarında Güney İtalya'da Grek geleneğinin baskın olduğu Sicilya okulunun hakim olduğunu, Bizans üslubunun giderek çözündüğünü belirtmektedir; döneme ait resimleri Komnenos kültüründen Vladimir ile karşılaştırmaktadır[1343].

13. yüzyıl Duvar Resimleri

S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde kısa süreç içinde üst üste iki tabaka şeklinde resimlemenin (Meryem ve Çocuk İsa ile Andreas figürü), Puglia'nın Normanlar tarafından fethedilmesinden sonra, yani 11. yüzyılın ortalarından itibaren ortaya çıkan bir durum ile ilgili olabileceğini düşünmekteyiz. Bilindiği gibi Havari Andreas Konstantinopolis Kilisesi'nin kurucusudur. Puglia'da Aziz Andreas kültü bölgedeki Grek etnik grup tarafından Normanların gelişi ile birlikte yükselişe geçen Roma Kilisesi'nin üstünlüğüne karşı bir polemik konusu haline getirilmiştir; bölgede yaşayan Ortodoks cemaat ile Norman döneminde (1071 sonrası) ortaya çıkan Roma Kilisesi'nin üstünlüğünü savunanlar arasında yaşanan çatışma[1344] sonucu uygulanan bir strateji olabilir diye düşünmekteyiz. Bölgede yaşanan politik değişiklik sonucu Roma Kilisesi'nin üstünlüğünün altını çizmek amacıyla Andreas figürü üzerine Bebekli Meryem figürü yerleştirilmiş olmalıdır. Andreas figürü parlak portakal rengi zemin üzerinde fırça darbeleri ile ustaca işlenmiş beyaz saçları, bıyığı ve sakalı ile dikkati

[1341]La Scaletta, 1995, **a.g.k.**
[1342]S.Iusco (1997). Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera, "*Basilicata: il turismo possibile",* Basilicata Regione Notizie, n. 3-4, s.119-128.
[1343]Roma, 1989, **a.g.k.,** 102-103.
[1344]Fonseca, 1979, **a.g.k.,** 35.

çekmektedir; frontal duruşu ve sabit bakışlarına karşın yüzdeki renklendirme ve belirgin-dik burun hattı ile ifadeli bir yüze sahiptir. Adını oluşturan Sanctus (aziz) kelimesi Latince ve dikey olarak, Andreas ise yatay olarak başının yanına yazılmıştır. Bilindiği gibi Meryem figürü "Kilise"yi sembolize etmektedir. Ayrıca, söz konusu Bebekli Meryem tasvirinin 13. yüzyıl Sırbistan resimlerine benzerliği dikkat çekmektedir; özellikle Kurbinovo ve Kastoria- Mauriotissa Kiliselerindeki üslubu anımsatmaktadır [1345] . Yüzün volümlenmesindeki renk kullanımı, renk geçişleri, yeşilimsi gölgeler, yanaklardaki kırmızı lekeler benzerlik oluşturmaktadır. Meryem ve İsa imgeleri giysilerinin kumaş kıvrımları ve gölgeler, siyah bordürlü ve inci dizili büyük haleleri ile 13. yüzyıla tarihlenmektedir[1346]. Yüzdeki ifade, giysilerdeki drapeler ve ışık-gölgeler, sarı renkli siyah bordürlü büyük hale, özellikle dikey olarak yerleştirilmiş Latince yazıt ile Mileseva'da 1222-1228 tarihli Chiesa dell'Ascensione di Cristo Kilisesi resimleri ile yakın benzerlikler göstermektedir. On ikinci yüzyıldan itibaren Adriyatik Denizi'nin iki kıyısı arasındaki ticari ilişkilerin varlığı, Monopoli, Molfetta, Trani ve Bisceglie ile Ragusa (Dubrovnik), Kotor, Jadar ve Split arasında imzalanan dostluk anlaşmaları sanatsal ve kültürel etkileşimin de temelini oluşturmuştur [1347] . Nitekim Caragnano da zamanımıza ulaşabilen 13.-14. yüzyıla tarihlenen Puglia bölgesi kaya oyma kiliselerindeki resimlerin Makedonya ve Sırbistan'da o dönemde ortaya çıkan yeni sanat üslupları ile sıkı bağlar sergilediğini savlamaktadır[1348].

S.Giovanni in Monterrone'deki bu palimpsest figürler, Taranto-Palagianello'daki Sant'Andreas Kaya Kilisesi'nde (13.yy.) bir kompozisyonda yan yana yer alan Hodegetria ve Andreas tasvirleri ile benzerlik taşımaktadır (Resim 351/Bkz: EKLER). Ayakta duran Andreas figürü uzun yüzlü, gri sakallı ve gri uzun saçlarıdır; uzun burnu keskin bir hatla belirtilmiştir. Kulaklar ayrıntılı işlenmiştir. Ağzı küçüktür, kaşları ve gözleri belirgindir. Yüzünde farklı renklerde gölgelendirmelerle sağlanan ifadelilik dikkati çekmektedir. Başındaki hale Meryem'inkiyle aynıdır. Dikey olarak solda Sanctus sağda ise Andreas yazılıdır (Resim 349/Bkz: EKLER). Canlı renkleri ve

[1345]Lorusso Romito, 1999, **a.g.k.,** 177.
[1346]S.Pajic. Aktaran: Caragnano, 2011, **a.g.k.,** 126.
[1347]Cioffari, 1998, **a.g.k.,** 335-339; P.Belli D'Elia, I rapporti con l'area dalmata, AAVV., *Andar per mare-Puglia e Mediterraneo tra mito e storia* (Ed.R.Cassano-R.Lorusso Romito-M.Milella), Bari, s.341-350.
[1348]Caragnano, 2011, **a.g.k**., 120.

dinamizmi ile Komnenos dönemi sanatını anımsatmaktadır[1349]. Üst bölümdeki açıklamalar doğrultusunda Palagianello Kilisesi'ndeki Çocuklu Meryem ve Andreas figürlerinin Roma Kilisesi'ne bağlı olmayan bir grup Hıristiyan'ın varlığına işaret ettiğini savlayabiliriz. Meryem ve Andreas'ın Konstantinopolis'in patron azizleri olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Matera'daki palimpsest örmeğin ise, çok kısa zaman aralığında üst üste yerleştirilen iki figür olduğunu, yetkisi altında bulunulan Roma Kilisesi'ne bağlılığın bir kanıtı olduğunu ileri sürebiliriz.

S.Nicola dei Greci Kilisesi apsis yarım dairesi içinde yer alan tahrip olmasına karşın süslü bir taht üzerinde oturduğunu söyleyebileceğimiz Meryem ve Çocuk tasviri parlak renkleri ile dikkati çekmektedir (Resim 105/Bkz: EKLER). Sahnenin bir kısmı tahrip olduğu için anne ve oğlun ilişkileri tam anlaşılamamaktadır. Meryem'in eşkenar dörtgen şeklinde değerli taşlarla süslü halesi çerçeveden taşmaktadır. İkonografik olarak Bizans geleneğine uygundur. Yazıtından kalan MAT bölümü Latince MATER'in parçası olmalıdır. Geniş sarı ve kırmızı şeritlerden oluşan çerçevesi içinde ve halesinde düzenli inci dizisi dikkati çekmektedir. İmgeyi 12. yüzyıla tarihleyen araştırmacılar bulunmaktadır. Ancak apsiste yer alan benzer çerçeve içindeki Barbara ve Panteleimon figürleri 13. yüzyıla tarihleniyorsa Meryem imgesi de aynı yüzyıl içinde az zaman farkıyla gerçekleştirilmiş olmalıdır. Bu özellikleri ile 13. yüzyıl resim özellikleri yansıtmaktadır. A. Grelle, Rotili'nin önerisine dayanarak 13. yüzyıl başı olarak sanatsal kariyerinin olgun döneminde bir sanatçıyı işaret ederken[1350]; Calo' Mariani tasvirdeki Rinaldo da Taranto ve Giovanni da Taranto tarzına benzerliklere dikkat çekmektedir[1351].

Azize Barbara kültü, bilindiği gibi Suriye, Mısır, Bizans ve Kıbrıs'ta[1352] ve Yunanistan'ın bazı bölgelerinde[1353] sıkça karşımıza çıkmaktadır; Güney İtalya'da olasılıkla Bizans hakimiyeti sırasında yayılmıştır. Puglia'da, Basilicata'da Matera'da, Campania Bölgesi'nde Calvi ve Ravello'da kaya oyma kiliselerde azizenin imgesi sıklıkla görülmektedir.

On ikinci ve 13. yüzyıllar Güney İtalya'da Bizans İmparatorluğu'ndan miras kalan yerleşik kültür üzerine özellikle bölgeye ulaşan ikonalar ve minyatürlü el yazmaları ile

[1349]Castelfranchi, 1991, **a.g.k.,** 165-166.
[1350]Grelle Iusco, 1981, **a.g.k.;** Rotili, 1980, **a.g.k.,** 149-157.
[1351]Calo' Mariani, 1978**, a.g.k.,** 49.
[1352]Mouriki, 1984, **a.g.k.,** 171-213. Panaghia at Moutoullas Kilisesi'ndeki azize figürünü hatırlatmak gerekmektedir.
[1353]Safran, 2005, **a.g.k.,** 180.

yeni bir kültürün aşılandığı dönemdir. Dönem içinde din adamlarının, prens ve şövalyelerin girişimleri ile Avrupa ve Akdeniz coğrafyasında eser ve sanatçıların dolaşımı hareketlenmiştir. Şövalye tarikatlarının hareketliliği ile kutsal emanetler, ikonalar ve minyatürlü el yazmaları bölgeye ulaşmıştır. Saray ortamında (Swabia ve Anjou) gerçekleşen sanatsal faaliyetler, el yazmaları alış verişi farklı kökenlerden kültür modellerinin değişimi ve etkileşimini hızlandırmıştır. Hac ziyaretleri de özellikle dolaşımda olan Meryem ikonalarının artışını sağlamıştır[1354]. Bu dinamiklerle figürlerde iki kaş ortasında kırışıklık, yanaklardaki çöküntü, küçük elma şeklindeki lekeler, çıplak figürlerde karnın bölümlenmesi, perizonion kumaşında ortaya çıkan "camsı" vurgular gibi üslup özellikleri bölgeye ulaşmıştır. Bu özellikleri taşıyan adak imgeleri ve resimler kiliselerin duvarlarını süslemeye başlamıştır. Meryem, başmelek, keşişler, martir figürleri yaygın olarak işlenmiştir. Aziz Fransisko'nun Gargano'daki hac ziyaretinden (1216) sonra bölgede Fraksisken izleri de görülmeye başlamıştır[1355]. Başı tonsuralı, koyu renk saiolu (papaz cüppesi) din adamı figürleri repertuarda yerini almıştır.

On ikinci yüzyıl sonu ve 13. yüzyıl başlarında Matera'da çok sayıda yeni kaya oyma kilise ortaya çıkmıştır. Kiliselerin süslenmesi konusunda da yeni bir döneme girildiği düşünülmektedir. Bir yandan özellikle Haçlıların ardından bölgeye ulaşan güçlü Doğu etkileri diğer yandan Benediktin uyaranlar ve Normanların gelişiyle ortaya çıkan Batı etkileri nedeniyle eklektik, kararsız bir resim üretimi söz konusudur. Doğu etkisi resimde hissedilir; örneklerde Ortadoğu ve Sina örnekleri gibi tek bir modelden kaynaklanan adak ikonaları benzeri kutsal imgeler fiziksel varlık ve hareketten, vücut volümünden yoksun vurgulanmıştır. Batı etkileri ise kabartma ve ışık-gölge ile ortaya çıkan bir tür natüralizm, Latin usulü kutsama ve fona yerleştirilen mimari öğelerle ifade edilen mütevazı unsurlar olarak ortaya çıkmaktadır.

Kültürel bileşenlerin farklılığı nedeniyle 13. yüzyıl'da Puglia-Basilicata bölgesindeki resim üretiminde önemli bir artış yaşanmıştır. Resimler artarken diğer yandan bazı resimler yeniden yapılmıştır (palimpsest); kaynak yokluğunda eski resimlerin sayısını bilinmemektedir, tesadüfen dökülen sıvaların altından bir kısmı görebilmektedir. S.Giovanni in Monterrone'de Meryem ve Çocuk İsa'nın altında yer alan Aziz Andreas'ın yüzü, S.a Maria alle Malve'de S. Gregorius figürünün üzerindeki

[1354]Calo' Mariani, 2009, **a.g.k.**
[1355]Pellegrini, 2015, **a.g.k.,** 111-121. Aziz Fransis'in kanonizasyonu 1228 yılında gerçekleşmiştir; adının başına Sanctus (aziz) epiteti yerleştirilmiştir.

aziz büstü az sayıda renkle yapılmış, ancak ifadesel olarak çok yoğun, neredeyse portre şeklinde Helen dönemi filozoflarını anımsatmaktadır (Resim 350/Bkz: EKLER). Bir diğer örnek S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde bir sütun üzerinde yer alan üç aziz imgesidir; farklı dönemlerde farklı figürler üst üste çalışılmıştır (son örnek tanımlanamadığı için değerlendirmeye alınmamıştır) . Bu örnekler üslup olarak 12. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Iusco, Haçlı Seferleri'ni izleyen 13. yüzyılda Puglia ve Lucania resimlerinde "Batı kültüründen kaynaklanan yeni uyaranlar ve Doğulu etkilerin yanında Bizans dogmatikliğinin devam ettiğini ileri sürmektedir [1356] . Kültürel değişimleri vurgularken Matera'da Kutsal Topraklarla bağlılığı kanıtlayan somut veriler de karşımıza çıkmaktadır. 1097 yılındaki seferde Matera'dan Bohemond'un ordusuna katılanlar olduğu gibi 1222 yılında Akka'dan (Acri-Accon)[1357] gelen S.Giovanni (St. Jean) rahibeleri kentte yerleşmiş ve St.Jean Misafirhanesi kurulmuştur. Kentte Giovanni'ye (St. Jean) adanmış kilisenin kurulması yanında S.a Lucia alle Malve ve S.Giovanni in Monterrone Kiliselerinde yer alan Yahya (Giovanni) figürleri kentteki St. Jean cemaatinin varlığını işaret etmektedir. Mariani'nin belirttiği gibi 13. yüzyılın ikinci yarısında Güney İtalya'da sanat alanında Akka'da (Acri-Accon) aktif olan scriptoriumlarda hazırlanmış elyazmalarını tanıyan, kökeni Bizans geleneğine dayanan Kutsal Toprakların çağdaş Frank üretimiyle Batılı etkilerin şekillendirdiği bir üretimin varlığı söz konusudur[1358] . Anjou dönemi boyunca zarif ve akışkan bir üslup şeklinde Melfi, Barletta, Altamura, Matera, Fasano ve Brindisi'de Akdeniz ve Batı etkileri bir aradadır. Matera'da S.a Lucia alle Malve Kilisesi'ndeki Aziz Vito, Massafra'daki S.Antonius Abate örnekleri verilebilir. Görüldüğü gibi Bizans ikonografik geleneği devam etmektedir ancak, üslup Balkan ve Haçlı etkileriyle canlanmıştır. Hac yolları[1359] üzerinde saygı gören Büyük Yakup, Petrus, Leonardo de Noblat gibi aziz figürleri repertuarda yerlerini almıştır. Azizlerin seçiminde belirgin Roma Kilisesi etkisi ortaya çıkmıştır[1360].

[1356]Iusco, 1997, **a.g.k.,** 119-128.
[1357]Kudüs Haçlı Devleti'nin başkenti olan Akka (Acri-Accon) liman kenti olarak 12.yüzyılda ve 13. yüzyılın sonuna kadar Doğu ile Batı arasında önemli bir iletişim merkezi işlevindedir.
[1358]Calo' Mariani, 2009, **a.g.k**.,
[1359]Hac yolları için Bkz: Dalena, 2003, **a.g.k.**
[1360]Castelfranchi, 1998, **a.g.k.,** 136.

13. yüzyıl duvar resmi, Folda'nın deyimiyle, Suriye-Filistin, Sina ve Kıbrıs üsluplarının iç içe geçtiği çok kültürlü bir karaktere sahiptir[1361]. Haçlı Seferleri sürecinde gerçekleşen kültürel etkileşim 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyılda bölgede karşımıza çıkan Bizans sanatı ve Batı sanatından kaynaklanan eklektik üslubu açıklamaktadır. Batılı sanatçıların Kutsal Topraklarda atölyeler kurduğu ve Bizans ikonalarını kopyaladıkları bilinmektedir[1362]. 1244 yılında Kudüs'ün kaybedilmesi, 1291 yılında Akka'nın (Acri-Accon) düşüşünden sonra St. Jean Hospitalierler Kıbrıs'a sığınmışlardır. Bu grupla birlikte Haçlıların ardından Kutsal Topraklara giden, orada çalışan ikona ve minyatürlü el yazmaları üreten bazı sanatçı ve atölyeler de adaya yerleşmiştir. Diğer sanatçılar ise Puglia limanları üzerinden ülkelerine dönmüş, Doğu (Bizans) ve Batı etkilerinin kesiştiği yeni kültürü, yeni modelleri Avrupa'ya yaymışlardır[1363]. Bu göç sonrası Kıbrıs'ta üretilen ikonalar ve minyatürlü yazmalar da repertuara eklenince 13.-14. yüzyıllarda oluşan ilişkiler ağı sayesinde Kıbrıs, Balkanlar (Sırbistan, Arnavutluk), Rodos, Adriyatik limanları, Haçlı bakımevleri arasında şövalyelerin denizaşırı ilişkileri vasıtasıyla duvar resimlerindeki benzerlik devam etmiştir. Bu nedenle Güney İtalya'da ortak karakteristik gösteren örnekler "Denizden gelen" olarak adlandırılmaktadır. İç bölgelerde benzer imgelerin varlığı ise adak ikonaları olarak üretilen veya ithal edilen ikonalardaki modellerin kopyalandığı düşüncesini güçlendirmektedir; ayrıca Puglia ve Lucania'daki (Basilicata) scriptorium ve atölyelerde üretilen minyatürlü el yazmaları, kodeksler ve exultet ruloları da bulunmaktadır[1364].

Bölgede duvar resimlerindeki Grekçe yazıtların yerini giderek Latince yazıtlar almaktadır; kesin tarih bulunan son Grekçe yazıtlı kilise 1376 yılına tarihlenmektedir[1365]; bu dönemden sonra Latince kullanılmıştır diyebiliriz. Tursi'de S.a Maria d'Anglona Kilisesi duvar resimleri üzerinde Grekçe yazıtların yanına Latince yazıtlar eklenmiştir. Anglona resim örnekleri Komnenoslar döneminin sonlarına ait bir

[1361]Folda, 1976, **a.g.k**.; J.Folda (1997). I manoscritti miniati negli Stati crociati, *Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270, catalogo della Mostra a cura di M. Rey-Delqué* (Roma 1997), Milano, Electa, 1997, s. 299-305.
[1362]Weitzmann, 1966, **a.g.k.,** 70.
[1363]Weitzmann,1966, **a.g.k.,** 74-75.
[1364]Puglia ve Basilicata bölgelerinde az sayıda da olsa ikonaların varlığı 11. yüzyıldan beri bilinmektedir. Siponto Başpiskoposu Gerardo'nun 1063-1067 yıllarında Tremiti Benediktin Manastırı'ndan manastırın mülkiyetindeki tuzlaların bir bölümü karşılığında ikona satın aldığı bilinmektedir. Aktaran Iusco e Pace, 1982, **a.g.k**., 245-259; Pace, 1985, **a.g.k.,** 259-298; Leone De Castris, 1986, **a.g.k.,** 461-512.
[1365]Lecce, Vaste-SS Stefani Kriptası apsisinde halesi yıldızlı İsa figürü yanında diz çökmüş aristokrat bir bani ailesi görülmektedir. Yunanca yazıt yanında 1376 tarihi okunmaktadır.

kültürün izlerini taşımaktadır; Sırbistan ve Makedonya eyaletlerinden doğrudan bir üslup ithalatını ortaya koymaktadır. Dışavurumcu üslupta, dikkat çekici renklerin kullanıldığı, figürlerin uzadığı, Kastoria, Kurbinovo ve Nerezi döngülerinde benzerlerini gördüğümüz bir üslupla karşılaşılmaktadır. Giuseppe Roma [1366], bu dönemde İtalya'da Grek-Sicilya okulunun egemen olduğunu, izlerinin Grottaferrata ve Sant'Angelo in Formis'te izlenebildiği Bizans tarzının yavaş yavaş çözülmeye başladığına işaret etmektedir.

Bölgeyi ele geçiren Bizans'tan uzak Fransız ortamına yakın Normanlar doğal olarak Güney İtalya'ya kendi modellerini getirmişlerdir. Basilicata Bölgesi Melfi kentinde S.a Lucia Kilisesi'nde Çocuklu Meryem ve Azize Lucia figürleri[1367] Bizans resim kurallarına uygun olarak frontal ve hiyeratik, başlarında inci dizileri ile çevrili haleleri olan, yanakları (elmacık kemikleri) kırmızı ile renklendirilmiş, dudakları küçük, uzun ve ince burunlu, belirgin kaşlı, başları tamamıyla örtülü figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekanda Lucia'nın yaşamı çevrimi yer almaktadır; bu öykülemede de figürler uzun ve incedir; basit tunikler giymektedirler; sahnelerde Fransız etkili mimari öğeler dikkati çekmektedir. Ancak Bizans resminde görülen haleler yerini başa farklı şekilde bağlanmış örtülere bırakmıştır. Oldukça canlı ve akıcı bir üslupla, yumuşak ve sıcak renkler tercih edilmiştir. S.a Margherita Kilisesi[1368] resimleri de aynı ortamın ürünüdür. Badem gözler, uzatılmış kaşlar, kartal burun, dudakların kıvrımı, çene altında boynun katları, siyahla bordürlenmiş eller, vücudun volümlenmesi gibi ayrıntılar Katalan resmi etkileri de taşımaktadır. S.a Lucia Kilisesi resimlerinin Katalan sanatçıların çalışmasını görmüş yerel bir sanatçının elinden çıktığını söyleyebiliriz.

Bölgede Bizans siyasi varlığının 1071 yılında sonlandığı durumda, 13. yüzyıla tarihlenen duvar resimleri ve ikonalarda Bizans veya Batı etkileri nelerdir şeklinde bir soru sorulabilir. Bizans sanatı esasen litürjiktir; zaman içinde işaretler, imgeler, semboller geleneği sürdürür ve çok az değişime uğrar. Bu nedenle farklı bir dış kriter yokluğunda eserlerin kesin tarihlendirmesini yapmak ve sanatçı kimliğini belirlemek zordur. Diğer yandan imgeler ibadet işlevlidir ve sanatçılar eserlerini imzalamaz; sanatçının elini yönlendirenin ilahi irade olduğuna inanılır. Meryem ikonasının Aziz

[1366]Roma, 1989, **a.g.k.,** 102-103.
[1367] https://www.viaggiareinpuglia.it/allegati/Itinerario/melfi_santa_lucia_1385657684585.pdf. (Erişim Tarihi 5.2.2021)
[1368]Vivarelli, 1973**, a.g.k.,** 547-585.

Luka'nın elinden çıktığına, İsa imgesinin *acheiropoieta* - insan eliyle yapılmamış olduğuna inanılır. Zeminde altın rengi kullanımı da doğaüstü bir anlam içermektedir. İnsan figürü beden ve hareketten yoksundur; "ilahi olan" fiziksel bir hacme sahip değildir ve hareketsizdir. Bizans sanatı sanatçıya ikonografik ve yapısal bir özgürlük tanımaksızın yüzyıllar boyunca bu titiz disiplin içinde varlığını sürdürmüştür. Çalışılan yapılarda Batılı yenilikler dediğimizde ise rölyef, ışık-gölge, sınırlı harekete bağlı olarak giysilerdeki basit dalgalanmalar ve Latin usulü kutsamadan söz edilebilir. Ayrıca portiko görünümünde sütunlarla bölünmüş ve kemerlerle sınırlanmış aziz kompozisyonlarını örnekleyebiliriz. Halelerin sarmal dallarla süslenmesi veya aynı formda alçı kabartmalarla bezenmesi, aziz figürlerini çevreleyen yaşamıyla ilgili sahneler de bu listeye eklenebilir. Bizans aziz repertuarının Eligio, Martino, Leonardo, Benediktus, Fransis, Domeniko gibi isimlerin eklenmesiyle genişlemesi de önemli bir gelişmedir. Dönemin dünyasına uygun olarak, uzun ve armalı tunikler giyen, oval ve uçurtma formunda kalkanlar taşıyan, şövalye tarikatlarının renginde üniformalar giyen aziz figürleri ortaya çıktığı gibi, S.Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki Barbara gibi saray kadını görünümünde sallantılı iki halkadan oluşan küpeli, bazen inci pendantlı küpeli, örtünün altından taşan dalgalı veya boncuklu kurdelelerle örülmüş saçlı, başları tam örtülü olmayan azize imgeleri 13.-14. yüzyıl üslubunun izlerini taşımaktadır.

Ancak tüm bu yeniliklere karşın baskın ikonik yapı terk edilmemektedir. Bu nedenle, tarihlendirme konusu üzerinde çalışmalar devam etmektedir; kültürel bileşenler hakkında Kappadokya, Makedonya, Filistin gibi uzak coğrafya yanında bölgesel bağlamda da ortaya çıkan farklı görüşler bulunmaktadır. Haçlı etkisi Puglia-Lucania resim geleneğinin 13. yüzyılını kısmen açıklayabilmektedir. Bu yeniliklerin Batı kültürü etkileri ile birlikte Puglia minyatürlü el yazmaları ve rulolarındaki canlı dile, doğallığa ve özgürlüğe eklenmesi söz konusudur. Bu dönemden bilinen sanatçı ismi yoktur; sanatçılar tek bir noktada çalışıp sonra yok olmuş gibidirler. 13. yüzyıl sonunda Giovanni ve Rinaldo da Taranto isimleri ortaya çıkmıştır. Rinaldo da Taranto'nun 13. yüzyıl sonunda Matera Katedrali'nde çalıştığı daha sonra Brindisi'de S.a Maria del Casale Kilisesi'nde "Son Yargı Günü"[1369] sahnesini gerçekleştirdiği kabul edilmektedir.

[1369] https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Maria_del_Casale#/media/File:Interno_chiesa_del_casale.JPG. (Erişim Tarihi 21.2.2021) Iusco, Rinaldo de Taranto'nun imzasını taşıyan tek eserin Brindisi'deki bu resim olduğunu ileri sürmektedir. Iusco,1997, **a.g.k.** ,119-128.

Günümüzde Matera Katedrali'nde bulunan "Madonna della Bruna" ikonası[1370], S.a Lucia alle Malve Kilisesi'ndeki Galaktotrophousa (Emziren Meryem) ve Gregorius figürleri üslup benzerliği göz önüne alınarak Rinaldo da Taranto'ya atfedilmektedir. S.Nicola dei Greci'deki Barbara figürü saç şekli ve mücevherleri, ikonik yüzü, tuttuğu gösterişli haç, sol eliyle yaptığı adanmışlık tavrı ile aynı sanatçıyı işaret etmektedir. Yanındaki Pantaleone figürü de aynı tavır ile aynı sanatçının elinden çıkmış izlenimi yaratmaktadır. Hemen yanındaki Nikolaus ise aynı döneme tarihlenmektedir (Resim 104/Bkz: EKLER); ancak daha düşük kaliteli bir işçilik göstermesi nedeniyle farklı bir sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir diyebiliriz.

Güney İtalya'da 13. yüzyıl anıtsal duvar resimlerini incelerken bölgenin Kıbrıs ile ilişkilerine bakmak gerektiği düşüncesindeyiz. Puglia ve Kıbrıs resimleri ile Sina ikonaları benzerliğine dikkat çeken araştırmacılar figürlerin yüz hatlarının etrafında yer alan yeşil gölgeler, yuvarlak yüzler ve doğrusal hatlarla kaya oyma kiliselerde gördüğümüz 13. ve 14. yüzyıl başına ait duvar resimlerinin Kıbrıs-Moutoullas'taki, 1280 yılına tarihlenen ayakta duran aziz ve azize figürleriyle benzerlik gösterdiğini belirtmektedirler. Bu bağlamda Moutoullas Panagia Kilisesi'ndeki Azize Barbara figürü S.Nicola dei Greci Kilisesi apsisinde yer alan Barbara ile karşılaştırılabilir (Resim 309.b ve Resim 352/Bkz: EKLER). Frontallik ve ikoniklik dışında yuvarlak ve yassı yüzleri, belirgin yay şeklinde kaşları ve dik burunları, göz altındaki gölge ile belirgin kılınmış iri gözleri, başlarının sadece tepe kısmını örten bir başlık, özenle şekillenmiş veya örülü saçlar, halka şeklinde küpeler ve küçük ağız ortak özelliklerdir. İç kısımları bezemeli kare (baklava) desenli ve inci işlemeli giysiler dönemin özelliği olmalıdır. Matera Kilisesi'nde Barbara'nın yanında yer alan Pantaleone'nin de giysileri üzerinde de aynı desen dikkati çekmektedir. Ayrıca Pace, halesi üzerindeki sarmal dallar şeklindeki bezemenin Kıbrıs kökenli olduğunu belirtmektedir. S.a Lucia alle Malve Kilisesi duvarındaki Başmelek figürünün imperyal giysileri üzerinde de aynı baklava şeklindeki desen ve canlı renkler dikkati çekmektedir. Figürlerin vücut hatlarını belli etmeyen giysi formları da ortak özellikler olarak sıralanabilir. Weitzmann, bu noktada Sina, Azize Katherina Manastırı'nda korunan birçok imgeyi hatırlatmaktadır. Nitekim 13. yüzyıla tarihlenen Aziz Stilit Simon ve Barbara ikonası figürlerindeki benzerlikleri dikkate almak gerekmektedir (Resim 309.a./Bkz: EKLER). Sina ikonasını gerçekleştirenin

[1370] https://madonnaagechildrenedad.blogspot.com/2020/12/cattedrale-madonna-della-bruna-matera. html. (Erişim Tarihi 21.2.2021)

Acri'de çalışan Puglialı bir ressam olabileceği söylenirken, Mouriki, Moutoullas'taki Panagia freskoları için Kıbrıs'ta eğitim almış Suriyeli bir sanatçının varlığını ileri sürmüştür[1371]. Güney İtalya, özellikle Puglia resimleri Sina ikonalarıyla çok sayıda ortak özelliği paylaşmaktadır. Yoğun ikonik ve adanmışlık karakteri ön plana çıkmaktadır; figürlerinin frontalliği, incilerle çevrelenmiş kabartma haleler, bir tür ızgara deseniyle süslenmiş giysiler (genellikle baklava biçiminde süslemeler taşıyan), kıvrımlı ve incilerle işlemeli giysiler ortak karakteristikleri oluşturmaktadır. Ayrıca bedenin silueti, doğrusal hatlar ve porselen gibi pürüzsüz yüzler de dikkati çekmektedir. Mouriki'nin bu önerisine katılan araştırmacılar olmuştur[1372]. Bunlardan Immerzeel ve Hélou bu ressamların "...en azından adayla bağlantıları olduğunu, hatta Kıbrıs atölyelerinde eğitim almış olabileceklerini" ileri sürmüşlerdir. Immerzeel ise adresi 13. yüzyılın ortalarında faaliyet gösteren ve eserleri önemli bir etkiye sahip olan "Suriye tarzı" nın merkezi olan Bahdeidat Ustası'na kadar götürmüştür. Güney İtalya resim sanatındaki "Kıbrıs etkileri" karmaşık bir konudur; Kıbrıs ve Güney İtalya sanatı arasındaki benzerlikler üzerinde uzun araştırma gerektiren bir konudur[1373]. Aslında, üslup benzerliği tek başına her iki bölgeden ressamlar arasındaki etkileşimin varlığını doğrulamak açısından yeterlidir diye düşünmekteyiz. Benzerlikleri irdelerken kültürel grupların kimliğinin akışkan olduğu gerçeğini her zaman aklımızda tutmamız gerekmektedir[1374]. Yirminci yüzyılın ilk yarısına ait literatür, bu mekanları manastır kültürünün, yani efsanevi Bazilyen kültürünün parçaları olarak incelerken son araştırmalar seküler topluluklarla bir etkileşim olduğunu öne sürmektedir. Fonseca'ya göre de kaya oyma kiliseler dini kullanım dışında sosyal, politik, ekonomik ve kültürel işlevler de yüklenmiştir. Çoğu Roma Latin Kilisesi'ne bağlı Hıristiyanlara yöneliktir ve

[1371]Mouriki, 1986, **a.g.k.,** 55, 71.

[1372]Suriyeli sanatçıların Kıbrıs'a transferiyle ilgili öneriler yapılan yakın tarihli çalışmalarda daha da ileri götürülmüştür. L.A. Hunt (1991). A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai, *Byzantine Modern and Greek Studies* 15, 96-145; Folda, 1992, **a.g.k.,** 106–33; Helou, 2006, **a.g.k.,** 53-72*;* Cruikshank Dodd, 2004, **a.g.k.,** 94–95; Immerzeel, 2009**, a.g.k.,** 91–92; Snelders - Immerzeel, 2012-2013**, a.g.k.,** 76–106, (97–103).

[1373]Örneğin, Moutoullas'ın kuzey duvarında bir sütun üzerinde tasvir edilen Orans Meryem, yuvarlak yüzü, küçük, dolgun dudakları ve görünür boyun kaslarıyla, Mottola'da San Nicola Kriptasındaki Paraskevi figürü ile benzerdir; ayrıca küçük gözleri, yuvarlak, oyuncak bebek benzeri yüzü ve belirgin burun delikleriyle Gravina- San Vito Vecchio'daki Tahtta Meryem ile neredeyse aynıdır.

[1374]Güney İtalya ve Kıbrıs'tan benzer imgeleri incelerken, her bir imgenin kendi adak uygulamaları, seyirci alışkanlıkları ve iletişim sistemlerine sahip farklı izleyicilere hitap etmek için aynı formları kullandıklarını göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Örneğin Kıbrıs'ta, Puglia resimleriyle karşılaştırılan freskolar, yerel halkın sponsor olduğu ve Ortodoks ayinlerine yönelik küçük köy kiliselerini süslerken, Güney İtalya'dakiler kaya oyma kiliselerde yer almaktadır. Diehl, 1894**, a.g.k.,** 25–28; Medea, 2014, **a.g.k.,** 1:22–25, 28.

Benediktin rahipleri tarafından desteklenmektedir. Kilisede, bir çevrim programının var olduğu durumlarda, Ortodoks Hıristiyanlara hitap ederken, diğer durumlarda farklı tarikatların kullanımına tahsis edilmiştir[1375] . On üçüncü yüzyıla gelindiğinde, ayinlerin artık sadece Grekçe olmadığı, duvar resimlerindeki yazıtların Latince olmasına dayanarak çoğunlukla Latince veya iki dilli litürji gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Güney İtalya'daki kiliselerin çok azı öyküsel çevrim içermektedir[1376]. Pace'nin "Puglia ikonizmi" olarak adlandırdığı yani güçlü bir adak / adanmışlık karakterine sahip olan, azizlerin tek veya çift imgelenmesi bölgede yaygın bir gelenektir. Castelfranchi, Doğulu aziz figürlerinin ikonografik ve üslup olarak yayılmasında 11. yüzyıla tarihlenen Bari-Exultet 1'in etkilerini de kabul etmek gerektiğini belirtmektedir[1377]. Kıbrıs kiliselerinde ise çoğunlukla didaktik işlevli mükemmel çevrimler yanında Mouriki'nin dikkat çektiği gibi 13.yüzyıldan itibaren, anlatının bütünlüğünü bozmayacak şekilde birkaç adak imgesi ortaya çıkmıştır[1378] . Benzer imgelerin Güney İtalya kiliselerinde de ortaya çıkması nasıl açıklanmalıdır? Pace, resimlerinde ortak ikonaları ve şablonları kullanan sanatçılara dikkat çekmektedir. Ayrıca 1244 yılında Kudüs'ün kaybedilmesi ve 1291'de Acri'nin düşmesiyle Doğu'da Haçlı egemenliğinin sona ermesi sonucu Kıbrıs üzerinden Puglia ve Latin Batı'ya göç eden "Haçlı" ustaların tek açıklama olmadığını belirtmektedir[1379] . On üçüncü yüzyılın sonunda Güney İtalya'da çok etkin bir sanatsal üretimin varlığı Kutsal Topraklardan evlerine dönen, yeni deneyimlerini ve modellerini paylaşan Güney İtalyan ressamların varlığına bağlanabilir. Andronikou ise, Kıbrıs ve Güney İtalya arasındaki ilişkilerin tesadüfi değilse de dolaylı yoldan olduğunu savlamaktadır[1380]. Kıbrıs'ın Güney İtalya'ya devşirilen şablonlar ve sanatsal formüllerin en önemli taşıyıcısı olduğu kesindir; ancak daha yakından incelendiğinde, Puglia'nın Kutsal Topraklarla ilişkileri daha erken dönemlerde başlamıştır. Brindisi limanı, Doğu Akdeniz ile yapılan trafikte önemli bir rol üstlenmiştir; Doğuya seyahat eden Haçlılar

[1375]Fonseca, 1983, **a.g.k.;** Tortorelli, 2012, **a.g.k.,** 4, 10, 29–30.
[1376] Çevrim içeren kiliseler S. Vito dei Normanni'de (1196) San Biagio kaya kilisesi, Grottaglie yakınlarındaki Grekçe yazıtlanmış İsa'nın yaşam hikayeleri döngüsü görülen Lama di Penziero Kilisesi (13. yy. başı), Casale di Cicivizzo'nun temsilcisi Giovanni di Ugento'nun baniliğinde Grek-Salentolu iki sanatçının resimlediği Celsorizzo'daki Acquarica del Capo'daki (1283) San Nicola şapelidir.
[1377]Castelfranchi, 1985, **a.g.k.,** 392.
[1378]Mouriki,1984, **a.g.k.,** 191–92. Aktaran: Andronikou, 2017, **a.g.k.,** 6-29.
[1379]Pace, 1980**, a.g.k.,** 331.
[1380]Andronikou, 2017, **a.g.k.,** 6-29.

için bir biniş istasyonudur[1381]; bölgeyi diğer Adriyatik kıyıları ve Doğu ile birleştiren Brindisi, Bari ve Otranto limanları dönem boyunca oldukça hareketlidir.

Kühnel, Puglialı bazı sanatçıların Beytüllahim'deki Doğuş (Nativity) Kilisesi'nde bazı duvar resimlerini gerçekleştirdiklerini (1130–87) ve bazı adak "ikonalarının" yaratılmasına dahil olduklarını belirtmektedir[1382]. Çalışmamızla ilgili bir diğer önemli noktayı ele alan Andronikou, Lübnan ve Suriye kiliselerinde sütunlu ve kemerli portiko benzeri düzenlemeler altında duran aziz figürlerinin en iyi örneklerinin Suriye'de Amiun, Kafr Qahel, Hamatura, Mart Shmuni, Bahdeidat, Beyrut, Lübnan ve Qara'da görüldüğünü belirtmektedir[1383]. Benzer düzenlemeyi daha önce ele aldığımız Gravina in Puglia'daki S. Vito Vecchio Kilisesinde ve Matera-S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Petrus ve Büyük Yakup diptiğinde görmekteyiz. Nadir görülen bu düzenleme Kıbrıs resmi için yabancıdır. Bu durumda S.Giovanni in Monterrone'deki Aziz Petrus ve Yakup (13.yy.) imgeleri tartışmaya ilginç bir yön katmaktadır. Fizyonomik özellikler, yüzlerin ana hatlarını çizmek için kullanılan kalın çizgiler, kulaklar için tek tip şekiller, inci dizili (örneğimizde iki sıra inci dizisi görülmektedir) ve basit konturlu haleler, adada bilinmeyen, yabancı sentezlerdir. Bu ikonografi için Kutsal Toprakların modellerinden esinlenildiğini söyleyebiliriz. Burada sanatçılar Güney İtalya'nın Kıbrıs'tan aldığı modelleri mi yoksa Kutsal Topraklar modellerini mi izlemiştir? Yoksa Güney İtalya ve Kıbrıs bu paralel estetiği aynı anda ancak bağımsız olarak Kutsal Topraklar aracılığıyla mı geliştirmiştir ? gibi sorular akla gelmektedir. Castelfranchi'ye göre düz (yassı) ve geniş yüzler, sakin fizyonomiler ve uyumlu renk repertuarıyla ortak bir resim dili sergileyen örneklerdir. Bu bakış açısıyla, Kıbrıs ve Güney İtalya belirleyici değil, pasif bir rol oynuyor gibidir ve kendilerine ait olmayan bir sanatsal dili benimsemişlerdir diyebiliriz.[1384]. Kültürel dialog doğası gereği çok yönlüdür; eski kültür modelleri, daha etkileşimli modlar lehine terk edilir. Elimizdeki verilerle Güney İtalya'nın Kıbrıs'ın "Haçlı sanatı" nın önde gelen tedarikçisi olmadığı anlaşılmaktadır. Bölgede Kıbrıs sanatıyla etkileşimde olan imgelerin varlığı tartışılmazdır. 1222 yılında Akka'dan (Acri-Accon) Aziz Meryem ve Tüm Azizler

[1381]Dalena, 2002, **a.g.k.,** 449–62; Alaggio, 2015, **a.g.k.,** 114–22.
[1382]Kühnel, 1988, **a.g.k.,** 5–128; Folda, 2015, **a.g.k**., 1–14.
[1383]Andronikou, 2017, **a.g.k.,** 14, Resim:14-15. Suriye resim geleneğinin Kıbrıs'ta karşımıza çıkmasının nedeni, 13. yüzyılda Kudüs'ün kaybedilmesi nedeniyle Doğu Hıristiyanlarının Kıbrıs'a göç etmeleri ve Gazimağusa'da yoğun olarak yerleşmeleridir. 1283'te Qadisha Vadisi'ndeki Hıristiyanlara yönelik bir Müslüman saldırısı ardından seksen bin Lübnanlının Kıbrıs'a sığındığı söylenmektedir.
[1384]Castelfranchi,1991, **a.g.k.,** 121–22.

Manastırından bir kadın topluluğu, muhtemelen o yıllarda Kutsal Topraklarda bulunan Başpiskopos Andreas'ın himayesinde Matera'ya yerleşmiştir[1385]. Bu bağlamda bölgedeki kadın manastırlarının Filistin'den getirilmiş olması gereken Meryem Ana imgeleriyle donatıldığı söylenebilir. Bölgeye yerleşen rahibelerin yanlarında kendi dini objelerini getirme olasılığı çok yüksektir. Bu nedenle bu Augustinian rahibelerin Meryem kültünün yayılmasında etkili olduklarını da söyleyebiliriz. İncelediğimiz resimler Filistin'i ve Kutsal Toprakları ziyaret eden ve Napoli'deki Anjou sarayında görev yapan Rinaldo da Taranto'ya veya ona yakın bir sanatçıya atfedilmektedir. Rinaldo, Matera katedralindeki ünlü *Madonna della Bruna* ikonası ile tanınmaktadır. Ressam kim olursa olsun, bu koşullarda elinde Kıbrıs kökenli şablonlara sahip olması doğaldır. Meryem'in büyük, etkileyici, badem şeklindeki gözleri ve parlak dudakları, zarif burnu Kıbrıs-Kakopetria'da Saint Nicholas tes Steges Kilisesi'ndeki Hodegetria Meryem ile benzerdir. Koyu kırmızı renkli maphorionu içinden görünen mavi bir baş örtüsü (*kekryphalos*) ortak özelliklerdir; Matera'da halesi tek sıra inci dizili iken, Kıbrıs örneğinde iki sıra ve üçerli gruplar halinde inci ile çerçevelenmiştir. Kıbrıs örneğinde, Bakire Meryem daha doğrusaldır; gözlerini, ağzını ve çenesini vurgulayan belirgin gölgeler dikkati çekmektedir; Matera Katedrali'nde Madonna della Bruna ise doğrusallıktan kaçınan ve daha Gotik bir karakter yansıtan oldukça yumuşak bir görünüme sahiptir. Bu nedenle, her iki görüntünün ortak bir prototipten türetilmiş olabileceğini öne sürmek mantıklı görünmektedir. Güney İtalya kiliselerinde karşımıza çıkan tek tip Aziz Nikolaus imgesinin de Kıbrıs'taki Nikolaus ikonografisine benzerliğine dikkat çekmek gerekmektedir [1386] . Ressamların aynı prototipten yararlandığını ileri sürebiliriz. Matera'daki Aziz Nikolaus imgeleri de (S. Falcione örnekleri tahrip olmuştur; S. Nicola dei Greci, S.a Lucia alle Malve, S.Giovanni in Monterrone'deki Nikolaus imgeleri) başın şekli, alında virgül formunda kahkül, yüksek ve yumrulu alındaki kıvrımlı kırışıklıklar ve gözlerin üstündeki kuş şeklindeki çizgiler örneklerde ortak özelliklerdir. Çenedeki istiridye formu da dikkat çekici bir ortak karakteristik oluşturmaktadır. Dahası, ince burun, burun deliklerinin şekli, bakış ve hatta ortasında bir yuvarlak oluşturulmuş sakalın çizimi birbiriyle uyumludur. Çeşitli şekillerde "çift kültürleşme", "kültürler arası dönüşüm", "kültürlerarasılık" ve

[1385]Yeni kardeşliğin ihtiyaçlarını karşılamak için Santa Maria la Nova (daha sonra San Giovanni-St. Jean) Kilisesi ve 1233'de manastır inşa edilmiştir. Panarelli, 2012, **a.g.k.,** 1–57.
[1386]Aziz Nikolaus, Kakopetria, Kıbrıs. 13.yy. Girne-Bizans Müzesi. https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_45654&repid=1. (Erişim Tarihi 23.3.2021)

"melezlik" olarak adlandırılan değişim biçimlerinden söz edilebilir. Dolayısıyla Güney İtalya, Kıbrıs ve Kutsal Topraklar arasında çift yönlü akışkan ve hareketli kültürel etkileşim söz konusudur diyebiliriz.

Rinaldo Da Taranto'ya atfedilen Madonna delle Tre Porte Kilisesi'ndeki Meryem'in ve Çocuk İsa (Kyriotissa) resminin parçaları günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde sergilenmektedir. Kilisedeki diğer Meryem ikonografilerine göre kullanılan renkler daha zarif ve asil bir tasvir olduğunu kanıtlar niteliktedir. Iusco'ya göre Paleologos dönemi sanatına yakınlık algılanmaktadır; dinamizm, uzun bacaklar, dar giysilerin kıvrımları gibi özellikler dikkati çekmektedir. İnci dizili haleler, Meryem'in yanaklarındaki kırmızı lekeler, Kıbrıs modellerine uygun halesindeki kırmızı sarmal dal desenleri kromatik canlılık oluşturmaktadır. S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde güney duvarda niş içinde görülen Mikhail imgesi de hiyeratik ve frontaldir; loros giymiş, ince ve uzatılmış bir figür olarak aynı sanatçının elinden çıkmış izlenimi yaratmaktadır. İmperyal giysisinin zenginliği, ciddi tavrı, ayaklarının altındaki ejderha üzerindeki gücünü onaylar görünümdedir.

On üçüncü yüzyıl duvar resimlerini değerlendirirken Güney İtalya'da yönetimde olan Swabian Hanedanının Doğulu etkiler yanında Arap etki ve katkılarına açık olduğunu unutmamak gerekmektedir[1387]; 1250 yılına II.Frederik'in ölümüyle sonlanan yönetimin ardından Batı'da kök salmış Anjou yönetimi ile saray ortamının desteklediği Gotik deneyimlerin sanata yansıması ile Doğu dünyasıyla bağların gevşediğine tanık olmaktayız. On üçüncü yüzyılın ortalarından başlayarak Güney İtalya'da Sicilya Krallığı'nda Swabian hanedanı yönetiminin sonlanmasıyla birlikte bölgede Bizans resim geleneği ile Batı kökenli farklı kültürel yönelimlerin bir araya geldiğine tanık olmaktayız. Nitekim figürlerde gevşeyen frontallik ve hiyeratiklik, dalgalı saçlar, gür ve uzun kaşlar gibi fizyolojik özellikler yanında figürlerin giysilerinde gördüğümüz araldik semboller, sekiz yapraklı çiçek motifi, stilize edilmiş zambak motifleri Anjou Hanedanı ile ilişki kurmamızı sağlamaktadır. Bu dönemde Fransız ortamından çok sayıda minyatürlü elyazması Güney İtalya'ya ulaşmıştır; din şehidi sayılan aziz ve azizlerle ilgili sahnelerde Gotik ve Katalan etkileri dikkat çekmektedir (S.a Maria di Tahull, S. Clemente di Tahull benzerlikleri). Yıldızlarla süslenmiş zemin, beyaz incilerle çevrelenmiş haleler görülmektedir. Önce Swabian ardından Anjou hanedanı için önemli

[1387]Indelli, 1986**, a.g.k.,** 85- 105.

bir merkez olan Basilicata-Melfi'de 1283 yılında Papalık elçisinin başkanlık ettiği bir sinod düzenlenmesi bölgenin bu dönemde politik ve dini bakımdan önemli bir merkez olduğunun kanıtıdır.

S. Iusco**,** S.Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesindeki "*Christus Patiens*" ikonografisindeki İsa figürünün -acı çeken İsa- vücudunun eğiminde duyguların belirgin olması nedeniyle, Tricarico'da S. Francesco Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesine benzerliği ile resmi 1300 yıllarında çalışan yerel bir sanatçıya atfetmektedir (Resim 107/Bkz: EKLER). Sahnede yer alan haçın iki yanında disk şeklinde sakallı olarak karikatürize edilmiş ay ve güneş sembolleri, Adem'in kafatası, acılı Meryem ve Yuhanna betimleri ile Bizans üslubunu çağrıştırmakta ise de haçın iki yanında yer alan zambak motifleri ile Bizans geleneğine yabancıdır. Bu tür bitkinin Parco Murgia Materana'da yetişen asfodelus (çirişotu) olduğu, eski Yunan geleneğinde ölümle ilişkilendirildiği yönünde bilgiye ulaşılmıştır[1388]. Yazıtlar Latincedir. Aynı kilisede diğer nefin apsisinde Aziz Nikolaus, Azize Barbara, Aziz Pantaleone, Bebekli Meryem figürleri yer almaktadır (Resim 104-105/Bkz: EKLER). Barbara, Pantaleone ve Nikolaus figürleri yanyana yerleştirilerek bir triptik oluşturulmuş gibidir. Triptik, 13. yüzyıl ikinci yarısı Komnenos sanatı üslubu çerçevesinde incelenebilir; kavisli kaşlar, burun yapısı ve dudak karakteristikleri ile üç aziz figürü ortak özellikler taşımaktadır[1389]. Azize Barbara figürü, alt kısmı tahrip olsa da Aziz Nikolaus figürüne göre daha iyi bir işçiliğe sahiptir. Oval yüzü, siyah büyük gözleri- göz halkaları gür ve kıvrık kaşlarla belirtilmiştir- zengin ve güzel saç modeli dikkati çekmektedir. Saçları bakır renklidir, saçları arasında inci dizileri ve şeritler yer almaktadır; saçlarının üst kısmı şeffaf, üzerinde omuzlara doğru altın rengi şeritler bulunan beyaz bir örtü ile toplanmıştır. Kilisenin en ilginç resimleri olan Azize Barbara ve Aziz Pantaleone aynı çerçeve içindedir ve aynı elden çıkmış gibi görünmektedir. Azize Barbara figürünün yüzünde ince işlenmiş saç modeli, mücevherleri, vücudunun sert frontalliğine ters bir derinlik ifadesi oluşturmaktadır. Bu özellikler frontal pozisyonda ve dini tavır içindeki ancak Azizeye göre daha canlı olan Aziz Pantaleone imgesinde de devam etmektedir. Pantaleone'nin halesi içinde görülen bitkisel sarmallar bölgede karşımıza çıkan farklı,

[1388] http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/7-san-nicola-dei-greci. (Erişim Tarihi 13.3.2021); https://www.fondazioneterradotranto.it/2012/09/22/lasfodelo-uluzzu-erba-degli-eroi (Erişim Tarihi 13. 3. 2021); Homeros'ta (Odysseia XI,487-491;539;573) yeraltı dünyasının çiçeğidir.
[1389] AAVV. (1990), San Nicola dei Greci. *Un esempio di catalogazione informatica dei beni culturali*, Matera, IEM Edittrice, s.105.

ithal bir etkinin yansımasıdır. Pace figürlerin halelerindeki bu detayın Kıbrıs resim sanatı geleneğinden ithal edildiğini belirtmektedir[1390]. Pantaleone'nin kırmızı üzerine beyaz eşkenar dörtgen desenli kumaş üzerine inci ve mavi taşlarla işlemeli giysisi dikkat çekicidir. Barbara ve Pantaleone figürleri 13. yüzyılda aynı sanatçının elinden çıkmıştır. Ancak Nikolaus figürü farklı bir elden çıkmış görünmektedir ve daha alt düzeyde bir işçilik sergilemektedir. Figürün yazıtı Latince olsa da Grek usulü kutsamaktadır; ayrıca Aziz, Bizans litürjik tören giysileri içinde betimlenmiştir.

S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Yakup ve Petrus figürleri bir diptik formunda karşımıza çıkmaktadır (Resim 83/Bkz: EKLER). Sahnedeki anıtsal düzenleme ve figürlerin vakur tavırları dikkat çekmektedir. Figürleri, Anna Grelle[1391] "*Maestro della Bruna*" adlı sanatçıya atfetmektedir. Yakup uzun yüzlü, kahverengi saçlı, sivri sakallı, geniş kırmızı elbise (tunik) üzerine açık renk himation giymektedir. Petrus ise beyaz ve kıvırcık saçlı, gür sakallıdır; geniş kırmızı tuniğini kısmen örten mavi himation giymektedir. Ciddi ve anıtsal görünümleri yanında canlı bir ikonografi sunmaktadırlar. Yüzlerdeki insani ifade Doğu'nun durağan hiyeratikliğini kırmaktadır ve figürler anıtsallıkla öne çıkmaktadırlar. Uygulanan ışık-gölge figürlerin bedensel özelliklerini özellikle Yakup figürünün gövdesini ortaya çıkarmaktadır. Giysi kumaşlarının dökülüşündeki doğallık, vücut hatlarının belirginliği, titiz bir gerçekliği öne çıkarmaktadır. Her iki figür enine farklı renklerden oluşmuş üç bölümlü bir zemin üzerindedir; ince ve zarif sütunlar üzerinde duran kemerler altına yerleştirilerek ikili bir kompozisyon, adeta bir diptik oluşturulmuştur. İki figür Gotik dönemi haber veren anıtsal bir yapı karakteri göstermektedir. Grelle, iki figürü gerçekleştiren sanatçının Matera Katedrali'ndeki 1270 yılına tarihlenen Madonna della Bruna'yı ve S.a Lucia alle Malve Kilisesi'ndeki Galaktotrouphousa (Emziren Meryem) ve Aziz Gregorius figürlerinin de ressamı olduğunu ileri sürmektedir. S. Iusco ise Madonna della Bruna, Emziren Meryem ve Aziz Gregorius imgeleri için Rinaldo da Taranto'yu adres gösterirken, Petrus ve Yakup imgelerinin daha yetkin ancak başka yapıtları bilinmeyen bir diğer sanatçının elinden çıktığını savlamaktadır. 13. yüzyılın sonlarında faaliyet

[1390]Pace, 1985, **a.g.k.,** 259-298; Pace, halelerdeki süslemeyi Arabesk (*aureola rabescata*) motifli olarak adlandırmaktadır.
[1391]Grelle Iusco, 1979, **a.g.k.**

gösteren bu sanatçının Bizans resim geleneğinden yavaş yavaş uzaklaştığını, Batı kökenli yeniliklere bağlı olduğunu belirtmektedir[1392].

Yine bu kilisede Grelle'in restore ettiği ve Lanfranchi Müzesi'ne taşınan Vaftizci Yahya figürü [1393] kesin bir hiyeratiklikle bir ikona özelliği taşımaktadır [1394] (Resim 87/Bkz: EKLER); S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde yer alan Vaftizci Yahya figürü, Supersano'da Crimanna Kriptası'ndaki bir diğer Vaftizci figürüyle benzerlik göstermektedir (Resim 55/Bkz: EKLER). Uzun yüzü, uzun ve koyu renk saçları ve sakalı ile daha uzun gibi görünmektedir; gözleri iri ve ifadelidir, koyu renk halkalarla belirgin kılınmıştır; burnu ince ve uzundur, ağzı aşağıya doğru kıvrılmış, çenenin yanlarında iki derin oluk oluşturmuştur. Petrus ve Yakup imgelerine benzer şekilde çerçeveden taşmaktadır; yuvarlak hatlı ve hacimli bir vücut ve koyu renk sert ifadeli bir yüz ile belirtilmiştir. S.Giovanni in Monterrone'deki Vaftizci Yahya figürü La Scaletta Vakfı tarafından 12.-13.yüzyıla tarihlenirken, Rizzi, Rotili ve Grelle ise aynı resim için 1300'lerin ortalarını vermektedir. Son öneriyi kabul ettiğimiz durumda S.a Lucia alle Malve'deki Vaftizci ve S.Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesi ile aynı döneme tarihlenmektedir; biraz daha geç ama aynı atölyenin eseri olduğu ileri sürülebilir. Lanfranchi Müzesi'nde sergilenen S.Giovanni in Monterrone Kilisesi Vaftizci Yahya figürü mermer işleme şeklinde çalışılmış çerçevesi, yüzdeki yoğun ifade, güçlü ve geniş boynu, düğümlü post giysisi (vello) ile iri ayakları ve geniş halesi ile çerçeveyi zorlamaktadır.

S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde her ne kadar tüm sahneler mekanın farklı noktalarında farklı kompozisyonda karşımıza çıksa da Petrus ve Yakup figürlerinin ayrıcalıklı durumu söz konusudur. İki figür bir diptik şeklinde sütunlarla bölünmüş kemerli bir düzenleme içindedir. Sahne zemininin üst kısmı tuğla dokusu şeklinde boyanmıştır. Zemin enine üçe ayrılmıştır; üstte ve altta mavi ortada ekru renk ile boyanmıştır. Oldukça iyi korunmuştur; renkleri de oldukça canlıdır. Figürlerin üzerinde çok sayıda grafiti, düğüm motifleri, hacıların bıraktıkları, bazıları 1538 yılına

[1392]Iusco, 1997, **a.g.k.,** 119-128 .
[1393] Vaftizci Yahya panosu, 1974 yılında yerinden alınmıştır; restore edilerek günümüzde Museo Nazionale di Arte Medievale e Moderna di Palazzo Lanfranchi'de sergilenmektedir.
[1394]Iusco, günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde segilenen güçlü ve anıtsal görünümlü "Vaftizci Yahya" figürünün önceleri Rinaldo da Taranto'ya atfedilmiş olduğunu, ancak bu görüşün daha sonra reddedildiğini belirtmektedir. Iusco,1997**, a.g.k.,** 119-128.

tarihlenmiş işaretler ve Süleyman yıldızı göze çarpmaktadır (Resim 353/Bkz: EKLER) [1395].

Kemerli düzenleme, Ravenna'da Museo Episcopale'de korunan ve 6. yüzyıla tarihlenen fildişi Maximianus katedrası[1396] üzerinde Vaftizci Yahya'nın merkezde yer aldığı, iki yanında İncil Yazarlarının bulunduğu düzenleme ile benzerlikler taşımaktadır. Figürler ayaktadır, bu örnekte figürler paneller şeklinde birleşmiş olsa da ince sütunların taşıdığı kemerli bir düzenleme içindedir (Resim 301/Bkz: EKLER). Aynı düzenleme yine Ravenna'da S. Francesco Kilisesi altarında karşımıza çıkmaktadır; 5. yüzyıla tarihlenen bir lahitten dönüştürülen altar üzerindeki kolonatlı düzenlemede İsa ve havari figürleri yer almaktadır. Aynı kilisede 4.yüzyıl sonuna tarihlenen bir lahit üzerinde İsa ve Pavlus figürleri aynı düzenleme içindedir[1397]. 11.yüzyıldan Paris-Cluny Müzesi'nde korunan Antependium di Basilea'un üzerinde Geç Antik dönem-Erken Hıristiyanlık dönemi lahit örnekleri benzeri sütunlarla desteklenen kemerler altında İsa, başmelekler ve Aziz Benediktus'un yer aldığı bir düzenleme karşımıza çıkmaktadır (Resim 311/Bkz: EKLER). Erken dönem örneklerinde Antik dönem geleneğinin devam ettiği görülmektedir. Ancak benzer bir kompozisyon daha zengin bir düzenlemeyle 13.-14. yüzyıla tarihlenen Gravina, S. Vito Vecchio Kilisesi'nde de karşımıza çıkmaktadır. Bebekli Meryem, azizler ve azizeler Bizans ikonografisine uygun üslupta ayakta ve frontal pozisyonda sütunlarla ayrılmış kemerli düzenleme içinde yer almaktadır. Kemerlerin içinde ise pseudo-küfik (yalancı-küfi) süslemeler dikkati çekmektedir (Resim 347/Bkz: EKLER). Güney İtalya'da Anglona, S.a Maria Kilisesi'nde (12.yy. sonu-13. yy. başı) bir sütun üzerinde günümüze ulaşmış bir süsleme parçasında iki renkli (ekru-kırmızı) pseudo-küfik süslemeler yer almaktadır (Resim 355/Bkz: EKLER).

"Fetih toprağı" olarak adlandırılan Lucania (Basilicata) Bölgesi, hiç bir dönemde politik, sosyal, kültürel ve dini bakımdan homojen bir bütünlük sergilememiştir. Arapların bölgeye 10.yüzyılda geldiği bilinmektedir. Mimari ve sanat alanındaki Arap etkileri ise iki yüzyıl sonra ortaya çıkmıştır. Bu nedenle elimizdeki örneklerin bölgeye yerleşen Araplar tarafından üretilmediğini ileri sürebiliriz; etkilerin dolaylı yoldan,

[1395]Centonze, 2017, **a.g.k.,** 62-66.
[1396]Cecchelli, 1944, **a.g.k.,** 166.
[1397] http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/EmiliaRomagna/SanFrancescoaRavenna.html. (Erişim Tarihi 15.1.2021)

Bizans aracılığıyla ya da bölgeye ulaşan ticaret emtiası ile oluştuğunu söyleyebiliriz. Fontana'ya göre, duvar resimlerindeki pseudo-küfik süslemeler, belli harflerin (lam, elif ve kaf) veya kelimelerin [al-baraka (şükür), al-yumn (mutluluk), Allah] tekrarından oluşmaktadır; yapıların görünür yerlerinde, kemerlerde ya da yapının arşitravında kullanılmıştır [1398]. İtalya'da ilk örnekler 12. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır [1399]. Centonze ise İtalya'da görülen küfi yazılar ve İslami etkili dekorasyonun, Ortaçağ'daki Bizans, Kudüs ve Arap dünyası ile politik-ticari ve dini ilişkiler sayesinde açığa çıktığını belirterek tarihi 11. yüzyıla çekmektedir [1400]. Pseudo-küfik veya kufesk dekorasyon olarak adlandırılan bu süsleme karakterlerin modülerliği ve tekrarı ile oluşturulan dekorasyondur. Kültürlerarası bağlantılar-etkileşimler sonucu ortaya çıkmıştır. Castelfranchi bu özelliği 11.yüzyıldan itibaren Bizanslıların önce İspanya'ya sonra İtalya ve Lucania'ya yaptıkları dokuma ve halı ticareti aracılığıyla İslam sanatının İtalya'da direkt yayılımı olarak değerlendirmektedir[1401]. Bu durumda süslemeleri yerel sanatçıların gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. V.Pace ise bu sanatçıların "italo-grek" veya "italo-meridionali" yani Güney İtalyalı yerel sanatçılar olduklarını savlamaktadır[1402]. Bu nedenle Anglona'da S.a Maria Kilisesi (12.-13.yy.) pseudo-küfik süslemeleri 11.-12. yüzyıl Yunanistan kiliselerindeki mermer veya stüko dekorasyon ile yakın benzerlikler taşımaktadır [1403]. Fontana, Ortaçağ'da tekstil, seramik ve metal ürünlerinin büyük kısmının epigrafik öğelerle süslendiğini, ticaret yoluyla yarımadaya ulaşan bu malzemenin kiliselerdeki duvar resimlerinde 12. yüzyıldan itibaren kullanılan dekoratif unsurlara eklemlendiğini belirtmektedir [1404]. Kiliselerde "pseudo-küfik" süslemenin iki farklı kullanımı olduğunu ileri sürmektedir; en yaygın kullanımı "dekoratif" diyebileceğimiz kemerler, sütunlar ve kornişler gibi yapısal ayrıntılarda karşımıza çıkan örneklerdir. Diğeri ise, sadece iki kilisede karşımıza çıkan duvar resimlerinde rastladığımız bazı nesnelerde (tekstil, kalkanlar vb) olasılıkla İslami üretim

[1398]M.V. Fontana (2016**).** Kufic Ornamental Motifs in the Wall Paintings of Six Churches in Southern Italy, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science* (IOSR-JHSS) Vol. 21, Issue 12, Ver. 2.
[1399]L.Derosa (1999). "Le cattedrali di Anglona e Tursi" *Basilicata regione notizie*, Vol.24, N.92(2) , s.34.
[1400]Centonze, 2018, **a.g.k.,** 33-39; Pedone e Cantone, 2013, **a.g.k**., 120-136.
[1401]Castelfranchi, 1991, **a.g.k.,** 146.
[1402]Pace, 1994**, a.g.k.,** 270-288.
[1403]Yunanistan'da pseudo-küfik bezemeler için Bkz: N.Melvani (2018). Apotropeia and Ornament: Late Byzantine Sculpture and The Migration of Pseudo-Arabic Writing, *Atti, Accademia Roveretana degli Agiati,* CCCLXVIII AnnoAccademico, Ser. IX, Vol. VIII, A., s.159-193.
[1404]M.V. Fontana (1993). L'influsso dell'arte Islamica in Italia, Eredita' dell'Islam-*Arte Islamica in Italia, Venezia,* s.455-498.

malzemede kullanımıdır [1405] . Süslemenin apotropaik amaçlı kullanımına da rastlanmaktadır.

Anglona'daki pseudo-küfik düzenleme dekoratif amaçlı iken Matera-S.Giovanni in Monterrone'deki düzenlemede iki farklı işlevle karşımıza çıkmaktadır. Dekorasyon amacı yanında iki aziz figürünün başlarını da çerçevelemektedir. Petrus'un başı üzerinde lam, elif, kaf harfleri beyaz fon üzerinde kırmızı ve siyah renkli olarak tekrar edilmektedir; ayrıca harfler bitkisel tarzdadır. Yakup'un başını çevreleyen düzenleme ise aynı harflerin farklı şekilde istiflenmesi ile oluşmuştur. Yakup'un giysi kumaşındaki ve bilek kısımlarındaki epigrafik süslemeler de ilgi çekicidir. Petrus figürünün kemeri üzerindeki düzenlemeye benzemektedir. Puglia Bölgesi'nde farklı yapılarda bu düzenlemenin örneklerine rastlamaktayız. Bari kentinde Gravina di Puglia'da S. Vito Vecchio Kilisesi (13. yy. ikinci yarısı) kemerlerinde Matera örneği benzeri kemerler Meryem ve Çocuk İsa ve aziz figürlerini çevrelemektedir. Süslemeler, beyaz zemin üzerine siyah renklidir. Taranto-Massafra'da S. Marco Kilisesi'nde (13. yy. başı) Meryem ve Çocuk İsa ile Aziz Nikolaus figürlerini çevreleyen kemerlerde görülen düzenleme Matera'daki örneğe çok benzerdir. Sarı zemin üzerine siyah ve kırmızı renklerle oluşturulmuştur; arada kırmızı yapraklı siyah bir bitki dalı yer almaktadır. Sicilya, Palermo'da Cappella Palatina mozaikleri arasında lam elif ve kaf harfleri bir aziz figürünün kalkanını süslemektedir. Yunanistan'da Hosios Loukas (11.-12.yy) Manastırı'nda Theotokos Kilisesi'nde (11.yy.) doğu duvarı örgüsünde olduğu gibi Aziz Demetrios'un ve Aziz Prokopius'un kalkanında da küfi harfler görülmektedir [1406] (Resim: 356.a./Bkz: EKLER); bu tür süslemeler Yunanistan'da 11.-12. yüzyılda yaygınlaşmıştır. Atina'da Havariler Kilisesi (11. yy. başı) Kapnikarea Kilisesi[1407], Dafni Kilisesi, Kalamata'da Kharalambos Kilisesi'nde duvar örgülerinde Arap alfabesi harflerinin tekrarından oluşan süslemeler kullanılmıştır.

Yunanistan-Mani'de Episkopi Kilisesi'nde (12.yy. sonu) karşımıza çıkan düzenleme mavi zemin üzerinde kırmızı harfler ve beyaz bir daldan oluşmaktadır. Pseudo-küfik süslemeler, Atina-S. Theodor Kilisesi'nde (11.yy.), Panagia Gorgoepikoos'ta (12.yy.), Güney İtalya'da S.a Maria d'Anglona Kilisesi'nde (13. yy.

[1405]Fontana, 2016**, a.g.k.,** 56-73.
[1406]Fontana, 2016, **a.g.k.,** 60-61.
[1407]C.Kanellopoulos and L.Tohme (2008). A True Kufic Inscription on the Kapnikarea Church in Athens? *Al-Masaq (Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean),* 20:2, 133-139.

başı), Lecce- S. Pietro Kilisesi (13. yy. ikinci yarısı) apsis kemerinde, Lecce-Squinzano, S.a Maria Le Cerrate Kilisesi (12. yy. sonu- 13. yy. başı) apsis ve kemerlerinde, Bari'de Trani Katedrali taş portalinde, Matera-Anglona'da (Tursi) S.a Maria d'Anglona Kilisesi pişmiş toprak fayans süslemelerinde ve sütunların üzerinde, Taranto Katedrali yer döşemeleri arasında ve Bari Katedrali (12.yy.) altarı yer döşemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu süslemeler için Bizans etkileri üzerine yoğunlaşan son araştırmalara göre bu üsluptaki süslemenin 12.-13. yüzyıllarda Puglia ve Basilicata Bölgelerinde yoğun olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz[1408]. Bu ayrıntılara dayanarak Matera'da S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'ndeki örneği de 13. yüzyıla tarihlendirebiliriz.

Kappadokya Bölgesi kaya kiliselerinde de İslami motiflerin süsleme öğesi olarak 10.-13. yüzyıllar arasında kullanımı bilinmektedir[1409]. Bu ayrıntıyı aynı dönemlerde aynı coğrafyada yaşayan farklı inançlardaki toplumların politik, sosyo-kültürel etkileşimleri dışında sanatsal anlamda da yakınlaşmalarının bir kanıtı olarak kabul etmek gerekmektedir. Bu örneklerde de Arap alfabesi karakterleri anlamlı bir düzenleme içinde değil, tek harften veya tekrarlanan bitişik harflerden oluşan bezemeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Pace, Güney İtalya'da bu süslemelerin kullanımını Bizans kalıplarını tanıyan yerel sanatçılara atfetmektedirler. Aziz Yakup'un giysileri üzerindeki süslemelerin *tiraz* denilen, yazıtlı ve arabesk desenli şeritleri bulunan İslami dokumaları çağrıştırdığını belirtmektedir[1410]. Squinzano'da S.a Maria delle Cerrate Kilisesi'nde

[1408] Söz konusu süslemeler Lecce-Otranto, San Pietro Kilisesi; Taranto- Massafra, San Marco Kaya Kilisesi; Bari-Gravina di Puglia, San Vito Vecchio Kaya Kilisesi. Matera- San Giovanni in Monterrone Kaya Kilisesi'nde (Maestro della Bruna) karşımıza çıkmaktadır.

[1409] Doğer, Kappadokya bölgesinde yapılan pseudo-küfik bezemelerin Bizans sanatında 900 yıllarından itibaren görüldüğünü söylemektedir. Kapadokya bölgesi kiliselerinde küfi benzeri süsleme elemanları dikkatimizi çekmektedir. Göreme Saklı Kilise (10.-11.yy) güney apsiste bir panoda ve Aziz Panteleimon figürünün giysisi üzerinde; Tokalı II'de (10.yy) Aziz Theodoros figürü kalkanında; Elmalı Kilise'de (11.yy) Son AkşamYemeği, Kudüs'e Giriş, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, kemerde Habakkuk Peygamberin çoraplarında; Çarıklı Kilise'de (11.yy) İsa'nın Doğumu, Üç Müneccim Kral, Yahuda'nın İhaneti, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinin kemeri üzerinde; Karanlık Kilise (11.yy) Beytüllahim'e Yolculuk, İsa'nın Doğumu, Üç Müneccim Kral, Lazarus'un Dirilişi, Kudüs'e Giriş, Son Akşam Yemeği sahnesinde kalis üzerinde, Yahuda'nın İhaneti, Mirofori (Kadınlar Boş Mezarda) sahnesinde, Mandylion üzerinde; Kırk Şehitler Kilisesi'nde (13.yy) Aziz Orestes imgesinde, nefleri ayıran kemer üzerinde; Soğanlı Vadisi, Karabaş Kilise'de (1212-1272) Havarilerin Komünyonu sahnesinde, Michael Skepides'in giysisi üzerinde karşımıza çıkmaktadır. L.Doğer (2002). Bizans Eserlerinde Bezeme Öğesi Olarak Kufi Yazı Taklidi Motifler, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof.Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, s.247-261; N.Thierry (2002). *La Cappadoce de L'antiquite Au Moyen Age,* Bibliotheque de L'antiquite Tardive 4, Turnhout: Brepols Publishers; A.Bütünay (2016). *Kapadokya Kaya Kiliselerindeki İslami Yazı Karakterlerinin Bizans Sanatına Yansımaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

[1410] Fontana, 2016**, a.g.k.,** 60-61.

kalkanlar üzerinde ve atların koşumlarında benzer motifler görüldüğü için bu üslubun öncelikle kumaş ve dokumalarda kullanıldığını daha sonra yapılardaki mimari öğelere transfer edildiğini ileri sürebiliriz. Kemerler, plasterler, sütun başlıkları yanında Meryem ve azizlerin haleleri üzerinde de bu öğelerle karşılaşmaktayız. Renk olarak kırmızı, mavi, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Arap alfabesindeki lam, elif ve kaf harfleri sıklıkla kullanılmıştır. Bu nedenle farklı yapılardaki süslemelerin tamamı benzerdir. Matera'da görülen örneklerin yerel sanatçıların ve atölyelerin elinden çıktığını söyleyebiliriz; bu örnekler Yunanistan (Hosios Loukas) örneklerinde kullanılmış bir çeşit İslami dekorasyonun tekrarından ibarettir; Bizans sanatı ise bu bezemenin yayılmasında bir aracı durumundadır. Pseudo-küfik süslemeler İtalya'da Rönesans başlarına kadar etkilerini sürdürmüştür[1411].

S.Giovanni in Monterrone'deki Petrus ve Yakup düzenlemesinde değinilmesi gereken bir diğer nokta ise, aziz teorisinde sütun ve kemerlerle insani ve ilahi mekanların sınırlanmasının söz konusu olmasıdır. Kemerlerde, duvarlarda görülen İslami dekorasyon kötü güçlere karşı bir alanın korunması amacıyla (*apotropaik*) kullanılmış olmalıdır. İmgelerin yasak olduğu İslam sanatında yazının inancı yaymak konusunda çok özel bir yeri olduğunu ve farklı yazı biçimleriyle bir sanat alanına dönüştüğünü biliyoruz[1412]. Batı sanatında ise harflerin sembolik ve dini değerlerinden sıyrılmış olarak, rastlantısal istiflenişi daha çok karşımıza çıkmaktadır. İlginç olan "öteki"nin kültüründen, daha ötesi düşmanın kültüründen alınmış bir öğenin kullanımını, kültürlerarası iletişimin dinamik bir şekli olarak yorumlamak daha doğru olacaktır düşüncesindeyiz.

S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde 1999 yılında yapılan restorasyondan sonrasında soldaki figürün tanımı yapılabilmiştir; sol elinde görülen uzun ve ucu kıvrık şekilli, genellikle hacıların ve yaya yolcuların kullandığı baston, figürün sağ tarafından boynuna asılı heybe, ayaklarında deriden yapılmış bir taban ve iplerden oluşan sandalet figürün kimliğinin belirlenmesinde yardımcı olmuştur[1413]. Figür temizlendikten sonra

[1411]İtalya'da pseudo-küfik süslemeler için Bkz: E.G. Napolitano (2019). *Arabic Inscriptions and Pseudo-Inscriptions in Italian Art*. Otto-Friedrich-Universitat Bamberg.
[1412]M.U. Derman (1997). https://islamansiklopedisi.org.tr/hat (Erişim tarihi: 01.01.2017); Doğer, 2002, **a.g.k.**, 252-253; Thierry, 2002, **a.g.k.**; Bütünay, 2016**, a.g.k.**
[1413]Ortaçağ'da hacıların sembolleri (*signa peregrinationis*) olarak kabul edilen *pecten jacobaeus*-deniz tarağı kabuğu (açık ve cömert eli temsil eder, Vaftiz töreni gibi yenilenme ve kurtuluşun da sembolüdür), sapı kıvrık baston (iman ve sebatı sembolize eder; savunma aracı olarak da kullanılır), deri heybeydi (hacıların hayırseverlerin sunularını kabul etmeleri ve güven gösterisi olarak açık tutulurdu).

pecten jacobaeus denilen, Aziz Yakup'un deniz tarağı kabuğu atribüsü ortaya çıkmıştır; kabuk hacılara özgü heybeye bağlıdır. Bu ayrıntılarla figürün Compostela'lı Aziz Yakup olduğu kesinleşmiştir; *Liber Sancti Jacobi'*de geleneğe göre Kudüs'te öldürüldükten sonra azizin vücudu gemiyle taşınmış ve Galiçya'da Santiago de Compostela'ya gömülmüştür. Bu bölge Ortaçağ'da Kudüs ve Roma ile birlikte üçüncü hac mekanı haline gelmiştir. Bugün hala Santiago Katedrali'ni ziyarete giden hacılar heybelerine deniz kabuğu bağlamaktadır; ayrıca hac yolu da deniz kabukları ile işaretlenmiştir. Hacıların koruyucusu olarak Aziz Yakup din şehidi (martir) giysisi yerine hacı giysileri içinde resmedilmiştir[1414]. Kilisede aziz uzun yüzü, iri gözleri, dik burnu, küçük ağzı, sol kulağı daha büyük olmak üzere açık kulakları ile karşımıza çıkmaktadır. Saçları ve iki sivri uçla sonlanan sakalı kızıl renklidir. Ekru renkli halesi siyah bordürlüdür ve beyaz inci ile çevrilmiştir. Kırmızı khitonunun yakası siyah renkli ve inci işlemelidir; üzerinde beyaz renkli pseudo-küfik desenli bir bordür dikkati çekmektedir. Giysisinin kol ağızları geniştir, küfi yazı benzeri desenlidir, sağ eli göğsünde kutsama işareti yapar şekildedir. Beyaz mantosu (himation benzeri) uzun ve geniştir; omzuna atılmıştır ve göğsünde bir kordonla tutturulmuştur, ayrıca yuvarlak desenli bir şeritle süslenmiştir.

Yaşlı Aziz Petrus figürü de sağ eli ile kutsama işareti yapmaktadır; beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır, gözleri şakaklara doğru uzatılmıştır; burnu dik, ağzı küçük, kulakları iyi şekillendirilmiştir; sol elinde İsa'dan aldığı Yasa rulosunu-anahtarları (*Traditio Legis*[1415]) tutmakta, kırmızı khiton üzerinde mavi himation giymekte ve ayaklarında deri sandaletler bulunmaktadır. Halesi, Kıbrıs etkisi olarak değerlendirilen kırmızı renkli bitkisel dallarla süslüdür. Aziz Petrus figürünün seçimi, Roma Kilisesi'nin kurucusu olması nedeniyle önemlidir. Ayrıca Konstantinopolis Kilisesi'nin kurucusu sayılan kardeşi Andreas'ın olasılıkla 13. yüzyılda gerçekleştirilen Meryem ve Çocuk İsa figürüyle kapatılması açısından da figürün yerleştirildiği mekan manidardır. İki figür kilisede birbirine yakın noktalarda duvarlara yerleştirilmiştir.

---

https://www.studenti.it/pellegrino-nel-medioevo-descrizione-simboli-storia.html (Erişim Tarihi 13.3. 2021)

[1414]S.Centonze (2018). Le iscrizioni pseudo-cufiche nelle chiese lucano-pugliesi, La cristianizzione del linguaggio decorativo islamico, *Mathera,* Anno II. n.3., 33-39.

[1415]Traditio Legis için Bkz: I.Foletti e I.Quadri (2013). Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis. *Byzantium, Russia and Europe. Meeting and Construction of Worlds, Opuscula Historiae Artium, 62/2013, Supplementum*, s.16-37; D.Cascinelli (2013). Pasquale Testini e la Traditio Legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano in una lapide romana, (Ed: F. Bisconti, M. Braconi), *Incisioni figurate della Tarda Antichità* (Roma, 22-23 marzo 2012), Città del Vaticano 2013, s.623-646.

Monterrone'deki Yakup figürü, üslup olarak Gravina in Puglia'daki S. Vito Vecchio Kilisesi'nde yer alan Aziz Bartolemeus figürü [1416] ile sıkı benzerlik göstermektedir (Resim 356.b/Bkz: EKLER). Özellikle gözlerin, kaşların, bıyıkların biçimi ve sakallardaki fırça darbelerindeki benzerlik aynı ressam veya aynı atölyenin elinden çıkmış olduklarını düşündürmektedir. Gravina in Puglia, S. Vito Vecchio Kilisesi 13. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenmektedir. Matera örneği için ise Caragnao ve Centonze, özellikle Aziz Petrus'un saç modeli temel alındığında 13. yüzyıl sonu ile 14. yüzyıl ilk çeyreğini işaret etmektedir[1417]. S. Vito Vecchio Kilisesi'nde Aziz Petrus ikonografik geleneğe uygun olarak kıvırcık bukleli saçlıdır; araştırmacılar Matera'da ise azizin farklı düzeylerde kesilmiş ve şakaklarda gür şekilde yeni saç modeliyle tasvir edildiğini, bu modelin Orta İtalya'da 13.-14. yüzyıllarda görüldüğünü belirtmektedir. Siena'da Pinacoteca Nazionale'de yer alan 1280-1290 tarihli Guido di Graziano'nun Aziz Petrus figürüne benzemektedir.

Bu iki figürün kilise içindeki yerleşimi "kemer içinde azizler teorisi"ne uymaktadır. Tuğla örülü duvarlar önünde sütunların taşıdığı kemerler altında iki figür kırmızı şeritle ayrılmıştır. Sütunlar stilize parçalarla yere bağlanmıştır. Mimari olarak da Gravina-S. Vito Vecchio örneğine benzemektedir. Örneğimizde bir asimetriklik göze çarpmaktadır; Aziz Yakup'un bulunduğu kemer hafif sivri, Petrus'un kemeri ise yuvarlak formdadır; kemerin sütuna bağlantısı da 4 cm. kadar aşağıdadır. Bu fark akantus yapraklarından oluşan sütun başlıkları arasındaki asimetriyi gizlemek için ressamın bir hilesi gibi görünmektedir. Yaprakların altında bir küre yer almaktadır. Kemerler altında aziz dizileri için güzel bir örnek Molise- Volturno'da S. Vincenzo Manastırı'nda[1418] 8.-9. yüzyıl örnekleri olan Peygamberler Salonu'ndaki peygamber figürleridir. Abruzzo'da Capestrano- S. Pietro Oratoryumu apsis yarım dairesinde ise 12. yüzyıla tarihlenen Benediktin azizleri de kemerler içinde yer almaktadır. Roma Forumlarında S.a Maria Nova (S.a Francesca Romana) Kilisesi (1165-1167) apsis

[1416]Aziz Bartolomeus figürü 1956 yılında kiliseden alınarak Gravina in Puglia'da Fondazione Pomarici-Santomasi'nin bir salonuna özgün biçimde yerleştirilen duvar resimleri arasındadır. https://artepiu.info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

[1417]D.Caragnano e S.Centonze (2018a). La demarcazione dello spazio Divino nelle teorie di santi, *Mathera,* Anno II, n. 3, s.29. Yazıtlarda Latince SANCTUS yerine SANTUS yazıldığı için "volgare" nin seçilmiş olduğunu belirtir.

[1418]P.Raimo (2010). San Vincenzo al Volturno tra storia, archeologia e arte, *Convegno Internazionale L'VIII Secolo: Un secolo inquieto,* (Ed. V. Pace), (4-7 Aralık 2008 Cividale del Friuli), Universita' degli Studi del Molise, s. 1-33.https://www. academia. edu /12797135/ _San_ Vincenzo _al _ Volturno _tra _storia_archeologia_e_arte_) (Erişim Tarihi 13.3.2021)

mozaiklerinde Tahtta Çocuklu Meryem, bir yanda Yuhanna ve Yakup diğer yanda Petrus ve Andreas figürleri spiral formda ve bitkisel süslemeli sütunlar üzerinde duran kemerler altındadır ve arka fonda tuğla duvar örgüsü deseni yer almaktadır. Benzerlikleri Puglia ve Basilicata (Lucania) bölgesinde kaya oyma kiliseler arasında S. Gregorio, Mottola- S. Nicola[1419] ve S.a Margherita[1420] Kiliseleri, Massafra- S. Marco Kilisesi ve yine S. Giovanni in Monterrone'de Aziz Nikolaus (Resim 86/Bkz: EKLER) tasvirinde görmekteyiz.

Bazı figürlerin mekan içine yerleştirilmesinde ilahi mekanın ayrılması olgusu karşımıza çıkmaktadır. Bu mimari düzenlemede kemerleri taşıyan sütunlar, sütun başlıkları ve arkadaki sahte tuğla sırası gerçek mimari izlenimi yaratmaktadır. Ancak tasvirin iki boyutluluğunu ortadan kaldıramamaktadır. Ekonomik nedenlerle veya seçilen proje gereği kemerler, sütunlar, sütun başlıkları kayaya doğrudan oyularak gerçekleştirilmemiştir. Çalışma kapsamında yer alan Matera-S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde ise güney duvarda günümüzde sadece Emziren Meryem ve Başmelek Mikail figürlerinin yer aldığı düzenleme belki de özgün dekorasyonda iki yan duvardaki nişlerde aziz serileri şeklinde projelendirilmişti. Ancak projenin gerçekleştirilmemiş olduğunu ileri sürebiliriz. Bu kilisede kayaya oyularak gerçekleştirilen nişleri ayıran sütunların başlıkları figürlü ve ajurlu sepet etkisi yaratmaktadır (Resim 57-58/Bkz: EKLER). Örneklerde figürlerin arka fonu hiç bir zaman inşa edilmiş gerçek mimari ayrıntısı vermemektedir. Dolayısıyla yaşayanların giremeyeceği sadece İsa, Meryem ve azizlerin yaşadığı mekan (*empireo*) ile aramızda maddi bir sınır oluşturmaktadır. Caragnano ve Centonze'ye göre bu düzenlemede kemerler insani olanla ilahi olan mekanı bölmektedir[1421].

Dini mekan içinde belli imgelerin kemerler altında yerleştirilerek vurgulanması Bizans'ta karşımıza çıkan *proskynesis* geleneğini anımsatmaktadır. Geleneğe göre yüksek rütbeli kişiler imparatorun önünde ve herkes Tanrı'nın önünde *proskynesis* şeklinde secde etmekte veya eğilmektedir. İkonoklazma dönemi sonunda (843) kazanılan zafer sonrası ikonaların önünde de ayni şekilde saygı ile eğilmek

[1419] https://www.mondimedievali.net/Edifici/Puglia/Chieserupestri/Taranto/Casalrotto.htm (Erişim Tarihi 23.2.2021)
[1420] https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/2016/08/30/mottola-la-chiesa-rupestre-di-santa margherita/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)
[1421] Caragnano e Centonze, 2018, **a.g.k.,** 32.

gerekiyordu[1422]. Bu dönemden sonra dini mekanlarda kemerli ve sütunlu bir düzenleme içinde yer alan imgeler *proskynetaria*[1423] adı verilen bir alana yerleştirilmiş ve bu figürlerin önemi vurgulanmıştır. Nerezi Kilisesinde Aziz Panteleimon figürünün üç dilimli ve sütunlu bir çerçeve içine alınarak öne çıkarıldığı görülmektedir[1424]. S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Petrus figürü Batı Kilisesi'nin kurucusu olarak, Yakup hacıların koruyucu azizi olarak, Nikolaus ise Güney İtalya'da kültü en yaygın saygı gören aziz olarak duvar resimleri arasında düzenleme biçimi ile farklılaşmıştır. Basilicata Bölgesinin hac güzergahı üzerinde yer alması nedeniyle Yakup figürü, aynı bölgede Miglionico'da SS.Trinita' Şapeli'nde[1425] de dikdörtgen çerçeve içinde elinde hacılara özgü baston ile farklı bir düzenleme içinde karşımıza çıkmaktadır.

S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde, güney duvarı üzerinde kemerli niş içinde yer alan Emziren Meryem (*Galaktotrophousa-Madonna Lactans*) resminde figürü zeminden koparan inci süslemeli tahtta güçlü bir plastiklik ve bir derinlik hissi ana karakteristik olarak dikkat çekmektedir (Resim 57/Bkz: EKLER). Meryem ve Çocuk İsa'nın en etkileyici ikonografisi olan bu imge Meryem'in annelik misyonuna atıfta bulunmaktadır. Meryem hafif sağına dönük vaziyettedir; iri sarı halesi tek sıra inci dizisi ile çevrilidir. Kızıl-kahverengi püsküllü maphorionu başını ve boynunu sıkıca kapatmaktadır; oval yüzlü, iri gözlü ve sabit bakışlıdır, hafif eğik burnu keskin bir hatla belirtilmiştir; dudakları küçüktür. Yüz hatları hafif tonlamayla verilmiştir, yanakları elma şeklinde renklendirilmiştir. Bebeği sağ koluyla sıkıca sarmıştır; sol elinin işaret ve orta parmakları ile tuttuğu göğsünü bebeğin ağzına dayamıştır. Elleri uzundur, şekillendirilmeleri çok başarılı değildir. Gri-mavi elbisesinin kol ağızlarında da bir dizi inci dikkati çekmektedir. Bebek, sarı renkli, inci dizili ve haç işlemeli halesi ile

[1422]M.France Auzépy (2011). Konstantinopolis'in Siyasal ve dinsel yaşamında Ayasofya'nın yeri, *Bizans Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar* içinde, İstanbul: Kitap Yayınevi, s.100-117; https://www. treccani.it /enciclopedia /proskynesis/ (Erişim Tarihi 15.3.2021)

[1423]*DOB*, (1991), s.1738-1739; Proskynetarion, Yunanca προσκυνητάριον (προσκύνησις) "hitabet" veya "ibadet yeri" anlamına gelir, çoğulu proskynetaria. Genellikle İsa, Meryem veya bir kilisenin koruyucu azizin Doğu Ortodoks Kilisesi'nde yer alan anıtsal simgesidir. https://en.unionpedia.org/i/Fresco 15.3.2021 (Erişim Tarihi 16.3.2021); S.Kalopissi-Verti (2006). "The Proskynetaria of the Templon and Nartex: Form, Imagery, Spatial Connections and Reception", *S.Gerstel, Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West.* Washington, D.C., s.107-132.

[1424] https://journeymacedonia.com/churchesmonasteries/skopje-eparchy/nerezi-st-panteleimon/. (Erişim Tarihi 15.3.2021)

[1425] Yapının 15.yüzyıla tarihlenen duvar resimleri 18.yüzyılda bitkisel ve mimari figürlü resimlerle örtülmüştür, daha sonra farklı dönemlerde de üzerleri boyanmıştır. 1982'de Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata tarafından 18. yüzyılda eklenen ve daha sonraki boya katmanları kaldırılarak açığa çıkarılmıştır.

görülmektedir. İki eliyle annesinin göğsüne yapışmıştır. İri gözlü, gür kaşlı, koyu renk saçlıdır ve açıkta kalan kulağı ince detaylı çalışılmıştır. Makedonya'da karşımıza çıkan Meryem imgelerini çağrıştırmaktadır. Yanındaki niş içinde Başmelek Mikhail figürü hiyeratik ve frontal pozisyondadır (Resim 58/Bkz: EKLER); uzatılmış vücudu, kırmızı renkli tuniği ve işlemeli lorosu ile sarı kıvırcık saçlı başı bir çeşit orantısızlık içindedir. Kanatları dik ve uzun şekilde, vücudunu dikey olarak destekler gibidir. Sağ elinde üzeri süslemeli bir globus ve sol elinde bir mızrak tutmaktadır; ayakları altında kıvrılmış bir yılan görülmektedir. Kayaya oyulmuş ajurlu başlıklı sütunlarla ayrılmış, bitkisel motiflerle bezenmiş kemerli nişler içindeki Emziren Meryem ve Mikhail tasvirleri de konum düzenlemeleri dikkate alınarak "kemer içinde azizler teorisi" bağlamında kilisede vurgulanmış figürlerdir. La Scaletta Vakfı, Mikhail figürünü 11. yüzyıl sonuna tarihlerken Rizzi de aynı görüşü paylaşmıştır[1426]. Matera resim geleneğine göre bunun erken bir tarihleme olduğunu düşünmekteyiz. Grelle ise biçimsel verilere bağlılık yanında nişlere ve mimari mekana uyumlu çalışan bir sanatçıyı işaret etmektedir. Emziren Meryem ve Aziz Gregorius figürlerinin sanatçısı olarak "*Maestro della Bruna*" yı anarak 13. yüzyıl resimleri ile ilişkilendirmektedir. Mikhail figürü ise, Grelle'e göre Bizans kültürüne hakim aristokrat, renklendirmede parlak kırmızılara karşı koyu mavileri kullanan, bitkin ve uzatılmış yüzlü figürleri yapan bir sanatçının elinden çıkmıştır. Calo' Mariani[1427] ise Rinaldo ve Giovanni da Taranto'nun üslubuna gönderme yaparken, S. Iusco[1428] sadece Rinaldo da Taranto ile anmaktadır. Bu örneklerde biçime önem veren, ifadeli tasvirler yapan, mimaride nişleri kullanarak görüntüyü bağlamsallaştıran, Romanesk sertliği kırmayı bilen Gotik üsluba doğru yol alan bir sanatçı söz konusudur. Aziz Gregorius figürü, S.a Lucia alle Malve'de nefleri ayıran bir sütun üzerinde uzun beyaz sakalı, taşlı halesi, zengin işlemeli piskopos giysisi, mitrası, hayvan başı şeklinde sonlanan asası ile görülmektedir (Resim 62/Bkz: EKLER). Yüzü ustaca renklendirilmiştir. Grelle, Madonna delle Tre Porte Kilisesi'ndeki "*Madonna Regina*" (*Kyriotissa*) imgesini de bu sanatçıya (R.de Taranto) atfetmektedir.

Madonna de Idris Kilisesi ile S. Giovanni in Monterrone'yi birleştiren koridor üzerinde arkosolyum benzeri bir niş içinde yer alan Pantokrator imgesi teolojik sembolizmi yanında görsel anlamda da vurgulanmış durumdadır. Doğu yönünde yer

[1426]Rizzi, 1968, **a.g.k.,** 168-182.
[1427]Calo' Mariani, 1978**, a.g.k.,** 49.
[1428]Iusco, 1997, **a.g.k.,** 119-128.

alan mekanda yuvarlak kemer altında geleneksel Pantokrator imgesi sol elinde kitap ve sağ eli kutsama işareti ile tasvir edilmiştir. Kitap zerinde Grekçe "ΕΓΟ ΕΙΜΙ ΤΟV ΦΩS TO KOV / MOΨ - Ben dünyanın ışığıyım"[1429] yazıtı okunabilmektedir. Figürün arkasında bitkisel bezemeli bir bordür içinde "MUNDI SALVATOR SIMUL ET SUM LUCIS AMATOR- Dünyayı kurtarır ve nuruyla onu sever"[1430] şeklinde Latince bir yazıt bulunmaktadır. Figür, yuvarlak kemerli yapı altında dikdörtgen formda bir arkosolyum içine yerleştirilmiştir; bu mimari detayın üst kısmında farklı sarmallardan oluşan bir bordür bulunmaktadır. Her iki düzlemde bordürlerde ve İsa'nın halesinin çerçevesinde inci taneleri dikkati çekmektedir. Çift kemerli ve bordürlü düzenleme ile imge farklı bir konuma yerleştirilerek önemi vurgulanmıştır. Ayrıca her ne kadar yarım figür şeklinde olsa da figürün uzatılmış olduğu anlaşılmaktadır. Üslup olarak Sicilya'da Monreale[1431], Cappella Palatina ve Cefalu apsislerini süsleyen İsa Pantokrator benzeri bir tasvirdir. Tüm örneklerde Pantokrator konsepti geniş açılmış kollarıyla, "*omnipotents*" (herşeye gücü yeten) epiteti yanında, sanki "*omnitenens*" (herşeyi kucaklayan) ikonografisindedir. Hautville (Altavilla) Hanedanından Norman Kralı II.Wilhelm (Guglielmo) baniliğinde 12. yüzyılda tamamlanan Monreale ve aynı yüzyılda II.Roger'ın (Ruggero) banliğinde tamamlanan Cefalu Katedrali mozaikleri ile benzerlik Bizans sanatı etkileri görüşünü desteklemektedir. Matera Kilisesi'nde çalışan sanatçının Sicilya örneklerini tanıdığını söyleyebiliriz. 12.-13. yüzyıla tarihlenen bu örnekte Bizans ikonografisinden geleneksel İsa Pantokrator imgesi Latin (Batı) etkileriyle bir sentez olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bogevska, Mikhail figürünün *psikopompos* olarak apsis kısmına yakın bir bölüme yerleştirilmesinin kilisenin ölüm-cenaze ritüeli işlevine bir gönderme olabileceğini ileri sürmektedir[1432]. Mikhail genellikle Cebrail ile dini mekanların girişine yakın kısma yerleştirilerek apotropaik işlev yüklenmiştir. 12. yüzyıldan itibaren görülen bu gelenekte, kapı yakınındaki figürler Gökyüzü askerleri olarak kilise ve şapellerin koruyucusu konumundadır[1433]. Yapı kiliselerde ve kaya oyma kiliselerde sıkça

[1429]Yuhanna 8:12.
[1430]Kutsal Kitap'ta bulunmayan ancak İncil metinlerinden derlenmiş sözler. H.Leylek'ten alınan bilgi.
[1431]R.Salvini, (tarihsiz), I mosaici del Duomo di Monreale, Ministero dei beni e delle attivita' culturali-*Bollettino d'Arte,* s.311-321.
[1432]S.Bogevska (2010).*Les églises rupestres de la région des lacs 'Ohrid et de Prespa* (milieu du XIIIe-milieu du XVI" siécle).
[1433]C.Jolivet Lévy (2002). *Culte et iconographie cit.* (nota 18), London, 413-437; D.Mouriki (1984). The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, *Byzanz Und Der Westen,* Studien zur Kunst

karşımıza çıkan asker aziz figürlerine çalışma alanındaki kaya oyma kiliselerde rastlanmamaktadır[1434]. Mikhail, Doğu kültüründe akan ve şifalı suların patronu, doktor, Hıristiyan halkların koruyucusu, savaşçı ve psikopompostur (ölüleri ölümden sonraki dünyaya götüren melek). İncelenen Matera kaya kiliselerinde Mikhail imgesi farklı işlevde karşımıza çıkmaktadır. Hıristiyanlığı kabul eden Lombardlar Mikhail'i koruyucu azizleri olarak kabul etmişlerdir[1435]. *Sauramachia*'nın ilk kodlaması ise 11.yüzyılda bir yılan veya canavarın temsil ettiği kötülükle mücadele olarak Bizans ortamında ortaya çıkmıştır. Güney İtalya'da Gargano'daki kült merkezi Lombardlar için Mikhail'e adanmış ulusal ibadet merkezi haline gelmiştir. Lombard ortamında Mikhail'in sağaltıcı gücünden çok "*milislerin koruyucusu*" [1436] konsepti öne çıkarılmıştır; Mikhail kültünün yayılmasında hacıların katkısını da unutmamak gerekmektedir [1437] . "Asker aziz" Mikhail, kalabalık bir grup olan "*Exercitus Dei*" [1438] in bir parçası olarak savaşçı ve iman koruyucusu rolü üstlenmiştir[1439]. Bu figürün kullanımı Morisi'ye göre Kilise'nin yandaşı olduğu savaşın meşruiyetinin, düşmanı yenmek için silah kullanımının haklılığının "yukarı"dan onaylanmasıdır[1440]. Savaşçı Lombardlar döneminde oluşan bu görüş daha sonra Normanlar tarafından benimsenmiş, Haçlı seferleri ile yeni koşullar altında beslenmiştir. Erken Hıristiyanlık döneminde beyaz uzun tunik, elinde bir asa ile karşımıza çıkan Mikhail, Bizans resim sanatında daha sonra imperial kıyafetle, eflatun renkli klamis, değerli taşlarla işlenmiş loros ile karşımıza çıkar; hiyeratiktir, kanatları kıvrıktır, bir elinde haçlı globus tutarken diğer elinde bir asa, labarum veya mızrak ile tasvir edilir. Ardından Mikhail'i ayakları altındaki canavarı öldürürken ve ruhları

---

des europaischen Mittelalters, Osterreichische Akademie der Wissenschaften 432, (Ed. I. Huter), Wien, s. 195 dn. 98, 99.

[1434]Mikhail için Bkz: 4.2.2.İkonografi, Tek Figürler bölümü.

[1435] Il culto micaelico di Albidona: San Michele Arcangelo: Dai longobardi ad oggi (2008). *I Quaderni dell'Altra Cultura*, n.20, Maggio 2008. (Dir: G.Rizzo), s.4-35.

[1436]A.Cilento (2000). Santi e pellegrini nell'Italia bizantina (secc. IX-XI), *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo*, *Ricerche storiche e riflessioni metodologiche,* (Ed: R.Greci), Bologna, 91-116.

[1437]Gargano'da Aziz Mikhail Kilisesi'nin Bizans ve Lombard dönemlerinde çok özel bir hac mekanı olduğu ziyaretçilerin bıraktığı grafitilerden anlaşılmaktadır. Altıncı yüzyılda Konstantinopolis Prokonsülünün kızı Artellaide'nin Gargano kült mekanını ziyaret ettiği bilinmektedir. G.Bertelli (1995). Pellegrinaggi femminili a Monte S. Angelo fra VI e VIII, *Aktendes XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archeologie,* (Bonn 22-28 September 1991) Münster, Voll.2 [Jahrbuch für Antike und Christentum Erganzungs band,20.1], s.537-542. Papalar ve yönetici sınıf arasında da rağbet gören bir hac mekanı idi. II.Otto, Papa IX.Leon, Clunyli Odone ve II.Henry kült mekanını ziyaret etmişlerdir. A.Petrucci (1963). Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele sul Monte Gargano, Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla I. Crociata, AA.VV. *Atti del IV Convegno di studi sul tema "Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla prima crociata",* (Todi,8-11 ottobre 1961), s.171.

[1438]Tanrı'nın Ordusu.

[1439] Santi militari.

[1440] A.Morisi (1963**).** *La guerra nel pensiero cristiano dalle origini alle Crociate*, Firenze.

tartarken görürüz. Mikhail'in Bizans geleneğine uygun imperyal giysilerle ikonografisi 11.yüzyıl ortalarından itibaren özellikle Güney İtalya'da yayılmış ve 12. yüzyılda tekrarlanmıştır. Ayrıca hiyeratik pozisyonda elinde haçlı bir globus ve mızrak ile "*psikopompos*" ikonografisinde Doğu'da yaygın olan imge Bizans kültürünün egemen olduğu Capitanata bölgesinde de doğal olarak karşımıza çıkmaktadır. Yılan veya canavarla simgelenen şeytan-kötülük sembolizmi Doğu ve Batı Hıristiyanlığı içinde ortak tema olan *sauromachia*[1441] kavramına aktarılarak Haçlı kültürü içinde sembolik olarak İslami kafirlerle mücadelenin bir gösterimi haline gelmiştir[1442].

S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde güney duvarı üzerinde kemerli yüksek nişlerden birinde Emziren Meryem'in yanındaki niş içinde yer alan Mikhail figürü hiyeratiktir ve frontal duruşludur. İri sarı renkli ve kırmızı bordürlü halesinde iki sıra inci dizilidir; başı vücuduna göre küçük ölçektedir. Oval yüzü, iri ve sabit bakışlı gözleri, dik ve biçimli burnu, küçük ağzı ile oldukça başarılı biçimlendirilmiştir. Ancak ifadesizdir. Yay şekilli kaşları, gözlerinin altında ve çene altında koyu bir hatla verilen gölgelendirme yüz hatlarını daha da yumuşatmaktadır. Kızıl ve kıvırcık saçlarının arasından uçuşan kurdeleler Komnenos ve Paleologos dönemi melek figürlerini anımsatmaktadır. Ellerin detaylandırılması ise yüzdeki zarif çizgiler kadar başarılı değildir; sivriltilmiş parmaklı ellerde sanatçı çok başarılı değildir. İmperyal kalitede kareli desenli inci ve taşlarla işlemeli kırmızı bir tunik giymektedir. Giysi kıvrımları da vücudun anatomisini yansıtmamaktadır. Sol eliyle mızrağı vücuduna paralel tutmaktadır (Paleologos dönemi ikonografisi); sağ elinde ise üzerinde üçlü haç bulunan beyaz bir globus bulunmaktadır. Ayaklarının arasında kıvrılmış görülen canavarı yenen (*sauromachia*) Başmelek ikonografisindedir (Resim 58/Bkz: EKLER). Gargano'daki kült merkezinde görülen Mikhail ikonografisine benzerdir. Figürü, üslup benzerliği yönünden Meryem imgesi ile 13. yüzyıla tarihleyen araştırmacılar, resimlerin Rinaldo da Taranto'nun elinden çıktığı görüşündedirler.

Madonna de Idris Kilisesi'ndeki Başmelek figürü de ayakta ve frontal duruşludur. Pastel renklerle çalışılmış resmin üst kısmı tamamen tahrip olmuştur. Sarı renkli ve boyu diz hizasında etekleri plili bir tunik giymektedir. Üzerinde beyaz şeritleri olan

[1441] *Sauromachia,* sürüngenle mücadele anlamında kullanımaktadır; A.Tagliante *sauroctono* (sürüngen kırıcı) olarak kullanmıştır. A.Tagliante (2016). Regalita' e simbologia del drago. La morte del duca Enrico e la devastazione della Borgogna nelle Storie di Rodolfo il Glabro, *Schola Salernitana,* Annali, XXI, s.37
[1442] F.Cardini (1981). *Alle radici della cavalleria medievale*, Il Mulino, s.240.

kırmızı renkli pelerini vardır. Açık duran sol kanadı sarı renklidir ve kırmızı bir hat ile çerçevelenmiştir. Sol koluna geçirdiği koyu renk kalkanı görülebilmektedir. Dizlerine kadar çıkan açık renk çizme giymektedir. Tahribat nedeniyle arka planı okunamayan resimde figürlerin açık-koyu renk tekniği ile oldukça iyi volümlendiği fark edilmektedir. Ayaklarının altında koyu renkli zemin üzerinde kırmızı bir insan figürü görülmektedir. Daha geç döneme tarihleyebileceğimiz bir *sauromachia* versiyonudur (Resim 75/Bkz: EKLER). S.Giovanni in Monterrone Kilisesi koridor duvarı üzerinde Aziz Nikolaus'un yanında bir pano üzerinde yer alan başmelek figürünün büyük kısmı tahrip olsa da ayakta ve frontal pozisyonda olduğu Nikolaus figürü ile karşılaştırma yoluyla anlaşılmaktadır; kapalı tek kanadı görülebilmektedir. Sütunlu ve pseudo-küfik süslemeli kemerle çevrelenmiş Nikolaus imgesi ile aynı çerçevede yer alması aynı dönemde (13.yy.) resimlendiğini düşündürmektedir (Resim 86/Bkz: EKLER).

Tüm Güney İtalya'da olduğu gibi Matera kenti kiliselerinde de yoğun bir Aziz Nikolaus inancı karşımıza çıkmaktadır. Azizin tasvirlerine S. Nicola dei Greci ve S. Giovanni in Monterrone'de 13. yüzyıl ikinci yarısına, çalışma kapsamı dışında kalan S.a Maria della Palomba Kilisesinde ise 1735 yılına tarihlenen imgelerine rastlamaktayız. S. Falcione Kilisesi'nde apsis kısmında ayakta ve frontal iki figür yer alırken, S.Lucia Alle Malve'de İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi ve Meryem'in Taçlandırılması sahneleri ile bir bütünlük oluşturan düzenlemede Nikolaus ayakta ve frontal pozisyondadır. S. Falcione'de kırmızı-beyaz şeritlerden oluşan dikdörtgen şeklinde bir çerçeve içinde ve koyu renk fon üzerindedir. Yüzü tahrip olmuştur, halesini çevreleyen inci dizisi görülebilmektedir. Bizans ikonografisindeki geleneksel imgeye uygun şekilde saçları ve sakalı beyazdır. Kırmızı renkli üzerinde siyah benek işlemeli bir dalmatik (*penula*) giymektedir. Penulası altından sağ kolundan işlemeli kolu görülmektedir. Boynunda beyaz renkli, siyah haç işlemeli stolası dikkati çekmektedir. Sol elinde kitap tutarken, sağ eli göğüs hizasında ileri uzatmış tavırdadır. Üslup ve teknik olarak 13.-14. yüzyıla tarihleyebiliriz.

Convicinio Kompleksi içinde Sant'Eligio Kilisesi'nde apsis bölümünde farklı bir düzenleme karşımıza çıkmaktadır. Geometrik süslemeli bir çerçeve içinde Deisis (*Trimorphon*- Meryem, İsa, Vaftizci Yahya) sahnesi yer almaktadır (Resim 145/Bkz: EKLER). Sahne sivri kemerli niş içinde kırmızı-sarı-siyah geometrik motiflerle oluşturulmuş bir çerçeveye yerleştirilmiştir. İki (kırmızı-ekru renkli) ve üç boyutlu

(kırmızı-ekru-siyah renkli) geometrik motif apsis olarak kabul ettiğimiz kemeri çevrelemektedir[1443]. Curcic'in[1444] belirttiği gibi bu detay kemer içindeki sahnenin önemini ve kutsallığını vurgular niteliktedir. Kemer içinde siyah renkli zemin üzerinde Pantokrator İsa tam ortada frontal pozisyondadır. Başında sarı renkli, kırmızı haçlı ve kenarları inci dizili halesi bulunmaktadır. Kızıl saçları uzundur, sakalı ve bıyığı kısadır. İri badem gözleri sabit bakışlıdır. Oval yüzünde uzun biçimli burnu ve küçük ağzı dikkati çekmektedir. Yakası sırma işlemeli pembe tuniği üzerinde sol omzunu kapatarak beline doladığı kırmızı renkli bir himation giymektedir. Sağ eliyle kutsamakta, sol elinde açık bir kitap tutmaktadır. Simetrik kompozisyonda solda Meryem 3/4 oranında merkeze doğru dönük durmaktadır; kenarı inci dizili sarı haleli başını hafifçe İsa'ya doğru eğmiştir. Koyu mavi renkli yakasız bir elbise üzerine kırmızı bir maphorion giymektedir. Ellerini göğsü hizasında dua eder şekilde birleştirmiştir. Sağda Vaftizci Yahya tam olarak merkeze dönüktür, profilden tasvir edilmiştir. Sarı halesinin kenarları inci dizilidir; kızıl kahverengi uzun saçlı ve sakallıdır. Üzerinde açık sarı renkli giysi (vello) görülmektedir. Ellerini dua eder şekilde birleştirmiştir.

Sahneyi çevreleyen kemerin tam ortasında kırmızı çerçeve içinde ve siyah fon üzerinde Çarmıh'ta İsa sahnesi ile yan bölümlerinde madalyonlar içinde Passion ile ilgili objeler görülmektedir. Üçlü bir haç üzerinde İsa çıplaktır, elleri ve ayaklarından çivili durumdadır. Sarı haleli başı sağına doğru eğilmiştir. Bel kısmı beyaz bir perizonion ile örtülüdür. Karın kısmı içeri çökmüştür. Haç küçük bir tepenin üzerine yerleştirilmiştir. Kemerde yer alan sahnelerin çoğu yok olmuştur. Sarı renkli büyük bir madalyon içinde ve kırmızı fon üzerinde çekiç-merdiven-çivi veya mızrak bir *Hristogram* oluşturacak şekilde birleştirilmiştir. Yanında bir pisside (kutsanmış ekmek kabı) görülmektedir. Okunabildiği ölçüde bu bölümde İsa'nın passionu sembolleri (*arma Christi*) yerleştirilmiştir. Bu semboller Passion sırasında İsa'nın geçtiği *Via Crucis* duraklarından esinlenen işaretlerdir. İsa'ya uygulanan işkencenin enstrümanlarıdır; inananlara İsa'nın yaşadıklarını anlatmak amacındadır. Belting'e göre amaç "*İmago Pietatis*" imgesinde Kurtuluş'un sembolü olan efharistia ekmeğini görebilmektir[1445]. Kemerin iç gövdesi

[1443] Çerçeveler için Bkz: Y.Erdihan, Y. (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
[1444] S.Curcic (2012**).** Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, *Architecture of the Sacred: Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium* (Ed: B.D.Wescoat and R.G.Ousterhout), Cambrige University Press. s.319.
[1445] Belting, 1986, **a.g.k.,** 76.

çiçek bezemeli kaset şeklinde düzenlenerek dekore edilmiştir. Apsisin dış duvarı da bu kompozisyona uygun biçimde süslenmiştir. Kemerin üst kısmında Latince okunamayan bir yazıt dikkati çekmektedir. Apsis düzenlemesi 13.- 14. yüzyıla tarihlendirilebilir.

Deisis, sahnesi Bizans sanatı geleneğinde apsis düzenlemelerinde değerlendirilmiştir. Konunun teolojik önemini vurgulamak amacıyla örneğimizde de çerçevelemede mimariden yararlanılarak sivri kemerli bir niş içine yerleştirilmiştir. Ardında İsa'nın insanlığın kurtuluşu için kendini kurban etmesi leit-motive (ana tema) olan Deisis genellikle ölüm- kurtuluş kavramlarına dayalı olarak kiliselerin apsislerini süslemektedir. Sahne çerçevesinin ve kemerin farklı renklerden oluşan üç-boyutlu yanılsama yaratacak şekilde düzenlenmiş geometrik motiflerle biçimlenmesinin amacının da konunun altının kuvvetle çizilmesi olduğunu düşünmekteyiz.

14. Yüzyıl Duvar Resimleri

1300'lerin başında Basilicata Bölgesi'nde resim hala Geç Bizans ikonografisi ve üslubundan beslenmektedir. İnceleme alanımız dışında kalan Melfi ve Anzi kiliselerinde, Matera'da S.a Maria della Vaglia ve S.a Maria della Palomba Kiliselerinde ayrıca eski seminer binası altında kalan yapıda duvar resmi parçaları bu dönem için örnek verilebilir. 14. yüzyıl ilk yarısına gelindiğinde kaya oyma kiliselerde görülen yenilikler Güney İtalya'nın Anjou yönetiminin varlığı ile paralel yürüyen Campania Bölgesi kaynaklı Gotik etkilerle açıklanabilir. Fransa'dan gelen çok sayıda sanatçı yanında Giovanni ve Rinaldo da Taranto gibi önemli yerel sanatçıların desteği de unutulmamalıdır. Napoli Krallığı ile ortaya çıkan güçlü zevk değişimlerine göre, Alplerin kuzeyinden gelen ve Akdeniz bölgesi sanatsal eğilimlerine göre üsluplarını güncelleyen sanatçılar mevcuttur. Bu dönemde Assisi'deki S. Francesco Bazilikası şantiyesinde, Pietro Cavallini ve Giotto gibi bilinen isimler dışında Napoli şantiyelerinde bu yeni eğilimler konusunda yeteneklerini kanıtlayan çok sayıda isimsiz ressam çalışmıştır. Örneğin, Pantokrator İsa'nın yakası altın rengi işlemeli pembe tuniği ve yeşil himationu İtalya'nın kuzeyinden gelen etkileri yansıtmaktadır. Himationun (manto) veya Meryem ve azizelerin giysilerininin farklı renkli iç astarları da bu dönemde ortaya çıkan yeniliklerdendir. Bu geçiş döneminde "*gerçeği resmetmek*" eğilimi doğrultusunda Bizans üslubunun yüz geleneği (saç, burun, göz, ağız, sakal,

kulaklar) devam ederken Güney İtalya'da yeni eğilimlere uygun Gotik etki plastik bir form verme çabasında dudakların renklendirilmesinde ve sakalın renk geçişleriyle şekillendirilmesindeki fırça darbelerinde kendini ortaya koymaktadır. Giysilerin bordürlerindeki işlemeler ve yeni renk yelpazesi de bu dönemin özellikleridir. Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer yenilik de 13.-14. yüzyıldaki giyim ve obje modasının resme eklemlenmesidir. Düz ve omuzlara dökülen saçlar yerine şekillendirilmiş dalgalı saç modelleri ortaya çıkar; Giotto, 1303-1305 yıllarında resimlediği Padova-Scrovegni Şapeli'nde bu modelleri kullanmıştır. Bu saç modası Napoli Anjou hanedanlığı erkek üyeleri tarafından ve saray erkanı tarafından da günlük yaşamda kullanılmıştır. Kadın modasında da yaka kısmı incilerle ve değerli taşlarla işlenmiş giysiler, kollarda düğmeler, gösterişli tokalı kemerler 13.-14. yüzyıl modasının vaz geçilmez öğeleridir. İçi farklı renkte astarlı geniş mantolar aşağıya doğru inmekte ve mantonun bir ucu sağ veya sol el ile toplanmaktadır. Giysinin altından sivri burunlu, beyaz ve farklı renklerde taşlarla işlenmiş ayakkabılar görünmektedir. Kadınların alçakgönüllülük işareti olarak başlarına taktıkları örtü artık Anjou döneminde bir zerafat ve süs nesnesi haline gelmiştir. Çok ince ipek ve ince keten örtüler beyaz incilerle birleştiğinde nadir bir zerafetin sembolü haline gelmiştir.

1270 yılına tarihlenen Campania Bölgesi'nden gelen ve Metropolitan Müzesi'nde korunan bir heykel başını inceleyen Linghtbown, bazı figürlerin başında rastladığımız tacın zorunlu olarak kraliyet belirtisi değil, bir rütbe ve zenginlik işareti olduğunu ve 1260 yılından sonra Güney İtalya'da Anjou Hanedanı tarafından tanıtıldığını ve moda olduğunu ileri sürmektedir[1446].

Matera kiliselerinde 14. yüzyılda devam eden resim faaliyetinin izlerine S.a Lucia alle Malve'de rastlamaktayız. Kilisenin kuzey duvarını süsleyen Meryem'in Taçlandırılması ve İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi sahnesi (Resim 52-53/Bkz: EKLER) ve yanındaki Nikolaus figürleri farklı boyutlarda panellere bölünmüştür; ancak aynı çerçeve içinde yer almaları ve üslup bütünlüğü taşımaları nedeniyle birlikte ele alınmalıdır diye düşünmekteyiz. Bu iki sahne çalışılan yapılarda yer alan nadir konulu sahnelerdendir. Bu dönemde kentin Civita' bölgesindeki yapı kiliseleri resimleyen anonim sanatçılar kaya kiliselerde de çalışmalarına devam etmiş olmalılar diye düşünmekteyiz. Çarmıhtan Alınma sahnesinin sol bölümü tahrip olsa da zeminin enine

[1446]Linghtbown'dan aktaran: Caragnano, 2009, **a.g.k.**

üçe bölündüğü (mavi-turuncu-mavi), kırmızı ve beyaz hatlardan oluşan bir çerçeve içinde yer aldığı görülmektedir. Klasik ikonografi gereği simetrik bir kompozisyonda ortada haç, haçın kolları üzerinde sağda güneş bulunmaktadır; tahrip olan sol tarafta ay olmalıdır. Nikodemus merdiven üzerindedir, ayağın çivisini sökmektedir; Aramatyalı İsa'nın vücuduna destek olarak indirmeye yardım etmektedir. Yuhanna İsa'nın sol elini öpmektedir. Sol tarafta duran Meryem'in mavi giysisinin bir parçası kaldığı için oğlu ile ilişkisi anlaşılamamaktadır. Yuhanna'nın arkasında Mecdelli Meryem görülmektedir; Meryem'in arkasında bir diğer figürün alt kısmı günümüze ulaşabilmiştir. Haçın altında bir kuru kafa yer almaktadır. Tüm figürlerin hareketliliği dinamik bir kompozisyon yaratmaktadır. Yuhanna figürünün mavi khitonu ve üzerindeki pembe himationunun bol drapeleri, Mecdelli'nin giysisinin uçuşan etekleri oldukça doğal bir hareket içindedir. Okunabilen tavırlar her ne kadar günümüzde anlaşılamasa da yüzlerde anlamlı ifadelilik olabileceğini düşündürmektedir. Alt kısımdaki eğilmiş figürlerin ayakta duran figürlere göre orantısızlığı da dikkat çekicidir. Çok geniş olmayan parlak pembe ve maviyle kısıtlı bir renk paleti kullanılmıştır. Sağlam kalan figürlerin başlarında haleler bulunmaktadır. Bu sahnenin sağında ise enine üç farklı renkte bölünmüş zeminde ayakta ve frontal pozisyonda Nikolaus imgesi yer almaktadır. Latince dikey olarak yazılı olan adının yarısı yok olmuştur. Sağ elini kutsar şekilde uzatırkan sol elinde bir kitap tutmaktadır. Geleneksel ikonogafiye uygun olarak beyaz saçlı ve sakallı yaşlı bir figür olarak betimlenmiştir. Mavi giysi (tunik) üzerinde kırmızı himation giymektedir, beyaz stolası üzerinde iki iri haç işlemesi bulunmaktadır. Turuncu renkli halelidir.

Çarmıhtan İndirilme ve Nikolaus figürlerinin alt kısmındaki panelde yine enine üç renge bölünmüş bir zemin üzerinde Meryem'in Taçlandırılması ve aziz figürleri görülmektedir (Resim 53/Bkz: EKLER). Simetrik bir kompozisyonda İsa ve Meryem ortada farklı büyüklükte ve farklı yükseklikte arkalıklı tahtlarda oturmaktadırlar. İsa'nın oturduğu taht daha gösterişli işlenmiştir. Ayaklarını farklı yükseklikte ve farklı desenlerle süslü birer suppedaneuma dayamaktadırlar. Üç azizin frontalliği ve hiyeratikliğine karşın Meryem, İsa ve Vaftizci Yahya'nın 3/4 duruşları ve el hareketleri sahnedeki durağanlığı kırmaktadır. Tüm figürlerin turuncu-sarı haleleri inci dizileri ile çevrilidir. İsa, haçlı haleli, kısa sakallı ve kısa saçlıdır. Gür kaşları, uzun ve kavisli burnu koyu renk gölgelerle belirgin hale getirilmiştir. Desenli himatonu ve ayaklarında ince sandalları görünmektedir. Sağ eli Meryem'in başında iken sol elinde turuncu renkli

iri bir zambak taşımaktadır (Resim 357/Bkz: EKLER). Meryem'in sürekli bakireliği (*Perpetual Virginity*) dogmasına bir gönderme olduğunu düşünmekteyiz. Bu bağlamda sahnede ebedi bakire Tanrı Anası'nın tüm günahlardan kurtulmuş olarak ruh ve beden bütünlüğünde göğe yükselmesi resmedilmiştir. Meryem başını sola, İsa'ya doğru eğmiştir. Koyu mavi renkli maphorionu başı ve boynunu sıkıca sarmaktadır; alnında bir inci dizisi görülmektedir. Ellerini dua eder ve kabul tavrında göğsünde birleştirmiştir. Oval yüzünde kavisli burnu, iri gözleri, yay biçimli kaşları ile pembe renkle vurgulanmış yanakları dikkati çekmektedir. Yüz hatları ve çenesi koyu renk gölgelendirme ile belirgin hale getirilmiştir. Meryem'in başını İsa'ya doğru eğmesi sadakatle ve alçakgönüllülükle Tanrı'nın iradesini kabul etme tavrıdır. Tacı ödül olarak alma onuru, koşulsuz ve karşılıksız sevginin işareti gibidir. Taçlandırma teması, Doğu Hıristiyanlığında Meryem'in Ebedi Uykusu (*Dormitio*), Batı Hıristiyanlığında Göğe Yükselme (*Transitio*) dogması olarak kabul edildiğinde S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde Meryem'in Taçlandırılması sahnesi İsa'nın haçtan alınma sahnesinin altına yerleştirilerek iki ölüm-*transitio* ve diriliş temaları arasında bağlantı kurulmuştur. İsa ve Meryem, diriliş sonrasında ruh ve beden olarak Göksel Krallık'ta bir araya gelmiştir. İsa Meryem'in başına bir taç koyarken iki yanda yer alan azizler olaya tanıklık etmektedir. Sağda Vaftizci Yahya ve Aziz Petrus figürleri arasında yarım melek figürü görünmektedir; solda ise Stefanos ve Lorenzo tam figür olarak yer almaktadır. Sahnede üç aziz (Petrus, Stefanos, Lorenzo) frontal pozisyondadır; diyakon ve protomartir Stefanos bir elinde taşlarla süslü kapalı kitap tutmaktadır; Lorenzo elinde bir rulo tutarken diğer eliyle kutsama işareti yapmaktadır. Vaftizci Yahya, Meryem ve İsa'ya en yakın kişi olarak çifte dönük yerleştirilmiştir ve elleri ile tanıklık tavrı içindedir. Batı Kilisesi'nin kurucusu Petrus sol elinde anahtarları tutmaktadır; sağ eli ile kutsama işareti yaparken betimlenmiştir. İsa gibi Meryem de ölümü ölüm aracılığıyla yenmiş, Göksel Krallığa kabul edilmiştir. İkonografide Evrenin Kralı ile Cennet'in Kraliçesi bir arada tasvir edilmiştir.

Sahnede figürlerin yüzleri başarılı bir üslupla renklendirilmesine karşın ifadesizdir; bazı figürler bedenleri ve elleriyle sessizce konuşmaktadırlar. Sahnede mimari bir detay bulunmasa da tahtlar belli bir derinlik algısı yaratmaktadır. Sanatçı yüzlerde olduğu gibi giysilerin, himationların şekillendirilmesinde, açık-koyu renklendirmelerde oldukça başarılıdır. İsa'nın ve Vaftizci'nin yüzlerindeki benzerlik

dikkat çekicidir; İsa'nın himationu ve Meryem'in maphorionunun drapeleri, azizlerin giysilerindeki detaylar vücut anatomilerine tam oturmasa da oldukça başarılıdır. Petrus ile Vaftizci arasında yarım figür olarak resmedilmiş kanatları açık pozisyonda melek de yüzündeki ayrıntılar ve giysi detayları, inci dizili halesi ve iki yana açık kollarıyla azizlerle birlikte olaya tanıklık eder gibidir. S.a Lucia alle Malve Kilisesi'ndeki panellerde Bizans ikonografik geleneğine bağlılık yanında yoğun, dokunaklı ve etkili bir yorum karşımıza çıkmaktadır; yeni bir perspektif arayışı, giysi kumaşlarında yumuşaklık, arka planlarda açık renk kullanımıyla sağlanan farklı renk kullanımı dikkat çekmektedir. 14. yüzyılda ortaya çıkan bu geleneksel dildeki yumuşama Madonna delle Virtu' Kilisesi'ndeki Çarmıh sahnesinde de karşımıza çıkmaktadır.

Yüzyılın ortalarına doğru Madonna della Virtu' Kilisesi'nde nefin duvarında görülen İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesinde Campania Bölgesi özellikle de Napoli resim geleneği özellikleri dikkati çekmektedir. İmgelerde akışkan bir doğrusallık (linearizm) görülmektedir; ancak bazı durumlarda Bizans resminin üslup ve formlarının yeniden yapılanmasından öteye geçemeyen yerel üretim de söz konusudur[1447]. Önceki yüzyılda görülen Doğu kökenli şematizmden kısmi bir kurtuluşu gösteren özgünlük de hissedilmektedir. Bu dönemde resimlenen Oppido Lucano'da Sant'Antonio Kriptası'nda[1448] İsa'nın yaşamı çevrimlerinde de geleneksel Bizans stereotiplerini kıran, biçim ve üslup deformasyonlarının çoğaldığı basit ve dolaysız bir anlatım söz konusudur. Medea[1449] da halen Bizans figüratif sanatının naif çözümlerine başvuran yerel bir çözüm ile karşı karşıya olduğumuzu ileri sürmektedir. Dönem örnekleri Güney İtalya'da uzun dönem etkili olan Bizans ikonografik repertuvarını değerlendiren, ancak yerel kültürel çevreyle ilişkili sanatçıların eserleridir. Bu dönemde Pirene-Katalan

[1447]Anzi-Santa Maria Kilisesi'ndeki San Leone Magno, Melfi Katedrali'ndeki Bebekli Meryem, Matera-Santa Maria della Vaglia Kilisesi ve Palomba-Santa Maria Kilisesi'ndeki Hodeghetria imgeleri bu dönem için verilen örneklerdir.

[1448]On dördüncü yüzyılın ilk yarısında manastır ortamında doğan duvar resimleri, büyük olasılıkla 1297'de kurulan ve yaşlıların bakımını üstlenen bir tarikat olan Vienne'li Antonian Hospitalier Tarikatı rahipleri tarafından yaptırılmıştır. Sakatları, hastaları, hacıları, yolcuları ve gezginleri ağırlamak için hizmet vermişlerdir. https://www.regione.basilicata.it/giunta/site/giunta/tiles/popupPrint.jsp?secId =100133& otype=1023&cntId=3005329 (Erişim Tarihi 1.3.2021)

[1449]A.Medea (1962). Resti di un ciclo evangelico, affreschi della cripta di Sant'Antuono aOppido Lucano, *Archivio storico per la Calabria e la Lucania,* s.301-311.

okulunun üslubunu tanıyan Napolili ressamların yaydığı üslubu yansıtan örnekler de karşımıza çıkmaktadır[1450].

Madonna della Virtu' Kilisesi'nde İsa'nın Çarmıha Gerilmesi sahnesi kalın kırmızı hatla belirlenmiş bir çerçeve içindedir; panel enine iki renge bölünmüştür. Sahnede İsa acı içinde vücudu bükülmüş, başı sağa doğru vücudunun üzerine düşmüştür, gözleri kapalıdır. Göğüs kafesi ve kaburgaları çizgisel olarak belirtilmiştir, karnı dikkati çekmektedir. *Christus Patiens* tarzındadır. Saçları ve sakalı kahverengidir; yüz hatları, kaburgaları kahverengi hatlarla belirlenmiştir. Kalçaları yumuşak ve kabarık bir perizonion ile sarılmıştır; kumaş vücudun biçimine uygun zarif kıvrımlar oluşturmuştur; bacaklar ve ayaklar eğik pozisyondadır; ayaklar tek çivi ile tutturulmuş gibi görünmektedir. Haçın solunda Meryem, sağında Yuhanna İsa'ya göre daha küçük ölçekte betimlenerek piramidal bir kompozisyon oluşturmaktadır; Meryem'in mavi renkli elbisesi üzerinde pembe uzun maphorionu başını sararak omuzlarından yere kadar inmektedir. Sarı halesi üzerinde ışın desenleri görülmektedir. Yüzünü sağına doğru eğmiştir, gözleri kapalıdır. Oğlunun ölümü karşısında acısını göstermek istemez gibi İsa'ya sırtını dönmüştür. Oğluna bakmamaktadır ve yüzünü örtmek ister gibidir. İsa'nın solundaki Yuhanna, 3/4 oranında İsa'ya dönük ayakta durmaktadır. Sarı halesi ışın desenlidir. Uzun sarı saçları başının arkasından omuzlarına dökülmektedir. Sakalsız ve bıyıksızdır. Ayaklarına kadar inen sarı bir tunik üzerinde kırmızı himationunu sol omzunu ve kolunu açıkta bırakacak şekilde sarmıştır. Ellerini dua eder şekilde göğsünde kavuşturmuştur. İsa'nın haç desenli halesi ve diğer iki figürün halelerinde ışın demetleri dikkati çekmektedir.

Rapolla-S. Biagio Kilisesi'nde yer alan Çarmıh sahnesi ile benzerlikler sahneyi tarihlendirme konusunda yardımcı olmaktadır (Resim 358/Bkz: EKLER). Aynı şekilde

[1450] Güney İtalya'da Anjou yönetimi ardından başlayan Aragon hanedanı döneminde (16.yüzyıl) Basilicata Bölgesi duvar resimlerinde yadsınamaz bir Katalan etkisi de görülmektedir. Aragon Hanedanı yönetimi ile kısa süreli de olsa Katalan etkileri de bölgede izler bırakmıştır. Calo' Mariani, daha erken bir döneme dikkati çekmektedir. 13.yüzyıl ortalarında Capitanata ile Kastilya arasında doğrudan ilişkilere dikkat çekmektedir. 1158 yılında Kastilya Kralları tarafından kurulan ve 1229 yılında Papa IX.Gregorius'un Troia yakınlarında Sant'Angelo di Orsara'da bir manastır bağışladığı Calatrava Şövalyelerinin etkilerini hatırlatmaktadır. Bu manastır Sant'Angelo sul Gargano adıyla bilinen Mikhail'e adanmış kült mekanına giden dönemin en önemli hac yolu üzerindedir; 1295 yılında tarikatın İspanya'ya geri çağrılmasına kadar İtalya'daki en önemli merkezleridir. M.S. Calo' Mariani (2004**).** Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo. *Atti del 24.Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia,* San Severo 29-30 novembre 2003, (Ed: A.Gravina), Archeoclub d'Italia, s.33- 66, 35.

Irsina-S. Francesco Şapeli'nde[1451] 14. yüzyıla tarihlenen resimlerde kompozisyonlardaki simetri, piramidal düzenleme Giotto resmine bir yaklaşma göstermektedir. Ayrıca giysilerdeki drapeler ve kıvrımlar, dudakların kıvrımı, kaşların biçimi, saçlar ve sakallar Duccio di Buoninsegna'nın Siena sanatını anımsatan güçlü etkiler taşımaktadır. Çarmıh sahnesi Siena Okulu, Giotto, Pisano ve Alplerin ötesinden gelen etkilerin melez etkisi yanında, Bizans ve Gotik linearizmi ile eyalet karakterini de yansıtmaktadır. İsa'nın gevşek vücudu ve kasları Kuzeyli karakteri yansıtsa da, vücudun linear yapısı, yüzdeki stilize güzellik, çatık kaşlar, deforme ağız, figürün Gotik dalgalanmasına karşın Giunta Pisano'nun gergin ve enerjik stilini çağrıştırmaktadır. 14. yüzyılın ortalarına tarihlenen Atella-S.a Lucia Kilisesi resimlerindeki mükemmel simetrik bir kompozisyon üslubu da tarihlendirme açısından yol göstericidir.

Resimleri 14.yüzyıla tarihlenen (1370-1371) Irsina- S. Francesco Şapeli (Resim 359/Bkz: EKLER) resimlerinde uygulanan renk skalası benzerliği Madonna Delle Tre Porte Kilisesi'ndeki (Resim 37,41/Bkz: EKLER) bazı sahnelerde karşımıza çıkmaktadır: koyu renkli zemin üzerinde açık yeşil, ekru, sarı, pembe ve kırmızı tonlarının kullanımı ortak özellik olarak sayılabilir. Matera'daki kilisenin bazı parçaları günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde korunmaktadır; Müjde sahnesinden günümüze ulaşabilen Cebrail'in uzun kızıl saçları ve sarmal dallarla bezeli haleli başı ve yakası aynı desenle süslenmiş açık yeşil giysisi dikkate değerdir. Meryem'in pembe tuniği ve koyu renk maphorionu da renk zenginliğini vurgular niteliktedir. Madonna delle Tre Porte'deki ve S.Francesco Şapeli'ndeki Çarmıh sahneleri de ortak üslup göstermektedir; her ikisi de *Christus Patiens* ikonografisindedir. Çarmıh sahnesinde İsa bakır rengi sakallı ve uzun saçlıdır; haçtan sarkmaktadır; başı sağ kolunun üzerine düşmüştür. Karnı şişmiştir; çektiği acı nedeniyle parmakları kasılmıştır; bu tavrı ile özgün bir ikonografi yansıtmaktadır; kapalı gözleri de acının belirtisidir (Resim 41/Bkz: EKLER). Çarmıhın altında Meryem ve Yuhanna geniş kırmızı mantoları ile hareketsiz olaya tanıklık etmektedir. Kilisemizde apsis kemeri yanında dar bir alana yerleştirilmiş sahnede Meryem ve Yuhanna çarmıhın yanına sıkıştırılmış gibidir.

[1451] Irsina'da Aziz Fransis'e adanan şapel, 1370-1373 yılları arasında resimlenmiştir. Banileri Balzo ailesinden Kontes Margherita ve Antonia Del Balzo'dur. Freskolar arasında konteslerin portreleri de yer almaktadır. https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-La-Cripta-di-San-Francesco-dAssisi-in-Irsina-Parete-Est-Rilievo_fig1_299437134 (Erişim Tarihi 5.2.2021); http://www.comune.irsina.mt.it/visitairsina/la-cappella-ipogea-della-chiesa-di-san-francesco-dassisi/ (Erişim Tarihi 5.2.2021)

Duvar resimlerinde Geç Gotik etkiler yer almaktadır. Renk kullanımı ve figürlerin formları aynı üslubu işaret etmektedir; Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nden Lanfranchi Müzesi'nde yer alan Deisis'in parçası olan ve sarı halesi aynı sarmal dallarla süslü Vaftizci Yahya figürünün de aynı sanatçının elinden çıktığını ileri sürebiliriz. Oval yüz formu, ince kaşlar, çekik badem gözler, dik burun, küçük dudaklı zarif yüz hatları gibi benzerlikler de dikkat çekicidir. Margherita Nugent[1452] , olasılıkla kızıl saçlı ve beyaz tenli figürlerin varlığını temel alarak resimlerde Kelt-İrlanda minyatürlerine benzerliğe vurgu yapmıştır. Yine Lanfranchi'de korunan Meryem ve Çocuk İsa tasviri parçasının kullanılan renk skalası ve figürlerin fizyonomik özellikleri ile aynı sanatçıya işaret ettiğini söyleyebiliriz (Resim 38/Bkz: EKLER). Kilisenin apsis duvarında yer alan Meryem ve Çocuk İsa (Kyriotissa) imgesi de aynı renk paleti ile gerçekleştirilmiştir; Meryem ve Çocuk İsa'nın sarmal dallarla bezeli sarı renkli haleleri dörtlü inci dizileriyle çevrilidir. Yüzleri tahrip olsa da kızıl saçlı ve zarif figürler oldukları anlaşılmaktadır. Giysilerinin yaka ve kol uçları işlemelidir. Meryem elinde bir nar tutmaktadır; bu nedenle araştırmacılar tarafından "*Narlı Meryem*" olarak adlandırılmıştır (Resim 36/Bkz: EKLER).

Irsina-S.Francesco Şapeli'nde yer alan Müjde sahnesindeki Cebrail'in etek kıvrımlarının benzerini Madonna delle Tre Porte'deki Müjde sahnesinde Cebrail'in giysisinin etek uçlarında olduğu gibi Deisis sahnesinde Meryem'in açık yeşil renkli kızıl-sarı saçlarını açıkta bırakarak örtündüğü maphorionunun eteklerinde de görmekteyiz. Halelerdeki sarmal dal bezemesi dışında ışınsal çizgiler de resim benzerliğini irdelemede yol gösterici ayrıntılardır. Madonna delle Tre Porte'deki Müjde, Çarmıh, Deisis, Narlı Meryem sahneleri üslup bütünlüğü ve benzerliği göstermektedir.

Basilicata Bölgesi'nde bir diğer yerleşim olan Lavello'da S.a Maria delle Rose Kilisesi [1453](Aragon Dönemi) figürlerinde de halelerde radyal düzende ışın desenleri dikkati çekmektedir. Kırmızı zemin üzerinde yer alan Aziz Georgius'un ışın desenli halesi, Aziz Petrus ve Pavlus'un giysilerinin bol drapeleri, kumaşlardaki bol hareketlilik

[1452] M.Nugent, Del Balzo ailesinin son kontesidir ve ilk kez şapelin freskolarını bilim dünyasına duyurmuştur. M.del Balzo *(*1933). *Affreschi Del Trecento Nella Cripta Di S. Francesco Ad Irsina*, (Ed: Istituto Italiano D'Arti Grafiche), Bergamo.

[1453] Lavello'daki S.a Maria delle Rose Kilisesi'nin günümüze ulaşan freskoları, 1972 yılında Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata tarafından restorasyon için alınmıştır; 1997 yılından itibaren Banca di Credito Cooperativo di Gaudiano di Lavello'nun bir salonunda sergilenmektedir. http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/pittura /I% 20raccolta /15.pdf. (Erişim Tarihi 26.3.2021)

dikkati çekmekte ve geç Gotik tarzı yansıtmaktadır. Diğer resimlerde de örneğin, Müjde sahnesinde Meryem'in bol maphorionunun kıvrımları altına gizlenmiş bir hareket görülmektedir; Cebrail'in bol tuniğinin kıvrımları dik şekilde zemine inmektedir. Duvar resimlerinin adak panoları şeklinde olması, bazı Bizans ikonografisi izlerinin varlığı yanında bölgede kullanımda olan farklı detaylara vurgu yapılması dikkat çekmektedir; 14. yüzyıl Napoli kaynaklarına gönderme yapan köşelerinde elmas şeklinde süslemeler bulunan çok renkli mermerlerden oluşan kozmatesk çerçeveler, halelerin çevresindeki üçlü veya dörtlü ritmik inci dizileri, Lucanialı sanatçıların uluslararası Gotik üsluba bilinçli şekilde bağlı olduklarını göstermektedir; etkiler figürlerin sert tavırlarında, renklerin patlamasında ve figürleri saran giysilerin kıvrımlarında ortaya çıkmaktadır. Giysilerin eteklerinin kıvrımlarında, Meryem'in maphorionunun yumuşaklığı ve geniş şekilde kırışması, tavırlardaki yumuşaklık dikkati çeken özelliklerdir. Bu özelliklere dayanarak A.Grelle de resimleri 15. yüzyıl ortalarında çalışan Lucanialı anonim bir sanatçıya atfetmektedir [1454].

15. Yüzyıl Duvar Resimleri

Resimleri 14. yüzyıla tarihlenen Basilicata Bölgesi Venosa kasabasında bulunan SS.Trinita' Kilisesi'nde [1455] Azize Katherina figürünün başı taçlı ve halelidir (Resim 360/Bkz: EKLER). Halesi çerçeveden taşmaktadır; yoğun ifadeli yüzü dikkati çekmektedir. Dönemin modasına uygun olarak şekillenmiş saçları beyaz bir örtü ile örtülmüştür ve çene altından geçen bir şeritle zerafatle bağlanmıştır. Uzun beyaz ve zarif elbisesinin gövdesi ve kolları kırmızı renkli çiçek desenli işlemelidir; mantosu sol omzundan inerek kolunu sarmakta ve aşağıya düşmektedir. Figür, geometrik ve linear motiflerle oluşturulmuş çerçeve içindedir (kozmatesk); yeşil zemin sayesinde beyaz ve sarı rengin baskın olduğu figür öne çıkmaktadır. Prandi [1456], Katherina figürünün Matera'daki S.a Barbara Kilisesi'ndeki Barbara figürleri ile benzerliğine vurgu yapmaktadır. Uçarı bakış ve mondan görünüm 15. yüzyılda gerçek hayatta ve sanatta kadınların ortak özelliğidir. Kozmatesk çerçeve içindeki bu figürleri 15. yüzyıl ortasına

[1454]Grelle Iusco, 1981, **a.g.k.,** 58.
[1455]http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2014/08/il-complesso-della-sstrinita-di-venosa.html (Erişim Tarihi 27.3.2021)
[1456] A.Prandi (1964). Arte in Basilicata, *Basilicata*, Milano.

tarihleyen Grelle[1457], Katherina ve Barbara tasvirlerinin aynı elden çıktığını kabul etmekte ve Venosa duvar resimlerini Napolili anonim bir sanatçıya atfetmektedir.

Gotik etkilerin öne çıktığı 15. yüzyılda "*Maestro di Miglionico*" (Miglionicolu Usta) ve "*Maestro dei pastori*" (Çobanların Ressamı) adlı iki Materalı sanatçı adı karşımıza çıkmaktadır. "Maestro di Miglionico" S.a Maria de Idris ve Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde çalışmıştır. Özgün durumunda tamamıyla resimlerle kaplı olduğu düşünülen Madonna de Idris Kilisesi'nde yer alan Müjde, Çarmıh, Aziz Leonard, Aziz Eustatius, Bebekli Meryem, Orans Meryem, Mikhail, Doğum, Aziz Antonius Abate tasvirleri farklı büyüklükte paneller üzerinde ve basit linear çerçeveler içinde yer almaktadır. Grelle, kilisenin günümüzde Lanfranchi Müzesi'nde korunan resimlerinin "Maestro di Miglionico" tarafından gerçekleştirildiğini ileri sürmektedir[1458]. Sanatçı duvarı altı adet farklı büyüklükte ve düzensiz olarak dizilmiş panele bölerek çalışmıştır (Resim 361/Bkz: EKLER). Bazı perspektif ve Rönesans yenilikleri kullansa da olasılıkla talep üzerine geleneksel ikonaları tekrarlamıştır. Farklı büyüklükteki paneller basit linear hatlarla çerçevelenmiştir ve herhangi bir yapısal bölme amacı olmaksızın düzensiz bir şekilde yan yana yerleştirilmiştir. Sol üstteki panelde Müjde sahnesinde Başmelek ve Meryem aynı düzlemdedir; sınırlı bir alanda meleğin kanatları üst köşede sıkışmıştır; Meryem'in mantosu da yer yokluğundan genişleyememiştir, figürü dikey olarak takip etmektedir. Meryem'in başı, meleğin kanatları ve meleğin oldukça bol ve drapeli giysisinin etekleri çerçeveden taşmaktadır. Bir sonraki panelde, Aziz Leonard figürü, ince çizgilerle belirlenen yüz hatları, boru şeklinde kıvrımlı tuniği ile Miglionico Ressamının karakteristiklerini yansıtmaktadır. Aziz figürünün altında Meryem ve Çocuk İsa küçük bir pano içinde yer almaktadır. Çocuk İsa annesinin kucağında ayaktadır, sevecen bir ifadeyle Meryem'e atılırken halesi çerçeveden taşan Meryem yanağını çocuğun alnına dayamıştır ve bir eliyle bebeği kucaklamaktadır. Bu resimlerde sanatçının akıcı ve serbest bir üslup kullandığı Madonna delle Tre Porte'deki örneklerden daha kuru ve hesaplı bir üslup karşımıza çıkmaktadır. Diğer iki panelde yer alan Tahtta Meryem betimleri Maestro di Miglionico siklusunu tamamlamaktadır; ilki

[1457]Grelle Iusco, 1981, **a.g.k**., 39.
[1458]Altı adet duvar resmi 1975 yılında A.Grelle yönetiminde R.Pizzinelli tarafından restore edilmiştir. Grelle, Çarmıh hariç (16.yy sonları), diğer resimlerin Miglionicolu sanatçı tarafından yapıldığını ileri sürmektedir. Grelle-Iusco, 1981**, a.g.k.,** 58 , 169-171.

Hodegetria ve diğeri Glykophilousa[1459] ikonografisinde tasvir edilmiştir. Hodegetria diğer resimlere göre daha büyüktür; Geç Gotik özellikleri taşıyan baldaken tarzında gölgelikli gösterişli bir taht üzerinde frontal ve dik olarak oturmaktadır, dizleri üzerinde Çocuk İsa heykel gibi hareketsiz durmaktadır; bol kıvrımlı bir tunik giymektedir, dik ve katı bir pozisyondadır, yüzü pembe yanakları ile canlı ifadelidir. Meryem'in tahtı resimde belli bir perspektif yaratmaktadır; ayrıca Lanfranchi Müzesi'ndeki Meryem'in tahtı (Resim 73/Bkz: EKLER) ile Miglionico SS.Trinita' Şapeli'ndeki taht (Resim 362/Bkz: EKLER) arasındaki benzerlik göze çarpmaktadır; tahtta uygulanan perspektif ve kullanılan renk paleti de aynı ressamı ve üslubu işaret etmektedir. Yakından bakılınca SS. Trinita' di Miglionico'da görülen Meryem figürlerini anımsatan pembe yanaklar ve canlı-etkileyici bir yüze sahiptir; her iki figürün de saçları görünmektedir. Glykophilousa tasviri tahrip olmuştur, ancak Bebeği şefkatle kucaklaması algılanabilmektedir. Meryem ve Çocuk ikonografisinde İsa'nın annenin kucağında oturur pozisyondan yavaş yavaş ayağa kalkar duruma geçmesi de bu dönemde görülen bir yeniliktir; Caragnano bu değişimi, Hodegetria ikonografisinin geleneksel kurallarının bilinçli olarak kırılması, Anjou Hanedanının yönetiminde olan Napoli Krallığı'nın öncülük ettiği Fransız geleneklerine yaklaşım olarak değerlendirmektedir[1460]. Bordürleri beyaz incilerle ve sarı şeritlerle işlenmiş kırmızı maphorion, artık Bizans usulü Meryem'in başını ve vücudunu sarmamaktadır; 14. yüzyıl örneklerinde Meryem'in ve azizelerin saçları ve boynu açıktadır.

Madonna de Idris Kilisesi dışında Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nin bazı duvar resimleri de Maestro di Miglionico'ya atfedilmektedir. Ana apsisin sağındaki Deisis sahnesinde İsa kırmızı ve yeşil astarlı bir himation giymektedir; arkalığı işlemeli bir tahtta oturmaktadır**;** sağ eliyle kutsamakta sol elinde açık bir kitap tutmaktadır. Üzerinde "Ego sum lux mundi qui sequitur me non ambulat in tenebris" yazmaktadır. Meryem pembe bir tunik üzerinde yıldız işlemeli gri bir manto giymektedir; mütevazı şekilde başını eğmiştir. Vaftizci yeşil astarlı sarı bir manto ve hayvan postundan giysisi ile yer almaktadır; yüzü İsa'ya dönüktür. Deisis sahnesinin solunda yer alan Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (*Glykophilousa*) kırmızı-beyaz-yeşil çizgili bir çerçeve içindedir,

[1459]Hodegetria'da Bebek İsa annesinin kucağında tam ortada oturmaktadır; Glykophilousa'da ise annesinin yanağına daha yakındır veya bir meyve uzatmaktadır; Kyriotissa'da genel olarak Meryem ayakta durmaktadır.

[1460]D.Caragnano (2009). *Le chiese in grotta: Il rinnovamento artistico dei pittori tra la fine del XII e la prima meta' del XIV secolo*. https://www.archeogruppo.it/le-chiese-in-grotta/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

zemini kırmızıdır. Meryem oval yüzlü, kenarları altın işlemeli beyaz bir tunik ve kırmızı yıldız desenli mavi bir manto (maphorion) giymektedir. Sol elinde bir nar tutmaktadır; bu nedenle "*Narlı Meryem*" olarak adlandırılmıştır. Çocuk İsa kızıl saçlıdır; kenarları işlemeli bir tunik giymektedir ve elini annesinin göğsüne yaslamıştır. Meryem ve İsa'nın halelerinde sarmal dallı süslemeler dikkati çekmektedir. Halelerin bordürlerinde ise dörtlü gruplar haline inciler dizilidir.

Meryem'in elinde bir nar (Latince: Punica granatum) tutması ilginç bir ikonografidir. W.Pater nardan şöyle söz etmektedir: "Romalılar için sayısız kırmızı tohum içerdiği için doğurganlığın sembolü olan mistik meyve... Ortaçağ boyunca toprağın doğurganlığının, daha sonra ölümsüzlüğün, taneleri göründüğü imgede ölümsüzlük umudunun sembolüdür". Nar, Eski Ahit'te vadedilen toprakların meyveleri arasındadır (üzüm, incir, nar, zeytin, hurma. Deuteronomio:8)[1461] . Meryem'in elinde iffet sembolü olan nar, Ezgilerin Ezgisi'nde (4:13) "Filizleriniz nefis meyvelerle dolu bir nar bahçesidir" şeklinde geçmektedir. Meryem'in Çocuk İsa'ya takdim ettiği nar sembolik bir anlam içermelidir. Bolluk, bereket sembolizmi yanında narın sağaltıcı özelliği de vurgulanmaktadır diye düşünmekteyiz. Kilise'nin sağaltıcı gücü, topluma şifa verme gücünün altı çizilmektedir. Özellikle 15.-16. yüzyıllarda tasvirlerde Meryem'i elinde kırmızı nar meyvesi ile görmekteyiz[1462]. Yeniden doğuşun da sembolü olan nar İsa'nın elinde katlanmak zorunda kalacağı eziyetler (*Passion*) ve nardan kaynaklanan yeni yaşamı sembolize eder gibidir. Hıristiyan sembolizminde bereket ve birliğin işareti olan nar, inananların Kilise'nin çevresinde toplanması imgesidir[1463]. Madonna delle Tre Porte Kilisesi'ndeki ikonografide hassasiyet ve güçlü bir annelik duygusu ile iki figürün yanakları birbirine yaklaşmaktadır. Nar, Çocuk İsa'nın elindeyken, O'nun insanlığa sunduğu umuttur. Ayrıca nar, tek bir meyve içinde tohumların çokluğu ile bir cemaat olarak "Kilise" metaforu oluşturmaktadır. Ayrıca, bazı azizlerle de ilişkilendirilmiştir; örneğin 16. yüzyılda Fatebenefratelli Hospitalier Tarikatı kurucusu Portekizli San

[1461] https://www.cartesio.edu.it/elaborati_alunni/concorsi/la_terra_produca_germogli.pdf. (Erişim Tarihi 13. 1. 2021)

[1462] S.Botticelli'nin Floransa, Uffizi Galerisi'nde sergilenen "Narlı Meryem" tablosu (15.yy) örnek verilebilir. Tabloda narı Meryem ve İsa tuttukları için iffet ve diriliş sembolizmidir. Leonardo da Vinci, Donatello, Michelozzo, Verrochio, Rossellino, Piero della Francesca gibi sanatçılar da bu sembolizmi kullanmışlardır. Sienalı Jacopo della Quercia 15. yüzyılda İtalyan heykel sanatının en önemli başyapıtlarından olan mermer "Narlı Madonna" heykelini yaratmıştır. 16.-17. yüzyıllarda saraylarda kullanılan değerli kumaşlarda da sıklıkla nar motifi yer almıştır.

[1463] G.Gambetta (2019). Il melograno ritrovato, *Mathera,* Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio, Dic. 2018/Marzo 2019, Anno II, n.6, s.113-119.

Giovanni di Dio ile özdeşleşmiştir[1464]. Çalışılan kiliselerde, Madonna delle Tre Porte'de Meryem nar meyvesini Çocuk İsa'ya uzatırken, inceleme kapsamı dışında kalan yine Matera'da Madonna degli Angeli Kilisesi'nde (12.-13.yy.) nar İsa'nın elindedir.

Aynı dönemde bir diğer sanatçı S.a Barbara Kilisesi ikonostasisi üzerinde yer alan iki değerli imgeyi Meryem ve Çocuk İsa (*İncirli Meryem*) ve aristokrat görünümlü Azize Barbara'yı gerçekleştirmiştir (Resim 122/Bkz: EKLER). Barbara figürünün yanındaki Çobanlı sahneyi yapan, dolayısıyla "*Maestro dei Pastori*" (Çobanların Ressamı) olarak adlandırılan sanatçı Convicinio'daki Antonius Abate figürünü de çalışmıştır (Resim 132/Bkz: EKLER). Resimlerde ortak karakteristikler olarak karşımıza çıkan karakteristikler, geniş çerçeveler, desen şablonları kullanımı, geniş kumaş kıvrımları ve dökümleri Venedik-Marche modelleri ile çalışan bir sanatçıyı adres göstermektedir. Kilisede Barbara'nın iki imgesi ikonostasis girişinin sağında ve solunda yer almaktadır. Yine ikonostasis üzerinde solda yer alan Meryem ve Çocuk İsa, Azize Barbara ve Çobanlar sahneleri aynı çerçeve içindedir. Kırmızı, siyah, beyaz ve sarı renkli kare ve üçgen şeklindeki desenlerden oluşan çerçeve iki büyük figürü çevrelemekte, Çobanlar sahnesinin alt kısmında devam etmektedir. Kırmızı ve siyah renkli geometrik desenli küreler köşelere ve büyük çerçevelerin orta bölümlerine simetrik olarak yerleştirilmiştir. Üst bölümde ayrıca kırmızı-siyah-beyaz renkli geometrik desenli daha iri boyutta küresel desenler bir dizi halinde yerleştirilmiştir. Çerçeveler Meryem ve Barbara'nın halelerinin yuvarlak formunu izlemektedir. S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'ndeki Aziz Honofrius ve Aziz Vito figürlerinin de kırmızı, siyah ve beyaz renkli geometrik motiflerden oluşan benzer kozmatesk çerçeveler içine yerleştirildiği dikkati çekmektedir (Resim 89/Bkz: EKLER). Bu bağlamda iki düzenlemenin aynı dönemlere tarihlendiğini söyleyebiliriz.

İkonostasisin girişine yakın panelde bulunan Meryem ve Çocuk İsa resminde, Meryem'in başı ve halesi kozmatesk çerçeveyi şekillendirmektedir. Meryem baş kısmı tahrip olmuş İsa'ya bir meyve-incir sunmaktadır. Rizzi'nin "*İncirli Meryem*" olarak adlandırdığı Meryem'in sarı kıvırcık ve yumuşak saçları dolgun yüzünü çevrelemektedir[1465]. Sol eli ince ve zarif biçimde tırnaklarına kadar detaylandırılmıştır; baş ve işaret parmağı arasında inciri tutmaktadır. Yumuşak ve dalgalı sarı saçlarının

[1464]G. Bosi vd. (2015). Le Piante e La Gloria: una mostra tra Botanica e Filosofia*, Atti della Societa' dei Naturalisti e Matematici di Modena 146*, s.339-362.
[1465]Rizzi, 1968, **a.g.k.,** 168-182.

çevrelediği dolgun yüzü bebeğe değil, izleyiciye dönüktür. Beyaz tuniği üzerinde kırmızı ve siyah renkli kartal motifleri işlenmiştir; yaka kısmı bordürle süslenmiştir. Koyu mavi renkli örtüsü başından omuzlarına düşmekte ve tüm vücudu sarmaktadır; iç kısmı açık yeşil renk astarlıdır; kenarları sarı bordürlüdür. Çocuk İsa'nın, yüz kısmının çalınmasından önce çekilen fotoğraflarda dolgun yüzlü ve kıvırcık sarı saçlı bir bebek olarak tasvir edildiği belirtilmektedir. Meryem'in kucağında oturmaktadır; sarı renkli yaka kısmı işlemeli bol giysisinin beli bağlıdır; boynunda renkli boncuklardan oluşan kolye dikkati çekmektedir; sol elinde annesine gül benzeri beyaz bir çiçek uzatmaktadır ve sağ eli ile incire uzanmaktadır; ayakları çıplaktır.

Bir sonraki panelde sarı dalgalı saçlı, yuvarlak-dolgun yüzlü ve gösterişli elbisesiyle fiziksel özellikleriyle Meryem'e benzeyen Azize Barbara figürü yer almaktadır. Meryem oğluyla sessiz bir anlaşma içinde, eğik başı, hüzünlü ve zarif tavrı ile yer alırken, Barbara parlak ve ifadeli yüzü, dik başı, elegan görünüşü, başında değerli taşlarla bezeli tacı, elinde kulesi ile 15. yüzyıl saray kadınlarına özgü profan havası ve tavrı ile karşımızdadır. Beyaz renkli kırmızı ve siyah desenli elbisesi üzerine canlı kırmızı renkte kenarları işlemeli bir manto giymektedir ve mantosu boynunda bir toka ile tutturulmuştur. Koyu mavi renkli bir zemin üzerine yerleştirilmiş olması azizenin figürünü canlı şekilde ortaya çıkarmaktadır. Soldaki panelde çobanlar ve koyunlarla, Barbara'nın *Legenda Aurea'*da söz edilen martirlik hikayesinden bir bölüm resmedilmiştir[1466]. Kozmatesk teknikte oluşturulmuş çerçeve Çobanlar panelinin alt kımında devam etmektedir. Kompozisyonda gerçeklik, formlarda aşırı sadelikle birleşince üst düzey bir ifade ortaya çıkmaktadır. Arka plandaki kalın yapraklı uzun ağaçların önünde duran çoban kapüşonlu kısa bir tunik ve baldırlarına bağlı botlar giymektedir. Koyun sürüsü, otlar ve kırmızı çiçeklerle çevrilidir; tahrip olmuş bir figürün yanında diğer çoban figürü ellerini birleştirerek azizeye dönük pozisyondadır. Barbara'nın 14. yüzyıl sonrası Batı ikonografisindeki kanonik sembolleri olan taç, mazgallı kule, martirlik sembolü palmiye dalı ile betimlendiği bu sahne 15. yüzyıl ortalarında bölgede hakim olan geç Gotik dili konuşmaktadır. Meryem ve Barbara'nın haleleri üçlü gruplar halinde inci ile çevrilidir**.** Bu noktada iki kadın figürünün benzerliği dikkati çekmektedir.

[1466]Jacopo de Varazze'nin *Legenda Aurea'*sındaki anlatıma göre. Bkz: 4.2.2. Tek Figürler.

İkonostasisin sağındaki Barbara imgesini 16. yüzyıla tarihleyen A.Rizzi (çerçeve üzerine 1520 tarihi yer almaktadır), Madonna delle Tre Porte'deki Meryem figürü ile benzerlik üzerinde durmaktadır; çerçeve üzerindeki kırmızı köşegenler, uzun burun, kemer şeklinde kaşlardaki benzerliğe dikkati çekmektedir.

S.a Barbara Kilisesi ikonostasisi üzerinde yer alan Meryem ve Çocuk İsa ile Barbara figürleri, S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Aziz Honofrius ve Aziz Vito tasvirleri ile Convicinio'da Aziz Antonius Abate imgesi kozmatesk denilen teknikte çalışılmış çerçeveler içinde yerleştirilmiştir. Aynı teknikle çalışılmış çerçeveler bölgede farklı yerleşimlerde de görülmektedir. Örneğin Venosa'da SS Trinita' Kilisesi'nde Aziz Antonius figürü de frontal ve hiyeratik pozisyonda kozmatesk bir çerçeve içindedir; başının yanlarında saçların yuvarlak çıkıntıları görülmektedir. Gözleri iri ve açık renklidir; kaşları kemerlidir; uzun ve gür kırçıllı sakalı vardır. Kenarları beyaz renkli koyu kahverengi bir saio giymektedir; sağ elini kutsar şekilde kaldırmıştır. Öne uzattığı kolu ve kumaş kıvrımları iyi modellenmiştir. İri ve şakaklara doğru uzatılmış gözler, ince ve hafif kemerli kaşlar, uzun ve kırçıllı sakal ile ışınlı hale iki aziz figüründe de benzerdir. Convicinio'da Sant'Antonio'daki figür ifadeli tavrı yanında daha güçlü bir plastisiteye sahiptir. Grelle, Venosa'da Blasius ve Chirico figürlerinin de benzer olduğunu ileri sürerek Maestro dei Pastori ile ilişkilendirmektedir. Her ikisi de kozmatesk çerçeveler içindedir; gözler badem şeklindedir, kaşlar incedir. Haleler ışınlıdır. Giysilerdeki kumaş kıvrımları da benzerlik göstermektedir.

Kozmatesk teknik**,** Ortaçağ sanatının en özel deneyimlerinden biridir. Cosmati adı 12. yüzyılda Roma'da özellikle dini yapılarda çalışan mermer ustası bir ailenin adından gelmektedir; 12.-14. yüzyıllar arasında uyguladıkları teknik Cosmatesco-Kosmatesk olarak adlandırılmıştır [1467]. Cosmati adı "*Cosmatus*", "*magister marmorarius*" olarak 1264-1292 yıllarında papaların özel şapelleri olan Lateran Sarayı'daki Sancta Sanctorum'un kapısında mermer bir levha üzerine kayıt edilmiştir. Bu mekanda Cosmati adlı usta ile ona bağlı mermer ustalarının çalıştığı bilinmektedir. Roma'da 12. yüzyıl ortalarına tarihlenen SS.Cosma e Damiano, SS.Quattro Coronati, S.a Maria in

[1467] https://www.academia.edu/39861399/Il_medioevo_dei_Cosmati.(Erişim Tarihi 2.2.2021); https://www.treccani.it/enciclopedia/cosmati_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. (Erişim Tarihi 2.2.2021)

Cosmedin[1468], S. Clemente, S.a Prassede Kiliseleri yer döşemeleri kozmatesk teknikte bu ustalar tarafından gerçekleştirilmiştir[1469]. Yer döşemesi yanında S. Paolo Fuori le Mura'da paskalya şamdanı, Tarquinia'da S.a Maria di Castello'nun ambonu, Civita Castellana'da Katedralin portali kozmatesk teknikte gerçekleştirilmiştir. Bu teknik antik Roma klasisizmi ile bağlantı olarak, antik dönem geleneğinin kurtarılmasını amaçlayan papalığın tercihi ile gerçekleştirilmiştir. Ancak pasif bir taklit değil, Cosmatilerin kullandıkları teknik ve üslupla malzemenin dönüştürülmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır[1470]. 12.-13. yüzyıllarda faaliyet gösteren mermer ustalarının[1471] hemen ardından gelen dönemde genç sanatçılar kozmatesk tekniğin estetik ve manevi güzelliği ile resim sanatını Rönesans dönemine kadar etkilemiştir. 11.- 13. yüzyıla kadar dört papaya ev sahipliği yapan "Papalar şehri" olarak bilinen Anagni'de S.a Maria Annunziata Katedrali yer döşemeleri zamanımıza kadar ulaşmış kozmatesk örneklerdendir. İngiltere'de kralların taç giyme ve evlilik törenlerinin yapıldığı Londra'da Westminster Kilisesi'nde de benzer bir yer döşemesi dikkati çekmektedir. Yer döşemesi, Anagni örneğinden yola çıkılarak İtalyan mermer ustaları tarafından gerçekleştirilmiştir; ilahi düzenin sembolü ve dönemin kralı olan III.Henri'nin hükümranlığının gücünü sembolize etmektedir. İtalya dışındaki en rafine kozmatesk örnek sayılmaktadır [1472](Resim 364/Bkz: EKLER).

[1468] N.Severino (2012). Pavimenti cosmateschi di Roma, Vol.2. *Storia, Leggenda e Verita, s.3-30.* https://www.academia.edu/39871266/PAVIMENTI _COSMATESCHI _DI_ ROMA _Storia _Leggenda _e_Verit%C3%A0_Seconda_parte_Introduzione_ s.3-30. (Erişim Tarihi: 02.02.2021)

[1469]M.Righetti Tosti-Crocei (1991**).** Il Sancta Sanctorum: Architettura, *Il Palazzo Apostolico Lateranense,* (Ed. C. Pietrangeli), Firenze, s.51-53.

[1470]A.Monciatti (2004). I «Cosmati»: artisti romani per tradizione familiare, *Artifex bonus, Il mondo dell'artista medievale,* (Ed: E. Castelnuovo), Roma-Bari, s.98.

[1471] Lorendo di Tebaldo ailesinden gelen "*Kozmati"* ustalarının çalışmaları 13. yüzyıl ortalarında sonlanmış olsa da, bu teknik özellikle kilise mobilyaları ve aynı tarzda üretilen parçalarda, önemli kişilerin Gotik tarzda mezar şapellerinde kullanılmıştır; 13.yüzyılın sonuna kadar mermer işleyen ailelerin elinde teknik devam etmiştir. 1264 yılından 1279 yılına kadar Pietro Mellini'nin oğlu II.Kosmas; onun oğlu II.Jakopos, Giovanni, Deodato, Pietro ve Carlo adlı ustalar ise 1332 yılına kadar bu tekniği devam ettirmişlerdir. Bu son ustalardan sonra tekniğin İtalyan resim sanatında kullanılmaya başladığına tanık olmaktayız. Tekniği ilk kullanan ünlü sanatçı 1267 yılı doğumlu Giotto di Bondone'dir. 1545 Trento Konsili ve 1575 Gregoryen Reformu'ndan sonra, tüm Ortaçağ Kiliselerinde 12.-13. yüzyıllarda üretilen kozmatesk mobilyalar ve bezemeler kaldırılmış yerlerine Barok elemanlar konmuştur. N.Severino (2014). Le Decorazioni Musive della Basilica di San Francesco ad Assisi, I *Cosmati in Umbria.* https: //www .academia .edu/39870988 /Le_Decorazioni_Musive_della_Basilica_di_San_Francesco_ad_Assisi, La decorazione della Basilica Superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento (Erişim Tarihi 3.2.2021) **;** L.Bellosi (2006). La decorazione della Basilica Superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento, Prospettiva, Gennaio-Ottobre 2006, No. 121/124, *"I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento* (Gennaio-Ottobre 2006), s. 135-142.

[1472]https://www.patricialovett.com/tag/cosmati-family/(Erişim Tarihi 5.2.2021); http:// elizabethhawksley .com/the-fabulous-decorative-work-of-the-cosmati-family/ (Erişim Tarihi 5.2.2021)

Duvar boyama, mermer döşeme ve mermer kakma tekniği Flavian Çağı'nda (69-96) ve 2. yüzyılın başlarında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir; bu geleneğin Helenistik Çağa kadar uzandığı da bilinmektedir. Bu dönemde İtalya'ya önemli miktarda beyaz ve renkli mermer ithal edildiği bilinmektedir. Geometrik desenli opus sectile ve crustae (mermer kakma) tekniği üst ve orta sınıf halkın evlerinde kullanılmıştır. 13. yüzyıl sonunda Cosmati faaliyetlerinin sonlanması ve tekniğinin giderek ortadan kalkması ile süslemeler, motifler ve kalıplar miras olarak 14. yüzyılın yarısından 15. yüzyılın ilk yarısına kadar resim sanatı tarafından benimsenmiş görünmektedir. Orta İtalya'nın Cosmati ustaları ve mermercileri haleflerine Bari'de S. Nicola Katedrali[1473] yer döşemeleri gibi son derece güzel ve iyi korunmuş örnekler bırakmışlardır. On dördüncü yüzyılda resim okullarındaki genç sanatçılar bu örnekler üzerinden tekniği devam ettirmişlerdir. Resim sanatında bu tekniği ilk kullanan Giotto'dur; dini mekanlarda karşılaştığı mobilyalardan ve dekoratif öğelerden etkilenmiş olmalıdır. Resimdeki ilk uygulamalar 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyıl başında karşımıza çıkmaktadır; sanatçı Rogerio da Todi'nin, Sangemini'de S. Niccolo' Kilisesi'nde yer alan Meryem ve Çocuk İsa tablosunda Meryem, Gotik özellikli (arkalıklı) bir tahtta oturmaktadır; Bizans resminde ahşap bir taht üzerinde gördüğümüz Meryem bu örnekte kozmatesk ayrıntılarla süslenmiş bir taht üzerindedir ve bu ayrıntı 13. yüzyıl resmi için bir yenilik oluşturmaktadır. Duccio di Buoninsegna'nın Siena Katedrali için gerçekleştirdiği vitraylar üzerinde gördüğümüz "Meryem'in Taçlandırılması" sahnesindeki (1287-1288) kozmatesk taht bu bağlamda ilk örnekler arasında sayılabilir (Resim 236/Bkz: EKLER). Bu tür süslemeler resimlerde, binaların detaylarında, sütun gibi mimari öğelerin bezemelerinde başarı ile uygulanmıştır. Abbate, bu tür süslemelerin 1200'lerin sonları 1300'lerin başlarında dönemin en başarılı sanatçılarının çalıştığı Assisi, S. Francesco Bazilikası'ndan yayıldığını söylemektedir[1474]. Cimabue ve Giotto alt ve üst bazilikada olduğu gibi şapellerde de kozmatesk tekniği mükemmel bir kompozisyon dengesi ve rafine bir üslupla kullanmışlardır.

Geleneksel renkler kırmızı-siyah-beyaz ve altın izleri, beyaz-kırmızı altıgen yıldız formları sıkça kullanılmıştır. Bu teknik, resim alanında Giotto ve ardılları tarafından o döneme kadar dini anıtları süsleme işlevindeki kozmatesk bezeme elemanları gerçeklik

[1473]Severino, 2017, **a.g.k.,** 1-33.
[1474]G.Abbate (2017). La cosmatesca in pittura. Origine e sviluppo, OADI., *Rivista dell' Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 15-34, s.19.

duygusu ve kromatik güzellikte kullanılmıştır. Cosmati'nin karmaşık desenlerini ve simetrik desenlerini resim sanatına uygulamışlardır. Padova-Scrovegni Şapeli freskolarında sahnelerin çerçevelerinde, Floransa'da S.a Croce Kilisesi'nde Peruzzi ve Bardi şapellerinde bu tekniği kullanmıştır[1475]. Giotto okulunu takip eden Pietro Cavallini kozmatesk tekniği Napoli'de uygulamıştır. Sicilya'da az örnek bulunsa da yarımada ile en fazla kültürel, ticari ve politik ilişkide bulunan şehir olan Palermo'da 12. yüzyıldan başlayarak 14.-15. yüzyıla kadar şehre göç eden Toskanalılar tekniği yaymışlardır.

S.a Barbara Kilisesi'nin ikonostasisi üzerindeki Barbara figürü kozmatesk çerçeve içinde yer alması dışında farklı bir detay taşımaktadır; azize figürleri arasında ilk olarak ciddi tavır içinde olmayan hatta hafif gülümseyen bir imge söz konusudur. 14. yüzyıl başında Toskana Bölgesi'nde Fransız Gotiğinin etkisi ile Fransız sarayı modasına uygun ideal fiziksel güzelliğin yansıması olarak sanatta kıvırcık-dalgalı saçlarla birlikte "*tatlı tebessüm*"ün ortaya çıktığına tanık olmaktayız. Bu figür bölgede egemen olan Anjou Hanedanı dolayısıyla Fransız Sarayından yayılan ideal kadın güzelliğini yansıtmaktadır. Toskana'da, 1320 yılında S. Cassiano Kilisesi için yapılan ahşap bir melek heykeli, Fransız "tatlı tebessümü" görülen ilk örnektir. Bir diğer örnek olan Andrea Pisano'nun Pisa'da S.a Maria della Spina Kilisesi için yaptığı Madonna della Rosa heykelinde dudakların kıvrılmasıyla ifade edilen bir tebessüm söz konusudur. Bizans ikonografisinde karşılaştığımız figürlerin tümünün ağızlarının kapalı olması "pone, Domine, custodiam ori meo, et ostium circumstantie labiis meis?" ["Lütfen, Tanrım, ağzımı kapalı tut, dudaklarımın kapısı?"][1476] şeklinde ifade edilen Mezmur ile ilgili olabilir mi diye düşünülebilir. Bu tavır bireyin Tanrı iradesi karşısındaki suskunluğunu ifade ediyor olabilir. Bu bağlamda dönem içinde ortaya çıkan bir yenilik figürlerdeki gülümseme ifadesidir. O dönemde Papaların ikamet ettiği Avignon'da (1309-1377) çalışan İtalyan sanatçıların[1477] varlığı bilinmektedir. Dolayısıyla, Fransa ile Toskana arasında 13.-14 yüzyıllarda yoğun sanatsal ilişkiler söz konusudur. Anjou Hanedanının

[1475]Kozmatesk sanatının doğrudan etkisini yansıtan en büyük ressam olan Giotto, Santi Quattro Coronati Manastırı'nda dörtgenleri, üçgenleri, yıldız gibi geometrik motifleri Gotik kemerlerde, portallerde ve burgulu sütunlarda, tahtların bezemesinde kullanmıştır.
[1476]Mezmur 140:2-5.
[1477]1340 yılında Simone Martini, Avignon'da Notre-Dame-des Domes Kilisesi avlusundaki freskoları gerçekleştirme ile görevlendirilmiştir.

arması olan zambak da bu dönem sanatında yerini almıştır. Robert D'Anjou, Matta 6:28 dizelerine dayanarak çiçeğe kutsal bir anlam yüklemiştir[1478].

Fransız Gotiğinin karakteristikleri olan bol ve dökümlü kumaşlardan yapılmış geniş drapeli giysi formları, yuvarlak yüz şekli, dalgalı saçlar, göz biçimleri, 3/4 duruşlu figürler, dik bir çizgiyle belirginleşmiş burun, hafif bir gülümseme ile büzülmüş ince dudaklar, başta bir taç, mantonun bordüründe altın rengi süslemeler olarak özetlenebilir. 14. yüzyılda geçerli olan bu saray güzelliği sadece Toskana'da değil tüm Avrupa'da geçerli bir olgu haline gelmiştir[1479]. Bu bağlamda Barbara örneğimiz 14. yüzyıl Toskana resmi ve Anjou Hanedanı vasıtasıyla Güney İtalya'ya biraz geç ulaşan Fransız Gotiği üslubunda tasvir edilmiştir diyebiliriz. İlgi çekici bir detay da azizenin elindeki kulenin burçlarının köşeli olmasıdır (Resim 118-122/Bkz: EKLER); bilindiği gibi Toskana bölgesinde 12. yüzyılda ortaya çıkan Guelfi ve Ghibellini grupları arasındaki iç savaş aslında Papalık ve imparator yanlılarının yetke çatışmasıdır[1480]. Köşeli kule burçları da Guelfi hizbinin yani Papalık taraftarlarının simgesidir. Resimlerde görülen bu ayrıntıyı da tarihsel bağlamda Fransa-Avignon etkisi olarak değerlendirebiliriz. Azize Barbara'nın yanında ve aynı kozmatesk çerçeve içinde yer alan Meryem de (*İncirli Meryem*) fizyonomik olarak aynı özellikleri taşımaktadır (Resim 365/Bkz: EKLER). Bizans geleneğinden gelen maphorionla başı tamamıyla kapalı ve ciddi bir yüz ifadesi ile iyi tanıdığımız "Meryem" imgesinden oldukça farklıdır. İmgelerde Avignon etkili Napoli sarayından yayılan "natüralist ve Gotik açılım" söz konusudur. Avignon etkileri, İtalya'da S.Martini öldükten (1344) sonraki dönemde de Anjou Napolisinde 15. yüzyıla kadar devam etmiştir[1481]. Uzun ve zarif figürler, mücevher üretimi, minyatürlü el yazmaları ile saray kültürü ve Fransız modelleri Güney İtalya'da yayılmıştır.

Güney İtalya Anjou Hanedanı yönetimine girince (13.yy.) ideolojik mesajın bir aracı olarak "*imge*" kullanımı da dönem özellikleri arasında öne çıkmıştır. Siyasi ikonografi bağlamında hanedanlık armaları 13. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak

[1478]Matta 6:28 "...Kır zambaklarının nasıl büyüdüğüne bakın! Ne çalışırlar, ne de iplik eğirirler."
[1479]Seidel, 2007, **a.g.k.,** 45-158 .
[1480]Guelfi ve Ghibellini çatışması 13.-14. yüzyılda İtalya siyasetini belirleyen Papalık yanlısı (Guelfi) ile İmparatorluk yanlısı (Ghibellini) iki grubun çatışmasıdır. R.M.Dessi (tarihsiz).Guelfi e Ghibellini: prima e dopo Montaperti (1246-1358) s.21-32. https://www.academia. edu/2586907 /Guelfi _e_ Ghibellini _ prima_e_dopo_la_battaglia_di_Montaperti (Erişim Tarihi 5.2.2021); F. Cannaccini (2012). Battaglie di immagini tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana comunale. Sull'uso storico di fonti sfragistiche ed araldiche circa la lotta di fazione in Toscana. *Studi Medievali*, Serie Terza, Anno LIII-Fasc.II, Spoleto, s.635-683.
[1481]F. Bologna (1969). *I pittori alla corte angioina* 1266-1414, Roma, s. 304.

geniş alanlara yayılmıştır. Kendi ideolojilerini yaymak için Anjou kralları bireysel ve politik bir ifade aracı olarak belli ikonografileri ve modelleri seçmişlerdir; gücün ifadesi olarak figürler (hükümdarlar, azizler, atlı azizler vb) yanında sembolleri (arma) de kullanmışlardır. Dolayısıyla 13.-14. yüzyıllarda her alanda güçlü bir Anjou damgası görülmektedir. Örneğin zambak hanedanlık arması olarak ikonografide yerini almıştır. Saray dışında kapılarda, çeşmelerde, katedrallerde, kamusal alanlarda dahi kullanılmıştır. Anjou Hanedanının yönetiminde olan bölgelerin yandaşları olduğu Guelfi'lere de ait olduğunu vurgulamak önemliydi. Hanedanın siyasi iletişiminin en önemli aracı olan zambak motifiyle sonlanan asaların kullanımı ve kumaşa dokunan zambak şeklinde armalar moda olmuş ve bu döneme damgasını vurmuştur[1482]. Madonna delle Virtu' Kilisesi ana apsisinde yer alan Çarmıh sahnesinde figürlerin arasında karşımıza çıkan zambak motifleri, S.a Lucia alle Malve'deki Meryem'in Taçlandırılması sahnesinde İsa'nın elindeki zambak motifi -Meryem'in ebedi bakireliği dışında- resimlerin aynı döneme tarihlendirilmesi ile açıklanabilir. Çalıştığımız kiliselerde Convicinio içinde Sant'Antonio, Sant'Eligio ve Madonna delle Virtu' kiliselerinde kubbeler içinde yer alan zambak formunda sonlanan haç kabartmaları da döneme aidiyet göstergesidir. Fransa Kraliyet sarayı ile Floransa Cumhuriyeti arasındaki ilişkilerin 13.-14. yüzyıllarda yoğunlaşması sonucu zambak dışında arma olarak kullanılan farklı imgeler de ortaya çıkmıştır. Beyaz zemin üzerinde pençeleri arasında yeşil bir canavarı taşıyan kırmızı kartal imgesi de Guelfi arması olarak kullanılmıştır[1483]. Bilindiği gibi kartal Arnavutluk'un sembolüdür; İtalyan Devletleri ile Arnavutluk arasında ilk temaslar 13. yüzyılın başlarında Venedik Cumhuriyeti üzerinden başlamıştır; ardından Napoli Kralı Manfredi'nin ikinci eşi olan Mikhail Angelos II.Komnenos'un kızı Elena'nın Korfu Adası ile Arnavutluk'un bazı kentlerini (Durres-Dıraç da dahil) çeyiz olarak getirmesiyle sağlamlaşmıştır[1484]. Kartal bilindiği gibi halen Arnavutluk'un sembolüdür. Anjou Hanedanının geleneksel arması olan zambak yanında yarım kalkan ve pençeli kartal armaları da bu dönemde kullanılmıştır.

S.a Barbara Kilisesi'ndeki Azize Barbara figürünün giysisi üzerindeki yuvarlak şablon baskı desenler ile Meryem'in beyaz renkli elbisesinin üzerinde, siyah ve kırmızı

[1482] M.Ferrari, R.Rao e P.Terenzi (2020). Rappresentazioni del potere angioino nell'Italia comunale: sovrani, ufficiali, città. Roma, École française de Romes, s.251-284.
[1483] Aktaran: G. Villani (1990). *Nuova Cronica*, Libri I-VIII,(Ed: G.Porta), Guanda Editore. dn 6.
[1484] I. Cappellini (1965). Un inconsueto stemma angioino a Firenze. *Archivio Storico Italiano, Vol. 123,* No. 1 (445), s. 74-80.

daireler içinde kartal desenleri görülmektedir. Convicinio'da Aziz Antonius figürünün giysisi üzerindeki kartal motifleri de aynı dönemi işaret etmektedir (Resim 366/Bkz: EKLER). Ayrıca 14.-15. yüzyıllarda İtalya'da aristokrat sınıf içinde Fransız giyim modasının yayıldığı da görülmektedir. Meryem ve Barbara imgelerinde alışık olmadığımız bir ayrıntı olarak karşımıza çıkan sarı saçlar da modaydı. Canlı renkleri de ancak üst sınıf giyebiliyordu; en değerli olan renkler kırmızı ve mordu. Açık sarı ve mavi de en popüler ve aranan renklerdi. 15. yüzyılda tekstil alanında Avrupa'da natüralist çiçek desenleri yanında Doğu'nun soyut motifleri işlenmiş kadife ve ipek kumaşlar da yayılmıştır. En yaygın motifler deve dikeni, nilüfer çiçeği ve nar meyvesiydi. Meryem'in Çocuk İsa'ya uzattığı nar meyvesinin teolojik sembolizm dışında bu moda ile ilgili olduğu düşünülebilir. Kozmatesk çerçevelerin köşelerinde ve Azizenin giysisi üzerinde görülen şablon baskısı motif ise dönemde moda haline gelmiş olan stilize deve dikenidir[1485] . Halelerde dikkati çeken üçlü dörtlü gruplar şeklinde sıralanmış inciler de bu dönemin geleneği olarak değerlendirilmiştir. Convicinio'da Aziz Antonius'un, S.a Barbara'da Azize Barbara ve Meryem'in halelerinde üçlü-dörtlü gruplar halinde inciler bu geleneğin yansıması şeklinde düşünülmüştür.

Onbeşinci yüzyıl ve sonrasında Güney İtalya'da kiliselerin çoğunda eski Gotik formlar ve erken Rönesans arasında gidip gelen bir dille betimlenmiş resimler eski katmanların üzerine eklenmiştir. Giotto eğilimleri, Fransisken toplulukların aracılık ettiği Orta İtalya (Umbria-Marche) deneyimleriyle bağlantılı nazik bir Gotik dil oluşturmuştur. 15.-16. yüzyıllarda Güney İtalya'ya Adriyatik üzerinden Venedik ve Marche bölgelerinden gelen sanatçıların ve yapıtların varlığı da bilinmektedir; özellikle talep edilen altın zeminli poliptikler ve Venedik üretimi oymalı çerçevelere Girit'ten ithal kökenli altın ikonalar eklenmiştir. Dubrovnik'ten bölgeye gelen sanatçılar dışında Arnavutluk'un Osmanlılar tarafından alınması üzerine 15. yüzyılın ikinci yarısında Aragon Hanedanı döneminde Güney İtalya'ya büyük bir mülteci grubun geldiği de bilinmektedir; bu grupların geleneklerini sürdürdüklerini ve bölge sanatını etkiledikleri de göz ardı edilmemelidir[1486].

Özellikle Meryem ve Çocuk İsa ikonografilerinde bir karakteristik olarak karşımıza çıkan incir metaforu üzerinde durmak gerekmektedir. Eski Yunan ve Roma

[1485] *Carduus*: deve dikeni. http://lagastaldaga.blogspot.com/2009/11/il-costume-tra-xi-e-xv-secolo-in-italia. html (Erişim Tarihi 5.2.2021)
[1486]Calo' Mariani, 2009**, a.g.k.**

mitolojilerinde özel bir yere sahip olan incir kültü kültürel süreklilik bağlamında tek tanrılı dinlerde de karşımıza çıkmaktadır. Yaşamın, bereketin, bolluğun ve zenginliğin olduğu gibi tamamen zıt kavramlar olan kıtlık, yoksulluk, sadakatsizlik ve ölümün de sembolü olan incir ağacı Eski Ahit içinde çok kez anılmaktadır. İncir ağacı, yeryüzünü gökyüzüne bağlayan dünyanın eksenidir; yaşamın sembolüdür ve kozmik ağaçlardan biridir[1487]. Yıl boyunca birkaç kez meyve verdiği için bolluk ve bereket metaforudur[1488]. İncir, antik dönemde Mars ve Dionysos için kutsal meyve olarak kabul edilmekteydi[1489]. Roma'nın kuruluş mitinde ayrı bir yeri bulunmaktadır. Efsaneye göre Romus ve Romulus'ün içinde bulunduğu sepet bir incir ağacının (*Ficus Ruminalis*) altında karaya oturmuştur ve dişi kurt ikizleri burada emzirmiştir. Süt ile olan bağ, meyveden çıkan madde ile olan benzerlikten kaynaklanmaktadır. Plinius'un XVI. 72'de belirttiği gibi "...olgunlaşma sürecinde sütlü iken, olgun meyve ballıdır. Meyveler ağaçta yaşlanır ve meyvenin bu halinden zamka benzer bir öz çıkar."[1490]. Meryem'in Çocuk İsa'ya uzattığı incirin adı Eski ve Yeni Ahit'te çok kez geçmektedir. İncir ağacı kuraklığa dayanıklı bir ağaçtır. Orta Doğu coğrafyasında yer alan toplumların kültüründe yaş veya kuru olarak binlerce yıldır tüketilen bir meyvedir. Yapraklarından çıkarılan öz, incir lapası yatıştırıcı olarak tedavi amacıyla kullanılmıştır[1491]. Yaratılış (Genesis) 3:6-7 bölümünde Adem ve Havva'nın "yasak" olan meyvesini yediği ve yaprakları ile örtündüğü ağaçtır[1492]. Dini metinlerde bolluk, bereket, refah, kurtuluş sembolüdür. Yeni Ahit'te kısır incir ağacı benzetmesi ile karşımıza çıkmaktadır[1493]; ayrıca Yahuda Iskaryot İsa'yı ele verdikten

[1487]P. Luzzi (2016). Il fico: fertilita' e maledizione. Centro Studi CeSa-Saggi e Ricerche.1.Collana diretta de Irma Naso. *Fichi. Storia, economia, tradizioni.* Ventimiglia, s.253-265.
[1488]Eski Ahit, 1.Krallar 5:4-5.
[1489]Luzzi, 2016, **a.g.k.,** 253-265.
[1490]C.Tovoli (2013). *Verde Maesta', L'albero tra simboli, miti e storie.* Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, s.86.
[1491] 2.Krallar 20:7; Yeşaya 38:21.
[1492]Musa Apokalipsi, 20. bölümde Havva'nın ağzından "Meyveyi aldım ve yedim; o anda gözlerim açıldı, çıplak olduğumu fark ettim. Ağlayarak 'Bana ne yaptın! Beni örten onurumu kaybettim" dedim. O arada o (yılan) ağaçtan inmiş ve kaybolmuştu. Ayıbımı örtecek yaprak arıyordum, Cennet'teki ağaçlarda bulamadım. Meyveyi yediğim anda tüm ağaçların yaprakları kaybolmuştu; sadece birinde incir ağacında yaprak vardı. Yaprakları aldım, örtündüm, meyvesini yediğim ağaçtı" sözleriyle yenen meyvenin incir olduğu ve dolayısıyla Adem ve Havva'nın incir yapraklarıyla örtündükleri belirtilmiştir. http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Apocalisse_di_Mose.pdf (Erişim Tarihi 13.2.2021). Ayrıca, Yeni Ahit'in Latince versiyonunda meyve için "*pomum*" kelimesi kullanılmıştır, tüm meyveleri ifade etmektedir. Olasılıkla incir tüm coğrafyalarda yetişen bir meyve olmadığı için elma meyvesinin ise geniş bir coğrafyada yetişmesi nedeniyle "*pomum*" - yasak meyve olarak elma kabul görmüştür. İtalya- Orvieto Katedrali fasadı rölyefleri arasında (Lorenzo Maitani-1300'lerin başı) Genesis-Yaratılış ve İlk Günah sahneleri arasında incir ağacı yaprakları ve meyveleri ile yer almaktadır. http://notizie.comuni-italiani.it/wp-content/uploads/2020/03/Z6P_8235.jpg (Erişim Tarihi 13.2.2021)
[1493]Meyve vermeyen - kuruyan ağaç, ziyaret edildiği zamanı tanımayan Kudüs sembolüdür; kısırlığa ve yıkıma mahkumdur. Luka 13:6-9; Markos 11:12-14; 20-25; Matta 21:18-22.

sonra kendini bir incir ağacına asmıştır[1494]. Meryem'in İsa'ya uzattığı incir, bolluk, bereket şans metaforu olduğu gibi, süt- besleme kavramı ile ilgili de olabilir. S.a Barbara Kilisesi'ndeki bu imge 15. yüzyıla tarihlenmektedir.

Aynı yüzyıla tarihlenseler de bu kilisenin resimlerini Madonna delle Tre Porte ve Madonna de Idris Kilisesi resimlerinden farklılaştıran "*Ouvrage de Lombardie*"[1495] nin saray karakteri ve minyatür tekniğidir; teknik bu bölgelerde 15. yüzyılın ortasında kendini hissettirmiştir. Prandi de 15. yüzyıl duvar resimlerini "Güney İtalya'da Napoli aracılığıyla Toskana dili konuşan bir sanat" olarak yorumlamaktadır; azizenin elindeki kulenin formunun resmi 15. yüzyıla tarihlemek için yeterli olduğunu ileri sürmektedir [1496] . Giysi kumaşlarındaki Gotik zenginlik, formlardaki sağlamlık, Barbara'nın elindeki incelik, iç içe geçmiş geometrik bezemeler tarihlemeyi doğrulamaktadır. Rizzi ve Grelle ise "*Maestro dei Pastori*" ile tarihlendirme yoluna giderek 15. yüzyıl ortalarını işaret etmektedirler. Convicinio'da sütun üzerinde yer alan Aziz Antonius Abate figürü de kozmatesk çerçeve, form, üslup ve geç Gotik tarzı ile uzun beyaz ve dalgalı sakalı, kırmızı-siyah kartal işlemeli zarif giysisi ile aynı sanatçıyı işaret etmektedir. Bölge sanatında Geç-Bizans manyerizmi ve popüler bir üslup yanında bazı örneklerde Venedikli sanatçıların da üretimde bulunduğu Puglia etkileri, zengin sanat ve kültür potası durumunda olan Napoli resim etkilerinin birlikte yer aldığı bir üslup dikkati çekmektedir. Adriyatik ve Tiren yönünden gelen etkilerin de bölge sanatının şekillenmesinde etkili olduğunu söylemeliyiz. Iusco da geniş çerçeveler, kumaşlar üzerindeki desen şablonları kullanımı, kumaş kıvrımlarını Puglia'da Venedik-Marche üslubunda eğitim almış bir sanatçıya bağlamaktadır[1497]. Üsluptaki yenilikler ve Batılı etkiler doğrultusunda ikonostasis üzerindeki Çocuklu Meryem ve Azize Barbara ile Convicinio'daki Aziz Antonius Abate figürlerini 15. yüzyıla tarihlemekteyiz.

S. Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki günümüzde sadece üst bölümü okunabilen Aziz Antonius Abate figürü koyu renk siaosu (keşiş elbisesi) ile üzerinde yer aldığı koyu kırmızı zemin ile kontrast oluşturmaktadır; portakal renkli halesi üzerinde fırça

[1494]Matta 27:5.
[1495]On beşinci yüzyılın ilk yarısında Milano ve Lombardia bölgesi Gotik üslubun en yoğun izlendiği ve uygulandığı bölgedir. Avrupa'da "*Ouvrage de Lombardie*" terimi minyatür ve kuyumculukta kaliteli bir işçilik, zarif, kibar ve rafine bir zevkin ifadesi olarak kullanılmıştır. S. Zuffi (2004). *Il Quattrocento,* Electa, Milano, s.171.
[1496]Prandi, 1964**, a.g.k.**
[1497]Iusco, 1997, **a.g.k.,** 119-128.

darbeleri ile beyaz radyal ışınlar çizilmiştir; kenarında iki eşmerkezli daire bulunan düzensiz şekli ile halesi çok başarılı değildir. Yanındaki Azize Barbara figürü gibi çerçeveden taşmaktadır. Azizin yüzünde yanakları çöküktür, alnında derin çizgiler görülmektedir; uzun beyaz saçlı, beyaz, gür ve uzun sakallıdır. Sakalı oval formdadır ve uzun bıyıkları ile birleşmiştir. Saçları ve sakalı gri tonlu fırça darbeleri ile şekillenmiştir. Gözleri iridir ve yanlara doğru uzatılmış formdadır, kaşları kavislidir. Aziz Antonius Abate figürü ve Venosa'da SS.Trinita' Kilisesi'ndeki Aziz Antonius, Blasius ve Chirico figürleri üslup ve teknik olarak benzemektedir ve 15. yüzyıla tarihlenmektedir. Resimleri "*Maestro dei Pastori*" ye afteden Grelle'e göre bu sanatçı basit bir "*clericus vagans*" [1498] değildir; 15. yüzyılda atölyesinde ve çevresinde Basilicata'da faaliyet gösteren sanatçıların yetiştiği rafine bir ustadır. Kaya oyma kiliselerde o dönemde görülen adak ikonaları şeklindeki imgeler, Bizans ikonografisinin belli ölçülerde kalıcılığı, bölgede uzun zamandır geçerli olan detaylar, kozmatesk denilen çok renkli mermer görünümlü çerçevelerin köşelerinde görülen 14. yüzyıl Napoli örneklerine öykünen elmas görünümlü süsleme, halelerin çevresindeki inci dizileri, (halelerde üç-dörtlü gruplar halinde dizili inciler) altın renkli zemin gibi veriler Grelle için 15. yüzyıl ortalarına tarihlemek için yeterli olmaktadır. Figürlerdeki katı hareketlilik, renklerin patlaması, vücudu saran giysilerin kırışıklığı ise Gotik tarzın yansımasıdır.

Çalışma kapsamında incelenen duvar resimlerinin çoğunda [1499] figürlerin halelerinde veya giysi işlemelerinde sıkça karşımıza çıkan inci süslemeleri özel bir dikkati hakketmektedir. Cripta del Peccato Originale'de Meryem'in giysisi inci işlemelidir; S.a Lucia alle Malve'de Emziren Meryem (*Galaktotrophousa*), Agata, Skolastika, Gregorius'un haleleri inci dizilidir; S.Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Nikolaus ve Pantokrator İsa figürünün haleleri, Müjde sahnesindeki Meryem'in ve Bebekli Meryem'in, Yakup ve Petrus'un haleleri iki sıra inci dizilidir; geç döneme tarihlenen Meryem figürü, Madonna delle Tre Porte'de Elousa Meryem ve İsa'nın haleleri inci dizilidir; S.Nicola dei Greci'de Barbara'nın saçlarında inci dizileri görülmektedir; S.a Barbara'da ikonostasis üzerindeki Bebekli Meryem (Narlı Meryem) ve Barbara'nın halelerinde üçlü gruplar halinde inci dizileri yer almaktadır. Meryem ve

[1498]Serbest gezen sanatçı.
[1499]Khazdan ayakkabılardaki incili işlemelerin bir Pers geleneği olduğunu ve Bizans kültürüne geçtiğini belritmektedir. *ODB*, (1991), s.2135.

azizelerin ayakkabılarında da incili süslemeler dikkati çekmektedir. On ikinci ve 13. yüzyıl resimlerinde tek sıra dizili halelerin ardından 14.-15. yüzyılda iki sıra inci dizili ve üçlü-dörtlü gruplar şeklinde inci dizili haleler figürlerin başlarını süslemektedir. Ayrıca giysilerdeki incili işlemeleri de unutmamak gerekmektedir. Matera Katedralinde yer alan "Madonna della Bruna" imgesinde Meryem ve İsa'nın haleleri de inci dizilidir. İnci, doğumun, kadınlığın sembolü olarak kabul edilir. İnciye sembolik açıdan bakarsak sık kullanımın bir açıklaması olmalıdır düşüncesindeyiz. Eliade, incinin içinde ürediği istiridye (*ostrica*) ile kadın cinselliği arasında bağlantı kurmaktadır [1500]; analık bağlamında bereket ve doğurganlıkla ilişkilendirmektedir. Bilindiği gibi Venüs'ün Doğumu[1501] mitolojisinde de istiridye özel bir önemdedir. *Pecten* denilen çift kapaklı istiridye Akdeniz havzasında oldukça yaygındır; Antik Mısırda dekoratif işlevi yanında büyü ve dini değer olarak da önemlidir; apotropaik işlevi yanında doğurganlık, doğum ve ölümden sonra yeniden doğuş ile ilişkilendirilmiştir. *Pecten* formu estetik olarak da ilgi çekmiş ve sanatçılar tarafından kutsal su havuzları ve vaftiz teknelerinin formu olarak mermerden üretilmiştir[1502].

İnci hayranı olan Arap ve İslam dünyasında da 8. yüzyılda inciden fantastik objeler olarak söz edilmektedir; Ventura'nın aktardığı bir efsaneye göre inciler dolunaylı bir gecede denize düşen ve istiridye tarafından emilen çiy tanelerinden başka bir şey değildir [1503]. Benzer efsane Plinius tarafından da dile getirilmektedir [1504]. Çiy taneciklerinin kalitesine göre farklı tipte inciler oluşur; çiy tanecikleri saf ise inci taneleri beyazdır; saf değilse soluk renklidir. Gökyüzü ve denizin durumuna göre koyu renk veya berrak renkli olurlar. İstiridye açıkken şimşek çakarsa kırmızı renge dönüşürler[1505]. İnci iki elementin birleşiminden doğar; su (çiğ, ilahi gözyaşları, istiridye) ki üremeyle bağlantılıdır; biz de suda doğarız, gebelik sıvı bir ortamda gerçekleşir; tohum da su olmazsa büyüyemez. Ve ruhu temsil eden eril ateş (şimşek, ay ışınları,

[1500]M.Eliade (2000). Dinler Tarihine Giriş, (Çev: L.Arslan), Kabalcı, s.168. Danimarka dilinde istiridye anlamına gelen Kudefisk vulva ile eş anlamlıdır.
[1501]Hesiodos (İÖ 8.-7.yy), Teogonia'da Venüs'ün denizköpüğünden doğduğunu yazmaktadır; Homeros Venüs'ün doğumunda istiridyeden söz etmezken, İÖ 4. yüzyıldan itibaren Venüs istiridyeden doğar. 3.yüzyılda Plautus, İÖ 1. yüzyılda Tibullus temayı istiridye ile ilişkilendirmiştir.
[1502]R.Marconi Cosentino (1993). *Catacomba di Comodilla: Lucerne e Altri Materiali Dalle Gallerie,* L'Erma di Bretschnedier, s.64.
[1503]G.Ventura (2014). L'Ostrica e la Pinna: storia, leggenda e curiosita'. *Mem. Descr. Carta Geol. d'It. XCVI* (2014), s.461-500; s.468.
[1504]Plinio Il Vecchio, *Naturalis Historia*, IX. Kitap 54, s. 107.
[1505]C.Eliano (170-230,35), *Sulla natura degli animali,* X.kitap, s.13. İkinci yüzyılda yaşamış Grekçe yazan sofist.

güneş ısısı). Bu bağlamda inci ilahi bir değer yüklenir ve farklı halkların dini sembolizminde yerini alır. Hindistan'da inci ay, kadın, doğurganlık ve doğum prestijinin bir araya geldiği kozmolojik bir merkeze dönüşmüştür. İnci ve fetüs arasındaki benzerlik de genital organ ve doğumla ilgili özellikler kazandırmaktadır; istiridye karnında cenin olan bir kadına benzetilmektedir. Eliade'ye göre bu üçlü sembolizmden (ay, su ve kadın) incinin büyülü tıbbi, jinekolojik ve ölümle ilgili özellikleri ortaya çıkmaktadır[1506].

Batı'da ise geleneksel Hıristiyan gnostik mistisizminde inci insan ruhunu da temsil eden İsa ile özdeşleştirilmektedir. Bu bağlamda istiridye - anne olarak Meryem'i sembolize etmektedir; istiridyenin içine giren göksel ışık (şimşek, ateş, ay ışığı) ise Kutsal Ruh ile özdeşleştirilmektedir[1507]. Bu konuda Efrem'in "inci" üzerine ilahilerini hatırlamak gerekmektedir: "*İman üzerine İlahiler*" in parçası olan beş ilahide Efrem, inci üzerinden İsa, Kilise ve özellikle vaftiz ve efharistia gibi Hıristiyanlığın gizemli yönlerini açıklamaya çalışmaktadır ve inciyi Tanrı'nın gizeminin bir sembolü olarak kabul etmektedir. İnci, İsa'nın bir simgesidir; bir istiridyeye ışık girmesinin sonucudur; İsa'nın, Kutsal Ruh'un inmesiyle Meryem'den doğduğuna gönderme yapar. İncinin oluşumunu İsa'nın doğumuna benzetir; inci istiridyenin içinden kesilmeden ve modellenmeden doğar. İsa, Baba'nın göğsünde yaratılmış ve biçimlenmiş, Meryem'den doğmuştur. Efrem inci ile ilgili ilginç bir özelliği daha vurgulamaktadır; göksel varlıklar, melekler yaratıktır; tıpkı diğer değerli taşların insan eliyle biçimlenmesi gibi yaratılmışlardır, inci ise kendi kendine şekillenmiştir. Efrem başka bir metafor daha kullanmaktadır; delinmiş bir kulağa asılı olarak güzelliğiyle ışıldayan inciyi çivilerle elleri ve ayakları delinerek çarmıha asılmış eşsiz güzelliğiyle parlayan İsa'ya benzetmektedir. Nitekim Kastoria'da Anargiroi ve Kurbinovo'da Aziz Georgios Kiliselerinde İsa'nın Kudüs'e Girişi sahnesinde karşımıza çıkan çocukların kulaklarındaki inci asılı halka şeklindeki küpelerin de bu metaforla ilgili olduğunu ileri sürebiliriz. Kudüs'e Giriş bilindiği gibi İsa'nın Passion döneminin başlangıcıdır. Kudüs'e Giriş sırasında çocuklar mantolarını İsa'nın bindiği katırın (sıpa) üzerine ve ayakları altına sermişlerdir; böylece girişi yumuşatmaya çalışmışlardır. İsa'nın Mesih (Kurtarıcı) olduğunu ve kutsallığını anlayanlar sadece çocuklardır. Küpelerindeki inci de çarmıha germenin bir ön habercisidir. Yetişkinler ise sahneyi uzaktan izlemektedir; aynı kişiler

[1506]Eliade, 2000, **a.g.k.,** Simgelerin Yapısı bölümü, 416-419.
[1507]Aktaran: Ventura, 2014**, a.g.k.,** 461-500.

İsa'nın tutuklandığı gün O'nun çarmıha gerilmesi için haykıracaklardır[1508]. Efrem ayrıca, denizden çıkarak yeryüzüne gelen inci Baba-Tanrı'nın göğsünden çıkarak insanlar arasında yaşamaya gelen İsa'nın sembolüdür demektedir[1509].

Physiologus [1510] (B versiyonu) XXXVI. bölümde inciden söz edilmektedir; Meryem de evinden çıkarak tapınağa gitti ve orada göksel çiği yani Başmelek Cebrail'in sözlerini aldı. Akik taşı, bize "ilahi inci"yi yani İsa'yı gösteren Vaftizci Yahya'yı temsil etmektedir. Deniz dünyayı, inci avcıları peygamberleri, Eski ve Yeni Ahit istiridyenin iki kabuğunu, ışık ve çiy ise istiridyenin içine giren Kutsal Ruh'u temsil etmektedir. Physiologus metninden kaynaklanan çok sayıda metin bulunmaktadır. Hıristiyan dini geleneğinde Bakire Meryem saflığın mükemmel bir sembolü olarak sadece istiridye ile değil inci ile de özdeşleştirilmiştir. Çiğden doğan inci Meryem'in Lekesiz Hamileliğinin sembolü olarak görülmektedir. Bu nedenle Meryem tasvirleri ve çoğu azize figürlerinde incili mücevherler karşımıza çıkmaktadır. Franzon'un belirttiği gibi inci saflık ve iffet sembolü olduğu için 15. yüzyılda nişanlı kızlara verilen hediyeler arasında geniş bir yer tutmaktadır[1511]. Rabano Mauro, Matta İncili'nde inciden söz eden bölümü "Cennet-Gökyüzü Krallığı" ile karşılaştırır. Matta 13:45-56'da "Yine Göklerin Egemenliği, güzel inciler arayan bir tüccara benzer. Tüccar, çok değerli bir inci bulunca gitti, varını yoğunu satıp o inciyi satın aldı" şeklinde incinin mistik sembolizminden söz etmektedir. Vahiy 21:21.bölümünde "On iki kapı on iki inciydi; kapıların her biri birer inciden yapılmıştı" şeklinde Tanrı'nın Şehri'nin kapılarını tasvir etmektedir. Gimma'nın yorumuyla Ortaçağ Hıristiyan dünyasında inci Tanrı sevgisini sembolize etmekteydi[1512]. Bir diğer Ortaçağ efsanesine göre ise inci isyan eden meleklerin gözyaşlarından doğmuştur; renk ve biçim olarak gözyaşına benzer; bu bağlamda inci hediye etmek uğursuzluk ve göz yaşı getirir. Dahası küresel şekilleriyle inci mükemmelliğin

[1508]Markos 11:1-10; Matta 21:15-16; Zekeriya 9:9.
[1509] http://collegiogreco.blogspot.com/2011/01/gli-inni-sulla-perla-di-santefrem-il.html (Erişim Tarihi 9.2. 2021)
[1510]*Physiologus*, 2. yüzyılda Mısır'da anonim bir yazar tarafından Yunanca yazılmış, daha sonra farklı dillere çevrilmiş didaktik bir Hıristiyan metnidir. Kırk sekiz bölümden oluşmaktadır; hayvanların, bitkilerin, taşların özelliklerini dini özelliklere odaklayarak anlatmaktadır. Etik ve dogmatik Hıristiyan öğretisini amaçlamaktadır; Ortaçağ sembolizminde önemli bir etkisi vardır. https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiologo/ (Erişim Tarihi 9.2.2021)
[1511]S.Franzon (2011). I gioelli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria. *OADI.* (Riv. Osservatorio arti decorative in Italia), s.3.
[1512]G.Gimma (1730). *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali*, 1, Muzio, Napoli.

simgesidir; bu açıdan Cardini inci tanelerini tesbihe benzetir[1513]. Her şeyi birbirine bağlayan bir nesne olarak tesbih Budizm, Hıristiyanlık ve Müslümanlıkta kozmik duanın sembolüdür. Görüldüğü gibi inci çoklu sembolik anlamlar yüklenmiştir. Bereket, bolluk, doğum, yeniden doğuş, kadınlık, saflık, iffet, mükemmeliyet, değerlilik, birlik yanında tedavi edici gücüne de gönderme yapılmıştır. Konumuz dahilinde inci ile fetüs arasındaki paralellik önemlidir. Duvar resimlerinin okunmasında Efrem'in ilahileri ve gnostiklerin görüşleri doğrultusunda İsa'nın, Kutsal Ruh'un inmesiyle Meryem'den doğduğuna ilişkin yorumun altını çizmek doğru olacaktır görüşündeyiz.

16. - 17. Yüzyıl Duvar Resimleri

Matera kaya kiliselerinde 10. yüzyılda başlayan ve daha sonra Basilicata kiliseleri ve manastırlarında devam eden duvar resimleri etkinliği 16. yüzyıldan itibaren bölgede ikona üretimine yönelmiş görünmektedir. Bu dönemden itibaren Lucania resminden söz edilemeyeceğini savunan A.Prandi, bölge Puglia'ya yakın olsa da en önemli eserlerin Napoli'den ithal edildiğini veya satın alındığını belirtmektedir. Bu yüzyılda Napoli'de Aragon Sarayı Hollanda ve Belçika'dan gelen sanatçıların tercih ettiği bir çalışma alanı olarak Felemenk resminin İtalya'da merkezi durumundaydı. Karşı Reform ruhunun gerçek yorumcusu olan Felemenk resmi katı kuralları ile hümanizma karşıtı eğilimi ile o dönemde din düşmanı olarak kabul edilen Rönesans kültürüne karşıt bir sanatın yayılmasını sağlıyordu. Trento Konsili (1545-1563) kararları gereği Kutsal Metinler gereği tüm Rönesans kültürünün dayandığı Klasik dönem sanatından ilham almak ve çıplak figürlerin tasviri yasaklanmıştı. Sanatçı artık dini temaların yorumlanmasında ve ikonografik yenilikler konusunda sınırlanmıştı. Tam bu dönemde devasa ahşaptan, dini tasvirleri içeren altar panoları ortaya çıktı. Aslında panolar Napoli'de 1570 yılı sonrası, Vasari'nin ziyareti sonrası görülmeye başlamıştır ve Felemenk ressamlar aracılığıyla sayıları artmıştır. Napoli'de *retable* denilen devasa sunakların kullanımı yayılmıştır[1514]. Napoli'den ithal edilen örneklerle bu tür altar panoları Matera'da da kullanıma girmiştir. Bu örneklerle Flemenk Okulu üslubu Basilicata'ya ulaşmıştır. Matera'da aynı dönemde dini yaşam Sassi Bölgesi'ndeki kaya oyma kiliselerden yapı kiliselere kaymıştır ve altar

[1513] F.Cardini (1988). La conciglia e la perla. *Abstracta*, 26, Firenze, s. 46-53.
[1514] C.Strinati, M.S. Calo' Mariani e G.Faldi (1978). *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento,* Amilcare Pizzi Editore, s.89-90.

panoları bu mekanlarda yerlerini almıştır. Karşı Reform dönemi sanatçılarının eserlerinin karakteristiği, Rönesans döneminin aksine karanlıktır; ışık ve aydınlık (lütuf) dolu bir dünyaya yükselmek için Meryem'in ve azizlerin şefaatine gereksinim duyan insanı saran bir metofordur karanlık. Çalışma alanımızdaki yapılarda bu döneme tarihlenen konulu sahne bulunmadığı için dönemin kasvetli ve statik kompozisyonlarını örnekleyememekteyiz. Ancak tek figürlerde bir önceki döneme kıyasla daha ifadesiz ve katı yüz ifadeleri dikkat çekmektedir.

Bölgedeki resim üretimini izleyebilmek için A. Grelle ve S. Iusco'nun editörlüğünü yaptığı, 1981 yılında yayınlanan "*Mostra di opere d'arte restaurate dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata (1979)"* yayını yardımcı olmaktadır. Kendi sanatsal üslubunu geliştirememesi ve dolayısıyla 16. yüzyıldan itibaren krallığın başkentinden eser ithal edilmesi, kendi limitlerinin farkında olunması yanında politik ve kültürel özerkliğin imkansızlığına bağlı olarak özgün bir sanat geliştirebilmenin olanaksızlığı ile bağlantılıdır.

On altıncı yüzyılın sonlarına doğru Sassi Bölgesi'nde öne çıkan sanatçı isimleri olmadığı gibi dikkate değer eser de bulunmamaktadır. Kaya mekanların duvarları oldukça vasat ve giderek daha halk işi adak resimleriyle donatılmıştır.

1663 yılı Matera için bir dönüm noktasıdır; bu yıla kadar Puglia (Apulia) Bölgesi toprakları içinde sayılan Matera kenti, İspanyol Aragon Hanedanı yönetiminde iken, siyasi bir kararla Terra d'Otranto bölgesinden ayrılmış, Napoli Krallığı'nın Lucania Bölgesi (Basilicata)'nin başkenti olarak seçilmiştir[1515]. Yerleşim merkezi kaya oyma mekanların yoğunlaştığı Sassi Bölgesi'nden (Gravina) Piano ve Civita' denilen yeni yerleşim bölgesine doğru kaymıştır. Bölgenin kısmen terk edilmesi, kaya oyma mekanların kutsallığının kaldırılması, ardından ahırlara, ağıllara ve yiyecek depolarına dönüşmesi nedeniyle bozulma başlamıştır; kalitede yaşanan düşüş, kaçınılmaz düşüşü de beraberinde getirmiştir.

[1515]Volpe, 2017. ***a.g.k.,*** 101.

Güney İtalya duvar resimleri örnekleri için "*Bizanslı*" epitetini kullanmak ne kadar doğrudur?

Grabar, İtalya'daki eyaletlerin Doğu ve Batı arasındaki sanatsal alışverişte nasıl bir rol oynadığı şeklindeki soruya "az gecikmeyle başkent modellerinin izlendiği" cevabını vermektedir[1516] Güney İtalya'da Bizans yönetimi döneminde üretilen resimler, Norman fethinden sonra aynı ikonografiye sadık kalarak üretilenler, Bizans İmparatorluğu sınırları dışında Bizanslı sanatçılar tarafından üretilenler (Sicilya-Monreale ve Cappella Palatina örnekleri), bu topraklarda Bizans yönetimi sonlandıktan sonra üretilenler olarak gruplayabileceğimiz resimlerin tümünü ifade etmek için "*Bizanslı*" sıfatını kullanmak ne derece doğrudur? Yerel üslup ve ikonografi seçimi-tercihi ne kadar etkili olmuştur? Ayrıca bu yapıların hangi özellikleri Bizanslıdır? İkonografi, üslup, kompozisyon ve teknik olarak mı; yoksa Grekçe yazıtların varlığı mı, Ortodoks litürjisi kullanımı mı?

Bazı Güney İtalya kiliselerinde Bizans ikonografik özellikleri gösteren kompozisyon içinde Batı etkili giysili figürler[1517] görülebildiği gibi, aynı mekanda Grekçe ve Latince yazıtların figürlere eşlik ettiği örnekler de mevcuttur.

Güney İtalya'da "Doğulu" veya "Bizans" sanatının etkisinin devam ettiği görüşünde olan araştırmacılar olsa da Diehl, bu etkinliği İtalo-Grek bir resim okulunun varlığı ile açıklamaktadır. Kitabında 10.-14. yüzyıllara tarihlenen bu resimlerin teknik ve üsluplarında farklılıklar görülebildiğini ancak ikonografinin aynı olduğunu savunmaktadır. Figürlere Latince yazıtlar eşlik etse de Grek kültürü topraklarında Ortodoks inanca bağlı halk için Bizans geleneklerinden derinden etkilenmiş sanatçılar tarafından gerçekleştirilen tamamıyla Bizanslı resimlerin varlığına dikkat çekmiştir[1518]. Güney İtalya sanatı çalışan bir diğer araştırmacı "*Bizans*" terimi yerine eşdeğerde "*bazilyen*" kelimesini (Aziz Basileus tarikatına ithafen Benediktin'in Ortodoks eşdeğeri olarak) kullanmıştır; yarım yüzyıl sonra A. Prandi, 15. yüzyıl resimlerini "pasif ama

[1516]Aktaran H.Belting (1974). "Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy". *DOP*, Vol. 28, s.1-29.

[1517]Puglia- Santa Maria delle Cerrate Kilisesi'nde kutsal bölümdeki diyakonlar, sivri kalkanlı azizler, üslup ve teknik olarak Bizanslıdır. Güney duvardaki piskopos figürü köşeli katolik mitrası (piskopos başlığı) giymektedir ve kıvrık asa taşımaktadır. Bizans litürjik kıyafetiyle tasvir edilmiştir; duruşu ve ifadesi Bizans resmine uygundur. Azizlerin, azizelerin, asker aziz figürlerinin, piskoposların, meleklerin yerleşimi rastlantısaldır. İmparatorluk sınırları içindeki Bizans kiliselerinde azizler 12. yüzyıldan itibaren gruplaşmış olarak resmedilirken Salento'da nadiren görülen bir durumdur.

[1518] C.Diehl (1925). *Manuel d'art byzantin* (1910; Paris: Librairie Auguste Picard, 1925), s.582.

sarsılmaz Bizans geleneği etkili" [1519] olarak yorumlarken V.Pace bu dönemle ilgili Bizans resmi hakkında kaleme aldığı makalede "*Bizanslı*" sıfatından kaçınmaktadır. Ancak daha sonra "Pittura bizantina in Italia meridionale (secoli XI-XIV)" "Güney İtalya'da Bizans Sanatı (XI-XIV yüzyıllar)" adlı makaleyi kaleme almıştır[1520]. Rizzi'ye göre 15. yüzyılda bölgede kaya oyma resmi "Paleologos Rönesans"ından uzaktır, Gotik sanat dahil farklı etkiler yanında Komnenos dönemi sanatının eski tarzını uygulamaya devam etmektedir[1521]. Puglia'yı Bizans ve Batı arasına yerleştiren M.F.Castelfranchi ise kitabında[1522] Bizans yönetimi sona erdikten sonra ortaya çıkan sanatı tanımlamak için "*Bizansvari*" sıfatını benimsemiştir. Daha sonra yayınlanan kitabında bu bağları daha da güçlendirmiştir [1523] . Arkeologlar ve tarihçiler ise bu dönem için "*Bizans*" sıfatını kullanmakta daha dikkatli bir tavır içindedirler[1524]. Sanat tarihçi H. Belting de sıfatı kısıtlı biçimde kullanmaktadır[1525]. İtalyanlar Salento'yu bir Bizans eyaleti olarak kabul ediyorsa, Bizans sanatı ile ilgilenenlerin çoğu konudan habersizdir. Annabel Wharton'un Bizans sanatı çalışması Güney İtalya'nın tamamı hakkında bir bölüm içerse de, son yarım yüzyılın tek bir Bizans sanatı ders kitabında bölgenin duvar resimlerinden söz edilmemektedir [1526] . "*Bizans*" terimi, kronolojik bir gösterge olarak kullanılırsa, bölgenin Bizans İmparatorluğu'nun sınırları içinde olduğu dönemde üretilen eserlerle sınırlı olmalıdır. Bu tanımlama, yaklaşık 880 ile 1071yılları arasında resimlenmiş veya yeniden resimlenmiş (palimpsest) kiliselerle sınırlı bir resim listesi oluşturacaktır[1527].

[1519]A.Prandi (1964a). Il Salento provincia dell'arte bizantina, *Atti del Convegno internazionale sul tema L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei, s.681.

[1520]Pace, 1980, **a.g.k**.

[1521]Rizzi, 1968, **a.g.k.,** 168-182.

[1522]G.Bertelli (1990). Arte bizantina nel Salento. Architettura e scultura (secc. IX–XIII), (Ed: B. Vetere), Ad Ovest di Bisanzio, *Il Salento medievale, Galatina;* M.Falla Castelfranchi, (1990)."La pittura bizantina in Salento (secoli X–XIV). Ad Ovest di Bisanzio, *Il Salento medioevale*, *Atti del Seminario Internazionale di Studio,* (Martano, 29-30 aprile 1988), Galatina, s.127-214.

[1523] Castelfranchi, 1991, **a.g.k.**

[1524] Salento Üniversitesi'nden Paul Arthur, makalesinde "*Bizans*" sıfatını kullanmakta çekimserdir. P.Arthur (2015). Apigliano. Tra passato e futuro. *Apigliano. Un villaggio bizantino e medioevale in Terra d'Otranto. I Reperti.* (Ed: P.Arthur,M.L.Imperiale, M.Tinelli), Apigliano Parco Archeologico,Universita' di Salento, s.9-14.

[1525]Belting, 1974**, a.g.k.,** 1–29.

[1526] A.J.Wharton (1988). *Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery: A Comparative Study of Four Provinces* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1988). V.N.Lazarev (1967). *Storia della pittura bizantina* (Torino: G. Einaudi, 1967) adlı kitabında "Güney İtalya'da Bizans resmi" konseptini kabul etmemektedir.

[1527]Bkz: L.Safran (1990). "Redating Some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello," *Byzantion* 60 (1990), s. 307–333; L.Safran (1992). *San Pietro at Otranto*: Byzantine art in South Italy, Roma, Edizioni Rari Nantes, chap. 2; Castelfranchi, 1991, **a.g.k.,** 45–99; G. Bertelli (2004). *Puglia preromanica dal V secolo agli inizi dell'XI*, Milano, Jaca; Falkenhausen, 1978, **a.g.k.**

İlginç olan bir konu da "*Bizans*" olarak tanımlanan resimlerin Normanların gelişinden yüzyıllar sonra yapılmış olmasıdır. Pace, "Bizans sanatı" teriminin imparatorluğun siyasi sınırları içinde yapılanlar için uygun olduğunu, bu sınırların dışında yapılanları "*Bizans'a' uygun*" veya "*Bizansvari*" olarak nitelemenin doğru olduğunu savunmaktadır[1528]. Safran da, bölgede "*Bizanslı*" olarak tanımlayabileceğimiz yapıtların yaklaşık 880-1071 tarihleri arasında, bölgede Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu'nun ikinci yönetim döneminde gerçekleştirilmiş olması gerektiğini savunmaktadır[1529]. Çünkü bu tarihte Bizans egemenliği son bulsa da Grek varlığı süregelmiştir.

Bu karışıklık içinde Güney İtalya özeli için "*Bizantin*" ve "*Postbizantin*" kavramlarını açıklamak gerekmektedir. "*Bizantin-Bizans*" terimi, kronolojik bir gösterge olarak kullanılırsa, bölgenin Bizans'ın siyasal egemenliği altında bulunduğu dönemde üretilen eserlerle sınırlı olmalıdır. Kısacası, Bizans etiketinin ne olduğunu belirlemek gerekir. Ayrıca Bizans sanatı denince Başkent (Konstantinopolis) sanatının anlaşılması, eyalet sanatını tanımlama açısından negatif bir eğilimdir[1530]. Eyalet sanatını "farklı" olarak değerlendirmek bu negatif eğilimi bir ölçüde hafifletecektir. Günümüze ulaşan Bizans sanatı örneklerinin çoğunun dini içerikli olduğu gözönüne alındığında bu sanatı teolojik terimlerle tanımlamamız gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Bizans sanatı Ortodoks dünyasının ürettiği sanat ise Balkanlar, Rusya, Gürcistan coğrafyasını kapsarken Ermenistan, Suriye ve Mısır-Kopti Kiliseleri ile ilişkileri nasıl açıklanmalıdır? Belirsizlik imparatorluğun kültürel etkisi ile dini dünya görüşü altında üretilen tüm sanat eserlerini kapsayan bir kavram mıdır? İmparatorluğun merkezinden uzaklaştıkça sınırlarda durum daha da karmaşık hale gelmektedir. Sanat hangi noktada "Bizans" olmayı bırakıyor ve "Rus" oluyor veya "Kopti" oluyor? Ortak bir ikonografi kullanımı ve fakat farklı bir dil kullanımı bu sanatı Bizans'tan uzaklaştırmaya yetecek midir? Tüm bu çevrelerde üretilen sanat eserlerindeki ortak veya değişen ikonografik, üslupsal veya işlevsel özellikler onları Bizans sanatı ile ortak bir tarihe bağlıyor mu?

[1528]V.Pace (1998a). *Reviewed Works: The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D.843-1261*. University of Chicago Press, s103-110; M. Milliner "Byzantinizing of America"'dan aktaran Aktaran: L.Safran (2012). *"Byzantine" art in Post-Byzantine South Italy? Notes on A Fuzzy Concept.* Duke University Press, s.487-504; V.Pace (1998), Andar per mare, Puglia e Mediterraneo tra mito e storia. (Ed: R.Cassano, R.Lorusso Romito, M.Milella), Mario Adda Editore, Bari, s.287-300.
[1529]Safran, 2012, **a.g.k.,** 487-504.
[1530]E. Jeffreys, J. Haldon and Robin Cormack (2008). "Byzantine Studies as an Academic Discipline," *Oxford Handbook of Byzantine Studies*, (Ed. Jeffreys, Haldon, and Cormack) (Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 11.

Çalışma alanımızdaki bu sorunsalın nedeni Bizans dönemine tarihlenen eserlerin azlığıdır. 12.yüzyılda üretilen Sicilya mozaikleri ve 13. yüzyıl Sırbistan duvar resimleri Bizans sanatı örnekleri ile karşılaştırmaya olanak sağlamaktadır. Sicilya'da Norman patronların isteği ile gerçekleştirilen devasa taş bazilikalarda uygulanan litürji ve seçilen ikonografi küçük Bizans kiliselerindeki litürji ve ikonografik işlevden oldukça farklıdır[1531]. Açıkcası Güney İtalya için "*Bizans*" tanımı problematiktir. Dolayısıyla Pace'nin öne sürdüğü verilen tarihler dışında gerçekleştirilen örnekleri *"Bizansvari*" veya "*Bizans etkili*" olarak değerlendirmek doğru olacaktır görüşüne katılmaktayız.

Diğer örnekler için ise "*Post Bizantin*" terimini tanımlamak ve kullanmak gerekir diye düşünmekteyiz[1532].

İkona geleneği: Bizans kiliselerinde konulu sahneler ve öyküsel çevrimler dışında, 12. yüzyıldan itibaren gruplaşmış bir düzende yer alan figürler (İsa, Meryem, melek, aziz, azize, piskopos) bu çalışmada incelenen yapıların tamamında birbirinden bağımsız rastlantısal yerleştirilmiş görünen çerçeveler içinde karşımıza çıkmaktadır. Bu düzenlemeyi ikonizm olarak adlandırmak doğru olacaktır görüşündeyiz[1533] . Figürler genellikle bir elleriyle kutsama (?) işareti yaparken diğer ellerinde bir kitap veya kutsal yazı içeren bir rulo ya da bir haç tutmaktadır. Bir taç veya bir martir atribüsü ile görülen figürler izleyenin göz hizasına konumlandırılmıştır; alt kısım ise göksel-cennetvari bir mekanı çağrıştıran renkli bantlara ayrılmıştır. İkona geleneği 5.-6. yüzyıllarda Doğu Hıristiyanlığı ortamında İsa, Meryem ve azizlerin portrelerinin ikonalara işlenmesine kadar, imgeler kültüne dayanmaktadır. Bu imgelere bağlanan mucizeler ve şifa gücü öylesine güçlüdür ki, inanç ahşap objenin ötesine geçerek duvar resimleri olarak tüm alanlara yayılmıştır [1534] . Frontal aziz figürleri, bir ikonografik programa gerek olmaksızın bireylerin adak ikonaları şeklinde ortaya çıkmıştır. Tüm Ortaçağ boyunca bu tür adak imgelerinin kaya mekanlara yerleştirilmesi buraların sıklıkla dini işlevle

[1531]A. Eastmond (2010). "The Limits of Byzantine Art," *A Companion to Byzantium*, (Ed: Liz James) Wiley- Blackwell, s. 313-322.
[1532]N.Lavermicocca (2010). "Bari bizantina. 1156-1261: Bisanzio dopo Bisanzio", Bari, Edizioni di Pagina.
[1533] A.Prandi (1965). Aspetti archeologici dell'eremitismo in Puglia, *Vita e Pensiero,* s.438-439; G.Valentini, **a.g.k.,** 61-72; M.Falla Castelfranchi (1987). La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata, La legittimita' del culto delle icone: Oriente ed Occidente riaffermano insieme la fede cristiana, *Atti del 3. Convegno storico interecclesiale*, Bari, 11-13 maggio 1987, s.297-314; V.Pace, (1994a). La Pittura rupestre in Italia Medievale*, La Pittura in Italia, L'Altomedioevo,* (Ed: C.Bertelli), Milano, s.403-415.
[1534] E.Kitzinger (1954). The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, *DOP*, 8, s.83-150.

kullanılmasından kaynaklanmaktadır; düzenli dini ritüellerin yapılmadığı mekanlarda bu figürler inananlar için dua edebilecekleri şefaat dileyebilecekleri tek imge haline gelmiştir. Zaten Castelfranchi de Güney İtalya'daki kaya oyma kiliselerin çoğunun özel kullanım ve cenaze amacıyla kullanıldığını belirtmektedir[1535].

İncelenen kiliselerde Meryem/ Meryem ve Çocuk İsa imgelerine oldukça sık rastlanmaktadır. Bu da bölgede güçlü bir Meryem kültünün varlığını işaret etmektedir. En önemli şefaat aracısı olarak saygı gören Meryem imgesi 12. yüzyıldan başlayarak Bizans coğrafyasında ve Haçlı Seferleri ile bir bütünlük oluşturan Akdeniz coğrafyasında yayılmıştır. Bu bağlamda Adriyatik Denizi'nde Haçlı seferleri, hac yolculukları gibi nedenlerle dolaşımda olan ikonalara bakmak gerekir diye düşünmekteyiz. Denizin bir sınır oluşturmadığını da hatırlarsak Konstantinopolis, Kıbrıs, Patmos, Sicilya, Sina gibi merkezlerde var olan Meryem / Meryem ve Çocuk İsa ikonalarının benzerliği rastlantısal olmamalıdır[1536]. Meryem ve Çocuk İsa imgesi, özellikle Kykkotissa[1537] tipolojisinin 13. yüzyılda Güney İtalya ve Sicilya'da yayıldığını belirten Pace, Çocuk İsa'nın giysisinin ayrıntılarına, yaka bölümündeki V şeklindeki kıvrımlara, bel çevresindeki kuşağa, omuzlardaki askılara dikkat çekmektedir. Capitanata'da[1538] Meryem Kültünün bir mucizeye bağlı olarak yayıldığı inancı da mevcuttur. Fırtınalı bir günde bir ışığı izleyerek yollarını bulan gemicilerin o noktaya Meryem'e adanmış bir kilise yaptırdıkları söylenmektedir. Monte Sant'Angelo Kilisesine ulaşan Lombardların kutsal yolu üzerinde Meryem'e adanmış sayısız ibadet mekanlarının olduğu da bilinmektedir. On birinci yüzyıldan itibaren sayıları giderek artan bu mekanlarda Aziz Luka'ya atfedilen, insan elinden çıkmamış (*acheiropoieta*)

[1535] Castelfranchi, 1991, **a.g.k..** Bizans ikonografisinden farklı olarak Güney İtalya'daki kaya oyma kiliselerde apsis yarım dairesinde ayakta tasvir edilmiş aziz figürlerine rastlanmamaktadır. Bu durumu Castelfranchi kaya oyma kiliselerin çoğunun özel ve cenaze amacıyla kullanılır olmasına bağlamaktadır. Bu işlev nedeniyle ikonografik programda apsiste aziz figürlerine gereksinim duyulmadığını belirtmiştir.

[1536] Andria İkonası, Kıbrıs-Lagoudera Meryemi, Sicilya-Monreale Katedrali girişi lünetindeki Bebekli Meryem, Matera Katedrali Madonna della Bruna İkonası aynı modelden çalışılmış görünmektedir. Ayrıca Bkz: V.Pace (1996). Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco, *Studi in onore di Michele D'Elia,* Matera/Spoleto, R&R Editrice, s.157-165.

[1537] Geleneğe göre bu ikona Kykko Manastırı'na İmparator II.Aleksius Komnenos tarafından hediye edilmiştir. Pace, 1985, **a.g.k.,** 259-298.

[1538] Capitanata (Catapanato), Puglia Bölgesi'ne Bizans İmparatorluğu yönetiminde olduğu dönemde verilen isim. İmparator tarafından görevlendirilen Katapan (Catapano) tarafından yönetildiği ve ismin buradan kaynaklandığı bilinmektedir. https://www.treccani.it/enciclopedia/capitanata_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=CAPITANATA%20(A.%20T.%2C%2027%2D28,il%20nome%20di%20%22catapani%22. (Erişim Tarihi 27.2.2021)

veya Konstantinopolis'ten geldiğine inanılan "*Denizden gelen*" olarak adlandırılan Meryem ikonaları yer almaktaydı[1539].

İkonaların yayılmasında hac yolculuklarının rolünü hatırlamak gerekmektedir. Kutsal topraklara ve Roma'ya yapılan hac yolculukları dışında ölmüş azizlerin yaşadığı manastırlara, azizlerin mezarlarına, kutsal emanetlerin (rölik) korunduğu yerlere, halen yaşayan ve mucizeler yaratan azizlerin yaşadığı mekanlara da şefaat ve şifa bulma amacıyla yolculuklar yapılmaktaydı. Manastırlara yapılan yolculuk kısa süreli bu dünyadan vazgeçme, dini yaşamı deneyimleme, dini bağlılık göstergesiydi. Lombard ve Bizans dönemlerinde İtalya'da en iyi bilinen ve grafitilerle belgelenen hac ziyaretleri 8. yüzyıldan itibaren Başmelek Mikhail'e adanmış kült mekanı S. Michele al Gargano'ya Fransa, Almanya, İspanya ve Britanya Adalarından büyük boyutta hac ziyaretleri yapılmıştır[1540]. Gargano, halk için olduğu gibi Papalar ve yöneticiler için de önemli bir ziyaret noktasıydı[1541]. Bu inanca bağlı olarak Başmeleğin "imparator" imgesi Güney İtalya'da giderek doğal güçlerinin yerini almıştır ve önemi artmıştır[1542]. Doğu'ya, Kutsal Topraklara yapılan hac yolculuklarında Roma'dan başlayarak liman kenti Bari ve Brindisi'ye doğru olan güzergahta antik yollar Via Traiana ve Via Appia bu dönemde de önemini koruyordu. Roma'ya ve Kutsal Topraklara yapılan yolculukların yanısıra ibadet amaçlı bir diğer yolculuk halen yaşayan azizlerin mekanına yapılan yolculuklar da azımsanamayacak kadar çoktur[1543]. Brown bu tür hac yolculuğu için, Büyük kilise babalarının bu dünyadan vazgeçerek çölde gezmeleri benzeri Bizans topraklarında Doğu etkili bir spiritüalizmin (anakoret, stilit, hermit, keşiş, senobit vb) söz konusu olduğunu belirtmektedir[1544]. Bu nedenle bölgede Orta Çağ'da oldukça hareketli bir yol

---

[1539] L.Lopriore (2006). *Pellegrinaggi mariani in Capitanata.* http://www. mondimedievali.net / microstorie /pellegrinaggi.htm (Erişim Tarihi 25.2.2021)

[1540]Ayrıntılı bilgi için Bkz: Petrucci, 1963**, a.g.k.,** 166-180; G.Otranto e C.Carletti, (1990). *Il santuario di S.Michele sul Gargano dalle origini al X secolo, Bari*.

[1541]III.Otto, Papa IX.Leone, Clunyli Odone ve II.Henri kült merkezini ziyaret etmiştir. M.D'Arienzo (1987). *Da Gelasio I a Giovanni Paolo II.15 secoli di devozione e di pellegrinaggi papali al Monte Gargano*, Foggia; Petrucci, 1963, **a.g.k.,** 168.

[1542] Petrucci, 1963, **a.g.k.,** 171.

[1543]4. ve 5. yüzyıldan itibaren Konstantinopolis'e yapılan hac yolculukları ile ilgili bilgilere azizlerin *Vita*larında rastlamaktayız. Aktaran: Cilento, 2000**, a.g.k.,** 91-116.

[1544] P. Brown (1988). *La societa' e il sacro nella Tarda Antichita'*, Torino, (*Society and the Holy in the Late Antiquity,* University of California Press, 1982); P. Brown (2014). *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, University of Chicago Press. (Çev: Il culto dei santi: l'origine e la diffusione di una nuova religiosita', Torino 1983); E. Patlagean (1992) *Santità e potere a Bisanzio, Milano*.

ağı oluşmuştur[1545]. Dini amaçlı yolculuklar dini içerikli malzemenin çoğalması ve dolaşımını da etkilemiştir. Akdeniz coğrafyasında (Bizans İmparatorluğu toprakları, Haçlı Devletleri, Kudüs, Kıbrıs, Adriyatik Denizi'nin karşı kıyıları) canlı bir ikona dolaşımı dikkati çekmektedir. Malzemenin denizaşırı topraklarda geniş bir coğrafyaya yayılma olasılığı göz önünde bulundurulmalıdır. Güney İtalya'da Makedon Hanedanı sırasında yaşanan İkinci Bizans döneminde (9.-11.yy.) Doğu geleneğini takip eden manastır yaşamı yeniden canlanmıştır; Arap saldırıları ve Norman fethine karşın varlığını sürdürmüştür[1546].

Çalışılan kiliselerde konulu sahneler yanında ismi yazılı olduğu için tanınabilen, zaman içinde oluşmuş ve geleneksel forma oturmuş azizler olduğu için deşifre edilebilen ya da atribüleri sayesinde tanınan imgeler dışında ayırt edici özellik eksikliği nedeniyle anonim kalan keşiş, din adamı ve aziz figürleri de karşımıza çıkmaktadır. Bizans egemenliğinin sona ermesinin ardından (1071) Norman yönetimi desteğinde Roma Kilisesi'nin gerçekleştirdiği Güney İtalya'nın Latinleştirilmesi sürecinde Aziz Benediktus ve müritleri sayesinde İtalo-Grek manastır geleneği ile bir diyalog kurulmuştur. Anonim figürlerin tamamı teolojik değerlerinin altı çizilerek kült imgeleri niteliğinde, güçlü fizyonomik karakteristiklerle yerlerini almışlardır. Doğulu ve Güney İtalyalı keşişler az da olsa iz bırakmışlardır. 13. yüzyıla kadar günümüze ulaşan az sayıda keşiş figürünü Roma Kilisesi'ne bağlı Benediktin Manastır sistemi ile Konstantinopolis Patrikhanesi'nde bağlı Grek Manastırlarına borçlu olduğumuzu söyleyebiliriz. Benediktin tarikatı da, kurucusu ve kendi azizlerinin görsel olarak öne çıkarılmasını savunmamıştır. On üçüncü yüzyılda ortaya çıkan Fraksisken Tarikatı ve hermitlik öğretisinden doğan yeni tarikatlar imge politikasını benimsemişlerdir[1547]. Keşişler genel olarak yaşlı figürler olarak tasvir edilmişlerdir; tek parça ve başlıklı giysileri (κοκουλλίον) ile betimlenmişlerdir. S.a Lucia alle Malve, S.Nicola dei Greci, S.Giovanni in Monterrone Kilisesi duvarlarında karşımıza çıkan anonim aziz-keşiş figürlerinin varlığını bu görüşle destekleyebiliriz.

[1545] S.Borsari (1963). Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale prenormanne, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli; Borsari (1988). Il monachesimo bizantino nell'Italia meridionale e insulare, Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo, (*Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXXIV),* Spoleto 1988; E. Patlagean (1992). Ricerche recenti e prospettive sulla storia del monachesimo italo-greco, *Santità e potere a Bisanzio*, s. 193-220.

[1546] Borsari,1963, **a.g.k.**

[1547] V.Pace (2004). Eremiti in scena nell'Italia meridionale Medievale. *San Bruno di Colonia: un eremita tra Oriente e Occidente*, (Ed: Pietro de Leo), Rubbettino Editore, s.253-290.

Bölgede Çalışan Sanatçılar

Matera'da 9.-10. yüzyıllarda çalışan sanatçılar olasılıkla keşişler ve rahiplerdi. Lombard Benevento Dükalığı yönetimi altında Bizans sanatı ikonografik geleneklerini tanıyarak Batılı etkilerle Cripta del Peccato Originale'de çalıştılar.

Puglia ve Basilicata bölgesinde 12.-13. yüzyılda üreten dört sanatçı portresi ayırt edilebilmektedir; S. Nicola dei Greci Kilisesi'nde Azize Barbara ve Aziz Pantaleone tasvirlerini yapan sanatçı, S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Aziz Andreas figürünü yapan sanatçı, 13. yüzyıl ikinci yarısında aktif olan S. Giovanni in Monterrone'de Aziz Petrus ve Yakup resmini yapan sanatçı ile Madonna della Croce'nin sanatçısı olarak guruplayabiliriz.

13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyılda ise Güney İtalya'da çalışan Tarantolu iki değerli sanatçı adı bilinmektedir; *Giovanni da Taranto* ve *Rinaldo da Taranto*. Rinaldo'nun imzaladığı tek eser Brindisi'de S.Maria de Casale'deki 1300'lerin başlarına tarihlenen "Son Yargı" sahnesidir. Benzer bir duvar resmi son dönemde Matera Katedrali'nin duvarında ortaya çıkarılmıştır. Olasılıkla Rinaldo aynı sahneyi önce Matera'da daha sonra Brindisi'de gerçekleştirmiştir. Üslup benzerliği Matera ve Taranto'nun coğrafi yakınlığı yanında, Matera'nın feodal olarak Taranto bölgesine bağlılığı ile açıklanabilir. Ayrıca *Via Tarantina* adlı bir Roma yolu Taranto kentini Matera'ya birleştirmektedir ve bu bağlantı bölgedeki kültürel etkileşim konusunda kesinlikle önemli bir rol oynamıştır[1548] . Tüm kiliselerde arka duvarda yer alan "Son Yargı" sahnesinin Matera Katedrali'nde nef duvarında yer alması da ünik bir durumdur. Katedraldeki "Madonna della Bruna" imgesi de 1576 yılında bu duvardan alınmıştır, (aslında bir Hodegetria ikonografisidir), altar üzerinde yerleştirilerek bir ikonaya dönüştürülmüştür. Giovanni da Taranto ve Rinaldo Taranto Avrupa'dan gelen yenilikler yanında Akdeniz havzasından süzülen sanatsal etkiler ve Napoli Krallığı aracılığıyla gerçekleşen zevk değişikliklerinin farkında olarak bilinçli bir şekilde üsluplarını oluşturmuşlardır. 13. yüzyıl sonundan başlayarak bölgede Assisi-San Fransisko Bazilikası'ndan yayılan Giotto ve Pietro Cavallini sanatsal üslup değişikliklerini tanıyan sayısız anonim ressam çalışmıştır.

[1548] https://eremos.eu/index.php/puglia/. (Erişim Tarihi 16.2.2021)

Lucania'da (Basilicata) 15. yüzyılda çalışan "*Maestro di Miglionico-Miglionico Ustası"* adlı sanatçı Miglionico'da SS Trinita' Şapeli'nde çalışmıştır. Madonna de Idris Kilisesi'ndeki adak panoları üzerinde ve Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde çalışmıştır. Figürlerdeki akışkanlık ve kıvraklık, giysilerdeki saray usulü zarafet, renklerdeki ince birliktelik, hatlardaki incelik ve yumuşaklık bu sanatçının karakteristiğidir[1549]. Sanatçı, zarif formlar ve ince hatların ifadesinde hassastır; çizgisel kıvrımlarda ritim hakimdir, imgelerin biçimlendirmelerinde hassas bir teknik uygulamıştır[1550]. Üç kilisede de çizgisel üslupta çalışmıştır ve formda serbest bir tercih izlemiştir; uzatılmış oval formlar, kemerli kaşlarda ince ve yukarı kalkmış biçimler, çıkıntılı tahtlar da dikkat çekmektedir. Tiren Denizi ve Adriyatik tarafından gelen etkiler 15.yüzyılın başlarında "*Maestro dei Pastori* - Çobanların Ressamı" denilen sanatçı tarafından da değerlendirilmiştir; S.a Barbara'da Meryem ve Çocuk İsa ile Azize Barbara imgelerini, çobanlarla ilgili paneli gerçekleştirmiştir. Convicinio'da St. Antonio Kilisesi'ndeki Aziz Antonius Abate figürü de aynı sanatçının elinden çıkmıştır. Geniş kozmatesk çerçeve kullanımı, şık kumaşlarda şablon baskı desenler, kumaş kıvrımlarının dökümü Venedik-Toskana-Marche üslubu konusunda eğitimli bir sanatçı olduğunu kanıtlamaktadır. Bu resimlerde Bizans etkileri halen devam etse de bir manyerizme dönüşerek tamamıyla farklı bir zevk ve kültürün denetimine girmiştir. Venedik Bölgesi sanatçılarının çalıştığı Puglia Bölgesi'nin ve yakındaki Napoli'nin zengin kültürel ve sanatsal potası içinde birleşmiş bölgesel etkiler birlikte karşımıza çıkmaktadır. Bölgede mimari olarak Bizans kiliselerine en yakın kilise olan S.a Barbara'nın resimleri hakkında Prandi görüşlerini ifade ederken "çok açık Bizans etkilerinin görüldüğü ortamda Doğu dünyasından bu kadar özgürleşmiş (kopmuş) bir ressamın varlığını, Bizans izlerinin bu dönem resminde hayatta kalmasının, manyerizme indirgenmiş, çok farklı bir kültürün ve zevkin baskın biçimde hakim olduğu bir ortamda görülmesinin şaşırtıcı" olduğunu belirtmektedir [1551] . *Maestro dei Pastori'*nin çevresindeki veya atölyesindeki anonim sanatçılar ise Matera, S. Nicola dei Greci'de Antonius Abate figürünü, Matera'da S. Francesco Kilisesi'ndeki Antonius ve Vito imgelerini gerçekleştirmişler, Venosa'da SS.Trinita' Kilisesi'nde çalışmışlardır.

[1549]Villani, 1999, **a.g.k.**
[1550]Grelle-Iusco, 1981,**a.g.k.,** 58, 169-171.
[1551]Prandi, 1964, **a.g.k.,** 161-240.

Matera Kaya Oyma Kiliselerinde yazıtlar ne kadar yardımcı olmaktadır?

İncelenen kiliselerde duvar resimleri üzerinde veya çerçevelerde Latince ve Grekçe bazı yazıtlara rastlanmaktadır. Çoğunluğu imgelenen figürün adı olarak belirlenmiştir; bir kısmı ise tarihlendirme konusunda yardımcı olmaktadır.

Bölgedeki kiliselerin çoğunun özel kullanıma ait olduğu dikkate alındığında, çalışılan kiliselerde baniyi (*ktetor*) tanımlayabileceğimiz bir ipucu var mıdır diye bakarsak, Madonna delle Tre Porte'de kuzey duvarında ambonun yanındaki Meryem ve Çocuk figürünün başının yanında Grekçe ΘV XC yazıtı ile, panelin alt kısımda "Memento Dne famuli tui Simeonis et uxoris ejus" [1552] şeklinde Latince yazıt okunmaktadır. Bu ipuçlarına dayanarak resim 13. yüzyıla tarihlendirilebilir. Simeon adlı bir baniyi ve eşini işaret etmektedir.

S.a Barbara Kilisesi'nde ikonostasisin sağ bölümündeki Barbara figürünün yanında görülen "SS. Benedictus 1528" yazıtı ile de olasılıkla bani adı ve yapım tarihi verilmektedir.

S.a Lucia alle Malve Kilisesi'nde altarın yanındaki Azize Lucia figürünün çerçevesi üzerinde alt kısımda görülen 1690 yazıtı tarihlendirmede kolaylık sağlamaktadır. Yine aynı yapıda sütun üzerinde yer alan Tahtta Bebekli Meryem tasviri kızıl saçları ve kullanılan renk skalası olarak Madonna delle Tre Porte ve Madonna de Idris (15.yy.) resimlerini anımsatsa da aynı modeller üzerinden çalışan daha az yetkin bir sanatçının elinden çıkmıştır diyebilmekteyiz. Resmin çerçevesinin alt kısmında diz çökmüş, ellerini birleştirerek dua eden figür bani ya da sanatçı olmalıdır; ancak yazıt tam okunamadığı için kesin bir yargıya varılamamaktadır. S.a Lucia alle Malve'deki örnekte tahtta belirgin bir perspektif algısı dikkati çekmektedir; sanatçı giysinin drapelerinde, gölgelendirmelerde çok başarılı değilse de koyu kırmızı zemin ve perspektif kullanımı bizi 16. yüzyıla taşımaktadır.

S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde duvarda yer alan Meryem figürünün elindeki ruloda Latince "SANCTA MARIA MATE DNI INTERCEDE PRO FAMULI TUI MODERIGO" [1553] yazıtı olasılıkla Moderigo adlı baninin adını vermektedir.

[1552] Simeon adlı kulunu ve eşini hatırla (?).
[1553] "Tanrı Annesi Kutsal Meryem, hizmetkarlarınız için dua edin, Moderigo".

Pantokrator İsa figürünün elindeki kitapta "ΕΓΟ ΕΙΜΙ ΤΟV ΦΩS ΤΟ ΚΟVΜΟΨ..."[1554] ile sahnenin çerçevesi üzerinde "MUNDI SALVATOR SIMUL ET SUM LUCIS AMATOR" [1555] yazıtları okunmaktadır.

Madonna de Idris Kilisesi Lanfranchi Müzesi'ndeki Müjde sahnesinde Cebrail'in elindeki ruloda "AVE MARIA GRA(TIA).PLENA" [1556]yazmaktadır.

İncelenen kiliselerde resimlerle, dönemle ilişkili az sayıda yazıt bulunmaktadır ve bani figürü neredeyse yoktur. Bu nedenle yazıt ve bani figürlerinin tarihlendirmede yardımcı olduğunu söyleyemeyiz.

Grafitiler

İncelenen kaya oyma kiliselerin duvarlarında ve resimler üzerinde farklı formda gafitiler yanında haç desenleri de karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde bu örneklerin yoğunluğu dikkati çekmektedir. Bu kilisede ve S. Falcione duvarlarında Golgotha Haçı denilen bir üçgen üzerine yerleştirilmiş haç motifi, Çarmıh üzerindeki İsa'yı sembolize etmektedir ve efharistia fedakarlığını çağrıştırmaktadır. Yine aynı kilisede apsis bölümünde yer alan sütun üzerindeki Aziz Nikolaus figürünün piskoposluk palliumu üzerinde grafiti şeklinde kazınmış minyatür şeklinde başı haleli, sakallı, sağ eli ile kutsarken sol elinde büyük bir kitap tutan figür yer almaktadır[1557]. Tarihlendirme konusunda yardımcı olacak bilgi yokluğunda aziz figürünün gerçekleştirildiği 14. yüzyıldan önceye - *terminus post quem*- gidemez şeklinde bir görüş bildirebiliriz.

S.Falcione duvarlarında Golgotha Haçı yanında farklı formda ve büyüklükte haçlar görülmektedir (Resim 25/Bkz: EKLER). Madonna delle Tre Porte'de kırmızı-beyaz-siyah çerçeve içinde beyaz zemin üzerine alt kısmı bitkisel dallarla süslenmiş, kırmızı renkle işlenmiş bir diğer haç motifi ünik örnek olarak dikkati çekmektedir (Resim 42/Bkz: EKLER). S.Giovanni in Monterrone'de hacıların koruyucu azizi olan

[1554] "Ben evrenin ışığıyım".
[1555] "Dünyanın Kurtarıcısı ve ışığıyla onu korur".
[1556] "Selam sana Meryem, Lütufla dolu".
[1557] S.Centonze (2017a). Il ritratto di presenza nei graffiti materani. *Mathera* 5-Anno II- Rivista tremestrale di storia e cultura del territorio, s.101-105.

Yakup figürü üzerinde olasılıkla bölgeden geçen hacıların bıraktığı Davud Yıldızı, Süleyman Düğümü, haç desenleri görülmektedir (Resim 353/Bkz: EKLER).

5. SONUÇ

Bilindiği gibi Bizans sanat tarihi geleneğinde yapının mimarisi ve duvar resimleri birlikte ele alınmaktadır. Matera'da incelediğimiz yapılarda mimari bütünlük, benzerlik gibi bir unsur söz konusu olmamaktadır. Genel olarak çerçeveler içinde birbiri ile ilişkili görünmeyen az sayıda konulu ve çok sayıda aziz-azize imgesini değerlendirirken resimlerin mimari bağlamda ele alınması olanak dışıdır. İncelenen kiliselerde 9.yüzyıldan başlayarak Bizans ikonografisi etkileri yanında egemen politik olan Lombard-Benevento üslubu görülürken sonraki yüzyıllarda durum değişmektedir. 11. yüzyılda olasılıkla bölgedeki politik ve dini dinamikler (Haçlı seferleri, Puglia limanlarının orduların hareket limanı olması) nedeniyle üretim azdır veya günümüze ulaşmamıştır. Bu dönemde Güney İtalya'da ortaya çıkan yeni politik ve askeri güç Normanlar'ın fetih hareketleri, bu karışıklığı fırsat bilen Melo'nun Bizans yönetimine karşı kışkırttığı isyanlar ve aynı zamanda Kutsal Topraklar'a yönelik harekat hazırlıkları gibi dinamikler de sanatsal üretimi etkilemiştir. 12. yüzyıldan günümüze ulaşan az sayıda örnekte olasılıkla Balkanlardan bölgeye ulaşan Orta Dönem Bizans etkileri söz konusu iken 13. yüzyılda bölgede kaya oyma kilise sayısı artarken daha fazla yapının resimlendiğine tanık olmaktayız. 11. yüzyılda bölgenin Normanların eline geçmesi ile Bizans İmparatorluğu'nun politik hakimiyeti sonlanmıştır; ancak bölgede varolan yoğun Ortodoks nüfusu nedeniyle dini-kültürel etkiler devam etmektedir. Coğrafi konumu nedeniyle bölge, Doğu (Kutsal Topraklar) ve Batı arasında en yoğun ilişkilerin yaşandığı dönemde, Haçlı Seferleri sürecinde, Güney İtalya'da tarikat misafirhanelerinin kurulması, Kutsal Topraklardan gelen dini grupların yerleşmesi, hac ziyaretleri gibi farklı kültürler, etnisiteler ve gruplar arasında etkileşimin en yoğun olduğu dönemi yaşamıştır. Güney İtalya, özellikle Puglia Bölgesi'nde (Matera günümüzde Basilicata -eski Lucania- bölgesindedir; 1663 yılına kadar Puglia Bölgesi sınırları içindedir) kültürel etkileşim bağlamında

Bizans-Kıbrıs-Sina etkileri yanında Norman kültürü ve yerel geleneklerin varlığı da hissedilmektedir. 14. yüzyılla birlikte Napoli merkezli Anjou Hanedanı ile bölgeye Fransız saray gelenekleri ve modası yayılmıştır. Hanedanlık armaları ile Fransız Gotiğinin bölgede ve Matera kiliselerinde izlerinin en iyi sürüldüğü dönemdir. Napoli Sarayı'nda Aragon Hanedanı yerleştiğinde ise, incelediğimiz yapılarda izini süremesek de, bölgede Katalan etkileri söz konusudur. 15. yüzyılla birlikte Geç-Gotik hatta erken Rönesans diyebileceğimiz zarif bir anlatım dili karşımıza çıkmaktadır. Farklı dönemlerde "sanatçı" teolojik bir temayı ele alır, yaşatır, canlandırır, zenginleştirir, ancak özünü korur. Çalışma alanımıza giren yapılarda resim dili ve unsurları sosyal bir iletişim aracı olarak yavaş da olsa semantik (anlambilim) açıdan ve seslerin yeniliği ile sürekli bir evrim geçirmiştir.

1. Bu tez çalışmasında Puglia Bölgesi'nde yer alan Matera Kentinin politik nedenlerle 1663 yılında Basilicata Bölgesi'ne dahil edilmesi nedeniyle öncelikle Puglia ve Basilicata Bölgelerinin tarihi genel hatlarıyla ele alınmıştır. Daha sonra Basilicata Bölgesi Matera Kenti'nde La Scaletta Vakfı tarafından kataloglanan yaklaşık 160 adet kaya oyma kilise arasından seçilen, duvar resimleri okunabilen ve görebildiğimiz on dört kaya oyma kilise çalışma kapsamına dahil edilmiştir; kiliselerin mimarileri kısaca ele alınmıştır ve üretildikleri sosyo-kültürel, politik ve dini ortam bağlamında duvar resimlerinin ikonografisi ve üslupla ilgili değerlendirme yapılmıştır. Bu çalışma Matera'daki kaya oyma kiliseleri duvar resimleri üzerine bu kapsamda yapılan ilk çalışmadır.

2. Matera kentinin kalkerinit (kaynaklarda tüf olarak da geçmektedir; ancak malzeme Kappadokya'da gördüğümüz volkanik tüf malzemeye benzerlik göstermemektedir) doğal yapısına uygun olarak yerleşim alanıyla uyumlu şekilde kiliseler ve manastır yerleşimleri kayaya oyulmuştur. Vadilerle kesişen bölgede yerleşim karakteristiği *casale* denilen kaya oyma çiftlik evleri ile kilise-kriptalardır. Gravina (vadi) dışında kalan Piano denilen düzlük bölgede 1270 yılında yapımı tamamlanan Katedral ve aynı yüzyılda inşa edilen bazı kiliseler dışında diğer dini yapılar Sassi ve Gravina bölgesinde nüfusun yoğun olarak yaşadığı bölgelerde kayaya oyulmuş mekanlardır. Aynı bölgede 13.-14. yüzyılda kaya oyma kripta üzerine San Pietro Caveoso Kilisesi "sub divo" (duvar yapı) olarak inşa edilmiştir. Kentte 17. yüzyıldan itibaren yapı kiliselerin inşasına tanık

olunmuştur. San Giovanni Battista cemaati (Giovannitler) San Giovanni Vecchio bölgesinden düzlükteki Santa Maria delle Nove Kilisesi'ne taşınmıştır. Aynı durum San Giovanni da Matera ve Purgatorio Kiliseleri için de geçerlidir. Konu ile ilgili olarak 1957 yılında Biagio Capelli bu yapıların koordinatlarını içeren topografik bir katalog hazırlamak için analitik-sistematik bir araştırma yapmıştır. Bu araştırma, De Fraia ve Gabrieli'den yola çıkarak Circolo Culturale "La Scaletta"'nın 1966 tarihinde yayınladığı *Le chiese rupestri di Matera* adlı çalışması için bir referans oluşturmuştur. Kaya oyma olgusu için uzun süre "manastır toplulukları" özellikle de "monaci basiliani-bazilyen keşişler" tezi üzerinde durulmuştur; bu görüş turistlerin hayal gücünü ve popüler fantezisini canlı tutmuştur. Ancak elimizde bu tezi doğrulayacak bilgi bulunmamaktadır; ayrıca duvar resimleri de asketik yaşam döneminden daha sonra gerçekleştirilmiştir. Yazılı kaynak yokluğunda kaya oyma kiliselerin ilk yapım tarihini tam olarak tespit etmek zordur. Analojik kriter izleyerek yapı kiliselerle paralel olarak geliştikleri varsayılabilir. Özel dini kurumların veya manastırların gelişimi yanında piskoposun yetkisi dahilinde ortaya çıkan bir olgudur. Sekizinci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 11. yüzyıla kadar Lombard dükleri ve prensleri, feodal beyler ve piskoposlar şehirlerde ve kırsal alanda kiliselerin, özel şapellerin, manastırların inşasına destek vermişlerdir. Bizans yönetimi döneminde de Bizans yöneticileri kendi kiliseleri ile bu gelişime katkıda bulunmuştur. Böylece, uzun süre, "*la cura animarum*" (ruhun tedavisi) ve kırsal nüfusun Hıristiyanlaştırılması sağlanmıştır. Dolaylı olarak, bu kutsal mekanlar dağınık nüfus için güçlü çekim noktaları haline gelmiştir. Bu nedenle Güney İtalya coğrafyasında *casale* denilen ve bir aziz ismi taşıyan çiftlikler ortaya çıkmıştır. Manastır unsurunun oynadığı role gelince tarihi araştırmalar sonucu mağarada yaşamın en can alıcı noktası olmadığı görülmektedir; ancak manastırlar "sanatsal, manevi ve dini bağlamda uygarlığa katkıda bulunan" çok sayıda faktörden sadece biridir. Mağarada yaşam kültürünün, Basilicata'da bölgenin coğrafi ve jeolojik yapısından dolayı prehistorik dönemden itibaren süregeldiği ve 1950'li yıllarda devletin alanın korunmasına yönelik aldığı karar doğrultusunda terk edilmiş bir gelenek olduğu anlaşılmıştır.

3. Bir diğer sorun bu kilise ve kriptaların özgün isimlerinin kaynak eksikliği nedeniyle bilinmemesidir; dini mekanların orijinal isimleri zamanın girdabında kaybolmuştur. Daha sonra isimlendirme konusunda gördüğümüz kadarıyla mekanlardaki duvar resimlerinde yer alan sahnelerin veya figürlerin adları kullanılmıştır. Bu nedenle popüler gelenekten kaynaklanan veya bulundukları yerden isim almışlardır; bazı durumlarda ise ilk kez o yapıyla ilgilenen araştırmacının adıyla anılmışlardır. Sonuçta yapının farklı isimlerle anılması ile oluşan bir karmaşa durumu da söz konusudur. En bariz örnek Cripta del Peccato Originale'dir; köylülerin "*Grotta dei Cento Santi*- Yüz Aziz Mağarası" adıyla tanıdığı yapıyı Ridola "*Grotta dei Santi*- Azizler Mağarası" olarak adlandırırken Soprintendenza BASB "*Chiesa rupestre delle Genesi*-Yaratılış Kaya Kilisesi " adıyla kataloglamıştır; yapının gerçek adı ise daima bilinmez olarak kalacaktır.

4. Kaya oyma mekanlardaki işlev belirleme sorunu Matera'da kilise-kripta yani ibadet mekanı olarak kaydedilmiş tüm mekanlar için geçerlidir. Genel eğilim bilimsel araştırma kriterlerinden çok bu yapıları ibadet/dini amaçlı değerlendirme yönünde olduğundan yorumlanması zor olan mekanlar dahi -mekanı bölen balüsterin varlığı, tahıl ürünlerinin işlenmesine yarayan mimari elemanların varlığı, haç ve diğer dini konulu grafitilerin varlığı bir arada olsa da- dini amaçlı yapı olarak kabul edilmiştir. Kutsal olanı anımsatan bu tür işaretler, günlük yaşamın belirsizlik ve zorluklarında tek umutları Tanrı'nın, Meryem'in ve azizlerin koruması ve şefaati olan insanlar için geleneksel kabul edilmiştir. Kırsaldaki kaya oyma kiliselerin çoğu köylülerin ve çobanların, dini veya sivil kurumlara bağlı özel kurumların dindarlığının ifadesidir. Bu kriptalar çoğunlukla bitişikte yer alan çiftlik evlerinin hizmetindedir. Yerel geleneğe uygun kazı teknikleri ile oluşturulmuştur; formları, yapıları her zaman kayanın özel yapısına bağlı olarak koşullandırılmıştır. Genel olarak, yerel kayaya oyulmuş kemer altından bir kapı ile kapatılan bir veya birden fazla giriş bulunmaktadır. Daha sonra kayaya oyulmuş bir merdivenden geçilerek ikinci bir girişe ulaşılır; yapının geri kalan kısmı kırsal bir ekonominin gereksinimlerine karşılık gelecek şekilde yapılandırılmıştır; dikdörtgen, trapezoidal ve yarım daire şeklinde odalar, depolar, sarnıçlar, tahıl çukurları, ahırlar, yağ değirmenleri, değirmen taşları, mahzenler,

yataklar, ocaklar, fırınlar, nişler ve bu mimari bölümlerin arasında mükemmel biçimde yerleştirilmiş bir şapel karşımıza çıkmaktadır.

Tamamıyla kayaya oyulmuş örnekler yanında önünde blok taşlarla inşa edilmiş bir fasad -zaman içinde tahribat nedeniyle olabilir- ile kapatılmış kaya kiliselere de rastlanmıştır. Çalıştığımız örneklerde zamanın tahribatı -doğal etkenler, vandalizm vb- açıkça izlenebilmektedir. Kent merkezine uzak kiliseler zamanla çobanlar tarafından kullanılan mekanlar haline gelirken merkezde ve merkeze yakın olanların büyük kısmı da ev, depo ya da şarap üretimi yapılan mekanlara ve ürünün saklandığı depolara (mahzen) dönüşmüştür. İşlev değişikliği sonucu narteks, naos ve presbiterium bölümleri ortadan kalktığı için yapıların genelinde kült (ibadet) ile ilgili detayların günümüze ulaşamadığı görülmüştür. Bu dönüşüm sırasında mimaride yapılan değişiklikler nedeniyle kiliselerin gerçek planları da tam olarak anlaşılamamaktadır; dolayısıyla apsis, nef, narteks gibi bölümleri tespit etmek zorlaşmaktadır. San Falcione ve Santa Barbara Kiliseleri mimari bölümleri günümüze dek korunmuş durumda olan özel örneklerdir.

Çalıştığımız kiliselerin tümü Doğu Hıristiyanlığında geleneksel olarak karşımıza çıkan doğu-batı ekseninde yerleştirilmiş planlı yapılar değildir. Kiliselerin tamamı doğuya yönelik değildir. Cripta del Peccato Originale'de, San Vito alla Murgia ve Madonna delle Tre Porte Kiliselerinde apsis doğu, San Falcione Kilisesi'nde kuzey-doğu, Santa Lucia alle Malve ve Santa Maria de Idris Kiliselerinde batı, San Giovanni in Monterrone ve Madonna delle Virtu' Kiliselerinde güney-doğu, San Nicola dei Greci Kilisesi'nde güney, Santa Barbara Kilisesi'nde ise kuzey-batı yönündedir. En fazla mimari değişikliğe uğramış mekan olan Convicinio'da bir öneri doğrultusunda apsis Sant'Antonio, Sant'Eligio ve San Donato'da kuzey-doğu, Tempe Cadute'de ise batı yönündedir. Genel olarak girişten apsislere doğru yükselen bir taban yapısı söz konusudur. Presbiterio (kutsal alan) tabanı naos tabanından daha yüksek seviyededir. Dikkati kutsal mekanda yoğunlaştırmak veya mekan içinde toplananların görüşünü kolaylaştırmak amaçlıdır. Apsis bölümleri naostan yuvarlak veya sivri kemerlerle ayrılmıştır. Templon veya ikonostasis benzeri mimari detay tüm örneklerimizde mevcut değildir. San Falcione ve San Vito Kiliseleri gibi iki apsisli örnekler de mevcuttur.

İnşa dönemi olarak 10.-11. yüzyıla tarihlenen S.a Barbara Kilisesi bölgenin en ilginç örneklerinden biri olarak ikonografik açıdan olmasa da mimari özellikleri ile Kappadokya kiliseleri ile benzerlik göstermektedir. Bu örnek, diğer Matera kiliselerinde bulunmayan mükemmel yönlendirme, eksen üzerinde gelişim, giriş, narteks, bekçi mekanı, kubbeler, nişler, profilli kemerler, duvara bitişik pilasterler, leseneler, yarım sütunlar, dişli kornişler, ambon, apsis, altar ve ikonostasis ile dikkat çekicidir; resimleri ise Batılı üslup özellikleri taşımaktadır. Kilisenin ikonostasisi özel bir dikkat gerektirmektedir; Puglia ve Basilicata (Lucania) bölgelerindeki en mükemmel örnektir; Kappadokya örnekleri ile karşılaştırılabilir ölçüdedir. Ortasında bir giriş açıklığı iki yanda farklı büyüklüklerde kemerlerle hareketlendirilmiştir. Üst kısımda kemerler kalın sütunlarla birbirinden ayrılırken, ikonostasisin alt bölüm duvarına resimler yerleştirilmiştir. Kutsal alana girince presbiterium, ana apsis, sol apsis (prothesis), sağ apsis (diakonikon) olarak bölümlenmiştir. Prothesis, Grek litürjisinde ayinin başlangıcında kutsal malzemenin hazırlandığı bölüm olarak vurgulanmış ve tabanı yüksek düzenlenmiştir. Bu bölümün yüksek olması ikonostasisin kemer aralarından ışık almayı sağlamaktadır; kemerli düz apsis formundadır. Ana apsise profilli parabolik bir kemerden girilmektedir, hafif eğimli mekanın karşı duvarında bir zamanlar ikonanın yerleştirildiği çift profilli bir niş yer almaktadır.

Yapıların örtü sistemi kalkerinit kayaya oyulmuş düz tavan olarak ortak bir özellik gösterse de bazı kiliselerin tavanında, genelde giriş-apsis ekseni üzerinde eş merkezli halkalar şeklinde oluşturulan mimari detaylar -*pseudocupola*-yalancı kubbe- dikkati çekmektedir. Bu noktada kaya kiliselerinde görülen kubbelerin gerçek kubbe değil, statik hesabı yapılmayan ve oyularak gerçekleştirilen yalancı kubbeler olduğunu da hatırlamak gerekmektedir. Bu nedenle bazı örneklerde kubbelerin daha yüzeysel eşmerkezli daireler şeklinde oyulduğunu, bazılarında ise duvar yapılardakine benzer şekilde kubbe formunda oyulduğu görülmektedir. Bu özellik Matera dışında, Puglia-Taranto bölgesinde yer alan bazı kaya oyma kiliselerde de karşımıza çıkmaktadır. Basilicata Bölgesi'nde gerçek kubbeli kilise örneğinin mevcut olmadığı saptanmıştır. San Vito alla Murgia, Santa Lucia alle Malve, Madonna delle Virtu', Santa Barbara kiliselerinde nef duvarlarında karşımıza çıkan kör kemer sıraları ve sütunlar mekanları canlandırmakta ve

genişletmektedir. Bazı örneklerde ise duvarların alt kısmında kayaya oyulmuş oturma sekileri (*subselia*) zamanın tahribatına karşın ayırt edilebilmektedir. San Vito alla Murgia, Santa Barbara ve Santa Lucia alle Malve Kiliselerinde tavan ile duvarın birleşme noktalarında derin kazıma şeklinde testere dişi (zikzak) motifli friz görülmektedir; duvarları hareketlendiren kör kemerler ve sütunlar ile söz konusu frizin yapıları farklılaştıran dönem özelliği olduğunu söyleyebiliriz. Yapılarda naos bölümü duvarlarında çok sayıda farklı özelliklerde haç grafitileri (ince ve kalın kazıma şeklinde) ile duvar veya resimler üzerinde kazıma şeklinde bazı semboller dikkati çekmektedir. Farklı haç motifleri sembolik anlamları ve işlevleri ile toplumda güçlü bağlar oluşturarak normal dilden daha limitsiz ortak bir dil oluşturmaktadır. Convicinio kompleksindeki Sant'Antonio Abate ve San Donato Kiliseleri ile Madonna delle Virtu' Kiliseleri örneklerinde ise örtü sistemi büyük farklılık göstermektedir; kubbe ve tonozlarda kabartma şeklinde büyük haçlar, kolları zambak yaprakları şeklinde sonlanan haçlar ve yüksek kaburgalar dikkati çekmektedir. Haç kollarının zambak formunda sonlanması, Güney İtalya'da bir dönem egemen olan ve zambak motifini arma olarak tercih eden Anjou geleneğinin bir yansımasıdır. Tonoz veya kubbelerdeki haç kabartmalarının ise dikkati kutsal alana yönlendirmek veya alanın önemini vurgulamak için gerçekleştirilmiş olduğunu düşünmekteyiz.

Yapıların planimetrik tipolojisi kayanın yapısına ve kazı tekniğine göre - dikdörtgen plan veya merkezi plan- geleneksel şemalara uygundur. Bazı durumlarda detaylar için duvarlar eklenmiştir. Akdeniz coğrafyasındaki homojen alanlardaki modellerle benzerlik göstermektedir. Örneklerin çoğu Doğu-batı ekseninde değildir; çoğunun özgün planı anlaşılamamaktadır; Madonna delle Tre Porte Kilisesi çökmeler nedeniyle yapılandırılması zor olsa da sütunlarla bölünmüş neflerden oluşan bir plana sahip görünürken Cripta del Peccato Originale doğu yönünde üç apsisi bulunan enine dikdörtgen planlı (Mezopotamya modeli) bir yapıdır. Kaya oyma mekanların plan tipolojileri kayanın yapısına, kazılan formun tekniğine göre serbestçe değişebilmektedir. Nişler, kornişler, kubbeler gibi yerel kültür için önemli olan ayrıntılar olsa da kaba veya tamamlanmamış diyebileceğimiz yapılar da karşımıza çıkmaktadır. S.a Barbara Kilisesi gibi Bizans veya S.a Maria della Vaglia gibi Latin kültürünün rafine

örnekleri de eksik değildir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise tüm bölgeye yayılmış kayaya oyulmuş yapıların kırsal nüfusun dindarlığı ile ilişkili olduğu, tamamının manastır kurumlarıyla ilişkili olmadığı, nadir durumlarda litürjik işlevli olduğudur.

"*Negatif mimari*" denilen kaya oyma mekanların çoğu araştırmacılar tarafından 11. yüzyıl sonu-12. yüzyıl başına tarihlenmektedir. Bölgedeki yapıların mimari karakteristiği atipik olmalarıdır. Çalışma kapsamındaki kaya oyma kiliselerde mimari yönden bir bütünlük ve benzerlik bulunmadığını, değişik formların bölgedeki kayanın jeolojik yapısından kaynaklandığını, farklı dönemlerde ortaya çıkan mimari eğilimlerin etkisinin de dikkate alınması gerektiği, dini mekanların belli bir tipolojisinin olmadığı sonucuna varılmıştır.

5. Matera kentinde yer alan ve araştırmamıza konu olan kaya oyma kiliselerdeki duvar resimleri bölgede Lombard ve Bizans varlığı için kesin kanıt sayılsa da bu mekanların kullanımı daha eski dönemlere uzanmaktadır. Araştırmalar Güney İtalya'da kaya oyma mekan yerleşimlerinin kent yerleşimleriyle aynı yaygınlıkta olduğunu göstermiştir. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında yapılan araştırmalarda özellikle Diehl ve Bertaux, bu mekanları ikonoklazma dönemi sırasında Batı'ya gerçekleşen Bazilyen göçü (*Monaci basiliani*) yanı sıra Arap işgali sonucu Sicilya ve Calabria'dan keşişlerin bu bölgelere yerleşmesi olgusuna bağlamışlardır; bu görüşü Jerphanion da onaylamıştır. G.Gabrieli ve A.Medea bu bağlamda yorumlar yapmışlardır [1558] . Yeni araştırmalar ışığında kaya oyma mekanların kullanımı konusuna daha farklı yaklaşılmaktadır ve tüm kullanımın Bazilyenlere bağlanması düşüncesi terk edilmiştir. Hatta Castelfranchi, bu göç dalgası ile ilgili hiç bir kanıt bulunmadığını belirtmektedir. Doğu'dan gerçekleşen ve eldeki verilere dayanan tek göç ise Bizans İmparatorunun emriyle Heraclea Pontica (Zonguldak Ereğlisi) ve Tephrike'den (Divriği) getirilenlerin bölgeye yerleştirilmesidir. Medea'nın ileri sürdüğü kaya oyma kiliselerin varlığının manastır bütünlüğü içinde değerlendirilmesi fikri de (özellikle inziva bağlamında) giderek terk edilmektedir. Kilise içindeki veya hemen dışındaki mezarların varlığı ve kilise duvarlarındaki yazıtlar mekanların özel amaçlı kullanımını

[1558] S.N.Maglio (2003). Clima e migrazioni nella Puglia della colonizzazione trogloditica bizantina, *Riflessioni-Umanesimo della Pietra*, Martina Franca- Luglio 2003 (No.26), s. 103-142.

kanıtlamaktadır düşüncesi kabul görmektedir. Castelfranchi, kaya oyma mekanların hermit (inziva yeri) manastırları olarak kullanıldığı fikrini reddederken, mekanların mezar kiliseleri olduğunu ve karşılaşılan resim programlarının da bu görüşü desteklediğini belirtmekte, ayrıca yazıtların da mekanların özel amaçlı kullanımını kanıtladığını söylemektedir. Örneğin Bizans kiliselerinde özellikle Orta Bizans döneminde litürji ile bağlantılı olarak karşımıza çıkan apsiste piskopos- kilise babaları figürlerinin bulunmaması da özel kullanımı işaret etmektedir.

Kaya oyma kiliselerdeki duvar resimleri dini içeriklidir; işlevseldir, dini tefekkür sanatı olmadan önce didaktiktir. İkonografik programın oluşturulmasında Kanonik İnciller yanında özgün Apokrif kaynakların içeriği sanatçıların sürekli başvurduğu sonsuz konular ve imgeler ve ayrıntılar sunmaktadır. Belli bir litürjinin uygulandığı kiliselerde, litürjiyle doğrudan bağlantılı İncillerden alınmış sahnelerin yer aldığını bilmekteyiz. Dolayısıyla incelediğimiz örneklerde konulu sahne ve döngünün bulunmaması bu mekanların çoğunun litürji uygulanan kiliseler değil, bireysel kullanıma ait kiliseler veya aile şapelleri olabileceğini düşündürmektedir. Kilise içindeki veya hemen dışındaki mezarların varlığı ve kilise duvarlarındaki yazıtlar mekanların özel amaçlı kullanımını kanıtlamaktadır; kiliselerdeki Pantokrator İsa, Çarmıhta İsa tasvirleri, şefaat aracısı olarak Meryem ve Çocuk İsa ikonaları yanında yer alan zengin aziz repertuarı bu görüşümüzü desteklemektedir. Meryem ve Çocuk İsa ikonografisi Doğu Hıristiyanlığı'nda olduğu gibi 11. yüzyıldan başlayarak Matera kiliselerinde de ve bazen aynı mekanda tekrarlanır şekilde karşımıza çıkmaktadır.

İkonografik programda yer alan Müjde sahnesi Logos'un bedenlenmesi (enkarnasyonu) haberinin verilmesidir; Doğum Tanrı'nın İsa'nın bedeninde dünyaya gelişidir; Vaftiz, İsa'nın Tanrı'nın Oğlu olduğunun ilanı olan bir epifanidir; Çarmıha Gerilme bir son değil, eskatalojik anlamda Göksel Krallık'ta Diriliş'tir; Meryem'in Taçlandırılması Anne ve Oğul'un Göksel Krallık'ta ölümle başlayan dirilişleri ve yeni yaşamlarının tasviridir. Az da olsa konulu sahnelerin seçimi rastlantısal değildir. Bu sahnelerin yanında karşımıza çıkan şefaat aracıları Meryem, Vaftizci Yahya, Mikhail, Petrus, Eustatius, Antonius, Nikolaus, Barbara,

Pantaleon, Lucia, Stefanos, Lorenzo gibi imgelerin ikona şeklinde tasvirleri de inananların Kurtuluş ve ölümden sonraki yaşama dair umutları ile bağlantılıdır.

Sonuç olarak, incelenen kaya oyma kilise-kriptaların Doğulu keşişlerin gerçekleştirdiği mekanlar olarak düşünmek ve tamamını manastır kompleksi bütünlüğü içinde değerlendirmek mümkün değildir. Kiliselerin içinde ve dışında mezarların varlığı ve yazıtlar bu mekanların kullanım amacını çok açık belirtmektedir; mezar şapelleridir ve özel kullanım içindir. İmgeler, az da olsa banilerle ilgili yazıtların, ikonografik programın analizi sonucu bu görüş öne çıkmaktadır.

6. Kilise/kriptaların en çarpıcı ve hayranlık uyandıran yönü yok olan bir zamanın, bir kültürün ve dindarlığın anısı olan duvar resimlerinden geriye kalan izlerdir. Kaya mekanlardaki duvar resimleri zaman zaman yapı kiliselerdeki resimlerle ikonografi, üslup ve teknik açıdan benzerlik gösterse de bazen kayanın morfolojik özellikleri, kayanın yüzeyi olanakları sınırlayarak bu resimleri kendine has özellikleri olan tekil örnekler durumuna getirmektedir. Yüzeylerin düzensizliği yanında mekan sınırlılığı da bazı imge ve sahnelerden vazgeçilmesinin, düzenlemede kronolojiden vazgeçilmesinin nedeni olabilir görüşündeyiz.

   Genel olarak kaya kiliselerindeki duvar resimleri farklı kültürel etkilerin belirlediği, eyalet ortamında yeşeren duyguların ve hayal gücünün eklenmesi ile ortaya çıkan ikonografik geleneklere sıkı sıkıya bağlıdır. Bazı durumlarda "yetkin bir kültürün ve popüler sanatın" bir arada yer aldığı örnekler görmekteyiz. Linear ve yassı bir üslup, figürlerin ağırlığı, süslemeler için ampirik ayrıntılar ve optik etkilere yer veren bir üslupla karşılaşmaktayız. Bölgede Lombard varlığı için kesin kanıt sayılan Cripta del Peccato Originale'nin 9. yüzyıla tarihlenen duvar resimleri sadece Matera'nın değil, Güney İtalya'daki kaya oyma kiliselerindeki en eski örnekleridir. Yapıda izlenen resim programı, enkarnasyon merkezli Kurtuluş teması çerçevesinde inancın ifadesi olarak kabul edilebilir. Yaratılış, İlk Günah ve Kefaret, Tanrı'nın İsa (Mesih)'te somutlaşan mesajını inananlara iletmek, inancı beslemek ve umudu devam ettirmek mesajı ile "*exitus-reditus*" temasının teolojik bir yansımasıdır.

Çalışılan örnekler arasında Kanonik İnciller veya Apokrif İncillerden esinlenen çevrimler, Meryem ve İsa'nın yaşam öykülerini içeren bir çevrim bulunmamaktadır. Ancak aziz ve azizelerin yaşamı ile ilgili dini metinler kaynak teşkil etmiştir diyebiliriz. Cripta del Peccato Originale'nin bir duvarında yer alan Eski Ahit- Genesis sahneleri tek öyküsel çevrimdir; bunun dışında konulu sahneler olarak Anne ve Oğul'un yaşamlarının belli dönemlerinden tek sahneler ile çok sayıda aziz ve azize figürleri karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca zamanın neden olduğu tahribat da yapıların resim programlarının tamamı konusunda bir görüş belirtmemize engel olmaktadır. Yine de rahiplerin veya anonim ressamların elinden çıkmış fresko veya duvar resmi sadece ibadet mekanını süslemekle kalmamakta, inananların ruhunu yücelterek Tanrı'ya yaklaştırmaktadır; resimler büyük bir ustanın elinden çıkmasa da amacına ulaşmakta, bir bütünlük içermese de dini işlevli kaya oyma mekanları diğer mekanlardan farklı ve değerli kılmaktadır.

9.-11. yüzyıllar arasında bölgede egemen olan Bizans İmparatorluğu'nun politik etkileri yanında sanatsal ve kültürel etkileri de Matera kaya oyma kiliselerinde ikonografiyi biçimlendirmiştir. Resimlerde litürjiye bağlı değişiklikler, dini otoritenin değişmesi, Ortodoks inancından Latin (Katolik) inancına yumuşak geçiş nedeniyle az da olsa Bizans sanatı etkileri karşımıza çıkmaktadır. Bazı örneklerde coğrafi yakınlık nedeniyle Makedon sanatı izleri de görülmektedir; bunlara Ohrid Patrikhanesi sanatı demek daha doğru olabilir düşüncesindeyiz; Matera Konstantinopolis Patrikhanesine bağlı Otranto'nun yetki alanındayken coğrafi olarak Ohrid yetki alanı Otranto'nun karşısındaki Korfu Adası'na kadar uzanmaktadır.

İmparatorluk sınırları içindeki Bizans kiliselerinde azizler 12. yüzyıldan itibaren apsis yarım dairesinde ve duvarların alt şeritlerinde gruplaşmış olarak resmedilmiştir. İncelediğimiz kiliselerin çoğunda yer alan aziz ve azize figürleri ise genellikle aralarında belli bir ilişki olmaksızın, daha çok tekli ve rastlantısal biçimde, zaman zaman ikili düzenlemeler (diptik formunda) şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak apsis işlevi gördüğünü düşündüğümüz nişlerde özel statü gereği Deisis, Tahtta Meryem ve Çocuk İsa ikonografileri yer almaktadır.

Kilisenin diğer bölümlerinde ise aralarında belirli bir ilişki, konu ve tarihle ilgili bir bağlantı olmaksızın rastlantısal bir dağılım gerçekleşmiştir.

Bölgede 11. yüzyıla tarihlenen az sayıda resim örneğinde figürler daha monumental ve arkaik olarak değerlendirilse de çalışma alanımızdaki kiliselerde bu yüzyıla tarihlenen örnek bulunmamaktadır. Bu yüzyılda Haçlı seferlerinin başlaması ile bölge coğrafi konumu nedeniyle hareketli bir döneme girmiştir; Haçlı ordularının Kutsal topraklara yola çıktığı ve geri döndüğü limanlara, Hac yollarına yakınlığı sayesinde Kutsal Topraklardan gelen kültürel biçimlerin yansımaları da bu süreçte ikonografide yer bulacaktır. Haçlı Seferleri sürecinde Batı kültürünün yanı sıra Puglia Bölgesi'nin Doğu ile bağlantılı bir liman konumu dolayısıyla Doğu etkileri de bölgeye taşınmıştır; Matera, Bari kenti ile bağlantılı olarak bu uyarıcılardan nasibini almıştır. Seferlerin yankısı sahil kesiminden iç bölgelere (Mottola, Palagianello, Laterza) ve Matera'ya kadar ulaşmıştır. Ejder (yılan- kötülük, inançsızlık sembolü) ile mücadele içinde atlı aziz figürleri (Teodor, Demetrius, Mercurius, Eustatius, Sergius vb) gibi Grek (Ortodoks) litürjisi figürleri sinkretizm sonucu "*Il miles Christi* - iman savaşçıları" olarak ikonografide yerlerini almıştır. Silahların izlediği yol aynı zamanda sanatın da izlediği rota durumundadır. Kent Kutsal Topraklara doğru yapılan sefere destek de vermiştir; 1097 yılında Bohemond'un ordusuna asker göndermiştir. Bölgede Bizans politik egemenliği ve kontrolü 1071 yılında sonlansa da sanat alanındaki etkiler devam etmiştir; bunun nedeni, *in primis*, Bizans sanat ve kültürünün gücü ve Haçlı Seferleri'nin etkileridir.

Avrupa, 11. -12. yüzyıllarda büyük bir modernleşme yaşamıştır. Tarım tekniklerinin gelişmesine bağlı olarak gıda üretimi artmıştır; gıda artışıyla birlikte demografik artış yaşanmıştır. Ticaretin gelişimi ile merkezi köylerin ve kentlerin gelişimi, kentlerin büyümesi, köylü-aristokrat-rahip sınıfının yanında ticaret ve üretimle uğraşan sosyal sınıfların (burjuvazi) ortaya çıkması bu dönem yenilikleridir. Artık yeni yapıların banileri imparator veya din adamları değil yerel senyörlerdir; para bağışı yanında kefaret bedeli veya iman göstergesi olarak sanat eseri üretimi önem kazanmıştır. Mal ve kişilerin hızlı yer değiştirmesi sayesinde fikirler de yer değiştirmiştir; bu dinamik içinde tüccarlar ve hacılar, ordular Hıristiyan dininin yayılması ve bütünleşmesini sağlayan unsurlar haline gelmiştir.

Kentte, 11.-12. yüzyılla ilgili çalışmalar bu döneme tarihlenen resimlerin eksikliği hatta yokluğu nedeniyle zordur. Bölgeyi kontrolü altına alan Normanlar döneminde eksen Sicilya'ya kaymıştır; Güney İtalya'da 12.-13.yüzyıllarda Grek kültürü Norman özellikle Swabian kültürü ile buluşmuştur. Norman dönemi sonrası Bizans Hıristiyanlığı ritüeli uygulayan kiliseleri Roma Kilisesi'nin desteğiyle daha büyük çaplı manastır komplekslerinin yetki alanında toplarken dini ritüellerine bağlı Grek (ortodoks) gruplar kültür ve geleneklerini devam ettirmeye çalışmışlardır; Güney İtalya'da giderek artan politik-dini otoritenin baskısıyla yayılan Benediktin kültürüne ve üslubuna paralel olarak bu dönemde Grek-Ortodoks ritüeli takip eden Sırp-Makedon üslup etkileri görülmektedir.

Bu dönemde Puglia ve Basilicata Bölgesinde resim geleneğinde minyatürlü el yazmalarının ve ikonaların varlığıyla canlı tutulan Bizans geleneği, minyatür yapımında öne çıkan Batı etkileriyle beslenmiştir. Piskoposların, başrahiplerin, prenslerin ve şövalyelerin girişimleri sayesinde eser ve zanaatkarların dolaşımı, Avrupa ve Akdeniz ülkeleri arasındaki ilişkilerin ufkunu genişletmiştir. Kutsal şövalyelik tarikatlarının desteğiyle kutsal emanetler ve ikonalarla birlikte el yazmaları sirkülasyonu da hızlanmıştır. Swabian ve Anjou saraylarında yaşanan entelektüel faaliyet, değerli el yazmalarının alışverişi ve satın alınması, farklı kökenlerden kültürel modellerin karşılaştırılmasını ve iç içe geçmesini desteklemiştir.

13. yüzyılda duvar resimleri yeni bir döneme girmiştir. Bu yüzyıl içinde kaya oyma mekanların duvarlarında paneller halinde çok sayıda, büyük olasılıkla adak işlevli farklı aziz portreleri karşımıza çıkmaktadır. Döneme tarihlenen resimlerin altında sıva katmanlarının dökülmesi sonucu farklı katmanlarda farklı üsluplarda çalışılmış (palimpsest) farklı figürler ortaya çıkmıştır. Bir yandan Haçlı Seferleri'nin ardından yoğun Doğu etkili, diğer yandan Norman hakimiyetiyle Benediktin kültürün bölgeye ulaşması ile yeni uyaranların karşımıza çıktığı eklektik bir üslup söz konusudur. Doğu etkileri, tek bir modelden çoğaltılmış, kutsal imgenin bir hacimden ve fiziksel hareketten yoksun, doğal olmayan bir mekânda görüldüğü Orta-Doğu ve Sina izleri taşıyan adak ikonaları tarzında gerçekleştirilmiş duvar resimlerinde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır; Batı etkileri ise, açık-koyu tonları, ışık-gölge ve kabartmalarla ifade edilmiş bir çeşit

natüralizm, Latin usulü kutsama ve az sayıda da olsa arka fona yerleştirilmiş mimari ayrıntılar şeklinde kendini belli etmektedir. Dahası bu resimler Kıbrıs ve Sina ikonaları ile benzerlikler taşımaktadır. Haçlı seferleri sonunda, 1244 yılında Kudüs'ün, 1291 yılında son Haçlı kalesi olan St.Jean d'Acri'nin düşmesinin ardından St.Jean Hospitalierlerin Kıbrıs'a sığındığı bilinmektedir. Bu yenilginin ardından Haçlıları izleyerek Kutsal Topraklara gelen Batılı sanatçılar ve atölyelerin bir bölümü de ülkelerine dönmek için Puglia limanına yola çıkmışlardır; bir kısmı da adaya taşınmak durumunda kalmıştır; böylece Batı ve Doğu geleneklerinin birlikte yer aldığı yumuşatılmış yeni modeller ortaya çıkmış ve yayılmıştır. Bu örneklere doğrudan Kıbrıs merkezli üretim olan ikona ve kodlar da dahil olmuştur. Puglia'da var olan tüm ikonalar, dikkat edilirse, Adriyatik kıyılarında yer alan Haçlı hastaneleri ve bakım evlerinin ve eski çiftlik evlerinin yakınında bulunmaktadır; gelenek ve efsaneye göre bu örnekler "*denizden gelen*" olarak adlandırılmaktadır. Aynı dönemde Filistin-Acri'den gelen bir Agostinyen rahibe grubu Matera'da Madonna delle Virtu' Manastırı'na yerleşmiş, dolayısıyla Doğulu gelenekleri, ritüelleri ve ikonaları da beraberlerinde getirmişlerdir. İkonalar dışında Puglia ve Basilicata (Lucania) manastırları scriptoriumlarında üretilen ve ithal edilen modellerin kopyaları olan minyatürlü el yazmaları, kodeksler ve exultetler de dönemin önemli tanıklarıdır. İkona üretimi ekonomik olarak daha fazla para ve emek gerektirirken duvar resmi bir gün içinde minimum malzemeyle tamamlanabildiği için bölgede duvar resimlerinin sayısı daha fazladır. Bu bağlamda 13. yüzyılda resim faaliyetinin canlanmasının nedenlerinden biri olarak, sanatçıların yararına ikona ve duvar resimleri için dolaşımdaki ikonografik modellerin artması olduğunu ileri sürülebiliriz. Doğu'dan dönen Latin sanatçılar yanında Rinaldo da Taranto ve Giovanni da Taranto gibi yerel sanatçıların bölgede atölyeleri vardır. Böylece Batı dilleri ile Grek-Bizans dilleri arasında yeni bir koiné (ortak dil) oluşmuştur. Sembolik bir örnek de Kral II.Frederik'in Grek, Müslüman ve İspanyolları önyargısız bir biçimde topladığı Swabian sarayıdır; böylelikle yeni bir Puglia-Lucania kültürü oluşmuş, bu kültür potasına Anjouların ve Aragonların gelmesi ile Katalan etkisi de dahil olmuştur. Bu nedenle 13. yüzyıldan kalma duvar resimleri ve ikonalarda Bizanslı veya Batılı etkiler nelerdir sorusuna cevap vermek oldukça zordur. Haçlı seferleri sırasında ve sonrasında kültürel bileşenlerin farklılaşması sonucu 13. yüzyılın çok kültürlü

doğasının bir aynası olan “üslupların iç içe geçtiği” Suriye-Filistin ve Kıbrıs resim etkilerinin hissedildiği bir eğilim söz konusudur. Yoğun kültür etkileşimi sayesinde kaya oyma kiliselerdeki resimlerin büyük kısmı 13. yüzyıla tarihlenmektedir; bu resimler üslup ve ikonografi olarak aynı dönemin Kıbrıs ve Sina ikonaları ile benzerlik göstermektedir. 13. yüzyılın ikinci yarısında resimleri yapan sanatçının Acri'de aktif olan scriptorium tarafından üretilen minyatürlü el yazmaları ve ikonografik formüller hakkında doğrudan bilgi sahibi olduğu görülmektedir. Ancak genel hatlar, minyatür üretimiyle ilgisi olmayan Gotik zarafete ve akışkanlığa sahiptir; Capitanata'da Anjou çağı boyunca Basilicata'da Melfi, Barletta, Altamura, Matera, Fasano, Brindisi örneklerinde algılanabilir sonuçlar Doğu ve Batı dünyası arasında Bizans alt yapısı üzerinde şekillenen resimlerde Akdeniz ve Batı etkilerinin birlikte görülmesidir.

13. yüzyıl sonu 14. yüzyıl başında Matera'da kaya oyma mekanlarda özellikle S.a Lucia alle Malve, Madonna delle Tre Porte, S.a Barbara, Madonna delle Virtu' ve S.a Maria della Valle Kiliselerinde Anjou kültürü kendini hissettirmektedir. Napoli Sarayından yayılan Avignon kültürüne ait "naturalist ve gotik açılım" gibi politik ve sanatsal yenilikler, bölgeye ulaşan farklı etkiler sonucu resimde de yansımasını bulmuştur. Uzun ve zarif figürler, minyatürlü el yazmaları, işlemelerle güneyde yaygın olan saray kültürünü ve Fransız modellerini yansıtmaktadır. Aziz figürleri arasında, iç astarlı mantoları ve Fransız saray modasına uygun taranmış sarı saçları olan aziz-azize figürleri Anjou sarayında aktif olan sanatçı çemberi ile ilişkileri yansıtmaktadır. Bu dönemde günümüzde Arnavutluk'taki Durazzo (Dıraç)'nun Anjou Hanedanının egemenlik alanında olduğu da hatırlanmalıdır. Bizans ikonografik geleneğinin hakim olduğu Balkan ve Haçlı etkilerinin katkılarıyla canlanmış bir üslupla karşılaşmaktayız. Meryem Ana yanında, ünlü hac yolları boyunca Büyük Yakup, Leonardo de Noblat, Nicolaus, Petrus gibi azizler adına kiliseler inşa edilmiştir.

14. yüzyılda Napoli merkezli olarak bölgeye egemen olan Anjou Döneminde resimlerde Campania bölgesi etkisi de hissedilmektedir; ayrıca bir kaç yüzyıl geçmiş olsa da Bizans resim formları ve üsluplarının sertleşmiş bir kopyası yanında yerli üretim de devam etmektedir. Doğu'nun şematizmine göre kısmen bir ilerleme ve özgürlük ifadesi resimde kendini göstermektedir. Bizans ikonografisi

ve geleneksel şemaların yerel sanat eğilimleriyle sentezlendiği ve yerel sanatçıların elinden çıkan formlar karşımıza çıkmaktadır; her ne kadar Bizans resim geleneğinin etkilerini taşısa da bu resimleri gelişmiş bir kültürün ürünü olarak değerlendirmek doğru görünmemektedir. Bizans kültürünün bazı özelliklerini taşıyan eyalet ortamında yaygın olarak görülen daha kaba ve kısa-şematik örnekleridir diyebiliriz. Çalışılan kaya oyma kiliselerdeki ikonografik programın bölgede geçerli belli bir modeli izlediğini ileri sürememekteyiz. İkonografi, ktitor (bani) tercihleri ve farklı dönemlerde farklı motivasyonlardan beslenen popülerliklerine göre azizlerin imgeleri ile zenginleştirilmiştir.

Bu döneme özgü Batı kökenli yenilikler, naturalizm başlangıcı olarak ifade edilen rölyef, ışık-gölge, zaman zaman giysilerde basit kadanslarla ifade edilen sınırlı hareket, Latin usulü kutsama, azizlerin sütunlu ve kemerli portiko gibi görünen düzenlemesi şeklinde mütevazı denemeler yanında halelerin altın kabartmalarla veya bitkisel motiflerle süslenmesi gibi yenilikler ortaya çıkar. Çalışılan kiliselerde görülmeyen ama bölgede örnekleri bulunan aziz tasvirini çevreleyen hayat hikayesinden (*Vita*) sahnelerin yer aldığı çalışmalar söz konusudur. Bizans panteonu Batılı azizlerin girmesiyle genişlemiştir,- Eligio, Martino, Leonardo, Latin archimandritler Benedictus, Fransisko, Domeniko- daha yeni ve özgür ikonografide ortaya çıkar. Aziz şövalyeler armalı uzun tunikler giyer, badem (uçurtma) şeklinde haç işaretli kalkanlar taşırlar, şövalye tarikatlarının renklerinde üniformalar giyerler. S. Nicola dei Greci Kilisesi'ndeki S.a Barbara figürü gibi saray kadınlarına özgü, zincir şeklinde küpeler taşıyan, incili şeritlerle örülmüş ve açıkta bırakılmış saçları olan, zengin görünümlü giysiler içinde azize figürleri ortaya çıkmıştır.

15. yüzyılda tam olarak Latin geleneğine dayalı ve Batı kökenli konuların ya da Bizans sanatından kaynaklanan konuların hakim olduğunu söylemek zordur. Kilise duvar resimlerinde gelenekselleşmiş konuların eksikliği, kötü koruma, resimlerin bazı bölümlerinin doğal etkilerle tahrip olması, yapıların farklı etkilere maruz kalması ve köklü değişikliklere uğraması (farklı amaçlarla kullanılması) nedeniyle kaya oyma mekanların özgün resim bezemeleri konusunda kesin olarak bilgi edinemiyoruz; ayrıca söz konusu tahribat bazı kaya oyma kiliselerde Kutsal

Kitap hikayelerinin tam döngü şeklinde yer alıp almadığı konusunda da kesin bir görüş bildirmemizi engellemektedir.

1400'lerin başında Basilicata'da Geç Bizans manyerizminin ve yerel lezzetlerin, bazı durumlarda zengin sanat ve kültür ortamına sahip Napoli ve Venedikli sanatçıların çalıştığı Puglia resim üsluplarının eşlik ettiği Gotik özelliklerin ortaya çıktığını görmekteyiz. Tiren ve Adriyatik tarafından Basilicata'ya (Lucania) ulaşan bu motivasyonlar 15.yüzyıl başlarında "*Maestro dei Pastori*" ve "*Maestro di Miglionico*" adı verilen sanatçıların tercihleri olmuştur. Bu dönemde Matera'da üreten bazı sanatçı (zanaatkar) isimlerinden de söz edebilmekteyiz. "*Maestro dei Pastori*" (Çobanların Ressamı) Matera'da önemli izler bırakmıştır; S.a Barbara Kilisesi'nde Azize ve Çobanlar, Meryem ve Çocuk İsa, Convicinio-S.Antonio Kilisesi'ndeki Aziz Antonius figürü bu sanatçıya atfedilmektedir. Adı bilinmeyen diğer sanatçılar yanında "*Maestro di Miglionico*"(Miglionicolu Usta) ise Madonna de Idris ve Madonna delle Tre Porte Kiliselerinde çalışmıştır. Yumuşaklık ve hatlardaki incelik, kumaşın ve desenin akıcılığı, giysilerdeki saray şıklığı ve renklerdeki hassas uyum bu sanatçının karakteristikleridir. Meryem ve Azize Barbara figürlerinde benzer ayrıntılar, uzun boyun, oval ve dolgun bir yüz, omuzlara dökülmüş sarı saçlar, zengin görünümlü giysiler dikkati çekmektedir. 15. yüzyılın ilk yarısının Gotik tarzının tipik özelliği olan zarif linearizm ve natüralizm, S.a Barbara ikonostasisindeki sahnenin sanatçısı "*Maestro dei Pastori*" (Çobanların Ressamı) ve büyük olasılıkla Convicinio'daki heybetli Aziz Antonius'un karakteristikleridir.

Resim örneklerinde karşımıza çıkan koyu kırmızı renk kullanımı, özellikle zeminde kırmızı kullanımı Batı sanatının Güney İtalya resmine transfer ettiği bir yeniliktir; Madonna de Idris Kilisesi'nden Lanfranchi Müzesi'nde korunan Tahtta Meryem ve Çocuk İsa tasviri, S.a Lucia alle Malve'deki Agata figürü parçası, S.Nicola dei Greci'deki Martir Petrus figürü ile S.a Barbara Kilisesi ikonostasisi üzerindeki Meryem ve Çocuk İsa (İncirli Meryem) imgeleri kırmızı zemin için örnek oluşturmaktadır.

Bölgeye 15.-16. yüzyıllarda Adriyatik Denizi üzerinden Veneto ve Marche bölgelerinden eserler ve sanatçılar gelmiştir. Puglia ve Basilicata'daki kilise ve müzelerde sıklıkla karşılaşılan Vivarini, Giovanni di Francia gibi ustaların

çalışmaları dönem için önemlidir. Ayrıca, Türklerin Arnavutluk'u işgaliyle, on beşinci yüzyılın ikinci yarısında Güney İtalya'ya gelen bir mülteci dalgası, bölgeye yerleşmiş ve geleneklerini sürdürmüşlerdir. 1500'lü yıllarda Dubrovnik'ten bazı sanatçıların Puglia'da Gargano-Vieste'ye geldiği de bilinmektedir. Katedrallerde karşımıza çıkan altın zeminli poliptikler ve Venedik üretimi oymalı çerçeveler özellikle talep edilmiştir ve bunlarla aynı dönemde Girit menşeli altın ikonalar bölgeye ulaşmıştır. Kiliselerdeki resimlerin çoğunda eski Gotik formlar ve erken Rönesans etkileri arasında gidip gelen bir anlatım dili görülmektedir.

Sonraki dönemlerde öne çıkan sanatçı isimleri yoktur, Sassi Bölgesi'nde kayda değer eser de yoktur diyebiliriz. Matera'da 1500'lü yıllardan sonra politik ve kültürel açıdan bağımlı oldukları başkentten (Napoli Krallığı) sanat ithal ederken klasik ve resmi kültüre karşı kendi sosyo-kültürel kimliklerini yansıtan naif bir sanat ortaya çıkmıştır. Farklı kültürel şemalar bileşimini bir karışıklık dönemi izlemiştir. Kaya oyma mekanların kutsallığının kaldırılması sonunda çoban toplulukları kaya oyma mekanları işgal etmiş ve duvar resimleri basit kireç boyamalar şeklinde gerçekleşmiştir. Bu şekilde bir çeşit basit ve spontan (kendiliğinden) halk sanatı ortaya çıkmıştır görüşündeyiz. Bölgede sanatın belli bir kimliği ve kuralı yoksa da büyük Toskana sanatının yeniliklerini ve olgunlaşmasını dolaylı ve gecikmeli de olsa takip eden bir faaliyet söz konusudur. Son yirmi yılda yapılan araştırmalar, restorasyonlar ışığında Anna Grelle ve Sabino Iusco tarafından düzenlenen sergi ve Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Basilicata (1979) tarafından restore edilen sanat eserleri, ardından 1981 yılında yayınlanan Katalog bölge sanatına ışık tutmaktadır.

Şüphesiz kendi zevkini ve sanatsal akımını geliştirememe, dolayısıyla 16.yüzyıldan itibaren krallık başkentinden eserlerin ithal edilmesi kendi sınırlarının farkındalığından, ayrıca siyasi ve kültürel özerkliğin zevkine varamama ve özgün bir sanat geliştirememe durumundan kaynaklanmaktadır. Ancak yine de yukarıdan ve dışarıdan dayatılan modellerin terk edildiği sosyo-kültürel kimliğin bilinçli bir şekilde kullanılması ile naif diyebileceğimiz yerel kültüre dayalı bir üretim de söz konusudur.

Bu bağlamda Matera kaya oyma kiliselerinde duvar resimlerinin 13-14. yüzyılda yoğun olarak gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz.

7. 1071 yılı sonrası Bizans ile kurumsal bağlar koptuğu için yapıtların "Bizanslılığı"nı belirleme sorunu ortaya çıkmıştır. Aradan geçen üç yüzyıla ve Batı sanatı etkilerine karşın Anjou döneminde (13.yy.) Güney İtalya'daki kaya oyma kiliselerin resim programında Bizans sanatı kaynaklı etkiler devam etmektedir, bazı örneklerde halen Grekçe yazıtlar bulunmaktadır**.** Bu dönemde Fransisko, Benediktus ve Leonardo gibi Batılı azizler yavaş yavaş repertuvara girmiş ve uzun zamandır yerel figürler haline gelmiş Doğulu azizlerin yerini almıştır. 14.yüzyıl sonunda litürjide ve Grekçede ısrar eden, halen Doğu'dan getirilen azizler adına dua eden yerel halkın inatçı muhalefetine karşın sosyal yaşama ve sanata Batılı azizler nüfuz etmiştir. 13. yüzyıl başlarında Santa Maria delle Cerrate (Puglia-Lecce) ve Santa Maria di Anglona (Basilicata-Tursi) kiliselerinde Bizans ekümenliğinin malzemelerini en iyi şekilde kullanan "gezici" sanatçıların çalıştığı düşünülmektedir. Grekçe konuştukları için Grekçe yazıtlar kullanmışlardır; "*İtalo-bizantin"* sanat olarak adlandırılan bu örneklerde yazıtların yerini daha sonra Latince yazıtlar almıştır. Bizans ikonografisi ile Batı geleneğini sentezleyen Latin kilisesinin hizmetindeki İtalo-Grek sanatçıların varlığı söz konusudur diyebiliriz. Bazı araştırmacıların "*maniera greca*" olarak adlandırdığı bir üslup karşımıza çıkmaktadır. 13.yüzyıl çok sayıda örneğin özgün biçimlerinden uzaklaşarak korunduğunu özel bir dönemdir. Geleneksel olarak "*Bizans benzeri*" veya "*Bizansvari*"(*bizantineggiante*) denebilecek bir üslup söz konusudur. Bu dönemde Akdeniz havzasında gerçekleşen Latin işgali de (Kıbrıs, Konstantinopolis ve Mora'nın işgali) bu havzadaki ikona, minyatürlü el yazmaları gibi model oluşturan malzemenin dolaşımını hızlandırmıştır. Aynı dönemde Bizans ekümenliğinin malzemelerini en iyi şekilde kullanan gezici sanatçıların elinden çıkan örnekler Güney İtalya'da "*İtalobizantin*" sanat olarak adlandırılmıştır. Örneğin Epir Despotluğu'na bağlı Korfu Metropoliti'nin Puglia'ya bir ressam göndermesi, dil ve litürji farkı gözetmeyen manastır kardeşliğinin ötesinde profesyonellik anlayışını yansıtmaktadır. Sanatçı ve model dolaşımı sayesinde Güney İtalya'da Balkanlara özgü "Geç Komnenos" sanatı etkileri de karşımıza çıkmaktadır. Bu sanatçılar büyük olasılıkla Grekçe konuşuyorlar,

dolayısıyla yazıtlarda Grekçe kullanıyorlardı; ancak hemen sonrasında bölgede yaşanan Latinleştirme çabalarına paralel olarak bunlar Latince yazıtlarla değiştirilmişlerdir. Dolayısıyla 13. yüzyıl Matera'da da kaya oyma kilise ikonografilerinin en zengin olduğu dönemdir. Haçlıların Konstantinopolis'i aldığı, Nikaia İmparatorluğu'nun kurulduğu (1204-1261), Bizans İmparatorluğu'nun despotluk ve küçük bağımsız krallıklara bölündüğü dönemdir. Bu gelişmeler sonunda Bizans resmi kendi etrafında dönmeye başlamıştır, Swabian ve Anjou döneminden başlayarak yavaş da olsa dikkatli biçimde Batı resminin etkileri ortaya çıkmıştır. Paralel olarak Adriyatik'in Doğu kıyıları ile bağlar güçlenmiştir; evlilik gibi diplomatik yollarla oluşan politik egemenlik de söz konusudur. Genel olarak, 12. yüzyıl sonunda kaya oyma kiliselerin resim programları, genellikle muhafazakar karakterde ve yavaş da olsa Bizans resmindeki eğilimlere göre nadiren güncellenen resim dili ile aynı şekilde devam etmektedir. Bu nedenle "*tarihsel zaman*" ve "*estetik zaman*" arasında bir boşluk olmasına karşın (Norman-Swabian döneminde de Bizans figüratif kültürünün etkin olması) üç temel kültür alanı var olmuştur diyebiliriz: bunları Bizans ekümenine bağlı kültür, Haçlı geleneği ile ilişkili olan kültür ve yerel dindarlıkla bağlantılı kültür olarak sıralayabiliriz. Bu bağlamda Andreas, Antonius Abate, İskenderiyeli Katerina, Margherita gibi Konstantinopolis kökenli figürlere, Antakya ve İskenderiye kökenli azizlere, Georgius, Teodoros ve Demetrius gibi Haçlı kültürü ile bağlantılı isimler eklenmiştir. Başmelek Mikhail ve Aziz Nikolaus gibi Lombard ve Bizans döneminde çok yaygın saygı gören kültler "*postbizans"* döneminde de geçerliğini korumuştur.

8. Sanat ve hacılar: 11. yüzyıldan itibaren çok önemli bir olay farklı sosyal gruplarda (en fakirinden en varlıklısına kadar) hac olgusunun ortaya çıkmasıdır. Olayı tetikleyen bir diğer faktör de yolların güvenliğinin sağlanması ve kentlerin gelişmesidir. Hac konusunda Kudüs, Roma ve Galiçya'da Santiago de Compostela gibi üç önemli hedef oluşmuştur. Hac yolları üzerinde dini yapılar, kiliseler, manastırlar ortaya çıkmıştır. Kudüs'e ulaşmak için Venedik veya Puglia limanlarından yola çıkılıyordu. Hacıların geçtiği güzergahta ekonomik ve sanatsal bir hareketlilik yaşanıyor; rölik ticareti, dini hediyelik eşya ticareti önem

kazanıyordu. Bu faaliyet sayesinde farklı ve uzak kültürler arasındaki değişimlerle yeni eklektik üsluplar ve teknolojiler de yayılmıştır.

İkinci Bizans yönetimi döneminde Capitanata olarak adlandırılan bölgede, 5. yüzyıl sonundan beri var olduğu bilinen güçlü San Michele d'Arcangelo (Başmelek Mikhail) kültü ve Meryem Kültü varlığını sürdürmektedir. Kült merkezleri Gargano'da Monte Sant'Angelo Bazilikası'ndan başlayan Via Sacra Langobardorum denilen güzergah üzerinde yer almaktadır; aynı güzergah üzerinde Meryem ve azizlerle ilgili kült merkezleri de bulunmaktadır. Dolayısıyla Meryem ve Çocuk İsa en sık görülen tasvirlerdendir. Hemen her kilisede ve bazen aynı mekanda tekrarlanır şekilde karşımıza çıkmaktadır. Kültün varlığı ve yaygınlığı bölgeden geçen hac yollarına ve konargöçerlik olgusuna bağlanmaktadır. Madonna di Loreto, Madonna di Pulsano, Santa Maria Maggiore di Siponto, Madonna dell'Incoronata (Apricena), Madonna delle Grazie (San Marco in Lamis), Santa Maria di Valleverde (Bovino), Madonna di Ripalta sull'Ofanto, Madonna della Misericordia, Madonna dell'Altomare, Madonna Assunta in Cielo (Panni), Foggia şehrinde Madonna del Carmine, Madonna Addolorata, Madonna della Croce, Immacolata, Madonna della Pace, Madonna della Neve, Madonna del Grano, Madonna delle Grazie, Santa Maria in Silvis, Santa Maria di Constantinopoli, Madonna Iconatevere, Incoronata di Foggia gibi ziyaret merkezleri örnek verilebilir. Bu kült merkezlerinde bulunan ikonaların çoğu Aziz Luka'nın elinden çıkmış (*acheiropoieta*) kabul edilmektedir; ikonaların bölgedeki varlıkları da bir mucize ile ilişkilendirilmektedir. Bir kısmının Konstantinopolis kökenli olduğu inancı yaygındır. Meryem kültü farklı epitetler altında canlı biçimde varlığını sürdürmektedir. Meryem ve Çocuk İsa, tahtta oturur pozisyonda veya ayaktadır; ayrıca Hodegetria, Glycophilousa ve Cripta del Peccato Originale'nin apsisinde karşımıza çıkan Basilissa (Madonna Regina) olarak adlandırılan imparatoriçe giysisi içindeki Meryem figürleri de Doğu geleneğinden Batı'ya aktarılmış ikonografilerdir. Mikhail ve Meryem yanında Aziz Nikolaus'un da yaygın biçimde saygı gördüğünü belirtmek gerekmektedir. Çalışılan kiliselerden San Falcione Kilisesi'nde iki kez imgelenen azizin, San Nicola dei Greci, Santa Lucia alle Malve ve San Giovanni in Monterrone Kiliselerinde tüm figür olarak ve ikona şeklinde karşımıza çıkması dikkate

değerdir. Aziz Nikolaus kültünün azizin röliklerinin 1097 yılında Bari'ye taşınmasından çok önce Güney İtalya'da varlığı bilinmektedir. Puglia ve Basilicata Bölgelerinde kentlerde olduğu gibi küçük yerleşim birimlerinde de azize adanmış çok sayıda ibadet mekanı bulunmaktadır. Bölgenin en önemli geçim kaynaklarından birinin denizcilik olduğunu göz önüne alarak denizciler ve balıkçıların koruyucu azizi olan bir figürün bu coğrafyada saygı görmesi doğaldır. Dolayısıyla Güney İtalya'nın tüm yerleşimlerinde bu azize adanmış sayısız kilise, manastır ve şapel yanında Doğulu azizler olarak tanıdığımız Andreas, Eustatius, Blasius, Barbara, Katerina, Onofrius, Basileus, Stefanus, Kosmas-Damianus, Panteleimon'un imgeleri yanında bu isimlere adanmış çok sayıda dini yapı karşımıza çıkmaktadır. Matera kentinin koruyucusu Aziz Eustatius iken daha sonra günümüzde kentin katedralinde yer alan Madonna della Bruna (Meryem ve Çocuk İsa) kentin *Palladiumu* (koruyucu azizesi) olarak kabul edilmiştir. Aynı dini mekanlar içinde Batı kökenli azizler Benediktus, Lorenzo, Skolastika, Vito, Falcione, Donato, Rokko gibi figürler de yer aldığı için Doğu ve Batı etkilerinin kesiştiği ve birleştiği bir kültür sentezi alanından söz etmek mümkündür. Aynı dini mekanlar içinde Grekçe yazıtlar yanında Latince yazıtların karşımıza çıkması da bölgenin özel durumundan kaynaklanmaktadır; buna gerekçe olarak mekanlarda iki ayrı dilde litürjinin kutlanmış olması olasılığı da göz ardı edilmemelidir.

9. Aynı yapı içinde farklı dönemlerde gerçekleştirilmiş ve tekrarlanan figürler de dikkati çekmektedir. S.a Lucia alle Malve (Aziz Gregorius- anonim aziz) ve S. Giovanni in Monterrone (Aziz Andreas- Meryem ve Çocuk İsa) örneklerinde olduğu gibi, bazı tasvirlerin palimpsest şeklinde katmanlar halinde farklı dönemlerde aynı veya farklı figürlerin, farklı ikonografi ve üslupta üst üste resimlenmesi şeklinde oluşturulduğu görülmüştür. Zaman içinde fresko katmanlarının dökülmesi ile altta kalan katmanların ortaya çıkması ile parçalı ve çok renkli diyebileceğimiz bir görüntü oluşmuştur. Bazı yapılarda beş kat sıva ve resim tespit edilmiştir. Bu anlamda kiliselerdeki duvar resimlerinin çağdaş olmadığı sonucuna varılmıştır. Duvar resminin gerçekleştirildiği zaman ve sanatçı eli değiştikçe imge ve işçilik de belirgin biçimde değişmektedir. Bu nedenle resimlerin kesin tarihini ve üslubunu belirlemek daha da zorlaşmaktadır.

10. Bazı resimlerde Geç Antik dönem lahit bezemelerini hatırlatan özel statü verilmiş şekilde sütunlarla desteklenen kemerler altına yerleştirilmiş sıralı aziz figürleri dikkati çekmektedir. Aynı düzenlemenin Suriye kiliselerinde karşımıza çıkması bizi yeniden Haçlı sanatı etkisine yönlendirmektedir. Haçlı Seferlerinin zemin hazırladığı kültürel geçirgenliğin bir sonucu olarak ve denizin bir sınır oluşturmadığı gerçekliği ortadadır. Bu üsluba örnek olarak verebileceğimiz San Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde diptik şeklinde yer alan Petrus ve Yakup figürleridir. Figürleri çevreleyen kemerlerde ve azizlerin giysileri üzerinde görülen pseudo-küfik denilen İslami etkili süslemelerin Bari Emirliği döneminde (847-871) veya Doğu kökenli tekstil ticareti ile bölgeye taşınan ancak yansımaları daha geç dönemde ortaya çıkan etkiler olduğu saptanmıştır.

11. Konulu sahneler ve tek figürlerin tümü kaya oyma mekanların duvarlarında çerçevelenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır. Eski Ahit'ten Genesis (Yaratılış) sahnelerinden bir bölümün yer aldığı Cripta del Peccato Originale dahil konulu sahneler ve tek figürler duvarlara yan yana ve bağımsız çerçeveler içinde yerleştirilmiştir. Kiliselerde öyküsel çevrim yerine ikona şeklindeki imgelerin çokluğu dikkat çekicidir. Ortaçağ boyunca gerçekleştirilen frontal pozisyonda aziz figürlerinin sayısı çevrimlere göre oldukça fazladır. Figürler bir elleriyle kutsama (?) jesti yaparken diğer ellerinde Kutsal Kitap, rulo, tören haçı ya da atribülerini tutarken tasvir edilmişlerdir. Figürlerin yerleştirildiği paneller göz hizasına konumlanmıştır; çerçeveler renk şeritlerine bölünerek cennetsel bir alanı çağrıştırmaktadır; alt kısımda ise bani ismini taşıyan bir yazıt eklendiği örnekler mevcuttur. Bu nedenle araştırmamız kapsamında yer alan yapılar birer ikona galerisi görünümündedir. Figürlerin çoğu tek figür şeklinde hiyeratik ve frontal pozisyonda tasvir edilmiştir. Birden fazla sayıda figürün yer aldığı mekanlarda her bir figür ayrı çerçeve içine yerleştirilmiştir. İkonizm olarak adlandırabileceğimiz bir gelenek söz konusudur diyebiliriz. Kaya oyma kiliselerin duvarlarını süsleyen bu tasvirler münferit kişilerin adak ikonaları olmalıdır diye düşünmekteyiz. İkona geleneği kaya oyma mekanlarda yaygın olsa da geleneğin kökeninin, imge kültünün ortaya çıktığı Doğu'da Grek-Ortodoks ortamında 6.-7. yüzyıllarda Meryem, azizler ve İsa figürlerini taşıyan ikonaların üretimine kadar uzandığı bilinmektedir. Bu imgelere atfedilen mucizeler ve şifa gücü kısa sürede popüler

bir bağlılık yaratmış ve mistik gücü ahşap nesnenin ötesine geçerek duvar resimleri arasında yerini almıştır. Bölgede saygı duyulan azizlerin figürleri bani tercihi doğrultusunda İncil sahneleri arasına yerleştirilmiştir. Bu örnekleri Bizans dini geleneğinde karşımıza çıkan gizemli ve kutsal gücü aynı zamanda atmosferi olan ikonalarla kıyaslamak yanlış olacaktır düşüncesindeyiz; bu tasvirleri yine dini amaçla din adamları veya orta sınıf halkın veya devlet görevlilerinin gerçekleştirdiği adak ikonaları olarak tanımlayabiliriz. Dolayısıyla bu adak panelleri planlı bir dekoratif müdahale dışında bireysel adak imgeleri olarak sunulmuştur. Spontan bir dindarlık göstergesi olarak, sıkı bir kontrolün olmadığı durumlarda adak ikonaları inananın duasını yönelteceği yegane imgeler haline gelmiştir. İnananların koruyucu aziz ve azizelerine masraflarını ödeyerek bireysel ve adak amaçlı üretimler olduğunu düşünürsek, banilerin maddi durumları tüm kiliseyi bezemeye yetmediği için tek figürlerle yetinmek zorunda kaldıklarını düşünmek de mümkündür.

12. Genel bağlamda kiliselerde banilere ait imgeler 14. yüzyıla kadar ikonografiyi zenginleştirmiştir. Bazı yapılarda halen sahneler üzerinde bani isimleri ve tarih kayıtlarının bulunması da bu yapıları daha değerli kılmaktadır. Madonna delle Tre Porte Kilisesi'nde Tahtta Meryem ve Çocuk İsa sahnesinde "...Simeonis..." adı ve Madonna de Idris Kilisesi'nde altar üzerindeki "1804, Nicola Dom. ca Spuna" yazıtı dikkati çekmektedir. Bu kiliseyle bağlantılı olan S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde Meryem ve Çocuk İsa figürünün yanında "...Moderigo..." adı ancak okunabilmektedir. S.a Barbara Kilisesi'nde katedra üzerinde "S.Divoto 1347" ve bir Azize Barbara figürü yanında "F.F. BENE-DICTV 1528" yazıtı ile Convicinio kompleksinde yer alan S. Donato Kilisesi'ndeki Leonardo figürünün alt kısmında diz çökmüş bani figürü görülmektedir. Bağışçının adının varlığı, daha önce mezarlık işlevi olan ve mekanı ziyaret edenlerin saygısını yüceltmek amacıyla gerçekleştirilmiş eserin adak işlevli olma durumunu güçlendirmektedir.

13. Çalışılan yapılardaki örnekler oldukça geniş bir zaman dilimini ilgilendirmektedir; 9. yüzyıldan Cripta del Peccato resimleri, 12. yüzyıldan (S.Giovanni in Monterrone'deki Aziz Andreas), 13. yüzyıla (S.Nicola dei Greci, S.Giovanni in Monterrone, SS Lucia (Agata) alle Malve, Madonna delle Tre Porte Kiliselerindeki resimler); 14. yüzyıldan (Convicinio'da Aziz Antonius ve

S.Barbara ikonostasisi) 17.-18.yüzyıllara kadar örnekler yer almaktadır. 12. yüzyıldan itibaren Benediktin kültürün yayılması ve etkin hale gelmesiyle kaya kiliselerdeki sanat da bir yenilenme sürecine girmiştir; yavaş da olsa Grek motifler organik bir bütünlük içinde Batılı formlara yer açmaya başlamıştır. İkonografinin önemli bir bileşen olduğu Grek ritüelinin devam etmesi nedeniyle ve kırsal nüfusun muhafazakar yapısıyla da bağlantılı olarak Bizans üslubunun korunduğu görülmüştür. 13.-14. yüzyıl örneklerinin çoğunda farklı zevklerin ve kültürlerin hakim olduğu bir manyerizm hakimdir. Gezici atölyeler yanında yerel resim atölyeleri de ikonografide olduğu gibi teknik olarak da (sıva, renklerin kullanımı vb) ortaya çıkmıştır. 14.-15. yüzyıllarda Napoli Okulu aracılığıyla bölgeye ulaşan Toskana Okulu etkileri figürlerin zenginliği, figürlerdeki Gotik tarz biçimlendirme ve iç içe geçmiş geometrik biçimlerin varlığında kendini hissettirmektedir. Ortaya çıkan figüratif kültür her zaman yetkin ve rafine olmasa da Doğu ve Batı geleneği öğelerinin oluşturduğu zengin bir dini yaşamın belgesini ortaya koymaktadır.

14. Bizans sanatı özünde litürjiktir; bu nedenle zaman içinde çok az değişmiştir; imgeler ve işaretlerin anlamları geleneği sürdürdüğü için yapıtların tam tarihini vermek ve sanatçıyı belirlemek zordur. İmgeler ibadet amaçlı olduğu için ressamın elini yönlendirenin ilahi irade olduğuna inanılmıştır. Meryem ikonalarının çoğunun Aziz Luka'nın elinden çıkma olduğuna, Meryem ve İsa imgelerinin de *acheiropoieta* (insan elinden çıkmamış) olduğuna inanılmıştır. Matera'da çalışılan kiliselerde duvar resimlerinde konulu sahnelerde verilmek istenen mesajın dışında arka planda mimari öğelere rastlanmamaktadır Zemindeki altın rengi doğada olmayan bir renk olarak doğaüstü anlamla bütünleşmektedir. Çalışılan örneklerde altın rengi zemin örneği karşımıza çıkmasa da farklı bir özellikle karşılaşılmaktadır. Çoğunluğu 13. yüzyıla tarihlenen duvar resimlerinde zemin farklı renkte üç yatay şeride bölünmüştür; Madonna delle Tre Porte'de Çarmıh sahnesi mavi-kırmızı-sarı renktedir; S.a Lucia (Agatha) alle Malve'de Aziz Vito, İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Meryem'in Taçlandırılması, Emziren Meryem, Nikolaus, Benediktus, Yahya, Mikhail, Aziz Piskopos, Skolastika, Gregorius tasvirleri ile S. Giovanni in Monterrone'de Müjde, Yahya, Yakup-Petrus diptiği, Meryem ve Çocuk İsa ile S. Nicola dei Greci'de apsiste yer alan

Barbara, Pantaleone, Nikolaus tasvirleri mavi-turuncu-mavi renge bölünmüştür. Bu ikonografik tercih tarafımızdan tam olarak çözümlenemese de bir satır arası okumada alttaki bölümün zemini yani yeryüzünü, ortadaki bölümün dikey düzlemi, en üstteki mavi renkli bölümün ise gökyüzünü sembolize ettiğinin ima edildiği saptanmıştır. Puglia ve Basilicata bölgelerinde yer alan Matera dışındaki farklı kiliselerde de karşımıza çıkan bir ayrıntıdır. Bizans resmi karakteristiklerini oluşturan insan figürleri ve belirgin olmayan vücut hatları "Tanrısallığın fiziksel varlığı yoktur, sonsuz bir hareketsizlik içindedir" görüşünden kaynaklanmaktadır. Bizans sanatı yüzyıllarca bu kurallar içinde kristalize edilmiştir, sanatçıya ikonografik ve yapısal özgürlük verilmemiştir. Bu bağlamda karakteristiği Bizans dini resminden kaynaklanan ve Matera kiliselerindeki dini içerikli resimde de karşımıza çıkan soyutluk, perspektif yokluğu, iki boyutluluk karakteristiklerini sarsma anlamında, üçüncü boyutu gerçekleştirme eğiliminde bir soyutlama olduğunu düşünmekteyiz.

15. Matera kaya oyma kiliselerinin bazılarında ibadet mekanı ile bağlantılı şekilde nekropol alanı karşımıza çıkmaktadır. S.a Lucia (Agata) alle Malve Kilisesi'nin bulunduğu kaya bloğunun üst kısmı bir Ortaçağ mezarlığıdır. Bazı kiliselerin içinde de mezarlara rastlanmıştır. San Vito Kilisesi'nde apsis yarım dairesi içinde altar bloğunun arkasında, S.a Barbara'da nefin tabanı altında ve kiliseye girişi sağlayan teras üzerinde, Madonna de Idris ve S. Giovanni in Monterrone Kiliseleri'nde nefin tabanı altında, S. Giovanni in Monterrone Kilisesi'nde arkosolyum şeklinde ve kilisenin özgün girişi önündeki terasta, S. Nicola dei Greci Kilisesi'nin bir nefinin taban kısmında ve kilise ile aynı seviyedeki teras üzerinde mezarlar tespit edilmiştir. S. Falcione Kilisesi avlusu içinde de mezarlar yer almaktadır. S.a Lucia alle Malve, S. Nicola dei Greci ve S.a Barbara kiliselerinde toplu halde görülen örnekler bu yapıların mezar kiliseleri olarak kullanıldığını görüşünü desteklemektedir. Kiliselerde ikonografide karşımıza çıkan ölümden sonra "Kurtuluş" umudu ile ilişkilendirilen sahneler, yoğun olarak resmedilmiş şefaat aracılarının imgeleri de söz konusu mekanların özel amaçlı kullanımı görüşünü desteklemektedir.

16. Kaya oyma kiliselerin bağlı olduğu Matera Piskoposluğu bölgedeki politik ve dini koşullandırmalara uygun hareket etmiştir. Bölge, Iustinianus döneminde Doğu

Roma İmparatorluğu toprakları iken (535-590), hemen ardından gerçekleşen Konstantinopolis Kilisesi'nin Trullo (Quinisext) Konsili (680-692) kararları ile reddettiği, ancak Latin (Roma) Kilisesi'nin imzalamadığı "Tanrı'nın kuzusu-*Agnus Dei*" sembolizmi bölge kiliselerinde bir meydan okuma şeklinde ikonografide yerini almaya devam etmiştir. Dolayısıyla bu imgenin Cripta del Peccato Originale'de apsis yarım dairelerinin üzerinde duvarda bir madalyon içinde karşımıza çıkması şaşırtıcı değildir. Nitekim aynı yüzyıl içinde *Agnus Dei* ikonografisi Roma ve Ravenna kiliselerinde kutsal mekanda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. İkonoklazma döneminde Lombard Dükalıkları ve Bizans İmparatorluğu arasında sınır bölgesinde kalan Matera'da -bu noktada sınırların hareketliliğini de hatırlamak gerekmektedir- iki politik gücün de etkisinin hissedildiği kabul edilmelidir. Bu dönemde Otranto'da ikonoklast bir piskoposun görevde olduğu bilinmektedir. İkinci Bizans yönetimi sürecinde (867-1071) Konstantinopolis Patrikhanesi kararıyla 968 yılında Otranto Metropolitliği yetki alanına dahil edilen Matera'da başkentin politik ve dini kararları geçerli olmalıdır.

17. Genel olarak duvar resimleri değerlendirildiğinde belli bir atölyenin veya atölyelerin varlığı konusunda kesin bir yargıya varılamamıştır. Cripta del Peccato Originale'de Lombard sanatının özgün modelleri Benevento- Santa Sofia Kilisesi resimlerinin ve 9. yüzyılda yazılmış Karolenj dönemi sanatının önemli yapıtı Stuttgart Psalteri'nin yansımaları hissedilmektedir. İkinci Bizans yönetimi (867-1071) olarak adlandırılan dönemde Matera kenti Otranto Başpiskoposluğu yetki alanında iken Bizans kültürü ve resim sanatı etkisi altındadır. Kiliselerin ikonografisinde 11. yüzyılda tamamlanan *Bari Exulteti* gibi minyatürlü el yazmalarının etkilerini de ihmal etmemek gerekmektedir görüşündeyiz.

    1054 yılında gerçekleşen Kiliseler Ayrılığı'ndan (Scisma) sonra bölge piskoposluğunun Latin (Roma) Kilisesi'ne bağlı hareket ettiğini görmekteyiz. Basilicata Bölgesi'nin 1071 yılı sonrası Bizans ile kurumsal bağları kopmuş olduğu için doğal olarak kiliselerin ne kadar "*Bizanslı*" olduğunu belirleme sorunu ortaya çıkmaktadır. Araştırmalarımız sonucu Bizans'ın İtalya topraklarından tamamıyla çekilmesinden sonra da bölgede Bizans sanatı etkisinin devam ettiği görülmüştür. Normanların bölgeyi ele geçirmesi ile Basilicata bölgesindeki tüm Ortodoks manastırları ve kiliseleri Roma Kilisesi'nin de desteğiyle daha büyük ve

güçlü Benediktin Manastır teşkilatları çevresinde birleştirilmiş ve bölgenin Latinleştirilmesi çalışmaları başlamıştır. Ancak gördüğümüz kadarıyla Bizans sanatı etkileri sonlanmamıştır. Bu etkinin nedenini saptamak oldukça zordur. Örneğin kısa sürede Sicilya'daki Monreale Katedrali'nin (12.yy.) etkisi yayılmıştır. Güney İtalya'daki Bizans kiliseleri mi model olarak alınmıştır yoksa deniz ötesinden sanatçılar mı getirtilmiştir, bu yayılmanın nedeni bu sanatçılar mıdır şeklinde sorulabilecek soruların kesin cevabını bulmak olası görünmemektedir. Çalışılan yapıların tarihleri ve sanatçıları konusu da açık olmadığı için cevaplaması zor sorular olduğu sonucuna ulaşmaktayız.

18. Sonuç olarak Matera kentinin 9. yüzyıldan, 17. yüzyıla kadar farklı politik, dini ve etnik güçlerin yönetim ve etki alanında kaldığı göz önüne alınarak, bu çalışma sonunda on dört kilisenin mimari yönden bir benzerlik ve bütünlük oluşturmadığını, farklı dönemlerde farklı sanatçılar veya atölyeler tarafından resimlendirilmeleri sonucu ikonografi ve üslup bakımından da farklılıklar gösterdiklerini söyleyebiliriz. Söz konusu kiliselerde mimarinin ve resim programının kayanın doğal durumu ile şekillenmiş olduğunu düşünmekteyiz. Dolayısıyla yapılarda ve resimlerde tarihlendirme sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu özelliklerin Matera kaya oyma kiliselerinin karakteristiğini oluşturduğunu söylemek doğru olacaktır.

Kiliselerde az sayıda konulu sahne ve tek figürler dışında Kappadokya kaya oyma kiliselerinde görülen ve bütünlük oluşturan bir ikonografik program görülmemektedir. Tasvirler arasında belirli bir ilişki, konu ve tarihle ilgili bir bağlantı oluşturmak olanaksızdır. Matera resimlerinin Kappadokya kiliselerine göre konu çeşitliliği yetersizdir ve sınırlıdır. Yine de mekanın ve malzemenin sınırlamaları yanında bani seçimlerine karşın sanatçılar dahice bir üslup ve ifade geliştirebilmişlerdir. Tüm sınırlandırmalara karşın figürlerdeki hiyeratiklik ve ciddiyet, mekanı İsa, Meryem, azizler, martirler, piskoposların yaşadığı bir kiliseye dönüştürmektedir; yaşayanların basit yaşamını göksel yaşamla karşı karşıya getirmekte yeterli olmaktadır. Matera kaya oyma kiliseleri kültürel miras olarak değerlendirebileceğimiz sanatsal ifade ve figüratif kültür, her ne kadar rafine ve yetkin olmasa da zengin ve eklemlenmiş bir dini dünyanın belgesi olma özelliğindedir; Doğu ve Batı geleneğinin öğelerinin çökeldiği, bir *commixtio*'ya

dönüştüğü belgelerdir. Mimari ve ikonografik düzeyde ortak veya yinelenen unsurların sağlam bir yerel gelenek içinde, Ortaçağ'da geniş bir perspektifte, Akdeniz "*koiné*" si ortamında birleştiğini ve modern çağın eşiğine kadar devam ettiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde Güney İtalya coğrafi konumu sayesinde Akdeniz'deki karmaşık sanatsal kesişim-etkileşim ağının bir gözlemevi olmak ayrıcalığına sahip olmuştur. Yüzyıllardır Akdeniz'i (*mare nostrum)* karakterize eden "küresellik", bilgi transferlerini ve benzer özellikleri karşımıza çıkarmaktadır.

KAYNAKÇA

AA.VV. (1966). *Le chiese rupestri di Matera* (Ed: R.De Ruggeri), Roma: De Luca

AA.VV. (1966). *Chiese, cripte e insediamenti rupestri del territorio di Massafra.* (Ed: C.D.Fonseca). Catalogo della Mostra, Taranto.

AAVV. (1975). La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia: ricerche e problemi, *Atti del I Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), (Ed: C.D. Fonseca), Genova

AAVV. (1977). Civiltà e/o cultura rupestre. Il passaggio dal dominio bizantino allo Stato normanno nell'Italia meridionale, *Atti del II Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto-Mottola, 31 ottobre- 4 novembre 1973), (Ed: C.D.Fonseca), Taranto

AAVV. (1979). Habitat - Strutture - Territorio. Le aree omogenee dellaCiviltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Serbia, *Atti del IV Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Taranto - Fasano, 19 - 23 settembre 1977), (Ed: C.D. Fonseca), Galatina

AA.VV. (1980). *Il Santuario di San Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia dalla Longobardia meridionale. Atti del convegno (Ed: C.Carletti e G.Otranto), Bari, 1980.*

AAVV. (1981). Le aree omogeneedella Civiltà Rupestre nell'ambito dell'impero bizantino: la Cappadocia, *Atti del V Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Lecce - Nardò, 12 - 16 ottobre 1979), (Ed: C.D. Fonseca), Galatina

AA.VV. (1983). *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia: Atti del convegno di studio organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto,* Bari-Noci-Lecce-Picciano, 6–10 ottobre 1980, (Ed. C. D.Fonseca), 2 vols, Galatina: Congedo Editore.

AAVV. (1986). La Sicilia rupestre nel contesto delle civiltà mediterranee, *Atti del VI Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Catania - Pantalica - Ispica, 7 - 12 settembre 1981), (Ed: C.D. Fonseca), Galatina

AA.VV. (1994). *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, (Ed: C. Bertelli), MilanoAbbate, G. (2017). La cosmatesca in pittura. Origine e sviluppo, OADI.,*Rivista dell' Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 15-34.

Adorno, P. e Mastrangelo, A. (1997). *L'Arte*, vol. 1, Messina-Firenze: D'Anna

Adamo, A. (2012). Un importante esempio di Iconografia Mariana: L'Achiropita di Rossano (https://sansosti.wordpress.com/2012/06/11/un-importante-esempio-di-iconografia-mariana-lachiropita-di-rossano/) (Erişim Tarihi: 15.02.2020).

Agnello, G. (1975). Santuari rupestri della Sicilia. La Civilta' rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi. *Atti del Primo Convegno Internazionale di Studio sulla civilta' rupestre medioevale del Mezzogiorno d'Italia,* Mottola-Casalrotto 29 Settembre-3 ottobre 1971, Genova*,* s.86-89

Ahlqvist, A. (2017). Maria, madre di Cristo, e altri madri presenti nell'arte funeraria paleocristiana. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, 21(7N.S.), s. 9–31. doi: 10.5617/acta.5529.*

Akyürek, E. (1996). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel / Kariye Güney Şapelinin İkonografisi ve İşlevi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Akyürek, E. (2010). "*2010 Yılı Myra Şapeli Kazısı Üzerine Notlar*," *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi,* (Ed. N. Çevik), Antalya: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Alaggio, R. (2015). *Brindisi, Il medioevo nelle citta italiane 8*, (Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), s.114-122.

Albrile, E. (2014). Maternita' incestuose e Madri visionarie, Due rappresentazioni anomale di religiosita' femminile. *"Medieval Sophia". Studi e Ricerche sui Saperi Medievali. E- Review semestrale dell'Officina di Studi Medievali*, 15-16 (gennaio-dicembre 2014), 1-21.

Amato, P. (1988). *De Vera Effigie Mariae; Antiche icone romane. A*.Mondadori&De Luca, s.18-22.

Ambrosius. *De Sacramentis*, SC 25.

Amman, A. M. (1957). *La pittura sacra bizantina*. Saggi. Roma Pontificum Institutum Orientalium Studiorum.

Andoloro, M. (1986). I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine constantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina, *Studien zur spatantiken und byzantinischen Kunst Friederich Wilhelm Deichman Gewidmet,* (Ed. O. Feldand - U. Peschlow), III, Bonn, 103-112.

Andaloro, M. (1970). Note sui temi della Deesis e della Haghioritissa, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte,* Roma, XVII.

Andaloro, M. (2001). Le icone a Roma in eta' preiconoclasta, *Roma fra Oriente e Occidente;19-24 Aprile*. *Centro di studi sull'alto Medioevo*, s.719-755.

Andenna, G. (2005). *Storia della Basilicata*,2, Il Medioevo (Ed:C. D. Fonseca), http://www.jstor.org/stable/20861994 (Erişim Tarihi 19.10.2015).

Andronikou, A. (2017). Southern Italy, Cyprus, and the Holy Land: A Tale of Parallel Aesthetics? *The Art Bulletin*, 99 (3), 6-29.

Angelova, D. (2004). The Ivories of Ariadne and Ideas About Female Imperial Ideology in Rome and Early Byzantium, *Gesta* 43/1, 1-15.

Angelelli, W. (2008). Iconografia della Madonna col Bambino nel Medioevo: esempi tra Roma, Lazio e Umbria meridionale. *Arte sacra nell'Umbria meridionale,* II, Terni, 7-26.

Angelidi, C. and Papamastoraius, T. (2000). The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, (Ed. M. Vassilaki), *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art,* Milan &Athens.

Angelidi, C. and Papamastoraius, T. (2005). Picturing the Spiritual Protector: from Blachernitissa to Hodegetria, (Ed. M. Vassilaki), *Images of the Mother of God, Perceptions of theTheotokos in Byzantium,* Ashgate: Aldershot.

Angold, M. (1995). *Church and Society in Byzantium under the Comneni 1081-1261*, Cambridge.

Antonini, G. (1797). *La Lucania*, C. I, Napoli, s.339-340.

Apocrifi dell'Antico Testamento, II, Apocalisse 20, http://www.intratext.com/IXT/ITA0409/_P1.HTM (Erişim Tarihi: 01.12. 2017).

Arbagi, M. (2000). Byzantium in the Ninth Century:Dead or Alive?: Papers from the Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1996 (Review).*Speculum:A Journal of Medieval Studies,75 (3),* (Wright State University) , s.672-674.

Areopagita, D. (2010). *Tutte le opere*, (Ed. P. Scazzoso and E. Bellini), Bombiani, 189-352.

Ariis, L. (1993). Gli umboni longobardi di Porpetto, *Quaderni Friulani di Archeologia* III/1993, 129-138.

Arthur, P. (2010). Verso un modellamento del paesaggio rurale dopo il Mille nella Puglia Meridionale, *Archeologia Medievale,* XXXVII, s.215-228.

Arthur, P. (tarihsiz).*Saraceni, schiavi e il Salento* http://www.bibar.unisi.it /sites/files/testi/testisami/sami3/2_33_art.pdf (Erişim Tarihi 20.12.2015)

Arthur, P. (2012) Per una carta archeologica della Puglia altomedievale: questioni di formulazione ed interpretazione, Bizantini, longobardi e arabi in Puglia nell'altomedioevo, *Atti del XX Congresso internazionale di studio sull'altomedioevo,* Savelletri di Fasano (BR), 3-6 novembre 2011*,* Fondazione CentroItaliano di studi sull'altomedioevo, *Spoleto*

Arthur, P. (2015). Apigliano. Tra passato e futuro. *Apigliano. Un villaggio bizantino e medioevale in Terra d'Otranto. I Reperti.* (Ed: P.Arthur, M.L. Imperiale, M.Tinelli), Apigliano Parco Archeologico, Universita' di Salento, s.9-14.

Asensio, S. I. F. (1970). *Il Pentateuco*, Libreria Editrice dell'Universita' Gregoriana, Roma.

Attolico, A., e Miceli, M. (2012). Casali rurali di eta' medievale in agro di Grottaglie (Ta): Alcune riflessioni sugli insediamenti rupestri, problemi e prospettive di ricerca, Paesaggi, Comunita', Villaggi Medievali. *Atti del Convegno internazionale di studio,* Bologna,14-16 gennaio 2010, (Ed. P. Galetti), Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

Attolico, A. (2013). Una chiesa rupestre inedita nel centro storico di Grottaglie. *Agiografia e iconografia nelle aree della civilta' rupestre. Atti del Convegno internazionale sulla civilta' rupestre,* Savelletri di Fasano (BR)-17-19 novembre 2011. (Ed: E.Menesto').Fondazione Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo, Spoleto, s.1-34.

Auzépy, M. F. (2011). Konstantinopolis'in Siyasal ve dinsel yaşamında Ayasofya'nın Yeri, *Bizans Yapılar, Meydanlar, Yaşamlar* içinde, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Aydın, F. (2011). *Paulus Hıristiyanlığına Giriş,* Ankara: Eski Yeni Yayınları.

Aziz Augustinus (2010). *İtiraflar,* XI, 3. 5, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Bacci, M. (1998). *Il pennello dell'evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a San Luca,* Pisa, 114-129.

Bacci, M. (2006). *San Nicola, Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente,* Skira, Milano.

Bacci, M. (2009). Immagini lungo le rotte del mare: alcune rifflessioni a margine della mostra barese su San Nicola, *I Santi venuti dal mare, Atti del V Convegno Internazionale di Studio* (Bari-Brindisi, 14-18 dicembre 2005), Bari: Maria Adda Editore, 111-130.

Baghos, M. (2017). Theotokoupoleis: the Mother of God as Protectress of the Two Romes, *Mariology at the Beginning of the Third Millennium*(Eugene, OR: Pickwick Publications, 2017), 55-77.

Ballardini, A. (2007). La 'crocifissione' nella porta della basilica di S. Sabina in Roma (V sec.), *La croce. Iconografia e interpretazione*, I, 271-292.

Barcellona, R. (2017). La natività nei Vangeli apocrifi dell'infanzia: costruzione di un racconto 'mitico',*Augustinianum.*

Barral, P.(1833). *Dizionario Portatile Della Bibbia Tradotto Dal Francese nell'italiano,* Idioma Ed Arrichito Di Note, Di Articoli e Di Tre Carte Topografiche da Prospero Dell'Aquila, Napoli (1758-1760).

Barber, C.(2000). Early Representations of the Mother of God, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art,* (Ed: M.Vasilaki), Milano- Atens, Skira.

Barker, S. (1997). *The Making of a Plague Saint, Piety and Plague: from Byzantiumto the Baroque,* (Ed. F. Mormendo -T. Worcester) Truman StateUniversity, 114-117.

Basile, G. (1997). Il restauro delle decorazioni murali della cripta dell'abbate Epifanio e degli ambienti attigui dell'Abbazia di San Vincenzo al Volturno, *Arte Medievale*, Sayı: II, XI/1-2, 171-197.

Batalova, S. (2004). TheTradition of St. Eustathius Placida in Latin, *Scripta&e-Scripta* 2:325-354.

Belli D'Elia, P. (1980). Le porte di bronzo, *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente,* Milano, 243-249.

Belli D'Elia, P. (1998). *I rapporti con l'area dalmata*, *AAVV., Andar per mare-Puglia e Mediterraneo tra mito e storia* (Ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito and M. Milella), Bari, 341-350.

Bellocchi, L. (2012). *L'evoluzione del tema iconografico della DormitioVirginis in ambito italiano*, ANNALES 22/2012/1 -Series Historia et Sociologia.

Bellosi, L. (2003). *Il percorso di Duccio*, Duccio -Siena fratradizione e bizantina e mondo gotico, Milano.

Bellosi, L. (2006). La decorazione della Basilica Superiore di Assisi e la pittura romana di fine Duecento, Prospettiva, Gennaio-Ottobre 2006, No. 121/124, *"I vivi parean vivi": Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*(Gennaio-Ottobre 2006), s. 135-142.

Belting, H. (1962). *Studien zum BeneventanischenHof im 8. Jahrhundert*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 16, 141-193.

Belting, H. (1974). *Byzantine Art Among Greeks and Latins in Southern Italy*, Dumbarton Oaks Papers 28, 1-29.

Belting, H.(1986). *L'arte e il suopubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Nova Alfa Editoriale, Bologna.

Belting, H. (1994). *Likeness and Presence; A History of the Image before the Era of Art,* Chicago; University of Chiacago Press.

Benedettelli M.e M.M. Lovecchio(tarihsiz). *Santa Croce in Andria, Salvaguardia, recupero, tutela.* Regione Puglia, Assessorato P.I.e Cultura Centro Culturale Distrettuale di Andria.

Bergamo, N. (2016). *L'esercito di Bisanzio in Italia (535-1071) dalla riconquista giustinianea alla caduta di Bari, Soldiershop,* https://www.ibs.it/esercito-di-bisanzio-in-italia-libro-vari/e/9788896519905 (Erişim Tarihi: 19.10.2015).

Bernardi, P. (2007). *I colori di Dio. L'immagine cristiana fra Oriente e Occidente*, Milano.

Bertaux, E. (1904). *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Tome premier: De la fin de l'Empireromain a' la Conquéte de Charles d'Anjou: Paris.

Bertelli-Buquicchio, G. (1992). Basilicata, *Enciclopedia dell'Arte Medievale.* https://www.treccani.it/enciclopedia/basilicata_%28Enciclopedia-dell%27Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 20.3.2017)

Bertelli, C. (1961). *La Madonna di S. Maria in Trastevere: storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'VIIIsecolo*, Roma.

Bertelli, C. (1961a). Maria, *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, IV, Roma.

Bertelli, C. (1983). Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana, AAVV.(1983). *Dal Medioevo al Quattrocento. Storia dell'Arte Italiana,* Vol. 5, 5-165.

Bertelli, C. (1994). La pittura medievale a Roma e nel Lazio, AA.VV.,*La pittura in Italia, L'Altomedioevo,* (Ed:C. Bertelli), Milano, 206-242.

Bertelli, G. (1986). L'Immagine dell'Arcangelo nel Santuario di Monte Sant'Angelo. Ricerche su un tema iconografico di un tipo garganico*, Vetera Christianorum*, 131-154.

Bertelli, G. (1990). Arte bizantina nel Salento. Architettura e scultura (secc. IX–XIII), (Ed: B. Vetere), *Ad Ovest di Bisanzio, Il Salento medievale,* Galatina, 217-240.

Bertelli, G. (1995). Pellegrinaggi femminili a Monte S. Angelo fra VI e VIII, *Aktendes XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archeologie,* (Bonn 22-28 September 1991) Münster, Voll.2 [JahrbuchfürAntikeundChristentum Erganzungsband,20.1], 537-542.

Bertelli, G. (2004). *Puglia preromanica dal V secolo agli inizi dell'XI,* (Ed. G. Bertelli), Milano: Jaca.

Bertelli, G. (2006). Il territorio fra tardo antico e alto medioevo: la documentazione archeologica, *Storia della Basilicata 2*, 505-563.

Bertelli, G. (2010). Gli affreschi della Grotta del Peccato Originale presso Matera: maestranze e botteghe, Medioevo: le officine, *Atti del Convegno internazionale di Studi* (Parma 22-27 Settembre 2009) (Ed. A. C. Quintavalle), Milano, 563-574.

Bertelli, G. (2010a). La Puglia centrale tra Tardoantico e Altomedioevo: una revisione e nuovi dati su testimonianze relative alla produzione pittorica e scultorea, La Puglia centrale dall'Eta' del Bronzo all'alto Medioevo. *Archeologia e Storia. Atti del Convegno di studi,* (Bari, 15-16 Haziran 2009), (Ed. L. Todisco), Roma, 513-524.

Bertelli, G., Lepore, G., Trotta, M., Attolico, A. (2010). *I Longobardi del Sud*, (Ed. G. Roma), Roma.

Bertelli, G. (2013). *La grotta del Peccato Originale a Matera*, Adda Editore, Bari.

Bethune-Baker, J. F. (1903). *An Introduction to the Early History of Christian Doctrin*, LLC.

Bevan, S. (2015). *Proskynesis in the Synoptics: A Textual Analysis of προσκυνέω and Jesus*. https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1232&context=studia antiqua (Erişim Tarihi:10.01.2018).

Bezzina, J.(1983). *Le icone della Madonna a Roma fino al secolo X*. https://www.um.edu.mt/library/oar/bitstream/123456789/32675/1/Le_iconi_dell_ Madonna_a_Roma_fino_al_secolo_X.pdf (Erişim Tarihi 18.2.2020)

Biblioteca Sanctorum(1961). Roma: Istituto Giovanni XXIII nella Pontifica Universita lateranense, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università lateranense.

Bierbrauer, V. (1990), I Primi insediamenti in Italia, *I Longobardi,* Electa, 74-80.

Biamonte, G. (2006). L'area fra tarda antichita' e Medioevo, La Citta assente. *La Via Alessandrina ai Fori Imperiali,* Milano, Agora' Edizioni, 175-228.

Biamonte, G.(2016) *Santa Maria Antiquatra Roma e Bisanzio*. https://www.academia.edu/25025162/Santa_Maria_Antiqua_tra_Roma_e_Bisanzio (Erişim Tarihi: 16.07.2020).

Bianca, R. (2017). Il santo, il mare, le 'caravelle'. I viaggi di San Nicola da Myra a Bari, *RiMe Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*. n1/II n.s., dicembre 2017, 31-54.

Bibliotheca Hagiographica Latina antiquae et Media aetatis.(1949), Bruxellis: Société des Bollandistes. s. 414 –415.

Blasone, P. (2012) *Archeologia Mariana*. https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana MarianIcons in Rome andItaly(ErişimTarihi 10.5.2020)

Bogevska, S. (2010). *Les églises rupestres de la région deslacs 'Ohrid et de Prespa* (milieu du XIIIe-milieudu XVI" siécle).

Bologna, F. (1969). *I pittori alla corte angioina 1266-1414*, Roma.

Bornovalı, S. (2008). *Bizans Mimarlığında Müjde Sahnesinin Yeri*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Borsari, S. (1963). *Il monachesimo bizantino nella Sicilia e nell'Italia meridionale prenormanne*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli.

Borsari, S. (1988). Il monachesimo bizantino nell'Italia meridionale e insulare, Bisanzio, Roma e l'Italia nell'altomedioevo, *(Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'altomedioevo, XXXIV),* Spoleto.

Bosi, G., Daniele, D., Ansaloni, I., Antonini, E., Mazzanti, M. (2015).Le Piante e La Gloria: una mostra tra Botanica e Filosofia*, Atti della Societa' dei Naturalisti e Matematici di Modena 146*, 339-362.

Boojamra, J. L. (1976). *Original Sin According to St. Maximus the Confessor*, St. Vladimir's Theological Quarterly, 20 (1-2), 22-25.

Branco, L. (tarihsiz 1). *Civilta' bizantina in Basilicata. Organizzazione ecclesiactica nella Lucania bizantina* https://www.lucania.one/artistilucani/branco/03biza2.htm (Erişim Tarihi 3.11.2017)

Branco, L. (tarihsiz 2). *Civilta' bizantina in Basilicata.* IV. I Grecismi dei dialetti meridionali. http://www.basilicata.cc/artistilucani/branco/04biza3.html (Erişim Tarihi: 9.05.2017).

Branco, L. (tarihsiz 3). *Ricordi Bizantini in un dialetto di Basilicata*-Sant'Arcangelo, http://www.basilicata.cc/artistilucani/branco/04biza3.html (Erişim Tarihi: 11.05.2015).

Breccia, G. (2006) *Goti, Bizantini e Longobardi*, (Ed: P.Arthur, M.Leo Imperiale) *VII Congresso nazionale di archeologia medievale, v.2*, s.79-85.

Brooks, S. (2001). *Icons and Iconoclasm in Byzantium*, The Metropolitan Museum of Art, New York, USA: James Madison University.

Brown, R. E. (1977) *The Birth of the Messiah*, New York, 1351-1376.

Brown, P. (2014). *The cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, University of Chicago Press. (Çev: Il culto dei santi: l'origine e la diffusionedi una nuova religiosita', Torino 1983).

Brown, P. (1988). *La societa' e il sacronella Tarda Antichita'*, tr. İt., Torino, (Ed. Orig. Society and the Holy in Late Antiquity, Berkeley, 1982).

Brubaker, L. (2011). *The cult of the Mother of God in Byzantium*, London: Routledge

Brubaker, L. (2016). *The Cult of the Mother of God in Byzantium*, (Ed. L. Brubaker-M. B. Cunningham), Asghate.

Brunet, E. (2007). Il ruolo di papa Gregorio II (715-731) nel processo di ricezione del concilio Trullano o Quinisesto (692), *Iura Orientalia III*, 37-65. http://www.iuraorientalia.net/IO/IO_03_2007/III_02_2007_brunet.pdf (Erişim Tarihi 28.09.2020).

Bruno, B. (2001).Archeologia medievale nei Sassi di Matera, *Atti della Seconda Conferenza Italiana di Archeologia Medievale,* Cassino, 16-18 Dicembre 1999, *Scavi Medievali in Italia 1996-1999*, Roma, Herder, s. 137-148.

B.Bruno (2003). Le chiese medievali a due absidi nel Salento: primi dati, (Ed: R. Fiorillo, P. Peduto), *III Congresso Nazionale di Archeologia Medievale.* (Salerno, 2-5 ottobre 2003), s. 446-450

Butler, A. (1759). *The Lives of Saints*.

Bynum, C. W. (2007). *Wonderful Blood. TheologyandPractice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Bütünay, A. (2016). *Kapadokya Kaya Kiliselerindeki İslami Yazı Karakterlerinin Bizans Sanatına Yansımaları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi.

Cabasilas N. (1960). *A Commentary of the Divine Liturgy*, (Çev. J. M. Husseyand P. A. McNulty), London.

Caillet, J.P. (1985). *L'Antiquité classique, le haut Moyen-Age et Byzance au musée de Cluny*, Paris

Calo' Mariani, M.S., (1978). *La cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Istituto per l'Automazione delle Casse di Risparmio Italiane, Roma.

Calo' Mariani M.S. (2004). Immagini mariane in Capitanata. Contributo sulla scultura pugliese fra XII e XV secolo. *Atti del 24.Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia,* San Severo 29-30 novembre 2003, (Ed: A.Gravina), Archeoclub d'Italia, s.33- 66, 35

Calo' Mariani, M. S. (2009) La pittura medievale in Capitanata,*29. Convegno Nazionale Preistoria- Protostoria- Storia della Daunia.* San Severo 15- 16 novembre 2008, SAN SEVERO2009

Calo' Mariani, M.S. (2015). *35.Convegno nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Daunia,* San Severo 15 - 16 novembre 2014, Archeoclub di San Severo.

Cameron, A. (2000). The Early Cult of the Virgin, *Mother of God. Respresentations of the Virgin in Byzantine Art*, (Ed: M.Vassilaki),Skira.

Campione, A. (2012). Cristianizzazione e nuclei agiografici della Basilicata in epoca tardoantica, *Siris (*Studi e ricerche della scuola di specializzazione in Beni Archeologici di Matera) 12, Edipuglia, s.93-113

Cannaccini, F. (2012). Battaglie di immagini tra Guelfi e Ghibellini nella Toscana comunale, Sull'uso storico di fonti sfragistiche ed araldiche circa la lotta difazione in Toscana, *Studi Medievali, Serie Terza, Anno LIII-Fasc. II*, Spoleto, s. 635-683.

Capelli, A. (1979). *Lexicon abbreviaturarum,* 6a ed. Milano, Hoepli, s.XVIII

Capelli, B. (1956). Le chiese rupestri del Materano. S.Barbara, "*Calabria Nobilissima " X.*

Capelli, B. (1957). Le Chiese Rupestri del Materano, *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, Anno XXVI (1957), fasc. I-II, Roma, Collezione Meridionale Editrice.

Capelli, B. (1963). Il monachesimo basiliano e la grecità medievale, *Il monachesimo basiliano ai confini calabro-lucani,* Napoli.

Cappelli, F. (2013). Liutprando di Cremona. Missione a Bisanzio. *Medioevo,* Oct.2013.

Cappellini, I. (1965). Un inconsueto stemma angioino a Firenze, *Archivio Storico Italiano,* Vol. 123, No. 1 (445), 74-80.

Capello, V. (2017). *La Crocifissione tra arte, fede, e scienza, Un archivio informatico iconografico delle Crocifissioni nei musei e chiese dell'Emilia-Romagna*, Alma Mater Studiorum, Universitàdi Bologna, AnnaAccademico.

Capone, C. (2009). Simboli, Madonna del latte, *Medioevo,* Anno 13, no. 12 dicembre 2009.

Caprara, R., Caragnano, D., dell'Aquila (tarihsiz). F. *Tradizione longobarda nella pittura della chiesa rupestre del PeccatoOriginale a Matera- Archeogruppo "Espedito Jacovelli" di Massafra(Ta)*.

http://www.federarcheo.it/wp-content/uploads/Tradizione-longobarda-nella-pittura-della-chiesa-rupestre-del-Peccato-Originale-a-Matera.pdf)(Erişim Tarihi: 01.12. 2017).

Capurro, R. (2019). Vincenzo Foppanella Cappella Portinari in Sant'Eustorgio: dall'exemplum nella predicazione e nella letteratura domenicana alla narrazione per immagini, *Cahiers d'études italiannes 29/2019.*

Caragnano, D. (1999). La Deesis nella cultura religiosa medievale pugliese, *Rifflessioni-Umanesimo della Pietra,* Martina Franca, Iuglio (n.22).

Caragnano, D. (2009). *Le chiese in grotta: Il rinnovamento artistico dei pittori tra la fine del XII e la prima meta' del XIV secolo*. https://www.archeogruppo.it/le-chiese-in-grotta/(Erişim Tarihi 13.3.2021)

Caragnano, D. (2011). La Madonna con bambino e Sant'Andrea nell'insediamento rupestre di Palagianello, *Rifflessioni, Umanesimo della Pietra,* Martina Franca, Luglio.

Caragnano, D. (2015).L'inconsueta iconografia della déesis della chiesa di San Nicola a Palagianello, *Riflessioni, Umanesimo della Pietra,* Martina Franca, Vol. 38.

Caragnano, D. (2015a). L'iconografia della visione di sant'Eustachiotra la Georgia, la Cappadocia e la Puglia, AA.VV. *Archeogruppo 6, bollettino dell'Archeogruppo "E. Jacovelli",* Massafra, .85-98.

Caragnano, D. (2017). La visione di Sant'Eustachio a Matera. Iconografia nella chiesa della Selva e percorsi stilistici, *Matera,* Anno III, n. 9, Ed. Associazioe Culturale ANTROS, 67-74.

Caragnano D., Centonze, S. (2018a).La demarcazione dello spazio Divino nelle teorie di santi*, Mathera,* Anno II, n. 3.

Carboniero, B. and F. Falconi (2011). *In Hoc Vinces*, Edizioni Mediterranee. s.40-44.

Cardini, F. (1981). *Alle radici della cavalleria medievale*, IlMulino.

Cardini, F. (1988). La conciglia e la perla*, Abstracta*, 26, Firenze, 46-53.

Carletti, C. (2003). Iscrizioni murali del santuario garganico. *Culte et pélerinages s Saint Michele en Occident*, *Le trois monts dédiés a L'Arcange*, (Ed: P.Bouet-G.Otranto-A.Vauchez), Roma, s.91-103 dn206

Carlo, T. *Antri, caverne, grotte e spelonche nell'universo simbolico*, La nostra scuola adotta un paese terremotato" Progetto del LiceoScientifico "G. Peano" di Monterotondo, http://www.liceopeanomonterotondo.edu.it/sites/default/files/universo_simbolico_della_grotta-caverna_-_prof.tuba.pdf. (Erişim Tarihi 03.08.2020).

Caron, S. (2015). Sa*nta Barbara di Nicomedia,* Dalla biografia al culto, Parrocchia Santa Barbara. Mestre-Venezia. https://www.parrocchiasantabarbara.net/_media/samanta-caron-storia-di-santabarbara.pdf (Erişim Tarihi: 10.01.2021).

Cascinelli, D. (2013). Pasquale Testini e la Traditio Legis di Anagni. Una copia del mosaico absidale dell'antica basilica di S. Pietro in Vaticano in una lapide romana, (Ed: F. Bisconti, M. Braconi), *Incisioni figurate della Tarda Antichità* (Roma, 22-23 marzo 2012), Città del Vaticano 2013, 623-646.

Castelfranchi, M.F. (1985). Per la storia della pittura bizantina in Calabria : *Studi storici e ricerche archeologiche sulla Calabria antica e medioevale*.

Castelfranchi, M. F. (1987). La persistenza della tradizione iconica nella pittura rupestre di Puglia e della Basilicata, La legittimita' del culto delle icone: Oriente ed Occidente riaffermano insieme la fede cristiana, *Atti del 3. Convegno storico interecclesiale,* Bari, 11-13 maggio 1987, 297-314.

Castelfranchi, M. F. (1990). La pittura bizantina in Salento (secoli X–XIV), (Ed: B. Vetere),Ad Ovest di Bisanzio il Salento medioevale, *Atti del Seminario Internazionale di Studio,* (Martano, 29-30 aprile 1988), Galatina, 127-214.

Castelfranchi, M. F. (1991). *Pittura monumentale Bizantina in Puglia,* Milano: Electa.

Castelfranchi, M. F. (1998). La decorazione pittorica delle chiese rupestri, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari: Mario Adda Editore, 129-143.

Catholic Encyclopedia (1907). St. Lawrence. https://www.newadvent.org/cathen/09089a.htm (Erişim Tarihi: 29.01.2021).

Catolioto, L. (2009). Monachesimo greco e Chiesa latina nella Sicilia normanna: laboratorio culturale e sperimentazione politica, *Religion in the History of European Culture*, Proseeding of the 9th EASR Annual Conference and IAHR Special Conference, 14-17 September 2009, Messina (Italy). (Ed: G.S. Gasparro, A.Cosentino, M.Monaca), s.221-238

Catecheses Mystagogicae, Catechesism ystagogica I. De caeremoniis baptismo.

Cattabiani, A. (2004). *Santi d'Italia. Vita, leggende, iconografia, feste, patronati, culto*, Saggi.

Cattabiani, A. (2008). *Calendario*, *Le feste, i miti, le leggende e i ritidell'anno*, Milano: Mondadori.

Cavaliere, F. (2015). Considerazioni su un tema mariano. La Glorificazione della Vergine nella cattedrale di Santa Maria Assunta a Troia*, Atti Tomo II – 35° Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria, Storia della Daunia*, San Severo 15 – 16 novembre 2014, (Ed: A.Gravina), Foggia.

Celletti, M. C. (1998). Vito, Modesto e Crescenzia, Iconografia, *Bibliotecha Sanctorum, Vol. XII*, Roma, Citta' Nuova, 1246-1248.

Cecchelli, C. (1944). *La Cattedra di Massimiano ed altri avori iromano-orientali*, vol. VI, Roma, Libreria dello Stato.

Cecchini, F. (1995) *Maria.* Iconografia II, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V.*Cenni storici sulla Chiesa di Ravenna e sulla formazione della sua liturgia.* http://paduaresearch.cab.unipd.it/1123/3/capI.pdf(Erişim Tarihi: 03.09.2020).

Centonze, S. (2017). Il nodo e il sigillo di Salomone, *Mathera*, Anno I n. 2, 62-66.

Centonze, S. (2017a). Il ritratto di presenza nei graffiti materani. *Mathera* 5-Anno II-Rivista tremestrale di storia e cultura del territorio, s.101-105.

Centonze, S. (2018).Le iscrizioni pseudo-cufiche nelle chiese lucano-pugliesi, La cristianizzione del linguaggio decorativo islamico, *Mathera,* Anno II. n.3., 33-39.

Chalandon, F. (1907). *Histoire de la domination normande en Italie et en Sicile*, Paris, s. 580-581.

Charbonneau-Lassey, L. (1995.) *Ilbestiario del Cristo,* (Ed. Arkeios)*,* Vol II, Roma.

Charanis, P. (2011). Bizans İmparatorluğu'nda Bir Devlet Politikası Olarak Tehcir, (Çev. M. Alican) *Tarih İncelemeleri Dergisi,* Cilt XXVI, Sayı 1, Temmuz 2011,s. 259-275.

Chazelle, C. (2002). *An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary*, Reading Medieval Images (Ed. E. Sears ve T. K. Thomas), Michigan.

Chatzidakis, N. (2011). Konstantinopolis'in İkonaları, Konferans tarihi: 25 Kasım 2004, *Fransız Anadolu Araştırmaları Enstitüsü Konferanslar Dizisi*: *Bizans Yapılar Meydanlar Yaşamlar*, (Institut Français d'Etudes Anatoliennes- IFEA) (Ocak 2004-Haziran 2007 tarihleri arasında gerçekleştirilen konferanslar), İstanbul: IFEA/Kitap Yayınevi, 2011.

Churchill, W. J. (1979). *The Annales Barenses and the Annales Lupi Protospatharii Critical Edition andCommentary*, Toronto: University of Toronto, s.251-342.

Ciccarese, M.P. (2007). *Animali simbolici: alle origini del bestiario cristiano,* (Ed: M.P. Ciccarese), Bologna: Biblioteca Patristica, s.380.

Cilento, A. (2000). Santi e pellegrini nell'Italia bizantina (secc. IX-XI), *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo*, *Ricerche storiche e riflessioni metodologiche,* (Ed: R.Greci), Bologna, 91-116.

Cioffari, G. (1988). *San Nicoladi Bari*, Edizioni Paoline.

Cioffari, G. (1998). Bari e la Dalmazia tra commercio e pirateria, AAVV., *Andarpermare-Puglia e Mediterraneo tramito e storia* (Ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito e M. Milella), Bari, 335-339.

Clarelli, M. (1995) *Genesi, Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VI, Roma, 491-499.

Codice diplomatico barese, IV, Bari 1900.

Colaianni, G. (2011). *Lettura iconografica della decorazione vegetale del Tempietto*, Masseria Seppannibale Grande*,* 174-178.

Collinge, W. J. (2012). *Historical Dictionary of Catholicism.* Scarecrow Press.

Colucci, R., Marchetta, I., Osanna, M., Sogliani, F. (2008). Un progetto di archeologia urbana a Matera, *Ricerche preliminari per la redazione della Carta Archeologica di Matera (CAM)tra Antichita e Medioevo*, Siris 9. s.2, s.115

Comune di Matera, *Citta' dei Sassi, Piano Strutturale Comunale, Valore storico-culturale, Repertorio degli areali.* http://www.comune.matera.it/images/Piano_strutturale_comunale/CRS2/Valore_storico_culturale/CRS2_REPERTORIO_VALORE_STORICO-CULTURALI_ALL.pdf (Erişim Tarihi 12.3.2017)

Contillo, E. (1960). *Matera*, Guida Turistica, Matera, Montemurro.

Cooperativa Oltre l'Arte
http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5(Erişim Tarihi: 15.05.2015)

Copeti, A. (1982). *Notizie sulla citta' e sui cittadini di Matera*, (Ed. M. Padula-D. Passarelli) Matera: BMG.

Corcia, N. (1847). *Storia delle due Sicilie dall'antichità più remota al 1789,* Vol. 3*,* Napoli, Tipografia Virgilio, s. 518-520.

Corchia, L. (2016). *L'iconografia medievale dell'Annunciazione: origine e devoluzione. R*. Fazio Smith, *Folia Focus.*

Corippus, F. C. and Cameron, A. (2003). *In laudem Iustini Augusti minoris*, (Ed: A.Cameron), Bloomsbury Academic

Corsi, P. (1999). Il Pellegrino al Gargano rivisitato, Pellegrini e santuari nel Gargano medievale in *Pellegrinaggi, pellegrini e santuari sul Gargano, Atti del V Convegno di Studi* (SannicandroGarganico, 6-7 giugno 1998), (Ed: P.Corsi)

Coşkuner, B. (2009).*11. Yüzyılda Kapadokya Bölgesinde İsa'nın Doğumu ve İsa'nın Çarmıha Gerilme Sahneleri*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Cotecchia, V. (1974). *Studio geologico-tecnico e stato di conservazione*, Matera, s.6.

Couzin, R. (2015). *The Traditio Legis: Anatomy of an Image. Archaeopress*, Gordon House 276 Banbury Road Oxford, England.https://www.academia.edu/12388436/The_Traditio_Legis_Anatomy_of_an_Image (ErişimTarihi 28.12.2020).

Cox, S. (2012). *Saint Sebastian: An Enduring Homoerotic Icon*, Scribd.

Crisostomo, G. *Mattheum Homilia, Homilia XII,* PG 57, 201-208.

Cumbo, C. (2018). *L'ogdoade cristiana: riflessioni e ipotesi a partire dagli studi di Antonio Quacquarelli*, De MedioAevo.

Curcic, S. (2012). Divine Light: Constructing the Immaterial in Byzantine Art and Architecture, *Architecture of the Sacred: Space, Ritual and Experience from Classical Greece to Byzantium* (Ed: B.D.Wescoat and R.G.Ousterhout), Cambrige University Press. s.319

Cutler, A. (1987). *Under the Sign of Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 41.

Cutler, A. (2000). *The Cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy*, *Byzantium, Italy and the North: Papers on Culturel Relations,* London, 164-189.

Çıvgın, İ. (2008), *Güney İtalya Tarihi*, Maya Akademi, Ankara, s.98

Dale, T. E. A. (2010). Cultural Hybridity in Medieval Venice: Reinventing the East at San Marco after the Fourth Crusade's in *San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice,* (Ed.H. Maguireand R. S. Nelson), Washington DC: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 151-192.

Dalena, P. (1984). I monasteri benedettini in rupe: un problema storico-archeologico, L'esperienza monastica benedettine e la Puglia, *Atti del Convegno di studi organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto,* (Ed. C. D. Fonseca, Bari-Noci-Lecce-Picciano, 6-10 ottobre 1980), Vol. II, Galatina.

Dalena, P. (1985). Presenze rupestri medioevali nel territorio di Rossano: revisione storiografica e prospettive di ricerca, *Miscellanea*, 4, Rossano. Atti Grafiche E.Di Mauro S.p.A.,Cava dei Tirreni, s.168

Dalena, P. (1990). *Da Matera a Casalrotto. Civiltà delle grotte e popolamento rupestre*, Galatina, s.13

Dalena, P. (2002). Le vie di pellegrinaggio medievale nel Mezzogiorno italiano, Calo Mariani, *Il cammino di Gerusalemme*, 449-462.

Dalena, P. (2003). *Dagli Itinerari ai percorsi. Viaggiare nel Mezzogiorno medievale*, Bari.

Dalfino, G. (2007). *Architettura medievale in Puglia tra Oriente e Occidente* https://www.academia.edu/4061875/Archeologia_medievale_in_Puglia_tra_Oriente_e_Occidente_Le_chiese_a_cupola?auto=download (Erişim Tarihi 7.5.2016)

Daniélou, J. (1964). *Le symbole de la caverne chez Grigoire de Nysse,* in Mullus, Festschrift T. Klauser, 43-51.

D'Arienzo, M. (1987). *Da Gelasio I a Giovanni Paolo II. 15 secoli di devozione e di pellegrinaggi papali al Monte Gargano*, Foggia.

Delehaye, H. (1933). Les Origines du culte des martyrs. *Subsidia Hagiographica,* 20.

Derosa, L. (1999). Le cattedrali di Anglona e Tursi, Basilicata regione notizie, Vol. 24, N.92 (2).

De Francovich G. (1961). Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti tra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d.C.,*"Scritti di Storia dell'arte in onore di M.Salmi , I*", Roma, s.173-234.

de Jerphanion, J. (1930). *La voixdesMonuments*, Vol. I, Paris: LesÉditions Van Oest.

de Jerphanion, G. de (2015). *La Cappadoce*, *Un Siécle Aprés G. de Jerphanion, Tome I-II,* Geuthner.

De' Maffei, F. (1973). Roma, Benevento, San Vincenzo al Volturno e l'Italia settentrionale, *Commentari*, 255-285.

de Mambro Santos, R. (2017). *The Church of Santa Maria Assunta a Polignano a Mare. The History of a Monument*, Bari: Maria Adda Editore.

de Marchi, P. M. (2001). *Insediamenti e necropoli d'ambito longobardo in Canton Ticino,* Edizioniall'insegna del Giglio.

de Maria, L. (2001). Gesti e atteggiamenti nell'iconografia battesimale paleocristiana, L'edificiobattesimale in Italia. Aspetti e problemi, vol. II, *Atti dell'VIII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana* (Genova, Sarzana, Albenga, Finale Ligure, Ventimiglia 21-26 settembre 1998), Bordighera, Istituto internazionale di studi liguri, 477-496.

De Michele, S**.** (2015)**.** *Gli affreschi di Santa Maria Antiqua: la parete palinsesto.* https://restaurars.altervista.org/gli-affreschi-di-santa-maria-antiqua-la-parete-palinsesto/(Erişim Tarihi: 07.08.2020).

De Rosa G.(1999). *Storia della Basilicata*, Roma: Laterza

de Ruggeri, R. (2008). *La Cripta del Peccato Originale a Matera*, Matera: Edizioni Giuseppe Barile.

de Ruggeri, R. (2012). Un modello di intervento conservativo: il restauro della cripta del Peccato Originale di Matera, AA. VV.,*L'habitat rupestre nell'area mediterranea. Dall'archeologia alle buone pratiche per il suo recupero e latutela*, Giornate Internazionali di studio in Terra Jonica (Massafra, Palagianello, 29 -30 - 31 ottobre 2010), Massafra, s. 171 - 173.

de Sanctis, P. (2000) Palma, *Temi di iconografia cristiana,* (Ed. F. Bisconti), Citta' del Vaticana.

De Stefano, (tarihsiz), Basilicata: la storia, il territorio, l'economia e le tradizioni, *Conoscere Basilicata*,

http://www.ansiasessualita-barlettamatera.it/1/upload/2_generalita_.pdf (Erişim Tarihi 20.1.2019)

de Varazze, J. (Jacobus de Voragine) (1914). *Legenda Aurea (The Golden Legend: Lives of The Saints)*, (Çev. W. Caxton), Vol:5, Cambridge University Press.

de Varazze. J. (tarihsiz) *Golden Legend (Legenda Aurea*). http://www.intratext.com/ixt/ENG1293/_P8N.HTM (Erişim Tarihi 15.1.2021)

de Varazze, J. (tarihsiz) .*Legenda aurea* https://archive.org/stream/legendaaureavulg00 jacou oft? ref= ol# page/ n8/mode/1up Capitolo CCII, s.898. (Erişim Tarihi 25.1.2021)

de Varazze, J. (2007). "*CXV. De Assumptione Beate Virginis Marie",* Legenda Aurea con le miniature del Codice Ambrosiano C 240 if.", (Ed: G. P. Maggioni), Firenze, Sismel; Milano; Edizioni del Galluzzo, Biblioteca Ambrosiana. vol.2, s.866-899.

de Varazze, J. (2007a). *Legenda Aurea*, Vol. I, CXIII, BibliotecaAmbrosiana, De SanctoLaurentiomartyre.

del Balzo M. (1933). *Affreschi Del TrecentoNellaCriptaDi S. Francesco Ad Irsina*, (Ed: IstitutoItalianoD'ArtiGrafiche), Bergamo.

D'Elia, M. (1987). I beni artistici e storici in Lucania, "*Mezzogiorno, Lucania, Maratea*".

dell'Aquila, F. Messina, A. (1998). *Le Chiese rupestri di Puglia e Basilica*, Bari: Mario Adda Editore.

dell'Aquila, F. (2015). *La chiesa dei templa: S. Lucia alle Malve, Matera*. https://www.archeomedia.net/wp-content/uploads/2015/10/S-lucia-Matera.pdf (Erişim Tarihi 02.03.2016).

dell'Aquila, F. (2017) Chiese biabsidate, *Matera,* Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio, Anno1 n.1, Periodo 21 settembre-20 dicembre 2017, s.28-29

dell'Aquila, F. (tarihsiz). *Note sulla Loquela digitorium e gestualita' negli affreschi pugliesi*. https://docplayer.it/6876513-Note-sulla-loquela-digitorum-e-gestualita-negli-affreschi pugliesi.html. (Erişim Tarihi: 14. 03. 2021).

Demir, H. (2018). Meryem'e Müjde Sahnesinde Meryem'in Kirmeni, Kırmızı ve Mor Yünü Üzerine Görüşler, *Bilimname* XXXVI, 2, 375-397.

Demus, O. (1964). *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Routledge&Kegan Paul.

Demus, O. (1988). *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice,* Chicago: The University of Chicago Press.

Deremble, J. P. (2000). Tipologia, *Enciclopedia dell'Arte Medioevale,* XI, Roma, s.188-194.

Derman, M.U. (1997). https://islamansiklopedisi. org.tr/hat (Erişim tarihi: 01.01.2017)

Derosa, L. (1999). "Le cattedrali di Anglona e Tursi" *Basilicata regione notizie*, Vol.24, N.92(2) , s.34

Dessi,R.M. (tarihsiz).Guelfi e Ghibellini: prima e dopo Montaperti (1246-1358) s.21-32. https://www.academia.edu/2586907/Guelfi_e_Ghibellini_prima_e_dopo_la_battaglia_di_Montaperti (Erişim Tarihi 5.2.2021)

di Cunzolo. V. (2011).La grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano. *Medievalia 3,* Salerno: Itinera, s.69-94.

Di Dario Guida, M. P. (1992) *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 29-38.

di Giovanni, S. (tarihsiz). Un excursus delle più interessanti rappresentazioni iconografiche del tema della Natività nell'artecristiana delle origini (IV- XIV secolo), *Arte, Periodico italiano,* 40-44.

di Puglia, G. (2003). Le *gesta di Roberto il Guiscardo*, (Trad. e note: F. De Rosa, Cassino, s.100

Diacono, P. *Historia Lonbogardarum,* Capitolo IV, ca.46, ca.41.

Dibenedetto, G. (1975). *I Benedettini in Puglia. Allesorgenti del romanico, Puglia XI secolo,* Bari, 315-317.

Didron, A. N. (1851). *Christian Iconography: Or, The History of Christian Art in the Middle Ages,* (Çev. J. Millingtonand H. G. Bohn), Digitized for Google Books.

Didron, A. N. (1886). *Christian Iconography: or The History of Christian Art in The Middle Ages*, Londra: George Bell.

Diehl, C. (1894). *L'Art Byzantin dans l'Italie méridionale,* Paris: Librairie de l'Art, (Ed: Roma,1977), s.25-28, 151

Diehl, C. (1925). *Manuel d'artbyzantin,* 1910, Paris: Librairie Auguste Picard.

Dionigi Areopagita (2010). *Tutte le opere*, (Ed: P.Scazzoso-E.Bellini), Bombiani, s.189-352

Dodd, E. C. (2004). Medieval Painting in the Lebanon, *Sprachen und Kulturen des Christlichen Orients 8,* Wiesbaden: ReichertVerlag.

Doğer, L. (2002). Bizans Eserlerinde Bezeme Öğesi Olarak Kufi Yazı Taklidi Motifler, *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu, Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan 10-13 Ekim 2001*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 247-261.

Doig, A. (2008). *Liturgy and Architecture, From the Early Church to the Middle Ages*, Ashgate Press.

Dragu, M.(tarihsiz). *Style and Color in the Icons from Santa Maria Antiqua*. https://www.academia.edu/15414881/Style_and_Color_in_the_Icons_from_Santa_Maria_Antiqua/(Erişim Tarihi: 26.07.2020).

Duffy, E. (2000). *La grande storia dei papi, santi, peccatori, vicari di Cristo.* Milano: Mondadori.

Dunbar, A. B. C. (1904). *A Dictionary of Saintly Women*, Vol. 2, London: George Bell&Sons.

Durand, G. (1230-1296). *Crux triumphalis in plerisquelocis in medio ecclesiae ponitur*, The Online Books.

Durand J. (1992). *Catalogue de l'exposition Byzance, musée du Louvre*, Parigi

Durando, G. (tarihsiz). *Rationale Divinorumo fficiorum*, CCCM140A, l. VI, cap. 83, par. 15.

Dvornik, F. (1990). *Konsiller Tarihi İznik'ten II. Vatikan'a*, (Çev. M. Aydın), X.dizi, sayı:13, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, TTK Yayınları.

Eastmond, A. (2010). The Limits of Byzantine Art, *A Companion to Byzantium*, (Ed: Liz James), Wiley- Blackwell, s. 313-322.

Ebanista, C. e F.Fusaro (2005). *Cimitile: guida al complesso Basilicale e alla città*. Nuova Edizione ampliata e aggiornata, Cimitile. s.19-105.

Egeria (1991). *Pellegrinaggio in Terra Santa*, (Ed. N. Natalucci), Firenze: Nardini editore.

Eliade, M. (2000). *Dinler Tarihine Giriş*, (Çev: L.Arslan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliano, C. (170-230, 35), *Sulla natura degli animali*, X. Kitap,13.

Emre, N.Y.(1999). *Bizans Sikkelerinde Dinsel Unsurlar,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. s.74

Enciclopedia Treccani, Genesi.https://www.treccani.it/enciclopedia/genesi/ (Erşim Tarihi 13.04.2020).

Erdem, M.(tarihsiz). Hıristiyanlıktaki Vaftiz Anlayışı üzerine bir Araştırma. https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/50029 (Erişim Tarihi 30.8.2020)

Erdihan, Y. (2018). *Bizans Anıtsal Resminde Çerçeveler ve İşlevleri,* Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

Ermeni Çocukluk İncili.
https://it.wikipedia.org/wiki/Vangelo_armeno_dell%27 infanzia. (Erişim Tarihi 30.8.2020)

Esche-Braunfels, S. (1991). Adamo ed Eva, *Enciclopedia dell'Arte Medievale, I,* Roma, 138-145.

Esposito, D. (2014). *Il dibattito critico sulla scultura contemporanea in Italia (1960-2010),*Universita' degli studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale, Dottorato di Ricerca in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storic oartistica e dei sistemi territoriali XI Ciclo, Anno Accademico.

Esposito, G. (2014). Riforma, Controriforma e il Concilio di Trento (1510-1563)
https://www.academia.edu/6627776/Riforma_Controriforma_e_il_Concilio_di_Trento_1510-1563_ (Erişim Tarihi 30.8.2020).

Eszenyi, E. (2016). *Angels as the ManusDei: Evidence in Art and Angelology*, Acta Academiae Artium Vilnensis

Evangelista, T. (2013). *Gloria in Exelsis, La Nativita' nell'arte,* Pro Loco di Pesche, Isernia.

Evans, H. C. and Wixom, W. D (1997).*The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A. D. 843-1261*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Falkenhausen V.Von (1975). Problemi istituzionali, politico-amministrativi ed ecclesiastici della seconda colonizzazione bizantina. Ricerche e problemi. *Atti del Primo Convegno Internazionale di studi sulla civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia (Mottola - Casalrotto, 29 September-3.Oktober 1971),* Genova, s.47

Falkenhausen, V. von (1978). *La dominazione bizantina in Italia meridionale dal IX all'XI secolo*, Bari: EcumenicaEdittrici,60-82.

Falkenhausen, V. Von vd. (1982). *I Bizantini in Italia*, Milano, Scheiwiller.

Falkenhausen, V. Von (1983). *I Longobardi meridionali*, *Storia d'Italia 3,* Torino.

Falkenhausen V. Von, (1992). Montecassino e Bisanzio dal IX al XII secolo, Avigliano-O.Pecere. L'Eta' dell'abate Desiderio, C.3.1.*Storia, arte e cultura. Atti del IV Convegno di studi sul Medioevo meridionale* (Montecassino-Cassino, 4-8 ottobre 1987), *Miscellanea Cassinese 67* (Montecassino,1992) , s.87-107

Falkenhausen, V.Von (1993). L'Italia meridionale bizantina (IX.-XI. secolo). *I bizantini in Italia*, (Ed: G.Cavallo vd.). Garzanti-Scheiwiller.

Falkenhausen, V.Von (1996). La diocesi di Tursi-Anglona in epoca normanno-sveva. Terra d'incontro tra Greci e Latini, Santa Maria d'Anglona, *Atti del Convegno internazionale di Studio (Potenza-Anglona,13-15 giugno 1991)* (Ed: C.D.Fonseca-V.Pace), Galatina-Lavello, s.27

Falkenhausen, V. Von (2003). "Between two empires: Byzantine Italy in the reign of Basil II, P. Magdalino, *Byzantium in the Year 1000*, Leiden and Boston, 141-152.

Falkenhausen, V. Von (2007). The South Italian Sources. *Byzantines and Crusaders in Non-Grek Sources, 1025-1204*, Oxford (British Academy).

Fasola, Giusta, N. (1941). *Nicola Pisano. Orientamenti sulla formazione del gusto italiano,* Roma: Fratelli Palombi Editori.

Fazio Smith R. (2014). *L'annunciazione nell'arte: origini e segreti dell'iconografia*. Folia Focus.
https://www.foliamagazine.it/annunciazione-origini/ (Erişim Tarihi: 07.06.2020).

Ferguson, E. (2009). *Baptism in the Early Church: History, Theology and Liturgy in the First Five Centuries,* Cambrige.

Ferrari,M., R. Rao, P. Terenzi. (2020). *Rappresentazioni del potere angioino nell'Italia comunale: sovrani, ufficiali, città*, Roma: École française de Romes, 251-284

Fiaccavento, B. (2012) *Santa Lucia, Vergine e Martire siracusana*.
http://comiso2.altervista.org/Santa.Lucia.pdf(Erişim Tarihi: 29.01.2021).

Finney, M. (2013). Servile Supplicium: Shame and the Deuteronomic Curse-Crucifixion in Its Cultural Context, Article, *Biblical Theology Bulletin A Journal of Bible and Theology,·* August, 124-134.

Folda, J. (1976). *Crusader Manuscripts illumination at Saint-Jean d'Acre. 1275-1291*, Princeton University Press.

Folda, J. (1997). I manoscritti miniati negli Stati crociati, *Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270, catalogo della Mostra a cura di M. Rey-Delqué* (Roma 1997), Milano, Electa, 1997, s. 299-305.

Folda, J. (1992). The Saint Marina Icon: Maniera Cypria, Lingua Franca, or Crusader Art? *FourIcons in the Menil Collection,* (Ed. B. Davezac), Menil Collection Monographs 1, Houston: Menil Foundation, 106-133.

Folda, J. (2015). Twelfth-Century Pilgrimage Art in BethlehemandJerusalem: Points of Contact between Europe and the Crusader Kingdom, *Romanesque and the Mediterranean: Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds, c. 1000 to c. 1250,* (Ed: R. M. Bacileand J. McNeill), British Archaeological Association, Leeds: Maney, 1-14.

Folletti I. e I. Quadri (2013). Roma, l'Oriente e il mito della Traditio Legis, Opuscula Historiae Artirum, Byzantium, Russia and Europe, *Meeting and Construction of Worlds, Opuscula Historiae Artium, 62/2013,Supplementum*, 16-37.

Fonseca, C.D. R.Caprara e E.Jacovelli (1962). *Contributo per la carta archeologica del complesso di cripte del territorio di Massafra*

Fonseca, C. D. (1970). *Civiltà Rupestre in Terra Jonica*, Genova.

Fonseca, C. D. (1979). *Gli insediamenti rupestr imedievali del Basso Salento*, Galatina.

Fonseca, C. D.,R.Demetrio, G. Guadagno (1999). *Matera*, Matera.

Fonseca, C.D. (2000). La vita in grotta fra angeli e demoni. *Le ali di Dio. Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente, Mostra sugli angeli per il Giubileo del Duemila*, Bari 6 maggio- 31 agosto 2000, Caen 29 settembre-31 dicembre 2000, Cinisello Balsamo (Ed: M.Bussagli e M.D'Onofrio)

Fonseca, C. D. (2004). *Tursi: La Rabatana. Quaderni di Scienza della Conservazione,* Vol 4, s.335-346.

Fonseca, C.D. (2005). *Il Medioevo* 2, Storia della Basilicata, Bari-Roma, Laterza, s.3. http://www.jstor.org/stable/20861994 (Erişim Tarihi 17.06.2014)

Fonseca, C.D. (2006). Le istituzioni ecclesiastiche dal tardo antico al tardo Medioevo, *Storia della Basilicata, Il Medioevo*, (Ed: C.D.Fonseca, D.De Rosa, A.Castro), Editore Laterza, s.231-306.

Fontana, M. V. (1993). L'influsso dell'arte Islamica in Italia, Eredita' dell'Islam-*Arte Islamica in Italia, Venezia,* 455-498.

Fontana M. V. (2016). Kufic Ornamental Motifs in the Wall Paintings of Six Churches in Southern Italy, *IOSR Journal Of Humanities And Social Science* (IOSR-JHSS) Vol. 21, Issue 12, Ver. 2

Franceschi, F.,I.Taddei (2014). Le *città italiane nel Medioevo, XII- XIV secolo*, Bologna: Il Mulino, s. 259-262.

Francisci, M. (tarihsiz). *La croce di Petrus.* https://www.academia.edu/36740187/LA_CROCE_DI_PETRUS(Erişim Tarihi 1.9.2020)

Franzon, S. (2011). *I gioelli da capo nelle raffigurazioni quattrocentesche della Vergine Maria*, OADI., (Riv.Osservatorio arti decorative in Italia).

Frigerio, L. (2014). *Serpente, Bestiario Medievale,* Milano.

Frinta, M. S. (1981). Raised Gilded Adornment of the Cypriote Icons and the Occurrance of the Technique in the West, *Gesta*, XX, 333-347.

Frugoni, C., Lomartire, S., Zanardi, B. (1995). *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Einaudi, Torino.

Frugoni, C. (2010). *La voce delle immagini, Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi Editore.

Fuccella, P. (tarihsiz). *I Normanni.* http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/storia/storia07.pdf (Erişim Tarihi 21.5.2015)

Gaias, M.P. (2015). Il retablo della Madonna del Latte e gli affreschi seicenteschi nella chiesa di nostra Signora del Regno di Ardara. s.113-213. *Il Retablo Maggiore di Ardara. Cinquecento anni di storia, arte,* fede. *Atti del Convegno di Studi, Ardara, 25 settembre 2015,* Carlo Delfino Editore.

Gambacorta, A. (1963). Culto e pellegrinaggi a San Nicoladi Bari prima fino alla prima Crociata, Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla 1a Crociata*, Atti del Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualita' Medievale (Todi,8-11 ottobre), Todi.*

Gambetta, G. di (2019*).* Il melograno ritrovato, *Mathera,* Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio, Dic. 2018/Marzo 2019, Anno II, n.6, 113-119.

Gattini, G. (1882). *Note storiche sulla città di Matera e sulle sue famiglie e nobili*, Napoli, 15-20.

Gay, G. (2001). *L'Italia meridionale e l'Impero bizantino*. *Dall'avvento di Basilio I alla resa di Bari ai Normani. (867-1071),* Arnoldo Forni Editore.

Gay, G. (2011). *L'Italia meridionale e l'Impero bizantino*, Lecce: Capone Editore

Gazioğlu, H. H. (2020). *Bizans Sanatında İşlevsel Bir İkonografi: Deesis*. https://gorgondergisi.com/bizans-sanatinda-islevsel-bir-ikonografi-deesis/(Erişim Tarihi: 02.09.2020).

Gerstel, S. E. J. (2012). Tiles of Nicomedia and the Cult of Saint Pantaleimon, *Byzantine Religious Culture,* Brill, 173-186.

Gervase, M. (1963). *Byzantine Aesthetics*, New York: The Viking Press.

Gestrin, F. (1979). La migrazione degli slavi in Italia nella storiografia Iugoslava, *Quaderni storici, Vol.*14, No:40, 7-30.

Gharib, G. (1993). *Le icone mariane, storia e culto*, Roma: Città Nuova. https://www.riccardobrunetti.it/Madonna%20del%20Pileri2.htm#_edn31(Erişim Tarihi: 14.10.2020).

Gianfreda, Mons. G. (1966). Influsso Bizantino in Otranto, in campo artistico, letterario, sociale ed economico. (Comunicazione di Mons. Gainfreda ad Oxford l'8 settembre 1966). *XIII. Congresso Internazionale di Studi Bizantini ad Oxford. ,* Mediateca, Provincia di Lecce, Progetto Ediesse. s.451-453

Gimma, G. (1730). *Della storia naturale delle gemme, delle pietre e di tutti i minerali*, 1, Napoli: Muzio.

Giordano, D. (1989). *La cripta del Peccato originale a Matera*, Matera, s. 41

Giordano, D.(2010)(O.S.B. Order of Saint Benedict). Le chiese rupestri di Matera, Problemi e orientamenti, *Nicolaus. Rivista di teologia e cumenico-patristica, vol. 37, 2*, s.261-277.

Giustiniani, L. (1805) *Dizionario geografico ragionato del Regno di Napoli*, Napoli.

Giusti A., G. Raddi delle Route. (1996). *Da Roma e Firenze: Vicende e restauro di un mosaico Altomedievale*. OPD Restauro, 1996, No. 8, 185-190

Gonzales, J. (2011). *The representation of Christ in Byzantine Hermitages: A Comparison, Vexilium: the under graduate jurnal of classical and medieval studies,* Issue 1, Western Washington University, 46-53.

Gonzales, S. Maria, J. Garcia, P. Candela. (2014). Exaltata super choros angelarum: Musical Elements in the Iconogrpahy of the Coronation of the Virgin in the Italian Trecento Painting, *Music in Art,* Vol.39. No.1-2, 61-86.

Gouma-Peterson, T. (1994). An 18th Century Deesis Icon and its a Cultural Context, *Δελτιον Τησ Χριστιανικησ Αρχαιολογικησ Εταιρειασ, Χαε* 17 (1993-1994), Atina, 331-346.

Grabar, A. (1936). *L'empereur dans l'artbyzantin. Recherches sur l'artofficiel de l'Empired'Orient*, Paris: Le BellesLettres.

Grabar, A. (1957). *L'Iconoclasm e byzantin*, Paris.

Grabar, A. (1958). *Les Ampoules de Terre Sainte 'Monza-Bobbio'*, Paris: Librairie C. Klincksieck.

Grabar, A. (1966). *L'età d'oro di Giustiniano*, Milano: Rizzoli.

Grabar, A. (1979). *L'art paléochrétien et l'art byzantin: recueil d'études 1967-1977* /André Grabar-London: Variorum reprints.

Grabar, A. (1980). *Christian Iconography. A study of itsorigins*, Princeton: Princeton University.

Grabar, A. (1983). *Bisanzio, Le vie della creazione nell'iconografia cristiana*, Milano: Jaca Book, s.183-220.

Grassigli, G. L. (2003). Il Missorium di Teodosio: Tra iconografia e iconologia, *ASAtene LXXXI, serie III, 3, Tomo I,* 519-542.

Gregorio di Nissa. *In Diem Natalem*, (Ed. F. Mann), GNOX 2, s.235-269 (PG 46.1128-1149)

Grégoire de Tours, *Miraculorum, lib*. I, *De Gloria Martyrum*, PL 71, coll. 724-725 [MGH, Script. I / 2, *Miracula et opera minora*, a cura di B. Krusch 1885/1969.

Grelle Iusco, A. (1979). *Arte in Basilicata: rinvenimenti e restauri:* Matera, Palazzo del Seminario, De Luca.

Grelle Iusco, A. (1981). *Catalogo della Mostra,* Arte in Basilicata. Roma: Edizione de Luca.

Grelle, F. (2000). Ordinamento provinciale e organizzazione locale nell'Italia meridionale, *Atti Taranto* XXXVIII, s.115-139

Grierson, P. (1973). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Volume Three Part I, Leo III to Nicephorus III 717-1081* (Ed. A. R. Bellingerand P. Grierson), Washington D.C.

Gökcan, F. S. (2010). *Gülşehir, Karşı Kilise (St. Jean Kilisesi) İkonografisi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Gökcan, F. S. (2012).İsa'nın Passionu'nun Bizans Litürjisine Yansıması (Germanus Sembolizmi),*Uluslararası Katılımlı XV. Orta çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*: Anadolu Üniversitesi- Eskişehir 19-21

Ekim 2011 = Proceedings of the XVth International Symposium of Medieval and Turkish Era Excavations and Art History Researches Anadolu University-Eskişehir 19-21 October 2011, cilt: I, 381-388.

Guillou, A. (1974). *Geografia amministrativa del catepanato bizantina d'Italia (IX-XI sec)*, Calabria Bizantina, 116-120.

Guillou, A. (1975). La seconda colonizzazione bizantina nell "Italia meridionale". La Civilta' Rupestre Mediovale nel Mezzogiorno d'Italia- Ricerche e Problemi, *Atti del Primo Convegno Internazionale di Studi,* (Ed: C.D.Fonseca), Edizione dell'Istituto Grafico S.Basile, Genova, s.27-44

Guillou, A. (1977).Longobardi, bizantini e normanni nell'Italia meridionale: continuita' o frattura? Il passaggio dal dominio bizantino allo stato normanno nell'Italia meridionale, *Atti del secondo convegno internazionale di studi sulla civilta' rupestre* (Taranto-Mottola 21 ottobre- 4 novembre 1973, (Ed: C.D.Fonseca), s.24-44

Gulizia, D. (tarihsiz). Il ciclo musivo del Duomo di Monreale. https://www.academia.edu/ 5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 18.9.2020)

Güç, A. (2001). *Yahudilikte Defin ve Sonrasına Ait Gelenekler*, Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, 10 (1), s.63-78.

Gül, S. (2013). *Türkiye'de Bizans Dönemi Kiliselerinde Yer Alan "Deesis" Sahneleri*. https://www.academia.edu/38102039/T%C3%BCrkiyede_Bizans_D%C3%B6nemi_Kiliselerinde_G%C3%B6r%C3%BClen_Deesis_Sahneleri_-_Selma_G%C3%BCl.(Erişim Tarihi 09.09.2020).

Haldon, J. (2007). *Bizans Tarih Atlası*, (Çev. A. Özdamar), İstanbul: Kitap Yayınevi.

Halm, K. (1863). *Rhetores Latini minores*, Lipsiae.(Ed: B.G.Teubneri)

Hankey, W. J. (2004). *Pantokrator: the Cosmic Christ: A Christina Theology of Nature*. St. Peter's Publications.

Harley-McGowan, F. (2011). The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity, In *Gems of Heaven: Recent research on engraved gem stones in late antiquity*, AD 20–600, (Ed. N. Adams and C. Entwistle), London: British Museum, 214−220.

Helou, N. (2006). A propos d'une ecole syrolibanaise d'icones au XIIIe siecle, *Eastern Christian Art, in Its Late Antique and Islamic Contexts,* 53-72.

Herde, P. (1973). *Il papato e la chiesa greca nell'Italia meridionale dal'XI al XII secolo*, Padova: Editrice Antenore, s.213-255

Hetherington, P. (1989).*The 'Painter's Manuel of Dionysius of Fourna*, California: Oakwood Publications.

Holweck, F.G. (1913). The Five Sacred Wounds, *Catholic Encyclopedia*, Vol.15

Hunt, L.A. (1991). "A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai," *Byzantine Modern and Greek Studies* 15.

Hülsen, C. (1927). *Le chiese di Roma nel Medioevo: cataloghi e appunti*, Firenze: Olshki, 280-297.

Iconografia e arte cristiana (2004). (Ed: R. Cassanelli e E. Guerriero) Vol. 1, Cinisello Balsamo-Milano: San Paolo, s. 541.

I colori della vita (1995). *Atti del Convegno Internazionale*, Editrice La Stampa, Torino.

Il culto micaelico di Albidona: San Michele Arcangelo: Dai longobardi ad oggi. (2008). *I Quaderni dell'Altra Cultura,* n.20/Maggio 2008 (Dir: G.Rizzo), s.4-35

I manoscritti miniati negli Stati crociati (1997). *Le Crociate. L'Oriente e l'Occidente da Urbano II a San Luigi 1096-1270, catalogo della Mostra a cura di M. Rey-Delqué* (Roma 1997), Milano: Electa, s. 299-305.

Immerzeel, M. (2009). Identity Puzzles: Medieval Christian Art in Syria and Lebanon, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 184, Louvain: Peeters

Il mondo bizantino (2008). *c.II.*, (Ed:J.C.Cheynet-S.Ronchey-T.Braccini), Trento: Einaudi, s.46

Indelli, T. (1986). Normanni in Italia (XI-XII sec). Dossier*, Medioevo, 1986 agosto,* s.85- 105

I Sassi e il Parco delle chiese rupestri di Matera, Patrimonio dell'Umanita', *Piano di Gestione* 2014-2019.

Işık Şen, V. (2017). Bizans İkonlarından Günümüze Sanatta Meryem ve Çocuk Motifi. *idil, 2017*,Cilt 6, Sayı 32,Volume 6,Issue 32,s.1359- 1383.

Itten, J. (2002). *Arte del colore*, Milano: Il Saggiatore.

Iusco, S.(1997). Note sugli affreschi delle chiese rupestri di Matera, "*Basilicata: il turismo possibile",* Basilicata Regione Notizie, n. 3-4, s.119-128.

Iusco. S. e Pace, V. (1982). Italy and the Holy Land: import-export, 2, The case of Apulia, *Crusader Art in the Twelft Century,* (Ed: G. Folda), Oxford, 245-259.

James, L. (2004). Senses and Sensibility and Byzantium, *Art History,* s.522-537.

Janin, R. (1934). Les sanctuaires byzantines de saint Michel, *Echos d'Orient* 33, 28-52.

Jefferson, Lee M. (2015). Revisiting the Emporer Mystique: TheTraditio Legis as an Anti-Imperial Image, *The Art of Empire: Cristian Art in its ImperialContext,* (Ed. LeeM. Jefferson e R. M. Jensen), Minneapolis: Fortress Press, 49-86.

Jeffreys E., J. Haldon and Robin Cormack (2008). "Byzantine Studies as an Academic Discipline," *Oxford Handbook of Byzantine Studies*, (Ed. Jeffreys, Haldon, and Cormack) (Oxford: Oxford University Press, 2008), s. 11.

Jensen, R. M. (2000). *Understanding early Christian art*, London: Routledge.

Jensen, R. M.(2011). *Living Water: Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism,* Supplementsto Vigiliae Christianae, v.105, Leiden-Boston: Brill, s.5.

Jensen, R. M. (2011a). Poetry of the Font: Inscriptions in Early Christian Baptisteries, *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia* 24, n.s. 10 (Norwegian Institute at Rome Publication Series, 65-83.

Jolivet-Lévy, C. (1994). Le Canon 82 du concile quinisexte et l'image de l'Agneau: a' propos d'une église inédite de Cappadoce, "*Deltion tes christianikes archaiologhikes etaireias".*

Jolivet-Lévy, C. (2001). L'*arte della Cappadocia,* Jaca Book.

Jolivet-Lévy, C. (2002). *Culte et iconographie cit.* (nota 18), London, 413-437.

Kalopissi-Verti, S. (2006). The Proskynetaria of the Templon and Nartex: Form, Imagery, Spatial Connections and Reception, *S.Gerstel, Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West.* Washington, D.C. s.107-132.

Kanellopoulos, C., Tohme, L. (2008). A True Kufic Inscription on the Kapnikarea Church in Athens? *Al-Masaq (Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean),* 20:2, 133-139.

Kaplan, N. (2017). *Bizans Dönemi Resimli Oktateukh El Yazması: Seraglio (Topkapı Sarayı Gi. 8)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Kelly, J. F. (2004). *The Origins of Christmas*, Liturgical Press.

Kartsonis, H. D. (1986). *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton: Princeton University Press.

Kaya-Zenbilci, İ. (2019). *Bizans Sanatında Nadir Bir İsa Tiplemesi*; *Günlerin Eskisi* (HoPalaıos Ton Hemeron), Biltek Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu (20-22 Aralık 2019), Ankara, Cilt 2.

Kerr, W.N. (2001). Mary, Assumption of,(Ed: Elwell Walter A.), *Evangelical Dictionary of Theology Baker Academic.*

Kessler, H. L. (1971). Hic Homo Formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles, *The Art Bulletin,* Vol. 53 (2), 143-160

Khazdan, P.Alexander, A.M.Talbot, A.Cutler, T.E.Gregory, N.P.Sevcenco (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium,* New York- Oxford, Oxford University Press

Kılınç, H. (2014). *Ortaçağ Akdeniz'inde İspanyol Bir Seyyah: Pero Tafur'un Doğu Seyahati (Tercüme ve Değerlendirme)*, Yüksek Lisans Tezi, Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi.

Kılıç, S. (2015). Bizans Dönemi Sikkelerinde Yer Alan İsa Tasvirlerinin Resim Sanatındaki Yeri, *Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, I. Dil, Kültür ve Edebiyat Çalıştayı*, *Talat Sait Halman'a Armağan Kitabı*, 219-234.

Kirschbaum, E. and Bandman, G. (1968). *Lexikon der Christlichen Ikonographie,* Rom, Herder.

Kirsten, N. (2005). The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife, *Renaissance Studies* 19:5

Kitzinger, E. (1954). *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm*, DOP, 8, 83-150.

Kitzinger, E. (1963). *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, Dumbarton Oaks Papers, Vol. 17, Washington: DumbartonOaks, 95-115.

Kitzinger, E. (2004). *Alle origini dell'artebizantina. Correnti stilistiche nel mondo mediterraneo dal III al VII secolo*, Milano.

Knipp, D. (2002). *The Chapel of Physicians at Santa Maria Antiqua*, *DOP,* Vol. 56, 1-23.

Konstantin Porphyrogenitus (905-959).*De administrando imperio,* http://homepage.univie.ac.at/ilja.steffelbauer/DAI.pdf. (Erişim Tarihi 20.12.2015)

Konstantin-VII. Porphyrogenitus. *De caerimoniis aulae Byzantinae*, II, 12, http://www.treccani.it/enciclopedia/flabello_%28Enciclopedia-dell%27 ArteMedievale%29/ (Erişim Tarihi 1.12.2017)

Korkmaz-Ekici, D. (2013). Fayyum Portreleri, *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (1), 27-36.

Küçüksipahioğlu, B. (2009). Bizans'a Elçi Olarak gelen Cremona Piskoposu Liutprand'ın İzlenimlerine Bir Bakış, *Osmanlı Araştırmaları, XXXIV*, Prof. Dr. Muammer Kemal Özergin Hatıra Sayısı II, İstanbul, 159-173.

Kordi, S.(2009). *Byzantine Painting and Visual Communication*. https://www.academia.edu/1566573/Byzantine_Painting_and_Visual_Communication (Erişim Tarihi: 28.11.2020).

Kriza, A. (2015) The Royal Deesis- An Anti-Latin Image of Late Byzantine Art, Cross Cultural Interaction Between Byzantium and The West, 1204-1669. *Whose Mediterranean is it anyway? Papers from the Forty-Eighth Spring Symposium of Byzantine Studies,* Milton Keynes, 28th–30th March 2015, (Ed. A. Lymberopoulou), London and New York: Routledge, 272-290.

Kutsal Kitap (2009). İstanbul, Kitab-ı Mukaddes Şirketi.

Kühnel, G. (1988). *Wall Painting in the Latin Kingdom,* Gebr. Mann,5-128.

Lanzoni, F. (1916). Studi storici-liturgici su S. Apollinare Nuovo, *Felix Ravenna 2, Rome, Ravenna and Venice*, 750-1000: Byzantine Heritage, Imperial Present, Oxford: Oxford University Press, 90-98

Lanzoni, F. (1927). *Le diocesi d'Italia dalle origini al principio del secolo VII*. Biblioteca Apostolica Vaticana, s. 329.

Lassandro, D. (1983). Culti precristiani nella regione garganica, *Santuari e politica nel mondo antico, (*Ed. M. Sordi), Milano, 199-209.

Lattanzi, E. (1980). L'insediamento indigeno sul pianoro di S. Salvatore-Timmari (Matera), *Attivita' archeologica*, 239-241.

Lazarev, V. N. (1967). *Storia della pittura bizantina,* Turin: G. Einaudi.

La Civilta' Cattolica (1999), Vol. 4, quaderni 3582-2588.

La Regola Benedettina, https://ora-et-labora.net/sergiobini_regolabenedettina.pdf (Erişim Tarihi: 01.02.2021).

La Scaletta (1995).*Chiese e asceteri rupestri di Matera*. (Ed: M.Padula, C.Motta e G.Lionetti), Roma: De Luca Editori d'Arte.

Lavermicocca, N. (1981). Gli affreschi della cripta del «Peccato originale» a Matera, AA.VV. Learee omogeneedellaCiviltàrupestrenell'ambitodell'ImperoBizantino: la Cappadocia. *Atti del V convegno internazionale di studio sulla Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia* (Lecce-Nardò, 12-16 ottobre 1979) (Ed. C. D. Fonseca), Galatina, 403-420.

Lavermicocca, N. (1985). *La Grotta del Peccato Originale a Matera*

Lavermicocca, N. (2010). *Bari bizantina. 1156-1261: Bisanzio dopo Bisanzio*, Bari: Edizioni di Pagina.

Leal, B. (2013). *Castelseprio e Torba: sintesi delle ricerche e aggiornamenti*. https://www.academia.edu/13897079/Wall_pantings_in_S_Maria_foris_portas_Castelseprio_and_the_tower_at_Torba_Reflections_and_reappraisal_In_Castelseprio_e_Torba_sintesi_delle_ricerche_e_aggiornamenti_ed_Paola_Marina_de_March

i_Mantua_SAP_Societ%C3%A0_Archeologica_2013_pp_311_244_Co_authored_with_John_Mitchell) (Erişim Tarihi: 01.07.2020).

Leccisotti, T. (1937). *Le colonie Cassinesi in Capitanata*, I. Lesina, Misc Cas 13, Montecassino, 34-67.

Leccisotti, T. (1961). *Le pergamene latine di Taranto nell'Archivio di Montecassino*, ASP 14.

Lenormant, F. (1881). *La Grande Grèce,* Paris, c. II, s.391

Leone De Castris, P. (1986). Pittura del duecento e del Trecento a Napoli e nel Meridione, *La pittura in Italia, II Duecentoed il Trecento,* (Ed: E. Castelnuovo), Milano, 461-512.

Leone, G. (1988-1989). Sulle iconografie bizantine della Madonna in Calabria, Compilate da G. Cappelli, *Calabria Nobilissima XL-XLI.*

Leveto, P. D. (1990). The Marian theme of the frescoes in S. Maria at Castelseprio, *Art Bulletin* 72, No. 3, 393-413.

Libertini, G. (tarihsiz). I Longobardi, S.Arcangelo e S. Giorgio. http://www.iststudiatell.org/altriart/i_longobardi_s_arcangelo_e_san_giorgio.pdf (Erişim Tarihi 21.12.2017)

Licinio, R. (1994). *Castelli Medievali-Puglia e Basilicata dai normanni e Federico II e Carlo I d'Angio',* Bari, s.59,96-97.

Lidova, M. (2010). The earliest images of Maria Regina in Rome and the byzantine imperial iconography, *Nis&Byzantium VIII, The Days of St. Emperor Constantine and Helena,* (Ed. M. Rakocija), Nis, 231-243.

Lofoco, L. (2004). I "Santi Militari" e l'ideologia guerriera medievale: il caso della Capitanata. Archeoclub d'Italia, Sede di San Severo. *24.Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia.* San Severo 29-30 novembre 2003. (Ed: Armando Gravina)

Longo, R. G.(1981). *Breve storia della città di Matera*, Matera: BMG.

Lopriore, L. (2006). *Pellegrinaggi mariani in Capitanata.* http://www. mondimedievali. net/microstorie /pellegrinaggi.htm (Erişim Tarihi 25.2.2021)

Lorusso Romito, R. (1999). La Puglia e i rapporti con l'Oriente balcanico tra il XII e il XIII secolo, AAVV. *Tra le due sponde dell'Adriatico-La pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia,* Ferrara.

Löx, M. (2020). The Death of Peter: Anchoring an Image in the Context of Late Antique Resrepentations of Martyrdom, *The Early Reception and Appropriation of the Apostle Peter (60-800CE).*

Lucania-Basilicata (2007). *Cantina di Venosa.*

Lucherini, V. (2014). L'immagine del Salvatore nel Sancta Sanctorum a Roma e il concetto di "Uronica", *Il potere dell'arte nel Medioevo, Studi in onore di Mario d'Onofrio,* Campisano Editore, 107-119.

Luzzi, P. (2016). Il fico: fertilita' e maledizione. Centro Studi CeSa-Saggi e Ricerche, 1. *Collana diretta de Irma Naso, Fichi. Storia, economia, tradizioni.* V entimiglia, 253-265.

Madrigal, M. (2014). *Anadolu'nun Ekümenik Konsilleri*, Kutsal Kitap ve Arkeoloji, Kitab-ı Mukaddes Şirketi.

Maggioni, G. P. (2013). Jacopo da Voragine tra storia, leggenda e predicazione. L'origine del legno della Croce e la vittoria di Eraclio. *Rivista della Fondazione Piero della Francesca*,6, s.5-30.

Maggioni, G.P. (2016). La figura di Pietro Martire nelle raccolte di sermoni "De Sanctis" di Jacopo da Voragine. Considerazioni e testi. (Ed: E.Lombardo), *Models of Virtues. The Roles of Virtues in Sermons and Hagiography for New Saints' Cult* (13 th to 15 th Century) Padova: Centro Studi Antoniani, s.91-120.

Magistrale, F. (1994). Archivio del Capitolo Metropolitano, Exultet I, *Exultet,* Bari, 129-134.

Maglio, S.N. (2003). Clima e migrazioni nella Puglia della colonizzazione trogloditica bizantina, *Riflessioni - Umanesimo della Pietra*, Martina Franca- Luglio 2003 (No.26),s. 103-142

Maguire, H. (1977). *The Depiction of Sorrow in the Middle Byzantine Art*, DOP, Vol. 31, 123-174.

Maguire, H. (1996) *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium,* Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Maguire, H. (1996a). *Image and imagination: Th eByzantine epigram as evidence forviewer response*, Toronto: CanadianInstitute of Balkan Studies, 25.

Maguire, H. (1997). *Byzantine court culture from 829 to 1204*, Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection (DOC).

Maiuri, A. (2017). *Antrum Riti e simbologie delle grotte nel Mediterraneo antico*. Sapienza Universita' di Roma, (Ed: A.Maiuri).

Mango, C. (1986). *The Pilgrimage Center of Saint Michael at Germia*, JCEByz 36 (Jahrbuch der Österreichen Byzantinistik 36), 117-132.

Mans, F. (1989). *Le recit de la Dormition de Mariae (Vaticangrec 1982), Contribution à l'étude des origines de l'escégèse chrétienne, Jerusalem,* 137-144.

Marcato, E. (1997). Maria, Area bizantina, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., VIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 227-234.

Marco Gavio Apicio. *De re coquinaria*, III-IV secolo, Liber IV, I.

Marconi Cosentino, R. (1993). *Catacomba di Comodilla: Lucerne e Altri Materiali Dalle Gallerie,* L'Erma di Bretschnedier, s.64

Martin J. R. (1955). *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, *Late Classical and Mediaeval Studies in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.* (Ed. K. Weitzmann), Princeton, s.189-196.

Martin, J. M. (2009). Il casale, Dall'Habitat rupestre all'organizzazione insediativa del territorio pugliese (secoli X-XV), *Atti del III Convegno Internazionale sulla civiltà rupestre* (SavelletridiFasano, 22- 24 novembre 2007), (Ed. E. Menestò), Spoleto, 31-46.

Martyrologium Romanum. (2001) Libreria Editrice Vaticana.

McGuckin, J. A. (2008). *The Orthodox Church: An Introduction to its History, Doctrine, and Spiritual Culture,* Oxford: Blackwell Publishing.

Medea, A. (1962). Resti di un ciclo evangelico, affreschi della cripta di Sant'Antuono a Oppido Lucano*, Archivio storico per la Calabria e la Lucania,* 301-311.

Medea, A. (2014). *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Lecce: Capone Editore.

Melvani, N. (2018) Apotropeia and Ornament: Late Byzantine Sculpture and The Migration of Pseudo-Arabic Writing, *Atti, Accademia Roveretana degli Agiati,* CCCLXVIII Anno Accademico, Ser. IX, Vol. VIII, A., 159-193.

Metford, J. C. J. (1991). *Dictionary of Cristian Lore and Legend*, Thames&Hudson.

Mignozzi, M. (2013). Abbigliati di sontuose apparenze: tracce bizantine nel ciclo materano del Peccato Originale. *La grotta del PeccatoOriginale*, Bari: Mario Adda Editore,127-171.

Minuto, D. (1964). *Ricordi basiliani tra Reggio e Locri*, Reggio C., s. 29-41

Molani, G. (2014). *La Madonna Nicopeia*. https://www.imperobizantino.it/la-madonna-nicopeia/(Erişim Tarihi 27.9.2020).

Monciatti, A. (2004). I «Cosmati»: artisti romani per tradizione familiare, *Artifex bonus, Il mondo dell'artista medievale,* (Ed: E. Castelnuovo), Roma-Bari.

Montesi, C. (2019). La dinastia normanna nell'Italia meridionale: un esempio di convivialismo, di sviluppo economico, di innovazione istituzionale, *Quaderni di economia sociale,* Fondazione Con il Sud.

Mor, C.G. (1951). *La lotta fra la Chiesa Greca e la Chiesa Latina in Puglia nel sec. X*.,Bari:Cressati, s.61

Morisi, A. (1963). *La guerra nel pensiero cristiano dalle origini alle Crociate*, Firenze.

Mouriki, D. (1968). *A Deesis Icon in the Art Museum, Record of the Art Museum,* Princeton University, Vol. 27 (1), 13-28.

Mouriki, D. (1984). The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, *Byzanz Und Der Westen,* Studien zur Kunst des europaischen Mittelalters, Osterreichische Akademie der Wissenschaften 432,(Ed. I. Huter), Wien.

Mouriki, D. (1986). *Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus*, Gennadius Library.

Mouriki, D. (1991). *The Twilight of Byzantium*, (Ed:S. Curcic-D. Mouriki), Princeton Legacy Library.

Murphy, A. C. (2015). *Intertextuality in the Mandylion and Veronica Traditions*. https://www.researchgate.net/publication/297045739_Intertextuality_in_the_Mandylion_and_Veronica_traditions(Erişim Tarihi: 30.8.2020).

Murray, L. and Murray, P. (1998). Trinity, *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture,* Oxford: Oxford UniversityPress.

Musarra, A. (2018). *Il crepuscolo della crociata. L'Occidente e la perdita della Terrasanta,* Mulino.

Muzj, M. G. (1995). *Visione e presenza. Iconografia e teofania nel pensiero di André Grabar*, Milano: La Casa di Matriona, Cap. IX.

Muzj, M. G. (2009-2010). *Culto cristiano e iconografia monumentale della Chiesa indivisa*, dispense, Pontificia Università Gregoriana, Roma.

Muzj, M. G. (2010). Le scuole di iconografia cristiana orientale in Italia. Importanza e ricchezza della loro funzione per i singoli e nella comunità. *Rischi reali e errorida evitare, Chi ha visto me ha visto il Padre" - 3° Convegno Nazionale degli Iconografi e degli Amici dell'Iconografia* - Roma, 24-26 settembre 2010. https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2010/09/29-Maria-Giovanna-Muzj-Scuole-iconografia.pdf (Erişim Tarihi: 16.05.2020).

Napolitano. E. G. (2019). *Arabic Inscriptions and Pseudo-Inscriptions in Italian Art*. Otto-Friedrich-Universitat Bamberg.

Navoni, M. (1999). La concezione liturgico-rituale del battesimo in epoca medievale, (Ed: G.Schianchi), Il Battistero di Parma. Iconografia, iconologia, fonti letterarie, Milano, *Vita e Pensiero*, 41-76.

Nicolamarino, F., Lambo, A., e Giorgio, A. (1981). *Santa Croce in Andria-Notizie Storiche e Ipotesi di Restauro*, D. Guglielmi, Andria, 58-67. https://www.andriarte.it/SantaCroce/sleonardo_sdorotea.html (Erişim Tarihi 30.01.2021).

Niewöhner, P. (2014). Historisch-topographische Überlegungen zum Trier Prozessionselfenbien, dem Christusbild an der Chalke, Kaiserin Irenes Triumph im Bilderstreit und der Euphemiakirche am Hippodrom. Bereitgestelit von /Harvard University, *Millenium, 11*, s.261-288.

Niewöhner, P. (2018). *Healing Springs of Anatolia; St. Michael and the Problem of the Pagan Legacy,* (Ed. B. Pittarakis and G. Tanman), Life is Short, Art Long, The Art of Healing in *Byzantium, New Perspectives*, İstanbul, 97-124.

Nigro, D. (2012). *Matera Altomedievale: Il cimitero di Santa Lucia alle Malve.* Yayımlanmamış Tez. Universita' di Salento, Facolta' di Lettere, Filosofia, Lingue e Beni Culturali.

Nikolasch, F., Paini, G. G., Panvini, F., Rosati (1991). Agnello*, Enciclopedia dell'artemedievale,* https://www.treccani.it/enciclopedia/agnus-dei/(*Erişim Tarihi: 03.09.2020);* https://www.treccani.it/vocabolario/trullano/ (*Erişim Tarihi: 03.09.2020).*

Nistico',U. (tarihsiz). Memorie degli iconoduli in Calabria. *Bisanzio e il Sud Italia.* http://www.imperobizantino.it/memorie-degli-iconoduli-in-calabria/(Erişim Tarihi 1.4.2014)

Kirsten, N. (2005). The icon of Santa Maria Maggiore, Rome: an image and its afterlife, *Renaissance Studies19*:5, 660-72.

Nordhagen, J. La piu' antica Eleousa conosciuta, Una scoperta in S. Maria Antiqua, *Cronacad'Arte,* Ministero dei beni e delle attivita' culturali de del turismo-Bollettino d'Arte.

Oikonomides, N. (1972). Les Listes de Préséance Byzantines des IX. et X. Siecles, *Le Monde Byzantine*, Paris. s.263-265

Ousterhout, R. G. (2015). *Konstantinopolis'te Su ve Şifa Mimari Kalıntıları Okumak*, Pera Müzesi.

Osborne, J. (1979). *The portrait of Pope Leo IV in San Clemente*, *Rome: a reexamination of theso-called 'square' nimbus in medieval art*, *BSR* 47.

Osborne, J. (2001). Artistic contacts between Rome and Constantinople in the year following the triumph of orthodoxy. (AD 843), *L'Ellenismo italiota dal VII al XII secolo. Alla memoria di Nikos Panagiotakis. Atti del Convegno,* Atene, s.261-272

Osborne, J.(2017). The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome, *International conference on the theme of "Mater Christi".*(Roma, 7-9 October).

Ostrogorsky, G. (1993). *Storia dell'impero bizantino,* Einaudi.

Ostrogorsky, G. (2011). *Bizans Devleti Tarihi*, (Çev: Prof. Dr. Fikret Işıltan), TTK.

Otranto, G., Carletti, C. (1990). *Il santuario di S. Michele sul Gargano dalle origini al X secolo,* Bari.

Otranto, G. (1993). La montagna garganica e il culto micaelico: un modello esportato nell'Europa medievale, Monteluco e i monti sacri*, Atti degli incontri di studio* (Spoleto, 30 settembre-2 ottobre 1993), Spoleto 1993, 85-124.

Otranto, G. (2010). Italia Tardoantica tra cristianizzazione e formazione delle diocesi. *Per una storia dell'Italia tardoantica cristiana*, Aprocci regionali, Bari: Edipuglia, 66-81.

Otranto, G. (2012). *Dalla Puglia all'Europa: san Michele e san Nicola tra culto, pelegrinaggi e tradizioni popolari*, Ortanto, Giordo-Aulisa, Immacolata, Santuari d'Italia. Puglia, Roma: De Luca.

Ötüken, Y. (1984). Kapadokya Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Kiliselerde Resim Programı, *Sanat Tarihi Dergisi,* 3 (3), 143-167.

Pacaut, M. (2007). *Monaci e religiosi nel medioevo,* IlMulino.

Pace, V. (1980). *La pittura dalle origini in Puglia*, (Secoli IX–XIV)*, La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente,* (Ed: P.Belli D'Elia), Milan: Electa.

Pace, V. (1985). Presenze e d'influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana, *Cipro ed il Mediterraneo orientale*, Universita' degli Studi di Bologna, Istituto di Antichita' Ravennati e Bizantine, Ravenna, Edizione del Girasole, 259-298.

Pace, V. (1994). La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e in Calabria, (Ed: G. Bertelli), *La Pittura in Italia, L'Altomedioevo*, Milano, 270-288.

Pace, V. (1994a). La Pittura rupestre in Italia meridionale, *La Pittura in Italia, L'Altomedioevo*, (Ed: C. Bertelli), Milano, 403-415.

Pace, V. (1996). Circolazione e ricezione delle icone bizantine: i casi di Andria, Matera e Damasco, *Studi in onore di Michele D'Elia, Matera/Spoleto, R&R Editrice,* 157-165.

Pace, V. (1998). *Andarpermare, Puglia e Mediterranoe tra mito e storia*, (Ed. R. Cassano vd.), Bari: Mario Adda Editore, 287-300.

Pace, V. (1998a). *Reviewed Works: The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D.843-1261*. University of Chicago Press, s.103-110.

Pace, V. (2003). Mosaici e pitture in Albania (VI-XIV secolo): stato degli studi e prospettive di ricerca, Progetto Dürres. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichita' e del medioevo: tradizioni di studio a confronto, *Atti del primo incontro scientifico (Parma- Udine,19-20 Iuglio 2002),* (Ed. M. Buoraand S. Santoro), Antichita' Altoadriatiche, LIII, Trieste, 93-128.

Pace, V. (2004). Eremiti in scena nell'Italia meridionale Medievale, *San Bruno di Colonia: un eremita tra Oriente e Occidente,* (Ed. Pietro de Leo), Rubbettino Editore, 253-290.

Pace, V. (2011). Sant'Eustachio a Santa Maria di Cerrate. Tempi e forme dell'arte, *Miscellanea di Studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Claudio Grenzi Editore, 177-184.

Pace, V. (2012). La transperiferia bizantina nell'Italia meridionale del XIII secolo. Affreschi in chiese del Salento pugliese, della Basilicata e della Calabria. *Orient&Occident méditerranéens au XIIIe siécle. Les programmes picturaux. Sous la direction de Jean Pierre Caillet et Fabienne Joubert Actes du colloque international organisé a l'E'cole française d'Athénes les 2-4 avril 2009,* Paris: Picard, s.215-234.

Pace, V. (2015). Alla ricerca di un'identita': affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo. Roma e il suo territorio nel Medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione, *Atti del Convegno internazionale di studio dell'Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti* (Roma, 25-29 Ottobre 2012)(Ed: C.Carbonetti, S.Luca, M.Signorini),Spoleto, s.475

Pace, V. (2016). La Mantia, Serena, Schede, Una Bibbia in avorio, *Arte Mediterranea nella Salerno dell'XI,* Castel Bolognese: Itaca.

Pace, V. (tarihsiz).Citta' del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9820, Exultet, *Exultet, Rotoli liturgici del Medioevo meridionale,* 101-106.

Pace, V. (1994). Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 1, (Ed: G. Cavallo), *Exultet.Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Roma.*

Paleotti, G. (1582). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,* Bologna Cap IX., XXXIIII.

Palli, E. L. (1970). *Höllenfahrt Christi, Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Viyana.

Paltiel ben A. (1966). The cronicle of Ahimaaz, New York: AMS Press.

Panarelli, F. (2003). Ottone III e il monachesimo nell'Italia Meridionale. Ottone III e Romualdo di Ravenna. *Impero, monasteri e santi asceti (Atti del XXIV Convegno del Centro Studi Avellaniti, Eremo di Fonte* Avellana,30 agosto-1 settembre 2002),Verona 2003, s.137-159.

Panarelli, F. (2012). Le origini del monastero femminile di Santa Maria la Nova tra storia e storiografia, *Da Accon a Matera: Santa Maria la Nova, un monastero femminile tra dimensione mediterranea e identita urbana (XIII–XVI secolo),* (Ed. F. Panarelli), *Vita Regularis,* Ordnungen und Deutungen religiosen Lebens im Mittelalter 50, Berlin: LIT Verlag, 1-57.

Panarelli, F. (2017). Una contea a Matera?, Apprendere cio' che vive *Studi offerti a Raffaele Licinio*, Edipuglia, s.319-328.

Papa II. Jean Paul. *Lettera Apostolica Duodecimum Saeculum* (4.12.1987). II. İznik Konsili Yıldönümü metni.

Papagna, A.(1993). *Il cristianesimo in Puglia, fino all'avvento dei Normanni (1071*),Bari: Levante Editore, s.157

Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli: Aziz Petrus ve Paulus'un Çektikleri. http://webpages.ursinus.edu/jlionarons/wulfstan/psmarcellus.html (Erişim Tarihi: 01.11.2017).

Pasolini, A. e Tola, F. (2017). San Lorenzo e i culti militanti degli Asburgo, *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, n1/II n.s., dicembre 2017, 127-174.

Patlagean, E. (1992).Ricerche recenti e prospettive sulla storia del monachesimo italo-greco, *Santità e potere a Bisanzio*, 193-220.

Patlagean, E. (1992a). *Santità e potere a Bisanzio*, Milano.

Panzanini, M. (1999). *Le reliquie dei pellegrin*i. *Le ampolle metalliche conservate a Monza e a Bobbio*, Divus Thomas. Vol. 102, No. 2, Lo Spirito Santo nell'opera di Luca (Maggio-Agosto 1999), 173-198.

Pedio, T. (1987). *La Basilicata: dalla caduta dell'impero romano agli Angioini*, II-III, Bari: Levante editori

Pedretti, C. (2005). *L'anatomia di Leonardo da Vinci fra Mondino e Berengario*, Firenze: Cartei&Becagli Editori.

Pedone, S., Cantone, V. (2013). The pseudo-kufic ornament and the problem of cross-cultural relationships between Byzantium and Islam, Byzantium, Russia and Europa, Meeting and Construction of Worlds, *Opuscula Historiae Artirum,* 13, 120-136.

Pekak, S. ve Gül, D. (2015). İsa'nın Doğumu, *Sanat Tarihi Dergisi,* Cilt, XXIV, Sayı, 2, İzmir: Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 175-226.

Pekak, S. ve Ataç, N. (2016). Bizans Sanatında Deesis Sahnesi, *Arkeoloji ve Sanat,* 151, Ocak-Nisan 2016.

Peker, N. (2008). *Kapadokya Bölgesi Bizans Dönemi Kiliselerinde Son Mahkeme Sahneleri*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Pellegrini, L. (2015). Gli Ordini mendicanti in Capitanata secoli XIII-XVI, *Capitanata medievale*, s.111-121.

Penco, G. (1961). Storia del monachesimo in Italia, Vol.I., *Dalle origini alla fine del Medioevo,* Roma.

Pertusi, A. (1965). *Venezia e Bisanzio nel secolo XI, La Venezia del Mille,* Firenze.

Pertusi, A. (1976). Insegne del potere sovrano e delegato a Bizansio e nei paesi di influenza bizantina, Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo*, Atti della XXIII Settimana di Studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (*3-9 Aprile 1975), Spoleto, 481-563.

Pertusi, A. (1978). La contesa per le reliquie di S. Nicola tra Bari, Venezia e Genova, *Quaderni Medievali* 5.

Peterson, J. M. (1910). *The Dorothea Legend: Its Earliest Records*, *Middle English Versions and Influence of Massinger's "Virgin Martyr"*, University of Heidelberg.

Petrucci, A. (1963). Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele sul Monte Gargano, Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla I. Crociata, AA. VV. *Atti del IV Convegno di studi sul tema "Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla prima crociata",* (Todi,8-11 ottobre 1961).

Piazza, S. (2006), Capitolo I. "La cavità rupestre come luogo di culto: immaginario e realtà". *Pittura rupestre medievale -Lazio e campania Settentrionale (SecoliVI-XIII)* (Publications de l'École française de Rome),s.11-38, 209-249.

Plinio Il Vecchio, *Naturalis Historia*, III. ve IX. Kitap 54.

Polibius (1942). *Storie*, (Ed.G. Ammendola), II, 39, Napoli: Rondinella.

Pontieri, E. (1926). L'abbazia benedettina di Sant'Eufemia in Calabria e l'abate Roberto di Grantmesnil, *Archivio Storico per la Sicilia Orientale XII,* s. 92- 117.

Pontieri, E. (1964). *Tra i Normanni nell'Italia meridionale*, II, Napoli.

Prandi, A. (1964). Arte in Basilicata, *Basilicata*, Milano

Prandi, A. (1964a). Il Salento provincia dell'arte bizantina, *Atti del Convegno internazionale sul tema L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*, Rome: Accademia Nazionale dei Lincei.

Prandi, A. (1965). *Aspetti archeologici dell'eremitismo in Puglia*, Vita e Pensiero.

Pratesi, A. (1987). La Chronica Sancti Benedicti Casinensis, Montecassino dalla prima alla seconda distruzione. *Momenti e aspetti di storia cassinese secc.VI-IX.,*(Ed. F. Avagliano), (Miscellanea Cassinese 55) , Montecassino, 331-346.

Pricoco, S. (2003). I segni dell'appartenenza, 1. *L'abito. Il monachesimo*. Editori Laterza.

Purpura, G. (2016). Il linguaggio precettivo delle immagini e il cd. Missorium di Teodosio. *Annali del Seminario Giuridico della Universita' di Palermo, Volume LIX.* G.Gaippichelli Editore, Torino, s.85-100

Quacquarelli, A. (1975). *Il leone e il drago nella simbolica dell'eta' patristica*, Bari.

Quadrio, G. (1951) . Il Trattato "De Assumptione Beatae Mariae Virginis" dello Pseudo-Agostino e il suo influsso nella Teologia Assunzionistica Latina. *Analecta Gregoriana*. Cura Pontificiae Universitatis Gregorianae edita, Roma, s.212-213.

Quinto Settimio Fiorente Tertulliano, *Apologeticum*, 197, Capo 16.

Racioppi, G. (1889) *Storia dei popoli della Lucania e della Basilicata,* c. II, Roma, Loescher.

Raimo, P. (2010). San Vincenzo al Volturno tra storia, archeologia e arte, *Convegno Internazionale "L'VIII Secolo: "Un secolo inquieto",* (Ed. V. Pace),s.1-33. (4-7 Aralık 2008 Cividale del Friuli), Universita' degliStudi del Molise.

https://www. academia. edu /12797135/ _San_ Vincenzo _al _ Volturno _tra _storia_archeologia_e_arte_) (Erişim Tarihi 13.3.2021)

Rassart-Deberg, M.,*s.v.* Copti, pittura, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, cit., V.

Ravegnani, G. (2004). *I Bizantini in Italia*, Bologna: Mulino.

Resta, M. (2016). Un'ipotesi storico-agiografica per il "Ballodi san Vito": la Passio Sancti Viti e le "danze" degli indemoniti, *Vetera Christianorum* 53, 173-184.

Resta, M. (2017). Note sui "balli" di san Vito; danze, riti e loughi del culto, *Spazi e luoghi sacri espressioni ed esperienze di vissuto religioso,*(Ed. L. Carnevale), Bari: Edipuglia, 211-226.

Ricciardi, G. (2011). La chiesa di Sant'Angelo e Santa Maria a Matera, *La cripta del Peccato Originale*, Matera, Altrimedia Edizioni, s.6-17

Ricciardi, G.(2013). Le chiese rupestri longobarde del territorio di Matera, *4. Convegno Nazionale, Le Presenze Longobarde nelle regioni d'Italia*, Cosenza. http://www.federarcheo.it/wp-content/uploads/Le-chiese-rupestri-longobarde-del-territorio-di-Matera.pdf) (Erişim Tarihi:13.12.2017).

Ricciardi, G. (2017). *I Luoghi del racconto: il viaggiodi San Benedetto*, Universita' degli Studidi Napoli "Federico II", Facolta' diArchitettura, Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente XX Ciclo. https://core.ac.uk/download/pdf/11913864.pdf(Erişim Tarihi: 01.02.2021).

Ridola, D. (1906). *Le origini di Matera*, Roma.

Ridola, D. (1912). *La grotta dei Pipistrelli e la Grotta funeraria in Matera*, Matera, s.12

Righetti Tosti-Crocei, M. (1991). Il Sancta Sanctorum: Architettura, *Il Palazzo Apostolico Lateranense,* (Ed. C. Pietrangeli), Firenze, 51-53.

Rigoglioso, M. (2010). *Virgin Mother Goddesses of Antiquity*, New-York, Palgrave, Macmillan.

Rizzardi, C. (1985). *I mosaici dell'arcotrionfale di Sant'Apollinare in Classe*: *precisazione inonografiche cronologiche e stilistiche*, 408-497.

Rizzardi, C. (2017), Il programma iconografico apsidale si Sant'Apollinare in Classe fra sinopie e mosaici; antiche e nuove interpretazioni. *Alma Mater Studiorum*, Universita' di Bologna, OCNUS, s.185-196.

Rizzo, G. (2008). Il culto micaelico di Albidona: San Michele Arcangelo: Dai longobardi ad oggi. (2008). *I Quaderni dell'Altra Cultura,* n.20/Maggio 2008

Rizzi, A. (1968). La chiesa rupestre di Santa Barbara a Matera, *Napoli Nobilissima VII,* 168-182.

Rizzi, A. (1969). Monachesimo bizantino e chiese rupestri in Basilicata. Aspetti e Problemi (tavv.55-69), *Δελτίον ΧΑΕ 5* (1969), Περίοδος Δ΄, Στημνήμητου Δημητρίου ΕναΥΥελίδη (1888-1959), ΑΘΗΝΑ, Εελ. 111-140.

Roberts, R. E. (1924). *The Theology of Tertullian,* Thesis Aproved for The Degree of Doctor of Divinity in The University of London: The Epworth Press.

Rodley, L. (1985). *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambrige: Cambridge University Press.

Rodota', P. (1757-1760). *Dell'origine, progresso e stato presente del Rito greco in Italia*, Roma, vol. II.

Roma, G. (1989). *Santa Maria d'Anglona. Struttura architettonica e decorazion epittorica*, Cosenza.

Romano, D. (tarihsiz). *Terra d'Otranto, foyer d'ellenismo*, http://www.bpp.it/Apulia/html/archivio/1977/I/art/R77I011.html. (Erişim Tarihi:11.03.2016)

Rossi Taibbi, G. (1962). *Vita di Sant'Elia il Giovane,* Palermo, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici.

Rota, L.,M.Tommaselli, F. Conese (1981). *Matera- storiadi una città*, Matera: BMG.

Rotili, M. (1980). *Cultura artistica bizantina in Calabria e in Basilicata,* Cava dei Tirreni, Di Mauro.

Ruh, K. (2002). *Storia della mistica occidentale*, Mistica femminile e mistica francescana delle origini, V&P.

Russi, A. (1995). *La Lucania romana. Profilo storico-istituzionale,* San Severo.

Ruta, R. (1982). La *Puglia romana: un paesaggio pietrificato*, Bari: Societa' di storia patria per la Puglia.

Ruether, R. R. (2012). *Women in Creation, Fall and Redemption: The Classical Paradigm***,** Earlam School of Religion, Willson Lectures, Richmond.

Rutschowscaya, M. H. (1994). *Copti, scultura*, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Milano-Roma.

Sach, H., Badstübner, E. and Neumann, H. (1988). *Christliche İkonographie in Stichworten*, Leipzig: Koehler&Amelang.

Safran, L. (1990). Redating Some South Italian Frescoes: The First Layer at S. Pietro, Otranto, and the Earliest Paintings at S. Maria della Croce, Casaranello, Byzantion 60, s.307-333.

Safran, L. (1992). *San Pietro at Otranto*: *Byznatine art in South Italy,* Roma, Edizioni Rari Nantes.

Safran, L. (2005).The art of veneration. Saints and village in the Salento and the Mani. *Les Villages dans l'Empire byzantin (IV-XV siecle),* (Ed: J.Lefort, C.Morrisson, J.P.Sodini), Paris: Lethielleux.

Safran. L. (2012). *Byzantine art in Post-Byzantine South Italy? Notes on A Fuzzy Concept*, Durham: Duke University Press, 487-504.

Salvini, R. (1971) Giotto a Rimini, (Ed: B.Molajoli), Giotto e il suotempo. *Atti del Congresso Internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*(24 settembre- 1 ottobre 1967), Roma: De Luca Editore.

Salvini, R. (tarihsiz). I mosaici del Duomo di Monreale, Ministero dei beni e delle attivita' culturali-*Bollettino d'Arte,* s.311-321

San Bernardo, *Opera omnia*, (Ed. Cistercensi), vol. 4 (1966). S. Bernardo. Epistola 334.

Sandberg-Vavala, E. (1980). *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione,* Verona 1929 (ristampa, 1980).

Santi, L. A. (1956) *Il sarcofago di Adelfia*, Società, Amici delle catacombe presso Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Roma.

Saptuagint (Latince), settanta (italyanca), LXX Apocrifi dell'Antico Testamento, II, Apocalisse 20.
http://www.intratext.com/IXT/ITA0409/_P1.HTM. (Erişim Tarihi: 15.12.2017).

Scala, S. (tarihsiz). *Un'antica sinagoga nel cuore paleocristiano di Cimitile?*
http://www.cartesio-episteme.net/ep8/ep8-scala.htm. (Erişim Tarihi: 21.08.2020).

Scaramella, P. (1991). *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascimento e controriforma*, Genova.

Schiller, G. (1971-1972). *Iconography of Christian Art, Vols. I & II*, Lund Humphries, London, s.674.

Schlatter, F. W. (1992*).* Interpreting the Mosiac of Santa Pudenziana, *Vigiliae Christianae* Vol.46 (3), (Sep.1992), s. 276-295.

Purpura, G. (2016). Il linguaggio precettivo delle immagini e il cd. Missorium di Teodosio. *Annali del Seminario Giuridico della Universita' di Palermo, Volume LIX.* G.Gaippichelli Editore, Torino, s.85-100.

Scirea, F. (2016). Dipingere il marmo nella Langobardia maior et minor. Dalla tradizione della tarda Antichità alla rielaborazione altomedievale, Forum KunstgeschichteItaliens, Plenarsektion II: "*Adottare e adattare*", Berlin, 8.April 2016.

Schweinfurth, P. (1953). Bizans İkonografisinde İsa, (Çev. S. Eyice), *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarih Dergisi,* Cilt, 3 (5-6), 1-20.

Seidel, M. (2007). La scoperta del sorriso. Vie di diffusione del gotico francese (Italia Centrale, 1315-1325), *Mitteilungendes Kunst historischen Institutes in Florenz,* 51. Bd. H. 1/2, 45-158.

Sensi, M. (2014). *Crocifissi e ritratti del Cristo*. *"Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e di spiritualita' dal XIII al XVII secolo",* (Ed: M.Giannatiempo Lopez-G.Venturi), Ancona, s.26

Sevcenko, N. P. (2006). *Scheda II. 6, San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente, Catalogodella Mostra (Bari, 7 dicembre 2006-6 maggio 2007),*Ginevra-Milano: Skyra.

Severino, N. (2012). Pavimenti cosmateschi di Roma, Vol.2. *Storia, Leggenda e Verita, s.3-30.* https://www.academia.edu/39871266/PAVIMENTI_COSMATESCHI_DI_ROMA_Storia_Leggenda_e_Verit%C3%A0_Seconda_parte_Introduzione_(Erişim Tarihi: 02.02.2021).

Severino, N. (2014). Le Decorazioni Musive della Basilica di San Francesco ad Assisi, I *Cosmati in Umbria.* https://www.academia.edu/39870988/Le_Decorazioni_Musive_della_Basilica_di_San_Francesco_ad_Assisi,LadecorazionedellaBasilicaSuperioredi Assisielapitturaromanadifine Duecento. (Erişim Tarihi: 3.2.2021)

Severino, N. (2017). *Il Pavimento musivo della Basilica di San Nicoladi Bari*, Collana Studies on Cosmatesque Pavements; https://www.academia.edu /39859691 /IL_PAVIMENTO_MUSIVO_DELLA_BASILICA_DI_SANNICOLA_A_BARI. (Erişim Tarihi 5.2.2021)

Semeraro Herrmann, M. (2004). Alcune testimonianze artistiche nella Langobardia minore, AA.VV.,*All'Alba del terzo millennio. Miscellanea di studi in onore di Antonio Chionna,* (Ed: V. Carella e E. Marino), Fasano, 485-522.

Shakya, R. (2007). *From Goddess to Mortal: The True-life Story of a Former Royal Kumari*, Nepal: Vajra Publications.

Serdar-Dinçer, P. (2016). *Viyana Genesisi El Yazmasında Âdem ve Havva Sahneleri*, Asos Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 28, 526-542.

Sgarlata, M., Grazia Salvo, G. (2006). La Catacomba di Santa Lucia e l'Oratorio dei Quaranta Martiri, Siracusa. *Gli atti del suo martirio,* http://comiso2.altervista.org/Santa.Lucia.pdf (Erişim Tarihi: 29.01.20219)

Sgarlata, M. (2014). *La Rotonda di Adelfia,* Regione Siciliana, Dip. dei Beni Culturali de dell'Identita' Sicilana, Palermo, 14-43.

Shoemaker, S. J. (2002). *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford: Oxford UniversityPress.

Shoemaker, S. J. (2008). *The Cult of Fashion: The Earliest "Life of the Virgin" and Constantinople's Marian Relics*, *DOP,* No. 62, 53–74.

Sıdar, B. (2016). *Güney İtalya (Puglia Bölgesi) IX.-XI. yüzyıllar arası Bizans Kültürel Varlıkları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Sibillio, V. (2004). La battaglia di Civitate e la formazione dell'idea di crociata, Archeoclub d'Italia, sede di San Severo, *24.Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria -Storia della Daunia* (Ed: A.Gravina), San Severo 29-30 novembre 2003, s.115-124.

Sidney Griffith, H. (2013). The Melkits and The Muslims: The Qur'an, Christology, and Arab Orthodoxy. *Al-Cantara* 33(2), s.413-414.

Sinkevic, I. (2000). *The Church of St. Panteleimon at Nerezi, Architecture, Programme, Patronage,* ReichertVerlagWiesbaden.

Smith, R. F. (2014). *L'annunciazione nel medioevo: storia, simboli e segreti.* https://www.foliamagazine.it/annunciazione-medioevo/ (Erişim Tarihi: 07. 06. 2020)

Smorag-Rozycka, M. (2017). Mary has fill me with amazement that she gave milk to the One who feeds the multitudes: Notes on the Byzantine Iconography of Maria Galaktotrophousa. *Ikonotheka 27,*Warszawa.

Spain, S. (1977). The Translation of Relics Ivory, Trier. *DOP,* 1977, Vol.31 (1977), s.279-304.

Speciale, L. (1994), Manchester, John RylandsUniversity Library, 2, *Exultet,* 119-122.

Snelders, B., Immerzeel, M. (2012-2013). From Cyprus to Syria and Back Again: Artistic Interaction in the Medieval Levant*, Eastern Christian Art in Its Late Antique and Islamic Contexts 9,* 76–106.

Spiezia, A. (2009). Le citta' pugliesi e l'Annalistica di eta' normanna, (Ed: A.L.Trombetti Budriesi), Bologna, s.255-268 (*AnnalesBarenses-LupiProtospatariiAnnales* (1844). Monumenta Germaniae Historica, Scriptores V., (Ed:G.HeinricusPertz).*Annales Beneventani di Lupo Protospatario* (Benevento Yıllıkları).

Soranza, M. (tarihsiz). Iconografia della nativita'*,* Arte e liturgia. http://www.sanpaolo.org/vita/0911vp/0911vp24.htm (Erişim Tarihi: 30.08.2020)

Stern, S. M. (1970). Tari, *Studi Medievali*, Spoleto, s. 177-207.

Strinna, G. (tarihsiz). *La carta di Nicita e la clausula defensionis*. http://www.filologiasarda.eu/files/documenti/pubblicazioni_pdf/bss2/01Strinna.pdf (Erişim Tarihi 21. 12. 2015)

Strinati,C., M.S.Calo' Mariani e G.Faldi (1978). *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento,* Amilcare Pizzi Editore, s.89-90

Sturaro, C.(2013).L'*enkolpion* imperiale e l'anello nuziale ottagonale della Collezione Dumbarton Oaks: la scena del Battesimo di Cristo. http://www1.unipa.it/oadi/oadiriv/?page_id=1553#identifier_3_1553 (Erişim Tarihi: 03.09.2020).

Sturaro, C. (2013a). *Hic Est Filius Meus Dilectus: l'iconografia del Battesimo di Cristo e il Vangelo di San Matteo tra alto e basso medioevo*, Annali Online di Ferrara-Lettere AOFL VIII 1, 288-359. http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/759/669(Erişim Tarihi: 03.09.2020).

Şenel, Z. (2019). *Makedonya'da Komnenos Dönemi Resim Sanatı: Kurbinovo Aziz Georgios Kilisesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Taft, R. F. (1991). Little Entrance, *ODB*, II, *Great Entrance*.

Thilo, J. K. (1832). *Codex apochryphus Novi Testamenti*, Lipsia, 67-69.

Tagliante, A. (2016).Regalita' e simbologia del drago. La morte del duca Enrico e la devastazione della Borgogna nelle Storie di Rodolfo il Glabro, *Schola Salernitana,* Annali, XXI.

Talbot-Rice, D. (1968). *Byzantine Art*, Penguin Books Ltd.

Talbot-Rice, D. (1972). *Cypriot Icons with Plaster Background, JÖB XXI,* (FestschriftfürOttoDemus), s.269-278.

Tafur, Pero (2016). *Pero Tafur Seyahatnamesi (9 Mayıs 1437-22 Mayıs 1438)*, (Çev. H. Kılınç), İstanbul: Kitap Yayınevi.

Tanner, N.P. (1989). *Decrees of the Ecumenical Councils*. Washington DC: Georgetown University Press. s.86

Tassetto, S. (1996). La Creazione del mondo. Aspetti iconografici nel Messale-Libro d'Ore Lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi. *La Creazione del mondo.*

Aspetti iconografici nel Messale-Libro d'Ore Lat. 757 dell'Arte Lombarda, 1996, Nuova serie, No. 117 (2) (1996), s. 36-44.

Tertullianus (1966). *De Corona*, XV, 3, J. Fontaine, Parigi

Tertullianus (2011). *De Baptismo*, IX, 1; XX, 34, SC 35; Cipriano, *Epistulae* 69, 15, CSEL 3, vol. II.

The Oxford Dictionary of Byzantium (1991). ODB (Ed. A.P. Kazdhan), Dumbarton Oaks, Oxford: Oxford UniversityPress.

Thierry, N. (2002). *La Cappadoce de L'antiquite Au Moyen Age,* Bibliotheque de L'antiquite Tardive 4, Turnhout: Brepols Publishers.

Tınaz, I. E. (2019). Kanatlı Olarak Betimlenen Vaftizci Yahya Figürü, *Art-Sanat,* 12 (Temmuz 2019), s.421-455.

Tillich, P. (1967*). A History of Christian Thought From Its Judaic and Hellenistic Origins to Existentialism*, (Ed. C. E. Braaten), New York: A Touchstone Book Simon&Schuster, Inc.

Tollardo, P. G. (1994). *Sant'Antonio di Padova*, I Sermoni, (Ed. Messaggero), Padova.

Tommaselli, M. (2002). *Guida alle chiese rupestri di Matera e del suo territorio*, Lecce, Capone Editore.

Tommaselli, M. (2009), *Matera*, *La Citta' dei sassi*, Capone Editore, s.8

Tortorelli, R. (2012). *I cicli agiografici rupestri e le funzioni devozionali comuni alle immagini sacre*, Testimonianze pittoriche nell'Area Apulo-Lucana. http://www.spolia.it/online/it/documents/Icicliagiograficirupestriele...pdf (Erişim Tarihi 15.3.2017)

Tovoli, C. (2013). *Verde Maesta', L'albero tra simboli, miti e storie*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna.

Tramontana, S. (1986). *La monarchia normanna e sveva*, Torino.

Triff, C. A. (2009). Rhetoric and Romanitas in Thirteenth-Century Rome: Nicholas III and the Sancta Sanctorum, Artibus et Historiae, Vol. 30, No. 60, 71-106.

Tropeano, M. (1992). Aspetti geologici e geomorfologici della Gravina di Matera, *Itinerari Speleologici,* II, 6, 67-86.

Tropeano, M. (1994). Caratteri deposizionali della Calcarenite di gravina sul bordo orientale della Fossa Bradanica nell'area di Matera, *Guida alle escursioni del 77.Congresso della Societa' Geologica Italiana,* 67-86.

Tsakiridou, C. A. (2013). *Icons in Time, Persons in Eternity: Ortodox Theology and the Aestetics of the Christian Image.* Ashgate.

Tutti i santi. (2009). Icone di Santa Barbara. Musco di IconeRusse "F.Bigazzi", Peccioli, Pisa. https://www.iconecristiane.it/wp-content/uploads/2017/03/Tutti-i-Santi-icone-di-Santa-Barbara.pdf. (Erişim Tarihi: 24.12.2020).

Uçkan, B.Y. (2010). *Frigya (Phrygia) Bölgesinde Bizans Dönemi Kaya Mimarisi,* (Ed: B.Y.Uçkan), Eskişehir Tepebaşı Belediyesi

Uspenskij, L. (1992). *Ouspensky*, Theology of the Icon, New York: St. Vladimir's Seminary Press.

Uspenskij, L.A. (1995). *La teologia dell'icona, La Casa di Matrjona*, Milano.

Ulianich, B. (2000). *La Croce dalle origini agli inizi del secolo XVI*, Napoli: Electa.

Ulianich, B. (2007). *Note introduttive: Croce, Crocifisso. Unità del mistero salvifico*, La croce. Iconografia e interpretazione, I, 11-74.

Ulianich, B. (2011). *Monachesimo, ordinimendicanti, e l'iconografia del crocifisso*, Bollettino storico della città di Foligno, XXXI-XXXIV, 679-710.

Ülgen, P.,B.Çetin-Ünal (2019).Orta Çağ Avrupası'nın Bir Bilinmeyeni: Otto Rönesansı, *Cappadocia Journal of History and Social Sciences*, Vol. 12, April 2019.

Ünser, Ş. (2013). *Bizans Sanatında Âdem ve Havva İmgeleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Valentini, G. (1975). L'iconografia rupestre e i suoi riflessi teologiche e dottrinali, *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia: ricerche e problemi, Atti del I Convegno Internazionale di Studio sulla Civiltà Rupestre Medievale nel Mezzogiorno d'Italia* (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), (Ed: C.D.Fonseca),Genova, s.61-72.

Van der Meulen, J. (Molanus) (1570). *De picturis et imagini bussacris*, Cap. LXXIX.

Vasta D. (2003). *Iconografia mariana nella pittura delle chiese di Acireale.* http://www.accademiadeglizelanti.it/2003/iconografia.pdf. (Erişim Tarihi: 23.7.2020).

Venditti, A. (1967). *Achitettura bizantina nell'Italia meridionale*, Napoli: Edizione Scientifiche Italiane.

Vendola, D. (1324). *Rationes decimarum Italiane nei secoli XII e XIV, Apulia, Lucania, Calabria, Archivio Vaticano.*

Ventura. G. (2014). *L'Ostrica e la Pinna: storia, leggenda e curiosita*, Mem. Descr. Carta Geol. D'It. XCVI, 461-500.

Verdier, P. (1980). Le *couronnement de la Vierge: Lesorigines et les premiérs développements d'un théme iconographique*, Paris: Librairire J. Vrin.

Verricelli, E. (1595). *La Cronaca di Matera nel Regnodi Napoli*, Napoli.

Villani, R. (tarihsiz). Eta Aragonese. Pittura Tardogotica in Basilicata*, Pittura Murale in Basilicata,* s.103-138.

Villani, G. (1990). *Nuova Cronica*, Libri I-VIII,(Ed: G.Porta), Guanda Editore.

Villani, R. (1999). Eta' Aragonese, Seconda meta secolo XV, (1/11/1999), *Conoscere Basilicata, Cultura/Arte*.

Villani, R. (1999a). Dal Tardo Antico al Medioevo-La Civilta' Rupestre in Basilicata. *Conoscere Basilicata, Matera.* http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicatacultura/pittura/I%20raccolta/02.pdf (Erişim Tarihi11.3.2016)

Vikan, G. (2003). *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Variorum Collected Studies, Hampshire.

Viscontini, M. (2001). La figura di Pietro negli Atti degli Apostoli. Un caso particolare: La Cappella Palatina di Palermo. *La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo,* Fédération International des Instituts D'Etudés Médiévale, Textes et etudes du Moyenage, 17, Louvan-La-Neuve, 457-483.

Visentin, B. (2001). Il panorama artistico tra Salerno e il Tusciano in età longobarda: quattro esempi di pittura altomedievale. *Schola Salernitana Annali, V-VI (2000-2001),* 157-195

Visentin, B. (2009) La Basilicata nell'AltoMedioevo. Il casodi Santa Maria d'Anglona. *Basilicata Medievale la Cultura (*Ed. EdoardoD'Angelo),Napoli: Liguori Editore.

Vivarelli, P. (1973). Pittura rupestre nell'alta Basilicata: la Chiesa di S. Margherita a Melfi, *Melangés de l'école française de Rome/Année* 85 (2), 547-585.

Volpe, P. F. (2017). *Memorie storiche profane e religiose su la città di Matera*, Biblioteca "T.Stigliani"-Matera, dijital baskı. İlk basım Napoli:1818,Stamperia Simoniana.

Voragine, J. de (1914). *The Golden Legend, Lives of theSaints*, (Çev. W. Caxton), Cambridge: Cambridge UniversityPress, s.56-61.

Yılmaz-Emre, N. (1999). *Bizans Sikkelerinde Dinsel Unsurlar*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Yılmaz, N. (2015). Tertullian'ın Vaftiz Anlayışı, Sakarya: *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: XVII, Sayı. 31, 122-140.

Zapperi, R. (1981). Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita' di Eva, *Storia dell'Arte italiana, Parte Terza, Situazioni momenti indagini, Vol. Terzo, Conservazione, Falso, Restauro.*

Zinzi, E. (1988). Presenze e memorie della cultura figurativa islemica in Calabria e Basilicata, *Minoranze etniche in Calabria e in Basilicata,* (Ed: P.De Leo),Cava dei Tirreni, s.262-263.

Zuffi, S. (2004). *Il Quattrocento*, Milano: Electa.

Walter, C. (1968). Two Notes on the Deësis, *Revue des études byzantines, tome 26*, 311-336.

Water, I. F., e Wolf, N. (2003).Wiener, Evangelario di Godescalco, *Capolavori della miniatura. I codici miniati più belli del mondo dal 400 al 1600*, Modena.

Weitzmann, K. (1951). *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*, Princeton: Princeton University Press.

Weitzmann, K. (1966). Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP*, Washington D. C.,Vol.20, s.70.

Weitzmann, K. (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago-London: University of Chicago Press.

Weitzmann, K. (1974). *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, (DOP), 28, 32-55.

Weitzman, K. (1979). *Age of Spiritulity. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seven Century*, Metropolitan Museum of Art, New York: Princeton University Press.

Weitzmann, K. and Bernabo, M. (1999). *Th eIllustration in the manuscripts of the Septuagint: Oktateuch,* Vol. 2, Department of Art and Archaeology, Princeton: Princeton University in Associaton with Princeton University Press.

Wellsz, E. (1956). *The Akathistos*, A Study in Byzantine Hymnography, *DOP,* Vol. 9/10, 143-174.

Werner, M. (1972). The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells: Part I, *The Art Bulletin, Vol. 54* (1), s.1-23.

Wessel, K. (1967). *Byzantine Enamels, From the 5th tothe 13th Century*, Greenwich, New York: Graphic Society Ltd.

Wharton Epstein, A. (1986). *Tokalı Kilise: Thenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia,* Washington: DOP.

Wharton, A. J. (1988). *Art of Empire: Painting and Architecture of the Byzantine Periphery: A Comparative Study of Four Provinces,* University Park: Pennsylvania State University Press.

Wilken, R.L. (2006). *Alla ricerca del volto di Dio: la nascita del pensiero cristiano*, Vita e Pensiero, s.209

Wilpert, J. (1929). *I sarcofagi Cristiani Antichi* (Band 1,1): Testo-Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1929/0038/image (Erişim Tarihi: 16.09.2020).

Wolf, G. (1990). Salus Populi Romani*; die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalteri. Acta Humaniora.*

Wolf, G. (2005). Icons and Sites: Cult Images of the Virgin in Medieval Rome, *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, (Ed: M.Vasilaki), Ashgate

Wortley, J. (2005). The Marian Relics at Constantinople, *Greek, Roman and Byzantine Studies, No. 45,* 171–187.

Zatelli, I. (2016). Fiat Lux: Creazione e valore della Luce nella Bibbia e nella traduzione Ebraica Antica. (Ed: M. Graziani), *Trasparenze e d'epifanie,* ISBN (online) 978-88-6453-473-2, ISSN (online) 2420-8361, Firenze University Press, s.64-68.

Zavarroni, A. (1755). *Note sopra la bolla di Godano*, *Arcivescovo dell'Acerenza, Spedita l'anno 1068 a favore di Arnaldo Vescovo di Tricarico*, Napoli, s.65

Zugibe, F. (2005). *The crucifixion of Jesus: a forensic inquiry,* NewYork, M.Evans & Company. The Five Sacred Wounds, *Catholic Encyclopedia*, Vol.15

Zugibe, F. (tarihsiz).Articolo 131 della Costituzione Italiana. https://www.senato.it/1025?sezione=136&articolo_numero_articolo=131 (Erişim Tarihi 12.10.2015)

http-1:http://www.comune.matera.it/images/Piano_strutturale_comunale/CRS2/Valore_storico_culturale/CRS2_REPERTORIO_VALORE_STORICO-CULTURALI_ALL.pdf (Erişim Tarihi 12.3.2017)

http-2:https://www.amazon.it/Carta-geografica-murale-regionale-Puglia/dp/B078JBTJZT (Erişim Tarihi 2.8.2021)

http-3:http://www.urbistat.it/AdminStat/it/it/demografia/popolazione/matera/77014/4 (Erişim Tarihi 05.01. 2017)

http-4:www.comuni-italiani.it (Erişim Tarihi 05.01. 2017)

http-5:https://www.isassidimatera.com/indicazioni/mappa/mappa-sassi-matera-3/ (Erişim Tarihi 6.12.2017)

http-6:https://www.sassiweb.it/matera-podcast/sasso-caveoso/via-casalnuovo/ (Erişim Tarihi 21.12.2017)

http-7:http://www.polomusealebasilicata.beniculturali.it/index.php?it/178/museo-archeologico-nazionale-ridola-matera (Erişim Tarihi 7.4.2015)

http-8:https://www.etimo.it/?term=saracino (Erişim Tarihi 20.1.2017)

http-9:http://www.treccani.it/enciclopedia/saraceni_(Enciclopedia-Italiana)/ (Erişim Tarihi 12.04.2015)

http-10:http://www.tuttitemi.altervista.org/Storia/StoriaMevo/Anno1000.htm (Erişim Tarihi 12.4.2015)

http-11:http://www.treccani.it/enciclopedia/melo-da-bari_(DizionarioBiografico)/#:~:text=MELO%20di%20Bari&text=Ricco%20signore%20di%20Bari%2C%20appartenente,nella%20lotta%20contro%20i%20dominatori. (ErişimTarihi 24.8.2017)

http-12:http://i-nobili-gentiluomini-napoletani.blogspot.com/2015/02/storia-del-sud-dallanno-mille.html (Erişim Tarihi 23.7.2019)

http-13:https://www.treccani.it/enciclopedia/giubileo/ (Erişim Tarihi 21.4.2017)

http-14:https://www.rivstoricavirt.com/rivstoricavirt_sito/CorpoBisan6.html (Erişim Tarihi 11.3.2016)

http-15:http://www.treccani.it/vocabolario/laura/ (Erişim Tarihi 1.12.2020)

http-16:http://ariberto39.blogspot.com/2009/01/i-bizantini-nelle-terre-delcolento.html#!/2009/01/i-bizantini-nelle-terre-del-colento.html.(Erişim Tarihi 17.06.2014)

http-17:https://www.treccani.it/enciclopedia/ottone-i-di-sassonia_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/ (Erişim Tarihi 17.06.2014)

http-18:https:// www.treccani.it/vocabolario/protospatario/ (Erişim Tarihi 17.06.2014)

http-19:https://library.weschool.com/lezione/larte-e-la-riforma-ecclesiastica-tra-xi-e-xii-secolo-20749.html (Erişim Tarihi 27.10.2019)

http-20:https://www.laterza.it/indici/9788842115168_capitolo.pdf (Erişim Tarihi 27. 10.2019)

http-21:http://www.treccani.it/enciclopedia/dalmatica_(Enciclopedia-Italiana)/ (Erişim Tarihi 11.05.2015)

http-22:https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/pallio/ (Erişim Tarihi 12.5.2015)

http-23:http://www.paramentisacri-caliciargento.it/2015/12/innovare-nella-tradizione-il-pallio-sacerdotale.html (Erişim Tarihi 12.05.2015)

http-24:http://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100216_vestizione_it.html (Erişim Tarihi 12.05.2015)

http-25:http://www.treccani.it/enciclopedia/tonsura/ (Erişim Tarihi 12.05.2015)

http-26:http://www.dizionario-latino.com/dizionario-latinoitaliano.php?lemma=SUBSELLIUM100 (Erişim Tarihi 12.05.2015)

http-27:http://www.comune.matera.it/images/Piano_strutturale_comunale/CRS2/Valore_storico_culturale/CRS2_REPERTORIO_VALORE_STORICO-CULTURALI_ALL.pdf. (Erişim Tarihi 12.3.2017)

http-28:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-29:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-30: http://www. oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-31: http://www.it.josemariaescriva.info/articolo/quinto-mistero-glorioso (Erişim Tarihi 10.9.2015)

http-32: http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5 (Erişim Tarihi 15.05 2015)

http-33:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-34:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-35:http://www.oltrelartematera.it /ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-36: http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-37:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-38:http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/14-santa-maria-de-idris, (Erişim Tarihi 15.06.2015)

http-39:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-40:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5,(Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-41:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-42:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-43:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-44:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-45:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5, (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-46:http://www.oltrelartematera.it/ita/web/item.asp?nav=5 (Erişim Tarihi 15.05. 2015)

http-47:http://www.zetema.org/component/content/category/14-fondazione (Erişim Tarihi 12. 04. 2015)

http-48:http://www.visitmatera.it/madonna-delle-virtu-e-san-nicola-dei-greci.html (Erişim Tarihi 13.4.2015)

http-49:http://www.zetema.org/component/content/category/14fondazione (Erişim Tarihi 12.04.2015)

http-50:http://www.caveheritage.it/madonna-delle-virtu/ (Erişim Tarihi 17.9.2015)

http-51:http://www.zetema.org/component/content/category/14-fondazione (Erişim Tarihi 12.04.2015)

http-52:http://www.caveheritage.it/san-nicola-dei-greci/ (Erişim Tarihi 12.04.2016)

http-53:http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/10-santa-barbara (Erişim Tarihi 26.12.2015)

http-54:http://www.ordineteutonicosicilia.it/crm/index.php?option=com_content&view=article&id=114:cosimo-damiano-fonseca&catid=35:news&Itemid=28 (Erişim Tarihi 25.1.2015)

http-55:http://www.martinismo.net/0.vari/Vangeli%20apocrifi.pdf. (Erişim Tarihi 20.1. 2017)

http-56:https://www.arcgis.com/apps/MapJournal/index.html?appid=48d6d6ad02464b30b629dd187b7693d2 (Erişim Tarihi 3.12.2019)

http-57:http://www.muvmatera.it/aspFoto/scheda-detail.asp?id=1078 (Erişim Tarihi 2. 3.2016)

http-58:https://www.treccani.it/enciclopedia/biblia-pauperum/(Erişim Tarihi 23.4.2020)

http-59:https://www.treccani.it/enciclopedia/dottori-della-chiesa_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 13.4.2016)

http-60:http://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papafrancesco_ 20130629_ enciclica-lumen-fidei. html(Erişim Tarihi 16.8.2020)

http-61: https://www.treccani.it/enciclopedia/genesi/ (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-62: http://www.uciimtorino.it/eden.htm (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-63:http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action%3Bjsessionid=D4C6F81A3CAE6C2183C71E6C7C665435?cardNumber=397&leaves=0 (Erişim Tarihi 26.6.2018)

http-64:http://www.jstor.com/stable/43106952. (Erişim Tarihi 16.8.2020)

http-65:http://cki.altervista.org/Verdun_ita.pdf (Erişim Tarihi 24.3.2020)

http-66:http://www.lapartebuona.it/wp-content/uploads/2018/12/1.-mosaico-basilica-di-S.Marco-Venezia.jpg (Erişim Tarihi 20.7.2020)

http-67:https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (Erişim Tarihi 20.7.2020)

http-68:https://www.treccani.it/vocabolario/caduceo/ (Erişim Tarihi 23.7.2020)

http-69:http://www.lapartebuona.it/wp-content/uploads/2018/12/1.-mosaico-basilica-di-S.Marco-Venezia.jpg (Erişim Tarihi 29.8.2020)

http-70:https://revue-codex.fr/sommaire/les-chretiens-dorient-a-linstitut-du-monde-arabe/ (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-71:http://warfare.tk/6-10/Rabbula_Gospel-4r.htm/ (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-72:https:// ebible. org/pdf /turev /turev_SNG.pdf (Erişim Tarihi 3.6.2020)

http-73:https://it.wikipedia.org /wiki/Vangelo _armeno_ dell%27infanzia(Erişim Tarihi 30.8.2020)

http-74:https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162 (Erişim Tarihi 29.8.2020)

http-75:https://www.treccani.it/enciclopedia/tag/ave-maria/ (Erişim Tarihi 18.8.2020)

http-76:https://it.wikipedia.org /wiki/Vangelo _armeno_ dell%27infanzia(Erişim Tarihi 30.8.2020)

http-77:http://diglib.library.vanderbilt.edu/act-imagelink.pl?RC=49946 (Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-78: http://www.fmboschetto.it/didattica/Bibbia/stella.htm (Erişim Tarihi 5.5.2020)

http-79:https://it.wikipedia.org/wiki/Vangelo_dello_pseudo-Matteo (Erişim Tarihi 5.7. 2020)

http-80:http://www.duomomonza.it/phocadownload/ilduomo/2014/ilduomo_giu_20 14.pdf (Erişim Tarihi 3.7.2020)

http-81:https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.715ab/Fieschi Morgan, Met Museum. (Erişim Tarihi 3.7.2020)

http-82:http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6515 (Erişim Tarihi 3.7.2020)

http-83:http://www.sanpaolo.org/vita/0911vp/0911vp24.htm (Erişim Tarihi 30. 82020)

http-84:http://aquileia.arte.it/guida-arte/aquileia/da-vedere/monumento/lapide-con-scena-di-battesimo-5318 (Erişim Tarihi 16.9.2020)

http-85:https://www.ravennantica.it/battistero-degli-ariani/(Erişim Tarihi 16.9.2020)

http-86:http://www.stradaregina.ch/archivio/fotografie/nativita/3a_Coperchio%20re liquiario%20Citta%20Vatic%20Biblio%20Apo%20Mu%20Sacro%20VI%20sec %20bis.jpg (Erişim Tarihi 10.9.2020)

http-87:http://www.irene-vassos.com/distomo-hosios-loukas.html. (Erişim Tarihi 3.9. 2020)

http-88:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19124147(Erişim Tarihi 3. 9.2020)

http-89:http://www.montegrisa.org/la-crocifissione-romana (Erişim Tarihi 27.11.2020)

http-90:https://brill.com/view/book/edcoll/9789004425682/BP000021.xml (Erişim Tarihi 25.11.2020)

http-91:https://cittavulcano.files.wordpress.com/2017/11/zaninotto-il-graffito-della-taberna-di-pozzuoli.pdf(Erişim Tarihi 28.11.2020)

http-92:http://www.infotdgeova.it/il-graffito-nella-taberna-di-pozzuoli.html (Erişim Tarihi 28.11.2020)

http-93:https://www.ravennamosaici.it/l-agnello-mistico-nei-mosaici-diravenna/(Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-94:https://www.treccani.it/vocabolario/trullano/ (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-95:https://restaurars.altervista.org/gli-affreschi-di-santa-maria-antiqua-la-parete-palinsesto/ (Erişim Tarihi 16. 7. 2020)

http-96:http://digital.wlbstuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=5&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=bcd510a7148f5e4673803fed0861b224 (Erişim Tarihi 26.8. 2020)

http-97:http://www.newcor.it/index.php/it/la-storia-della-calzatura (Erişim Tarihi 26. 8. 2020)

http-98:https://docplayer.it/12209486-La-crocifissione-e-morte-di-gesu.html (Erişim Tarihi 24.8.2020)

http-99:https://mat1968.files.wordpress.com/2012/02/07.jpg (Erişim Tarihi 24. 8. 2020)

http-100:https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6381471w/f21.item.texteImage (Erişim Tarihi 25.8.2020)

http-101:https://ism.yale.edu /news /yale-ism-review-passion-issue (Erişim Tarihi 29. 8.2020)

http-102:https://teafonzi.it/svenimento-della-vergine/ (Erişim Tarihi 29.8.2020)

http-103:https://www.treccani.it /enciclopedia /concilio-di-trento/ (Erişim Tarihi 30. 8. 2020)

http-104:http://www.treccani.it/vocabolario/via-crucis/ (Erişim Tarihi 17.8.2020)

http-105:http://www.fuocosacro.com/pagine/libri/libri2/Vangeli%20apocrifi%20%20vangelo %20di%20pietro%20e%20nicodemo.pdf (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-106:http://www.cazzanti.net/bsi/letture/Vangeli/Vangeli%20apocrifi%20-%20vangelo%20di%20pietro%20e%20nicodemo.pdf (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-107:https://docplayer.it/12209486-La-crocifissione-e-morte-di-gesu.html (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-108:https://artepiu.info/beato-angelico-crocifissione-san-marco/(Erişim Tarihi 14. 9.2020)

http-109:http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=582 (Erişim Tarihi 25.9.2020)

http-110:http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assunzione.html (Erişim Tarihi 25.9.2020)

http-111:http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=582 (Erişim Tarihi 25.9.2020)

http-112:http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assunzione.html (Erişim Tarihi 25. 9. 2020)

http-113:https://www.nasscal.com/e-clavis-christian-apocrypha/assumption-of-the-virgin-by-pseudo-melito/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)

http-114:http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assu nzione.html (Erişim Tarihi 14.9.2020)

http-115:https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/25489923240/in/albüm-72157665343833230/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)

http-116:http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Dormizione_di_Maria.pdf (Erişim Tarihi 23. 9. 2020)

http-117:https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2012/07/12/san-gallo-splendori-e-miserie-all-interno-di-quel -convento/ (Erişim Tarihi 23.9.2020)

http-118:https://www.monasterodibose.it/ospitalita/lo-spazio-della-cura/14229-il-volto-di-maria (Erişimi Tarihi 12.12.2020)

http-119:https://www.monasterodibose.it/ospitalita/lo-spazio-della-cura/14229-il-volto-di-maria (Erişim Tarihi 12.12.2020)

http-120:https://www.monasterodibose.it/ospitalita/lo-spazio-della-cura/14229-il-volto-di-maria (Erişim Tarihi 12.12.2020)

http-121:https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=32395 (Erişim Tarihi 12.12.2020)

http-122:https://www.monasterodibose.it/ospitalita/lo-spazio-della-cura/14229-il-volto-di-maria (Erişim Tarihi 12.12.2020)

http-123:http://www.reginamundi.info/icone/MadonnadelCrocifisso.asp (ErişimTarihi 23.10.2020)

http-124:https://thessaloniki.travel/it/esplorando-la-citt%C3%A1/percorsi-a-tema/ itinerario-dei-mosaici/item/3420-chiesa-di-santa-sofia (Erişim Tarihi 27.9. 2020)

http-125:http://paduaresearch.cab.unipd.it/1123/3/capI.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-126:http://www.reginamundi.info/icone/madonna-vladimir.asp (Erişim Tarihi 1. 9. 2020)

http-127:ttp://www.santuariocarminemaggiore.it/icona-madonna-bruna-2/ (Erişim Tarihi 14. 8. 2020)

http-128:http://www.bisanzioit.blogspot.com/2012/08/monastero-delle-blachernae.html (Erişim Tarihi 24.9.2020)

http-129:https://web.archive.org/web/20070928074543/ (Erişim Tarihi3.5.2020)

http-130:http://adventskalender.bistumspeyer.de/Bildkommentare/Bild18.html (Erişim Tarihi 3.5.2020)

http-131:https://artsandculture.google.com/entity/angelos-akotantos/m0fpj18j (Erişim Tarihi 27.9.2020)

http-132:http://iconaimmaginedio.blogspot.com/2013/05/madonna-avvocata-advocata-di-s-mara-in.html (Erişim Tarihi 19.8.2020)

http-133:http://www.bisanzioit.blogspot.com/2013/06/ariadne-e-amalasunta.html (Erişim Tarihi 12.8.2020)

http-134:https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffresco altomedievale / (Erişim Tarihi 15.8.2020)

http-135:http://www.latheotokos.it/modules.php?name=News&file=print&sid=451 (Erişim Tarihi 12.8.2020)

http-136:http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Vangelo_arabo_infanzia_di_Gesu.pdf (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-137:https://sites.google.com/site/lesacrescritture/Home/vangelo-dell-infanzia-armeno-rel-di-f-demelas (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-138:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria.lactans.Lorenzetti.Ambrogio.jpg (Erişim Tarihi 29. 9. 2020)

http-139:https://www.academia.edu/6627776/Riforma_Controriforma_e_il_Concilio_di_Trento_1510-1563_ (Erişim Tarihi 20.8.2020)

http-140:https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/weyden-rogier-van-der/virgin-and-child-enthroned (Erişim Tarihi 25.8.2020)

http-141:https://lastoriaviva.it/il-salterio-di-stoccarda-lepoca-carolingia-per-immagini/lipsanoteca_di_brescia/ (Erişim Tarihi 3.1.2021)

http-142:https://www.lapartebuona.it/la-bibbia-nellarte-e-nella-cultura/il-buon-pastore-un-contributo-di-micaela -soranzo/ (Erişim Tarihi 3.1.2021)

http-143:https://fauna31.files.wordpress.com/2008/01/longo02.pdf (Erişim Tarihi 25. 12. 2020)

http-144:http://www.santiebeati.it/dettaglio/20300 (Erişim Tarihi 23.2.2019)

http-145:https://it.dreamstime.com/verso-ovest-portale-della-cattedrale-di-chartres-image115203271 (Erişi Tarihi 27.1.2021)

http-146:http://www.santacroceopera.it/it/ArchitetturaEArte_CappellaPeruzzi.aspx (Erişim Tarihi 27.1.2021)

http-147:http://www.intratext.com/ixt/ENG1293/__P11.HTM(ErişimTarihi 15.1.2021)

http-148:https://makj.jimdofree.com/filocalia-1/ (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-149:http://www.santiebeati.it/dettaglio/80400 (Erişim Tarihi 10.1.2021)

http-150:https://archive.org/stream/goldenlegendlive00jaco?ref=ol#page/n9/mode/2up (Erişim Tarihi 15.1.2021)

http-151:https://www.abbaziamontecassino.org/index.php/storia/vita-di-san-benedetto (Erişim Tarihi 1.2.2021)

http-152:https://ora-et-labora.net/sergiobini_regolabenedettina.pdf (Erişim Tarihi 1.2. 2021)

http-153:http://www.prodottimonastici.com/Negozio/doc/monachesimo_storia.pdf (Erişim Tarihi 2.2.2021)

http-154:http://www.ora-et-labora.net/SanBenedetto.html (Erişim Tarihi 1.2.2021)

http-155:https://core.ac.uk/download/pdf/11913864.pdf. (Erişim Tarihi 1.2.2021)

http-156:http://ora-et-labora.net/abito.html(16.1.2021)

http-157:http://a136.idata.over-blog.com/4/22/05/10/santa-scolastica.jpg (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-158:https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pietro-apostolo/(Erişim Tarihi 25. 1. 2021)

http-159:http://www.artearti.net/magazine/articolo/san_pietro/ (Erişim Tarihi 25. 1. 2021)

http-160:https://www.123rf.com/photo_34614028_s-apollinare-in-classe-ravenna-emilia-romagna-italy-interior-of-the-medieval-church-with-mosaics-sar.html (Erişim Tarihi 26.2.2021)

http-161:https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-il-maggiore-santo_ %28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (Erişim Tarihi 15. 12. 2020)

http-162:https://www.treccani.it/enciclopedia/eustachio-martiresanto_%28Enciclopedia-Italiana%29/(Erişim Tarihi 15.1.2020)

http-163:http://www.artedossier.it/it/art-history/work/2608/ (Erişim Tarihi 15.1.2020)

http-164:http://www.santiebeati.it/dettaglio/71000 (Erişim Tarihi 15.1.2020)

http-165:http://www.santiebeati.it/dettaglio/21350 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-166:https://www.newadvent.org/cathen/09089a.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-167:http://www.santiebeati.it/dettaglio/22050 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-168:https://it.cathopedia.org/wiki/San_Pietro_da_Verona(ErişimTarihi 28.1.2021)

http-169: http://www.santiebeati.it/dettaglio/91369 (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-170:https://www.christianiconography.info/dorothy.html(Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-171: https://www.andriarte.it /SantaCroce/sleonardo_sdorotea.html (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-172:https://www.treccani.it/enciclopedia/santa-dorotea_%28EnciclopediaItaliana%29/ (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-173:https://www.andriarte.it/SantaCroce/sleonardo_sdorotea.html (Erişim Tarihi: 30.01.2021)

http-174:http://www.docartis.com/LIBRERIA_DIGITALE/4_ALLEGATI/SANTI.pdf (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-175:http://www.santiebeati.it/dettaglio/23400 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-176:http://www.santiebeati.it/dettaglio/25550 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-177:https://it.cathopedia.org/wiki/ Santa_Lucia (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-178:https://cultura.biografieonline.it/santa-lucia/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-179:http://www.annazelli.com/chiesa-santa-lucia-in-selci-roma.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-180:http://www.basilicatanet.com/ita/web/item.asp?nav=santalucia_melfi (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-181:https://it.wikipedia.org/wiki/San_Sebastiano_nelle_arti (Erişim Tarihi 30. 1. 2021)

http-182:https://medievalmilanetc.wordpress.com/tag/santapollinare-nuovo/ (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-183:http://www.santiebeati.it/dettaglio/25800 (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-184:http://www.intratext.com/ixt/ENG1293/__P1U.HTM (Erişim Tarihi 15.1. 2021)

http-185: http://www.santiebeati.it/dettaglio/57300 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-186:https:// sandomen icorutigliano.it/santi/san-vito/ (Erişim Tarihi 1.2.2021)

http-187:http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/p-natale-cardenas-gesuita-mazarese-e-le-origini-settecentesche-del-festino-di-san-vito/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-188:http://www.chiesadisanvito.it/page.php?11 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-189:http://www.sanvito-roma.it/wp/2016/06/san-vito-a-roma/ (Erişim Tarihi 29. 1. 2021)

http-190:https://www.sanvitoitalia.it/san-vito/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-191:http://www.chiesadisanvito.it/page.php?11 (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-192:http://www.santiebeati.it/dettaglio/76300 (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-193:https://www.newadvent. org/ cathen/09178b.htm (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-194:http://www.santiebeati.it/ (Erişim Tarihi 15.12.2017)

http-195:http://www.treccani.it/enciclopedia/flabello_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. (Erişim Tarihi 1.12.2017)

http-196:http://www.summagallicana.it/lessico/e/esadattilia.htm (Erişim Tarihi 2.3.2018)

http-197:http://encyclopedia. jrank.org/ articles /pages/3501/Traditio-Legis.html. (Erişim Tarihi 1.11.2017)

http-198:http://webpages.ursinus.edu/jlionarons/wulfstan/psmarcellus.html (Erişim Tarihi 1.11.2017)

http-199:https://www.academia.edu/10100577/I_canoni_del_concilio_Quinisesto_o_Truilano_ed_il_CCEO) (Erişim Tarihi 10.11.2017)

http-200:http://www.treccani.it/vocabolario/empireo/ (Erişim Tarihi 2.4.2018)

http-201:http://www.duomomonreale.it/index1e0d.html?option=com_content&task=view&id=25&Itemid=179&lang=en(Erişim Tarihi 2.4.2019)

http-202:https://m.famigliacristiana.it/blogpost/la-conoscenza-del-bene-e-del-male.htm (Erişim Tarihi 17.12.2017)

http-203:http://www.museoduomomonza.it/museo-e-tesoro/il-tesoro/i-longobardi/ (Erişim Tarihi 1.12.2017)

http-204:http://digital.wlbstuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=118 (Erişim Tarihi 1.12. 2019)

http-205:https://www.viaggiareinpuglia.it/allegati/Itinerario/melfi_santa_lucia_1385657684585.pdf. (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-206:https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_Santa_Maria_del_Casale#/media/File:Interno_chiesa_del_casale.JPG. (Erişim Tarihi 21.2.2021)

http-207:https://madonnaagechildrenedad.blogspot.com/2020/12/cattedrale-madonna-della-bruna-matera.html. (Erişim Tarihi 21.2.2021)

http-208:https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_45654&repid=1. (Erişim Tarihi 23.3.2021)

http-209:http://www.sassi-di-matera.it/chiese-urbane-sassi/7-san-nicola-dei-greci. (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-210:https://www.fondazioneterradotranto.it/2012/09/22/lasfodelo-uluzzu-erba-degli-eroi /(Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-211:http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/EmiliaRomagna/SanFrancescoaRavenna.html. (Erişim Tarihi 15.1.2021)

http-212:https://www.studenti.it/pellegrino-nel-medioevo-descrizione-simboli-storia.html (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-213:https://artepiu.info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-214:https://www.academia.edu/12797135/_San_Vincenzo_al_Volturno_tra_storia_archeologia_e_arte_ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-215:https://www.mondimedievali.net/Edifici/Puglia/Chieserupestri/Taranto/Casalrotto.htm (Erişim Tarihi 23.2.2021)

http-216:https://blogcamminarenellastoria.wordpress.com/2016/08/30/mottola-la-chiesa-rupestre-di-santa margherita/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-217:https://www.treccani.it/enciclopedia /proskynesis/ (Erişim Tarihi 15.3.2021)

http-218:https://en.unionpedia.org/i/Fresco 15.3.2021 (Erişim Tarihi 16.3.2021)

http-219:https://journeymacedonia.com/churchesmonasteries/skopje-eparchy/nerezi-st-panteleimon/. (Erişim Tarihi 15.3.2021)

http-220:https://www.regione.basilicata.it/giunta/site/giunta/tiles/popupPrint.jsp?secId=100133& otype=1023&cntId=3005329 (Erişim Tarihi 1.3.2021)

http-221:https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-La-Cripta-di-San-Francesco-dAssisi-in-Irsina-Parete-Est-Rilievo_fig1_299437134 (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-222:http://www.comune.irsina.mt.it/visitairsina/la-cappella-ipogea-della-chiesa-di-san-francesco-dassisi/ (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-223:http://www.old.consiglio.basilicata.it/conoscerebasilicata/cultura/pittura/I%20raccolta /15.pdf. (Erişim Tarihi 26.3.2021)

http-224:http://www.bisanzioit.blogspot.com/2014/08/il-complesso-della-sstrinita-di-venosa.html (Erişim Tarihi 27.3.2021)

http-225:https://www.archeogruppo.it/le-chiese-in-grotta/ (Erişim Tarihi 13.3.2021)

http-226:https://www.cartesio.edu.it/elaborati_alunni/concorsi/la_terra_produca_germogli.pdf. (Erişim Tarihi 13.1.2021)

http-227:https://www.academia.edu/39861399/Il_medioevo_dei_Cosmati.(Erişim Tarihi 2.2.2021)

http-228:https://www.treccani.it/enciclopedia/cosmati_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/. (Erişim Tarihi 2.2.2021)

http-229: https://www.patricialovett.com/tag/cosmati-family/(Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-230:http://elizabethhawksley.com/the-fabulous-decorative-work-of-the-cosmati-family/ (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-231:http://lagastaldaga.blogspot.com/2009/11/il-costume-tra-xi-e-xv-secolo-in-italia.html (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-232:http://www.giovannigiorgi.it/dwn/apocrifi/Apocalisse_di_Mose.pdf (Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-233:http://notizie.comuni-italiani.it/wp-content/uploads/2020/03/Z6P_8235.jpg (Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-234:http://collegiogreco.blogspot.com/2011/01/gli-inni-sulla-perla-di-santefrem-il.html (Erişim Tarihi 9.2. 2021)

http-235:https://www.treccani.it/enciclopedia/fisiologo/ (Erişim Tarihi 9.2.2021)

http-236:https://www.treccani.it/enciclopedia/capitanata_%28EnciclopediaItaliana%29/#:~:text=CAPITANATA%20(A.%20T.%2C%2027%2D28,il%20nome%20di%20%22catapani%22. (Erişim Tarihi 27.2.2021)

http-237:https://eremos.eu/index.php/puglia/. (Erişim Tarihi 16.2.2021)

http-238: http://www.cartesioepisteme.net/ep8/ep8-scala.htm (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-239:http://mustafaasir.blogspot.com/2016/04/junius-bassus-lahdi.html (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-240:https://www.bl.uk./collection-items/moutier-grandval-bible (Erişim Tarihi 13. 4.2020)

http-241:https://www.jstor.org/stable/3048827?seq=7#metadata_info_tab_contents (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-242:https://www.italianways.com/it/gli-avori-di-salerno-bellezza-e-mistero/ (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-243:https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=iter145 (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-244:https://giacobbegiusti9.wordpress.com/tag/cupola-della-genesi-san-marco/(Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-245:https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc62209j (Erişim Tarihi 13.4.2020)

http-246: http://cki.altervista.org/Verdun_ENG.pdf (Erişim Tarihi 18.4.2020)

http-247:https://www.andriarte.it/SantaCroce/arco_comunicazione_sx.html (Erişim Tarihi 23.4.2020)

http-248: http://www.rdklabor.de/wiki/Exsultetrolle#/media/File:06-0721-1.jpg (Erişim Tarihi 28.4.2020)

http-249:https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2016/06/24/lannunciazione-dellangelico-qualche-doverosaprecisazione-seconda-parte/(ErişimTarihi 28.4.2020)

http-250:https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2016/06/24/lannunciazione-dellangelico-qualche-doverosa-precisazione-seconda-parte/ (Erişim Tarihi 28.8.2020)

http-251: http://www.gliscritti.it/blog/entry/2181 (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-252:http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=52473 (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-253:https://www.theartpostblog.com/en/church-santa-maria-antiqua-rome/ (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-254: http://www.ilvaresotto.it/PDF/I%20Viaggiatori%20Ignoranti_%20Santa%

20Maria%20foris%20portas%20a%20Castelseprio.pdf (Erişim Tarihi 5.7.2020)

http-255:http://www.lapiccolagerbera.it/un-fumetto-in-una-porta-bonanno-e-la-cattedrale-di-pisa/ (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-256:https://www.italianways.com/torritissplendid-mosaics-in-santa-maria-maggiore/ (Erişim Tarihi 7.8.2020)

http-257:https://visitworldheritage.com/en/eu/codex-egberti/e9b877e5-4a38-4d0d-8abb-bf3e05aed3f8 (Erişim Tarihi 20.8.2020)

http-258:http://www.cultorweb.com/Giotto/G/content/_1564555169_large.html (Erişim Tarihi 20.8.2020)

http-259:https://restaurars.altervista.org/lanativita-nascita-e-sviluppo-di-un-soggetto-iconografico/ (Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-260:https://blog.urbanfile.org/2019/12/25/milano-santambrogio-il-museo-diffuso-una-delle-piu-anticherappresentazioni-della-nativita/ (Erişim Tarihi 23.8.2020)

http-261:http://www.rmoa.unina.it/5293/1/Sgarlata%202014%20%20Il%20sarcofago%20di%20Adelfia.pdf. (Erişim Tarihi 23.8.2020)

http-262:https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/artecultura-arte-anno2010/evangeliari-tesori-darte-nella-diocesi-ambrosiana-25857.html (Erişim Tarihi 29.7.2020)

http-263:https://www.europeana.eu/en/item/22/_2423 (Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-264:http://www.reginamundi.info/icone/nativita.asp (Erişim Tarihi 3.7.2020)

http-265:https://artepiu.info/castelseprio-santa-maria-foris-portas-affreschi/ (Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-266:https://www.slideshare.net/BaMarite/presentazioneper-lettura-icona-del-natale-busto-arsizio-dic2013 (Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-267:http://www.paolaricci.com/blog_3a/nativita-di-gesu-giotto-1303-1305/(Erişim Tarihi 3.8.2020)

http-268:https://catechesibiblicosimbolica.wordpress.com/2016/11/23/nativita/ (Erişim Tarihi 14.8.2020)

http-269: https://www.artbible.info/art/large/656.html (Erişim Tarihi 17.8.2020)

http-270:https://www.hisour.com/sienese-school-1250-1550-2746/ (Erişim Tarihi 17.8.2020)

http-271:https://www.catawiki.com/l/17247037-italy-batch-of-130-old-postcards-on-the-theme-of-religionincluding-15-postcards-on-the-catacombs-of-s-calisto

http-272:https://www.beweb.chiesacattolica.it/percorsi/percorso/101/Il+Battistero+nella+storia%3A+dal+rito+al+luogo/periodi/periodo/1/iconografia/1/Il+battesimo+di+Ges%C3%B9 (Erişim Tarihi 16.9.2020)

http-273:https://www.santimarcellinoepietro.it/catacombe/(Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-274:https://www.beweb.chiesacattolica.it/percorsi/percorso/101/Il+Battistero+nella+storia%3A+dal+rito+al+luogo/periodi/periodo/1/iconografia/1/Il+battesimo+di+Ges%C3%B9 (Erişim Tarihi 16.9.2020)

http-275:http://www.stradaregina.ch/archivio/fotografie/nativita/3a_Coperchio%20reliquiario%20Citta%20Vatic%20Biblio%20Apo%20Mu%20Sacro%20VI%20sec%20bis. jpg (Erişim Tarihi 10.9.2020)

http-276:https://www.europeana.eu/it/item/22/_2539 (Erişim Tarihi 10.9.2020)

http-277:https://www.grottadisanmicheleolevano.it/documenti/realazione%20affreschi.pdf (Erişim Tarihi 10.9.2020)

http-278:http://www.liturgiabizantina.it/icone/testi/feste_fisse.htm (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-279:https://artepiu.info/cappellapalatina-palermo-mosaici/cappella-palatina-navata-battesimo-gesu/(Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-280:https://www.monasterodibose.it/lavoro/biblioteca-e-ricerca/1270-italiano/priore/riflessioni-sulvangelo/7489-battesimo-del-signore-2014 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-281:http://appuntidistoriadellarte.blogspot.com/2015/11/i-battesimi-di-ghiberti_2.html (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-282:https://www.viaggiatricecuriosa.it/2020/03/05/il-museo-dellopera-del-duomo-di-pisa/ (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-283:https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19124147 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-284:https://brill.com/view/book/edcoll/9789004425682/BP000021.xml (Erişim Tarihi 27.11.2020)

http-285:https://allontanarsidallalineagialla.blogspot.com/2017/11/la-porta-lignea-di-santa-sabinaperche.html (Erişim Tarihi 29.8.2020)

http-286:https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetid=98058001&objectid=60937&partid=1 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-287:http://www.gliscritti.it/blog/entry/3502 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-288:https://www.academia.edu/25025162/Santa_Maria_Antiqua_tra_Roma_e_Bisanzio (Erişim Tarihi 28.9.2020)

http-289:http://3.bp.blogspot.com/_kE-vRGdLllI/ TGusn0kGddI/ AAAAAAAAEC4/ 5B3h_g80JZs/s1600/Gellone-1.jpg (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-290:http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste /werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343&tx_dlf%5Bpage%5D=118 (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-291:http://blog.zingarate.com/lovelyplanet/cose-dafare-a-colonia/(Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-292:https://www.finestresullarte.info/567n_croce-guglielmosarzana.php (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-293:https://www.academia.edu/5919283/La_perduta_croce_di_Assisi_dipinta_da_Giunta_Pisano_nel_1236 (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-294:http://www.lavalnerina.it/dett_luogo.php?id_item=770 (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-295:https://www.analisidellopera.it/cimabue-crocifisso-disanta-croce/ (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-296:https://www.analisidellopera.it/giottocrocifisso-di-santa-maria-novella/ (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-297:http://www.artemagazine.it/attualita/item/6855-nuova-illuminazione-per-il-crocifisso-di-michelangelo-nellabasilica-di-santo-spirito-a-firenze. (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-298:https://artsandculture.google.com/exhibit/the-bamberg-psalter/SQKStL596WTyKw (Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-299:https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/EnglishSchool/563048/Frau.12.f12r-Kreuzigung-mit-der-Jungfrau-Maria-und-Johannes,-aus-dem-Peterborough-Psalter,-um-1260.html(Erişim Tarihi 27.8.2020)

http-300:http://fascinointellettuali.larionews.com/ai-piedi-della-croce-iconografia-della-pieta-2/ (Erişim Tarihi 29.8.202)

http-301:http://www.gypsypedia.it/wpcontent/uploads/2020/03/mittelrheinischer-meister-um-1420-kreuzigung-christi-1-hm1-thumb-xl.jpg (Erişim Tarihi 28.9.2020)

http-302:https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2013/05/24/maria-maddalena-lapostola-degliapostoli/ (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-303:https://www.lanostra.it/vacanze-cosavisitare/la-cattedrale-di-parma-la-bellezza-del-suo-interno/ (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-304:http://casavacanze.poderesantapia.com/album/siena/duomo/cripta/criptaaffrescchi4depositzione.htm (Erişim Tarihi 18.9.2020)

http-305:https://www.christianiconography.info/deposition.html (Erişim Tarihi 20. 9.2020).

http-306:https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_dalla_croce_(Pietro_Lorenzetti) (ErişimTarihi 20. 9.2020).

http-307:https://www.researchgate.net/figure/Bibbia-di-Holkham-f-32r-f-32v-e-f-33r-Biblioteca-Britannica-Londra-XIV-secolo_fig9_291332530 (Erişim Tarihi 20. 9.2020).

http-308:https://www.homolaicus.com/arte/giotto/deposizionerussa.htm. (Erişim Tarihi 20. 9.2020).

http-309:https://www.achurchnearyou.com/church/14344/ (Erişim Tarihi 25.9.2020)

http-310:https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Guido_da_siena%2C_incoronazione_della_vergine%2C_1260_ca._2.JPG (Erişim Tarihi 21.11.2020)

http-311:https://artepiu.info/santa-maria-trastevere-mosaico-abside/ (Erişim Tarihi 2.10.2020).

http-312:https://www.italianways.com/torritis-splendid-mosaics-in-santa-maria-maggiore/ (Erişim Tarihi 2.10.2020).

http-313:https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Notre-Dame (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-314:https://www.guidaturisticamichelebusillo.com/it/limmagine-dellassunta-nella-vetrata-del-duomo-di-siena/ (Erişim Tarihi 26.8.2020)

http-315:https://www.orizzontisimbruini.it/sacrospeco-di-san-benedetto/) (Erişim Tarihi 26.9.2020)

http-316:https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/25489923240/in/album-72157665343833230/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)

http-317:https://www.cerm-ts.org/koimesis/(Erişim Tarihi 26.9.2020)

http-318:https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2012/07/12/san-gallo-splendori-e-miserie-all-interno-diquel-convento/ (Erişim Tarihi 21.11.2020)

http-319:https://www.venicecafe.it/michele-giambono-incoronazione-della-vergine-iconografia/ (Erişim Tarihi 23.9.2020).

http-320:http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assunzione.html (ErişimTarihi 23.9.2020).

http-321:http://www.reginamundi.info/icone/madonna-ammiraglio.asp (Erişim Tarihi 2.8.2020)

http-322:http://www.iconografi.it/public/2011/05/Visitazione-affresco-Pelendri-Cipro.jpg (Erişim Tarihi 25.2.2021)

http-323:https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/5coptic/painting/1bawit1.html (Erişim Tarihi 9.9.2020)

http-324:https://visionialdila.wordpress.com/2019/03/12/ardenica-il-giudizio-finale-nel-monastero-bizantinoortodosso/ (Erişim Tarihi 9.9.2020)

http-325:https://it.cathopedia.org/wiki/Deesis/ (Erişim Tarihi 9.9.2020)

http-326: https://www.famedisud.it/itinerari-a-sud-alla-scoperta-di-mottola-1-larcaico-incanto-delle-grotte-didio/ (Erişim Tarihi 9.9.2020)

http-327:https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=32395 (Erişim Tarihi 12.12.2020)

http-328:http://www.romaspqr.it/roma/Catacombe/catacombe_di_commodilla.htm (Erişim Tarihi 11.12.2020)

http-329:https://www.imperobizantino.it/la-madonna-nicopeia/ (11.12.2020)

http-330:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2011/10/panagia-kanakaria-lythrankomi.html (Erişim Tarihi 13.12.2020)

http-331:https://www.istantidibellezza.it/s.-maria-in-domnica.html (Erişim Tarihi 13.12.2020)

http-332:http://paduaresearch.cab.unipd.it/1123/3/capI.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-333:http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1483450608195_08_-_Nordhagen_351.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-334:https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana Marian Icons in Rome and Italy(Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-335:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/08/monastero-delle-blachernae.html (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-336:https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/15797568 (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-337:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2011/10/panagia-angeloktisti-kiti.html (Erişim Tarihi 3.9.2020)

http-338:https://artifexinopere.com/?p=21897 (Erişim Tarihi 23.10.2020)

http-339:http://www.pontificiaparrocchiasantanna.it/notizia/630 (Erişim Tarihi 23.10.2020)

http-340:https://twitter.com/byzantinemuseum/status/995688903255515137/photo/1 (Erişim Tarihi 23.10.2020)

http-341:https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/129801/1_OpusculaHistoriaeArtium_57-2013-3_7.pdf?sequence=1(Erişim Tarihi 27.9.2020)

http-342:https://sansosti.files.wordpress.com/2012/06/foto-madonna.jpg (Erişim Tarihi 17.8.2020)

http-343:http://www.liturgiabizantina.it/icone/testi/theotokos_1.htm(Erişim Tarihi 17.8.2020)

http-344:https://www.romafelix.it/catacombe-di-priscilla-alla-scoperta-delle-piu-antiche-raffigurazioni-dellanativita-e-delladorazione-dei-magi/ (Erişim Tarihi 12.8.2020)

http-345:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2013/06/ariadne-e-amalasunta.html (Erişim Tarihi 19.8.2020)

http-346:https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffrescoaltomedievale/ (Erişim Tarihi 19.8.2020)

http-347:https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffrescoaltomedievale/ (Erişim Tarihi 19.8.2020)

http-348:http://www.sentiericona.it/public/icone/wpcontent/uploads/2017/03/IMG_1293.jpg (Erişim Tarihi 15.8.2020)

http-349:https://artepiu.info/santa-francesca-romana-mosaici/ (Erişim Tarihi 15.8.2020)

http-350:https://artepiu.info/santa-maria-antiqua-affreschi/ (Erişim Tarihi 15.8.2020)

http-351:http://www.turismobrescia.it/it/punto-d-interesse/iside-lactans(Erişim Tarihi 1.10.2020)

http-352:https://www.researchgate.net/figure/Fresco-of-Isis-lactans-at-Karanis-fourth-century-CEKaranis-Tran-Tam-Tinh-1973-fig_fig4_312192708 (Erişim Tarihi 1.10.2020)

http-353:https://www.blagofund.org/Archives/Pec/Nartex/(Erişim Tarihi 1.10.2020)

http-354:http://archeocarta.org/wp-content/uploads/2020/07/9-svittore-768x1152-1.jpg (Erişim Tarihi 1.10.2020)

http-355:https://www.romanoimpero.com/2019/12/catacombe-di-commodilla.html (Erişim Tarihi 3.1.2021)

http-356:https://www.zonzofox.com/it/roma/cosa-vedere/esplora/attrazioni/catacombe-di-domitilla (Erişim Tarihi 3.1.2021)

http-357:https://www.zonzofox.com/it/roma/cosa-vedere/esplora/attrazioni/catacombe-di-domitilla (Erişim Tarihi 3.1.2021)

http-358:https://www.researchgate.net/figure/The-apse-mosaic-of-the-St-Pudenziana-church-in-Rome-datingfrom-the-end-of-the-4-th_fig1_327862801(Erişim Tarihi 2.1.2021)

http-359:https://it.cathopedia.org/wiki/Basilica_di_San_Vitale_(Ravenna) (Erişim Tarihi 24.05.2020).

http-360:http://www.wildwinds.com/coins/byz/justinian_II/sb1249.jpg (Erişim Tarihi 24.05.2019).

http-361:https://fauna31.files.wordpress.com/2008/01/longo02.pdf (Erişim Tarihi 25. 12. 2020)

http-362:https://www.wdl.org/en/item/17185/view/1/1/ (Erişim Tarihi 25. 12. 2020)

http-363:https://artepiu.info/cappella-palatina-palermo-mosaici/ (Erişim Tarihi 20. 12. 2020)

http-364:https://artepiu.info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (Erişim Tarihi 29.12. 2020)

http-365:http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action%3Bjsessionid=EEFE011A3982D2F5D8F18BE5CB576EAD?cardNumber=208&leaves=0 (Erişim Tarihi 2912.2020)

http-366:https://www.mondimedievali.net/Edifici/Puglia/Foggia/Monte.htm (Erişim Tarihi 25. 12.2020)

http-367:https://www.visitmottola.com/itinerari/lemirabili-grotte-dio/chiesa-rupestre-san-nicola (Erişim Tarihi 25. 12.2020)

http-368:http://www.sentiericona.it/public/icone/wpcontent/uploads/2013/10/17c_ russia_jtb-with-life.jpg (25. 12.2020)

http-369:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/09/il-battistero-lateranense.html (Erişim Tarihi 1.9.2020)

http-370:http://romagnamare.altervista.org/la-cattedra-di-massimiano/ (Erişim Tarihi 1.9.2020)

http-371:https://www.hotelathena.com/blog-news-eventi/item/752-il-cibo-e-la-cucina-nell-arte-senese.html (Erişim Tarihi 1.9.2020)

http-372:https://eremos.eu/index.php/sicilia/ (Erişim Tarihi 23.2.2019)

http-373:https://massimonegro.wordpress.com/2011/12/06/muro-leccese-santa-marina-uno-sguardo-verso-oriente// (Erişim Tarihi 23.2.2019)

http-374:https://www.christianiconography.info/santaMariaAntiqua/barbaraFresco.html/ (Erişim Tarihi 23.2.2020)

http-375:http://www.casaranotour.it/casaranello/(Erişim Tarihi 24.12.2020)

http-376:http://cyprus-about.com/virtual-trips/mountains/149.html (Erişim Tarihi 24.12.2020)

http-377:https://www.visitsolea.com/church-of-panagia-of-moutoullas/?lang=en(Erişim Tarihi 24.2.2021)

http-378:http://www.travelingintuscany.com/italiaans/sovana.htm (Erişim Tarihi 24.2.2020)

http-379:https://it.wikipedia.org/wiki/Antependium_di_Basilea (Erişim Tarihi 24.2.2021)

http-380:https://www.facsimiles.com/facsimiles/codex-benedictus (Erişim Tarihi 12.2.20201)

http-381:http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Lazio/Subiaco.html (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-382:https://www.academia.edu/5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-383:http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Lazio/Subiaco.html (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-384:https://www.romanoimpero.com/2019/12/catacombe-di-commodilla.html (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-385:https://www.academia.edu/5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 16.1.2021)

http-386:http://maricarte.blogspot.com/2019/03/tra-paganesimo-e-cristianesimo-il.html (Erişim Tarihi 26.2.2021)

http-387:https://www.frammentiarte.it/2014/05-il-giudizio-universale/ (Erişim Tarihi 26.2.2021)

http-388:https://www.santiagodicompostela.it/il-mito-di-santiago-de-compostela-el-matamoros/ (Erişim Tarihi 15.10.2020)

http-389:https://www.historiaregni.it/labbazia-di-santa-maria-di-cerrate/(Erişim Tarihi 15.10.2020)

http-390:https://www.culturacattolica.it/attualit%C3%A0/mostre-e-luoghi/luoghi/la-cattedrale-di-trani (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-391:http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Campania/DuomodiRavello2.html (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-392:https://www.ravennanotizie.it/societa/2018/08/09/festa-di-san-lorenzo-ravenna-al-mausoleo-di-gallaplacidia-si-celebra-la-santa-messa/ (Erişim Tarihi 29.1.2021)

http-393:https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2014/12/Giotto._saint-stephen-1320-25_Florence_Museo_Horne.jpg(Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-394:https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2014/12/Giotto._saint-stephen-1320-25_Florence_Museo_Horne.jpg(Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-395:https://virgoletteblog.it/2015/12/26/appunti-darte-37/ (Erişim Tarihi 13.2. 2021)

http-396:https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Verona#/media/File:Cima_da_conegliano,_san_pietro_martire_e_santi_01.jpg (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-397:https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Verona#/media/File:SaintPeterTheMartyr.JPG (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-398:https://www.sassitour.it/laffresco-di-san-pietro-martire-e-la-legenda-aurea/ (Erişim Tarihi 28.1.2021)

http-399:http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action;jsessionid=46787A21AE5B8DD068667C8B20FC54AE?cardNumber=450&leaves=0 (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-400:https://www.andriarte.it/SantaCroce/immagini/pronao-SantaDorotea1968-CD.jpg (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-401:https://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea_of_Caesarea#/media/File:Dlieja_sacun_Urtij%C3%ABi_Santa_Dorotea.JPG (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-402:https://www.progettostoriadellarte.it/wp-content/uploads/2020/06/Senza-titolo-7.png (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-403:http://www.basilicatanet.com/ita/web/item.asp?nav=santalucia_melfi (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-404:https://www.cosepiccoledilorenza.it/iconografia/raccolta-di-immagini/san-sebastiano/ (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-405:http://www.scuolaecclesiamater.org/2015/01/lurgenza-del-ripristino-della-forma.html (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-406:http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/saintsebastian.htm (Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-407:https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g635875-d10344869-i272988403-Chiesa_Madre_di_S_Maria_Assunta-Polignano_a_Mare_Province_of_Bari_Pugli.html(Erişim Tarihi 30.1.2021)

http-408:https://www.andriarte.it/SantaCroce/sleonardo_sdorotea.html (Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-409:https://www.iluoghidelsilenzio.it/chiesa-di-santa-lucia-cammoro/ (Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-410:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/05/loratorio-di-giovanni-vii.html (Erişim Tarihi 13.2.2021)

http-411:https://artepiu.info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (Erişim Tarihi 10.2.2021)

http-412:https://en.wikipedia.org/wiki/Vergilius_Romanus (Erişim Tarihi 21.2.2021)

http-413:https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/chiesa-rupestre-opera-arte-pubblicafabrizio-bellomo-palagianello/ (Erişim Tarihi 14.2. 2021)

http-414:https://tr.pinterest.com/mvalnaso/byzantine/ (Erişim Tarihi 20.2.2021)

http-415:http://iconaimmaginedio.blogspot.com/2013/10/gravina-di-puglia-ba-fondazione-ettore.html (Erişim Tarihi 15.2.2021)

http-416:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_di_San_Biagio_(Rapolla),_affresco_2.jpg (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-417:https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/albums/72157665343833230 (Erişim Tarihi 5.2.2021)

http-418:http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2014/08/il-complesso-della-sstrinita-di-venosa.html (Erişim Tarihi 27.3.2021)

http-419:https://docplayer.it/105441443-All-inizio-del-quattrocento-cominciano-a-diffondersi-in-basilicata-i.html (Erişim Tarihi 3.2.2021)

EKLER



Resim 1. *Gravina di Matera (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 2. *Parco della Murgia Materana (Parco Nazionale Materana) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 3.*Sasso Caveoso (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 4.*Sasso Barisano (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 5.*Cripta del Peccato Originale Giriş kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 6.*Cripta del Peccato Originale doğu yönü apsis kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 7. *Güney Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 8. *Kuzey Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 9. *Criptanın Giriş Kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 10. *Ana apsis, Meryem ve Çocuk İsa, İki Azize (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 11.*Güney Apsis, Başmelekler (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 12. *Başmelek Mikhail (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 13. *Işığın Yaratılması, Güney Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 14. *Işık ve Karanlığın Yaratılması (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 15. *Karanlığın Yaratılması(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 16. *Adem ve Havva'nın Yaratılışı, İlk Günah (F.S.Gökcan Arşivi)*



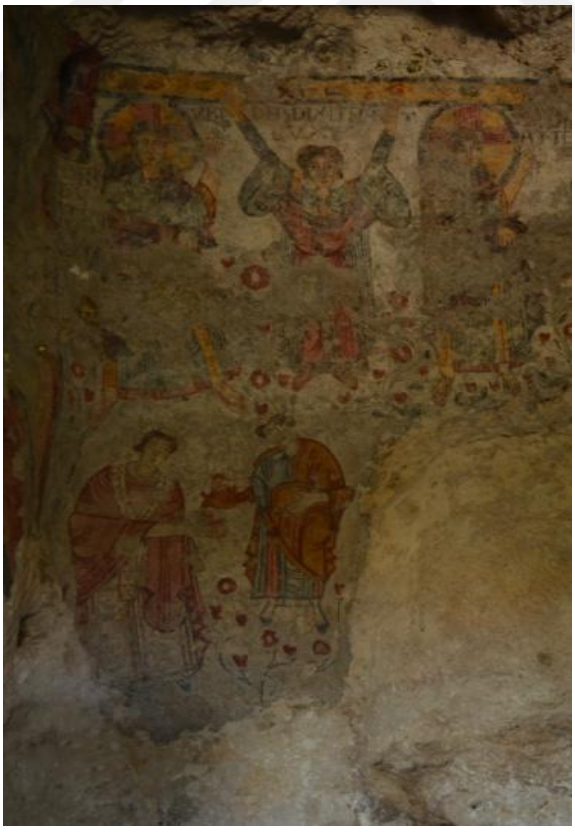
Resim 17. *Adem ve Havva'nın Yaratılması (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 18. *Manus Dei (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 19. *İlk Günah (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 20. *El Yıkama-Litürji Sahnesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 21. *Petrus, Andreas, İncilci Yahya (Kuzey apsis) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 22. *San Falcione Kilisesi Genel Görünüm (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 23. *San Falcione Avlusu ve Ana Giriş Kapısı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 24. *Katedra ve Aziz Nikolaus figürü, Doğu Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 25. *Haç Grafitileri (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 26. *San Falcione Kutsal Alan Bölümü, Aziz Nikolaus Figürü (F.S.Gökcan Arşivi)*



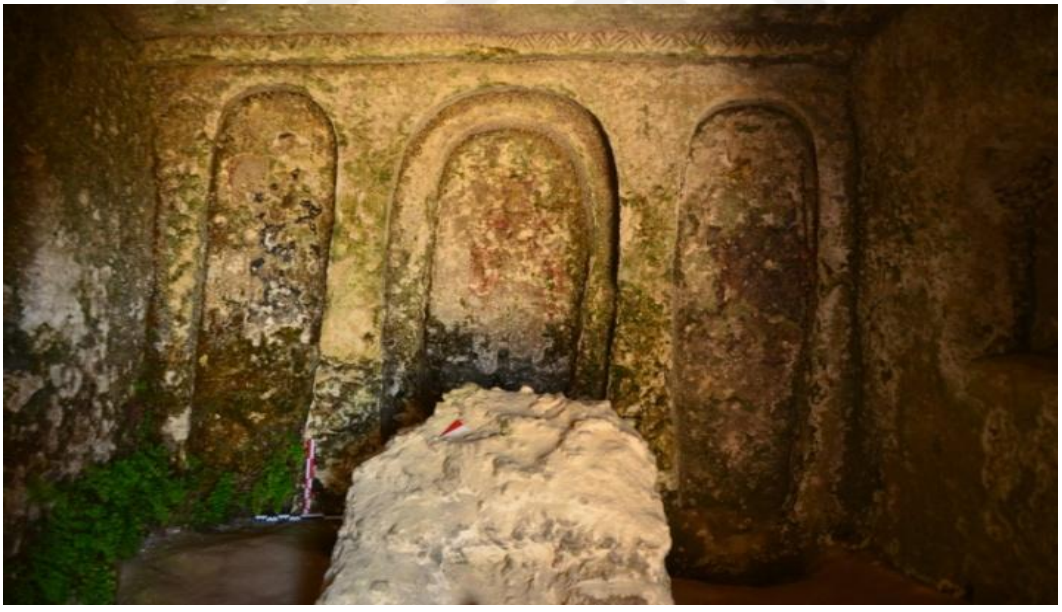
Resim 27. *San Vito Kilisesi, Giriş Kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 28. *San Vito Güney Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 29. *Apsis Bölümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 30. *Apsis Bölümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



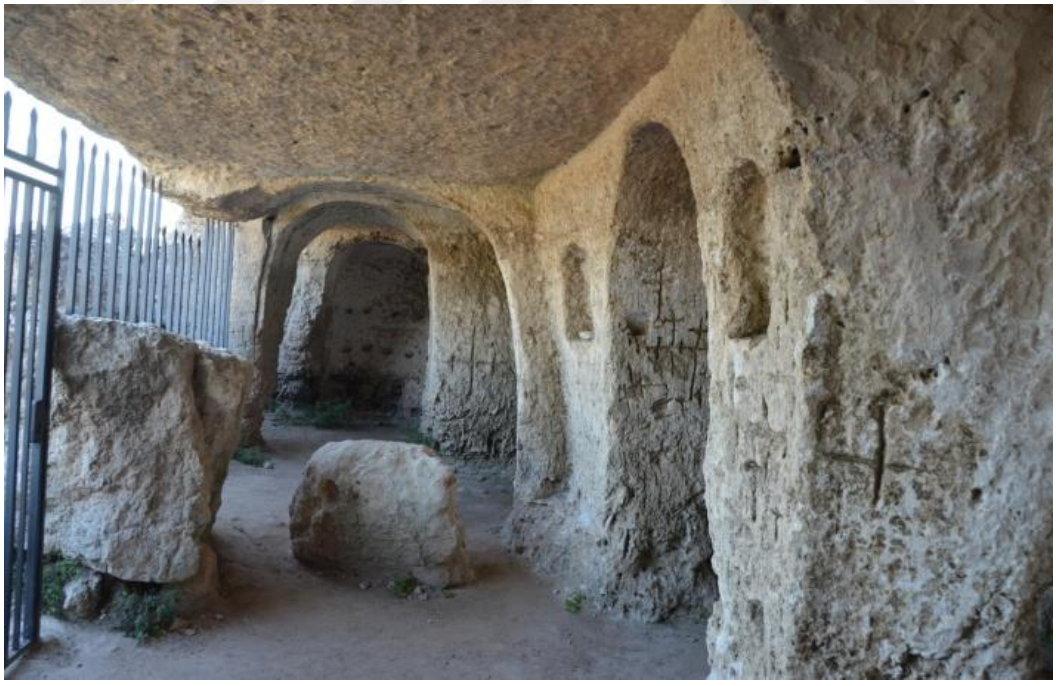
Resim 31. *Apsis tavanı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 32. *Apsisin güney nişi içindeki figür (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 33. *Madonna delle Tre Porte Kilisesi Girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 34. *Madonna delle Tre Porte, Güney Nefi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 35. *Kuzey Duvarındaki Şapel (F.S.Gökcan Arşivi)*



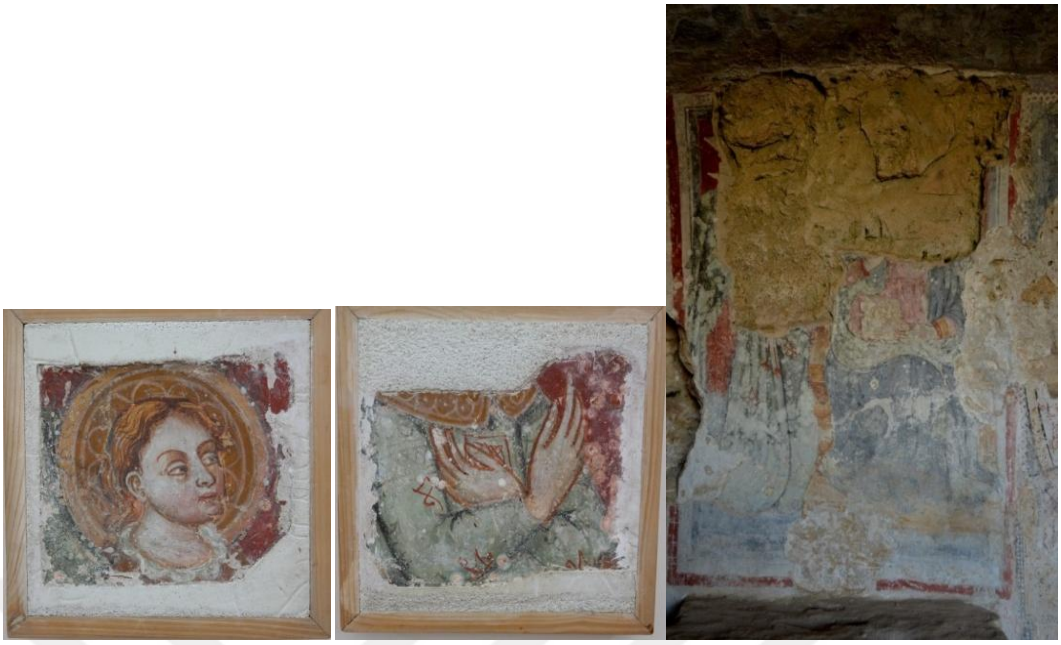
Resim 36. *Tahtta Meryem ve Çocuk İsa -Glykophilousa (Eleousa), Narlı Meryem (F.S.Gökcan Arşivi)*



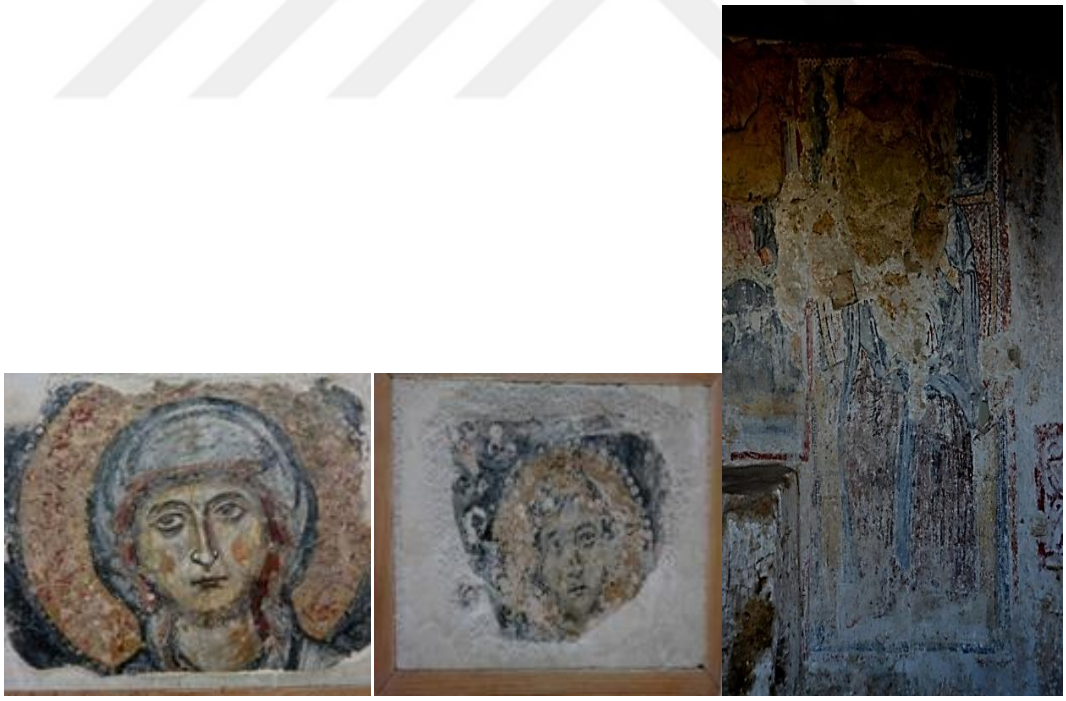
Resim 37. *Deisis (Yakarış), Vaftizci Yahya Başı (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



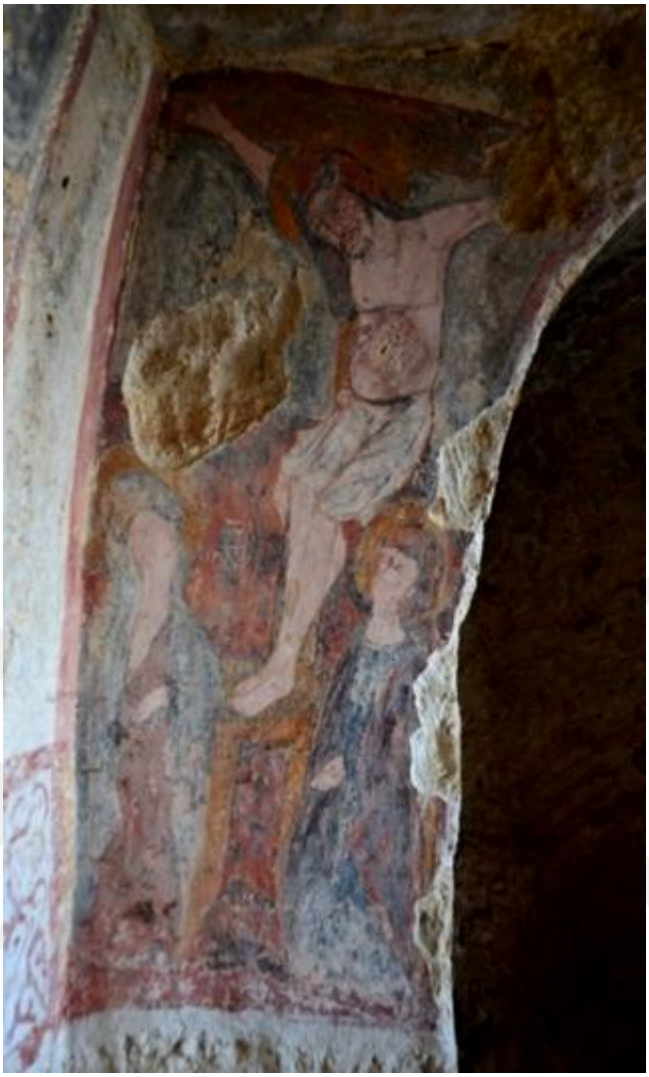
Resim 38. *Meryem ve Çocuk İsa (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim39. *Meryem'e Müjde (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 40. *Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



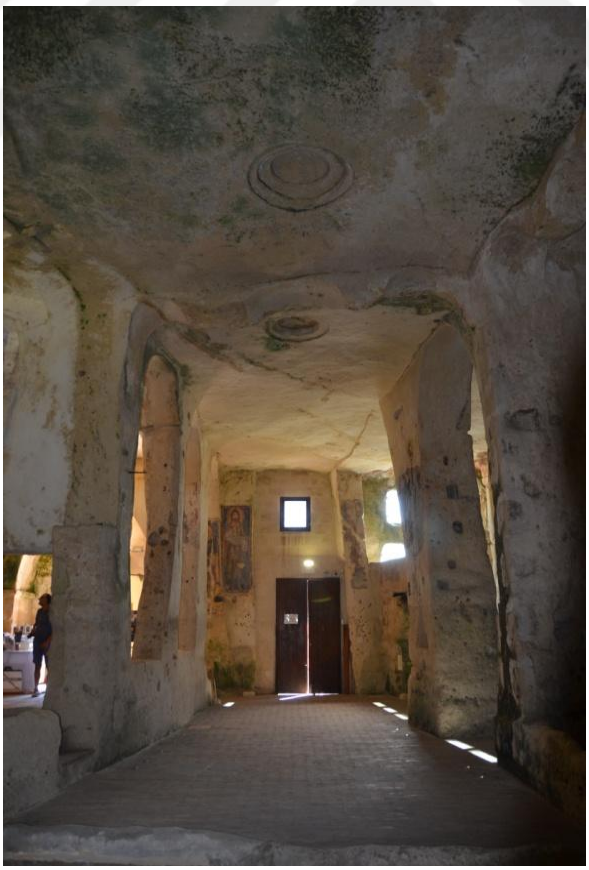
Resim 41. *İsa'nın Çarmıh'a Gerilmesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 42. *Haç figürleri (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 43. *Santa Lucia alle Malve, Giriş Kapısı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 44. *Santa Lucia alle Malve Kilisesi, Doğuya Doğru Giriş Kapısı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 45. *Santa Lucia alle Malve, Apsis Görünümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 46. *Kuzey Nef, Geç Dönem Altarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



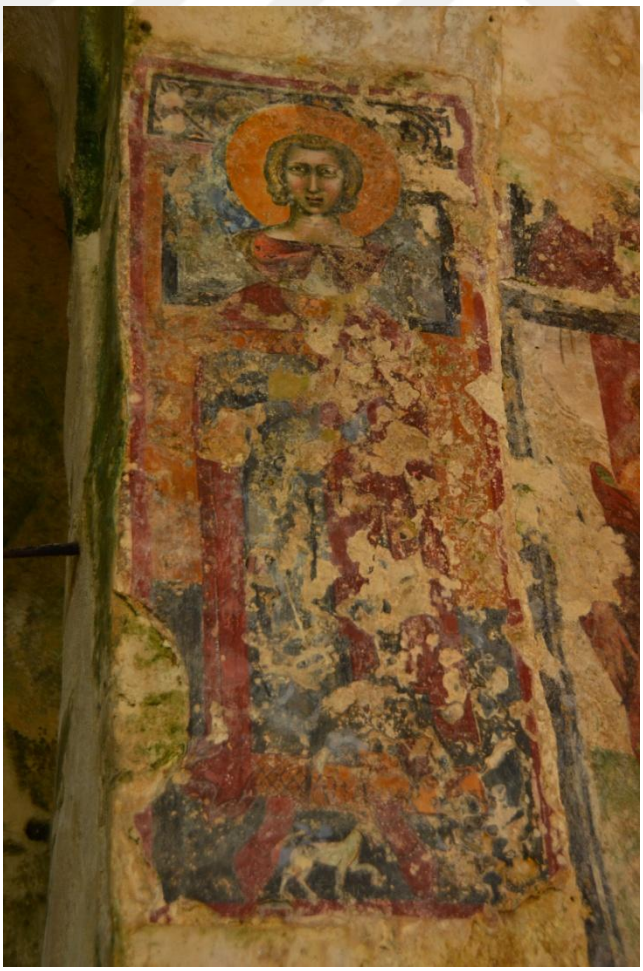
Resim 47. *Güney Nef Duvarı, Köşe Mekanda Oluşturulan Mutfak Bölümü(F.S.Gökcan Arşivi)*



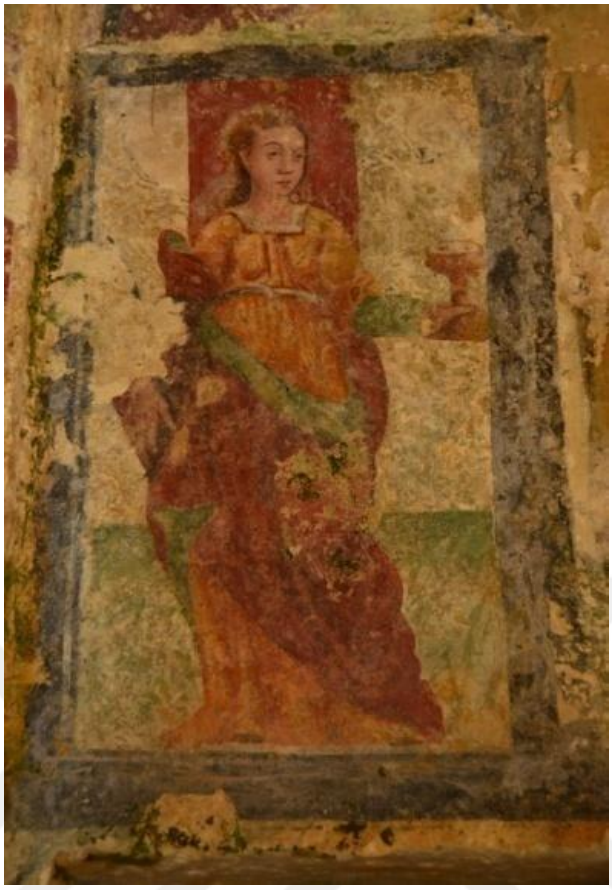
Resim 48. *Santa Lucia alle Malve, Dış Görünüş (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 49. *Santa Lucia Sembolü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 50. *Aziz Vito (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 51. *Azize Lucia (kuzey nefte, altarın üst kısmı) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 52. *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Aziz Nikolaus (F.S.Gökcan Arşivi)*



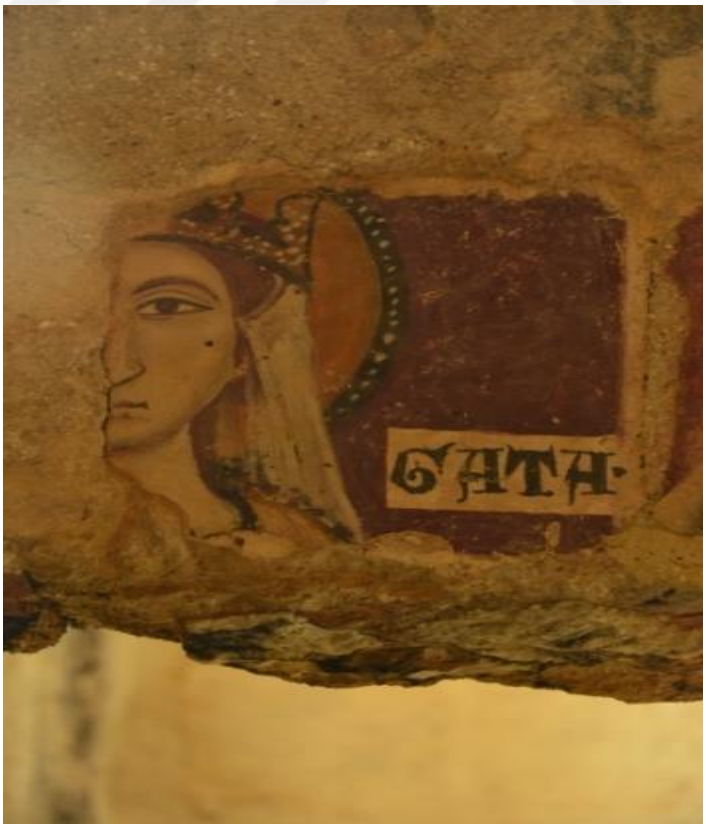
Resim 53. *Meryem'in Taçlandırılması (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 54. *Norcialı Aziz Benediktus (F.S.Gökcan Arşivi)*



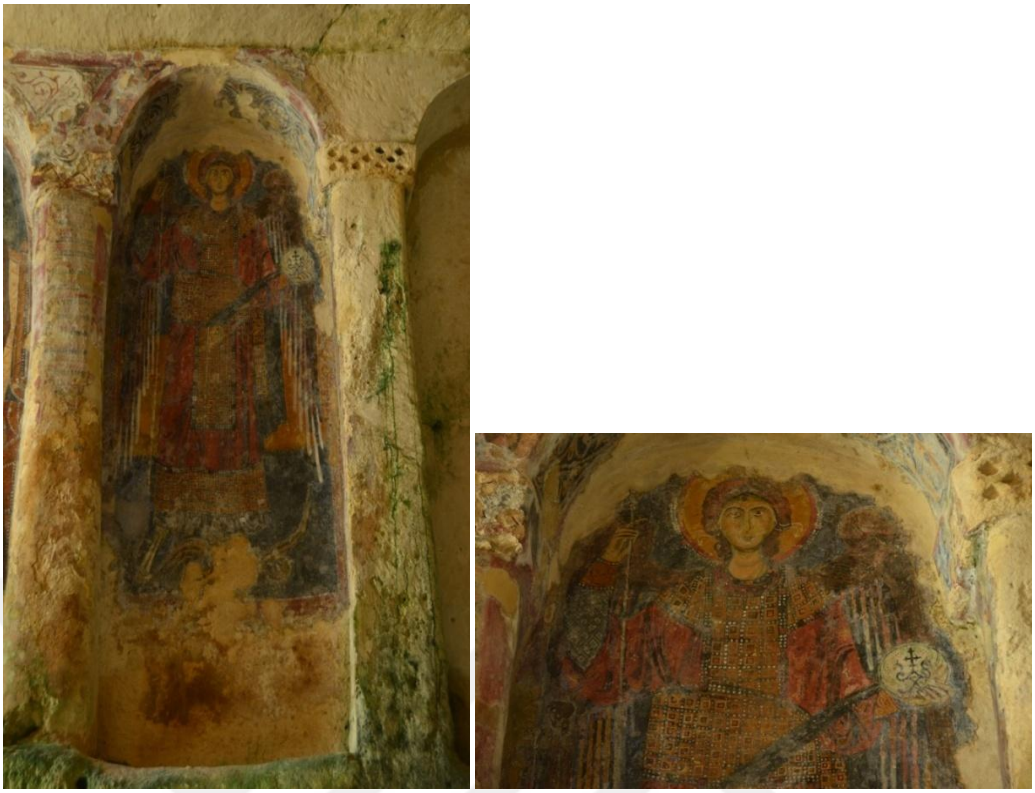
Resim 55. *Vaftizci Yahya(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 56. *Azize Agata (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 57. *Süt Veren Meryem (Virgo Lactans-Galaktotrophousa) (F.S.Gökcan Arşivi)*



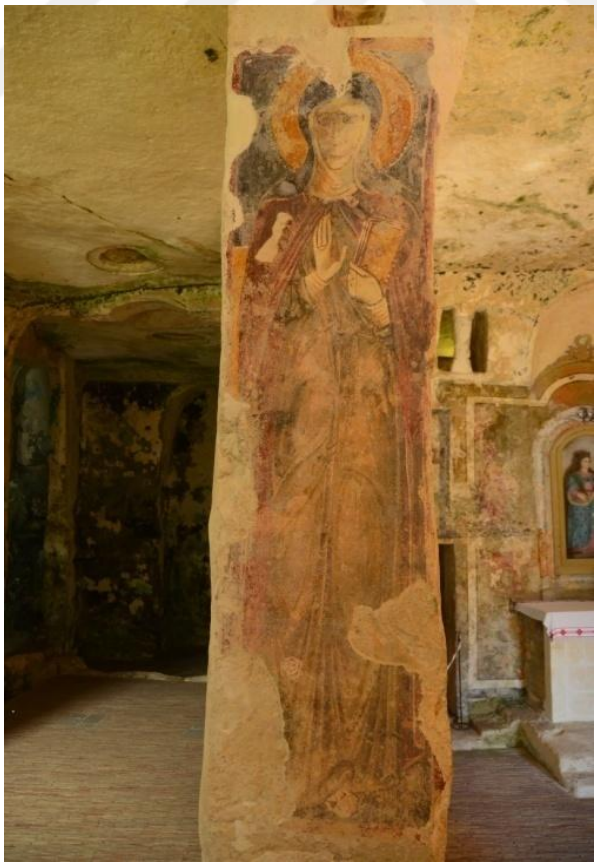
Resim 58. *Başmelek Mikhail (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 59. *Bir Piskopos (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 60. *Meryem ve Çocuk İsa (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 61. *Azize Skolastika (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 62. *Anonim bir aziz başı ve Piskopos Aziz Gregorius (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 63. *Madonna de Idris Kilisesi„Batıya doğru (altar, yan şapel ve kemeri) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim64. *Monterrone Kayalığı (Madonna de Idris Kilisesi Girişi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 65. *Meryem ve Çocuk İsa (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 66. *Altarın Üst kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 67. *Altar üzerindeki yazıt. "A divozione di Nicola Dom.co Spuna A.D.1804" (F.S.Gökcan Arşivi)*



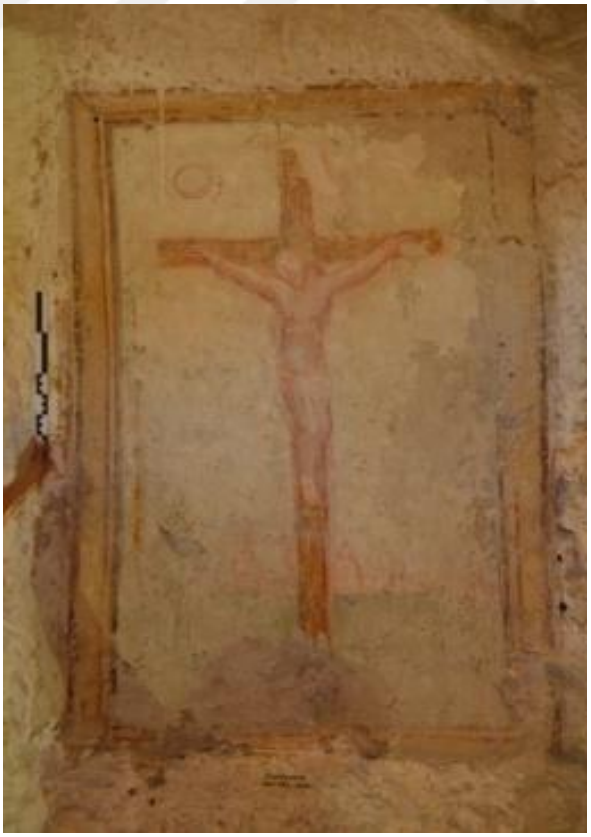
Resim 68. *Aziz* Eust*atius ve Geyiğin Görünmesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 69. *İsa'nın Doğumu (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 70. *Padualı Aziz Antuan (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 71. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (yan şapel) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 72. *Meryem'e Müjde, İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Aziz Leonardo, Meryem ve Çocuk İsa (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 73. *Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 74. *Tahtta Meryem ve Çocuk İsa (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 75. *Başmelek Mikhail (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 76. *Meryem (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 77. *San Giovanni in Monterrone Özgün Giriş (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 78. *San Giovanni in Monterrone, Apsis Bölümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



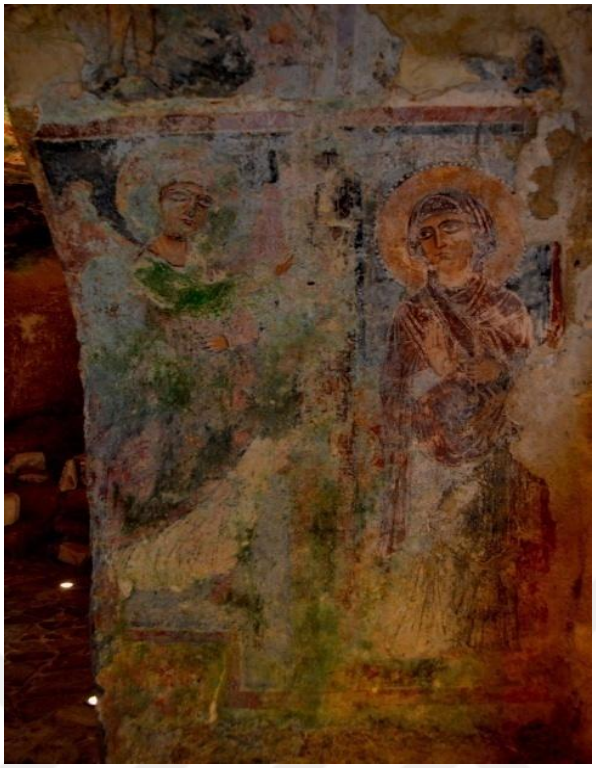
Resim 79. *Kuzeye doğru genel görünüm (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 80. *Arkosolyum tipi mezar (F.S.Gökcan Arşivi)*



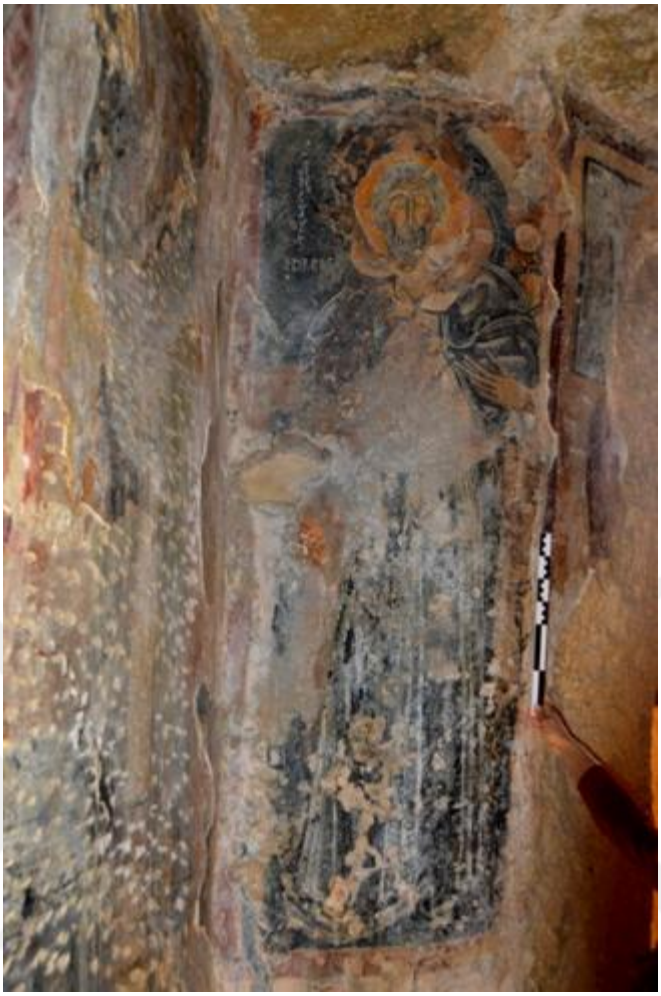
Resim 81. *İsa'nın Vaftizi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 82. *Meryem'e Müjde (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 83. *Aziz Yakup ve Aziz Petrus (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 84. *Meryem ve Çocuk İsa (Glykophilousa-Eleousa) - Aziz Andreas (F.S.Gökcan Arşivi)*



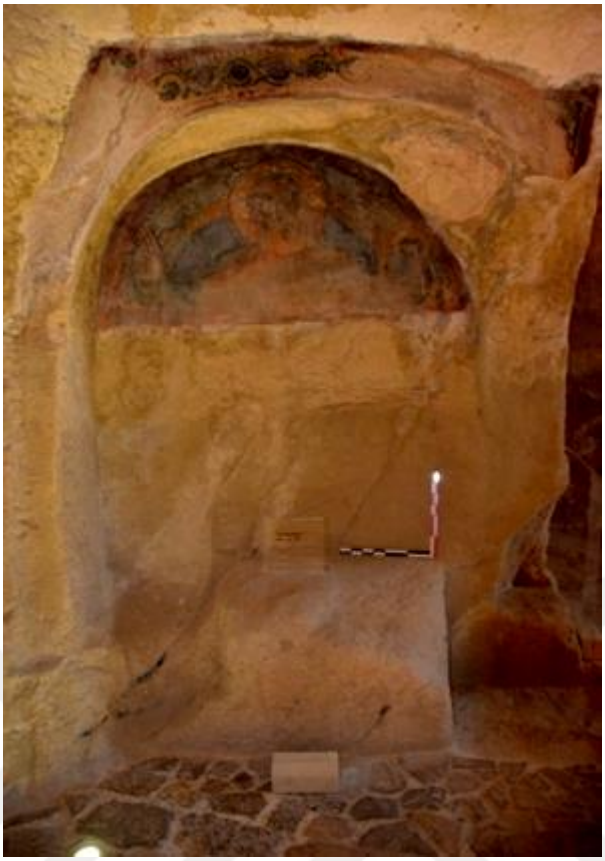
Resim 85.*Vaftizci Yahya- İncilci Yahya (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 86. *Başmelek Mikhail- Aziz Nikolaos (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 87. *Vaftizci Yahya (Palazzo Lanfranchi Müzesi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 88. *Pantokrator (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 89. *Aziz Honofrius ve Aziz Vito (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 90. *Madonna delle Virtu',Ana Apsis (güney-doğu) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 91. *Madonna delle Virtu' Kilisesi Girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 92. *Ana apsisten ana nefe bakış (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 93. *Apsis önü kubbe detayları (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 94. *Ana Nef Tavanı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 95. *Mimari ayrıntılar (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 96. *Manastır mekanı, üzüm ezme teknesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 97. *San Nicola dei Greci Kilisesi'ne çıkış (Gravina Vadisi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 98. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (ana apsis) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 99. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (kuzey batı köşede) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 100. *San Nicola dei Greci Giriş Kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 101. *Sarnıç ve fırın (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 102. *San Nicola dei Greci, nefler arasındaki kemerli kapı ve pencere (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 103. *San Nicola Dei Greci, (Batı Nef) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 104. *Aziz Nikolaus, Barbara, Pantaleon (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 105. *Meryem ve Çocuk İsa (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 106. *Aziz figürü (F.S.Gökcan Arşivi)*



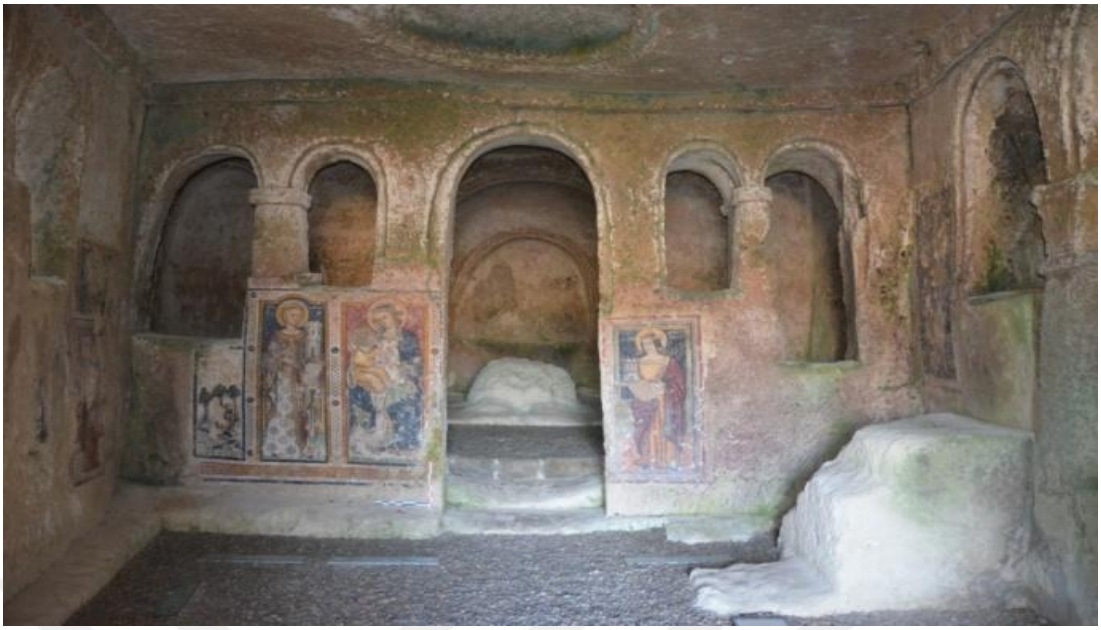
Resim 107. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 108. *Aziz Antonius Abate- Aziz Petrus (din şehidi) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 109. *Santa Barbara Kilisesi, Narteks (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 110. *Santa Barbara Kilisesi İkonostasis (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 111. *Doğu Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



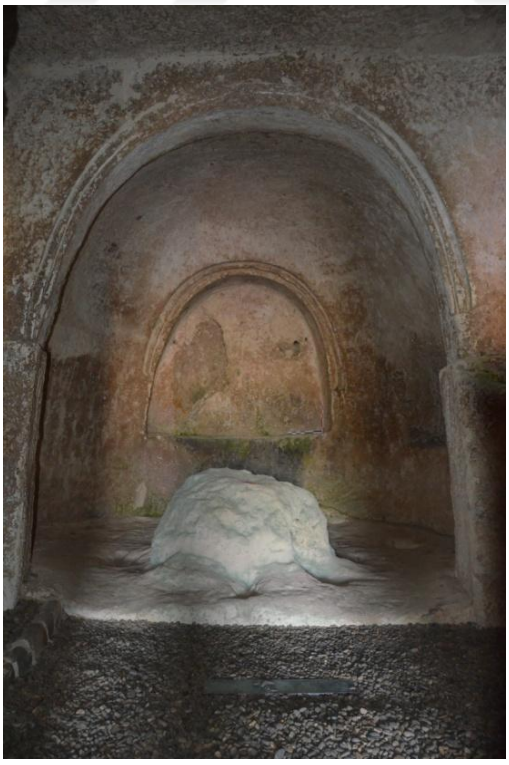
Resim 112. *Tavan mimari detaylar (pseudo-cupola) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 113. *İkonostasisten Nefe Bakış (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 114. *Diyakonikon (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 115. *Ana Apsis (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 116. *Prothesis Bölümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 117. *Kilise Girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 118. *Azize Barbara (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 119. *Azize Barbara (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 120. *Azize Barbara (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 121. *Azize Barbara, Anonim Aziz ve Azize (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 122. *Azize Barbara - Meryem ve Çocuk İsa(İncirli Meryem) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 123. *Kozmatesk Çerçevelerden Detaylar (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 124. *Convicinio Girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 125. *Kapı Detayı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 126. *Avlunun Giriş Kısmı ve Üst kata Çıkan Merdivenler (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 127. *Sant'Antonio Abate Kilisesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 128. *Mahzene İnen Merdivenler (F.S.Gökcan Arşivi)*



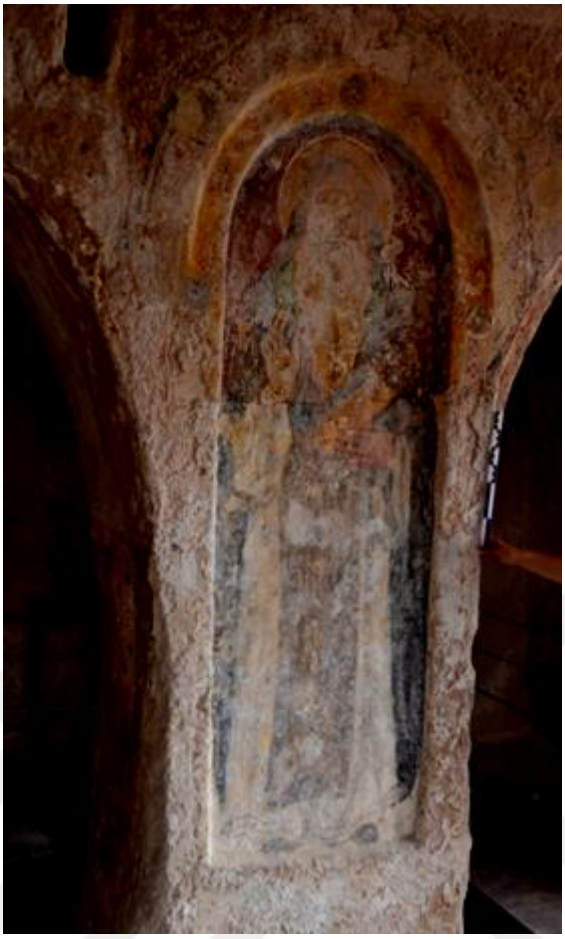
Resim 129. *Ana Nef Genel Görünüm (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 130. *Kuzey Duvarı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 131. *Aziz Sebastian (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 132. *Aziz Antonius Abate (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 133. *Pastoral Sahne (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 134. *San Donato Kilisesi Giriş Kısmı(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 135. *San Donato Kilisesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 136. *San Donato Kilisesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



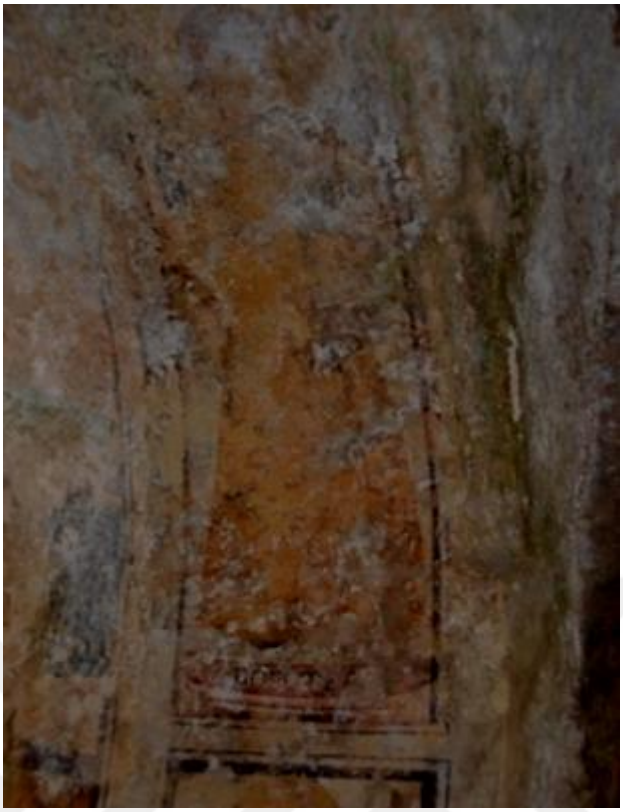
Resim 137. *San Donato Apsis Bölünü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 138. *San Donato Kilisesi Girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 139. *S.Donato, Mucize Sahnesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 140. *Azize Dorothea (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim. 141. *Azize Barbara (?)(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 142. *Aziz Donato (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 143. *Apsisin sol bölümü (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 144. *Sant'Eligio Mahzen girişi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 145. *Sant'Eligio Kilisesi, Deisis, Apsis İkonografik Düzenlemesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 146. *Meryem ve Çocuk İsa(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 147. *San Primo (Tempe Cadute) Kilisesi(F.S.Gökcan Arşivi)*



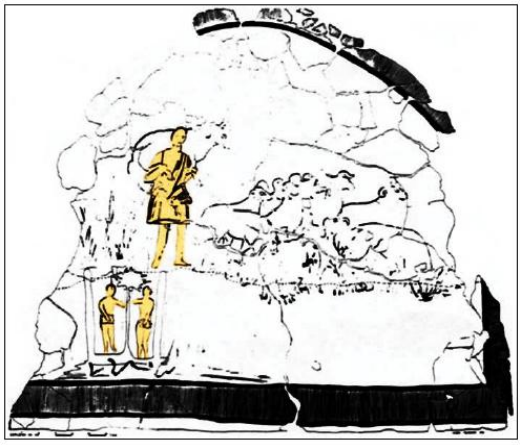
Resim 148. *San Primo (Tempe Cadute) Kilisesi (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 149. *Santa Lucia alle Malve Kilisesi üzerindeki Nekropol Alanı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Şekil 6: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye, MS. 230-240 (Lowden, 2008, s. 20, fig. 8).



Şekil 7: İyi Çoban İsa ile birlikte Adem ve Havva'nın Düşüşü Sahnesi, Dura Europos, Vaftizhane, Suriye, MS. 230-240 (Gates, 1984, s. 178)[44].

Resim 150. *Dura Europos, Adem-Havva, İlk Günah. Ünser (2013).*



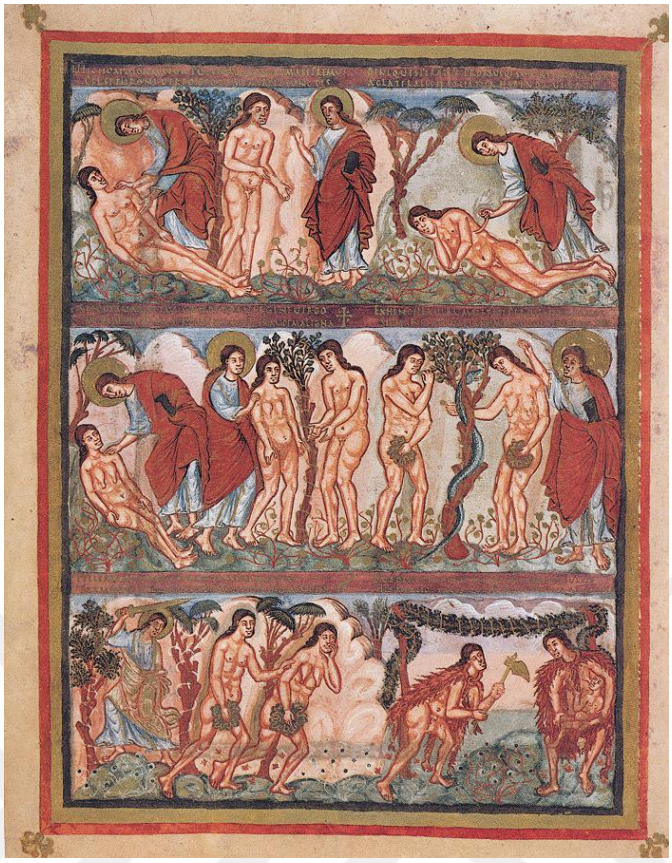
Resim 151. *Roma,Cimitile, San Martiri Bazilikası, İlk Günah (3.-4.yy) http://www.cartesio-episteme.net/ep8/ep8-scala.htm (Erişim Tarihi 13.4.2020)*



Resim 152. *Roma, Junius Bassus Lahdi, Museo di Civilta' Romana, 359*
http://mustafaasir.blogspot.com/2016/04/junius-bassus-lahdi.html(Erişim Tarihi 13.4.2020)



Resim 153. *Adem ve Havva'nın Yaratılışı, İlk Günah ve Cennetten Kovulma.*
Moutier-Grandval Bible. London,British Library, MS Addit.10546,f.5v. (834-843)
https://www.bl.uk./collection-items/moutier-grandval-bible(Erişim Tarihi 13.4.2020)



Resim154. *Roma,Genesis Miniature, fol. 7v, San PaoloFuori le MuraBible, 870*
https://www.jstor.org/stable/3048827?seq=7#metadata_info_tab_contents(Erişim Tarihi 13.4.2020)



Resim155. *İtalya Salerno Katedrali Altar Panosu (paliotto), 11. yy. fildişi levha*
https://www.italianways.com/it/gli-avori-di-salerno-bellezza-e-mistero/(Erişim Tarihi 13.4.2020)



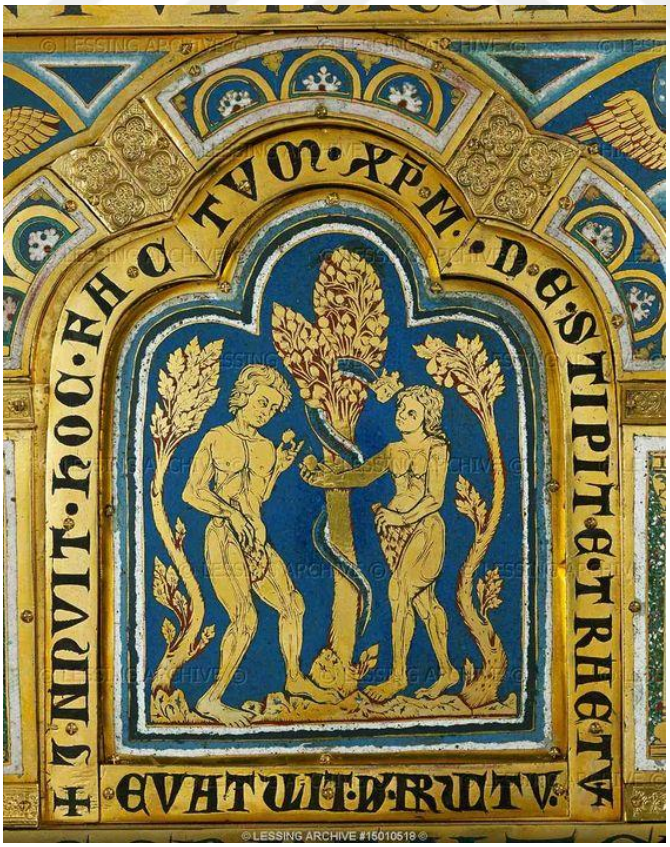
Resim 156. *Modena Katedrali girişi, Wiligelmo, 1110, https://statues.vanderkrogt.net/object.php?webpage=ST&record=iter145(Erişim Tarihi 13.4.2020)*



Resim 157. *Venedik, S.Marco Katedrali, Genesis Kubbesi,13.yüzyıl https://giacobbegiusti9.wordpress.com/tag/cupola-della-genesi-san-marco/(Erişim Tarihi 13.4.2020)*



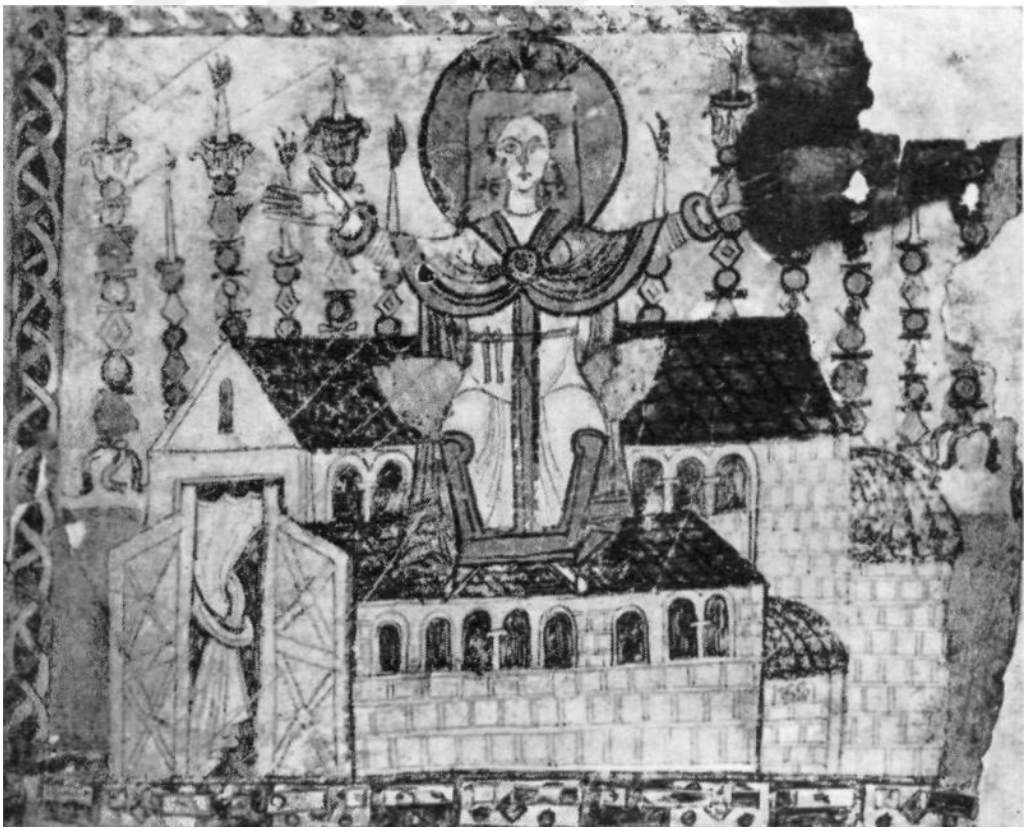
Resim 158. *Missale ed Horae ad usum Fratrum Minorum,Paris Biblioteca Nationale, Lat.757, f 100.14.yyhttps://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc62209j(Erişim Tarihi 13.4.2020)*



Resim 159. *N. Verdun, Viyana Klosterneuburg Manastırı Altarı,1118 http://cki.altervista.org/Verdun_ENG.pdf (Erişim Tarihi 18.4.2020)*



Resim 160. *İtalya, Andria, Santa Croce Kilisesi kemeri, 14.yy. https://www.andriarte.it/SantaCroce/arco_comunicazione_sx.html (Erişim Tarihi 23.4.2020)*



Resim 161. *Exultet, RDK VI, 721, Abb. 1. Rom, zwischen 981 und 987. http://www.rdklabor.de/wiki/Exsultetrolle#/media/File:06-0721-1.jpg(Erişim Tarihi 28.4.2020)*



Resim 162. *Işık ve Karanlık'ın Yaratılışı.Smyrne Octateuch ,12.yy.*



Resim 163. *Salerno Katedrali Palliottosu, Karanlık ve Işığın Ayrılması, 11.yy.(V.Pace)*



Resim 164. *Müjde, Roma Priscilla Kotakombu, 3.yy.https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2016/06/24/lannunciazione-dellangelico-qualche-doverosa-precisazione-seconda-parte/(Erişim Tarihi 28.4.2020)*


Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana
http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162/0226
Copyright © Biblioteca Apostolica Vaticana
http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162/0227

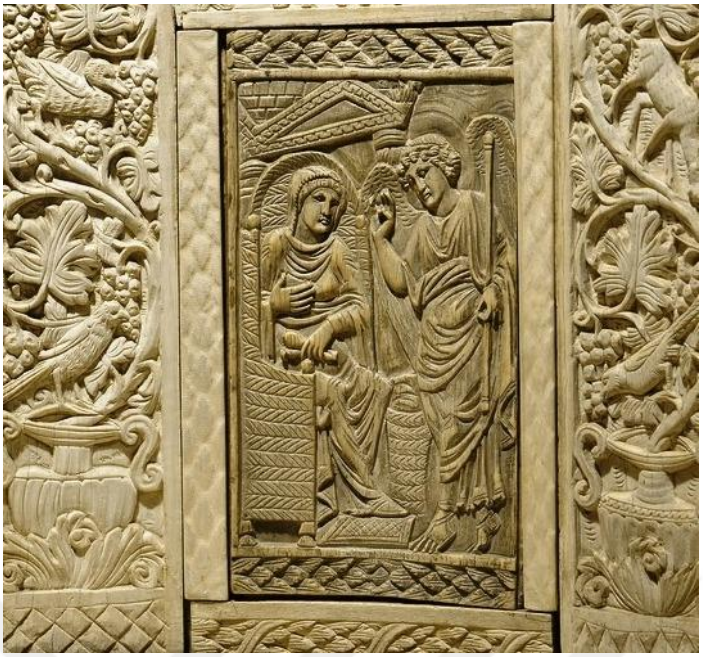
Resim 165. *Kokkinobaphoslu Yakobus'un Homilyeleri. Meryem'e Kuyu başında Müjde Vat.gr.1162 117v: Meryem'e Evinde Müjde Vat.gr.1162 118 r, 12.yy. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1162https://quellidelmuseodisanmarco.blog/2016/06/24/lannunciazione-dellangelico-qualche-doverosa-precisazione-seconda-parte/(Erişim Tarihi 28.8.2020)*



Resim 166. *Müjde, Roma-Santa Maria Maggiore Kilisesi,bema duvarı. 5.yy. http://www.gliscritti.it/blog/entry/2181 (Erişim Tarihi 7.8.2020)*



Resim 167. *Ravenna, S.Francesco Kilisesi, Braccioforte Şapeli /Pignatta Lahdi, 5.yy (F.S.Gökcan Arşivi)*



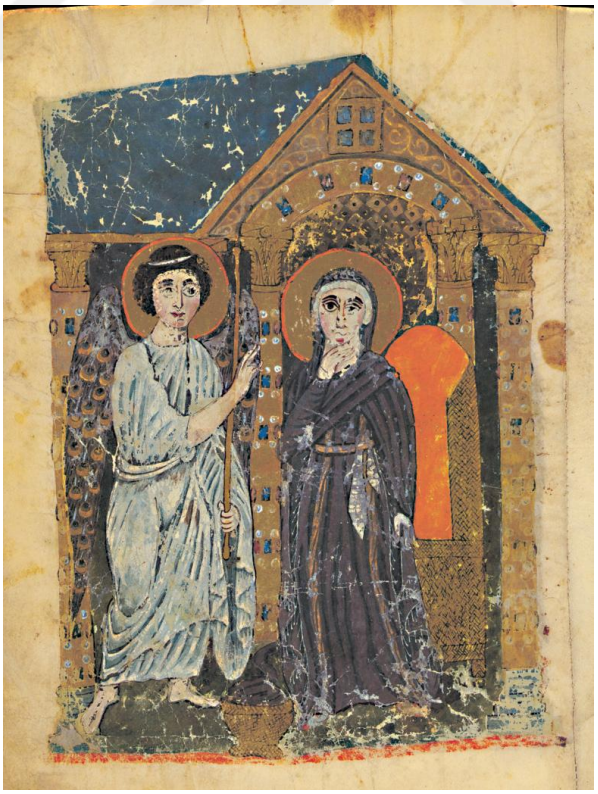
Resim 168. *Ravenna,MuseoArcivescovile. Maximianus Tahtı. 6.yy. (fildişi) http://bbcc.ibc.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=52473 (Erişim Tarihi 7.8.2020)*



Resim 169. *Roma, Santa Maria Antiqua, 7.yy, ,Müjde. https://www.theartpostblog.com/en/church-santa-maria-antiqua-rome/ (Erişim Tarihi 7.8.2020)*



Resim 170. *Hırvatistan, Porec Katedrali, Müjde, 6.yy. duvar mozaiği (Brubaker,L.Plate 3.3)*



Resim 171. *Erivan,10.yy., Matenadaran, Cod. 2734 (Etschmiadzin Gospels), fol. 228v. (Plate3.9).L.Brubaker (2016).*



Resim 172. *İtalya, Santa Maria Foris Portas Kilisesi, 8.yy. Müjde, http://www.ilvaresotto.it/PDF/I%20Viaggiatori%20Ignoranti_%20Santa%20Maria%20foris%2 0portas% 20a%20Castelseprio.pdf (Erişim Tarihi 5.7.2020)*



Resim 173. *İtalya, Pisa Katedrali bronz kapısı, Müjde (Bonanno),11.yy. http://www.lapiccolagerbera.it/un-fumetto-in-una-porta-bonanno-e-la-cattedrale-di-pisa/ (Erişim Tarihi 26.8.2020)*



Resim 174. *Sina, Azize Katerina Manastırı, Müjde ikonası, 12.yy.(Plate3.17). Brubaker, (2016)*



Resim 175. *Santa Maria Maggiore Kilisesi, Müjde,13.yy. https://www.italianways.com/torritis-splendid-mosaics-in-santa-maria-maggiore/(Erişim Tarihi 7.8.2020)*



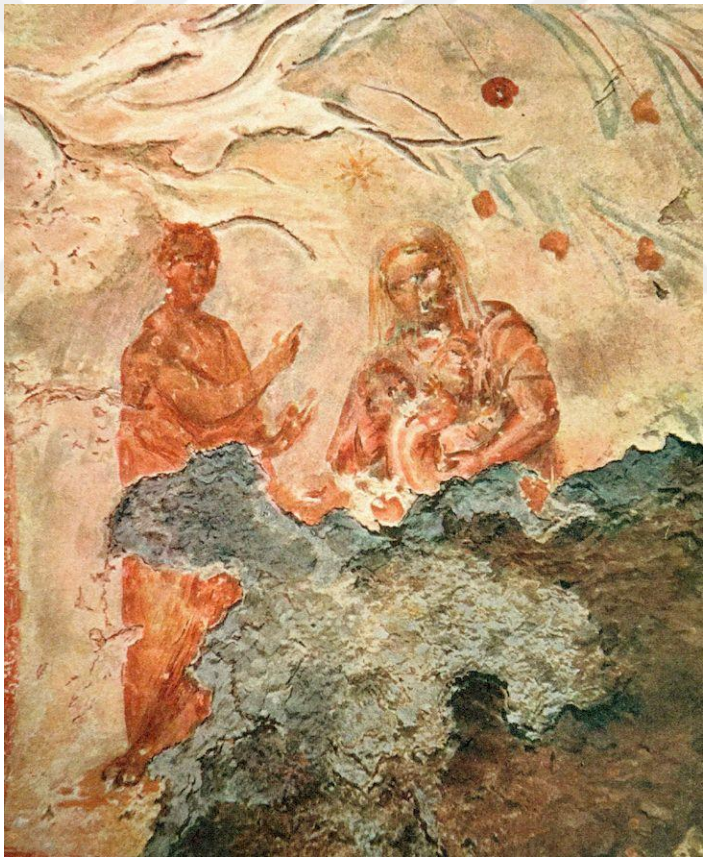
Resim176. *Makedonya, Kurbinovo-Aziz Georgios Kilisesi,12.yy.(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 177. *Müjde,Codex Egberti , 10.yy. Municipal Library Trier, Rhineland-Palatinate, Almanya. https://visitworldheritage.com/en/eu/codex-egberti/e9b877e5-4a38-4d0d-8abb-bf3e05aed3f8 (Erişim Tarihi 20.8.2020)*



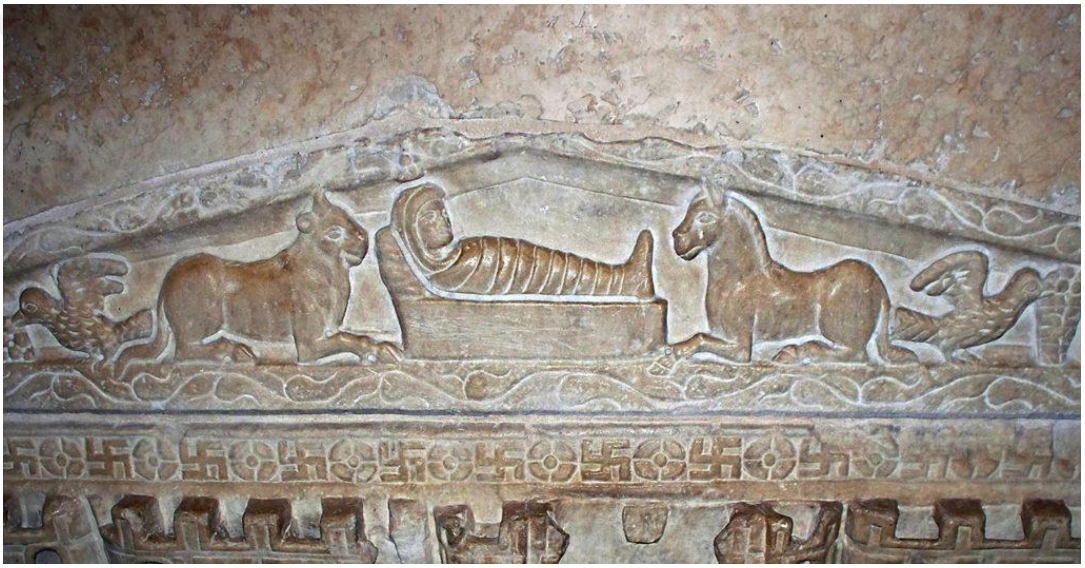
Resim 178. *Müjde, Giotto, Scrovegni Şapeli (1305) http://www.cultorweb.com/Giotto/G/content/_1564555169_large.html (Erişim Tarihi 20.8.2020)*



Resim 179. *Roma-Priscilla Katakompu, Doğum sahnesi.3. yy. https://restaurars.altervista.org/la-nativita-nascita-e-sviluppo-di-un-soggetto-iconografico/(Erişim Tarihi 3.8.2020)*



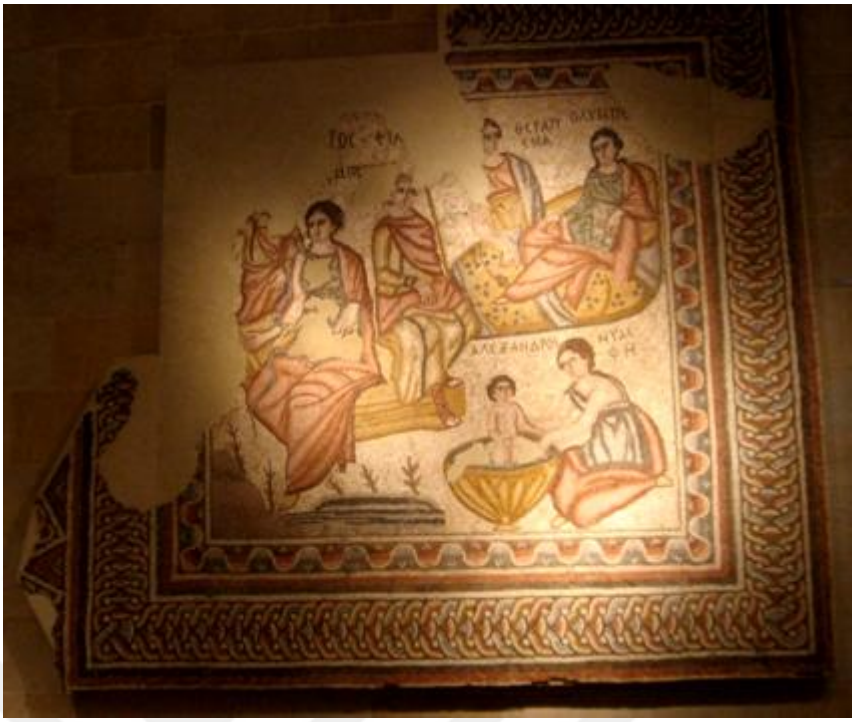
Resim 180. *Claudiano Lahdi, 4. yy, Doğum, Roma Museo Nazionale Romano. E. dal Covolo, A. Serra, (2009). Storia della mariologia, c,1, Citta' Nuova, s.380.*



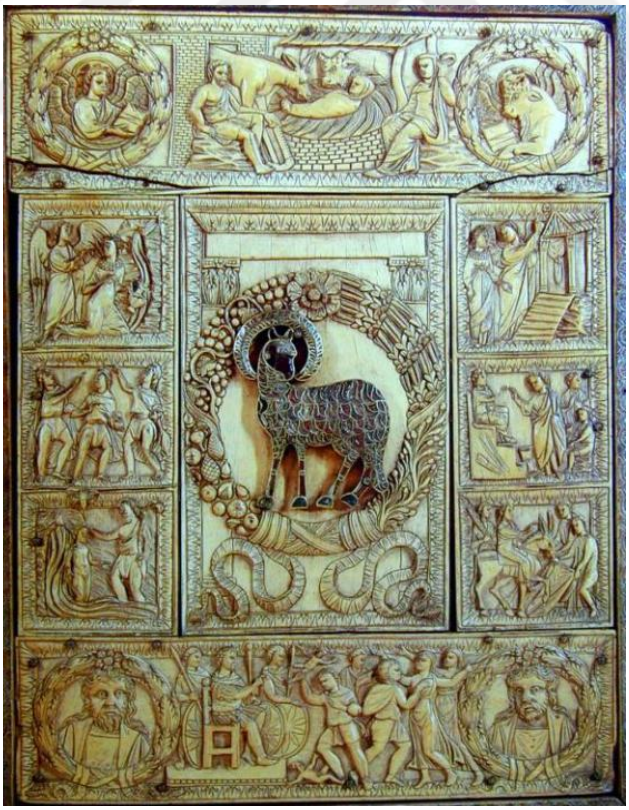
Resim 181. *Milano-Stilicone Lahdi (Sant'Ambrogio Kilisesi), Doğum, 4. yy.https://blog.urbanfile.org/2019/12/25/milano-santambrogio-il-museo-diffuso-una-delle-piu-antiche-rappresentazioni-della-nativita/ (Erişim Tarihi 23.8.2020)*



Resim 182. *İsa'nın Doğumu. Adelfia Lahti, 4. yy .Siraküza, Paolo Orsi Arkeoloji Müzesi. http://www.rmoa.unina.it/5293/1/Sgarlata%202014%20-%20Il%20sarcofago%20di%20Adelfia.pdf. (Erişim Tarihi 23.8.2020)*



Resim 183. *Büyük İskender'in Doğumu, Lübnan, Beyrut Müzesi,4.yy.(F.S.Gökcan Arşivi)*



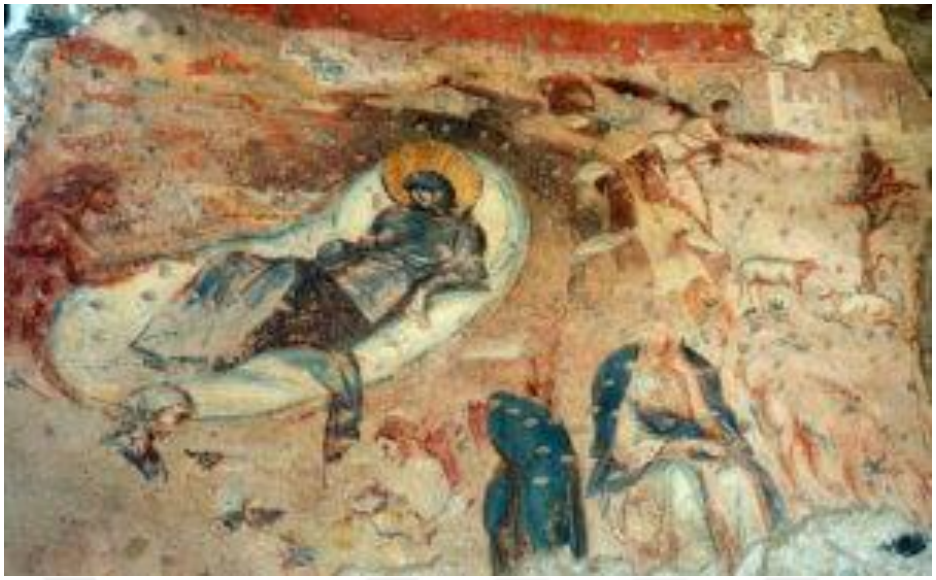
Resim 184. *Milano Katedrali, fildişi diptik,5.yy. https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/arte-cultura-arte-anno-2010/evangeliari-tesori-darte-nella-diocesi-ambrosiana-25857.html (Erişim Tarihi 29.7.2020)*



Resim 185. *Ravenna,Museo Arcivescovile,Maximianus Katedrası, Doğum sahnesi,6.yy. https://www.europeana.eu/en/item/22/_2423 (Erişim Tarihi 3.8.2020)*



Resim 186. *Andrev Rublev, Doğum ikonası.15.yy, Moskova- Tretjakov Galerisi. http://www.reginamundi.info/icone/nativita.asp (Erişim Tarihi 3.7.2020)*



Resim 187. *Castelseprio- Santa Maria Foris Portas Kilisesi,Doğum. 6.-10.yy. https://artepiu.info/castelseprio-santa-maria-foris-portas-affreschi/ (Erişim Tarihi 3.8.2020)*



Resim 188. *Vatikan Müzeleri, Doğum, 10.yy. https://www.slideshare.net/BaMarite/presentazione-per-lettura-icona-del-natale-busto-arsizio- dic2013 (Erişim Tarihi 3.8.2020)*



Resim 189. *Giotto, Doğum, Padova-Scrovegni Şapeli, 14. yy. başı http://www.paolaricci.com/blog_3a/nativita-di-gesu-giotto-1303-1305/(Erişim Tarihi 3.8.2020)*



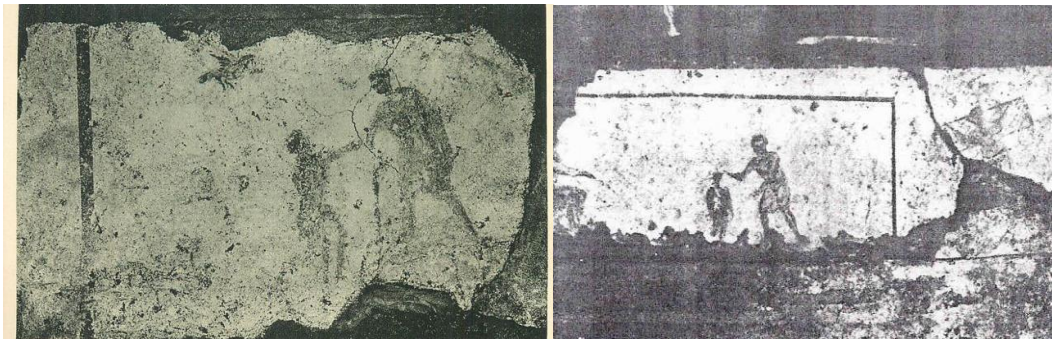
Resim 190. *Fransa- Chartres Katedrali,Doğum, vitray. 12.yy. https://catechesibiblicosimbolica.wordpress.com/2016/11/23/nativita/http://www.paolaricci.com/blog_3a /nativita-di-gesu-giotto-1303-1305/(Erişim Tarihi 14.8.2020)*



Resim 191. *Gerardvan Honthorst, Çobanların Tapınması,Köln, Wallraf-Richartz Museum, 1622 https://www.artbible.info/art/large/656.html (Erişim Tarihi 17.8.2020)*



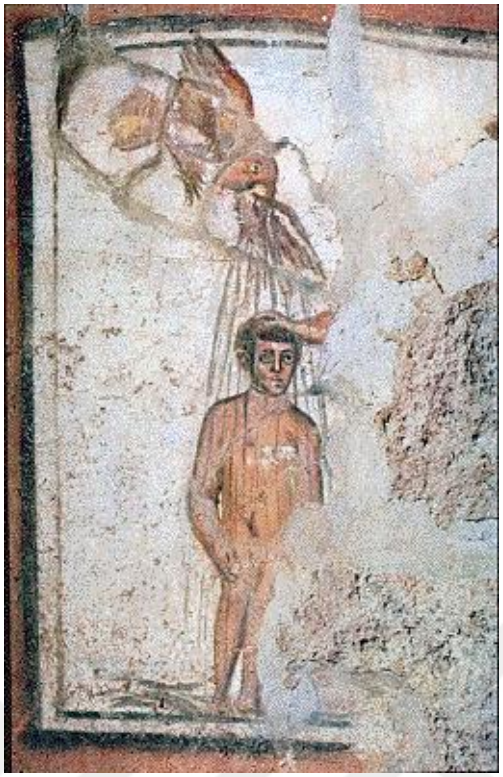
Resim 192. *F.di Giorgio Martini,Siena,S.Domenico Bazilikası. (1460) https://www.hisour.com/sienese-school-1250-1550-2746/(Erişim Tarihi 17.8.2020)*



Resim 193. *Roma, Callisto Kriptası,Vaftiz;Lucina Katakompu,Vaftiz,3. yy. https://www.catawiki.com/l/17247037-italy-batch-of-130-old-postcards-on-the-theme-of-religion-including-15-postcards-on-the-catacombs-of-s-calisto. (Erişim Tarihi 1818.8.2020); D. Scortecci, (1985-1986) ,s.257-75.*



Resim 194. *S.Maria Antiqua Lahdi,Vaftiz, 3. yy https://www.beweb.chiesacattolica.it/percorsi/percorso/101/Il+Battistero+nella+storia%3A+dal+rito+al+luogo/periodi/periodo/1/iconografia/1/Il+battesimo+di+Ges%C3%B9 (Erişim Tarihi 16.9.2020)*



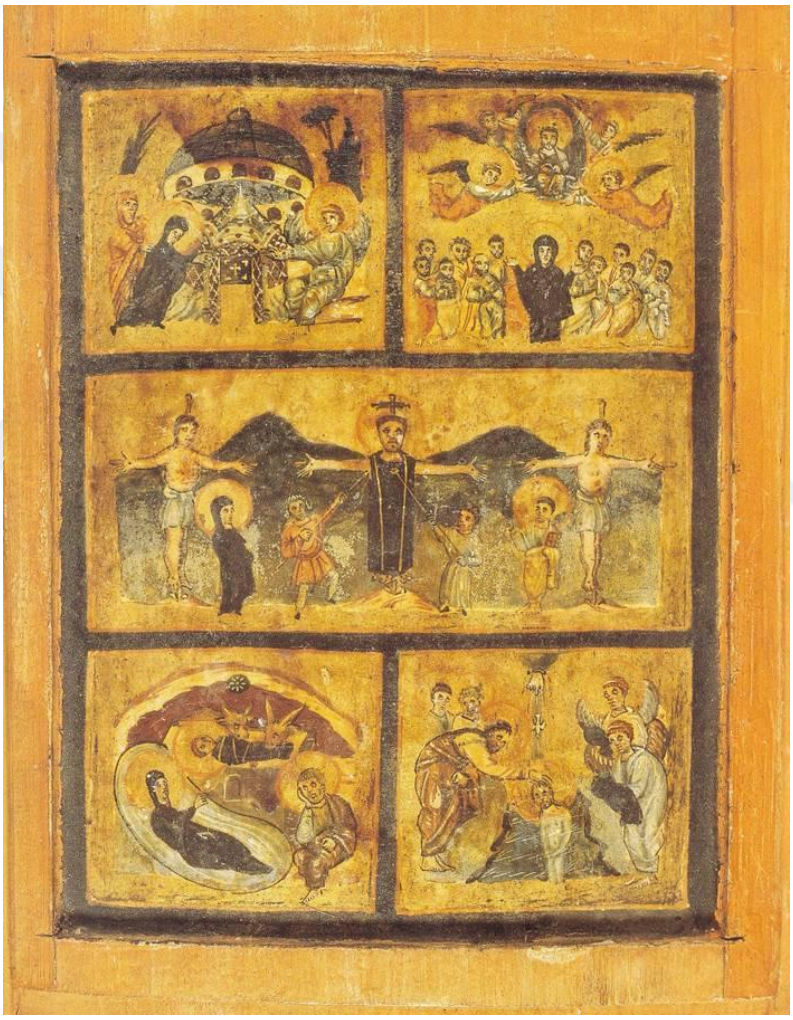
Resim 195.*Roma, Pietro e Marcellino Katakompu,Vaftiz*
https://www.santimarcellinoepietro.it/catacombe/(Erişim Tarihi 3.9.2020)



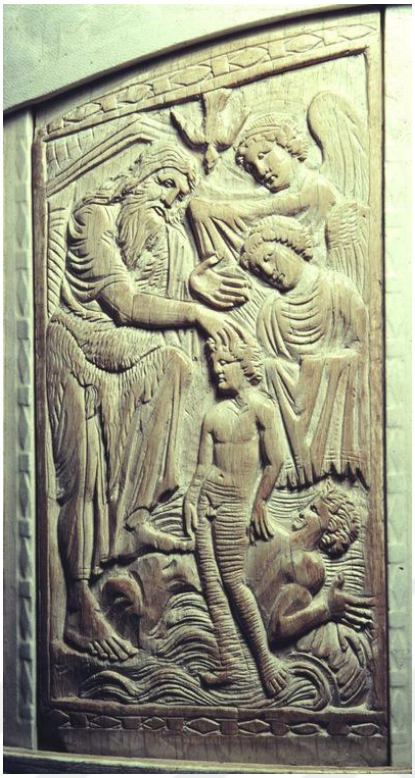
Resim 196. *Roma, Via della Lungara lahit parçası, İki ağaç arasında vaftiz tasviri**;** Fransa, Arles Müzesi.*
https://www.beweb.chiesacattolica.it/percorsi/percorso/101/Il+Battistero+nella+storia%3A+dal+rito+al+luogo/periodi/periodo/1/iconografia/1/Il+battesimo+di+Ges%C3%B9 (Erişim Tarihi 16.9.2020)



Resim 197. *Werden Kutusu, Vaftiz.Milano (425-450) Victoria and Albert Museum. (Jensen, 2011, s.95)*



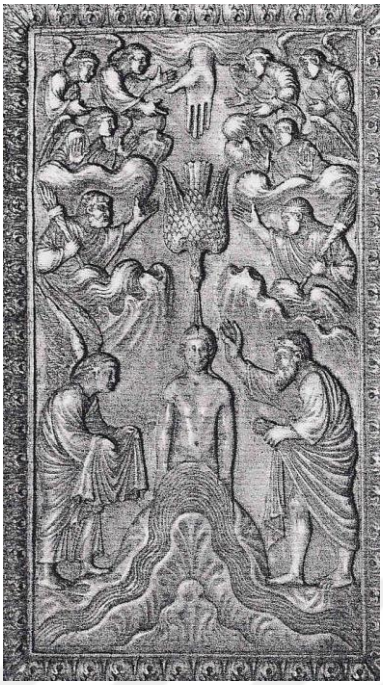
Resim 198. *Vaftiz, Biblioteca Apostolica Vaticana Müzeleri, rölik kutusu, 6. yy. http://www.stradaregina.ch/archivio/fotografie/nativita/3a_Coperchio%20reliquiario%20Citta%20Vatic%20Biblio%20Apo%20Mu%20Sacro%20VI%20sec%20bis.jpg (Erişim Tarihi 10.9.2020)*



Resim 199. *Ravenna,Maximianus Katedrası, 6.yy. Museo Arcivescovile, https://www.europeana.eu/it/item/22/_2539 (Erişim Tarihi 10.9.2020)*



Resim 200. *San Michele ad Olevano,Vaftiz, 10.yy. https://www.grottadisanmicheleolevano.it/documenti/realazione%20affreschi.pdf (Erişim Tarihi 10.9.2020)*



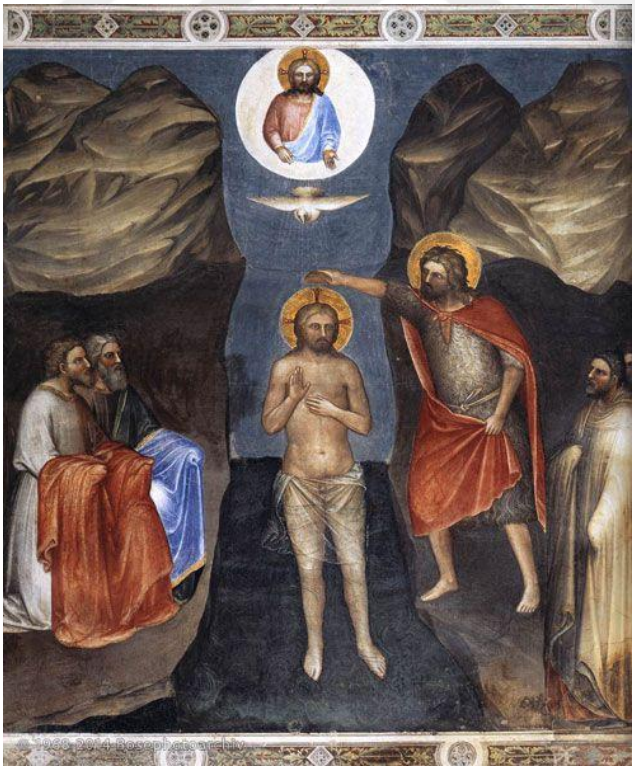
Resim 201. *Vaftiz, Bamberg Evangelarionu fildişi kapağı,10.yy. (Sturaro, 2013 a, s. 24.)*



Resim 202. *Vaftiz, II.Basileus Menologyası, 10.yy.sonu, http://www.liturgiabizantina.it/icone/testi/feste_fisse.htm (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 203. *Vaftiz. Palermo, Cappella Palatina, 11. yy. https://artepiu.info/cappella-palatina-palermo-mosaici/cappella-palatina-navata-battesimo-gesu/(Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 204. *Vaftiz, Giusto de' Menabuoi, 1378, Padova Vaftizhanesi https://www.monasterodibose.it/lavoro/biblioteca-e-ricerca/1270-italiano/priore/riflessioni-sul-vangelo/7489-battesimo-del-signore-2014 (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 205. *Vaftiz. Floransa, San Giovanni Vaftizhanesi, vaftiz havuzu rölyefleri. Floransa, San Giovanni Vaftizhanesi Cennet Kapısı Paneli (1403-1424) (L.Ghiberti) http://appuntidistoriadellarte.blogspot.com/2015/11/i-battesimi-di-ghiberti_2.html (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 206. *Vaftiz, **a)** Pisa Katedrali San Ranieri bronz kapısı; **b)** Palermo, Monreale Katedrali Bronz Kapısı,12.yy.https://www.viaggiatricecuriosa.it/2020/03/05/il-museo-dellopera-del-duomo-di-pisa/ (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 207. *Vaftiz, Floransa San Giovanni Vaftizhanesi kubbe mozaikleri (13.-14.yy) https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=19124147 (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 208. *Vaftiz, Padova, Cappella degli Scrovegni, (1303-1395) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 209. *Vaftiz, Parma Vaftizhanesi, 14.yy (Sturaro,2013 a)*



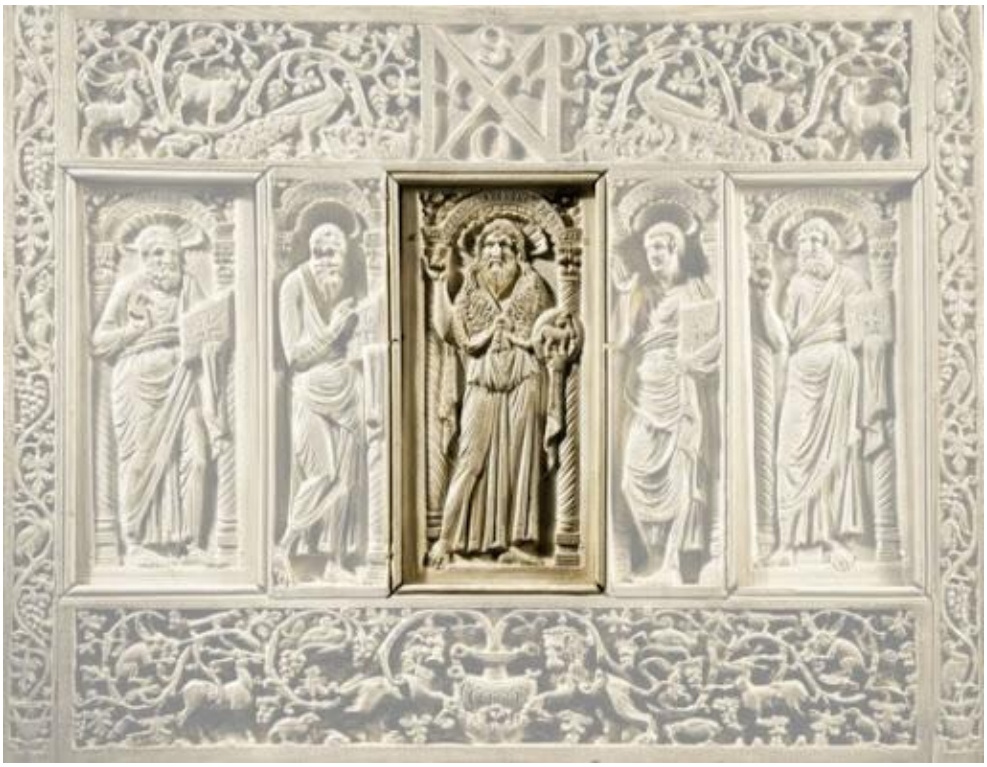
Resim 210. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Londra British Museum, Carnelian taşı, 4.yy. https://brill.com/view/book/edcoll/9789004425682/BP000021.xml (Erişim Tarihi 27.11.2020)*



Resim 211. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, Santa Sabina Kilisesi Kapısı, 5. yy (ahşap) https://allontanarsidallalineagialla.blogspot.com/2017/11/la-porta-lignea-di-santa-sabina-perche.html(Erişim Tarihi 29.8.2020)*



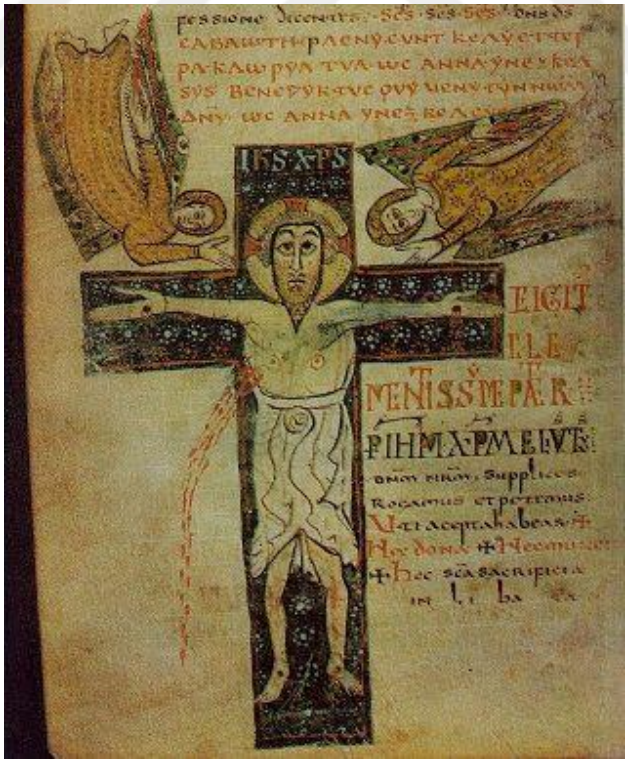
Resim 212. *İsa'nın Çarmıha Gerilmesi, British Museum fildişi kutu, 5.yy. https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetid=98058001&objectid=60937&partid=1 (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 213. *Ravenna, Piskopos Maximianus Katedrası, Museo Arcivescovile, 6.yy. http://www.gliscritti.it/blog/entry/3502 (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 214. *Roma,S.Maria Antiqua Kilisesi, Teodotus Şapeli, 8.yy. https://www.academia.edu/25025162/Santa_Maria_Antiqua_tra_Roma_e_Bisanzio (Erişim Tarihi 28.9.2020)*



Resim 215. *Gellone Sacramentarium,cod. lat. 12048, fol. 143v, 8. yy. sonu. Paris, Bibliothèque nationale de France http://3.bp.blogspot.com/_kE-vRGdLllI/ TGusn0kGddI/ AAAAAAAAEC4/ 5B3h_g80JZs/s1600/Gellone-1.jpg (Erişim Tarihi 26.8.2020)*



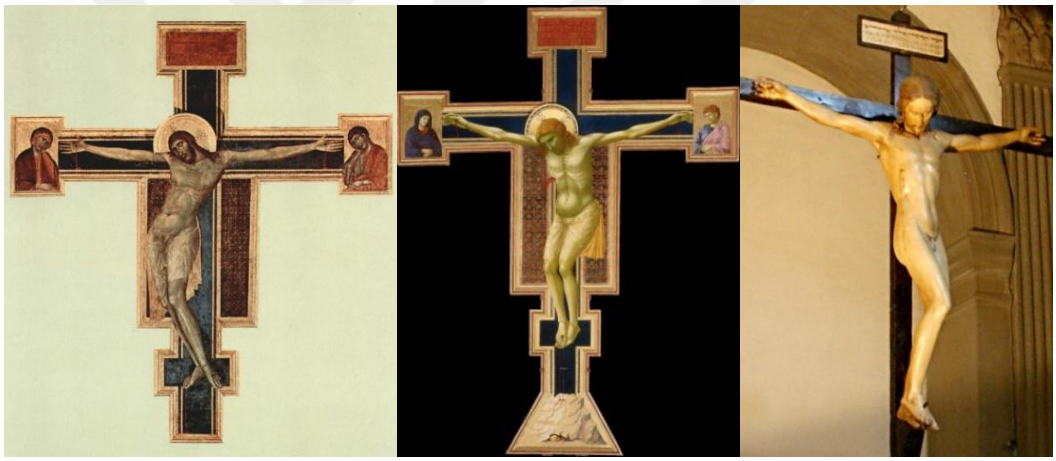
Resim 216. *Stuttgart Psalteri 166, 80 v, (820-830)*

http://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste /werksansicht/?id=6&tx_dlf%5Bid%5D=1343 &tx_dlf%5Bpage%5D=118 (Erişim Tarihi 26.8.2020)



Resim 217. *Gero Haçı, Köln Katedrali, 10.yy.*
http://blog.zingarate.com/lovelyplanet/cose-da-fare-a-colonia/(Erişim Tarihi 26.8.2020)





Resim 218.a) *İtalya, Spezia, Sarzana Haçı (1138).*

https://www.finestresullarte.info/567n_croce-guglielmo-sarzana.php (Erişim Tarihi 27.8.2020)

b) *Assisi ,Santa Maria degli Angeli Bazilikası, G.Pisano Haçı,1236*

https://www.academia.edu/5919283/La_perduta_croce_di_Assisi_dipinta_da_Giunta_Pisano_nel_1236 (Erişim Tarihi 27.8.2020)

c)*İtalya, Spoleto, Campi St.Antonio Abate Kilisesi Haçı, (PetrusPictor) 1242. http://www.lavalnerina.it/dett_luogo.php?id_item=770 (Erişim Tarihi 27.8.2020)*

d) *Cimabue, Floransa,1272-1280, Santa Croce Bazilikası.*

https://www.analisidellopera.it/cimabue-crocifisso-di-santa-croce/(Erişim Tarihi 27.8.2020)

e)*Giotto, Floransa Santa Maria Novella* Bazilikası,1290-1295.

https://www.analisidellopera.it/giotto-crocifisso-di-santa-maria-novella/ (Erişim Tarihi 27.8.2020)

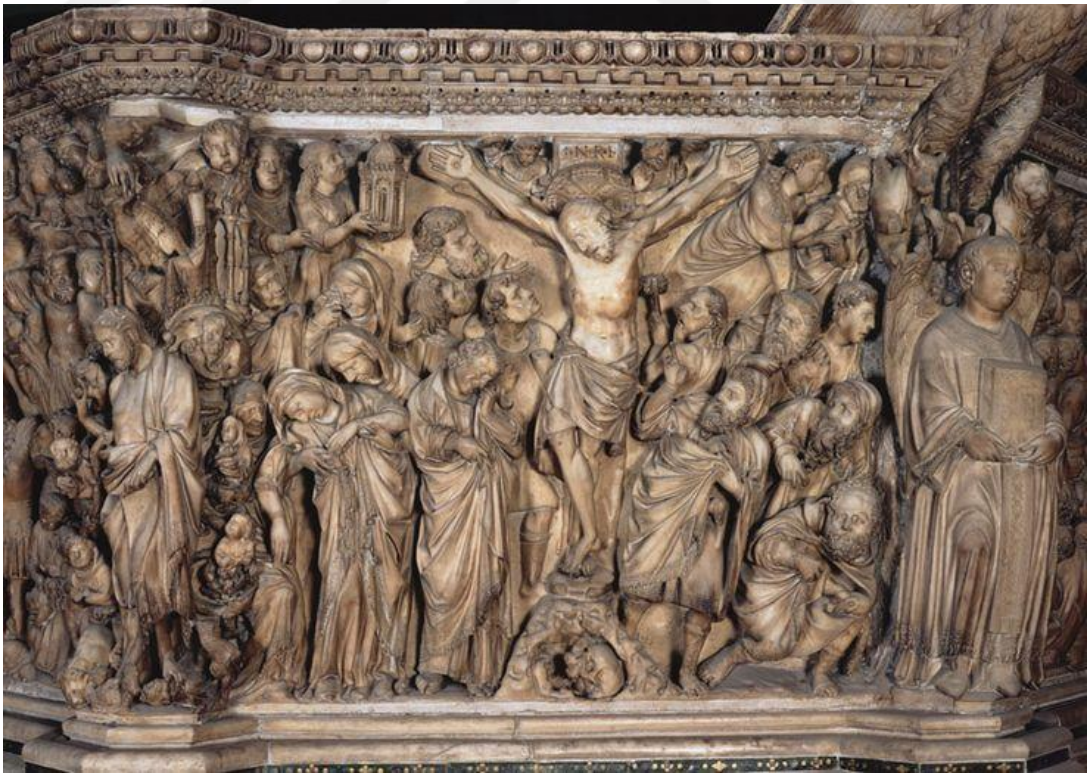
f)*Leonardo da Vinci Buonarroti, Floransa, Santo Spirito Manastırı Sagrestiası,1483 http://www.artemagazine.it/attualita/item/6855-nuova-illuminazione-per-il-crocifisso-di-michelangelo-nella-basilica-di-santo-spirito-a-firenze. (Erişim Tarihi 27.8.2020)*



Resim 219. a.*BambergPsalteri, folio 114 v-115.r (1230) Staatsbibliothek Bamberg https://artsandculture.google.com/exhibit/the-bamberg-psalter/SQKStL596WTyKw (Erişim Tarihi 27.8.2020)*

b.*Petersburg Psalteri, (1260), Ms.12.f12r*

https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/English-School/563048/Frau.12.f12r-Kreuzigung-mit-der-Jungfrau-Maria-und-Johannes,-aus-dem-Peterborough-Psalter,-um-1260.html(Erişim Tarihi 27.8.2020)



Resim 220. *Siena Katedrali, Nicola Pisano, mermer,1266-1268. http://fascinointellettuali.larionews.com/ai-piedi-della-croce-iconografia-della-pieta-2/ (Erişim Tarihi 29.8.202)*



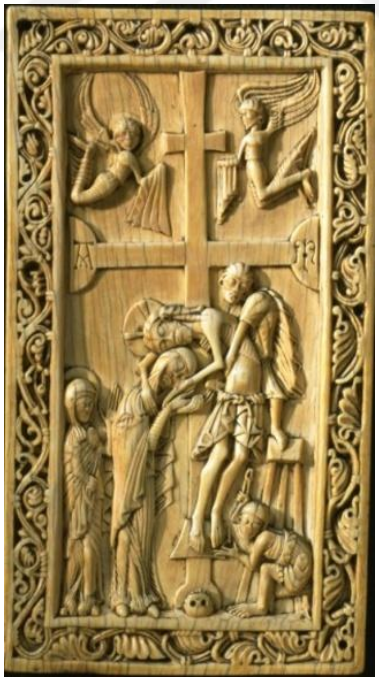
Resim 221. *Giotto,Padova, Scrovegni Şapeli,1303-1305.(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 222. *Frankfurt, S.Pietro Kilisesi altar panosu, 1420, Maestro del Medio Reno. Stadelsches Kunst institut und Stadtische Galerie. http://www.gypsypedia.it/wp-content/uploads/2020/03/mittelrheinischer-meister-um-1420-kreuzigung-christi-1-hm1-thumb-xl.jpg(Erişim Tarihi 28.9.2020)*



Resim 223. *Nerezi,Aziz Panteleimon Kilisesi,12.yy., (F.S.Gökcan Arşivi)*



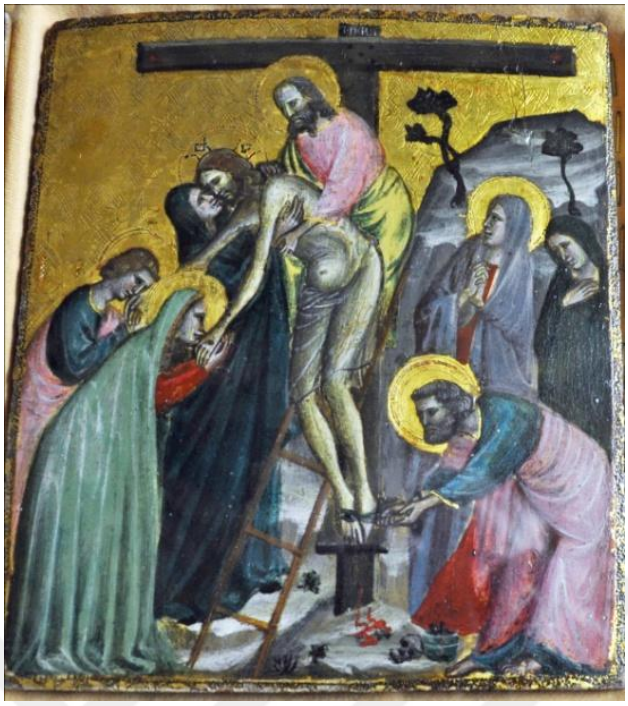
Resim 224. *İsa'nın Çarmıhtan Alınması,Hereford Fildişi,1150, Londra- Victoria&Albert Museum, fildişi. https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2013/05/24/maria-maddalena-lapostola-degli-apostoli/ (Erişim Tarihi 18.9.2020)*



Resim 225. *Parma Katedrali, (Benedetto Antelami),1178***.** *https://www.lanostra.it/vacanze-cosa-visitare/la-cattedrale-di-parma-la-bellezza-del-suo-interno/ (Erişim Tarihi 18.9.2020)*



Resim 226. *Siena, Duomo kriptası,İsa'nın Çarmıhtan Alınması, 1280, (Rinaldo da Siena) http://casavacanze.poderesantapia.com/album/siena/duomo/cripta/criptaaffrescchi4depositzione.htm (Erişim Tarihi 18.9.2020)*



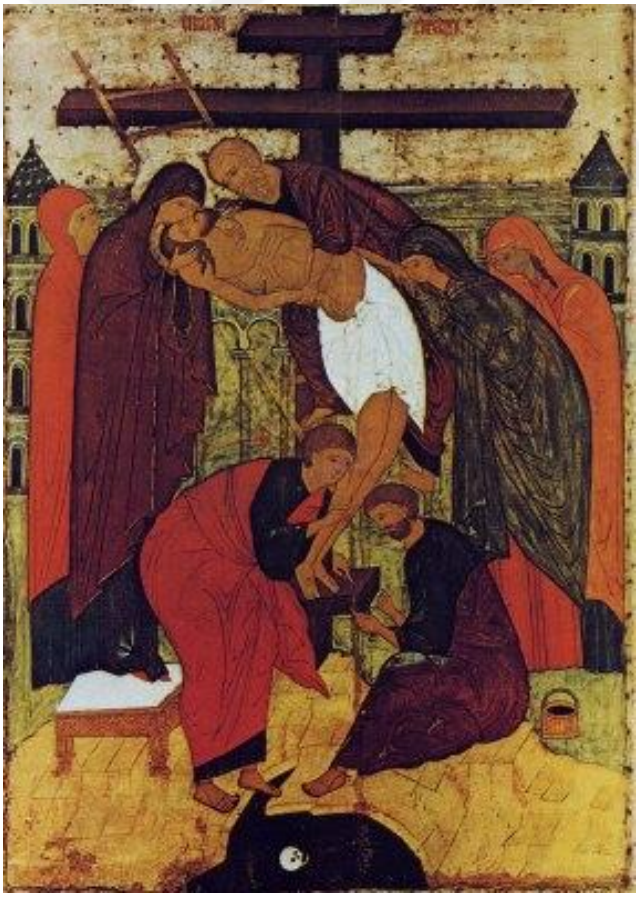
Resim 227.*Venedik, Accademia Gallery, 14.yy., Rimini Okulu.*
https://www.christianiconography.info/deposition.html (Erişim Tarihi 20. 9.2020).



Resim 228. *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi, Assisi- S.Francesco Bazilikası (1310-1319) Lorenzetti*
https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_dalla_croce_(Pietro_Lorenzetti) (Erişim Tarihi 20. 9.2020).



Resim 229. *Holkham İncili (resimli el yazması), (f. 32r, f. 32v ve f. 33r) 14.yy., Londra Britannica Kütüphanesi. https://www.researchgate.net/figure/Bibbia-di-Holkham-f-32r-f-32v-e-f-33r-Biblioteca-Britannica-Londra-XIV-secolo_fig9_291332530(Erişim Tarihi 20. 9.2020).*



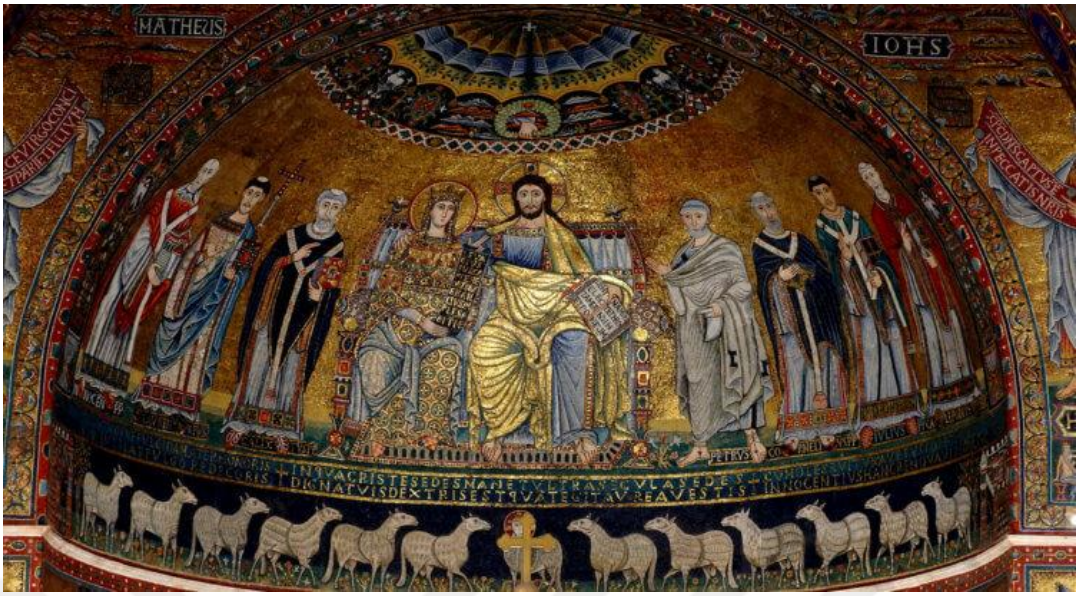
Resim 230. *İsa'nın Çarmıhtan Alınması, Moskova, 15.yy., Galleria Tret'jakov. https://www.homolaicus.com/arte/giotto/deposizionerussa.htm. (Erişim Tarihi 20. 9.2020).*



Resim 231. *İngiltere, Quenington, St.Swithin Kilisesi Portali*
https://www.achurchnearyou.com/church/14344/ (Erişim Tarihi 25.9.2020)



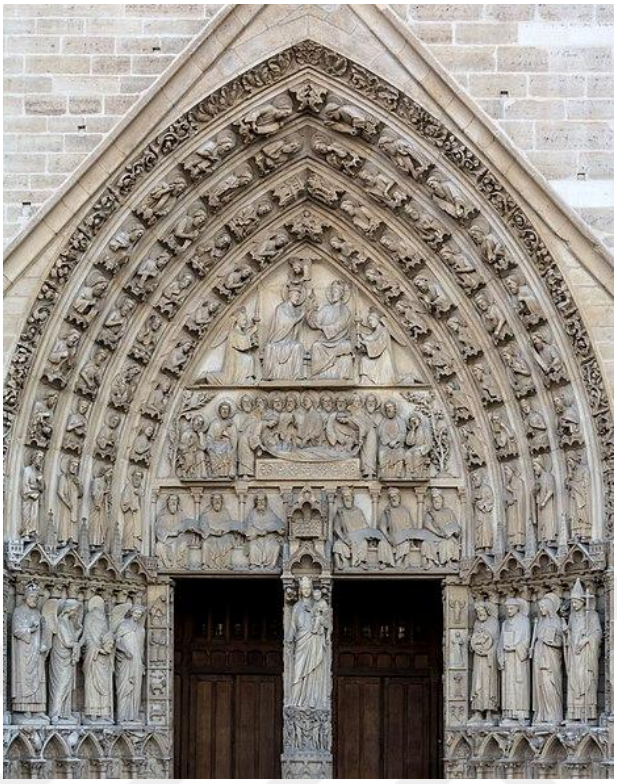
Resim 232. *Dossale di Badia Ardenga, Guida da Siena (1260), Courtland Institute of Art*
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/Guido_da_siena%2C_incoronazione_della_vergine%2C_1260_ca._2.JPG (Erişim Tarihi 21.11.2020)



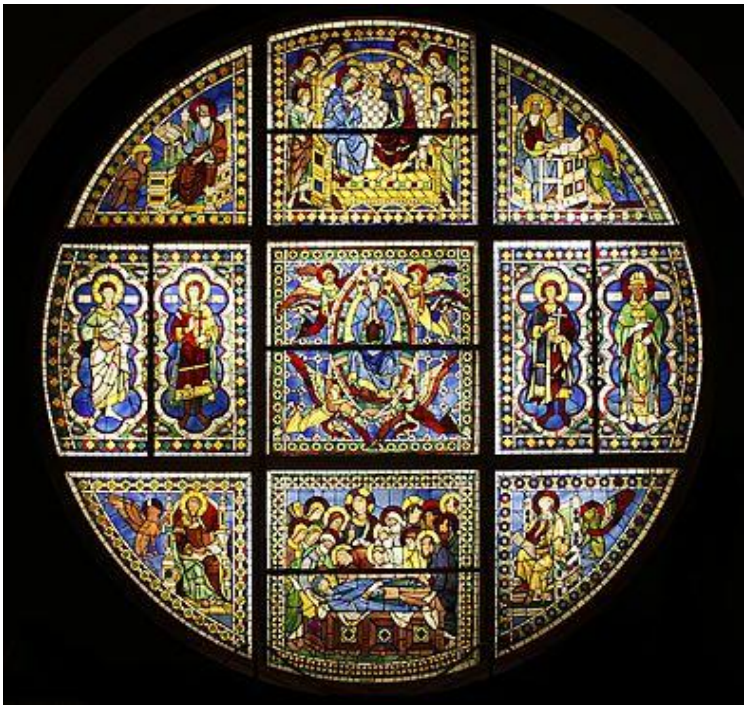
Resim 233. *Roma, Santa Maria in Trastevere apsis mozaiği (1130-1143),P.Cavallini. https://artepiu.info/santa-maria-trastevere-mosaico-abside/(Erişim Tarihi 2.10.2020).*



Resim 234. *Roma, Santa Maria Maggiore Kilisesi apsis mozaiği,(1295),Torriti. https://www.italianways.com/torritis-splendid-mosaics-in-santa-maria-maggiore/ (Erişim Tarihi 2.10.2020).*



Resim 235. *Paris, Meryem Portali, Notre Dame Katedrali,1210. https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Notre-Dame (Erişim Tarihi 26.8.2020)*



Resim 236. *Siena Katedrali vitrayları, 13.yy.(Duccio di Buoninsegna). https://www.guidaturistica-michelebusillo.com/it/limmagine-dellassunta-nella-vetrata-del-duomo-di-siena/ (Erişim Tarihi 26.8.2020)*



Resim 237. *Subiaco, Santo Speco, Madonna Şapeli,13.yy. https://www.orizzontisimbruini.it/sacro-speco-di-san-benedetto/ (Erişim Tarihi 26.9.2020)*



Resim 238. *Irsina, San Francesco Kriptası,Meryem'in Taçlandırılması,14.yy. https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/25489923240/in/album-72157665343833230/(Erişim Tarihi 26.9.2020)*



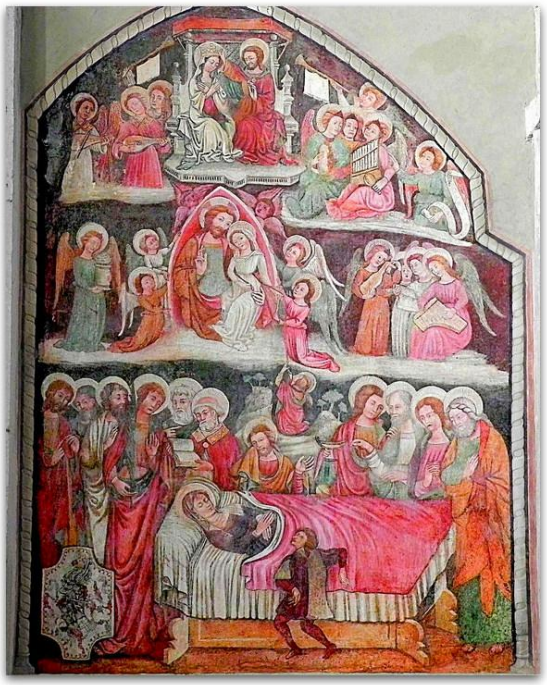
Resim 239. *Acaya Kalesi (Lecce) 13.-14. yy.*
https://www.cerm-ts.org/koimesis/(Erişim Tarihi 26.9.2020)



Resim 240. *San Gallo Manastırı, Evangelium longum kapağı, 900.*
https://ilpalazzodisichelgaita.wordpress.com/2012/07/12/san-gallo-splendori-e-miserie-all-interno-di-quel-convento/ (Erişim Tarihi 21.11.2020)



Resim 241. *Meryem'in Taçlandırılması, 1444, Michele Giambono,Galleria Accademia https://www.venicecafe.it/michele-giambono-incoronazione-della-vergine-iconografia/ (Erişim Tarihi 23.9.2020).*



Resim 242. *İtalya, Troia Katedrali Meryem'in Ebedi Uykusu, Transitus ve Taçlandırılması,1475, (anonim) http://uttarakanda.blogspot.com/2017/08/cristianesimo-dormizione-ed-assunzione.html(Erişim Tarihi 23.9.2020).*



Resim 243. *Torino, Biblioteca Reale, Cristoforo de' Predis, Incoronazione della Vergine, Codice Varia 124,c. 151v.(Collareta s.215)*



Resim 244. *İtalya-Sicilya, Palermo, S.Maria Dell'Ammiraglio Kilisesi narteksi, Deisis, 12. yy. http://www.reginamundi.info/icone/madonna-ammiraglio.asp(Erişim Tarihi 2.8.2020)*



Resim 245. *Meryem'in Elizabeth'i Ziyaret. 14 yy,,Pelendri (Kıbrıs), Timios Stavros. Kilisesi. http://www.iconografi.it/public/2011/05/Visitazione-affresco-Pelendri-Cipro.jpg (Erişim Tarihi 25.2.2021)*



Resim 246. *Deisis, Demre Myra Şapeli, (Akyürek, 2010)*



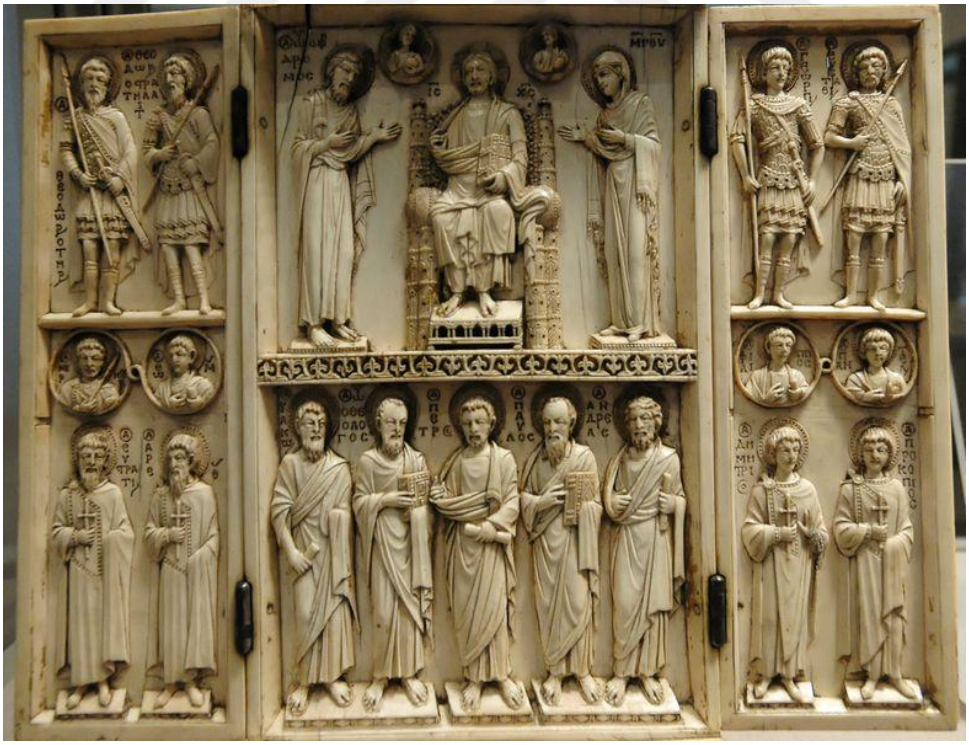
Resim 247. *Maestas Domini, Kahire-Kopt Müzesi, 6.yy. .https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/5coptic/painting/1bawit1.html (Erişim Tarihi 9.9.2020)*



Resim 248. *Son Yargı Günü, Arnavutluk Ardenica Manastırı, 13.yy. https://visionialdila.wordpress.com/2019/03/12/ardenica-il-giudizio-finale-nel-monastero-bizantino-ortodosso/(Erişim Tarihi 9.9.2020)*



Resim 249. *Deisis, Roma, Santa Maria Antiqua, 7.yy. sonu https://it.cathopedia.org/wiki/Deesis/ (Erişim Tarihi 9.9.2020)*



Resim 250. *Harbaville Triptiği (10.yy ortası), fildişi,Paris, Louvre Müzesi,OA3247 recto.(*Durand, *s.149)*



Resim 251. *İtalya, Mottola,San Nicola Kaya Kilisesi,12.yy. https://www.famedisud.it/itinerari-a-sud-alla-scoperta-di-mottol a-1-larcaico-incanto-delle-grotte-di-dio/(Erişim Tarihi 9.9.2020)*



Resim 252. *Roma, Francesca Romana İkonası (Madonna del Conforto),5.yy. https://inpress.lib.uiowa.edu/feminae/DetailsPage.aspx?Feminae_ID=32395 (Erişim Tarihi 12.12.2020)*



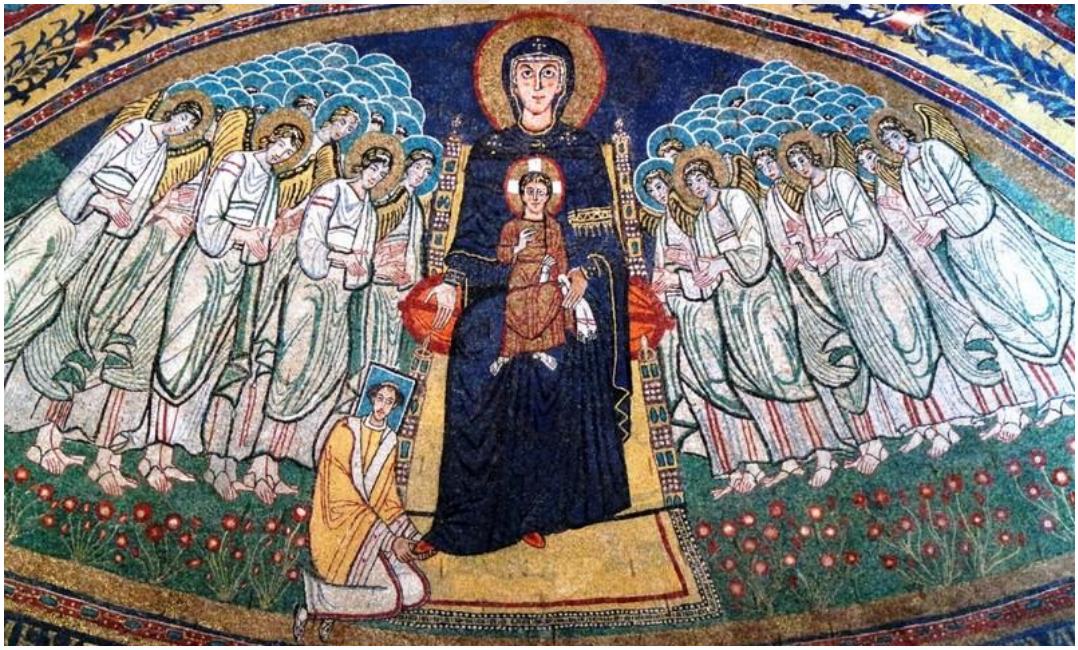
Resim 253. *Roma, Comodillo Katakompu Turtura freskosu, 530, Aziz Felice, Adautto ve Dul Turtura http://www.romaspqr.it/roma/Catacombe/catacombe_di_commodilla.htm (Erişim Tarihi 11.12.2020)*



Resim 254. *Meryem ve Çocuk İsa, (Nikopeia), Venedik, San Marco Hazinesi, 9.yy. https://www.imperobizantino.it/la-madonna-nicopeia/ (11.12.2020)*



Resim 255. *Kıbrıs, Panagia Kanakaria Kilisesi, 5.yy. http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2011/10/panagia-kanakaria-lythrankomi.html(Erişim Tarihi 13.12.2020)*



Resim 256. *Tahtta Meryem ve Çocuk İsa, Melekler, Roma, Santa Maria in Domnica. (817-824) https://www.istantidibellezza.it/s.-maria-in-domnica.html(Erişim Tarihi 13.12.2020)*



Resim 257. *Ravenna, Santa Maria in Porto Bazilikası. Madonna Greca,5.yy. http://paduaresearch.cab.unipd.it/1123/3/capI.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 258. *Eleousa, Baltimor, Walters Art Gallery,Fildişi, Mısır,650. http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteIt/documents/1483450608195_08_-_Nordhagen_351.pdf (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 259. *a) Malta, Valletta, Nostra Signora di Damasco, 11. yy. b)Moskova, Tret'jakov Galerisi Vladimir Meryem'i. https://www.academia.edu/1214738/Archeologia_mariana MarianIcons in Rome andItaly (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 260. *Hodegetria İkonası Geçidi, Arta, Blacherne Manastırı fresko çizimi. http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/08/monastero-delle-blachernae.html (Erişim Tarihi 3.9.2020)*



Resim 261. *Hamilton Psalteri, Hodegetria İkonasına Saygı, minyatür, Berlin,Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (78 A 9, Hamilton 119)*
https://www.studyblue.com/notes/note/n/final/deck/15797568(Erişim Tarihi 3.9.2020)



Resim 262. *Hodegetria, apsis mozaiği, Kıbrıs, Kiti Panagia Angeloktistos Kilisesi. 6.yüzyıl*
http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2011/10/panagia-angeloktisti-kiti.html
(Erişim Tarihi 3.9.2020)



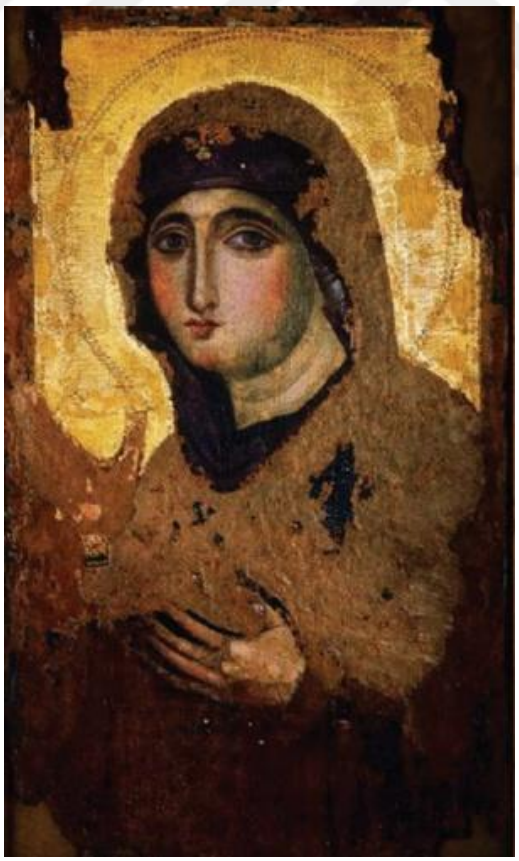
Resim 263. *Meryem ve Çocuk İsa, Pantheon, Santa Maria ad martyres, Vatikan, Cappella dei Canoni, ikona,7.yy.*
https://artifexinopere.com/?p=21897 (Erişim Tarihi 23.10.2020)



Resim 264. *Salus Populi Romani, Santa Maria Maggiore, 7. Yy.*
http://www.pontificiaparrocchiasantanna.it/notizia/630 (Erişim Tarihi 23.10.2020)



Resim 265. *Kardiotissa, Atina, Bizans Müzesi, 15. yy. ilk yarısı, Angelos Akotantos. https://twitter.com/byzantinemuseum/status/995688903255515137/photo/1 (Erişim Tarihi 23.10.2020)*



Resim 266. *Madonna advocata -Haghisoritissa (Madonna Tempuli). Roma, S.Maria del Rosario (S.Sisto) https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/129801/1_OpusculaHistoriaeArtium_57-2013-3_7.pdf?sequence=1(Erişim Tarihi 27.9.2020)*



Resim 267. *Rossano Achiropitası 8-10.yy.*
https://sansosti.files.wordpress.com/2012/06/foto-madonna.jpg (Erişim Tarihi 17.8.2020)



Resim 268. *Kıbrıs, Passion Madonnası, Lagoudera'daki Panaghia tou Arakos Kilisesi, 12.yy.*
http://www.liturgiabizantina.it/icone/testi/theotokos_1.htm(Erişim Tarihi 17.8.2020)



Resim 269. a)*Ugento, Crocifisso Kriptası, Eleousa*
b)Matera, Katedral, Madonna della Bruna, 13. yy. Rinaldo da Taranto (Blasone, 2012)



Resim 270. *Roma,Priscilla Katakombu,3.yy.*
https://www.romafelix.it/catacombe-di-priscilla-alla-scoperta-delle-piu-antiche-raffigurazioni-della-nativita-e-delladorazione-dei-magi/ (Erişim Tarihi 12.8.2020)



Resim 271. a)*Ariadne, fildişi, diptik parçası. Floransa Museo del Bargello*
b)*Ariadne Kunsthistorisches Museum di Vienna, 5.yy.*
http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2013/06/ariadne-e-amalasunta.html (Erişim Tarihi 19.8.2020)



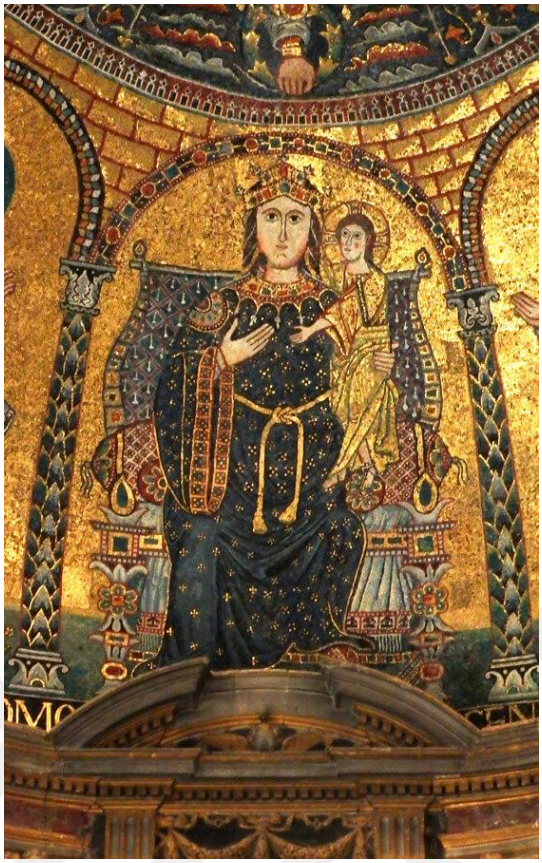
Resim 272. *Tahtta Meryem ve Çocuk ve Üç Kahin Kral, British Museum, 6.yy, Archeologiamariana / https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffresco-altomedievale/(Erişim Tarihi 19.8.2020)*



Resim 273. a)*Basilissa Meryem (Madonna Regina), Roma,S.a Susanna al Quirinale (iki azize arasında)*
b)*Tahtta Basilissa Meryem, S.Clemente Bazilikası 7.-8.yy. Archeologiamariana / https://archeologiacristiana.wordpress.com/2017/03/27/santa-susanna-al-quirinale-laffresco-altomedievale/(Erişim Tarihi 19.8.2020)*



Resim 274. *Roma, Madonna Regina, Clemenza,Santa Maria a Trastevere. 8.yy. http://www.sentiericona.it/public/icone/wp-content/uploads/2017/03/IMG_1293.jpg(Erişim Tarihi 15.8.2020)*



Resim 275. *Roma, Santa Francesca Romana Bazilikası apsis,12.yy. https://artepiu. info/santa-francesca-romana-mosaici/ (Erişim Tarihi 15.8.2020)*



Resim 276.*Roma,Santa Maria Antiqua,palimpsest,6.yy. https://artepiu. info/santa-maria-antiqua-affreschi/ (Erişim Tarihi 15.8.2020)*



Resim 277. *Roma, Priscilla Katacompu,2.-3. yüzyıl (Blasone, 2012)*



Resim 278. a) *İsis-Horus, (İsis Lactans),Brescia, Santa Giulia Müzesi Mısır Koleksiyonu. İÖ. 4.yy. http://www.turismobrescia.it/it/punto-d-interesse/iside-lactans(Erişim Tarihi 1.10.2020)*

b) *Karanis, İsis Lactans - Virgo Lactans 4.yy. https://www.researchgate.net/figure/Fresco-of-Isis-lactans-at-Karanis-fourth-century-CE-Karanis-Tran-Tam-Tinh-1973-fig_fig4_312192708(Erişim Tarihi 1.10.2020)*



Resim 279. *İside ve Harpokrates, Vatikan Müzeleri, 1.yy. (S.Suozzo)*



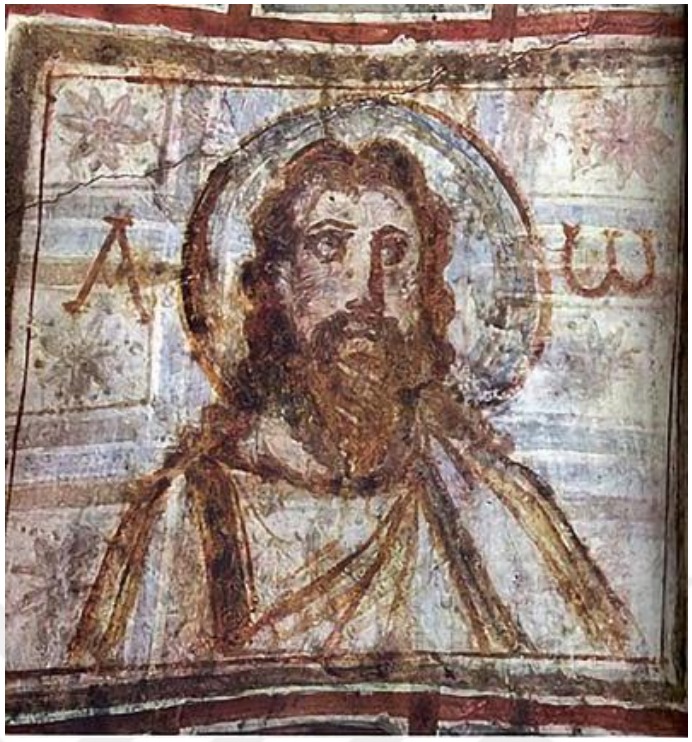
Resim 280. a)*Virgo Lactans, Roma, S.Maria in Trastevere Mozaiği,12.yy.*
b)*Mısır,Sakkara,S.Yeremiah Manastırı (Kahire Kopt Müzesi),6.-7.yy(Blasone,2012)*



Resim 281. *Peç Patriarklığı (Kosova) 13. yy. https://www.blagofund.org/Archives/Pec/Nartex/(Erişim Tarihi 1.10.2020)*



Resim 282. *Madonna Lactans.Torino SS.Vittore e Corona a Rivalta Kilisesi. 15.yy http://archeocarta.org/wp-content/uploads/2020/07/9-svittore-768x1152-1.jpg (Erişim Tarihi 1.10.2020)*



Resim 283. *Comodillo Katakompu*
https://www.romanoimpero.com/2019/12/catacombe-di-commodilla.html(Erişim Tarihi 3.1.2021)



Resim 284. *Domitilla Katakompu,4.yy. İsa ve Havariler.*
https://www.zonzofox.com/it/roma/cosa-vedere/esplora/attrazioni/catacombe-di-domitilla
(Erişim Tarihi 3.1.2021)



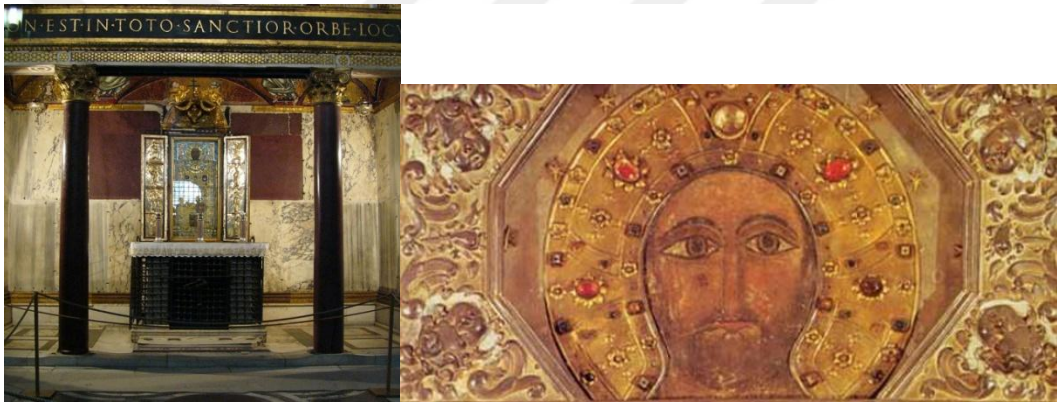
Resim 285. *Theodosius Missoriumu, 388 C.E. (Academia de la Historia, Madrid) (Grassigli, 2003).*



Resim 286. *Roma, Santa Pudenziana Kilisesi, 4.yy. https://www.researchgate.net/figure/The-apse-mosaic-of-the-St-Pudenziana-church-in-Rome-dating-from-the-end-of-the-4-th_fig1_327862801(Erişim Tarihi 2.1.2021)*



Resim 287. *Ravenna-Museo Arcivescovile ,Sant'Andrea Şapeli, 5.-6.yy. (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 288. *Roma, Sancta Sanctorum, 5.-7.yy. (Lucherini, 2014)*



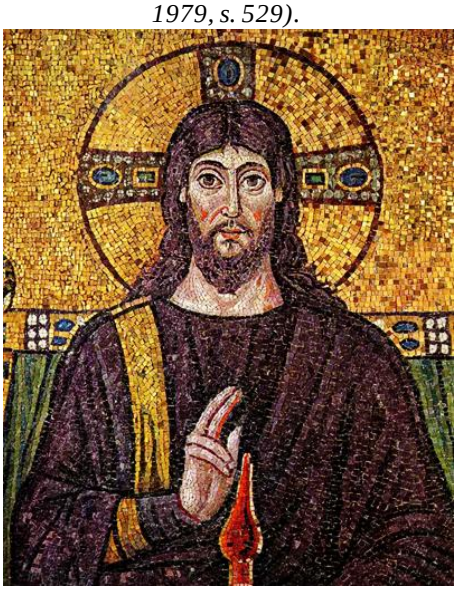
Resim 289. *Ravenna, San Vitale Kilisesi, İsa (Kozmokrator), Başmelekler, Vitale (din şehidi),Piskopos Ekklesius, 6.yy.*
https://it.cathopedia.org/wiki/Basilica_di_San_Vitale_(Ravenna) (24.05.2020).



Resim 290. *II. Iustinianus'un I. İktidar Dönemi Sikkesi 692-695. http://www.wildwinds.com/coins/byz/justinian_II/sb1249.jpg (Erişim Tarihi 24.05.2019).*



Resim 291. *Pantokrator İsa, Fildişi Dyptikon, 6. yy. Fildişi İsa Tasviri, 10.yy. Louvre Müzesi,(Frazer, 1979, s. 529).*



Resim 292. *Ravenna, Sant'Apollinare in Classe, 6.yy. (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 293. *Trier Katedrali fildişi levha***.***P.Niewöhner (2014).*



Resim 294. *Dük Ratchis Altarı, 737-744. (Cividale del Friuli, museo cristiano del Duomo.) https://fauna31.files.wordpress.com/2008/01/longo02.pdf (Erişim Tarihi 25. 12. 2020)*

Codex Aureus (Lorsch Kodeksi) (778 -820),minyatürlü el yazması. Biblioteca Apostolica Vaticana, Romanya-Biblioteca Batthyaneum, ve Londra,Victoria e Albert Museum. https://www.wdl.org/en/item/17185/view/1/1/(Erişim Tarihi 25. 12. 2020)



Resim 295. *Sicilya, Cappella Palatina,Pantokrator,Petrus,Paulus, 12.yy. https://artepiu. info/cappella-palatina-palermo-mosaici/ (Erişim Tarihi 20. 12. 2020)*



Resim 296. *İtalya,Gravina-San Vito Vecchio Kilisesi, https://artepiu. info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (2912.2020)*



Resim297. *Mikhail, Ravenna- S.Apollinare in Classe http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action%3Bjsessionid=EEFE011A3982D2F5D8F18BE5CB576EAD?cardNumber=208&leaves=0 (Erişim Tarihi 2912.2020)*



Resim 298. a.*Mikhail, S.Maria Maggiore di Monte Sant'Angelo,12. -13.yy. https://www.mondimedievali.net/Edifici/Puglia/Foggia/Monte.htm (Erişim Tarihi 25. 12.2020)*
b.*Mikhail, İtalya,Mottola-San Nicola Kilisesi 12.-13.yy. https://www.visitmottola.com/itinerari/le-mirabili-grotte-dio/chiesa-rupestre-san-nicola (25. 12.2020)*

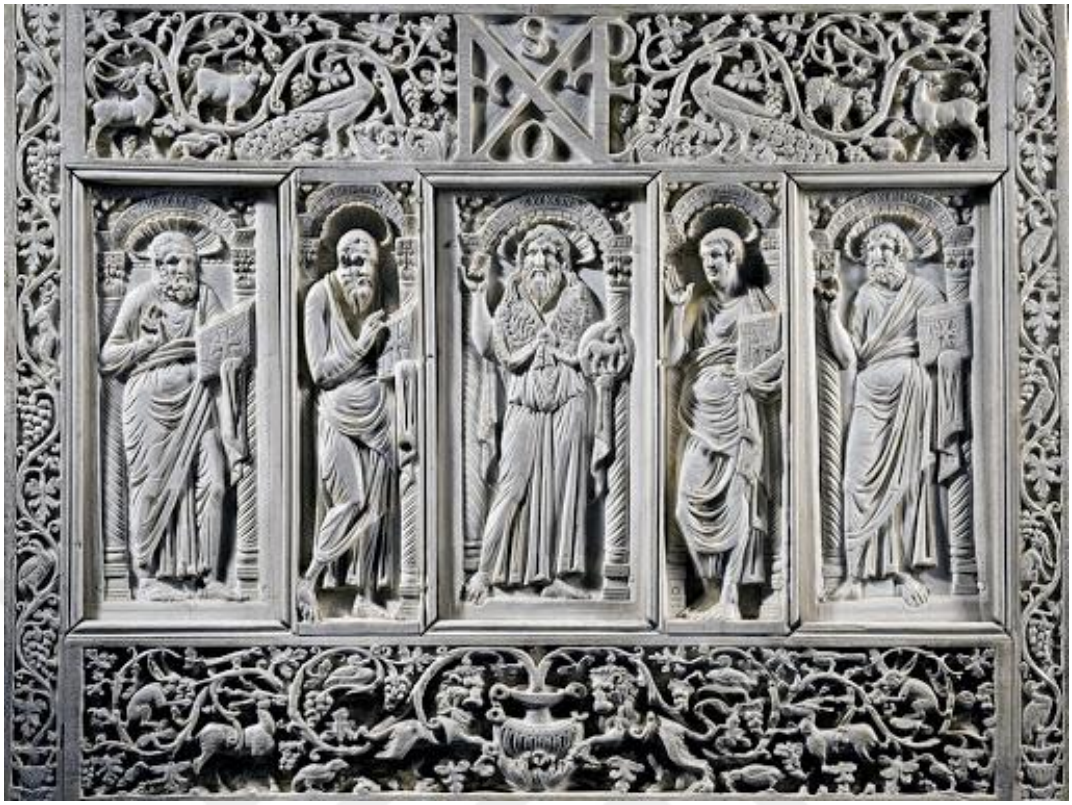


Resim 299. *Vaftizci Yahya, Rus İkonası,17.yy. http://www.sentiericona.it/public/icone/wp-content/uploads/2013/10/17c_russia_jtb-with-life.jpg (25. 12.2020)*





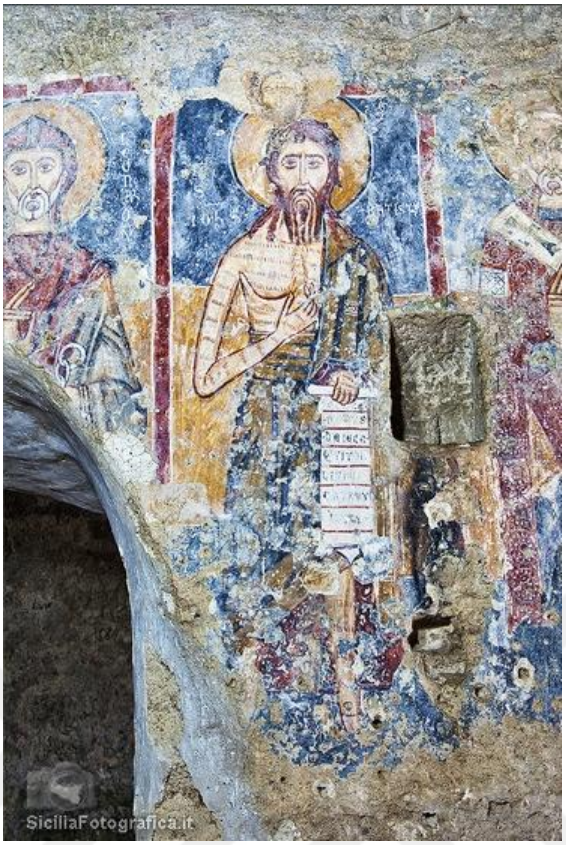
Resim 300. a. Vaftizci Yahya, İstria-Parenzo Katedrali, 6.yy.
b. *Roma,San Giovanni in Laterano,San Venanzio Şapeli apsis mozaikleri,7.yy. http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/09/il-battistero-lateranense.html(Erişim Tarihi 1.9.2020)*



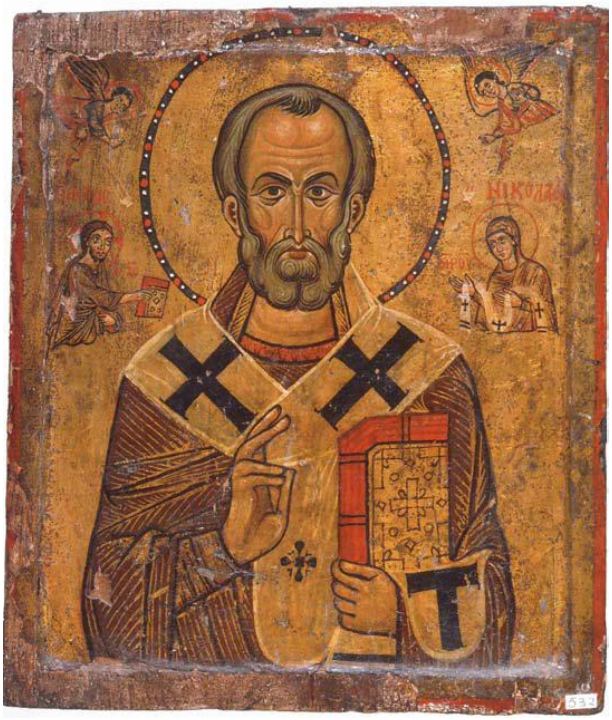
Resim 301. *Ravenna, Maximianus Katedrası, 6.yy. http://romagnamare.altervista.org/la-cattedra-di-massimiano/ (Erişim Tarihi 1.9.2020)*



Resim 302. *Siena Pinacoteca Nazionale,13.yy.https://www.hotelathena.com/blog-news-eventi/item/752-il-cibo-e-la-cucina-nell-arte-senese.html (Erişim Tarihi 1.9.2020)*



Resim 303. *Vaftizci Yahya, Siraküza, Lentini-Crocfisso Kaya Kilisesi, 13.yy. https://eremos. eu/index.php/sicilia/(Erişim Tarihi 23.2.2019)*



Resim 304. *Aziz Nikolaus, Sina-Azize Katerina Manastırı ikonası, 13.yy.(Chatterjee, 2014)*



Resim 305.a. *Aziz Nikolaus, Santa Maria a Muro Leccese Kilisesi, 11.yy*. *https://massimonegro.wordpress.com/2011/12/06/muro-leccese-santa-marina-uno-sguardo-verso-oriente// (Erişim Tarihi 23.2.2019)*

b.*Aziz Nikolaus, Ugento, Cripta del Crocifisso, 14.yy. https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/san-nicola-culto-a-bari-e-in-puglia-arte/ (Erişim Tarihi 23.2.2019),*



Resim 306. *Panteleimon, Walters Sanat Müzesi,Baltimore,Env. No:48.806.4 (Gerstel, 2011, s.184)*



Resim 307. *Roma,S.Maria Antiqua Kilisesi, Azize Barbara, 7.yy. https://www.christianiconography.info/santaMariaAntiqua/barbaraFresco.html/ (Erişim Tarihi 23.2.2020)*



Resim 308. a. *Barbara, S.Maria della Croce,Casarano,11.yy. http://www.casaranotour.it/casaranello/(Erişim Tarihi 24.12.2020)*
b.*Lefkoşe, Pedoulas Başmelek Mikail Kilisesi Barbara, 15.yy (?) http://cyprus-about.com/virtual-trips/mountains/149.html(Erişim Tarihi 24.12.2020)*



Resim 309. a. *Stilit Simon ve Barbara, Sina İkonası,13.yy. (Andronikou,2017)*
b.*Kıbrıs, Panaghia Moutoullas Kilisesi, Barbara,1280*
https://www.visitsolea.com/church-of-panagia-of-moutoullas/?lang=en(Erişim Tarihi 24.2.2021)



Resim 310. *Toskana, Sorano, S.Maria Maggiore Kilisesi. Meryem ve Çocuk İsa. Barbara ve Lucia. 1508.*
http://www.travelingintuscany.com/italiaans/sovana.htm(Erişim Tarihi 24.2.2020)



Resim 311. *Benediktus, Basilea Katedrali altarı,1024,Cluny Müzesi. https://it.wikipedia.org/wiki/Antependium_di_Basilea (Erişim Tarihi 24.2.2021)*



Resim 312. *Aziz Benediktus, Codex Benedictus ,Vat.Lat.1202 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, 11.yy. https://www.facsimiles.com/facsimiles/codex-benedictus (Erişim Tarihi 12.2.20201)*



Resim 313. a. *Benediktus, Subiaco-Santo SpecoKilisesi, 14.yy*
b.*Benediktus,Subiaco-Santo Speco Kilisesi 14.yy., Siena okulu*
http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Lazio/Subiaco.html (Erişim Tarihi 16.1.2021)



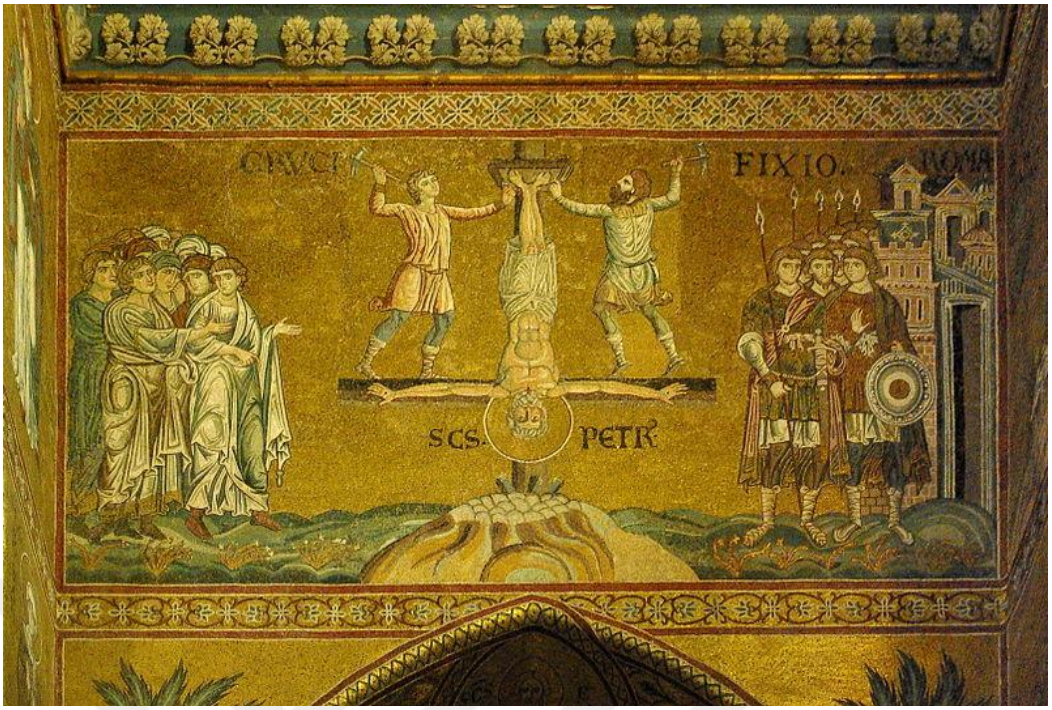
Resim 314. *Benediktus, Palermo- Monreale Katedrali*
https://www.academia.edu/5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 16.1.2021)



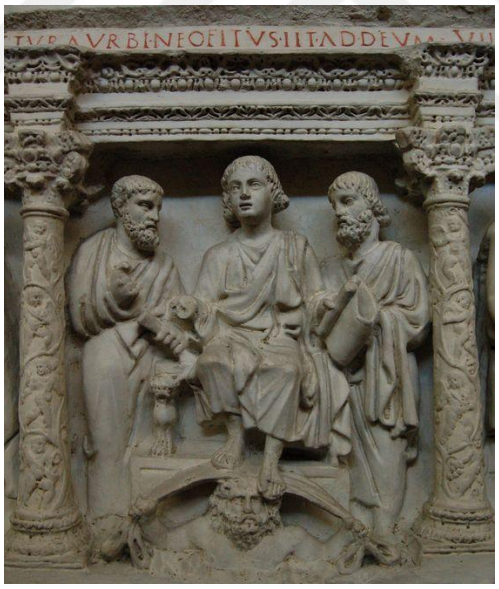
Resim 315. *Skolastica, Subiaco- Santo Speco Kilisesi,14.yy.*
http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Lazio/Subiaco.html(Erişim Tarihi 16.1.2021)



Resim 316. *Petrus, Comodillo Katakompu, Leone Kubiculumu 4.yy sonu*
https://www.romanoimpero.com/2019/12/catacombe-di-commodilla.html (Erişim Tarihi 16.1.2021)



Resim 317. *Palermo-Monreale Katedrali,Petrus'un Çarmıha Gerilmesi https://www.academia.edu/5352148/I_mosaici_del_Duomo_di_Monreale (Erişim Tarihi 16.1.2021)*



Resim 318. *Giunius Bassus Lahdi, Traditio Legis,Traditio Clavis,Musei Vaticani, Petrus, İsa ve Paulus. 4.yy. http://maricarte.blogspot.com/2019/03/tra-paganesimo-e-cristianesimo-il.html(Erişim Tarihi 26.2.2021)*



Resim 319. *Roma, S.Cecilia in Trastevere Kilisesi, Son Yargı Günü, 1293,Pietro Cavallini (soldan Sağa Filippus,Bartolomeus, Matta,Büyük Yakup, Taffeus, Paulus ve Meryem) https://www.frammentiarte.it/2014/05-il-giudizio-universale/(Erişim Tarihi 26.2.2021)*



Resim 320. *Yakup, El Matamoros, Santiago de Compostela. https://www.santiagodicompostela.it/il-mito-di-santiago-de-compostela-el-matamoros/(Erişim Tarihi 15.10.2020)*



Resim 321. *Lecce, S.Maria delle Cerrate Kilisesi,Georgius ve Eustatius https://www.historiaregni.it/labbazia-di-santa-maria-di-cerrate/(Erişim Tarihi 15.10.2020)*



Resim 322. a. *Trani Bazilikası bronz kapı panelleri, https://www.culturacattolica.it/attualit%C3%A0/mostre-e-luoghi/luoghi/la-cattedrale-di-trani(Erişim Tarihi 28.1.2021)*
b.*Ravello Bazilikası bronz kapı panelleri. http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/Campania/DuomodiRavello2.html (Erişim Tarihi 28.1.2021)*



Resim 323. *Matera, Sant'Eustachio alla Selva Kilisesi, (R.Paolicelli)*



Resim 324. *Eustatius, Gürcistan, Tsebelda, altar panosu, Caragnano,2017, Mathera,Anno III,n.9)*



Resim 325. *Aziz Lorenzo, Ravenna,Galla Placida Mozolesi. https://www.ravennanotizie.it/societa/2018/08/09/festa-di-san-lorenzo-ravenna-al-mausoleo-di-galla-placidia-si-celebra-la-santa-messa/(Erişim Tarihi 29.1.2021*)



Resim326. *Aziz Lorenzo, Melfi, Santa Margherita Kilisesi, 13.yy.(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 327. *Aziz Stefanos, Melfi, Santa Margherita Kilisesi, 13.yy.(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 328. *Stefanos, Giotto,1320-1325,Floransa Horne Müzesi https://restaurars.altervista.org/wp-content/uploads/2014/12/Giotto._saint-stephen-1320-25_Florence_Museo_Horne.jpg(Erişim Tarihi 13.2.2021)*



Resim 329. *Lorenzo ve Stefanus, Donatello,Floransa,San Lorenzo Bazilikası,renkli stüko, (1428-1443) https://virgoletteblog.it/2015/12/26/appunti-darte-37/(Erişim Tarihi 13.2.2021)*



Resim 330. a. *Aziz Petrus Beato Angelico, Basileus , Benedikt,Milano, Pinacoteca di Brera(14.-15.yy) https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Verona#/media/File:Cima_da_conegliano,_san_pietro_martire_e_santi_01.jpg (Erişim Tarihi 28.1.2021)*
b.*Aziz Petrus,San Pedro de Verona (1205-1252) Pedro Berruguete, Prado Müzesi https://it.wikipedia.org/wiki/Pietro_da_Verona#/media/File:SaintPeterTheMartyr.JPG (Erişim Tarihi 28.1.2021)*



Resim 331. *Aziz Petrus Martir, Bellini, Crivelli. https://www.sassitour.it/laffresco-di-san-pietro-martire-e-la-legenda-aurea/(Erişim Tarihi 28.1.2021)*



Resim 332. *Dorothea, Venedik-S.Marco 12.yy başı http://www.mosaicocidm.it/Mosaico/Read_full.action;jsessionid=46787A21AE5B8DD068667C8B20FC54AE?cardNumber=450&leaves=0(Erişim Tarihi 30.1.2021)*



Resim 333. a. *Azize Dorothea, Andria, Santa Croce Kaya Kilisesi. https://www.andriarte.it/SantaCroce/immagini/pronao-SantaDorotea1968-CD.jpg(Erişim Tarihi 30.1.2021)*

b. *Azize Dorothea, San Giacomo ad Ortisei Kilisesi. 15.yy,anonim, Brixen Okulu-İtalya https://en.wikipedia.org/wiki/Dorothea_of_Caesarea#/media/File:Dlieja_sacun_Urtij%C3%ABi_Santa_Dorotea.JPG(Erişim Tarihi 30.1.2021*)



Resim 334. *Aziz Antuan, Padova, San Antonio Bazilikası (14.yy ?) https://www.progettostoriadellarte.it/wp-content/uploads/2020/06/Senza-titolo-7.png (Erişim Tarihi 30.1.2021)*



Resim 335. *Melfi, S.a Lucia Kilisesi (13.yy) http://www.basilicatanet.com/ita/web/item.asp?nav=santalucia_melfi(Erişim Tarihi 30.1.2021)*



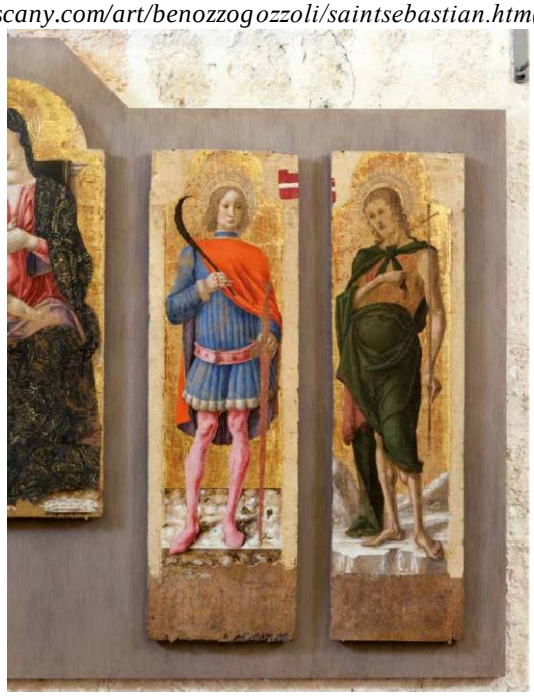
Resim 336. a.*Azize Lucia ve Margherita,Melfi*
b. *Azize Lucia, Massafra, Madonna della Buona Nuova Kilisesi, 14.yy., (Gianluigi Vezzoli)*



Resim 337.a. *Aziz Sebastianus, Roma.S.Pietro in Vincoli,7.yy*.
https://www.cosepiccoledilorenza.it/iconografia/raccolta-di-immagini/san-sebastiano/(Erişim Tarihi 30.1.2021)
b. *Aziz Sebastianus***,** *Ravenna, S.Apollinare Nuovo,*
http://www.scuolaecclesiamater.org/2015/01/lurgenza-del-ripristino-della-forma.html(Erişim Tarihi 30.1.2021)



Resim 338. *Sebastianus, Toscana,S.Gimignano,Sant'Agostino Şapeli ,fresko,15.yy (Benozzo Gozzoli). http://www.travelingintuscany.com/art/benozzogozzoli/saintsebastian.htm(Erişim Tarihi 30.1.2021)*



Resim 339. *Aziz Vito, Vaftizci Yahya. Polignano a Mare ,Santa Maria Assunta Kilisesi (Bartolomeo Vivarini) https://www.tripadvisor.it/LocationPhotoDirectLink-g635875-d10344869-i272988403-Chiesa_Madre_di_S_Maria_Assunta-Polignano_a_Mare_Province_of_Bari_Pugli.html(Erişim Tarihi 30.1.2021)*



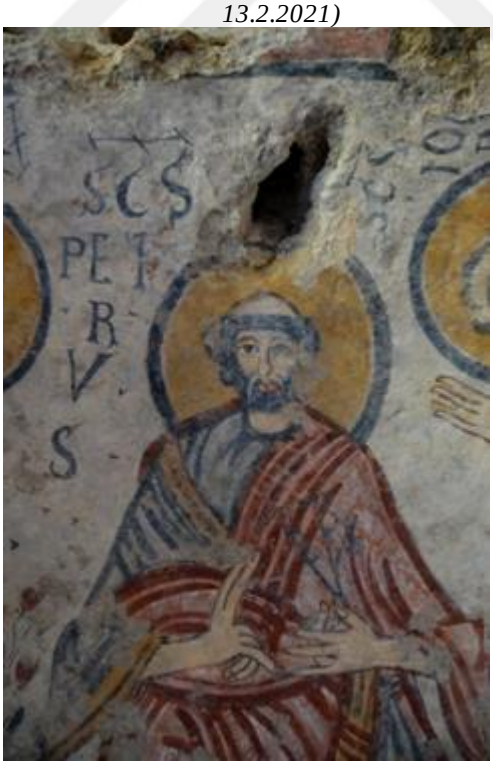
Resim 340. a. *Aziz Leonardo,Andria, Santa Croce Kaya Kilisesi, (13.-14.yy)*
https://www.andriarte.it/SantaCroce/sleonardo_sdorotea.html(Erişim Tarihi 13.2.2021)
b. *Aziz Leonardo, Umbria- Cammoro,S.Lucia Kilisesi, (15.yy)*
https://www.iluoghidelsilenzio.it/chiesa-di-santa-lucia-cammoro/(Erişim Tarihi 13.2.2021)



Resim 341. *Cripta del Peccato Originale, Meryem (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 342. *Meryem'in en eski mozaik tasvirlerinden, 705, Floransa, (Roma, Konstantin dönemi St.Peter Bazilikası'ndan)*
http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2012/05/loratorio-di-giovanni-vii.html (Erişim Tarihi 13.2.2021)



Resim 343. *Cripta del Peccato Originale, Aziz Petrus (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 344. *Cripta del Peccato Originale Kuzey Apsis Üst Kısmı(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 345. *Cripta del Peccato Originale Ana Apsis Üst Kısmı (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 346. *Cripta del Peccato Originale Apsis Üst Kısmı(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 347. *Gravina, S. Vito Vecchio Kilisesi, 13.-14.yy.*
https://artepiu.info/cripta-san-vito-vecchio-gravina/ (Erişim Tarihi 10.2.2021)



Resim 348. *Eneas ve Didone ziyafette. Virgilio romano - Vergilius romanus (Cod. Vat. lat. 3867) Fol 100 v. Minyatür,6.yy. Biblioteca Apostolica Vaticana . https://en.wikipedia.org/wiki/Vergilius_Romanus (Erişim Tarihi 21.2.2021)*



Resim 349. *Matera, S.Giovanni in Monterrone Kilisesi, Andreas - Meryem ve Çocuk (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 350. S*.a Lucia alle Malve Kilisesi, Aziz Başı ve Gregorius(F.S.Gökcan Arşivi)*



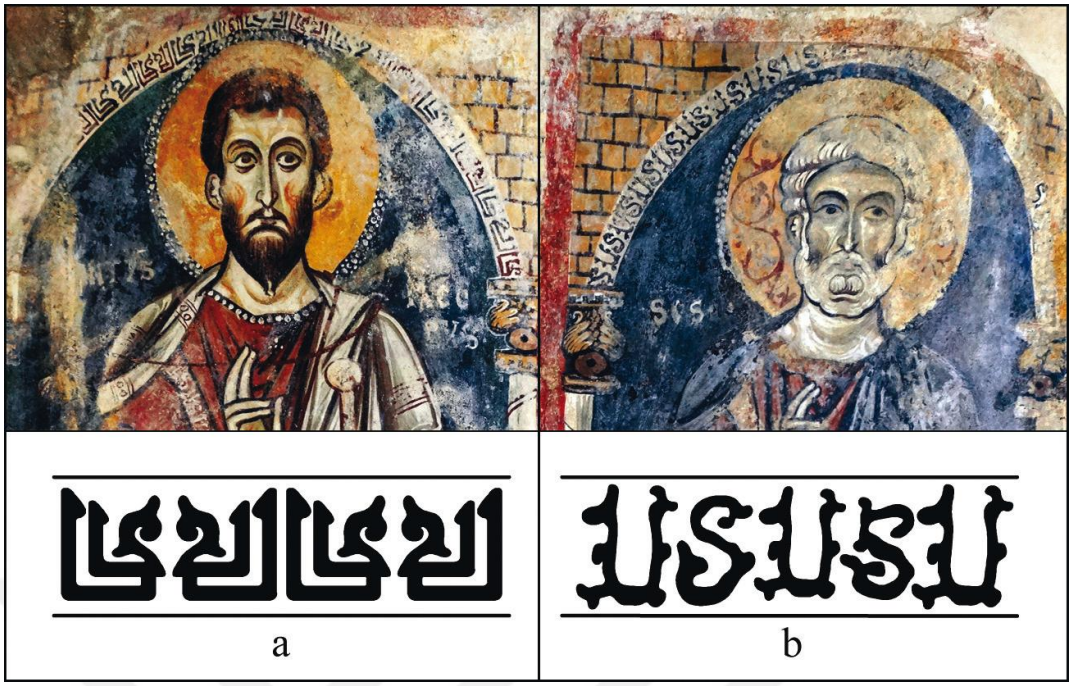
Resim 351. *Palagianello, Chiesa di Sant'Andrea,, Hodegetria ve Aziz Andreas (13.yy) https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/01/chiesa-rupestre-opera-arte-pubblica-fabrizio-bellomo-palagianello/ (Erişim Tarihi 14.2.2021)*



Resim 352. *Azize Barbara, Matera- S.Nicola dei Greci Kilisesi(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 353. *Matera, S.Giovanni in Monterrone, Aziz Yakup ve Petrus (detay) (F.S.Gökcan Arşivi)*



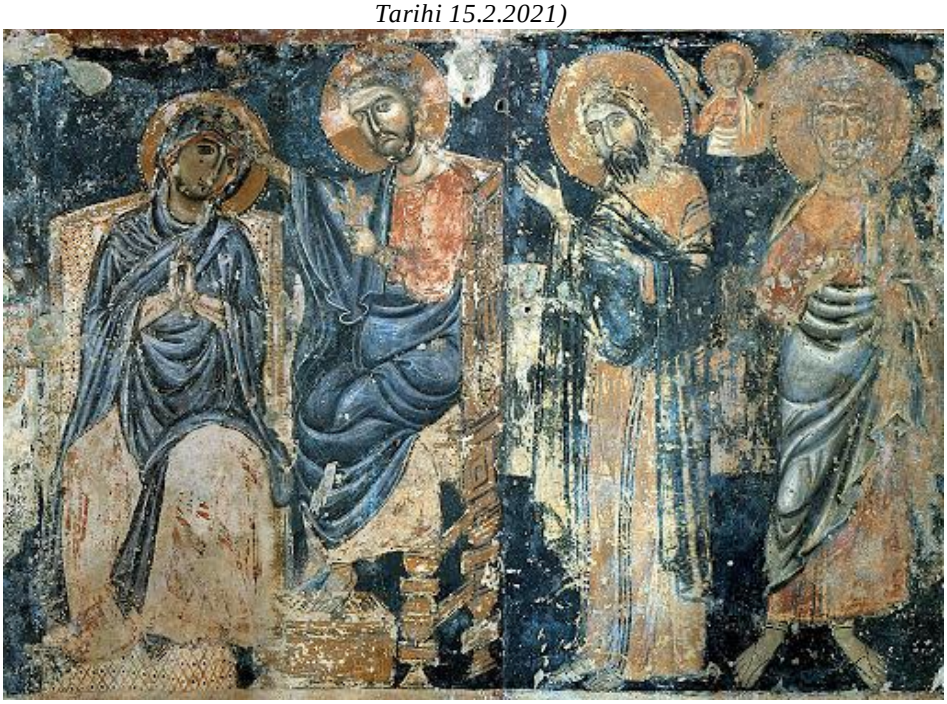
Resim 354.*S.Giovanni in Monterrone Kilisesi, Aziz Büyük Yakup ve Aziz Petrus (S.Centonze)*



Resim 355. *Basilicata-Tursi, S.a Maria d'Anglona Kilisesi, bir sütun üzerindeki pseudo-küfik süslemeler (S. Centonze)*



Resim 356 a.*Aziz Demetrius, Hosios Loukas .*
https://tr.pinterest.com/mvalnaso/byzantine/ (Erişim Tarihi 20.2.2021)
b. *Aziz Bartolomeus (13. yy.), Gravina in Puglia-S. Vito Vecchio Kilisesi, Fondazione Pomarici-Santomasi.*
http://iconaimmaginedio.blogspot.com/2013/10/gravina-di-puglia-ba-fondazione-ettore.html (Erişim Tarihi 15.2.2021)



Resim 357. *S.a Lucia alle Malve Kilisesi, Meryem'in Taçlandırılması(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 358. *Rapolla, San Biagio Kilisesi https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiesa_di_San_Biagio_(Rapolla),_affresco_2.jpg (Erişim Tarihi 5.2.2021)*



Resim 359. *Irsina,S.Francesco Şapeli, Müjde (14.yy) https://www.flickr.com/photos/140948416@N05/albums/72157665343833230 (Erişim Tarihi 5.2.2021)*



Resim 360. *Venosa- SS Trinita' Kilisesi, Azize Katerina, 14.yy. http://wwwbisanzioit.blogspot.com/2014/08/il-complesso-della-sstrinita-di-venosa.html (Erişim Tarihi 27.3.2021)*



Resim 361. *Madonna de Idris Kilisesi, Palazzo Lanfranchi Müzesi'nde sergilenen duvar resimleri (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 362. *Miglionico (MT). SS.Trinita' Şapeli, Tahtta Meryem ve İki Meryem, "Maestro di Miglionico", 15.yy.*
https://docplayer.it/105441443-All-inizio-del-quattrocento-cominciano-a-diffondersi-in-basilicata-i.html (Erişim Tarihi 3.2.2021)



Resim 363. *S.a Barbara Kilisesi, Çobanlar, Azize Barbara, Meryem ve Çocuk İsa (İncirli Meryem) (F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 364. *Westminster Katedrali kozmatesk yer döşemesi, (1268). guilloche (tekrar eden desenler) ve quincunx (bir kare içinde beş desen şeklinde düzenleme) tasarımlarıyla tamamlanmıştır. 7,6 mx 7,6 m (N.Severino-2012)*



Resim 365. *S.a Barbara Kilisesi, Meryem ve Çocuk İsa (İncirli Meryem), detay(F.S.Gökcan Arşivi)*



Resim 366. *S.a Barbara Kilisesi, Giysi Detayları (F.S.Gökcan Arşivi)*