Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Anabilim Dalı

THEODORE PSALTERİ
(BRITISH LIBRARY ADD MS 19352)
İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİ

Gökçe AKYÜZ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

THEODORE PSALTERİ (BRITISH LIBRARY ADD MS 19352)
İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİ

Gökçe AKYÜZ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

KABUL VE ONAY

Gökçe AKYÜZ tarafından hazırlanan “Theodore Psalteri (British Library Add Ms 19352) İsa’nın Yaşam Döngüsü Sahneleri” başlıklı bu çalışma, 07/06/2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

(Başkan ve Danışman)

(Üye)

(Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

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

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

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan ***"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren …. Ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

07/06/2024

Gökçe AKYÜZ

"Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge"

*(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.*

*(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. Şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.*

*(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.*
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

***** Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu tarafından karar veri***

ETİK BEYAN

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

Gökçe AKYÜZ

TEŞEKKÜR

Sanat Tarihi alanında yüksek lisans yapma kararı alarak yeni bir akademik yolculuğa çıktığımda, bu disiplinde derinleşmek ve alana katkıda bulunabilmek için gereken bilgi ve becerileri kazanmayı çok istiyordum. Ders sürecimde ve tez çalışmamın tüm aşamalarında rehberlik ederek ve her zaman destek olarak bana kazandırdığı eşsiz bilgiler için tez danışmanım Prof. Dr. Sema DOĞAN'a derin minnettarlığımı sunarım. Araştırma sürecim boyunca bana olan inancı, soru sorma ve eleştirel düşünme yeteneğimi geliştirme konusunda bana ilham oldu. Değerli Sema hocam ile çalışmak, bu yeni alanda bilgimi derinleştirme ve bana kendimi akademik olarak ifade etme fırsatı verdi. Bu yüzden kendimi çok şanslı hissediyorum. Ona ne kadar teşekkür etsem azdır.

15 yıl Hacettepe Üniversitesi Kütüphanelerinde çalışan bir müzik kütüphanecisi olarak Sanat Tarihi Yüksek Lisansı dönemimdeki destekleri için Hacettepe Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Yönetimine, motivasyon kaynağım olan Danışma ve Eğitim Birimi'nden değerli dostum Öğr. Gör. Dr. Zeynep Kalemci'ye, görevlendirme ile bulunduğum Mardin Artuklu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Yönetimine ve beni destekleyen tüm dostlarıma kalbimdeki sevgi ve minnettarlıkla, teşekkürlerimi sunarım.

Hem yolumu hem de ruhumu aydınlatan canım babam Halil DEMİRDELEN'e ve çiçeklerden güzel annem Sema DEMİRDELEN'e, hayatın içinden geçerken benimle, hayallerimle ve umutlarımla bir oldukları için, bana her zaman inandıkları ve bu dünyaya geldiğim andan itibaren cömertçe sevgilerini sundukları için sonsuz teşekkürler. Yaşamımda ve ruhumda iyilik ve güzelliğe dair ne varsa hepsi annemin ve babamın eseridir.

Son olarak; yüreğime, düşüncelerime, hayatıma sevgi, aşk, güç, şefkat ve bilgelik katan sevgilim, eşim Mihayel AKYÜZ'e akademik yolculuğumun her adımında bana eşlik ettiği ve beni cesaretlendirdiği için teşekkür ederim. Ayrıca sevgili kayınpederim Mardin Kiliseleri Ruhanisi Horiepiskopos Gabriyel AKYÜZ'e ve sevgili kayınvalidem Şimuni AKYÜZ'e manevi destek ve sevgileri için şükranlarımı sunuyorum.

ÖZET

AKYÜZ, Gökçe. *Theodore Psalteri (British Library Add Ms 19352) İsa'nın Yaşam Döngüsü Sahneleri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2024.

Konstantinopolis'teki Stoudios Manastırında üretildiği bir kolofon aracılığıyla anlaşılan ve marjinal psalter olarak nitelendirilen *Theodore Psalteri (Add MS 19352),* Bizans el yazmaları arasında günümüze ulaşan en zengin içeriğe sahip litürjik el yazmalarından biridir. İkonoklastik tartışmalar sonrası üretilen bu el yazması bir litürji kitabı olmasına karşın, ikonofillerin görüşlerini destekleyen ve propaganda amacı taşıdığı düşünülen resimlerle zenginleştirilmiştir. Tez kapsamında, el yazmalarının üretimi süreci, Bizans manastırcılığı ve yazıcılığının önemi, Stoudios Manastırının bu alandaki tarihsel önemi ve katkıları, el yazmasının tarihlendiği dönemin siyasi, tarihsel durumu, yazma eseri resimleyen, yaptıran kişi, eserin adandığı kişi vb. bilgilere yer verilmiştir. *Theodore Psalteri*'nde İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerindeki resimlerden bir katalog çalışması yapılmıştır. Bu katalogda resim-metin ilişkisi, ikonografik ve biçemsel analiz detaylı olarak ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Stoudios Manastırı**,** Mezmurlar, Psalter, Marjinal Psalter, Bizans Resimli El Yazmaları, Add MS 19352, Theodore Psalter.

ABSTRACT

AKYÜZ, Gökçe. *Theodore Psalter (British Library MS Add 19352) Scenes from the Life Cycle of Jesus*, Master's Thesis, Ankara, 2024.

The Psalter of Theodore, characterised as a marginal psalter, is one of the richest surviving liturgical manuscripts among Byzantine manuscripts, which is understood to have been produced in the Stoudios Monastery in Constantinople through a colophon. Although this manuscript was produced in the aftermath of the iconoclastic debates, it is enriched with pictures that support the views of the iconophiles and are thought to carry propaganda purposes. Within the scope of the thesis, information on the production process of manuscripts, the importance of Byzantine monasticism and writing, the historical importance and contributions of the Stoudios Monastery in this field, the political and historical situation of the period in which the manuscript was dated, the person who illustrated the manuscript, the person who commissioned the work, the person to whom the work was dedicated, etc. are included. A catalogue of the paintings of the scenes of the life cycle of Jesus in the Psalter of Theodore was made. In this catalogue, the picture-text relationship, iconographic and stylistic analysis were discussed in detail.

Keywords: The Monastery of Stoudios, Psalms, Psalter, Mariginal Psalter, Byzantine Illuminated Manuscripts, Add MS 19352, Theodore Psalter.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY ..... **İ**

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI ..... **İİ**

ETİK BEYAN ..... **İİİ**

TEŞEKKÜR ..... **İV**

ÖZET ..... **V**

ABSTRACT ..... **Vİ**

İÇİNDEKİLER ..... **Vİİ**

TABLOLAR DİZİNİ ..... **İX**

ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **X**

GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM: BİZANS İMPARATORLUĞU'NDA KİTAP ÜRETİM SANATI VE RESİMLİ EL YAZMALARI **7**

1.1. ANTİK ÇAĞ'DAN ORTA ÇAĞ'A: PARŞÖMEN KODEKSLERİN EVRİMİ **7**

1.2. BİZANS DÜNYASINDA KİTAP **12**

2. BÖLÜM: BİZANS MANASTIRCILIĞI **16**

2.1. BİZANS MANASTIRCILIĞININ KÖKENLERİ VE TARİHSEL EVRİMİ **17**

2.2. STOUDİOS MANASTIRI, THEODORE STUDİTE VE İKONOKLAZM DÖNEMİ: İNANÇ, YENİLİK VE DİRENİŞİN KESİŞİM NOKTASI **25**

2.3. THEODORE STUDİTE'NİN REFORMLARI VE İKONOFİL TUTUMUNUN BİZANS SANATINA ETKİSİ **29**

2.4. BİZANS'TA EL YAZMASI ÜRETİMİNDE MANASTIRLARIN ROLÜ VE STOUDİOS MANASTIRI'NIN BİZANS KÜLTÜR MİRASINA KATKISI **36**

2.5. İNANÇ VE SANATIN BİRLEŞİMİ: BİZANS RESİMLİ EL YAZMALARI **41**

2.5.1. Kutsal Metinlerdeki Sanat: Psalter Geleneği **46**

3. BÖLÜM: THEODORE PSALTERİ 53

4. BÖLÜM: KATALOG 68

5. BÖLÜM: DEĞERLENDİRME 284

5.1. RESİM – METİN İLİŞKİSİ 285
5.2. RESSAM THEODORE VE RESİM ÜSLUBU 287
5.3. İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİNE GENEL BİR BAKIŞ 290
5.4. SANATSAL İFADE BİÇİMLERİ: SAHNE, ÜSLUP VE EL YAZMALARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ 293

SONUÇ 349

KAYNAKÇA 351

EK 1. TABLOLAR 362

EK 2. SÖZLÜK 367

EK 3. ORJİNALLİK RAPORU 371

EK 4. ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU 373

TABLOLAR DİZİNİ

TABLO 1. İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİNİN MEZMUR AYETLERİ VE REFERANS KAYNAKLARI. 362
TABLO 2. PSALTERDE ADI GEÇEN FİGÜRLER VE YER ALDIKLARI FOLYOLAR TABLOSU. 366

ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1. Aristokratik Psalter örneği ("Paris Psalter" MS. gr. 139) 49
Resim 2. Aristokratik Psalter örneği (Add. 36928, British Library, f.44v). 49
Resim 3. 9. yüzyıl marjinal Psalter örneği (Khludov Psalteri) 50
Resim 4. 11. yüzyıl marjinal Psalter örneği (Barberini Psalteri Barb.gr.372) 51
Resim 5. Khludov Psalteri. I. Nikephoros, Konstantinopolisli VII. Ioannes'i çiğnerken, f.51v. 52
Resim 6. Pantokrator Psalteri. 52
Resim 7. Theodore Psalteri. Kolofon ve ithaf sayfası, f.207v – f.208r. 54
Resim 8. Theodore Psalteri Kolofonu, f.208r. 55
Resim 9. Theodore Psalteri, İsa, Başrahip Mikhael'e Asa Verirken, f.192r. 57
Resim 10. Theodore Psalteri, f.99v. 59
Resim 11. Theodore Psalteri, f.100r. 59
Resim 12. Theodore Psalteri, f.11r. 61
Resim 13. Theodore Psalteri, f.189v. Görsel Malzemeye Eşlik Eden Davud'un Hayatını Anlatan Şiir. 61
Resim 14. Theodore Psalteri, f.134r. Pelikan Figürü. 62
Resim 15. Theodore Psalteri, f.201r. Yunus Peygamberin Hikâyesi. 62
Resim 16. Theodore Psalteri, f.1v. Krisografi (Altınla yazma) Örneği. 62
Resim 17. Theodore Psalteri, f.27v-1. İkonoklastlar İsa İmgesini Beyaz Kireç ile Boyarken. 64
Resim 18. Theodore Psalteri, f.27v-2. Patrik Nikephoros ve Theodore Studite İsa İkonunu Tutarken. 65
Resim 19. Theodore Psalteri, f.88r. 66
Resim 20. Meryem'e Müjde, f.56v. 69
Resim 21. Meryem'e Müjde, f.56v – 1 (detay). 71
Resim 22. Meryem'e Müjde, f.91v. 72
Resim 23. Meryem'e Müjde, f.91v- 4 (detay). 76
Resim 24. Ziyaret, f.113v. 77
Resim 25. Ziyaret, f.113v – 1 (detay). 79
Resim 26. İsa'nın Doğumu, f.2r. 80
Resim 27. İsa'nın Doğumu, f.2r – 2 (detay). 82
Resim 28. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r. 83
Resim 29. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r – 1 (detay). 86
Resim 30. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r – 2 (detay). 86
Resim 31. İsa'nın Tapınağa Sunulması, f.208r. 87
Resim 32. İsa'nın Tapınağa Sunulması, f.208r – 1 (detay). 90
Resim 33. Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli, f.123r. 91

Resim 34. Mısır'a Kaçış, f.123r – 1 (detay). 94
Resim 35. Masumların Katli, f.123r – 2 (detay). 95
Resim 36. Vaftiz, f.31r. 96
Resim 37. Vaftiz, f.31r – 1 (detay). 98
Resim 38. Vaftiz, f.99r. 99
Resim 39. Vaftiz, f.99r – 1 (detay). 101
Resim 40. Vaftiz, f.154r. 102
Resim 41. Vaftiz, f.154r – 1 (detay). 104
Resim 42. İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi, f.123v. 105
Resim 43. İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi, f.123v – 1 (detay). 108
Resim 44. Lazarus'un Dirilişi, f.31v. 109
Resim 45. Lazarus'un Dirilişi, f.31v – 1 (detay). 112
Resim 46. İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi, f.117v. 113
Resim 47. İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi, f.117v – 1 (detay). 116
Resim 48. İsa ve Hasta Adam, f.5r. 117
Resim 49. İsa ve Hasta Adam, f.5r – 1 (detay). 119
Resim 50. İsa ve Hasta Adam, f.155v. 120
Resim 51. İsa ve Hasta Adam, f.155v – 1 (detay). 122
Resim 52. İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi, f.110r. 123
Resim 53. İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi, f.110r – 1 (detay). 125
Resim 54. Şifacı İsa, f.136r. 126
Resim 55. Şifacı İsa, f.136r – 1 (detay). 130
Resim 56. Şifacı İsa, f.147r. 131
Resim 57. Şifacı İsa, f.147r – 1 (detay). 135
Resim 58. İsa, Fakir ve Zengin Adam, f.12v. 136
Resim 59. İsa, Fakir ve Zengin Adam, f.12v – 1 (detay). 138
Resim 60. Başkalaşım, f.118r. 139
Resim 61. Başkalaşım, f.118r – 1 (detay). 143
Resim 62. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r. 144
Resim 63. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r – 1 (detay). 148
Resim 64. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r – 2 (detay). 148
Resim 65. İsa ve Zakkaeus, f.113r. 149
Resim 66. İsa ve Zakkaeus, f.113r -1 (detay). 153
Resim 67. İsa ve Zakkaeus, f.113r -2 (detay). 153
Resim 68. İsa ve Samiriyeli Kadın, f.41r. 154
Resim 69. İsa ve Samiriyeli Kadın, f.41r – 1 (detay). 157
Resim 70. Boğalar ve İbraniler Arasında İsa, f.22v. 158
Resim 71. Boğalar ve İbraniler Arasında İsa, f.22v – 1 (detay). 160

Resim 72. İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili, f.23r. 161
Resim 73. İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili, f.23r – 1 (detay). 162
Resim 74. İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor, f.70r. 163
Resim 75. İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor, f.70r – 1 (detay). 165
Resim 76. Kudüs'e Giriş, f.6r. 166
Resim 77. Kudüs'e Giriş, f.6r -1 (detay). 169
Resim 78. Kudüs'e Giriş, f.157v. 170
Resim 79. Kudüs'e Giriş, f.157v (detay). 173
Resim 80. İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor, f.86v. 174
Resim 81. İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor, f.86v – 1 (detay). 177
Resim 82. Son Akşam Yemeği, f.50v. 178
Resim 83. Son Akşam Yemeği, f.50v -1 (detay). 180
Resim 84. Komünyon, f.152r. 181
Resim 85. Komünyon, f.152r -1 (detay). 185
Resim 86. Ayak Yıkama, f.64r. 186
Resim 87. Ayak Yıkama, f.64r -1 (detay). 188
Resim 88. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.87r. 189
Resim 89. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.87r -1 (detay). 192
Resim 90. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.149r. 193
Resim 91. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.149r -2 (detay). 194
Resim 92. Yahuda'nın İhaneti, f.40v. 195
Resim 93. Yahuda'nın İhaneti, f.40v -1 (detay). 197
Resim 94. Yahuda'nın İhaneti, f.45v. 198
Resim 95. Yahuda'nın İhaneti, f.45v – 1 (detay). 201
Resim 96. İsa'nın Tutuklanması, f.41v. 202
Resim 97. İsa'nın Tutuklanması, f.41v – 1 (detay). 204
Resim 98. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r. 205
Resim 99. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r – 1a (detay). 209
Resim 100. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r – 1b (detay). 210
Resim 101. İsa Pilatus'un Önünde, f.39r. 211
Resim 102. İsa Pilatus'un Önünde, f.39r -1 (detay). 213
Resim 103. Çarmıh, f.23r. 214
Resim 104. Çarmıh, f.23r – 2a (detay) 217
Resim 105. Çarmıh, f.23r – 2b (detay). 217
Resim 106. Çarmıh, f.87v. 218
Resim 107. Çarmıh, f.87v – 1 (detay). 220
Resim 108. Çarmıh, f.96r. 221
Resim 109. Çarmıh, f.96r – 1 (detay). 223

Resim 110. Çarmıh, f.172v....224
Resim 111. Çarmıh, f.172v -1 (detay)....226
Resim 112. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r....227
Resim 113. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r – 1 (detay)....230
Resim 114. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r – 2 (detay)....230
Resim 115. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.10r....231
Resim 116. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.10r – 1 (detay)....233
Resim 117. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.11v....234
Resim 118. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.11v – 1 (detay)....236
Resim 119. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.55v....237
Resim 120. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.55v -1 (detay)....238
Resim 121. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.105v....239
Resim 122. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.105v – 1 (detay)....240
Resim 123. Anastasis, f.82v....241
Resim 124. Anastasis, f.82v – 1 (detay)....243
Resim 125. Anastasis, f.83r....244
Resim 126. Anastasis, f.83r – 1 (detay)....246
Resim 127. İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir, f.134v....247
Resim 128. İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir, f.134v – 1 (detay)....249
Resim 129. Anastasis, f.146v....250
Resim 130. Anastasis, f.146v – 1 (detay)....252
Resim 131. İsa'nın Enkarnasyonu, f.32v....253
Resim 132. İsa'nın Enkarnasyonu, f.32v – 1 (detay)....255
Resim 133. Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük Görev), f.129r....256
Resim 134. Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük Görev), f.129r – 1 (detay)....258
Resim 135. Göğe Yükseliş, f.16v....259
Resim 136. Göğe Yükseliş, f.16v – 1 (detay)....262
Resim 137. Göğe Yükseliş, f.25v....263
Resim 138. Göğe Yükseliş, f.25v – 1 (detay)....265
Resim 139. Göğe Yükseliş, f.58v....266
Resim 140. Göğe Yükseliş, f.58v – 1 (detay)....268
Resim 141. Göğe Yükseliş, f.58v – 2 (detay)....268
Resim 142. Göğe Yükseliş, f.71r....269
Resim 143. Göğe Yükseliş, f.71r – 1 (detay)....270
Resim 144. Göğe Yükseliş, f.149r....271
Resim 145. Göğe Yükseliş, f.149r – 1 (detay)....273
Resim 146. Yargıç İsa (Son Yargı), f.8r....274
Resim 147. Yargıç İsa (Son Yargı), f.8r – 1(detay)....277

Resim 148. Son Yargı, f.129v. 278
Resim 149. Son Yargı, f.129v – 1 (detay). 280
Resim 150. Yargı Tahtı (Son Yargı), f.168r. 281
Resim 151. Yargı Tahtı (Son Yargı), f.168r – 1 (detay). 283
Resim 152. Khludov Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.45r. 295
Resim 153. Barberini Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.78v. 296
Resim 154. Barberini Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.119v 297
Resim 155. Khludov Psalteri, Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahnesi, f.85r. 298
Resim 156. Barberini Psalteri, Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahnesi, f.145v. 298
Resim 157. Khludov Psalteri, İsa'nın Doğumu Sahnesi, f.2v 299
Resim 158. Barberini Psalteri, İsa'nın Doğumu Sahnesi, f.7v. 299
Resim 159. Barberini Psalteri, Üç Bilge Kralın Ziyareti Sahnesi, f.120r. 300
Resim 160. Khludov Psalteri, İsa'nın Tapınağa Sunulması Sahnesi, f.163v. 301
Resim 161. Barberini Psalteri, İsa'nın Tapınağa Sunulması Sahnesi, f.271v 301
Resim 162. Khludov Psalteri, Masumların Katli ve Mısır'a Kaçış Sahnesi, f.92r. 302
Resim 163. Barberini Psalteri, Masumların Katli ve Mısır'a Kaçış Sahnesi, f.158r 303
Resim 164. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No:1. 304
Resim 165. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No: 2. 304
Resim 166. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No: 3. 304
Resim 167 Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.125r. 305
Resim 168. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.129r. 305
Resim 169. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.197r. 306
Resim 170. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.47v. 306
Resim 171. Khludov Psalteri, İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi Sahnesi, f.92v. 307
Resim 172. Barberini Psalteri, İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi Sahnesi, f.158v. 307
Resim 173. Barberini Psalteri, Lazarus'un Dirilişi Sahnesi, f.48r. 308
Resim 174. Khludov Psalteri, İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi Sahnesi, f.88r. 309
Resim 175. Barberini Psalteri, İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi Sahnesi, f.151v. 310
Resim 176. Barberini Psalteri, İsa ve Hasta Adam Sahnesi f.11r. 311
Resim 177. Barberini Psalteri, İsa ve Hasta Adam Sahnesi f.199r. 311
Resim 178. Khludov Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.101v. 312
Resim 179. Barberini Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.172v. 312
Resim 180. Barberini Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.187v. 313
Resim 181. Khludov Psalteri, İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi Sahnesi, f.82v. 314
Resim 182. Barberini Psalteri, İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi Sahnesi, f.142r. 314
Resim 183. Barberini Psalteri, İsa Zengin ve Fakir Adam Hikayesi, f.22r. 315

Resim 184. Khludov Psalteri, Başkalaşım Sahnesi, f.88v.....316
Resim 185. Barberini Psalteri, Başkalaşım Sahnesi, f.152r. 316
Resim 186. Barberini Psalteri, İsa ve Gadarene Domuzu Hikâyesi Sahnesi, f.112r.....317
Resim 187. Khludov Psalteri, İsa ve Zakkaeus Hikâyesi Sahnesi, f.84v.....318
Resim 188. Barberini Psalteri, İsa ve Zakkaeus Hikâyesi Sahnesi, f.145v. 318
Resim 189. Khludov Psalteri, İsa ve Samiriyeli Kadın Hikâyesi Sahnesi f.33r. 319
Resim 190. Barberini Psalteri, İsa ve Samiriyeli Kadın Hikâyesi Sahnesi f.60v. 319
Resim 191. Khludov Psalteri, İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili Sahnesi.....320
Resim 192. Barberini Psalteri, İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili Sahnesi, ...321
Resim 193. Barberini Psalteri, İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor Sahnesi, f.94r. 321
Resim 194. Barberini Psalteri, İsa'nın Kudüs'e Girişi Sahnesi, f.14r.....322
Resim 195. Barberini Psalteri, İsa'nın Kudüs'e Girişi Sahnesi, f.202r.....322
Resim 196. Khludov Psalteri, İsa'nın Tapınak'ta Tüccarları Kovma Sahnesi, f.66r. 323
Resim 197. Barberini Psalteri, İsa'nın Tapınak'ta Tüccarları Kovma Sahnesi, f.113v.....323
Resim 198. Khludov Psalteri, Son Akşam Yemeği Sahnesi, f.40v. 324
Resim 199. Khludov Psalteri, Komünyon Sahnesi, f.115r.....325
Resim 200. Barberini Psalteri, Son Akşam Yemeği Sahnesi, f.72r. 325
Resim 201. Barberini Psalteri, Komünyon Sahnesi, f.194r. 325
Resim 202. Khludov Psalteri, Ayak Yıkama Sahnesi, f.50v. 326
Resim 203. Barberini Psalteri, Ayak Yıkama Sahnesi, f.87r.....326
Resim 204. Khludov Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.66v. 327
Resim 205. Khludov Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.113r.....327
Resim 206. Barberini Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.114v. 328
Resim 207. Barberini Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.190v. 328
Resim 208. Khludov Psalteri, Yahuda'nın İhaneti Sahnesi, f.32v. 329
Resim 209. Barberini Psalteri, Yahuda'nın İhaneti Sahnesi, f.60r. 329
Resim 210. Khludov Psalteri, İsa'nın ve Davud'un Yakalanma Sahnesi.....329
Resim 211. Barberini Psalteri, İsa'yı Yargılama Sahnesi, f.7r. 330
Resim 212. Barberini Psalteri, İsa Pilatus'un Önünde Sahnesi, f.58r.....330
Resim 213. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.20r.....332
Resim 214. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.67r.....332
Resim 215. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.72v.....332
Resim 216. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.37v. 333
Resim 217. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.114v. 333
Resim 218. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.124v. 333
Resim 219. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.223r. 333
Resim 220. Khludov Psalteri, İsa'nın Mezar'a İndirilişi Sahnesi, f.87r.....334
Resim 221. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezar'a İndirilişi Sahnesi, f.149v. 334

Resim 222. Khludov Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.9v.....335
Resim 223. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.18v. 336
Resim 224. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.20v. 336
Resim 225. Barberini Psalteri, Davud'un İsa'nın Mezarının Önünde Durduğu Sahne, f.77r...336
Resim 226. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.136v. 337
Resim 227. Khludov Psalteri, İsa'nın Enkarnasyonu Sahnesi, f.26v 337
Resim 228. Barberini Psalteri, İsa'nın Enkarnasyonu Sahnesi, f.49v 338
Resim 229. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.63r. 339
Resim 230. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.63v. 340
Resim 231. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi 340
Resim 232. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.109r. 340
Resim 233. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.109v. 341
Resim 234. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.171r. 341
Resim 235. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.187r. 341
Resim 236. Barberini Psalteri, İsa'nın Havarilerini Görevlendirmesi (Büyük Görev) Sahnesi, f.165r. 342
Resim 237. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.14r. 343
Resim 238. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.22r. 343
Resim 239. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.46v 344
Resim 240. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.55v 344
Resim 241. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.27v. 344
Resim 242. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.41r. 345
Resim 243. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.81r. 345
Resim 244. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.95v. 345
Resim 245. Barberini Psalteri Göğe Yükseliş Sahnesi, f.189v. 346
Resim 246. Barberini Psalteri, Son Yargı Sahnesi, f.15v. 346
Resim 247. Khludov Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.90r. 347
Resim 248. Barberini Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.249r. 347
Resim 249. Barberini Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.223v. 347

GİRİŞ

Bizans toplumunun manevi, entelektüel ve kültürel dinamiklerine açılan bir pencere görevi gören Bizans resimli el yazmaları canlı ve sofistike resimlerle dolu, altın ve birçok rengin kullanıldığı, dini bağlılık ile sanatsallığın bir birleşimidir. Bizans İmparatorluğu'nun başkenti, kültürel ve sanatsal faaliyetlerin merkezi Konstantinopolis'te (İstanbul), Stoudios Manastırı'nın yazı atölyesinde (*Scriptorium*) 1066 yılında üretilen Theodore Psalteri de sahip olduğu özelliklerle bu el yazmaları arasında çok önemli bir yere sahiptir. Bu tez çalışmasında, Theodore Psalteri'nin tarihsel bağlamını, sanatsal özelliklerini ve kültürel önemini inceleyerek, bu baş yapıtın temsil ettiği sembolizm, teoloji ve estetiğin karmaşık dokusunu kavrayabilmek ve sanatsal evrimin ayrıntılarını ve bu psalterin yaratıldığı dönemin kültürel ortamını anlayabilmek ilk amaçtı. Bu yüzden Theodore Psalteri'ndeki İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerini tasvir eden resimleri inceleyerek bir katalog çalışması yapıldı. Katalog çalışmasında çözümleme yaparken resimlerin temalarına, simgelerine, dönemin üslubunu yansıtan sanatsal tekniklere, renk paletlerine ve kompozisyon stratejilerine önem verildi. Resimlerde yinelenen temalar ve dini anlatıları inceleyerek dönemin teolojik vurguları hakkında fikir edinilmeye çalışıldı. Kataloğu oluştururken benimsenen metodoloji, görsellerin içerdiği sembolik anlamları çözmeyi amaçlayan ikonografik yorumla, kompozisyon, üslup, teknik ve renk kullanımını inceleyen biçemsel analizi birleştirmek olmuştur.

Tez çalışmasında, el yazmaları, elektronik tıpkıbasımları ve teolojik metinler dahil olmak üzere birincil kaynaklar ve dönemin kapsamlı bir görünümünü oluşturmak için modern sanat tarihçilerin çalışmalarından oluşan ikincil kaynaklarla birlikte bir okuma analizi yapılmıştır. Bu okumanın amacı, el yazmasının ikonografik ve biçemsel analizini tarihsel ve bağlamsal sorgulamayla bütünleştirmektir. Tez, el yazmasındaki resimlerin, ikonografisinin, resim-metin ilişkisinin ve biçemsel analizinin, teolojik, litürjik ve siyasi gelişmelerle ilişkilendirilerek incelenmesini içerir.

El yazmasının yüksek çözünürlüklü renkli dijital kopyasının erişimi British Library'nin internet sitesinde mevcuttu. Tez çalışmasına başlandığı zaman kataloğa dahil edilecek tüm folyoların birer kopyası alındı. Ancak web sitesinde yaptığı açıklamaya göre 28 Ekim 2023 Cumartesi günü British Library'nin, çevrimiçi sistemlerinin çoğunu tehlikeye atan önemli bir siber saldırıdan etkilendiği ortaya çıktı. Kütüphane yaklaşık 18 aylık bir süreçte yeni ve daha dayanıklı bir altyapı oluşturmak ve mevcut sistemleri yükselterek veya uyarlayarak ya da gerektiğinde yenilerini sunarak kalıcı çözümler sunmak gibi amaçları olduğunu duyurmuştur. Siber saldırı gerçekleştiği zaman tez çalışmasının katalog çalışması tamamlandığı için bu olay çalışmanın metodolojisinde doğrudan bir etki yaratmamıştır. Değerlendirme bölümünde kullanılan Khludov Psalteri ve Barberini Psalteri'nin görselleri ise kullanım izni gerektirmeyen web sitelerinden alınmıştır. Khludov Psalterinin görselleri Rodon.cz isimli bir web sitesinden (Web Sitesinin adresi kaynakçada verilmiştir), Barberini Psalterinin görselleri ise Biblitoteca Apostolica Vatican'nın erişime açık olan dijital el yazması koleksiyonundan alınmıştır.

Tez çalışmasında el yazmasının görselleri dışındaki kısa bilgiler çoğunlukla Charles Barber'in Theodore Psalteri'nin elektronik tıpkıbasımı CD-ROM'undan edinilmiştir. Bu elektronik tıpkıbasımda, ikonografi tartışmaları, el yazmasının durumuna ilişkin açıklamalar, her bir folyoda yer alan mezmurların ayet numaralarını içeren açıklamalar ve Antik Yunanca metnin transkripsiyonu mevcuttur. Bu metinlerin Türkçe çevirileri Kutsal Kitap'tan bakılarak titizlikle karşılaştırılmış ve kataloğa eklenmiştir.

Theodore Psalteri ilk olarak Gustav Waagen'ın 1856 yılında yayınladığı "Über byzantinische Miniaturen" isimli çalışması ve Waagen'ın İngiltere'de gezdiği sanat galerileri ve koleksiyonlarını anlattığı "Galleries and Cabinets of Art in Great Britain" adlı kitabında yayınlanmıştır. Daha sonra Nikodim Kondakov'un (1886) "Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures" isimli çalışması ve Johan Tikkanen'in (1895) "Die Psalterillustration im Mittelalter" isimli çalışmasında yayınlanmıştır. Theodore Psalteri 1970 yılında Sirarpie Der Nersessian'ın "L'Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age II: Londres, Add. 19.352" adlı çalışması ve Jeffrey Anderson'un 1988 yılındaki "On the Nature of the Theodore Psalter" adlı çalışmasında akademik olarak incelenmiştir.

Kurt Weitzmann da el yazmaları konusunda önemli bir uzman olarak, Gustav Waagen, Nikodim Kondakov ve Johan Tikkanen gibi önceki araştırmacıların kurduğu temeller üzerinde çalışmalarını geliştirmiştir (Serdar Dinçer, 2019, s.112). Weitzmann, bu alanın daha önceki çalışmalarını derinlemesine analiz ederek, Bizans ve erken Hıristiyan sanatının anlaşılması ve yorumlanmasında yeni yöntemler ve perspektifler sunmuştur. Türkçe literatürde ise Theodore Psalteri'nin bir incelemesi İlkgül Kaya'nın "Orta Bizans Dönemi Konstantinopolis Manastır Atölyeleri ve Resimli El Yazmaları Üretimi" adlı doktora tezinde (2017) vardır.

Bu tez çalışması ağırlıklı olarak akademik çalışmaların ışığında yürütülmüştür.

El yazmaları, yazmanların, ressamların ve ciltçilerin iş birliğiyle hayata geçirilen kolektif bir baş yapıttır. El yazmalarının oluşturulması, her biri yetenekli işçilik ve metne derin bir saygı gerektiren birçok aşamayı içeren karmaşık bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Tez çalışmasının birinci bölümünde Bizans el yazmalarının yaratılmasındaki ilk adım olan malzemeler genel hatlarıyla yer almaktadır. Bu bölümün amacı, parşömenin özenle hazırlanmasından son cilde kadar geçen el yazmalarının yaratımının karmaşık sürecini ve aşamalarını incelemektir.

Tez çalışmasının ikinci bölümünde; Bizans manastırlarının Orta Çağ el yazması üretimi ve Bizans İmparatorluğu'nun entelektüel mirasının korunması bağlamındaki önemine değinilmektedir. Manastırcılığın Bizans İmparatorluğu'nun entelektüel yapısını şekillendirmedeki dinamik rolünü, özellikle de el yazması üretim sanatı ve zanaatı üzerindeki derin etkisini anlayabilmek amaçlanmaktadır. Dini bağlılık ile kültürel mirasın iç içe geçmiş olan evrimini anlayabilmek için ilk önce Mısır çöllerinde başlayıp Hıristiyan dünyasına yayılan ve Bizans İmparatorluğu'nu derinden şekillendiren derin bir hareket olarak manastırcılığın tarihsel kökenine bakılmıştır. Daha sonra Bizans İmparatorluğu'nun dokusuna derinlemesine yerleşen manastırcılık anlayışının, dini uygulamaların, kültürel korumanın ve entelektüel faaliyetlerin hayati merkezlerine dönüşmesinde kilit bir figür olan, ikonoklast dönemde bir reformcu ve manastır yaşamının savunucusu olan, Konstantinopolis'teki Stoudios Manastırının Baş Rahibi Theodore Studite (Orta Çağ Yunancası ile Θεόδωρος ὁ Στουδίτης – Thedoros o Studitis)

(759-826) ve onun imparatorluğun dini ve kültürel manzaraları üzerinde kalıcı etkisi anlatılmaktadır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümünde Theodore Psalteri'nin tanıtımı yer almaktadır. Bu tanıtımda psaltere dair kodikolojik bilgiler ve onu önemli kılan özelliklerin yanı sıra, İkonoklastik tartışmaları takip eden dönem sonrasında üretilmiş olmasından dolayı Bizans sanatı ve ikonografinin yeniden canlanması üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir.

Tez çalışmasının dördüncü bölümünde katalog yer almaktadır. Theodore Psalteri'nde yer alan İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerinin ikonografik ve biçemsel bir çözümlemesi (kompozisyon, renk, çizgi, desen, mekân ve biçim gibi görsel yönlerine odaklanarak) yapılmıştır. Bu tematik kısıtlama katalog için önemli bir sınırlama oluşturmaktadır. Davud'un yaşamını ve Yahudi kutsal metinleri olan Eski Ahit'teki diğer anlatıları içeren resimler kataloğa dahil edilmemiştir. El yazmasında İsa'nın ikonlarının bulunduğu resimler, İsa'nın yer aldığı ancak yaşam döngüsü dışında kalan resimler (İsa'ya iman eden göksel varlıklar ve insanların bulunduğu resimler) ve bazı folyolardaki birkaç Theotokos Hodegetria sahnesi kataloğa dahil edilmemiştir. Katalog çalışması, yalnızca İsa'nın yaşam döngüsüne dair resimlere odaklanarak, bu tasvirlerin tarihsel ve teolojik değişimlere, özellikle de dini sanat üzerinde derin etkileri olan ikonoklastik tartışmalardan etkilenenlere yanıt olarak nasıl değişmiş olabileceğini görebilmek için İsa'nın yaşam döngüsü sahneleriyle sınırlandırılmıştır. Öncelikle, kataloğa dahil edilen her bir resme katalog numarası verilmiştir. Dahil edilen resmin yer aldığı folyo numarası gibi kodikolojik bilgiler de eklenmiştir. Daha sonra resmin hangi sahneye ait olduğu belirtilmiştir. Resmin bulunduğu folyodaki metnin hangi mezmur ayeti olduğu numarasıyla birlikte verilmiştir. Ayet numarası verilen ve transkripsiyonu yapılmış mezmurların Antik Grekçe metni ve Türkçe çevirisi de kataloğa konulmuştur. Resmin folyodaki konumu ve resim üzerinde -eğer mevcut ise- yazan metinler ve çevirileri de gösterilmiştir. Sahne içeriğinin ikonografik çözümlemesini yapabilmek için başvurulan kanonik ve apokrif kaynaklara da yer verilmiştir.

Resimlerin çoğunluğu Eski ve Yeni Ahit'ten ya da apokrif dini metinlerden alınan temaları doğrudan yansıtmaktadır. Resmin çözümlemesi esnasında Eski ve Yeni Ahit'e ve diğer apokrif dini metinlere atıflar yapılmıştır. Çözümlemede ayrıca resimlerin mezmurlar ile olan analojik ilişkisine de bakılmıştır. Sahne adı, folyo numarası, mezmur ayeti, kaynak adı ile ayet numarası gruplandırılmış olup tez çalışmasının ekler bölümünde tablo halinde sunulmuştur. Sahneler yaşam döngüsündeki konulara göre sınıflandırılmıştır ve katalog İsa'nın yaşam döngüsüne göre kronolojik düzendedir.

Katalog oluşturulurken birincil kaynak olarak hem British Library'nin dijitalleştirilmiş el yazması koleksiyonundan (British Library'nin bu koleksiyonuna siber saldırı olana kadar geçen sürede) hem de Charles Barber'in 2000 yılında Theodore Psalteri'nin elektronik tıpkıbasımı olarak, öğrencilerin ve araştırmacıların hem metin hem de görüntüyü birlikte incelemelerine olanak tanıyan multimedia aracından (CD-ROM) faydalanılmıştır. Mezmur ayetleri ile ilgili şöyle bir açıklama yapmak gerekmektedir: Theodore Psalteri'nde yer alan mezmurlar "Septuagint" olarak geçer (Kaya Zenbilci, 2017, s.183). Septuagint İbranice Eski Ahit metinlerinin Yunanca'ya çevirisidir. Eski Ahit'in bazı bölümlerinde İbranice olan metinler ve Yunanca Septuagint metinleri arasında ayet numaralandırılmasında küçük ve tutarlı farklılıklar mevcuttur. Mezmurların büyük bir çoğunluğu bir sayı farkla numaralandırılmıştır. Bu şu anlama gelmektedir: İbranice olan Mezmur 119 Yunanca'da 118 numaradadır (Türkçe'de de Yunanca'da olduğu gibi 118 numara ile gösterilmektedir). Bu CD-ROM'da yer alan mezmur ayetlerinin numaralarını, Türkçe çevirileri ile karşılaştırdığımızda bu uyuşmazlık göze çarpmıştır. Ancak, sonradan fark edilmiştir ki mezmur ayetinin Türkçe çevirileri de tıpkı Yunanca Septuagint çevirisinde olduğu gibi bir (1) sayı farkla eşleştirilmektedir. Örneğin, CD-ROM'da "77:65" ayet numarası ile geçen İngilizce mezmur, Türkçe çevirisine baktığımızda "78:65" ayet numarası ile karşımıza çıkmıştır. Bu sebepten dolayı katalog büyük bir titizlikle hazırlanmış ve doğruluğundan şaşmayacak şekilde mezmur ayetleri numaralandırılmıştır. Katalogda yer alan Antik Grekçe metinler de Charles Barber'in elektronik tıpkıbasım CD-ROM'undan alınmıştır. Transkripsiyon çevirileri ise tarafımdan yapılmıştır.

Charles Barber'in bu multimedia aracında sayfa sayısı olmadığından, katalog ve değerlendirme bölümlerinde yapılan alıntıların sayfası belirtilememiştir. Ancak; sahnelerin hangi folyoda olduğu belirtildiği için CD-ROM üzerinden bakıldığında bilgiye erişim sağlanmaktadır.

Tez çalışmasının beşinci bölümü olan değerlendirmede Theodore Psalteri'nde yer alan İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerine ait resimlerin ikonografik ve biçemsel analizinin yorumlaması yer almaktadır. Katalog çalışması sonrası elde edilen veriler doğrultusunda hem el yazmasının yazmanı ve ressamı olan Theodore'un sanatsal üslubu hem de dönemin sanatsal üslubuna değinilmiştir. Theodore Psalteri ile ilgili çalışmalar yapan kişilerin yorumlarına da yer verilmiştir. İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerindeki resimlerin kronolojik olarak sınıflandırılmasıyla ilgili dönemleri belirten açıklamalar yapılmıştır. Son olarak her bir sahnedeki tasvirin diğer marjinal psalterlerle üslup açısından bir karşılaştırılması yapılarak, aynı sahnelerin diğer el yazmalarında hangi folyolarda oldukları çalışmada gösterilmiş ve karşılaştırma yapılarak değerlendirilmiştir. Diğer marjinal psalterlerdeki folyo numaralarının her biri Charles Barber'in birincil kaynak olarak fayda sağlayan elektronik tıpkıbasımından alınmıştır.

Tez çalışmasının altıncı bölümünde sonuç yer almaktadır. Theodore Psalteri'nin sadece bir sanat eseri olmadığı, ikonoklazm sonrası Bizans İmparatorluğu'nun kültürel ve dini canlanmasında çok önemli bir rol oynadığını sonuç bölümünde belirtilmektedir.

Tez çalışmasının sonunda araştırma konusuyla ilgili temel terimlerin ve kavramların tanımlandığı ve bu terimlerin hangi bağlamda ele alındığını belirtmek amacıyla sözlük bulunmaktadır.

1. BÖLÜM

BİZANS İMPARATORLUĞU'NDA KİTAP ÜRETİM SANATI VE RESİMLİ EL YAZMALARI

Bizans'ta el yazmalarının üretimi sanat, zanaatkârlık ve bağlılığın harmanlandığı oldukça karmaşık bir süreçti. Malzemelerin hazırlanması aşamasından, kitabın son cildinin yapılmasına dek geçen bu süreç yazılan kelimelere ve o metinlere hayat veren resimlere saygıyla doluydu. Bu el yazmaları sadece birer kitap değildi; Bizans'ın manevi ve kültürel değerlerinin adeta somutlaşmış halleriydi. Bilgi ve güzellik bir aradaydı. Her şeyden önce el yazmalarına harcanan işçilik, sanat ve bilimsel çaba söz konusuydu.

Tez çalışmamızın bu bölümünde Bizans el yazmalarının yaratılmasında yer alan bu karmaşık süreçler ve aşamalar genel hatlarıyla yer alacaktır: Malzeme (parşömen mürekkep, pigment, kalemler) tedariki, kullanılan teknikler, yazı ve mizanpaj, resimleme sanatı ve son rötuş olarak kitap ciltleme konularına değinilecektir.

1.1. ANTİK ÇAĞ'DAN ORTA ÇAĞ'A: PARŞÖMEN KODEKSLERİN EVRİMİ

Bilginin yayılması ve korunması hususunda kitaplar, uygarlığın ve kültürel gelişimin yörüngesini şekillendirmede kritik bir rol oynamıştır (Labarre, 1994, s.5). Kelimelere, sözlere, bilgiye erişimin kolay ve bir o kadar olağan karşılandığı günümüzde, klavyelerimizden, bilgisayarlarımızdan, yazıcılarımızdan çok zaman öncesini, yazmanın başladığı zamanı hayal etmek zor. Günümüzden yaklaşık yirmi bin yıl evvel insanlığın ilk resimlerinin (mağara resimleri), sembolik tasvirlerin ortaya çıkması yazının öyküsünün başlamasından on yedi bin yıl öncesine denk gelir (Jean, 1987, s.11).

İnsanoğlunun on binlerce yıl boyunca düşündüğü, hissettiği ve ifade edip somutlaştırmak için sayısız yolu denediği iletişim isteği Buzul Çağında insanların resimleri işaret olarak kullanmaya başlamalarını sağladı. İnsanlık tarihinde iletişim kurma ihtiyacı ve bu iletişimin kalıcı olacak bir temsille geleceğe iz bırakması isteği ise mağara resimleriyle kendini göstermeye başlıyor. Bilinen en eski imgeler genellikle soyut görünüp sembolik olabilir, daha sonrakiler ise hayvanları, insanları ve belki de bir tür manevi anlam taşıyan figürleri tasvir eder. Bu imgelerin gelişerek piktografiye dönüşmesi sonra da tüm eski yazı sistemlerinin ortaya çıkması (Sümer çivi yazıları, Mezopotamya yazıları, Mısır Hiyeroglifleri, Girit-Minos yazıları, Çin yazıları) aslında kitabın ortaya çıkmasını sağlayan temel dayanaklar oldu (Labarre, 2012, s.7).

Mısır'da, klasik Yunanistan'da ve Roma'da kitaplar papirüsten yapılmıştır. Bu malzemeden yapılan tabakaların yuvarlanması kolaydır, ancak katlandıklarında kırılırlar; bu nedenle yazmak için rulonun ortasını tercih ettiler. Papirüs, Latince *Papyrus antiquorum* veya *Cyperus papyrus (Linnaeus)* olarak adlandırılan ve antik çağlarda Aşağı Mısır'ın bataklık bölgelerinde bolca yetişen papirüs bitkisinin gövdelerinden yapılmıştır (Diringer, 1982, s.204). Platon ve Cicero papirüs üzerine yazdılar. Hem klasik hem de Helenistik Atina'da ve Roma İmparatorluğu'ndaki eserleri rulo halinde yayınlandı. Papirüs, tekrar tekrar okunması amaçlanan metinler ve korunmaya devam eden yasal bir güce sahip olan yazılar için mükemmel bir yazı malzemesiydi (Roemer, 2019, s.85). Rulo halindeki papirüsler yatay olarak açılan bir tomardı; bu tomar dikey sütunlara bölünmüştü ve yalnız bir yüzünün, papirüsün yatay lifli yüzünün üzeri yazılıydı.

Kitabın adı, sonunda, kimi zaman içinde, ya da kitabı saran çemberden sarkan bir etiketin üzerinde yazılı olurdu (Labarre, 2012, s.12). Bilinen son kullanımı, parşömenin yazı için ortak malzeme haline gelmesinden çok sonraları kâğıdın da Avrupa'da kullanılmaya başlanmasından hemen öncesinde 1022 tarihli bir papalık bildirisidir (McMurtrie, 1948, s.16). İlkçağ kitabının geleneksel biçimi olan, papirüs tomarının adı, Latince "*volumen*"di (Labarre, 2012, s.12). Modern kitaba benzeyen "*kodeks*" formu ise daha sonraları ortaya çıktı. O dönemden beri, kitap hep bu biçimi muhafaza etmiştir. Kodeks tipi kitaplar, 2. yüzyıldan sonra giderek daha popüler hale geldi. Bu dönüşüm, çok zaman, papirüsün yerini gitgide parşömenin almasına da bağlı sayıldı.

Çünkü kodeks fazla dayanıklı olmayan papirüs için pek de elverişli sayılmazdı ve parşömen "volumen"e daha uygundu, ancak yine de papirüs kodeksler mevcuttu (Labarre, 2012, s.12).

Deriden yapılmış yazı gereci olan parşömen "*pergamenum*" kelimesi *Pergamum* yani *Bergama* kentinin isminden gelmektedir. Parşömen yapmak için[1] sığır, koyun, keçi, domuz ya da eşek derisi, buzağı, doğmamış veya ölü doğmuş kuzu, oğlak derisi kullanılırdı. İçlerinde daha kaliteli sayılanlar, ince, pürüzü olmayan genç kuzu ve oğlak derisinden yapılmış olanlardı. Nadide hayvanların derileri kullanılarak ise gösterişli ve daha değerli olan parşömenler üretmek mümkündü. Parşömen aslında gerçek bir icat sayılamazdı. Daha çok, yavaş bir gelişmenin ya da eski bir uygulama üzerindeki bir gelişmenin sonucuydu. Yazı malzemesi olarak hayvan postlarının veya derilerinin kullanılması zaten mevcut bir durumdu. Ancak, deri basitçe tabaklanırken, parşömen üretimi çok daha karmaşıktır (Diringer, 1982, s.226).

Bizans'ta kullanılan en kaliteli parşömen dana derisindendi; inekler, keçiler ve koyunlar da kullanıldı, ancak bu parşömenler daha koyu ve daha kaba oldukları için daha az değerliydi. Daha da kaliteli ve özellikle ilgi çekici bir ürün için, örneğin malzemesi oldukça pahalı resimli el yazmaları için kullanılacaksa, parşömen doğmamış hayvanların derilerinden yapılmıştır. Bu kalitede el yazmaları önemli ölçüde daha pahalıydı, çünkü gereken parşömen miktarını üretmek için çok fazla deri gerekiyordu (Kotzabassi, 2017, s.36). Yunanların birkaç yüzyıl boyunca "parşömen" için özel bir terim kullanmamalarının nedeni de bu olabilir.

[1] Demiriş (2002, s.125) parşömen üretimini şu şekilde anlatmaktadır: "Üzerine yazı yazılabilecek hale getirilebilmek için, bir haftalık danalardan alınan deriler iyice yıkanır, temiz su içinde 24 saat bırakılır, kılları kireç, idrar ve ağaç külleri ile karıştırılmış su kullanılarak temizlenir; içte kalan etli kısımları üçte biri söndürülmüş kireçten oluşan banyo içinde, ısı şartlarına göre 8-16 gün bekletilir, yumuşayınca bıçakla kazınarak temizlenirdi. Beyazlatılmak ve yağlarından arındırılmak üzere yeniden bir gün boyunca kireç çözeltisi içine yatırılan deri, ıslakken sünger taşıyla pürüzleri giderildikten sonra, bir çerçeve üzerine gerilerek kurutulur, kurutulduktan sonra, üzerine tebeşir tozu ile birlikte pudra haline getirilmiş kireç sürülüp yeniden sünger taşıyla ya da ponza taşıyla ovularak, tamamen düzleştirilir, yeniden gergin bir biçimde kurutulduktan sonra ve tebeşir emdirilerek yüzeyin beyaz renginin kalıcı olması sağlandıktan sonra, istenen şekillerde kesilirdi. Parşömenin kalitesi büyük ölçüde çerçeve üzerinde gerili iken nasıl kurutulduğuna bağlıydı: 20 derecede kurutulan derinin üzerine, yumuşak bir yüzey elde edilebilmesi için, soğuk su dökülürdü".

Deri imalat sürecindeki istikrarlı gelişimin yüzyıllar boyunca devam ettiği varsayılabileceğinden, Yunanların "deri" anlamına gelen *diphthéra* kelimesini kullanmaya devam etmelerine (bu aynı zamanda İyonca "kitap" kelimesiydi); veya Latince *membrána* terimini kullanmalarına sebep olmuştur (Diringer,1982, s.190).

Parşömenin papirüse göre avantajları daha çoktu. Parşömen kırılgan yapıya sahip papirüsten çok daha sağlam ve dayanıklı bir malzemeydi. Parşömenin piyasaya sürülmesiyle, neredeyse beyaz renkli, her iki yüzüne yazı alabilen ve büyük kalıcı güce sahip, ince ve pürüzsüz bir yazı malzemesi üretilmiş oldu. Bazı durumlarda, tasarruf etme eğilimi ile birleşen yazı malzemelerinin kıtlığı, yazmanları parşömenleri yeniden kullanmaya yöneltti. Zarar görmüş olması ya da artık içeriğinin fayda sağlamaması (örneğin hukuk metinleri) gibi nedenlerle kullanılmayan yazılar, mevcut metnin silinmesi ve yeni bir metin oluşturulması amacıyla özel bir zımparalama işlemine tabi tutulmuştur. Bu sistemle yeni bir boş yüzey elde ediliyordu. Yaprakları her iki tarafa da yazı alabiliyordu; mürekkep, özellikle yeni uygulanmışsa, düzeltmeler için kolayca çıkarılabilir ve yüzey, ikinci bir yazı için kolayca kullanılabilir hale getirilebiliyordu. Bu türden ikinci el bir el yazması, "*palimpsest*" olarak bilinmektedir. Parşömenlerin yeniden kullanımı, Bizans imparatorluğunun Filistin, Sina Dağı ve Güney İtalya gibi, belki de ekonomik nedenlerle yeni parşömen bulunamadığı bazı eyaletlerinde daha yaygındır. Parşömenin diğer yazı malzemelerine göre daha dayanıklı olması, 13. yüzyılın ilk yıllarında kâğıt yaygın olarak kullanılabilir hale geldikten sonra bile Bizanslıların parşömenleri kullanmaya devam etmelerini sağlamıştır. İki malzeme paralel kullanılmıştır (Diringer, 1982, s.215-223, Kotzabassi, 2017, s.38).

Yahudi kaynakları, Konstantinopolis'teki deri tabaklama işinin, en azından 9. ve 13. yüzyıllar arasında, genellikle Yahudiler tarafından gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Fakat manastırlarda el yazması üretimi için kullanılan parşömenin Yahudilerden satın alınan derilerden elde edildiğine dair bilgi yoktur. Hatta, bilinen bazı manastırlar, özellikle Stoudios Manastırı gibi, yazma işlemleri için gereken parşömeni kendi üretmek amacıyla keçi ve koyun beslemekteydi.

Bu manastırlarda, yazma sürecine hazırlık aşamasında, parşömenler belirlenen ölçülere göre kesilir ve bazı keşişler parşömen yapımı konusunda uzmanlık kazanmıştır (Kaya Zenbilci, 2017, s.69; Kavrus-Hoffmann, 2016, s.128; Leroy, 1969, s.75).

Parşömenler farklı renklerde de hazırlanabilmekteydi, aralarında en yaygın olanı ise purpura idi. Bu renk imparatorluk ve kutsallığı temsil ederdi. Purpura, Roma ve Konstantinopolis'te, yüksek maliyetli ve *mureks* adı verilen bir tür deniz salyangozundan elde edilen bir boyaydı (Serdar Dinçer, 2016, s.7).

Okuyucuların artık yeni biçimde kitaplara sahip olmak istemelerinin ve eski rulo biçimini terk etmeyi seçmelerinin nedenlerinden ilki pratiklikti denilebilir. Bir diğer sebep ise papirüs rulolar çok çabuk yıpranan bir malzemeydi ve yalnızca bir yüzünün kullanımına olanak sağlıyordu (Jean, 1987, s.80). Kodeksin yükselişi Hıristiyanlığın yayılmasıyla da bağlantılı görülebilir. Papirüs rulolar oldukça pahalıydı ve Hıristiyan toplumu maliyeti oldukça yüksek olan papirüsü karşılayacak durumda değildi. Ayrıca, zulüm gördükleri dönemlerde, küçük, taşınabilir ve kullanışlı bir form olan kodekslerini saklamaları daha kolaydı. Bu özellikler, kodeksin popülerleşmesinde önemli rol oynadı (Labarre, 2012, s.13).

Antik Çağ kodekslerindeki formalar genellikle sekiz yaprak ve on altı sayfalık dört tabakadan oluşmaktaydı. Kodekslerin boyutları ve sayfa sayılarına bakılacak olunduğunda önceleri (2. ve 3. yüzyıl) kodeksler genellikle dikdörtgen biçiminde ve genellikle üç yüz sayfanın altında bir yapıya sahipken, 4. yüzyıldan itibaren kodeksin formatının kareye dönüştüğü görülmektedir. En kalın papirüs kodeksi olarak *Kıpti Mezmurlar* kodeksi örnek verilmektedir. 4. veya 5. yüzyılda yapılan bu kodeks 638 sayfadan oluşuyordu. Diğer bir örnek ise *Codex Vaticanus'*tu. 4. yüzyılda İncil'in tamamını kapsayan ve parşömenden yapılmış olan kodeks formatındaki bu el yazması bin altı yüz sayfadan oluşmaktaydı. Yine bir İncil olan *Codex Aleksandrinus* (5. yüzyıl) başlangıçta en az 1640 sayfaydı. Codex Alexandrinus'un sayfaları 26,4 x 31,6 cm, *Codex Sinaiticus*'unkiler ise 35 x 40 cm boyutlarındaydı. Kodekslerin yazımı, ciltleme işleminden önce gerçekleşirdi. Bu, rulo şeklindeki kitapların soldan sağa doğru sütunlar halinde yazılmasından farklı bir yöntemdi.

Kodeks yazımına başlayanlar, işe başlamadan evvel metnin genel yapısını titizlikle planlamalı ve kullanacakları yazı malzemesini ister papirüs ister parşömen olsun, öncelikle belirli bir forma getirmeliydiler. Her forma için gerekecek levha sayısı önceden tespit edilmeli, çünkü yazı işlemi başladıktan sonra forma sayısı artırılamazdı. Yazım sürecinde, sayfa ve formaların düzgün bir sıralama içinde olmasına dikkat edilmesi önem taşıyordu. Sayfaları sıralamanın en etkili yolu onları numaralandırmaktı ve pek çok kodekste sayfaların numaralandırıldığı görülür. Bu numaralar genellikle sayfanın üst bölümüne eklenir, bazen de formalar numaralandırılırdı (Blanck, 2000, s.99, s.103).

1.2. BİZANS DÜNYASINDA KİTAP

Bizans İmparatorluğu'nda, 4. yüzyıldan 15. yüzyıla dek süren el yazması ve kitap üretimi, Bizans İmparatorluğu'nun kültürünü ve entelektüel geleneklerini yansıtan çok yönlü bir süreçti. Hıristiyanlar için başından beri kutsal kitaplarına uygun tek kitap biçimi olan kodeks klasik pagan eserlerin yazıldığı papirüse karşı galip gelmeye başladı.

Bizans çağı iki tür kitap biliyordu. Bunların en eskisi, yüzyıllar boyunca Doğu ve Bizans İmparatorluğu'nda baskın yazı malzemesi olan papirüs ile ilişkili bir form olan tomardır. Bir tarafta yatay lifler ve diğer tarafta dikey lifler ile uzun bir şerit halinde papirüs tabakalarının birbirine yapıştırılmasıyla bir papirüs kaydırma yapılmıştır. Tomarlar genellikle yaklaşık yirmi sayfa papirüsten yapılırdı, ancak sayfaların boyutuna ve yazılacak metnin uzunluğuna bağlı olarak farklı boyutlarda olabilirdi. Okuyucu, metni okumak için, toplanmış tomarı sol elinde tutar ve sağ eliyle azar azar açar, her "sayfayı" okurken yeniden sarardı. Bir tomarı okumak için iki eli kullanma ihtiyacı, Hıristiyanlık döneminin ilk yüzyıllarında başka bir kitap biçiminin ortaya çıkmasının nedenlerinden biriydi. Bu kodeks ve diğer şeylerin yanı sıra, okuyucu kitabı hızlıca çevirebildiği için pasajlara bakmayı kolaylaştırıyordu (Kotzabassi, 2017, s.39; McCormick, 1985, s.157).

İmparator II. Konstantinos döneminde Konstantinopolis'teki büyük kütüphaneler, klasik eserlerin papirüs rulolarından parşömen kodekslere aktarılmasında öncü rol oynadı. Geç Antik Çağ'ın sonlarında yapılan lüks kodekslerden günümüze kadar oldukça iyi durumda ulaşan birçok örnek mevcuttur.

Bunlar arasında 4. ve 5. yüzyıllara ait olan iki Vergilius kodeksi; *Vergilius Vaticanus* ve *Vergilius Romanus*, 5. yüzyıla tarihlenen ve Milano'daki Biblioteca Ambrosiana'da bulunan *İlias Ambrosiana*, 512/13 yılına tarihlenen ve Viyana'daki Österreichische Nationalbibliothek'te saklanan *Dioskurides Herbarium*'u (Vienna Dioscurides), 5. yüzyıla ait olan ve Londra'daki British Library'de bulunan *Cotton Genesis*; ayrıca 6. yüzyıla ait *Viyana Genesis*'i, Rossano'daki Biblioteca Arcivescovile 'A. De Leo' da bulunan *Rossano İncilleri* ve Paris'teki Bibliothèque Nationale de France'da bulunan 6. yüzyıla ait *Sinop İncilleri* sayılabilir. Bu kodeksler özellikle zengin illüstrasyonlarıyla tanınmaktadır ve bu yönleriyle ün kazanmıştır. Ancak, resim içermeyen pek çok kodeks de bulunmaktadır (Blanck, 2000, 107-108).

El yazması üretiminin aşamaları zanaatın ve estetiğin birleştiği bir süreçtir. Bu süreç yazı yüzeyinin hazırlanması ile başlamaktadır. Ardından yazmanların sayfa düzenini titizlikle planlamaları yer alır. Folyonun kenarlarını, metin sütunlarını ve çizgi aralıklarını nasıl belirledikleri, bu planlamanın metin türüne göre nasıl değişiklik gösterdiği önemli bir noktadır.

Yazıyı kopyalamaya başlamadan önce, yazmanlar yazı yüzeyini hazırlamak için sayfanın üzerine çizgiler çekerlerdi. Her bir sayfada, kenar boşluklarını belirlemek için dikey çizgiler ve harflerin üzerine oturacağı yatay temel çizgiler çizerlerdi (bazı eski minisküllerde harfler çizgilerin üzerine değil, altından asılır şekilde olurdu). Bunu yapmak için, sayfanın kenar boşluklarında ufak deliklerden oluşan bir çizgi işaretler ve bir çift pergel kullanırdı. Daha sonra bu delikler arasında keskin bir aletle (mürekkep kullanmadan, bazı Batı el yazmalarında görüldüğü gibi) çizgiler çizerlerdi. Sayfaya verdikleri format, kopyaladıkları metin türüne bağlıydı (genellikle litürjik metinler, homiliyeler (vaazler), hagiolojik eserler ve İncil okuma parçaları için iki sütun, klasik eserler, açıklamalı metinler gibi metinler içinse tek sütun).

Kaliteli el yazmalarında, yazmanların parşömenden tasarruf etmekle ilgilenmedikleri durumlarda, genellikle geniş kenar boşlukları bulunur. Tam sayfa resimli folyolar ise kaliteli el yazmalarında, çizgi çizilmeden bırakılırdı (Kotzabassi, 2017, s.40-41). Bizans yazmanları işlerinin estetik sonucuna önem verirlerdi. Böylece, parşömen el yazmalarında, hazırladıkları iki folyoyu öyle yerleştirirlerdi ki, kodeksin ilk folyosu her zaman daha düzgün ve daha açık renkli et tarafı olurdu ve karşı karşıya gelen sayfalar her zaman aynı türden (iki açık veya iki koyu şeklinde) olurdu (Gregory, 1885, s.267-268).

Kaya Zenbilci, İncil yazarlarının portrelerinin, Bizanslı yazmanların ve ressamların kullandığı alet ve gereçler hakkındaki en detaylı bilgileri sunduğundan bahseder. Bu portrelerde sıklıkla bir yazı masası veya tabla gösterilir ve bu masanın üzerinde çeşitli araçlar yer alır. Bu araçların tasvirleri, genellikle şematik ve stilize olmasına rağmen, kullanım amaçlarını ve Bizans kitap yapımının belirli özelliklerini anlamamıza olanak tanır. Yazmanların kullandıkları ve ressamların kullandıkları olarak ikiye ayrılan yazı ve resim araçlarına örnek olarak pergel, cetvel, sünger, süngertaşı, *kalamos*, *donaks grapheys* olarak adlandırılan "kamış kalem", *stylos* olarak adlandırılan "kuş tüyü kalem" ve *grapheion* olarak adlandırılan bronz ya da diğer metallerden yapılan kalemi örnek gösterir (2017, s.75-76). Bizans dönemi el yazmalarında kullanılan mürekkep ve pigmentler ile ilgili, ana metinlerin genellikle siyah "melan" mürekkebi yerine, açık kahverengiden koyu tonlara kadar değişen kahverengi mürekkebiyle yazıldığını, altın yaldızlı mürekkebin ise bazı metinlerde kullanıldığını, başlıklar ve baş harfler içinse çoğunlukla canlı kırmızı mürekkebin tercih edildiği vurgulanır (Kaya Zenbilci, 2017, s.79). Antik dönemde, Hint mürekkebine benzer şekilde, sakız ve suyla karıştırılan kurumdan yapılan bir çeşit karbon mürekkebi yaygın olarak kullanılıyordu. Bu mürekkep kalıcı değildi ve yıkanabilir özellikteydi. Orta Çağ boyunca ve sonrasında, daha kalıcı bir mürekkep türü olan demir-mazı mürekkebi kullanılmaya başlandı. Bu mürekkep, demir sülfat (genellikle bakır olarak anılır) veya ferrik sülfat ile toz haline getirilmiş ve ekstrakte edilmiş safraların (tannik asit sağlayan) veya fermente edilmiş safraların (gallik asit sağlayan) ve kıvam artırmak için arap zamkıyla karıştırılmasıyla üretilirdi. Doğru bir şekilde karıştırıldığında, bu formüllerden her biri ince, kalıcı bir siyah mürekkep oluştururdu.

Ancak, karışım uygun şekilde yapılmadığında, mürekkep zamanla oldukça asidik ve yakıcı hale gelir ve yüzyıllar boyunca pek çok el yazmasını yavaş yavaş tahrip ederdi (Clement, 1997).

El yazması kitabın üretiminin son aşamasında onları değerli kılan ciltleme geleneği yer almaktadır. Cilt, bir kitabın yalnızca dışsal bir öğesi olmakla kalmaz, aynı zamanda kitabın değerini artırma ve sanatsal bir özgünlük sunma işlevi görür. Altın veya gümüş levhalarla ve değerli taşlarla süslenmiş kuyumcu işi ciltler oldukça yaygındı. Bu ciltlerde, kabartma veya kakma inciler, zümrütler kullanılır ve bu süslemeler, kutsal emanetlerin sandıklarına benzer bir estetikle yapılırdı. Bazı kitaplar, ihtiyaç duyulduğunda ya da ödünç alınmış fildişi plakalarla süslenmiştir. Genelde ciltler, kitapların dayanıklılığını ve korunmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır ve bu ciltlerin kendileri de değerli hale gelmiştir. Bilinen en eski deri ciltler, Araplar tarafından Kıptilere yapılmıştır ve bu tür ciltler, 8. ve 9. yüzyıllarda Batı'da, Doğu'nun etkisi altında kalmış örneklerle karşılaşılır. Manastırlarda yapılan geleneksel ciltlerde ise, kitapların dik durabilmesi için genellikle hacimli ve sağlam durmayan parşömenler kullanılarak, ön ve arka kapaklar ahşapla desteklenirdi. Bu ahşap kapaklar genellikle dana, ipek veya domuz derisi ile kaplanır ve az süslemeli olurdu. Ayrıca kumaş ciltler de kullanılmaktaydı (Labarre, 1994, s.29-30).

Bu süreçte yer alan her aşama, el yazması üretiminin sadece bir metin aktarım yöntemi olmadığını, aynı zamanda derin bir kültürel ve estetik anlam taşıyan bir sanat formu olduğunu gösterir. Bizans el yazmalarının üretiminde kullanılan mürekkep, pigment ve yazı araçları, metinlerin sadece içeriğine değil, aynı zamanda görsel sunumuna da büyük önem verildiğinin bir göstergesidir. Bu materyallerin ve araçların seçimi, Bizans sanatının ve el yazması geleneğinin estetik değerlerini ve teknik becerilerini yansıtmaktadır.

2. BÖLÜM

BİZANS MANASTIRCILIĞI

Manastırcılık, Bizans İmparatorluğu'nda oldukça önemli bir rol oynamış ve İmparatorluğun ilk dönemlerinden yıkılışına kadar toplum içerisinde aktif bir unsur olarak kalmaya devam etmiştir. İmparatorluğun değişen kaderi ve yeniden çizilen sınırlarıyla birlikte Bizans yaşamına dair birçok gelenek ve yaşam biçimi zamanla değişse de Bizans yöneticilerinin ve halkının çoğu, geç Roma ve erken Hıristiyan modellerine dayanan temel yaşam ilkelerine bağlı kaldılar (Hatlie, 2020, s.138). Bizans İmparatorluğu'nda önemli bir rol üstlenen manastırlar, toplumun ihtiyaçlarına yönelik esnek ve çeşitlilik gösteren bir yapı sunmuş ve her sosyal sınıftan insanın yaşamını şekillendirmiştir. Manastırların düzeni ve ritüelleri, dış dünyanın karmaşasından uzak, güvenlik ve istikrar hissi sağlayarak bir sığınak görevi görmüştür. Manastırın ruhani yaşamı, Doğu Ortodoksluğunun temelini oluşturmuş ve bu miras, günümüzde hala ilahilerde, müzikte, sanatta ve mimaride varlığını sürdürerek Bizans kültürünün zenginliğini ve yaratıcılığını yansıtmaktadır (Talbot, 1987, s.241).

Manastır kurumunun ortaya çıkışı ve gelişiminin, Roma İmparatorluğu'nda Hıristiyanlığın yayılması ve güç kazanmasıyla doğrudan bir bağlantısı vardır (Talbot, 1987, s.229) Hıristiyanlığın yayılmaya başladığı dönem olan 3. yüzyılın sonlarına doğru ilk keşişler ortaya çıkmış ve 4. yüzyılda keşişlerin kapalı duvarlar içindeki kolektif yaşama şekilleriyle manastır kurumunun temel taşları döşenmiştir. Doğu ve Batı medeniyetlerinin felsefi, dini düşünceleri, ibadet şekilleri ve yaşam tarzları manastır sistemini şekillendiren ana etmenler olmuştur. Manastırlar 15. yüzyılın sonlarına kadar sürekli bir evrim ve gelişim içinde olmuşlardır (Doğan, 2003, s.73).

2.1. BİZANS MANASTIRCILIĞININ KÖKENLERİ VE TARİHSEL EVRİMİ

Manastır kelimesi "μοναστήρι" (monastēri(on)) "münzevihane, ibadet amaçlı bir Hıristiyan kurumu" anlamını taşır. Buradan yola çıkarak monastisizm kelimesinin etimolojisine baktığımız zaman Yunanca'da yalnız yaşamak anlamına gelen μουάξω (monázō) fiili karşımıza çıkar (Talbot, 1987, s.231). Bu kelime "İnzivaya çekilmek, yalnız yaşamak" manasını taşır. Antik Yunanca μόνος (mónos) "tek, yalnız" sözcüğünden türetilmiştir. Yalnız yaşamak için toplumdan uzaklaşan ilk keşişler de münzevilerdi. Dindar olarak nitelendirilen Hıristiyanlar zulümden kaçmak için tek başlarına çölde inzivaya çekilir ve burada rahatsız edilmeden çileci ve duacı bir yaşam sürerlerdi. Toplumdan ayrılıp, dünyevi işlerden de uzaklaşarak dua ve ibadetle Tanrı'ya yönelerek bu yolu benimseyen kişilere, münzevi ya da "ερεμος" (erenos: çölde tek başına yaşayan) denirdi (Doğan, 2003, s.74).

Havari Pavlus ile karıştırılmaması için "ermiş" olarak adlandırılan Pavlus, bu titiz yaşam tarzını benimseyen ve altmış yıl bu şekilde yaşamını sürdüren ilk Hıristiyan kişiydi. Aynı şekilde münzevi olarak yaşayan ancak Pavlus'tan daha çok bilinen bir diğer kişi ise, aslında Pavlus'un çağdaşı olan ve İskenderiyeli Kilise Babası Athanasius tarafından 4. yüzyılda hayat hikâyesi yazılan Aziz Antonius'tu. Mısırlı çöl babaları ve onların münzevi yaşam tarzlarını konu alan, bilgeliklerini aktaran bu tür kutsal biyografiler geniş çapta yayılarak 6. yüzyıla gelindiğinde büyük etki yaratmıştı (Hatlie, 2020, s.39). Erken Bizans döneminin sonuna gelindiğinde ise (Yak. 650 yılı) Hagiografik kanon denilebilecek temel öğeler gelişmişti ve bu öğeler *Aziz Antonius'un hayatı*, *Babaların sözleri*, *Çöl Babalarının Yaşamları* ve Palladius'un *Lausiac Tarihi* gibi eserlerden oluşmaktaydı. Manastır edebiyatı izleyicilerinin ilgisini çekerek bu şekilde yüzyıllar boyunca insanlara talimat verdi (Rapp, 2010, s.124-129).

Ermiş olarak adlandırılan Pavlus tamamen kendini yalnız yaşamaya adamışken, Aziz Antonius ise biyografisinin de etkisiyle öğrencilerin akınına uğramıştı. Öğrencilerin Aziz Antonius'a olan bu ilgisi ise keşiş topluluklarının gelişmesine yardımcı olmuştu (Talbot, 1987, s.231-232).

Zamanla bir araya gelerek topluluk halini alan bu keşişler hafta içi boyunca kendi hücrelerinde dünyadan izole bir şekilde kalıp dua eder ve hasır örerken, hafta sonları kilisedeki ayinler için toplanıyorlardı. Bu türden bir manastır topluluğuna lavra adı verilirdi (Talbot, 1987, s.231)

Keşiş olarak inzivaya çekilme eylemini, Tanrı'ya duyulan sevginin bir göstergesi olmaktan ziyade, sistemle olan uyumsuzluğa bir tepki olarak da değerlendirilmesi gerektiğine değinen Doğan; manastırların, toplumdan ve yükümlülüklerden kaçan, askerlikten kaçan, hayattan bıkıp usanan kişileri ayrım yapmaksızın kabul ettiğinden bahseder (2003, s.75). Savaşların, yoksulluğun, aşırı vergi alımının, hukuki düzensizlikler ve yolsuzluk gibi faktörlerin, Bizans İmparatorluğu'nun doğu bölgelerinde manastırların yaygınlaşmasına zemin hazırladığını da söyleyen Doğan, bu durumun ayrıca manastırların toplum yaşamı ile daha uyumlu hale gelebilmelerini gerektirdiğini de vurgulamıştır (2003, s.75).

Mısır'da, Hıristiyanlığın ilk zamanlarından beri münzevi yaşamın yaygın olduğu bir dönemde, Antonius'un izleyicileri münzevi bir yaşam sürerken ya da nispeten daha esnek bir münzevi topluluğu olan lavra sistemi içinde yaşarken, Aziz Pachomios 4. yüzyılda kapalı duvarların içinde toplu bir yaşam şekli geliştirdi. *Pachomian Koinonia*[2] olarak bilinen, katı kurallar altında komünal- koenobitik- yaşamı tercih eden bu monastik örgütlenme türü hem Doğu hem de Batı'daki manastır geleneğinin temellerini oluşturmuştur (Doğan, 2003, s.74; Popović, 2006, s.151).

Aziz Pachomios'un temelini oluşturduğu bu manastır tipi; özellikle Doğu Ortodoksluğunun Basileios'un kurallarıyla biçimlenen Manastırını ve Batı'daki Benedikten Manastırını doğurmuştur. Basileios manastırcılığı adını, klasik geleneği Hıristiyan inancıyla sentezlemede önemli bir rol oynayan Doğu Kilisesi Babalarından biri olan Kaesarea'lı Aziz Basileios'den almıştır. Bu birleşim, sonraki Bizans teolojilerinin büyük bir kısmının da temel taşını oluşturmuştur (Talbot, 1987, s.233).

[2] Pachomian Koinonia hakkında detaylı bilgi için bkz. Veilleux A. & Pachomius P. (1981). *Pachomian koinonia. vol. ii pachomian chronicles and rules*. Cistercian Publications. https://suciualin.files.wordpress.com/2011/10/veilleux-pachomian-koinonia-1.pdf

Hıristiyanlık olgusu geliştikçe, Filistin'de doğan Doğu manastır geleneklerine sahip olan lavra sistemi, şekillenmeye başlamıştır (Doğan, 2003, s.74). 4. yüzyılda, Kaesarea'lı Aziz Basileios, Kapadokya bölgesinde (şimdiki Orta Anadolu'da) bir manastır düzenlemesi oluşturmak amacıyla harekete geçti. Bu hareket Aziz Pachomios'un temelini oluşturduğu manastır düzenini Anadolu'da uyarlamaya yönelik bir girişimdi. Bu girişimin nedeni Aziz Basileios'un Mısır, Suriye ve Filistin'deki mevcut manastır yaşam biçimlerinden memnuniyet duymamasıydı.

Topluluk içinde yaşamayı savunan ve yalnız yaşamanın zorluklarına dikkat çeken Aziz Basileios, yalnızca yüksek düzeyde öz disipline sahip kişilerin bu zorlukların üstesinden gelebileceğine inanıyordu. Buna ek olarak, bir münzevinin tamamen bağımsız bir yaşam sürmesinin mümkün olmadığını, günlük gereksinimleri için dış yardıma ihtiyaç duyduğunu belirtiyordu. Aziz Basileios'e göre, çoğu keşiş yeterli öz disipline sahip değildi, bu sebepten dolayı manastırların topluluk temelli bir yapıda olması gerektiğini söylüyordu (Talbot, 1987, s.233).

İmparator Theodosios'un Hıristiyanlığı Roma'nın resmi dini olarak ilan etmesinin ardından, manastırlar ve münzeviler şehirlerin çevresine yerleşmeye başladılar ve bu da şehir halkı üzerinde önemli bir etki yarattı (Kaya Zenbilci, 2017, s.38). Manastırların çöllere değil de şehirlere kurulması, keşişlerin toplumdan tamamen soyutlanmış bir yaşam sürmek yerine, hayır işleriyle topluma bir nevi katkıda bulunduklarını gösteriyordu (Doğan, 2003, s.75).

Bizans keşişlerinin Benedikten, Fransisken ya da Dominiken gibi Batı'daki meslektaşlarının aksine ayrı ayrı tarikatlar şeklinde yapılanmamış olmaları da Orta Çağ'da Doğu ve Batı manastırcılık gelenekleri arasındaki belirgin farklardan biri olarak gösterilebilir. Bizans manastırlarının çoğu, bir nevi tek bir tarikat altında toplanmış gibiydi ve Aziz Basileios'un kurallarına uymaktaydılar; fakat her manastır aynı zamanda kendi başına örgütlenmiş ve kurucusunun belirlediği özgün kurallara da sahipti (Talbot, 1987, s.234). Bu kurallara *Typika* adı veriliyordu. Bu belgelerden günümüze ulaşan yaklaşık elli tanesi, 9. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar Bizans manastırlarındaki manastırcılık idealleri ve günlük yaşamın gerçekleri hakkında bilgi sunan oldukça önemli bilgi kaynaklarıdır.

Typikalar, manastırın kuruluş amacını açıklayan bir giriş bölümü içermektedir ve ardından keşişlerin veya rahibelerin uyuması gereken detaylı talimatları sıralamaktadır. Ele alınan konular arasında üst mevkilerin nasıl seçileceği, çıraklık/acemilik süresinin ne kadar olacağı, izolasyon kuralları, yemekhane kuralları, kutlama ve oruç tutma günlerine özgü perhiz düzenlemeleri, manastır giysisi ve kurallara uymayan keşiş veya rahibelere uygulanacak disiplin cezaları bulunmaktadır (Talbot, 1987, s.234-235).

Bizans manastırcılığı, dağlardaki inzivalardan hareketli şehir merkezlerindeki manastırlara kadar geniş bir yelpazede gelişmiştir. Bizans geleneğinde başlıca iki tür manastır yaşamı vardı. Birçok keşiş, farklı manastırlar arasında seyahat ederek, koenobitik (topluluk içinde yaşama) veya eremitik (yalnız yaşama) yaşam tarzları arasında değişim yapmıştır. Eremitik yaşam genellikle çöller veya dağlar gibi uzak yerlerde yalnız bir dua ve çilecilik hayatı yaşayan bireyleri içerirdi. Münzeviler, dünyanın dikkat dağıtıcı unsurları olmadan ruhani konulara odaklanmak için yalnız bir hayat yaşamaya çalışmışlardır. Koenobitik manastır yaşamında ise, ortak bir kural ve başrahip altında birlikte yaşayan keşiş toplulukları vardır. Bu topluluklarda yaşam, dua, çalışma ve ortak yemekler için belirli zamanlarla son derece detaylı düzenlenmiştir. İnsanlar hayatlarının farklı dönemlerinde manastırlara katılabilir ve entelektüel uğraşlara, sanatsal ya da hayır işlerine, el işçiliğine dalarak ya da çileci ve ibadet odaklı bir yaşam sürdürebilirlerdi. Manastırlar, genellikle bir köyün ya da şehirdeki bir mahallenin ruhani merkezleri olarak işlev görürdü; bölge halkı, dini törenlere katılım, manevi yardım veya herhangi bir konuda acil yardım için buraya başvurabilirdi. Bir Bizanslı hasta olduğunda, manastırın bünyesindeki hastanede tedavi görebilir veya bir azizin kutsal emanetlerinin saklandığı kilisede şifaya kavuşmayı umabilirdi. Yolcular için gece konaklaması sağlayan manastır pansiyonları, keşişler tarafından işletilebilirdi. Yardıma muhtaç yaşlı bir dul, manastırda manevi destek ve bakım bulabilir; rahibeler, bağış karşılığında onun için uygun bir cenaze düzenleyebilir ve vefatından sonra anma hizmetleri sunabilirdi. Yoksullar, manastırdan yiyecek yardımı alabilirlerdi. Zengin bir Bizanslı, manastırın el yazması atölyesine kopyalanması için lüks bir İncil sipariş verebilirdi.

Bir çiftçi, arazisini bir manastıra satabilir veya dini bir bağış olarak arazisini manastıra devredebilirdi; imparatorlar ise manastırlara kişisel ilgi gösterir, onlara arazi bağışında bulunabilir, vergi muafiyeti verebilir ve dini ya da devlet konularında keşişlerden danışmanlık alabilirlerdi. Bazı Bizans imparatorları ise ya zorla tahttan indirildiklerinde ya da kişisel inançları gereği ömürlerinin sonunda manastırlara sığınmıştır (Talbot, 1987, s.230, s.241).

4. ve 5. yüzyıllar boyunca, keşişler Kilise Konsillerinde etkin bir rol üstlenmişlerdir. Doktrin, liturji ve mistisizm üzerine çalışmalar yapan birçok teolog ve kilise lideri keşişlikten gelmektedir. İkonoklazm tartışmalarında, ikonaların en güçlü savunucuları da yine keşişlerdir. Bununla birlikte, manastırlar aynı zamanda sanat ve mimarlık alanlarının da önemli destekçileri olmuşlardır (Talbot, 1991, s.1394).

5. ve 7. yüzyıllar arası ise Bizans manastırlarının en büyük gelişme gösterdikleri dönemdir. Devlet, başlangıçta manastırların kurulmasına dini ve siyasi nedenlerle destek vermişken, zamanla imparatorlar, Kilise ve manastırların aşırı mülk edinmelerinin devlete bir tehdit oluşturabileceğini fark etmiş ve bu duruma karşı çeşitli önlemler almıştır. Bu önlemler arasında, tarikatlara katılımın kısıtlanması, devlet görevlilerinin kilise makamlarında görev almasının yasaklanması ve askerlik hizmeti tamamlanmadan manastırlara girişin engellenmesi gibi düzenlemeler yer almıştır. Kilise ve manastır mülklerinin güç kazanmasının sürekliliği, ikonoklazm (ikona kırıcılık) hareketinin ortaya çıkışına yol açmıştır. Ayrıca, ordu, aristokrasi ve bazı piskoposların desteğiyle İmparatorluk, Kilise ve manastır zenginliklerini ele geçirme başarısı göstermiştir (Doğan, 2003, s.75). 8. yüzyılda, V. Konstantinos (741-775) döneminde, manastır arazilerine el konulup bu topraklar kendi destekçilerine tahsis edilmiştir.

843 yılında ise Theodora, etkili keşişleri toplayıp, imgeler ile ilgili mevcut sorunların çözülmesini talep etmiştir. İkon yasağının sona erdirilmesiyle birlikte manastırlar içindeki çekişmeler son bulmuş ve bu durum manastırların yeniden zenginleşmesine sebep olmuştur. Fakat, bu gelişmeleri takiben II. Nikephoros Phokas (963-969), 964 yılında yayımladığı yeni bir yasayla (Novella) manastırların mülk edinme kapasitesine kısıtlamalar getirmiştir.

Bunu yapmasının altında yatan neden, savaş için insan gücü ve finansal kaynaklara olan ihtiyacıydı; manastırların zenginliği ise cazip bir finans kaynağı olarak öne çıkıyordu (Barker, 1995, s.125). Bu düzenlemeye göre, hayırseverlerin yeni manastırlar yerine var olan manastırlara, konukevlerine ve yemekhanelere destek olmaları teşvik edilmiş ve yeni manastır kurulumları yasaklanarak manastır mülklerinin artışına sınırlamalar getirilmiştir. Bu adımla, manastır varlıklarının azaltılması amaçlanmıştır. Phokas'ın bu yeni manastır kurma yasağına rağmen, 10. yüzyılda II. Basil (976-1025) döneminde bu emirler ve yasaklar kaldırılmıştır (Seidler, 1980, s.60-65).

İkonoklazm döneminin sona ermesiyle birlikte manastır odaklı yerleşkelerin ve manastırların yaygınlaşması, Bizans şehirlerinde bir Orta Çağ karakterinin belirginleşmesine neden olmuştur. Toplum hayatı, içe dönük manastırların merkezinde şekillenen yapılar etrafında düzenlenmiş, şehir surları içerisinde küçük köy benzeri yerleşimler meydana gelmiştir. Şehirlerdeki sosyal yaşam bir nevi değişime uğramış, daha önce forum ve hipodrom gibi kamusal alanlar yerini çeşitli toplumsal fonksiyonlara sahip manastırlara bırakarak yeni bir biçim almıştır. Manastırlar, Bizans medeniyetinin Antik dönemden Orta Çağ dönemine geçişinde kritik bir rol üstlenmiştir (Akyürek, 1997, s.72). İlk zamanlarda mistik ve dünyevi işlerden uzak duran bir yaşam tarzını seçen manastırlar, I. Iustinianos'un hükümdarlığı (527-565) döneminden başlayarak İmparatorluk Kilisesi içinde önemli bir etkiye sahip olmuşlardır (Akyürek, 1997, s.73). Manastır hareketinin yükselişiyle birlikte, Doğu'daki içe dönük manastırların bazı gelenek ve ritüelleri Kilise'nin liturjik uygulamalarına dahil edilmiştir. Erken Bizans döneminde, kilise liturjisinde bazilikal plan yaygınken, I. Iustinianos döneminde manastırların etkisi altında gelişen yeni liturjik ihtiyaçlara uygun olarak, merkezi bir kubbenin hâkim olduğu iç mekân düzenlemeleri gelişmeye başlamıştır. Bizans Orta Çağ dini mimarisinde, kapalı Yunan haçı planı da iyileştirilerek kullanılmaya başlanmıştır. Manastırların gücünün artmasıyla birlikte, manastırların içe dönük ve mistik özelliği, Bizans liturjisine yansımış, imparatorluk liturjisi ise İkonoklazm sonrasında daha sembolik bir karakter kazanmıştır (Akyürek, 1997, s.74).

Hem kırsal alanlarda hem de şehirlerde inşa edilen Bizans manastırları arasında, başkent Konstantinopolis önemli bir merkez olarak öne çıkmaktadır. Konstantinopolis Orta Çağ'ın en büyük Hıristiyan şehriydi. Bizans'ın varlığı ve kimliği için çok önemliydi (Magdalino, 2010, s.53). Konstantinopolis'teki manastırlar arasından günümüze ulaşan az sayıdaki yapılar arasında Chora ve Pammakaristos kiliseleri bulunmaktadır. Konstantinopolis'teki ilk manastırın, 382 yılında Satorninos tarafından kurulan Dalmatou Manastırı olduğu genel olarak kabul görmektedir (Talbot, 1991, s.1392; Eyice, 1994, s.288).

5. yüzyılın sonlarına doğru manastırların sayısında büyük bir artış yaşandığı ve bu dönemde şehirde yetmiş kadar manastırın bulunduğu bazı kayıtlardan anlaşılmaktadır (Doğan, 2003, s.80).

Kırsal alanlardaki manastırlar, Arap ve/veya Türk saldırılarına karşı daha dirençliydi. Sina Çölü'ndeki Azize Katherina Manastırı veya Tesalya'daki Meteora'nın kayalık manastırları Bizans manastırlarının yaşayan geleneğine günümüzde de şahitlik eden yerlerdir. Bu yerlerden en eski ve en uzak olanı 6. yüzyılda İmparator Justinianus tarafından yaptırılan ve keşişleri Bedevi saldırılarından korumak için büyük bir duvarla çevrili olan Azize Katherina Manastırı'dır. Bu manastır, sürekli olarak 1400 yıl boyunca kullanılmış ve içinde iki binden fazla ikona barındıran Bizans mirasının eşsiz bir kaynağı olarak geçmektedir. Kütüphanesi ise, çeşitli dillerde yazılmış üç binden fazla el yazmasına ev sahipliği yapmaktadır ve bu, Sina'daki keşişlerin çeşitli uluslardan geldiğini gösterir (Talbot, 1999, s.175).

Konstantinopolis dışındaki manastırlar içinde en çok önem taşıyan bir diğer entelektüel merkez Athos Dağı'nda (Ayronoz Burnu) bulunan Ayronoz Manastırıydı. Günümüzde Yunanistan'ın yarımadası olan Halkidiki'de kayalık üç yarımadadan en doğudakini oluşturan "Kutsal Dağ" (Άγιον Όρος) tamamen münzevilere bırakılmıştı. Burada 10. yüzyıla kadar sadece münzeviler yaşamaktaydı. En parlak zamanlarında bu "Kutsal Dağ", barındırdığı kutsal kişilikler ve erişilebilir konumuyla binlerce keşişi kendine çekmiş hem olağanüstü güzellikteki doğal manzarası hem de büyük şehirlere yakınlığı ile ünlü olmuştur.

Birçoğu bugün de aktif olan Athos Dağı'ndaki onlarca manastır, Ortodoks geleneğini ve sayısız Bizans el yazmasını korumada önemli bir rol oynamıştır (Talbot, 1999, s.175).

Meteora manastırları, 14. yüzyıla dek kayalıklar üzerinde yaşamaya başlayan keşişler tarafından nispeten geç bir dönemde kuruldu. Bu manastırlar, adeta ay yüzeyini andıran ve antik çağlardan beri münzevilerin barınağı olan sarp kaya oluşumlarının zirvelerinde yer alır. Hırslı keşişler, bitmek bilmeyen çabalarıyla bu yüksek kaya sütunlarının tepesine dini kompleksler inşa etmiştir. Başlangıçta yalnızca halat merdivenler veya sepetlerle erişilebilen bu manastırlar, Bizans İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki kargaşa ve ardından gelen dört yüz yıllık Türk hâkimiyeti süresince keşişlere güvenli bir sığınak sağlamıştır (Talbot, 1999, s.175).

Bizans manastırcılığı uzun varoluşu boyunca hiçbir zaman özgün kalıbını değiştirmedi (Mango, 2020, s.138). Özetleyecek olursak, 5. yüzyılın sonlarına doğru, imparatorlukta yaşanan büyük teolojik meselelerin çözümünde önemli roller üstlendiler. 6. yüzyılın son çeyreğinde, artan servet ve büyüyen nüfusa cevap verebilmek adına şehir içi ve çevresinde pek çok yeni topluluk kuruldu. 7. yüzyılda, keşişler ve rahibeler, Bizans İmparatoru'nun da aralarında bulunduğu şehir sakinleriyle birlikte şehri düşman saldırılarına karşı korudular ve zor zamanları birlikte aştılar. 8. yüzyılın sonlarına ve 9. yüzyılın başlarına gelindiğinde, yaşam standartlarının iyileşmesiyle birlikte manastırlar sayılarını artırdı, elit kültürel yeniden canlanmaya önemli katkılar sağladı ve yerel politika ile kilise işlerinde büyük bir etkiye sahip oldu (Hatlie, 2007, s.3-4). İmparator ve yakınları 10. yüzyılın sonunda ve 11. yüzyılda manastırların kurulması ve desteklenmesi konusuyla daha fazla ilgilendiler. Bunun sebebi hami ya da hayır sahibi kişiler için önemli günlerde dua edilmesi beklentisiydi. 11. yüzyılın ortalarında büyük manastırlar imparatorluk ailesi ya da aristokrasiye mensup olan hamilerinden daha fazla imtiyaz alabilmek amacıyla -özellikle vergilerden muaf tutulmak için- birbirleriyle yarışıyorlardı (Haldon, 2017, s.145).

Zengin teolojik, litürjik ve kültürel mirasıyla Bizans manastırcılığı, özellikle Doğu Ortodoks Kilisesi gelenekleri içinde Hıristiyan ruhaniliği üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olmuştur.

2.2. STOUDİOS MANASTIRI, THEODORE STUDİTE VE İKONOKLAZM DÖNEMİ: İNANÇ, YENİLİK VE DİRENİŞİN KESİŞİM NOKTASI

Manastırlar, dini ve klasik metinleri koruyan ve kopyalayan, teolojik ve felsefi tartışmalara katkıda bulunan ve kilisenin misyonerlik faaliyetlerinde rol oynayan öğrenme merkezleriydi. Döneminin en dinamik ve etkili manastırı, reformcu başrahip Theodore Studite'nin (yaklaşık 759-826) yönetimindeki Stoudios Manastırı'ydı (Hatlie, 2007, s.6). Başlangıçta *Paroikia* [3] *(παροικία)* yani mahalli/yerel bir kilise olan Stoudios Vaftizci Yahya'ya ithaf edilen bir kiliseydi (Kudde, Melvani ve Okçuoğlu, 2022, s.114). Stoudios Manastırı, Bizans başkenti Konstantinopolis'te (İstanbul) bulunan Bizans İmparatorluğu'nun en önemli ve en etkili manastırlarından biriydi. Konsül Studios adında bir hayırsever tarafından 454 yılında kurulan manastır, Ortodoks manastırcılığının ve teolojik öğrenimin merkezi bir kurumu haline gelmiştir (Mango, 1978 s.116; Miller, 2000b, s.67). Manastır kilisesinin (katholikon) -daha önceki bir kilisenin yerine kurulduğu söylenmektedir- 454 yılından önce, muhtemelen 453 yılında ya da son arkeolojik kanıtlara göre 450 gibi erken bir tarihte inşa edildiğini göstermiştir. Bugün İstanbul'da bir harabe olarak ayakta kalan bu kilise, şehrin herhangi bir boyutta kalan en eski dini yapısı olarak geçmektedir ve eski şehrin güneybatı köşesinde, eski Psamathia (Samatya) bölgesinde, Altın Kapı yakınında bulunmaktadır (Miller, 2000b, s.67).

Kilise, Cyril Mango'nun öne sürdüğü gibi (1978, s.121), çağdaşlarının 453 yılında Emesa'da bulunduğuna inandıkları Aziz Yuhanna'nın başının emanet edileceği yer olarak hizmet vermesi beklentisiyle inşa edilmiş olabilirdi, ancak yeni vakıf bu değerli emaneti elde etmeyi başaramamıştır (Miller, 2000b, s.67). Birkaç yıl sonra, belki de 460 yılında Stoudios'a, gün boyu aralıksız ayin yapmalarıyla, gece boyu ilahi söylemeleri ve sürekli ibadet etmeyi içeren katı çilecilikleri ile belirlenen dini anlayışlarına dayanarak ünlenen ve erken Konstantinopolis manastır sistemi içinde en dinamik dini gruplardan biri olarak bilinen "uykusuz keşiş"ler (akoimetoi) yerleştirilmiştir. Bu olay bazilikanın bir manastır kilisesine dönüşmesine ve üzerinde bulunduğu arazide, Boğaz'ın Asya tarafında yer alan

[3] Bir piskoposun yetkisi altındaki yerel kilise anlamına gelir (Magdalino, 1991, s.1589).

Akoimetoi hareketinin merkezi olacak bir manastırın kurulmasına yol açmıştır (Miller, 2000b, s.67; Kudde ve diğerleri, 2022, s.114). 7. ve 8. yüzyıllar, yazılı belgelerin olmamasına karşın, manastır tarihi için üretken bir dönem olarak kabul edilmektedir. İmparatorluktan ve aristokrasiden gelen cömert bağışçılar sayesinde, manastır, Theodore gelmeden önce dahi, Konstantinopolis'te Bizans toplum yaşamında merkezi bir rol üstlenmiş ve manastır sistemlerinin büyümesine önemli katkılarda bulunmuştur. 9. yüzyılın başlarına denk gelen Theodore Studite'nin gelişi ise, manastırın zirveye ulaşacağı bir dönemin kapılarını aralamış ve yeni bir dönemin müjdecisi olmuştur (Kudde ve diğerleri, 2022, s.23). Stoudios Manastırının pek çok başarısının arasında, çocuklar için bir manastır okulu ve keşişler için bir yazı atölyesi (Scriptorium) oluşturması, on yıllık süreçte yaklaşık bin keşişi topluluğuna dahil etmesi ve geniş mülkleriyle şehir içinde ve dışında bir manastır ağı oluşturması vardır. Ayrıca, Bizans döneminin en önemli manastır kurallarından birini geliştirmiş, ayinlerde yenilikler yapmış ve imparatorlar ile resmi kiliseye karşı önemli dini hareketlerin öncülüğünü yapmıştır.

Bu gelişmeler, Konstantinopolis'te manastırcılığın gelişiminin güçlü bir göstergesi olup, keşişlerin artık sadece zor zamanlarda manastır dışına çıkıp, belirsiz şartlar altında dini pratiklerini sürdürmekle yetinmediğini göstermektedir. 9. yüzyılın başında, Stoudios gibi manastırlar, ilk zamanlardaki keşişlerin hayal dahi edemeyeceği bir başarı ve etkiye ulaşmıştır. Bu, manastırların dünya ile olan etkileşimleri, ekonomik güçleri, kültürel etkinlikleri, stratejik gelişimleri ve siyasi hedefleri sayesinde, ilk keşişlerin ve şehir keşişlerinin ideallerinde önemli değişiklikler olduğunu göstermektedir (Hatlie, 2007, s.6).

Stoudios Manastırı, Theodore Studite gibi kişilerin önderlik ettiği 9. yüzyıl manastır reform hareketinde önemli bir rol oynamıştır. Theodore özellikle manastır kurallarına sıkı sıkıya bağlılığı ve Doğu Ortodoks manastırcılığı üzerinde kalıcı bir etkiye sahip olan manastır yaşamı hakkındaki etkili yazılarıyla tanınır. Onun liderliği altında manastır, dini imgelerin kullanımı konusunda önemli tartışmaların ve çatışmaların yaşandığı Bizans İkonoklazmı döneminde imgelere saygının teşvik edildiği bir merkez haline gelmiştir.

Manastırcılık anlayışı 4. yüzyıldan beri Hıristiyan yaşamının önemli bir parçası haline geldiği andan itibaren, keşişlerin zamanlarının siyasi ve dini olaylarına tepki gösterdikleri bilinmektedir. Bizans dünyasında keşişlerin hâkim güçlere meydan okumada genellikle ön saflarda yer aldığını görülmektedir. 5. yüzyılın sonlarında İskenderiye'deki Khalkedon karşıtı keşişlerin isyanını ya da 7. yüzyılda İtirafçı Maximos'un imparatorluk ve kilise otoritelerine karşı aldığı tavır bunlara birer örnektir. Theodore da bu konuda bir istisna değildi ve siyasi aktivizminin yanı sıra 9. yüzyılın ilk çeyreğinde eşi benzeri olmayan önemli bir yazı külliyatı bıraktı (Parry, 2021, s.139).

Bizans İkonoklazmı sırasında önemli bir figür olan Theodore Studite imgelerin savunucusu olarak bilinir. Stoudios Manastırı'nın başrahibi olarak, imgelere karşı çıkan imparatorluk politikalarına karşı mücadelede öncü bir rol oynadı. İkonoklastik dönemlerde, imgelere karşı olan imparatorların emirlerine itaat etmeyi reddeden ve imgelerin Hıristiyan ibadetindeki önemini vurgulayan birçok yazı kaleme aldı.

Başrahip Theodore, diğer başrahipler arasındaki yüksek konumu, geniş arkadaş çevresi ve yüksek mevkilerdeki hamileri ve birçok edebi başarısı sayesinde kendi yaşamı boyunca gerçek bir ünlüydü. Hatta patriklik tahtına atanmaya bile çok yaklaşmıştı (Hatlie, 2007, s.6).

Amcası Platon ile birlikte Sakkoudion'daki özel bir aile manastırının yöneticisi olan Theodore Studite 798 ya da 799 yılında ikonodül İmparatoriçe Eirene tarafından davet edildi. Bunun üzerine Theodore Studite, Stoudios manastırının liderliğini üstlenmek üzere Konstantinopolis'e gitti. Burada ikonoklast zulmünden sağ kurtulan uykusuz keşişlerin sayısı neredeyse ondan az kalmıştı. Theodore'un amacı, kısmen başarıya ulaşabilmiş olmasına rağmen, imparatorluk baskısına karşı koyabilecek bağımsız bir manastır yapılanması oluşturmayı içermekteydi (Miller, 2000b, s.67-68). Theodore Studite'nin otoritesine boyun eğen keşişlerin sayısının yedi yüz ila bin kişi arasında değiştiği söylenmektedir (Kazhdan, 1991, s.2045).

Theodore, prensiplerine sıkı sıkıya bağlı fakat aynı zamanda oldukça tartışmacı bir kişiliğe sahipti. İmparatoriçe Eirene'nin ardından gelen çoğu Bizans yöneticisiyle ilişkileri genellikle gergin ve kötüydü. Hatta imgeleri destekleyen Patrik Nikephoros (802-811) ile de ilişkileri iyi değildi, çünkü Patrik Nikephoros, 809 yılında bir kilise sinodu tarafından Studite'nin Prens Adaları'na sürgün edilmesi kararını onaylamıştı. Bu, *Moechian tartışması*[4] sırasında yaşanmıştı. Stoudios Manastırı'nın keşişleri de imparator ve patrikle iş birliği yapmayı reddettiği için manastırdan sürüldüler. Yaşanan bu olay sonrası manastır iki yıl boyunca terkedilmiş halde kaldı. Theodore, sürgün döneminde, dağıtılmış manastır topluluklarının üyeleriyle aktif bir şekilde mektuplaşmayı sürdürdü ve I. Mikhael'in (811-813) tahta çıkışı ile sürgünü sona erdi ve Theodore Studite'nin I. Mikhael hükümdarlığı boyunca devlet yönetimindeki etkisi önemli ölçüde güçlendi (Miller, 2000b, s.68; Kudde ve diğerleri, 2022, s.127).

Theodore Studite, İmparator V. Leo'nun (813-820) ikonoklazmı yeniden canlandırma çabalarına karşı çıktı. Patrik Nikephoros'un safında yer alarak ikonofil tutumu destekledi. İmparator V. Leo'nun politikalarına açıkça meydan okuyarak imgelerin sergilendiği bir geçit töreni bile düzenledi.

Bu sebepten 815'te yeniden sürgüne gönderildi ve bir daha asla manastıra dönmedi. Sürgüne gitmeden, rahiplerini küçük gruplara bölerek onlara devletin baskısından saklanmalarını tavsiye etti (Kudde ve diğerleri, 2022, s.127; Pratsch, 1999, s.137; Miller, 2000b, s.68). Fakat Theodore sürgündeyken, Stoudios Manastırı, liderlik pozisyonuna geçen ikonoklast bir keşiş olan Leontios tarafından tekrar faaliyete geçirildi. Bu dönemde manastırdaki keşişler zulüm görerek manastırı terk etmek zorunda bırakıldılar ve imparatorluğun çeşitli yerlerine gittiler. Bazı keşişler zorla veyahut verilen rüşvetler sonrası ikonoklast olan tarafa geçtiler. 819 yılında Leontios ikonoklast taraftan vazgeçerek ikonofil tarafa geri dönmüştür (Kudde ve diğerleri, 2022, s.127).

[4] Detaylı bilgi için bkz. Henry, P. (1969). The Moechian Controversy and the Constantinopolitan Synod of January A.D. 809. *The Journal of Theological Studies*, *20*(2), 495–522.

İkonoklazm'ın ikinci devri Theodore Studite'nin sürgüne gidişi ve birtakım önde gelen ikonofillerin Theophilos tarafından kötü bir muamele görmesi dışında ilk ikonoklazm devrine göre oldukça farklıydı çünkü daha ölçülü ve entelektüel bir yapıdaydı (Cheynet, 2018, s.36).

819 ile 821 yılları arasında İzmir'de gözaltında tutulan Theodore, 819'da son vasiyetini içeren bir mektup yazdı. 821'de İmparator II. Mikhael'in (820-829) iktidara gelmesiyle serbest bırakılsa da yeni imparatorla anlaşamadı ve 823'te önce Akritas Burnu'nda (Tuzla) Aziz Tryphon'a, ardından Prinkipo'ya (Büyükada) gönüllü olarak sürgüne gitti. Kasım 826'da ölmeden önce, son vasiyetini öğrencisi Naukratios'a dikte ettirdi (Miller, 2000b, s.68).

Theodore Studite'nin sürgündeyken yazmış olduğu mektup koleksiyonu (toplam beş yüz elli altı adet) manastır hakkında kapsamlı bir bilgi kaynağı sunar. Bu mektuplar Theodore'un fikirleri, politik görüşleri, bağlantıları, hamileri/destekçileri, aile üyeleri ve manastır cemaati ile ilişkileri gibi konuları kapsamaktadır. Theodore'un çalışmaları yazma ve okuma eyleminin manastır bünyesinde ne denli önem taşıdığını göstermektedir (Kudde ve diğerleri, 2022, s.128).

2.3. THEODORE STUDİTE'NİN REFORMLARI VE İKONOFİL TUTUMUNUN BİZANS SANATINA ETKİSİ

Hıristiyanlık, Bizans imparatorluğunun her tarafına yayılmış olan ideolojisiydi; ritüelleri, doktrinleri ve yapıları hayatın her alanına hükmediyordu. Tanrı tarafından seçilmiş bir imparatorluk ve Tanrı'nın seçilmiş imparatoru tarafından yönetildiklerine dair bir inanç vardı. Bu tek imparatorluk, tek imparator ve tek Tanrı anlayışıydı. Bizanslı olmak her şeyden önce Hıristiyan olmak demekti (James, 2010, s.7). Durum böyle olunca Bizans İmparatorluğu, devlet ve kilise arasında yakın bir ilişki ile karakterize edilirdi ve imparator genellikle dini işlerde merkezi bir rol oynardı.

Bu yakın ilişki, imgelerin kullanımı ve onlara duyulan saygı ile ilgili olanlar da dahil olmak üzere dini politikaların genellikle imparatorluk otoritesinden ve siyasi düşüncelerden etkilendiği anlamına geliyordu. İmparatorluğun Hıristiyanlık üzerindeki gücü ile ikonoklazm arasındaki ilişki siyasi, dini, sosyal ve dış faktörleri de içermekteydi.

Bizans İmparatorluğu tarihinde karanlık bir çağ olarak geçen İkonoklastik dönem, imgelere saygı göstermenin putperestlikle eşdeğer olduğu inancıyla, dini tasvirlerin devlet desteğiyle yok edilmesine sebep olan bir devirdi. İkonoklast tartışmanın merkezinde, İsa'nın resimlerine gösterilen bağlılığın putperestlik mi yoksa Hıristiyan inancının meşru bir ifadesi mi olduğu sorusu vardı. Ancak ne ikonoklastlar ne de ikonofiller dini uygulamaları tartışmakla yetinmediler (Krausmüller, 2018, s.239).

İkonoklastik hareketin tarihi seyrine baktığımızda iki döneme ayrıldığını görürüz. İlk dönem 726'da başlayıp 780'de VII. Ekümenik Konsili ile son bulur. İkinci dönem ise; 813'te başlayıp 843'te "Ortodoksluğun restorasyonu" ile son bulur. İkonoklastik döneme ait tüm çalışmalar, imparatorların emirleri, 753-54 ve 815 yıllarındaki ikonoklastik konsilin kararları ikonofiller tarafından yok edilmiştir. İkonoklastik literatürden kalan bazı eserler de ikonofillerin ikonoklastların iddialarını çürütmek maksadıyla yaptıkları alıntılardan ibarettir. Bu eserlerden biri Şamlı Yuhanna'nın "*Kutsal Tasvirleri Küçümseyenlere Karşı*" adlı eseridir (Vasiliev, 2017, s.292).

Hıristiyanlığın devlet tarafından tanınmasıyla ve sonrasında devletin resmi dini olduğu 4. yüzyılda tasvirler kiliseleri süslemeye başlamıştı. Giderek artan tasvirler gelişmeye başladı. Ancak hep bir gerçek vardı: Hıristiyan sofular, Hıristiyan güzel sanatlarının içinde, insan figürlerinin mozaiklerde, freskolarda, heykellerde ve kakmacılıkta kullanılıyor oluşundan rahatsızdı. Çünkü bunun bir pagan anlayışı olduğunu düşünüyorlardı. Görünen o ki, 8. ve 9. yüzyıllarda ortaya çıkan ikonoklast düşünce Bizans için yeni ve umulmadık bir durum değildi (Vasiliev, 2017, s.295).

“İkon” terimi, “görüntü” anlamına gelen Yunanca “eikon” (εἰκον) kelimesinden türetilmiştir. Ancak Yunanca konuşulan Roma dünyasında, Hıristiyanlığın ortaya çıkışından önce, “eikon” genellikle insan portrelerini tanımlamak için kullanılırdı. Yunanca Eski Ahit’te Tanrı “*Kendi suretimizde, kendimize benzer insan yaratalım*” (Yaratılış 1:26) dediğinde, suret için kullanılan sözcük “eikon”dur. Bizans toplumu, pagan tanrılarıyla bağlantısı olmadığı ve İncil’de onaylandığı için, Hıristiyan dini imgeleri veya tasvirleri ifade etmek amacıyla “ikon” terimini kullanmaya başlamıştır. İkonoklast kelimesi (Yunanca: εικονοκλαστες - ‘eikonoklastes’) “imge kırıcı” anlamına gelen bileşik bir isimdir. Kayıtlara geçen ilk kullanımı ise 720’lerde kilisesindeki dini portreleri izinsiz olarak kaldıran bir piskoposu azarlamak için yazılan bir mektuptadır. Bizanslılar ikonoklazm kelimesini kullanmak yerine, dini imgelerin meşruiyeti (ya da meşru olmadığı) hakkındaki tartışmaya “ikonomakhi” “εἰκονομαχία” (eikonomakhía), yani “imge mücadelesi” adını vermişlerdir (Brubaker, 2012, s.3-4).

Bir tarafta dini imgelerin yaratılmasının ve bunlara saygı gösterilmesinin putperestlik teşkil ettiğini düşünen ikonoklastlar, diğer tarafta imgelerin temsil ettikleri ilahi figürlere tapınmanın değil, onları onurlandırmanın bir aracı olduğunu söyleyerek dini imgelerin kullanımını savunan ikonofiller vardı. Bu iki grup arasındaki çatışma esnasında İmparatorluk taht karışıklıkları yaşarken bir yandan Arap Dünyası ve Bulgarlarla da mücadele içerisindeydi (Ostrogorsky, 2019, s.145-163).

754 yılı sinoduna göre, İsa, Meryem ve Azizler iki farklı nedenden ötürü resimlerde temsil edilemezdi. Birincisi, İsa’nın portreleri onun insani doğasını ilahi doğasından ayırırdı; ikincisi, Meryem ve Azizlerin portreleri onların hatıralarına hakaret ederdi, çünkü onlar Tanrı’nın yanında ebediyen yaşamışlardı. Bunun yerine, V. Konstantinos’un (741-775) daha önce de savunduğu gibi, “Eukharisti Mesih” olan ilahi dağıtımın tek gerçek imgesiydi. 754 yılında gerçekleşen bu sinod, Kutsal Ruhun da içinde olduğu Üçlü Birlik üzerine odaklanarak bir teoloji oluşturdu. Bu teolojiye göre, Kutsal Ruh, Eukharist ekmeğine kutsallık atfeder ve böylece Eukharist’i İsa’nın gerçek bir temsili haline getirir.

Sinod'un vurguladığı temel dini sembol ise, İsa'nın çarmıha gerilişini hatırlatan ve 4. yüzyılda Konstantinopolis'i kuran Büyük Konstantin'den bu yana Tanrı'nın koruması altında olduğuna inanılan ve zafer kazanan imparatorları simgeleyen haç olmuştur (Brubaker, 2012, s.33).

8. ve 9. yüzyıllar Doğu Roma uygarlığı ve kültürü için biçimlendirici bir dönemi temsil eder. Bu dönem yalnızca geç Roma devletinin 7. yüzyılın ikinci yarısındaki yıkımdan siyasi olarak toparlanmasına değil, aynı zamanda devletin kurumsal yapısının yeniden yapılandırılmasına, Doğu Ortodoks Hıristiyan teolojisi ve dogmasının evrimindeki son aşamalara, yeni bir sosyal ve siyasi elitin gelişimine, kent yaşamı ve ekonomisinin yanı sıra kent-kır ilişkilerinin biçimlerinin dönüşümüne ve geçmişe dair yeni bir orta çağ bakış açısı ve anlayışının oluşmasına tanıklık etmiştir (Brubaker ve Haldon, 2011, s.9).

"İkinci ikonoklazm" olarak bilinen dönem 815'ten 842'ye kadar sürmüş ve üç imparator tarafından yönetilmiştir: V. Leo (813-820), II. Mikhael (820-829) ve Mikhael'in oğlu Theophilos (829-842). V. Leo kutsal portre yasağını hemen değil, ancak 815'te, Bulgarların Makedonya ve Trakya'da ciddi yenilgiler almasından sonra kaldırdı. Askeri yenilgilerin, imgelere saygı göstermeye geri döndükleri için Tanrı'nın Bizanslılara duyduğu öfkenin bir tezahürü olduğuna inanmış olabilirdi. Ancak Leo, daha sonraki yazarlara göre, kendisini büyük askeri başarılarıyla tanınan son imparator, baş ikonoklast V. Konstantinos ile de ilişkilendiriyordu (Brubaker, 2012, s.90).

Theodore Studite ve amcası Sakkaudion'lu Platon Bizans manastırcılığında reform sürecine aslında çoktan başlamışlardı ve Konstantinopolis'e taşınmaları bu değişiklikleri daha geniş bir platforma taşıdı. Theodore'un manastır reformunun amacı aslında koenobitik manastırcılığı yeniden canlandırmaktı (Miller, 2000a, s.85). Onun manastır reformunun vurgusu, düzen ve istikrarı artırmak için ortak çalışma üzerineydi. Litürjik reform Theodore'un Stoudios manastırıyla ilgili daha geniş amacının bir parçasıydı ve aşağıdaki pasaj mezmurların okunmasında disipline duyulan ihtiyacı açıkça göstermektedir.

Manastır yaşamının bu yönü, Theodore'un keşişlerinin ilahileri söyleme biçimleri hakkında yaptığı bir şikâyette örneklenir (Parry, 2021, s.141; Cholij, 2002, s.85-86; Pott, 2010, s.133):

> *"Dünden beri mezmurlar yüzünden size kızıyorum; mezmurları gelişigüzel ve karışık bir şekilde değil, düzenli bir şekilde ve kurallara göre söylemenizi rica ediyorum ve size yalvarıyorum. Çünkü bu bir günahkâr olan beni değil, Kutsal Ruh'u üzmektedir. Kendisi şöyle buyurmuştur: 'Mezmurları akıllıca söyleyin' (Ψάλατε συνετῶς [Mezm. 46:7 LXX]). Koroyu düzenlerken, bir önceki mısra bitmeden bir mısraya başlamaktan kaçınılmadığında veya mezmur çok yüksek veya çok sessiz olduğunda ya da mısranın ritmi [olması gerekenden] daha yavaş veya daha hızlı olduğunda, akıllı şarkı söylemeye hizmet edilmez. Çünkü bu genellikle gevşeklik ve bıkkınlıkla sonuçlanır. Her mısra diğerine cevap versin ve iyi düzen mümkün olduğunca korunsun."*

İkonoklazm döneminde ikonofil konusundaki güçlü duruşuyla da tanınan Theodore Studite'nin teolojik inançlara dayanan reformları ve ikonofil tutumu, Bizans teolojisi ve sanatında imgelerin yeniden canlanmasında çok önemli bir rol oynamıştır. İkonofiller, sözcüklerin yetersiz kaldığını düşünüyorlardı; herhangi bir insanın sadece işittikleriyle İsa'yı tanıyamayacağını ve ona tapamayacağını düşünüyorlardı. Bu durum hem retorik teorisi hem de teolojinin, görme, hayal gücü ve hafızanın doğasına dayanan ortak bir inancı paylaştığını gösteriyordu. Yedinci Ekümenik Konsil'de, "anlatının yazılı olarak beyan ettiği şeyin, imgenin yaptığı şeyle aynı olduğu" ilan edilmişti. Bu noktada Theodore Studite'nin görüşü şu şekildeydi: "*orada [sayfada] kâğıt ve mürekkeple işaretlenen her şey, ikonun üzerinde çeşitli pigmentlerle işaretlenmiştir*" yani yazılı metnin ifade ettiği ile imgenin üzerindeki renklerin sunduğu şeyin aynı olduğunu vurgulamıştır. Bu, resmin sessiz bir şiir, şiirin ise konuşan bir resim olduğu '*ut pictura poesis*' örneğidir. Bu, şiir ile resmin eşitliğine ve görme duyusunun önceliğine olan inanca dayanmaktadır (James, 2003, s.66). Nikephoros da Theodore ile aynı görüşteydi. Her ikisi de yazılı kelimenin görsel algıya dayandığını savunuyorlardı (Parry, 1989, s.179).

Theodore Studite, İsa'nın resimlerine hürmeti haklı çıkarabilecek teolojik bir model geliştirdi. Ama davasını savunabilmek için öncelikle İsa'nın tasvir edilebilir olduğunu göstermesi gerekiyordu. Bunu, İsa'nın insan doğasının duyularla algılanabilen bireysel özelliklerle donatıldığını iddia ederek yaptı.

Böyle bir teorinin büyük bir dikkatle formüle edilmesi gerekiyordu çünkü aksi takdirde sapkın bir pozisyonla sonuçlanabilirdi (Krausmüller, 2018, s.240). Bu sorun Tollefsen tarafından uygun bir şekilde özetlenmiştir: "Theodore, insan doğasının kendi hipostatik statüsüne ulaşmadan İsa'da nasıl tikel bir şekilde var olduğunu tam olarak göstermelidir." Tollefsen'in özetlediği bu kavram; Theodore Studite "İsa'nın insan doğasının onun ilahi kişiliğiyle özdeşleştiği ve bu sayede İsa'nın hem tam anlamıyla Tanrı hem de tam anlamıyla insan olabildiğini göstermelidir" anlamına gelmektedir (2018, s.87-88). Bu görüş Şamlı Yuhanna tarafından ikonoklastlara karşı yazdığı Söylev'de de desteklenmektedir.[5]

Theodore'un ikonoklast düşünceyi reddettiği üç adet metni (*Antirrhetioki*) vardır (Kudde ve diğerleri, 2022, s.132). Bu metinlerde resimlerin kullanımını savunarak imgelerin birer tezahür olduğunu ve bu sebeple bir azizin gerçek varlığının somutlaşmış halini içlerinde taşıdıklarına dikkat çekmiştir. İmgelerin temsil ettikleri kişinin biçiminden alınmış bir kalıp olduğunu iddia ederek imgeler ve kişiler arasında bir bağ kurarak, imgelere saygı duyulmasının haklı bir nedeni olduğunu savunmuştur (Pentcheva, 2010, s.85). Theodore Studite, İsa ile imge arasındaki ilişki üzerinde ısrar ederek, imgenin geçerliliğini ortaya koyar.

Theodore'a göre, bir imgenin değeri, onun sadece bir temsilci ya da sembol olmasından değil, aynı zamanda onun temsil ettiği prototip ile özdeşleşen mistik bir bağa sahip olmasından kaynaklanır. Bu bağlamda prototip, imgenin temsil ettiği orijinal figür veya olayı ifade eder. İkonlar bu nedenle sadece sanatsal ya da estetik objeler değil, aynı zamanda kutsal ve lütfunu taşıyan nesneler olarak görülür. Theodore'un vurguladığı önemli bir nokta, prototipin (örneğin İsa veya bir aziz) sadece fiziksel özelliklerinin bir toplamı olarak değil, daha çok bütünlüklü bir görünüm veya çehre olarak algılanması gerektiğidir. Bu, imgenin sadece dış görünüşü değil, aynı zamanda prototipin özünü veya ruhunu da kapsadığı anlamına gelir.

---

[5] "Eski Ahit'te ya da İncillerde 'Üçlü Birlik' ya da 'birleşik' ya da 'Tanrılığın tek doğası' ya da 'üç kişi' gibi terimlerin açıkça kullanıldığını ya da Mesih'in 'iki doğası olan tek kişi' olduğuna dair herhangi bir şeyi nerede bulabilirsiniz?" Parry, K. (2019). Theodore the Stoudite: The Most "Original" Iconophile? *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, *68*, 261-275.

Dolayısıyla, bir imgenin hürmet görmesi, prototipin kendisinin hürmet görmesiyle eşdeğerdir, çünkü imge, prototipin bu dünyadaki mevcudiyetinin bir yansıması olarak kabul edilir. Bu görüş, imgelere yönelik hürmetin sadece resme değil, aynı zamanda resmin temsil ettiği kutsal figüre yönelik olduğunu ve böylece imgenin bir tür aracı olarak işlev gördüğünü vurgular. İmgeler bu şekilde, inananların kutsal ile ilişki kurmalarına yardımcı olan ve onlara manevi rehberlik ve teselli sağlayan araçlar olarak işlev görür (Tollefsen, 2018, s.148-149). Theodore'un bu teolojik argümanlarının ve manastır reformlarının Bizans sanatını üzerinde etkisi büyük olmuştur. İkonoklastik dönem sonrası Bizans Sanatının tema ve tekniklerine yeni bir soluk getirmiştir.

Theodore Studite, ayrıca Stoudios Manastırındaki keşişlerin manastırın litürjik yaşamına katkıda bulunacak sanatları takip etmelerinin önemli olduğunu da düşünüyordu. Bu nedenle Stoudios'un litürjik eşyaları ve giysilerini üretmek için atölyeleri vardı. Ayrıca ikona ressamlarına özel bir önem veriyordu. Tüm bu eşyaların yapımındaki zenginlik, Tanrı'nın hizmetinde kullanılacakları için son derece uygun görülüyordu. Manastır'da kilise ayinleri için ilahilerin çalışılması ve bestelenmesi için belirli odalar ayrılmıştı. Ortodoks kilisesinin Büyük Perhiz ayin kitabı olan *Triodion*[6]'da halen kullanılmakta olan ayinlerin çoğunu Theodore'un kendisi yazmıştır. Buna ek olarak hem Theodore Studite hem de amcası Platon el yazmalarının kopyalarını çıkaran birer yazmandı ve bu faaliyeti bir keşişin cemaatin iyiliği için yapabileceği hizmetlerin en üst sırasında görüyorlardı. Theodore'un ölümünden yıllar sonra, biyografi yazarları Stoudios kütüphanesinde bulunan ve bizzat Theodore ve Platon tarafından yazılmış olan güzel el yazmalarıyla övünürlerdi (Frazee, 1981, s.41).

İkonoklazm olarak adlandırdığımız inanca karşı verilen tepki sonunda geri tepmiş ve imgelere hürmeti sona erdirmek yerine, imgelerle ilgili ritüellerin Ortodoks kilisesinin kanonik yasalarına dahil edilmesiyle sonuçlanmış, böylece imgelere duyulan saygı

[6] Ortodoks Kilisesinde Büyük Oruça hazırlanma dönemindeki haftalarda, büyük oruç döneminde ve dinsel haftalarda yapılan ayinlerde kullanılacak metinleri içeren dua ve tapınma kitabına Triodion denir. Triodion kelimesinin anlamı, sabah duaları için belirlenen duaların her birinin üç (tria) övgü (ode) içermesidir. Oruca hazırlık dönemindeki okumalar, özellikle İncil okumaları insan düşüncelerinin sorgulanmasını sağlar ve büyük Oruç dönemi için insan bedeni üzerinde yoğunlaşır. Kutsal haftaya ait ayin ve tapınmalar ise ruhun sorgulanmasına yöneliktir. (Triodion: 2024, https://www.ortodokslartoplulugu.com/bayramlar-yortular-kutlamalar/triodion-donemi/).

günümüze kadar devam etmiştir. 843'ten sonra imgeler Ortodoks dünyasındaki kiliselerde serbestçe sergilenmeye başlandı ve sonunda kilisenin bema bölümü ile cemaatin ibadete katıldığı naos arasında templon / ikonostasis'i de kapladı. Yine de Ortodoks kilisesi veya manastır ayinlerinde imgelerin rolü sınırlıydı. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, 843'te imge mücadelesinin sona ermesini kutlayan yıllık Eukharisti ayinlerinde imgelerin ilgi odağı olduğu görülmektedir. İmgelerin yorumlanmasıyla ilgili de temel bir değişiklik yaşanmış; imgeler dini inanç sistemindeki önemini korurken, artık sadece dini uygulamalara ve törenlere indirgenmemiş, bu bağlamdan soyutlanmıştır. Bu durum, imgeler hakkında düşünme ve onları değerlendirme biçimlerinde bir dönüşümü ifade ediyor. İmgelerin sadece kült nesneleri olarak görülmesinin ötesine geçilmiş ve daha geniş bir perspektiften ele alınmaya başlanmıştır (Barber, 1995, s.5; Brubaker, 2012, s.116).

İkonoklazm döneminden sonra, manastırlar el yazmalarının süslenmesi ve dini yapıların sanatsal programlarının geliştirilip uygulanmasında önemli bir rol oynamış, böylece sanata en büyük destekçilerden biri haline gelmişlerdir. Bu süreçte, el yazması kitapların resimlerle bezendirilmesi ve kilise ile manastır duvarlarının boyanması gibi alanlarda faaliyet gösteren rahip sanatçılar dikkat çekici bir şekilde öne çıkmıştır. Rahip olmayan sanatçılar da bu çalışmalara katkıda bulunmuş olsa da onların eserleri manastırların yönlendirmeleri ve beklentileri doğrultusunda şekillenmiştir (Akyürek, 1997, s.82).

2.4. BİZANS'TA EL YAZMASI ÜRETİMİNDE MANASTIRLARIN ROLÜ VE STOUDİOS MANASTIRI'NIN BİZANS KÜLTÜR MİRASINA KATKISI

El yazmaları, Bizans İmparatorluğunun kültürel ve dini mirasının korunmasında, aktarılmasında çok önemli bir rol oynuyor ve büyük önem arz ediyorlardı. Resimli el yazmaları ise Bizans Sanatının gelişmesinde ve yayılmasında önemli bir role sahipti.

Bizanslı sanatçıların imparatorluk genelinde hem model alınması açısından hem de ikonografi olarak başvurabileceği el yazmaları, başlıca kaynaklardı. Bizans Sanatının kültürel mirasını yayabilmek için adeta hayati işlevleri vardı.

El yazmalarını üretmek, kopyalamak ve dağıtmak için imparatorluk genelinde manastırlar, kütüphaneler ve yazma atölyeleri kuruldu. Bu el yazmaları, İncil ve litürji (ayin) ile ilgili kitaplar gibi dini metinlerin yanı sıra klasik edebiyat, tarih ve bilim eserlerini içeriyordu. İmparatorluğun dört bir yanındaki manastırlarda, kütüphanelerde ve yazma atölyelerinde üretilen bu el yazmaları, resimler, çizimler ve inisyaller ile süslenmişti, bu da onları yalnızca değerli bilgi ve bilgi kaynakları olmaktan çıkarıp, aynı zamanda başlı başına bir sanat eseri haline getiriyordu.

Orta Çağ'da Yunanların yalnızca küçük bir yüzdesi okuyup yazabilse bile, el yazmaları Bizans uygarlığında merkezi bir yer tutuyordu. Bunun sebeplerinden ilki Hıristiyanlığın bir kitap dini olmasıydı. İkincisi ise, Bizans'ın tarihsel öneminin, yalnızca sanata ve bilime yaptığı özgün katkılarda değil, aynı zamanda Greko-Romen kültürünü koruma, inceleme ve aktarmadaki belirleyici rolünde yatıyordu (Tsamakda, 2017, s.9). İkonoklastların resim yerine yazıya vurgu yapmasının ikonoklast çevrelerde öğrenimin yeniden canlanmasına öncülük etmiş olabileceği ileri sürülse de ikonofillerin resimle olduğu kadar yazıyla da ilgilendikleri bilinmektedir ve bu canlanma yalnızca ikonoklast çevrelere atfedilmemelidir (Parry, 2021, s.143).

Manastırlar, el yazmalarının üretimi sayesinde Bizans edebiyatına ve sanatına yaptığı katkılarla ünlüdür. Keşişlerin hem dini hem de seküler metinleri titizlikle kopyalayıp korudukları ve Orta Çağ boyunca hayatta kalmalarını sağladıkları kapsamlı bir kütüphane ve yazı atölyesine (Scriptorium) ev sahipliği yapmışlardır. Yunanistan'ın kuzeydoğusundaki Athos Dağı ("Kutsal Dağ") manastırlarının kütüphanelerinde tahminen on beş bin adet el yazması bulunmaktadır. Bu istatistikler, günümüze ulaşan Yunanca el yazmalarının dörtte birinden fazlasının manastır kökenli olduğunu göstermektedir (Waring, 2010, s.276).

Bazı erkek manastırlarında el yazması eserlerin üretildiği yazma atölyeleri vardı ve Bizans'ın en önemli edebiyatçılarının çoğu manastır sınırları içinde çalışan keşişlerdi. Manastır kütüphaneleri genellikle temel litürjik kitaplarla, belki birkaç ciltlik patristik yorumlarla ya da azizlerin hayatlarıyla sınırlıydı; neredeyse hiçbir zaman eski Yunan yazarlarının eserlerini içermiyorlardı. Ancak birkaç kütüphane, kurucularının kişisel koleksiyonlarından yararlanmış ve daha geniş bir kitap yelpazesine sahip olmuştur. Manastırlar belirli alanlarda uzmanlaşma eğilimindeydiler. Bir manastırda sadece litürjik el yazmaları üreten bir atölye olabilirken; başka bir manastır ilahi ve dini şiirlerin bestelendiği önemli bir merkez olabilirdi. Manastırlarda okuryazar rahibeler, okuma yazma bilmeyen kız kardeşlerine harfleri öğretmeleri için teşvik edilirdi, çünkü ilahi söylemek, manastır hesaplarını tutmak ya da kütüphaneci veya arşivci olarak hizmet etmek için belirli bir derecede okuryazarlık gerekliydi (Talbot, 1987, s.236-237). Stoudios Manastırı da bu hususta öğrenim ve ilim için çok önemli bir merkezdi.

Stoudios Manastırı, keşişlerin yazı atölyesinde dini metinleri, teolojik eserleri büyük bir özen ve beceriyle kopyaladıkları ve süsledikleri yoğun bir entelektüel faaliyet yeriydi. Stoudios Manastırı'nın el yazmalarını, Konstantinopolis'in hafızası olarak düşünülebiliriz. Manastırın yazı atölyesinin sanatsallığı da kurumun öneminin artmasına yardımcı olmuştur. Stoudios Manastırında üretilen el yazmaları modern dünyanın dört bir yanına dağılmıştır.

Stoudios Manastırı Baş Rahibi Theodore Studite için kutsal kitaplara ve diğer metinlerin bulunduğu kitaplara "Tanrı'dan alınmış gibi" özen gösterilmeliydi. Kutsal yazıların ve diğer metinlerin kopyalanmasından kaynaklanan erdemler doğal olarak faziletli kabul edilirdi, ancak yazma atölyelerinde kopyalama hataları yapanlar için de cezalar vardı.

Theodore Studite'ye göre, el yazması kopyalama, kaligrafi ve ikona boyama gibi faaliyetler de dahil olmak üzere el işleriyle uğraşmak manastır hayatının önemli bir parçasıydı. Ancak, manastır yaşamının amacı zevk almak, bilgi edinmek ya da hat sanatı gibi sanatlarda mükemmelleşmek değil, kendini günahlardan arındırmak, Tanrı'ya saygı duymak ve alçakgönüllülüğü sonuna kadar benimsemekti. Ayrıca, entelektüel faaliyetlerin yalnızca bir amirin gözetiminde yapılması gerektiğini savunuyordu.

Kendisine verilen görevlerden saptığı tespit edilen herhangi bir keşiş, (öngörülen dini metinlerin dışında bir şeyler yazıyor ya da okuyor ise) bir disiplin biçimi olarak bir gün kilise ayinlerine katılmama cezasına çarptırılırdı (Parry, 2021, s.141-143).

Theodore Studite, el yazması kopyalamanın bir meslekten ziyade bir tür el emeği olduğunun altını çiziyordu. 815'ten sonra ikonoklast zulümlerin neden olduğu ve birçok ikonofil keşişin Stoudios Manastırından sürülmesine yol açan aksiliklere rağmen manastırının üretken kitap üretimiyle gurur duyuyordu. Theodore'un zamanında üretilen el yazmalarının hiçbiri günümüze ulaşmamış olsa da Stoudios Manastırı üretimi olabilecek bir el yazması olan Pseudo-Dionysios, 827 yılında (Theodore'un ölümünden bir yıl sonra) ikonoklast imparator II. Mikhael tarafından (820-829), Karolenj Kralı I. Louise'e (Dindar Louise) (814-840) gönderilmiştir. Manastırın önemli bir yazmanı olan Stoudite Nicholas, hızlı ve mükemmel yazı sanatıyla ünlenmiştir. Eserleri arasında 835 yılına tarihlenen ve en eski küçük harfli[7] el yazması olarak dikkat çeken *Uspensky İncil Kitabı*[8] ve Theodore'un mektuplarından oluşan bir koleksiyon bulunmaktadır (Lemerle, 1986, s.144; Hatlie, 2007, s.277). Stoudios Manastırına atfedilen diğer 9. yüzyıl el yazmalarıyla birlikte onun katkıları, ikonoklastik tartışmaların yarattığı zorluklara rağmen manastırın Bizans edebi kültüründeki önemli rolünün altını çizmektedir (Parry, 2021, s.144).

Theodore Studite'nin öngörüye sahip reformları Stoudios manastırının ve yazı atölyesinin Bizans manastır kültürü tarihindeki kalıcı ününe yol açmıştır. Stoudios Manastırında, yazı atölyesi ve kütüphaneyi önemli ölçüde vurgulayan bir dizi manastır yönetmeliği mevcuttur. Bu kurallar yalnızca kütüphanecinin görevlerini özetlemekle kalmamış, aynı zamanda manastırın atölyenin entelektüel faaliyetlerin ve el yazması üretiminin merkezi haline gelmesinin de temelini atmıştır. Stoudios Manastırındaki yazmanlar ve kütüphaneciler için manastır kuralları şu şekildeydi (Featherstone ve Holland, 1982, s.258-259, Kaya Zenbilci, 2017, s.109):

[7] 9. yüzyılda, bir metnin büyük harflerle (majüskül) yazılmasından küçük harflerle (minüskül) yazılmasına doğru bir geçiş olmuştur (Waring, 2010, s.275). Stoudios manastırı ile ilişkilendirilen Yunan yazmanlık pratiğindeki en önemli gelişmelerden biri de minüskül yazının ortaya çıkışıdır (Parry, 2021, s.145).
[8] Nicholas'ın küçük harflerle yazılmış kolofonu için bkz: Hatlie, Monks and Monasteries, s. 417; res. 24. (Uspensky Gospel petropol gr. 219, fol.344v).

- *“Eğer bir kimse atölyeden bir kitap çıkarır ve ona iyi bakmazsa ya da onu çıkaranın izni olmadan başkasının kitabına dokunursa ya da şikâyet ederek daha önce aldığı kitaptan başka bir kitap ararsa, bütün gün başka bir kitaba dokunmasın.”*

- *“Eğer kütüphaneci (kitaplar için) gerekli ilgiyi göstermezse, her birini silkeleyip yeniden istiflemez ve tozunu almazsa, kuru yemek yemesine izin verin.”*

- *“Eğer bir kimse hücresinde bir kitap saklarsa ve iyi bir mazereti olmaksızın tahta gong sesiyle birlikte kitabı kütüphaneciye iade etmezse, yemekhanede bekletilir.”*

- *“Eğer bir yazman gerekli olandan fazla tutkal hazırlar ve israfa neden olursa, elli kez diz çökme cezası çekecekti.”*

- *“Kopya ettiği kitap kadar yazı yazdığı parşömen tomarına özenle bakmayan, işlerini ihmal edip zamanında bitirmeyen, imlaya ve aksan ya da noktalama işaretlerine dikkat etmeyen yüz otuz kez diz çökme cezası çekecekti.”*

- *“Kopya edilen kitaba bakmaksızın ezberden yazı yazan kâtibin üç gün süre ile kiliseye gitmesine izin verilmeyecekti.”*

- *“Eğer yazman kopyaladığı kitapta yazılmış olan dışında bir şey okursa, pişmiş yemek yemesine izin verilmeyecekti.”*

- *“Eğer bir yazman öfke ile kalemini kırarsa, otuz kez diz çökme cezası çekecekti.”*

- *“Eğer birisi bir başkasının yazmakta olduğu parşömen tomarını izinsiz alırsa elli kez diz çökme cezası çekecekti.”*

- *“Başyazmanın talimatlarını takip etmeyen kâtibin iki gün süre ile kiliseye gitmesine izin verilmeyecekti.”*

- *“Başyazman iş dağıtımında birine karşı bir diğerinden yana taraf tutarsa, işte kullanılan herhangi bir malzeme ziyan olmasın diye parşömen parçalarını ve ciltleme araçlarını dikkatle muhafaza etmezse, yüz elli kez diz çökme cezası çekecek ve kiliseye gitmesine izin verilmeyecekti.*”

9. yüzyılda, yazmanlar ve kütüphaneciler tarafından işlenen kabahatler için verilen cezaları içeren bu liste, Theodore’un reformlarının ne kadar geniş kapsamlı olduğunu, kütüphane ve yazmanlıktaki günlük faaliyetlere kadar nüfuz ettiğini göstermektedir. Ayrıca typikonlar ve diğer Stoudite belgeleri de 10. yüzyılda Athos Dağı’nda koenobitik manastırcılığın kurulmasının temelini oluşturmuştur (Parry, 2021, s.151).

Stoudios Manastırı yazı atölyesinde üretildiği bilinen yirmi beş el yazmasından dördü Yeni Ahit'tir (diğer elyazmaları ağırlıklı olarak *Patristik Homiliyeler*, *Menologion*, Theodore Studite'nin eserleri ve mezmurlardır).

Stoudios yazı atölyesinde (Scriptorium) üretildiği bilinen hiçbir ders kitabı yoktur. Bunlar ya günümüze ulaşmamıştır ya da hala keşfedilmeyi beklemektedir. Stoudios Manastırı kütüphanesi, kitapların sorumlusunun (*βιβλιοφύλαξ- bibliophylax*) gözetimi altında sandıklarda tutulan el yazmalarıyla doludur. Rahipler tarafından okunan el yazmalarının çoğu manastırda üretilmiştir, ancak bazı kitaplar muhtemelen bağışlanmıştır. Stoudios Manastırı yazı atölyesinde, bir *protokalligraphos* tarafından denetlenen birkaç *kalligraphoi* vardı. Yazmanlar işlerinde ihmalkâr davranırlarsa, örneğin; düz çizgilere uymazlarsa ya da vurguları ve noktalama işaretlerini atlarlarsa; kopyaladıkları metnin dışına çıkarlarsa, protokalligraphos'a itaat etmezlerse; parşömene ve aletlere dikkat etmezlerse cezalandırılırlardı (Kavrus-Hoffmann, 2016, s.127).

2.5. İNANÇ VE SANATIN BİRLEŞİMİ: BİZANS RESİMLİ EL YAZMALARI

Bizans dünyasında sanat, teoloji ve manastır bağlılığı arasındaki etkileşimi ortaya çıkarmak için, Bizans manastırlarının Hıristiyan sanatının gelişimine ışık tutan resimli el yazmalarına bakmalıyız. Resimli el yazmalarındaki görsel güzellik, ilahi olanla bağlantı kurarak okuyucunun ruhani deneyimini geliştirmede sembolik ve didaktik bir rol oynamaktadır.

El yazmalarındaki resimler Bizans İmparatorluğu'nun kültürü, imparatorluk ideolojisi, dini inançları ve sanatının evrimi ve yayılması hakkında fikir vermektedir. Dolayısıyla resimli el yazmaları, içinden çıktıkları toplumu yansıtır. Taşınabilir olmaları onları diplomatik hediyeler ya da yabancılar tarafından edinilen eşyalar olarak değerli kılıyordu. Bu şekilde, bu kitaplar Bizans sanatı ve kültürünün Batı Avrupa ve Arap dünyasındaki elçileri olarak hareket etmişlerdir. Bugün bu el yazmalarının birçoğu Bizans'ın tarihi sınırlarının ötesindeki kütüphanelerde bulunmaktadır ve birçoğu da henüz

yayımlanmamıştır. Bizans'ta üretilen kitapların büyük çoğunluğu resimlendirilmemiştir. Resimli olanlar ise özel bir ilgiyi hak etmektedir. Tıpkı yazılı metinler gibi, resimler de Bizans'ın maddi kültürüne, imparatorluk ideolojisine ve dini inançlarına olduğu kadar Bizans sanatının gelişimine ve yayılmasına da tanıklık eder. Bu anlamda resimli kitaplar, onları üreten ve kullanan toplumu yansıtır. Taşınabilir olduklarından diplomatik hediye olarak kullanılabilir ya da yabancılar tarafından edinilebilirlerdi. Bu gibi durumlarda Bizans sanatı ve kültürünün Batı Avrupa ve Arap dünyasındaki "elçileri" olmuşlardır. Bunların çoğu bugün eski Bizans toprakları dışındaki kütüphanelerde saklanmaktadır; pek azı ise yayımlanmamıştır. Resimli el yazmaları, geç antik dünyada kodeksin rulonun yerini almasıyla gelişmiştir. Korunmuş en eski kopyalar Latince el yazmaları olsa da resimli el yazmaları, genel olarak kitapların öneminin ve gördükleri saygının iyi bilindiği Bizans medeniyetinde önemli bir unsur haline gelmiştir (Tsamakda, 2017, s.9).

Resimli el yazmaları, Bizans İmparatorluğu boyunca sanatçılar tarafından her daim referans alınan kaynaklar olmuş ve İmparatorluk genelinde çeşitli sanatsal üretimlerde ikonografileri kullanılmıştır. Erken dönemde, bu el yazmaları daha çok İskenderiye'de, Helenistik etki altında gelişmiştir. İlk başta rulo formunda olan bu yazmalar, daha sonra yerini daha taşınabilir ve koruyucu olan kodekslere bırakmıştır. İmparator Konstantinos (324-337), 4. yüzyılın başlarında Konstantinopolis'i başkent olarak seçmiştir ve zamanla Konstantinopolis, Doğu'nun büyük bir metropolü haline gelmiştir. Başlangıçta çeşitli kültürel etkiler; Helenistik, Süryani süslemeci gelenekler etkili olmuş, ancak 6. yüzyılda İmparator Justinian döneminde imparatorluk tarzı ortaya çıkmıştır. 8. ve 9. yüzyıllarda ise ikonoklazm nedeniyle yaşanan dini resim karşıtlığı, dekorasyon anlayışında Doğu'ya yönelim getirmiştir (Milliken, 1947, s.50). İkonoklazm döneminde, figüratif dini imgelerin yaratılması büyük oranda kısıtlandığı ve hatta yasaklandığı için, sanatçılar figüratif olmayan sanat eserleri ve süslemelere yönelmişlerdir. Bu dönemde resimli el yazmalarında, insan figürlerini içeren tasvirler yerine, inisyaller, kenar süslemeleri ve iç içe geçmiş desenler gibi dekoratif elementlere daha fazla önem verilmiştir. İkinci büyük Rönesans ise Makedonya İmparatorları ve Komnenos Hanedanlığı dönemlerinde gerçekleşmiştir.

Bizans el yazma sanatı, mozaik, duvar sanatı ve ikona ile birlikte, Bizans'ın temsili sanatlarının en etkili ifadesini bulduğu başlıca araçlardan biriydi. Her biri belirli bir amaca hizmet etse de bu formların birbiriyle iç içe geçmiş bir gelişim süreci vardır.

Örneğin, 6. yüzyılda Viyana Genesis'teki *Yusuf'un Potifar'ın Karısı Tarafından Baştan Çıkarılması* Sahnesi, bir dizi hızlı ve dramatik sahne ile anlatılır. Bu tür canlı hikâye anlatımı, günümüz sinemasının köklerini oluşturan bir sanat biçimidir. İkonoklast dönem sonrası ise, Bizans sanatı kendini yenilemek için klasik modelleri benimsemiştir. Bu durum, özellikle Makedonya hanedanı döneminde, antik dönem sanatının yeniden canlanmasıyla ilişkilidir ve bu döneme *Makedonya Rönesansı* adı verilmiştir. Bu etkiler, Bizans sanatının hiçbir zaman tamamen modası geçmemesini sağlamıştır. 11. yüzyılda, klasik modelin çok ileri götürülmesinin Bizans sanatının Hıristiyan karakterine zarar verebileceği korkusuyla, biçemsel olarak klasik anlayışı terk etmeden, daha fazla ruhani derinlik arayan yeni bir sanatsal yaklaşım ortaya çıkmıştır. Örneğin, Sina'daki bir el yazmasında (Lectionary Cod. 204), İncil yazarı Markos'un ince oranları ve hafifçe hareketli pozları, bu amaca yönelik bir sanatsal yaklaşımı gösterir (Weitzmann, 1975, s.1-9).

Sanat tarihinde, üslup analizi ve gelişimini belirlemek için kesin tarihli anıtların kullanılmasının önemine vurgu yapan Kurt Weitzmann, 11. yüzyıl Bizans resim sanatının tanımlanması ve karakterizasyonu üzerine ele aldığı metninde (1967, s.207), bu yüzyılın başlangıcında üsluplarının önemli ölçüde değişip değişmediği sorusunu gündeme getirir ve bu değişikliklerin doğal değişimlerden daha belirgin olup olmadığını sorgular. 11. yüzyıl için, resimlerin, metinlerle olan ilişkileri nedeniyle, tarihlemesi en uygun materyal olarak öne çıktığını çünkü bu dönemden birçok el yazması resminin kesin tarihlerle veya tarihsel ve paleografik kanıtlarla ilişkilendirilebildiğini söyler. İkonaların analizi konusunda, Sina Dağı'nda keşfedilen yüksek kaliteli ikonalarla güncel bir konu haline gelmiş olsa bile, bu ikonaların kesin tarihlendirilmesinin zor olduğunu ve genellikle el yazmalarındaki resimlere bağlı olduğunu söyler. Anıtsal resimlerin, özellikle mozaiklerin, 11. yüzyıl içinde daha az tarihlendirme sorunu teşkil ettiği, ancak korunma durumlarının düzensiz olması nedeniyle de bu dönemin üslup gelişimine dair tam bir resim sunmadığını

belirtir. Dolayısıyla, bir üslup gelişimine dair kronoloji oluşturulurken el yazması resimlerine odaklanmanın daha uygun olduğu sonucuna varılır.

10. yüzyıl, özellikle İmparator Konstantinos VII. Porphyrogenetos (913-959) döneminde, Makedonya Rönesansı zirve yapmıştır ve el yazması resimleri sanatın odak noktası olmuştur. Bu dönemin öne çıkan eserleri arasında *Paris Psalteri* (Cod. Gr.139)[9], Vatikan'daki *Joshua Roll* (Cod. Palat. Gr. 431)[10] ve Athos Dağı'ndaki Stavroniketa'daki İnciller (Cod.43) bulunmaktadır. Bu eserler, canlanma hareketinin en bilinen ve en etkileyici örnekleri olarak kabul edilir. 10. yüzyılın sonlarına doğru, II. Basil için yapılmış Vatikan'daki ünlü *Menologion* gibi çalışmalarla üslup klasikleşmeye ve klişeleşmeye başlamıştır. Ancak, klasik formlar özellikle İsa'nın hayatından sahneleri içeren bir *Lectionary*'de canlılığını sürdürmüştür. Örneğin, *Vaftiz* sahnesinde İsa'nın orantıları uygun olarak tasvir edilmişken, Vaftizci Yahya'nın figürü fiziksel gerçekçilikten daha fazla abartıya kaçmıştır. Havari Andreas'ın duruşunda vücudun dönüşü öne çıkarılmış, Petrus ise daha klasik bir pozisyonda gösterilmiştir. 11. yüzyılın ikinci yarısına doğru, erken Komnenos dönemi üslubuyla Makedonya mirasının birleştiği yeni bir sanatsal ifade biçimi ortaya çıkmıştır. Bu yeni üslup, figürlerin daha keskin hatlarla ve aşırı vurgulanmış vücut esneklikleriyle tasvir edildiğini göstermektedir. 11. yüzyılın sanatı zaman zaman Makedonya Rönesansı'nın etkilerini güçlü bir şekilde yansıtmaktadır ancak bazı eserlerde mekânsal etkilerin büyük ölçüde göz ardı edildiği vurgulanmaktadır. Zayıflatılmış mimari detaylar ve insan figürlerinin havada süzülme izlenimi söz konusudur. 11. yüzyılın üçüncü çeyreğinde, Moskova Tarih Müzesi'nde bulunan ve 1063 tarihli bir Menologion'un (Cod. 382) resimlerinde figür üslubundaki soyut eğilimler büyük ölçüde yoğunlaşmıştır. Vaftizci Yahya'nın hayatından sahneler, doğumu, başının kesilmesi ve başının bulunması oldukça kabataslak bir şekilde, orantı, hareket ve vücudun duruşu belli bir şekilde göz ardı edilerek işlenmiştir. Böylece klasik gelenekten, Makedonya dönemindeki herhangi bir resimden daha fazla uzaklaşmıştır. Aynı zamanda, dönemin diğer eserlerinde, özellikle Athos Pantokrator Manastırı'ndan gelen Mezmurlar ve Yeni Ahit kitabında daha incelikli bir üslup gözlemlenmiştir.

[9] Paris Psalter'i için bkz. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f1.planchecontact (Erişim: 24.04.2024).
[10] Joshua Roll'un birinci kısmı için bkz. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.gr.431.pt.A, ikinci kısmı için bkz. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.gr.431.pt.B (Erişim: 24.04.2024).

Moskova Menologionu'nun (Cod.382) resimlerinde görülen daha soyut biçimlere yönelik eğilimler, 1066 yılında Studios manastırında Theodore adlı keşiş tarafından yazılmış ve "tez çalışmasının konusu" olan *Theodore Psalteri'*nde [11] de görülmektedir.

Bu dönemin sanatsal üretiminde, fiziksel gerçeklik azaltılarak, daha çok ruhani ve sembolik ifadeler üzerine odaklanılmıştır. Bu durum manastır yaşamının idealleri ve mistik yaklaşımlarıyla uyumludur. Ayrıca, bu sanatsal yaklaşımın, manastırların edebi ve dini metinlerinde de benimsendiğini, özellikle de ayin kitapları gibi dini pratiklerde kullanılan metinlerde bu tarzın etkilerinin gözlemlendiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Mezmurlar, İnciller ve Menologion gibi eserlerin, 11. yüzyılın ikinci yarısındaki resim döngülerinde önemli yenilikler ve zenginleştirmeler yapılmıştır ve bu yeniliklerin genellikle çeşitli kaynaklardan türetilen sahnelerin yeniden düzenlenmesiyle gerçekleşmiştir. Weitzmann'a göre bu eserlerde (Moskova Menologionu (Cod.382) ve Theodore Psalteri), figürler orantısız ve düz bir şekilde çizilmiş, derinlik yanılsamasından yoksun manzaralar içerisine konumlandırılmıştır. Bu tarzın, dönemin manastırlarında, özellikle de Studios manastırında geliştirildiğini ifade eden Weitzmann, manastırlardaki, mistik ve çileci mistisizmin sanatsal ifadesi olarak resimlerde soyutlama ve stilize figürler kullanıldığına dikkat çekiyor. İnsan figürleri son derece uzun ve düz olarak tasvir edilmiştir; bu özellik, süsleyici bir etkiye sahip olan fakat özel bir vurgu yapmayan altın çizgilerle pekiştirilmiştir. Bu yüksek derecede soyutlama, insan vücudunun hafifliğini görsel bir ifade aracı olarak kullanarak, manastırcılığın çileci ruhunu vurgulayan bir özellik olarak yorumlanabilir (1967, s.210-211).

11. yüzyıl ikonografisindeki en büyük değişiklik, daha betimsel olan resimlerin, giderek artan bir litürjik karmaşıklığa dönüşmesidir. Daha önce var olan litürji sanatı, bu yüzyılda tüm dini resim dallarında baskın bir öğe haline gelmiştir. Mezmurlar, Menologionlar ve özellikle İnciller gibi önde gelen dini metinlerin yoğun bir şekilde resmedilmesi, yeni güçlenen bu konumun bir göstergesidir (Weitzmann, 1967, s.224).

[11] Çalışmanın esas konusu olan Theodore Psalteri ile ilgili detaylar için III. ve IV. Bölümlere bakınız.

Bizans sanatı, dogmatik inançları temsil etmek için özlü resimsel araçları kullanmıştır. Özellikle Orta ve Geç Bizans dönemlerinde, bu yaklaşım litürjik sanat olarak mükemmelleşmiştir. Sanatsal üslup ve ifadedeki evrime genel hatlarıyla baktıktan sonra tez çalışmasının konusu olan Theodore Psalteri'ni daha detaylı incelemek için, el yazmalarının ruhani ve sanatsal açıdan en zengin yönlerinden biri olan *psalter*lere bakmamız gerekmektedir. Erken Bizans dönemine kadar uzandığı bilinen bol ve çeşitli resimler içeren ikinci litürjik kitaplar psalterlerdir (Mezmur kitapları).

2.5.1. Kutsal Metinlerdeki Sanat: Psalter Geleneği

Günümüze dek ulaşan Yunanca el yazmaları arasında psalter olanlar, İncil kitaplarından sonra en yaygın ikinci metin türüdür. Psalterlerin orijinal dili Yunanca olmadığı için, Yeni Ahit gibi değerlendirilmemiş ve Yunanca İnciller kadar ilgi çekmemiştir Mezmurların Yunanca el yazmalarında en sık rastlanan başlığı "*psalterion*" (ψαλτήριον) şeklindedir. Ancak, bu aynı zamanda bir müzik aletine de verilen bir isimdir (Parpulov, 2014, s.52). Mezmurlar, Hıristiyanlıkta Davud'un Mezmurları olarak bilinir ve Eski Ahit'in bir parçasıdır. Aslen İbranice olarak bestelenmiş ve yedi yüzyıl boyunca bir araya getirilmiş ilahiler veya şarkılar külliyatı olan mezmurların İsa'nın atası olan Kral Davud (Davud'un imgesi resimli mezmurlarda belirgin bir şekilde yer almıştır) tarafından yazıldığı varsayılmaktadır. Yüz elli kıtadan oluşur. Ancak, bu mezmurların bir kısmının zaman içinde farklı yazarlar tarafından genişletildiği düşünülmektedir. Hristiyanlar arasında, bu kitaba daha sonra eklenmiş olan yüz elli birinci kıtanın apokrif, yani kanonik olmayan bir metin olduğu görüşü yaygındır (Kaya Zenbilci, 2017, s.743).

Irmcher, Kazhdan ve Lowden'a göre, "Mezmurlar, bir bahçe gibi, diğer kitaplardaki her türlü içeriği barındırır ve bunları müzikal bir biçime dönüştürür; aynı zamanda kendine has özellikler de sergiler." (1991, s.1752).

Psalterlerin içindeki metin olan mezmurlar, başlangıçta dini ilahiler olarak bestelenmiş ve Hıristiyanlar da Yahudiler gibi bunları ayinlerinde kullanmaya devam etmişlerdir. Mezmurların tamamı ya da tek tek mezmur dizeleri toplu ibadet sırasında uygun anlarda

söylenirdi. Mezmurlar, Kutsal Kitap'ta benzersiz bir yapıya sahiptir ve beş bölüme ayrılmış yüz elli ayrı parçadan oluşmaktadır. Her bir bölümün son mezmuru hem kendisine hem de kitabın ilgili bölümüne ait bir doksoloji (Tanrı'ya övgü şarkısı) ile sonlanır. Kitabın son mezmuru ise, beşinci ve son doksoloji olarak işlev görür. Çoğu mezmurun başında bir başlık bulunur ve bu başlıklar, mezmurların hem dinsel hem de şiirsel bir nitelik taşıdığını gösterir. Mezmurlar, övgü ve şükran, yakarış, öğreti, iman ve günah itirafı gibi çeşitli duygusal ve soyut temaları kapsar. Genellikle bir mezmur içinde birden fazla duygusal tema işlenir ve yazar duygu türlerinden birinden diğerine geçiş yapar. Mezmurlar, sadece şiirsel değil, aynı zamanda müzikal bir yapıya sahiptir. Metinlerde sıkça "şarkı söylemek" ve "şarkı" kelimeleri geçer. On beş mezmur müzik aletlerinden bahseder ve bu aletler beş kitaba yayılmıştır. Özellikle ilk üç kitapta birçok mezmurun başlığında müzikal talimatlar bulunur; bu talimatlar genellikle "baş müzisyen/koro şefi için" şeklinde basit bir ifade taşır, ancak bazen daha karmaşık ve anlaşılması zor talimatlar içerir. Bu müzikal talimatlar, elli beş mezmurun halka açık bir şekilde icra edilmesini önerir (Beckwith, 1995, s.1-3).

Mezmurlar, Eski Ahit'in en sık kopyalanmış dini metinlerinden biridir. Bu metinlerin resimli kopyalarının 9. yüzyıla ait *Khludov Psalteri* (Rusya-Ulusal Tarih Müzesi-MS.D.129,) el yazmasından esinlenilerek üretildiği düşünülmektedir Athos Dağı Pantokrator Manastırı'nda bulunan *Pantokrator Psalteri* (Cod. 61) ise aynı yüzyıla ait bir diğer örnektir (Kaya Zenbilci, 2017, s.99; Anderson, 1988, s.552).

Daha sonraki bir dönemde, 1066 yılının Şubat ayında Stoudios Manastırı'nın yazı atölyesi'nde (Scriptorium) tamamlanan ve tez çalışmasının esas öğesi olan British Library'deki *Theodore Psalteri* (Add MS 19352,) gibi manastır kökenli diğer nüshalar da üretilmiştir. 11. yüzyıl içinde üretilen *Bristol Psalteri* (British Library Add MS 40731) ve *Barberini Psalteri* (Barb. gr. 372, BAV) gibi diğer manastır kökenli örnekler de içerdikleri marjinal resimlerle dikkat çeker (Kaya Zenbilci, 2017, s.99).

Kondakov, psalterlerde yer alan resimlerin konularını kategorilere ayırmıştır (1886, s.175). Birinci bölümde, Davud'un kehanetlerini ve bu kehanetlerin Eski Ahit, Yeni Ahit ve Kilise tarihi ile olan paralelliklerini ve karşılaştırmalarını içeren resimler yer alır.

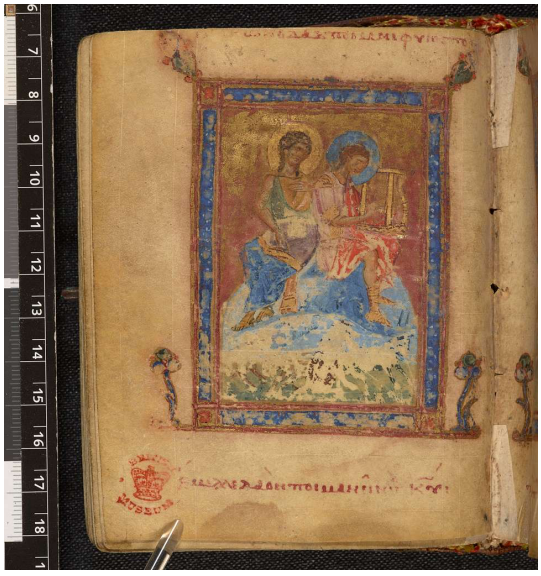
İkinci bölümde, Davud'un hikâyesinden alınan temaları içeren öğretici ve lirik nitelik taşıyan resimler vardır. Üçüncü bölümde, alegoriler ve benzetmeler içeren sembolik ve ahlaki öğretilerin olduğu resimler gelmektedir. Dördüncü bölümde, metinde geçen olayları, karakterleri veya nesneleri, sembolizm ve düzenleme ile zenginleştirilerek (örneğin kişileştirme yaparak) detaylı bir şekilde zenginleştirerek anlatılan resimler vardır. Son olarak beşinci bölümde ise dini figürler veya sahneleri içeren ikonografik resimler gelmektedir. Theodore Psalteri ve Barbarini Psalteri'nde çoğunlukla ikinci ve dördüncü bölümdeki resimlerle karşılaşılmaktadır. Bu iki psalterde en önemli rol lirik resimlere aittir. Bu resimlerde yer alan konuların amacı izleyiciyi eğitmektir.

Tikkanen, Bizans mezmur resimleri marjinal (manastır kökenli) ve aristokrat düzenlemelerin tanımını geliştirmiştir. Tikkanen, mezmurları tipolojik, ahlaki, sembolik, litürjik ve polemik kategoriler açısından analiz ederek bu kategorileri geliştirir. Mezmur resimlerinde bu didaktik ve litürjik kimliğin birbiriyle ilişkili olduğu konusunda ısrar eden Tikkanen, resim biçiminin öncelikle kilisenin sabit doktrinel sistemini takip ettiğini savunur. Ardından liturjiyi, teolojik bilginin edinilmesi için birincil bir araç olarak ele alır (1895, s.27-83).

Bizans el yazmalarında yer alan figüratif resimler, sayfada bulundukları yer ve kapladıkları alan açısından farklılık göstermektedir. Tam sayfa minyatürler içerecek şekilde tasarlanan psalterlerde genellikle mezmurlar ve ilahilerin (hymn) sözde yazarlarının portreleri ya da hayatlarından sahneler yer alırdı. Bunlar ya cildin başında bir araya getirilir ya da her bölümün açılışından önce kitabın içine serpiştirilirdi. Bu kitaplar *aristokratik psalterler* olarak bilinir. Paris, Bibliothèque Nationale de France'da bulunan MS. Gr. 139 (Paris Psalter) ve British Library'deki Add. 36928 envanter numaralı el yazması kitap bu tür el yazmalarının tipik bir örneğidir (Bkz. Resim 1, Resim 2). Özellikle f.1v (Paris Psalter) ve f. 44v'de (Add. 36928) Davud, omzunun yanında rahatça dinlenen Melodia'nın (Melodi) kişileştirimi eşliğinde sürülerine serenat yaparken tasvir edilmiştir. Bu resim hem geleceğin kralının mütevazı başlangıcını hatırlatır hem de mezmurların şarkı olarak bestelendiğinin görsel bir göstergesidir.



Resim 1. Aristokratik Psalter örneği (“Paris Psalter” MS. gr. 139)
Paris, Bibliothèque Nationale de France, f.1v. (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f6.item).



Resim 2. Aristokratik Psalter örneği (Add. 36928, British Library, f.44v).

Resimler, sıklıkla cetvelle çizilmiş sütunlar ve satırlarla sınırlı alanlarda, bir folyonun (sayfanın) tamamını ya da yarısını kaplayacak şekilde yerleştirilir. Yarım sayfa boyutundaki resimler sayfanın üst veya alt bölümünü kaplar. İmparator ve onun heyeti ya da İncil yazarlarının portreleri gibi örnekler genellikle tüm sayfayı doldurur. Kutsal metinlere dayanan hikâye anlatımları da tam sayfa olarak tasarlanabilir. Portreler ve belirli temalar üzerine oluşturulan kompozisyonlar ise süslemelerle daha gösterişli bir görünüm kazanabilir.

Bir başka tür olarak ise marjinal psalterler gelir (Bkz. Resim 3., Resim 4.). Folyonun üst, alt, sol veya sağında kalan boşluklara; yani metnin kenarlarına ve marjlara rastgele yerleştirilmiş küçük boyutlu figürler veya sahneleri içerir. Bu tür sahneler, sinematografik bir anlatım tarzıyla birden fazla konuyu betimleyebilir. Marjinal resimlerle süslenmiş bu el yazmaları genellikle manastırlara mal edilir ve çoğunlukla psalterlerle ilişkilendirilir. İkonoklazmın sona erdiği 9. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yaklaşık beş yüz yıl süren bir dönemde Bizans el yazması üretiminde psalterler önemli bir rol oynamıştır. On adet psalter el yazması bu tür marjinal minyatürler içermekte olup, bu el yazmalarının "manastırsal" olarak adlandırılması, özellikle Theodore Psalteri'nin manastır kökenli olduğunun kesin olarak bilinmesiyle desteklenir. Theodore Psalteri korunmuş olanlar arasında üretim yeri açıkça bilinen tek örnek olarak dikkat çeker (Kaya Zenbilci, 2017, s.87-88).



Resim 3. 9. yüzyıl marjinal Psalter örneği (Khludov Psalteri)
Государственный исторический музей (Moskova Devlet Tarih Müzesi), f.67r.



Resim 4. 11. yüzyıl marjinal Psalter örneği (Barberini Psalteri Barb.gr.372)
Biblioteca Apostolica Vaticana, f.47v-48r (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372).

Marjinal psalter resimlerine dair var olan örnekler 9. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Her bir mezmur benzersiz özelliklere sahip olmasına rağmen, resimler ortak ikonografik temalar ve tipler içermektedir. Theodore Psalteri, bu türün gelişiminde zirveyi temsil ederken, Barberini Psalteri ise gelişim sürecinde bir geçiş aşamasını ifade eder. 9. yüzyıl psalterleri'nde, (Khludov Psalteri ve Pantokrator Psalteri), dini ve siyasi temalar ön plana çıkmıştır. İkonofil ve ikonoklast çatışmalarını yansıtan resimler dikkat çekmektedir (Bkz. Resim 5, Resim 6). Bu el yazması psalterlerin resimlerinde sıkça, zafer ve yenilgi temaları da işlenmiştir. Örneğin, Nikephoros'un İsa'nın kırpılmış bir ikonunu tutarken gösterildiği veya ikonoklast patrik VII. Ioannis'i (Gramerci) çiğnerken resmedildiği sahneler bu çatışmaları simgeler. Tüm bu sahnelerin ardında psalterlerin ana motifi yatar: "*iyilik kötülüğe karşı zafer kazanır*". İkonoklast tartışmalarıyla bağlantılı temalar daha sonraki marjinal psalterlerde tekrarlanırken, bunlar azizler kültüyle bağlantılı diğer temalarla desteklenir. İyiliğin kötülüğe karşı zafer kazanması teması daha kesin bir hale getirilmiştir: "*Tanrı adil insanın dualarına cevap verir ve onu düşmanlarından korur*." Bazı psalterlerin resimleri, belirli azizlerin erdemleriyle uyumlu olarak seçilmiştir, örneğin Aziz Petrus veya Ioannes Khrisostomos gibi isimlerin yer aldığı resimler bu örnekler arasındadır (Walter, 1982, s.55-61).

Psalterlerin marjinal resimleri, dönemin dini, kültürel ve siyasi atmosferini yansıtan önemli bir sanatsal ifade biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu resimler, psalterlerin metinlerine derinlik katmakla kalmayıp, aynı zamanda dönemin toplumsal ve dini dinamiklerine ışık tutar niteliktedir.



Resim 5. Khludov Psalteri. I. Nikephoros, Konstantinopolisli VII. Ioannes'i çiğnerken, f.51v.



Resim 6. Pantokrator Psalteri.
İmgelerin savunucusu I. Nikephoros, üzerinde İsa'nın resmi olan bir madalyon tutarken, sağ üstte VII. Ioannes, altta ise imgelere tapınmayı kınayan 815 Konsili yer almaktadır, f.16a.

3. BÖLÜM

THEODORE PSALTERİ

1853'ten bu yana British Library'de MS Add 19352 envanter numarasıyla muhafaza edilen Theodore Psalteri, Bizans'tan günümüze ulaşan özenle süslenmiş ve zengin görsel içeriğe sahip el yazmalarından biridir. Şubat 1066'da Konstantinopolis'te yapımı tamamlanan ve iki yüz sekiz adet folyodan oluşan el yazması, 440 adet resim içermektedir. Bizans İmparatorluğu'ndan günümüze ulaşan eksiksiz resimli psalterlerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Dini reform ve sanatsal canlanmanın damgasını vurduğu Bizans İmparatorluğu'nun kültürel olarak zirvede olduğu bir dönemde yaratılan bu psalter, sadece bir litürji metni olarak değil, aynı zamanda resimli el yazması sanatının bir baş yapıtı olarak da hizmet etmiştir.

Theodore Psalteri, Bizans sanatının en dikkat çekici el yazmalarından biridir ve aşağıda belirtilen kodikolojik özelliklere sahiptir (Kaya Zenbilci, 2017, s.17):

- Psalter 23x22 cm boyutlarında, neredeyse kare bir formatta hazırlanmıştır.
- Metin, yüksek kaliteli parşömen üzerine yazılmıştır.
- Toplamda 217 folyo içermektedir.
- El yazması, 208 folyo üzerinde toplam 440 adet resim içermektedir ve 35 adet inisyal süslemesi bulunmaktadır. Resimler, pigmentlerin bir bağlayıcı madde (genellikle yumurta akı) ile karıştırılarak uygulanmasıyla elde edilen bir boya türü olan tempera tekniği kullanılarak boyanmıştır.
- Metin, antik Grekçe yazılmış ve her sayfada tek sütun halinde, 22 ila 23 satır[12] içermektedir.

[12] Metin bloğunun yüksekliği, satır sayısı ve satır yüksekliği gibi değişiklik gösterir. Örneğin, f.107r'de satır sayısı 21, blok 15,3 cm boyunda ve satır yüksekliği 0,8 cm'dir; f.139v'de satır sayısı 22, blok 14,4 cm ve satır 0,7 cm'dir; f.178r'de satır sayısı 23, blok 15,5 cm ve satır 0,75 cm'dir; f.202v'de satır sayısı 24, blok 15,9 cm ve satır 0,65 cm'dir (Barber, 2000).

El yazmasındaki baskın yazı 11. yüzyıla özgü küçük "*perlschrift*'tir"[13]. Vurgulu pasajlar ve başlıklar için yaldızlı bir majüskül kullanılmıştır. Bazı bölümler, başlıklar ve mezmur ayetlerinin ilk harfleri karmin mürekkebi üzerine altınla yazılmış olsa da metin, cetvelli çizginin altına kahverengi mürekkeple yazılmıştır (Barber, 2000b, s.1). El yazması boyunca her mezmur ayetinin baş harfleri ve her mezmur başlığı için de altın yazı kullanılmıştır (Lowden, 2000, s.5).

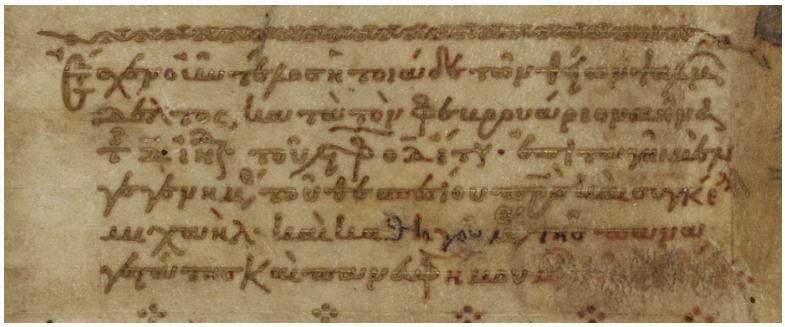
Theodore Psalteri Konstantinopolis'teki Stoudios Manastırı'nın idari ve ruhani lideri olan Başrahip için, manastırın kıdemli bir papazı olan baş piskopos Kaesarea'lı Theodore tarafından hazırlanmıştır. El yazmasının sonunda 207v, 208r folyolarında (Bkz. Resim 7, Resim 8) bulunan ithaf duası ve el yazmasının kim tarafından, ne zaman ve nerede yazıldığı gibi bilgileri içeren bir not olan *kolofon*[14], bu el yazmasının üretimi hakkında kesin bilgi sağlamaktadır. Kolofon bu kitabı, belirli bir zamanda, belirli bir yerde, belirli bir kullanıcı için, belirli bir kişi tarafından yazılmış bir kitap olduğunu belirterek tamamlar (Barber, 2007, s.97).



Resim 7. Theodore Psalteri. Kolofon ve ithaf sayfası, f.207v – f.208r.

[13] 9. yüzyılda ve 10. yüzyılın başlarında Yunanca kitap yazımında görülen büyük çeşitliliği, 10. yüzyılın ikinci yarısını ve 11. yüzyılın büyük bölümünü kapsayan ve perlschrift olarak adlandırılan tek bir kitap yazımının hâkim olduğu uzun bir dönem izlemiştir. Makedonya hanedanının (MS 867-1057) ve özellikle de II. Basil'in (976-1025) hükümdarlığının doruğa ulaştığı Bizans'ın "Altın Çağı"na denk gelen bu dönemin baskın yazısı, Perlschrift ya da "İnci Yazısı"dır. Erişim: https://spotlight.vatlib.it/greek-paleography/feature/5-bouletee-and-perlschrift

[14] Kolofon, ilk yayımından bu yana bu el yazmasının tarihlendirilmesinde temel teşkil etmiştir. Kolofon metninin tamamı ilk kez Ferdinand Piper tarafından yayımlanmıştır. Detaylı bilginin yer aldığı çalışma: "Verschollene und ausgefundene Denkmäler und Handschriften," Theologische Studien und Kritiken 34 (1861), 481.



Resim 8. Theodore Psalteri Kolofonu, f.208r.
(British Library Medieval Manuscript Blog)

208r folyosu üzerine yazılmış olan kolofon şu şekildedir (Barber, 2000):

> *"Ἔσχεν οὖν τέλος ἡ τοιάδε τῶν θείων ψαλμῶν / δέλτος κατὰ τὸν φεβρουάριον μῆνα / τῆς δ' ἰνδικτ(ιῶνος). τοῦ ,ϛφοδ' ἔτους, ἐπιταγῇ μὲν / γεγενημένῃ τοῦ θεσπεσίου πατρὸς καὶ συγκέλλου / Μιχαὴλ καὶ καθηγουμένου τῆς πανα/γιωτάτης καὶ πανευφήμου μονῆς / Χειρὶ δὲ γραφὲν καὶ χρυσογραφηθὲν / Θεοδώρου μοναχοῦ πρεσβυτέρου τῆς αὐτῆς μονῆς καὶ βιβλιογράφου τοῦ ἐκ Και/σαρείας, ἧς ποιμὴν καὶ φωστὴρ ὁ κλεινὸς / ὤπται καὶ λαμπρὸς Βασίλειος ὁ τῷ / ὄντι μέγας καὶ ὢν καὶ καλούμενος Χριστῷ ἄνακτι δόξα καὶ κράτος πρέπει."*

Çevirisi ise şöyledir:

> *"İlahi Mezmurlar'ın bu cildi 6574 [yani MS 1066] yılının dördüncü indiksiyonunun[15] Şubat ayında, ilahi esinli peder ve synkellos[16] Mikhael'in, her şeyden kutsal ve her şeyden kutsanmış manastırın baş rahibinin emriyle tamamlandı. Aynı manastırın rahibi olan Kaesarealı yazman Theodore'un eliyle, altınla yazılmış ve süslenmiş, şanlı ve parlak Basil'in çoban ve aydınlatıcı olarak göründüğü; gerçekten büyük olan ve böyle adlandırılan Basil için. Tüm yücelik ve güç Kral Mesih'e aittir!"*

Theodore Psalteri yalnızca kendisi başlı başına bir sanat eseri olduğu için değil aynı zamanda Bizans el yazması üretimi tarihinde ve anlayışında sabit bir tarih verdiği için de değerlidir. Manastırın adı kaybolmuş olsa da el yazmasından bunun Konstantinopolis'teki Stoudios Manastırı olduğuna dair güçlü kanıtlar vardır.

---

[15] Bizans İmparatorluğu döneminde kullanılan bir zaman ölçüm sistemiyle ilgilidir. Mutlak kronolojik kesinlikten yoksun olmasına rağmen indiksiyonel tarihleme günlük yaşamda ve yönetimde kullanılmıştır (Oikonomides, 1991, s.993). Lat. *indictio:* Gr. ἡ ἰνδικτιων, ἠἐπινέμησις, kanunların, yazıtların ve kroniklerin tarihlerinin belirlenmesinde bir referans noktası olarak kullanılan 15 yıllık bir döngü veya dönemdi (İndiksiyon, 2024).

[16] Milattan sonra 5. yüzyılda bu terim bir patriğin danışmanı ve yoldaşı anlamına geliyordu. Kural olarak bu kişi patrikle birlikte yaşıyor, onun konutunu ya da "hücresini" paylaşıyordu. 6. yüzyıldan itibaren, patriğin yardımcısı olarak sahip olduğu nüfuz ve önem sayesinde, sık sık boşalan triarkal tahta geçerdi. 10. yüzyılda, hüküm süren patriğin halefi olarak görülmeye başladı (Papadakis, 1991, s.1993-1994).

Kolofondaki ithaf'ta yer alan *"...şanlı ve parlak Basil'in çoban ve aydınlatıcı olarak göründüğü; gerçekten büyük olan ve böyle adlandırılan Basil için."* cümlesi 4. yüzyılda yaşamış önemli bir Hıristiyan teologu ve kilise babası olan ve özellikle manastır hayatı ve topluluk kuralları üzerine yazdıklarıyla tanınan Aziz Basileios'u (Büyük Basil) akla getirmektedir. "Çoban ve aydınlatıcı olarak göründüğü" ifadesi onun dini liderlik rolünü ve manastırcılıkta öncü bir figür olarak önemini vurgulamak için kullanılmış olabilir. Aziz Basileios'un manastırcılık üzerine olan etkisi, manastırların düzenini, rahiplerin yaşam tarzlarını ve dini pratiğin şekillenmesini derinden etkilediği için Basileios'a duyulan saygıyı da ifade etmek istemiş olabilir.

İmparatorluğun başkentindeki en önemli manastırın baş rahibi için üretilen bu el yazmasının Bizans el yazması üretiminin en büyük hazinelerinden biri olduğu yadsınamaz. Bizans sanatını anlamamız açısından son derece önem taşıyan Theodore Psalteri'nde yer alan kolofon metni, el yazmasının üretim sürecine katkıda bulunan iki önemli kişiyi ön plana çıkarmaktadır. İlk kişi, Kaesarea'lı keşiş ve rahip olan Theodore'dur (Θεόδωρος ἐκ Καισαρείας). Theodore, manastırın hem din adamı hem de yazmanı olarak görev yapmaktadır. Bu el yazmasını hem yazan hem resimleyen hem de altınla süsleyen kişidir (Anderson, 1988, s.552).

İkinci kişi ise manastırın baş rahibi olan Mikhael'dir. Başrahip Mikhael kolofonda "*ilahi esenli peder ve synkellos*" olarak tanımlanmıştır. Başrahip Mikhael hakkında daha fazla bilgiye sahip olunmasa da bu psalterin yapımını başlatan kişi ve bu kitabın hamisi olduğu belirtilmektedir. Folyo 207v'de (Bkz. Resim 7) Madalyonun içinde İsa'nın kutsayıcı bir büstü vardır. Altta ve sağda ise, kraliyet kıyafeti giymiş ve bir ilahi taşıyan, ayakta duran, açıkça işaretlenmiş bir Davud figürü vardır. İkisinin arasında ve artık neredeyse kaybolmuş olan üçüncü bir figürün silik izi görülmektedir. Bu sakallı erkek sol elinde bir kitap taşımakta, İsa'ya doğru bakmakta ve sağ eliyle işaret etmektedir. Etrafında yazılı olan metinden ise kimliği anlaşılmaktadır: "*En Kutsal Babamız Mikhael, Başrahip ve synkellos*, *Studite der ki...*" "*Kurtarıcı peygamberinin ve bilge kralının bitmiş kitabını eline al*" der. Resim ve metin birlikte psalterin Başrahip Mikhael'in sol elinde olduğunu göstermektedir.

Davud mezmurların yazarı olarak tanımlanır, ancak bu psaltere sahip olan Başrahip Mikhael'dir ve İsa'ya bu psalteri vermek ona aittir. El yazmasının sonunda, bir yazman-üretici (Kaesarea'lı Theodore), bir koruyucu-hami (Başrahip Mikhael), bir asıl yazar (mezmurların yazarı Davud) ve bir kavramsal alıcı (İsa) gösterilmektedir. Başrahip Mikhael bir kez daha, bu sefer fol. 192r'de (Bkz. Resim 9) Theodore'un altın harflerle yazdığı bir şiirin sonunda İsa'dan bir görev asası alırken tasvir edilmiştir. İsa'nın yarım boy figürü, resmin üst kısmında mavi bir yarım daire içinde yer almaktadır ve bir göksel varlığa Başrahip asası uzatmaktadır. Aşağıda, bu göksel varlık asayı bir Başrahip figürüne uzatmaktadır. Solda Aziz Vaftizci Yahya, sağda Aziz Theodore Studite (Manastır reformcusu) yer almaktadır (Barber, 2000a).



Resim 9. Theodore Psalteri, İsa, Başrahip Mikhael'e Asa Verirken, f.192r.

Resimden en az üç satır yazının çıkarıldığını bazı silinme izlerinden anlaşıldığını dile getiren Anderson (1988, s.558), bir zamanlar Başrahip ve Aziz Theodore Studite (en sağda resmedilen) arasında silinen yazının kesinlikle Başrahip Mikhael'i ve manastırı tanımladığına dikkat çeker.

Bu psalterdeki figüratif varlığı, Başrahip Mikhael'in dini otoritesini ve psalterin okunmasında izlenecek dini prosedürleri veya pratikleri okuyucuya hatırlatmak maksatlı olabilir.

Genel bir prensip olarak, resimli ve süslemeli bir el yazması kitabın üretimi, metnin, satırları yönlendirmek için özel bir cetvel kalıbıyla önceden hazırlanmış parşömen sayfalarına aktarılmasını ve ardından resimler, paneller, büyütülmüş baş harfler vb. şeklinde süslemelerin eklenmesini içeriyordu. Bu çalışma sırası -resimlerden önce metnin yazılması- genellikle gerekliydi çünkü; resimlerin metinde yalnızca yazım süreci tarafından tanımlanan belirli yerlere (örneğin bir bölümün başlangıcı) yerleştirilmesi gerekiyordu. Theodore Psalteri'nde, resimler genellikle her sayfanın geniş kenar boşluklarına boyanmıştır. Bu boşlukların kitabın tasarımına baştan beri entegre edilmiş olduğu ve cetvel deseniyle birlikte planlandığı anlaşılmaktadır (Lowden, 2000, s.5).

Theodore Psalteri, dikey olarak bir araya getirilmiş iki parşömen yaprağının oluşturduğu dört sayfa düzenlemesi ile oluşturulmuştur. El yazması genellikle dört yapraktan oluşan dörtlükler (*quaternion*) şeklinde düzenlenmiştir; bu da her dörtlükte sekiz sayfa olduğu anlamına gelir. Bu yapraklar daha sonra genellikle dört yapraktan oluşan ve yirmi altı dörtlü grup halinde düzenlenmişlerdir. İlk dörtlükte yalnızca yedi yaprak bulunmaktadır çünkü ilk folyo (yaprak çifti) kayıptır. Mevcut yaprakların konumlarından, kesilmiş bir yarım bifolyo olan ve yanlış yerleştirilmiş olan folyo 6'nın aslında bir dörtlüğün sekizinci folyosu olması gerektiği belirlenmiştir. On üçüncü dörtlük, standart sekiz yaprak yerine on yaprak içerir. Bu ek yaprakların, psalterin bu bölümü için özel olarak eklenen görsel ve metinsel malzemelerden kaynaklandığı düşünülür. Bu dörtlük, psalterin orta noktasını da gösterir ve 99v-100r sayfalarındaki önemli görsel içeriklerle dikkat çeker (Bkz. Resim 10, Resim 11). Yirmi dördüncü dörtlük, normalde sekiz yaprak yerine yalnızca dokuz yaprak içerir. Bir yaprak kaybolmuştur ve bu kaybolan yaprak orijinal olarak 192 ile 193. yapraklar arasına yerleştirilmişti. Yirmi altıncı ve son dörtlük, altı yapraktan oluşur ve burada da iki yaprak eksik görünmektedir. F.59v, f.119r, f.119v, f.130r ve f.130v yapraklarından resimler kesilmiştir. F.17v, f.38r, f.118r ve f.137r yapraklarındaki resimler rötuşlanmıştır. F.183v yaprağına da sonradan figürler eklenmiştir (Barber, 2000b, s.19; Lowden 2000, s.6-7).



Resim 10. Theodore Psalteri, f.99v.



Resim 11. Theodore Psalteri, f.100r.

Psalter, Bizans litürjisinde mezmurların kullanımına karşılık gelen ve kathisma olarak adlandırılan yirmi bir birime bölünmüştür. Bu birimler, kilise yılı boyunca değişen sayılarda okunur ve tüm mezmurların yıl boyunca birçok kez okunmasını sağlar. Yaz aylarında her gün bir kathisma okunurken, Pazar günleri ise iki kathisma okunur. Kış aylarında ise günde üç kathisma kadar okunur. Büyük Perhiz döneminde ise günde beş kathisma okunur. Bu uygulama, tüm mezmurların yaz aylarında üç haftada, kış aylarında bir haftada ve Büyük Perhiz döneminde haftada iki kez okunduğu anlamına gelir (Barber, 2000b, s.21).

Theodore Psalterini ilginç ve önemli kılan bir özellik mevcuttur. El yazmasında toplam 440 resimden 269'u, çeşitli karmin mürekkebi ve mavi işaretler sistemiyle belirli metinlere bağlanmıştır (Barber, 2000b, s.3). Metin ile ona eşlik eden resimleri birbirine bağlayan bu bağlantılar, mezmur metninin sözcükleri ile kenar boşluklarını dolduran imgeler arasında tutarlı ve geçerli bir ilişki kurmayı kolaylaştırmaktadır. El yazmasındaki bazı resimlerin bağlantılı oldukları metinlerle bariz bir ilişkisi yok gibi görünmektedir. Örneğin, İsa'nın ya da azizlerin hayatından sahneleri, hatta daha sonraki tarihsel olayları tasvir eden bu resimlerin, bitişikteki mezmurlarla hiçbir ilgisi yokmuş gibi görünmektedir. Ancak, bu bağlantılar Theodore Psalteri'nin resimlerinin mantığını anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, f.11r'de (Bkz. Resim 12.) Mezmur 12:1-8 ayeti yer almaktadır. Sol marjda yer alan göksel varlık figürünün kanadının hemen altında yer alan mavi renkli işaret, Mezmur 12:3'e denk gelen metni işaret etmektedir: *"Sustursun RAB dalkavukların ağzını, büyüklenen dilleri".* Kompozisyonda ayet metniyle uyumlu olacak şekilde, Tanrı tarafından görevlendirilen göksel varlığın kendi ile övünen, dalkavukluk yapan bir kişinin dilini çekip çıkardığı görülüyor.



Resim 12. Theodore Psalteri, f.11r.

Theodore Psalteri'nin en ayırt edici özelliklerinden biri zengin görsel imgelerin bulunduğu canlı renklere sahip resimleridir (Bkz. Resim 13, Resim 14, Resim 15, Resim 16). Altın dolgulu, zengin tonlara sahip mavi ve kırmızı renklerin kullanımı dönemin sofistike pigment işleme tekniklerini yansıtmaktadır.



Resim 13. Theodore Psalteri, f.189v. Görsel Malzemeye Eşlik Eden Davud'un Hayatını Anlatan Şiir.



Resim 14. Theodore Psalteri, f.134r. Pelikan Figürü.



Resim 15. Theodore Psalteri, f.201r. Yunus Peygamberin Hikâyesi.



Resim 16. Theodore Psalteri, f.1v. Krisografi (Altınla yazma) Örneği.

Theodore Psalteri, Ortodoks Kilisesi'nde her yıl "Ortodoksluğun Zaferi" olarak kutlanan 843'teki ikonoklazmın nihai yenilgisini takiben ikonografi ve dini sanatın daha geniş çapta yeniden canlanmasının bir parçasıdır. Theodore Psalteri'ndeki zengin görseller ikonoklazm dönemlerinden sonra dini sanat ve ikonografide yenilenen coşku ve özgürlüğün bir parçası olarak görülebilir. 1066 yılında, ikonoklast tartışmaların sona ermesinden çok sonra, Ortodoks Kilisesi'nde imgelere hürmetin sağlam bir şekilde yeniden kurulduğu bir dönemde oluşturulan Theodore Psalteri'nin ikonoklastik dönem sonrası bir dönemde yaratılması, Bizans İmparatorluğu'ndaki teolojik, kültürel ve siyasi iklimdeki değişimi de gözler önüne serer.

El yazmasındaki sanat ve metinlere, önemli dini çatışmalar yaşamış, Ortodoksluk ve imgelere hürmet merkezli, güçlendirilmiş bir kimlikle ortaya çıkmış bir toplum bağlamında bakılmalıdır. Bizans dini ve kültürel yaşamında ikonografinin zaferini ve yeniden dirilişini somutlaştırması bakımından bu psalter büyük önem taşımaktadır.

Psalterde, dini tasvirlerin yok edilmesini ve bu tür uygulamaların putperestlik olduğu inancına dayanan imgelere saygı yasağını içeren resimler vardır. F.27v'deki resimler (Bkz. Resim 17., Resim 18.) bunun çok iyi birer örneğidir. Mezmur ayeti 26:5'te geçen "*Kötülük yapanlar topluluğundan nefret ederim, fesatçıların arasına girmem."* sözlerini vurgulamaktadır. Resim 1.'de Patrik Nikephoros ve Manastır reformcusu Başrahip Theodore Studite, İmparator V. Leo'nun önünde imgeleri savunurken tam o esnada ikonoklastik piskoposlar İsa'nın resmini beyaz kireç boya ile boyuyorlar (Barber, 2000). "*Kötülük yapanlar topluluğundan nefret eden ve fesatçıların arasına girmek istemeyen*" kişiler, ikonoklast imparatorla tartışırken resmedilen imgelerin savunucuları Konstantinopolis Patriği Nikephoros ve Aziz Theodore Studite ile özdeşleştirilir. İmparator V. Leo, Nikephoros ve Theodore'un ayakta duran figürleri arasında tahta oturmuştur; üçünün de elleri konuşmayı çağrıştıran jestlerle havaya kalkmıştır. Bir yalanlama sahnesini anımsatan bu konuşma jestleri, İsa'nın resmini boyarken gösterilen üç ikonoklast piskoposun eylemleriyle tezat oluşturmaktadır. Oturan piskopos muhtemelen Patrik I. Theodotos'tur (Kassiteras) (815-821). Ortadaki figür belki de Patrik I. Anthonios (821-837) olarak okunabilir. Sağdaki figürün kır saçları, bu adamın Patrik VII. Ioannes (Grammerci) (837-843) olarak tanımlanabileceğini düşündürmektedir.

Bu üç isim Bizans ikonoklazmının ikinci evresinde (815-843 yılları) Konstantinopolis patriği olarak görev yapmışlardır. Bu sahne iyi ve kötü din adamlarının bir karşılaştırmasını ortaya koymaktadır. Resme sahne olan bu olayın muhtemelen V. Leo'nun ikonoklazmı resmen ilan etmesinden önce, 814 yılının Aralık ayındaki olay olduğunu ileri süren Charles Barber, bu resmi herhangi bir olaydan ayırmak ve resmi gerçek bir tarihsel anın temsilinden ziyade "konumların" bir temsili olarak değerlendirmenin de aynı derecede mümkün olduğunu söylemektedir. Khludov Psalter'inin 23v folyosunda tartışmadan ziyade ikonoklastik konseyin bir görüntüsü vardır. Theodore Psalteri'nde gösterilen bu ikonoklazm sahnesi de ona benzerdir, ancak oradaki gibi kan akışı yoktur. Pantokrator Psalter'inin 16r folyosunda da farklı bir versiyonu gösterilmiştir. Barberini Mezmurları'nın 43v folyosundaki resim ise Khludov Psalteri'ndekine yakındır (Barber, 2000).



Resim 17. Theodore Psalteri, f.27v-1. İkonoklastlar İsa İmgesini Beyaz Kireç ile Boyarken.

Aynı folyoda dikkat çeken bir başka detay daha vardır. Sol üst marjda yer alan bu sahnede (Bkz. Resim 18) Patrik Nikephoros ve Theodore Studite İsa'nın ikonunu tutmaktadırlar. Her ikisi de Aziz olarak resmedilmişlerdir. Folyoda yer alan mezmurun 26:4 numaralı ayetinde geçen "*Yalancılarla oturmam, iki yüzlülerin suyuna gitmem*" metni bu resmin hemen yanındadır.

Her iki figür de patrik ve Başrahip olarak rütbelerine uygun kıyafetler içinde gösterilmiştir. Nikephoros omuzlarına taktığı *omophorion* ile ayırt edilmektedir. Patrik Nikephoros'un üzerinde tam adı yazarken, Theodore Studite'nin üzerindeki metinde "Kutsal Baba" yazmaktadır. Çünkü, Stoudios Manastırının en önemli azizi olan Theodore Studite, cemaati için onların kutsal babasıydı. Bu sahne adeta ikonofilin ikonoklazm karşısında kazandığı zaferini simgelemektedir.

Theodore Psalteri'nde Ortodoks Kilisesi'nin imgelerin teolojik ve didaktik değerine ilişkin görüşleriyle örtüşen ayrıntılı ve kapsamlı imgelerin olması, imgelere verilen değeri ve imgelerin önemini göstermektedir. Bu resimler sayesinde el yazması, imgelerdeki sanatsal ifadelerin, sadece estetik öğeler olmanın ötesinde, Ortodoks inancı ve pratiklerinin temel bir parçası olarak değerini ve önemini vurgular. Böylelikle, psalterde ikonoklastik tartışmalara dolaylı bir şekilde yanıt verilmiş olunur.



Resim 18. Theodore Psalteri, f.27v-2. Patrik Nikephoros ve Theodore Studite İsa İkonunu Tutarken.

Bir başka folyoda ise (Bkz. Resim 19.) biri rahip olan iki ikonoklast, sünger üzerinde beyaz kireç boya bulunan (boyayı küçük süslü bir kaptan almış) bir sırığı İsa'nın yuvarlak bir kalkan (clipeate) üzerindeki resmine doğru kaldırıyor. Bu görüntü, f.87v'deki (Resim 107.) çarmıha gerilme sahnesiyle görsel bir paralellik sağlar. Charles Barber tekrar edilen jest ile, ikonoklastların İsa'nın suretini yok ederek onu tekrar öldürdüklerini göstermeye çalıştıkları şeklinde düşündürücü bir yorum yapar.



Resim 19. Theodore Psalteri, f.88r.

El yazması didaktik bir amaca hizmet ederek, okuyucunun metinleri daha iyi anlamasını sağlayan İncil sahnelerini ve hikâyelerini de resmetmektedir. Bu, ikonoklazm karşıtı başlıca argümanlardan biriyle uyumludur: imgeler inananları, özellikle de okuma yazma bilmeyenleri eğitmeye ve onlara ilham vermeye hizmet eder. Bu el yazmasındaki resimler imge yanlısı grubun zaferinin bir kanıtı olarak dururlar ve tartışmaları takip eden teolojik ve kültürel restorasyonu sembolize ederler.

İkonoklastik dönemin bitmesi ve Hıristiyan teolojisinde önemli bir reformun gerçekleşmesi sonucunda İsa'nın insan olarak görünüşü ve Tanrı'nın insan formunda tezahürünün kabulü, İsa'nın resimlerinin yeniden üretilmesini sağladı. Bu, Hıristiyanlık için çok katmanlı bir önem taşımaktadır.

İsa'nın resimlerinin yeniden yapılması Hıristiyan sanatının, teolojisinin ve kültürel kimliğinin şekillenmesinde kritik bir rol oynamıştır. Bir sonraki bölümde (IV. Bölüm) Theodore Psalteri'nde yer alan, kristolojik döngü olarak da bilinen "İsa'nın yaşam döngüsü" sahnelerinden bir katalog yer almaktadır. Hıristiyan teolojisinin merkezinde yer alan ve Hıristiyan inancının temeli olduğuna inanılan kristolojik döngü İsa'nın yaşam olaylarını kapsamaktadır.

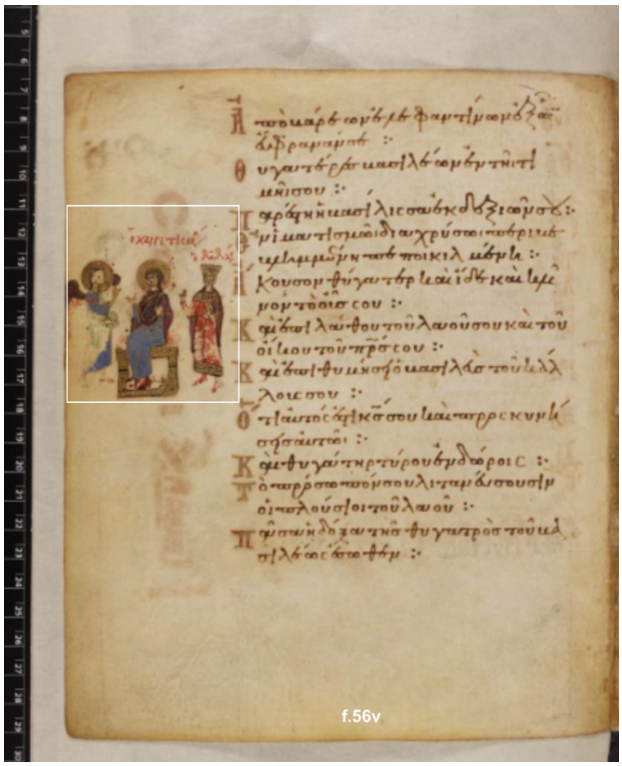
4. BÖLÜM

KATALOG

Tez çalışmasının kataloğu, yalnızca İsa'nın yaşam döngüsündeki olayların tasvirlerinden oluşturulmuş bir resim koleksiyonunu içermektedir.

Katalog düzeni şu şekildedir:

Katalog numarası: Sahneye çalışma içerisinde verilen numara.
Sahne adı: Belirli bir hikâyenin veya olay örgüsünün tasvirinin ismi.
Folyo numarası: Resmi kolayca referanslamak amacıyla el yazmasında resmin bulunduğu folyo numarası bilgisi. (Ön yüz (recto) ve arka yüz (verso) bilgisi ile)
Mezmur: Folyoda yer alan mezmur metninin ayet numarası.
Transkripsiyon: Folyoda bulunan mezmur metninin modern yazı karakterleriyle ve anlaşılır bir formatla yazıya aktarılmış hali.
Transkripsiyonun çevirisi: El yazmasındaki metnin modern yazı karakterleriyle ve anlaşılır bir formatla yazıya aktarılmış halinin Türkçe çevirisi.
Kaynaklar: İkonografik analizi gerçekleştirirken başvurulan Kanonik ve Apokrif kaynaklardan ayetler yer almaktadır.
Resmin sayfadaki yeri: Resmin folyo üzerindeki hangi marjda olduğuna dair verilen konum bilgisi.
Resim üzerindeki metin: Eğer resim üzerinde bir yazı mevcut ise, el yazmasındaki Antik Grekçe halinin verilmesi.
Resim üzerindeki metnin çevirisi: Antik Grekçe yazan resim yazısının Türkçe çevirisi.
Resim çözümlemesi: Resmin hem ikonografisini hem de görsel ögelerini detaylı bir şekilde incelemeyi ve bu öğelerin resmin genel anlamı ve etkisi üzerindeki rolünü değerlendirmeyi içerir. Resmin düzeni; figürlerin ve nesnelerin oranları, yerleşimi, alan kullanımı, görsel dengesi; renklerin seçimi ve kullanımı, çizgisel üslubu (kıvrımlı, keskin, ince, kalın vb.); şekillerin, motiflerin ve formların çeşitliliği; derinlik algısı gibi hususlarda yapılan bir analiz.



Resim 20. Meryem'e Müjde, f.56v.

Katalog No: 1

Sahne adı: Meryem'e Müjde

Folyo No: f.56v

Mezmur: 45:10

Transkripsiyon: “ ”Ακουσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου·
Καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου καὶ τοῦ οἴκου τοῦ π(ατ)ρ(ό)ς σου· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Dinle, ey kral kızı, bak, kulak ver, Halkını, baba evini unut.****”***

Kaynaklar:

> **Luka 1:26-38:** ***“26-27*** *Elizabeth'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di.* ***28*** *Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi.* ***29*** *Söylenenlere çok şaşıran Meryem, bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı.* ***30*** *Ama melek ona, "Korkma Meryem" dedi, "Sen Tanrı'nın lütfuna eriştin.* ***31*** *Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracak, adını İsa koyacaksın.*

> ***32*** *O büyük olacak, kendisine 'Yüceler Yücesi'nin Oğlu denecek. Rab Tanrı O'na, atası Davut'un tahtını verecek.* ***33*** *O da sonsuza dek Yakup'un soyu üzerinde egemenlik sürecek, egemenliğinin sonu gelmeyecektir."* ***34*** *Meryem meleğe, "Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki" dedi.* ***35*** *Melek ona şöyle yanıt verdi: "Kutsal Ruh senin üzerine gelecek, Yüceler Yücesi'nin gücü sana gölge salacak. Bunun için doğacak olana kutsal, Tanrı Oğlu denecek.* ***36*** *Bak, senin akrabalarından Elizabeth de yaşlılığında bir oğula gebe kaldı. Kısır bilinen bu kadın şimdi altıncı ayındadır.* ***37*** *Tanrı'nın yapamayacağı hiçbir şey yoktur."* ***38*** *"Ben Rab'bin kuluyum" dedi Meryem, "Bana dediğin gibi olsun." Bundan sonra melek onun yanından ayrıldı."*

Resmin sayfadaki yeri: Resim folyonun sol marjının üst kenarında yer alır.

Resim üzerindeki metin: 1. "ὁ καιρετισμός(ς)", 2. "ὁ Δα(υι)δ λέ(γει)"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Müjde", 2. "Davud diyor ki".

Resim çözümlemesi: Bu sahnede Melek Gabriel'in Meryem'e gelerek ona Tanrı'nın lütfuyla hamile kalacağını ve İsa'nın doğacağını müjdelemesi olayı anlatılmaktadır. Meryem, bu müjdeyi kabul ederek Tanrı'nın kulu olmayı kabul eder. Bu olay, İsa'nın mucizevi doğumu için bir başlangıç noktasıdır.

Zemini olmayan bu açık kompozisyonda sırasıyla Başmelek Gabriel, Meryem ve Davud bulunmaktadır. Figürler boşlukta gibidirler. Meryem ortada tahtta oturur pozisyonda iken Başmelek Gabriel Meryem'in sağında, Davud ise Meryem'in solunda ayakta durmaktadırlar. Başmelek Gabriel ve Davud ¾ profilden Meryem'e dönüktürler. Meryem ise ¾ profilden her iki elini açarak Başmelek Gabriel'e yönelmiştir. Başmelek Gabriel de kanatları açık bir biçimde Meryem'e yaklaşmış ve ona hitap eder biçimde sağ elini kaldırmaktadır. Resmin merkezinde yer almasına rağmen Meryem diğer figürlerle aynı büyüklüktedir. Her bir figürün başlarının gövdelerine oranları, ayakları ve ellerinin oranları anatomik olarak orantılıdır.

Resmin geneline mavi, erguvan (mor) rengi ve altın rengi hâkimdir. Bizans kültüründe imparatorluğun gücünü simgeleyen bir renk olan erguvan rengi, bu kompozisyonda hem göksel hem de dünyevi figürlerin önemini vurgulamak için kullanılmıştır. Cormack (2000); altın rengin göksel ışık taşıdığını ve insan figürlerini gerçekten göksel olana yükselttiğini söyler. Bu rengin göksel ve dünyevi ihtişamı bir araya getirerek dini açıdan kutsallığı yansıttığını söyleyebiliriz.

Meryem resmin merkezinde yer alır. Başında altın yaldızlı halesi ile tahtta oturmakta olan Meryem, mavi uzun bir *himation* giymiştir ve başının üstünde erguvan (mor) renkli *maphorion* bulunmaktadır. Hem mavi himation üzerindeki hem de erguvan renkli maphorion'un üzerindeki altın rengi çizgiler, giysinin kıvrımlarını ön plana çıkararak kumaşa bir hacim katmış ve kumaşın dökümleri resimdeki hareketliliği daha dikkat çekici hale getirmiştir. Meryem'in oturduğu taht ahşap işlemeli ve altın-kahverengi bezemelidir. Meryem'in ayakları taht ile aynı renklerde bezemeli *podest* üzerinde durmaktadır. Ayakkabılarının rengi ve Meryem'in tahtta üzerinde oturduğu minder ise kırmızı renktedir.

Meryem'e yaklaşarak müjdeyi veren Başmelek Gabriel'in yüzü ve ayaklarının rengi zarar gördüğü için tanımlanamamaktadır. Başmeleğin üzerinde mavi bir himation ve beyaz bir *khlamys* vardır. Mavi uzun kollu himation'un sağ kolunda iki kırmızı çizgi yer almaktadır. Başmelek Gabriel'in kanatları açık pozisyondadır. Altın rengi çizgilerle konturlanan erguvan renkli kanatlar bir hareketliliği işaret etmektedir. Başmeleğin halesi altın yaldızlıdır. Altın rengi göksel bir ışıltıyı simgeliyor gibidir.

Başında tacı ile Davud ise Meryem'in sol arkasında kalmıştır. Bezemeli kırmızı bir himation üzerine uzun erguvan renkte bir khlamys giyen Davud'un tacında değerli taşlar bulunmaktadır. Davud'un üzerindeki himation'da boya kayıpları vardır. Uzun kollu olan bu tuniğin etekleri işlemelidir. Davud'un ayakkabıları kırmızıdır. Konuşma jesti yaparak sağ elini havaya kaldıran Davud'un sol elinde bir adet parşömen bulunmaktadır. Davud'un bakışları Meryem'e yönelmiştir.



Resim 21. Meryem'e Müjde, f.56v – 1 (detay).



Resim 22. Meryem'e Müjde, f.91v.

Katalog No: 2

Sahne adı: Meryem'e Müjde

Folyo No: f.91v

Mezmur: 72:6

Transkripsiyon: " Καταβήσεται ὡς ὑετὸς ἐπὶ πόκον·
Καὶ ὡσεὶ σταγὼν ἡ στάζουσα ἐπὶ τὴν γ(ῆν)· „

Transkripsiyon Çevirisi: "*Yeni biçilmiş çayıra düşen yağmur gibi,*
*Toprağı sulayan bereketli yağmurlar gibi olsun!***"**

Kaynaklar:

> **Luka 1:26-38** ***"26-27*** *Elizabeth'in hamileliğinin altıncı ayında Tanrı, Melek Cebrail'i Celile'de bulunan Nasıra adlı kente, Davut'un soyundan Yusuf adındaki adamla nişanlı kıza gönderdi. Kızın adı Meryem'di.* ***28*** *Onun yanına giren melek, "Selam, ey Tanrı'nın lütfuna erişen kız! Rab seninledir" dedi.* (…)

Apokrif kaynaklar:

> **Yakup İncili (Protevangelion 10:10 – 11:8) "***Bu arada Meryem kırmızı ipliği almış ve eğirmeye başlamıştı. Su kabını aldı ve suyla doldurmak için dışarı çıktı. Birdenbire bir ses ona şöyle dedi: "Selam sana, seçilmiş kişi! Rab seninle birlikte. Kadınlar arasında kutsanmışsın." Meryem sesin nereden geldiğini anlamak için sağına soluna bakmaya başladı. Dehşete kapıldı ve eve gitti. Su küpünü bırakıp mor ipliği eline aldıktan sonra sandalyesine oturdu ve eğirmeye başladı. Göksel bir haberci aniden önünde durdu: "Korkma Meryem. Görüyorsun, her şeyin Rabbi'nin gözünde lütuf buldun. Onun sözü aracılığıyla gebe kalacaksın." Ama Meryem onu dinlerken kuşkuya kapıldı ve "Yaşayan Tanrı Rab'den gebe kalırsam, kadınların yaptığı gibi ben de doğuracak mıyım?" dedi. Rab'bin elçisi şöyle karşılık verdi: "Hayır Meryem, çünkü Tanrı'nın gücü seni gölgeleyecek. Bu nedenle, doğacak çocuğa kutsal, En Yüce Olan'ın oğlu denecek. Sen de ona İsa adını vereceksin; bu ad 'halkını günahlarından kurtaracak' anlamına gelir."* (Miller, 1994, s. 388-389).

> **Pseudo-Matta İncili "***Ertesi gün Meryem testiyi doldurmak için pınarın başında dururken, Rab'bin bir meleği ona görünerek şöyle dedi: 'Ne mutlu sana, o Meryem, çünkü rahminde Rab için bir konut hazırladın! Bak, gökten bir ışık gelip sende yerleşecek ve senin aracılığınla bütün dünyayı aydınlatacak. Yine üçüncü gün, Meryem parmaklarıyla mor ipliği işlerken, güzelliği tarif edilemeyen genç bir adam yanına geldi. Meryem onu görünce korktu ve titremeye başladı. Ama ona şöyle dedi: - Korkma Meryem: Tanrı'nın lütfunu buldun ve işte, rahminde gebe kalacaksın ve sadece yeryüzünde değil, gökte de hüküm sürecek ve sonsuza dek hüküm sürecek bir kral doğuracaksın"* (Craveri, 2014, s.86).

Resmin sayfadaki yeri: Folyoda toplam 4 adet sahne vardır. Sol üst marjda Süleyman, İsa'nın bir ikonu, sol alt marjda Tanrı'nın eli, Meryem, Davud ve Gideon bulunmaktadır. Meryem'e Müjde sahnesinin olduğu resim ise folyonun sağ marjının alt kenarında yer alır.

Resim üzerindeki metin: "ὁ καιρετισμός(ς)„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Müjde**"**

Resim çözümlemesi: Meryem'e evinde müjde sahnesi hem Kanonik hem de Apokrif kaynaklarda yer aldığı için önem taşımaktadır. Bu sahne folyonun sağ marjının alt kenarında yer almaktadır ve kapalı bir kompozisyondur. Zemini olmayan bu resimde Başmelek Gabriel, Meryem ve bir yapı bulunmaktadır. Başmelek Gabriel izleyiciye göre solda, Meryem ve arkasındaki yapı ise sağ tarafta bulunmaktadır. Tahtta oturan Meryem ¾ profilden Başmelek Gabriel'e yönelmiştir. Başmelek Gabriel de ¾ profilden Meryem'e dönüktür ve gözleri ona yönelmiştir. Meryem ve Başmelek Gabriel sahnedeki yapıyla neredeyse aynı boyuttadır.

Her iki figürün de anatomik açıdan baktığımızda, başlarının gövdeye orantıları ile ayaklarının ve ellerinin bedenlerine göre orantıları normaldir. Resmin geneline mavi, açık yeşil, erguvan rengi, altın rengi ve pembe tonları hâkimdir.

Meryem'in üzerinde mavi bir himation ve onun üzerinde de erguvan renkli maphorion bulunmaktadır. Himation ve maphorion'un üzerinde hareketliliği ön plana çıkaran altın rengi çizgiler yer almaktadır. Himation'un etek kısmındaki siyah konturlar sayesinde ise Meryem'in oturma pozisyonunda olan bacaklarının kıvrımları belirgindir. Meryem'in ayakkabıları kırmızıdır. Kırmızı renk ayakkabıların, Kitab-ı Mukaddes'te soylu kadınlara atfedilen bir ayrıntı olduğunu söylenmektedir (Demir, 2018, s.303) Meryem'in halesi de kırmızı konturla belirginleştirilmiş ve içi altın yaldızlıdır.

Meryem yapının önünde muhtemelen kendi evinin önünde bir tahtta oturmaktadır. Ahşap işlemeli olan bu taht altın rengi bezemelere sahiptir. Müjde sahnelerinin geneline bakıldığında, Tahtta Oturan Meryem ikonografisinin yalnızca Meryem'e Evinde Müjde sahnesi örneklerinde karşımıza çıktığından bahsediliyor (Demir, 2018, s.198). Çeşitli tahtlar üzerinde otururak tasvir edilen Meryem'in ayaklarının altında genellikle bir *suppadeneum*'un yer almasını ve ayaklarının yere değmemesi geleneğinin bir nevi ruhani alemle özdeşleştirilmiş ikonografik bir detay olduğunu söyleyen Demir, tahtın gücünün sembolize edilerek Meryem'in bu şekilde yüceltildiğine dikkat çeker. Bu resimde de Meryem'in ayakları taht ile aynı renkte bir ayak taburesi üzerinde durmaktadır. Taburenin üstünde kahverengi bir minder bulunmaktadır. Meryem'in üzerinde oturduğu minder ise kırmızıdır.

Bu müjde sahnesinde Meryem'in elinde kırmızı renkte bir ip bulunmaktadır. Meryem'e evinde Müjde sahnesinde Başmelek Gabriel; Meryem'i ziyaret ettiğinde, Meryem'in elinde ya bir kirmen veya bir öreke bulunmaktadır (Waagen, 1856, s.102). Meryem başını elindeki iple Başmelek Gabriel'e döndürür ve ona kulak verip kaygılı bir yüz ifadesiyle oturmaktadır. Sağ elinde ipi tutarak havaya kaldıran Meryem sol eliyle de aşağı yönde ipi tutmaktadır. Hıristiyan ve Bizans resim sanatında Müjde sahnesi ikonografisine bakıldığı zaman; mor veya kırmızı ip dokuyan Meryem ile İsa'nın etini kemiğini rahminde dokuması gibi bir anlamla güçlü bir ikonografik vurgu vardır.

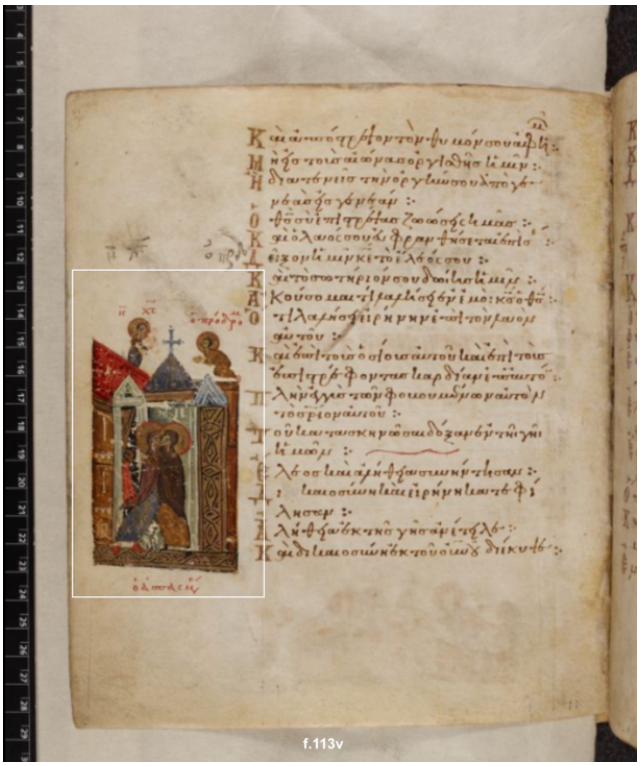
Meryem'in elinde kirmen veya öreke imgesinin olması hemen hemen bütün Meryem'e evinde verilen müjde sahnelerinde yer almaktadır (Demir, 2018, s.377).

Başmelek Gabriel Meryem'in sağındadır ve gözleri Meryem'e yönelmiştir. Başmeleğin sağ ayağı hafif gergin biçimde geride durmaktadır, sol ayağı ise biraz önde ve hareketli gözükmektedir. Başmelek Gabriel Meryem'i selamlamak üzere sağ elini takdis işareti yapar biçimde Meryem'e doğru yöneltmiştir. Başmelek Gabriel'in sol elinde ise atribülerinden biri olan asa yer almaktadır. Bu önemli bir ikonografik detaydır. Mesajcı özelliği olan Başmelek Gabriel'in insanlara, Tanrı'nın iyi dileklerini sunacağı ve müjdeli haberler ileteceği zaman, elinde mızrağı ve asası yer alır (Demir, 2018, s.251). Başmelek Gabriel'in üzerinde mavi bir himation ve kırmızı, pembe tonlarında bir khlamys vardır. Khlamys üzerindeki beyaz çizgiler ve renk tonlamaları (kırmızı-açık pembe) sayesinde hareketlilik kazanmıştır ve havada uçuşmaktadır. Bu sanki Başmeleğin neredeyse az önce yeryüzüne inmiş olduğu izlenimini verir. Başmelek Gabriel'in ayaklarında siyah çizgiler aracılığıyla tasvir edilmiş sandaletler bulunmaktadır. Resim zarar görmemiştir ve Gabriel'in ten rengi başta olmak üzere tüm detaylar görülebilmektedir. Başmeleğin yalnızca bir kanadı görülebilir biçimdedir. Görünmekte olan erguvan renkli kanadının uçlarında kırmızı tonlamalar bulunmaktadır. Ayrıca üzerinde altın rengi konturlarla kanatlarının hatları yani dış yüzey şekli belirginleşmiştir. Başmelek Gabriel'in halesi kırmızı konturlu ve altın yaldızlıdır.

Mavi renkli çatı üzerinde altın rengi çizgiler kiremit görünümü vermektedir. Yapının ön cephesinde açık yeşil renkte duvarlar, üçgen bir alınlık ve friz bulunmaktadır. Ön cephede kapı açık durumdadır ayrıca kenarda toplanmış mavi bir perde vardır. Yapının yan cephesi ise açık pembe renktedir ve kırmızı tonlamalar bulunmaktadır. Yan cephedeki kırmızı çizgiler taş duvar izlenimi vermiştir. Üst katta bir pencere vardır ve pencerenin üzerindeki beyaz şebeke dönemin mimari üslubunu yansıtır.



Resim 23. Meryem'e Müjde, f.91v- 4 (detay).



Resim 24. Ziyaret, f.113v.

Katalog No: 3

Sahne adı: Ziyaret

Folyo No: f.113v

Mezmur: 85:11

Transkripsiyon: “ ᾽Ελεος καὶ ἀλήθεια συνήντησαν·
Δικαιοσύνη καὶ εἰρήνη κατεφί-
λησαν· ”

Transkripsiyonun Çevirisi: ***“****Sevgiyle sadakat buluşacak,*

*Doğrulukla esenlik öpüşecek.****”***

Kaynaklar:

> **Luka 1:39-56** ***“39*** *O günlerde Meryem kalkıp aceleyle Yahuda’nın dağlık bölgesindeki bir kente gitti.* ***40*** *Zekeriya’nın evine girip Elizabeth’i selamladı.* ***41-42*** *Elizabeth Meryem’in selamını duyunca rahmindeki çocuk hopladı. Kutsal Ruh’la dolan Elizabeth yüksek sesle şöyle dedi: “Kadınlar arasında kutsanmış bulunuyorsun, rahminin ürünü de kutsanmıştır!* ***43*** *Nasıl oldu da Rabbim’in annesi yanıma geldi?* ***44*** *Bak, selamın kulaklarıma eriştiği an, çocuk rahmimde sevinçle hopladı.* ***45*** *İman eden kadına ne mutlu! Çünkü Rab’bin ona söylediği sözler gerçekleşecektir.”* ***46-47*** *Meryem de şöyle dedi: “Canım Rab’bi yüceltir; Ruhum, Kurtarıcım Tanrı sayesinde sevinçle coşar.*

> ***48*** *Çünkü O, sıradan biri olan kuluyla ilgilendi. İşte, bundan böyle bütün kuşaklar beni mutlu sayacak.* ***49*** *Çünkü Güçlü Olan, benim için büyük işler yaptı. O'nun adı kutsaldır.* ***50*** *Kuşaklar boyunca kendisinden korkanlara merhamet eder.* ***51*** *Bileğiyle büyük işler yaptı; Gururluları yüreklerindeki kuruntularla darmadağın etti.* ***52*** *Hükümdarları tahtlarından indirdi, Sıradan insanları yükseltti.* ***53*** *Aç olanları iyiliklerle doyurdu, Zenginleri ise elleri boş çevirdi.* ***54-55*** *Atalarımıza söz verdiği gibi, İbrahim'e ve onun soyuna sonsuza dek Merhamet etmeyi unutmayarak Kulu İsrail'in yardımına yetişti."* ***56*** *Meryem, üç ay kadar Elizabeth'in yanında kaldı, sonra kendi evine döndü.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Resim sol marjın ortasında yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. "ὁ πρόδρομ(ος)", 3. "ὁ ἀσπασμό(ς)"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "Öncü", 3. "Kucaklama"

Resim çözümlemesi: Bu sahne Meryem'in hamile olduğu dönemde kuzeni Elizabeth'i ziyaret etmesini anlatan bir hikâyeyi konu alır. Bu ziyaret dayanışma ve sevgi temasını işler. Hikâye Luka İncilinde (Luka 1:39-56) bulunur ve aslında Meryem'in hamileliğinin başlangıcını işaret eder.

Açık bir kompozisyona sahip bu sahnede ön tarafta Meryem ve Elizabeth, arkalarında bir yapı ve yapının çatısında İsa ile Vaftizci Yahya yer almaktadır. Kompozisyonda zemin bulunmamaktadır. Resmin merkezinde Meryem ve Elizabeth'in yapının önünde samimi biçimde kucaklaşması yer almaktadır. Meryem ve Elizabeth ¾ profilden birbirlerine dönük şekilde sarılmış vaziyettedirler. Figürler hareketlidir. Figürlerin anatomik olarak baş-gövde, el-ayak orantıları normaldir.

Meryem mavi bir himation, erguvan renkli maphorion ve kırmızı ayakkabı giymiştir. Giysileri üzerindeki altın rengi çizgiler kumaş dökümlerini belli etmektedir. Halesi altın yaldızlı ve kırmızı konturludur. Elizabeth'e sarılan Meryem'in sol ayağı önde sağ ayağı ise arkadadır. Elleri gözükmemektedir. Gözleri Elizabeth'e yönelmiştir.

Elizabeth ise açık kahverengi bir tunik üzerine koyu kahverengi maphorion giymiştir. Altın rengi çizgilerle kumaşa hareketlilik verilmiştir. Ayakkabıları siyah renktedir. Halesi altın yaldızlı ve kırmızı konturludur. Meryem'e sarılmış olan Elizabeth'in sağ ayağı öndedir sol ayağı ise arkadadır. Elleri gözükmemektedir. Gözleri Meryem'e yönelmiştir.

Meryem ve Elizabeth'in arkasında üzerinde haç bulunan mavi renkte kubbeli bir yapı vardır. Bu yapı diyagonal biçimdedir. Mavi kubbe üzerindeki altın rengi çizgiler kubbenin kıvrımlarını belirgin hale getirmiştir. Yapıda iki üçgen alınlık bulunmaktadır. İzleyiciye göre sağdaki üçgen alınlık açık mavi renktedir; soldaki üçgen alınlık ise açık yeşil renktedir. Üçgen alınlıklarda ve yüksek duvarlarda beyaz çizgiler kullanılmıştır. Bu çizgilerin kullanımı yapının görünümüne derinlik katmıştır. Yapının girişi Meryem'in arkasındadır.

Giriş kısmında kenara toplanmış kahverengi tonlarında bir perde bulunmaktadır. Perdenin uçları kırmızı renktedir. Yapının girişinde geometrik ve bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Yapının çatısında genç halleriyle tasvir edilen İsa ve Vaftizci Yahya bulunmaktadır. İsa, Vaftizci Yahya'yı kutsamaktadır. Vaftizci Yahya figürü ise İsa'ya doğru diz çökmüş, ellerini ona açmış şekilde dua etmektedir. İsa figürünün yüzü ve elbisesi zarar görmüştür. Halesi altın yaldızlı ve kırmızı konturludur. Üzerinde "İsa Mesih" yazmaktadır. Vaftizci Yahya'nın üzerinde ise "Öncü" yazmaktadır. Vaftizci Yahya, Hıristiyan teolojisinde İsa'nın öncüsü, onu müjdeleyen peygamber olarak bilinmektedir.



Resim 25. Ziyaret, f.113v – 1 (detay).



Resim 26. İsa'nın Doğumu, f.2r.

Katalog No: 4

Sahne adı: İsa'nın Doğumu

Folyo No: f.2r -2

Mezmur: 2:7

Transkripsiyon: “ Διαγγέλλων τὸ πρόσταγμα κ(υρίο)υ·
Κ(ύριο)ς εἶπε πρός με υἱός μου εἶ σύ·
᾽Εγὼ σήμερον γεγέννηκά σε· ”

Transkripsiyonun Çevirisi: ***“****Rab'bin bildirisini ilan edeceğim:*

*Bana, "Sen benim oğlumsun" dedi, bugün ben sana baba oldum.****”***

Kaynaklar:

> **Matta 1:18-25** ***“18*** *İsa Mesih'in doğumu şöyle oldu: Annesi Meryem, Yusuf'la nişanlıydı. Ama birlikte olmalarından önce Meryem'in Kutsal Ruh'tan gebe olduğu anlaşıldı.* ***19*** *Nişanlısı Yusuf, doğru bir adam olduğu ve onu herkesin önünde utandırmak istemediği için ondan sessizce ayrılmak niyetindeydi.* ***20*** *Ama böyle düşünmesi üzerine Rab'bin bir meleği rüyada ona görünerek şöyle dedi: "Davut oğlu Yusuf, Meryem'i kendine eş olarak almaktan korkma. Çünkü onun rahminde oluşan, Kutsal Ruh'tandır.* ***21*** *Meryem bir oğul doğuracak. Adını İsa koyacaksın. Çünkü halkını günahlarından O kurtaracak."* ***22*** *Bütün bunlar, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu:*

23 *"İşte, kız gebe kalıp bir oğul doğuracak; adını İmmanuel koyacaklar." İmmanuel, Tanrı bizimle demektir.* ***24*** *Yusuf uyanınca Rab'bin meleğinin buyruğuna uydu ve Meryem'i eş olarak yanına aldı.* ***25*** *Ama oğlunu doğuruncaya dek Yusuf ona dokunmadı. Doğan çocuğun adını İsa koydu.***"**

Luka 2:1-20 ***"1*** *O günlerde Sezar Avgustus bütün Roma dünyasında bir nüfus sayımının yapılması için buyruk çıkardı.* ***2*** *Bu ilk sayım, Kirinius'un Suriye valiliği zamanında yapıldı.* ***3*** *Herkes yazılmak için kendi kentine gitti.* ***4*** *Böylece Yusuf da, Davut'un soyundan ve torunlarından olduğu için Celile'nin Nasıra Kenti'nden Yahudiye bölgesine, Davut'un kenti Beytlehem'e gitti.* ***5*** *Orada, hamile olan nişanlısı Meryem'le birlikte yazılacaktı.* ***6-7*** *Onlar oradayken, Meryem'in doğurma vakti geldi ve ilk oğlunu doğurdu. O'nu kundağa sarıp bir yemliğe yatırdı. Çünkü handa yer yoktu.* ***8*** *Aynı yörede, sürülerinin yanında nöbet tutarak geceyi kırlarda geçiren çobanlar vardı.* ***9*** *Rab'bin bir meleği onlara göründü ve Rab'bin görkemi çevrelerini aydınlattı. Büyük bir korkuya kapıldılar.* ***10-11*** *Melek onlara, "Korkmayın!" dedi. "Size, bütün halkı çok sevindirecek bir haber müjdeliyorum: Bugün size, Davut'un kentinde bir Kurtarıcı doğdu. Bu, Rab olan Mesih'tir*.* ***12*** *İşte size bir işaret: Kundağa sarılmış ve yemlikte yatan bir bebek bulacaksınız."* ***13-14*** *Birdenbire meleğin yanında, göksel ordulardan oluşan büyük bir topluluk belirdi. Tanrı'yı överek, "En yücelerde Tanrı'ya yücelik olsun, yeryüzünde O'nun hoşnut kaldığı insanlara esenlik olsun!" dediler.* ***15*** *Melekler yanlarından ayrılıp göğe çekildikten sonra çobanlar birbirlerine, "Haydi, Beytlehem'e gidelim, Rab'bin bize bildirdiği bu olayı görelim" dediler.* ***16*** *Aceleyle gidip Meryem'le Yusuf'u ve yemlikte yatan bebeği buldular.* ***17*** *Onları görünce, çocukla ilgili kendilerine anlatılanları bildirdiler.* ***18*** *Bunu duyanların hepsi, çobanların söylediklerine şaşıp kaldılar.* ***19*** *Meryem ise bütün bu sözleri derin derin düşünerek yüreğinde saklıyordu.* ***20*** *Çobanlar, işitip gördüklerinin tümü için Tanrı'yı yüceltip överek geri döndüler. Her şeyi, kendilerine anlatıldığı gibi bulmuşlardı.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Kompozisyon sayfanın alt kenarına tamamen yerleştirmiştir.

Resim üzerindeki metin: "ποιμένες„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Çobanlar"

Resim çözümlemesi: İsa'nın doğumu, Hıristiyanlık inançlarına göre tarihsel ve teolojik bir olay olmanın ötesinde, insanlık için kurtuluşun müjdesini taşıdığına inanıldığı çok önemli bir olaydır. İsa'nın doğumu, İncil'in Yeni Ahit bölümünde, özellikle Matta (1:18-25) ve Luka İncilleri'nde **(**2:1-20) anlatılmaktadır. Yusuf, Meryem'in nişanlısıdır. Yusuf, Meryem'in hamileliğini ve bu hamileliğin Kutsal Ruh'tan olduğunu ve çocuğun Mesih olacağını öğrenir. O dönemdeki hükümet tarafından nüfus sayımı için kayıt olma emri verilir. Herkes kendi şehrine kayıt olmak üzere gitmelidir. Yusuf, hamile olan Meryem ile birlikte Davud'un şehri olan Bethlehem'e gitmek üzere yola çıkar. Meryem ve Yusuf, Bethlehem'de kaldıkları sırada Meryem'in doğum zamanı gelir ve İsa'yı doğurur. İsa bir ahırda doğar ve bir beşikte yatırılır.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde bebek İsa, Meryem, Yusuf, melekler, çobanlar ve hayvanlar ve iki hizmetçi tasvir edilmiştir. Resmin tüm yüzeyi zarar görmüştür. Bu yüzden ciddi kayıplar vardır. Resimde kırmızı renk ve tonları, mavi renk, erguvan rengi ve yeşil renk hâkimdir.

Meryem'in üzerine gökteki kutsal ruh'tan üç ışık iniyor, o esnada tepenin arkasında birbirlerine dönük olan iki melek göksel boyuttan inen Tanrı'nın ışığına tanıklık ederken ellerini yıldızın parladığı gökyüzüne doğru kaldırıyor (Der Nersessian, s.18, 1970). Meryem beşiğin önünde kırmızı bir şiltede dinleniyor. Üzerinde mavi himation ve erguvan rengi maphorion bulunmaktadır. Meryem'in ayak ucunda biri kırmızı tunikli diğeri mavi tunikli iki hizmetçi bebek İsa'nın ilk banyosunu yaptırıyorlar. Biri bebeği su teknesinde tutarken diğeri ise suyu tekneye döküyor. Yusuf resmin sağ alt köşesinde Meryem'in yakınında düşünür pozisyondadır.

İsa'nın doğumunu ilk öğrenenler çobanlardır. Sol tarafta gökten inen üçüncü bir melek, resmin solunda gösterilen iki çobana İsa'nın doğumunu müjdeliyor. Resmin solunda doğa tasviri içinde keçi, boğa gibi hayvanlar çobanlara eşlik etmektedir.



Resim 27. İsa'nın Doğumu, f.2r – 2 (detay).



Resim 28. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r.

Katalog No: 5

Sahne adı: Üç Bilge Kralın Ziyareti

Folyo No: f.92r

Mezmur: 72:10

Transkripsiyon: “ Βασιλεῖς Θαρσεῖς καὶ νῆσοι δῶρα προσοίσουσιν· Βασιλεῖς Ἀράβων καὶ Σαβᾶ δῶρα προσάξουσιν· **”**

Transkripsiyonun Çevirisi: “*Tarşiş’in ve kıyı ülkelerinin kralları Ona haraç getirsin, Saba ve Seva kralları armağanlar sunsun!***”**

Kaynaklar:

> **Matta 2:1-12** ***“1-2*** *İsa’nın Kral Hirodes devrinde Yahudiye’nin Beytlehem Kenti’nde doğmasından sonra bazı yıldızbilimciler doğudan Yeruşalim’e gelip şöyle dediler: “Yahudiler’in Kralı olarak doğan çocuk nerede? Doğuda O’nun yıldızını gördük ve O’na tapınmaya geldik.” **3** Kral Hirodes bunu duyunca kendisi de bütün Yeruşalim halkı da tedirgin oldu. **4** Bütün başkâhinleri ve halkın din bilginlerini toplayarak onlara Mesih’in nerede doğacağını sordu. **5** “Yahudiye’nin Beytlehem Kenti’nde” dediler. “Çünkü peygamber aracılığıyla şöyle yazılmıştır:*

6 'Ey sen, Yahuda'daki Beytlehem, Yahuda önderleri arasında hiç de en önemsizi değilsin! Çünkü halkım İsrail'i güdecek önder senden çıkacak.'" 7 Bunun üzerine Hirodes yıldızbilimcileri gizlice çağırıp onlardan yıldızın göründüğü anı tam olarak öğrendi. 8 "Gidin, çocuğu dikkatle arayın, bulunca bana haber verin, ben de gelip O'na tapınayım" diyerek onları Beytlehem'e gönderdi. 9 Yıldızbilimciler, kralı dinledikten sonra yola çıktılar. Doğuda görmüş oldukları yıldız onlara yol gösteriyordu, çocuğun bulunduğu yerin üzerine varınca durdu. 10 Yıldızı gördüklerinde olağanüstü bir sevinç duydular. 11 Eve girip çocuğu annesi Meryem'le birlikte görünce yere kapanarak O'na tapındılar. Hazinelerini açıp O'na armağan olarak altın, günnük ve mür sundular. 12 Sonra gördükleri bir düşte Hirodes'in yanına dönmemeleri için uyarılınca ülkelerine başka yoldan döndüler."

Resmin sayfadaki yeri: f.92r-1 Folyonun sağ marjında ortada yer almaktadır.

f.92r – 2 Folyonun alt marjını tamamen kaplamaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. " . Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ, ",

2." μάγοι τὰ δῶ(ρα) προσφέ(ροντες) "

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1."Tanrı annesi", 2."Magi hediyeler sunuyor"

Resim çözümlemesi: Üç Bilge Kral hikâyesi, Hıristiyan geleneklerinde, İsa'nın doğumuyla ilişkilendirilen bir öyküdür. Bu hikâye, Doğu Yıldızı'nı takip eden üç bilge kralın, İsa'nın doğduğu yer olan Beytüllahim'e ulaşmak üzere yola çıkmalarını konu alır. Hikâye, özellikle Matta İncilinde (Matta 2:1-12) bulunan bir bölümde anlatılmaktadır. Hikâye'ye göre, Doğu Yıldızı'nı gören Üç Bilge Kral, bu olağanüstü gök olayını Tanrı'nın bir işareti olarak kabul ederler. Yıldızı takip ederek İsa'nın doğduğu yer olan Beytüllahim'e gelirler. Bilge krallar, İsa'nın doğduğu yerde, Meryem, Yusuf ve bebek İsa ile karşılaşırlar. Krallar, ellerinde altın, mür ve tütsü gibi değerli hediyelerle gelirler. "The Book of The Bee" kitabında üç bilge kralın hediye olarak getirdikleri altın ile; Hz. İsa'nın krallığı, mür ile; O'nun insan tarafı, tütsü ile de tanrısallığı vurgulanmaktadır (1886, s.85). Matta İncilinde yer almasa da bu üç bilge kralın ismi Caspar, Balthazar ve Melchior olarak bilinmektedir. Ravenna'daki S. Apollinare Nuovo'daki kilisesinde bulunan mozaiklerinde müneccimlerin isimleri "Gaspar, Melchior ve Balthassar" olarak yazmaktadır.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde zemin yoktur (Bkz. Resim 9). İzleyiciye göre sol tarafta tahtta oturan Meryem ve kucağında çocuk İsa, sağ tarafta ise ellerinde hediyelerle üç bilge kral yer almaktadır. Meryem kucağında çocuk İsa ile tahtta oturuyor.

Meryem'in üzerinde erguvan rengi maphorion ve mavi renk himation var. Altın rengi çizgileri sayesinde kumaşta dökümlü bir görüntü oluşmuş. Meryem'in oturduğu taht ve ayaklarının altındaki tabure altın rengindedir. Üzerinde oturduğu minder ise kırmızı renktir. Meryem'in ve çocuk İsa'nın haleleri kırmızı konturlu olup altın yaldızlıdır. Meryem ve çocuk İsa ¾ profilden tasvir edilmiştir. Her ikisi de önlerinde duran üç bilge krala yönelmiştir. Çocuk İsa sağ eliyle üç bilge kralı kutsamaktadır. Çocuk İsa'nın giysisi renk kaybına uğramıştır.

¾ profilden gördüğümüz üç bilge kraldan en öndeki (elinde açık bir kapta hediye sunan) çocuk İsa'nın önünde hafif diz çökmüş şekildedir. Bu Kral iki eliyle tuttuğu, kabı çocuk İsa'ya doğru tutarken başını yukarı kaldırmış bir yandan yıldıza bakmaktadır. Üçünün de başlarında taç yerine, Frig şapkaları var. Waagen, bu durumun sebebini antik Roma'nın tüm yabancıları Frigyalı olarak kabul etmesi şeklinde açıklıyor (1856, s.102).

En önde yer alan ilk kralın giysileri mavi bir şapka, kırmızı pantolon, kahverengi bir tunik (ya da pelerin) ve açık mavi botlardan oluşmaktadır. Ancak ilk kralın yüzü tahrip olmuştur. Ortadaki kralın kırmızı şapkası, mavi bir uzun kollu tuniği ve kahverengi pantolonu vardır.

En arkadaki kralın ise giysileri gözükmemekle beraber sadece başı görünür (Bkz. Resim 29). Ancak bu kralın giysilerini folyodaki diğer resimde görebilmekteyiz (Bkz. Resim 30). Kırmızı bir pantolon, kırmızı bir pelerin ve kahverengi uzun kollu tunik ve beyaz bir şapkaya sahiptir.

Folyonun alt marjında atlarıyla dörtnala giden üç bilge kral, arkalarından gelen ve onların yüklerini taşıyan bir eşek bulunmaktadır. Figürler oldukça hareketlidir. Bu kompozisyonda iki beyaz at, bir kahverengi at ve eşek bulunmaktadır. Atların ve eşeğin ön ayaklarının havada oluşu onların hareket etmekte olduklarını gösterir. Siyah çizgilerle atların ve eşeğin eyerleri çizilmiştir. Folyoda üstte yer alan sahnede (Bkz. Resim 29) hediyeyi sunan kral bu resimde en öndeki ata binmiştir ve yüzü arkaya dönük olup sol elini ileriyi gösterecek biçimde havaya kaldırmıştır.

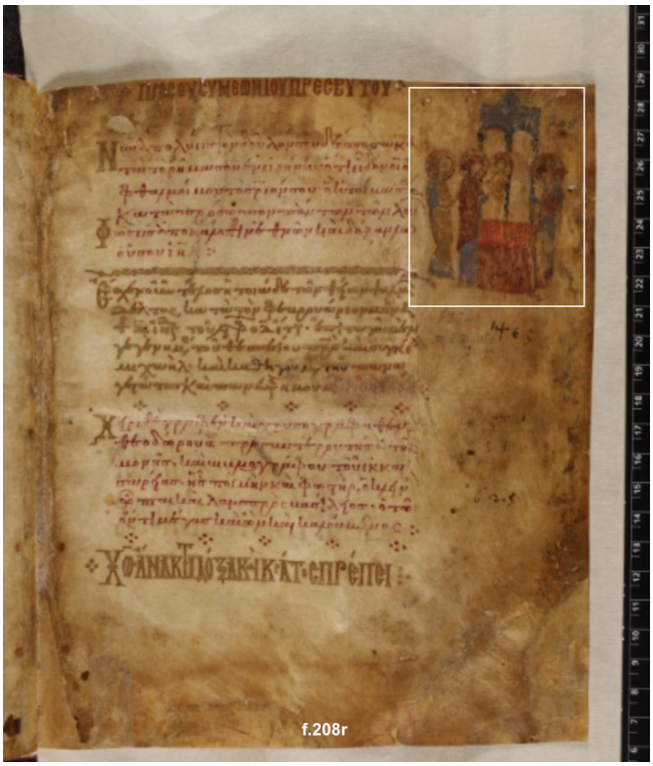
Diğer iki kral onu takip etmektedirler. Kırmızı şapkalı olan kral sağ eliyle öndeki kralın gösterdiği yeri işaret etmektedir. Krallar dörtnala giderken pelerinlerinin melek kanadı şeklini almış olması ilgi çekicidir.



Resim 29. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r – 1 (detay).



Resim 30. Üç Bilge Kralın Ziyareti, f.92r – 2 (detay).



Resim 31. İsa'nın Tapınağa Sunulması, f.208r.

Katalog No: 6

Sahne adı: İsa'nın Tapınağa Sunulması

Folyo No: f.208r

Kutsal övgü metni (Ode): 13:29–31

Transkripsiyon: " Νῦν ἀπολύεις τὸν δοῦλόν σου δέσποτα κα-
τὰ τὸ ῥῆμά σου ἐν εἰρήνῃ (13:30) ὅτι εἶδον οἱ ὀ-
φθαλμοί μου τὸ σ(ωτή)ριόν σου· (13:31) ὃ
ἡτοίμασ(ας)
κατὰ πρόσωπον πάντων τῶν λα(ῶν)· **"**

Transkripsiyonun Çevirisi: "*Tanrım, şimdi sözüne göre kulunun esenlik içinde gitmesine izin ver; çünkü bütün insanların gözü önünde hazırladığın kurtuluşunu benim gözlerim gördü.***"**

Kaynaklar:

> **Luka 2:21–40** ***"21*** *Sekizinci gün, çocuğu sünnet etme zamanı gelince, O'na İsa adı verildi. Bu, O'nun anne rahmine düşmesinden önce meleğin kendisine verdiği isimdi.* ***22*** *Musa'nın Yasası'na göre arınma günlerinin bitiminde Yusuf'la Meryem çocuğu Rab'be adamak için Yeruşalim'e götürdüler.* ***23*** *Nitekim Rab'bin Yasası'nda, "İlk doğan her erkek çocuk Rab'be adanmış sayılacak" diye yazılmıştır.* ***24*** *Ayrıca Rab'bin Yasası'nda buyrulduğu gibi, kurban olarak "bir çift kumru ya da iki güvercin yavrusu" sunacaklardı.* ***25*** *O sırada Yeruşalim'de Şimon adında bir adam vardı. Doğru ve dindar biriydi. İsrail'in avutulmasını özlemle bekliyordu. Kutsal Ruh onun üzerindeydi.* ***26*** *Rab'bin Mesihi'ni görmeden ölmeyeceği Kutsal Ruh aracılığıyla kendisine bildirilmişti.* ***27-28*** *Böylece Şimon, Ruh'un yönlendirmesiyle tapınağa geldi. Küçük İsa'nın annesi babası, Kutsal Yasa'nın ilgili kuralını yerine getirmek üzere O'nu içeri getirdiklerinde, Şimon O'nu kucağına aldı, Tanrı'yı överek şöyle dedi:* ***29*** *"Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; Artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim.* ***30-32*** *Çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, Ulusları aydınlatıp Halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı gözlerimle gördüm."****33*** *İsa'nın annesiyle babası, O'nun hakkında söylenenlere şaştılar.* ***34*** *Şimon onları kutsayıp çocuğun annesi Meryem'e şöyle dedi: "Bu çocuk, İsrail'de birçok kişinin düşmesine ya da yükselmesine yol açmak ve aleyhinde konuşulacak bir belirti olmak üzere belirlenmiştir.* ***35*** *Senin kalbine de adeta bir kılıç saplanacak. Bütün bunlar, birçoklarının yüreğindeki düşüncelerin açığa çıkması için olacak."* ***36-37*** *Anna adında çok yaşlı bir kadın peygamber vardı. Aşer oymağından Fanuel'in kızıydı. Genç kız olarak evlenip kocasıyla yedi yıl yaşadıktan sonra dul kalmıştı. Şimdi seksen dört yaşındaydı. Tapınaktan ayrılmaz, oruç tutup dua ederek gece gündüz Tanrı'ya tapınırdı.* ***38*** *Tam o sırada ortaya çıkan Anna, Tanrı'ya şükrederek Yeruşalim'in kurtuluşunu bekleyen herkese İsa'dan söz etmeye başladı.* ***39*** *Yusuf'la Meryem, Rab'bin Yasası'nda öngörülen her şeyi yerine getirdikten sonra Celile'ye, kendi kentleri Nasıra'ya döndüler.* ***40*** *Çocuk büyüyor, güçleniyor ve bilgelikte yetkinleşiyordu. Tanrı'nın lütfu O'nun üzerindeydi.****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst kısmında yer almaktadır.

Resim çözümlemesi: Luka İnciline göre (2:29-31), Meryem ve Yusuf, İsa'yı Tanrı'ya adamak için Kudüs Tapınağı'na giderler. Tapınağa giriş yapan aile, yaşlı peygamberlerden Şimon ile karşılaşır. Şimon'un Tanrı tarafından kendisine verilen bir vaatte, Mesih'i görmeyecek kadar yaşlanmadan önce Mesih'i göreceği belirtilmiştir. İsa'nın Tapınağa Sunuluşu sırasında, Meryem ve Yusuf, İsa'yı tapınakta Tanrı'ya adadıklarında, Şimon bu vaadin gerçekleştiğini anlar. Şimon'un şu ünlü sözleri kaydedilmiştir: "Ey Rabbim, verdiğin sözü tuttun; artık ben, kulun huzur içinde ölebilirim. Çünkü senin sağladığın, Bütün halkların gözü önünde hazırladığın kurtuluşu, ulusları aydınlatıp halkın İsrail'e yücelik kazandıracak ışığı gözlerimle gördüm."

Şimon, İsa'yı Mesih olarak tanır ve ölmeden önce Mesih'i görmüş olduğu için Tanrı'ya minnettarlık ifade eder. Şimon İsa'nın Mesih olarak geldiğine ve kurtuluşun başladığına inanmaktadır. Şimon, İsa'nın ailesine yönelik özel bir dua ve övgüde bulunur. Hıristiyan geleneklerinde, Şimon'un İsa'yı tanıyan ve övgülerini dile getiren bir peygamber olarak önemli bir rolü olduğuna inanılır.

Bu resim kapalı bir kompozisyona sahiptir. Sahnede zemin yoktur. Meryem, çocuk İsa, Yusuf ve Şimon bir kiboriumun önünde durmaktadırlar. Resmin merkezinde Meryem'in elleriyle havaya kaldırdığı çocuk İsa bulunmaktadır. Resmin yüzeyi zarar görmüştür. Özellikle figürlerin baş kısımlarında ve çocuk İsa'nın bedeninde renk kayıpları oldukça fazladır. Figürler ¾ profilden verilmiştir. Meryem, çocuk İsa ve Yusuf karşılarındaki Şimon'a doğru yönelmiştir. Şimon sol kolunu kaldırmış biçimde Meryem, çocuk İsa ve Yusuf'a dönüktür. Figürlerin anatomik oranları normaldir.

Meryem mavi kubbeli bir kiboriumun önüne yerleştirilmiş sunağın sol tarafındadır. Çocuk İsa'yı sunağın diğer tarafında duran Şimon'a doğru uzatıyor (Der Nersessian, 1970, s.62). Uzatırken Meryem maphorion ile örtülü olan ellerini hafifçe kaldırıyor. Maphorion'un kenarlarında altın rengi çizgiler yer vardır. Meryem'in mavi renkli himation'u uzun kolludur. Halesindeki yaldızlar zarar görmüştür ancak konturları belirgindir. Meryem'in ellerinde havaya kaldırdığı çocuk İsa figürü renk kayıplarına uğramıştır.

Yusuf Meryem'in arkasında durmaktadır. Üzerinde mavi uzun bir tunik ve sağ kolunu açık bırakan bir khlamys vardır. Yusuf'un halesinin altın yaldızları zarar görmüştür. Halesinin kırmızı konturları buna rağmen belirgindir.

Şimon'un üzerinde mavi uzun bir tunik vardır. Yüzü zarar görmüştür. Başında halesinin altın yaldızları da zarar görmüştür ancak halesinin kırmızı renk konturları belirgindir. Şimon çocuk İsa'ya doğru sol kolunu kaldırmıştır.

Kiborium'un koyu mavi renkte üç taşıyıcısı ve kemerleri vardır. Ortası şişkin kubbemsi formda açık mavi renkte bir dama sahiptir. Kiborium sunağın üzerinde yükselmiştir. Sunak masasının üzerinde kırmızı bir örtü vardır.



Resim 32. İsa'nın Tapınağa Sunulması, f.208r – 1 (detay).



Resim 33. Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli, f.123r.

Katalog No: 7

Sahne adı: Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli

Folyo No: f.123r

Mezmur: 91:7

Transkripsiyon: " Πεσεῖται ἐκ τοῦ κλίτους σου χιλιάς·
Καὶ μυριὰς ἐκ δεξιῶν σου πρὸς σε
δὲ οὐκ ἐγγιεῖ· **"**

Transkripsiyonun Çevirisi: "*Yanında bin kişi,*

*Sağında on bin kişi kırılsa bile, sana dokunmaz.***"**

Kaynaklar:

> **Matta 2:13-18** ***"13*** *Yıldızbilimciler gittikten sonra Rab'bin bir meleği Yusuf'a rüyada görünerek, "Kalk!" dedi, "Çocukla annesini al, Mısır'a kaç. Ben sana haber verinceye dek orada kal. Çünkü Herodes öldürmek için çocuğu aratacak." **14** Böylece Yusuf kalktı, aynı gece çocukla annesini alıp Mısır'a doğru yola çıktı. **15** Herodes'in ölümüne dek orada kaldı. Bu, Rab'bin peygamber aracılığıyla bildirdiği şu söz yerine gelsin diye oldu: "Oğlumu Mısır'dan çağırdım." **16** Herodes, yıldızbilimciler tarafından aldatıldığını anlayınca çok*

öfkelendi. Onlardan öğrendiği vakti göz önüne alarak Beytlehem ve bütün yöresinde bulunan iki ve iki yaşından küçük erkek çocukların hepsini öldürttü. ***17*** *Böylelikle Peygamber Yeremya aracılığıyla bildirilen şu söz yerine gelmiş oldu:* ***18*** *"Rama'da bir ses duyuldu, Ağlayış ve acı feryat sesleri! Çocukları için ağlayan Rahel avutulmak istemiyor. Çünkü onlar yok artık!"*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ ve alt marjını tamamen kaplamıştır. Sahne kenar boşluğu boyunca yukarıdan aşağıya doğru gelişmektedir.

Resim üzerindeki metin: 1."ἡ βρεφοκτονία τοῦ Ἡρώδου", 2. "Ἰάκωβο(ς)", 3."Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ", 4."Ἰωσήφ", 5."πό(λις) ἡ Αἴγυπτο(ς)", 6."φεύγει εἰς Αἴγυπτον ἡ Θ(εοτό)κος"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Herodes'in çocukları katletmesi", 2. "Yakup", 3. "Tanrı annesi", 4. "Yusuf", 5. "Mısır şehri", 6. "Tanrı annesi Mısır'a kaçıyor"

Resim çözümlemesi: Doğu Yıldızı'nı takip eden üç bilge kral, İsa'nın doğduğu yeri bulmak amacıyla Kudüs'e gelirler. Kral Herodes, bu bilge kralları kullanarak, İsa'nın nerede doğduğunu öğrenmeye çalışır. Ancak bilge krallar, rüya yoluyla Herodes'in kötü niyetli olduğunu anlarlar ve Herodes'e geri dönmemeye karar verirler. Herodes, İsa'nın doğduğu yerin neresi olduğunu öğrenemediğini anladığında, çok öfkelenir ve İsa'nın doğum tarihini tam olarak bilemediği için İsa'nın muhtemel doğum yerindeki tüm iki yaşından küçük erkek çocukları öldürtmeye karar verir. Meryem ve Yusuf'a bir melek görünerek, Kral Herodes'in niyetinden onları haberdar eder, Mısıra kaçmalarını, çünkü Herode'in çocuğu öldürmeye kararlı olduğunu söyler. Meryem, Yusuf ve bebek İsa, meleğin uyarısına uyarak Mısır'a kaçarlar. Meryem ve Yusuf, Mısır'a kaçarak İsa'yı Kral Herodes'in zulmünden korumuş olurlar. Meryem, Yusuf ve İsa Mısır'da güvende olduktan sonra, Kral Herodes, İsa'nın doğum yeri olan Beytüllahim'deki tüm iki yaşın altındaki erkek çocukları katlettirir. Bu, Masumların katli olarak adlandırılan trajik bir olaydır.

Folyonun alt marjında Mısır'a kaçış sahnesi yer almaktadır (Bkz. Resim 34). Zemini olmayan ve kapalı bir kompozisyona sahip bu sahnede Meryem, Meryem'in kucağındaki çocuk İsa ve onları taşıyan eşeği, Yusuf ve Yusuf'un oğlu Yakup bulunmaktadır. Beyaz bir atın üzerinde yan oturan Meryem ve kucağındaki çocuk İsa frontal duruştadır. Eşek ise profilden resmedilmiştir. Yusuf ve oğlu Yakup ise ¾ profilden verilmiştir.

Meryem mavi bir himation ve erguvan rengi mophorion giymiştir. Meryem'in himationundaki bulunan eğrisel çizgiler giysisinin kumaşındaki dökümleri ve Meryem'in oturma pozisyonunu belirginleştirmiştir. Altın yaldızlı halesi kırmızı renkle konturlanmıştır.

Meryem'in kucağındaki çocuk İsa'nın üzerinde kahverengi tonlarında bir khiton bulunmaktadır. Çocuk İsa'nın halesi küçük ve altın yaldızlıdır. Çocuk İsa frontal duruşta Meryem'in kucağında oturmaktadır.

Meryem'in üzerinde oturduğu eşek beyaz renklidir ve hareket halindeki bir figürdür. Eşeğin sağ ayağının yukarıda olması onun hareketliliğini göstermektedir. Eşek siyah renkle konturlanmıştır. Ayrıca siyah çizgilerle atın eyeri resmedilmiştir. Atın nalları ise altın renkle süslenmiştir.

Eşeğin hemen arkasında Yusuf yer almaktadır. Yusuf'un mavi bir himationu ve erguvan rengi bir pelerini vardır. Yusuf beyaz saçlı ve beyaz sakallı tasvir edilmiştir.

Yusuf'un oğlu Yakup'un sırtında bir bohça vardır. ¾ profilden resmedilen Yakup sağ elini kaldırmış yolu göstermektedir ve bu esnada başı Meryem ve Yusuf'a dönüktür. Üzerinde kırmızı renkte bir tunik vardır. Tuniğin kol manşetleri ve uçları işlemelidir. Kahverengi bir pantolonu ve açık mavi tonlarında ayakkabıları vardır.

Mısır şehri, kapıları açık bir yapı ile temsil ediliyor. Diyagonal biçimdeki bu yapıda yer alan ahşap kapının her iki kanadı da açıktır. Mavi bir zemin girişi vardır. Çatısı ve üçgen alınlığı mavi renk olan bu yapının çatısında çizgilerle yapılmış kiremit görünümü vardır. Yapının yan cephesi pembe tonlardadır. Koyu kırmızı çizgilerle katlar belirtilmiştir. Bu koyu kırmızı çizgilerle en alt katta taş duvar görünümü de verilmiştir. Biri kemerli diğeri kare form olmak üzere iki pencere bulunmaktadır. Yan cephedeki friz açık yeşil renktedir.



Resim 34. Mısır'a Kaçış, f.123r – 1 (detay).

Folyonun sağ marjında yer alan diğer resimde ise (Bkz. Resim 35) "Masumların katli" hikâyesi anlatılmaktadır. Kapalı bir kompozisyona sahip olan bu resimde zemin yoktur. Resimde en üstte başında tacı ile Kral Herodes yer almaktadır. Herodes'in yan tarafında tek eliyle bir çocuğu ayağından tutmakta olan diğer eliyle de kılıcı kaldırmış olan asker figürü yer almaktadır. Yukarıdan aşağıya devam eden bu kompozisyonda aşağı tarafta ölü çocuk figürleri bulunmaktadır. En aşağıda ise elinde kılıç olan bir başka asker figürü yine bir çocuğu sağ ayağından ters bir biçimde tutmaktadır.

Herodes sırt kısmı açık bir tahtta oturmuş ayakları da bir taburenin üzerindedir. Üzerinde kırmızı bir tunik, erguvan rengi bir khlamys ve kırmızı ayakkabılar vardır. Khlamys altın rengi çizgilerle süslenmiştir ve hareketlilik kazanmıştır. Başındaki tacı altın rengidir. Herodes sağına dönerek, tek eliyle bir çocuğu ayağından tutmakta olan diğer eliyle de kılıcı kaldırmış olan askere emreder şekilde bir işaret yapıyor. O esnada yerde kanlar içerisinde iki çocuk cesedi var. Daha da aşağıda elinde kılıç olan bir başka asker yine bir çocuğu sağ ayağından ters bir biçimde tutuyor. Çocukların bedenleri cansız ve çıplaktır.



Resim 35. Masumların Katli, f.123r – 2 (detay).



Resim 36. Vaftiz, f.31r.

Katalog No: 8

Sahne adı: Vaftiz

Folyo No: f.31r

Mezmur: 29:3

Transkripsiyon: “ Φωνὴ κ(υριο)υ ἐπὶ τῶν ὑδάτων·
ὁ θ(εὸ)ς τῆς δόξης ἐβρόντησε κ(ύριο)ς ἐπὶ ὑδάτων πολλῶν· ”

Transkripsiyonun Çevirisi: “*Rab’bin sesi sulara hükmediyor,*
*Yüce Tanrı gürlüyor, Rab engin sulara hükmediyor***”**

Kaynaklar:

> **Matta 3:13-16 “*13** Bu sırada İsa, Yahya tarafından vaftiz edilmek üzere Celile’den Şeria Irmağı’na, Yahya’nın yanına geldi. **14** Ne var ki Yahya, “Benim senin tarafından vaftiz edilmem gerekirken sen mi bana geliyorsun?” diyerek O’na engel olmak istedi. **15** İsa ona şu karşılığı verdi: “Şimdilik buna razı ol! Çünkü doğru olan her şeyi bu şekilde yerine getirmemiz gerekir.” O zaman Yahya O’nun dediğine razı oldu. **16** İsa vaftiz olur olmaz sudan çıktı. O anda gökler açıldı ve İsa, Tanrı’nın Ruhu’nun güvercin gibi inip üzerine konduğunu gördü. **17** Göklerden gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O’ndan hoşnudum” dedi.**”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında orta kısımda yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC,” 2. “ ὁ ἅ(γιος)᾽Ιω(αννης) ὁ πρόδρο(μος),,

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Vaftizci Yahya”

Resim çözümlemesi: Bu sahne, İsa’nın Vaftizci Yahya tarafından vaftiz edilmesini anlatılmaktadır. Vaftizci Yahya, İsa Mesih’in annesi Meryem’in kuzeni olan Elizabeth ve Zekeriya çiftinin oğludur. Elizabeth, Yahya’yı yaşlılık döneminde mucizevi bir şekilde doğurmuştur. Yahya, çoğunlukla Şeria/Ürdün/Erden Nehri kenarında vaazlar verir ve insanları günahlarından tövbe etmeye çağırır. Vaazlarında, kendisinden sonra gelecek olan Mesih’in gelişini müjdeler. Bir gün, İsa Mesih de bu vaazları dinlemek üzere Yahya’nın yanına gelir. İsa Yahya’nın kendisini vaftiz etmesini istemektedir. Yahya, İsa’nın onun elinden vaftiz edilmesini istemesini başlangıçta çekinceli bulur, çünkü İsa’nın günahsız olduğuna inanır. Ona göre kendisi günahkardır. Ancak İsa, bunu şimdi yapması gerektiğini, çünkü doğruluğun bunu gerektirdiğini vurgulayarak vaftiz edilme isteğini açıklar ve böylece Yahya Şeria/Ürdün/Erden Nehri’nde İsa’yı vaftiz eder. İsa vaftiz olduktan sonra, gökyüzünden bir güvercin gibi Kutsal Ruh’un inmesi anlatılır. Bu olay, İsa’nın Mesih olarak belirlendiğini ve Tanrı’nın özel bir lütuf ve güçle onu seçtiğini simgeler. Aynı zamanda bir ses gökyüzünden gelir ve şöyle der: “Bu benim sevgili Oğlum, O’ndan hoşnutum.” Vaftiz edilmesi, onun kamusal hizmetinin başlangıcını simgeler.

Kapalı bir kompozisyona sahip bu resimde zemin mevcut değildir. Sahnede İsa, Vaftizci Yahya ve iki göksel varlık figürü bulunmaktadır. İsa resmin merkezinde yer alır. İsa’nın sağında Vaftizci Yahya solunda ise iki göksel varlık yer almaktadır. Resim 37’de suyun rengi olan mavi renk ve altın rengi çoğunluktadır.

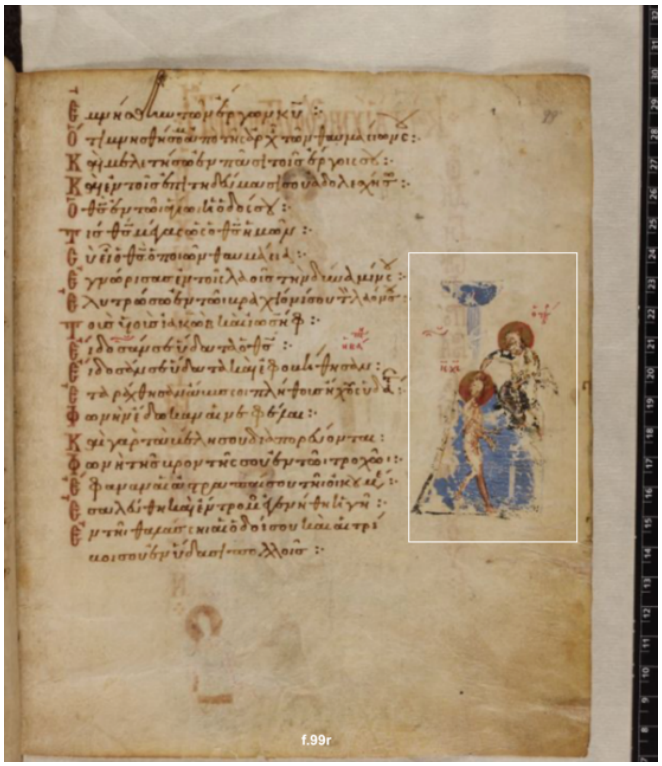
İsa, nehrin içinde çıplak vaziyettedir. İsa’nın başındaki halesinin çemberinde haç işareti bulunmaktadır. İsa ¾ profilden resmedilmiştir ve yüzü hafif Vaftizci Yahya’ya dönüktür. Figür oldukça zarar görmüştür. Yüzü ve bedeninde renk kaybı vardır. Nehrin kıyıları İsa’nın omuzlarının arkasında bir araya gelir ve sonra genişler (Der Nersessian, 1970, s.25). Suyun içinde, solda, bir sütun üzerine dikilmiş beyaz renkli haç görülmektedir.

Koyu renk bir tunik giyen Vaftizci Yahya İsa'nın sağında nehrin kenarında yeşil bir zeminde durmaktadır. Vaftizci Yahya elini omuzlarına kadar nehre girmiş çıplak vücutlu İsa'nın başına koyar ve sağ elini kutsama hareketiyle hafifçe kaldırır. Resmin yukarısında yer alan güvercin bir ışık huzmesi halinde gökten onun üzerine iner. Yahya'nın giysisinin ve yüzünün büyük bir kısmı renk kaybına uğramıştır

Sağ tarafta elleri erguvan renkli bir örtü ile örtülü iki göksel varlık arka arkaya durmaktadır. Ellerinin örtülü olması Tanrı'nın kutsal huzurunda bulunan varlıklar olduklarını ve bu nedenle saygıyla hareket etmeleri gerektiğini vurgular. Tanrı'ya karşı derin bir saygı ve boyun eğmeyi ifade eder diyebiliriz. Kanatları kapalı, erguvan rengindedir ve altın rengi çizgilerle kanatlarının kıvrımları belirginleştirilmiştir. Figürler nehrin kıyısında İsa'nın vaftizini izlemektedirler. Arkadaki göksel varlık ellerini ve başını havaya kaldırmaktadır. Her iki göksel varlık figürünün yüzü ciddi anlamda zarar görmüştür.



Resim 37. Vaftiz, f.31r – 1 (detay).



Resim 38. Vaftiz, f.99r.

Katalog No: 9

Sahne adı: Vaftiz

Folyo No: f.99r

Mezmur: 77:16

Εἴδοσάν σε ὕδατα ὁ θ(εό)ς·
Εἴδοσάν σε ὕδατα καὶ ἐφοβήθησαν·
Ἐταράχθησαν ἄβυσσοι πλήθους ἤχους
Transkripsiyon: “ ὑδάτ(ων)· **”**

Transkripsiyonun Çevirisi: “*Sular seni görünce, ey Tanrı,*
*Sular seni görünce çalkalandı, enginler titredi.***”**

Kaynaklar:

Matta 3:13-16

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “ ἡ βάπτη(σις)”, 2. “IC XC”, 3. “ ὁ Πρό(δρομος)”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Vaftiz”, 2. “İsa Mesih”, 3. “Öncü”
Resim çözümlemesi: Tasvir edilen sahnede, İsa’nın vaftizi anlatılmaktadır. Zemini olmayan ve kapalı bir kompozisyona sahip bu resimde İsa, Vaftizci Yahya, Şeria/Ürdün/Erden Nehri tasviri ve kutsal ruh sembolü olan güvercin bulunmaktadır. İsa, Vaftizci Yahya ve Kutsal ruhun sembolü güvercin ¾ profilden resmedilmişlerdir. İsa’nın sağ kolu izleyiciye dönüktür. Vaftizci Yahya’nın ise izleyiciye sol kolu dönüktür. Kutsal ruhun sembolü güvercinin sol kısmı izleyiciye dönüktür.

İsa suyun içinde çıplak olarak durmaktadır ve Vaftizci Yahya sağ eliyle uzanarak İsa’nın başına dokunmaktadır. İsa’nın bedeni ten rengindedir ve siyah çizgi ile konturlanmıştır. İsa’nın halesi zarar görmüş olup üzerindeki altın yaldız rengini çoğunlukla kaybetmiştir. Halenin yalnızca kırmızı renkli dolgusu kalmıştır. İzleyiciye göre İsa’nın sol ayağı gergin bir biçimde araka tarafta gözükmektedir, sağ ayağı ise öndedir. Nehrin içinde beyaz renkli bir sütun ve bu sütunun tepesinde haç işareti gösterilmektedir. Göksel boyutta kutsal ruhun vaftiz sırasında İsa’nın üzerine inişi Tanrıyı simgeleyen güvercin imgesiyle ifade edilmiştir.

Vaftizci Yahya’nın yüzü ve bedeni ciddi anlamda zarar görmüştür. Yahya’nın üzerinde koyu renkli bir tunik vardır. Başındaki halesi, altın yaldızlı ve kırmızı konturludur. Yahya’nın sağ ayağı öndedir sol ayağı ise destek alır biçimde arkada durmaktadır. Yahya sağ elini İsa’nın başının üstüne koymuştur.

Resim üzerindeki metinler karmin mürekkebi (Kırmızı mürekkep) ile yazılmıştır ve bir işaret aracılığıyla resmin yanında bulunan Mezmur metnine gönderme yapmaktadır.



Resim 39. Vaftiz, f.99r – 1 (detay).



Resim 40. Vaftiz, f.154r.

Katalog No: 10

Sahne adı: Vaftiz

Folyo No: f.154r

Mezmur: 113:3

Transkripsiyon: “ ᾿Η θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν·
᾿Ο ᾽Ιορδάνης ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω· **„**

Transkripsiyonun Çevirisi: “*Deniz olanı görüp geri çekildi,*
*Şeria Irmağı tersine aktı.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjında sol taraftadır.

Resim üzerindeki metin: “ ἡ βάπτησ(ις) „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “Vaftiz”

Resim çözümlemesi: İki ayrı kompozisyonun yer aldığı bu vaftiz sahnesinde ilk resimde nehrin içinde olan İsa ve onu vaftiz eden Vaftizci Yahya yer almaktadır. İkinci kompozisyonda ise Şeria/Ürdün/Erden Nehri’nin boynuzlu bir kişileştirmesi yer almaktadır.

Vaftiz resminde suyun içinde küçültülmüş çıplak bir İsa görülmektedir. İsa resimde profilden tasvir edilmiştir. Sağ kolu izleyiciye dönüktür ve havaya kaldırılmıştır. İsa'nın sağ ayağı önde, sol ayağı ise geri de durmaktadır. İsa'nın altın yaldızlı halesinin içinde kırmızı çizgilerle haç işareti yapılmıştır. İsa'nın bedeni ten renginde gösterilmiş ve siyah çizgilerle konturlanmıştır.

Nehir mavi renktedir ve kenarları siyah renkle kalın bir biçimde konturlanmıştır. Bu konturlar toprak ile suyu birbirinden ayırmaktadır. Suyun içerisinde beyaz bir haç taşıyan sütun yer almaktadır.

Vaftizci Yahya nehrin kenarında İsa'ya göre daha büyük tasvir edilmiştir. Yahya ¾ profilden verilmiştir. Yahya'nın saçları ve sakalları uzundur. Sağ eliyle İsa'yı vaftiz eden Yahya'nın üzerinde açık kahve tonlarında uzun bir khiton ve onunla beraber üzeri altın yaldız çizlilerle hareket kazandırılmış erguvan rengi bir himation bulunmaktadır. Kumaşın dökümleri oldukça belirgindir. Mavi mürekkeple yazılmış "vaftiz" yazısı tam olarak Vaftizci Yahya'nın başının kenarında ikiye bölünmüş olarak yazmaktadır. Bu mavi yazı metin içerisindeki yere bağlantı kurmaktadır.

Diğer kompozisyondaki boynuzlu figür çıplaktır ve yüzü sağa dönük şekilde oturmaktadır. Mavi ve tonları kullanılarak tasvir edilen nehrin akan suyu adeta boynuzlu adamdan kaçmaktadır ve suyun akışı bir döngü çizmektedir. Bu kişileştirilen Şeria/Ürdün/Erden nehrinin sırtı, diğer kompozisyonda yer alan İsa ve Vaftizci Yahya'ya dönük haldedir. Bu durum "Şeria/Ürdün/Erden Nehri tersine aktı" sözlerinin yorumu gibidir.



Resim 41. Vaftiz, f.154r – 1 (detay).



Resim 42. İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi, f.123v.

Katalog No: 11

Sahne adı: İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi

Folyo No: f.123v

Mezmur: 91:12

Transkripsiyon: " ᾽Επὶ χειρῶν ἀροῦσί σε·
Μήποτε προσκόψῃ(ς) πρὸς λίθον
τὸν πόδα σου· "

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Elleri üzerinde taşıyacaklar seni,*
*Ayağın bir taşa çarpmasın diye.****"***

Kaynaklar:

> **Matta 4:5-7** ***"5-6*** *Sonra İblis O'nu kutsal kente götürdü. Tapınağın tepesine çıkarıp, "Tanrı'nın Oğluysan, kendini aşağı at" dedi, "Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Tanrı, senin için meleklerine buyruk verecek.' 'Ayağın bir taşa çarpmasın diye seni elleri üzerinde taşıyacaklar.'" **7** İsa İblise şu karşılığı verdi: "'Tanrın Rabbi denemeyeceksin' diye de yazılmıştır.****"***
>
> **Luka 4:9-12** ***"9*** *İblis O'nu Yeruşalim'e götürüp tapınağın tepesine çıkardı. "Tanrı'nın Oğluysan, kendini buradan aşağı at" dedi.* ***10*** *"Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Tanrı, seni korumaları için meleklerine buyruk verecek.'*

> ***11*** *'Ayağın bir taşa çarpmasın diye seni elleri üzerinde taşıyacaklar.'"* ***12*** *İsa ona şöyle karşılık verdi: 'Tanrın Rabbi denemeyeceksin!' diye buyrulmuştur.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjını yukarıdan aşağıya kadar kaplamaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "τὸ πτερύγιον τοῦ ἱεροῦ",

2. "ὁ διάβολο(ς) λέ(γει) εἰ υἱὸς ἦ τοῦ θ(εο)ῦ βάλε σεαυτ(ὸν) κάτω", 3. "IC XC"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Tapınağın çatısı", 2. "Şeytan diyor ki: Eğer Tanrının Oğlu isen, kendini at aşağı", 3. "İsa Mesih"

Resim çözümlemesi: İncil'de Matta (4:5-7) ve Luka (4:9-12) ayetlerinde İsa'nın ilahi kimliğinin sınanmasını, onun şeytan tarafından denenmesini anlatılır. Şeytan, İsa'nın kendisini tapınağın tepesinden aşağıya atarak ilahi kimliğini gözler önüne sermesini ve bu esnada da Tanrının onu koruyup korumayacağını göstermesini isteyerek İsa'ya meydan okur. Bu sahne İsa'nın Tanrı'nın iradesine olan güveninin ve itaatinin bir sınavıdır diyebiliriz. İsa'nın şeytana tepkisi ise, Tanrı'yı teste tabi tutacak bir sınanmaya yenik düşmek olmamıştır. İsa'nın dünyevi ayartmalara karşı direncini ve Tanrı'ya olan güvenini göstermesi açısından önemlidir.

Kapalı bir kompozisyon olan bu sahnede; İsa, bir adet mimari yapı ve şeytan figürü bulunmaktadır. İsa en üstte, mimari yapı ortada, şeytan ise en altta yer alır. Sahnede zemin yoktur. Figürler boşlukta gibidirler. İsa ve mimari yapının renklerinde bir kayıp görülmezken şeytan figürü çok zarar görmüştür.

Hemen hemen yapı ile aynı boyda resmedilmiş olan İsa resmin en üst kısmında, mimari yapının çatısında göze çarpmaktadır. ¾ profilden tasvir edilen İsa'nın sağ kolu izleyiciye dönüktür. Sol kolu ise görülmemektedir. İsa'nın başı, bakışları ve takdis işareti yaptığı sağ elinin avuç içi aşağıda yer alan şeytana yönelmiştir. İsa'nın şeytana hitap ettiği görülmektedir. İsa'nın anatomik yapısına bakacak olduğumuzda başının, gövdesinin, ayaklarının ve bir elinin birbirleriyle orantılı olduklarını görüyoruz. İsa'nın başında altın yaldız halesi yer almaktadır. Halenin kenarları kırmızı mürekkep (karmin) ile konturlanmıştır. Aynı renk mürekkep ile figürün üzerine siglası (IC XC -İsa Mesih) yazılmıştır. İsa'nın üzerinde uzun kollu mavi renkte bir tunik vardır ve bu tuniğin sağ

kolunda ve etek kısmında kırmızı çizgiler bulunmaktadır. Tuniğin boyu İsa'nın ayak bileklerine kadar gelmektedir. Tuniğin üzerinde erguvan renkli, sağ kolu açık bırakacak şekilde sol tarafta tutturulmuş bir khlamys vardır. Bu tek omuzlu pelerinde, erguvan renkli kumaşın üzerine altın sarısı ince çizgilerle yapılmış kıvrımlar görülmektedir. Bu kıvrımlar çizgisel olarak pelerine hareketlilik katmaktadır. İsa'nın ayaklarında ise sandalet vardır.

İsa'nın çatısında bulunduğu mimari yapı resimde diagonal biçimdedir. Bu biçim resme derinlik katmıştır. Mavi renkli çatının üzerindeki siyah çizgiler kiremit izlenimi vermektedir. Yapının ön cephesinde yeşil renkte üçgen alınlık, üst kat seviyesinde bir giriş ve eğrisel çizgilere sahip desenlerden oluşan kahverengi tonlarda bir kapı bulunmaktadır. Ön cephedeki bu yüksek girişin hemen altında beyaz ve kahverengi tonlu çizgilerle taş duvar olduğu belirtilen ve bir kaleyi andıran yüksek duvarlar yer almaktadır. Nersessian, (1970, s.46) bu kale görünümlü taş duvarların apsis olduğu düşüncesindedir. Bu çizgisel üslupta konturlar önem taşımaktadır.

Yapının yan cephesinde başka bir mimari ayrıntı bulunmaktadır. Bu ayrıntıda mavi kubbeli, duvarları açık mor renkte mimari bir yapı vardır. Duvarlarında ince beyaz renkte şeritler bulunan bu kubbeli yapının varlığı, binanın bir tapınak olduğu düşüncesini destekliyor. Yapının yan cephesi açık pembe renktedir ve kırmızı tonlamalar bulunmaktadır. Bu açık pembe duvarın üzerinde bitkisel motifi andıran bir desen bulunmaktadır. Yan cepheden bakıldığında yapının üç katlı olduğu görülmektedir. Yapının katları testere dişini / geisipodesi andıran beyaz kirişlerle ayrılarak belirtilmiştir.

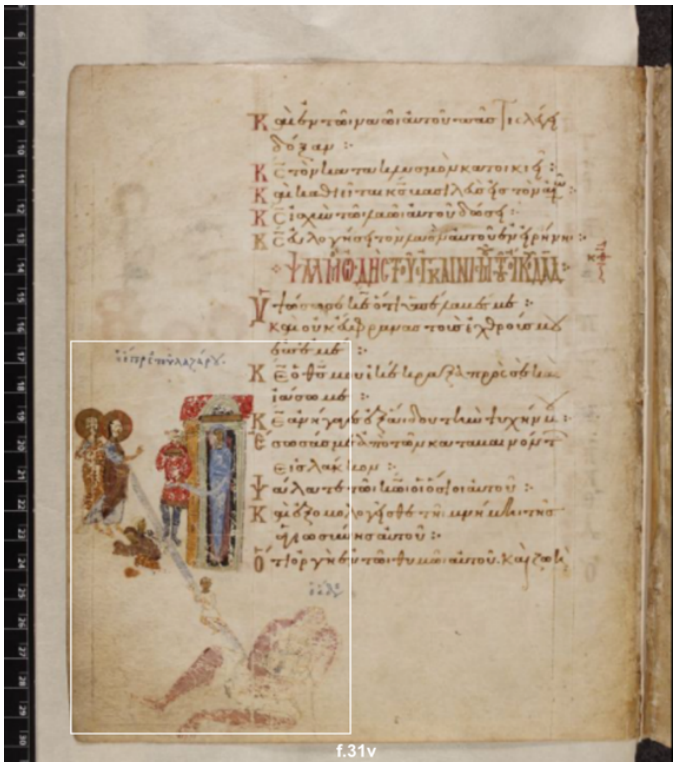
Alt kattaki ince ve uzun kemerli, üst kattaki ise daha geniş kemerli olmak üzere iki adet kemerli pencere, iki adet de kare formda olmak üzere toplamda mimari yapıda dört pencere bulunmaktadır. Pencerelerde beyaz renkteki şebekeler dönemin mimari üslubunu yansıtır. Yan cephede saçak hattında altın renkli, düz bir friz bulunmaktadır.

Şeytan siyah renktedir ve bu figürün yalnızca kanatları, elindeki asa ve sağ bacağı görünür durumdadır. Yüzü ve vücudu ise tamamen silinmiştir. Şeytanın sağ bacağı önde durmaktadır ve bu açıdan baktığımızda şeytanın ¾ profilden tasvir edildiğini varsayıyoruz. Şeytanın kanatları açıktır ve sol elinde asasını tutarken, sağ eliyle de İsa'ya

hitap eder biçimde ona aşağıyı göstererek İsa'nın kendisini aşağı atmasını istemektedir. Şeytanın yanında bulunan yazıtta Yeni Ahit metninin kullanılması önemlidir.



Resim 43. İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi, f.123v – 1 (detay).



Resim 44. Lazarus'un Dirilişi, f.31v.

Katalog No: 12

Sahne adı: Lazarus'un Dirilişi

Folyo No: f.31v

Mezmur: 30:3

Κ(ύρι)ε ἀνήγαγες ἐξ ᾅδου τὴν ψυχήν μου·
Ἔσωσάς με ἀπὸ τῶν καταβαινόντ(ων)

Transkripsiyon: " εἰς λάκκον· "

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Ya RAB, beni ölüler diyarından çıkardın, Yaşam verdin bana, ölüm çukuruna düşürmedin.****"***

Kaynaklar:

> **Yuhanna 11:17-45** ***"****17 İsa Beytanya'ya yaklaşınca Lazar'ın dört gündür mezarda olduğunu öğrendi.* ***18*** *Beytanya, Yeruşalim'e on beş ok atımı kadar uzaklıktaydı.* ***19*** *Birçok Yahudi, kardeşlerini yitiren Marta'yla Meryem'i avutmaya gelmişti.* ***20*** *Marta İsa'nın geldiğini duyunca O'nu karşılamaya çıktı, Meryem ise evde kaldı.* ***21*** *Marta İsa'ya, "Ya Rab" dedi, "Burada olsaydın, kardeşim ölmezdi.* ***22*** *Şimdi bile, Tanrı'dan ne dilersen Tanrı'nın onu sana vereceğini biliyorum."* ***23*** *İsa, "Kardeşin dirilecektir" dedi.* ***24*** *Marta, "Son gün, diriliş günü onun dirileceğini biliyorum" dedi.* ***25*** *İsa ona, "Diriliş ve yaşam Ben'im" dedi. "Bana iman eden kişi ölse de yaşayacaktır.* ***26*** *Yaşayan ve bana iman eden asla*

*ölmeyecek. Buna iman ediyor musun?" **27** Marta, "Evet, ya Rab" dedi. "Senin, dünyaya gelecek olan Tanrı'nın Oğlu Mesih olduğuna iman ettim." **28** Bunu söyledikten sonra gidip kız kardeşi Meryem'i gizlice çağırdı. "Öğretmen burada, seni çağırıyor" dedi. **29** Meryem bunu işitince hemen kalkıp İsa'nın yanına gitti. **30** İsa henüz köye varmamıştı, hala Marta'nın kendisini karşıladığı yerdeydi. **31** Meryem'le birlikte evde bulunan ve kendisini teselli eden Yahudiler, onun hızla kalkıp dışarı çıktığını gördüler. Ağlamak için mezara gittiğini sanarak onu izlediler. **32** Meryem İsa'nın bulunduğu yere vardı. O'nu görünce ayaklarına kapanarak, "Ya Rab" dedi, "Burada olsaydın, kardeşim ölmezdi." **33** Meryem'in ve onunla gelen Yahudiler'in ağladığını gören İsa'nın içini hüzün kapladı, yüreği sızladı. **34** "Onu nereye koydunuz?" diye sordu. O'na, "Ya Rab, gel gör" dediler. **35** İsa ağladı. **36** Yahudiler, "Bakın, onu ne kadar seviyormuş!" dediler. **37** Ama içlerinden bazıları, "Körün gözlerini açan bu kişi, Lazar'ın ölümünü de önleyemez miydi?" dediler. **38** İsa yine derinden hüzünlenerek mezara vardı. Mezar bir mağaraydı, girişinde de bir taş duruyordu. **39** İsa, "Taşı çekin!" dedi. Ölenin kız kardeşi Marta, "Rab, o artık kokmuştur, öleli dört gün oldu" dedi. **40** İsa ona, "Ben sana, 'İman edersen Tanrı'nın yüceliğini göreceksin' demedim mi?" dedi. **41** Bunun üzerine taşı çektiler. İsa gözlerini gökyüzüne kaldırarak şöyle dedi: "Baba, beni işittiğin için sana şükrediyorum. **42** Beni her zaman işittiğini biliyordum. Ama bunu, çevrede duran halk için, beni senin gönderdiğine iman etsinler diye söyledim." **43** Bunları söyledikten sonra yüksek sesle, "Lazar, dışarı çık!" diye bağırdı. **44** Ölü, elleri ayakları sargılarla bağlı, yüzü peşkirle sarılmış olarak dışarı çıktı. İsa oradakilere, "Onu çözün, bırakın gitsin" dedi. **45** O zaman, Meryem'e gelen ve İsa'nın yaptıklarını gören Yahudiler'in birçoğu İsa'ya iman etti. **46** Ama içlerinden bazıları Ferisiler'e giderek İsa'nın yaptıklarını onlara bildirdiler.**"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt köşesinde yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "ἡ ἔγερσ(ι)ς τοῦ Λαζάρου ", 2. " ὅ Ἀδ(η)ς "

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Lazarus'un dirilişi", 2. "Hades"

Resim çözümlemesi: Bu sahnede anlatılan hikâye İsa'nın mucizelerinden biri olan Lazarus'un dirilişidir. Ağır bir hastalığa yakalanan ve durumu ciddileşen Lazarus'un kız kardeşleri, İsa'ya haber gönderirler. İsa orada olamayışının Tanrı'nın yüceliğini göstermek için olduğunu söyler ve ancak iki gün sonra Lazarus'un öldüğü yer olan Betanya'ya varır. Marta, İsa'ya "Rab, burada olsaydın kardeşim şimdi ölmüş olmazdı" der. İsa ona, "Senin kardeşin ölümden dirilecek" cevabını verir. Mezarın önüne geldiklerinde, Lazarus'un mezarının önünde ağlayan kalabalığı görürler. İsa, mezarın girişindeki taşı kaldırılmasını ister. Marta, Lazarus'un cesedinin kokabileceğini söyler, çünkü ölüsünün dört gün önce gömüldüğünü ifade eder. Ancak İsa, taşı kaldırır ve dua ettikten sonra yüksek sesle Lazarus'u çağırır. Lazarus'un mezardan çıkması ve yaşayanların arasında geri dönmesi üzerine kalabalık şaşkına döner. Lazarus'un elleri ve

ayakları sargılarla bağlıyken İsa "Onu bırakın, yaşasın" der. Bu olay, İsa'nın ölüm üzerindeki gücünü gösterir. O'nun hizmetinde çok önemli bir an olarak hizmet eder, birçok takipçinin inancını arttırırken aynı zamanda İsa ile dini otoriteler arasındaki gerilimi tırmandırarak. O'nun çarmıha gerilmesine yol açan olaylara katkıda bulunur.

Kapalı bir kompozisyona sahip bu resimde zemin yoktur. Sahnede İsa, arkasında Petrus (Der Nersessian, 1970, s.25), İsa'nın önünde yere kapanmış iki kadın, mezarın içerisinde Lazarus, mezarın girişinde bir adam, mezarın aşağısında da ölüler diyarının sembolü olan Hades ve ruhlar yer almaktadır.

Resimde kahverengi, kırmızı, mavi ve erguvan rengi hâkimdir. İsa sahnede ¾ profilden izleyiciye sağ kolu dönük şekilde yer alır. İsa Lazarus'u mezardan çağırırken takdis işareti yaptığı sağ elini kaldırmaktadır. Üzerinde mavi bir khiton ve erguvan renkli himation vardır. Himation'un üzerinde altın renkli çizgiler mevcuttur. İsa'nın halesi altı yaldızlıdır ve çemberinde haç işareti vardır.

İsa'nın hemen arkasında Petrus yer alır. Petrus frontal pozisyondadır ancak başı hafif İsa'ya dönüktür. Mavi renkli bir khiton ve üzerinde sağ kolunu açıkta bırakan kahverengi tonlarında bir himation vardır. Saçları beyaz olan Petrus'un yüzü ve giysisi ise renk kaybına uğramıştır. Lazarus izleyiciye göre sağ tarafta bir mezar örtüsüne sarılı olarak, kahverengi bir sütunun çevrelediği mezarın kapısında durmaktadır. Mezarın açık yeşil renkte kemerli bir girişi ve kırmızı bir damı vardır. Lazarus'un sargısı mavi renktedir ve bir ucu açıktır. Mezarın yanında duran kırmızı tunikli adam ölümün kokusu olduğunu (Barber, 2000) işaret edercesine bir eliyle burnunu kapatıyor, diğer eliyle de sargıyı açıyor (Der Nersessian, 1970, s.25). İsa'nın önünde yere kapanan iki kadın Lazarus'un kız kardeşleridir (Kondakov, 1886, s.178) Arka plandaki Marta (Der Nersessian, 1970, s.25) başını Lazarus'a yöneltmiştir. Hades (ölüler diyarı), klasik Yunan mitolojisinde ölülerin yaşadığı yer olarak bilinir. Ancak, bu İncil hikâyesindeki Lazarus'un dirilişi, Hades kavramı ile daha çok ölümden sonraki yaşam ve İsa'nın kudreti üzerinden anlam bulur. Ölüler diyarı, genellikle Hıristiyan inançlarına göre, ölenlerin ruhlarının beklediği bir yer olarak düşünülür. Bu resimde Hades iri ve çıplak bir dev olarak kişileştirilmiştir.

İsa'dan bir ışık huzmesi; yere oturmuş, bir bacağı bükülmüş, diğeri kaldırılmış olan Hades'in kişileştirilmiş dev figürüne doğru inmektedir. Lazarus'un ruhu ışık huzmesi boyunca İsa'ya doğru yükselirken Hades ise diğer üç ruhu göğsüne bastırmaktadır. Figürün boyası yıpranmış olsa da çizimin ana hatlarından Hades'in göğsündeki üç ruhu bastırdığı anlaşılabiliyor (Der Nersessian, 1970, s.25).



Resim 45. Lazarus'un Dirilişi, f.31v – 1 (detay).



Resim 46. İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi, f.117v.

Katalog No: 13

Sahne adı: İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi

Folyo No: f.117v

Mezmur: 89:9

Transkripsiyon: " Σὺ δεσπόζεις τοῦ κράτους τῆς θαλάσσ(η)ς·
Τὸν δὲ σάλον τῶν κυμάτων αὐτῆς
σὺ καταπραύνεις· "

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Sen kudurmuş denizler üzerinde egemenlik sürer, dalgalar kabardıkça onları dindirirsin.****"***

Kaynaklar:

> **Matta 8:23-27** ***"23*** *İsa tekneye binince, ardından öğrencileri de bindi.* ***24*** *Gölde ansızın büyük bir fırtına koptu. Öyle ki, dalgalar teknenin üzerinden aşıyordu. İsa bu arada uyuyordu.* ***25*** *Öğrenciler gidip O'nu uyandırarak, "Ya Rab, kurtar bizi, yoksa öleceğiz!" dediler.* ***26*** *İsa, "Neden korkuyorsunuz, ey kıt imanlılar?" dedi. Sonra kalkıp rüzgârı ve gölü azarladı. Ortalık sütliman oldu.* ***27*** *Hepsi hayret içinde kaldı. "Bu nasıl bir adam ki, rüzgâr da göl de O'nun sözünü dinliyor?" dediler.****"***

> **Markos 4:35-41** ***"35*** *O gün akşam olunca öğrencilerine, "Karşı yakaya geçelim" dedi.* ***36*** *Öğrenciler kalabalığı geride bırakarak İsa'yı, içinde bulunduğu tekneyle götürdüler. Yanında başka tekneler de vardı.* ***37*** *Bu sırada büyük bir fırtına koptu. Dalgalar tekneye öyle bindirdi ki, tekne neredeyse suyla dolmuştu.* ***38*** *İsa, teknenin kıç tarafında bir yastığa yaslanmış uyuyordu. Öğrenciler O'nu uyandırıp, "Öğretmenimiz, öleceğiz! Hiç aldırmıyor musun?" dediler.* ***39*** *İsa kalkıp rüzgârı azarladı, göle, "Sus, sakin ol!" dedi. Rüzgâr dindi, ortalık sütliman oldu.* ***40*** *İsa öğrencilerine, "Neden korkuyorsunuz? Hala imanınız yok mu?" dedi.* ***41*** *Onlar ise büyük korku içinde birbirlerine, "Bu adam kim ki, rüzgâr da göl de O'nun sözünü dinliyor?" dediler."****"***

> **Luka 8:22-25** ***"22*** *Bir gün İsa öğrencileriyle birlikte bir tekneye binerek onlara, "Gölün karşı yakasına geçelim" dedi. Böylece kıyıdan açıldılar.* ***23*** *Teknede giderlerken İsa uykuya daldı. O sırada gölde fırtına koptu. Tekne su almaya başlayınca tehlikeli bir duruma düştüler.* ***24*** *Gidip İsa'yı uyandırarak, "Efendimiz, Efendimiz, öleceğiz!" dediler. İsa kalkıp rüzgârı ve kabaran dalgaları azarladı. Fırtına dindi ve ortalık sütliman oldu.* ***25*** *İsa öğrencilerine, "Nerede imanınız?" dedi. Onlar korku ve şaşkınlık içindeydiler. Birbirlerine, "Bu adam kim ki, rüzgâra, suya bile buyruk veriyor, onlar da sözünü dinliyor!" dediler.****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjında ve sol marjının köşesinde yer almaktadır.
Resim çözümlemesi: İncil'de İsa'nın fırtınayı dindirmesiyle ilgili bir hikâyeyi konu alan bu resim, özellikle Matta 8:23-27, Markos 4:35-41 ve Luka 8:22-25'te anlatılmıştır. Bu, hikâyenin ana noktaları şöyledir: Bir gün İsa ve havarileri Genezaret Gölü'nde bir tekneyle seyahat ederken, beklenmedik bir şekilde şiddetli bir fırtına başlar. Havariler, tekne su almak üzereyken göldeki yüksek dalgalardan korkmaktadır. Yine de İsa teknenin içinde uyumaktadır. Havariler İsa'yı uyandırarak, neden onları umursamadığını sorarlar. İsa uyanır ve rüzgârı, gölü ve dalgaları sakinleştirir. Bir huzur ve sakinlik ortaya çıkar. "Neden bu kadar korktunuz, ey imansızlar?" diye İsa havarilere sorar. İsa'nın bu olayı havarileri hayrete düşürür ve "Rüzgârlar ve deniz bile O'na itaat ediyor!" diye düşünürler. Bu hikâye, İsa'nın doğaüstü gücünü ve kontrolünü vurgulayan bir örnek olarak anlatılır. İsa'nın sadece insanlar üzerinde değil, doğa olayları üzerinde de hükmettiği ve onları kontrol ettiği mesajı verilir.

Bu kapalı kompozisyonda zemin olarak göl vardır. Resimde yelkenli ahşap bir teknede oturan İsa, sakallı ve kel ikinci bir erkek tarafından tutulan ayakta duran Aziz Petrus, dümenin başında kürek çeken genç bir adam ve gölün içerisinde gölün ve esen rüzgârın kişileştirilmiş hali olan bir kadın ve bir erkek figürü bulunmaktadır.

Göl sayfanın alt marjını dolduruyor. Resimde mavi renk ve tonları, kırmızı renk ve kahverengi tonları hâkimdir.

İsa izleyiciye göre teknenin sağ ucunda ¾ profilde resmedilmiş olup oturur vaziyettedir. Üzerinde mavi khiton ve erguvan rengi himation bulunmaktadır. Halesi altı yıldızlı ve haç işaretlidir. İsa sağ elini takdis işareti yaparak havaya kaldırmaktadır.

Beyaz sakalları olan kel bir adam Aziz Petrus'u yelkenli teknenin direk kısmında tutmaktadır. Aziz Petrus tedirgin bir ifade ile sağ elini havaya kaldırarak İsa'ya yönelmiştir. Halesi kırmızı konturlu ve yaldızlıdır. Aziz Petrus'un üzerinde açık kahverengi khiton bulunmaktadır. Arkasında onu tutan adamın ise üzerinde açık mor renkte bir tunik vardır. Dümenin başında kürek çeken adam ise kırmızı bir tunik giymiştir. Tek gövde üzerine inşa edilmiş tek direkli, ahşap, lacivert ve kahverengi tonlarında olan yelkenlinin direğine gerilen bez açık kahverengi çizgilerle belirtilmiştir. Yelkenlinin küpeştesinde üç adet tahta yer almaktadır. Teknenin yelken bezi buraya bağlanmış şekilde resmedilmiştir.

Mavi renk üzerindeki beyaz fırça darbeleri ile oluşturulan eğrisel çizgiler gölde yaşanan fırtınayı ifade etmektedir. Beyaz halkaları andıran bu fırça darbeleri gölün atmosferini ve suyun dalgalarını yansıtmaktadır.

Ayakta duran ve uzanan kırmızı tunikli iki figür, rüzgârın ve suyun kişileştirilmiş halidir ve suya düşmüş şekilde gösterilmektedirler. Rüzgârın kişileştirilmesi olan ayaktaki figür, sağ elini yüzüne götürmektedir. Bu rüzgârın İsa tarafından susturulduğunu ifade etmektedir.



Resim 47. İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi, f.117v – 1 (detay).



Resim 48. İsa ve Hasta Adam, f.5r.

Katalog No: 14

Sahne adı: İsa ve Hasta Adam

Folyo No: f.5r

Mezmur: 6:2

Transkripsiyon: “ ᾽Ελέησόν με κ(υρι)ε ὅτι ἀσθενής εἰμι·
᾽Ιασαί με κ(ύρι)ε ὅτι ἐταράχθη τὰ ὀστᾶ μου· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Lütfet bana, ya RAB, bitkinim;*

*Şifa ver bana, ya RAB, kemiklerim sızlıyor****”***

Kaynaklar:

> **Matta 4:23-24** ***“23*** *İsa, Celile bölgesinin her tarafını dolaştı. Buralardaki havralarda öğretiyor, göksel egemenliğin müjdesini duyuruyor, halk arasında rastlanan her hastalığı, her illeti iyileştiriyordu.* ***24*** *Ünü bütün Suriye’ye yayılmıştı. Türlü hastalıklara yakalanmış bütün hastaları, acı çekenleri, cinlileri, saralıları, felçlileri O’na getirdiler; hepsini iyileştirdi.****”***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının ortasında yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC”, 2. “ὁ ἀσθενὴς λέ(γει)„
Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Hasta adam diyor ki”.
Resim çözümlemesi: Bu sahnedeki hikâye İsa’nın mucizelerinden olan iyileştirmeleri konu alır. İsa’nın iyileştirme mucizeleri onun şefkat ve merhametini, aynı zamanda da güçlü bir şifacı olarak yeteneklerini vurgular. İncil’de onun Mesih olarak tanımlanmasına ve insanların fiziksel ve ruhsal ihtiyaçlarını karşılayabilen kurtarıcı bir figür olarak algılanmasına da katkıda bulunur.

Kapalı bir kompozisyona sahip bu resimde vücudu yarım olarak gözükmekte olan İsa, yatağında yatan bir adam, yatağın arkasında kanatlı bir göksel varlık ve yatan adamdan adeta kaçarcasına uzaklaşmakta olan şeytan figürü vardır. Resimde zemin yoktur.

İsa’nın bedeninin tamamı gözükmemektedir. ¾ profilde resmedilen İsa sanki havada durur gibidir. İsa’nın sağ eli havadadır ve Tanrı’nın egemenliğini iletmek için hasta adamı kutsamaktadır. Altın yaldızlı halesinde haç işareti bulunmaktadır ve üstünde kırmızı mürekkep ile yazılan siglası yer almaktadır.

Yatakta yatan hasta adam konuşma ya da dua etme jesti yapmak için sağ elini kaldırmıştır. Kırmızı renkli ahşap bezemeleri olan yatağın koyu mavi bir şiltesi vardır. Koyu mavi şilte üzerinde açık renk çizgiler bulunmaktadır. Hasta adamın üzerinde açık mavi bir tunik vardır. Yüzü renk kaybına uğramıştır.

Göksel bir varlık da yatağın kenarında duruyor ve hasta adamı kutsayan İsa’ya doğru bakıyor. Kanatları açıktır ve renkleri zarar görmüştür. Altın yaldızlı halesi vardır ancak, göksel varlığın üzerindeki giysinin de rengi zarar görmüştür. Siyah renkle tasvir edilen Şeytan ise izleyiciye göre sol tarafta kanatları açık bir biçimde koşarcasına kaçıyor. Şeytan göksel varlığa göre çok daha küçük boyuttadır.



Resim 49. İsa ve Hasta Adam, f.5r – 1 (detay).



Resim 50. İsa ve Hasta Adam, f.155v.

Katalog No: 15

Sahne adı: İsa ve Hasta Adam

Folyo No: f.155v

Mezmur: 116:3-5

Περιέσχον με ὠδῖνες θανάτου·
Κίνδυνοι ᾅδου εὗρόσάν με·
Θλίψιν καὶ ὀδύνην εὗρον (114:4) καὶ τὸ ὄνομα
κ(υρίο)υ επεκαλεσάμην·

Transkripsiyon: “ Ὦ κ(ύρι)ε ῥῦσαι τὴν ψυχήν μου· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Ölüm iplerine dolaşmıştım,*

Ölüler diyarının kâbusu yakama yapışmıştı, Sıkıntıya, acıya gömülmüştüm.

O zaman RAB’bi adıyla çağırdım, ‘Aman, ya RAB, kurtar canımı!’ dedim.”

Kaynaklar:

> **Matta 4:23-24** ***“23*** *İsa, Celile bölgesinin her tarafını dolaştı. Buralardaki havralarda öğretiyor, göksel egemenliğin müjdesini duyuruyor, halk arasında rastlanan her hastalığı, her illeti iyileştiriyordu.* ***24*** *Ünü bütün Suriye’ye yayılmıştı. Türlü hastalıklara yakalanmış bütün hastaları, acı çekenleri, cinlileri, saralıları, felçlileri O’na getirdiler; hepsini iyileştirdi.”*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının ortasında yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. IC XC, 2. ἀσθεν(ή)ς

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "Hasta adam diyor ki"

Resim çözümlemesi: Bu resim İsa'nın ölüm döşeğindeki bir adamı hastalıktan kurtarma anını konu almaktadır. Açık kompozisyona sahip bu resimde bedeninin yarısı görünen İsa, yatakta yatan adam ve bir lahitin içerisinden ellerini uzatan bir dev bulunmaktadır. Resmin yukarısında İsa, ortasında yatakta yatan adam ve aşağısında dev vardır. Resimde zemin yoktur.

İsa profilden gözükmektedir. İsa'nın boyutu diğer figürlere daha küçüktür ve yarımdır. İsa havada gibidir. Üzerindeki giysiler açık mavi khiton ve erguvan renkli himation şeklindedir ancak yarım olarak resmedildiği için ayakları, bedeninin ve giysilerinin bir kısmı görünmemektedir. Sağ eliyle yatakta yatan adamı kutsamaktadır ve gözleri ona yönelmiştir. Saçları uzundur. Altın yaldızlı halesinde silik bir biçimde haç sembolü vardır. Haçın üzerinde beyaz noktalar vardır. Üzerinde mavi renkle siglası yer almaktadır. Mavi renk yazı metin içerisine bağlantı sağlamaktadır.

İsa'nın aşağısında ¾ pozisyonda yatakta yatan bir adam vardır. Bu adamın gözleri İsa'ya bakmaktadır. Yardım bekler şekilde sağ elini havaya kaldırmıştır. Kırmızı renkte bir tunik giyen bu adamın boyun kısmı ve kol manşetleri işlemelidir. Koyu kırmızı tonlarında ince çizgilerle figürün yatış pozisyonu belirginleştirilmiştir.

Adamın yatağı mavi üzeri altın sarısı ince çizgilerle süslenmiştir ve geometrik desenli bezemelere sahiptir. Yatağın altı ve kenarları altın rengidir ve siyah renkle konturlanmıştır. Kenarlarındaki altın rengi döşemenin üzerinde beyaz noktalar vardır. Adamın altındaki şilte erguvan rengidir ve ince altın rengi uzun çizgileri vardır.

Adamın yatağına uzanan bir el vardır. Bu el; ölümün sembolü olan, yeşil renkli bir lahitin içinden uzanan, siyah renkle tasvir edilmiş bir devin elidir. Adamı kendi tarafına çekmek istercesine bir hamle yapmıştır. Devin renklerinde kayıp yaşanmıştır. Ancak çizgilerle bazı hatları hala belirgindir. Devin tamamı gözükmemektedir.



Resim 51. İsa ve Hasta Adam, f.155v – 1 (detay).



Resim 52. İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi, f.110r.

Katalog No: 16

Sahne adı: İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi

Folyo No: f.110r

Mezmur: 81:16

Transkripsiyon: " Καὶ ἐψώμισεν αὐτοὺς ἐκ στέατος πυροῦ· [Καὶ ἐκ πέτρας μέλι ἐχόρτασεν αὐτ(ούς)·] „

Transkripsiyonun çevirisi: "*Oysa sizleri en iyi buğdayla besler, Kayadan akan balla doyururdum***"**

Kaynaklar:

> **Yasa'nın tekrarı 32:13 "***Onu yeryüzünün yüksekliklerinde gezdirdi, Tarlada yetişen ürünlerle doyurdu. Onu kayadan akan balla, çakmaktaşından çıkardığı yağla besledi.***"**

> **1.Korintliler 10:4 "***… hepsi aynı ruhsal içeceği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler; o kaya Mesih'ti.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjında ve sağ marj ile kesişen köşesinde yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: “ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ χ(ριστό)ς „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “Mesih olan kaya”

Resim çözümlemesi: Metin ve resim İsa’yı Musa’nın İsrailoğullarını susuzluktan kurtarmak için mucizevi bir şekilde su çıkardığı kaya ile özdeşleştirir (Barber, 2000a). Tevrat’ta Yasa’nın tekrarı 32:13; tarladan ürünlerle doyurmak, bereketli bir toprak vaadi ve bolluk içinde yaşam temalarını içerir. Bal sızan ve yağ damlayan kayadan bahsetmek, Tanrı’nın lütuflarıyla beslenen bir topluluğa vurgu yapar. 1. Korintliler 10:4’te ise “*Hepsi aynı ruhsal içeceği içti. Artlarından gelen ruhsal kayadan içtiler; o kaya Mesih’ti”* ifadesi, İsrailoğulları’nın susuzluklarına çölde Tanrı tarafından verilen suyu simgeler. Pavlus, bu olayı kullanarak, İsrailoğulları’na Tanrı tarafından sağlanan mucizeleri ve Tanrı’nın kurtarıcılığına olan güvenlerini hatırlatır. Bu tür anlatımlar aracılığıyla Hıristiyanlar arasında birlik ve dayanışmanın önemi vurgulanır. İsa’nın öğretileri, kurtuluş ve yaşamın kaynağı olarak nitelendirilir ve İsa’nın ruhsal anlamda insanlara yaşam suyu sağlayan bir kaynak olduğunu belirtir.

Kapalı kompozisyona sahip bu resimde bir zemin yoktur. Bir kayanın zirvesinde oturan İsa, hemen yakınında elinde asası ile Musa (Der Nersessian, 1970, s.43), kayanın aşağısında da su içmekte olan iki adam resmedilmiştir.

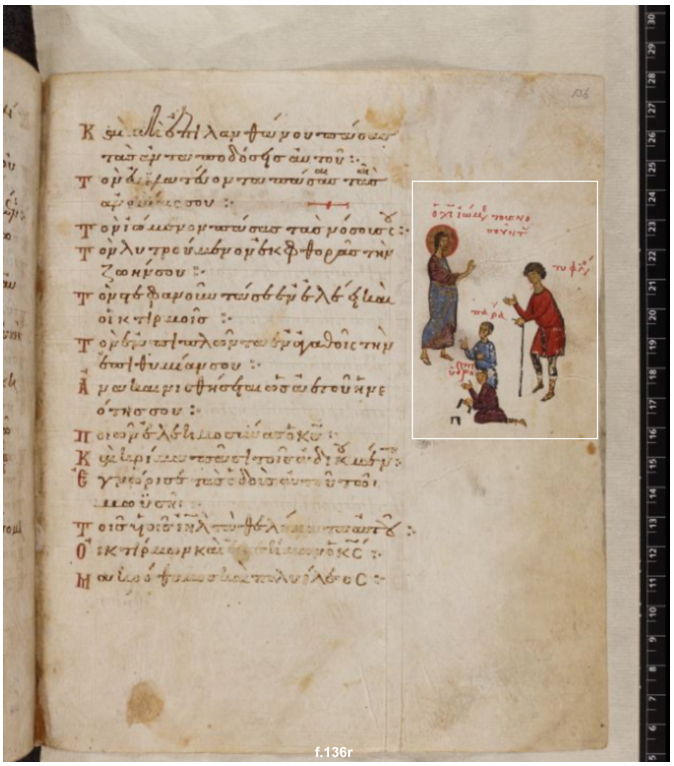
İsa’nın zirvesinde oturduğu kayadan sular fışkırıyor. Suların fışkırdığı kaya İsa’nın ta kendisidir. İsa sağ eliyle takdis işareti yaparak kayanın aşağısındaki iki adamı kutsuyor. Sol eli ise sol dizinin üzerindedir. ¾ profilden resmedilen İsa aşağıdaki adamlara bakmaktadır. İsa’nın üzerinde erguvan rengi khiton ve mavi renkli sağ omzu açık bir himation vardır. Giysilerinin üzerindeki altın rengi çizgiler İsa’nın oturma pozisyonuna hareketlilik katmıştır. Halesi altın yaldızlı, kırmızı konturlu ve haç işaretlidir. Üzerinde oturduğu kaya açık kahverengi tonlarındadır. Kaya’nın yüksek yerlerini vurgulamak için beyaz renk, alçak yerlerini belirtmek için açık yeşil renk, zemini göstermek için de mavi tonları kullanılmıştır. Kayadan su fışkırmaktadır. Mavi tonlamalarla ve kıvrımlarla suyun akar halde olduğu gösterilmiştir.

İsa'nın solunda, izleyiciye göreyse İsa'nın sağında Musa yer almaktadır. Musa ¾ profilde ayakta durmaktadır. Sağ elinde asası vardır. Figür hareketsizdir. Musa'nın üzerinde erguvan renkli bir khiton ve açık mavi renkte himation vardır. Ayaklarında ince çizgilerle resmedilmiş sandaletleri vardır.

Kayanın aşağısında suyun önünde iki adam su içiyor. Kaya'nın önünde resmedilen adamın sol elinde, kaideli ve geniş ağızlı çanak formunda olan *krater* vardır ve kraterin içinde mavi renkle su belirtilmiştir. Sağ elinde ise, hayvan biçimi formunda zoomorfik bir kap vardır. Bu kap kartal figürlü bir *askos'tur.* Bu figürün üzerinde erguvan renginde dizlerine kadar inen bir tunik ve mavi pantolon bulunmaktadır. Siyah uzun çizmeleri vardır. ¾ profilden resmedilen figür suyu içerken İsa'ya bakmaktadır. İzleyice göre soldaki kırmızı tunikli diğer figür ise kartal figürlü askos'tan su içmektedir. ¾ profilde olan bu adam figürü İsa'ya sırtını dönmüştür. Siyah konturları olan giysileri kırmızı tunik ve kahverengi pantolondan oluşmaktadır. Bu figürün de siyah uzun çizmeleri vardır. Sağ bacağı öndedir ve dizini hafif kırmıştır.



Resim 53. İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi, f.110r – 1 (detay).



Resim 54. Şifacı İsa, f.136r.

Katalog No: 17

Sahne adı: Şifacı İsa

Folyo No: f.136r

Mezmur: 103:3

Transkripsiyon: “ Τὸν εὐϊλατεύοντα πάσαις ταῖς
ἀνομίαις σου·
Τὸν ἰώμενον πάσας τὰς νόσους σου· „

Transkripsiyonun çevirisi: “*Bütün suçlarını bağışlayan,*

*Bütün hastalıklarını iyileştiren***”**

Kaynaklar:

> **Yuhanna 9:1-11** ***“1*** *İsa yolda giderken doğuştan kör bir adam gördü.* ***2*** *Öğrencileri İsa’ya, “Rabbî, kim günah işledi de bu adam kör doğdu? Kendisi mi, yoksa annesi babası mı?” diye sordular.* ***3*** *İsa şu yanıtı verdi: “Ne kendisi ne de annesi babası günah işledi. Tanrı’nın işleri onun yaşamında görülsün diye kör doğdu.* ***4*** *Beni gönderenin işlerini vakit daha gündüzken yapmalıyız. Gece geliyor, o zaman kimse çalışamaz.* ***5*** *Dünyada olduğum sürece dünyanın ışığı Ben’im.”* ***6*** *Bu sözleri söyledikten sonra yere tükürdü, tükürükle çamur yaptı ve çamuru adamın gözlerine sürdü.* ***7*** *Adama, “Git, Şiloah Havuzu’nda yıkan” dedi. Şiloah, gönderilmiş anlamına gelir. Adam gidip yıkandı, gözleri açılmış olarak döndü.*

8 *Komşuları ve onu daha önce dilenirken görenler, "Oturup dilenen adam değil mi bu?" dediler.* ***9*** *Kimi, "Evet, odur" dedi, kimi de "Hayır, ama ona benziyor" dedi. Kendisi ise, "Ben oyum" dedi.* ***10*** *"Öyleyse, gözlerin nasıl açıldı?" diye sordular.* ***11*** *O da şöyle yanıt verdi: "İsa adındaki adam çamur yapıp gözlerime sürdü ve bana, 'Şiloah'a git, yıkan' dedi. Ben de gidip yıkandım ve gözlerim açıldı."*

Luka 18:35-42 ***"35*** *İsa Eriha'ya yaklaşırken kör bir adam yol kenarında oturmuş dileniyordu.* ***36*** *Adam oradan geçen kalabalığı duyunca, "Ne oluyor?" diye sordu.* ***37*** *Ona, "Nasıralı İsa geçiyor" dediler.* ***38*** *O da "Ey Davut Oğlu İsa, halime acı!" diye bağırdı.* ***39*** *Önden gidenler onu azarlayarak susturmak istedilerse de o, "Ey Davut Oğlu, halime acı!" diyerek daha çok bağırdı.* ***40-41*** *İsa durup adamın kendisine getirilmesini buyurdu. Adam yaklaşınca İsa, "Senin için ne yapmamı istiyorsun?" diye sordu. O da "Ya Rab, gözlerim görsün" dedi.* ***42*** *İsa, "Gözlerin görsün" dedi. "İmanın seni kurtardı."* ***43*** *Adam o anda yeniden görmeye başladı ve Tanrı'yı yücelterek İsa'nın ardından gitti. Bunu gören bütün halk Tanrı'ya övgüler sundu."*

Matta 9:1-8 ***"1*** *İsa tekneye binip karşı kıyıya geçti ve kendi kentine gitti.* ***2*** *Kendisine, yatak üzerinde felçli bir adam getirdiler. İsa onların imanını görünce felçliye, "Cesur ol, oğlum, günahların bağışlandı" dedi.* ***3*** *Bunun üzerine bazı din bilginleri içlerinden, "Bu adam Tanrı'ya küfrediyor!" dediler.* ***4*** *Onların ne düşündüklerini bilen İsa dedi ki, "Yüreğinizde neden kötü düşüncelere yer veriyorsunuz?* ***5*** *Hangisi daha kolay? 'Günahların bağışlandı' demek mi, yoksa 'Kalk, yürü' demek mi?* ***6*** *Ne var ki, İnsanoğlunun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye..." Sonra felçliye, "Kalk, yatağını topla, evine git!" dedi.* ***7*** *Adam da kalkıp evine gitti.* ***8*** *Halk bunu görünce korkuya kapıldı. İnsana böyle bir yetki veren Tanrı'yı yücelttiler."*

Markos 2:1-12 ***"1*** *Birkaç gün sonra İsa tekrar Kefarnahum'a geldiğinde, evde olduğu duyuldu.* ***2*** *O kadar çok insan toplandı ki, artık kapının önünde bile duracak yer kalmamıştı. İsa onlara Tanrı sözünü anlatıyordu.* ***3*** *Bu arada O'na dört kişinin taşıdığı felçli bir adamı getirdiler.* ***4*** *Kalabalıktan O'na yaklaşamadıkları için, bulunduğu yerin üzerindeki damı delip açarak felçliyi üstünde yattığı şilteyle birlikte aşağı indirdiler.* ***5*** *İsa onların imanını görünce felçliye, "Oğlum, günahların bağışlandı" dedi.* ***6-7*** *Orada oturan bazı din bilginleri ise içlerinden şöyle düşündüler: "Bu adam neden böyle konuşuyor? Tanrı'ya küfrediyor! Tanrı'dan başka kim günahları bağışlayabilir?"* ***8*** *Akıllarından geçeni hemen ruhunda sezen İsa onlara, "Aklınızdan neden böyle şeyler geçiriyorsunuz?" dedi.* ***9*** *"Hangisi daha kolay, felçliye, 'Günahların bağışlandı' demek mi, yoksa, 'Kalk, şilteni topla, yürü' demek mi?* ***10-11*** *Ne var ki, İnsanoğlu'nun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye..." Sonra felçliye, "Sana söylüyorum, kalk, şilteni topla, evine git!" dedi.* ***12*** *Adam kalktı, hemen şiltesini topladı, hepsinin gözü önünde çıkıp gitti. Herkes şaşakalmıştı. Tanrı'yı övüyorlar, "Böylesini hiç görmemiştik" diyorlardı."*

Luka 5:17-26 ***"17*** *Bir gün İsa öğretiyordu. Celile'nin ve Yahudiye'nin bütün köylerinden ve Yeruşalim'den gelen Ferisiler'le Kutsal Yasa öğretmenleri O'nun çevresinde oturuyorlardı. İsa, Rab'bin gücü sayesinde hastaları iyileştiriyordu.* ***18*** *O sırada birkaç kişi, yatak üzerinde taşıdıkları felçli bir adamı*

*evden içeri sokup İsa'nın önüne koymaya çalışıyordu. **19** Kalabalıktan ötürü onu içeri sokacak yol bulamayınca dama çıktılar, kiremitleri kaldırıp adamı yatakla birlikte orta yere, İsa'nın önüne indirdiler. **20** İsa onların imanını görünce, "Dostum, günahların bağışlandı" dedi. **21** Din bilginleriyle Ferisiler, "Tanrı'ya küfreden bu adam kim? Tanrı'dan başka kim günahları bağışlayabilir?" diye düşünmeye başladılar. **22** Akıllarından geçenleri bilen İsa onlara şöyle seslendi: "Aklınızdan neden böyle şeyler geçiriyorsunuz? **23** Hangisi daha kolay, 'Günahların bağışlandı' demek mi, yoksa 'Kalk, yürü' demek mi? **24** Ne var ki, İnsanoğlu'nun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye..." Sonra felçli adama, "Sana söylüyorum, kalk, yatağını toplayıp evine git!" dedi. **25** Adam onların gözü önünde hemen ayağa kalktı, üzerinde yattığı yatağı topladı ve Tanrı'yı yücelterek evine gitti. **26** Herkesi bir şaşkınlık almıştı. Tanrı'yı yüceltiyor, büyük korku içinde, "Bugün şaşılacak işler gördük!" diyorlardı.**"**

Luka 14:1-4 ***"1** Bir Şabat Günü İsa Ferisiler'in ileri gelenlerinden birinin evine yemek yemeye gitti. Herkes O'nu dikkatle gözlüyordu. **2** Önünde, vücudu su toplamış bir adam vardı. **3** İsa, Kutsal Yasa uzmanlarına ve Ferisiler'e, "Şabat Günü bir hastayı iyileştirmek Kutsal Yasa'ya uygun mudur, değil midir?" diye sordu. **4** Onlar ses çıkarmadılar. İsa adamı tutup iyileştirdi, sonra eve gönderdi.**"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında üst kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: 1."ὁ Χ(ριστό)ς ἰώμε(νος) τοὺς νοσοῦντ(ας)", 2. "τυφλό(ς)," 3. "παρα(λυτικός)", 4. " ὑδροπι(κός) "

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Mesih hastaları iyileştirir", 2. "Kör adam" 3. "Felçli", 4. "Vücudu su toplayan adam"

Resim çözümlemesi: Bu kapalı kompozisyonda İsa'nın birkaç iyileştirme mucizesi birlikte resmedilmiştir. İsa'nın kör bir adama görme yeteneği kazandırması, felçli bir adamı iyileştirmesi ve vücudu su toplayan bir adama şifa vermesi gibi mucizeler resimde yer almaktadır. İsa'nın tüm bu şefkat ve mucizeleri, insanların O'na yönelmeleri ve O'na güvenmeleri için bir çağrıdır.

Resimde zemin mevcut değildir. İsa, kör adam, felçli adam ve vücudu su toplayan adam vardır. Resimde renkler ve çizgiler çok net gözükmektedir.

İsa ¾ profilden izleyiciye sağ tarafını dönmüştür. Sağ kolu havadadır ve takdis işareti yaparak hastaları kutsamaktadır. Sol kolu gözükmemektedir. İsa'nın üzerinde erguvan renkli bir khiton ve mavi himation vardır. Himation sağ kolunu açık bırakacak şekilde bağlanmıştır. Giysilerinde altın rengi çizgiler mevcuttur.

Kumaşın dökümleri çok belirgindir. Sağ kolunda elini havaya kaldırdığı için giysi ve kolu arasında kalan boşluk dahi gözükmektedir. Yüzü, elleri, bacakları ve ayakları ten rengindedir. Saçları koyu kahverengidir. Altın yıldızlı ve haç işaretli halesinde haç işaretinin üzerinde beyaz noktalar vardır. İsa'nın üzerinde "Mesih hastaları iyileştirir" yazmaktadır.

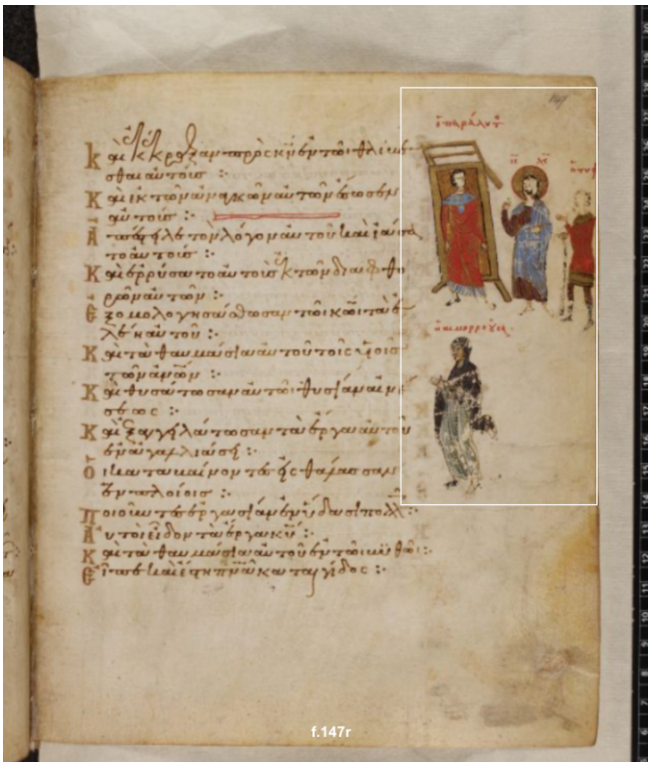
Hemen İsa'nı önündeki iki adamdan mavi tunikli olanın felçli adam olduğu figürün üzerinde yazmaktadır. Felçli adam bedeninin üst kısmını ¾ profilden İsa'ya yöneltmiştir. Her iki elini dua edercesine İsa'ya doğru açmıştır. Vücudunun yarısı gözükmemektedir. Mavi tuniği siyah renkle konturlanmıştır.

İsa'nın önündeki diğer figür profilden resmedilmiş vücudu su toplayan adamdır. Onun da üzerinde kim olduğu bilgisini veren açıklama metni yazmaktadır. Vücudu su toplayan adam dizlerinin üzerinde sağ ayağını açmış bir biçimde görülmektedir. Emekler gibi bir görüntüye sahiptir. Sol elinde siyah renkli bir destek bulunmaktadır. Diğer desteği bırakıp sağ elini İsa'ya dua eder şekilde açmıştır. Sağ elinin avuç içi İsa'ya dönüktür. Üzerinde koyu kahverengi tonlarında uzun bir tunik vardır. Siyah çizgilerle konturlanan giysisinde oturma pozisyonunun verdiği görüntü elde edilmiştir.

İki hasta adam figürünün arkasında elinde değnek olan kör bir adam vardır. Kör adam ayakta ve hafif öne eğiktir ve ¾ profilden resmedilmiştir. Figürün boynu biraz uzun çizilmiştir. Saçları ensesindedir. Üzerinde kırmızı, dizlerine kadar uzanan bir tunik, siyah renk bir pantolon, kahverengi tonlarında bir çizme vardır. Kırmızı tuniğinin kenarlarında siyah konturlar vardır. Ayrıca kırmızının tonlarından elde edilen çizgilerle de giysisinin dökümleri, tuniğin pilileri belirginleştirilmiştir. Belinde koyu kırmızı bir de kuşak bulunmaktadır.



Resim 55. Şifacı İsa, f.136r – 1 (detay).



Resim 56. Şifacı İsa, f.147r.

Katalog No: 18

Sahne adı: Şifacı İsa

Folyo No: f.147r

Mezmur: 107:20

Transkripsiyon: “ ’Απέστειλε τὸν λόγον αὐτοῦ καὶ ἰάσατο αὐτούς·
Καὶ ἐρρύσατο αὐτοὺς ἐκ τῶν διαφθορῶν αὐτῶν· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Sözünü gönderip iyileştirdi onları,*
*Kurtardı ölüm çukurundan.***”**

Kaynaklar:

> **Matta 9:1-8** ***“1*** *İsa tekneye binip karşı kıyıya geçti ve kendi kentine gitti.* ***2*** *Kendisine, yatak üzerinde felçli bir adam getirdiler. İsa onların imanını görünce felçliye, “Cesur ol, oğlum, günahların bağışlandı” dedi.* ***3*** *Bunun üzerine bazı din bilginleri içlerinden, “Bu adam Tanrı’ya küfrediyor!” dediler.* ***4*** *Onların ne düşündüklerini bilen İsa dedi ki, “Yüreğinizde neden kötü düşüncelere yer veriyorsunuz?* ***5*** *Hangisi daha kolay? ‘Günahların bağışlandı’ demek mi, yoksa ‘Kalk, yürü’ demek mi?* ***6*** *Ne var ki, İnsanoğlunun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye...” Sonra felçliye, “Kalk, yatağını topla,*

*evine git!" dedi. **7** Adam da kalkıp evine gitti. **8** Halk bunu görünce korkuya kapıldı. İnsana böyle bir yetki veren Tanrı'yı yücelttiler."*

Markos 2:1-12 *"**1** Birkaç gün sonra İsa tekrar Kefarnahum'a geldiğinde, evde olduğu duyuldu. **2** O kadar çok insan toplandı ki, artık kapının önünde bile duracak yer kalmamıştı. İsa onlara Tanrı sözünü anlatıyordu. **3** Bu arada O'na dört kişinin taşıdığı felçli bir adamı getirdiler. **4** Kalabalıktan O'na yaklaşamadıkları için, bulunduğu yerin üzerindeki damı delip açarak felçliyi üstünde yattığı şilteyle birlikte aşağı indirdiler. **5** İsa onların imanını görünce felçliye, "Oğlum, günahların bağışlandı" dedi. **6-7** Orada oturan bazı din bilginleri ise içlerinden şöyle düşündüler: "Bu adam neden böyle konuşuyor? Tanrı'ya küfrediyor! Tanrı'dan başka kim günahları bağışlayabilir?" **8** Akıllarından geçeni hemen ruhunda sezen İsa onlara, "Aklınızdan neden böyle şeyler geçiriyorsunuz?" dedi. **9** "Hangisi daha kolay, felçliye, 'Günahların bağışlandı' demek mi, yoksa, 'Kalk, şilteni topla, yürü' demek mi? **10-11** Ne var ki, İnsanoğlu'nun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye..." Sonra felçliye, "Sana söylüyorum, kalk, şilteni topla, evine git!" dedi. **12** Adam kalktı, hemen şiltesini topladı, hepsinin gözü önünde çıkıp gitti. Herkes şaşakalmıştı. Tanrı'yı övüyorlar, "Böylesini hiç görmemiştik" diyorlardı."*

Luka 5:17-26 *"**17** Bir gün İsa öğretiyordu. Celile'nin ve Yahudiye'nin bütün köylerinden ve Yeruşalim'den gelen Ferisiler'le Kutsal Yasa öğretmenleri O'nun çevresinde oturuyorlardı. İsa, Rab'bin gücü sayesinde hastaları iyileştiriyordu. **18** O sırada birkaç kişi, yatak üzerinde taşıdıkları felçli bir adamı evden içeri sokup İsa'nın önüne koymaya çalışıyordu. **19** Kalabalıktan ötürü onu içeri sokacak yol bulamayınca dama çıktılar, kiremitleri kaldırıp adamı yatakla birlikte orta yere, İsa'nın önüne indirdiler. **20** İsa onların imanını görünce, "Dostum, günahların bağışlandı" dedi. **21** Din bilginleriyle Ferisiler, "Tanrı'ya küfreden bu adam kim? Tanrı'dan başka kim günahları bağışlayabilir?" diye düşünmeye başladılar. **22** Akıllarından geçenleri bilen İsa onlara şöyle seslendi: "Aklınızdan neden böyle şeyler geçiriyorsunuz? **23** Hangisi daha kolay, 'Günahların bağışlandı' demek mi, yoksa 'Kalk, yürü' demek mi? **24** Ne var ki, İnsanoğlu'nun yeryüzünde günahları bağışlama yetkisine sahip olduğunu bilesiniz diye..." Sonra felçli adama, "Sana söylüyorum, kalk, yatağını toplayıp evine git!" dedi. **25** Adam onların gözü önünde hemen ayağa kalktı, üzerinde yattığı yatağı topladı ve Tanrı'yı yücelterek evine gitti. **26** Herkesi bir şaşkınlık almıştı. Tanrı'yı yüceltiyor, büyük korku içinde, "Bugün şaşılacak işler gördük!" diyorlardı."*

Matta 9:20-21 *"**20** Tam o sırada, on iki yıldır kanaması olan bir kadın İsa'nın arkasından yetişip giysisinin eteğine dokundu. **21** İçinden, "Giysisine bir dokunsam kurtulurum" diyordu. **22** İsa arkasına dönüp onu görünce, "Cesur ol, kızım! İmanın seni kurtardı" dedi. Ve kadın o anda iyileşti."*

Markos 5 :25-34 *"**25** Orada, on iki yıldır kanaması olan bir kadın vardı. **26** Birçok hekimin elinden çok çekmiş, varını yoğunu harcamış, ama iyileşeceğine daha da kötüleşmişti. **27** Kadın, İsa hakkında anlatılanları duymuştu. Bu nedenle, kalabalıkta O'nun arkasından gelip giysisine dokundu. **28** İçinden, "Giysilerine bile dokunsam kurtulurum" diyordu. **29** O anda kanaması kesiliverdi. Kadın, bedeninin derinliğinde acıdan kurtulduğunu hissetti. **30** İsa ise, kendisinden bir gücün akıp*

*gittiğini hemen anladı. Kalabalığın ortasında dönüp, "Giysilerime kim dokundu?" diye sordu. **31** Öğrencileri O'na, "Seni sıkıştıran kalabalığı görüyorsun! Nasıl oluyor da 'Bana kim dokundu' diye soruyorsun?" dediler. **32** İsa kendisine dokunanı görmek için çevresine bakındı. **33** Kadın da kendisindeki değişikliği biliyordu. Korkuyla titreyerek geldi, İsa'nın ayaklarına kapandı ve O'na bütün gerçeği anlattı. **34** İsa ona, "Kızım" dedi, "İmanın seni kurtardı. Esenlikle git. Acıların son bulsun."***

Luka 8 :43-48 ***"43** On iki yıldır kanaması olan bir kadın da oradaydı. Varını yoğunu hekimlere harcamıştı; ama hiçbiri onu iyileştirememişti. **44** İsa'nın arkasından yetişip giysisinin eteğine dokundu ve o anda kanaması kesildi. **45** İsa, "Bana kim dokundu?" dedi. Herkes inkâr ederken Petrus, "Efendimiz, kalabalık seni çepeçevre sarmış sıkıştırıyor" dedi. **46** Ama İsa, "Birisi bana dokundu" dedi. "İçimden bir gücün akıp gittiğini hissettim." **47** Yaptığını gizleyemeyeceğini anlayan kadın titreyerek geldi, İsa'nın ayaklarına kapandı. Bütün halkın önünde, O'na neden dokunduğunu ve o anda nasıl iyileştiğini anlattı. **48** İsa ona, "Kızım" dedi, "İmanın seni kurtardı. Esenlikle git."***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ üst marjında yer alır. Orta kısımda da kadın figürü vardır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. "ὁ παράλυτ(ικ)ο(ς)", 3. "ὁ τυφ(λός)"

4. "ἡ αιμορροῦσα"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "Felçli", 3. "Kör adam", 4. "Kanamalı kadın"

Resim çözümlemesi: Zemini olmayan ve kapalı kompozisyona sahip bu resim İsa'nın hastalara şifa verdiği üç hikâyeyi konu almaktadır. Figürlerin yerleşimi şu şekildedir: İsa'nın sağında bir yatağa bağlı felci adam, solunda elinde değneğiyle kör adam ve onların biraz önünde uzun zamandır kanama geçiren kadın figürü vardır.

İsa ¾ profilde, sağ elini havaya kaldırmış takdis işareti yaparak hasta insanları kutsamaktadır. Yüzü zarar gören İsa'nın üzerinde erguvan rengi khiton ve mavi renkli bir himation vardır. Erguvan rengi khitonun üzerindeki altın rengi çizgiler ve mavi himationun üzerindeki koyu mavi ince çizgiler kumaşa bir hareketlilik katmıştır. Altın yaldızlı halesindeki haç işareti sembolünün içinde beyaz noktalar vardır. Karmin mürekkebi ile yazılan İsa'nın siglası hemen halesinin üzerinde yer alır.

İsa'nın sağında, izleyiciye göre ise solda bulunan felçli adam figürü oldukça dikkat çekicidir. İsa'nın yatak üzerindeki felçli adamı iyileştirdiği ve ayağa kalkmasını sağladığı bu sahnede felçli adam figürü yatağıyla beraber ayağa kalkmış biçimde resmedilmiştir. Felçli adamın sırtının arkasında, geometrik desenli şiltesi olan ahşap yatak dik bir biçimde durmaktadır. Yatak bir perspektife sahip değildir. Üç boyutlu anlatım yoktur. Siyah çizgilerle konturlanmış olan yatağın üç ayağı gözükmektedir. Felçli olan adam figürü ayaktadır ancak hareketsizdir ve ¾ profilden İsa'ya dönmüştür.

Üzerinde boyun kısmı açık mavi işlemelere sahip, uzun kollu ve ayak bileklerine kadar uzanan ve eteğinin ucunda da mavi renk pilileri olan bir tunik vardır. Bu tuniğin üzerindeki altın rengi çizgiler oldukça hareket sağlamış gözükmektedir.

Felçli adam figürünün yüzü ve ayakları renk kaybına uğramıştır. Üzerinde karmin mürekkebi ile "felçli" yazmaktadır.

İsa'nın solundaki, izleyiciye göre sağda bulunan eli değnekli kör adam ¾ profilden İsa'ya dönmüştür. Sağ eliyle değneğini tutan kör adam sol elini havaya kaldırmış ve elini açmıştır. Kahverengi işlemeleri olan kırmızı tuniği dizlerine kadardır ve kahverengi pantolonu vardır. Çizmeleri renk kaybına uğramıştır. Üzerinde karmin mürekkebi ile "kör adam" yazmaktadır.

En aşağıdaki figür kanama geçiren kadındır. ¾ profilden resmedilen kadının sağ eli dua edercesine havadadır ve açıktır. Sol kolu gözükmemektedir. Beyaz renkli, ayak bileklerine dek gelen uzun bir tuniği ve koyu lacivert stolası vardır. Tuniğindeki çizgiler kadının bacak hatlarını göstermektedir. Stolası hareketli biçimdedir. Kadının yüzü mezmur metnine dönüktür. Giysisinin bir kısmı ve ayakları zarar görmüştür.



Resim 57. Şifacı İsa, f.147r – 1 (detay).



Resim 58. İsa, Fakir ve Zengin Adam, f.12v.

Katalog No: 19

Sahne adı: İsa, Fakir ve Zengin Adam

Folyo No: f.12v

Mezmur: 14:6

Transkripsiyon: “ Βουλὴ πτωχοῦ κατασχύνεται ὁ δὲ κ(υριο)ς ἐλπὶς αὐτοῦ ἐστι(ν)· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Mazlumun tasarılarını boşa çıkarırdınız, Ama RAB onun sığınağıdır.***”**

Kaynaklar:

> **Luka 16:19-25** ***“19*** *“Zengin bir adam vardı. Mor, ince keten giysiler giyer, bolluk içinde her gün eğlenirdi.* ***20-21*** *Her tarafı yara içinde olan Lazar adında yoksul bir adam bu zenginin kapısının önüne bırakılırdı; zenginin sofrasından düşen kırıntılarla karnını doyurmaya can atardı. Bir yandan da köpekler gelip onun yaralarını yalardı.* ***22*** *“Bir gün yoksul adam öldü, melekler onu alıp İbrahim’in yanına götürdüler. Sonra zengin adam da öldü ve gömüldü.* ***23*** *Ölüler diyarında ıstırap çeken zengin adam başını kaldırıp uzakta İbrahim’i ve onun yanında Lazar’ı gördü.* ***24*** *‘Ey babamız İbrahim, acı bana!’ diye seslendi. ‘Lazar’ı gönder de parmağının ucunu suya batırıp dilimi serinletsin. Bu alevlerin içinde azap çekiyorum.’*

> ***25*** *"İbrahim, 'Oğlum' dedi, 'Yaşamın boyunca senin iyilik payını, Lazar'ın da kötülük payını aldığını unutma. Şimdiyse o burada teselli ediliyor, sen de azap çekiyorsun."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: " ὁ πλούσιος διόκων τ(ὸν) πτωχ(όν), ὁ δὲ Χ(ριστὸ)ς ἐδέξατο „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Zengin adam, Mesih'in yardım ettiği fakir adama engel oluyor"

Resim çözümlemesi: Bu sahne, Luka İncili 16:19-31'deki zengin adam ve Lazar hikâyesine bir gönderme yapıyor. Hikâye lüks içinde yaşayan zengin bir adam ile kapısında yatan, zengin adamın sofrasından arta kalan kırıntıları yiyen Lazar adında bir dilenciyi anlatır. Her iki adam da ölür ve Lazar cennette İbrahim'in yanına taşınırken, zengin adam ise Hades'te azap çeker. Bu resimdeki tasvir zengin adamı ve Lazar'ı tasvir ediyor. İsa ise sembolik bir aracı olarak bu resimde mevcuttur. Zengin adamın fakir adama sopayla dokunması, İsa'nın ise fakir adamın elini tutması, onların dünyevi yaşamları ile öbür dünyadaki kaderleri arasındaki zıtlığı akla getiriyor. Hikâyenin sanatsal temsili olan bu resim aslında şefkat, adalet ve kişinin eylemlerinin sonuçları gibi temaları vurgulamaktadır.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde İsa izleyiciye göre en sağdadır. Ortada fakir adam figürü ve en solda ise elindeki sopasıyla zengin adam bulunmaktadır. Zemin yoktur. Resim zarar görmüştür ve renk kayıpları vardır.

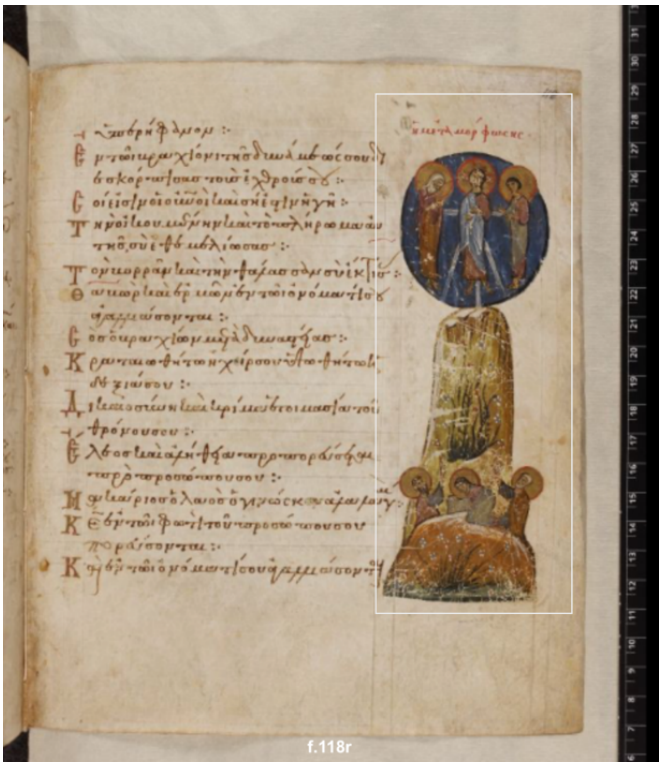
İsa ¾ profilden izleyiciye sol tarafını dönmüş, sağ eliyle de ortadaki fakir adamın elini şefkatlice tutmaktadır. İsa'nın erguvan rengi khiton'u ve mavi renk himation'u vardır. Himation hareketli bir biçimdedir. Altın yaldızlı halesinde haç işareti çok net gözükmemektedir.

Ortadaki fakir adam figürünün neredeyse tamamı görünmemektedir. Ancak çizgilerinden ana hatları hakkında yorum yapılabiliyor. Fakir adam ¾ profilden çizilmiştir ancak; başı ve yüzü arkadaki zengin adam figürüne dönüktür. Giysisinin yalnızca uç kısmında kahverengi tonlar gözükmektedir.

Zengin adam figürü; kırmızı, uzun ve mavi işlemeli bir tunik giymiştir. ¾ profilden izleyiciye sağ tarafını dönmüştür ve sol elindeki sopa ile fakir adamın sırtına dokunmaktadır.



Resim 59. İsa, Fakir ve Zengin Adam, f.12v – 1 (detay).



Resim 60. Başkalaşım, f.118r.

Katalog No: 20

Sahne adı: Başkalaşım

Folyo No: f.118r

Mezmur: 89:12

Transkripsiyon: “ Τὸν βορρᾶν καὶ τὴν θάλασσαν σὺ ἔκτισ(ας)·
Θαβὼρ καὶ Ἑρμῶν ἐν τῷ ὀνόματί σου
ἀγαλλιάσονται· ”

Transkripsiyonun çevirisi: *“Kuzeyi, güneyi sen yarattın,*

Tavor ve Hermon dağları sana sevincini dile getiriyor.”

Kaynaklar:

> **Matta 17:1-9** ***“1*** *Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yakup’un kardeşi Yuhanna’yı alarak yüksek bir dağa çıktı.* ***2*** *Onların gözü önünde İsa’nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu.* ***3*** *O anda Musa’yla İlyas öğrencilere göründü. İsa’yla konuşuyorlardı.* ***4*** *Petrus İsa’ya, “Ya Rab” dedi,“Burada bulunmamız ne iyi oldu! İstersen burada üç çardak kurayım: Biri sana, biri Musa’ya, biri de İlyas’a.”* ***5*** *Petrus daha konuşurken parlak bir bulut onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, “Sevgili Oğlum budur, O’ndan hoşnudum. O’nu dinleyin!” dedi.* ***6*** *Öğrenciler bunu işitince, dehşet içinde yüzüstü yere kapandılar.* ***7*** *İsa gelip onlara dokundu, “Kalkın, korkmayın!”*

*dedi. **8** Başlarını kaldırınca İsa'dan başka kimseyi göremediler. **9** Dağdan inerlerken İsa onlara, "İnsanoğlu ölümden dirilmeden, gördüklerinizi kimseye söylemeyin" diye buyurdu."*

Markos 9:2-10 *"**2** Altı gün sonra İsa, yanına yalnız Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı alarak yüksek bir dağa çıktı. Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. **3**Giysileri göz kamaştırıcı bir beyazlığa büründü; yeryüzünde hiçbir çamaşırcının erişemeyeceği bir beyazlıktı bu. **4** O anda Musa'yla İlyas öğrencilere göründü. İsa'yla konuşuyorlardı. **5** Petrus İsa'ya, "Rabbî*, burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a" dedi. **6** Ne söyleyeceğini bilmiyordu. Çünkü çok korkmuşlardı. **7** Bu sırada bir bulut gelip onlara gölge saldı. Buluttan gelen bir ses, "Sevgili Oğlum budur, O'nu dinleyin!" dedi. **8** Öğrenciler birden çevrelerine baktılar, ama bu kez yanlarında İsa'dan başka kimseyi göremediler. **9** Dağdan inerlerken İsa, İnsanoğlu ölümden dirilmeden orada gördüklerini hiç kimseye söylememeleri için onları uyardı. **10** Bu uyarıya uymakla birlikte kendi aralarında, "Ölümden dirilmek ne demek?" diye tartışıp durdular."*

Luka 9:28-36 *"**28** Bu sözleri söyledikten yaklaşık sekiz gün sonra İsa, yanına Petrus, Yuhanna ve Yakup'u alarak dua etmek üzere dağa çıktı. **29** İsa dua ederken yüzünün görünümü değişti, giysileri şimşek gibi parıldayan bir beyazlığa büründü. **30-31** O anda görkem içinde beliren iki kişi İsa'yla konuşmaya başladılar. Bunlar Musa ile İlyas'tı. İsa'nın yakında Yeruşalim'de gerçekleşecek olan ayrılışını konuşuyorlardı. **32** Petrus ile yanındakilerin üzerine uyku çökmüştü. Ama uykuları iyice dağılınca İsa'nın görkemini ve yanında duran iki kişiyi gördüler. **33**Bunlar İsa'nın yanından ayrılırken Petrus İsa'ya, "Efendimiz" dedi, "Burada bulunmamız ne iyi oldu! Üç çardak kuralım: Biri sana, biri Musa'ya, biri de İlyas'a." Aslında ne söylediğinin farkında değildi. **34** Petrus daha bunları söylerken bir bulut gelip onlara gölge saldı. Bulut onları sarınca korktular. **35** Buluttan gelen bir ses, "Bu benim Oğlum'dur, seçilmiş Olan'dır. O'nu dinleyin!" dedi. **36** Ses kesilince İsa'nın tek başına olduğu görüldü. Öğrenciler bunu gizli tuttular ve o günlerde hiç kimseye gördüklerinden söz etmediler."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: ἡ Μεταμόρφωσης

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Başkalaşım"

Resim çözümlemesi: İsa'nın Başkalaşımı, İsa Mesih'in dağda üç öğrencisi Petrus, Yakup ve Yuhanna'nın önünde Tanrı'nın oğlu olarak göksel bir görünüme büründüğü benzersiz bir olaydır. Bu olay, Yeni Ahit'teki Matta, Markos ve Luka İncillerinde anlatılmaktadır. Başkalaşım sırasında, İsa'nın yüzü güneş gibi parlamış ve elbiseleri ışık gibi beyazlaşmıştır. Bu olay sırasında Musa ve İlyas, İsa ile konuşmak üzere gökten inmişlerdir. Bu iki figür, İsa'nın Tanrı'nın yasası ve peygamberleri ile olan bağını simgeler. İsa'nın öğretileri, Musa'nın yasalarını tamamlar ve yeniden yorumlar şeklinde kabul edilir.

Bu nedenle, İsa'nın başkalaşımında Musa'nın varlığı, İsa'nın Tanrı'nın yasasıyla olan bağını simgelemektedir. İlyas peygamber, Yahudilikte Mesih'in gelişinin habercisi olarak görülür. İlyas'ın da İsa ile birlikte başkalaşım sırasında görünmesi ise İsa'nın Mesih olduğunu ve Tanrı'nın vaatlerini yerine getirdiğini simgeler.

Petrus, Yakup ve Yuhanna bu olaya tanık olduklarında çok şaşırmışlar ve korkmuşlardır. Petrus, İsa'ya üç çadır yapmayı önermiştir: biri İsa için, biri Musa için ve diğeri de İlyas içindir. Ancak bu teklif yapılırken, gökyüzünü bir bulut kaplamış ve Tanrı'nın sesi "Bu benim sevgili Oğlum, onu dinleyin" diyerek İsa'nın Tanrı'nın Oğlu olduğunu doğrulamıştır. Başkalaşım olayı, İsa'nın ilahi doğasını ve göksel krallığın parçası olduğunu gösteren önemli bir an olarak kabul edilir. Ayrıca, İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki son büyük mucizesi olarak da görülür. Bu olay, Hıristiyanlıkta İsa'nın hem Tanrı hem de insan doğasını birleştirdiğine dair önemli bir teolojik öğretiyi temsil eder.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde figürlerin konumlandırılması ve bakış yönleri, izleyicinin dikkatini merkezi figüre, yani İsa'ya çekmektedir. Resmin üst kısmında, lacivert dairesel bir mandorla içerisinde üç figür betimlenmiştir. İzleyiciye göre ortada İsa Mesih, solunda İlyas peygamber (yaşlı figür) ve sağında ise Musa peygamber (genç figür) vardır (Andreopoulos, 2005, s.109). Bu mandorla bir dağın zirvesindedir. Altta yer alan sahnede ise İsa'nın üç havarisi ve dağın eteğinde bulunan bir kaya vardır. Kayanın üstünde secde etmekte olan Yuhanna'dır (Barber, 2000a). İzleyiciye göre kayanın sağında Petrus solunda ise Yakup bu olaya tanıklık etmektedir. Renkler oldukça zengin ve semboliktir; altın ve lacivert, göksel ve kutsal olanı temsil eder. Ancak, resmin bazı bölümlerinde renklerin ve detayların zamanla zarar görmüş olduğunu görebiliriz.

Dairesel, siyah konturları olan, lacivert bir mandorlanın içinde merkezde yer alan İsa, göksel bir niteliğe sahiptir. İsa frontal pozisyondadır. Mavi, sağ kolu açıkta bırakan bir himation ve ayaklarına kadar uzanan erguvan rengi khiton giysilerle tasvir edilmiştir. İsa'nın altın yaldızlı halesi ile içindeki haç işareti, O'nun kutsallığını ve Tanrı'nın oğlu olduğunu simgeler. Yüzündeki renkler zarar görmüştür. Mandorla'nın içindeki İsa'dan ışıklar yayılmaktadır.

İzleyiciye göre İsa'nın solunda yer alan İlyas peygamber, beyaz uzun saçlı ve beyaz sakallı, yaşlı bir fügür olarak tasvir edilmiştir. ¾ profilden gösterilen İlyas peygamber dua edercesine ellerini İsa'ya doğru açmıştır. Başı hafif öne eğiktir ve bakışları aşağı doğrudur. Sağ ayağı öndedir. Üzerinde kahverengi bir khiton ve erguvan rengi himation vardır. Altın yaldızlı ve kırmızı konturlu halesi vardır. İsa'dan yayılan ışınlardan biri İlyas peygambere değmektedir. İzleyiciye göre İsa'nın sağında yer alan Musa ise genç bir adam figürüdür. ¾ profilden sol kolu izleyiciye olacak şekilde dönüktür. Bakışları İsa'nın üzerinde olan Musa her iki elini açarak dua eder pozisyondadır. Üzerinde erguvan rengi khiton ve mavi tonlarında sol kolunu açık bırakan bir himation vardır. İsa'dan yayılan ışınlardan bir diğeri de Musa'ya gelmektedir. Kırmızı konturlu ve altın yaldızlı haleye sahiptir.

Mandorlanın tepesinde bulunduğu dağ, insanın Tanrı ile buluştuğu noktadır. Bir bakıma bu dağ için geçici olan ile ebedi olanın buluşma yeri diyebiliriz. Dağın renginde kahverengi ve beyaz tonlar hâkimdir. Zirvesine koyu kahverengi çizgilerle kaya görünümü verilmiştir. Dağın orta kısmında koyu yeşil bir bitki resmedilmiştir. Bu bitkide kırmızı, mavi fırça darbeleriyle elde edilmiş üzerinde beyaz noktalar olan çiçekler var. Eğrisel çizgilerle bitkinin dalları ve yaprakları gösterilmiştir.

Bitkinin hemen aşağısında, dağın eteğindeki bir kayanın üzerinde ve yanında, gördükleri şeyin mucizevi doğası karşısında şaşkına dönmüş, bir huşu veya secde halinde tasvir edilen üç havari bulunmaktadır. Kayanın üzerinde secde etmekte olan Yuhanna profilden resmedilmiştir. Mavi tonlarında khiton ve erguvan rengi himationu ile dizlerinin üzerinde durmaktadır ve başı öne doğru eğiktir. Yuhanna'nın arkasında kalan beyaz saçlı ve beyaz sakallı olan Petrus ¾ profilden sol tarafı izleyiciye dönük olacak şekilde resmedilmiştir. Kayanın arkasında ayaktadır. Petrus'un sağ eli İsa'ya iman eder şekilde havadadır ve başı yukarıdaki İsa'ya dönüktür. Üzerinde mavi tonlarında, altın rengi çizgilerle hareketlenmiş bir khiton ve erguvan rengi sağ kolu açıkta bırakan bir himation vardır. İzleyiciye göre en solda ise kayanın arkasında vücudunun yarısı görünmekte olan Yakup bulunmaktadır. Yukarda bulunan İsa'ya bakan Yakup, sol elini havaya kaldırarak İsa'ya iman etmektedir. Diğer havariler gibi onun da üzerinde mavi tonlarında khiton ve erguvan rengi himation vardır. Üç havarinin de altın yaldızlı halesi mevcuttur.

Dağın eteğindeki havarilerin yanında bulunan kaya, eğrisel çizgilerle resmedilmiş ve açık kahverengi tonlara sahiptir. Kayanın üstü beyaz renk ile belirginleştirilmiştir. Kayanın dibinde tıpkı dağın ortasındaki gibi koyu yeşil renkte dalları olan çiçekli bir bitki vardır. Çiçekler kırmızı beyaz ve mavi noktalarla tasvir edilmiştir. Kayanın dibinde de açık yeşil zemin vardır.



Resim 61. Başkalaşım, f.118r – 1 (detay).



Resim 62. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r.

Katalog No: 21

Sahne adı: İsa ve Adam (Gadarene Domuzu Hikâyesi)

Folyo No: f.85r

Mezmur: 68:30

Transkripsiyon: “ Επιτίμησον τοῖς θηρίοις τοῦ καλάμου·
Ἡ συναγωγὴ τῶν ταύρων ἐν ταῖς δαμά-
λεσι τῶν λαῶν·
Τοῦ ἐγκλεισθῆναι τοὺς δεδοκιμασμέ-
νους τῷ ἀργυρίῳ·
Διασκόρπισον ἔθνη τὰ τοὺς πολέμ(ους)
θέλοντα· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Azarla kamışlar arasında yaşayan hayvanı, halkların buzağılarıyla boğalar sürüsünü, çiğne ayaklarınla gümüşe gönül verenleri, dağıt savaştan zevk alan halkları!****”***

Kaynaklar:

> **Matta 8:28-34** ***“28*** *İsa gölün karşı yakasında Gadaralılar’ın memleketine vardı. Orada O’nu mezarlık mağaralardan çıkan iki cinli karşıladı. Bunlar öyle tehlikeliydi ki, kimse o yoldan geçemiyordu.* ***29*** *İsa’ya, “Ey Tanrı’nın Oğlu, bizden ne istiyorsun?” diye bağırdılar. “Buraya, vaktinden önce bize işkence etmek için mi geldin?”* ***30*** *Onlardan uzakta otlayan büyük bir domuz sürüsü vardı.*

31 *Cinler İsa'ya, "Bizi kovacaksan, şu domuz sürüsüne gönder" diye yalvardılar.* ***32*** *İsa onlara, "Gidin!" dedi. Cinler de adamlardan çıkıp domuzların içine girdiler. O anda bütün sürü dik yamaçtan aşağı koşuşarak göle atlayıp boğuldu.* ***33*** *Domuzları güdenler kaçıp kente gittiler. Cinli adamlarla ilgili haberler dahil, olup bitenlerin hepsini anlattılar.* ***34*** *Bunun üzerine bütün kent halkı İsa'yı karşılamaya çıktı. O'nu görünce bölgelerinden ayrılması için yalvardılar.****"***

Markos 5:1-20 ***"1*** *Gölün karşı yakasına, Gerasalılar'ın memleketine vardılar.* ***2*** *İsa tekneden iner inmez, kötü ruha tutulmuş bir adam mezarlık mağaralardan çıkıp O'nu karşıladı.* ***3*** *Mezarların içinde yaşayan bu adamı artık kimse zincirle bile bağlı tutamıyordu.* ***4*** *Birçok kez zincir ve kösteklerle bağlandığı halde, zincirleri koparmış, köstekleri parçalamıştı. Hiç kimse onunla başa çıkamıyordu.* ***5*** *Gece gündüz mezarlarda, dağlarda bağırıp duruyor, kendini taşlarla yaralıyordu.* ***6*** *Uzaktan İsa'yı görünce koşup geldi, O'nun önünde yere kapandı.* ***7*** *Yüksek sesle haykırarak, "Ey İsa, yüce Tanrı'nın Oğlu, benden ne istiyorsun? Tanrı hakkı için sana yalvarırım, bana işkence etme!" dedi.* ***8*** *Çünkü İsa, "Ey kötü ruh, adamın içinden çık!" demişti.* ***9*** *Sonra İsa adama, "Adın ne?" diye sordu. "Adım Tümen. Çünkü sayımız çok" dedi.* ***10*** *Ruhları o bölgeden çıkarmaması için İsa'ya yalvarıp yakardı.* ***11*** *Orada, dağın yamacında otlayan büyük bir domuz sürüsü vardı.* ***12*** *Kötü ruhlar İsa'ya, "Bizi şu domuzlara gönder, onlara girelim" diye yalvardılar.* ***13*** *İsa'nın izin vermesi üzerine kötü ruhlar adamdan çıkıp domuzların içine girdiler. Yaklaşık iki bin domuzdan oluşan sürü, dik yamaçtan aşağı koşuşarak göle atlayıp boğuldu.* ***14*** *Domuzları güdenler kaçıp kentte ve köylerde olayın haberini yaydılar. Halk olup biteni görmeye çıktı.* ***15*** *İsa'nın yanına geldiklerinde, önceleri bir tümen cine tutulan adamı giyinmiş, aklı başına gelmiş, oturmuş görünce korktular.* ***16*** *Olayı görenler, cinli adama olanları ve domuzların başına gelenleri halka anlattılar.* ***17*** *Bunun üzerine halk, bölgelerinden ayrılması için İsa'ya yalvarmaya başladı.* ***18*** *İsa tekneye binerken, önceleri cinli olan adam O'na, "Seninle geleyim" diye yalvardı.* ***19*** *Ama İsa adama izin vermedi. Ona, "Evine, yakınlarının yanına dön" dedi. "Rab'bin senin için neler yaptığını, sana nasıl merhamet ettiğini onlara anlat."****"***

Luka 8:26-39 ***"26*** *Celile'nin karşısında bulunan Gerasalılar'ın memleketine vardılar.* ***27*** *İsa karaya çıkınca kentten bir adam O'nu karşıladı. Cinli ve uzun zamandan beri giysi giymeyen bu adam evde değil, mezarlık mağaralarda yaşıyordu.* ***28*** *Adam İsa'yı görünce çığlık atıp önünde yere kapandı. Yüksek sesle, "Ey İsa, yüce Tanrı'nın Oğlu, benden ne istiyorsun?" dedi. "Sana yalvarırım, bana işkence etme!"* ***29*** *Çünkü İsa, kötü ruha adamın içinden çıkmasını buyurmuştu. Kötü ruh adamı sık sık etkisi altına alıyordu. Adam zincir ve kösteklerle bağlanıp başına nöbetçi konulduğu halde bağlarını paralıyor ve cin tarafından ıssız yerlere sürülüyordu.* ***30*** *İsa ona, "Adın ne?" diye sordu. O da "Tümen" diye yanıtladı. Çünkü onun içine bir sürü cin girmişti.* ***31*** *Cinler, dipsiz derinliklere gitmelerini buyurmasın diye İsa'ya yalvarıp durdular.* ***32*** *Orada, dağın yamacında otlayan büyük bir domuz sürüsü vardı. Cinler, domuzların içine girmelerine izin vermesi için İsa'ya yalvardılar. O da onlara izin verdi.* ***33*** *Adamdan çıkan cinler domuzların içine girdiler. Sürü dik yamaçtan aşağı koşuşarak göle atlayıp boğuldu.* ***34*** *Domuzları güdenler olup biteni görünce kaçtılar, kentte ve köylerde olayın haberini yaydılar.* ***35*** *Bunun üzerine halk olup biteni görmeye çıktı. İsa'nın yanına geldikleri zaman, cinlerden kurtulan adamı giyinmiş ve aklı başına gelmiş olarak İsa'nın ayakları dibinde oturmuş buldular ve korktular.* ***36*** *Olayı görenler, cinli adamın nasıl kurtulduğunu halka anlattılar.*

> ***37*** *O zaman Gerasa yöresinden gelen bütün kalabalık büyük bir korkuya kapılarak İsa'nın yanlarından ayrılmasını rica ettiler. O da geri dönmek üzere tekneye bindi.* ***38-39*** *Cinlerden kurtulan adam İsa'nın yanında kalmak için O'na yalvardı. Ama İsa, "Evine dön, Tanrı'nın senin için neler yaptığını anlat" diyerek onu salıverdi. Adam da gitti, İsa'nın kendisi için neler yaptığını bütün kentte duyurdu.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst ve orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. " ὁ λεγε(ὼν)„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "Lejyon"

Resim çözümlemesi: Folyo'da yer alan Mezmur 68:30 Tanrı'nın gücünü ve düşmanları üzerindeki zaferini sembolize eden bir dua veya övgü olarak algılanabilir. Ayet'te geçen "kamışlar arasında yaşayan hayvan" ve "halkların buzağılarıyla boğalar sürüsü" gibi imgeler, muhtemelen düşman ulusları ve onların güçlerini temsil eder. "Gümüşe gönül verenler" ve "savaştan zevk alan halklar" ifadeleriyle, maddi zenginlik peşinde koşan ve savaşı arzulayan topluluklar kınanmaktadır. Bu, Tanrı'nın adaletinin ve halkını koruma gücünün bir göstergesi olarak sunulur. Bu ayette ifade edilen imgeler ve metaforlar, Tanrı'nın kudretini ve halkını koruyup kollama yeteneğini sembolize eder. Öte yandan, Gadarene domuzu hikâyesi, Yeni Ahit'te İsa'nın bir adamdan kötü ruhları çıkarıp bu ruhları bir domuz sürüsüne göndermesini ve sonrasında domuzların bir uçurumdan aşağı atlayarak boğulmalarını anlatan bir mucize hikâyesidir. Bu hikâye, İsa'nın kötü ruhlar üzerindeki otoritesini ve insanları ruhsal baskılardan kurtarma gücünü vurgular. Bu iki metin arasındaki temel fark, Mezmur 68:30'un Tanrı'nın genel gücü ve egemenliği üzerine odaklanması, Gadarene domuzu hikâyesinin ise İsa'nın bir bireyin hayatındaki belirli bir ruhsal kurtuluş eylemini anlatmasıdır. Her ikisi de kendi bağlamlarında dini inançların ve Tanrı'nın kudretinin ifadeleri olsa da aralarında doğrudan bir bağlantı veya ilişki bulunmaz.

Bu resimlerde (Bkz. Resim 63, 64.) Gadarene domuzlarının hikâyesi anlatılmaktadır. Üç farklı İncil'de bulunan bu hikâye, İsa'nın şeytanları bir adamdan çıkarıp onları bir domuz sürüsüne göndermesini ve sonrasında domuzların bir uçurumdan aşağı atlayarak boğulmalarını anlatır.

Sağ marjın en üstünde İsa ve bir adam karşılıklı durmaktadırlar. Burada İsa figürü büyük ve merkezi bir pozisyonda iken, yanındaki figür daha küçük ve alçak bir pozisyonda tasvir edilmiştir ki bu da hiyerarşik bir düzeni simgeler. Onların hemen altında iki şeytan, üç domuz ve bir nehir bulunmaktadır. İsa ve adamın olduğu sahne alttaki şeytan ve domuzların olduğu sahneden kırmızı eğri bir çizgi ile ayrılmıştır. Resimler, figürlerin manevi önemini ve sembolik anlamını öne çıkaran bir düzlem üzerinde sunulmaktadır. Resimde derinlik veren bir perspektifse yoktur.

İsa'nın üzerinde karmin mürekkebi ile yazılmış siglası bulunmaktadır. Diğer adamın üzerinde ise aynı mürekkeple yazılan "lejyon" yazısı bulunmaktadır. Gadarene domuzu hikâyesinde, adamın içindeki kötü ruhların "lejyon" olarak adlandırılması, bu ruhların çokluğunu ve güçlerini vurgulamak için kullanılır. Bu kullanım, "lejyon" kelimesinin sadece askeri bir terim olmasının ötesine geçerek, büyük bir kuvvet veya çokluğu ifade eden genel bir terim olarak kullanıldığını gösterir.

İsa ¾ profilden, sağ kolu izleyiciye dönük biçimde resmedilmiştir. Sağ kolunu havaya kaldıran İsa, takdis işareti yaparak karşısındaki adamı kutsamaktadır. İsa'nın gözleri adamın üzerindedir. İsa'nın uzun kahverengi saçları ve sakalı vardır.

Kırmızı renkle konturlanmış altın yaldızlı halesinin içinde beyaz noktalı haç işareti sembolü yer almaktadır. Üzerinde ayak bileklerine kadar uzanan erguvan rengi bir khiton, sağ kolunu açıkta bırakan mavi renk bir himation ve ayaklarında sandalet vardır. Giysilerinin üzerindeki altın rengi ince çizgiler kumaşın nasıl döküldüğünü, kıvrımların nerede olduğunu ve elbisenin genel yapısını belirlemeye yardımcı olmaktadır. İnce konturlar ve çizgiler, giysilerin dokusunu ve kıvrımlarını daha belirgin kılarak, figürlerin hacim duygusunu artırır. Giysinin tasarımındaki dinamiklik ise gözle görülmektedir.

İsa'nın karşısındaki adam boyut olarak İsa'dan daha küçük resmedilmiştir. ¾ profilden, sol kolu izleyiciye dönük biçimde resmedilen bu figür; başı hafif önde olacak şekilde İsa'ya yalvarırcasına her iki elini açmıştır. Bakışları aşağıya yöneliktir. Boyun yakası ve etek kısmının uçları siyah renkle konturlanmış, altın rengi süslemeli erguvan rengi bir tuniği vardır.

Mavi pantolon ve dizlerine kadar gelen siyah çizmeleri de bulunmaktadır. Tuniğinin üzerinde bulunan altın rengi ince çizgiler figürün hacmini belirgin hale getirmiştir.

Hemen aşağıda yer alan sahnede iki şeytan, üç domuz ve bir su birikintisi (Ayetlerde su birikintisi göl olarak geçmektedir) vardır (Bkz. Resim 64). Figürlerin resim içindeki yerleşimi, görsel akış yaratarak hareket duygusu vermiştir. Siyah renkli, kanatları açık iki şeytandan bir tanesi düşerken baş aşağı olmuştur. Şeytanların altında koyu lacivert renkte yaban domuzları vardır. Bacakları açık olan yaban domuzları hareket eder gibi gözükmektedirler.



Resim 63. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r – 1 (detay).



Resim 64. İsa ve Adam (Gadarane Domuzu Hikâyesi), f.85r – 2 (detay).



Resim 65. İsa ve Zakkaeus, f.113r.

Katalog No: 22

Sahne adı: İsa ve Zakkaeus

Folyo No: f.113r

Mezmur: 85:2

ᾌφῆκας τὰς ἀνομίας τοῦ λαοῦ σου·
ᾘκάλυψας πάσας τὰς ἁμαρτίας

Transkripsiyon: “ αὐτῶν· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Halkının suçlarını bağışladın,*

*Bütün günahlarını yok saydın***”**

Kaynaklar:

> **Luka 19:1-10** ***“1*** *İsa Eriha’ya girdi. Kentin içinden geçiyordu.* ***2*** *Orada vergi görevlilerinin başı olan, Zakkay adında zengin bir adam vardı.* ***3*** *İsa’nın kim olduğunu görmek istiyor, ama boyu kısa olduğu için kalabalıktan ötürü göremiyordu.* ***4*** *İsa’yı görebilmek için önden koşup bir yabanıl incir ağacına tırmandı. Çünkü İsa oradan geçecekti.* ***5*** *İsa oraya varınca yukarı bakıp, “Zakkay, çabuk aşağı in!” dedi. “Bugün senin evinde kalmam gerekiyor.”* ***6*** *Zakkay hızla aşağı indi ve sevinç içinde İsa’yı evine buyur etti.* ***7*** *Bunu görenlerin hepsi söylenmeye başladı: “Gidip günahkâr birine konuk oldu!” dediler.* ***8*** *Zakkay ayağa kalkıp Rab’be şöyle dedi: “Ya Rab, işte malımın yarısını yoksullara veriyorum.*

*Bir kimseden haksızlıkla bir şey aldımsa, dört katını geri vereceğim." **9** İsa dedi ki, "Bu ev bugün kurtuluşa kavuştu. Çünkü bu adam da İbrahim'in oğludur. **10** Nitekim insanoğlu, kaybolanı arayıp kurtarmak için geldi."**"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ ve alt marjındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. "ὁ Χ(ριστὸ)ς εἰς τ(ὸν) οἶκον τοῦ Ζακχ(αίου)„,

3. "IC XC", 4. "ὁ ἅ(γιος) Πέτρος„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "İsa Zakkaeus'un evinde", 3. "İsa Mesih", 4. "Aziz Petrus"

Resim çözümlemesi: Zakkaeus hikâyesi, Luka İncili'nin 19. bölümünde, 1. ve 10. ayetler arasında anlatılır. Bu bölüm, İsa'nın Eriha'ya gelişi ve şehirden geçişi sırasında kısa boylu zengin vergi memuru Zakkaeus ile olan karşılaşmasını ve onunla arasında yaşananları anlatır. Zakkaeus'un İsa'yı görebilmek için bir ağaca tırmanması, İsa'nın onun evine konuk olması ve Zakkaeus'un hayatında meydana gelen dönüşüm ele alınır. İsa Eriha'ya geldiğinde, Zakkaeus O'nu görebilmek için büyük kalabalığın arasından geçemeyeceğini fark eder. Kısa boylu olan Zakkaeus İsa'nın geçeceği yolu görebilmek için bir yaban inciri ağacına tırmanır. İsa, Zakkaeus'un bu çabasını fark eder ve onunla birlikte zaman geçirmek istediğini belirtir. İsa, Zakkaeus'un evine konuk olur ve bu durum, Zakkaeus'un hayatında büyük bir dönüşüm yaşanmasına neden olur. Zakkaeus, mal varlığının yarısını yoksullara bağışlayacağını ve haksız yere elde ettiği her şeyi dört katı olarak geri ödeyeceğini taahhüt eder. Zakkaeus hikâyesi, İsa'nın toplum tarafından dışlanmış ve günahkâr kabul edilen kişilere bile merhamet gösterdiğini ve onları kucakladığını vurgular.

Kapalı kompozisyon olan sağ marjdaki bu resim Zakkaeus'un İsa'yı görebilmek için bir ağaca tırmanması hikâyesini konu alır. İsa frontal pozisyondadır ve yüzü zarar görmüştür. İsa'nın sağ eli havadadır. İsa'nın siglası karmin mürekkebi ile yazılmıştır. Altın yaldızlı halesindeki haç işareti beyaz noktalarla vurgulanmıştır. Sol kolunu açıkta bırakan mavi himationu ve erguvan renkli khitonu altın rengi ince çizgilerle hacim kazanmıştır. İsa'nın yanında bulunan uzun ağacın gövdesinin renkleri zarar görmüştür. Ağacın iki ana dalı vardır. Bu iki dal da yedi dala ayrılmaktadır.

Zakkaeus ağacın tam ortasında iki ana dala tutunmuş ayakta İsa'yı görmeye çalışmaktadır. Erguvan rengi altın çizgileri olan uzun bir tunik giyen Zakkaeus'un üzerinde de kırmızı bir pelerin vardır. Yüzü zarar görmüştür.

Alt marjda yer alan resimde ise İsa Zakkaeus'un evi olarak anılan Simon adlı bir Ferisi'nin evinde yemek yemektedir (Barber, 2000a). Ortada bir yemek masası ve etrafında kanepede uzanan İsa ve Petrus ile iki adam figürü yer almaktadır. İsa'nın ayaklarını mesheden bir kadın ise en soldadır. Zakkaeus ise izleyiciye göre en sağda, elinde yiyecekle yapının kapısından içeri giriş yapmaktadır. Bu da resmin bir iç mekânın tasviri olduğunu gösterir. Resimde altın yaldız, kırmızı ve mavi gibi canlı renklerin kullanımı hâkimdir.

Resimde izleyiciye göre sol tarafta bulunan İsa ortadaki masaya uzanır biçimde bir kanepede uzanıyor. İsa'nın tam karşısında bir diğer kanepede de Petrus uzanmaktadır. İsa ve Petrus'un üst bedenleri ve başları ¾ profilden birbirlerine dönüktür. İsa sağ elini havaya kaldırmıştır, Petrus da sol elini havaya kaldırmıştır. İsa'nın üzerinde uzandığı kanepenin erguvan rengi bir kumaşı vardır ve bu kumaş üzerindeki altın rengi çizgiler kumaşın dökümlerini belirginleştirmiştir. Kanepenin minderi kırmızı renktedir. İsa'nın yüzü zarar görmüştür ancak altın yaldızlı halesi ve içindeki haç sembolü belirgindir.

İsa'nın tam karşısında yer alan Petrus'un üzerinde ise mavi bir khiton ve sol omuzunu açıkta bırakan kahverengi tonlarında bir himation bulunmaktadır. Beyaz saçlı tasvir edilen Petrus'un altın yaldızlı halesi mevcuttur. Petrus'un uzandığı ahşap kanepenin renkleri zarar görmüştür. Kanepenin mavi renkte olduğu çok ufak bir bölümde gözükmektedir. Kanepenin minderi erguvan rengindedir.

İsa'nın hemen arkasında bir kadın İsa'nın ayaklarını meshetmektedir. Bu kadının hikâyesi Luka 7:36-39'da şu şekilde anlatılmaktadır: "***36*** *Ferisiler'den biri İsa'yı yemeğe çağırdı. O da Ferisi'nin evine gidip sofraya oturdu.* ***37-38*** *O sırada, kentte günahkâr olarak tanınan bir kadın, İsa'nın, Ferisi'nin evinde yemek yediğini öğrenince kaymaktaşından bir kap içinde güzel kokulu yağ getirdi. İsa'nın arkasında, ayaklarının dibinde durup ağlayarak, gözyaşlarıyla O'nun ayaklarını ıslatmaya başladı. Saçlarıyla ayaklarını sildi,*

öptü ve yağı üzerlerine sürdü." Görülüyor ki, resimde iki ayrı hikâye birleştirilmiştir. Kadının, ayak bileklerine dek gelen uzun mavi bir tuniği vardır. Tuniğin yakası ve etek uçları kahverengi tonlarında süslemelidir.

Figürlerin ortasında yuvarlak bir yemek masası vardır. Bu ahşap yemek masasının kenarlarında kırmızı dökümlü kumaş, üzerinde ise mavi bir örtü bulunmaktadır. Masada kahverengi tonlarında iki adet kadeh ve bir kâse vardır. Masanın arkasında iki adam ¾ profilden birbirlerine dönük şekilde resmedilmiştir. Vücutlarının yarısı oturur vaziyette oldukları için gözükmemektedir. Soldaki adamın üzerinde erguvan rengi bir tunik, sağdaki adamın üzerinde ise mavi bir tunik vardır. Her ikisinin de giysisinde altın rengi ince çizgiler bulunur.

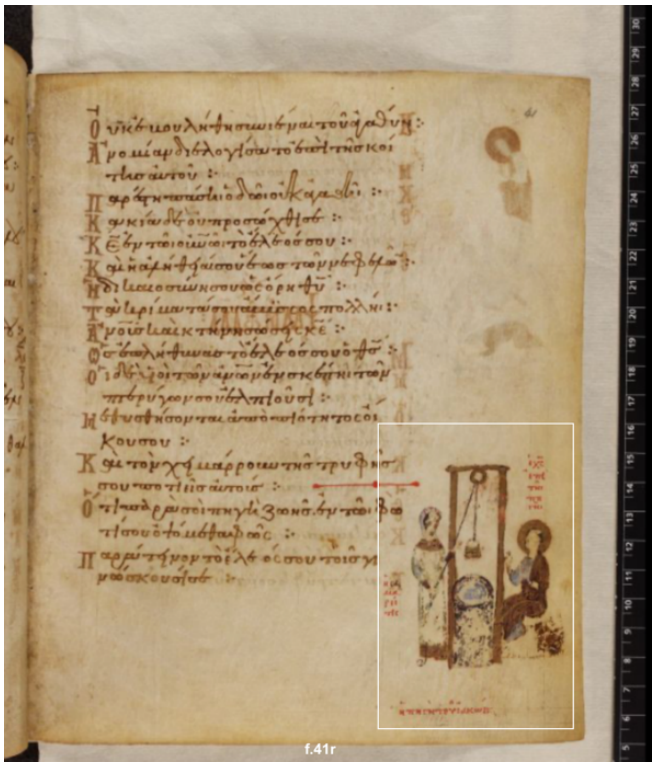
Resmin izleyiciye göre en sağında, yapının girişinde Zakkaeus yer alır. Elinde bir kâse ile kapının eşiğinden adım atmaktadır. ¾ profilden resmedilen Zakkaeus kâseyi sol eliyle havaya kaldırmıştır. Erguvan rengi tuniği, siyah ayakkabıları ve kırmızı yakası işlemeli pelerini vardır. Yapı ise diyagonal biçimdedir. Açık pembe tonlarında sütunlu ve kemerli bir girişe sahip olan bu yapının, mavi üzerinde altın rengi motiflerle bezemeli bir çatısı bulunmaktadır. Yan cephesinde testere dişine / geisipodese benzeyen beyaz kirişler yer alır ve saçak hattında altın renkli, düz bir friz mevcuttur.



Resim 66. İsa ve Zakkaeus, f.113r -1 (detay).



Resim 67. İsa ve Zakkaeus, f.113r -2 (detay).



Resim 68. İsa ve Samiriyeli Kadın, f.41r.

Katalog No: 23

Sahne adı: İsa ve Samiriyeli Kadın

Folyo No: f.41r

Mezmur: 36:9

Transkripsiyon: “ ”

ὅτι παρὰ σοὶ πηγὴ ζωῆς ἐν τῷ φω-
τί σου ὀψόμεθα φῶς·

Transkripsiyonun çevirisi: “*Çünkü yaşam kaynağı sensin,*

Senin ışığınla aydınlanırız.”

Kaynaklar:

> **Yuhanna 4:1-40** ***“1-3*** *Ferisiler, İsa’nın Yahya’dan daha çok öğrenci edinip vaftiz ettiğini duydular aslında İsa’nın kendisi değil, öğrencileri vaftiz ediyorlardı– İsa bunu öğrenince Yahudiye’den ayrılıp yine Celile’ye gitti.* ***4*** *Giderken Samiriye’den geçmesi gerekiyordu.* ***5*** *Böylece Samiriye’nin Sihar denilen kentine geldi. Burası Yakup’un kendi oğlu Yusuf’a vermiş olduğu toprağın yakınındaydı.* ***6*** *Yakup’un kuyusu da oradaydı. İsa, yolculuktan yorulmuş olduğu için kuyunun yanına oturmuştu. Saat on iki sularıydı.* ***7*** *Samiriyeli bir kadın su çekmeye geldi. İsa ona, “Bana su ver, içeyim” dedi.*

8 *İsa'nın öğrencileri yiyecek satın almak için kente gitmişlerdi.* ***9*** *Samiriyeli kadın, "Sen Yahudi'sin, bense Samiriyeli bir kadınım" dedi, "Nasıl olur da benden su istersin?" Çünkü Yahudiler'in Samiriyeliler'le ilişkileri yoktur.* ***10*** *İsa kadına şu yanıtı verdi: "Eğer sen Tanrı'nın armağanını ve sana, 'Bana su ver, içeyim' diyenin kim olduğunu bilseydin, sen O'ndan dilerdin, O da sana yaşam suyunu verirdi."* ***11*** *Kadın, "Efendim" dedi, "Su çekecek bir şeyin yok, kuyu da derin, yaşam suyunu nereden bulacaksın?* ***12*** *Sen, bu kuyuyu bize vermiş, kendisi, oğulları ve davarları ondan içmiş olan atamız Yakup'tan daha mı büyüksün?"* ***13*** *İsa şöyle yanıt verdi: "Bu sudan her içen yine susayacak.* ***14*** *Oysa benim vereceğim sudan içen sonsuza dek susamaz. Benim vereceğim su, içende sonsuz yaşam için fışkıran bir pınar olacak."* ***15*** *Kadın, "Efendim" dedi, "Bu suyu bana ver. Böylece ne susayayım ne de su çekmek için buraya kadar geleyim."* ***16*** *İsa, "Git, kocanı çağır ve buraya gel" dedi.* ***17*** *Kadın, "Kocam yok" diye yanıtladı. İsa, "Kocam yok demekle doğruyu söyledin" dedi.* ***18*** *"Beş kocaya vardın. Şimdi birlikte yaşadığın adam kocan değil. Doğruyu söyledin."* ***19*** *Kadın, "Efendim, anlıyorum, sen bir peygambersin" dedi.* ***20*** *"Atalarımız bu dağda tapındılar, ama sizler tapılması gereken yerin Yeruşalim'de olduğunu söylüyorsunuz."* ***21*** *İsa ona şöyle dedi: "Kadın, bana inan, öyle bir saat geliyor ki, Baba'ya ne bu dağda ne de Yeruşalim'de tapınacaksınız!* ***22*** *Siz bilmediğinize tapıyorsunuz, biz bildiğimize tapıyoruz. Çünkü kurtuluş Yahudiler'dendir.* ***23*** *Ama içtenlikle tapınanların Baba'ya ruhta ve gerçekte tapınacakları saat geliyor. İşte, o saat şimdidir. Baba da kendisine böyle tapınanları arıyor.* ***24*** *Tanrı ruhtur, O'na tapınanlar da ruhta ve gerçekte tapınmalıdırlar."* ***25*** *Kadın İsa'ya, "Mesih denilen meshedilmiş Olan'ın geleceğini biliyorum" dedi, "O gelince bize her şeyi bildirecek."* ***26*** *İsa, "Seninle konuşan ben, O'yum" dedi.* ***27*** *Bu sırada İsa'nın öğrencileri geldiler. O'nun bir kadınla konuşmasına şaştılar. Bununla birlikte hiçbiri, "Ne istiyorsun?" ya da "O kadınla neden konuşuyorsun?" demedi.* ***28-29*** *Sonra kadın su testisini bırakarak kente gitti ve halka şöyle dedi: "Gelin, yaptığım her şeyi bana söyleyen adamı görün. Acaba Mesih bu mudur?"* ***30*** *Halk da kentten çıkıp İsa'ya doğru gelmeye başladı.* ***31*** *Bu arada öğrencileri O'na, "Rabbî, yemek ye!" diye rica ediyorlardı.* ***32*** *Ama İsa, "Benim, sizin bilmediğiniz bir yiyeceğim var" dedi.* ***33*** *Öğrenciler birbirlerine, "Acaba biri O'na yiyecek mi getirdi?" diye sordular.* ***34*** *İsa, "Benim yemeğim, beni gönderenin isteğini yerine getirmek ve O'nun işini tamamlamaktır" dedi.* ***35*** *"Sizler, 'Ekinleri biçmeye daha dört ay var' demiyor musunuz? İşte, size söylüyorum, başınızı kaldırıp tarlalara bakın. Ekinler sararmış, biçilmeye hazır!* ***36*** *Eken ve biçen birlikte sevinsinler diye, biçen kişi şimdiden ücretini alır ve sonsuz yaşam için ürün toplar.* ***37*** *'Biri eker, başkası biçer' sözü bu durumda doğrudur.* ***38****Ben sizi, emek vermediğiniz bir ürünü biçmeye gönderdim. Başkaları emek verdiler, siz ise onların emeğinden yararlandınız."* ***39*** *O kentten birçok Samiriyeli, "Yaptığım her şeyi bana söyledi" diye tanıklık eden kadının sözü üzerine İsa'ya iman etti.* ***40*** *Samiriyeliler O'na gelip yanlarında kalması için rica ettiler. O da orada iki gün kaldı.* ***41*** *O'nun sözü üzerine daha birçokları iman etti.* ***42*** *Bunlar kadına, "Bizim iman etmemizin nedeni artık senin sözlerin değil" diyorlardı. "Kendimiz işittik, O'nun gerçekten dünyanın kurtarıcısı olduğunu biliyoruz."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ alt köşesinde yer almaktadır.

Resim üzerindeki metin: 1. " ἡ Σαμαρείτις„, 2. "ὁ Χ(ριστό)ς ἐπὶ τῇ πηγῇ„,

3. "ἡ πηγὴ τοῦ Ἰακώβ„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Samiriyeli kadın”, 2. “Kuyudaki İsa”, 3. “Yakup’un kuyusu”

Resim çözümlemesi: Resmin konusu Yuhanna İncili’nin 4. bölümünde geçer. İsa, yolculuğu sırasında yorgun düşmüş ve susamış bir şekilde kuyunun yanında dinlenirken, öğle sıcağında su çekmeye gelen Samiriyeli kadınla karşılaşır. O dönemde Yahudilerin Samiriyelilerle sosyal olarak etkileşimde bulunmaması gerektiği için, İsa’nın bir Samiriyeli kadından su istemesi kadını oldukça şaşırtır. İsa ve kadın arasındaki diyalog derinleştikçe, İsa kadına yaşam suyunu teklif eder ve bu suyu içenin bir daha asla susamayacağını söyler.

Kadın bu teklifi anlamasa da İsa’nın kendisi hakkında bilmesi mümkün olmayan kişisel detayları açığa çıkarmasıyla onun özel bir kişi olduğunu anlar. İsa, kadının beş kere evlendiğini ve şu anki erkekle evli olmadığını söyleyerek onu şaşırtır. Bu buluşma, kadının İsa’nın Mesih olduğuna inanmasına ve köyüne dönerek insanlara İsa’dan bahsetmesine yol açar. Bu sayede birçok Samiriyeli İsa’ya inanır. Hikâye, İsa’nın mesajının herkese, toplumun kenarında yer alanlara bile açık olduğunu ve dini veya etnik ayrımların önemli olmadığını vurgular.

Kapalı bir kompozisyona sahip bu resimde izleyiciye göre sağ tarafta bir taşın üzerinde oturmakta olan altın yaldızlı halesi olan İsa, sol tarafında ise kuyudan su çekmekte olan bir kadın figürü vardır. Resmin merkezinde kuyu yer almaktadır. Kuyunun etrafındaki alan boş bırakılarak, izleyicinin dikkati doğrudan kuyuya ve kuyu ile etkileşimde olan figürlere çekilmiştir.

Renklerini kaybetmiş bir kaya parçasının üzerinde oturan İsa, ¾ profilden resmedilmiştir. Sağ kolu havada takdis işareti yapmaktadır. Yüzü tamamen renk kaybına uğramıştır. İsa mavi renkli khiton ve sağ omzu açıkta bırakan erguvan rengi bir himation giymiştir. Altın rengi çizgiler aracılığıyla giysisindeki katmanlı drapeler ve detaylar ön plana çıkmıştır.

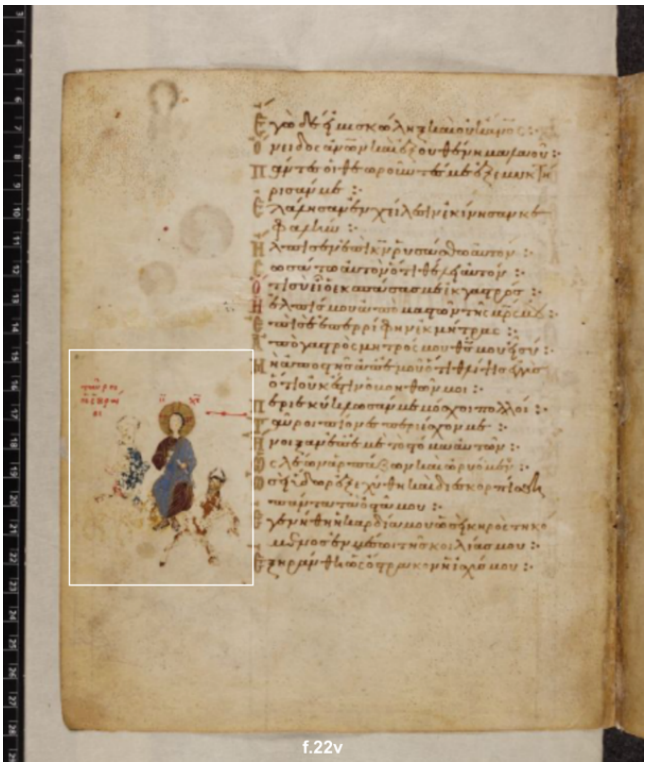
Samiriyeli kadın ¾ profilden resmedilmiştir. Gözleri İsa’nın üzerinde olan kadın elleriyle kuyudan suyun çekilmesi için kullanılan ipi tutmaktadır.

Figürün elbisesi oldukça zarar görmüştür ancak; yakası, kol manşetleri ve tuniğin etek ucu kahverengi üzerine altın rengi motiflerle işlenmiştir. Başı bir örtü ile kapalıdır.

Kuyu, yuvarlak bir ağza sahip dikdörtgen bir taş yapı olarak gösterilmiştir ve kuyunun üzerinde suyu çekmek için kullanılan bir makara sistemi bulunmaktadır. Makara sisteminin üzerinde, ahşaptan yapılmış ve suyun çekilmesi için ipin dolandığı yuvarlak bir çark görülüyor. Bunu, dönemin su çekme teknolojisinin bir yansıması olarak düşünebiliriz. Mavi renk kullanılarak kuyunun içinde su olduğu vurgulanmıştır. Samiriyeli kadının ipini tuttuğu su kovası kuyuda asılı durmaktadır. Bu detay, kadının su çekme eylemini o an içinde yaptığını gösteriyor. Kuyu ayrıca, İsa'nın yaşam suyu hakkında konuştuğu sahnenin merkezinde yer alır, bu yüzden resmin bu öğesinin vurgulanması önem taşımaktadır. Kuyunun tasvirinde, makaranın çerçevesini belirgin kılan kahverengi ve bej tonları kullanılmıştır. Ancak; kuyunun taşlarının renkleri zarar görmüştür. Bu kuyunun tasviri, resmin konusunu vurgulamak için kullanılan görsel bir unsurdur ve İsa ile Samiriyeli kadın arasındaki diyalogun simgesel bir temsilidir. Kuyu, bu hikâyede yaşamın ve İsa'nın sunduğu yaşam suyunun bir kaynağı olarak sembolize edilmiştir şeklinde bir yorum yapabiliriz.



Resim 69. İsa ve Samiriyeli Kadın, f.41r – 1 (detay).



Resim 70. Boğalar ve İbraniler Arasında İsa, f.22v.

Katalog No: 24

Sahne adı: Boğalar ve İbraniler Arasında İsa

Folyo No: f.22v

Mezmur: 22:12

Transkripsiyon: “ Περιεκύκλωσάν με μόσχοι πολλοί·
Ταῦροι πίονες περιέσχον με· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Boğalar kuşatıyor beni,*
*Azgın Başan boğaları sarıyor çevremi.****”***

Kaynaklar: Mezmur 22:12 zorluk ve sıkıntı içindeki bir bireyin, kendisini çevreleyen tehlikelere ve düşmanlara dair hislerini ifade eder. Bunlar özellikle acı çeken, yardım ve kurtuluş arayan bir kişinin duygularıdır. Bu Mezmurun bir kısmı, Hıristiyanlıkta İsa’nın çarmıha gerilmesi sırasında yaşadığı acıların önceden işareti olarak kabul edilir. Dört İncil’de İsa’nın çarmıha gerilmesi ve ona eşlik eden olaylar detaylı bir şekilde anlatılır. Bu bölümler, İsa’nın acı çektiği, terk edildiği ve alay edildiği anları içerir, bu da Mezmur 22’de ifade edilen duygularla benzerlik taşır. İsa çarmıhtayken Mezmurdaki sözleri tekrarlamıştır (bkz. Matta 27:46).

Özellikle, İsa'nın "Tanrım, Tanrım, beni neden terk ettin?" dediği an, doğrudan Mezmur 22:1'e atıfta bulunur. Bu, İsa'nın çarmıhta çektiği acının bir yansıması olarak kabul edilir. Mezmur 22, çarmıha gerilme anlatısının yanı sıra, İsa'nın düşmanları tarafından kuşatıldığı ve alay edildiği sahnelerle de paralellik gösterir.

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "ταῦροι οἱ Ἑβραῖοι", 2. "IC XC".
Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Boğalar İbranilerdir", 2. "İsa Mesih".
Resim çözümlemesi: Mezmur 22:12 ayetinde yer alan: *"Boğalar kuşatıyor beni, azgın Başan*[17] *boğaları sarıyor çevremi."* sözleri ile bir çaresizlik, kuşatılmışlık kendini güçlü düşmanlarla çevrili hissetmek gibi duygular anlatılmaktadır. Resimde İsa'nın Yahudiler tarafından reddedilmesi, Mesih olarak kabul edilmemesi ve İsa'nın düşmanı oldukları fikri ana temadır.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde İsa merkezde yer almaktadır. İsa'nın etrafında iki boğa figürü ve renkleri kaybolduğu için ana hatlarından insan olduğu anlaşılan bir figür bulunmaktadır. ¾ pozisyonda, iki boğanın arasında, bir taşın üzerinde oturmakta olan İsa sağ eliyle takdis işareti yapıyor ve sol elinde bir parşömen tutuyor. Parşömen, genellikle kutsal metinleri, yasaları veya öğretileri içeren bir yazı malzemesidir. Bu nedenle, İsa'nın elinde parşömen tutması, O'nun kutsal bilginin kaynağı olduğunu ve Tanrı'nın sözlerini insanlığa ilettiğini simgeler. Erguvan rengi khiton ve sağ omzunu açıkta bırakan mavi bir himation giyen İsa'nın yüzü zarar görmüştür. Altın yaldızlı halesinin üzerinde siglası yazmaktadır. Ayaklarında sandalet vardır.

İsa'nın hemen önünde izleyiciye göre sağdaki figür insan yüzlü bir boğadır ve başını İsa'ya çevirmiştir. Soldaki boğanın ise renkleri kaybolmuştur ve yalnızca ana hatları gözükmektedir. Bu boğanın arkasında da ciddi renk kaybına uğrayan ve yalnızca ana hatları gözükmekte olan bir insan figürü yüzü İsa'ya dönük biçimde yer almaktadır.

[17] Başan eski zamanlarda verimli toprakları ve güçlü hayvanlarıyla bilinen bir bölge olduğu için "Başan'ın boğaları" ifadesi, güçlü ve yıldırıcı düşmanları simgelemektedir (Erişim: Mezmur 22 , 2023).



Resim 71. Boğalar ve İbraniler Arasında İsa, f.22v – 1 (detay).



Resim 72. İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili, f.23r.

Katalog No: 25

Sahne adı: İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili

Folyo No: f.23r

Mezmur: 22:16

Transkripsiyon: " ῞Οτι ἐκύκλωσάν με κύνες πολλοί·
Συναγωγὴ πονηρευομένων περι-
έσχον με·
῾Ωρυξαν χεῖράς μου καὶ πόδας μου· „

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Köpekler kuşatıyor beni,*
*Kötüler sürüsü çevremi sarıyor, Ellerimi, ayaklarımı deliyorlar.****"***

Kaynaklar: Mezmur 22:16'da yer alan ifadeler, İsa'nın çarmıha geriliş olayıyla özdeşleştirilen kelimeler barındırır.

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ üst marjındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. " κυνες οἱ῾Εβραίοι „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "İbraniler köpektir"

Resim çözümlemesi: Bu mezmur, bireyin derin acılar ve zorluklar yaşadığı bir dönemde Tanrı'ya yaptığı bir yakarışı içerir. Mezmur 22:16'daki ifadeler, İsa'nın çarmıha geriliş olayı ile özdeşleştirilmiştir. Mezmurdaki "köpekler" ve "kötüler sürüsü" ifadeleri, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce karşılaştığı düşmanlık ve zulmü temsil eder. "Ellerimi ve ayaklarımı deldiler" ifadesi ise, çarmıha geriliş sırasında İsa'nın ellerine ve ayaklarına çiviler çakılmasını sembolize eder. Yeni Ahit'te İsa'nın çarmıha geriliş anlatısı, Mezmur 22:16'da yer alan bu ifadelerle ilişkilendirilir.

Resimde İsa köpek suratlı figürler tarafından çevrelenmiştir. Merkezde yer alan İsa ¾ profilden resmedilmiştir. Erguvan rengi khiton ve mavi renkli sağ omzu açıkta bırakan himation'u onun göksel otoritesini ve kraliyetini vurgular biçimdedir. Giysilerinin üzerindeki altın rengi çizgilerle dinamik bir görüntü elde edilmiştir. Sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. İsa'nın ayaklarında sandalet vardır sol ayağı hafif öndedir.

Resmin yıpranmış olması detayların tam olarak anlaşılmasını zorlaştırıyor. İsa'nın izleyiciye göre sağında, biri köpek biri insan kafası olmak üzere iki başlı bir figür vardır. Bu kırmızı tunikli, beyaz çizmeli, iki başlı figür sağ eliyle İsa'ya dokunmaktadır. İzleyiciye göre sol tarafta ise gruplaşmış bir kalabalık gözükmektedir. Kalabalık içerisinde de köpek başlı figürler göze çarpmaktadır. İsa'nın aralarında durduğu bu kalabalıkta yer alan figürler, onun tutuklanıp çarmıha gerilmesine sebep olanlar insanlar olabilirler.



Resim 73. İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili, f.23r – 1 (detay).



Resim 74. İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor, f.70r.

Katalog No: 26

Sahne adı: İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor

Folyo No: f.70r

Mezmur: 56:5

Transkripsiyon: "Ὅλην τὴν ἡμέραν τοὺς λόγους μου
ἐβδελύσσοντο·
Κατ᾽ ἐμοῦ πάντες οἱ διαλογισμοὶ αυ-
τῶν εἰς κακόν· "

Transkripsiyonun çevirisi: "*Gün boyu sözlerimi çarpıtıyorlar,*
*Hakkımda hep kötülük tasarlıyorlar.***"**

Kaynaklar: Aşağıdaki ayetler, İsa'nın yaşamında karşılaştığı ret ve muhalefetin çeşitli yönlerini gösterir:

> **Matta 13:53-58** ***"53*** *İsa bütün bu benzetmeleri anlattıktan sonra oradan ayrıldı.* ***54*** *Kendi memleketine gitti ve oradaki havrada halka öğretmeye başladı. Halk şaşıp kalmıştı. "Adamın bu bilgeliği ve mucizeler yaratan gücü nereden geliyor?" diyorlardı.* ***55*** *"Marangozun oğlu değil mi bu? Annesinin adı Meryem değil mi? Yakup, Yusuf, Simun ve Yahuda O'nun kardeşleri değil mi?*

> ***56*** *Kız kardeşlerinin hepsi aramızda yaşamıyor mu? O halde O'nun bütün bu yaptıkları nereden geliyor?"* ***57*** *Ve gücenip O'nu reddettiler. Ama İsa onlara şöyle dedi: "Bir peygamber, kendi memleketinden ve evinden başka yerde hor görülmez."***"**

> **Markos 8:31** ***"31*** *İsa, İnsanoğlu'nun çok acı çekmesi, ileri gelenler, başkâhinler ve din bilginlerince reddedilmesi, öldürülmesi ve üç gün sonra dirilmesi gerektiğini onlara anlatmaya başladı.***"**

> **Luka 9:22** ***"22*** *İnsanoğlu'nun çok acı çekmesi, ileri gelenler, başkâhinler ve din bilginlerince reddedilmesi, öldürülmesi ve üçüncü gün dirilmesi gerektiğini söyledi.***"**

> **Yuhanna 1:11** ***"11*** *Kendi yurduna geldi, ama kendi halkı O'nu kabul etmedi.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının en üst kısmında yer alır.

Resim üzerindeki metin: 1. "IC XC", 2. " οἱ Ἑβραῖοι „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İsa Mesih", 2. "İbraniler"

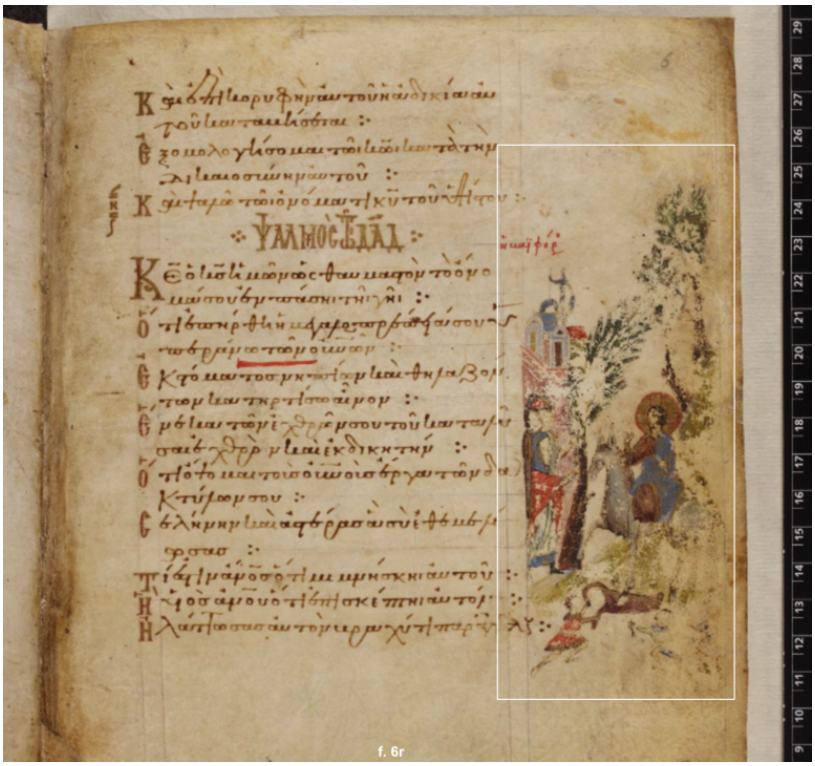
Resim çözümlemesi: Resmin konusu İsa'nın kendi zamanında Yahudi liderleri ve halkın bir kısmı tarafından Mesih olarak kabul edilmemesini anlatır. İsa'nın öğretileri ve iddiaları, o zamanın Yahudi beklentileri ve yasalarıyla çatışmıştır ve bu da onun reddedilmesine yol açmıştır.

Zemini olmayan bu kapalı kompozisyonda İsa ¾ profilden, İbraniler olarak etiketlenen üç adama hitap ederken resmedilmiştir. İsa'nın sağ kolu izleyiciye dönüktür. Takdis işareti yaparak elini havaya kaldırmıştır. Erguvan renkli khiton ve sağ kolunu açıkta bırakan himation giymiştir. İsa'nın üzerinde siglası yazmaktadır.

İsa'nın karşısında ise uzun tunik ve farklı renklerde *paenula* giyen (Der Nersessian, 1970, s.34) üç adam figürü vardır. Charles Barber bunun bu el yazmasında kullanılan Yahudi kostümü olduğunu belirtiyor (2000a). Figürlerin üzerlerinde "İbraniler" yazmaktadır. Bu adamlar kendi aralarında İsa'nın sözlerini tartışıyor gibi görünüyorlardır. Kırmızı paenula giyen figür, sağ elini giysisinin altından havaya kaldırarak ve İsa'ya baş çevirerek onun sözlerini reddeder şekilde tasvir edilmiştir.



Resim 75. İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor, f.70r – 1 (detay).



Resim 76. Kudüs'e Giriş, f.6r.

Katalog No: 27

Sahne adı: Kudüs'e Giriş

Folyo No: f.6r

Mezmur: 8:2

Transkripsiyon: " ’Εκ στόματος νηπίων καὶ θηλαζόντων κατηρτίσω αἶνον·
Ἕνεκα τῶν ἐχθρῶν σου τοῦ καταλῦσαι ἐχθρὸν καὶ ἐκδικητήν· "

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Çocukların, hatta emziktekilerin sesiyle Set çektin hasımlarına, düşmanı, öç alanı yok etmek için.****"***

Kaynaklar:

> **Matta 21:1-16** ***"1-2*** *Yeruşalim'e yaklaşıp Zeytin Dağı'nın yamacındaki Beytfaci Köyü'ne geldiklerinde İsa, iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, "Karşınızdaki köye gidin" dedi, "Hemen orada bağlı bir dişi eşek ve yanında bir sıpa bulacaksınız. Onları çözüp bana getirin.* ***3*** *Size bir şey diyen olursa, 'Rab'bin bunlara ihtiyacı var, hemen geri gönderecek' dersiniz."* ***4*** *Bu olay, peygamber aracılığıyla bildirilen şu söz yerine gelsin diye oldu:* ***5*** *"Siyon kızına deyin ki, 'İşte, alçakgönüllü Kralın, Eşeğe, evet sıpaya, eşek yavrusuna binmiş sana geliyor.'"* ***6*** *Öğrenciler gidip İsa'nın kendilerine buyurduğu gibi yaptılar.*

> ***7*** *Eşekle sıpayı getirip üzerlerine giysilerini yaydılar, İsa sıpaya bindi.* ***8*** *Halkın büyük bir bölümü giysilerini yolun üzerine serdi. Bazıları da ağaçlardan dal kesip yola seriyordu.* ***9*** *Önden giden ve arkadan gelen kalabalıklar şöyle bağırıyorlardı: "Davut Oğlu'na hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun, En yücelerde hozana!"* ***10*** *İsa Yeruşalim'e girdiği zaman bütün kent, "Bu kimdir?" diyerek çalkandı.* ***11*** *Kalabalıklar, "Bu, Celile'nin Nasıra Kenti'nden Peygamber İsa'dır" diyordu.* ***12*** *İsa, tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün alıcı ve satıcıları dışarı kovdu. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpalarını devirdi.* ***13*** *Onlara şöyle dedi: "'Evime dua evi denecek' diye yazılmıştır. Ama siz onu haydut inine çevirdiniz!"* ***14*** *İsa tapınaktayken kendisine gelen kör ve kötürümleri iyileştirdi.* ***15*** *Ne var ki, başkâhinlerle din bilginleri, O'nun yarattığı harikaları ve tapınakta, "Davut Oğlu'na hozana!" diye bağıran çocukları görünce öfkelendiler.* ***16*** *İsa'ya, "Bunların ne söylediğini duyuyor musun?" diye sordular. "Duyuyorum" dedi İsa. "Siz şu sözü hiç okumadınız mı? 'Küçük çocukların ve emziktekilerin dudaklarından kendine övgüler döktürdün.'"*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjındadır.

Resim üzerindeki metin: " ἡ βαϊφόρο(ς) **„**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Palmiye dalı taşıyan**"**

Resim çözümlemesi: Mezmur 8:2 ile İsa'nın Kudüs'e girişi arasındaki bağlantı, Matta 21:16'da kurulur (Barber, 2000a). İsa'nın Kudüs'e girişi, Hıristiyan takviminde Palmiye Pazarı olarak anılır ve İsa'nın kral olarak karşılanıp şehre girdiği anı temsil eder. Bu olay sırasında, halk İsa'yı palmiye dallarıyla karşılar ve "*Hozana*[18]" diye bağırır, bu da "Kurtar" anlamına gelir. Palmiye dalları, birçok kültürde ve dini geleneğin simgesel dilinde barış ve ruhani zaferi temsil eder. Matta 21:15-16'da İsa tapınakta mucizeler yapar ve çocukların "Hozana Davud'un Oğlu'na" diye bağırdığını duyar. Başkâhinler ve din bilginleri bu durumdan rahatsız olur ve İsa'ya şikayetlerini bildirir. İsa onlara, "Hiç okumadınız mı, 'Çocukların ve emziklilerin ağzından övgüyü mükemmel kıldın' diye yazılmıştır?" diyerek cevap verir.

[18] Aramice bir yakarıştır; 'şimdi kurtar' anlamına gelir. Fısıh Bayramı'nda söylenen Mez.118'den alıntılanmıştır, bkz. Markos 11:9-10 https://kutsalkitap.info.tr/?q=Mar.11:9-10 (Erişim: 24 Ocak 2024).

Bu ifade, Mezmur 8:2'deki "*Çocukların, hatta emziktekilerin sesiyle set çektin hasımlarına, düşmanı, öç alanı yok etmek için*" kısmına doğrudan bir atıftır. Bu mezmur Tanrı'nın en masum ve savunmasız varlıklar, yani çocuklar ve bebekler aracılığıyla bile kendini ifade edebilecek güce sahip olduğunu belirtir. Tanrı'nın büyüklüğünün ve gücünün sadece güçlü ve yetenekli olanlar aracılığıyla değil, aynı zamanda en zayıf ve savunmasız olanlar aracılığıyla da gösterilebileceğini vurgular.

Bu açık kompozisyonda Kudüs şehrinin temsili olan bir yapı, eşek üzerinde otururken şehre giriş yapan İsa, palmiye dalları, İsa'yı karşılayan ve O'nu coşkuyla selamlayan kalabalık insan topluluğu tasvirleri yer almaktadır. İsa'nın eşek ile geldiği yolda yeşil bir zemin vardır. Resim oldukça zarar görmüştür. Resimde en dikkat çeken figür İsa'dır. Şehri temsil eden kubbeli yapı uzakta daha küçük resmedilerek resimdeki derinlik algısını güçlendirmiştir. Resimde mavi, yeşil ve pembe tonları ağırlıktadır.

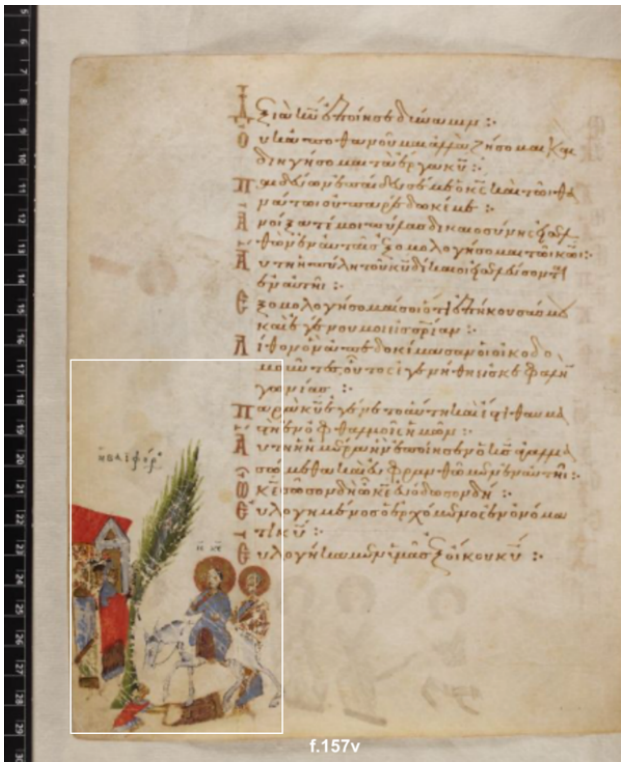
İsa, içlerinden birinde kuş yuvası olan bir ağaç kümesiyle (Barber, 2000) temsil edilen Zeytin Dağı'nın yamacından inerek ve eşeğin altında yere serilen giysilerin üzerinden geçerek şehre girer (Der Nersessian, 1970, s.19). ¾ profilden bir eşeğin eyerine yan şekilde binmiş ve şehrin girişinin önünde duran kalabalığı kutsarken resmedilmiştir. Anthony Cutler, İsa'nın eşeğinin arkasında tek bir havari olduğunu söyler (1980, s.20); ayrıca eşeğin altına erguvan rengi örtü örten kırmızı tunikli bir çocuk vardır. İsa'nın üzerinde erguvan rengi khiton ve sağ omzu açıkta bırakan mavi himation'u vardır.

İzleyiciye göre sol tarafta İsa'yı selamlayan figürlerden ilki olan başı örtülü figür mavi bir tunik üzerine kırmızı bir paenula giymiştir. Figür ¾ profilden sağ elini İsa'ya doğru, onu selamlarcasına havaya kaldırmış. Arkasındaki kalabalık renk kaybına uğradığı için net gözükmemektedir.

Kalabalığın arkasında, Kudüs şehrinin pembe duvarlarının devamında yer alan biri kubbeli iki bazilikal yapının üzerinde Yunan mitolojisinde Ares, Roma mitolojisinde Mars olarak geçen savaş tanrısının anıtsal heykeli bulunmaktadır (Der Nersessian, 1970, s.19; Walter, 1986, s.287).



Resim 77. Kudüs'e Giriş, f.6r -1 (detay).



Resim 78. Kudüs'e Giriş, f.157v.

Katalog No: 28

Sahne adı: Kudüs'e Giriş

Folyo No: f.157v

Mezmur: 118:26

Transkripsiyon: "
Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόμα-
τι κ(υρίο)υ·
Εὐλογήκαμεν ὑμᾶς ἐξ οἴκου κ(υρίο)υ· „

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Kutsansın RAB'bin adıyla gelen!*
*Kutsuyoruz sizi RAB'bin evinden.****"***

Kaynaklar:

> **Markos 11:1-11** ***"1-2*** *Yeruşalim'e yaklaşıp Zeytin Dağı'nın yamacındaki Beytfaci ile Beytanya'ya geldiklerinde İsa iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, "Karşınızdaki köye gidin" dedi, "Köye girer girmez, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sıpa bulacaksınız. Onu çözüp bana getirin.* ***3*** *Biri size, 'Bunu niye yapıyorsunuz?' derse, 'Rab'bin ona ihtiyacı var, hemen geri gönderecek' dersiniz."* ***4*** *Gittiler ve yol üzerinde, bir evin sokak kapısının yanında bağlı buldukları sıpayı çözdüler.* ***5*** *Orada duranlardan bazıları, "Sıpayı ne diye çözüyorsunuz?" dediler.*

6 *Öğrenciler İsa'nın kendilerine söylediklerini tekrarlayınca, adamlar onları rahat bıraktı.* ***7*** *Sıpayı İsa'ya getirip üzerine kendi giysilerini yaydılar. İsa sıpaya bindi.****8*** *Birçokları giysilerini, bazıları da çevredeki ağaçlardan kestikleri dalları yola serdiler.* ***9*** *Önden gidenler ve arkadan gelenler şöyle bağırıyorlardı: "Hozana! Rab'bin adıyla gelene övgüler olsun!* ***10*** *Atamız Davut'un yaklaşan egemenliği kutlu olsun! En yücelerde hozana!"* ***11*** *İsa Yeruşalim'e varınca tapınağa gitti, her tarafı gözden geçirdi. Sonra vakit ilerlemiş olduğundan Onikiler'le birlikte Beytanya'ya döndü.****"***

Luka 19:28-40 ***"28*** *İsa, bu sözleri söyledikten sonra önden yürüyerek Yeruşalim'e doğru ilerledi.* ***29-30*** *Zeytin Dağı'nın yamacındaki Beytfaci ile Beytanya'ya yaklaştığında iki öğrencisini önden gönderdi. Onlara, "Karşıdaki köye gidin" dedi, "Köye girince, üzerine daha hiç kimsenin binmediği, bağlı duran bir sıpa bulacaksınız. Onu çözüp bana getirin.* ***31*** *Biri size, 'Onu niçin çözüyorsunuz?' diye sorarsa, 'Rab'bin ona ihtiyacı var' dersiniz."* ***32*** *Gönderilen öğrenciler gittiler, her şeyi İsa'nın kendilerine anlattığı gibi buldular.* ***33*** *Sıpayı çözerlerken hayvanın sahipleri onlara, "Sıpayı niye çözüyorsunuz?" dediler.* ***34*** *Onlar da, "Rab'bin ona ihtiyacı var" karşılığını verdiler.* ***35*** *Sıpayı İsa'ya getirdiler, üzerine kendi giysilerini atarak İsa'yı üstüne bindirdiler.* ***36*** *İsa ilerlerken halk, giysilerini yola seriyordu.* ***37*** *İsa Zeytin Dağı'ndan aşağı inen yola yaklaştığı sırada, öğrencilerinden oluşan kalabalığın tümü, görmüş oldukları bütün mucizelerden ötürü, sevinç içinde yüksek sesle Tanrı'yı övmeye başladılar.* ***38*** *"Rab'bin adıyla gelen Kral'a övgüler olsun! Gökte esenlik, en yücelerde yücelik olsun!" diyorlardı.* ***39*** *Kalabalığın içinden bazı Ferisiler O'na, "Öğretmen, öğrencilerini sustur!" dediler.* ***40*** *İsa, "Size şunu söyleyeyim, bunlar susacak olsa, taşlar bağıracaktır!" diye karşılık verdi.****"***

Yuhana 12:12-15 ***"12*** *Ertesi gün, bayramı kutlamaya gelen büyük kalabalık İsa'nın Yeruşalim'e gelmekte olduğunu duydu.* ***13*** *Hurma dalları alarak O'nu karşılamaya çıktılar. "Hozana! Rab'bin adıyla gelene, İsrail'in Kralı'na övgüler olsun!" diye bağırıyorlardı.* ***14-15*** *İsa bir sıpa bulup üzerine bindi. Yazılmış olduğu gibi, "Korkma, ey Siyon kızı! İşte, Kralın sıpaya binmiş geliyor."****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "ἡ βαϊοφόρο(ς) ", 2. "IC XC"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1."Palmiye dalı taşıyan", 2. "İsa Mesih"

Resim çözümlemesi: Folyoda yer alan Mezmur 118, övgü, şükran ve Tanrı'ya güven temalarıyla doludur. **"**RAB'bin adıyla gelen kişiye ne mutlu!" ifadesi, kalabalığın İsa'yı Tanrı'nın kutsadığı ve gönderdiği kral olarak karşılamasının bir göstergesi olarak kullanılır.

“RAB’bin evinden” ifadesi, genellikle Tanrı’ya ibadet edilen kutsal bir mekânı örneğin, tapınağı veya kiliseyi simgeler. Mezmur 118:26, Kudüs’e giriş sahnesiyle özellikle ilişkilendirilir çünkü Kudüs’e zaferle giren İsa’yı selamlayan kalabalık o şehre girerken 25-26. ayetlerdeki sözleri kullanmıştır (Mezmur 118:26).

Açık kompozisyon olan bu resimde bir zemin yoktur. Resmin merkezinde İsa beyaz bir eşeğin üzerinde yan oturur biçimdedir ve frontal olarak tasvir edilmiştir. Onu ayakta Aziz Petrus takip eder. Bir çocuk İsa’nın eşeğinin önünde yere örtü sermektedir. Binanın önünde bir kalabalık ve bu kalabalık içinden iki adam İsa’yı beklerken palmiye yaprakları tutmaktadırlar.

İsa altın yaldızlı halesi, erguvan rengi khitonu ve mavi renkte himationu ile eşeğin üzerinde oturmaktadır. Eşek İsa’nın alçakgönüllülüğünün bir simgesidir. İsa’nın yüzü renk kaybına uğramıştır. Aziz Petrus da altın yaldızlı halesi ve mavi khitonu ve kahverengi tonlarındaki himationu ile İsa’nın eşeğinin arkasında ayakta durmaktadır. Giysilerinin renkleri zarar görmüştür.

İsa’nın Kudüs’e girişi sırasında kalabalık onu kutsal bir kral olarak karşılamak için yollarına kıyafetlerini ve palmiye dallarını serer. İsa’ya gösterilen saygının ve onun Mesih olarak tanınmasının bir işareti olarak kabul edilen bu eylemi, resimde bir çocuk gerçekleştirmektedir. Çocuklar genellikle İsa’nın yanında masumiyet ve saf inancın temsilcileridir. İsa’nın yolu üzerine örtü seren çocuk da bu temsili güçlendirecek bir imge olabilir. Çocuğun kırmızı ve mavi tonlarında kısa kollu bir tuniği vardır. Çocuk profilden resmedilmiştir ve başını havaya kaldırıp İsa’ya bakmaktadır. Çocuğun yere serdiği örtü erguvan rengindedir.

İsa’nın karşılanmasındaki kalabalık Kudüs halkını temsil ediyor. Kalabalık içerisinden bir figür ¾ profilden tasvir edilmiştir ve elinde palmiye dalı tutmaktadır. Bu figürün üzerinde, dikey çizgilere sahip etek kısmında mavi kalın bir şerit olan erguvan rengi bir tunik ve başında da mavi bir örtü vardır. Hemen arkasındaki diğer figür zarar görmüştür. Yeşil ve mavi tonlarında tuniği olan bu figür profilden tasvir edilmiştir.

Figürlerin önünde durduğu yapı şehrin temsilidir. Diyagonal yapıda resmedilen bu yapının kırmızı bir çatısı, mavi üçgen alınlığı, sütunları ve ön cephede kahverengi bir kapısı vardır.



Resim 79. Kudüs'e Giriş, f.157v (detay).



Resim 80. İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor, f.86v.

Katalog No: 29

Sahne adı: İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor

Folyo No: f.86v

Mezmur: 69:9

Transkripsiyon: “ ”

῞Οτι ὁ ζῆλος τοῦ οἴκου σου κατέφαγέ με·
Καὶ οἱ ὀνειδισμοὶ τῶν ὀνειδιζόντων
σε ἐπέπεσον ἐπ᾽ ἐμέ·

Transkripsiyonun çevirisi: “*Çünkü evin için gösterdiğim gayret beni yiyip bitirdi, Sana edilen hakaretlere ben uğradım.***”**

Kaynaklar:

> **Yuhanna 2:13-17** ***“13*** *Yahudiler’in Fısıh Bayramı yakındı. İsa da Yeruşalim’e gitti.* ***14*** *Tapınağın avlusunda sığır, koyun ve güvercin satanları, orada oturmuş para bozanları gördü.* ***15*** *İpten bir kamçı yaparak hepsini koyunlar ve sığırlarla birlikte tapınaktan kovdu, para bozanların paralarını döküp masalarını devirdi.* ***16*** *Güvercin satanlara, “Bunları buradan kaldırın, Babam’ın evini pazar yerine çevirmeyin!” dedi.* ***17*** *Öğrencileri, “Evin için gösterdiğim gayret beni yiyip bitirecek” diye yazılmış olan sözü hatırladılar.***”**

> **Matta 21:12-13** ***"12*** *İsa, tapınağın avlusuna girerek oradaki bütün alıcı ve satıcıları dışarı kovdu. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpalarını devirdi.* ***13*** *Onlara şöyle dedi: "'Evime dua evi denecek' diye yazılmıştır. Ama siz onu haydut inine çevirdiniz!"****"***

> **Markos 11:15-17** ***"15*** *Oradan Yeruşalim'e geldiler. İsa tapınağın avlusuna girerek oradaki alıcı ve satıcıları dışarı kovdu. Para bozanların masalarını, güvercin satanların sehpalarını devirdi.* ***16*** *Yük taşıyan hiç kimsenin tapınağın avlusundan geçmesine izin vermedi.* ***17*** *Halka öğretirken şunları söyledi: "'Evime, bütün ulusların dua evi denecek' diye yazılmamış mı? Ama siz onu haydut inine çevirdiniz."****"***

> **Luka 19:45-46** ***"45*** *Sonra İsa tapınağın avlusuna girerek satıcıları dışarı kovmaya başladı.* ***46*** *Onlara, "'Evim dua evi olacak' diye yazılmıştır. Ama siz onu haydut inine çevirdiniz" dedi.****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjında üst kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: 1. "τὸ ἱερόν", 2. "φρανγέλλιον", 3. "IC XC"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Tapınak", 2. "Kırbaç", 3. "İsa Mesih"

Resim çözümlemesi: Bu Mezmur Tanrı'nın evine duyulan derin saygıyı ifade ederken, bu uğurda karşılaşılan zorlukları ve dışlanmayı anlatır. Tapınağın tüccarlardan kovulmasını anlatan bu resim İsa'nın dini mekanların kutsallığına duyduğu saygının bir ifadesi olarak yorumlanır. İncillerde İsa'nın tapınağın hırsızların inine dönüştürüldüğünü gördüğünde duyduğu öfkeyi ve bu durumu düzeltme eylemini vurgular.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde bir zemin yoktur. İsa elindeki kırbaç ile üzerinde tapınak yazan bir kiboriumun altında duruyor. İki figür tapınağın önünden kaçıyor. Aşağıda bir pazar tezgâhı bulunmakta ve çevresinde kuşlar, yağ şişeleri ile bir koyun bulunmaktadır (Der Nersessian, 1970, s.37).

İsa kiboriumun basamaklarında durmaktadır ve sağ elinde yer alan kırbacı havaya doğru kaldırmıştır. Kırbacın ipinin yukarıda durması İsa'nın eylemi o an gerçekleştirdiğini gösterir. Sol eli ise himationun altındadır. İsa frontal pozisyondadır ancak başı tapınaktan kaçmakta olan figürlere yönelmiştir. Üzerindeki erguvan rengi khiton ve mavi himationunun altın rengi ince dikey çizgilerle hareket hissi kazandığı gözükmektedir.

Ayağında sandaletleri vardır. Altın yaldızlı halesi ve kırmızı konturları oldukça belirgindir.

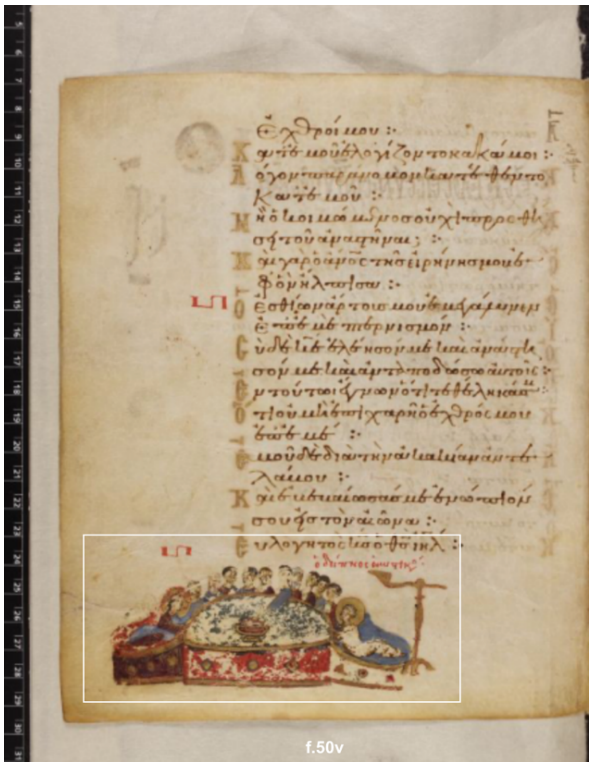
Kiborium tapınağı simgelemektedir. Açık mavi renkte bir kubbesi ve görünen iki adet lacivert renkte taşıyıcısı vardır. Ayrıca, altın rengi ve siyah konturla belirginleştirilmiş basamaklara sahiptir.

Tapınaktan kaçan iki figür ¾ profilden resmedilmiştir, ancak başları arkalarında duran İsa'ya dönüktür. Sağ bacakları önde sol bacakları ise hafif gergin biçimde geridedir. Bu onların tapınaktan kaçarken resmedildiklerini ifade etmektedir çünkü figürler hareketlidir. Öndeki koyu mavi tunikli olan figür, yardım umarcasına her iki elini açmıştır. Arkada kaçmakta olan figür de ellerini açmıştır. Her iki figürün de giysisindeki çizgiler onların hareketliliğini göstermektedir.

Resmin aşağısında yer alan pazar tezgâhı, kuş, koyun ve şişe tasvirleri zarar gördüğü için çok net gözükmemektedir. Yalnızca mavi renk tüylü, kırmızı tonlarda gagası ve ayakları olan iki kuş figürü belirgindir.



Resim 81. İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor, f.86v – 1 (detay).



Resim 82. Son Akşam Yemeği, f.50v.

Katalog No: 30

Sahne adı: Son Akşam Yemeği

Folyo No: f.50v

Mezmur: 41:9

Transkripsiyon: “ Καὶ γὰρ ὁ ἄν(θρωπ)ος τῆς εἰρήνης μου ἐ-
φ᾽ ὃν ἤλπισα·
῾Ο ἐσθίων ἄρτους μου ἐμεγάλυνεν
ἐπ᾽ ἐμὲ πτερνισμόν· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Ekmeğimi yiyen, güvendiğim yakın dostum bile İhanet etti bana.***”**

Kaynaklar:

> **Matta 26:20-25 “*20** Akşam olunca İsa on iki öğrencisiyle yemeğe oturdu. **21** Yemek yerlerken, “Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek” dedi. **22** Bu söz onları kedere boğdu. Teker teker, “Ya Rab, beni demek istemedin ya?” diye sormaya başladılar. **23** O da “Bana ihanet edecek olan” dedi, “Elindeki ekmeği benimle birlikte sahana batırandır. **24** İnsanoğlu, kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğluna ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.” **25** O’na ihanet edecek olan Yahuda, “Rabbî, yoksa beni mi demek istedin?” diye sordu. İsa ona, “Söylediğin gibidir” karşılığını verdi.”*

> **Markos 14:16-21** ***"16*** *Öğrenciler yola çıkıp kente gittiler. Her şeyi, İsa'nın kendilerine söylediği gibi buldular ve Fısıh yemeği için hazırlık yaptılar.* ***17*** *Akşam olunca İsa Onikilerle birlikte geldi.* ***18*** *Sofraya oturmuş yemek yerlerken İsa, "Size doğrusunu söyleyeyim" dedi, "Sizden biri, benimle yemek yiyen biri bana ihanet edecek."* ***19*** *Onlar da kederlenerek birer birer kendisine, "Beni demek istemedin ya?" diye sormaya başladılar.* ***20*** *İsa onlara, "Onikilerden biridir, ekmeğini benimle birlikte sahana batırandır" dedi.* ***21*** *"Evet, İnsanoğlu kendisi için yazılmış olduğu gibi gidiyor, ama İnsanoğluna ihanet edenin vay haline! O adam hiç doğmamış olsaydı, kendisi için daha iyi olurdu.""***

> **Luka 22:20-23** ***"20*** *Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: "Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.* ***21*** *Ama bana ihanet edecek kişinin eli şu anda benimkiyle birlikte sofradadır.* ***22*** *İnsanoğlu, belirlenmiş olan yoldan gidiyor. Ama O'na ihanet eden adamın vay haline!"* ***23*** *Elçiler, aralarında bunu kimin yapabileceğini tartışmaya başladılar.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjındadır.

Resim üzerindeki metin: " ὁ δείπνος ὁ μυστικό(ς) **„**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Gizemli akşam yemeği"

Resim çözümlemesi: Mezmur 41:9, Hıristiyanlık yorumunda sıklıkla İsa'nın havarisi Yahuda'nın ihanetine bir öncü olarak görülür. Yeni Ahit'te, İsa'nın son akşam yemeği sırasında Yahuda'nın kendisini ihanet edeceğini önceden bildirdiği ve bu ayetin İsa'nın durumuna işaret ettiği anlatılır. Resmin konusu olan "Son akşam yemeği", İsa ve onun on iki havarisinin katıldığı, Hıristiyan inancına göre İsa'nın çarmıha gerilmesinden önceki gece gerçekleşen son yemektir. İsa, havarilerinden birinin kendisine ihanet edeceğini bu yemekte bildirir. Yahuda İskariot ise bu ihanetin faili olarak tanımlanır.

Sahnede İsa ve öğrencileri yarım daire şeklindeki bir masanın etrafındaki *stibadium*'da oturuyorlar. İsa masanın sol ucundadır ve yanında Yuhanna vardır (Der Nersessian, 1970, s.30) Petrus ise sağ tarafta en baştadır ve o da İsa gibi halelidir. Yahuda merkezde ekmeğe doğru uzanırken gösteriliyor.

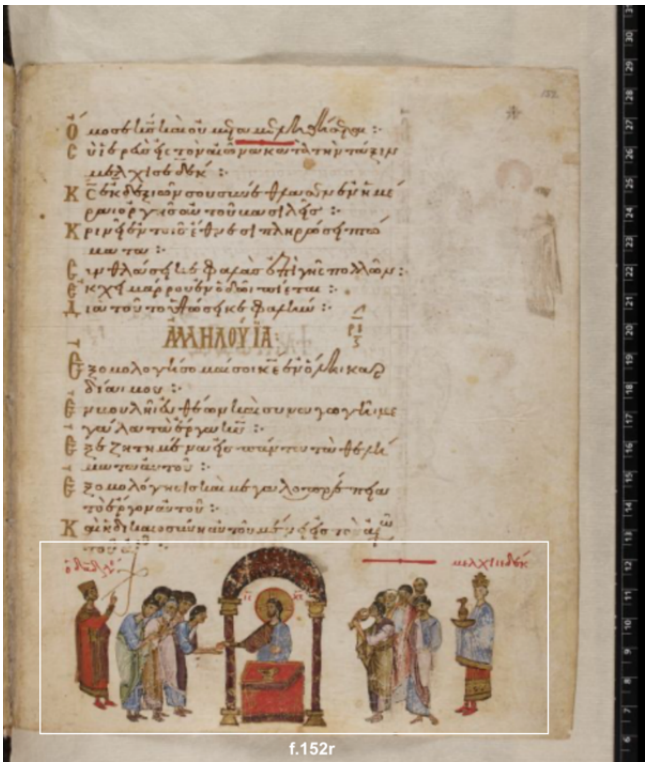
İsa ¾ profilden stibadium üzerinde uzanmaktadır. Erguvan rengi khiton ve mavi renk himationu vardır. Stibadium'un minderi kırmızıdır, erguvan rengi kumaştan ve altın rengi süslemeli döşemeleri vardır. İsa'nın yüzü zarar görmüştür.

Yemek masası yarım daire şeklindedir. Üzerindeki renkler zarar görmüştür. Masanın dökümlü kumaş süslemesi kırmızı renk ve tonlarıyla resmedilmiştir. Kumaşın üzerinde geometrik desenli süslemeler mevcuttur. Masanın ortasında bir kâse vardır. Kâseye uzanmakta olan tek kişi mavi renkli tuniği olan ve ihanetin faili olacak olan Yahuda'dır.

Petrus sağ taraftaki stibadium'da uzanmaktadır. O da altın rengi haleye sahiptir. Giysileri zarar görmüştür. Petrus'un uzandığı stibadium'un minderi mavidir ancak kumaşının renkleri zarar gördüğü için net değildir. Stibadium'un yalnızca kumaşının süsleri gözükmektedir. Petrus'un arkasında altın rengi bir askılık vardır.



Resim 83. Son Akşam Yemeği, f.50v -1 (detay).



Resim 84. Komünyon, f.152r.

Katalog No: 31

Sahne adı: Komünyon

Folyo No: f.152

Mezmur: 110:4

Transkripsiyon: “ ”Ομοσε κ(ύριο)ς καὶ οὐ μεταμεληθήσεται·
Σὺ ἱερεὺς εἰς τὸν αἰῶνα κατὰ τὴν τάξιν
Μελχισεδέκ·

Transkripsiyonun çevirisi: “*RAB ant içti, kararından dönmez:*

*“Melkisedek düzeni uyarınca sonsuza dek kâhinsin sen!” dedi.***”**

Kaynaklar:

> **Matta 26:26-29** ***“26*** *Yemek sırasında İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve öğrencilerine verdi. “Alın, yiyin” dedi, “Bu benim bedenimdir.”* ***27*** *Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine vererek, “Hepiniz bundan için” dedi.* ***28*** *“Çünkü bu benim kanımdır, günahların bağışlanması için birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır.* ***29*** *Size şunu söyleyeyim, Babam’ın egemenliğinde sizinle birlikte yenisini içeceğim o güne dek, asmanın bu ürününden bir daha içmeyeceğim.”****”**

Markos 14:22-25 "*22 İsa yemek sırasında eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve "Alın, bu benim bedenimdir" diyerek öğrencilerine verdi. **23** Sonra bir kâse alıp şükretti ve bunu öğrencilerine verdi. Hepsi bundan içti. **24** "Bu benim kanım" dedi İsa, "Birçokları uğruna akıtılan antlaşma kanıdır. **25** Size doğrusunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliğinde yenisini içeceğim o güne dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim."***"**

Luka 22:14-20 "*14-15 Yemek saati gelince İsa, elçileriyle birlikte sofraya oturdu ve onlara şöyle dedi: "Ben acı çekmeden önce bu Fısıh yemeğini sizinle birlikte yemeyi çok arzulamıştım. **16** Size şunu söyleyeyim, Fısıh yemeğini, Tanrı'nın Egemenliğinde yetkinliğe erişeceği zamana dek, bir daha yemeyeceğim." **17** Sonra kâseyi alarak şükretti ve, "Bunu alın, aranızda paylaşın" dedi. **18** "Size şunu söyleyeyim, Tanrı'nın Egemenliği gelene dek, asmanın ürününden bir daha içmeyeceğim." **19** Sonra eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve onlara verdi. "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın" dedi. **20** Aynı şekilde, yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: "Bu kâse, sizin uğrunuza akıtılan kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır.***"**

1.Korintliler 11:23-26 "*23-24 Size ilettiğimi ben Rab'den öğrendim. Ele verildiği gece Rab İsa eline ekmek aldı, şükredip ekmeği böldü ve şöyle dedi: "Bu sizin uğrunuza feda edilen bedenimdir. Beni anmak için böyle yapın." **25** Aynı biçimde yemekten sonra kâseyi alıp şöyle dedi: "Bu kâse kanımla gerçekleşen yeni antlaşmadır. Her içtiğinizde beni anmak için böyle yapın." **26** Bu ekmeği her yediğinizde ve bu kâseden her içtiğinizde, Rab'bin gelişine dek Rab'bin ölümünü ilan etmiş olursunuz.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjındadır.

Resim üzerindeki metin: 1." ὁ Δα(υι)δ λέ(γει)", 2. "IC XC", 3. "Μελχισεδέκ"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Davud diyor ki", 2. "İsa Mesih", 3. "Melkisedek".

Resim çözümlemesi: Komünyon, Kutsal Ayin veya Rab'bin Akşam Yemeği olarak bilinir. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki son akşamında öğrencileriyle yediği yemek esnasında yaptığı eylemleri anmak için yapılır. Eukharisti, İsa'nın bedenini (genellikle ekmek) ve kanını (genellikle şarap olarak temsil edilen) sembolize eden maddelerin alınmasıyla gerçekleştirilir. Son Akşam Yemeği'nin anlatısı, Matta, Markos ve Luka İncillerinde bulunur ve aynı zamanda Pavlus'un 1. Korintlilere yazdığı mektupta da geçer. Bu anlatılarda İsa, ekmek aldı, şükranlarını sundu, ekmeği kırdı ve "Bu benim bedenimdir, sizin için verilmiştir; bunu beni anmak için yapın" dedi. Aynı şekilde, yemeğin sonunda şarabı aldı ve "Bu kâse, sizin için dökülen kanımla yapılan yeni antlaşmadır" diyerek onu öğrencileriyle paylaştı.

Hıristiyan inancında İsa'nın kurbanını anmak ve onunla birlikteliği yaşamak için bu ayin düzenli olarak tekrarlanır ve Hıristiyan liturjisinin temel unsurlarından biridir.

Mezmur 110:4, Tanrı'nın bir krala Melkisedek düzenine göre kâhin olacağına dair ant içtiğini bildirir. Melkisedek Yaratılış14:18'de geçer: "*Yüce Tanrı'nın kâhini olan Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi*." Yeni Ahit'te İbraniler Mektubunda (5,6,7) da yer alır. Bu ayet, Hıristiyan geleneğinde İsa'nın kraliyetini ve kâhinliğini sembolize eden bir öngörü olarak yorumlanmıştır.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde merkezde İsa yer almaktadır. İsa'nın etrafında duran diğer figürler, On iki havari'yi temsil ediyor. Havariler, bir kiboriumun altındaki sunağın arkasında duran İsa'dan komünyon alıyorlar. Resmin en solunda David Mezmur metnini işaret ediyor. Resmin en sağında ise Melkisedek bir sürahi tutuyor (Barber, 2000a). Sağdaki havarilerden ikisi ellerini ağızlarına götürüyor.

Resimde özellikle dikkat çeken bir arka plan yoktur, bu da izleyicinin dikkatini figürler ve onların eylemlerine odaklamayı amaçlar. Arka planın basit tutulması, figürler arasındaki ilişkileri ve merkezi sahneyi öne çıkarır.

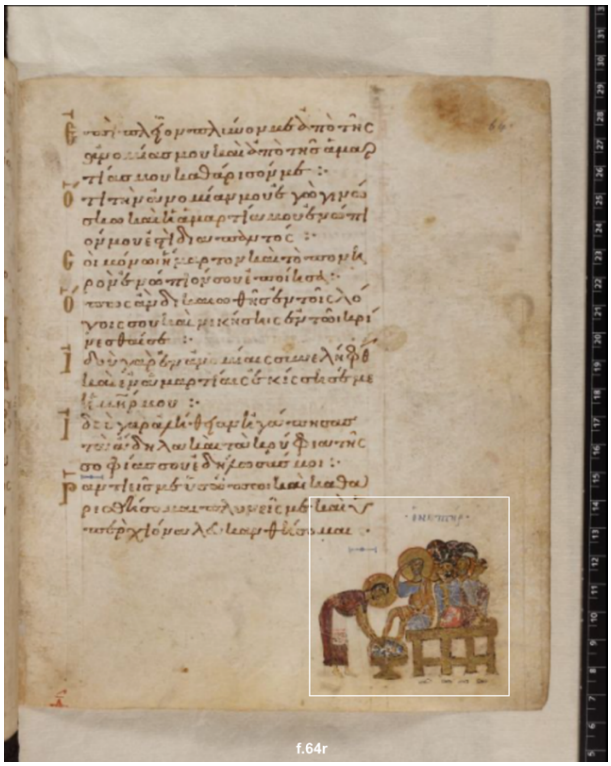
Resmin merkezinde bir kiboriumun altındaki altarın arka tarafında bulunan İsa yer almaktadır. Merkezi figür etrafında simetrik bir düzenleme vardır. Bu, görsel dengenin yanı sıra, törenin ve dini pratiklerin düzen ve uyumunu temsil eder. İsa frontal pozisyondadır ve başı eliyle ekmek verdiği havariye dönüktür. Kırmızı konturlu ve altın yaldızlı halesinin içindeki haç işaretinin içinde kırmızı noktalar vardır. Üzerinde siglası yazmaktadır. İsa sağ eliyle havariye ekmeğin bir parçasını vermektedir, sol elinde de ekmeğin tamamı vardır. Kırmızı örtülü ve erguvan renkli süslemeleri olan sunağın üzerinde altın rengi bir kâse vardır. İsa'nın altında olduğu kiborium ise iki sütunludur ve bir kubbesi vardır. Kiborium'un sütunlarının kolonları erguvan rengidir ve üzerinde altın sarısı renkte fırça darbeleri yer almaktadır. Bu desenler kolonlara mermer görüntüsü kazandırmıştır. Sütun başları, tabanları ve kaideleri altın rengidir ve siyah renkle konturlanmıştır.

İsa'nın havarileri altışar olarak kiboriumun sağına ve soluna ayrılmıştır. Sağdaki havarilerin yanında Melkisedek yer alır. Melkisedek Mezmur 110:4'te, İsa'nın ebedi kâhinliğine bir öncül olarak görülür. Yaratılış 14:18'de "*Şalem Kralı Melkisedek ekmek ve şarap getirdi"* diye belirtilir. Resim'de de Melkisedek'in elinde zoomorfik bir seramik bulunmaktadır ve bu seramik onun getirdiği şaraptır. Başında altın rengi tacı olan Melkisedek profilden tasvir edilmiştir. Üzerinde mavi, uçları altın rengi şeritle süslenmiş bir pelerin, kırmızı renkte uzun ve etek uçları altın rengi işlemeli bir tunik bulunmaktadır. Melksidek'in kırmızı ayakkabıları vardır. Mavi pelerini üzerindeki renk tonlamaları giysinin kumaşındaki dökümleri belirginleştirmiştir. Melkisedek'in önündeki altı havari ¾ profilden resmedilmiştir. Öndeki üç havarinin bedenleri gözükmektedir. Arkadaki havarilerin yalnızca başları gözükmektedir. İsa'ya en yakın olan havari elindeki kupayı ağzına götürmüştür. Hemen onun arkasındaki iki havari de sağ ellerini ağızlarına götürmüşlerdir. Havarilerin giysilerinde bej rengi, pembe tonları ve mavi renk hâkimdir.

Soldaki havarilerin arkasında ise Davud bulunmaktadır. Davud ¾ profilden tasvir edilmiş olup başı yukarıdadır ve gözleri metne bakar şekildeyken sağ eliyle de folyodaki mezmur metnini işaret etmektedir. Kırmızı, uzun ve etek ucunda altın rengi şerit süslemesi olan bir himation ile erguvan renkte bir khlamys giyen Davud'un değerli taşları olan bir tacı vardır. Davud kırmızı ayakkabı giymiştir. Davudun önünde altı havari vardır. Öndeki üç havariden bir tanesi her iki elini açarak İsa'dan ekmek almaktadır. Havarilerin hepsi hafif öne eğik ve İsa'ya bakar şekildedir. Giysileri uzun tunik ve khitondan oluşmaktadır. Ayaklarında sandaletler vardır. Giysilerinde mavi, açık yeşil, bej ve erguvan rengi hâkimdir. Önde görülen havarilerden ortada olanı beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır.



Resim 85. Komünyon, f.152r -1 (detay).



Resim 86. Ayak Yıkama, f.64r.

Katalog No: 32

Sahne adı: Ayak Yıkama

Folyo No: f.64r

Mezmur: 51:7

Transkripsiyon: “ ῾Ραντιεῖς με ὑσώπῳ καὶ καθα-
ρισθήσομαι πλυνεῖς με καὶ ὑ-
πὲρ χιόνα λευκανθήσομαι· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Beni mercanköşk otuyla arıt, paklanayım,*
Yıka beni, kardan beyaz olayım.**”**

Kaynaklar:

> **Yuhanna 13:4-17** ***“4*** *Yemekten kalktı, üstlüğünü bir yana koydu, bir havlu alıp beline doladı.* ***5*** *Sonra bir leğene su doldurup öğrencilerin ayaklarını yıkamaya ve beline doladığı havluyla kurulamaya başladı.* ***6*** *İsa, Simun Petrus’a geldi. Simun, “Ya Rab, ayaklarımı sen mi yıkayacaksın?” dedi.* ***7*** *İsa ona şu yanıtı verdi: “Ne yaptığımı şimdi anlayamazsın, ama sonra anlayacaksın.”* ***8*** *Petrus, “Benim ayaklarımı asla yıkamayacaksın!” dedi. İsa, “Yıkamazsam yanımda yerin olmaz” diye yanıtladı.*

> ***9*** *Simun Petrus, "Ya Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!" dedi.* ***10*** *İsa ona dedi ki, "Yıkanmış olan tamamen temizdir; ayaklarının yıkanmasından başka şeye ihtiyacı yoktur. Sizler temizsiniz, ama hepiniz değil."* ***11*** *İsa, kendisine kimin ihanet edeceğini biliyordu. Bu nedenle, "Hepiniz temiz değilsiniz" demişti.* ***12*** *Onların ayaklarını yıkadıktan sonra giyinip yine sofraya oturdu. "Size ne yaptığımı anlıyor musunuz?" dedi.* ***13*** *"Siz beni Öğretmen ve Rab diye çağırıyorsunuz. Doğru söylüyorsunuz, öyleyim.* ***14*** *Ben Rab ve Öğretmen olduğum halde ayaklarınızı yıkadım; öyleyse, sizler de birbirinizin ayaklarını yıkamalısınız.* ***15*** *Size yaptığımın aynısını yapmanız için bir örnek gösterdim.* ***16*** *Size doğrusunu söyleyeyim, köle efendisinden, elçi de kendisini gönderenden üstün değildir.* ***17*** *Bildiğiniz bu şeyleri yaparsanız, ne mutlu size!""*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun alt marjında sağ taraftadır.

Resim üzerindeki metin: "ὁ νιπτήρ**"**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Yıkamak"

Resim çözümlemesi: Folyodaki Mezmur 51:7 ve İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkaması arasında manevi temizlenme ve arınma teması üzerinden bir ilişki kurulabilir. Mezmur 51:7 temizlik ve manevi saflık arayışını ifade eder. İsa'nın havarilerinin ayaklarını yıkaması ise, Yuhanna İncili'nin 13. bölümünde anlatılan önemli bir olaydır ve Hıristiyanlıkta mütevazılığın ve hizmetin örnek bir eylemi olarak görülür. Olay, Son akşam yemeği sırasında gerçekleşir. İsa, yemek sırasında kalkar, dış giysilerini çıkarır, bir havlu alır ve beline bağlar. Sonra bir leğen su ile havarilerinin ayaklarını yıkar ve havluyla kurular. Bu eylemi yaparak, İsa kendi statüsünün ötesinde bir hizmetkar rolüne bürünür ve havarilerine alçakgönüllülük dersi verir. İsa, havarilerine, kendilerinin de birbirlerinin ayaklarını yıkamaları gerektiğini söyleyerek, bu eylemin sadece somut bir hizmet değil, aynı zamanda birbirlerine karşı beslemeleri gereken sevgi ve saygının bir ifadesi olduğunu öğretir.

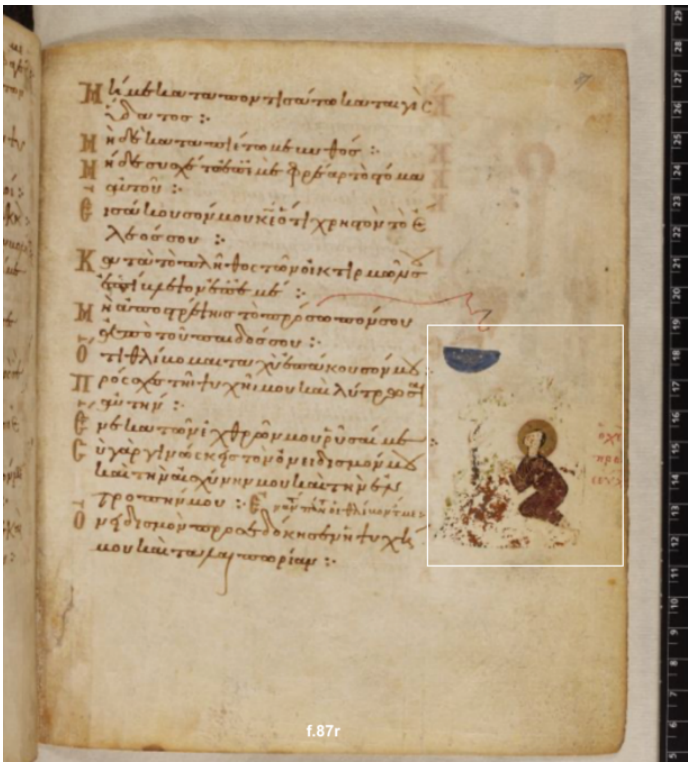
Bu kapalı kompozisyona sahip resimde İsa ve ahşap bir tezgâhın üzerinde oturan havarileri yer almaktadır. İsa profilden öne eğilmiş, kollarını sıvamış, üzerindeki himationu çıkarmış ve belinde bir havlu sarılı şekilde Aziz Petrus'un ayaklarını yıkarken tasvir edilmiştir. İsa'nın da ayakları çıplaktır. Üzerinde erguvan rengi ayak bileklerine kadar uzanan khiton bulunmaktadır.

Belindeki beyaz havlunun kırmızı ve siyah çizgileri vardır. Altın yaldızlı halesi mevcuttur. İsa'nın önünde altın rengi ve içi su dolu bir kurna vardır. Aziz Petrus'un ayakları bu kurnanın içindedir.

Aziz Petrus ¾ profilde, İsa onun ayaklarını yıkarken, Yuhanna 13:9'da geçtiği gibi (*"Ya Rab, o halde yalnız ayaklarımı değil, ellerimi ve başımı da yıka!")* sağ elini başına götürmüştür. Saçları ve sakalları beyazdır. Mavi khitonu altın rengi çizgilerle, kahverengi himationu ise siyah çizgilerle kıvrım kazanmıştır. Kırmızı konturlu halesi mevcuttur. Diğer havariler Petrus'un arkasında sıralarını beklercesine oturmaktadırlar. Dört ayaklı ahşap tezgâhın önünde ayaktan çıkarılmış sandaletler bulunmaktadır. Bu havarilerin kendilerini diğerlerinin ayaklarını yıkama olayına hazırladıklarının bir göstergesidir.



Resim 87. Ayak Yıkama, f.64r -1 (detay).



Resim 88. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.87r.

Katalog No: 33

Sahne adı: Gethsemane Bahçesindeki Dua

Folyo No: f.87r

Mezmur: 69:17

Transkripsiyon: “ Μὴ ἀποστρέψῃς τὸ πρόσωπόν σου
ἀπὸ τοῦ παιδός σου·
Ὅτι θλίβομαι ταχὺ ἐπακουσόν μου· „

Transkripsiyonun çevirisi: “*Kulundan yüzünü gizleme,*

*Çünkü sıkıntıdayım, hemen yanıtla beni!***”**

Kaynaklar:

> **Matta 26:36-46** ***“36*** *Sonra İsa öğrencileriyle birlikte Getsemani denen yere geldi. Öğrencilerine, “Ben şuraya gidip dua edeceğim, siz burada oturun” dedi.* ***37****Petrus ile Zebedi’nin iki oğlunu yanına aldı. Kederlenmeye, ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı.* ***38*** *Onlara, “Ölesiye kederliyim” dedi. “Burada kalın, benimle birlikte uyanık durun.”* ***39*** *Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. “Baba” dedi, “Mümkünse bu kâse benden uzaklaştırılsın. Yine de benim değil, senin istediğin olsun.”*

40 *Öğrencilerin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, "Demek ki benimle birlikte bir saat uyanık kalamadınız!" dedi.* ***41*** *"Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür."* ***42*** *İsa ikinci kez uzaklaşıp dua etti. "Baba" dedi, "Eğer ben içmeden bu kâsenin uzaklaştırılması mümkün değilse, senin istediğin olsun."* ***43*** *Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına ağırlık çökmüştü.* ***44*** *Onları bırakıp tekrar uzaklaştı, yine aynı sözlerle üçüncü kez dua etti.* ***45*** *Sonra öğrencilerin yanına dönerek, "Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?" dedi. "İşte saat yaklaştı, İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor.* ***46*** *Kalkın, gidelim. İşte bana ihanet eden geldi!"***"**

Markos 14:32-42 ***"32*** *Sonra Getsemani denilen yere geldiler. İsa öğrencilerine, "Ben dua ederken siz burada oturun" dedi.* ***33*** *Petrus'u, Yakup'u ve Yuhanna'yı yanına aldı. Hüzünlenmeye ve ağır bir sıkıntı duymaya başlamıştı.* ***34*** *Onlara, "Ölesiye kederliyim" dedi. "Burada kalın, uyanık durun."* ***35*** *Biraz ilerledi, yüzüstü yere kapanıp dua etmeye başladı. "Mümkünse o saati yaşamayayım" dedi.* ***36*** *"Abba, Baba, senin için her şey mümkün, bu kâseyi benden uzaklaştır. Ama benim değil, senin istediğin olsun."* ***37*** *Öğrencilerinin yanına döndüğünde onları uyumuş buldu. Petrus'a, "Simun" dedi, "Uyuyor musun? Bir saat uyanık kalamadın mı?* ***38*** *Uyanık durup dua edin ki, ayartılmayasınız. Ruh isteklidir, ama beden güçsüzdür."* ***39*** *Yine uzaklaştı, aynı sözleri tekrarlayarak dua etti.* ***40*** *Geri geldiğinde öğrencilerini yine uyumuş buldu. Onların göz kapaklarına ağırlık çökmüştü. İsa'ya ne diyeceklerini bilemiyorlardı.* ***41*** *İsa üçüncü kez yanlarına döndü, "Hâlâ uyuyor, dinleniyor musunuz?" dedi. "Yeter! Saat geldi. İşte İnsanoğlu günahkârların eline veriliyor.* ***42*** *Kalkın, gidelim. İşte bana ihanet eden geldi!"***"**

Luka 22:39-46: ***"39*** *İsa dışarı çıktı, her zamanki gibi Zeytin Dağı'na gitti. Öğrenciler de O'nun ardından gittiler.* ***40*** *Oraya varınca İsa onlara, "Dua edin ki ayartılmayasınız" dedi.* ***41-42*** *Onlardan bir taş atımı kadar uzaklaştı ve diz çökerek şöyle dua etti: "Baba, senin isteğine uygunsa, bu kâseyi benden uzaklaştır. Yine de benim değil, senin istediğin olsun."* ***43*** *Gökten bir melek İsa'ya görünerek O'nu güçlendirdi.* ***44*** *Derin bir acı içinde olan İsa daha hararetle dua etti. Teri, toprağa düşen kan damlalarını andırıyordu.* ***45*** *İsa duadan kalkıp öğrencilerin yanına dönünce onları üzüntüden uyumuş buldu.* ***46*** *Onlara, "Niçin uyuyorsunuz?" dedi. "Kalkıp dua edin ki ayartılmayasınız."***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: " ὁ Χ(ριστὸ)ς προσεύχ(εται) **„**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "İsa dua ediyor"

Resim çözümlemesi: Bu resimde Gethsemane Bahçesi'ndeki dua etme sahnesi vardır. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece yaşadığı derin kaygı ve dua anlarını içerir. İsa, Son Akşam Yemeği'nden sonra havarileriyle birlikte Zeytin Dağı'nda bulunan Gethsemane Bahçesi'ne gider. Burası dua ve içsel mücadele için sessiz bir yerdir.

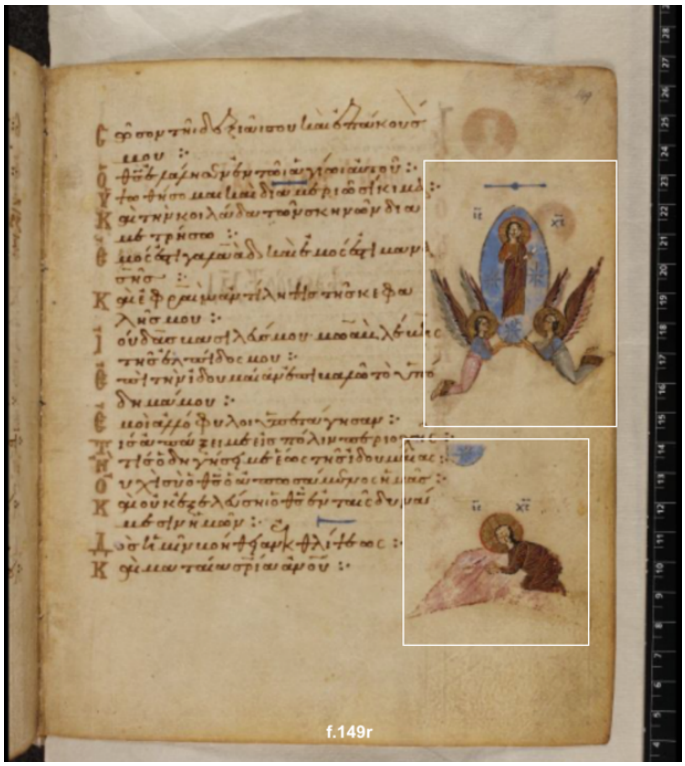
İsa, Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı yanına alır ve diğer havarilere beklemelerini söyler. İsa, yakın havarilerinden destek arar ve onlara ruhunun derinden sıkıntıda olduğunu açıklar. İsa, biraz uzağa gidip yüzüstü yere kapanır ve dua etmeye başlar. Tanrı'ya olan derin teslimiyetini ifade eder ve eğer mümkünse bu acı kâsenin kendisinden alınmasını ister. Ancak, en önemlisi, kendi isteğinin değil, Tanrı'nın iradesinin yerine getirilmesini diler. İsa, üç kez dua etmek için yanlarından ayrılır ve her defasında döndüğünde havarilerini uyurken bulur. Onları uyanık kalmaları ve dua etmeleri konusunda uyarır, ancak onlar yine de uykuya yenik düşerler.

İsa, son duasında Tanrı'nın iradesine tamamen teslim olur. Tanrı'nın planının gerçekleşmesini kabul eder ve kendisini yaklaşmakta olan tutuklanma ve çarmıha gerilme için hazırlar.

Kapalı kompozisyona sahip bu sahnede İsa ¾ profilden bir kayanın üzerinde dizleri üstüne çökmüş ve her iki elini açmış şekilde Tanrı'ya bir yakarış içerisindeyken tasvir edilmiştir. Başı gökteki Tanrı simgesi olan yıldıza dönüktür. Altın rengi yıldız, mavi bir yarım kubbenin içindedir. İsa'nın üzerinde yalnızca erguvan rengi khitonu bulunmaktadır ve ayakları çıplaktır. Giysisi altın rengi çizgilerle hareketlenmiş ve siyah konturlarla da belirgin hale gelmiştir. Altın yaldızlı halesi durmaktadır ancak; resim oldukça zarar görmüştür. İsa'nın yüzü ve bahçe tasviri gözükmemektedir. Bahçeye dair görülen tek şey yeşil renk ve kahverengi tonlarıdır.



Resim 89. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.87r -1 (detay).



Resim 90. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.149r.

Katalog No: 34

Sahne adı: Gethsemane Bahçesindeki Dua

Folyo No: f.149r

Mezmur: 108:12

Transkripsiyon: “ Δὸς ἡμῖν βοήθειαν ἐκ θλίψεως·
Καὶ ματαία σ(ωτη)ρία ἀν(θρώπ)ου· „

Transkripsiyonun çevirisi: “*Yardım et bize düşmana karşı,*
Çünkü boştur insan yardımı.”

Kaynaklar:

Matta 26:36-46

Markos 14:32-42

Luka 22:39-46

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında alttaki resim.

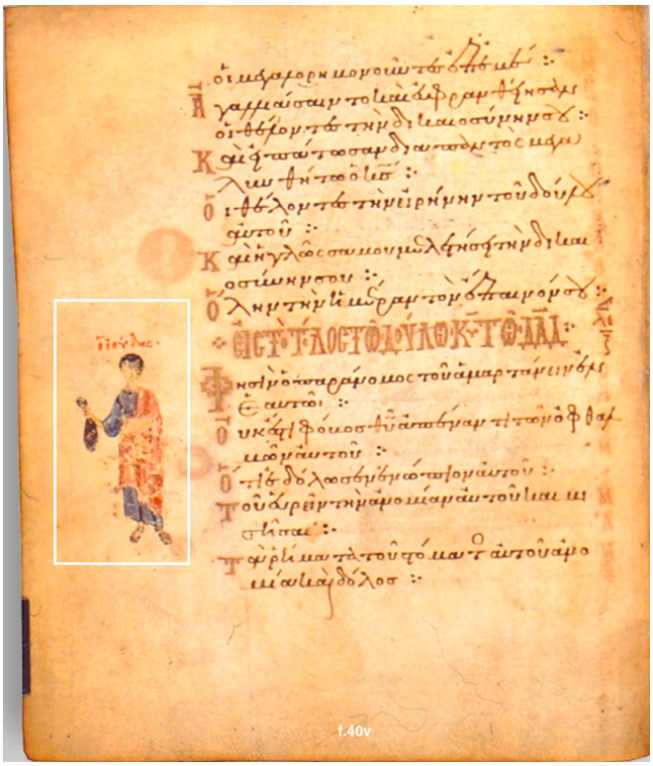
Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

Resim çözümlemesi: Resim İsa’nın Gethsemane bahçesindeki duasını anlatmaktadır. İsa bir kayanın ucunda dizleri üstüne çökmüş ve her iki elini açarak gökteki Tanrı’nın sembolü olan yıldıza (Mavi bir yarım kubbenin içindeki altın rengi yıldız) bakarak dua ediyor. Üzerindeki erguvan rengi khiton altın rengi çizgilerle hareketlilik kazanmıştır. Kırmızı konturlu, altın yaldızlı halesi ve içindeki beyaz noktalara sahip haç sembolü belirgindir. İsa’nın üzerinde siglası mavi renk mürekkeple yazılmıştır. Bu metin ile bağlantı sağlamaktadır. İsa’nın dizleri üstüne çöktüğü kaya pembe renk tonlarındadır ve kahverengi çizgilerle konturlanmıştır.



Resim 91. Gethsemane Bahçesindeki Dua, f.149r -2 (detay).



Resim 92. Yahuda'nın İhaneti, f.40v.

Katalog No: 35

Sahne adı: Yahuda'nın İhaneti

Folyo No: f.40v

Mezmur: 36:1

Transkripsiyon: “ Φησὶν ὁ παράνομος τοῦ ἁμαρτάνειν ἐν ἑαυτῷ·
Οὐκ ἔστι φόβος θ(εο)ῦ ἀπέναντι τῶν ὀφθαλ-
μῶν αὐτοῦ· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Günah fısıldar kötü insana,*

*Yüreğinin dibinden: Tanrı korkusu yoktur onda.****”***

Kaynaklar:

> **Matta 24:14-16** ***“14-15*** *O sırada Onikiler'den biri –adı Yahuda İskariot olanı– başkâhinlere giderek, "O'nu ele verirsem bana ne verirsiniz?" dedi. Otuz gümüş tartıp ona verdiler.* ***16*** *Yahuda o andan itibaren İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı.****”***

Markos 14:10-11 ***"10*** *Bu arada Onikiler'den biri olan Yahuda İskariot, İsa'yı ele vermek amacıyla başkâhinlerin yanına gitti.* ***11*** *Onlar bunu işitince sevindiler, Yahuda'ya para vermeyi vaat ettiler. O da İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı."*

Luka 22:3-6 ***"3*** *Şeytan, Onikiler'den biri olup İskariot diye adlandırılan Yahuda'nın yüreğine girdi.* ***4*** *Yahuda gitti, başkâhinler ve tapınak koruyucularının komutanlarıyla İsa'yı nasıl ele verebileceğini görüştü.* ***5*** *Onlar buna sevindiler ve kendisine para vermeye razı oldular.* ***6*** *Bunu kabul eden Yahuda, kalabalığın olmadığı bir zamanda İsa'yı ele vermek için fırsat kollamaya başladı."*

Yuhanna 13:2 ***"2*** *Akşam yemeği sırasında İblis, Simun İskariot'un oğlu Yahuda'nın yüreğine İsa'ya ihanet etme isteğini koymuştu bile."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjında orta kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: " ὁ Ἰούδας **„**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Yahuda"

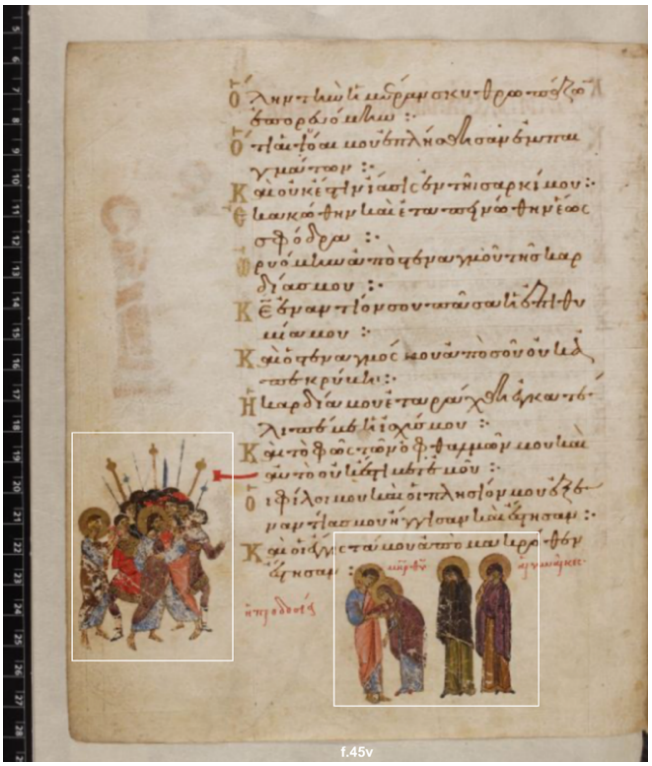
Resim çözümlemesi: Mezmur 36:1; kötülüğün insanın yüreğine fısıldadığını ve böyle olan kişide Tanrı korkusunun olmadığını ifade eder. Resme konu olan Yahuda'nın ihaneti, İncil'de İsa'nın en yakın çevresinden biri olan bu havarinin, birkaç gümüş parça karşılığında İsa'yı ele vermesi olayıdır. Mezmur 36:1, Tanrı korkusunun olmamasının insanı kötülüğe sürükleyebileceğini vurgular. Yahuda'nın ihaneti de bu tür bir kötülüğün trajik sonuçlarını gözler önüne serer; çünkü Yahuda'nın kötülüğü İsa'nın tutuklanmasına ve çarmıha gerilmesine yol açar. Yahuda, başkâhinlerle görüşerek İsa'yı ele vermek için otuz gümüş parça karşılığında onlarla anlaşır. Hıristiyanlıkta bu büyük bir ihanet olarak kabul edilir ve Yahuda'nın adı genellikle ihanet ve sadakatsizlikle ilişkilendirilir.

Zemini olmayan bu resimde sakalsız ve genç[19] olarak tasvir edilen Yahuda figürü frontal şekilde izleyiciye dönüktür. Sağ elinde ihanetinin karşılığında aldığı gümüş paraları içeren bir kese tutmaktadır. Mavi renk uzun bir tunik giyen Yahuda'nın yüzü ve tuniğinin üzerindeki kırmızı tonlarındaki himation'u zarar görmüştür.

[19] Kondakov (1886, s.144); İncil'de Yahuda figürü'nün her zaman genç olarak tasvir edildiğini ifade eder.



Resim 93. Yahuda'nın İhaneti, f.40v -1 (detay).



Resim 94. Yahuda'nın İhaneti, f.45v.

Katalog No: 36

Sahne adı: Yahuda'nın İhaneti

Folyo No: f.45v

Mezmur: 38:11

Transkripsiyon: “ Οἱ φίλοι μου καὶ οἱ πλησίον μου ἐξε-
ναντίας μου ἤγγισαν καὶ ἔστησαν·
Καὶ οἱ ἔγγιστά μου ἀπὸ μακρόθεν
ἔστησαν· ”

Transkripsiyonun çevirisi: “*Eşim dostum kaçar oldu derdimden,*

*Yakınlarım uzak duruyor benden.***”**

Kaynaklar:

> **Matta 26:47-56** ***“47*** *İsa daha konuşurken, Onikiler'den biri olan Yahuda geldi. Yanında, başkâhinlerle halkın ileri gelenleri tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı büyük bir kalabalık vardı.* ***48*** *İsa'ya ihanet eden Yahuda, "Kimi öpersem, İsa O'dur, O'nu tutuklayın" diye onlarla sözleşmişti.* ***49*** *Dosdoğru İsa'ya gidip, "Selam, Rabbî!" diyerek O'nu öptü.* ***50*** *İsa, "Arkadaş, ne yapacaksan yap!" dedi. Bunun üzerine adamlar yaklaştı, İsa'yı yakalayıp tutukladılar.* ***51*** *İsa'yla birlikte olanlardan biri, ani bir hareketle kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.*

52 *O zaman İsa ona, "Kılıcını yerine koy!" dedi. "Kılıç çekenlerin hepsi kılıçla ölecek.* ***53*** *Yoksa Babamdan yardım isteyemez miyim sanıyorsun? İstesem, hemen şu an bana on iki tümenden fazla melek gönderir.* ***54*** *Ama böyle olması gerektiğini bildiren Kutsal Yazılar o zaman nasıl yerine gelir?"* ***55*** *Bundan sonra İsa kalabalığa dönüp şöyle seslendi: "Niçin bir haydutmuşum gibi beni kılıç ve sopalarla yakalamaya geldiniz? Her gün tapınakta oturup öğretiyordum, beni tutuklamadınız.* ***56*** *Ama bütün bunlar, peygamberlerin yazdıkları yerine gelsin diye oldu." O zaman öğrencilerin hepsi O'nu bırakıp kaçtı.****"***

Markos 14:43-45 ***"43*** *Tam o anda, İsa daha konuşurken, Onikiler'den biri olan Yahuda çıkageldi. Yanında başkâhinler, din bilginleri ve ileri gelenler tarafından gönderilmiş kılıçlı sopalı bir kalabalık vardı.* ***44*** *İsa'ya ihanet eden Yahuda, "Kimi öpersem, İsa O'dur. O'nu tutuklayın, güvenlik altına alıp götürün" diye onlarla sözleşmişti.* ***45*** *Gelir gelmez İsa'ya yaklaştı, "Rabbî" diyerek O'nu öptü.* ***46*** *Onlar da İsa'yı yakalayıp tutukladılar.* ***47****İsa'nın yanında bulunanlardan biri kılıcını çekti, başkâhinin kölesine vurup kulağını uçurdu.* ***48*** *İsa onlara, "Niçin bir haydutmuşum gibi beni kılıç ve sopalarla yakalamaya geldiniz?" dedi.* ***49*** *"Her gün tapınakta, yanı başınızda öğretiyordum, beni tutuklamadınız. Ama bu, Kutsal Yazılar yerine gelsin diye oldu."* ***50*** *O zaman öğrencilerinin hepsi O'nu bırakıp kaçtı.* ***51*** *İsa'nın ardından sadece keten beze sarınmış bir genç gidiyordu. Bu genç de yakalandı.* ***52*** *Ama keten bezden sıyrılıp çıplak olarak kaçtı.****"***

Luka 22:47-53 ***"47-48*** *İsa daha konuşurken bir kalabalık çıkageldi. Onikiler'den biri, Yahuda adındaki kişi, kalabalığa öncülük ediyordu. İsa'yı öpmek üzere yaklaşınca İsa, "Yahuda" dedi, "İnsanoğluna bir öpücükle mi ihanet ediyorsun?"* ***49*** *İsa'nın çevresindekiler olacakları anlayınca, "Ya Rab, kılıçla vuralım mı?" dediler.* ***50*** *İçlerinden biri başkâhinin kölesine vurarak sağ kulağını uçurdu.* ***51*** *Ama İsa, "Bırakın, yeter!" dedi, sonra kölenin kulağına dokunarak onu iyileştirdi.* ***52*** *İsa, üzerine yürüyen başkâhinlere, tapınak koruyucularının komutanlarına ve ileri gelenlere şöyle dedi: "Niçin bir haydutmuşum gibi kılıç ve sopalarla geldiniz?* ***53*** *Her gün tapınakta sizinle birlikteydim, bana el sürmediniz. Ama bu saat sizindir, karanlığın egemen olduğu saattir."****"***

Yuhanna 19:25-27 ***"25*** *İsa'nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas'ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu.* ***26*** *İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, "Anne, işte oğlun!" dedi.* ***27*** *Sonra öğrenciye, "İşte, annen!" dedi. O andan itibaren bu öğrenci İsa'nın annesini kendi evine aldı.****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol ve alt marjında yer alır.

Resim üzerindeki metin: 1. "ἡ προδοσία„, 2. "μ(ητ)ηρ θ(εο)υ , 3. "αἱ γυναῖκες„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "İhanet", 2. "Tanrı annesi", 3. "Kadınlar"

Resim çözümlemesi: İsa, son akşam yemeğinden sonra havarileriyle birlikte dua etmek için Gethsemane Bahçesi'ne gider. Yahuda, İsa'nın bu bahçede olacağını biliyordur ve askerleri oraya götürür. Yahuda, askerlere İsa'yı nasıl tanıyacaklarını söyler. İhanetin işareti olarak, Yahuda İsa'ya gidip onu öper. Bu öpücük, Yahuda'nın İsa'yı tanıtmasıdır. Askerlerin kimi tutuklayacaklarını bilmesini sağlar.

Bu öpücük üzerine, askerler ve tapınak muhafızları İsa'yı tutuklarlar. İsa, bu duruma itiraz etmez ve havarilerinin de olaya müdahale etmemesini ister.

Folyonun sol marjında İsa'nın yakalanması sahnesi yer alır. Resim, İsa'nın yakalanma anını ve Yahuda'nın ihanetini, kompozisyonun yardımıyla dramatik bir şekilde betimler. Sahne, izleyicinin dikkatini merkezi figüre çeker. İsa merkezdeki figürdür. Yakalanma sahnesinde, İsa'yı tutuklayan grubun figürlerinin pozisyonları ve ellerindeki mızrak gibi objeler, eylemdeki şiddeti ve olayın gerilimini etkili biçimde yansıtmaktadır. Resimde olayın ciddiyetini ve duygusal ağırlığını yansıtır şekilde kırmızı renk ve altın rengi hâkimdir. Sahnede arka planda koyu renkler kullanılmış bu da görsel derinlik yaratarak figürlerin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

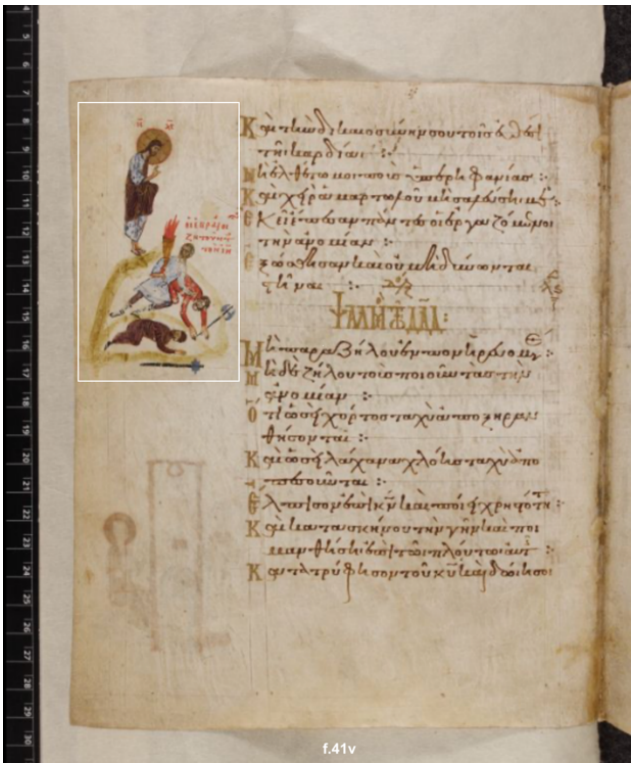
İsa ¾ profilden bacakları hafif açık, sağ ayağı gergin biçimde ve kolları arka taraftan Yahuda tarafından tutulmuş şekilde tasvir edilmiştir. Yahuda'nın başı İsa'yı az evvel öpmüşçesine ona yakın durmaktadır. Yahuda uzun mavi tunik ve kırmızı tonlarında himation giymiştir ve eliyle İsa'yı tutmaktadır. İsa ve Yahuda dışındaki figürler, havarileri ve askerleri temsil ediyor. Resmin en solunda yer alan Aziz Petrus, sol tarafında yer alan başkâhin Kayafa'nın kölesi, kırmızı işlemeli tuniği olan Malkus'un sağ kulağını kesiyor.

Folyonun alt marjında yer alan resimde ise Meryem, Yahya ve iki kadın bulunmaktadır. Yuhanna 19:26-27'de İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında Yahya'nın da orada olduğu ve İsa'nın ona annesi Meryem'i emanet ettiği belirtilir. Yahya'nın İsa'nın yanında kaldığı ve O'nun son anlarında ailesine destek olmak için orada olduğu özel olarak vurgulanır. Bu resimde Yahya'nın Meryem'e destek olması konu edilmiştir.

Zemini olmayan resimde Yahya izleyiciye göre en solda yer almaktadır. ¾ profilden resmedilen Yahya genç olarak tasvir edilmiştir. Altın yaldızlı halesi, mavi khitonu ve kırmızı tonlarındaki sağ kolu açıkta bırakan himationu vardır. Yahya Meryem'in sağ elini tutmaktadır. Meryem ¾ profilden acı çeker şekilde öne doğru eğilmiştir ve sol elini hafifçe kaldırmıştır. Meryem ve Yahya'nın haleleri birbiriyle birleşmiştir. Meryem'in erguvan rengi maphorionu, mavi renkli khitonu ve kırmızı ayakkabıları vardır. Meryem'in arkasında iki kadın vardır. Kadınlar ¾ profilde, Yahya'ya dönük biçimde, ellerini yüzlerine götürmüşlerdir. Her iki kadının da altın yaldızlı halesi vardır. En sağdaki kadın eliyle gözlerini kapamaktadır. Erguvan rengi maphorion ve kahverengi tonlarında uzun khitonu vardır. Diğer kadın ise ellerini yüzüne götürmüştür ancak gözleri açıktadır. Koyu kahverengi maphorion ve yeşil renk uzun khitonu vardır.



Resim 95. Yahuda'nın İhaneti, f.45v – 1 (detay).



Resim 96. İsa'nın Tutuklanması, f.41v.

Katalog No: 37

Sahne adı: İsa'nın Tutuklanması

Folyo No: f.41v

Mezmur: 36:12

᾿Εκεῖ ἔπεσαν πάντες οἱ ἐργαζόμενοι
τὴν ἀνομίαν·
᾿Εξώσθησαν καὶ οὐ μὴ δύνωνται
στῆναι·

Transkripsiyon: " "

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Kötülük yapanlar oracıkta düştüler, Yıkıldılar, kalkamazlar artık.****"***

Kaynaklar:

> **Yuhanna 18:1-12** ***"1*** *İsa bu sözleri söyledikten sonra öğrencileriyle birlikte dışarı çıkıp Kidron Vadisi'nin ötesine geçti. Orada bir bahçe vardı. İsa'yla öğrencileri bu bahçeye girdiler.* ***2*** *O'na ihanet eden Yahuda da burayı biliyordu. Çünkü İsa, öğrencileriyle orada sık sık buluşurdu.* ***3*** *Böylece Yahuda yanına bir bölük askerle başkâhinlerin ve Ferisiler'in gönderdiği görevlileri alarak oraya geldi. Onların ellerinde fenerler, meşaleler ve silahlar vardı.* ***4*** *İsa, başına geleceklerin hepsini biliyordu. Öne çıkıp onlara, "Kimi arıyorsunuz?" diye sordu.*

> ***5*** *"Nasıralı İsa'yı" diye karşılık verdiler. İsa onlara, "Benim" dedi. O'na ihanet eden Yahuda da onlarla birlikte duruyordu.* ***6*** *İsa, "Benim" deyince gerileyip yere düştüler.* ***7*** *Bunun üzerine İsa onlara yine, "Kimi arıyorsunuz?" diye sordu. "Nasıralı İsa'yı" dediler.* ***8*** *İsa, "Size söyledim, benim" dedi. "Eğer beni arıyorsanız, bunları bırakın gitsinler."* ***9*** *Kendisinin daha önce söylediği, "Senin bana verdiklerinden hiçbirini yitirmedim" şeklindeki sözü yerine gelsin diye böyle konuştu.* ***10*** *Simun Petrus yanında taşıdığı kılıcı çekti, başkâhinin Malkus adındaki kölesine vurup sağ kulağını kopardı.* ***11*** *İsa Petrus'a, "Kılıcını kınına koy! Baba'nın bana verdiği kâseden içmeyeyim mi?" dedi.* ***12*** *Bunun üzerine komutanla buyruğundaki asker bölüğü ve Yahudi görevliler İsa'yı tutup bağladılar.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjında üst kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: "οἱ Εβραίοι ζητοῦντ(ες) τὸν Ἰ(ησου)ν **„**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "İbraniler Mesih tarafından yıkıldı"

Resim çözümlemesi: İsa ve havarileri, son akşam yemeğinden sonra Gethsemane Bahçesi'ne gitmişlerdir. Orada dua ederken, İsa'yı tutuklamak için bir grup asker, başkâhinlerin hizmetkarları ve Ferisiler gelir. İsa onlara doğru yürür ve kendilerinin kimi aradıklarını sorar. Onlar "Nasıralı İsa'yı" aradıklarını söylerler. İsa, "Benim" der ve İncil'e göre bu cevap karşısında gelen grup geriye doğru sarsılır ve yere düşer. Bu, İsa'nın sözlerinin ve varlığının gücünü gösterir.

Mezmur 36:12; kötülerin sonunda yıkıma uğrayacağını ve onların düştükleri yerden kalkamayacaklarını anlatır. Bu, Tanrı'nın adaletinin ve kötülüğün cezalandırılmasının kaçınılmaz olduğu anlamına gelir. Mezmur 36:12 ve Yuhanna 18 arasındaki ilişkiyi, kötülüğün sonuçları ve Tanrı'nın egemenliği teması üzerinden kurabiliriz.

Bu resimde İsa ve üç İbrani erkek figürü bulunmaktadır. İsa, yere düşmüş üç figürün üzerinde yükseltilmiş bir zeminde durmaktadır ve diğer figürlerden daha büyük gözükmektedir. Bu yükseltilmiş zemin hardal rengi fırça darbesiyle belirgin hale gelmiştir ve bir kayayı andırmaktadır. Üç İbrani'den birinin elinde yanmakta olan bir meşale, diğerinde çift taraflı bir balta diğerinde ise elinden düşürdüğü dikenli bir gürz vardır.

İsa ¾ profildedir ve yukarıdan aşağıdaki yere düşen adamlara bakmaktadır. Sağ eliyle takdis işareti yapar bu esnada da ayakları bitişiktir. Aşağıya baktığı için başı hafif öne doğru eğiktir.

Altın yaldızlı halesi ve içindeki haç işareti belirgindir ve halesinin üstünde karmin mürekkebi ile siglası yazmaktadır. Mavi renkli khitonu biraz zarar görmüştür ancak khitonun üzerindeki kırmızı çizgiler hala anlaşılır durumdadır. Sağ kolu açık erguvan rengi himationu altın çizgilerle hareketlilik kazanmıştır.

Yere düşmüş adamlardan, yanmakta olan meşaleyi elinde taşıyan figür ¾ profildedir ve başı geriye dönüktür. Beyaz saçlı ve sakallı olan bu figürün mavi tuniği, kahverengi pantolonu ve beyaz ayakkabıları vardır. Sol eliyle hemen yanındaki yere düşen figüre dokunmaktadır. Kırmızı tuniği olan figür ise elindeki çift taraflı balta ile yere kapaklanmış şekilde tasvir edilmiştir. Bedeninin yarısı görülmemektedir. En alttaki figür de yere profilden tamamen uzanmış haldedir ve başı yukarıdaki İsa'ya bakmaktadır. Dizlerinin üstünde yere düşen bu figür sağ elinden destek almaktadır. Figürün İsa'ya ve havarilerine karşı kullanacağı gürz de elinden düşmüştür.



Resim 97. İsa'nın Tutuklanması, f.41v – 1 (detay).



Resim 98. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r.

Katalog No: 38

Sahne adı: İsa Pilatus'un Önünde

Folyo No: f.2r

Mezmur: 2:2

Transkripsiyon: "
Παρέστησαν οἱ βασιλεῖς τῆς γῆς·
Καὶ οἱ ἄρχοντες συνήχθησαν ἐπὶ το αυτό·
Κατὰ τοῦ κ(υρίο)υ καὶ κατα τοῦ χ(ριστο)υ
αὐτοῦ·
"

Transkripsiyonun çevirisi: ***"****Dünyanın kralları saf bağlıyor,*
*Hükümdarlar birleşiyor Rab'be ve meshettiği krala karşı.****"***

Kaynaklar:

> **Matta 26:57-68** ***"57*** *İsa'yı tutuklayanlar, O'nu başkâhin Kayafa'ya götürdüler. Din bilginleriyle ileri gelenler de orada toplanmışlardı.* ***58*** *Petrus, İsa'yı uzaktan, ta başkâhinin avlusuna kadar izledi. Sonucu görmek için içeri girip nöbetçilerin yanına oturdu.* ***59*** *Başkâhinlerle Yüksek Kurul'un öteki üyeleri, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı yalancı tanıklar arıyorlardı.* ***60-61*** *Ortaya birçok yalancı tanık çıktığı halde, aradıklarını bulamadılar. Sonunda ortaya çıkan iki kişi şöyle dedi: "Bu adam, 'Ben Tanrı'nın Tapınağı'nı yıkıp üç günde yeniden kurabilirim' dedi."*

62 *Başkâhin ayağa kalkıp İsa'ya, "Hiç yanıt vermeyecek misin?" dedi. "Nedir bunların sana karşı ettiği bu tanıklıklar?"* ***63*** *İsa susmaya devam etti. Başkâhin ise O'na, "Yaşayan Tanrı adına ant içmeni buyuruyorum, söyle bize, Tanrı'nın Oğlu Mesih sen misin?" dedi.* ***64*** *İsa, "Söylediğin gibidir" karşılığını verdi. "Üstelik size şunu söyleyeyim, bundan sonra İnsanoğlu'nun, Kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutları üzerinde geldiğini göreceksiniz."* ***65*** *Bunun üzerine başkâhin giysilerini yırtarak, "Tanrı'ya küfretti!" dedi. "Artık tanıklara ne ihtiyacımız var? İşte küfürü işittiniz.* ***66*** *Buna ne diyorsunuz?" "Ölümü hak etti!" diye karşılık verdiler.* ***67-68*** *Bunun üzerine İsa'nın yüzüne tükürüp O'nu yumrukladılar. Bazıları da O'nu tokatlayıp, "Ey Mesih, peygamberliğini göster bakalım, sana vuran kim?" dediler.****"***

Markos 14:53-65 ***"53*** *İsa'yı görevli başkâhine götürdüler. Bütün başkâhinler, ileri gelenler ve din bilginleri de orada toplandı.* ***54*** *Petrus, İsa'yı başkâhinin avlusuna kadar uzaktan izledi. Avluda nöbetçilerle birlikte ateşin başında oturup ısınmaya başladı.* ***55*** *Başkâhinler ve Yüksek Kurul'un öteki üyeleri, İsa'yı ölüm cezasına çarptırmak için kendisine karşı tanık arıyor, ama bulamıyorlardı.* ***56*** *Birçok kişi O'na karşı yalan yere tanıklık ettiyse de tanıklıkları birbirini tutmadı.* ***57-58*** *Bazıları kalkıp O'na karşı yalan yere şöyle tanıklık ettiler: "Biz O'nun, 'Elle yapılmış bu tapınağı yıkacağım ve üç günde, elle yapılmamış başka bir tapınak kuracağım' dediğini işittik."* ***59*** *Ama bu noktada bile tanıklıkları birbirini tutmadı.* ***60*** *Sonra başkâhin topluluğun ortasında ayağa kalkarak İsa'ya, "Hiç yanıt vermeyecek misin? Nedir bunların sana karşı ettiği bu tanıklıklar?" diye sordu.* ***61*** *Ne var ki, İsa susmaya devam etti, hiç yanıt vermedi. Başkâhin O'na yeniden, "Yüce Olan'ın Oğlu Mesih sen misin?" diye sordu.* ***62*** *İsa, "Benim" dedi. "Ve sizler, İnsanoğlunun Kudretli Olan'ın sağında oturduğunu ve göğün bulutlarıyla geldiğini göreceksiniz."* ***63-64*** *Başkâhin giysilerini yırtarak, "Artık tanıklara ne ihtiyacımız var?" dedi. "Küfürü işittiniz. Buna ne diyorsunuz?" Hepsi İsa'nın ölüm cezasını hak ettiğine karar verdiler.* ***65*** *Bazıları O'nun üzerine tükürmeye, gözlerini bağlayarak O'nu yumruklamaya başladılar. "Haydi, peygamberliğini göster!" diyorlardı. Nöbetçiler de O'nu aralarına alıp tokatladılar.****"***

Luka 22:54 ***"54*** *İsa'yı tutukladılar, alıp başkâhinin evine götürdüler.****"***

Yuhanna 18:13-14, 19-24 ***"13*** *O'nu önce, o yıl başkâhin olan Kayafa'nın kayınbabası Hanan'a götürdüler.* ***14*** *Halkın uğruna bir tek adamın ölmesinin daha uygun olacağını Yahudi yetkililere telkin eden Kayafa idi.****"***

Yuhanna 19-24 ***"19*** *Başkâhin İsa'ya, öğrencileri ve öğretisiyle ilgili sorular sordu.* ***20*** *İsa onu şöyle yanıtladı: "Ben söylediklerimi dünyaya açıkça söyledim. Her zaman bütün Yahudiler'in toplandıkları havralarda ve tapınakta öğrettim. Gizli hiçbir şey söylemedim.* ***21*** *Beni neden sorguya çekiyorsun? Konuştuklarımı işitenlerden sor. Onlar ne söylediğimi biliyorlar."* ***22*** *İsa bunları söyleyince, yanında duran görevlilerden biri, "Başkâhine nasıl böyle karşılık verirsin?" diyerek O'na bir tokat attı.* ***23*** *İsa ona, "Eğer yanlış bir şey söyledimse, yanlışımı göster!" diye yanıtladı. "Ama söylediklerim doğruysa, niçin bana vuruyorsun?"****24*** *Bunun üzerine Hanan, O'nu bağlı olarak başkâhin Kayafa'ya gönderdi.****"***

Luka 23:1-25 ***"1*** *Sonra bütün kurul üyeleri kalkıp İsa'yı Pilatus'a götürdüler.* ***2*** *O'nu şöyle suçlamaya başladılar: "Bu adamın ulusumuzu yoldan saptırdığını gördük. Sezar'a vergi ödenmesine engel oluyor, kendisinin de Mesih, yani bir kral olduğunu söylüyor."* ***3*** *Pilatus İsa'ya, "Sen Yahudiler'in Kralı mısın?" diye sordu. İsa, "Söylediğin gibidir" yanıtını verdi.* ***4*** *Pilatus, başkâhinlerle halka, "Bu adamda hiçbir suç görmüyorum" dedi.* ***5*** *Ama onlar üsteldiler: "Yahudiye'nin her tarafında öğretisini yayarak halkı kışkırtıyor; Celile'den başlayıp ta buraya kadar geldi" dediler.* ***6*** *Pilatus bunu duyunca, "Bu adam Celileli mi?" diye sordu.* ***7*** *İsa'nın, Hirodes'in yönetimindeki bölgeden geldiğini öğrenince, kendisini o sırada Yeruşalim'de bulunan Hirodes'e gönderdi.* ***8*** *Hirodes İsa'yı görünce çok sevindi. O'na ilişkin haberleri duyduğu için çoktandır O'nu görmek istiyor, gerçekleştireceği bir belirtiye tanık olmayı umuyordu.* ***9*** *O'na birçok soru sordu, ama O hiç karşılık vermedi.* ***10*** *Orada duran başkâhinlerle din bilginleri, İsa'yı ağır bir dille suçladılar.* ***11*** *Hirodes de askerleriyle birlikte O'nu aşağılayıp alay etti. O'na gösterişli bir kaftan giydirip Pilatus'a geri gönderdi.* ***12*** *Bu olaydan önce birbirine düşman olan Hirodes'le Pilatus, o gün dost oldular.* ***13-14*** *Pilatus, başkâhinleri, yöneticileri ve halkı toplayarak onlara, "Siz bu adamı bana, halkı saptırıyor diye getirdiniz" dedi. "Oysa ben bu adamı sizin önünüzde sorguya çektim ve kendisinde öne sürdüğünüz suçlardan hiçbirini bulmadım.* ***15*** *Hirodes de bulmamış olmalı ki, O'nu bize geri gönderdi. Görüyorsunuz, ölüm cezasını gerektiren hiçbir şey yapmadı.* ***16-17*** *Bu nedenle ben O'nu dövdürüp salıvereceğim."* ***18*** *Ama onlar hep bir ağızdan, "Yok et bu adamı, bize Barabba'yı salıver!" diye bağırdılar.* ***19*** *Barabba, kentte çıkan bir ayaklanmaya katılmaktan ve adam öldürmekten hapse atılmıştı.* ***20*** *İsa'yı salıvermek isteyen Pilatus onlara yeniden seslendi.* ***21*** *Onlar ise, "O'nu çarmıha ger, çarmıha ger!" diye bağrışıp durdular.* ***22*** *Pilatus üçüncü kez, "Bu adam ne kötülük yaptı ki?" dedi. "Ölüm cezasını gerektirecek hiçbir suç bulmadım Onda. Bu nedenle O'nu dövdürüp salıvereceğim."* ***23-24*** *Ne var ki onlar, yüksek sesle bağrışarak İsa'nın çarmıha gerilmesi için direttiler. Sonunda bağırışları baskın çıktı ve Pilatus, onların isteğinin yerine getirilmesine karar verdi.* ***25*** *İstedikleri kişiyi, ayaklanmaya katılmak ve adam öldürmekten hapse atılan kişiyi salıverdi. İsa'yı ise onların isteğine bıraktı."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1.“ οἱ βασιλεῖς κ(αὶ) οἱ ἄρχοντ(ε)ς„,

2. “Ἄνας κ(αὶ) Καϊάφ(ας)„, 3. “κατὰ τοῦ Χ(ριστο)ῦ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Krallar ve hükümdarlar”, 2. “Anas ve Kayafa”, 3. “İsa'ya karşı”

Resim çözümlemesi: İsa'nın yargılanma süreci, Yahudi ve Roma yargı sistemlerinde çeşitli aşamalardan geçer. İsa, önce eski başkâhin ve Kayafa'nın kayınpederi olan Anas'ın (Hanna) huzuruna getirilir (Yuhanna 18:13). Anas'ın huzurunda gerçekleşen sorgulama, Yahudi dini yargı sistemine uygun olan ilk adımdır. Anas, İsa'ya onun öğrencileri ve öğretileri hakkında sorular sorar. İsa, açıkça ve kamuya açık konuştuğunu, gizli hiçbir şey söylemediğini belirtir ve insanlara, sinagoglarda ve tapınakta öğrettiğini ifade eder.

İsa daha sonra Kayafa'nın huzuruna ve Yüksek Kurul'un (Sanhedrin) geceleyin düzenlediği yasadışı bir duruşmaya götürülür. Duruşmada, İsa'nın iddialarına ve Tanrı'nın Oğlu olduğuna dair ifadelerine karşı şahitler dinlenir. Kayafa'nın, İsa'ya Tanrı'nın Oğlu olup olmadığını doğrudan sorması üzerine, İsa'nın "Sen söyledin" şeklindeki cevabı, Yüksek Kurulun İsa'yı ölüme mahkûm etmesine yol açar. Bu süreç, İsa'nın yüksek dini otoriteler tarafından nasıl suçlu bulunduğunu ve O'nun ölümüne yol açacak olayların nasıl başlatıldığını gösterir.

Yahudi liderler, Roma İmparatorluğunun işgali altında oldukları için idam kararı verme yetkisine sahip değildiler, bu yüzden İsa'yı Roma valisi Pontius Pilatus'un huzuruna götürürler. Pilatus, İsa'yı sorgular ve halkın iddialarını dinler. İsa'ya karşı çeşitli suçlamalar getirilir, ancak Pilatus İsa'nın herhangi bir suç işlediğine dair kanıt bulamaz. Pilatus, İsa'yı Hirodes'e gönderir, çünkü İsa Celile'den gelmiştir ve bu karar Hirodes'in yetki alanına girmektedir. Ancak Hirodes de İsa'yı suçlu bulamaz ve onu Pilatus'a geri gönderir. Pilatus, İsa'yı serbest bırakmak istese de halkın ve başkâhinlerin baskısıyla karşı karşıya kalır. Bir mahkûmu affetme geleneğine dayanarak, Pilatus halka İsa'nın mı yoksa Barabba'nın mı serbest bırakılmasını istediklerini sorar. Halk, "Barabbayı serbest bırak, İsa'yı çarmıha ger" diye bağırır. Pilatus, İsa'nın suçsuz olduğunu ilan eder, ama halkın taleplerine boyun eğer ve İsa'nın çarmıha gerilmesi için emir verir.

Resimde üst tarafta sırtı açık tahtlarda oturan iki kral gösterilmektedir. Oturan kralların yanında ayakta duran bir kişi vardır. Kendi aralarında konuşmaktadırlar. Tahtta oturan iki kişinin Hirodes ve Pilatus olduğu (Dufrenne, 1967; Der Nersessian, 1970, s.18) düşünülmektedir. Onların karşısında ayakta duran kişi ise Yahudi bir figürdür (Barber, 2000a). Tahtta oturan her iki figürün de başında taç bulunmaktadır. İzleyiciye göre solda olan figür profilden resmedilmiştir. Kırmızı, yakası işlemeli tunik, mavi khlamys ve kırmızı ayakkabı giymiştir. Sağ eli havadadır. Yanında oturan diğer figür ise ¾ profilden resmedilmiştir ve başı sağında duran figüre dönüktür. İzleyiciye göre tahtın sağında oturan bu figür sol eliyle tahtı tutmaktadır. Üzerinde kırmızı tonlarında uzun ve uçları işlemeli bir tunik, mavi khlamys ile kırmızı ayakkabı vardır. Oturdukları ahşap tahtın ayak taburesi bulunmaktadır ve bu taburenin mavi renk minderi vardır. Ayakta duran Yahudi figürü ¾ profilden resmedilmiştir.

Üzerinde mavi ve uçları kırmızı şeritli uzun bir tunik, üzerinde kırmızı pelerin ve mavi bir baş örtüsü vardır. Karşısındaki tahtta oturan iki devlet büyüğünü dinlemektedir ve o esnada aşağıdaki resimde görülen Anas, Kayafa ve İsa arasındaki yüzleşmeyi işaret etmektedir.

Başkâhin Anas ve Kayafa sol tarafta yan yana durmaktadırlar. İsa karşılarında yer alır. İsa, Anas ve Kayafa ¾ profilden resmedilmişlerdir. İsa izleyiciye göre en sağdadır. Sağ elini havaya kaldıran İsa'nın sol elinde de parşömen bulunmaktadır. Üzerinde erguvan rengi khitonu ve mavi himationu vardır ve himationu hareketli tasvir edilmiştir. Halesinin altın yaldızları dökülmüştür.

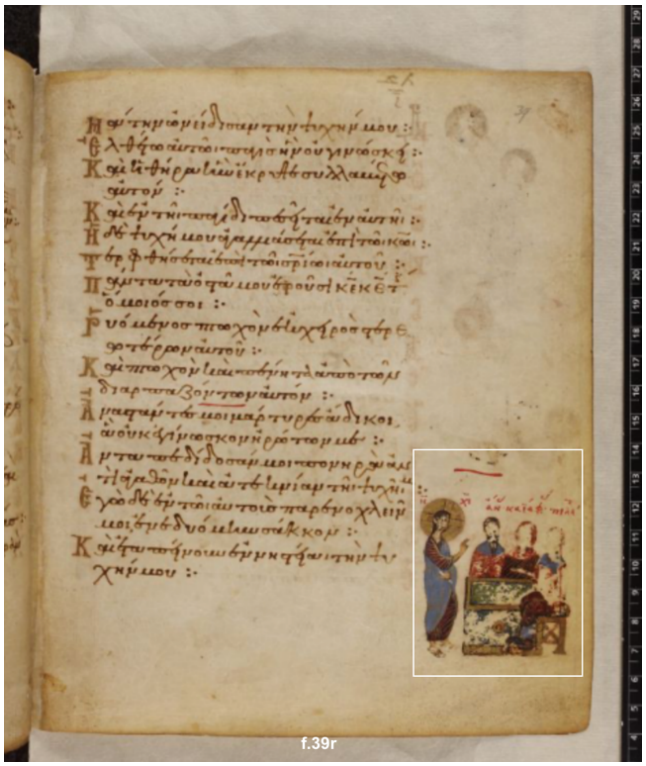
En soldaki figür beyaz saçlı ve beyaz sakallı olabilir bu yüzden bu figür Anas'tır. Çünkü Anas Kayafa'nın kayınpederidir (Yuhanna 18:13). Bu figürün üzerinde açık yeşil bir tunik ve onun üzerinde açık mor bir himation vardır. Başında da mavi örtü bulunmaktadır. Sağ eliyle İsa'yı işaret etmektedir. Kayafa olabilecek olan figürün mavi uzun tuniği, kırmızı dökümlü pelerini ve başın üzerine çekilmiş bir örtüsü vardır. Bu figür de sağ elini İsa'yı işaret edercesine havaya kaldırmıştır. Resim zarar görmüştür.



Resim 99. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r – 1a (detay).



Resim 100. İsa Pilatus'un Önünde, f.2r – 1b (detay).



Resim 101. İsa Pilatus'un Önünde, f.39r.

Katalog No: 39

Sahne adı: İsa Pilatus'un Önünde

Folyo No: f.39r

Mezmur: 35:11

Transkripsiyon: " ᾽Αναστάντες μοι μάρτυρες ἄδικοι
ἃ οὐκ ἐγίνωσκον ἠρώτων με· "

Transkripsiyonun çevirisi: **"***Kötü niyetli tanıklar türüyor, Bilmediğim konuları soruyorlar.***"**

Kaynaklar:

Matta 26:57-68

Markos 14:53-65

Luka 22:54

Yuhanna 18:13-14, 19-24

Yuhanna 19-24

Luka 23:1-25

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC”, 2. “Ἄννας, Καϊάφ(ας), 3. “Πιλάτ(ος)„
Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Anas ve Kayafa”, 3. “Pilatus”
Resim çözümlemesi: Kapalı kompozisyon olan bu resimde İsa’nın yargılanması dört figür ile tasvir edilmiştir. İsa, etrafında Anas, Kayafa ve Pilatus’un oturduğu bir masanın önünde durmaktadır. Resimde zemin yoktur. Resimdeki figürlerin pozisyonları ve jestleri, bir diyalog halinde olduklarını göstermektedir.

İsa, masada oturup onu dinleyenlere bir açıklama yaparcasına tasvir edilmiştir ve diğer figürlerin dikkatli pozisyonları, dinleyici olarak bir rol üstlendiklerini ima etmektedir. İsa ayakta, ¾ profildedir ve durağan bir pozisyondadır. Sağ elini kaldıran İsa’nın sol elinde bir parşömen bulunmaktadır. İsa’nın altın rengi halesi onun bu kişiler arasındaki kutsallığını ve ilahi ışığını simgeliyor. Giysileri üzerindeki altın rengi çizgiler kumaşın katlarını ve drapelerini belirgin kılıyor. Zamanla meydana gelmiş bozulmalar nedeniyle yüzlerin detayları net olarak görülmemektedir.

İsa’nın karşısındaki üzerinde ismi yazan Pilatus’tur. Profilden resmedilen bu figür çok zarar görmüştür. Yalnızca bacakları üzerindeki erguvan rengi giysi ve üst vücudundaki giysisinden mavi renk bir bölüm gözükmektedir. Masanın diğer tarafındaki, frontal pozisyonda resmedilen Anas ve Kayafa’nın da yüzleri zarar görmüştür. Birbirlerine bitişik oturan bu iki figürün giysilerine kırmızı, mavi ve erguvan rengi hâkimdir.

Resimdeki masa, genel kompozisyon içinde dengeli bir şekilde yerleştirilmiş ve figürler ile birlikte bir bütünlük oluşturarak sahnenin atmosferini destekler niteliktedir. Görüş açımıza göre düz bir yüzeye ve dikdörtgen bir yapıya sahiptir. Zaman içinde bazı bozulmalar olsa da yüzeyinin üst kısmında yeşil rengin kullanıldığı görülüyor. Masanın yan yüzeyi ise mavi renktir ve alt kısmında dairesel bir süsleme ya da madalyon benzeri bir desen bulunmaktadır.

Masanın ayaklarında ve alt bölümünde ise kahverengi ve altın sarısı tonları baskındır, bu da ahşap malzemenin üstünde altın yaldız gibi değerli süslemelerin olduğuna işaret ediyor. X şeklindeki taburenin ayağı dönemin mobilya anlayışını da yansıtmaktadır.



Resim 102. İsa Pilatus'un Önünde, f.39r -1 (detay).



Resim 103. Çarmıh, f.23r.

Katalog No: 40

Sahne adı: Çarmıh

Folyo No: f.23r

Mezmur: 22:16-18

Transkripsiyon:

"Οτι ἐκύκλωσάν με κύνες πολλοί·
Συναγωγὴ πονηρευομένων περι-
έσχον με·
"22:16 Ὤρυξαν χεῖράς μου καὶ πόδας μου· "

Ἐξηρίθμησαν πάντα τὰ ὀστᾶ μου·
"22:17 Αὐτοὶ δὲ κατενόησαν καὶ ἐπεῖδον με· "

Διεμερίσαντο τὰ ἱμάτιά μου ἑαυτ(οῖς)·
Καὶ ἐπὶ τὸν ἱματισμόν μου ἔβαλον
"22:18 κλῆρον· "

Transkripsiyonun çevirisi:

***"*22:16** *Köpekler kuşatıyor beni, kötüler sürüsü çevremi sarıyor, ellerimi, ayaklarımı deliyorlar."*

"22:17 *Bütün kemiklerimi sayar oldum, gözlerini dikmiş, bana bakıyorlar.*"

"22:18 *Giysilerimi aralarında paylaşıyor, elbisem için kura çekiyorlar.*"

Kaynaklar:

> **Yuhanna 19:17-18** ***"17** Askerler İsa'yı alıp götürdüler. İsa çarmıhını kendisi taşıyıp Kafatası –İbranice'de Golgota– denilen yere çıktı. **18** Orada O'nu ve iki kişiyi daha çarmıha gerdiler. Biri bir yanda, öbürü öteki yanda, İsa ise ortadaydı."*

> **Yuhanna 19:23-24** ***"23** Askerler İsa'yı çarmıha gerdikten sonra giysilerini alıp her birine birer pay düşecek biçimde dört parçaya böldüler. Mintanını da aldılar. Mintan boydan boya tek parça dikişsiz bir dokumaydı. **24** Birbirlerine, "Bunu yırtmayalım" dediler, "Kime düşecek diye kura çekelim." Bu olay, şu Kutsal Yazı yerine gelsin diye oldu: "Giysilerimi aralarında paylaştılar, elbisem üzerine kura çektiler." Bunları askerler yaptı."*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının ortasından aşağıya kadar olan kısımdadır.

Resim çözümlemesi: Resimde İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında Roma askerlerinin onun giysilerini aralarında paylaştığı an anlatılır. Yuhanna 19:23-24'te askerlerin İsa'nın dış giysilerini dört parçaya bölüp her bir askere bir parça verdiklerini, ancak iç giysisinin dikişsiz olduğunu fark ettiklerini ve bunun için kura çektiklerini belirtir. Bu olay, İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında yaşananların ve onun acılarının bir parçası olarak sunulur, aynı zamanda Mezmur 22:16'nın gerçekleşmesi ve Eski Ahit'teki peygamberliklerin yerine gelmesi olarak da görülür.

Kapalı kompozisyona sahip bu resimde merkezi figür İsa'dır. İsa dört asker tarafından Golgotha tepesinde çarmıha gerilmektedir. Arka planda herhangi bir ayrıntılı manzara veya düzenleme yoktur. Bu, dikkati yalnızca figürlere ve çarmıha gerilme olayına odaklamaktadır. Resimde bir zemin yoktur ancak Golgotha tepesini simgeleyen, kahverengi ve siyah katmanları bulunan bir tümsek vardır. Askerler İsa'ya göre daha küçük ölçekte tasvir edilmiştir, bu da onların sahnede daha az önem taşıdığını göstermektedir.

İsa'nın çarmıha gerilişini gösteren bu tasvirde, toprak tonlarının hâkim olduğu sınırlı bir renk paleti vardır ve belirli özelliklerin ana hatlarını çizmek ve vurgulamak için de altın rengi kullanılmıştır.

İsa frontal pozisyonda ve dik bir biçimde durmaktadır. Giysisi, dikişsiz ve uzun bir tunik şeklinde; sade bir kumaşla gösterilmiş, altın şeritli erguvan rengi bir *kolobion* olarak tasvir edilmiştir. İsa'nın halesini çevreleyen, kırmızı kontur ve altın rengi dolgusu onun ilahi ışığını ve kutsallığını göstermektedir. İsa'nın gerildiği haçın tepesinde altın rengi üç adet üçgen vardır. Dört adet çivi çakılmış İsa'nın elleri ve ayakları haç üzerindedir. İsa'nın sağ elinin altındaki kırmızı renk muhtemelen onun kanını gösteriyor. Çarmıha gerilme sahnesinde bu kan onun fedakarlığını simgeleyen bir temadır diyebiliriz. İsa'nın yüzü ve gerildiği haçın renkleri hasar görmüştür.

İsa'yı çivileyen askerler sağ elleri yukarıda, dizleri hafif kırılmış biçimde, çivileme eylemini gerçekleştirirken resmedilmiştir. Çekiçler havadadır. Bu İsa'nın o anlarda çarmıha gerildiğinin bir göstergesidir. ¾ profilden resmedilen askerlerin giysilerine mavi ve erguvan rengi hâkimdir.

Aşağıda üç asker İsa'nın erguvan rengi giysisini paylaşıyor (Bkz. Resim 105). Askerlerin ikisi profilden bir diğeri ise frontal pozisyonda resmedilmiştir. Altın rengi kalkan, kılıç ve mızrağa sahip olan bu askerlerin giysilerinde mavi, erguvan rengi ve kırmızı renk hâkimdir ancak yüzleri zarar görmüştür.



Resim 104. Çarmıh, f.23r – 2a (detay)



Resim 105. Çarmıh, f.23r – 2b (detay).



Resim 106. Çarmıh, f.87v.

Katalog No: 41

Sahne adı: Çarmıh

Folyo No: f.87

Mezmur: 69 :21

Transkripsiyon: “ Καὶ ἔδωκαν εἰς τὸ βρῶμα μου χολὴ(ν)·
Καὶ εἰς τὴν δίψαν μου ἐπότισάν με
ὄξος· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Yiyeceğime zehir kattılar, sirke içirdiler susadığımda.***”**

Kaynaklar:

Matta 27:33-34 ***“33-34*** *Golgota, yani Kafatası denilen yere vardıklarında içmesi için İsa’ya ödle karışık şarap verdiler. İsa bunu tadınca içmek istemedi.***”**

Markos 36 ***“36*** *Aralarından biri koşup bir süngeri ekşi şaraba batırdı, bir kamışın ucuna takarak İsa’ya içirdi. “Dur bakalım, İlyas gelip O’nu indirecek mi?” dedi.***”**

Yuhanna 19:28-30 ***“28*** *Daha sonra İsa, her şeyin artık tamamlandığını bilerek Kutsal Yazı yerine gelsin diye, “Susadım!” dedi.*

> ***29*** *Orada ekşi şarap dolu bir kap vardı. Şaraba batırılmış bir süngeri mercanköşk dalına takarak O'nun ağzına uzattılar.* ***30*** *İsa şarabı tadınca, "Tamamlandı!" dedi ve başını eğerek ruhunu teslim etti.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının üst kısmındadır.

Resim çözümlemesi: Folyodaki metin Mezmur 69:21, Davud'un düşmanları tarafından gördüğü muameleyi ve zorlukları anlatıyor. Resimde ise, bu yaşanan zorluklara paralellik gösteren İsa'nın çarmıha gerilmesi sırasında yaşadıkları anlatılarak Mezmur 69:21'e atıfta bulunulur. İsa çarmıhta asılıyken, susuzluğunu dile getirdiğinde, askerler ona sirke karışımı bir içecek sundular. Bu olay, Matta 27:34 ve Yuhanna 19:28-30'da anlatılır. Mezmur 69:21, İsa'nın çektiği acıların ve onun çarmıhta yaşadığı deneyimlerin bir öngörüsü olarak görülebilir.

Kapalı kompozisyona sahip bu resimde üç figür vardır. Merkezde çarmıha gerilmiş İsa, sağında mızraklı ve solunda ise hem kalkan hem de mızrak tutan bir asker bulunmaktadır. Resmin alt kısmında bulunan koyu renkli tepe, çarmıha gerilme sahnesinin zeminini oluşturur. Renk paletinde kahverengi, kırmızı, mavi ve altın tonları hâkimdir. İsa, dikey bir eksende sahnenin merkezine yerleştirilmiş, bu da onu odak noktası haline getirmiştir. Askerlerin haçın her iki yanında konumlandırılması ise sahneyi dengeleyen bir simetri oluşturmuştur. Arka planda gökyüzüne dair küçük bir detay görünmektedir. Gökyüzündeki astronomik simgeler (güneş ve ay), kırmızı ve gri yıldızlar şeklinde tasvir edilmişlerdir. Bu simgeler belki de göksel bir müdahalenin veya kutsal bir varlığın işaretleri olarak yorumlanabilir.

İsa çarmıhta kanlar içinde ve uzun bir kolobion giymiş olarak gösteriliyor. Çarmıh üzerinde yükseltilmiş olan konumu, İsa'nın gökselliği ve dünyeviliği arasındaki bağlantıyı vurguluyor gibidir. İsa'nın vücudundan akan kanın kırmızı rengi, onun feda edilmiş hayatının bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Çarmıh, kahverengi tonlarının kullanımı ile üç boyutlu bir görünüm kazanmıştır. Çarmıhın tabanında görülen kahverengi tümsek ve tümseğin içindeki koyu renkte yer alan Adem'in kafatası Golgotha tepesinin arazisini temsil etmektedir.

Haçın yanında iki asker durmaktadır. Her biri bir mızrak taşımaktadır. İzleyiciye göre sağdakinin sivri uçlu bir kalkanı da vardır. Der Nersessian, sağdaki asker figürünün elindekinin mızrak değil uzun bir sopaya tutturulmuş ve sirkeye batırılmış bir sünger olduğunu ve askerin bu süngeri İsa'nın ağzına yaklaştırdığını söylemektedir (1970, s.37). Figürler ¾ profildedir ve yüzleri renk kaybına uğramıştır. Giysilerinde kırmızı, koyu mavi ve siyah renk hâkimdir. Her iki figürün de tuniği işlemelidir.



Resim 107. Çarmıh, f.87v – 1 (detay).



Resim 108. Çarmıh, f.96r.

Katalog No: 42

Sahne adı: Çarmıh

Folyo No: f.96r

Mezmur: 74:12

Transkripsiyon: “ ὁ δὲ θ(εὸ)ς βασιλεὺς ἡμῶν πρὸ αἰών(ος)·
εἰργάσατο σ(ωτη)ρίαν ἐν μεσῷ τῆς γῆς· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Ama geçmişten bu yana kralım sensin, ey Tanrı, Yeryüzünde kurtuluş sağladın.***”**

Kaynaklar:

> **Yuhanna 19:25-27 “*25 İsa’nın çarmıhının yanında ise annesi, teyzesi, Klopas’ın karısı Meryem ve Mecdelli Meryem duruyordu. **26** İsa, annesiyle sevdiği öğrencinin yakınında durduğunu görünce annesine, “Anne, işte oğlun!” dedi. **27** Sonra öğrenciye, “İşte, annen!” dedi.*”**

> **Nikodemus İncili 7:8 “***Daha sonra, bir asker olan Longinus, eline bir mızrak alarak böğrünü deldi ve çok geçmeden kan ve su çıktı.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst kısmındadır.
Resim çözümlemesi: Resimde gösterilen İsa'nın çarmıha gerilmesi sahnesi, Hıristiyan inancında insanlık için yapılan fedakârlık ve insanlığın kurtuluşunun en yüksek ifadesi olarak kabul edilir. Bu resim, İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında yaşanan acıyı ve fedakarlığı tasvir ederken, folyodaki Mezmur metni de Tanrı'nın eski zamanlardan beri süregelen egemenliğini ve koruyuculuğunu yansıtır.

Resimde İsa, çarmıhın üzerinde merkezi bir konumda yer alırken, yanında bir Romalı asker, Meryem ve Yuhanna durmaktadır. Kompozisyonda, İsa'nın çarmıha gerilişi olayını vurgulamak için simetrik ve merkezi bir düzenleme kullanılmıştır. İsa, kompozisyonun odak noktası olarak yer alır ve diğer figürler bu merkezi figüre göre konumlandırılmıştır. Çarmıh, o dönemdeki ölüm cezalarının infaz yeri Golgotha'yı sembolize eden kafatasının üzerine yerleştirilmiştir. Tepeyi temsil eden tümsek pembe tonlarında resmedilmiştir. Zemininde ise yeşil renk kullanılmıştır. Resimde; kırmızı, mavi, erguvan rengi ve kahverengi tonları hâkimdir. Astronomik figürler olan güneş ve ay çarmıhın arkasında kırmızı ve mavi renkle betimlenmişlerdir.

İsa manevi teslimiyetini gösterir biçimde göğüs kısmı çıplak, uzun ve ince bir şekilde çarmıhta gösterilmektedir. Altında beyaz bir peştamal vardır. Onun ilahi doğasını ve kutsallığını simgeleyen kırmızı konturlu altın rengi halesi mevcuttur. İsa'nın ellerinden, ayaklarından ve bedenindeki delinen yerden kan akmaktadır. İsa'nın sağında duran Romalı asker, ¾ profilden sol ayağı önde, elindeki mızrakla İsa'nın vücudunu delerken tasvir edilmiştir. Kısa, kırmızı tunikli olan bu Romalı askerin İsa'ya dokundurduğu mızrağı, "İsa'nın yanının mızrakla delinmesi" hikâyesine bir atıfta bulunmaktadır. Longinus adlı asker ve onun hikâyesi, Hıristiyanlık tarihindeki apokrif metinlerde (Nikodemus İncili 7:8) ve geleneklerde gelişmiştir.

İsa'nın solunda ¾ profilden tasvir edilen Meryem ve Yuhanna olaya tanıklık etmektedirler. Meryem sağ elini ağzına götürmüş şekildedir. Erguvan rengi maphorion, mavi renk himation ve kırmızı ayakkabıları vardır.

Yahya'nın da mavi himationu ve pembe tonlarında khitonu vardır. Yuhanna'nın sağ eliyle Meryem'i tutarak onun ayakta durmasına yardım etmesi ve başının hafif öne eğik olması, onlar için yaşanan bu trajedideki acı ve üzüntüyü gözler önüne sermektedir.



Resim 109. Çarmıh, f.96r – 1 (detay).



Resim 110. Çarmıh, f.172v.

Katalog No: 43

Sahne adı: Çarmıh

Folyo No: f.172v

Mezmur: 132:7

Transkripsiyon: “ Εἰσελευσόμεθα εἰς τὰ σκηνώματα αὐτοῦ·
Προσκυνήσωμεν εἰς τὸν τόπον οὗ ἕστη-
σαν οἱ πόδες αὐτοῦ· ”

Transkripsiyonun çevirisi: **“***Rab’bin konutuna gidelim,*
*Ayağının taburesi önünde tapınalım” dedik.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının ortasında yer alır.

Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

Resim çözümlemesi: Resim, Çarmıh sahnesini tasvir etmektedir. Resimde iki figür, çarmıhın etrafında İsa'nın ayaklarına eğilmiş bir şekilde konumlanmıştır. Mezmur 132:7'deki *"Ayağının taburesi önünde tapınalım"* ifadesi ve çarmıhtaki İsa'nın ayaklarının önünde kapanan kişiler arasında, Tanrı'ya yaklaşma ve ona tapınma teması bağlamında bir ilişki kurabiliriz. Mezmur 132, Tanrı'nın tapınağında, yani onun varlığının merkezinde olmanın önemini vurgular. İsa'nın çarmıhtaki ayaklarının önünde kapanan kişiler de Hıristiyan geleneğinde İsa'nın Tanrının varlığını ve huzurunu somutlaştırdığına inananlar olarak, bu resimde Tanrı'nın huzurunda olmanın bir temsilini sunarlar. Bu resimdeki figürlerin İsa'nın çarmıhının etrafında duruşları ve ona yönelik saygı dolu halleri, Tanrı'nın huzuruna girme arzusunun bir yansıması olarak yorumlanabilir.

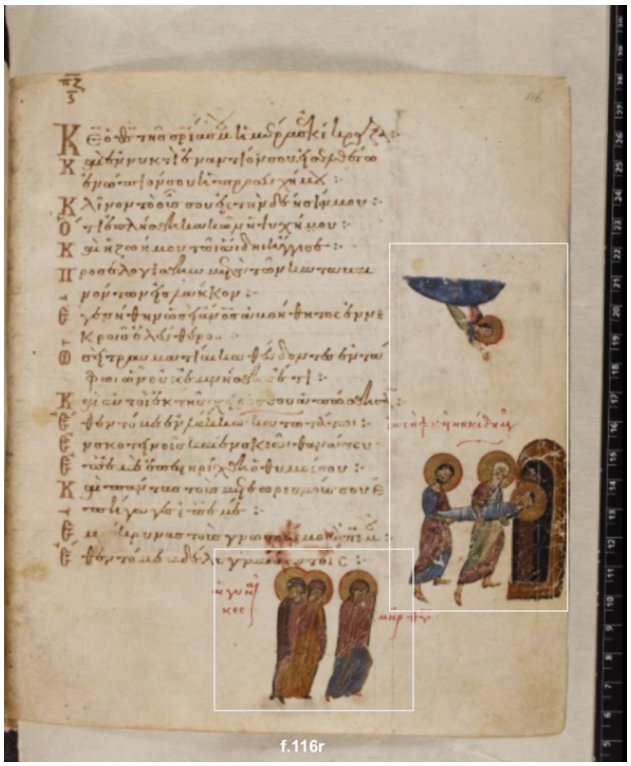
Resimde İsa çarmıha gerilmiş asılı dururken iki figür onun önünde ellerini açarak eğilmiş bir pozisyonda durmaktadırlar. İsa, kompozisyonun merkezinde yer alır ve tüm dikkat onun üzerinde yoğunlaşır. İsa'nın yüzü, çarmıh, tümsek ve figürlerin yüzleri renk kayıplarına uğramıştır.

İsa frontal pozisyonda ve dik bir biçimde çarmıha gerilmiştir. Üzerinde kenarlarında altın rengi şeritler olan erguvan rengi bir kolobion bulunmaktadır. İsa'nın ellerinden ve ayaklarından kan damlamaktadır. Halesinin altın rengi dolgusu ve kırmızı renk konturları vardır. Halesinin içindeki haç işaretinin içinde beyaz noktalar mevcuttur.

3/4 profilden ve öne eğilmiş biçimde resmedilen figürlerin ellerinin kapalı durması, Tanrı'nın huzurunda bir alçakgönüllülük, kutsal olan karşısında bir saygı ya da dua etme halini göstermektedir. İzleyiciye göre soldaki figürün giysileri altın çizgileri olan erguvan bir khiton ve mavi renkte himationdan oluşmaktadır. Sağdaki figürün üzerinde ise altın rengi çizgileri olan erguvan rengi bir tunik ve pembe tonlarında gölgelemeleri olan bir khiton vardır.



Resim 111. Çarmıh, f.172v -1 (detay).



Resim 112. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r.

Katalog No: 44

Sahne adı: İsa'nın Mezara İndirilişi

Folyo No: f.116r

Mezmur: 88:6

Transkripsiyon: " ᾿Εθεντό με ἐν λάκκῳ κατωτάτῳ·
᾽Εν σκοτεινοῖς καὶ ἐν σκιᾷ θανάτου· **"**

Transkripsiyonun çevirisi: "*Beni çukurun dibine, karanlıklara, derinliklere attın.***"**

Kaynaklar:

> **Yuhanna 19:38** ***"38*** *Bundan sonra Aramatyalı Yusuf, İsa'nın cesedini kaldırmak için Pilatus'a başvurdu. Yusuf, İsa'nın öğrencisiydi, ama Yahudi yetkililerden korktuğundan bunu gizli tutuyordu. Pilatus izin verince, Yusuf gelip İsa'nın cesedini kaldırdı.* ***39*** *Daha önce geceleyin İsa'nın yanına gelen Nikodim de otuz litre kadar karışık mür ve sarısabır özü alarak geldi.* ***40*** *İkisi, İsa'nın cesedini alıp Yahudiler'in gömme geleneğine uygun olarak onu baharatla keten bezlere sardılar.* ***41*** *İsa'nın çarmıha gerildiği yerde bir bahçe, bu bahçenin içinde de henüz hiç kimsenin konulmadığı yeni bir mezar vardı.* ***42*** *O gün Yahudiler'in hazırlık günüydü. Mezar da yakın olduğundan İsa'yı oraya koydular.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının alt köşesi ve alt marjın orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “᾽Ιωσὴφ καὶ Νηκόδημο(ς)”, 2. “αἱ γυναῖ(κες) ”,
3. “Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1.“Yusuf ve Nikodemus”, 2. “Kadınlar”,
3. “Tanrı annesi”

Resim çözümlemesi: İsa’nın ölümünden sonra, Yuhanna İnciline göre (19:38), Aramatyalı Yusuf, Pilatus’tan İsa’nın bedenini ister. Pilatus’un izniyle Yusuf, İsa’nın bedenini alır. İsa’nın bedeni, çarmıhtan indirilir ve geleneklere uygun olarak gömülmek üzere hazırlanır. Bu hazırlık, bedenin temizlenmesi, kokuları engellemek için güzel kokulu yağlar ve mür ile ovulması ve ardından keten bezlere sarılmasını içerir. Aramatyalı Yusuf, İsa’nın bedenini yeni mezara koyar. Bu olaylar, İsa’nın enkarnasyonunun hemen öncesinde gerçekleşir ve Hıristiyan inancında kilit bir öneme sahiptir. Yuhanna 19:38’deki İsa’nın yaşadığı derin acı ve terk edilmişliği, Mezmur 88:6’da ifade edilen duygusal derinlik ve karanlık ile bağdaştırabiliriz.

Resimde İncil’deki Yuhanna 19:38 ayetine dayanarak, İsa’nın bedenini aldıktan sonra onu mezarına taşıyan Arimathealı Yusuf ve Nikodemus vardır. Yukarıda ise gök kubbeden aşağıya uzanmış bir göksel varlık yer almaktadır. Üç figür göze çarpmaktadır ve bu üçlü kompozisyon izleyicinin resmin merkezine, yani İsa’nın bedenine odaklanmasını sağlamaktadır. Figürlerin yerleşimi, İsa’nın bedeninin mezara taşındığı anın dramatik etkisini arttırır. Arka planda yer alan koyu renkli mezar kapısı, ölüm ve sonrasını hatırlatırken, figürlerin etrafını saran açık zemin, mezara odaklanmayı kolaylaştırır. Resimde, İsa’nın bedenini taşıyan figürlerin hareketleri, İsa’nın bedeninin ağırlığını yansıtmıştır.

İsa yatay biçimde, beze sarılı bedeni ile Yusuf ve Nikodemus tarafından taşınmaktadır. İsa’nın yatay biçimde olması sahnenin anlatısını güçlendirmektedir. İsa’nın bedenini saran bez onun ölümünü simgeler şekilde mavi gibi soğuk bir tonla tasvir edilmiştir. Başında altın yaldızlı halesi mevcuttur.

İsa'yı taşıyan Yusuf ve Nikodemus ¾ profilden resmedilmişlerdir. Mavi, yeşil ve erguvan rengi tonlarındaki kıyafetlerinin kıvrımları ve drapeleri hareket hissi verirken, figürler arasındaki etkileşim onların kutsal bir görevi yerine getirdiklerini vurgular.

Kahverengi kemerli bir yapı şeklinde tasvir edilen mezar, kapısı aralanmış biçimdedir. Bu kahverengi açılmış kapıdan gözüken aralık siyah renkle tasvir edilmiştir. Figürler kapının önündedir ve onların içeri girişi gösterilmektedir.

Mavi bir yarım kubbeden aşağıya uzanan göksel varlık ellerini İsa'ya doğru uzatmıştır. Bu göksel varlığın mavi ve yeşil tonlarında giysisi ve altın rengi halesi vardır. Mavi gök kubbenin içinde de altın rengi bir yıldız simgesi bulunmaktadır.

Folyonun alt marjında yer alan resimde ise önde Meryem arkasında da teyzesi ve Mecdelli Meryem yer almaktadır (Bkz. Resim 114). Figürlerin birbirine yakın duruşu ve birlikteliği ile acıyla yas tutan pozları, İsa'nın cenazesine duyulan saygıyı ve kutsal sahnenin ağırlığını yansıtmaktadır. Işık ve gölge kullanımı azdır, ancak kullanılan altın rengi çizgiler ve renk tonlamalarındaki geçişler figürlerin kıyafetlerinde bir derinlik duygusu yaratmıştır.

Meryem önde maphorionu ile örttüğü iki elini yüzüne götürmüş biçimde, sol ayağı önde ve sağ ayağı hafif gergince arkada, ¾ profilden resmedilmiştir. Gözleri gözükmektedir. Hemen arkasındaki kadın figürü elleri görünür biçimde yüzünü kapamıştır. En arkada yer alan kadın ise yalnızca sağ eliyle yüzünün yarısını kapatmıştır.



Resim 113. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r – 1 (detay).



Resim 114. İsa'nın Mezara İndirilişi, f.116r – 2 (detay).



Resim 115. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.10r.

Katalog No: 45

Sahne adı: İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor

Folyo No: f.10r

Mezmur: 10:12

Transkripsiyon: “ ᾽Ανάστηθι κ(υρι)ε ὁ θ(εό)ς μου ὑψωθήτω ἡ χείρ σου· Μὴ ἐπιλάθῃ τῶν πενήτων σου εἰς τέλος· ”

Transkripsiyonun çevirisi: **“***Kalk, ya RAB, kaldır elini, ey Tanrı! Mazlumları unutma!***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında orta kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “ ὁ τάφο(ς) ”, 2. “ ὁ Δα(υὶ)δ λέ(γει) ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Mezar”, 2. “Davud diyor ki”

Resim çözümlemesi: Mezmur 10:12'de Tanrı'dan zalimlere karşı harekete geçmesi talep edilir. İsa'nın enkarnasyonu da Hıristiyan inancında umudun ve yeniden doğuşun nihai simgesidir ve Tanrı'nın insanlık için doğrudan müdahalesinin en büyük örneğidir. Bu yüzden resimde Davud İsa'ya onun dirilmesi için yalvarmaktadır.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde mezarın içinde yatan İsa, öne eğilmiş biçimde ona bir şeyler söyleyen Davud ve mezarın üzerinde bir de kiborium bulunmaktadır. Figürler ve mimari öğeler, birbirleriyle orantılı değillerdir. Resimde hâkim olan kırmızı ve altın renkleri, krallık ve kutsallığı simgelemektedir.

İsa, dikdörtgen bir mezarda ¾ profilden hafif sağ dizi kırılmış ve ellerini kaldırmış biçimde tasvir edilmiştir. Ayrıca; sol bacağını sağ bacağının üstüne koymuştur. İsa'nın başı ona bir şeyler söyleyen Davud'a dönüktür. İsa'nın yattığı mezarın içi toprağı simgelemek için kahverengidir, dışı ise mezarın etrafındaki taşları belirtmek için siyah ve gri renklerle katmanlı bir biçimde gösterilmiştir. Mezarın aşağısında mor renk tonlarında üç adet basamak vardır. Bu mezarın sadece fiziksel bir mekân olmadığını kutsal bir alanı veya göksel bir krallığı simgelediğini göstermektedir. Mezarın yukarısında ise bir kiborium mevcuttur. Üç taşıyıcı sütunu olan bu kiboriumun sütunları üstte bir kubbe ile birbirlerine bağlanır. Kahverengi sütunlar üzerinde koyu renkli desenler bulunmaktadır. Kiboriumun pembe renkli kubbesinde iki adet niş vardır ve kiboriumda mavi ve kırmızı renklerde perdeler asılıdır.

Mezarın önünde bedeni İsa'ya doğru eğilmiş ancak başını havaya kaldırıp ona bakan Davud ¾ profilden resmedilmiştir. Davud sağ elini kaldırarak İsa'ya bir şeyler söylemektedir. Kraliyet statüsünü gösteren giysiler içinde resmedilmiştir. Kırmızı uzun işlemeli tunik, erguvan rengi khlamys ve kırmızı ayakkabıları ile başında değerli taşlardan oluşan tacı bulunmaktadır.



Resim 116. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.10r – 1 (detay).



Resim 117. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.11v.

Katalog No: 46

Sahne adı: İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor

Folyo No: f.11v

Mezmur: 12:5

Transkripsiyon: “ ῎Ενεκεν τῆς ταλαιπωρίας τῶν πτω-
χῶν καὶ τοῦ στεναγμοῦ τῶν πενήτ(ων)·
Νῦν ἀναστήσομαι λέγει κ(υριο)ς·
Θήσομαι ἐν σ(ωτη)ρίῳ παρρησιάσομαι
ἐν αὐτῷ· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “‘Şimdi kalkacağım’ diyor RAB,

‘Çünkü mazlumlar eziliyor,

Yoksullar inliyor,

Özledikleri kurtuluşu vereceğim onlara.’**”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmında yer alır.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC”, 2. “ ὁ Δα(υὶ)δ λέ(γει) ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Davud diyor ki”

Resim çözümlemesi: Mezmur 12:5'te ifade edilen "*mazlumlar eziliyor*" ve "*yoksullar inliyor*" sözleri Tanrı'nın insanların acılarını ve ihtiyaçlarını gördüğünü ve duyduğunu anlatıyor. "*Kalkacağım, özledikleri kurtuluşu vereceğim onlara*" sözleri ise Tanrı'nın tüm bu olanlara müdahale edeceğini ve onlara yardım edeceğini vurgular. Mezmur 12:5'teki Tanrı'nın mazlumları kurtarma vaadi, İsa'nın enkarnasyonunda tezahür edecek olan kurtuluştur. İsa'nın enkarnasyonu bu vaadin yerine getirilmesi olarak yorumlanabilir. Bu yüzden bu resimde Davud, İsa'nın dirilmesi için onun mezarına gitmiştir ve İsa da ona dirileceğini söylemektedir.

Resimde, mezarın içinde oturan İsa ve mezarın önünde duran Davud vardır. Kapalı kompozisyon olan bu resimde figürlerin yerleştirilmesiyle bir hiyerarşi oluşturulmuştur. İsa daha yüksek bir konumda ve önemdedir. İki figür arasındaki etkileşim, bir diyalog veya manevi bir bağlantıyı ima ediyor. Figürlerin birbiriyle olan ilişkisi ve aralarındaki dinamik arka planın sadeliği ile öne çıkmıştır. Renk paletinde kırmızı ve mavi gibi göksellik ve kraliyet ile ilişkilendirilen renkler ile kutsallığı ve ilahi ışığı temsil eden altın sarısı hâkimdir.

İzleyiciye göre sol tarafta olan İsa, mezarın içinde ¾ profilde otururken resmedilmiştir. Sağ eliyle takdis işareti yaparken, sol eliyle bir kitap tutmaktadır. Elinde kitap olması İsa'nın kutsal öğretisini temsil eder. Bu tasvir her şeyin hükümdarı anlamına gelen Pantokrator İsa tasvirini andırmaktadır. Mavi khiton ve erguvan rengi himation giyen İsa'nın kırmızı konturlu ve içinde haç işareti sombolü olan altın yaldızlı halesi vardır. İsa'nın oturduğu sırtı açık tahtın X şeklinde ayakları ve kırmızı bir minderi vardır. Kapısı olmayan ve pembe tonları ile renklendirilmiş mezarın altındaki üç basamak, mezarı yükselterek mekânın kutsallığını vurgulamaktadır. Figürler de bu mezarın üzerinde yükselmiş haldedirler. Mezarın tepesinde üç taşıyıcı sütun üzerinde bir açık mavi bir kubbeyle oluşturulan kiborium bulunmaktadır.

Davud İsa'nın mezarının basamaklarında ¾ profilden ayakta ve İsa'ya dönük biçimde tasvir edilmiştir. Sol elini havaya kaldırmıştır ve İsa ile diyalog halindedir. Kraliyetini ve asaletini gösteren değerli taşları olan başındaki tacı ile kırmızı işlemeli tuniği ve mavi khlamys'si üzerindedir.



Resim 118. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.11v – 1 (detay).



Resim 119. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.55v.

Katalog No: 47

Sahne adı: İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor

Folyo No: f.55v

Mezmur: 44:26

Transkripsiyon: “ ᾽Ανάστα κ(ύρι)ε βοήθησον ἡμῖν·
Καὶ λύτρωσαι ἡμᾶς ἕνεκεν τοῦ
ὀνόματός σου· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Kalk, yardım et bize!*
*Kurtar bizi sevgin uğruna!***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının üst kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC”, 2. “ ὁ Δα(υὶ)δ λέ(γει) ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Davud diyor ki”

Resim çözümlemesi: Mezmur 44:26 Tanrı'dan kurtuluş ve yardım istemenin bir çağrısıdır. Ayette zorluklar ve sıkıntılar karşısında Tanrı'nın kudretine ve merhametine güvenme ve ondan yardım dileme anlatılıyor. İsa'nın enkarnasyonu da Mezmur'da dile getirilen Tanrı'ya duyulan umudun en büyük tezahürü olarak kabul edilebilir. Bu resimde Davud İsa'nın yeniden dirileceği kehanetinde bulunuyor (Barber, 2000a).

Kapalı kompozisyon olan bu resimde kapısı açılmış mezarın içinde İsa ve ayakta onun karşısında da Davud bulunmaktadır. İsa'nın üzerinde gömülürken sarılan mavi kefen vardır. İsa frontal pozisyondadır ancak başı mezarın dışındaki Davud'a yönelmiştir. Altın yaldızlı halesi ve içerisindeki kırmızı haç işareti mevcuttur. Kemerli bir yapıya sahip mezarın, bir tabutu andıran kapağı vardır. Bu kahverengi dikdörtgen kapak açılmıştır ve içeride İsa gözükmektedir. Mezarın girişini temsil eden kapağı altın rengi bordürleri vardır.

İsa'nın tam karşısında sağ elini havaya kaldırarak bir şeyler anlatma halinde, ¾ profilden resmedilen Davud bulunmaktadır. Kırmızı uzun işlemeli tunik, erguvan rengi khlamys, kırmızı ayakkabıları ve değerli taşlardan oluşan tacı vardır.



Resim 120. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.55v -1 (detay).



Resim 121. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.105v.

Katalog No: 48

Sahne adı: İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor

Folyo No: f.105v

Mezmur: 78:65

Transkripsiyon: “ Καὶ ἐξηγέρθη ὡς ὁ ὑπνῶν κ(ύριο)ς·
ὡς δυνατὸς καὶ κεκρεπαληκὼς ἐξ οἴνου· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: “*O zaman Rab uykudan uyanır gibi, Şarabın rehavetinden ayılan bir yiğit gibi oldu.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: “ ὁ Δα(υὶ)δ λέ(γει) ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “Davud diyor ki”

Resim çözümlemesi: Mezmur 78:65'te Tanrı'nın yiğit bir savaşçı gibi, sanki uzun bir uykudan ya da sarhoşluktan uyanıyormuş gibi eyleme geçtiği anlatılır. İsa'nın enkarnasyonu ile bu mezmur arasında onun güçlü bir koruyucu olarak nasıl harekete geçebileceğini ve kurtuluşu sağlayabileceği konusunda bir ilişki vardır.

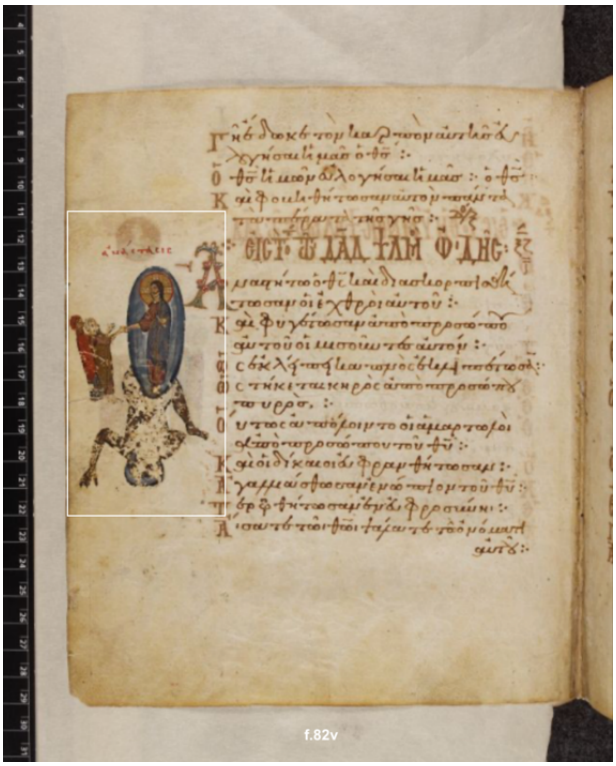
Kapalı kompozisyon olan bu resimde bir yapıyı andıran mezarın içinde ayakta duran İsa ve mezarın dışında Davud bulunmaktadır. İsa ¾ profilden, sağ kolu izleyiciye dönük biçimde resmedilmiştir. İsa Davud'a yönelmiş olarak sağ elini havaya kaldırmıştır ve Davud'u kutsamaktadır. Mezmur 78:65'e atıfta bulunarak İsa ayağa kalkmıştır, yani dirilmiştir.

İsa bir kuleyi andıran mezarın içindedir. Mezar yapısı üçgen kırmızı bir alınlığa sahiptir ve tepesinde haç işareti barındırır. Alınlığın içerisinde koyu renk çizgilerle çizilen üçgen katmanlar vardır. Mezarın renklendirmek için açık mavi tonları kullanılmıştır. İsa mezarın içerisinde kırmızı bir mindere basmaktadır.

Davud *loros* giymiştir (Der Nersessian, 1970, s.42). Vücudun etrafına sarılmış ve omuzlarından aşağı sarkıtılmış kahverengi kumaşın üzerinde siyah şeritler incilerle bezenmiştir. Davud, İsa'nın önünde durmaktadır ve ona sol eli ile Mezmur metnini işaret etmektedir.



Resim 122. İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor, f.105v – 1 (detay).



Resim 123. Anastasis, f.82v.

Katalog No: 49

Sahne adı: Anastasis

Folyo No: f.82v

Mezmur: 68:1

Transkripsiyon: “ ’Αναστήτω ὁ θ(εο)ς καὶ διασκορπισθή-
τωσαν οἱ ἐχθροὶ αὐτοῦ·
Καὶ φυγέτωσαν ἀπὸ προσώπου
αὐτοῦ οἱ μισοῦντες αὐτόν· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Kalksın Tanrı, dağılsın düşmanları,*
*Kaçsın önünden O’ndan nefret edenler!***”**

Kaynaklar: Bu ikonografi Hıristiyanlıkta apokrif metinler arasında yer alır ve Yeni Ahit’in standart kanonunda bulunmaz. İsa’nın ölümünden sonra ölülerin arasına inişi ve cehennemden kurtuluşu hakkında detaylı bir anlatı Nikodemus İncilinde yer alır (Akyürek, 1996).

Apokrif kaynak:

> **Nikodemus İncili 13. Bölüm "***Cehennemde büyük bir ışık var. Simeon gelir ve İsa'nın gelişini duyurur.***"**
>
> **Nikodemus İncili 16. Bölüm "***İsa'nın cehennem kapılarına gelişi; bunun üzerine bir kafa karışıklığı oldu. İsa cehenneme iner.***"**
>
> **Nikodemus İncili 17. Bölüm "***Ölüm ve şeytanlar İsa'nın gelişiyle büyük bir dehşet içindedirler. Ölümü ayaklar altına alır, cehennemin prensini yakalar ve Adem'i kendisiyle birlikte Cennete götürür.***"**
>
> **Nikodemus İncili 19. Bölüm "***İsa Adem'in elinden tutar, diğer azizler el ele verir ve hepsi onunla birlikte Cennete yükselir.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının ortasındadır.

Resim üzerindeki metin: " ἀνάστασις **"**

Resim üzerindeki metnin çevirisi: "Anastasis"

Resim çözümlemesi: Hikâyeye göre, İsa'nın cehenneme inişi sırasında, Âdem ve diğer atalar İsa'yı tanır ve onun insanlığın kurtarıcısı olduğunu anlarlar. İsa, Âdem ve diğer adil ruhları cehennemden kurtarır. Anastasis ikonografisinde odak noktası, aslında İsa'nın kendi dirilişi değil, Âdem ve Havva'yı diriltmesidir. Akyürek (1996), İsa'nın enkarnasyonunun ne Anastasisi anlatan yazılı metinlerde ne de görsel temsillerde bulunduğunu ifade eder. Hikâye ve ikonografi, İsa'nın ölümünden sonra Hades olarak bilinen yeraltı ölüler âlemine inerek oradaki adil insanları Şeytan'ın hâkimiyetinden kurtardığını anlatır**.**

Bu resimdeki Anastasis sahnesi, İsa'nın Hades'e inişini ve insanlığın ilk ataları Âdem ve Havva'yı kurtarmasını tasvir ediyor. Kompozisyon açısından, İsa merkezi bir figür olarak konumlandırılmıştır ve etrafındaki olaylar onun etrafında dönmektedir. İsa'nın çevresinde oval bir mandorla vardır. Anastasis kompozisyonlarında İsa gibi Âdem ve Havva da olmazsa olmaz bir öğedir. İsa'nın ayaklarının altında, baş aşağı olmuş çirkin yaratık, Anastasis ikonografisinde önemli bir unsur olup, Hades'i yani ölümü temsil eder.

İsa ¾ profilden oval bir mandorlanın içinde, otoriter ve güçlü bir duruşta, Âdem ve Havva'ya uzanan eliyle resmedilmiştir. Mandorla hem İsa'nın kutsallığını hem de Hades'e, yani yeraltı dünyasına getirdiği ışığı vurgulamaktadır (Akyürek, 1996). Resimde, mandorlanın içerisinin koyu mavi renkle boyanması kontrast oluşturup İsa'nın öne çıkmasını sağlamıştır. İsa sağ eliyle Adem'i kavramışken, sol elinde de bir parşömen rulosu bulundurmaktadır. İsa'nın giysisindeki ince altın rengi çizgi detaylar figüre dinamiklik katmıştır.

Âdem ve Havva bir minnetkarlık ve şaşkınlıkla İsa'ya doğru bakmaktadırlar. Her ikisi de ¾ profilden resmedilmişlerdir. Âdem önde yer almaktadır, yardım ve kurtuluş için sağ eliyle İsa'ya uzanmıştır ve İsa'nın elini tutmuştur. Sol elini de havaya kaldırmıştır. Âdem beyaz saçlı ve yaşlı olarak tasvir edilmiştir. Havva, Âdemin arkasında yer almaktadır. Üzerinde kırmızı bir maphorion vardır.

Havva sahneye dahil olsa da tüm insanlığın temsili olan Âdem kadar öncü ve etkin bir rol üstlenmemektedir. İsa'nın ona ilgi göstermemesi, Havva'nın onun insanların cennetten kovulup ölümlü hale gelmesinde büyük bir rol oynamasından kaynaklanmaktadır (Akyürek, 1996).

İsa'nın altında baş aşağı olmuş karanlık bir figür yer almaktadır. Bu figür genellikle Hades'in kişileştirilmiş bir temsili olarak kabul edilir. Figür, renk kaybına uğramıştır.



Resim 124. Anastasis, f.82v – 1 (detay).



Resim 125. Anastasis, f.83r.

Katalog No: 50

Sahne adı: Anastasis

Folyo No: f.83r

Mezmur: 68:6

Transkripsiyon: “ ὁ θ(εὸ)ς κατοικίζει μονοτρόπους
ἐν οἴκῳ·
ἐξάγων πεπεδημένους ἐν ἀν-
δρείᾳ·
ὁμοίως τοὺς παραπικραίνον-
τας τοὺς κατοικοῦντας ἐν τά-
φοις· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Tanrı kimsesizlere ev verir,*
Tutsakları özgürlüğe ve gönence kavuşturur,
*Ama başkaldıranlar kurak yerde oturur.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

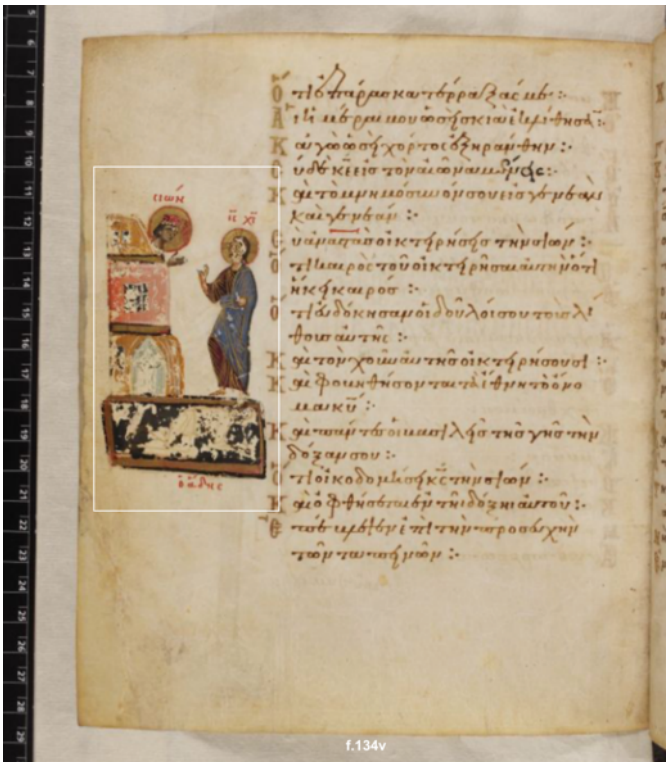
Resim çözümlemesi: Mezmur 68:6 ile Anastasis sahnesi arasında kurulabilecek bir ilişki, her ikisinin de Tanrı'nın kurtarıcı gücü ve merhameti üzerine kurulmuş olmasıdır. Mezmur 68:6 ve Anastasis kavramı Tanrı'nın insanlık için umut ve kurtuluş getirdiği, zorluklar ve çaresizlik içinde olanlara yeni bir başlangıç sunduğu gibi temaları paylaşır. Bu tasvirde de İsa'nın kurtarıcı rolü ile insanlığın günah ve ölümün bağlarından kurtuluşunu simgeleyen bir sahne resmedilmiştir.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde zemin yoktur ve İsa merkezde yer almaktadır. Kurtuluş ve zaferi simgeleyen bir mandorla içinde tasvir edilmiştir. İçi koyu mavi ile boyanmış bu oval mandorlanın altında, yenik bir şekilde uzanan koyu renkli yaratık yani Hades'in kişileştirmesi vardır. Bu, İsa'nın ölüm ve cehennemin güçlerine karşı kazandığı zaferi simgeler. İsa bir eliyle Adem'i kurtardığını gösterirken diğer eli genellikle öğretisini simgeleyen bir parşömen tutmaktadır. Bu hareket, İsa'nın insanlığa kurtarıcı olarak müdahalesini ve Adem'in, tüm insanlığın atası olarak, kurtuluşun sembolik bir temsilcisi olarak gösterilmesini simgeler. İsa'nın yüzü zarar görmüştür.

Âdem ve Havva, minnettarlık ve kurtuluşa erişmenin umuduyla İsa'ya doğru yönelmiş hallerde betimlenmişlerdir. Âdem bu tasvirde beyaz saçlıdır. Bizans Sanatında, Âdem ve Havva'nın Yaratılış hikâyesindekinden oldukça farklı niteliklerle betimlendiği görülmektedir. En belirgin özellikleri ise giysileriyle tasvir edilmeleri ve yaşlı görünümleridir (Kazhdan, Lowden, 1991, s.19; Ünser, 2013, s.89). Âdem sağ eliyle İsa'nın elini tutmaktadır. Havva ise kırmızı maphorionu ile Âdemin arkasında yer almaktadır. Her ikisi de koyu renkli yaratığın bacaklarının üzerindedir. Karanlık bir füğur olarak tasvir edilen Hades'in her iki kolunu da açıp da uzanması İsa'ya yenik düştüğünü göstermektedir.



Resim 126. Anastasis, f.83r – 1 (detay).



Resim 127. İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir, f.134v.

Katalog No: 51

Sahne adı: İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir

Folyo No: f.134v

Mezmur: 102:13

Transkripsiyon: " Σὺ ἀναστὰς οἰκτειρήσεις τὴν Σιών·
῞Οτι καιρὸς τοῦ οἰκτειρῆσαι αὐτὴν ὅτι
ἥκει καιρός· **"**

Transkripsiyonun çevirisi: "*Kalkıp Siyon'a sevecenlik göstereceksin,*
*Çünkü onu kayırmanın zamanıdır, beklenen zaman geldi.***"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının ortasındadır.

Resim üzerindeki metin: 1." Σιών ", 2. "IC XC", 3. " ὁ ῾Αδης "

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Sion", 2. "İsa Mesih", 3. "Hades"

Resim çözümlemesi: Anastasis hikâyesi, İsa'nın ölümün üstesinden gelişi ve ölülerin arasından adil ruhları kurtarmasıdır. Bu, Mezmur 102:13'te ifade edilen Tanrı'nın müdahalesi ve merhameti ile paralellik gösterir. Bu Mezmur, Tanrı'nın Sion'a, yani Kudüs'e ve oranın halkına merhamet göstereceği ve onları koruyacağına dair bir vaatte bulunur. İsa'nın Âdem ve Havva'yı kurtarışı, Tanrı'nın Sion[20]'a olan merhametinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Bu resimde, Mezmur 102:13'ün teması olan Tanrı'nın merhameti ve müdahalesiyle ilişkilendirilebilecek bir sahne mevcuttur. İsa Hades'ten çıkmıştır ve Sion'un önüne gelmiştir. Yani İsa, Kudüs şehrinin kişileştirmesinin önündedir (Der Nersessian, 1970, s.48). Resimdeki Sion'un kişileştirmesi olan figür, Tanrı'nın lütfu ve merhametini bekleyen insanlığı (Kudüs halkını) temsil ediyor olabilir.

İsa siyah bir dikdörtgen mezarın üzerinde ¾ profilde duruyor. Mezarın içerisinde Hades var (Der Nersessian, 1970, 2.48; Barber, 2000a). Ancak yaşanan renk kaybından dolayı mezarın içinde çömelen Hades'in vücudunun hatları çok zor ayırt edilebiliyor. İsa, başı bir kadın figürü (Der Nersessian, 1970, s.48) olan Sion'un kişileştirmesine hitap ediyor. İsa'nın sağ ayağı dizi hafif kırılmış şekilde önde durmaktadır. Başı Sion'a dönük olan İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken, kutsal öğretisini sembolize eden bir parşömeni de sol eliyle tutmaktadır. Giysisindeki altın rengi çizgilerin akıcılığı, hareket hissi vermektedir ve betimlenen sahnenin dinamizmini artırmıştır.

Kudüs şehrini ve insanlarını sembolize eden Sion figürü iki katlı bir binanın çatısının arkasında başında krallık tacı ile haleli biçimde resmedilmiştir. Kişileştirme figürünün yalnızca başı ve sağ eli gözükmektedir. Gözleri İsa'ya yönelmiştir. Elini de İsa'nın yardımını almaya hazır biçimde açmıştır. Figürün başında beyaz noktalarla elde edilmiş süslemeleri olan kırmızı ve bir taç vardır. Şehrin kutsallığını ve ilahiliğini yansıtmak için de altın yaldız dolgulu halesi mevcuttur.

[20] İbranice Kutsal Kitap'ta, "*Sion*" sıklıkla Kudüs ile özdeşleştirilen bir terim olarak kullanılır (Sion, 2024). Kudüs'te kutsal tepenin adı.

Sion figürünün başının bitişik olduğu binanın tabanı Hades'in içinde olduğu siyah dikdörtgen mezarın üzerindedir. Şehir, İsa ile birlikte yeniden dirilmiştir gibi bir anlam çıkarabiliriz. Bu iki katlı binanın giriş katı hardal sarısı renktedir. Binanın açık yeşil üçgen alınlığa sahip bir kapısı vardır. Giriş kapısının izleyiciye göre solunda bir kemerli pencere gözükmektedir. Birinci kat pembe renktedir e kare formunda bir penceresi vardır. Bu katın boyamasında bir tane beyaz renkle çizilmiş motif mevcuttur. İkinci kat ise çatıyı andırmaktadır ancak iki adet de pencere gözükmektedir. Burada da hardal sarısı rengi kullanılmıştır.

İsa ve Sion'un üzerinde olduğu Hades'in ise içerisinde olduğu içi siyah renkli dikdörtgenin altın sarısı bordürleri vardır. Hades'in görüntüsü kaybolmuştur yalnızca ana hatları bellidir.



Resim 128. İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir, f.134v – 1 (detay).



Resim 129. Anastasis, f.146v.

Katalog No: 52

Sahne adı: Anastasis

Folyo No: f.146v

Mezmur: 107:16

Transkripsiyon: “ ῞Οτι συνέτριψε πύλας χαλκάς·
Καὶ μοχλοὺς σιδηροὺς συνέθλασεν· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Çünkü tunç kapıları kırdı,*
Demir kapı kollarını parçaladı O.”

Kaynaklar:

Nikodemus İncili 16:8 “*Çünkü tunç kapıları kırdı, demir çubukları parçaladı.”*

Nikodemus İncili 19:1 “*Mesih Adem’in elinden tutar, diğer azizler el ele verir ve hepsi onunla birlikte Cennete yükselir.”*

Nikodemus İncili 19:12 “*Ve Adem’i sağ elinden tutarak cehennemden çıkardı ve Tanrı’nın bütün azizleri onu takip etti.”*

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “ ἡ ἀνάστασις ”, 2. “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Anastasis”, 2. “İsa Mesih”

Resim çözümlemesi: Bu tasvir İsa’nın cehennemdeki güçleri yenilgiye uğrattığı ve adil olmayan şekilde hapsedilmiş olanları serbest bıraktığı sahneyi temsil eder.

İsa cehennemin kapılarını kırmıştır ve bu yüzden, tunç kapının parçaları, demir çubukları ve adil olmayacak şekilde tutsak edilmiş ruhların zincirleri parçalanmış her yere dağılmıştır. İsa, Âdem ile Havva başta olmak üzere, seçilmiş azizler ve peygamberleri cehennemin pençesinden kurtarmaktadır.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde İsa, merkezde durarak kompozisyonun odak noktasını oluşturur. İsa, Âdem’in elinden tutmaktadır. Âdem’in arkasında ise sırasıyla Havva ve Habil olduğu düşünülen figür yer almaktadır (Der Nersessian, 1970, s.51). Etrafa saçılmış kapı parçaları, zincirler ve anahtarlar vardır. Arka planın sadeliği, kutsal figürlerin vurgulanışını sağlamıştır. Sahnede mandorlanın üzerinde karmin mürekkebi ile “*Anastasis*” yani diriliş yazmaktadır. Ayrıca mandorlanın kenarlarında İsa’nın siglası yer almaktadır.

İsa, ¾ profilden içi yıldızlarla dolu oval bir mandorlada dik bir şekilde durmaktadır. Altın yaldızlı halesi kırmızı konturlu ve içinde haç işareti sembolüyle gözükmektedir. Üzerinde yalnızca erguvan rengi bir himation vardır. Giysisinin kıvrımları ve altın rengi çizgilerle belirginleştirilen ayrıntıları zengin bir biçimde işlenmiştir ve görüntüye dinamizm katmıştır. İsa sağ eliyle Âdem’in sol elini tutmaktadır. Bu insanlığın kurtuluşunu temsil etmektedir. Sol elinde ise kutsal öğretisinin temsili bir parşömen vardır.

Cehennemden kurtarılan üç figür de ¾ profilden birbirlerinin ellerini tutar biçimde resmedilmiştir. Âdem İsa’ya bakarken sağ eli ile de Havva’yı tutmaktadır. Havva da Âdem’e bakarken sol eli ile tunç kapının önünde duran diğer figürün elini tutmaktadır.

Figürlerin pozisyonları ve başlarının duruşları, giysilerinin kıvrımları hareket halinde olduklarını vurgular biçimdedir. Hepsinin üzerinde açık mavi renkte himation vardır. Havva'nın üzerinde bir de kırmızı maphorionu mevcuttur.

Etrafa saçılmış altın rengi kırık kapılar ve kopmuş zincirlerin betimlemesi, İsa'nın cehennemin kapılarını aşarak cehennemin güçlerini yenilgiye uğrattığını, ölümün egemenliğine son verdiğini ve insanlığı günahın bağlarından özgürleştirdiğini temsil eder. Altın kapı parçalarının üzerindeki siyah çizgiler bu parçalara perspektif katmıştır ve böylece üç boyutlu bir görünüm elde edilmiştir.



Resim 130. Anastasis, f.146v – 1 (detay).



Resim 131. İsa'nın Enkarnasyonu, f.32v.

Katalog No: 53

Sahne adı: İsa'nın Enkarnasyonu

Folyo No: f.32v

Mezmur: 31:4

Transkripsiyon: " ᾽Εξάξεις με ἐκ παγίδος ταύτης ἧς ἔ-
κρυψάν μοι·
῞Οτι σὺ εἶ ὁ ὑπερασπιστής μου κ(υρι)ε· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: "*Bana kurdukları tuzaktan uzak tut beni,*
*Çünkü sığınağım sensin.***"**

Kaynaklar:

> **Matta 28:2-4 "*2 Ansızın büyük bir deprem oldu. Rab'bin bir meleği gökten indi ve mezara gidip taşı bir yana yuvarlayarak üzerine oturdu. 3 Görünüşü şimşek gibi, giysileri ise kar gibi bembeyazdı. 4 Nöbetçiler korkudan titremeye başladılar, sonra ölü gibi yere yıkıldılar.*"**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının alt kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1.“IC XC”, 2. “ὁ ἅγιο(ς) τάφο(ς)„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1.“İsa Mesih”, 2. “Kutsal Mezar”

Resim çözümlemesi: Mezmur 31:4, Tanrı’nın kişiyi tehlikelerden koruyacağına dair bir güven ifadesi içermektedir. Mezmur’da Tanrı’nın koruyucu ve kurtarıcı olduğu, insanı tehlikeden kurtarabileceği ifade edilir. İsa’nın enkarnasyonu ise, Hıristiyan inancında Tanrı’nın en büyük kurtarıcı eylemi olarak kabul edilebilir; çünkü İsa’nın dirilmiş olması, ölümün gücünü yendiği ve insanlık için sonsuz yaşamın yolunu açtığı anlamına gelmektedir. Her İncil, olayı farklı bir perspektiften sunar, ancak hepsi İsa’nın ölümünü takiben mezarın boş olduğunu ve İsa’nın dirildiğini bildirir. Bu resimde Matta 28:3-4 ayetindeki olay tasvir edilmiştir. Mezarın açıldığı ve İsa’nın enkarnasyonu sonrası meleklerin görünümü ve askerlerin bu olay karşısındaki tepkisi bu ayetlerde anlatılır.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde mezardan dışarı çıkmış İsa, göklerden mezara doğru uzanan göksel bir varlık ve mezarın önünde olayın şaşkınlığı ve korkusu içinde yere düşmüş, baygın halde olan iki Romalı asker veya muhafız vardır. Resimdeki figürlerin ve nesnelerin yerleşimi dengeli gözükmektedir. Resmin genel kompozisyonu, dikkati figürlere ve onların etkileşimine çekiyor. Renk paletinde mavi renk ve altın rengi çoğunluktadır. Resimdeki çizgiler, figürlerin dış hatlarını belirginleştiriyor, giysilerdeki kıvrımları gösteriyor ve beden hareketlerine dikkat çekiyor.

İsa sakin ve dik bir duruşla, frontal pozisyonda, mezardan çıkmış ve dışarıda görülmektedir. Sağ ayağı önde, sol ayağı ise hafif arkadadır. Sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır. İsa’nın mavi, sağ kolunu açıkta bırakan himationu ve erguvan rengi khitonu üzerindeki altın rengi çizgiler dinamik bir görüntü yaratmıştır. Kırmızı konturlanmış altın renkli halesi ve içindeki haç sembolü İsa’nın ilahiliğini ve kutsallığını gösterir biçimde mevcuttur.

İsa’nın içinden çıktığı mezarın altın rengi kapısı tekrar kapanmış olarak resmedilmiştir. Kapının üzerinde siyah çizgilerle yapılmış dikdörtgenler vardır. Üç adet yeşil renkte basamağı olan mezar ise pembe bir yapıdır ve konik çatısı vardır.

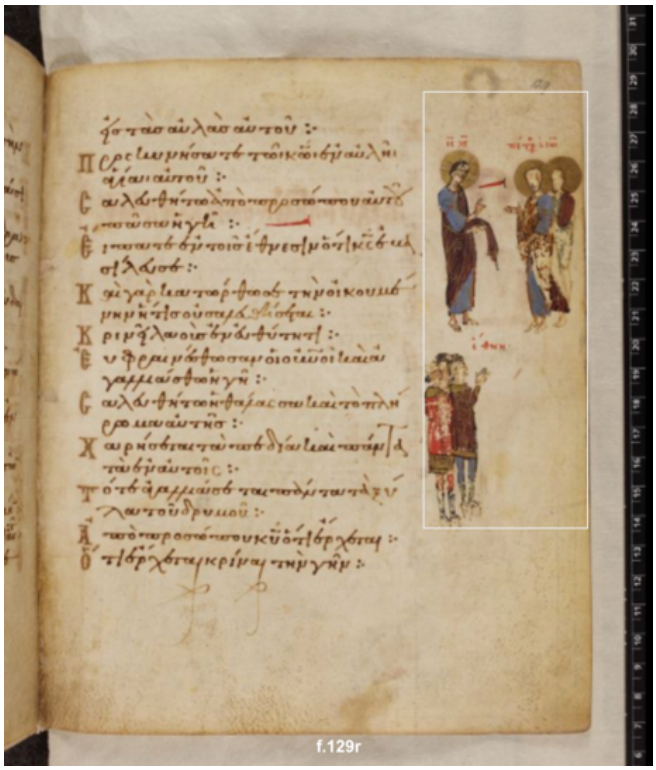
Çatısında da bir kaidenin üzerinde, sapın iki tarafına simetrik olacak şekilde yerleştirilmiş *palmeti* andıran bezemesi olan altın rengi haç işareti bulunmaktadır (Der Nersessian, 1970, s.26).

İsa'nın enkarnasyonu olan bu kutsal olaya göklerden de bir göksel varlık tanıklık etmektedir. İçinde altın rengi bir yıldız olan mavi yarım kubbeden, her iki elini açmış İsa'ya uzatmakta olan bu figür, olaydaki göksel müdahaleyi betimlemektedir. Altın rengi kanatları açık, uçuş halinde ve dinamik bir pozisyonda tasvir edilmiştir. Mavi rengi tunik ve pembe tonlarında khlamys giymiştir. Bedeninin yarısı gözükmemektedir. Yüzü zarar görmüştür.

Yerde yatan figürler İsa'nın mezarını koruyan Roma askerleri olup, birbirlerine yaslanır biçimde uykudalardır. İsa dirilince uyanırlar. Her iki figürün de mızrağı vardır, bir tanesinde ise altın rengi kalkan da mevcuttur. Giysileri kırmızı ve altın rengi işlemeleri olan mavi tunik ve pantolondan oluşur. İzleyiciye göre soldaki asker figürü sağ dizini hafif kırmış sol ayağını da ileriye uzatmış biçimde tasvir edilmiştir. Sağdaki asker ise her iki dizini de hafif kırmış biçimde yatmaktadır.



Resim 132. İsa'nın Enkarnasyonu, f.32v – 1 (detay).



Resim 133. Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük görev), f.129r.

Katalog No: 54

Sahne adı: Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük görev)

Folyo No: f.129r

Mezmur: 96:10

Transkripsiyon: “ Εἴπατε ἐν τοῖς ἔθνεσιν ὅτι κ(ύριο)ς ἐβασίλευσε·
Καὶ γὰρ κατώρθωσε τὴν οἰκουμένην ἥτις οὐ σαλευθήσεται·
Κρινεῖ λαοὺς ἐν εὐθύτητι· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Uluslara, “RAB egemenlik sürüyor” deyin.*

Dünya sağlam kurulmuş, sarsılmaz.

*O halkları adaletle yargılar.****”***

Kaynaklar:

Matta 28:18-20 ***“18*** *İsa yanlarına gelip kendilerine şunları söyledi: “Gökte ve yeryüzünde bütün yetki bana verildi.* ***19*** *Bu nedenle gidin, bütün ulusları öğrencilerim olarak yetiştirin; onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’un adıyla vaftiz edin;* ***20*** *size buyurduğum her şeye uymayı onlara öğretin. İşte ben, dünyanın sonuna dek her an sizinle birlikteyim.”****”***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının alt köşesindedir.

Resim üzerindeki metin: 1. “IC XC”, 2. “ Πέτρο(ς) (καὶ) ᾽Ιω(άννης), 3. “ ἔθνη ”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “İsa Mesih”, 2. “Petrus ve Yuhanna”,
3. “Milletler”

Resim çözümlemesi: Mezmur 96:10 Tanrı’nın egemenliğinin ve dünyanın onun sağlam temelleri üzerine kurulduğundan bahseder. Matta 28:18’de ise İsa, “*Gökte ve yeryüzünde bütün yetki bana verildi.*” diyerek, kendisinin de bu ilahi egemenliği paylaştığını ve Tanrı’nın Krallığının temsilcisi olduğunu söyler. Mezmur 96:10 Tanrı’nın gücünün ve adaletinin tüm uluslara duyurulması gerektiği mesajını verir. Matta 28:18-20’de İsa enkarnasyonundan sonra, havarileriyle olan son buluşmasında “gidin ve bütün ulusları öğrencilerim yapın” diyerek dünya genelinde öğretilerini yayma görevini verir. Resim, iki metin (Mezmur ve İncil Ayeti) arasındaki ilişkiyi gösterir niteliktedir.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resim İsa’nın havarilere talimatlarını ilettiği “Büyük Görev” anını temsil etmektedir. Resimdeki tasvirler, İsa’nın otoritesini ve havarilere dünya geneline ulaşmaları için verdiği görevi simgeliyor. Sahnede İsa, karşısında iki havari (Petrus ve Yuhanna) ve hemen yakınlarında milletleri temsil eden insan figürleri yer almaktadır (Der Nersessian, 1970, s.47). İsa’nın el hareketi, bir öğretmen ya da bir otorite figürü olarak konuşmasını ya da bir emir vermesini simgelemektedir. Resmin üst kısmı ve alt kısmı arasında hiyerarşik bir düzen mevcuttur. Üstte tasvir edilen İsa figürü havarilere ve aşağıda yer alan insan figürlerine göre daha büyüktür. Alttaki bir grup insan topluluğu ise daha küçük ve alt sırada yer almaktadır. Bu, figürler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ve İsa’nın otoritesini vurgulamaktadır.

İsa ¾ profilde resmedilmiştir. Sağ eli havada ve havarilerine emir verirken gösterilmiştir. Sol elinde ise kutsal öğretisinin simgesi bir parşömen tutmaktadır. İsa, mavi bir himation ve erguvan rengi khlamys giymiştir. Giysisinin kıvrımları altın rengi çizgilerle zenginleştirilmiştir. İsa’nın karşısında, ¾ profilden resmedilen iki havari bulunmaktadır. Öndeki havari Petrus arkadaki ise Yuhanna’dır. Her ikisi de İsa’nın sözlerine derin bir saygı duyarak dikkatle ona kulak veriyor gibidirler.

Havarilerin renklerinde bazı aşınmalar mevcuttur. Son olarak aşağıda üç insan figürü yer almaktadır. Bu figürler farklı toplumların çeşitli kesimlerini temsil etmektedirler.

En öndeki figür ellerini açarak İsa'ya doğru başını kaldırarak saygı gösterir bir pozisyondadır. Renk paletinde kırmızı, erguvan rengi ve mavi renk mevcuttur. Giysilerinde de altın rengi süslemeler vardır.



Resim 134. Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük görev), f.129r – 1 (detay).



Resim 135. Göğe Yükseliş, f.16v.

Katalog No: 55

Sahne adı: Göğe Yükseliş

Folyo No: f.16v

Mezmur: 18:10

Transkripsiyon: “ Καὶ ἐπέβη ἐπὶ χερουβὶμ καὶ ἐπετάσθη·
᾽Επετάσθη ἐπὶ πτερύγων ἀνέμων· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Bir Keruv’a binip uçtu,*

*Rüzgâr kanatlar takarak hızla geldi.***”**

Kaynaklar:

> **Elçilerin İşleri 1:9-11** ***“9*** *İsa bunları söyledikten sonra, onların gözleri önünde yukarı alındı. Bir bulut O’nu alıp gözlerinin önünden uzaklaştırdı.* ***10*** *İsa giderken onlar gözlerini göğe dikmiş bakıyorlardı. Tam o sırada, beyaz giysiler içinde iki adam yanlarında belirdi.* ***11*** *“Ey Celileliler, neden göğe bakıp duruyorsunuz?” diye sordular. “Aranızdan göğe alınan İsa, göğe çıktığını nasıl gördünüzse, aynı şekilde geri gelecektir.”****”**

Hezekiel 1:4-28 ***"4*** *Kuzeyden esen kasırganın göz alıcı bir ışıkla çevrelenmiş, ateş saçan büyük bir bulutla geldiğini gördüm. Ateşin ortası ışıldayan madeni andırıyordu.* ***5*** *En ortasında insana benzer dört canlı yaratık duruyordu;* ***6*** *her birinin dört yüzü, dört kanadı vardı.* ***7*** *Bacakları dimdikti, ayakları buzağı ayağına benziyor ve cilalı tunç gibi parlıyordu.* ***8*** *Dört yanlarında, kanatların altında insan elleri vardı. Dördünün de yüzleri, kanatları vardı.* ***9*** *Kanatları birbirine değerek dosdoğru ilerliyor, ilerlerken sağa sola dönmüyordu.* ***10*** *Her yaratığın dört yüzü vardı: Önde dördünün yüzü insan yüzüne, sağda dördünün aslan yüzüne, solda dördünün öküz yüzüne, arkada dördünün kartal yüzüne benzer bir yüzü vardı.* ***11*** *Yüzleri böyleydi. Kanatları yukarıya doğru açılmıştı. Her yaratığın iki kanadı yanda öbür yaratıkların kanadına değiyor, iki kanatla da bedenlerini örtüyordu.* ***12*** *Her biri dosdoğru ilerliyordu. Ruhları onları nereye yönlendirirse, sağa sola sapmadan oraya gidiyorlardı.* ***13*** *Canlı yaratıkların görünüşü yanan ateş közleri ya da meşale gibiydi. Ateş yaratıkların ortasında hareket ediyordu; ışık saçıyor ve içinden şimşekler çakıyordu.* ***14*** *Yaratıklar şimşek çakar gibi hızla ileri geri gidip geliyorlardı.* ***15*** *Bu dört yüzlü yaratıklara bakarken, her birinin yanında, yere değen bir tekerlek gördüm.* ***16*** *Tekerleklerin görünüşü ve yapısı şöyleydi: Sarı yakut gibi parlıyorlardı ve dördü de birbirine benziyordu. Görünüşleri ve yapılışları iç içe girmiş bir tekerlek gibiydi.* ***17*** *Hareket edince yaratıkların baktıkları dört yönden birine doğru sağa sola sapmadan ilerliyordu.* ***18*** *Tekerleklerin kenarı yüksek ve korkunçtu; hepsi çepeçevre gözlerle doluydu.* ***19*** *Canlı yaratıklar hareket edince, yanlarındaki tekerlekler de hareket ediyordu; yaratıklar yerden yükseldikçe, tekerlekler de onlarla birlikte yükseliyordu.* ***20*** *Ruhları onları nereye yönlendirirse oraya gidiyorlardı. Tekerlekler de onlarla birlikte yükseliyordu. Çünkü yaratıkların ruhu tekerleklerdeydi.* ***21*** *Yaratıklar hareket ettiğinde onlar da hareket ediyor, yaratıklar durduğunda onlar da duruyor, yaratıklar yerden yükseldiğinde onlar da yükseliyordu. Çünkü yaratıkların ruhu tekerleklerdeydi.* ***22*** *Kubbeye benzer, billur gibi parlak ve korkunç bir şey canlı yaratıkların başları üzerine yayılmıştı.* ***23*** *Kubbenin altında kanatlarının biri öbürünün kanatlarına doğru açılmıştı. Her birinin bedenini örten başka iki kanadı vardı.* ***24*** *Yaratıklar hareket edince, kanatlarının çıkardığı sesi duydum. Gürül gürül akan suların çağıltısını, Her Şeye Gücü Yeten'in sesini, bir ordunun gürültüsünü andırıyordu. Durunca kanatlarını indiriyorlardı.* ***25*** *Kanatları inik dururken, başları üzerindeki kubbeden bir ses duyuldu.* ***26*** *Başları üzerindeki kubbenin üstünde lacivert taşından yapılmış tahta benzer bir nesne vardı. Yüksekte, tahtı andıran nesnede insana benzer biri oturuyordu.* ***27*** *Gördüm ki, beli andıran kısmının yukarısı içi ateş dolu maden gibi ışıldıyordu, belden aşağısı ateşe benziyordu ve çevresi göz alıcı bir ışıkla kuşatılmıştı.* ***28*** *Görünüşü yağmurlu bir gün bulutların arasında oluşan gökkuşağına benziyordu. Öyleydi çevresini saran parlaklık.****"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. " ἡ ἀνάλη(ψι)ς , 2. "… XC"

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. "Yükseliş", 2. "… Mesih"

Resim çözümlemesi: Mezmur 18:10 ayetinde Tanrı'nın yüce gücünü ve kudretini sembolize eden görkemli bir imgeden bahseder. Bu ayette bahsedilen "kherub", Tanrı'nın huzurunda hizmet eden bir göksel varlıktır ve genellikle Tanrı'nın kudreti ve yüceliğiyle ilişkilendirilir. Tanrı'nın "kherub'a binip uçması" ve "rüzgâr kanatlar takarak hızla gelmesi", onun sınırsız gücünü, hızını ve her yere ulaşabilme yeteneğini simgeler. Resimde İsa'nın mandorlasını yukarıda iki göksel varlık aşağıda ise iki adet kherub taşımaktadır.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde İsa merkezi bir konumda ve göğe yükselişinin önemini vurgularcasına en yüksek noktada yer alıyor. Üstte iki göksel varlık, altta Kherub ve Seraph kanatları açık bir şekilde İsa'yı taşıyor gibi gösterilmiştir, bu da onların göğe yükseliş eylemini desteklediklerinin bir göstergesidir. Bu göksel varlıklar simetrik bir düzen içinde konumlandırılmıştır, bu da resmin dengesini ve düzenini sağlamaktadır. Arka plan nispeten sade tutularak, figürlerin ve olayın önemi öne çıkarılmıştır. Kullanılan renk paleti, özellikle İsa'nın çevresindeki mandorlanın mavi tonları, göksel bir atmosfer yaratmaktadır. Aşağıda Zeytin Dağı'nı temsil eden bir tepe (Barber, 2000a) ve üzerinde zeytin ağacı vardır.

İsa oval bir mandorlanın içindedir. Frontal pozisyonda resmedilen İsa sağ eliyle takdis işareti yaparken sol dizinin üzerinde de bir İncil taşımaktadır (Der Nersessian, 1970, s.21). İsa bir tahtta oturur biçimde başında kutsallığı sembolize eden altın yaldızlı halesi ile tasvir edilmiştir. İsa'nın yüzü ve mandorlası hasara uğramıştır.

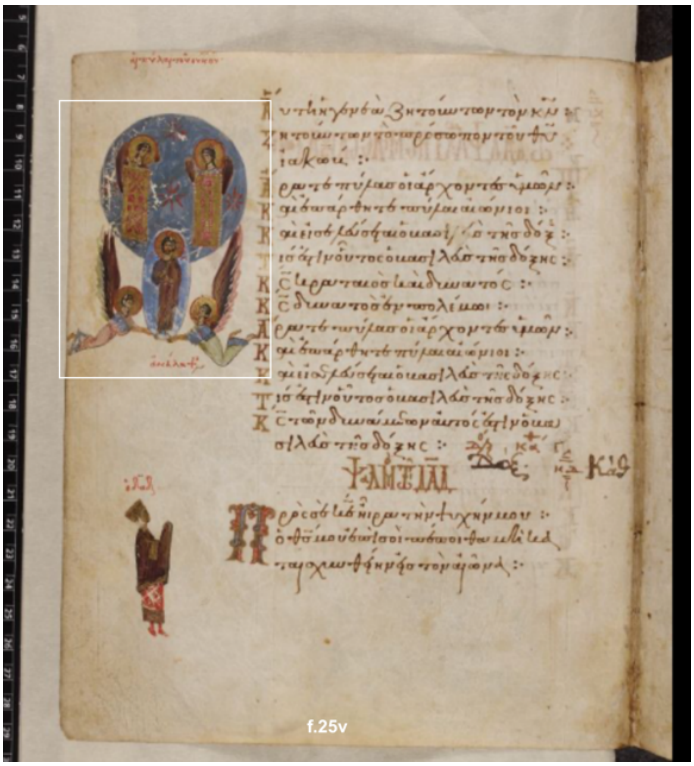
Mandorlayı taşıyan yukarıdaki iki göksel varlık ve aşağıdaki Kherub ve Seraph dikkat çekici büyük kanatlarla resmedilmiştir, bu da onların göksel doğasını ve hızlarını vurgulamaktadır. Bizans sanatında meleklerin yapı ve görevlerinin tanımlanmasında kanatlar büyük önem taşır (Doğan ve Ünser, 2011, s.205). Resimdeki Kherub ve Seraphların dört adet kanadı vardır. İkisi ile bacaklarını örtmektedirler, diğer ikisi ise açık haldedir. Kanatlarındaki çizgiler ve uçlarındaki kırmızı mavi renkler onlara hareket hissi vererek göğe yükselişin dinamik doğasını desteklemektedir. Kutsal yazılarda kherubların kanatlarının çok sayıda gözle kaplı olduğu ifade edilirken, sanatsal temsillerinde bu gözlere her daim rastlanmaz.

Bunun yanı sıra, göksel ile dünyevi alemler arasında iletişim kurduğuna inanılan tekerleklerin (Hezekiel 1:15-21) genellikle kherubların ayaklarının altında veya çevresinde konumlandığı belirtilir, fakat bu detay da sanatsal betimlemelerde daima bulunmaz (Doğan ve Ünser, 2011, s.207).

Sahnenin altında yer alan zeytin ağacı dünyevi alandaki varlığın bir göstergesi gibidir. Olduk zarar gören ağacın dallarında zeytinler vardır.



Resim 136. Göğe Yükseliş, f.16v – 1 (detay).



Resim 137. Göğe Yükseliş, f.25v.

Katalog No: 56

Sahne adı: Göğe Yükseliş

Folyo No: f.25v

Mezmur: 24:7

Transkripsiyon: “ ᾎρατε πύλας οἱ ἄρχοντες ὑμῶν·
Καὶ ἐπάρθητε πύλαι αἰώνιοι·
Καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξ(ης)· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Kaldırın başınızı, ey kapılar!*
Açılın, ey eski kapılar!
*Yüce Kral girsin içeri!***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının üst kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “αἱ πύλαι τοῦ ου(ρα)νοῦ, 2. “ἀνάληψ(ι)ς„

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Cennetin kapıları”, 2. “Yükseliş”

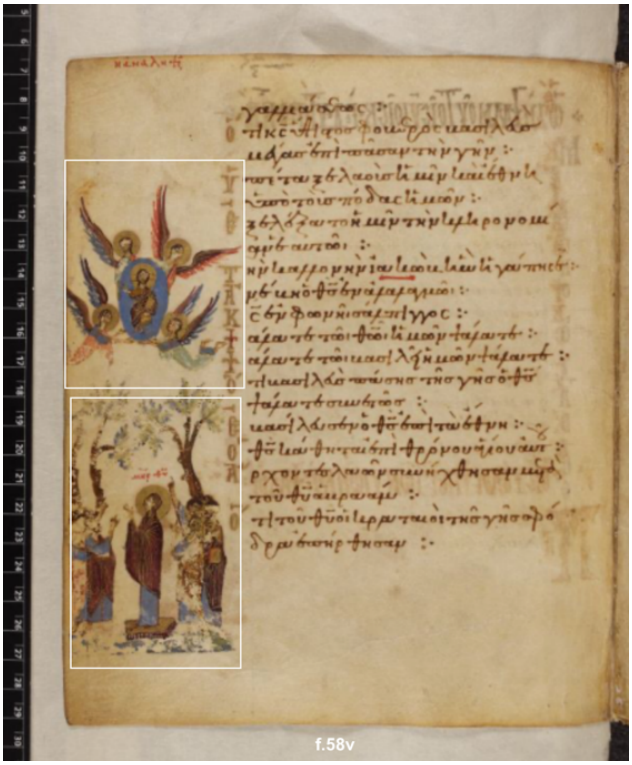
Resim çözümlemesi: Elçilerin İşleri 1:9-11, İsa'nın göğe yükselişi ve göksel krallığa kabul edilişinin somut bir anlatımını sunarken, Mezmur 24:7 ise bu tür bir kutsal girişin daha genel ve sembolik bir betimlemesini sunmaktadır. Mezmur 24:7, Tanrı'nın yüceliğini ve egemenliğini sembolize eden kudretli bir krallık girişini betimler. Bu ayet, Tanrı'nın krallığının kapılarının İsa için açılmasını temsil eder.

Bu kompozisyon, merkezdeki İsa'nın figürünü çevreleyen, simetrik bir düzenle yerleştirilmiş göksel varlıklarla göze çarpmaktadır. İsa, frontal pozisyonda mavi renkli bir mandorla içinde tasvir edilmiştir. Mandorla göklerin bir temsili olan dairesel alana girmektedir. İsa sağ eliyle takdis işareti yapmaktadır ve sol elinde parşömen tutmaktadır.

Meleklerin konumlandırılması, denge ve dinamizmi aynı anda yansıtır. Yukarıdaki iki göksel varlık, İsa'yı gökyüzüne doğru yükseltirken, alttaki iki göksel varlık da de kompozisyonun dinamizmini artırarak yükselişi destekler bir biçimde konumlanmıştır. Yukarıdaki, içinde kırmızı yıldızlar olan mavi dairesel alanda iki göksel varlık göklerin krallığının giriş kapısının ardında beklemektedir. Bu iki adet dikdörtgen kapı altın rengindedir ve kırmızı geometrik desenlerle süslenmiştir. Kapıların arkasında bekleyen göksel varlıkların kanatları kapalıdır ve birbirlerine bakmaktadırlar. İsa'nın mandorlasını taşıyan aşağıdaki iki göksel varlık ise ¾ profilden uçarken resmedilmişlerdir. Başları yukarıdaki İsa'ya dönüktür. Kanatları yukarı doğru açıktır ve dizleri kırılmış ayakları havadadır. Kanatlarında, kahverengi ve siyah tonları kullanılmıştır. Uçlarında ise pembe ve yeşil renkler vardır. Kanatların bu şekilde resmedilmesi, göksel varlıkların hem yerçekimine meydan okuyan hafifliğini hem de ağırlıklarını göstermektedir.



Resim 138. Göğe Yükseliş, f.25v – 1 (detay).



Resim 139. Göğe Yükseliş, f.58v.

Katalog No: 57

Sahne adı: Göğe Yükseliş

Folyo No: f.58v

Mezmur: 47:5

Transkripsiyon: “ ᾽Ανέβη ὁ θ(εὸ)ς ἐν ἀλαλαγμῷ·
Κ(ύριο)ς ἐν φωνῇ σάλπιγγος· **„**

Transkripsiyonun çevirisi: “*RAB Tanrı sevinç çığlıkları,*
Boru sesleri arasında yükseldi.”

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjında orta ve alt kısımdadır.

Resim üzerindeki metin: 1. “ ἡ ἀνάληψις, 2. “ μ(ητη)ρ θ(εο)υ „

Resim üzerindeki metnin çevirisi: 1. “Yükseliş”, 2. “Tanrı Annesi”

Resim çözümlemesi: Mezmur 47:5'teki "*RAB Tanrı sevinç çığlıkları, boru sesleri arasında yükseldi"* ifadesi, Tanrı'nın yüceltilmesi ve O'nun zaferinin kutlanması temasını barındırır. Mezmurda Tanrı'nın zaferi alkışlar ve boru sesleriyle kutlanırken, İsa'nın göğe yükselişi de dirilişle kazandığı zaferin sonucu olarak kutlanır.

Açık bir kompozisyon olan bu resimde İsa mavi mandorlanın içinde frontal pozisyonda otururken tasvir edilmiştir. İsa meleklere nazaran daha küçük resmedilmiştir. İsa'nın mandorlasını taşıyan ikisi yukarıda ikisi aşağıda olmak üzere toplamda dört adet göksel varlık bulunmaktadır. Göksel varlıkların kanatları, hareket duygusu yaratmak için enerjik ve renkli bir şekilde tasvir edilmiştir. Pozisyonları ve bakışları, gökler ve yeryüzü arasındaki bağlantıyı vurgulamak ve bu ilahi olaya tanıklık ettiklerini gösterir biçimdedir.

Resimdeki renk kullanımında, özellikle mavi ve altın tonlarının yanı sıra kırmızı ve yeşil gibi kontrast renklerin olması tasvirin dikkat çekiciliğini artırmaktadır.

İkinci resimde Meryem altın rengi bir minderi olan incilerle süslü podest üzerinde İsa'nın yükselişine bakarken ellerini yukarı doğru açmış dua etmektedir. Meryem'in çevresinde havariler vardır. Havariler elleriyle yükselen İsa'yı işaret etmektedirler. Meryem ve havarilerin etrafında ağaçlar vardır. Havariler arasında solda Pavlus, sağda Petrus ve onun yanında da altın rengi bir İncil kitabını tutan havari durmaktadır (Der Nersessian, 1970, s.31). Bu resim oldukça renk kaybına uğramıştır.



Resim 140. Göğe Yükseliş, f.58v – 1 (detay).



Resim 141. Göğe Yükseliş, f.58v – 2 (detay).



Resim 142. Göğe Yükseliş, f.71r.

Katalog No: 58

Sahne adı: Göğe Yükseliş

Folyo No: f.71r

Mezmur: 57:5

Transkripsiyon: “ ῾Υψώθητι επὶ τοὺς οὐ(ρα)νοὺς ὁ θ(εὸ)ς· Καὶ ἐπὶ πᾶσαν τὴν γῆν ἡ δόξα σου· ”

Transkripsiyonun çevirisi: **“***Yüceliğini göster göklerin üstünde, ey Tanrı, Görkemin bütün yeryüzünü kaplasın!***”**

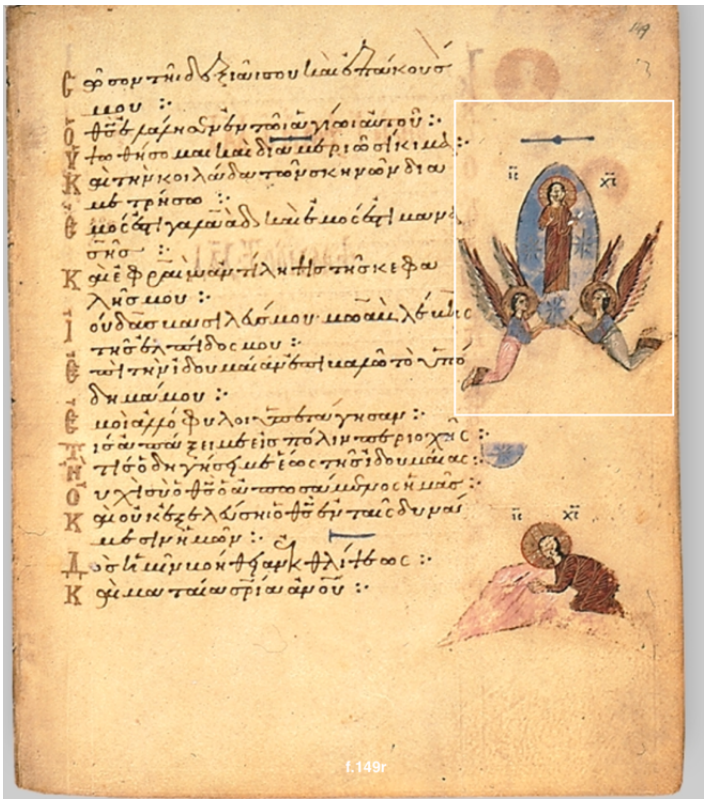
Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjında üst kısımdadır.

Resim çözümlemesi: Mezmur’daki ifade, Tanrı’nın yüceliğinin göklere kadar ulaştığını, yani en yüksek seviyede olduğunu belirtir. İsa’nın göğe yükselişi ise, bu yüceliğin bir tezahürü olarak kabul edilebilir. Bu folyodaki göğe yükseliş resminde aşağıda Davud bulunmaktadır. Aslında Davud bu olayın kehanetini açıklıyor gibidir.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde karakterlerin pozisyonları ve meleklerin İsa'yı çevrelemesi, simetrik ve merkezi bir düzeni yansıtır. Bu düzen, gözün kompozisyonun merkezine çekilmesini sağlar ve kutsal figürün önemini artırır. İsa merkezde bir mandorlanın içerisinde frontal pozisyonda oturmaktadır. Ancak İsa göksel varlıklardan daha küçük olarak tasvir edilmiştir. Sağ eliyle takdis işareti yaparken sol elinde bilgeliğinin ve kutsal öğretisinin simgesi bir parşömen rulo taşımaktadır. Göksel varlıkların kanatları açıktır ve hareket halindedir.



Resim 143. Göğe Yükseliş, f.71r – 1 (detay).



Resim 144. Göğe Yükseliş, f.149r.

Katalog No: 59

Sahne adı: Göğe Yükseliş

Folyo No: f.149r

Mezmur: 108:7

Transkripsiyon: “
ὁ θ(εὸ)ς ἐλάλησεν ἐν τῷ ἁγίῳ αὐτοῦ·
Ὑψωθήσομαι καὶ διαμεριῶ σίκιμα·
Καὶ τὴν κοιλάδα τῶν σκηνῶν δια-
μετρήσω· **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Tanrı şöyle konuştu kutsal yerinde:*

“Şekem’i sevinçle bölüştürecek,

*Sukkot Vadisi’ni ölçeceğim.”***”**

Kaynaklar: Mezmur 108:7 doğrudan bir kaynakla eşleşmez.

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

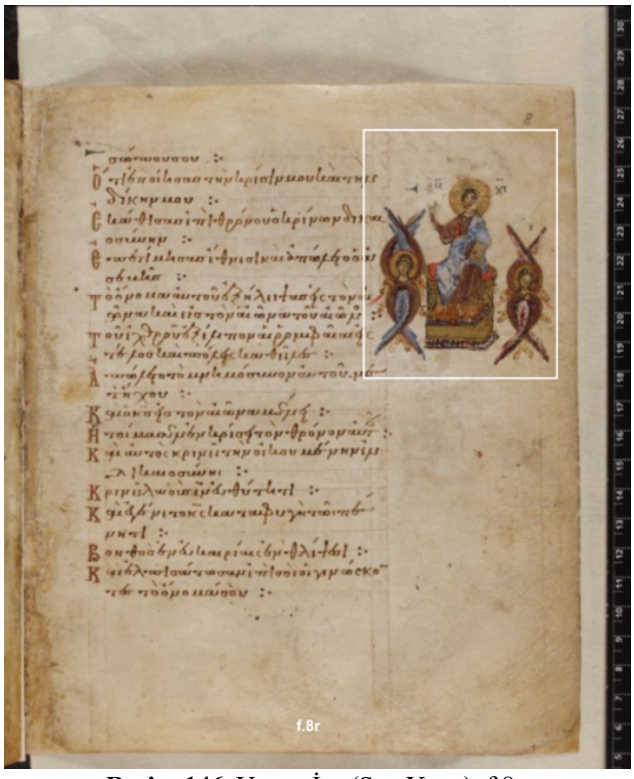
Resim çözümlemesi: Mezmur 108:7 Tanrı’nın toprak vaadi ve halkına olan sadakatiyle ilgili bir içeriktir. Mezmur’da Tanrı’nın halkına verdiği destek ve vaatler, İncil’de yer alan İsa’nın göğe yükselişiyle tamamlanacaktır.

İsa’nın göğe yükselmesi, Hıristiyan inancında Tanrı’nın insanlık için hazırladığı kurtuluşun önemli bir bileşenidir ve Tanrı’nın halkına sunduğu desteğin en önemli olayı olarak görülmektedir. İsa’nın göğe yükselişi, Tanrı’nın insanlarla olan bağını ve halkına olan sadakatini simgeler. Mezmur’daki vaatlerin gerçekleşmesi ve İsa’nın göğe yükselişi, Tanrı’nın sadakatinin somut göstergeleri olarak algılanabilir. Böylelikle resim ve metin arasında bir ilişki kurmak mümkündür.

Kapalı kompozisyon olan ve İsa’nın göğe yükselişini anlatan bu sahnede, İsa içinde üç adet yıldız olan mavi bir mandorlada frontal pozisyonda durmaktadır. Sağ elini kaldırmıştır ve sol elinde de kutsal öğretisinin sembolü olan parşömeni tutmaktadır. Mandorla iki göksel varlık tarafından göğe yükseltilmektedir. İsa’nın yukarı doğru yönelmiş bedeni ve göksel varlıkların mandorlanın altından İsa’yı çevrelemesi, göğe yükselişin dinamikliğini yansıtmaktadır. İsa merkezde konumlandırılmıştır ve melekler de dengeli bir simetri ile yanlarda durmaktadırlar. Resimde oldukça canlı bir renk paleti vardır. İsa’nın giysisindeki erguvan rengi ve altın tonları, krallığını ve ilahiliğini temsil etmektedir. Göksel varlıkların giysileri ve kanatları ise daha yumuşak renklerde tasvir edilmiş, bu da onların gökselliklerini ve saf doğalarını vurgulamaktadır. Resimde çizgilerin kullanımı, figürlerin formunu tanımlamak için ve figürlerin giysilerindeki kıvrımlar gibi detayları ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Çizgilerin hassas bir biçimde uygulanışı da figürlerin giysilerinde ve meleklerin kanatlarında zarif bir hareket hissi uyandırmaktadır. Çizgiler sayesinde göksel varlıkların kanatları detaylı bir biçimde çizilmiş ve her bir tüy dikkatlice işlenmiştir. Profilden tasvir edilen göksel varlıkların yüzleri yukarıda yer alan İsa’ya doğru yönelmiştir. İzleyiciye göre soldaki göksel varlığın üzerinde mavi himation ve açık pembe tonlarında khlamys bulunmaktadır. Ayaklarında ise sandalet vardır. Sağdaki göksel varlığın üzerinde ise mavi himation ve açık mavi tonlarında khlamys bulunmaktadır. Her ikisinin de altın yaldızlı halesi mevcuttur.



Resim 145. Göğe Yükseliş, f.149r – 1 (detay).



Resim 146. Yargıç İsa (Son Yargı), f.8r.

Katalog No: 60

Sahne adı: Yargıç İsa (Son Yargı)

Folyo No: f.8r

Mezmur: 9:4

᾽Οτι ἐποίησας τὴν κρίσιν μου καὶ τὴν
δίκην μου·
᾽Εκάθισας ἐπὶ θρόνου ὁ κρίνων δικαι-
οσύνην·

Transkripsiyon: “ **”**

Transkripsiyonun çevirisi: “*Çünkü hakkımı, davamı sen savundun,*

Adil yargıç olarak tahta oturdun.”

Kaynaklar:

> **Matta 25:31** ***“31*** *“İnsanoğlu kendi görkemi içinde bütün melekleriyle birlikte gelince, görkemli tahtına oturacak.”*

> **Romalılar 14:10** ***“10*** *Sen neden kardeşini yargılıyorsun? Ya sen, kardeşini neden küçümsüyorsun? Tanrı’nın yargı kürsüsü önüne hepimiz çıkacağız.”*

> **2. Korintliler 5:10** ***"10*** *Çünkü bedende yaşarken gerek iyi gerek kötü, yaptıklarımızın karşılığını almak için hepimiz Mesih'in yargı kürsüsü önüne çıkmak zorundayız.* ***"***

> **Vahiy 20:11-15** ***"11*** *Sonra büyük, beyaz bir taht ve tahtta oturanı gördüm. Yerle gök önünden kaçtılar, yok olup gittiler.* ***12*** *Tahtın önünde duran küçük büyük, ölüleri gördüm. Sonra kitaplar açıldı. Yaşam kitabı denen başka bir kitap daha açıldı. Ölüler kitaplarda yazılanlara bakılarak yaptıklarına göre yargılandı.* ***13*** *Deniz kendisinde olan ölüleri, ölüm ve ölüler diyarı da kendilerinde olan ölüleri teslim ettiler. Her biri yaptıklarına göre yargılandı.* ***14*** *Ölüm ve ölüler diyarı ateş gölüne atıldı. İşte bu ateş gölü ikinci ölümdür.* ***15*** *Adı yaşam kitabına yazılmamış olanlar ateş gölüne atıldı.* ***"***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının üst kısmındadır.

Resim çözümlemesi: Mezmur 9:4'te, Tanrı'nın adil bir hâkim olarak Davudun haklarını ve davasını destekleyip koruduğu anlatılır. Tanrı'nın adaletine ve koruyucu gücüne olan inanç vurgulanır. Bu, Tanrı'ya olan derin bir güven ve O'nun adaletine olan sarsılmaz inancı ifade etmektedir. Son yargı kavramı ise, Tanrı'nın adaletinin nihai tezahürü olarak kabul edilir. Son yargılamada herkesin eylemlerine göre adil bir yargılamaya tabi tutulacağı vurgulanır. Mezmur 9:4 ile son yargı sahnesi arasında bir bağ kurmak mümkündür çünkü her iki durumda da Tanrı'nın adil bir hâkim olduğu, adaleti sağladığı ve kötülüğü cezalandırdığı vurgulanır. Mezmur 9:4'teki Davud'un bireysel adalet talebi, Tanrı'nın tüm insanlığı kapsayacak şekilde genişletilmiş adil yargılamasının bir öncüsü olarak görülebilir. Tanrı'nın adaletinin sadece bireysel durumlarla sınırlı olmadığını tüm insanlığı kapsayacak şekilde uygulandığını gösterir.

Kapalı kompozisyon olan bu resimde son yargı sahnesinin bir tasviri yer almaktadır. Tasvirde tahtta oturan İsa, her iki yanında da Hıristiyan ve Yahudi geleneğinde Tanrı'nın tahtını koruyan ve onun huzurunda hizmet ettiğine inanılan kherublar bulunmaktadır. Resimdeki simetrik kompozisyon düzeni, renk kullanımı ve altın yaldızlar görsel açıdan oldukça çarpıcıdır. Figürlerin yerleşimi ve çevreleriyle olan ilişkileri de sembolik anlamlar taşımaktadır ve bu resmin bütünsel okumasına katkıda bulunmaktadır.

İsa dini otoritenin, kutsallığın ve son yargının ciddiyetiyle merkezi ve yüce bir konumda, *Pantokrator* pozisyonda, bir eliyle kutsama işareti yaparken diğer elinde İncil tutar şekilde tahtta otururken tasvir edilmiştir.

Bu tasvir, İsa'nın evrenin hükümdarı ve insanlığın son yargıcı olmasını vurgular. İsa'nın yüz ifadesi ciddi ve otoriter gözükmektedir. Bu onu son yargılama görevini yerine getiren kutsal ve adil bir hâkim konumuyla ön plana çıkarmaktadır.

Biçim açısından İsa ve tahtın her iki yanındaki kherublar, hiyerarşik bir düzenle tasvir edilmiştir. İsa en büyük ve en etkileyici figür olarak, merkezde ve tahtta otururken gösterilmiştir. Kherublar ise daha küçük ve İsa'ya hizmet eder vaziyettedir.

Resimde çizgi kullanımı oldukça nettir. Bu da figürlerin ve nesnelerin sınırlarını belirgin kılarak formlarının belirginleşmesini sağlamıştır. Özellikle kıyafetlerin kıvrımları ve tahtın detayları dikkat çekici çizgilerle işlenmiştir.

Göksel krallığın ve yargıç olarak konumunun güçlü bir görsel ifadesi olan bu resimde, İsa frontal pozisyondadır. Sağ eliyle yargılama jesti yapmaktadır. Sol elinde ise bir kitap bulunmaktadır. Erguvan rengi bir himation ve mavi sağ kolu açıkta bırakan bir khlamys giymiştir. İsa'nın tahtı kutsal mekânın bir simgesidir. Altın rengi tahtında kırmızı bir minder ve değerli taşlarla süslenmiş bir ayak taburesi vardır. Taht süslemeli bir kaidenin üzerindedir.

Kherub ve Seraphlar dört kanatları ve insan yüzleriyle dikkat çekicidir. Bu göksel varlıklar frontal pozisyondadırlar. Elleri, ayakları ve kanatlarının tam ortasında görülen ağzından ateş çıkan hayvan başları bulunmaktadır. Ellerini açmış olan Kherub ve Seraph da farklı yöne bakmaktadır. Bu onların her yöne dikkat ettiğini ve Tanrı'nın tahtının her tarafını koruduklarını düşündürür. İki kanatları önde, iki kanatları arkada olmak üzere toplam dört kanatları vardır ve bu kanatlar kapalıdır. İzleyiciye göre soldaki Kherubun kanatlarının ucunda mavi tüyler vardır. Sağdaki Seraph'ın ise kanatlarının ucundaki tüyler pembe tonlarındadır. Kanatların tasviri renk tonlamaları ve çizgilerle detaylandırılmıştır.



Resim 147. Yargıç İsa (Son Yargı), f.8r – 1(detay).



Resim 148. Son Yargı, f.129v.

Katalog No: 61

Sahne adı: Son Yargı

Folyo No: f.129v

Mezmur: 97:3

Transkripsiyon: “ Πῦρ ἐνώπιον αὐτοῦ προπορεύσετ(αι)·
Καὶ φλογιεῖ κύκλῳ τοὺς ἐχθροὺς αὐτοῦ· ”

Transkripsiyonun çevirisi: **“***Ateş yürüyor O’nun önünde,*

*Düşmanlarını yakıyor çevrede***”**

Kaynaklar:

> **Vahiy 19:15** **“***...Her şeye gücü yeten Tanrı’nın ateşli gazabının şarabını üreten masarayı kendisi çiğneyecek.***”**

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sol marjının orta kısmındadır.

Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

Resim çözümlemesi: Mezmur 97:3, Tanrı'nın adil ve güçlü bir hâkim olarak kötülüğü yok etme gücünü sembolize eden ateşi kullanmaktadır. Bu, Tanrı'nın kötülüğe karşı zafer kazanacağını ve adaleti sağlayacağını gösterir. Mezmur 97:3 Yeni Ahit'te İsa'nın nihai yargı ve adaleti getireceği, özellikle Vahiy Kitabı'nda dile getirilen kavramlarla paralellikler taşımaktadır.

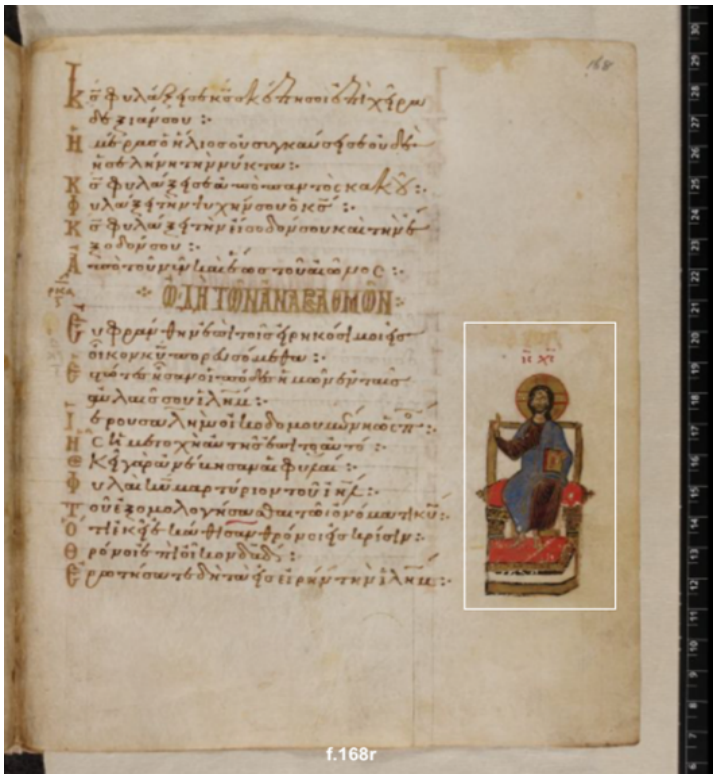
Mezmur 97:3'teki ateşin Tanrı'nın önünde yürüyüşü ve çevresindeki düşmanları yakıp kül etmesi, Tanrı'nın yargısının ve adaletinin somut bir gösterimi olacaktır. Ateşin kullanımı, Tanrı'nın huzurunda hiçbir kötülüğün ayakta kalamayacağını ve onun adaletinin tüm kötülüğü yok edeceğini simgeler.

Kapalı bir kompozisyon olan bu resimde; tahtta oturan İsa ve hemen önünde yer alan oval şeklinde alevden bir küre bulunmaktadır. Bu alev küresi Tanrı'nın yargılayıcı gücünü temsil eden dikkat çekici bir görsel unsurdur. Sahne, Mezmur 97:3 ayetiyle uyum içindedir. İsa'nın yüksek ve merkezi konumda oluşu, onun yargılayan ve egemen rolünü öne çıkarır. Aşağıda tasvir edilen ateş ise, İsa'nın otoritesinin ve adaletinin dünya genelinde etkili olduğunu simgelediğini düşünebiliriz. Renk kullanımı, özellikle ateşin kırmızısı oldukça dikkat çekicidir. Kırmızı renk, ateşi, yargıyı ve Tanrı'nın adaletinin ciddiyetini temsil etmektedir. Ateşin içinde tam olarak görülmeyen figür ya da figürler de yargılanan ruhları temsil ediyor olabilir.

Değerli taşlarla süslenmiş, kırmızı bir minderi ve açık yeşil sırtı olan bir tahtta oturan İsa, frontal pozisyondadır. Ayaklarının altında incilerle bezenmiş, kırmızı bir podest yer alır. İsa'nın halesi, onun kudretini ve kutsallığını vurgulamak içindir. Sağ elini havaya kaldıran İsa, sol eliyle de İncil tutmaktadır.



Resim 149. Son Yargı, f.129v – 1 (detay).



Resim 150. Yargı Tahtı (Son Yargı), f.168r.

Katalog No: 62

Sahne adı: Yargı Tahtı (Son Yargı)

Folyo No: f.168r

Mezmur: 122:5

Transkripsiyon: “ ῞Οτι ἐκεῖ ἐκάθισαν θρόνοι εἰς κρίσιν·
Θρόνοι ἐπὶ οἶκον Δα(υί)δ· ”

Transkripsiyonun çevirisi: ***“****Çünkü orada yargı tahtları,*
*Davud soyunun tahtları kurulmuştur.****”***

Kaynaklar:

> **Luka 1:32** ***“****32 O büyük olacak, kendisine ‘Yüceler Yücesi’nin Oğlu’ denecek. Rab Tanrı O’na, atası Davut’un tahtını verecek.****”***

Resmin sayfadaki yeri: Folyonun sağ marjının alt köşesindedir.

Resim üzerindeki metin: “IC XC”

Resim üzerindeki metnin çevirisi: “İsa Mesih”

Resim çözümlemesi: Mezmur 122:5 Kudüs'te, Davud'un kurduğu ve sonraki İsrail krallarının hüküm sürdüğü kutsal şehirde, adaletin ve yargının merkezi olan tahtlardan bahseder. "Davud soyunun tahtları" ifadesi, Davud'un soyundan gelen kralların ve liderlerin adaleti uygulama sorumluluğunu simgeler.

Bu, Tanrı'nın halkı üzerindeki yönetiminin ve adaletinin, Davud'un soyu aracılığıyla yerine getirileceği anlamındadır. Son Yargı bağlamında ele alındığında ise bu ayet daha geniş bir anlam kazanmaktadır. Luka 1:32, bu kraliyetin İsa ile devam edeceğini ve O'nun sadece dünyevi bir krallığın değil, aynı zamanda ruhani bir krallığın da lideri olacağını müjdeler. İsa'nın Davud'un soyundan gelen ve Tanrı tarafından vaat edilen kral olması ve onun beklenen adaleti sağlayacak yargılayıcı kişi olması bu folyodaki resmin Mezmur 122:5 ile olan ilişkisini güçlü bir biçimde göstermektedir.

Bu kapalı kompozisyonda İsa, frontal pozisyondadır ve kraliyeti, ilahi otoriteyi simgeleyen bir biçimde tahtta otururken tasvir edilmiştir. Takdis işareti yapması onun yargılama eylemini çağrıştırmaktadır. Sol elindeki kitap ise adaleti ve yargıyı temsil etmektedir. İsa'nın giysisinin detayları altın rengi çizgilerle belirli hale gelmiştir. Altın yaldızlı halesinin içinde kırmızı çizgilerle çizilmiş haç işareti mevcuttur. Taht ise oldukça yüksek ve dikdörtgen bir yapıya sahiptir, bu da İsa'nın üzerinde oturduğu yükseltilmiş bir pozisyonu ve dolayısıyla da onun üstünlüğünü vurgulamaktadır. İsa, kırmızı silindir biçiminde bir minderin üzerinde oturmaktadır. Tahtın alt kısmında İsa'nın ayaklarını üzerine koyduğu yüksek bir podest, tahtın geri kalanı gibi altın rengidir ve kırmızı bir minderi vardır. Tahtta siyah renk oyma veya kakma işlemeli desenler ve motifler vardır. Tahtın arka kısmı, dikdörtgen şeklinde ve İsa'nın kafasının etrafını çerçeveleyecek biçimde tasarlanmış, bu da dikkati İsa'ya ve özellikle İsa'nın başındaki altın rengi haleye çekmektedir.



Resim 151. Yargı Tahtı (Son Yargı), f.168r – 1 (detay).

5. BÖLÜM

DEĞERLENDİRME

Bizans sanatında İsa'nın hayatının tasvirine hem teolojik öğretilerin hem de dönemin sanatsal geleneklerinin derin bir yansıması olarak bakabiliriz. Bu sanat formu 4. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar uzanan İmparatorluk sürecinde, kanonik İncillerden ve kanonik olmayan ancak yine de kültürel ve ruhani açıdan zengin yazıları içeren apokrif kaynaklardan temaları bir araya getirmiştir. Hem kanonik hem de apokrif kaynaklardaki temalar aracılığıyla İsa'nın hayatının tasvir edilmesi, aynı zamanda derinlemesine öğretici ve ruhani bir uygulamaydı. Bizans sanatında, İsa'nın yaşamının temsili aynı zamanda şematize edilmiş bir sanatsal dili de içermekteydi. Sanatçılar, hemen tanınmayı sağlayan ve teolojik anlamlar taşıyan standart ikonografik formatlar kullanmışlardır. İmgeler, Hıristiyanlığın kutsal anlatılarıyla görsel olarak bağlantı kurmak için bir araçtı. İnancın bu şekilde ifadesi, Bizans İmparatorluğu'nda ortak bir kültürel ve dini kimliğin oluşmasına yardımcı olmuş ve günümüze kadar Hıristiyan sanatını etkilemeye devam eden bir miras bırakmıştır.

İsa'nın hayatından önemli olaylar özellikle de büyük Hıristiyan yortularını oluşturanlar, Bizans sanatında ana temalar olmuştur. Bunlar arasında İsa'nın Doğumu, Vaftiz, Başkalaşım, Çarmıh, Anastasis (Enkarnasyon) ve Göğe Yükseliş sayılabilir. Her yortu, çeşitli ortamlarda tekrarlanan belirli ikonografik unsurlarla tasvir edilmiştir. Bu sahneler kilise freskleriyle sınırlı kalmamış, ikonalara, resimli el yazmalarına, mozaiklere, sikkelere ve çeşitli el sanatlarına kadar uzanmıştır. Her bir araç, bu kutsal anlatıların tasvirine kendi estetik ve maddi niteliklerini getirmiştir.

Theodore Psalteri 35 adet inisyal, iki süsleme ve kenar boşluklarına yerleştirilmiş 440 adet figüratif resim içermektedir.

Resimler metinle ilişkilendirilmiş olup, metne işaret eden kırmızı veya mavi mürekkeple yapılmış çeşitli işaretlerle (bağlantılarla) desteklenmiştir. Resimlerde çeşitli temalar ele alınmıştır; bazıları Eski Ahit'e, bazıları Yeni Ahit'e, birkaçı ise apokrif metinlere, efsanelere ve hikâyelere dayanmaktadır.

Resimler sembolik ve alegorik öğeler taşımaktadır. Mezmur ayetlerindeki kavramları vurgulamak için özel karakterler tasvir edilmiştir, böylece karakterlerin özellikleri ile ayetler arasında sembolik ilişkiler oluşturulmuştur (Bkz. Katalog No: 19 - İsa, Fakir ve Zengin Adam sahnesi).

Theodore Psalteri'ndeki resimlerin, sözcük ve imge arasındaki tipolojik ilişkileri aracılığıyla bir yorum biçimi olarak işlev gördüğünden bahseden Barber (2000b, s.9), tipolojinin, genellikle bir dini metindeki figür veya olayların daha sonraki olaylar veya figürlerle önceden belirlenmiş bir ilişki içinde olduğu anlamına geldiğini vurgular. Bu ilişki, genellikle eski olayların yeni olayları önceden haber verdiği veya simgelediği şeklinde ortaya çıkar. Barber'a göre, her bir resmin kendi bağlamındaki metinle kurduğu ilişki üzerinden değerlendirilmesi gerekmektedir ve görsellerin, metinlerle sadece süslü veya dekoratif bir ilişki içinde olmayıp, aynı zamanda metinlerin yorumlanmasına yardımcı olan, onlarla içsel bir bağ kurarak anlamlandırılan öğeler olarak işlev gördüğünü bilmek gerekmektedir. Katalog çalışması yapılırken bu düşünce ile hareket edilmiştir.

5.1. RESİM – METİN İLİŞKİSİ

Tezin katalog sırası İsa'nın yaşam döngüsüne göre kronolojik biçimde oluşturulmuştur. Ancak fark edilmiştir ki el yazmasındaki resimler mezmur ayetlerinin kehanetlerine uyacak şekilde resimlenmiştir. Bu yüzden kronolojiye göre belirli bir sıraya sahip olan resimler, el yazması folyolarında birbirlerini takip etmemektedirler. Örneğin, İsa'nın Tapınağa Sunulması sahnesi f.208r'de yer almaktadır (Bkz. Katalog No: 6).

Bu folyo el yazmasının son sayfasıdır ve burada övgü içeren lirik bir kutsal metin (Ode) yer almaktadır. Bu kutsal övgü metni (Ode) 13-29:31'de: **"***Tanrım, şimdi sözüne göre kulunun esenlik içinde gitmesine izin ver; çünkü bütün insanların gözü önünde*

hazırladığın kurtuluşunu benim gözlerim gördü." sözleri geçmektedir. Bu metinle uyumlu olacak şekilde Luka 2:21-40' da geçen İsa'nın tapınağa sunulduğu zaman Şimon'un İsa'yı Mesih olarak tanıması ve ölmeden önce Mesih'i görmüş olduğu için Tanrı'ya duyduğu minnettarlığı ifade etmesi ile eşleştirilmiştir. Bu yüzden bu resim kronolojik olarak daha erken bir dönemde gerçeklemiş olsa bile el yazmasındaki metinle eşleştiği yer el yazmasının son folyosudur.

Resmin sözlü metin üzerine bir tür yorum sağladığını görmek için bir başka örnek İsa'nın İkinci Kez Şeytan Tarafından Denenmesinin temsil edildiği f.123v'dir (Bkz. Katalog No: 11). İsa tapınağın çatısında durmuş, aşağıdaki siyah renkli şeytana hitap ederken gösterilmiştir. Bu resim Mezmur 91:12'nin olduğu folyoda yer almaktadır: Mezmur'daki metinde "*Elleri üzerinde taşıyacaklar seni, ayağın bir taşa çarpmasın diye."* sözleri geçer. Şeytan tarafından söylenen metin bu sahnedeki imgeyi doğrudan Matta 4:7'ye bağlar: *"Tanrı'nın Oğluysan, kendini buradan aşağı at" dedi. "Çünkü şöyle yazılmıştır: 'Tanrı, seni korumaları için meleklerine buyruk verecek.' 'Ayağın bir taşa çarpmasın diye seni elleri üzerinde taşıyacaklar.'"* Görülüyor ki resim metnin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır.

Psalter'de bazı sahnelerde kimi kavramların kişileştirildiği, yani somut formda betimlendiği figürler de görülür. Bu tip betimlemeler, psalterdeki derin kavramları görsel olarak ifade etmek ve anlamını zenginleştirmek için kullanılmıştır. Katalogda yer alan resimlerde 7 adet kişileştirim vardır. Bunlar, İsa vaftiz olurken Şeria/Ürdün/Erden Nehri'nin kişileştirimi (Bkz. Katalog No: 10), İsa fırtınayı dindirirken rüzgârın ve denizin kişileştirimi (Bkz. Katalog No: 13), İsa Hades'ten çıktıktan sonra Kudüs şehrinin ve lahitin içinde hapis kalan Hades'in kişileştirimleri (Bkz. Katalog No: 51), Lazarus'un dirilişi sahnesinde ölülerin ruhlarını bir lahitte tutan Hades'in kişileştirimi (Bkz. Katalog No: 12), İsa Âdem ile Havva'yı ölüler diyarından kurtarırken yer alan Hades kişileştirimleri (Bkz. Katalog No: 49, Katalog No: 50).

5.2. RESSAM THEODORE VE RESİM ÜSLUBU

Theodore Psalteri üretiminden yaklaşık iki yüzyıl önce oluşturulan ve kenar resimleri içeren Khludov Psalteri'nin benzer bir koleksiyonu sunan bir tekrardır (Anderson, 1988, s.550). 11. yüzyıldan kalma iki psalterde (Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri) kristolojik resimlerin 9. yüzyıldaki Khludov Psalteri'nden türemiş olduğu ancak aralarında önemli farklar bulunduğu tartışılmaktadır. Genelde Barberini Psalteri, Khludov'a daha yakınken, Theodore Psalteri'nde daha fazla değişiklik yapılmıştır. Hem Barberini hem de Theodore Psalteri'nde benzer değişikliklerin yapılması, bu iki eserin Khludov Psalterine doğrudan değil, bu değişikliklerin zaten içerisine dahil edildiği kaybolmuş bir ara kopyaya dayandığı tezini güçlendirir (Walter, 1986, s.270). Theodore Psalteri marjinal psalterler arasındaki yerini daha önceki modellere ve elbette kuşkusuz Khludov Psalterine borçluydu. Ancak, Stoudios Manastırının bilgili keşişlerinin yönlendirmesiyle, ressam Theodore önceden belirlenmiş kategorilerdeki görüntüleri çoğaltarak antik döngüyü zenginleştirmekle yetinmeyip, başka fikirleri içeren kompozisyonları da ekleyerek resimlere yeni bir yön vermiştir. Konuların sayısı 11. yüzyıl resimli el yazmaları arasında önde gelen bir yere sahiptir (Der Nersessian, 1970, s. 107).

Theodore'un sahnelerdeki kişisel yorumları ve stil teknikleri dikkate alınmalıdır. Ressam ve yazman olarak Theodore'un sanatsal tarzı, eserlerindeki figürlerin tasvirinde ayırt edici bir özellik olarak görülüyor. Bunlar sanat eserini tanınabilir ve farklı kılan bir dizi tutarlı özelliktir. Figürlerinin yüz hatlarına derinlik vermek maksadıyla kullanılan gölgelendirme tekniği bu özelliklere bir örnektir. Theodore alnı, burnu ve gözleri gölgelendirmekle tasvirin gerçekçiliğini arttırarak aynı zamanda figürlerin ifadelerine de dikkat çekiyor diyebiliriz.

Bu teknik, sahneye bağlı olarak karakterlerde düşünceli veya melankolik bir his izlenimi yaratmaktadır (Bkz. Katalog No: 41). Figürlerde dünyevi olanı manevi olana yüceltme çabası gibi bir durum söz konusu gibi gözüküyor. Çünkü figürlerin yüz hatlarında narin ve zarif bir yapı vardır (Bkz. Katalog No: 56, Katalog No: 60, Katalog No: 62).

Uzun boyunlar ve figürlerin genel olarak ince ve zarif yapısı onlara uhrevi bir nitelik kazandırmaktadır (Bkz. Katalog No: 1 – f.56v, Katalog No: 2 – f.91v – Her iki sahnedeki Başmelek Gabriel'in boynu, Bkz. Katalog No:33, Katalog No: 42 : Çarmıhtaki İsa). Bu üslupta tasvir edilen karakterler dünyevi varoluştan uzak ve ilahi olana yakın gibi bir durumdadırlar. Theodore'un elleri uzun parmaklı ve ayakları küçük tasvir etmesi tercihi yine figürlerinin zarif ve narin yapısına katkıda bulunur (Bkz. Katalog No: 36). Tüm bu üslup özelliklerinin amacı zarafeti, asaleti ve ilahi olanı göstermek içindir. İnce bacaklar ve kollarla birlikte genel uzun vücut oranı, figürleri dikey olarak uzatmaktadır, bu da görsel olarak çarpıcıdır ve figürlerin sanki havada süzülüyormuş ya da göksel bir alemde hareket ediyormuş gibi görünmesini sağlamaktadır (Bkz. Katalog No: 10, Katalog No: 29, Katalog No: 37). Figürlerin oranlarında bazı resimlerde çarpık bir görünüm veren duruşlar da mevcuttur (Bkz. Katalog No: 15, Katalog No: 20, Katalog No: 22, Katalog No: 57, Katalog No: 58). Hem Weitzmann hem de Der Nersessian, figürlerin tarzlarında bir ruhanilik saptamışlardır. Bu iki görüşte vücut oranlarının uzatılması ve vücudun kütlesine veya hacmine az önem verilmesi, maddeden çok maneviyata odaklanıldığını ortaya koymaktadır. Barber da bu görüşe katılarak Theodore Psalteri'ndeki hassas tarzın açıkça ruhani bir nitelik taşıdığını belirtmenin yerinde olduğunu düşünmektedir (2000 s.93). Weitzmann, bu tarzın olası bir manastır kökenine işaret ederken (1967, s.211), Der Nersessian ise bu üslubu, on birinci yüzyıl manastır kültüründen esinlenen sanatın daha geniş örüntülerine dahil etmeyi uygun bulmuştur (1970, s.107).

Theodore'un bu özel anatomik seçimlerle kendini belli eden üslubu, yüksek bir ruhanilik ve uhrevilik duygusu aktarmaya hizmet eder gibidir. Sanatsal yaklaşımı, fiziksel formun genellikle ilahi nitelikleri ifade etmek için idealize edildiği dini sanatla uyumludur. Tasvirlerde kullanılan titiz işçilik eserin genel estetiğini zenginleştirmiştir.

Figürlerin ve nesnelerin ana hatlarını belirlemek için siyah mürekkep kullanımı, birden fazla amaca hizmet eden bilinçli bir seçim olabilir. Ressam Theodore ince bir fırça kullanarak her bir konturun net bir şekilde tanımlanmasını sağlamıştır (Bkz. Katalog No: 31, Katalog No: 32) Kompozisyondaki her bir öğe böylelikle görsel netlik kazanmıştır. Konturlar, figürleri arka plandan ayırmaya yardımcı olmuştur.

Giysilerdeki kumaş kıvrımlarına altın yaldız uygulanması ise özellikle dikkat çekicidir (Bkz. Katalog No: 33, Katalog No: 34, Katalog No: 59 - f.149r-1). Bu yöntem yalnızca giysilerin karmaşık ayrıntılarını vurgulamakla kalmamış, aynı zamanda kıyafetlere ihtişamlı bir görünüm de katmıştır. Altın çizgilerin yanısıra renklerin tonlarıyla da kumaş kıvrımları oldukça dikkat çekici hale getirilmiştir (Bkz. Katalog No: 36, Katalog No: 44 - f.116r - Kadınların giysileri).

Birden fazla figürün tasvir edildiği sahnelerde ise, sanatçının farklı figürlerin fizyolojik özelliklerini ve kıyafetlerini çeşitlendirme becerisi, kalabalığın ortasında bireyselliği aktarmak açısından çok önemlidir. Her figür benzersiz özelliklere sahiptir ve farklı tonları yansıtan çeşitli giysiler giymiştir (Bkz. Katalog No: 5, Katalog No: 31, Katalog No: 36). Bu çeşitlilik sadece görsel ilgi ve gerçekçilik katmakla kalmaz, aynı zamanda karakterler arasındaki sosyal, kültürel veya hiyerarşik ayrımları aktarmaya da hizmet eder. Farklı tonlar ve giysi türleri, her karakterin statüsüne işaret eder.

Genel olarak Theodore Psalteri'nde uygulanan ince konturlama, altın yaldızlama ve çeşitli üslup tekniklerinin birleşimi, sahnelerin anlatı derinliğini arttırmakla kalmıyor, aynı zamanda sanatçının ilgi çekici bir sanat eseri yaratmak için görsel unsurları kullanabilme becerisini de sergiliyor. Bu yaklaşım, her fırça darbesinin ve renk seçiminin tasvir edilen anlatıların bir amacı olduğunu akla getirmektedir. Sahnelerdeki zengin detaylar da etkileyici bir görsel hikâye anlatımı sunmaya yardımcı olmaktadır. Örneğin, İsa'nın halesinin içindeki haç işaretinde beyaz pigmentle yapılmış noktalar halinde dekoratif unsurlar vardır (Bkz. Katalog No: 21, Katalog No: 22, Katalog No: 34, Katalog No: 46, Katalog No: 49, Katalog No: 52). Bu süslemeler İsa'nın kutsallığını ve metinlerin kutsal doğasını vurgulayan saflık ve tanrısallık sembolleri olarak yorumlanabilir.

Resimlerdeki mimaride, tahtlarda, taburelerde ve masalarda koyu renk pigment ile yapılmış bitkisel motifler ve renkli noktalarla oluşturulan değerli taşlar da özenli bir süsleme işçiliğine dikkat çeker (Bkz. Katalog No: 1 - f.56v, Katalog No: 2 - f.91v, Katalog No: 3, Katalog No: 45, Katalog No: 46, Katalog No: 47, Katalog No: 60, Katalog No: 62).

İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerindeki resimlerden yola çıkarak şunu söyleyebiliriz ki; figürlerin anatomisi, fizyolojisi, figürlerin jestlerinin seçimi, kullanılan çizgisel üslup, konturlama, boya pigmentlerinin ayrıntılı olarak uygulanması gibi unsurların her biri sanatçının karmaşık teolojik temaları ve insani duyguları incelik ve derinlikle izleyiciye aktarma niyetinin bir kanıtıdır. Bu unsurlar ayrıca sahnelerin görsel dilini derinleştirerek, sadece anlatının kutsallığını ve zenginliğini korumakla kalmıyor, aynı zamanda izleyicileri tasvir edilen eylemlerin ve sembollerin ardındaki daha derin anlamlar üzerinde düşünmeye teşvik ediyor.

5.3. İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Theodore Psalteri'nde İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerini içeren 62 adet katalog resmi mevcuttur.

Bu resimler sahnelerine göre şu şekilde sınıflandırılmıştır:

Meryem'e Müjde (2 resim), Ziyaret (1 resim), İsa'nın Doğumu (1 resim), Üç Bilge Kral'ın Ziyareti (1 resim), İsa'nın Tapınağa Sunulması (1 resim), Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli (1 resim), Vaftiz (3 resim), İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi (1 resim), Lazarus'un Dirilişi (1 resim), İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi (1 resim), İsa ve Hasta Adam (2 resim), İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi (1 resim), Şifacı İsa (2 resim), İsa Fakir ve Zengin Adam (1 resim), Başkalaşım (1 resim), İsa ve Adam (Gadarene Domuzu Hikâyesi, 1 resim), İsa ve Zakkaeus (1 resim), İsa ve Samiriyeli Kadın (1 resim), Boğalar ve İbraniler Arasında İsa (1 resim), İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili (1 resim), İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor (1 resim), Kudüs'e Giriş (2 resim), İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor (1 resim), Son Akşam Yemeği (1 resim), Komünyon (1 resim), İsa Havarilerinin Ayaklarını Yıkıyor (1 resim), Gethsemane Bahçesi'ndeki Dua (2 resim), Yahuda'nın İhaneti (2 resim), İsa'nın Tutuklanması (1 resim), İsa Pilatus'un Önünde (2 resim), Çarmıh (4 resim), İsa'nın Mezar'a İndirilişi (1 resim), İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor (4 resim), İsa'nın Enkarnasyonu (1 resim), Anastasis (3 resim), İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir (1 resim), Havarilerin

Görevlendirilmesi (Büyük Görev) (1 resim), Göğe Yükselişi (5 resim), Son Yargı/Yargıç İsa (3 resim).

Psalter'de yer alan İsa'nın bulunduğu bazı resimler yaşam döngüsü sahneleri içerisinde yer almadığından resimler kataloğa dahil edilmemiştir. F.1r'de bulunan "Günlerin eskisi[21]" adıyla geçen sahne ve f.56r'de yer alan Immanuel İsa[22] sahneleri katalogda yoktur. İsa'ya iman eden göksel varlıklar, İsa'ya iman eden uluslar gibi sahneler de kataloğa alınmamıştır.

İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerini dönemlere ayıracak olursak;

1. Erken Dönem: Meryem'e Müjde ve Elizabeth'e Ziyaret'ten sonra gerçekleşen, İsa'nın doğumunu ve çocukluğunu içeren dönemdir. İsa'nın Tapınağa Sunulması, Üç Bilge Kralın Ziyareti, Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli sahneleri bu döneme girer. Katalogda bu döneme ait 7 resim vardır (f.56v, f.91v, f.113v, f.2r, f.92r, f.208r, f.123r).

2. Vaftiz: İsa'nın Vaftizci Yahya tarafından Şeria/Ürdün/Erden Nehrinde vaftiz edilmesi, kamu hizmetinin başlangıcını işaret eder. Daha sonra kırk gün çölde oruç tutarak geçiren İsa'yı şeytan bu dönemde sınar. Katalogda bu döneme ait 4 resim vardır (f.31r, f.99r, f.154r, f.123v).

3. İsa'nın Mucizeleri: İsa'nın bu dönemi, mucizelerini gerçekleştirdiği, vaazlar verdiği ve öğretilerini yaydığı dönemdir. Bu dönemde en bilinen olaylar arasında mucizeler, öğütler ve benzetmeler yer alır. İsa bu dönemde Yahudiler tarafından sıklıkla reddedilmeye başlar. Katalogda bu döneme ait 14 resim vardır. Bu resimler mucizeleri, hikâyeleri ve Yahudiler tarafından reddedilişini anlatır (f.31v, f.117v, f.5r, f.155v, f.110r, f.136r, f.147r, f.12v, f.85r, f.113r, f.41r, f.22v, f.23r, f.70r).

[21] Günlerin Eskisi tasvirlerinde İsa beyaz saçlı ve beyaz sakallıdır (Kaya Zenbilci, 2019, s.20).
[22] Immanuel İsa sakalsız ve genç olarak tasvir edilir (Schweinfurth, 1953, s.18).

4. İsa'nın Çektikleri: İsa'nın yer yüzündeki yaşamının son haftası olarak geçen bu dönem, kalabalık insan topluluğunun alkışları arasında Kudüs'e girmesiyle başlar. Tüccarları tapınaktan kovması, son akşam yemeğinde Eukharisti ayinini başlatması (Kutsal Komünyon), o akşam havarilerinin ayaklarını yıkaması, Gethsemane bahçesindeki dua, Yahuda tarafından ihanete uğraması, tutuklanması, Yahudi ve Romalı yetkililer tarafından yargılanması, Golgotha tepesinde çarmıha gerilmesi ve gömülmesi bu dönemde gerçekleşir. Katalogda bu sahneleri içeren 17 resim vardır (f.6r, f.157v, f.86v, f.50v, f.152r, f.64r, f.87r, f.149r, f.40v, f.45v, f.41v, f.2r, f.39r, f.23r, f.87v, f.96r, f.172v, f.116r.). İsa'nın gömülmesinden sonra mezarda Davud ile konuştuğunu tasvir eden 4 adet resim daha vardır (f.10r, f.11v, f.55v, f.105v).

5. İsa'nın Enkarnasyonu (Dirilişi): Bu dönemde kategorilendirilen sahne Anastasis'tir. İsa'nın ölümü ve enkarnasyonu arasında gerçekleşen ve üç gün sürdüğü kabul edilen bir dönemdir. Hıristiyan litürjisinde Büyük Cuma ve Paskalya arasında anılır. İsa'nın ölümünden sonra, ölüler diyarına, yani Hades'e inerek orada bulunan adil insanların ruhlarını kurtardığına ve onlara cennete girmelerinin yolunu açtığına inanılır. Katalogda bu sahneye dair 4 adet resim mevcuttur (f.82v, f.83r, f.134v, f.146v). İsa'nın ölümünden üç gün sonra dirilmesini içeren döneme dair ise katalogda 1 adet resim bulunmaktadır (f.32v). İsa enkarnasyonundan sonra, çeşitli öğrencilerine ve takipçilerine birkaç hafta boyunca görünür. Bu görünmeler sırasında İsa, öğrencilerine gelecek görevleri hakkında talimatlar verir. Havarilerin görevlendirilmesine dair katalogda 1 adet resim vardır (f.129r).

6. Göğe Yükseliş: İsa'nın enkarnasyondan sonra dünyada kırk gün kaldığı ve sonrasında öğrencilerinin gözleri önünde göğe yükseldiği dönem. Katalogda 5 adet Göğe Yükseliş sahnesi vardır (f.16v, f.25v, f.58v, f.71r, f.149r).

7. Son Yargı: Dünyanın sonunda İsa'nın ölülerin ruhlarını yargıladığı anı tasvir eder. Katalogda 3 adet Son Yargı sahnesine ait resim mevcuttur (f.8r, f.129v, f.168r).

Katalogda yer alan sahnelerin yer aldıkları folyolar, mezmur metinleri ve aralarında anlam ilişkisi kurulan kaynaklar ve katalogda yer alan figürlerin yer aldıkları folyo numaraları tez çalışmasının sonundaki tablolar bölümünde gösterilmiştir (Bkz. Tablo 1, Tablo 2).

5.4. SANATSAL İFADE BİÇİMLERİ: SAHNE, ÜSLUP VE EL YAZMALARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Bu bölümdeki analizde, 9. ve 11. yüzyıllardaki mezmurlara odaklanarak, karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır. Bu karşılaştırmalı analiz tez çalışmasının katalog bölümünde yer alan İsa'nın yaşam döngüsü sahneleri ile gerçekleştirilmiştir. Mevcut görsellere dayanarak mezmurlar arasındaki tematik ya da üslupsal farklılıklar ve benzerlikler incelenmiştir.

Marjinal psalterlerin en eskisi olarak bilinen ve sanatçısı belli olmayan (Corrigan, 1992, s.140) 9. yüzyıla tarihlendirilen Khludov Psalteri ile Theodore Psalteri'nden zaman olarak çok da uzak bir tarihte üretilmediği, 11. yüzyılın son çeyreğine hatta 12. yüzyılın başlarında bir tarihe dayandırılan (De Wald, 1944, s.78) Barberini Psalteri bu karşılaştırılmalı analizde yer almaktadır. 9. yüzyıla ait bir başka marjinal psalter olan Athos Dağı Pantokrator Manastırındaki, üretim yeri ve sanatçısı belirsiz Pantokrator Psalteri (Cod. 61) ve 11. yüzyıla ait bir diğer el yazması olan Bristol Psalteri bu karşılaştırılmaya dahil edilmemiştir. Pantokrator Psalterine ve Bristol Psalterine (British Library'nin yaşadığı siber saldırıdan dolayı) dijital olarak erişim sağlanamadığından, sadece benzer sahnelerin bu iki psalterde yer aldıkları folyo numaraları referans olarak sunulmuştur. Khludov Psalteri'nden 49 adet resme internet üzerinden erişim sağlanabilmiştir. Barberini Psalterinin tamamı ise Online Vatican Library'de çevrim içi olarak erişime açıktır.

9.yüzyıla tarihlenen Khludov Psalteri, Bizans İmparatorluğu'nun Makedon Hanedanlığı Dönemi'nden (867-1056) önce üretilmiştir. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri ise Makedon Hanedanlığı Dönemi ile Komnenos Hanedanlığı Dönemi (1081-1185) arasındaki tarihlerde üretilmiştir. Makedon Hanedanlığı Dönemi Bizans Sanatında önemli bir dönemdir. Çünkü bu dönemde İkonoklazmın sona ermesiyle birlikte sanatta yeniden canlanma ve gelişme yaşanmıştır. Yunan ve Roma Klasik Sanatının etkileri figürlerin anatomik olarak doğruluğunda, derinliğin kullanımında ve kompozisyon düzenlemelerinde görülmektedir. Sanatçılar, figürlerde Klasik Dönemin ideal form anlayışına geri dönüş yapmışlardır. Makedon Hanedanlığı döneminde, Bizanslı sanatçılar bu idealize yaklaşımı benimsemiş, figürleri mükemmel ve estetik olarak hoş bir şekilde yorumlamayı amaçlamışlardır. Bu dönem Klasik Sanat ile Hıristiyan ikonografisini ustalıkla birleştirerek zengin ve derinlikli bir sanat anlayışını ortaya koymuştur. 12. yüzyılda Komnenos Hanedanlığı Dönemi'nde de Bizans Sanatında önemli değişimler ve gelişmeler yaşanmıştır. Resim sanatında, ince detaylar ve zengin dekoratif unsurlar göze çarpmaktadır. Bu dönemde figürler daha detaylı işlenmiştir, giysi kıvrımları, yüz ifadeleri ve süslemeler daha dikkatle ele alınmıştır. Figürlerdeki ifadelerle duygusal yoğunluk vardır. Renk kullanımı daha cesur ve kontrastlarla doludur. Derinlik kullanımı gelişmiştir, bu da sahnelerin daha dinamik görünmesini sağlamıştır. Her iki dönemin sanatı da Bizans Sanatının evrimini yansıtmaktadır ve her biri kendi üslup ve tematik özellikleriyle öne çıkmaktadır.

Tez çalışmasının katalog bölümü Meryem'e Müjde sahnesi ile başlamaktadır. Meryem'e Müjde sahnesi iki farklı tasvirle f.56v ve f.91v'de yer almaktadır (Bkz. Katalog No: 1, 2). Fournalı Dionysios, "Kutsal İncil'e göre başlıca yortular ve İsa'nın işleri ile mucizelerinin tasvir edilişi" başlığı altında, Meryem'e Müjde ikonografisini şu şekilde açıklar (s.32): "*Kutsal Bakire, bir tahtın önünde ayakta durmaktadır, başı nazikçe eğilmiş, bir elinde ipek ipliği dolanmış bir iğne tutarken diğer eliyle karşısında duran Başmelek Gabriel'e uzanır. Melek, sağ eliyle onu kutsarken sol elinde bir mızrak bulundurur. Evlerin üstünde bulunan cennetten, Kutsal Ruh ışık huzmesi şeklinde Bakire'nin başına doğru iner.*" Her iki folyodaki müjde sahnesinde (Bkz. Katalog No: 1, Katalog No: 2) kutsal ruh ışık huzmesi şeklinde Meryem'in başına doğru inmemektedir. F.56v'deki (Katalog No: 1) betimlemede, Meryem ve Başmelek Gabriel dışında Davud'un figürüne de yer verilmiştir.

Eski Ahit'in mesajlarının Yeni Ahit'e zemin hazırlama özelliği ve Mezmurlar'ın yazarı olan Davud'un bu bağlama katkılarını vurgulamak için sahneye dahil edilmiştir (Corrigan, 1992, s.62). Resimde figürlerin formlarını ve konturlarını tanımlamak için çizgilerin kullanımı, figürlerin tasvirine dinamik bir enerji getirerek, onlara hareket katmıştır. Özellikle Başmelek Gabriel tasvirlerinde ve figürlerin giysilerinde göze çarpmaktadır. Çizgiler, figürlerin duruşunu, hareketini ve yönünü gösteren görsel ipuçları olarak işlev görmektedir ve durağan olmaktan ziyade hareketin ortasında yakalandıkları izlenimini vermektedir. Khludov Psalteri'nde bu sahne 45r numaralı folyoda yer alır (Bkz. Resim 152). Bu psalterdeki Meryem'e Müjde sahnesinin tasviri daha sembolik bir yapıdadır. Natüralist detaylar yoktur. Figürlerde daha az detay bulunmaktadır. Figürlerin duruşları durağan ve yüz ifadeleri daha az gelişmiştir. İkonoklastik politikalardan etkilenilen bir dönemde üretildiğinden olsa gerek, figürlerin tasvirinde daha ölçülü bir yaklaşım göze çarpmaktadır. Khludov Psalteri'nde bu sahne oldukça sade ve semboliktir. Renk kullanımı daha ölçülüdür. Theodore Psalteri'ndeki gibi gölgelendirme tekniği veya altın süsleme olmadan direkt olarak sahnedeki temel unsurlara odaklanılmıştır. Meryem, Theodore Psalteri'nde oturur vaziyettedir, Khludov Psalteri'nde ise ayakta resmedilmiştir. Ayrıca Meryem'in başı ve bedeni Başmelek Gabriel'e dönük değildir. Başmelek Gabriel de diğer iki psalterin (Theodore, Barberini) tersine izleyiciye göre sağ tarafta yer almaktadır.



Resim 152. Khludov Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.45r.

Barberini Psalteri'nde 78v numaralı folyoda yer alan Meryem'e Müjde sahnesi Theodore Psalteri'ndeki natüralizm eğiliminin devam ettiğini gösterir niteliktedir (Bkz. Resim 153). Figürler daha gerçekçi oranlar ve pozlarla tasvir edilmiştir.

Renk kullanımı zengindir; figürlerin üç boyutluluğunu arttırmak için çeşitli renk tonları içeren sofistike bir renk paleti kullanılmıştır. Barberini Psalteri'nde tıpkı Theodore Psalteri'ndeki sahnede olduğu gibi figürlerin ve ifadelerinin detaylı tasvirine katkıda bulunan altın rengi çizgi çalışması oldukça dikkat çekicidir. Barberini Psalteri'ndeki üslup Theodore Psalterine fazlasıyla yakındır. Ancak figürlerin ten renkleri Theodore Psalteri'ndekilere göre daha koyudur.

Her üç resim de Meryem'e Müjde'nin geleneksel ikonografisini korumaktadır. Ancak, 11. yüzyıldaki resimler, dönemin teolojik ve sanatsal gelişmelerini yansıtacak şekilde, insan duyguları ile ilahi etkileşimin daha fazla bütünleştiğini göstermektedir. Bu sahne, Pantokrator Psalteri'nde 55v numaralı folyoda, Bristol Psalteri'nde ise 74v numaralı folyoda yer alır.



Resim 153. Barberini Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.78v.

Theodore Psalteri'nde Katalog No: 2'de yer alan Meryem'e Müjde sahnesinde ise Meryem ip eğirmektedir. Aynı sahne Khludov Psalteri'nde bulunmamaktadır. Barberini Psalteri'nde ise 119v numaralı folyodadır (Bkz. Resim 154). Theodore Psalteri'nde renkler Barberini Psalteri'ne göre daha canlı ve kontrastı daha etkili bir şekilde kullanılmıştır. Barberini Psalteri'nde renk kullanımı biraz daha yumuşak tonlardadır. Theodore Psalteri'nde Meryem'in yanındaki yapı gibi mimari unsurlar aracılığıyla derinlik yaratılmaya çalışılmıştır. Barberini'de ise bu yapı yoktur. Theodore Psalteri'nde Başmelek Gabriel ve Meryem arasındaki etkileşim daha dinamik bir biçimde tasvir ederken, Barberini'de bu sahne daha sakin ve ciddi bir an olarak yansıtılmıştır. Barberini de ayrıca Meryem'in yanında bir kap bulunmaktadır.

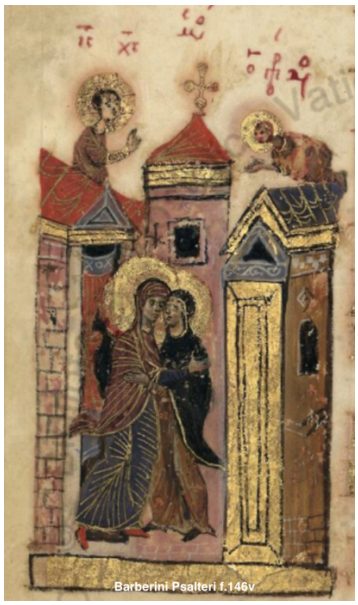


Resim 154. Barberini Psalteri, Meryem'e Müjde Sahnesi, f.119v.

Meryem'in Elizabeth'i ziyaret etmesini konu alan f.113v'deki (Bkz. Katalog No: 3) resme baktığımızda Fournalı Dionysios'un "*İçerisinde Meryem Ana ve Elizabeth'in birbirine sarıldığı evler; biraz ileride Yusuf ile Zekeriya birbirleriyle konuşuyorlar. Arkalarında kısa elbiseli, omzunda bir sopa ve o sopaya asılı bir sepet asılı küçük bir çocuk var. Evin altında yemliği yiyen, bağlı bir tayın olduğu bir yemlik var*." şeklindeki tanımlamasına kısmen uyan bir sahne görülmektedir. Bu sahnede Dionysios'un tanımlamasının aksine Yusuf ve Zekeriya bulunmamaktadır. Bu iki kişi yerine sahnede kubbeli yapının çatısında İsa ve Vaftizci Yahya'nın gençlik halleri tasvir edilmiştir. Bu sahne Khludov Psalteri'nin 85r numaralı folyosunda yer almaktadır. Theodore Psalteri'ndeki resimde kompozisyon ve arka plan detayları (Mimari unsurlar) daha karmaşıktır. Khludov Psalteri'nde ise (Bkz. Resim 155) mekânsal derinlik yoktur, onun yerine basit, düz ve sade bir düzen vardır. Renk paleti sınırlıdır. Detaylar çok göze çarpmasa da Meryem ve Elizabeth'in samimi kucaklaşması yansıtılmıştır. 9. yüzyıldaki tasvire kıyasla Barberini Psalteri'nde tıpkı Theodore Psalteri'ndeki gibi daha gelişmiş bir mekân ve derinlik duygusu vardır (Bkz. Resim 156). Mimari unsurlar daha belirgin ve ayrıntılıdır. Altın ve daha parlak renklerin kullanımı söz konusudur. Figürlerin jestleri ve yüz ifadeleri Khludov Psalterine göre daha fazla gelişmiştir. Figürlerin konumlandırılması ve fiziksel etkileşimi yoluyla Meryem ve Elizabeth'in samimiyeti güçlendirilmiş ve duyguların aktarılmasında önem kazanmıştır. 9. yüzyıldan 11. yüzyıla geçerken, daha basit, daha sembolik temsillerden daha ayrıntılı ve dinamik tasvirlere olan geçiş gözle görülmektedir. Bu sahne Pantokrator Psalteri'nin 118v numaralı folyosunda ve Barberini Psalteri'nin 146v numaralı folyosunda gösterilmektedir.



Resim 155. Khludov Psalteri, Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahnesi, f.85r.



Resim 156. Barberini Psalteri, Meryem'in Elizabeth'i Ziyareti Sahnesi, f.145v.

İsa'nın Doğumu sahnesi, Khludov Psalteri'nin 2 v. numaralı folyosunda yer alır (Bkz. Resim 157). İsa'nın Doğumu sahnesinde renkler az gölgelendirme veya tonlama ile uygulanmıştır. Sahne İkonoklazm dönemini izleyen kısıtlamaları ve üslup normlarını yansıtan biçemsel özellikleri taşımaktadır.



Resim 157. Khludov Psalteri, İsa'nın Doğumu Sahnesi, f.2v.

11.yüzyıla ait Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri Makedonya Rönesansı olarak adlandırılan dönemden etkilenerek daha gerçekçi oranlara sahip figürleri ve daha dinamik kompozisyonları ortaya koymuştur. Barberini Psalteri'nin 7v. numaralı folyosundaki sahnede (Bkz. Resim 158) figürler fiziksel ve duygusal ifadeye daha fazla önem verilerek tasvir edilmiştir. Renk kullanımına baktığımızda derinlik ve hacim hissi yaratmak için renklerde tonlama ve gölgelendirme yapıldığını görmekteyiz. Bu sahne Bristol Psalteri'nin 9v. numaralı folyosunda bulunur.



Resim 158. Barberini Psalteri, İsa'nın Doğumu Sahnesi, f.7v.

Üç Bilge Kral'ın Ziyareti sahnesi (Bkz. Katalog No: 5), Barberini Psalteri'nin 120r numaralı folyosunda bulunmaktadır (Bkz. Resim 159). Khludov Psalteri'nde bu sahne bulunmamaktadır. Hem Theodore Psalteri'nde hem de Barberini Psalteri'nde yüksek düzeyde teknik beceri mevcuttur, ancak bunu farklı şekilde uygulamışlardır. Barberini'de giysilerdeki kıvrımlar ve süslemeler ve mobilyada yer alan detaylar daha özenle işlenmiştir. Doku üretmeyi amaçlamak için siyah renk çizgiler ve altın rengin kullanımı Theodore Psalteri'ne göre oldukça fazladır. Kralların giysileri, İsa'ya hediyeler sundukları kap ve şapkaları altın rengidir. Figürlerin ten rengi daha koyu renklidir. Hareket ve enerji hissi veren figürlerin dinamik temsili tıpkı Theodore Psalteri'ndeki gibi dikkat çekmektedir. Bu dinamizm, atların duruşları ve kralların akan pelerinleriyle sağlanmıştır. Bu sahne Bristol Psalteri'nin ise 115v numaralı folyosundadır.



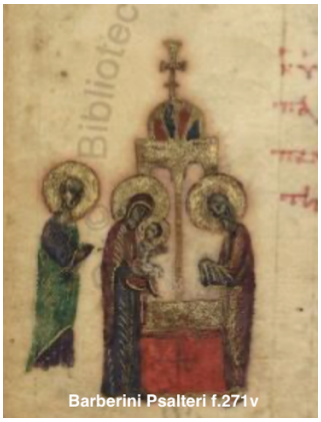
Resim 159. Barberini Psalteri, Üç Bilge Kralın Ziyareti Sahnesi, f.120r.

İsa'nın Tapınağa Sunulması sahnesinin Theodore Psalteri'ndeki tasviri (Bkz. Katalog No: 6) biraz zarar görmüştür ancak daha ince, daha akıcı bir çizgi çalışması ile gerçekleştirdiği gözle görülmektedir. Bu da sahneye dinamizm katmıştır. Khludov Psalteri'nde ise üslup daha katı ve figürler biraz durağan, basık ve cepheden tasvir edilmiştir (Bkz. Resim 160). Figürlerin yüzleri natüralist değildir. Fazla renk tonlaması olmaksızın, sadece ana hatlar ve düz renk alanlar vurgulanmıştır. Renk kullanımı anlatıyı güçlendirmekten ziyade figürleri ve unsurları ayırt etmeyi amaçlar gibidir. Çizgiler kalındır. Şimon, Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nin aksine kiboriumun arkasında resmedilmiştir.



Resim 160. Khludov Psalteri, İsa'nın Tapınağa Sunulması Sahnesi, f.163v.

Barberini Psalteri ise (Bkz. Resim 161) Theodore Psalteri'ndeki gibi natüralizmde gözle görülür bir ilerleme gösterir. Figürler daha çok derinlik hissiyle işlenmiştir. Figürlere ve giysilerine daha üç boyutlu bir görünüm vermek için gölgeleme ve renk tonlamaları kullanılmıştır. Parlak ve canlı renklerle daha zengin ve daha çeşitli bir palete sahiptir. Özellikle altın rengi figürlerin önemini vurgulamak için net bir biçimde kullanılmıştır. Theodore Psalteri'nde olduğu gibi perspektife ve mimari doğruluğa dikkat edilerek daha ayrıntılı ve gerçekçi mimari özellikler tasvirde yansıtılmıştır. Kiborium'un kubbesinde haç işareti vardır. Khludov Psalteri'nde ve Theodore Psalteri'nde kubbede haç bulunmamaktadır. Figürler Theodore Psalteri'ndeki figürlere göre yine daha koyu renk bir tene sahiptir.



Resim 161. Barberini Psalteri, İsa'nın Tapınağa Sunulması Sahnesi, f.271v.

Masumların Katli ve Mısır'a Kaçış sahnesi Khludov Psalteri'nde sahne zarar görmüş olsa bile sanatsal incelikten ziyade anlatı netliğine vurgu yapılmış gibi gözükmektedir (Bkz. Resim 162). Figürler ve sahneler daha az detaylı bir yaklaşımla tasvir edilmiştir. Theodore Psalteri'ne göre (Bkz. Katalog No: 7) ince ayrıntılara daha az dikkat edilerek daha belirgin ve daha basit çizgiler içermektedir. Khludov Psalteri'nde figürler doğal oranlara göre büyük resmedilmiştir. Çizgiler işlevseldir, temel formları ve yapıları ana hatlarıyla belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Kompozisyon basittir, figürler genellikle durağandır. Figürler arasında etkileşim çok azdır. Bu da resmin daha sembolik ve daha az dinamik doğasını yansıtmaktadır.



Resim 162. Khludov Psalteri, Masumların Katli ve Mısır'a Kaçış Sahnesi, f.92r.

Barberini Psalteri'nde (Bkz. Resim 163) figürlerin ve sahnelerin işlenişi Theodore Psalteri'nde olduğu gibi daha fazla incelik sergiler. Daha dinamik pozlar ve ifadelerle birlikte 9. yüzyıl üslubuna göre ayrıntılarda gözle görülür bir gelişme vardır. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'ndeki teknik, görsel yollarla daha zengin bir anlatıma olanak tanımaktadır. Çeşitli ve canlı bir renk paleti mevcuttur. Gölgelendirme ve renk geçişlerinin kullanımı üç boyutlu etkiyi artırarak sahnenin görsel derinliğine ve gerçekçiliğine önemli ölçüde katkıda bulunur. Theodore Psalteri'ndeki Mısır'ı temsil eden mimari unsur Barberini Psalteri'nde ve Khludov Psalteri'nde bulunmamaktadır.



Resim 163. Barberini Psalteri, Masumların Katli ve Mısır'a Kaçış Sahnesi, f.158r.

İsa'nın vaftizi, Theodore Psalteri'nde üç farklı folyoda temsil edilmiştir (Bkz. Katalog No: 8, 9,10) ve bu temsillerde küçük farklar görülmektedir. Theodore Psalteri'nde çoğunlukla Vaftizci Yahya'nın pozisyonu geleneksel olarak tasvir edilmiştir; sağ elini uzatarak İsa'nın başına koymuştur. F.31r'de iki göksel varlık bulunurken, f.99r'de göklerden inen Tanrının eli görünmektedir. F.154r'de ise Şeria/Ürdün/Erden Nehrinin bir kişileştirmesi yer almaktadır. Theodore Psalteri'nde Vaftizci Yahya geleneksel pozisyonda resmedilmişken, Khludov Psalteri'ndeki iki resimde (Bkz. Resim 165, 166) ise olağanüstü bir şekilde İsa'yı vaftiz ederken gösterilmemiş, bunun yerine dua ya da tapınma jestiyle iki elini İsa'ya doğru uzatmış olarak resmedilmiştir (Walter, 1986, s.283).

Khludov Psalteri'ndeki Vaftiz sahnesi tasvirlerinde (Bkz. Resim 164, 165, 166) figürler gerçekçi olmaktan ziyade üsluplaştırılmıştır ve biraz basık görünümleriyle dönemin ikonografik üslubunu yansıtır biçimdedir. Natüralist tasvir anlayışından uzaktır. Sınırlı bir renk paleti kullanımı vardır. Renkler; toprak tonları-kahverengiler, koyu sarılar ve mavilerdir. Daha canlı renkler ise haleler veya ilahi figürleri vurgulamak için kullanılmıştır. Renk kullanımı semboliktir. Figürleri ve diğer mimari unsurları tanımlayan ana hatlara kalın çizgilerle güçlü bir vurgu vardır. Khludov Psalteri'nde göksel varlıkların bulunduğu tasvir bulunmamaktadır. Resim 162'de yer alan iki heykel tasviri ise Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde yoktur. Khludov Psalteri'ne ait Vaftiz sahnelerinde hangi vaftiz sahnesinin hangi folyoda olduğu bilgisinden emin olunamadığı için bu bilgiye yer verilmemiştir ve No:1 No: 2 No: 3 şeklinde gösterilmiştir.



Resim 164. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No:1.



Resim 165. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No: 2.



Resim 166. Khludov Psalteri, Vaftiz Sahnesi, No: 3.

Barberini Psalteri'nde dört adet Vaftiz sahnesi yer almaktadır (Bkz. Resim 167, 168, 169, 170). Çizgi kullanımı oldukça titizdir; figürleri arka plandan ayırmaya yardımcı olan ana hatlara sahiptir. Çizgiler nehirdeki su ve kutsal ruhun bulunduğu gökyüzü gibi unsurlara doku katmak için de etkileyici bir şekilde kullanılmıştır. Renklerde maviler, kırmızılar ve altın içeren zengin bir palet kullanılmıştır. Hem Theodore Psalteri'nde hem de Barberini Psalteri'nde figürlerin anatomik detaylarında 9. yüzyıldaki Khludov Psalteri'ne göre gözle görülebilir bir gerçekçilik etkisi hâkimdir.



Resim 167 Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.125r.



Resim 168. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.129r.



Resim 169. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.197r.



Resim 170. Barberini Psalteri, Vaftiz Sahnesi, f.47v.

İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi sahnesi (Bkz. Katalog No:11), İsa'nın Tanrı'nın iradesine olan güveninin ve itaatinin bir sınavıdır. Bu sahne, Khludov Psalteri'nin 92v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 171) yer alır. Üslup Theodore Psalteri'ne ve Barberini Psalteri'ne göre daha çizgiseldir, derinlik ve perspektife daha az vurgu yapılmıştır. Mimari basitleştirilmiş ve semboliktir, detaylı bir temsilden yoksundur. Çizgisel detaylar nettir ve formları basit bir şekilde tanımlamaya yarar.



Resim 171. Khludov Psalteri, İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi Sahnesi, f.92v.

11. yüzyıl, sanatçıların daha karmaşık ışıklandırma, gölgelendirme ve renk dinamiklerini keşfetmelerine olanak sağlayarak sahnelerin genel canlılığına ve gerçekçi kalitesine katkıda bulunmuştur. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde (Bkz. Resim 172) kompozisyon daha dinamiktir, daha ayrıntılı ortam ve mimari unsurları içeren gelişmiş bir anlatı söz konusudur. Zengin ve daha çeşitli bir renk kullanımı vardır. Mimarinin verdiği üç boyutluluk hissi güçlüdür. Bu sahne Pantokrator Psalteri'nin 130v numaralı folyosunda, Bristol Psalteri'nin 154r numaralı folyosunda gösterilmektedir (Barber, 2000).



Resim 172. Barberini Psalteri, İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi Sahnesi, f.158v.

Lazarus'un Dirilişi'nin ikonografisi Theodore Psalteri'nde sıra dışıdır (Bkz. Katalog No: 12). Tema anlatı biçiminde sunulmuştur. Hades'in kişileştirilmiş hali, ölülerin ruhlarını bir lahitte tutar. Ellerini uzatılmış küçük bir Lazarus figürü dünyaya geri dönerken resmedilmiştir. İsa, bu temanın geleneksel ikonografisinde olduğu gibi, bir kefene sarılı Lazarus'u mezardan çağırır (Walter, 1986, s.283). Theodore Psalteri'nde bu sahne Barberini Psalteri'ne göre (Bkz. Resim 173) farklı marjda yer almaktadır. Theodore Psalteri'nde renkler canlıdır (Bkz. Katalog No: 12), ancak Barberini Psalteri'nde görülen renk tonlaması Theodore Psalteri'nde yoktur. Her iki psalterdeki Lazarus'un Dirilişi sahnesi aynı yüzyıla ait olsa da Barberini Psalteri'nde natüralizme, duygusal derinliğe ve sofistike renk kullanımına daha fazla vurgu yapılmıştır. Barberini Psalteri'nde de tıpkı Theodore Psalteri gibi figürler gerçekçi oranlarla tasvir edilmiş ve sahnenin ciddiyetini ve mucizevi doğasını yansıtan bir dizi duyguyu sergilemektedir.



Resim 173. Barberini Psalteri, Lazarus'un Dirilişi Sahnesi, f.48r.

İsa'nın mucizeleri ve hikâyelerinden bir başka örnek olan İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi sahnesinde deniz ve rüzgârın kişileştirimi yer almaktadır (Bkz. Katalog No: 13). Kişileştirimlere karşılık gelen iki figür denize düşmektedir.

Theodore Psalteri'ndeki resimde çizgiler özenli ve detaylıdır. Çizgiler çevrenin dokularına ve figürlerin giysilerine önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Bu da görsel olarak uyumlu ve ilgi çekici bir sahne yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Khludov Psalteri'ndeki (Bkz. Resim 174) sahne ise daha az ayrıntılıdır. Figürler daha üsluplaştırılmış ve semboliktir. Odak noktası detaydan ziyade tasvirdir. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde (Bkz. Resim 175) çizgiler incedir. Bu durum figürlerin ve çevrenin detaylı tasvirine katkıda bulunmaktadır. Bu da sahnenin gerçekçiliğini ve duygusal etkisini arttırmaktadır. Khludov Psalteri 11. yüzyıl tasvirlerinde bulunan derinlik ve gerçekçilikten yoksundur. Theodore Psalteri'nde suyun çalkantısını ve sahnenin gerilimini vurgulamak için dikkatli bir gölgelendirme yapılmıştır. Khludov Psalteri'nde ise renkler derinlik veya atmosfer yaratmaktan ziyade unsurları ayırt etmeyi amaçlamıştır. Barberini Psalteri'nde altın rengi kullanımı yine diğer psalterlere göre daha yoğundur. 11.yüzyıla tarihlenen Theodore ve Barberini Psalterleri, 9. yüzyıla tarihlenen Khludov Psalteri'ne göre daha dinamik bir kompozisyon sergileyen ileri sanatsal tekniklere sahiptir.



Resim 174. Khludov Psalteri, İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi Sahnesi, f.88r.



Resim 175. Barberini Psalteri, İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi Sahnesi, f.151v.

İsa'nın iyileştirme mucizeleri gerçekleştirdiği sahneler toplam dört adettir (Bkz. Katalog No: 14 ,15, 17,18). Bu sahnelerin iki tanesi "İsa ve Hasta Adam" şeklinde adlandırılmıştır. Her iki resimde de (Bkz. Katalog No: 14, 15) göklerde görünen İsa ve yatakta yatan hasta adam vardır. Theodore Psalteri'nde f.5r'de (Bkz. Katalog No: 14) bir iblis ve hastanın başında bir göksel varlık vardır. Bu sahnenin benzeri Barberini Psalteri'nde f.11r'de yer alır (Bkz. Resim 176). Aynı sahne Khludov Psalteri'nde f.5r'de bulunmaktadır ancak resme erişilememiştir. Barberini Psalteri'ndeki sahnede çizgiler, Theodore Psalteri'nde olduğu gibi figürlerin ayrıntılı tasvirine katkıda bulunacak şekilde ince ve nettir. Theodore Psalteri f.155v'de yer alan sahnede (Bkz. Katalog No: 15), yeşil renkli bir lahitin içinden adamın yatağına uzanan bir dev mevcuttur. Buna benzer bir sahne Barberini Psalteri'nde f.199r'de yer alır (Bkz. Resim 177). Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde de yer alan bu sahne, incelikli bir yaklaşımla ortak bir noktaya sahip olmakla birlikte, renk yoğunluğu, çizgi kalınlığı ve kompozisyonlarının dinamizmi bakımından ince farklılıklar göstermektedir. Çizgiler Theodore Psalteri'nde biraz daha cesurdur, hareketi ve ifadeyi vurgulamaktadır. Theodore Psalteri'ndeki üslup, özellikle jestlerin tasvirinde ve figürler arasındaki etkileşimde biraz daha dramatik gözükmektedir. Barberini Psalteri'ndeki figürlerin ifadeleri Theodore Psalteri'nde olduğu gibi net değildir ve tenleri daha koyu renktedir. Theodore Psalteri'nde mekânsal düzenleme daha geniştir. Bu sahne Khludov Psalteri'nde bulunmamaktadır.



Resim 176. Barberini Psalteri, İsa ve Hasta Adam Sahnesi f.11r.



Resim 177. Barberini Psalteri, İsa ve Hasta Adam Sahnesi f.199r.

Mucizevi iyileştirme sahnelerinden bir diğeri Şifacı İsa adı ile geçen sahnelerdir (Bkz. Katalog No: 17, Katalog No: 18). İsa'nın birden fazla hastayı iyileştirme mucizesinin bir arada resmedildiği görülmektedir. Felçli adam, kör adam, vücudu su toplayan adam ve kanamalı kadın hikâyeleri sahnede geçmektedir. Katalog No: 17'deki sahnede İsa, felçli adam, kör adam ve vücudu su toplayan adam figürleri bulunmaktadır. Bu sahne Khludov Psalteri'nde f.101v'de yer almaktadır (Bkz. Resim 178). Barberini Psalteri'nde de 172v numaralı folyoda yer alır (Bkz. Resim 179).

Khludov Psalteri'nde figürler basit formlarla karakterize edilmiştir, derinlik ve perspektiften yoksundurlar. Theodore Psalteri'nde ise figürler daha dinamiktir. Khludov Psalteri'nde çizgiler doku veya detay aktarmak için değil de figürlerin ana hatlarını çizmek için kullanılmıştır. Kompozisyon Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'ndeki sahnelere göre daha durağandır. Renk paletinde ise diğer iki psaltere göre tek renkli tonlar hâkimdir. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde daha zengin ve daha ayrıntılı bir görsel anlatımı aktarmaya yardımcı olan mavi, kırmızı ve altın rengi kullanılmıştır. Renk tonlamaları ve vurguların kullanımı sahnelerin gerçekçiliğine ve canlılığına katkıda bulunmaktadır. İsa figürü Khludov Psalteri'nde izleyiciye göre sağ taraftadır diğer iki psalterde ise izleyiciye göre sol tarafta bulunmaktadır.



Resim 178. Khludov Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.101v.



Resim 179. Barberini Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.172v.

Katalog No: 18'de İsa, felçli adam, kör adam ve kanamalı kadın figürleri yer almaktadır. Bu sahne Barberini Psalteri'nde f.187v'de yer almaktadır (Bkz. Resim 180). İyileşip ayağa kalkmayı başaran felçli adam figürünün arkasındaki yatak unsuru Barberini Psalteri'nde siyah çizgilerle oluşturulmuş desen veya bir doku içermektedir. Yatağın üzerindeki detaylar ve yatağın kenarında kullanılan altın rengi görsel olarak ilgi çekmekte ve aynı zamanda resmin görsel zenginliğini arttırmaktadır.



Resim 180. Barberini Psalteri, Şifacı İsa Sahnesi, f.187v.

İsa'nın kaya olup su içirmesi hikâyesi (Bkz. Katalog No: 16) 1 Korintliler 10:4'ten neredeyse doğrudan bir alıntıdır. Aynı konu Khludov Psalteri'nin 82r numaralı folyosunda, Pantokrator Psalteri'nin 114r numaralı folyosunda, Bristol Psalteri'nin 137v numaralı folyosunda ve Barberini Psalteri'nin 142r numaralı folyosunda da bulunmaktadır. Khludov Psalteri'ndeki sahnede resim zarar görmüş olsa bile anlaşılıyor ki Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'ne göre teknik daha basittir, daha az ayrıntı vardır. Derinlik yaratmak yerine, figürleri ve sembolik unsurları ayırt etmek için düz renk kullanımı hâkimdir. Figürler, gerçekçi insan anatomisinden uzak gözükmektedir. Barberini Psalteri'nde ise tıpkı Theodore Psalteri'nde olduğu gibi daha ayrıntılı insan figürleri vardır. Resimde kullanılan teknik, sahnelerin daha dinamik ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesini sağlamaktadır. Sahnedeki renk tonlamaları derinlik ve perspektif yöntemlerini içerecek şekilde gelişmiştir.

Giysilerin, yüz ifadelerinin ve figürler arasındaki ince etkileşimlerin detaylandırılmasına yardımcı olan daha ince çizgiler kullanılmıştır. Mekânsal kompozisyonda baktığımızda, figürlerin konumu daha doğal ve etkileşimli bir şekilde düzenlenmiştir.



Resim 181. Khludov Psalteri, İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi Sahnesi, f.82v.



Resim 182. Barberini Psalteri, İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi Sahnesi, f.142r.

İsa, Zengin ve Fakir Adam Hikâyesi (Bkz. Katalog No: 19) Luka İncili 16:19-31'deki hikâyeye bir gönderme yapmaktadır. İsa bu sahnede sembolik bir aracı olarak mevcuttur. Zenginlerle karşı karşıya gelen İsa'nın farklı görüntüleri, Khludov Psalteri'nin 11r numaralı folyosundadır ancak resme erişim sağlanamamıştır. Barberini Psalteri'nin ise 22r numaralı folyosunda bulunabilir (Bkz. Resim 183). Dengeli bir kompozisyona sahip olan bu resim Theodore Psalteri'ndekinden farklıdır. Theodore Psalteri'nde İsa ve iki adam figürü bulunmaktadır. Bu adamlardan biri zengin olanı temsil ederken diğeri fakir olanı temsil etmektedir. Ancak Barberini Psalteri'nde fakir adam figürü bulunmamaktadır. Theodore Psalteri'ndeki zengin adamı temsil eden figürde bir adet sopa vardır. Barberini Psalteri'nde ise yoktur. İzleyicinin dikkatini figürler arasındaki etkileşime yönlendiren jestler bu resimde de mevcuttur.

İsa'nın diğer figüre yönelik jesti, anlatısal veya sembolik bir ilişkiyi aktarmak için kullanılmıştır ancak Theodore Psalteri'ndeki sahne daha konu ile ilişkilidir. Barberini Psalteri'nde giysilerdeki kumaşın hacmini belirten kıvrımlardaki renk geçişleri resme derinlik katmıştır. Theodore Psalteri'ndeki resim zarar gördüğü için renk kullanımı pek anlaşılamamaktadır.



Resim 183. Barberini Psalteri, İsa Zengin ve Fakir Adam Hikayesi, f.22r.

Başkalaşım sahnesine baktığımızda (Katalog No: 20) ortada İsa'yı başının etrafında bir haleyle görüyoruz ve iki yanında de geleneksel olarak peygamber Musa ve peygamber İlyas olarak tanımlanan iki figür var. Bu peygamberler Eski Ahit'teki Peygamberleri temsil etmeleri açısından önemlidir. Barber, resimdeki İsa'nın mandorlasının yeniden boyandığını öne sürüyor. Bu sahne, Khludov Psalteri'nin 88v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 184), Bristol Psalteri'nin 147v numaralı folyosunda, Barberini Psalteri'nin de 152r numaralı folyosunda yer almaktadır (Bkz. Resim 185). Khludov Psalteri'ndeki sahnede üslup daha semboliktir ve figürlerin anatomik oranları doğala yakın biçimde gösterilmemektedir. Figürler genellikle durağan pozisyondadırlar. Duruşları ve jestleri enerjik değildir. Khludov Psalteri'ndeki odak noktası, figürlerin fiziksel gerçekçiliği veya duygusal ifadesinden ziyade teolojik mesajların iletilmesi yönündedir. Ana hatları belirlemek için kullanılan kalın çizgiler, sınırlı gölgelendirme veya renk tonlaması vardır. Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde ise duygusal ifadeye doğru önemli bir ilerleme gösterilmiştir.

Figürler daha detaylı ve gerçekçi oranlarla tasvir edilmiş olup, duyguların ve figürler arasındaki etkileşimlerin tasvirinde gözle görülür bir gelişme söz konusudur. Üslupta insan anatomisine ve gerçekçi giysi kıvrımlarına daha fazla dikkat edilmiştir. Özellikle Barberini Psalteri'nde kullanılan ince altın rengi çizgiler daha fazladır. Bu teknik Theodore Psalteri'ndekine göre daha etkileyicidir. Sahneye dair kompozisyonlar ise hem Theodore Psalteri'nde hem de Barberini Psalteri'nde Khludov Psalteri'ne göre daha dinamik ve karmaşıktır.



Resim 184. Khludov Psalteri, Başkalaşım Sahnesi, f.88v.



Resim 185. Barberini Psalteri, Başkalaşım Sahnesi, f.152r.

Katalogda İsa'nın hikâyelerine örnek olarak İsa ve Gadarene Domuzu Hikâyesi (Bkz. Katalog No: 21), İsa ve Zakkaeus Hikâyesi (Bkz. Katalog No: 22), Samiriyeli Kadın Hikâyesi (Bkz Katalog No: 23) sahneleri vardır. İsa ve Gadarene Domuzu Hikâyesi Khludov Psalteri'nin 65r numaralı folyosundadır ancak erişim sağlanamamıştır. Barberini Psalteri'nin ise 112r numaralı folyosunda geçmektedir (Bkz. Resim 186). İsa ve Zakkaeus Hikâyesi Khludov Psalteri'nin 84v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 187), Pantokrator Psalteri'nin 118r numaralı folyosunda, Barberini Psalteri'nin ise 145v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 188) mevcuttur. Samiriyeli Kadın Hikâyesi, Khludov Psalteri'nin 33r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 189), Pantokrator Psalteri'nin 42v numaralı folyosunda, Barberini Psalteri'nin 60v numaralı folyosunda yer alır (Bkz. Resim 188). Barberini Psalteri'ndeki (Bkz. Resim 186) İsa ve Gadarene Domuzu Hikâyesi Theodore Psalteri'ndeki kompozisyon ile aynıdır. Kullanılan teknik birbirine benzemektedir. Çizgilerin kullanımı sahneye derinlik katmaktadır.



Resim 186. Barberini Psalteri, İsa ve Gadarene Domuzu Hikâyesi Sahnesi, f.112r.

İsa ve Zakkaeus Hikâyesine ait Khludov Psalteri'ndeki sahnede (Bkz. Resim 187) üslup semboliktir ve gerçekçi figür tasvirinden uzaktır. Figürler arasındaki etkileşimden çok anlatıya dikkat çeken bir tasvir vardır. Sahnede kalın çizgiler ve basit renk kullanımları, minimal düzeyde detay yansıtan yüz ifadeleri ve giysi kıvrımları mevcuttur.

Barberini Psalteri'ndeki sahnede ise (Bkz. Resim 188) figürlerde insan anatomisine dair daha incelikli bir çizim söz konusudur. Kullanılan teknik Khludov Psalteri'ne göre daha canlı bir hikâye anlatımı sağlamıştır. Barberini Psalteri'ndeki gölgeleme teknikleri daha zengin bir renk paleti ile gerçekleştirilmiştir. Bu da resme daha bir hacim katmıştır. Theodore Psalteri'ndeki İsa ve Zakkaeus Hikâyesine dair sahnedeki kompozisyon ise Khludov Psalteri ve Barberini Psalteri'nden farklıdır. Theodore Psalteri'nde zemin ve diğer insan figürleri yoktur. Sahnede sadece İsa ve ağaçtaki Zakkaeus bulunmaktadır. Ancak Theodore Psalteri'ndeki bu sahne Ferisi Simon'un evindeki yemek sahnesi ile birleştirilmiştir.



Resim 187. Khludov Psalteri, İsa ve Zakkaeus Hikâyesi Sahnesi, f.84v.



Resim 188. Barberini Psalteri, İsa ve Zakkaeus Hikâyesi Sahnesi, f.145v.

Samiriyeli Kadın Hikâyesi Khludov Psalteri'nde (Bkz. Resim 189) basit bir teknik ve figürlerde sınırlı bir ifade durumu ile tasvir edilmiştir. Khludov Psalteri'nin tipik olarak kalın hatları, daha az ayrıntı veren özelliği bu sahnede de kendini göstermektedir. Gölgelendirme ve renk tonlamasının en az düzeyde oluşu dönemin sanatsal geleneğine uygun olacak şekilde el yazmasındaki resimlerin inceliğinden çok işlevselliğine vurgu yapar biçimdedir. Çünkü önemli olan verilmek istenen mesajdır. Theodore ve Barberini Psalteri'nde (Bkz. Resim 190) ise İncil hikâyelerinin insani yönlerine daha fazla dikkat çekecek şekilde figürlerde gerçekçiliğe daha ağırlık verilmiştir. Daha ince bir ressam işçiliği sergileyen Theodore ve Barberini Psalteri'nde kuyunun makarasındaki ip bile çizilmiştir. Bu ip Khludov Psalteri'nde mevcut değildir. Barberini Psalteri'nde Theodore Psalteri'ne göre çok daha yoğun bir altın rengi kullanımı vardır. Ayrıca kompozisyonda Theodore Psalteri'ndekinden farklı olarak resmin aşağısında Davud sahneyi işaret etmektedir.



Resim 189. Khludov Psalteri, İsa ve Samiriyeli Kadın Hikâyesi Sahnesi f.33r.



Resim 190. Barberini Psalteri, İsa ve Samiriyeli Kadın Hikâyesi Sahnesi f.60v.

Katalogda İsa'nın Yahudilerle arasındaki sıkıntıları konu alan üç adet sahne vardır. Bu sahneler genellikle İsa'nın Yahudi liderleri ve halkın bir kısmı tarafından Mesih olduğunun reddedilişini anlatır. İki sahne sembolik figürler içermektedir (Bkz. Katalog No: 24, Katalog No: 25) Yahudiler bu resimlerde boğa ve köpek olarak gösterilmişlerdir. Bu iki resim doğrudan bir İncil kaynağıyla eşleşmez.

Köpek suratlı adamların olduğu sahne (Bkz. Katalog No: 25) İsa'nın çarmıha gerilişinin gösterildiği folyodadır ve folyodaki mezmur metni çarmıh sahnesiyle özdeşleştirilen kelimeler barındırmaktadır. Köpek suratlı adamların olduğu sahnenin folyo numarasına Khludov Psalteri'nde erişim sağlanamamıştır ancak resme erişilebilmiştir (Bkz. Resim 191). Barberini Psalteri'nde ise 37r numaralı folyosunda yer almaktadır (Bkz. Resim 192). İsa'nın Boğalar arasında kaldığı sahne Khludov Psalteri'nde bulunmamaktadır. Barberini Psalteri'nde ise yine 37r numaralı folyoda yer almaktadır (Bkz. Resim 192). Khludov Psalteri'ndeki sahne (Bkz. Resim 191) daha semboliktir. Figürler gerçekçilikten uzak ve daha abartılı bir duruş içindedirler. Renkler hacim duygusu yaratmak yerine öncelikli olarak durağan ve düz figürlerin formlarını doldurmak ve farklı unsurları ayırt etmek için kullanılmıştır. Barberini Psalteri'nde ise (Bkz. Resim 192) derinlikli bir tasvir ve detaylar mevcuttur. Dinamik ve bütünleşik resmedilmiş figürler ilgi çekicidir. Renk geçişleri ve ince çizgilerin kullanımı figürlerin ifadelerinde ve giysilerinin dokularında kendini göstermektedir. Theodore Psalteri'nde iki ayrı folyoda gösterilen sahneler zarar görmüşlerdir.



Resim 191. Khludov Psalteri, İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili Sahnesi (Folyo numarası bilinmemektedir).



Resim 192. Barberini Psalteri, İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili Sahnesi, İsa Boğalar Arasında Sahnesi, f.37r.

Yahudilerin İsa'yı Reddetmeleri sahnesi (Bkz. Katalog No: 26) Khludov Psalteri'nin 54v numaralı folyosundadır. Ancak resme erişim sağlanamamıştır. Barberini Psalteri'nin 94r numaralı folyosunda yer alır (Bkz. Resim 193). Barberini Psalteri'ndeki figürler Theodore Psalteri'ndekinden farklıdır. Theodore Psalteri'nde İsa'nın karşısında üç adam figürü varken bu Psalter'de İsa'nın karşısında kalabalık bir grup bulunmaktadır. Barberini'de daha fazla renk ve çizgi kullanımı vardır. Sahne Pantokrator Psalteri'nin de 69r numaralı folyosunda yer almaktadır.



Resim 193. Barberini Psalteri, İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor Sahnesi, f.94r.

Katalogda görülüyor ki İsa'nın Kudüs'e girişi sahnesi farklı mezmur ayetleriyle iki kez resimlenmiştir (Bkz. Katalog No: 27, 28). Benzer bir görsel Barberini Psalteri'nin 14r. numaralı folyosunda ve 202r numaralı folyosunda bulunmaktadır (Bkz. Resim 194, 195). Khludov Psalteri'nde bu sahnenin varlığına dair bir bilgiye erişilememiştir. Barberini Psalteri'ndeki tasvirler Theodore Psalteri'ne göre daha hareket dolu ve karakterler arasındaki dramatik etkileşim daha fazla dikkat çekiyor. İncelikli bir çizgi çalışması ile detaylı yüz ifadeleri ve işlenmiş giysiler daha fazla bulunmaktadır. Alan kullanımı Theodore Psalteri'ne göre daha karmaşıktır ve sahnede derinlik sağlayan net bir ön plan-arka plan tasviri vardır.



Resim 194. Barberini Psalteri, İsa'nın Kudüs'e Girişi Sahnesi, f.14r.



Resim 195. Barberini Psalteri, İsa'nın Kudüs'e Girişi Sahnesi, f.202r.

İsa'nın Tapınak'ta Tüccarları Kovma sahnesi (Bkz. Katalog No: 29) Khludov Psalteri'nde 66r numaralı folyoda yer almaktadır (Bkz. Resim 196). Barberini Psalteri'nde ise aynı sahne 113v numaralı folyoda bulunmaktadır (Bkz. Resim 197). Khludov Psalteri'ndeki sahne (Bkz. Resim 196) estetik detaylardan yoksun bir biçimde anlatıya daha fazla odaklanarak, daha basit ve daha az detaylı figür tasvirleri göstermektedir. Resimdeki formların temel özelliklerini öne çıkarmak amacıyla yapılan bir çizgi çalışması vardır. Barberini Psalteri'nde ise (Bkz. Resim 197) Theodore Psalteri'nde olduğu gibi çizgiler, giysilerdeki kıvrımları, yüz hatlarını ve mimari unsurları tanımlamak ve detaylandırmak için daha sanatsal bir şekilde kullanılmaktadır. Barberini Psalteri'nde Theodore Psalteri'ne göre altın rengi kullanımı daha yoğundur.



Resim 196. Khludov Psalteri, İsa'nın Tapınak'ta Tüccarları Kovma Sahnesi, f.66r.



Resim 197. Barberini Psalteri, İsa'nın Tapınak'ta Tüccarları Kovma Sahnesi, f.113v.

Son Akşam Yemeği ve Komünyon sahnesine (Bkz Katalog No: 30, Katalog No: 31) benzer resimler Khludov Psalteri'nin 40v ve 115r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 198, 199), Barberini Psalteri'nin ise 72r ve 194r numaralı folyosunda bulunmaktadır (Bkz. Resim 200, 201). Son Akşam yemeği sahnesinde Khludov Psalteri'ndeki resim daha basit ve sembolik olma eğilimindedir. Figürler durağan ve etkileşimden uzaktır. Az detay, az gölgelendirme, az renk tonlaması ile resim üsluplaştırılmıştır. Barberini Psalteri'nde ise Theodore Psalteri'nde olduğu gibi daha karmaşık ve dinamik bir kompozisyon görmekteyiz. Sahne daha ayrıntılıdır, daha fazla figür ve etkileşim içermektedir. Çizgi tekniği sayesinde figürler daha gerçekçi oranlar ve daha net, daha etkileyici duruşlar sergilemektedir. Renk kullanım teknikleri de üç boyutlu görünüm hissini güçlendirmiştir. Barberini Psalteri Theodore Psalteri'ne göre daha zengin bir görsel olma özelliği taşımaktadır.

Komünyon sahnesi, Khludov Psalteri'nde Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'ne nispeten daha basit ve şematiktir. Figürler daha az detaylandırılmıştır, çizgiler ise daha kalın ve daha az incelik içermektedir. Khludov Psalteri'nde sol tarafta bulunan Davud Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nin aksine beyaz saçlı tasvir edilmiştir.

Barberini Psalteri'nde ise detaylı ve ince işlenmiş çizgilerle karakterize edilmiş bir sahne bulunmaktadır. Ren kullanımında tonal geçişler kendini göstermektedir. Giysilerdeki ve mimari unsurlardaki motifler ve altın yaldız süslemeler gösteriyor ki Barberini Psalteri'nde Theodore Psalteri'ne göre daha zengin altın yaldız kullanımı ve gölgelendirme teknikleri kullanılmıştır.



Resim 198. Khludov Psalteri, Son Akşam Yemeği Sahnesi, f.40v.



Resim 199. Khludov Psalteri, Komünyon Sahnesi, f.115r.



Resim 200. Barberini Psalteri, Son Akşam Yemeği Sahnesi, f.72r.

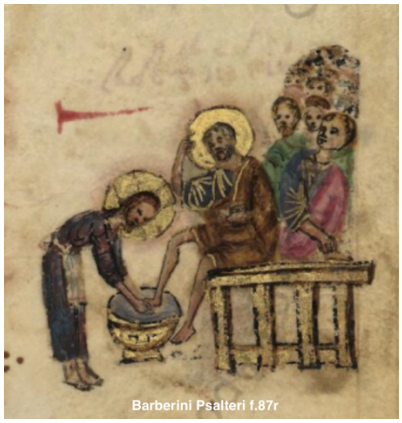


Resim 201. Barberini Psalteri, Komünyon Sahnesi, f.194r.

Ayak yıkama sahnesi (Bkz. Katalog No: 32) Khludov Psalteri'nin 50v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 202), Barberini Psalteri'nin 87r. numaralı folyosunda geçer (Bkz. Resim 203). Khludov Psalteri'ndeki sahnede anlatıyı doğrudan ve basit bir şekilde vurgulama eğiliminde olan resme bir sadelik hâkimdir. Figürlerin duruşları, anatomik oranları üsluplaştırılmıştır ve oldukça basık görünüme sahiptir. Sınırlı bir renk paletinin kullanıldığı resimde gölgelendirme tekniği de fazla kullanılmamıştır. Havari Petrus'un arkasındaki kalabalığın detayı da verilmemiştir. Barberini Psalteri'nde ise derinlik ve perspektifin fazla olduğu daha dinamik bir sahne bulunmaktadır. Resimde çeşitli renklerin kullanımı ile daha büyük kontrastlar sağlanmış ve derinlik hissi veren gölgeleme teknikleri kullanılmıştır. Bu teknik görsel çekiciliği arttırmaktadır. Barberini Psalteri'nde Theodore Psalteri'ne göre giysilerde, yüz ifadelerinde ve aksesuarlardaki ayrıntılara daha fazla dikkat edilerek, çizgi çalışmalarında daha fazla incelik gösterilmiştir. Havari Petrus'un arkasında sıralarını bekleyen diğer havarilerin renklerle ifade edilişi ve derinliği dikkat çekicidir.



Resim 202. Khludov Psalteri, Ayak Yıkama Sahnesi, f.50v.



Resim 203. Barberini Psalteri, Ayak Yıkama Sahnesi, f.87r.

Gethsemane Bahçesindeki Dua sahnesinden ilki (Bkz. Katalog No: 33) Khludov Psalteri'nin 66v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 204) ve Barberini Psalteri'nin 114v numaralı folyosunda da bulunmaktadır (Bkz. Resim 206). Katalog No: 34 - f.149r'deki Gethsemane bahçesindeki dua tasviri de Khludov Psalteri'nin 113r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 205), Barberini Psalteri'nin 190v numaralı folyosundadır (Bkz. Resim 207). Khludov Psalterin'deki Gethsemane Bahçesindeki Dua sahneleri basit ve kalın çizgilerle tasvir edilmiştir. Yüz ifadeleri ve giysi detayları çok azdır. Barberini Psalteri'nde ise daha detaylı ve natüralist bir tasvir bulunmaktadır. Özellikle ince altın rengi çizgiler ve İsa'nın halesindeki altın yaldız dolgu Theodore Psalteri'ndeki gibi dikkat çekicidir.



Resim 204. Khludov Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.66v.



Resim 205. Khludov Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.113r.



Resim 206. Barberini Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.114v.



Resim 207. Barberini Psalteri, Gethsemane Bahçesindeki Dua Sahnesi, f.190v.

Yahuda'nın İhanetine dair iki sahne vardır. Bunlardan ilkinde Yahuda tek bir figür olarak resmedilmiştir (Bkz. Katalog No: 35). Sahnede İsa yoktur. Yahuda'nın elinde ihaneti karşılığında aldığı para kesesi vardır. Bu sahne Khludov Psalteri'nde 32v numaralı folyodadır (Bkz. Resim 208) ve sınırlı bir renk paletiyle, gölgelendirme ve tonlama olmaksızın, kalın çizgiler ve az detay gösterilerek tasvir edilmiştir. Barberini Psalteri'nde ise 60r numaralı folyoda bulunmaktadır (Bkz. Resim 209). Giysi kıvrımlarındaki renk tonlamaları ve yüz ifadelerinde daha natüralist oranlar ve detaylar işlenmiştir.



Resim 208. Khludov Psalteri, Yahuda'nın İhaneti Sahnesi, f.32v.



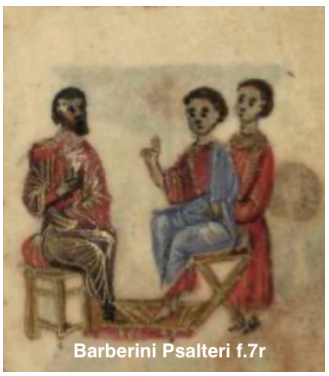
Resim 209. Barberini Psalteri, Yahuda'nın İhaneti Sahnesi, f.60r.

Diğer İhanet sahnesinde ise İsa'nın yakalanma anını ve Yahuda'nın ihanetini birlikte görüyoruz (Bkz. Katalog No: 36). Bu sahnede Yahuda İsa'yı öperek askerlere onu tanıtmaktadır. Kompozisyonun alt kısmında Meryem ve kadınlar yer almaktadır. Khludov Psalteri'nde ise İsa'nın Yakalanma sahnesinde üst kısımda Davud da tıpkı İsa gibi yakalanırken resmedilmiştir (Bkz. Resim 210). Khludov Psalteri'ndeki bu resmin bulunduğu folyonun numarası anlaşılamamaktadır. Theodore Psalteri'ndeki İsa'nın yakalanma sahnesindeki anlatı Khludov Psalteri'nde yoktur. Kompozisyon daha basittir. Kalın çizgilerle figürlerin ana hatlarının belirlendiği tasvirde düz renk kullanımı hâkimdir. Figürlerin yüz ifadelerinde detay yoktur. Barberini Psalteri'nde ise bu sahne bulunmamaktadır.



Resim 210. Khludov Psalteri, İsa'nın ve Davud'un Yakalanma Sahnesi
(Folyo numarası bilinmemektedir).

İsa'nın yargılanmasını konu alan İsa Pilatus'un Önünde sahnesindeki figürleri (Bkz. Katalog No: 38) Dufrenne, Herodes ve Pilatus olarak tanımlamıştır (1967, s.53). Khludov Psalteri'nde 2v numaralı folyoya erişm sağlanamamıştır. Barberini Psalteri'nde ise bu sahne 7r numaralı folyodadır (Bkz. Resim 211). Barberini Psalteri'ndeki yargılama sahnesinde İsa yoktur. Katalog No: 39 - f.39r'deki İsa'nın bir diğer yargılanma sahnesi Khludov Psalteri'nin 31v numaralı folyosundadır ancak erişim sağlanamamıştır. Bu sahne Pantokrator Psalteri'nin 39v numaralı folyosunda ve Barberini Psalteri'nin 58r numaralı folyosunda gösterilmektedir (Bkz. Resim 212). Barberini Psalteri'ndeki ince çizgi çalışması Theodore Psalteri'ne göre daha özenlidir. Altın renginin kullanımı ve gölgelendirmeler daha ileri teknikle gerçekleştirilmiştir.



Resim 211. Barberini Psalteri, İsa'yı Yargılama Sahnesi, f.7r.



Resim 212. Barberini Psalteri, İsa Pilatus'un Önünde Sahnesi, f.58r.

Çarmıh sahnesi Theodore Psalteri'nde dört farklı kompozisyon ile resmedilmiştir. Birinci kompozisyon, Romalı askerlerin İsa'nın çarmıha gerildiği anda onun kıyafetlerini aralarında paylaştıkları sahnedir (Bkz. Katalog No: 40). İkinci kompozisyon, İsa çarmıhtayken askerlerin ona sirke karışımı bir içecek sunmalarını gösterir (Bkz. Katalog No: 41). Üçüncü kompozisyon, İsa'nın mızrakla vücudunun delinmesini anlatan apokrif kaynak Nikodemus İncili'ndeki Longinus hikâyesini yansıtmaktadır (Bkz. Katalog No: 42). Bu resimde İsa'nın vücudunun üst kısmı diğer resimlerden farklı olarak çıplak tasvir edilmiştir ve sahnede Meryem ile Havari Yuhanna da mevcuttur. Dördüncü kompozisyon ise İsa çarmıhta geriliyken onun ayakları önünde eğilip tapınan iki kişiyi gösterir (Bkz. Katalog No: 43). Birinci kompozisyon, Khludov Psalteri'nin 20r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 213), Barberini Psalteri'nin 37v numaralı folyosunda yer almaktadır (Bkz. Resim 216). Khludov Psalteri'ndeki sahne zarar görmüştür ancak İsa'nın gerildiği çarmıh dikey düzlemde değildir ve eğik gösterilmiştir. Figürlerde detay ve renk geçişi yoktur. Barberini Psalteri'nde de çarmıh eğik olarak tasvir edilmiştir. Theodore Psalteri'nde ise çarmıh dikey düzlemdedir. İsa, Barberini Psalteri'nde Khludov Psalteri'nin aksine uzun ve ince olarak tasvir edilmiştir. Khludov Psalteri'ndeki Çarmıh sahnelerinde İsa daha basık ve kısa boylu olarak gösterilmektedir. İkinci kompozisyon Khludov Psalteri'nin 67r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 214), Barberini Psalteri'nin 114v numaralı folyosunda geçmektedir. Üçüncü kompozisyon Khludov Psalteri'nin 72v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 215), Barberini Psalteri'nin 124v numaralı folyosunda ve Pantokrator Psalteri'nin 10r ve 98r numaralı folyolarında geçmektedir. Dördüncü kompozisyon ise sadece Barberini Psalteri'nin 223r numaralı folyosunda görülmektedir (Sargın, 2022, s.25-51). Theodore Psalteri'nde İsa'nın Dismas ve Gestus adlı iki hırsızla beraber çarmıha gerilmesi tasviri yer almamaktadır. Theodore Psalteri, Barberini Psalteri ve Khludov Psalteri'ndeki Çarmıh sahnelerinin tümüne baktığımızda görüyoruz ki 9. yüzyıl üslubunda figürlerde basık bir görünüm söz konusuyken 11. yüzyıl üslubunda ince ve uzun bir yapı görülmektedir. Kalın çizgilerin kullanımından ince çizgilerle detaylandırmaya bir geçiş yaşanmıştır. Khludov Psalterinin sembolik tasvirleri yerini Theodore ve Barberini Psalteri'nde daha natüralist tasvirlere bırakmıştır.



Resim 213. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.20r.



Resim 214. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.67r.



Resim 215. Khludov Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.72v.



Resim 216. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.37v.



Resim 217. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.114v.



Resim 218. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.124v.



Resim 219. Barberini Psalteri, Çarmıh Sahnesi, f.223r.

İsa'nın Mezar'a İndirilişi sahnesi (Bkz. Katalog No: 44) Khludov Psalteri'nin 87r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 220), Barberini Psalteri'nin ise 149v numaralı folyosunda yer alır (Bkz. Resim 221). Resimlerine erişilemeyen Pantokrator Psalteri'nin 122r numaralı folyosunda, Bristol Psalteri'nin de 145r numaralı folyosundadır. Khludov Psalteri'ndeki sahnede figürler basit ve detaysız, gölgelendirme tekniği olmaksızın sınırlı renk paleti kullanılarak tasvir edilmiştir. Barberini Psalteri ve Theodore Psalteri'nde ise ince altın rengi çizgilerle gösterilen detaylar, renk tonlamaları ve dinamizm göze çarpmaktadır.



Resim 220. Khludov Psalteri, İsa'nın Mezar'a İndirilişi Sahnesi, f.87r.



Resim 221. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezar'a İndirilişi Sahnesi, f.149v.

İsa'nın gömüldükten sonra mezardayken Davud ile diyalog halinde olduğu dört adet sahne bulunmaktadır (Bkz. Katalog No: 45, Katalog No: 46, Katalog No: 47, Katalog No: 48). Khludov Psalteri'nde 9v numaralı folyodaki resme erişim sağlanmıştır (Bkz. Resim 222). Khludov Psalteri'ndeki İsa ve Davud'un mezardaki diyaloglarının bulunduğu diğer sahnelere erişilememiştir. Barberini Psalteri'nde ise Theodore Psalteri'nde olduğu gibi dört adet aynı sahne bulunmaktadır (Bkz. Resim 223, 224, 225, 226). Ancak içlerinden bir tanesinde Davud'un karşısında Theodore Psalteri'nde olduğu gibi İsa bulunmamaktadır. Davud mezarın karşısındadır ve mezarın yanında iki kadın yer almaktadır. Kadınlardan birinin elinde bir kuş figürü vardır.

Theodore Psalteri, Barberini Psalteri ve Khludov Psalteri'ndeki İsa ve Davud sahnelerine toplu olarak baktığımızda figürlerde genellikle daha az detaydan ve fiziksel doğruluktan ruhani temsile daha uygun bir yapıya, detaylara ve renklere geçiş yapıldığını görmekteyiz. Sınırlı renk paleti kullanımından zengin bir palete geçiş ve basit bir kompozisyondan daha karmaşık bir kompozisyona geçiş vardır. Teknikteki gelişmeler arasında daha iyi perspektif, gölgelendirme, duruş ve ifadelerde daha fazla çeşitlilik göze çarpmaktadır.



Resim 222. Khludov Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.9v.



Resim 223. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.18v.



Resim 224. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.20v.



Resim 225. Barberini Psalteri, Davud'un İsa'nın Mezarının Önünde Durduğu Sahne, f.77r.



Resim 226. Barberini Psalteri, İsa'nın Mezarda Davud ile Konuşması Sahnesi, f.136v.

İsa'nın dirilip mezardan çıkmış halini gösteren de bir adet resim bulunmaktadır (Bkz. Katalog No: 53). Bu sahne Matta 28:3-4 ayetine atıfta bulunur. Mezar açıldıktan sonra İsa'nın enkarnasyonu sonrası meleklerin görüldüğü ve askerlerin bu olaya gösterdiği tepki bu ayette anlatılır. Benzer görseller Khludov Psalteri'nin 26v numaralı folyosunda (Bkz. Resim 227), Pantokrator Psalteri'nin 30v numaralı folyosunda ve Barberini Psalteri'nin 49v numaralı folyosunda bulunmaktadır (Bkz. Resim 228). Khludov Psalteri'nin düz ve basit tasvirinde ayrıntısız yüz ifadeleri bulunmaktadır. Theodore Psalteri'ndeki kompozisyonda ise canlı renkler ve ince çizgilerle oluşturulan detaylar mevcuttur ancak, Barberini Psalteri'nde daha süslü ve zengin bir dekoratif tasvir vardır.



Resim 227. Khludov Psalteri, İsa'nın Enkarnasyonu Sahnesi, f.26v



Resim 228. Barberini Psalteri, İsa'nın Enkarnasyonu Sahnesi, f.49v

İsa'nın ölümü ve enkarnasyonu arasında gerçekleşen ve üç gün süren dönemdeki Anastasis sahnesine ait dört adet tasvir mevcuttur. Apokrif Nikodemus İncilinde yer alan konunun ana teması İsa'nın cehenneme inerek ölüler diyarından Eski Ahit peygamberleri ve iyi insanları kurtarması ve onları cennete götürmesi için Başmelek Mikhael'e teslim etmesidir. Katalogda iki sahnede (Bkz. Katalog No: 49, Katalog No: 50) İsa, Âdem ile Havva ve Hades birlikte resmedilmiştir. İsa mandorlasının içindedir ve Hades'i alt etmiştir. El yazmalarındaki resimlerde Hades tasvirinin genellikle pembemsi, soluk ya da koyu renk bir tende olduğunu ve yarı çıplak olarak sahnedeki diğer figürlerden daha iri bir boyutta gösterilmesinin yaygın bir özellik olduğunu söyleyen Kaya (2021, s.176), Hades figürünün İsa'dan daha büyük gözüküyor oluşunun sıradışı olduğunu belirtmiştir. Bu sahne Khludov Psalteri'nde 63r ve 63v numaralı folyolarda yer almaktadır (Bkz. Resim 229, 230). Folyo numarasına erişilemeyen bir başka resimde de Anastasis sahnesi bulunmaktadır; ancak resim zarar görmüştür ve resimdeki unsurlar anlaşılamamaktadır (Bkz. Resim 231). Katalogdaki bir başka enkarnasyon sahnesinde İsa Hades'i bir lahit içine hapsetmiş şekilde gösterilmektedir (Bkz. Katalog No: 51). Bu sahnede İsa, lahitin üzerindeyken Sion ile yani Kudüs şehrinin kişileştirmesi ile konuşmaktadır. Sahne, Khludov Psalteri'nin 100v numaralı folyosundadır. Ancak sayfaya erişim sağlanamamıştır. Barberini Psalteri'nin 171r numaralı folyosunda ise bu sahne mevcuttur (Bkz. Resim 234).

Son olarak İsa'nın ölüler diyarının kapılarını kırdığı ve bu yüzden, tunç kapının parçalarının, demir çubuklarının ruhların zincirlerinin her yere dağıldığı sahne gelmektedir (Bkz. Katalog No: 52). Bu sahne Barberini Psalteri'nin 187r numaralı folyosunda da yer almaktadır (Bkz. Resim 235). Bu sahne Khludov Psalteri'nde bulunmamaktadır; ancak belki de Resim 231'deki resimde bu sahne anlatılmaktadır ve zarar gördüğü için anlaşılamamaktadır.

Anastasis sahnelerinin psalterlerdeki (Theodore, Barberini, Khludov) tasvirlerine baktığımızda 9. yüzyıla tarihlenen Khludov Psalteri'nde figürler, daha az gölgelendirme ve detay nedeniyle genellikle daha düz bir görünüme sahiptir ve ana hatlar daha belirgindir. Buna karşılık, 11. yüzyıl psalterlerinde daha ince ve karmaşık çizgi çalışmaları, yüz ifadelerinde, giysilerde daha fazla ayrıntı bulunmaktadır. Renk çeşitliliği Khludov Psalteri'nde daha azken, Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde, renk paletinde gözle görülür bir zenginleşme olmuştur ve daha derin, daha çeşitli tonların kullanımı söz konusudur. 11. yüzyıl psalterlerinde daha dinamik tasvirler vardır. Barberini Psalteri'nde altın rengi kullanımı daha yoğundur ve figürlerin ten renkleri daha koyudur.



Resim 229. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.63r.



Resim 230. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.63v.



Resim 231. Khludov Psalteri, Anastasis Sahnesi
(Folyo numarası bilinmemektedir.)



Resim 232. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.109r.



Resim 233. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.109v.



Resim 234. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.171r.



Resim 235. Barberini Psalteri, Anastasis Sahnesi, f.187r.

İsa'nın enkarnasyonundan sonra öğrencilerine görünüp gelecek görevleri hakkında talimatlar verdiği havarilerin görevlendirilmesi sahnesi (Bkz. Katalog No: 54) Khludov Psalteri'nin 96v numaralı folyosundadır ancak erişilememiştir. Pantokrator Psalteri'nin 137r numaralı folyosunda, Barberini Psalteri'nin ise 165r numaralı folyosunda yer alır (Bkz. Resim 236). Barberini Psalteri'nde Theodore Psalteri'nin aksine sahnede sadece iki havari bulunmaktadır. Figürlerin giysilerine titizlikle ve incelikle derinlik verilmiştir.



Resim 236. Barberini Psalteri, İsa'nın Havarilerini Görevlendirmesi (Büyük Görev) Sahnesi, f.165r.

Göğe Yükseliş sahnesine ait katalogda 5 adet resim vardır (Bkz. Katalog No: 55, Katalog No: 56, Katalog No: 57, Katalog No: 58, Katalog No: 59). Katalog No: 55 – f.16v'deki resimde dört göksel varlık İsa'nın mandorlasını göğe taşımaktadır. Bu sahne Khludov Psalteri'nin 14r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 237) ve Barberini Psalteri'nin 27v numaralı folyosunda bulunmaktadır (Bkz. Resim 241). Ancak bu sahnede Theodore Psalteri'ndekinin aksine her iki psalter'de de iki göksel varlık bulunmaktadır. Katalog No: 56 – f.25v 'deki Tanrı'nın krallığının kapılarının temsili Khludov Psalteri'nin 22r numaralı folyosunda (Bkz. Resim 238) ve Barberini Psalteri'nin 41r numaralı folyosunda bulunur (Bkz. Resim 242). Katalog No: 57 – 58v'deki sahne Khludov Psalteri'nin 46v numaralı folyosundadır (Bkz. Resim 239). Barberini Psalteri'nin ise 81r numaralı folyosundadır (Bkz. Resim 243). Katalog No: 58 – 71r'deki sahne Khludov Psalteri'nde 55v numaralı folyoda (Bkz. Resim 240), Barberini Psalteri'nde ise 95v numaralı folyodadır (Bkz. Resim 244). Katalog No: 59 – f.149r'deki sahne Khludov Psalteri'nde yoktur, Barberini Psalteri'nde ise 189v numaralı folyoda bulunmaktadır (Bkz. Resim 245).

Göğe Yükseliş sahnelerinin Khludov Psalteri'ndeki tasvirlerinde daha sınırlı bir renk paleti vardır. Genellikle insan vücutlarının oranlarına daha az dikkat edilmiştir. Buna karşılık, 11. yüzyıla gelindiğinde Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde daha iyi orantılanmış vücutlar, daha ayrıntılı yüz ifadeleri ve hareket ve duyguları aktaran dinamik pozlarla daha gerçekçi insan formları mevcuttur. Khludov Psalteri'ndeki çizgiler daha basit olma eğilimindedir, Theodore Psalteri ve Barberini Psalteri'nde ise hem figürler hem de dekoratif motifler için kullanılan çizgiler daha zarif ve akıcıdır. Çizgi çalışmasında artan bir incelik ve karmaşıklık görülmektedir.



Resim 237. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.14r.



Resim 238. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.22r.



Resim 239. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.46v.



Resim 240. Khludov Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.55v



Resim 241. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.27v.



Resim 242. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.41r.



Resim 243. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.81r.



Resim 244. Barberini Psalteri, Göğe Yükseliş Sahnesi, f.95v.

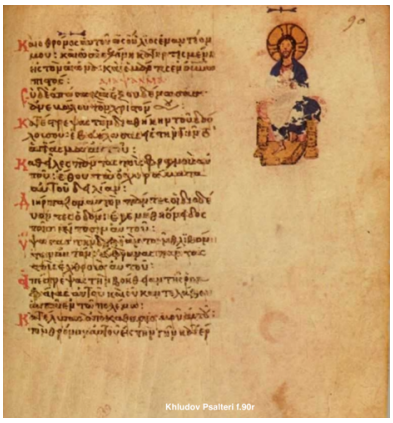


Resim 245. Barberini Psalteri Göğe Yükseliş Sahnesi, f.189v.

Son Yargı sahnesine ait katalogda 3 adet resim vardır. Sahnelerin bir tanesinde göksel varlıklar (Kherub ve Seraph) yer alır (Katalog No: 60). Aynı sahne Barberini Psalteri'nde 15v numaralı folyodadır (Bkz. Resim 246) ancak, Khludov Psalteri'nde bu sahne yoktur. Bir diğer Yargı sahnesinde ateşten bir küre İsa'nın yargıç tahtının önündedir (Katalog No: 61). Bu sahne diğer psalterlerde mevcut değildir. Son resimde ise İsa elinde İncil ile tahtta oturmaktadır (Katalog No: 62). Barberini Psalteri (Bkz. Resim 248, 249) ve Khludov Psalteri'nde (Bkz. Resim 247) bu sahneye benzer İsa'nın tahtta oturduğunu gösteren resimler bulunmaktadır. Khludov Psalteri'ndeki sahnede (Bkz. Resim 247) basit bir kompozisyon varken, Barberini Psalteri'nde ihtişamlı ve ince detaylara sahip tahtın bulunduğu kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır. Daha gelişmiş bir perspektifle üslupta yaşanan evrim gözle görülmektedir. Barberini Psalteri'ndeki altın yaldız kullanımıyla oluşan görsel zenginlik Theodore Psalteri'nde yoktur.



Resim 246. Barberini Psalteri, Son Yargı Sahnesi, f.15v.



Resim 247. Khludov Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.90r.



Resim 248. Barberini Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.249r.



Resim 249. Barberini Psalteri, Yargı Tahtı Sahnesi, f.223v.

9. yüzyıldan 11. yüzyıla Bizans sanatının geçirdiği evrim, sanatsal ifade ve teknikteki önemli değişimleri vurgular. 9. yüzyıla tarihlenen Khludov Psalteri'nde gerçekçiliğe daha az vurgu yaparak, sembolik temsillere odaklanan daha üsluplaştırılmış bir yaklaşım vardır. Bu eserdeki figürler tipik olarak daha basit tasvir edilmiştir. Sadeliğe gerçekçi detaylardan daha fazla değer veren bir anlayış vardır. Ancak 11. yüzyıla gelindiğinde natüralizme ve karmaşıklığa doğru belirgin bir ilerleme görülmektedir. Bu dönemin sanat eserleri olan Theodore Psalteri ve çağdaşı Barberini Psalteri, daha önceki dönemdeki eserin basitliğinden uzaklaşarak daha sofistike derinlik ve gölgelendirme teknikleri sergilemektedir. Figürler daha dinamik ve üç boyutlu hale gelmiştir. Kumaşın kıvrımlarına ve akışına daha fazla dikkat edilmiş ve karakterler arasındaki fiziksel etkileşimler daha fazla duygusal derinlik ve gerçekçilikle tasvir edilmiştir. Renk paleti de bu dönemde genişleyerek daha zengin ve çeşitli tonlar içermektedir. Bu da tasvir edilen sahnelerin görsel etkisini arttırmaktadır. Daha ayrıntılı ve gerçekçi temsillere doğru olan bu evrim, Bizans toplumundaki, ilahi olanın insani deneyimine daha fazla odaklanma da dahil olmak üzere, daha geniş kültürel ve teolojik değişimleri yansıtmaktadır.

Sonuç olarak, Bizans sanatında 9. yüzyıldan 11. yüzyıla geçiş, resim tekniklerinde artan bir karmaşıklık, gerçekçiliğe doğru bir hareket ve daha zengin bir renk kullanımı ile göze çarpmaktadır. Bu gelişmelerin hepsi, dönemin manevi anlayışının insan merkezli bir temsille yansıtılması arasında derin bir ilişki olduğunu gösterir. Bu ilerleme yalnızca sanatsal becerideki gelişmeleri vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda Bizans İmparatorluğu'nun gelişen dini ve kültürel anlatılarını da yansıtır. 11. yüzyıldaki psalterlerde yer alan resimler tasvirden daha fazlasıdır; ruhani olan anlatıları gelişmiş bir görsel netlik ve duygusal derinlikle aktarmak için özenle hazırlanmışlardır.

SONUÇ

Bizans resimli el yazmaları, Bizans İmparatorluğu'nun değişen dinamiklerini yansıtacak şekilde yüzyıllar boyunca gelişmiştir. Bizans İmparatorluğu, İkonoklazm olarak bilinen ve dini imgelere gösterilen saygıyı sorgulayan derin bir kültürel ve teolojik çatışmaya tanık olmuştur. Bu çatışma Bizans sanatını ve teolojisini büyük ölçüde etkilemiştir. İkonoklazm dönemi, Hıristiyanlıktaki imgelere yönelik teolojik ve kültürel bakış açıları üzerinde kalıcı bir etki yaratmıştır. Sadece resimli el yazmalarının üretimini değil, aynı zamanda Hıristiyan sanatının ve öğretisinin daha geniş çaplı gelişimini de etkileyen dini imgelerin rolü ve önemi hakkında tartışmalara yol açmıştır. Ancak, Theodore Studite'nin mirası olan manastır reformları, sınırlarının ötesine uzanmış ve sanat yoluyla ifade edilen inancın gücünü adeta somutlaştırmıştır. Onun reformları ve teolojik anlayışları, Bizans İmparatorluğu'nun görsel ve ruhani manzarasını zenginleştirerek, insan figürü aracılığıyla ilahi olanı yücelten, yenilenmiş bir sanat geleneğine zemin hazırlamıştır. Böylelikle, İkonoklazmın sonunda resimli el yazmalarındaki figürlü temsiller de dahil olmak üzere dini sanat yeniden canlanmıştır. İkonoklazm sonrası dönemde, önceki kısıtlamalara karşı bir tepki olarak görülebilecek dini imgelere yönelik yenilenmiş bir coşku görülmüştür. Theodore Psalteri de bu coşkunun çok net görülebileceği önemli bir resimli el yazmasıdır. El yazmasında ikonolastik tartışmaları tasvir eden ve İsa'nın ikonlarını boyalarla kapatmaya çalışan ikonoklastların olduğu sahnelere karşılık olarak ikonografinin zaferini temsil edecek şekilde Patrik I. Nikephoros ve Aziz Theodore Studitenin resimleri konmuştur.

Tez çalışmasında Theodore Psalteri'ndeki İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerine ait resimlerden bir katalog oluşturulmuştur. Gerçekleştirilen katalog çalışmasında, ikonografik ve biçemsel analiz yaparak resimlerin ikonoklastik tartışmaların ardından sanatın yeniden canlandırılmasındaki rolüne de odaklanılmıştır. Bizans'ın kültürel ve dini rönesansında önemli bir rol oynayan Theodore Psalteri'ndeki resimler sadece bir süsleme unsuru değildir. Bunun ötesinde; görsel temsiller yoluyla mezmurların anlaşılmasını geliştiren bir yorum biçimi olarak izleyiciye hizmet etmektedir.

Ressam ve yazman Theodore'un figürlerine yansıttığı özel anatomik tercihleriyle oluşturduğu kendine has tarz, yüksek bir maneviyat ve ruhaniyet hissi uyandırmak amacı taşıyor gibidir. Onun bu sanatsal yaklaşımı, fiziksel formun ilahi özellikleri yansıtacak şekilde idealize edildiği dini sanatla uyum içindedir. Görülüyor ki, Stoudios Manastırı başrahibi Theodore Studite'nin reformları sayesinde sanat yoluyla ifade edilebilen inanç, yaklaşık 200 yıl sonra aynı manastırın ressamı ve yazmanı olan Theodore sayesinde, zengin bir görsel malzeme, stilize edilmiş imgeler ve ikonografi ile baş yapıt niteliği taşıyan bir kitabın sayfalarında kendini göstermektedir.

KAYNAKÇA

Birincil Kaynaklar:

Apokrif. *Nikodemus İncili*.

Apokrif. *Pseudo-Matta İncili*.

Apokrif. *Yakup İncili*.

Barber, C. (Ed.). (2000a). *Theodore Psalter: Electronic Facsimile (CD-ROM)*. University of Illinois Press in association with the British Library.

Barberini Psalteri (Vatican Library, Barb.Gr.372).

Budge, E. A. W. (Ed.). (1886). *The book of the bee: the Syriac text ed. from the manuscripts in London, Oxford, and Munich(Vol. 1).* Clarendon Press.

Dionysios, of F. (1974). *The "Painter's manual" of Dionysius of Fourna: An English translation, with Commentary of cod. Gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad* (P. Hetherington, Çev.). Sagittarius Press.

Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil). (2011). Kitab-ı Mukaddes Şirketi.

Paris Psalteri (Bibliothèque Nationale de France, Gr.139).

Theodore Psalteri (British Library Add Ms 19352).

İkincil Kaynaklar:

Akyürek, E. (1996). *Bizans'ta Sanat ve Ritüel*. Kabalcı Yayınevi.

Akyürek, E. (1997). Bir Ortaçağ Sanatı Olarak Bizans Sanatı. E. Akyürek (Ed.), *Sanatin Ortaçağı: Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar* (ss. 71-87). Kabalcı Yayınevi.

Anderson, J. C. (1988). On the Nature of the Theodore Psalter. *The Art Bulletin*, *70* (4), 550-568.

Andreopoulos, A. (2005). *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. St Vladimir's Seminary Press.

Barber, C. (Ed.). (2000b). Readings in the Theodore Psalter. *Theodore Psalter, Electronic Fascimile* (ss. 1-33). University of Illinois Press in association with the British Library.

Barber, C. (1995). From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm. *Gesta*, *34*(1), 5-10. https://doi.org/10.2307/767119

Barber, C. (2007). In the Presence of the Text: A Note on Writing, Speaking and Performing in the Theodore Psalter. L. James (Ed.), *Art and Text in Byzantine Culture* (ss. 83-99). Cambridge University Press.

Barker, E. (1995). *Bizans Toplumsal ve Siyasal Düşünüşü* (M. Tunçay, Çev.). İmge Kitabevi.

Beckwith, R. T. (1995). The Early History Of The Psalter. *Tyndale Bulletin*, 46(1), 1-27

Blanck, H. (2000). *Antikçağda Kitap* (Z. Aksu Yılmazer, Çev.). Dost Kitabevi.

Brubaker, L. (2012). *Inventing Byzantine Iconoclasm*. Bristol Classical Press.

Brubaker, L., & Haldon, J. (2011). *Byzantium in the Iconoclast Era, c. 680-850: A History*. Cambridge University Press.

Cheynet, J.-C. (2018). *Bizans Dünyası: Bizans İmparatorluğu (641-1204)* (A. Bilge, Çev.; C. 2). Ayrıntı Yayınları.

Cholij, R. (2002). *Theodore the Stoudite: The Ordering of Holiness*. Oxford University Press.

Clement, R. W. (1997). *Medieval and Renaissance book production*. Library Faculty & Stuff Publications.

Cormack, R. (2000). *Byzantine Art*. Oxford University Press.

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

Craveri, M. (2014). *I Vangeli apocrifi* (G. Pampaloni, Ed.). Einaudi.

Cutler, A. (1980). Liturgical Strata in the Marginal Psalters. *Dumbarton Oaks Papers*, *34/35*, 17-30.

De Wald, E. (1944). The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter. *Hesperia: The Journal Of The American School Of Classical Studies At Athens*, *13*(1), 78-86.

Demir, H. (2018). Bizans Resim Sanatında Meryem Kültü ve Müjde Sahnesi [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demiriş, B. (2002). Eskiçağ'da Kitap. *Anadolu Araştırmaları*, *16*, 115-132.

Der Nersessian, S. (1970). *L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age. II. Londres, Add. 19.352*. Éditions Klincksieck.

Diringer, D. (1982). *The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental*. Dover Publications.

Doğan, S. (2003). Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *20*(2), 73-89.

Doğan, S., & Ünser, Ş. (2011). Bizans Sanatında Kherub ve Seraph İmgeleri. A. C. Erel, B. İşler, N. Peker, & G. Sağır (Ed.), *Anadolu Kültürlerinde Süreklilik ve Değişim: Dr. A. Mine Kadiroğlu'na Armağan* (ss. 199-214).

Dufrenne, S. (1967). Deux chefs-d'oeuvre de la miniature du XIe siècle. *Cahiers archéologiques*, *17*, 177-191.

Eyice, S. (1994). Manastırlar. *DÜNDEN BUGÜNE İSTANBUL ANSİKLOPEDİSİ* (C. 5, ss. 288-294). Tarih Vakfı Yayınları.

Featherstone, J., & Holland, M. (1982). A Note on Penances Prescribed for Negligent Scribes and Librarians in the Monastery of Studios. *Scriptorium*, *36*(2), 258-260.

Frazee, C. A. (1981). St. Theodore of Stoudios and Ninth Century Monasticism in Constantinople. *Studia Monastica*, *23*, 27-58.

Gregory, G. R. (1885). Les cahiers des manuscrits grecs. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, *29*(3), 261-268.

Haldon, J. (2017). *Bizans Tarih Atlası* (A. Özdamar, Çev.). Alfa Yayınları.

Hatlie, P. (2007). *The Monks and Monasteries of Constantinople, ca. 350–850*. Cambridge University Press.

Hatlie, P. (2020). Monasticism in the Byzantine Empire. B. M. Kaczynski (Ed.), *The Oxford Handbook of Christian Monasticism*. Oxford Handbooks.

Hennessy, C. (2017). The Theodore Psalter and the Rebuilding of the Holy Sepulchre, Jerusalem. *Electronic British Library Journal*, *Study 4*, 1-11.

Henry, P. (1969). The Moechian Controversy and the Constantinopolitan Synod of January A.D. 809. *The Journal of Theological Studies*, *20*(2), 495-522.

Irmscher, J., Kazhdan, A. P., & Lowden, J. H. (1991). PSALTER. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 3, ss. 1752-1754). Oxford University Press.

James, L. (2003). Art and Lies: Text, image and imagination in the medieval world. A. Eastmond & L. James (Ed.), *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium, Studies presented to Robin Cormack* (ss. 59-71). Ashgate.

James, L. (2010). Byzantium: A Very, Very Short Introduction. L. James (Ed.), *A Companion to Byzantium* (ss. 1-8). Wiley-Blackwell.

Jean, G. (1987). *Yazı İnsanlığın Belleği* (N. Başer, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Kavrus-Hoffmann, N. (2016). Producing New Testament Manuscripts in Byzantium: Scribes, Scriptoria, and Patrons. D. Krueger & R. S. Nelson (Ed.), *The New Testament in Byzantium* (ss. 117-145). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Kaya Zenbilci, İ. (2017). *Orta Bizans Dönemi Konstantinopolis Manastır Atölyeleri ve Resimli El Yazmaları Üretimi* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaya Zenbilci, İ. (2019). Bizans Sanatında Nadir Bir İsa Tiplemesi: Günlerin Eskisi (Ho Palaios Ton Hemeron). A. Sinanoğlu & F. Faozi (Ed.), *Biltek Uluslararası Bilim, Teknoloji ve Sosyal Bilimlerde Güncel Gelişmeler Sempozyumu Tam Metin Kitabı* (C. 2, ss. 20-42). İksad Yaynevi.

Kaya Zenbilci, İ. (2021). Bizans Sanatı'nda Alegorik Bir Figür: Hades. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *11*(21), 149-181.

Kazhdan, A. P. (1991). THEODORE OF STOUDIOS. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 3, ss. 2044-2045). Oxford University Press.

Kazhdan, A. P., & Lowden, J. H. (1991). ADAM AND EVE. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 1, ss. 18-19). Oxford University Press.

Kazhdan, A. P., Talbot, A.-M., Cutler, A., Gregory, T. E., & Ševčenko, N. P. (Ed.). (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium: C. Volume 1-2-3*. Oxford University Press.

Kondakov, N. (1886). *Histoire De L'art Byzantin Considéré Principalement Dans Les Miniatures: C. I*. Librairie de l'Art.

Kotzabassi, S. (2017). Codicology and Palaeography. V. Tsamakda (Ed.), *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts* (ss. 35-53). Brill.

Krausmüller, D. (2018). On the Relation between the Late Antique and Byzantine Christological Discourses: Observations about Theodore the Stoudite's Third Antirrheticus. *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, *68*, 239-250.

Kudde, E., Melvani, N., & Okçuoğlu, T. (Ed.). (2002). *İstanbul'da Stoudios Manastırı: Tarihi, Mimarisi ve Sanatı*. Koç Üniversitesi Yayınları.

Labarre, A. (1994). *Kitabın Tarihi*, (Galip Üstün, Çev.) İletişim Yayınları.

Labarre, A. (2012). *Kitabın tarihi* (I. Ergüden, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.

Lemerle, P. (1986). *Byzantine Humanism: The First Phase: Notes and Remarks on Education and Culture in Byzantium from its Origins to the 10th Century: C. Volume: 3* (H. Lindsay & A. Moffatt, Çev.). Brill.

Leroy, J. (1969). *Studitisches Mönchtum: Spiritualität und Lebensform, Geist und Leben der Ostkirche* (C. 4). Verlag Styria.

Lowden, J., & Barber, C. (2000). An Inquiry into the Role of Theodore in the Making of the Theodore Psalter. *Theodore Psalter: Electronic Facsimile*. University of Illinois Press in association with the British Library.

Magdalino, P. (1991). PAROIKIA. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 3, s. 1589). Oxford University Press.

Magdalino, P. (2010). Byzantium = Constantinople. L. James (Ed.), *A companion to Byzantium* (ss. 43-54). Wiley-Blackwell.

Mango, C. (1978). The Date of the Studius Basilica at Istanbul. *Byzantine and Modern Greek Studies*, *4*(1), 115-122.

Mango, C. (2020). *Bizans: Yeni Roma İmparatorluğu* (G. Ç. Güven, Çev.; 5. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.

McCormick, M. (1985). The Birth of the Codex and the Apostolic Life-Style. *Scriptorium: revue internationale des études relatives aux manuscripts*, *39*(1), 150-158.

McMurtrie, D. C. (1948). *The Book: The Story of Printing & Bookmaking*. Oxford University Press.

Miller, R. J. (Ed.). (1994). *The Complete Gospels: Annotated Scholar Version*. Harper Collins.

Miller, T. (2000a). Stoudios: Rule of the Monastery of St. John Stoudios in Constantinople. J. P. Thomas & A. C. Hero (Ed.), *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (C. 1, ss. 84-119). Dumbarton Oaks.

Miller, T. (2000b). Theodore Studites: Testament of Theodore the Studite for the Monastery of St. John Stoudios in Constantinople. J. P. Thomas & A. C. Hero (Ed.), *Byzantine Monastic Foundation Documents: A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments* (C. 1, ss. 67-83). Dumbarton Oaks.

Milliken, W. M. (1947). Byzantine Manuscript Illumination. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, *34*(3), 50–56.

Oikonomides, N. (1991). INDICTION. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 2, s. 993). Oxford University Press.

Ostrogorsky, G. (2019). *Bizans Devleti Tarihi* (F. Işıltan, Çev.; 10. Baskı). Türk Tarih Kurumu.

Papadakis, A. (1991). SYNKELLOS. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 3, ss. 1993-1994). Oxford University Press.

Parpulov, G. (2014). Toward a History of Byzantine Psalters, ca. 850-1350 AD.

Parry, K. (1989). Theodore Studites and the Patriarch Nicephoros on Image-Making as a Christian Imperative. *Byzantion*, *59*, 164-183.

Parry, K. (2019). Theodore the Stoudite: The Most "Original" Iconophile? *Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik*, *68*, 261-275.

Parry, K. (2021). Theodore the Stoudite and the Stoudios Scriptorium in Ninth-Century Byzantium. R. Ast, M. Choat, J. Cromwell, J. Lougovaya, & R. Y. Collingridge (Ed.), *Observing the Scribe at Work: Scribal Practice in the Ancient World* (C. 301, ss. 139-154). Peeters.

Pentcheva, B. V. (2010). *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*. Pennsylvania State University Press.

Popović, S. (2006). The Byzantine Monastery: Its Spatial Iconography and the Question of Sacredness. A. Lidov (Ed.), *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (ss. 150-185). Indrik.

Pott, T. (2010). *Byzantine Liturgical Reform: A Study of Liturgical Change in the Byzantine Tradition*. SVS Press.

Pratsch, T. (1999). Nikephoros I. R.-J. Lilie (Ed.), *Die Patriarchen der ikonoklastischen Zeit: Germanos I.-Methodios I* (ss. 109-147). Peterlang.

Rapp, C. (2010). The Origins of Hagiography and the Literature of Early Monasticism: Purpose and Genre between Tradition and Innovation. C. Kelly, R. Flower, & M. S. Williams (Ed.), *Unclassical Traditions: C. I* (ss. 119-130). Cambridge University Press.

Rice, T. T. (2002). *Bizans'ta Günlük Yaşam: Bizans'ın Mücevheri Konstantinopolis*. Özne Yayınları.

Roemer, C. (2019). The papyrus roll in Egypt, Greece, and Rome. *A Companion to the History of the Book*, 84-94.

Roger T., B. (1995). The Early History of the Psalter. *Tyndale Bulletin*, *46*(1), 1-27.

Sargın, C. S. (2022). *Orta Bizans Dönemi Marjinal Psalterlerde Çarmıh Sahnesi* [Tezli Yüksek Lisans]. Hacettepe Üniversitesi.

Schweinfurth, P. (1953). Bizans İkonografyasında İsa. *Tarih Dergisi*, *3*(5-6), 1-21.

Seidler, G. L. (1980). *Bizans Siyasal Düşüncesi* (M. Tunçay, Çev.). Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Serdar Dinçer, P. (2019). Bizans El Yazmaları Çalışmalarının Tarihsel Süreci ve "Bizans El Yazmaları Bibliyografyası" Çevrimiçi Veri Tabanı Çalışması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *1*(47), 110-124.

Talbot, A.-M. (1987). An Introduction to Byzantine Monasticism. *Illinois Classical Studies*, *12*(2), 229-241.

Talbot, A.-M. (1991). MONASTICISM. A. P. Kazhdan, A.-M. Talbot, A. Cutler, T. E. Gregory, & N. P. Ševčenko (Ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium* (C. 2, ss. 1392-1394). Oxford University Press.

Talbot, A.-M. (1999). Bizans Manastır Sistemine Giriş. *Cogito*, *17*, 161-176.

Tikkanen, J. J. (1895). *Die Psalterillustration im Mittelalter.* Finnischen Litteratur-Gesellschaft.

Tollefsen, T. T. (2018). *St Theodore the Studite's Defence of the Icons: Theology and Philosophy in Ninth-Century Byzantium*. Oxford University Press.

Tsamakda, V. (Ed.). (2017). *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts*. Brill.

Ünser, Ş. (2013). *Bizans Sanatıda Âdem ve Havva İmgeleri* [Tezli Yüksek Lisans]. Hacettepe Üniversitesi.

Vasiliev, A. A. (2017). *Bizans İmparatorluğu Tarihi* (T. Alkaç, Çev.). Alfa Yayınları

Veilleux, A., & Pachomius, P. (1981). *Pachomian Koinonia 2: Pachomian Chronicles and Rules*. Cistercian Publications.

Waagen, G. (1856). Ueber byzantinische Miniaturen. *Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst* (C. 1, ss. 97-108). T.O. Weigel.

Walter, C. (1982). *Art and Ritual of the Byzantine Church*. Variorum Publications.

Walter, C. (1986). Christological Themes in the Byzantine Marginal Psalters from the Ninth to the Eleventh Century. *Revue Des Études Byzantines*, *44*(1), 269-288.

Waring, J. (2010). Byzantine Book Culture. L. James (Ed.), *A Companion to Byzantium* (ss. 275-288). Wiley-Blackwell.

Weitzmann, K. (1967). Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. J. Hussey, D. Obolensky, & S. Runciman (Ed.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies* (ss. 207-248). Oxford University Press.

Weitzmann, K. (1975). The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present, and Future. K. Weitzmann, W. C. Loerke, E. Kitzinger, & H. Buchthal (Ed.), *The Place Of Book Illumination In Byzantine Art* (ss. 1-60). Princeton University, The Art Museum.

Elektronik Kaynaklar:

http://www.ime.gr/CHRONOS/09/en/gallery/main/others/t3p1.html (Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2023).

https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2012/03/the-theodore-psalter.html (Erişim Tarihi: 19 Kasım 2023)

https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2015/06/art-in-the-margins-the-theodore-psalter.html (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2021)

https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2022/02/theodore-psalter.html (Erişim Tarihi: 10 Ekim 2021)

https://kutsalkitap.info.tr/ (Erişim Tarihi: 26 Şubat 2023)

https://smarthistory.org/illuminating-the-psalms-in-byzantium/ (Erişim Tarihi: 7 Ocak 2021)

https://smarthistory.org/illuminating-the-psalms-in-byzantium/ (Erişim: 7 Ocak 2021)

https://spotlight.vatlib.it/greek-paleography/feature/5-bouletee-and-perlschrift (Erişim Tarihi: 7 Ocak 2021)

https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/byzantine1/x4b0eb531:middle-byzantine/a/illuminating-the-psalms-in-byzantium (Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2023)

https://www.thebyzantinelegacy.com/theodore-psalter (Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2023)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f6.item (20 Nisan 2024)

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.gr.372 (Erişim: 20 Nisan 2024)

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.gr.431.pt.A (Erişim: 24 Nisan 2024)

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.gr.431.pt.B (Erişim: 24 Nisan 2024)

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f1.planchecontact (Erişim: 24 Nisan 2024)

https://www.rodon.cz/ikony/Iluminovane-a-vzacne-rukopisy/Chludovsky-zaltar-1672 (Erişim: 24 Nisan 2024)

EK 1. TABLOLAR

Tablo 1. İsa'nın yaşam döngüsü sahnelerinin Mezmur ayetleri ve referans kaynakları.

Katalog No	Sahne Adı	Folyo No	Mezmur Ayeti	Kaynak
1	Meryem'e Müjde	f.56v	45:10	Luka 1:26-38
2	Meryem'e Müjde	f.91v	72:6	Luka 1:26-38 Yakup İncili (Protevangelion 10:10 – 11:8) Pseudo-Matta İncili 9:1-2
3	Ziyaret	f.113v	85:11	Luka 1:39-56
4	İsa'nın Doğumu	f.2r	2:7	Matta 1:18-25
5	Üç Bilge Kral'ın Ziyareti	f.92r	72:10	Matta 2:1-12
6	İsa'nın Tapınağa Sunulması	f.208r	Kutsal Övgü Metni (Ode) 13:29-31	Luka 2:21-40
7	Mısır'a Kaçış ve Masumların Katli	f.123r	91:7	Matta 2:13-18
8	Vaftiz	f.31r	29:3	Matta 3:13-16
9	Vaftiz	f.99r	77:16	Matta 3:13-16
10	Vaftiz	f.154r	113:3	Matta 3:13-16
11	İsa'nın Şeytan Tarafından İkinci Kez Denenmesi	f.123v	91:12	Matta 4:5-7 Luka 4:9-12
12	Lazarus'un Dirilişi	f.31v	30:3	Yuhanna 11:17-45
13	İsa'nın Fırtınayı Dindirmesi	f.117v	89:9	Matta 8:23-27 Markos 4:35-41 Luka 8:22-25
14	İsa ve Hasta Adam	f.5r	6:2	Matta 4:23-24
15	İsa ve Hasta Adam	f.155v	116:3-5	Matta 4:23-24
16	İsa'nın Kaya Olup Su İçirmesi	f.110r	81:16	Yasa'nın tekrarı 32:13 1.Korintliler 10:4
17	Şifacı İsa	f.136r	103:3	Yuhanna 9:1-11 Luka 18:35-42 Luka 5:17-26 Luka 14:1-4 Matta 9:1-8 Markos 2:1-12
18	Şifacı İsa	f.147r	107:20	Matta 9:1-8 Matta 9:20-21 Markos 2:1-12 Markos 5 :25-34 Luka 5:17-26 Luka 8 :43-48

19	İsa, Fakir ve Zengin Adam	f.12v	14:6	Luka 16:19-25
20	Başkalaşım	f.118r	89:12	Matta 17:1-9
21	İsa ve Adam	f.85r	68:30	Matta 8:28-34 Markos 5:1-20 Luka 8:26-39
22	İsa ve Zakkaeus	f.113r	85:2	Luka 19:1-10
23	İsa ve Samiriyeli Kadın	f.41r	36:9	Yuhanna 4:1-40
24	Boğalar ve İbraniler Arasında İsa	f.22v	22:12	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
25	İsa'nın Etrafı Köpek Suratlı Adamlarla Çevrili	f.23r	22:16	İsa'nın çarmıha geriliş olayıyla özdeşleştirilen kelimeler barındırır ancak doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
26	İbraniler İsa'nın Sözlerini Reddediyor	f.70r	56:5	Matta 13:53-58 Markos 8:31 Luka 9:22 Yuhanna 1:11
27	Kudüs'e Giriş	f.6r	8:2	Matta 21:1-16
28	Kudüs'e Giriş	f.157v	118:26	Markos 11:1-11 Luka 19:28-40 Yuhanna 12:12-15
29	İsa Tüccarları Tapınaktan Kovuyor	f.86v	69:9	Yuhanna 2:13-17
30	Son Akşam Yemeği	f.50v	41:9	Matta 26:20-25 Markos 14:16-21 Luka 22:20-23
31	Komünyon	f.152r	110:4	Matta 26:26-29 Markos 14:22-25 Luka 22:14-20 1.Korintliler 11:23-26
32	Ayak Yıkama	f.64r	51:7	Yuhanna 13:4-17
33	Gethsemane Bahçesindeki Dua	f.87r	69:17	Matta 26:36-46
34	Gethsemane Bahçesindeki Dua	f.149r	108:12	Matta 26:36-46 Markos 14:32-42 Luka 22:39-46
35	Yahuda'nın İhaneti	f.40v	36:1	Matta 24:14-16 Markos 14:10-11 Luka 22:3-6 Yuhanna 13:2
36	Yahuda'nın İhaneti	f.45v	38:11	Matta 26:47-56 Markos 14:43-45 Luka 22:47-53 Yuhanna 19:25-27
37	İsa'nın Tutuklanması	f.41v	36:12	Yuhanna 18:1-12

38	İsa Pilatus'un Önünde	f.2r	2:2	Matta 26:57-68 Markos 14:53-65 Luka 22:54 Luka 23:1-25 Yuhanna 18:13-14, 19-24 Yuhanna 19-24
39	İsa Pilatus'un Önünde	f.39r	35:11	Matta 26:57-68 Markos 14:53-65 Luka 22:54 Yuhanna 18:13-14, 19-24 Yuhanna 19-24 Luka 23:1-25
40	Çarmıh	f.23r	22:16-18	Yuhanna 19:17-18 Yuhanna 19:23-24
41	Çarmıh	f.87v	69 :21	Matta 27:33-34 Markos 36 Yuhanna 19:28-30
42	Çarmıh	f.96r	74:12	Yuhanna 19:25-27 (Apokrif) Nikodemus İncili 7:8
43	Çarmıh	f.172v	132:7	İsa'nın çarmıha geriliş olayını anlatır ancak mezmur metni doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
44	İsa'nın Mezara İndirilişi	f.116r	88:6	Yuhanna 19:38
45	İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor	f.10r	10:12	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
46	İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor	f.11v	12:5	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
47	İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor	f.55v	44:26	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
48	İsa Mezarda Davud ile Konuşuyor	f.105v	78:65	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
49	İsa'nın Enkarnasyonu	f.32v	31:4	Matta 28:2-4
50	Anastasis	f.82v	68:1	(Apokrif) Nikodemus İncili: 13. Bölüm 16. Bölüm 17. Bölüm 19. Bölüm
51	Anastasis	f.83r	68:6	(Apokrif) Nikodemus İncili: 13. Bölüm 16. Bölüm 17. Bölüm 19. Bölüm

52	İsa Hades'ten Yükselir ve Sion'a Seslenir	f.134v	102:13	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
53	Anastasis	f.146v	107:16	(Apokrif) Nikodemus İncili 16:8 19:1 19:12
54	Havarilerin Görevlendirilmesi (Büyük Görev)	f.129r	96:10	Matta 28:18-20
55	Göğe Yükseliş	f.16v	18:10	Elçilerin İşleri 1:9-11 Hezekiel 1:4-28
56	Göğe Yükseliş	f.25v	24:7	Elçilerin İşleri 1:9-11 Hezekiel 1:4-28
57	Göğe Yükseliş	f.58v	47:5	Elçilerin İşleri 1:9-11 Hezekiel 1:4-28
58	Göğe Yükseliş	f.71r	57:5	Elçilerin İşleri 1:9-11 Hezekiel 1:4-28
59	Göğe Yükseliş	f.149r	108:7	Doğrudan bir kaynakla eşleşmez.
60	Yargıç İsa (Son Yargı)	f.8r	9:4	Matta 25:31 Romalılar 14:10 2.Korintliler 5:10 Vahiy 20:11-15
61	Son Yargı	f.129v	97:3	Vahiy 19:15
62	Yargı Tahtı (Son Yargı)	f.168r	122:5	Luka 1:32

Tablo 2. Psalterde adı geçen figürler ve yer aldıkları folyolar tablosu.

Davud	f.10r, f.11v, f.25v., f.55v, f.56v, f.71r, f.105v, f.152r
Peygamber Musa	f.110r, f.118r
Peygamber İlyas	f.118r
Peygamber Şimon	f.208r
Âdem ile Havva	f.146v, f.82v, f.83r
Meryem	f.2r, f.45v, f.56v, f.58v, f.91v, f.92r, f.96r, f.113v, f.116r, f.123r, f.208r
Meryem'in nişanlısı Yusuf	f.2r, f.123r f.208r
Üç Bilge Kral (Caspar, Balthazar ve Melchior)	f.92r
Vaftizci Yahya	f.31r, f.99r, f.184r, f.154r, f.45v, f.113v
Elizabeth	f.113v
Havari Petrus	f.31v, f.50v, f.58v, f.64r, f.113r, f.117v, f.118r, f.129r, f.152r, f.157v
Havari Yuhanna	f.50v, f.96r, f.118r, f.129r, f.152r
Havari Yakup	f.118r, f.152r
Havari Yahuda	f.40v, f.45v, f.152r
Lazarus ve Marta	f.31v
Aramatyalı Yusuf	f.116r
Nikodemus	f.116r
Samiriyeli kadın	f.41v
Herodes	f.2r, f.123r
Pilatus	f.2r, f.39r
Anas	f.2r, f.39r
Kayafa	f.2r, f.39r
Zakkaeus	f.113r
Malkus (Kayafanın kölesi)	f.45v
Ferisi Simon	f.113v
Melkisedek	f.152r

EK 2. SÖZLÜK

Anastasis: Yunanca bir terim olup, diriliş anlamına gelir.

Askos: Antik Yunan'da kullanılan bir tür kap veya şişe anlamına gelir.

Folyo: El yazmalarında, kitaplarda veya belgelerde kullanılan büyük kâğıt sayfası; genellikle bir el yazmasının her iki yüzünü de ifade eder.

Himation: Antik Yunan'da giyilen, omuz üzerinden atılarak giyilen büyük dikdörtgen bir kumaş parçası.

Homiliye: Hıristiyan litürjisinde dini bir metin üzerine yapılan açıklamalar veya vaazlar.

İnisyal: Bir el yazması veya baskı metnin başında bulunan süslü büyük harf.

Karmin mürekkebi: Kırmızı renkli, koşinil böceğinden elde edilen mürekkep türü.

Khiton: Antik Yunan'da hem erkekler hem de kadınlar tarafından giyilen tunik tarzı giysi.

Khlamys: Antik Yunan'da, omuza iğne ile tutturulan, genellikle savaşçılar tarafından giyilen kısa bir pelerin veya palto.

Kodeks: Ciltlenmiş yapraklardan oluşan, modern kitapların atası olan el yazması kitap.

Kodikolojik: El yazmalarının fiziksel özelliklerini ve yapım tekniklerini inceleyen bilim dalı.

Kolobion: Antik Yunan'da ve erken Bizans döneminde kullanılan kolsuz tunik.

Kolofon: El yazması bir kitabın sonunda yer alan, eserin kimin tarafından, ne zaman ve nerede yazıldığını belirten yazı.

Krisografi: Altın mürekkep kullanılarak yazı yazma sanatı.

Lectionary: Kilise takvimine göre belirli günlerde okunacak kutsal metinlerin derlendiği kitap.

Litürji: Hristiyan ibadetinin düzeni ve ritüelleri. Kilisede gerçekleştirilen ibadet ve ayinler.

Loros: Bizans imparatorlarının ve yüksek rütbeli görevlilerin giydiği süslü bir kuşak veya şerit.

Majüskül: Büyük harflerle yazı yazma biçimi.

Mandorla: Hıristiyan ikonografisinde İsa veya Meryem gibi kutsal figürleri çevreleyen badem şeklinde ışık halesi.

Maphorion: Bizans İmparatorluğu'nda kadınların başlarını ve omuzlarını örten uzun örtü.

Menologion: Ortodoks Kilisesi'nde azizlerin hayatlarını ve kilise takvimine göre kutlanan günleri içeren kitap.

Mezmur: Tevrat'ın Zebur kitabında yer alan, ilahi olarak söylenen şiirsel metinler. Genellikle Tanrı'ya övgüler içerir.

Miniskül: Küçük harflerle yazı yazma biçimi.

Mureks: Mor mürekkep elde edilen deniz salyangozu türü.

Omophorion: Ortodoks Kilisesi'nde piskoposlar tarafından giyilen, omuzdan çapraz olarak takılan geniş şerit.

Paenula: Antik Roma'da kullanılan, tüm vücudu kaplayan kapüşonlu ya da kapüşonsuz pelerin.

Palimpsest: Üzerindeki orijinal yazıların kazınarak veya silinerek yeniden yazıldığı parşömen veya el yazması.

Podest: Eski Yunan ve Roma'da kullanılan bir tür ayak dayama yeri veya platform.

Protokalligraphos: Genellikle manastırlarda el yazmalarını yazan kişiler arasında en üst düzey yazman.

Psalter: Mezmurlar Kitabı.

Purpura: Antik dünyada kraliyet ve asalet simgesi olarak kullanılan mor renkli boya veya mor kumaş.

Recto: Bir el yazması veya kitabın sağ tarafındaki sayfa. Genellikle ön yüz anlamında kullanılır.

Scriptorium: Manastırlarda el yazmalarının yazıldığı veya kopyalandığı yazı atölyesi.

Sigla: Metinlerde kullanılan kısaltmalar veya semboller.

Stibadium: Antik Roma'da kullanılan, yarım daire şeklinde bir tür yemek masası veya oturma yeri.

Stola: Antik Roma'da kadınların giydiği, uzun ve bol bir giysi.

Typikon / Typika: Manastırların idari örgütlenmesini, davranış kurallarını ve litürjik düzenini önceden tanımlayan bir dizi yönetmeliktir. Typika da manastır vakfiyelerini tanımlayan genel bir terimdir.

Verso: Bir el yazması veya kitabın sol tarafındaki sayfa. Genellikle arka yüz anlamında kullanılır.

Zoomorfik: Hayvan biçiminde veya hayvan figürlerinden esinlenilmiş anlamı taşır.

EK 3. ORJİNALLİK RAPORU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-YL-15
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu *Master's Thesis Dissertation Originality Report*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih:11/06/2024

Tez Başlığı: THEODORE PSALTERİ (BRITISH LIBRARY ADD MS 19352) İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİ
Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*:……

Yukarıda başlığı verilen tezimin a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 374 sayfalık kısmına ilişkin, 11/06/2024 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 3 'dür.

Uygulanan filtrelemeler*:

1. ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
2. ☒ Kaynakça hariç
3. ☒ Alıntılar hariç
4. ☐ Alıntılar dâhil
5. ☒ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tezimin herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Gökçe AKYÜZ

Öğrenci Bilgileri		
	Ad-Soyad	Gökçe AKYÜZ
	Öğrenci No	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi
	Programı	Sanat Tarihi-Tezli Yüksek Lisans

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Sema DOĞAN

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.
**Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orjinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları İkinci bölüm madde (4)/3'te de belirtildiği üzere: Kaynakça hariç, Alıntılar hariç/dahil, 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 5 words) filtreleme yapılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-YL-15
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	04.12.2023
	FRM-YL-15 Yüksek Lisans Tezi Orijinallik Raporu *Master's Thesis Dissertation Originality Report*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

TO HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HISTORY OF ART

Date:11/06/2024

Thesis Title (In English): THEODORE PSALTER(British Library Add MS 19352) Scenes The Life Cycle Of Jesus

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 11/06/2024 for the total of 374 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled above, the similarity index of my thesis is % 3.

Filtering options applied**:

1. ☒ Approval and Decleration sections excluded
2. ☒ References cited excluded
3. ☒ Quotes excluded
4. ☐ Quotes included
5. ☒ Match size up to 5 words excluded

I hereby declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

Kindly submitted for the necessary actions.

Gökçe AKYÜZ

Student Information		
	Name-Surname	Gökçe AKYÜZ
	Student Number	
	Department	History of Art
	Programme	History of Art – M.A. with Thesis

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Sema DOĞAN

**As mentioned in the second part [article (4)/3]of the Thesis Dissertation Originality Report's Codes of Practice of Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, filtering should be done as following: excluding refence, quotation excluded/included, Match size up to 5 words excluded.

EK 4. ETİK KOMİSYON MUAFİYET FORMU

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-YL-09
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu *Ethics Board Form for Master's Thesis*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih:24/04/2024

Tez Başlığı (Türkçe): THEODORE PSALTERİ (BRITISH LIBRARY ADD MS 19352) İSA'NIN YAŞAM DÖNGÜSÜ SAHNELERİ

……

Tez Başlığı (Almanca/Fransızca)*: ……

……

Yukarıda başlığı verilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır.
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne veya ruh sağlığına müdahale içermemektedir.
4. Anket, ölçek (test), mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme gibi teknikler kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen araştırma niteliğinde değildir.
5. Diğer kişi ve kurumlardan temin edilen veri kullanımını (kitap, belge vs.) gerektirmektedir. Ancak bu kullanım, diğer kişi ve kurumların izin verdiği ölçüde Kişisel Bilgilerin Korunması Kanuna riayet edilerek gerçekleştirilecektir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kuruldan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Gökçe Akyüz

Öğrenci Bilgileri		
	Ad-Soyad	Gökçe AKYÜZ
	Öğrenci No	
	Enstitü Anabilim Dalı	Sanat Tarihi
	Programı	Sanat Tarihi-Tezli Yüksek Lisans

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.
Prof. Dr. Sema DOĞAN

* Tez **Almanca** veya **Fransızca** yazılıyor ise bu kısımda tez başlığı **Tez Yazım Dilinde** yazılmalıdır.

	HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ	Doküman Kodu *Form No.*	FRM-YL-09
		Yayım Tarihi *Date of Pub.*	22.11.2023
	FRM-YL-09 Yüksek Lisans Tezi Etik Kurul Muafiyeti Formu *Ethics Board Form for Master's Thesis*	Revizyon No *Rev. No.*	02
		Revizyon Tarihi *Rev.Date*	25.01.2024

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF HISTORY OF ART

Date: 24/04/2024

ThesisTitle (In English): THEODORE PSALTER (British Library Add MS 19352) Scenes From The Life Cycle Of Jesus

My thesis work with the title given above:

1. Does not perform experimentation on people or animals.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not a research conducted with qualitative or quantitative approaches that require data collection from the participants by using techniques such as survey, scale (test), interview, focus group work, observation, experiment, interview.
5. Requires the use of data (books, documents, etc.) obtained from other people and institutions. However, this use will be carried out in accordance with the Personal Information Protection Law to the extent permitted by other persons and institutions.

I hereby declare that I reviewed the Directives of Ethics Boards of Hacettepe University and in regard to these directives it is not necessary to obtain permission from any Ethics Board in order to carry out my thesis study; I accept all legal responsibilities that may arise in any infrigement of the directives and that the information I have given above is correct.

I respectfully submit this for approval.

Gökçe AKYÜZ

Student Information		
	Name-Surname	Gökçe AKYÜZ
	Student Number	
	Department	Sanat Tarihi
	Programme	Sanat Tarihi-Tezli Yüksek Lisans

SUPERVISOR'S APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Sema DOĞAN