

JMR

BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

AIEMA - TÜRKİYE

SCIENTIFIC COMMITTEE / BİLİMSEL KOMİTE

Maria de Fátima ABRAÇOS (APECMA– Portekiz/Portugal), Catherine BALMELLE (CNRS Paris-Fransa/France), Orhan BİNGÖL (Ankara Üniversitesi/Karabük Üniversitesi– Türkiye), Birol CAN (Uşak Üniversitesi – Türkiye), Jean-Pierre DARMON (CNRS Paris-Fransa/France), Maria de Jesus DURAN KREMER (University Nova of Lisbon – Portekiz/Portugal), Michel FUCHS (Lausanne University – İsviçre/Swiss), Kutalmış GÖRKAY (Ankara Üniversitesi – Türkiye), Anne-Marie GUIMIER-SORBETS (AIEMA – Fransa/France), Werner JOBST (Austrian Academy of Sciences – Avusturya/Austria), Amina-Aïcha MALEK (CNRS Paris -Fransa/France), İbrahim Hakan MERT (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Maria Luz NEIRA JIMÉNEZ (Universidad Carlos III de Madrid -İspanya/Spain), Marek T. OLSZEWSKI (University of Warsaw - Polonya /Poland), Asher OVADIAH (Tel Aviv University – İsrail/Israel), Mehmet ÖNAL (Harran Üniversitesi – Türkiye), David PARRISH (Purdue University – A.B.D./U.S.A), Gürcan POLAT (Ege Üniversitesi – Türkiye), Marie-Patricia RAYNAUD (CNRS Paris – Fransa/France), Derya ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Mustafa ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi –Türkiye), Y. Selçuk ŞENER (ankara hacı bayram veli Üniversitesi – Türkiye), Emine TOK (Ege Üniversitesi –Türkiye), Ayça TİRYAKİ TÜRKMENOGLU (İstanbul Üniversitesi –Türkiye), Patricia WITTS (AIEMA– Birleşik Krallık/United Kingdom), Licinia N.C. WRENCH (New University of Lisbon – Portekiz/Portugal)

OFFPRINT / AYRIBASIM

VOLUME 15 2022

Bursa Uludağ University Press
Bursa Uludağ University Mosaic Research Center
Series - 3

Bursa Uludağ Üniversitesi Yayınları
Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi
Serisi - 3

JMR - 15

JMR

Volume 15

2022

BURSA ULUDAĞ UNIVERSITY
Prof. Dr. A. Saim KILAVUZ

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
University Rector / Rektör

AIEMA TÜRKİYE
Derya ŞAHİN
Mustafa ŞAHİN
Hazal ÇITAKOĞLU

AIEMA TÜRKİYE
Director / Direktör
Associated Director / Yardımcı Direktör
Yönetim Kurulu Üyesi/ Board Member

JMR PERIODICAL
Mustafa ŞAHİN
Derya ŞAHİN
Hazal ÇITAKOĞLU / N. Deniz ÜNSAL / Serap ALA ÇELİK

JMR SÜRELİ YAYINI
Editor / Editör
Assistant Editor - Redaction / Yardımcı Editör - Redaksiyon
Journal Secretaries / Dergi Sekreterleri

BOARD OF REFEREES OF THIS VOLUME

BU DERGİNİN HAKEM KURULU

Ali Akın AKYOL, Jose Maria ALVAREZ MARTINEZ, Simonetta ANGIOLILLO, Gideon AVNI, Mahmut AYDIN, Birol CAN, Nevzat ÇEVİK, Seçil ÇOKOĞULLU, Ayelet DAYAN, Maria de Jesus DURAN KREMER,Mercedes DURAN PENEDO, Michel FUCHS, Amir GORZALCZANY, Anne-Marie GUIMIER-SORBETS, Lihi HABAS, Arzu ISPALAR ÇAHANTİMUR, Işıl R. IŞIKLIKAYA-LAUBSCHER, Filiz İNANAN, Musa KADIOĞLU, Vesselka KAZAROVA, Gülgün KÖROĞLU, Sean LEATHERBURY, Filomena LIMAO, Maria Luz NEIRA JIMENEZ, Marek T. OLSZEWSKI, Elda OMARI, Mehmet ÖNAL, Ayşegül ÖZBEK, Şükrü ÖZÜDOĞRU, Sami PATACI, Svetla PETROVA, Vania POPOVA, Fernando REGUERAS GRANDE, Haluk SAĞLAMTİMUR, Veronika SCHEIBELREITER-GAIL, Derya ŞAHİN, Pınar ŞAHİN, Yaşar Selçuk ŞENER, Sebastián VARGAS VÁZQUEZ, Veronique VASSAL, Licínia WRENCH

AIEMA - Türkiye is a research center that aims to study, introduce and constitude a data bank of the mosaics from the prehistoric times till today. The best presentation of the mosaics of Turkey is the ultimate goal of this center functioning depending on AIEMA. A data bank of Turkey mosaics and a corpus including Turkey mosaics are some of the practices of the center. Additionally, this center also equips a periodical including the art of ancient mosaics and original studies namely JMR (Journal of Mosaic Research).

JMR (Journal of Mosaic Research) is an international journal on mosaics, annually published by the Bursa Uludağ University Mosaic Research Centre. The aim of this journal is to serve as a forum for scientific studies with critical analysis, interpretation and synthesis of mosaics and related subjects. The main matter of the journal covers mosaics of Turkey aSnd other mosaics related to Turkey mosaics. Besides, the journal also accommodates creative and original mosaic researches in general. Furthermore, together with articles about mosaics, the journal also includes book presentations and news about mosaics.

JMR is a refereed journal. The articles sent to our journal are scanned with the “Ithenticate” plagiarism program, and the referee evaluation process is initiated according to the report result received from the program.

The manuscripts can be written in English, German, French or Turkish. All authors are responsible for the content of their articles.

JMR is indexed as a full text by EBSCO since 2009; by TÜBİTAK - ULAKBİM Social Sciences Databases since 2014; by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) since 2016 and by SCOPUS and DOAJ since 2021. Articles are published with DOI number taken by Crossref.

JMR is published each year in November.

It is not allowed to copy any section of JMR without the permit of Mosaic Research Center. Each author whose article is published in JMR shall be considered to have accepted the article to published in print and electronical version and thus have transferred the copyrights to the Journal of Mosaic Research.

The abbreviations in this journal are based on German Archaeological Institute publication criterions, Bulletin de l’Association international pour l’Etude de la Mosaique antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaique Gréco-Romaine IX and Der Kleine Pauly.

AIEMA - Türkiye, prehistorik dönemden günümüze kadar uzanan zaman süreci içerisindeki mozaikler hakkında bilimsel çalışmalar yapmayı, bu mozaikleri tanıtmayı ve söz konusu mozaikler hakkında bir mozaik veri bankası oluşturmayı amaçlayan bir araştırma merkezidir. AIEMA’ya bağlı olarak, Türkiye mozaiklerinin en iyi şekilde sunumu, bu merkezin işleyişinin nihai hedefidir. Türkiye mozaik veri bankası ve Türkiye mozaiklerini de içeren bir korpus hazırlanması çalışmaları, merkezin faaliyetlerinden bazılarıdır. Ayrıca, merkezin, antik mozaikler hakkında özgün çalışmaları içeren JMR (Journal of Mosaic Research) adında bir süreli yayını vardır.

JMR (Journal of Mosaic Research) Dergisi, her yıl Bursa Uludağ Üniversitesi Mozaik Araştırmaları Merkezi tarafından, mozaikler konusunda yayınlanan uluslararası bir dergidir. Bu derginin amacı, mozaikler hakkında eleştirel bir analiz, yorumlama, mozaik ve onunla ilgili konuların sentezi ile bilimsel çalışmalar için bir platform oluşturmaktır. Derginin temel konusu, Türkiye mozaikleri ve Türkiye mozaikleriyle ilişkili mozaiklerdir. Bunun yanında, dergi yaratıcı ve özgün mozaik araştırmaları içeren diğer mozaiklerle ilgili makaleleri de kabul etmektedir. Ayrıca dergide, mozaikler hakkındaki makalelerle birlikte, kitap tanıtımları ve haberler de bulunmaktadır.

JMR hakemli bir dergidir. Dergimize gönderilen makaleler, “Ithenticate” intihal programı ile taranmakta olup, programdan alınan rapor sonucuna göre hakem değerlendirme süreci başlatılmaktadır.

Makaleler İngilizce, Almanca, Fransızca ve Türkçe dillerinde yazılabilir. Dergide yayınlanan makalelerin sorumluluğu makale sahiplerine aittir.

JMR, 2009 yılından itibaren EBSCO tarafından tam metin olarak, 2014 yılından itibaren TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler veri tabanları tarafından ve 2016 yılından itibaren Clarivate Analytics (Thomson Reuters) - Emerging Sources Citation Index (ESCI) tarafından 2021 yılından itibaren ise SCOPUS ve DOAJ tarafından taranmaktadır. Makaleler, Crossref'ten alınan DOI numarası ile yayınlanmaktadır.

JMR, her yıl Kasım ayında yayınlanmaktadır.

Mozaik Araştırmaları Merkezinin izni olmaksızın JMR’nin herhangi bir bölümünün kopya edilmesine izin verilmez. JMR’de makalesi yayınlanan her yazar makalesinin elektronik ve basılı halinin yayınlanmasını kabul etmiş, böylelikle telif haklarını JMR’ye aktarmış sayılır.

Bu dergideki makalelerde kullanılacak olan kısaltmalar Alman Arkeoloji Enstitüsü yayın kuralları, Bulletin de l’Association international pour l’Etude de la Mosaique antique, AIEMA - AOrOc 25.2019, La Mosaique Greco Romaine IX ve Der Kleine Pauly dikkate alınarak yapılmalıdır.

For detailed information please visit website / Detaylı bilgi için lütfen web sitesini ziyaret ediniz:

http://arkeoloji.uludag.edu.tr/JMRe/index.html

Journal of Mosaic Research
ISSN 1309-047X
E-ISSN 2619-9165

Printed by / Baskı

Bursa Uludağ Üniversitesi Basımevi Müdürlüğü
Bursa - 2022
Tel: + 90 224 2940532
Fax: +90 224 2940531
E-mail: basimevi@uludag.edu.tr

Address / Adres:
Bursa Uludağ University / Bursa Uludağ Üniversitesi
Faculty of Art and Sciences / Fen Edebiyat Fakültesi
Department of Archaeology / Arkeoloji Bölümü
16240 - Nilüfer / BURSA – TÜRKİYE

Tel: + 90 224 2941892
Fax: +90 224 2941677
E-mail: mosaicsjournal@gmail.com / aiematurkey@uludag.edu.tr
Facebook: @journalofmosaicresearch
Instagram: @journalofmosaicresearch

In Honour of David Parrish



David Parrish was born in Ottawa, Canada, in 1944 and grew up in Poughkeepsie, New York. He has spent most of his professional life in West Lafayette, Indiana, USA, where he has been a member of the faculty of Purdue University since 1973.

After obtaining his BA from Cornell University, majoring in history, David Parrish served for two years in the US Peace Corps in Tunisia, which gave him the opportunity to see the impressive collection of mosaics in the Bardo in Tunis as well as to visit some of the archaeological sites. He worked at Utica as a graduate student, participating in the project to create a corpus of Tunisian mosaics led by Margaret Alexander.

David Parrish studied in the Department of Art History and Archaeology at Columbia University. He was awarded an MA in 1970, focusing on the art and archaeology of Roman North Africa and including a detailed study of tower tombs from that region. For his PhD thesis under the supervision of Drs Richard Brilliant and Alfred Frazer, he specialised in mosaics of the Seasons in North African mosaics, having noticed how frequently and in how many forms this subject appeared. His doctorate in Classical Art History and Archaeology was awarded in 1977.

David Parrish's work on Season mosaics became a landmark publication for which he is particularly renowned: *Season Mosaics of Roman North Africa* was published by Giorgio Bretschneider Editore in Rome in 1984. His interest in various aspects of the iconography of time in Roman mosaics and related artistic media expanded into writing the entry for *Menses* in *LIMC* and numerous journal articles.

Although his book on Season mosaics marked the start of his career, David Parrish has since published extensively on wide-ranging topics relating to ancient Roman and Late Antique mosaics. His work has appeared in the publications of international colloquia and a number of notable journals, including the *American Journal of Archaeology, Antiquités Africaines, TOPOI Orient et Occident, Bulletin de la Société national des antiquaries de France, Antiquité tardive* and *Mouseion*, as well as *JMR*. His contributions to festschrifts include those in honour of Haluk Abbasoğlu, Noël Duval, Recep Meriç, Asher Ovadiah and Henri Stern.

David Parrish's interests in iconography have particularly encompassed images of the god Dionysus and his circle, and depictions of the poet Menander's plays. He also has a special interest in representations of musicians and musical instruments in Roman and Late Roman mosaics and other artistic media, on which he has published two articles with a future monograph on this subject being planned.

Another theme of his research is to look for evidence to help identify individual mosaic ateliers or workshops at various locations in the Roman and Early Christian to Early Byzantine eras. One study proposed the identification of a mosaic workshop of the Severan period at Antioch which showed a particular interest in architectural illusionism and imagery of Dionysiac content. A further article identified a workshop of Early Byzantine date based on Kos, which

was commissioned to decorate several local churches and also ornamented a few basilicas along the western coast of Asia Minor as well as part of a villa at Halikarnassos.

David Parrish has a great interest in viewing and interpreting mosaics and wall paintings within their architectural context, especially in private homes. A site he has studied extensively is the Terrace Houses at Ephesos, where he has made a substantial contribution to the question of chronology. Among the aspects that he explores is how the figural imagery of the mosaics reflects the cultural values of the inhabitants and how the décor of their homes complements the social function of particular rooms. He also looks for visual evidence of decorative ensembles in individual buildings.

Exploration of the sociological meaning of mosaic imagery in domestic settings includes his study of a major room in the second-century villa near Ivailovgrad in Bulgaria. In addition, he has considered the popularity of representations in mosaic of the plays of Menander in Roman houses of the late second and early third centuries in various regions of the empire.

As well as domestic buildings, David Parrish's interest in architecture encompasses Roman urbanism. He is fascinated to observe how individual cities comprise countless variations on standard components such as fora, temples, basilicas, theatres, baths and fountains, as well as colonnaded streets, adapting such features to the local terrain. His passion for the subject is reflected in his role as editor of, and author of the introductory chapter in, *Urbanism in Western Asia Minor. New Studies on Aphrodisias, Ephesos, Hierapolis, Pergamon, Perge and Xanthos*, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 45, 2001. The volume contains studies written by leading archaeologists from the sites named in the title.

After shifting his attention from North Africa to the mosaics of Asia Minor, especially those from Ephesos and in the Great Palace of Constantinople, David Parrish became co-director with Professor Mustafa Şahin of Uludağ University in Bursa of the project to create a Corpus of the Mosaics of Turkey with the support of the Getty Foundation. He is joint editor of the Corpus volumes with Professor Şahin and Professor Werner Jobst, who was honoured in the immediately preceding volume of *JMR*, and he translated the French text of one volume into English. As well as his involvement with the corpus for Turkey, David Parrish is helping to compile a corpus dealing with pavements of the Roman period from Bulgaria in collaboration with local colleagues including Professor Vania Popova.

In addition to his extensive scholarly research, David Parrish has played a major role in AIEMA, participating in every international colloquium of AIEMA since 1984. He has been a member of the Administrative Council since 1994, during which time he served as Treasurer from 1994 to 1999. He has been President of the North American Branch of AIEMA since 2004, a role he also held from 1984 to 1989, and has been the North American Correspondent for the AIEMA *Bulletin* since 1981.

One of David Parrish's notable skills, used to good effect in his participation in international projects, is his facility with language. His interest in French began when he was taken to France as a child, with other languages being added as he travelled elsewhere in Europe and throughout the Mediterranean world. He speaks French, Italian and German, and lived in Paris for several months as a Professeur Invité of the CNRS, associated with the AIEMA research team based in the École Normale Supérieure. During this time, he worked as the English translator of Volume 2 of *Le décor géométrique de la mosaïque romaine.*

Purdue University has formed David Parrish's main academic base throughout his career, where he is Professor of Art History in the Department of Art and Design, and contributes to the programme in Classical Studies. He has also held positions at other institutions. During a teaching appointment at the University of Paris-Val de Marne in 2001 he organised a colloquium on imagery of the year and other representations of time in ancient Roman mosaics. In 2009 he held a research and teaching fellowship in the Department of Classical Archaeology at the University of Aarhus in Denmark, resulting from his collaboration with the Danish archaeological team working at Bodrum-Halikarnassos.

Courteous, collaborative and committed, David Parrish enjoys a distinguished career, with an impressive publication record of elegantly written books and articles on the ancient world, especially mosaics. His own significant work on the mosaics of Turkey and his encouragement of others is celebrated by the dedication of this volume in his honour. We hope he enjoys the articles and that he will continue to make his distinctive scholarly contributions for many years to come.

Patricia Witts

Wraxall, UK / September 2022

David Parrish’in Onuruna



David Parrish, 1944'te Kanada, Ottawa'da doğmuş ve New York, Poughkeepsie'de büyümüştür. Profesyonel yaşamının çoğunu, 1973'ten beri Purdue Üniversitesi öğretim üyesi olduğu West Lafayette, Indiana, ABD'de geçirmiştir.

David Parrish, Cornell Üniversitesi'nden tarih bölümünden lisans derecesi ile mezun olduktan sonra Tunus'taki ABD Barış Gücü'nde iki yıl görev yapmış ve bu sayede Tunus'un Bardo kentindeki etkileyici mozaik koleksiyonunu görme ve arkeolojik alanlardan bazılarını ziyaret etme fırsatı bulmuştur. Utica'da, Margaret Alexander liderliğindeki Tunus mozaiklerinden oluşan bir külliyat oluşturma projesine katılarak yüksek lisans öğrencisi olarak çalışmıştır.

David Parrish, Columbia Üniversitesi'nde Sanat Tarihi ve Arkeoloji Bölümü'nde öğrenim görmüştür. 1970 yılında, Roma Dönemi Kuzey Afrikası'nın sanat ve arkeolojisine odaklanan ve o bölgenin kule mezarlarının ayrıntılı bir çalışmasını içeren bir çalışma ile yüksek lisans derecesi almıştır. Richard Brilliant ve Alfred Frazer'in danışmanlığında yaptığı doktora tezinde, çok sıklıkla ve pek çok biçimde ortaya çıktığını fark ettiği bir konu olan, Kuzey Afrika'nın Mevsimler hakkındaki mozaikleri konusunda uzmanlaşmıştır. Klasik Sanat Tarihi ve Arkeoloji alanındaki doktora derecesini 1977 yılında almıştır.

David Parrish'in mevsim mozaikleri üzerine yaptığı çalışmalar, özellikle 1984'te Roma'da Giorgio Bretschneider Editore tarafından yayınlan *Season Mosaics of Roman North Africa (Roma Dönemi Kuzey Afrikası Mevsim Mozaikleri)* isimli yayını ününü kazandığı bir dönüm noktası olmuştur. Roma mozaiklerinde ve ilgili sanatsal alanlarda zaman ikonografisinin çeşitli yönlerine olan ilgisi, *LIMC*'de *Menses* için giriş bölümünü ve çok sayıda dergi makalesi yazacak şekilde genişlemiştir.

Mevsim mozaikleri üzerine hazırladığı kitabı kariyerinin başlangıcını oluştursa da, David Parrish o zamandan beri antik Roma ve Geç Antik dönem mozaikleriyle ilgili çok çeşitli konularda geniş kapsamlı yayınlar yapmıştır. Çalışmaları, uluslararası kolokyumların yayınlarında ve *American Journal of Archaeology, Antiquités Africaines, TOPOI Orient et Occident, Bulletin de la Société National des antiquaries de France, Antiquité tardive, Mouseion* ve *JMR* gibi önemli dergilerin yayınlarında yer almıştır. Armağan/anı kitaplarına yaptığı katkılar arasında Haluk Abbasoğlu, Noël Duval, Recep Meriç, Asher Ovadiah ve Henri Stern'in onuruna hazırlanan yayınlar bulunmaktadır.

David Parrish'in ikonografiye olan ilgisi, özellikle tanrı Dionysos ve çevresinin görüntüleri ile şair Menander'in oyunlarının tasvirlerini kapsamaktadır. Ayrıca, Roma ve Geç Roma mozaiklerinde ve diğer sanatsal ortamlarda müzisyenlerin ve müzik aletlerinin temsillerine özel bir ilgi duymaktadır ve bu konuda iki makale yayınlamış olup, gelecekte bu konu hakkında bir monografi yayınlamayı planlamaktadır.

Parrish’in araştırmalarının bir başka teması da, Roma ve Erken Hristiyanlık ile Erken Bizans dönemlerinin çeşitli bölgelerindeki bireysel mozaik işliklerini veya atölyelerini tanımlamaya

yardımcı olacak kanıtlar aramaktır. Bir çalışmasında, Antakya'daki Severan dönemine ait, mimari illüzyonizm ve Dionysos içerikli imgelere özel bir ilgi gösteren bir mozaik atölyesinin tanımlanmasını önermektedir. Bir başka makale, birkaç yerel kiliseyi süslemek için görevlendirilen ve ayrıca Küçük Asya'nın batı kıyısındaki birkaç bazilikayı ve Halikarnassos'taki bir villanın bir bölümünü süsleyen Erken Bizans Dönemi’ne tarihlenen Kos'taki bir atölyeyi tanımlamaktadır.

David Parrish, özellikle özel konutlarda olmak üzere, mozaikleri ve duvar resimlerini mimari bağlamları içinde ele almaya ve yorumlamaya büyük ilgi duymaktadır. Kapsamlı bir şekilde incelediği bir saha ise, kronoloji sorununa da önemli katkılarda bulunduğu Ephesos'taki Teras Evler'dir. Araştırma boyutları arasında, mozaiklerin figürlü görselleri ile sakinlerin kültürel değerlerini nasıl yansıttığı ve konutların dekorunun belirli odaların sosyal işlevini nasıl tamamladığı yer almaktadır. Ayrıca münferit yapılarda dekoratif öğe topluluklarının görsel kanıtlarını da araştırmaktadır.

Mozaik imgelerinin domestik ortamlardaki sosyolojik anlamının keşfi, Bulgaristan'da Ivailovgrad yakınlarındaki ikinci yüzyıla tarihlenen villadaki büyük bir oda hakkında yaptığı çalışmasını içermektedir. Ayrıca, imparatorluğun çeşitli bölgelerinde, ikinci yüzyılın sonlarına ve üçüncü yüzyılın başlarına tarihlenen Roma konutlarında Menander’in oyunlarının mozaikler üzerindeki temsillerinin popülaritesini de değerlendirmiştir.

David Parrish'in mimariye olan ilgisi, domestik yapıların yanı sıra Roma şehirciliğini de kapsamaktadır. Tek tek şehirlerin forumlar, tapınaklar, bazilikalar, tiyatrolar, hamamlar ve çeşmeler gibi standart bileşenler üzerinde sayısız varyasyonun yanı sıra sütunlu caddeleri nasıl yerel araziye uyarlayarak oluşturduğunu gözlemlemek onu büyülemiştir. Konuya olan tutkusu, *Urbanism in Western Asia Minor. New Studies on Aphrodisias, Ephesos, Hierapolis, Pergamon, Perge and Xanthos*, Journal of Roman Archaeology Supplementary Series 45, 2001 isimli yayının editörü ve giriş bölümünün yazarı olarak rolüne yansımıştır. Cilt, yayının başlığında adı geçen alanlardan önde gelen arkeologlar tarafından yazılmış çalışmaları içermektedir.

David Parrish, dikkatini Kuzey Afrika'dan Küçük Asya mozaiklerine, özellikle Ephesos'taki mozaiklere ve İstanbul'daki Büyük Saray mozaiklerine yönelttikten sonra, Bursa Uludağ Üniversitesi'nden Prof. Dr. Mustafa Şahin ile birlikte Getty Vakfı'nın desteğiyle yürütülen Türkiye Mozaikleri Korpusu’nu oluşturma projesinin eş yöneticisi olmuştur. JMR'nin hemen önceki cildinde onurlandırılan Prof. Dr. Werner Jobst ve Prof. Dr. Mustafa Şahin ile birlikte corpus ciltlerinin ortak editörüdür ve bir cildin Fransızca metnini İngilizce'ye tercüme etmiştir. David Parrish, Türkiye külliyatı ile olan ilişkisinin yanı sıra, Profesör Vania Popova da dahil olmak üzere yerel meslektaşlarıyla işbirliği içinde Bulgaristan'daki Roma Dönemi döşemeleri ile ilgili bir külliyatın derlenmesine de yardımcı olmaktadır.

David Parrish, kapsamlı bilimsel araştırmalarına ek olarak, 1984'ten beri AIEMA'nın her uluslararası kolokyumuna katılarak AIEMA'da önemli bir rol oynamıştır. 1994 yılından bu yana AIEMA’nın idari konsey üyesidir ve bu süre zarfında 1994-1999 yılları arasında sayman olarak görev yapmıştır. 2004'ten beri AIEMA'nın Kuzey Amerika Şubesi'nin Başkanıdır ve 1984'ten 1989'a kadar da bu rolü üstlenmiştir, 1981'den beri AIEMA *Bulletin* için Kuzey Amerika muhabiri görevini yürütmektedir.

David Parrish'in uluslararası projelere katılımında iyi etkide bulunduğu dikkate değer becerilerden biri, dil becerisidir. Fransızca’ya olan ilgisi, çocukken Fransa'ya götürüldüğünde başlamıştır, Avrupa'nın başka yerlerinde ve Akdeniz dünyasında seyahat ederken buna başka diller de eklenmiştir. Kendisi Fransızca, İtalyanca ve Almanca bilmektedir ve birkaç ay boyunca CNRS'te davetli profesör olarak, École Normale Supérieure merkezli AIEMA araştırma ekibiyle bağlantılı olarak Paris'te yaşamıştır. Bu süre zarfında *Le decor géométrique de la mosaïque romaine* isimli yayının ikinci cildi için İngilizce tercüman olarak çalışmıştır.

Purdue Üniversitesi, David Parrish'in Sanat ve Tasarım Bölümü'nde sanat tarihi profesörü olduğu ve Klasik Çalışmalar programına katkıda bulunduğu kariyeri boyunca, ana akademik üssü olmuştur. Diğer kurumlarda da görevlerde bulunmuştur. 2001 yılında Paris-Val de Marne Üniversitesi'ndeki bir öğretim görevi sırasında, antik Roma mozaiklerinde yılın görüntüleri ve zamanın diğer temsilleri üzerine bir kolokyum düzenlemiştir. 2009 yılında, Bodrum-Halikarnassos'ta çalışan Danimarkalı arkeoloji ekibiyle yaptığı iş birliği sonucunda Danimarka'daki Aarhus Üniversitesi Klasik Arkeoloji Bölümü'nde araştırma ve öğretim üyeliği yapmıştır.

Nazik, işbirliğine yatkın ve kararlı bir karaktere sahip olan David Parrish, antik dünya, özellikle mozaikler üzerine zarif bir şekilde yazılmış kitaplar ve makalelerden oluşan etkileyici bir geçmişe ve seçkin bir kariyere sahiptir. Türkiye mozaikleri üzerine yaptığı önemli çalışmaları ve bu konuda başkalarını teşvik etmesi, bu cildin onun onuruna ithaf edilmesiyle kutlanmaktadır. Makaleleri beğeneceğini ve uzun yıllar boyunca kendine özgü bilimsel katkılarını yapmaya devam edeceğini umuyoruz.

Patricia Witts

Wraxall, Birleşik Krallık / Eylül 2022



CONTENTS

JOURNAL OF MOSAIC RESEARCH

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

Archaeology / Arkeoloji

1 Fátima ABRAÇOS - Licínia WRENCH

The Decorative Repertoire of the Mosaics from the Conuentus Bracaraugustanus and Their Relationships with Other Mosaics of Hispania

Conuentus Bracaraugustanus Mozaiklerinin Dekoratif Repertuvarı ve Hispania'nın Diğer Mozaikleriyle İlişkileri

17 Şevket AKTAŞ

Patara Liman Caddesinde Mozaikli Bir Yapı

A Building with Mosaic in the Patara Harbor Street

35 Ayşegül AKIN ARAS - Mehmet IŞIKLI

Ayanis Örnekleri Işığında Urartu Anıtsal Mimarisinde Süsleme Elemanı Olarak Taş Halkalar

Stone Rings as Ornamental Elements in Urartian Monumental Architecture in the Light of Ayanis Examples

49 Simonetta ANGIOLILLO

Sectilia Pavimenta at Iasos

Iasos'ta Sectile Döşeme

59 Sebla ARIN ENSARİOĞLU

Kariye Güney Şapeli'ndeki Anastasis Freski'nin Yapıt Çözümlemesi ve Mimari Programla Etkileşimi

Artwork Analysis of Anastasis Fresco at Khora South Chapel and Its Interaction with the Architectural Program

81 Dominique Maria DI CARO

The Lost Mosaic of the ex Via del Littorio in Ortigia (Syracuse)

Ortigia'daki (Syracuse) Eski Via del Littorio'nun Kayıp Mozaiği

87 Laura CASO

Achilles on Skyros in the Emblema from the House of Poseidon at Zeugma: Caracalla and the Power of Images

Zeugma'daki Poseidon Evi Emblemasından Skyros'taki Akhilleus: Caracalla ve Görüntülerin Gücü

105 Şehnaz ERASLAN

Zonguldak Kadıoğlu Mozaiğindeki Maskların İkonografik Değerlendirmesi

Iconographic Evaluation of the Mask in Zonguldak Kadıoğlu Mosaic

119 Sergio GARCÍA-DILS DE LA VEGA - Salvador ORDÓÑEZ AGULLA

The Mosaics of the Domus I of the Plaza de Armas of the Royal Alcazar in Roman colonia Augusta Firma - Astigi (Écija, Seville, Spain) - I

Roma Kolonisi Augusta Firma'daki Kraliyet Sarayı Plaza de Armas'ın Domus I Mozaikleri – Astigi (Écija, Sevilla, İspanya) - I

147 Amir GORZALCZANY - Ram SHOEFF

The Lod Mosaics: From Luxurious Roman Mansion to Catalyst for Urban and Social Change

Lod Mozaikleri: Lüks Roma Konağından Kentsel ve Sosyal Değişimin Katalizörüne

167 Lihi HABAS

Mosaic Floors of the Church at Ḥorbat Ḥadat, Israel

İsrail'deki Ḥorbat Ḥadat Kilisesi'nin Mozaik Zeminleri

185 Maria de Jesus DURAN KREMER - Miguel SERRA

The Mosaics from the Roman Villa of Pisões (Beja, Portugal). The Decorative Programme and Its Significance in the Spatial Organization of the Villa

Pisões Roma Villasından Mozaikler (Beja, Portekiz). Dekoratif Program ve Villanın Mekansal Organizasyonundaki Önemi

225 Luz NEIRA

Revisiting the Leda Mosaic Found at Kornmarkt, Trier (Augusta Treverorum)

Kornmarkt, Trier'de (Augusta Treverorum) Bulunan Leda Mozaiğini Yeniden Ziyaret Etmek

251 Bernard PARZYSZ

Ellipses, Cushions and Bells. A Family of -Mostly- North African Mosaic Pavements

Elipsler, Yastıklar ve Çanlar. -Çoğunlukla- Kuzey Afrika Mozaiklerinde Yer Alan Bir Familya

267 Vania POPOVA

Chrismons and Crosses on the Late Antique Mosaic Pavements from Bulgaria

Bulgaristan'dan Geç Antik Mozaik Döşemelerinde Krismonlar ve Haçlar

285 S. Sezin SEZER

Claudiopolis Ganymedes Mozaiği

The Ganymede Mosaic of Claudiopolis

299 Brigitte STEGER

Piazza Armerina. Les soi-disant personnifications de Mauretania et India aux extrémités du portique de la Grande Chasse

Piazza Armerina. Büyük Av Portiğinin Her İki Ucunda Mauretania ve Hindistan'ın Sözde Kişileştirmeleri

315 Ivo TOPALILOV

The Late 4th - Early 5th c. Mosaic Pavements in Philippopolis and Augusta Traiana in Thrace

Trakya'daki Philippopolis ve Augusta Traiana'dan Geç 4. - Erken 5. Yüzyıla Tarihlenen Mozaik Döşemeler

335 Patricia WITTS

Seasonal Animals in Roman Mosaics

Roma Mozaiklerinde Mevsim Hayvanları

Archaeometry / Arkeometri

367 Ali ARGUNHAN - Mahmut AYDIN

Antakya Mevsimler Mozaiğinin Arkeometrik Yönden İncelenmesi

Archaeometric Investigation of the Seasonal Mosaic of Antiochia

381 Tamer KORALAY - Gözde KIYMAZ

Laodikeia Antik Kenti (Denizli) Kuzey Kutsal Agora Zemin Mozaiklerindeki Tesseralar Üzerinde Mineralojik ve Petrografik İncelemeler: Hammaddelerin Kaynağına Yönelik İlk Görüşler

Mineralogical and Petrographic Investigations on the Tesserae in North Sacred Agora Ground Mosaics from Laodikeia Ancient City (Denizli): First Insights into the Provenance of Raw Materials

397 Svetla PETROVA

On the Provenance of the Tesserae in the Mosaic Pavements of Parthicopolis (4th - 6th c.). Local Quarries, Deposits and Import (Preliminary Report for Some Mosaic Tesserae from Basilica No 2)

Parthicopolis'in Mozaik Döşemelerinin Tesserae Kökeni Üzerine (4. - 6. Yüzyıl). Yerel Ocaklar, Yataklar ve İthalat (2 Numaralı Bazilika'dan Bazı Mozaik Tesseralar için Ön Rapor)

Conservation / Konservasyon

413 Gözde KIRLI ÖZER - Sebla ARIN ENSARİOĞLU

Design Proposal for a Protective Shelter to be Used in the Archaeological Excavation and Exhibition Phases of Housing Settlement and Mosaics of Myrleia

Myrleia Antik Kenti Konut Yerleşimi ve Mozaikleri'nin Arkeolojik Kazı ve Sergilenme Aşamalarında Kullanılmak Üzere Bir Koruyucu Üst Örtü Önerisi

Modern Mosaic Studies / Modern Mozaik Çalışmaları

433 H. Onur TIBIKOĞLU - Banu ÖZDİLEK

Modern Bir Hatay (Antiocheia) Mozaiği "Ortak Varoluş" - I

A Modern Hatay (Antiocheia) Mosaic: "Ortak Varoluş" (Co-Existence) - I

DOI: 10.26658/jmr.1143734 (Araştırma Makalesi / Research Article) JMR 15, 2022 59-80

Kariye Güney Şapeli'ndeki Anastasis Freski'nin Yapıt Çözümlemesi ve Mimari Programla Etkileşimi

Artwork Analysis of Anastasis Fresco at Khora South Chapel and Its Interaction with the Architectural Program

Sebla ARIN ENSARİOĞLU*

(Received 19 March 2022, accepted after revision 26 August 2022)

Öz

Bu makalede Kariye Manastırı güney şapelinde yer alan Anastasis freskinin ikonografik olarak çözümlenmesi ve bu yapıtın yapının mimari programıyla kurduğu ilişkinin irdelenmesi hedeflenmiştir. İlk olarak eserin yer aldığı Kariye (Khora) Manastırı mimari nitelikleri bakımından incelenmiştir. Eserin sanatçısı ve hamisi hakkında bilgi verilmesinin ardından, esere konu olan Anastasis temasının mitolojik kökeni irdelenmiştir. Anastasis freskinin yapımında kullanılan tekniğin özgün tarafları ortaya konmuştur. Yapıtın ikonografik çözümlemesi yapılırken Erwin Panofsky'nin geliştirdiği yöntemden faydalanılmıştır. Bu kapsamda Anastasis freski incelenirken ilk olarak biçimsel analizi yapılarak kompozisyonda yer alan figürlerin birbirleriyle ilişkileri irdelenmiş; ikinci aşamada teolojik ve alegorik bilgiler ışığında figürlerin temsil ettiği karakterler ve aktarılan kavramlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Üçüncü aşamada ise yapıtın, dönemin koşulları içerisinde sahip olduğu anlamlar irdelenirken; yakın döneminde üretilen, benzer temaya sahip eserlerle de karşılaştırılmıştır. Son olarak yapının mimari ve ikonografik programları arasındaki etkileşim ele alınmıştır.

Kariye Manastırı, mimari programla ikonografinin iç içe geçtiği, hatta ikonografiyle anlatılan hikaye dizisinin mimari elemanları belirlediği bir düzene sahiptir. Bu nedenle Rönesans'a öncülük yapan Bizans Sanatı ikonografisinin incelenebileceği özgün örnekler arasında sayılabilir. Kariye güney şapeli apsis yarım kubbesi üzerinde yer alan Anastasis freski, Hristiyan literatüründe önemli bir yeri olan diriliş temasını işlemektedir. Şapeldeki ikonografik programın bütünü düşüldüğünde diriliş sahnesi ana temayı oluşturmaktadır. Anastasis freskinin parekklesionda yer alması, mezarı burada bulunan Kariye Kilisesi'nin hamisi Metokhites'in ölümsüzlük / diriliş beklentisini de simgelemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Kariye Manastırı, Anastasis freski, Bizans ikonografisi.*

Abstract

In this article, it is aimed to analyze the Anastasis fresco in the south chapel of the Khora Monastery and to examine the relationship of this work with the architectural program of the building. First of all, the Chora (Khora) Monastery, where the work is located, is examined in terms of its architectural qualities. After giving information about the artist and "ktetor" (patron) of the art-work, the mythological origin of the Anastasis theme, which is the subject of the work, is examined. The original aspects of the technique used in the making of the Anastasis fresco are revealed. The iconographic analysis of the work is based on the method developed by Erwin Panofsky. In this context, while examining the Anastasis fresco, first of all, its formal analysis is made and the relations between the figures in the composition are examined; In the second stage, the characters represented by the figures and the transferred concepts are tried to be revealed in the light of theological and allegorical information. In the third stage, while examining the meanings of the work in the conditions of the period; It is also compared with the works produced in the recent period with a similar theme. Finally, the interaction between the architectural and iconographic programs of the building is discussed.

* Sebla Arın Ensarioğlu, Bursa Uludağ Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Bursa, Türkiye. https://orcid.org/0000-0002-7341-4875. E-posta: seblaarin@uludag.edu.tr

Khora Monastery has a layout in which the architectural program and iconography are intertwined and even the architectural elements are determined by iconography. For this reason, it can be examined as an original example of Byzantine Art leading to Renaissance. Located on the Apse half dome of the Khora South Chapel, the Anastasis fresco handles the resurrection theme, which has an important place in the Christian literature. Considering the entire iconographic program in the chapel, the resurrection scene is the main theme. The fact that the Anastasis fresco takes place in the parekklesion also symbolizes the expectation of immortality / resurrection of the patron of the Khora Monastery, Metokhites, whose tomb is located here.

Keywords: *Khora Monastery, Anastasis fresco, Byzantine iconography.*

Giriş

Edirnekapı'da bulunan Kariye (Khora) Manastırı'nın güney şapelindeki apsis yarım kubbesi üzerinde yer alan Anastasis Freski (Tablo 1) geçirdiği çeşitli restorasyonların ardından günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Bu makale kapsamında söz konusu duvar resminin ikonografik çözümlemesi yapılacak ve bu yapıtın yapının mimari programıyla etkileşimi irdelenecektir.

Tablo 1
"Anastasis Freski" Yapıt Künyesi

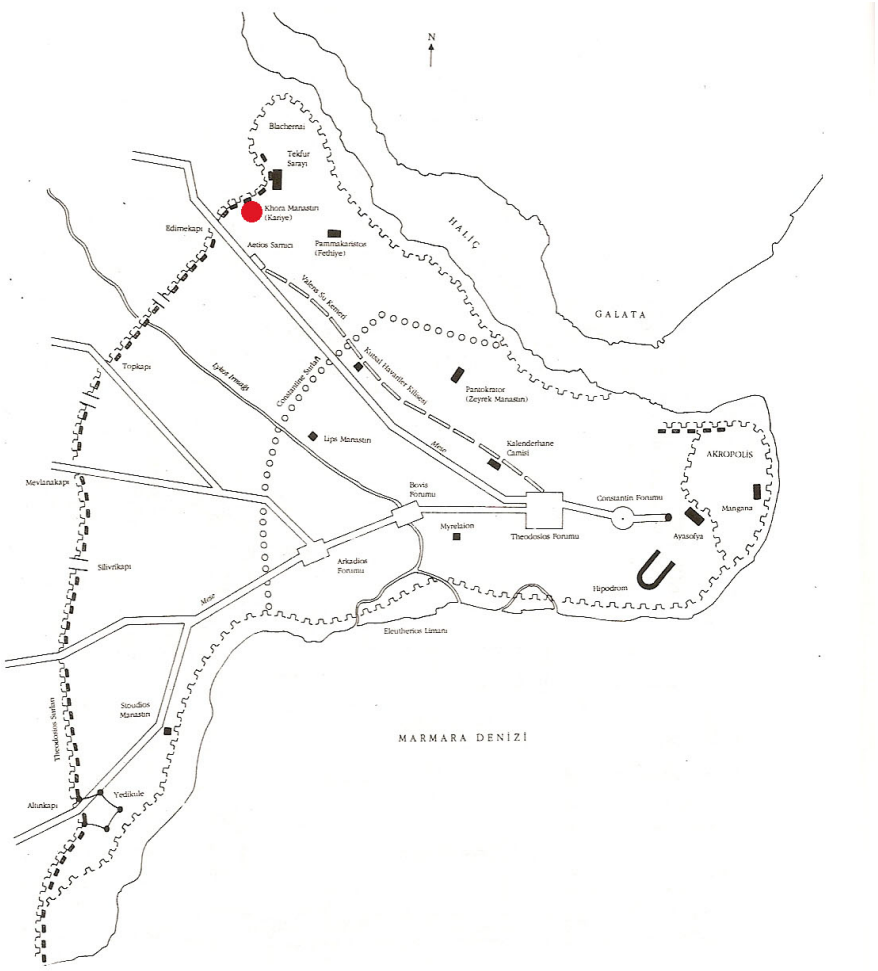
YAPIT KÜNYESİ	
İSİM	Kariye Manastırı Güney Şapeli Apsis Yarım Kubbesi Anastasis Freski
BULUNDUĞU YER	Edirnekapı Kariye Manastırı - İstanbul
EBATLAR	Yarım kubbenin korniş hizasında genişliği: 6,78 m Yükseklik: 3,40 m İsa'nın yüksekliği: 1,63 m İsa'nın kafasının yüksekliği: 0.245 m Mandorla genişliği: 1,39 m
TARİH	1316-1321
SANATÇI	Yunanlı Theophanes (?)
HAMİ (KTETOR)	Metokhites

Kariye, mimari programla ikonografinin iç içe geçtiği, hatta ikonografiyle anlatılan hikaye dizisinin mimari elemanları belirlediği bir düzene sahiptir (Ousterhaut 1997: 95). Mimari öğeler, strüktürel gereksinimlerin yanı sıra ikonografik hikayenin akışına uyum sağlamak ve yüzey oluşturabilmek için şekillenmiştir. Farklı tarihsel dönemlerde aşamalı olarak inşa edilen Kariye Manastırı'nda dilimli kubbe, tamburlu kubbe, yelken tonoz gibi Roma-Bizans mimarlığının geleneksel atkı ve örtü biçimleri bir arada yer almaktadır. Bu çeşitlilik "resim öncelikli" bir programın getirisi olarak karşımıza çıkmaktadır (Bornovalı - Kolay 2009: 53). Mimari bir kompleks içerisinde yer alan bu duvar resmini içinde bulunduğu yapıdan soyutlamak mümkün değildir. Bu nedenle söz konusu yapıtın çözümlemesine geçmeden içinde bulunduğu yapının konumu ve tarihine kısaca değinmek gerekir.

Kariye Manastırı'nın Mimari Tarihçesi

Günümüzde Kariye ismiyle tanınmakta olan "Khora Manastırı" Edirnekapı'da bulunmaktadır. Khora, Bizans'ın en önemli manastır kiliselerinden biridir. İmparator I. Konstantinus şehir surlarını (4. yüzyıl) inşa ettirdiği dönemde Kariye, sur duvarlarının dışında kalmaktaydı (Res.1). "Khora" kelimesi Grekçe'de "açık arazi", "kırlık yer" ve "kent dışı" anlamlarına gelmektedir. Bu nedenle de söz konusu yapıya isim olarak verilmiştir (Gülersoy 1978a: 13). Fetih sonrasında ise buraya yeni bir isim aranırken Osmanlıca'da kent dışı anlamına gelen "Karye" kelimesi kullanılarak Bizans'taki gelenek sürdürülmüştür.

İsmin kökeniyle ilgili bir başka iddia daha bulunmaktadır. "Khora" kelimesi Yunanca'da dinsel ve mistik anlamda "rahim", "batın" kavramlarına karşılık gelmektedir. Hz. İsa, Bakire Meryem'in rahminde şekillendiği için, aynı zamanda Konstantinapolis kentinin de koruyucusu olarak kabul edilen Meryem



Resim 1
Khora Manastırı Haritası,
Harita: Şükran Çorlu (Akyürek 1996: 221).

Ana'ya adanan bu kiliseye "Khora" adı verilmiştir. Dış nartheks girişinin üstündeki, Meryem'in rahminde İsa'yı taşırken gösterildiği mozaikte "M(ETE)R TH(EO)U E CHORA TOU ACHORETOU" (Hiçbir yere sığmayan Tanrı'nın vücut bulduğu yer) ifadesinin bulunması da bu tezi güçlendirir (Res. 2). Mozaik



Resim 2
Blachernitissa Meryem'i,
© Yazar.

üzerinde yer alan “IC XC” ibaresi İsa’yı; “MP θY” ise Tanrı’nın annesi Meryem’i temsil etmektedir (Ousterhaut 2002: 104-105).

Yapı (Res. 3), günümüzdeki haline çeşitli yapım evrelerinin ardından ulaşmıştır. Binanın ilk yapılışının 4. yüzyılda olduğu ileri sürülse de bu döneme ait bir kalıntı günümüze ulaşmamıştır. Elimizdeki en erken arkeolojik bulgular 6. yüzyıla aittir. Bu da ana apsisin altındaki temel kalıntılarından anlaşılmaktadır. Ancak



Resim 3
Kariye Manastırı,
© Yazar.

Theodisius surlarının 413 tarihinde yapıldığı düşünüldüğünde, isminin linguistik kökeni delil gösterilerek, ilk inşası ile ilgili olarak 4. yüzyıla tarihlendirilmektedir. 843’deki Nikaia Konsil’inin ardından İkonoklazma döneminde sürdürdüğü karşıt tavrın meyvelerini toplayan manastır, 9. yüzyılda yeni bir yapım sürecine girmiştir. Ancak bu yapım evresinden günümüze sadece naos döşemesinin altındaki üzeri beşik tonozla örtülü duvar kalmıştır. Komnenoslar döneminde I. Aleksios Komnenos’un kayınvalidesi Maria Dukaina, eski kalıntıların üzerine 1077-1081 arasında dört sütun tarafından taşınan küçük kubbeli Kapalı Yunan Haçı planında bir kilise yapısı inşa ettirmiştir. Bu kilise, Kurtarıcı İsa’ya (Soteros) adanmıştır. Maria Dukania’nın yaptırdığı kilise çok kısa bir süre sonra büyük çaplı bir tadilat gerektirmiştir. Bunun üzerine Aleksios’un oğlu İsaakios Komnenos 1120 tarihinde binada köklü değişiklikler yapmıştır. Bu kapsamda dış duvarlar olduğu gibi bırakılmış, fakat kubbe ve doğu tarafındaki kısımlar büyük ölçüde değiştirilmiştir. Bu yenileme esnasında ana mekânda kendisi için bir mezar yeri hazırlatmış ve duvarda yaptırttığı mozaik İsa tasvirinin yanına kendi portresini de ekletmiştir. Latinlerin İstanbul’u işgali sırasında Khora Manastırı oldukça fazla zarar görmüştür. İşgalin bitmesinin ardından Sarayın ileri gelenlerinden, Bizans’ın söz konusu tarihteki en aydın ve bilgili kişisi olan Theodoros Metokhites, 1316 yılında İmparator tarafından Khora Manastırı’na “ktetor” yani hami olarak atanmıştır. Bunun ardından, 1321 senesine kadar devam eden bir tadilat ile burayı büyük ölçüde tamir ettirip, genişletip, güney yönüne ek bir şapel (parekklesion), kuzey yönüne iki katlı bir kanat ile batı cephesinin önüne de bir dış nartheks ilave ettirmiştir. Osmanlı’nın İstanbul’u kuşatması esnasında Sarayburnu’nda bir kilisede muhafaza edilmekte olan Meryem ikonası da konumu itibarıyla daha güvenli olacağına inanılarak burada muhafaza edilmiştir. Manastır, fetih sonrasında uzun bir süre boş kalmıştır. II.

Beyazıt zamanında ise Sadrazam Atik Ali Paşa tarafından 1495-1511 yılları arasında camiye dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm esnasında ana apsisin yönü değiştirilip mihrap yapılmıştır. Bunun yanı sıra çan kulesi yıkılmış ve bir minare inşa edilmiştir. 1648 ve 1766 depremlerinde, İstanbul'daki birçok yapı gibi Kariye Manastırı da büyük zarar görmüştür. İkinci depremin ardından Mimar İsmail Halife tarafından onarımı gerçekleştirilmiştir. 1875'de ise, bu kez İstanbullu Mimar P. Kuppas'ın yönetiminde bir tadilat daha geçirmiştir. Söz konusu onarım kapsamında batı cephesinin dışında yer alan kemerlerin üstleri düz bir mahya hattıyla kesilmiştir. 1894 depreminde ise binanın minaresi tahribata uğrayarak yıkılmıştır, ancak kısa bir süre içerisinde onarımı gerçekleştirilmiştir. 1945 senesinde ulusal anıt ilan edilmiştir. Bunun ardından Amerikan Bizans Enstitüsü ve Dumbarton Oaks Araştırma Enstitüsü'nün 1947-1958 yılları arasında yürüttüğü restorasyon çalışmasıyla mozaik ve freskleri temizlenmiştir (Gülersoy 1978a: 13-16, Gülersoy 1978b: 18-22; Eyice 1980: 46-51; Akyürek 1996: 22-48).

İstanbul'un fethinin ardından camiye dönüştürüldüğü dönemde freskler üzerinde yer alan Hristiyan semboller, yüz, el ve ayak figürleri mükerrer seferlerde badana uygulanarak örtülmüştür. 1940 ve '50'lerde yürütülen restorasyon çalışmaları esnasında bu tabakaların çeşitli yöntemler kullanılarak temizliği gerçekleştirilmiştir. Kuru fırça ve ıslak süngerle sonradan kullanılan boya katmanından arındırılan fresklerin açılan alanlarında boncuk tutkal ve polivinil asetat kullanılarak sağlamlaştırma yapılmıştır. Bu onarımlar sayesinde fresklerin daha fazla zarar görmesi önlenerek, özellikle nem ve depremin yıkıcı etkilerinden korunmaları sağlanmıştır. Yapılan restorasyon çalışmaları yalnızca fresk ve mozaikler gibi bezemeleri değil, yapısal elemanları da kapsamaktadır. Çürüyen ahşap bağlantı kirişlerinin yerine çelik ve beton takviyeler yerleştirilmiş, hasarlı tonoz, kolon ve kemerler onarılmıştır. Yapısal restorasyon sayesinde, yapı elemanları üzerinde yer alan fresklerin de sağlamlaştırma ve iyileştirilmesi mümkün olmuştur. Fresklerin onarılan kısımlarındaki boyaların düz ve dokusuz uygulanması sayesinde orijinal freskten ayırt edilebilmeleri sağlanmıştır (Çağlar 2015: 51-54).

Kariye Güney Şapeli'nde Yer Alan Anastasis Freskinin Sanatçısı ve Hamisi

Çeşitli kaynaklarda (Gülersoy 1986: 8; Cimilli 2009: 134) Kariye'de yer alan fresklerin Yunanlı Theophanes tarafından yapılmış olabileceği belirtilmiştir. Yunanlı Theophanes Geç Bizans döneminin en önde gelen ressamlarından biridir. Duvar resimleri, ikonları ve minyatürleri ile 15. yüzyıldaki Novgorod Okuluyla, Moskova Okulu'nu etkilemiştir. Önceleri Konstantinopolis ve Kırım'da, 1370'den sonra Rusya'da çalışmıştır. Yüzlerce yapıtı olduğu bilinmekle beraber, yalnızca Novgorod'daki İsa'nın Nura Bürünüşü Kilisesi'ndeki fresklerin (1378) kesinlikle onun elinden çıktığı söylenebilmektedir (Dmitrijeva 2009: 132). Kesinlikle kendisine ait olduğu bilinen bazı eserlerle Khora Manastırı'nda yer alan mozaik ve fresklerin üslupları arasında büyük benzerlikler dikkati çekmektedir (Res. 4a-b, Res. 5a-b).

Bu benzerlikler dikkate alınarak ve Theophanes'in Rusya'ya gitmeden önce Kostantinapolis'te birçok eser yaptığı göz önünde bulundurularak Khora Manastırı içinde yer alan fresk ve mozaikler kendisine atfedilmiştir. Ancak kesin doğum tarihi bilinmemekle birlikte Yunanlı Theophanes'in 1340-1405 yılları arasında yaşamış olduğu söylenmektedir (Leek 2005: 8). Kariye parekklesionunda yer alan fresklerin yapım tarihi 1316-1321 yılları arasında





Resim 4a
"Christ Pantokrator" ikonu (Yunanlı Theophanes / 14.yüzyıl) https://www.kunst-meditation.it/en/byzantine-icons/jesus-christ-pantokrator/ (12.02.2022)

Resim 4b
Kariye "Deisis" mozaiği, © Yazar.





Resim 5a
The Virgin of the Don (Yunanlı Theophanes /1392/ Tretjakov Gallery / Moskova) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Feofan_Donskaja.jpg (12.02.2022)

Resim 5b
Kariye "Hodegetria Meryem'i", © Yazar.

olduğuna göre (Underwood 1967: 188; Akyürek 1996: 38, 68), bunların Yunanlı Theophanes tarafından yapılmış olması mümkün değildir. Bu durumda söz konusu fresklerin Theophanes'le aynı ekolden sanatçılar veya onun ustaları tarafından yapılmış olabileceği öngörülebilir.

Sanatçının kimliğinin kesin olarak bilinememesinin nedeni sanatçı kimliğinin Bizans İmparatorluğu'ndaki konumuna bağlanabilir. Bizanslı ustalar, "uygulamalı sanat"larla uğraşanlar, başkentin entelektüel elitine dahil değillerdi. Entelektüeller uygulamalı sanatlarla bizzat uğraşmaz ancak böyle bir işin patronluğunu yaparlardı ve yapıt bu kişiye mal edilirdi. Yapan ustaların adı anılmazken, "hami"nin adı yapan kişi olarak geçerdi (Akyürek 1996: 36). Bu nedenle Kariye'deki fresk ve mozaikleri yapan sanatçı/sanatçıların kim olduğu kesin olarak bilinmezken; Ktetor Metokhites'in adı birçok kaynakta Kariye ile birlikte anılmaktadır. Kariye Manastırı'nın günümüze ulaşmış olan halini 14. yüzyılda inşa ettiren Metokhites (Res. 6), 1270 yılında doğmuştur. Döneminin en önemli entelektüellerinden biri olan Metokhites, İmparator II. Andronikos (1282-1328) ile tanışmış ve onun maiyetine dahil olmuştur. Kısa sürede logothetes (bakan) ünvanını almış, bir süre sonrada başbakanlığa getirilmiştir. Kızını İmparator'un yeğeni ile evlendirerek, sarayla daha da yakın



Resim 6
Metokhites, İsa'ya Chora'nın maketini sunarken, © Yazar.

bir ilişki kurmuştur. Çıkan iç savaş sonucu II. Andronikos tahttan inip yerine torunu III. Andronikos imparator olunca, Metokhites gözden düşmüş ve sürgüne gönderilmiştir. Sürgünde olduğu dönemde tüm malvarlığına saray tarafından el konulduğu için döndüğünde İmparator'dan Khora'da keşiş olarak yaşamak için izin istemiş ve bu dileği kabul edilmiştir. 1330'dan öldüğü 1332'ye değin burada yaşamış ve ölümünün ardından 1316-1321 yılları arasında "ktetor" (manastırın inşaatından sorumlu kişi, hami) sıfatıyla kapsamlı bir restorasyona tabi tuttuğu Kariye Manastırı'na yaptırmış olduğu parekklesiondaki mezarına gömülmüştür (Akyürek 1996: 37-44).

Anastasis Temasının Mitolojik Kökeni

Anastasis öyküsü en ayrıntılı olarak Nikodemus'un apokrif (reddedilen, biblik kanon tarafından kabul edilmeyen kitaplar) İncil'inde bulunmaktadır (4. yüzyıl) (Ousterhaut 2002: 111). Öykü, Nikodemus İncili'nde geçtiği haliyle kısaca şu şekildedir:

> *"Bütün ölüler, karanlıklar içinde ölüler diyarı Hades'te Şeytan'ın esiridirler. Birden bir ışık çakar ve Vaftizci Yahya bunun kendilerini kurtaracak olan aydınlanmanın ışığı olduğunu, İsa'nın gelip doğru insanları ölümün esaretinden kurtaracağını müjdeler. Şeytan, Hades'e İsa'yı ölüler diyarına almak için hazırlık yapmasını buyurur. Ancak hizmetkarlarını İsa'nın gücü karşısında uyarır. Daha sonra İsa'nın Lazarus'u nasıl dirilttiğini hatırlayıp, buyruğunu değiştirir ve bu defa kapıları kilitlemelerini ve İsa'yı içeri almamalarını emreder, çünkü tüm ölüleri kaybetmekten korkmaktadır. Bir ses duyulur ve kapıları açmalarını, İsa'nın geleceğini söyler. Şeytan direnince, kapılar bir anda paramparça olur, ölüler zincirlerinden kurtulup dirilirler. Yerler menteşe, çivi, kilit parçalarıyla dolar. İsa, Şeytan'ı meleklere vererek onu ellerinden, ayaklarından ve boynundan zincirlemelerini buyurur. Sağ elini uzatarak Adem'i tutar, kaldırır, diğerlerine onu izlemelerini söyler. Daha sonra dirilttiği doğru insanları cennete götürmesi için başmelek Mikhael'e teslim eder."*(Akyürek 1996: 101-103).

Anastasis sahnesinin sanatta betimlenmesi, 6. Ekümenik Konsil ve Trullo Konsil'i ile (7. yüzyıl) ilgilidir. 10. yüzyıldan itibaren ise Anastasis'e litürjik bir anlam yüklenmiştir. Bu tarihten itibaren Anastasis betimi, paskalya yortusunun simgesi olarak kullanılmıştır (Kartsonis 1986: 96, 168).

Kariye Güney Şapeli'nde Yer Alan Anastasis Freskinin Yapımında Kullanılan Teknik

Fresk, İtalyanca "fresco" (taze) kelimesinden gelmektedir. Doğrudan uygulanmış ıslak sıvanın üstüne yapılan duvar resmi olarak tanımlanır. Ezilip toz haline getirildikten sonra suyla karıştırılan boyalarla ıslak sıva üstüne yapılan resim, sıvayla birlikte kuruyarak duvarın kalıcı bir parçası olur. İki tür fresk yapım tekniği mevcuttur. En eski fresk tekniği olan Fresco Secco yönteminde, duvar yüzeyi söndürülmüş kireçle sıvanır, sonra bu sıva kurumadan üstüne kirece dayanıklı boyalarla resim yapılır. Bu teknikte, fresk kuruduktan sonra renkler özgün tonlarından daha soluk bir görünüme bürünür. Boya yüzeye tam anlamıyla emdirilemediğinden yer yer dökülmeler olabilir. Buon Fresco yönteminde ise sıva boyayı tümüyle emer ve resim duvarla tam anlamıyla bütünleşir. Bu teknikte çıplak duvar önce bir kat kaba sıvayla örtülür, bunun üstüne kireç-kum karışımı bir sıva (arriccio) sürülür, yapılacak kompozisyonun ana çizgileri ruletli şablonla veya kazınarak bu yüzeye aktarılır. Sonra kırmızı aşıboyasıyla üstünden gidilerek bu çizgiler daha belirgin hale getirilir. En üste, çizgileri yok etmeyecek kadar ince bir kat sıva (intonaco) daha çekilir. Boyanın bu son kat kurumadan sürülmesi ve resmin hızla bitirilmesi gerekir. Sönmüş kireçle hazırlanan sıva, sulu kireç çözeltisiyle doymuş duruma gelir; kireç çözeltisi havadan karbonik asit alarak boyanın dokusuna işler. Böylece oluşan kireç karbonat, kalıcı bir pigment bağlayıcısı özelliği kazanır. Boya, dana ya da domuz kılından fırçayla sürülür. Renklerin tonu çabuk kuruyan sır katlarıyla ayarlanır. Mavi gibi kirece dayanıklı olmayan mineral renkler yüzey kuruduktan sonra uygulanır. Fresk tekniğinde son kat ancak o gün boyanacak yere sürülür. Çünkü boyama işleminin sıva henüz ıslakken tamamlanması gerekmektedir (Yılmaz 2012: 96-97).

Khora Manastırı güney şapelinde yer alan fresklerin yapım tekniği bu klasik metotlardan bazı farklılıklar içermektedir. Yapılan incelemeler göstermektedir ki, Khora'da tek bir seferde boyanan en geniş satıh, Anastasis freskinin bulunduğu apsis üzerindeki yarım kubbedir. Yaklaşık 14 metrekarelik alanı kaplayan fresk üzerinde herhangi bir ek izine rastlanamamıştır.

Yapılan sıva iki kattan oluşmuştur ve boya doğrudan ikinci katın üzerine sürülmüştür. Her iki katı oluşturan sıva; yaklaşık 3 santimetrelik parçalara ayrılmış samanla karışmış kireçten oluşmuştur. Her iki katman da yaklaşık aynı kalınlıktadır ve toplam 2-3 cm bir kalınlığa sahiptirler. Underwood'un (1967: 303) Hermenia'dan aktardığına göre ikinci kat sıva ilki henüz tam olarak kurumadan uygulanmıştır. Bu kadar geniş bir satıhın tek seferde çalışılabilmesinin bir nedeni de budur. "Buon fresco" tekniğindeki arriccio'nun tersine Khora'da uygulanan sıvanın ilk katı, ikinci kat uygulandığında hala nemli olduğu için toplamda yaklaşık 2,5 cm. kalınlığa sahip olan sıva oldukça fazla miktarda su ihtiva etmektedir. Böylece yüzeyin kuruması geciktirilmiş olur ve sanatçı boyamaya başladıktan sonra, gerekli gördüğü noktada basınç uygulayarak suyun yüzeye çıkmasını sağlayabilir. Ayrıca sıvanın içerisinde bol miktarda saman bulundurması su emilimini arttırmıştır. Aslında samanın kullanılmasındaki asıl amaç sıva kuruduğunda oluşacak çatlamaları önlemektir. Yine Hermenia'ya göre, Bizans geleneğinde ressamlar eskizlerini son sıva katının üzerine yapmaktaydılar. Ucuna fırça yerleştirilen bir pergelle halelerin yerleri, gerekli

ölçüler ve oranlar tespit edilmekte, sonra aşıboyasıyla hafifçe figürler çizilmekte ve son olarak haleler pergelle daha belirgin hale getirilmekteydi. Boyanacak kısım zımparalanıp, pürüzsüz hale getirilmekte, ilk olarak fondaki siyah renk boyanmakta, daha sonra kostümlerin bulunduğu kısımlar zımparalanıp buraya "proplasmos" adı verilen bir katman uygulanmaktaydı. Bu; koyu yeşil, sarı ve siyah pigmentlerin sönmüş kireç ile karışımından oluşan bir baz tabakasıydı. Bunun üzerine kostümlerin drapeleri ve süslemeleri boyanıyordu. Genellikle bu kısımlar asistanlar tarafından yapılırken, eller, ayaklar ve baş; usta ressam tarafından boyanmak için sona bırakılıyordu. Bu; Kariye fresklerinde en çok zarar gören ve yıpranan kısmın neden baş bölgeleri olduğunu da açıklar. Zamanlama olarak en sona kalan bu kısımlar boyanırken sıva artık kurumaya yüz tuttuğu için pigmentler tam anlamıyla sıvayla bütünleşememiş olabilir. Bunun dışında camiye çevrildiği dönemde fresklerin özellikle yüz kısımlarının sarı bir boyayla kapatılması, yer yer tamamen badana ile örtülmesi, zaman içinde taş duvarlar arasından sızan suyun freskler üzerinde kalın bir kalker tabakası oluşturması, oluşan hasarların belli başlı nedenleri arasında sayılabilir.

Kariye Güney Şapeli'nde Yer Alan Anastasis Freskinin İkonografik Çözümlemesi

Bu çalışma kapsamında Anastasis freskinin ikonografik çözümlemesi yapılırken Panofsky'nin geliştirdiği yöntemden faydalanılmıştır. Panofsky (2012: 25-38), bir sanat yapıtının üç aşamada çözümlenebileceğini ileri sürmektedir. İlk aşama, ön-ikonografik betimlemeyi kapsamaktadır. Bu aşamada birincil / doğal anlam ortaya çıkarılmaya çalışılır. Pratik deneyimlerden yararlanılarak çizgiler, renkler ve hacimlerle yapılan temsilin motifler dünyasını oluşturduğu nesneler ve olaylar betimlenir. İkinci aşama ise uzlaşımsal anlamın ortaya çıktığı dar anlamda bir ikonografik analizdir. Bu aşama yazınsal kaynakların aktardığı özgül temalara ve kavramlara aşinalığı gerektirmektedir. Tiplerin tarihine ve değişen koşullar altında nasıl ifade edildiklerine dair bir bilgiyi gerektirir. İmgeler, hikayeler ve alegoriler dünyasını oluşturur. Üçüncü aşama ise içsel anlamın ortaya konduğu ikonografik sentezin yapıldığı kısımdır. Bu aşamada sembolik değerler yorumlanmaya çalışılır. Kültürel belirtilerin ve sembollerin tarihini işin içine katan bir yaklaşımı gerektirir. Dolayısıyla yalnızca yorumlanan eserin kendisinin irdelenmesi yeterli değildir. Birden çok sanat eseriyle, tarihsel açıdan bağlantılı diğer pek çok uygarlık belgeleriyle karşılaştırılıp kontrol edilmelidir.

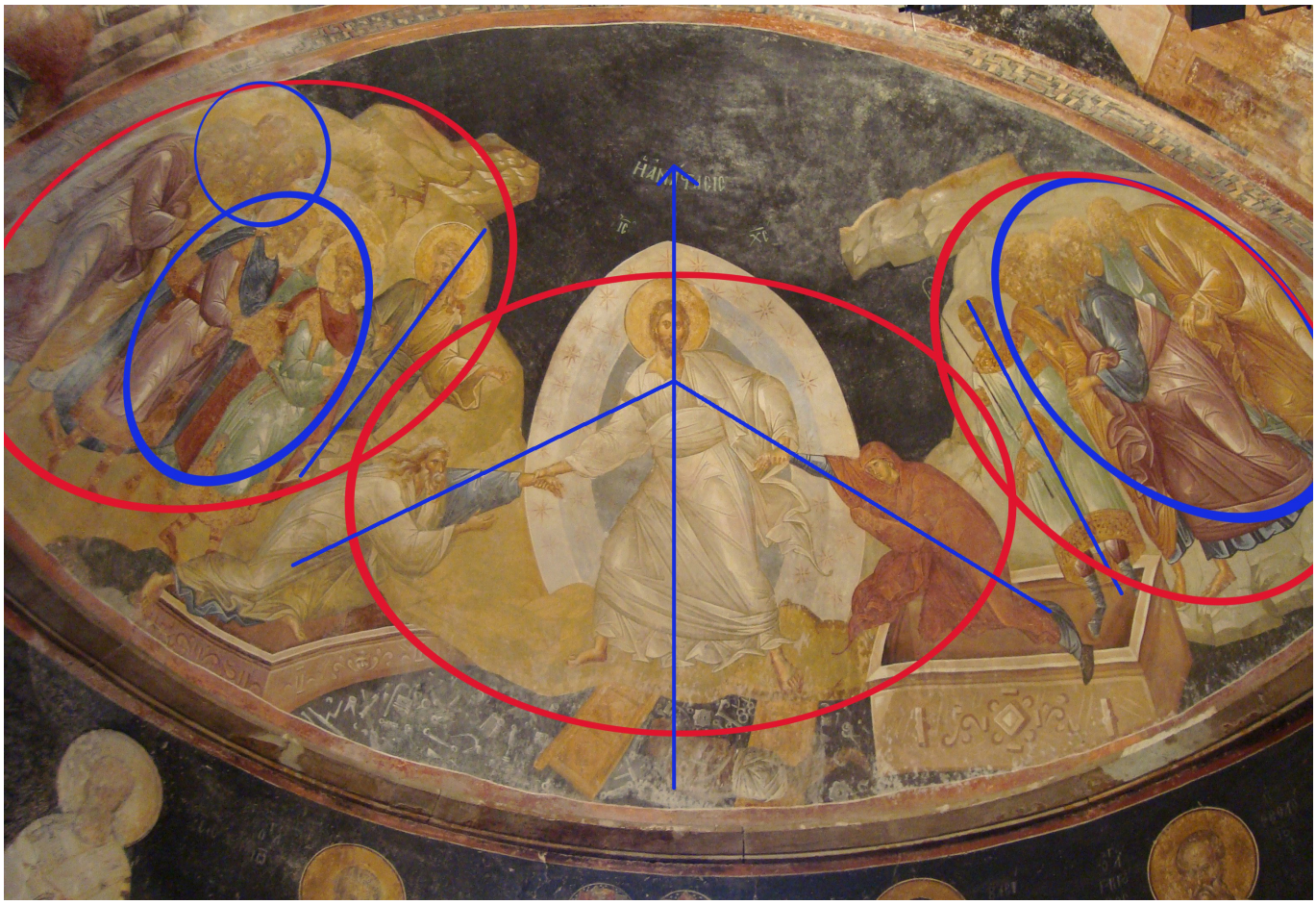
Bu kapsamda Anastasis freski incelenirken ilk olarak biçimsel analizi yapılarak kompozisyonda yer alan figürlerin birbirleriyle ilişkileri irdelenmiş; ikinci aşamada teolojik ve alegorik bilgiler ışığında figürlerin temsil ettiği karakterler ve aktarılan kavramlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Son aşamada ise yapıtın, dönemin koşulları içerisinde sahip olduğu anlamlar irdelenirken; yakın döneminde üretilen, benzer temaya sahip eserlerle de karşılaştırılmıştır.

1. Birincil / Doğal Anlam

Apsis'i örten yarım kubbenin üzerinde yer alan freskte üç ayrı gruplama bulunmaktadır. Merkezde üçgen bir kompozisyon içinde genç bir erkek figürü, bu figürün solunda bir kadın, sağında ise daha ileri yaşta bir erkek figürü bulunmaktadır. Kadının yan tarafında yedi kişiden oluşan bir grup, yaşlı erkeğin yanında ise dokuz kişiden oluşan bir başka grup bulunmaktadır. Arka fon koyu lacivert - siyah tonlarında boyanmıştır. Merkezdeki genç erkek figürünün hemen üzerinde freskin temasını niteleyen "Anastasis" yazısı ve onun hemen altında "IC XC" harfleri bulunmaktadır. Merkezdeki figürün iki yanındaki kadın ve erkeğin

yan taraflarında bulunan grupların arkasında ise kayalık bir fon resmedilmiştir. Genç erkeğin ayakları altında kırık kapılar, bunlardan arta kalan parçacıklar ve yüz üstü yatmış, elleri arkada boynundan gelen bir iple bağlanmış, ayakları ise ayrıca bağlı durumda olan koyu renkli bir erkek tutsak figürü bulunmaktadır. Temel olarak üç ana gruptan oluşan resimdeki bu gruplar kendi içlerinde de bölünmelere sahiptirler. Ortadaki grubun merkezinde ve aslında tüm resmin odak noktasında açık renkli badem formundaki bir fon üzerinde yer alan genç erkek figürü bulunmaktadır. Merkezdeki bu figür ve onun ayaklarının altında bulunan ipler ve zincirlerle bağlanmış yüzüstü yatar pozisyonda bulunan figür dikey bir aks oluşturur. Merkezdeki figürün sağında ve solunda yer alan ve yine bu genç erkeğin bileklerinden tutarak lahitlerinin içinden çektiği iki figür, bir arada incelendiklerinde bir üçgen oluşturmaktadır. Biçimsel incelemeye devam edersek; merkezdeki figürün sağında yer alan ve dokuz ayrı figürden oluşan grup, kendi içinde üçe ayrılır. Bunların içinden, merkeze en yakın konumda ve grubun diğer üyelerine göre daha yüksekte duran tek bir figür grubun lideri pozisyonundadır. Onun yanında üç kişiden oluşan bir grup ve bu grubun yanında beş figürden oluşan bir başka grup yer alır. Merkezin solunda yer alan grup ise kendi içinde ikiye ayrılır. Yine grubun lideri pozisyonunda ve genç erkeğe en yakın konumda tek bir figür ve onun arkasında altı ayrı figürden oluşan bir başka grup bulunmaktadır (Res. 7).

Resim 7
Anastasis Freski – Biçimsel Analiz, © Yazar.



Grup-1: Merkezdeki genç erkek figürü üç farklı tonlamadan oluşan “badem” şekilli bir mandorla içinde resmedilmiştir. Dıştan içe doğru, beyaz, açık mavi ve koyu mavi tonlarındaki mandorla üzerinde altın rengi yıldız motifleri vardır. Genç erkeğin başının arkasında altın rengi bir hale bulunmaktadır. Bu

figür oldukça çevik bir hareketle iki yanındaki kadın ve erkeği bileklerinden yakalamış ve onları lahitlerinden çekip çıkarmaktadır (Res. 8).

Resim 8
Grup-1, © Yazar.



Beyaz bir himation (Antik Yunan'dan Helenistik döneme kadar erkek ve kadınlar tarafından giyilen, yünlü veya keten kumaştan yapılmış dikdörtgen biçimli pelerin) içinde resmedilen genç erkek figürünün hareketindeki ataklık elbisesinin kıvrımlarından da hissedilmektedir. Bu figür, kompozisyonda yer alan diğer tüm figürlerden daha uzun ve büyük olarak resmedilmiştir. Beyaz rengin yalnızca bu figür üzerinde ve çevresinde kullanılması kompozisyon bütününde belirgin biçimde öne çıkmasını sağlamaktadır. Bu kıvrımları oluşturabilmek için gri tonları kullanılmıştır. Figürün sağ ayağı yere kararlılıkla basmakta, sol ayağı ise daha rahat bir pozisyondadır. Gövdesi, daha yaşlı resmedilen erkek figürün bulunduğu sağ yanına doğru eğimlidir. Sol kolunun duruş şekli ve elinin kadını kavrayış biçimi onu lahdinden çıkarmak için harcadığı gücü göstermektedir. Merkezde yer alan genç erkek figürünün gözlerinde kararlı ve kendinden emin bir ifade hissedilmektedir. Bakışları ise bizi yanındaki yaşlı erkeğin arkasında bulunan gruba yönlendirir. Ayaklarında bir çift sandalet bulunan genç adam kayalık zemin üzerine basmaktadır ve ayakları altında kırılmış halde görülen turuncu ve sarı renklerde kapı kanatları, menteşe, kilit ve çivi parçaları bulunmaktadır. Bunların arasında yerde, kolları arkasından birleştirilmiş ve iple/zincirle bileklerinden ve boynundan bağlanmış ayrıca ayak bilekleri de birbirine bağlı olan, üzerinde sadece beyaz bir kumaş parçası (bir tür peştemal) bulunan bir erkek figürü; siyah derili, diğer figürlerle kıyaslandığında oldukça küçük ebatlarda, grotesk bir formda resmedilmiştir. Zeminin koyu renk olması ve diğer figürlerle oranları arasındaki farklılık nedeniyle ilk bakışta oldukça güç fark edilir (Res. 9).

Pembe-kahve tonlarındaki lahitlerinin içinden çekilerek çıkarılan kadın ve erkek figürleri oldukça edilgen bir postüre sahiptirler. Bütün hareketi merkezdeki genç erkek figürünün yaptığı, kadın ve yaşlı erkeğin ise adeta ona itaat ettikleri hissedilmektedir. Her ikisinin gözlerinde de mahmur bir ifade sezilir (Res. 10 a-b).

Yaşlı erkek; sol kolunda ve etek uçlarında görünen mavi bir tunik ve onun üstüne de beyaz bir himation giymiştir. Uzun beyaz dalgalı saçları ve sakalları vardır. Genç erkek tarafından bileğinden kavranan sol eli güçsüz ve cansız bir biçimde durmaktadır ve genç erkeğin tutuşundaki kararlılıkla ve güçle tezat



oluşturmaktadır. Sağ eli ise genç erkeğe doğru yönelmiş ve adeta ondan yardım dilemektedir. Üzerindeki beyaz himationun sol omzundan arkaya doğru uzanan ucundaki kıvrımlar hareketin (yukarı doğru çekilişin) hızını hissettirir.

Kadının sadece yüzü ve merkezdeki genç erkek figür tarafından tutulan sağ eli çıplak bir biçimde görünür. Geri kalan her yeri kıyafetlerle örtülüdür. Sol ayağında siyah bir ayakkabı ve yine sol etek ucunda ve sağ kolunda görünen mavi bir tunik, bunun üzerine başını da kapatan kırmızı bir giysi giymiştir. Giysisinin altında kalan eli genç erkeğe doğru yönelmiştir ve merkezin diğer yanında yer alan yaşlı erkek figür ile simetri oluşturmaktadır.

Grup-2: Yaşlı erkeğin arkasında, merkezdeki figürün sağ tarafında dokuz kişilik bir grup bulunmaktadır (Res. 11). Grubun arka fonunu oluşturan kayalıklar, bej,

Resim 9
Şeytan Figürü (Underwood 1967: 358).

Resim 10a
Adem (Underwood 1967: 347).

Resim 10b
Havva (Underwood 1967: 348).



Resim 11
Grup - 2, © Yazar.

kum rengi homojene yakın bir tonlamada yapılmıştır. Kayalığın keskin köşeleri grubun başlarının üzerinde yer alan, yukarı doğru sivrilen bölümde hissedilir. Burada koyu kahve kontürler ve beyaz gölgeler ile kaya formu oluşturulmuştur. Bu grup arasında merkezdeki genç erkeğe en yakın konumda bulunan bir figür ön plana geçmektedir. Bu figürün sol eli merkezi gösterirken yüzü grubun diğer üyelerine yönelmiştir. Her iki eliyle de benzer bir jest yaptığı görülmektedir. Üzerinde bol kollu sarımsı kahve bir tunik, onun üstünde de haki bir himation bulunmaktadır. Kumral dalgalı saçları omuzlarına dökülmektedir. Ayrıca uzun bir sakalı vardır. Onun da başının üstünde beyaz bir kontürle sınırlandırılmış altın rengi hale bulunmaktadır.

Lider figürün sağ yanında üç kişiden oluşan bir grup vardır. Bunlardan en öndeki, lider figüre en yakın konumda olan ancak ondan daha küçük ve aşağıda resmedilmiş olan figürün iki eli de merkezdeki genç erkeğe doğru yönlenmiş ve onu işaret etmektedir. Bu figürün başı da hemen önündeki lider figür gibi arkadaki gruba doğru çevrilmiştir ancak bakışları merkeze doğrudur. Kulaklarının altına kadar uzanan kumral saçları bulunan figür bıyıksız ve sakalsız olarak tasvir edilmiştir. Diğer yanındaki figürün ise farklı olarak sakalları bulunmakta, onun da her iki eli (biri çok net görünemese de) merkezi işaret etmektedir. Bu iki figürünün arkasında ayakları, yüzünün ve gövdesinin sadece bir kısmı görünen, üçlü grubun diğer üyesi olan bir figür daha mevcuttur. Üç figürün de giysileri diğer figürlerden daha gösterişlidir. Böylelikle diğerlerinden farklılaşmakta ancak kendi aralarında benzeşmektedirler. Hepsinin altın taçları, altın süslemeleri olan kırmızı çizmeleri, manşetleri ve etek uçlarında altın ve inci işlemeleri olan ve bellerinden altın bir kemerle toplanmış tunikleri, bunun üstüne giydikleri sağ omuzlarından altın bir fibulayla tutturulmuş pelerinleri bulunmaktadır. Taç takmış iki figürün üzerlerindeki tunik yeşile çalan bir mavi, pelerinleri kırmızı; Diğer taçlı figürün tuniği ise mor, pelerini laciverttir. Bu grubun arkasında ise beş kişiden oluşan bir başka grup bulunmaktadır. Bunların arasından en sondaki figür net olarak seçilebilmektedir. Elleri merkeze doğru uzanmış, adeta genç adamdan yardım dilemektedir. Diğerleri birbirleri arasında konuşuyormuş izlenimi veren bir gruplaşma içindedirler. Hepsinin üzerinde tunik ve himationdan oluşan günlük bir giysi ve ayaklarında sandalet bulunmaktadır. En sondaki figürün tuniği mavi, himationu mor; onun yanındaki figürün tuniği mavi, himationu ise koyu sarı renktedir.

Grup-3: Kadın figürünün arkasında yedi kişiden oluşan bir başka grup bulunmaktadır (Res. 12). Bu grubun arka fonunu oluşturan kayalıklarda ise beyaz ton hakimdir. Arada gri tonlarda kontürler bulunmaktadır. En üstte ise sarı kahve bir kabuk oluşturulmuştur. Grubun en önünde sağ elinde bir baston veya çoban asası bulunan, sol eli serbest şekilde merkeze uzanan genç bir erkek figürü bulunmaktadır. Duruşuyla ve kıyafetiyle içinde bulunduğu grup arasından sıyrılan figür, diğer taraftaki grubun önündeki figür ile simetri oluşturmaktadır. Kısa kumral saçlar ile betimlenmiş olan figürün gözlerinde küskün, kırgın, mağrur bir ifade vardır ve gözleri izleyiciyi arkadaki gruba yönlendirir. Bu genç erkeğin kıyafeti de diğer tüm figürlerden farklıdır. Üzerinde, manşetleri, yakası, etek ucu ve pazu bantları zengin nakış işlemeleriyle süslü küf yeşili bol bir tunik vardır. Altında mor bir pantolon ve onun üstüne çıkan, bileklerini ve ayağını tamamen kaplayan bir tür çorap bulunmaktadır. Bu figürün arkasında bulunan grup, diğer yanda taç takmış üçlünün arkasındaki grupta olduğu gibi, tunik üstüne himation ayaklarına ise sandalet giymişlerdir. Bu grubun kıyafetlerinde seçilen renkler; mor, lacivert, mavi, sarımsı kahvedir.



Resim 12
Grup - 3, © Yazar.

2. İkincil / Uzlaşımsal Anlam

Anastasis Freski'nde, Kurtarıcı İsa'nın Hades'e ve Şeytan'a karşı kazandığı galibiyet ve tüm insanlığı sembolize eden insanoğlunun ilk ataları Adem ve Havva'yı mezarlarından çıkarması betimlenir (Ousterhaut 2002: 78). Merkezde yer alan figürün hemen üzerinde freskin temasını niteleyen "Anastasis" yazısı ve onun hemen altında İsa'yı tanımlayan "IC XC" harfleri bulunmaktadır. Bu harfler dışında merkezde bulunan genç erkek figürünün İsa olduğuna dair pek çok gösterge bulunmaktadır. Kompozisyonda yer alan diğer tüm figürlerden daha büyük resmedilmiş olması, saflığın ve temizliğin temsili olan beyaz kıyafetiyle tüm diğer figürlerden ayrışması, başının arkasında yer alan, kutsiyetini simgelen altın hale, figürün arkasında yer alan badem biçimli mandorla bu genç erkek figürün İsa olduğuna işaret etmektedir. Figürün iki yanında bulunan ve içinde yattıkları lahitlerinden çekilip çıkarılan erkek ve kadın figürleri ise Adem ve Havva'yı temsil etmektedir (Gülersoy 1978c: 17). Yüzlerindeki mahmur ifade aniden gelen dirilişin şaşkınlığıdır. Adem ve Havva'nın her ikisinin de içinde aynı renkte (mavi) bir tunik olması her ikisinin de yaradılışta eşit olduğunu ancak üzerlerine giydikleri kıyafetlerin renkleri işlenen ilk günahtaki rollerini

simgeler. Havva, günahı işleyen kişi olarak suçludur ve kırmızı bir giysi giyer, Adem ise günaha çekilen kişi olarak aslında masumdur ve bu konum beyaz bir kıyafetle simgelenir. Havva'nın boynu günahkârlığının verdiği mahcubiyetle büküktür.

İsa'nın ayakları altında parçalanmış kapı kanatları, menteşeler ve çiviler; ölüler diyarı Hades'in girişinde yer alan ve az önce İsa tarafından parçalanmış olan kapılardır. Bu parçalanmış kapının altında yatan, elleri ve kollarından bağlanmış vaziyetteki siyah derili grotesk figür Şeytan'ı temsil etmektedir. Artık mağlup olan Şeytan, yüzünde çaresiz bir ifadeyle yatmaktadır. Arkasındaki koyu renk fon hem ölüler diyarının karanlığını simgelemekte, hem de Şeytan'ın mağlubiyet sonrası içine düştüğü çaresizliği pekiştirmektedir.

Adem'in arkasında yer alan grup arasında ön plana geçen figür İsa'ya en yakın konumda bulunan Vaftizci Yahya'dır. Sol eli İsa'yı gösterirken yüzü grubun diğer üyelerine yönelmiştir ve İsa'nın gelişini müjdelemektedir (Underwood 1967: 194). Gerek başındaki halesi, gerekse boyut olarak arkasında kalan gruptan büyük ve yüksekte gösterilmiş olması Vaftizci Yahya'nın kutsiyetine ve önemine delalettir. Yahya'nın arkasında başlarında taçları ve gösterişli kıyafetleri ile krallar yer almaktadır. Bunlar, İsa'nın atalarını ve Eski Ahit insanlarını temsil ederler. Vaftizci Yahya'ya en yakın pozisyonda duran Kral Süleyman'dır. Süleyman'ın sağında bir başka kral, Kral Davut bulunmaktadır (Ogan - Mirmiroğlu 1955: 12). İki kral figürünün arkasında ayakları, yüzünün ve gövdesinin sadece bir kısmı görünen bir başka kral figürü mevcuttur. Underwood'a (1967: 194) göre arkadaki Kral'ın başının üstündeki halenin dağınıklığı, genişliği Kutsal Kitap'ta adı geçen diğer üç kralın da arka tarafta bulunabileceği fikrini vermektedir.

Havva'nın arkasında yer alan grubun ön plana çıkan figürü Habil'dir. Adem'le Havva'nın oğlu olan Habil, ilk öldürülen insandır. Resimde o da annesinin lahdinin içinde ayakta resmedilmiştir. Elindeki çoban asası onun Habil olduğunun kanıtıdır. Adem ile Havva'nın ilk oğlu olan Kabil çiftçi, Habil ise koyun çobanıdır. Giysisinin açık rengi masumiyetinin de bir yansımasıdır. Yüzünde abisi tarafından katledilmenin getirdiği şaşkın ve buruk bir ifade gözlemlenmektedir. Habil'in arkasında yer alan grubun ise eski peygamberleri ve insanoğlunun atalarını temsil ettiği düşünülmektedir (Underwood 1967: 195).

3. İçsel Anlam / İkonografik Sentez ve Eserin Diğer Yapıtlarla Karşılaştırması

Bizans Rönesansı'nın en önemli örnekleri arasında sayılan Kariye Fresklerinde önceki dönemlere kıyasla daha insancıl ve yumuşak ifadeler kullanıldığı söylenebilir. Antik çağ sanatçılarından Lysippos'un 1/9 oranı kullanılmış (başın vücudun geneline oranı) ve bu sayede ince uzun figürler ortaya çıkmıştır. Figürler bol ve dökümlü kıyafetler giymiş olmalarına rağmen, hareketleri ve vücut hatları hissedilebilmektedir. Anastasis freskinin merkezinde yer alan İsa figürünün kıyafeti ve mandorlada kullanılan renkler, arka fondaki lacivert/siyah ile tezat oluşturur. İsa'nın açık renk mandorlası adeta ışıldar. İsa cehennemin kapısında, insanları ölümden ve karanlıktan kurtaran aydınlık, ışık saçan bir görünüme sahiptir. Mandorla üzerinde yer alan altın rengi yıldızların ve İsa'nın halesinin orjinalinde altın yapraklar kullanılmış olması ve böyle bir malzemenin bu sahnede kullanılmak için seçilmesi de ona verilen önemi gösterir (Akyürek 1996: 111). İsa, acı çeken değil, "kurtarıcı" ve güçlü olan pozisyonundadır. Adem ve Havva burada tüm insanlığı temsil etmektedirler. İsa her ikisinin de elinden kavrayarak adaletini gösterir. Kompozisyon içinde yerleştirilen figürlerin hiçbirinin konumu tesadüfi değildir. Oluşturdukları simetrinin yanı sıra, Adem

İsa'nın sağında, Havva ise solunda yer almaktadır. Litürjik ve filolojik açıdan sağ iyiyi ve sol kötüyü temsil eder. Kıyas gerektiren durumlarda bu kavramlar konumlandırmayı etkilemiştir (Bornovalı - Kolay 2009: 55). Benzer biçimde bema kemeri üzerinde yer alan diriliş sahnelerinde, İsa'nın sağında "*Dul'un oğlunun dirilişi*", solunda ise "*Jarius'un kızının dirilişi*" sahnesi bulunmaktadır (Ousterhaut 2002: 111).

Bizans Sanatı'nda "Anastasis" teması, İsa ve Adem arasındaki ilişki anlamında farklı kompozisyon tiplerinde ele alınmıştır. Kartsonis (1986: 7-18) Anastasis sahnesinin işlenişini dört ayrı tiple sınıflandırmaktadır.

1. Tip: İsa bir eliyle yaşlı Adem'i lahdinden kendine doğru çekerek çıkarır (Res. 13). İsa genellikle profilden görülür. Havva ya yoktur ya da Adem'in arkasında ellerini İsa'ya doğru uzatmış, af diler bir haldedir. Bazı kompozisyonlarda İsa elinde bir haç taşır. Böylece Adem mezarından çıkarken hacın önünden geçmek zorundadır.

2. Tip: İsa bir eliyle Adem'i çekerken diğer elinde bir haç taşımaktadır (Res. 14). Ancak Adem bu kompozisyonda İsa'nın ardındadır. İsa, Adem'i adeta peşi sıra sürükler. Öndeki elinde ise adeta meşale tutar gibi bir haç taşımaktadır. İsa'nın elinde tuttuğu haçtan aldığı güç ile muzaffer bir komutan edasında Adem'i cehennemden kurtarıp peşi sıra sürüklemesi tasvir edilmiştir. Havva ise bu kompozisyonda da İsa tarafından göz ardı edilmektedir.



3. Tip: Bu kompozisyonda İsa bir mandorla içinde ön cepheden resmedilir (Res. 15). Adem ve Havva İsa'nın sağ ve sol yanında simetrik bir biçimde yer almaktadır. Tüm ikon gayet statik, hareketsiz bir kompozisyona sahiptir. Bu tipolojide diriliş sürecinin kendisi değil, sonucu resmedilmiştir. İsa, Adem'in elinden kavramakta diğer eliyle Havva'yı işaret etmektedir. Ya da her ikisiyle de fiziksel kontak kurmadan resmedilir.

4. Tip: Bu, 2. ve 3. tipin birleşimidir. İsa ilk defa Havva'yı da lahdinden çekip çıkarırken resmedilmektedir (Res. 16). Bu kompozisyon diriliş anını anlatır ve 3. tiple kıyaslandığında çok daha dinamik ve hareketlidir. İsa hem Adem'i, hem de Havva'yı lahitlerinden çıkararak tüm insanlığa karşı adaletini gösterir.



Resim 13
Anastasis Kompozisyonu Tip-1 (The Descent into Hell / 11. yüzyıl 2. yarısı Daphni Manastırı, Atina Yakınlarında, Yunanistan), https://martinhocorreia.com/category/uncategorized/page/7/#prettyPhoto/6/ (19.03.2022).

Resim 14
Anastasis Kompozisyonu Tip-2 (The Descent into Hell / 12. yüzyıl 1. yarısı / San Marco, Venedik, İtalya), https://03varvara.wordpress.com/2010/11/30/unknown-artist-the-descent-into-hell-basilica-cattedrale-patriachale-di-san-marco-venezia-italy/ (19.03.2022).

Resim 15
Anastasis Kompozisyonu Tip-3 (Chloudov Psalter / 9. yüzyıl) (Cross vd. 2006: 13).





Resim 16
Anastasis Kompozisyonu Tip-4 (Georgios Kalliergis , 1315, Beroia, Church of Christ), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Christ_Church_in_Veria_Resurrection_Fresco_on_the_SouthSou_Wall_by_Georgios_Kalliergis,_1315.gif (19.03.2022).

Khora Manastırı güney şapeli apsis duvarı yarım kubbesi üzerinde yer alan Anastasis freski bu kompozisyon tipleri arasında dördüncüye dahil edilebilir. Bizans Rönesans'ı olarak kabul edilen 14. yüzyıl başlarında resmedilen bu yapıt dönemdaşı Giotto'nun eserleriyle, özellikle de Arena Şapel'indeki fresklerle mukayese edilir (Gülersoy 1977: 9; 1986: 8).

Giotto, Arena Şapeli'nde gerçekleştirdiği fresklerle (Res. 17) İtalyan resminde yeni bir çığır açmış, Rönesans sanatçıları için öncü olmuştur. Fresklerdeki figürlerin yüzlerindeki ifadeler gerçekçi ve son derece insanidir. "Ölü İsa'ya Ağıt" freskinde Meryem'in ve İsa'yı çevreleyen diğer figürlerin yüzündeki acı rahatlıkla hissedilebilir. Figürler farklı planlarda bir araya getirilmiş bu sayede derinlik etkisi oluşturulmuştur. İnsan bedenleri dökümlü kumaşların altında gizlenmiştir ancak bu kumaşların altında bile olsa insan bedenleri ve duruşları fark edilebilmektedir. Kıvrımlar arasına yerleştirilen gölgelerle kumaşlara derinlik ve hareket kazandırılmıştır. İpşiroğlu - İpşiroğlu (2010: 107) bunu "Gotik'e özgü çizgi nakşının ortadan kaldırılması" olarak tanımlar. Bunun yanı sıra Giotto'nun resminde doğaya öykünme, doğadaki formları olduğu halleriyle resme aktarma çabası görülmektedir.

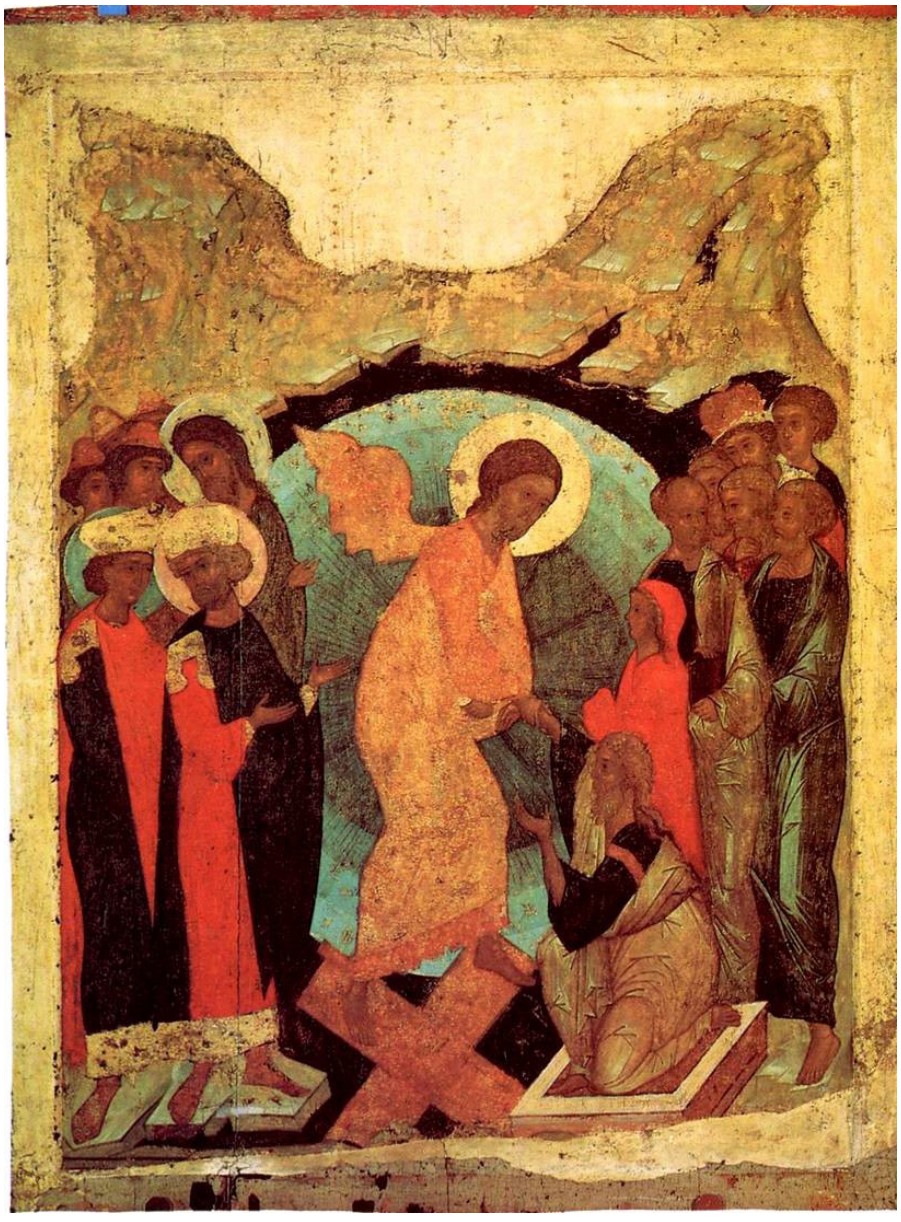


Resim 17
Arena Şapeli Freskleri - "Ölü İsa'ya Ağıt" / Giotto / 1305-1306 (Gombrich 1997: 203).

Gombrich'e (1997: 198) göre 8. yüzyılın sonuna doğru İtalyan Sanatı sadece Kuzey Avrupa'nın katedral heykelcilerinin başarılarıyla yarışmakla kalmamış, aynı zamanda tüm resim sanatında bir devrim yaratmıştır. Bunun en önemli nedeni, Bizans sanatı geleneğinin sağlam temellerinden yararlanıyor olmasıdır. Çünkü tüm katılığına rağmen Bizans sanatı Helenistik ressamların bulgularını, Batı'nın karanlık çağlardaki resimli olay anlatımlarından daha fazla korumuş ve sürdürmüştür. Khora Manastarı'nda yer alan Anastasis freski de bu anlayışın bir ürünüdür. Bu yapıtta Orta Bizans Dönemi'nin sert ve korkunç ifadesine yer yoktur. Bunun yanı sıra Avrupa'da ancak Rönesans'ta ortaya

çıkan ve ilk öncüllerini Giotto'nun eserlerinde gördüğümüz derinliği belirten bir takım unsurlar kompozisyonun içinde yer almıştır. Anastasis sahnesinde yer alan figürlerin yüzlerindeki ifadeler; İsa'nın kararlılığı ve kendinden emin hali, Adem'in gözlerindeki mahmur ifade, Havva'nın mahcubiyeti, Habil'in bakışlarındaki kırgınlık, tüm karakterlerin kurtarılmayı bekleyen, İsa'dan medet uman bakışları rahatlıkla fark edilebilir. Bunun dışında farklı planların kullanılması, figürleri gruplandırılmasında oluşturulan perspektif, giysi kıvrımlarını oluştururken kullanılan gölgeler resme derinlik katmaktadır. Giysilerin kıvrımları Rönesans sanatında olduğu kadar gerçekçi değilse de Yunan mirasının izlerini taşımaktadır. Bu mirasın izleri figürlerin boyutlarında Lysippos'un 1/9 oranının kullanılmasında da gözlenmektedir. Giotto'da olduğu gibi arka fonda kayalık bir zemin kullanıldığı ve bu zemini oluştururken doğada yer alan formların kullanılmaya çalışıldığı görülmektedir.

Oysa bundan yaklaşık bir asır sonra Rusya'da yapılan aynı temalı bir ikonda (Res. 18) figürlerin çok daha şematik olduğu, doğaya ve insan anatomisine uygunluğa fazlaca özen gösterilmediği, giysilerin kıvrımlardan arınmış, düz, şematik kumaş parçaları olarak resmedildiği, figürlerin insani ifadelerden



Resim 18
Anastasis /Andrei Rublev / 1408 / Tretyakov Galerisi, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harrowing_of_hell_from_Vasilyevskiy_chin_(1408,_Tretyakov_gallery).jpg (10.03.2022).

arınmış olduğu görülmektedir. Bu ikonda, resmin, gerçekliği aktarmaktan çok bir olayı dikte eden yazılı bir metin işlevine büründüğü Ortaçağ sanatı izlerine rastlanmaktadır.

Öte yandan "Anastasis" temasının ele alındığı Rönesans'ın önemli ressamlarından Mantegna'nın "Christ's Descent into Limbo" adlı yapıtı incelendiğinde (Res. 19), kilisenin klasik formlarının ne kadar dışına çıkıldığı görülebilmektedir. Öncelikle kompozisyon, Kartsonis'in sınıflandırmasının çok dışındadır. İsa, sırtı tamamıyla seyirciye dönük bir biçimde, Adem'i cehennemin karanlıklarından çekip çıkarmaktadır. İnsan bedeninin ve anatomisinin kullanılışı, vücutların bol dökümlü giysiler ardına saklanmasındansa tüm detaylarıyla, heykelsi bir ustalıkla işlenmesi, antikitenin izlerini taşımaktadır. Perspektif çok daha güçlü bir biçimde uygulanmaktadır. Işık ve gölge oyunları, yüzlerdeki dramatik ifadeler, bütünsel mekân kullanımı, doğaya ait öğelerin (kayaların) gerçekçi anlatımı Rönesans Sanatı'nın özeliklerini yansıtmaktadır.



Resim 19
"Christ's Descent into Limbo" / Mantegna / 1470-75, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MantegnaDescentLimbo.jpg (12.03.2022).

Yapının Mimari ve İkonografik Programları Arasındaki Etkileşim

Anastasis freskinin yer aldığı parekklesion 14. yüzyıldaki beşinci yapım evresi sırasında Metokhites tarafından kendi mezar şapeli olarak yaptırılmıştır (Cimok 1987: 9). 15,96 x 4,96 m ebatlarındaki şapelin ikonografisi de ölüm teması üzerine kurulmuştur.

Bizans teolojisinde "ölüm" bir son olarak değil, insanın mükemmel yaşama doğru yaptığı yolculuğun başlangıcı olarak kabul edilir. Batı teolojisinin aksine Doğu'da "beden" de "ruh" kadar önemlidir ve diriliş anında tekrar bir araya geleceklerdir. Bu nedenle "beden" diriliş anına kadar korunması gereken saygın bir varlıktır. Metokhites'in hem ölüm sonrası törenlerin yapılması için, hem de kendi bedenini diriliş gününe değin koruyup saklayacak bir mekân olarak yaptırdığı parekklesionun (güney şapelinin) ikonografik programı



Resim 20
Güney şapeli ikonografik programı,
© Yazar.

(Res. 20) da "ölümsüzlük" düşüncesi ile şekillendirilmiştir. Özellikle apsis programı tamamıyla diriliş teması üzerine kuruludur (Akyürek 1996: 95-98). Dikdörtgen planlı parekklesion yapısının odak noktası doğu ucundaki apsis yarım kubbesidir. Şapelin en önemli noktası olan apsis yarım kubbesinde Anastasis konulu bir fresk yerleştirilmesinin nedeni de budur. Ayrıca bema kemerinin iki yanında da "İsa'nın Nain'li dul kadının oğlunu diriltmesi" ve "İsa'nın Jarius'un kızını diriltmesi" temalı freskler yer almaktadır. Bu iki mucize sahnesi, İsa'nın diriltme gücünün ispatları olarak programa dahil edilmişlerdir. Anastasis freski, parekklesiondaki yelken tonozun üstünü kaplayan "Mahşer" sahnesini betimleyen freskle komşudur. İki freski birbirine bağlayan bema kemerinin tam ortasında da başmelek Mikhael'in portresi yer alır. Bu freskin yer seçimi de son derece önemlidir. Çünkü Mikhael mahşer günü İsa'nın dirilttiği doğru insanları cennete götürecektir. Karşıdan bakıldığında, tüm bu freskler birbirlerinin üzerinden kayarak aynı anda algılanabilmektedirler. Bunu sağlayabilmek adına yarım kubbe, yelken tonoz, dilimli kubbe, tamburlu kubbe gibi çok farklı örtü biçimleri freskler için gerekli satıhları sağlayabilmek adına bir arada kullanılmışlardır. Bu nedenle sanatçı ve mimari ekibin aynı olduğu ya da ciddi bir işbirliği içinde çalıştıkları düşünülebilir (Ousterhaut 1997: 95-97).

Metokhites'in mezarının konumu da bu yerin ciddi bir programlama sonucu tespit edildiğini göstermektedir. Bu nokta, parekklesion programının tamamıyla algılanabildiği en merkezi konumdadır (Ousterhaut 2002: 124). Parekklesionda uygulanan ikonografik programın kilisenin hamisi ve dönemin önde gelen entelektüellerinden olan Metokhites tarafından belirlenmiş olması ve kendine mezar yeri olarak böyle bir nokta seçmesi oldukça manidardır. Bu sayede İsa, Anastasis sahnesinde başlamış olduğu işin devamını biraz sonra Metokhites'in mezarında gerçekleştirecek ve yargı sahnesi tam kurgulandığı biçimde onun leyhinde cereyan edecektir (Bornovalı - Kolay 2009: 54).

Parekklesion bir mezar yapısı olduğu gibi, ölünün ardından gömülmeden önce yapılan son tören olan "prothesis"in de yapıldığı mekândır. Prothesis töreninde ölü herkesin görebileceği yükseklikte bir yere yüzü doğuya dönük olarak yatırılır. Kariye'de yüzü doğu'ya dönerek yatan ölünün baktığı apsis programının tamamı "diriliş" temasına ayrılmıştır (Akyürek 1996: 178). Bu, hayatın ölen kişi için aslında bitmediğini, sadece diriliş gününe değin durduğunu ancak ümidini yitirmemesi gerektiğini simgelemektedir.

2020 yılında Kariye'nin müze statüsünden çıkarılarak camiye dönüştürülmesi ve ibadete açılması ile birlikte fresk ve mozaiklerin açılıp kapanır bir perde sistemi ile örtülmesi söz konusu olmuştur. Söz konusu görsel bölücü ve sınırlayıcılar, adeta sinematografik bir anlatıma sahip olan ikonografik programın mimari mekân içerisindeki bütüncül algısının zedelenmesine neden olmaktadır.

Sonuç

Bu makale kapsamında yapılan analizler doğrultusunda, Kariye freskleri ve bu freskler arasında en ön planda olan Anastasis freskinin 14. yüzyıl Bizans sanatının en nadide parçalarından biri olduğu ileri sürülebilir. Yapım tekniğinin klasik ikon resminden farklılıkları, Kilise'nin standart formlarının dışına çıkarak yeni bir anlatım dili arayışı, onu farklı kılan özellikler arasında sayılabilir. Diriliş temalı Anastasis freskinin odak noktasında, apsis yarım kubbesinin üzerinde yer alması tematik olarak da son derece önemlidir. Genelde alışılagelen, bu konumda "Mahşer" sahnesinin yer almasıdır. Oysaki Bizans geleneğinde ölüm bir son değil, daha kıymetli bir yaşamın başlangıcıdır (Akyürek 1996: 95). Beden, eninde sonunda ruhla tekrar bütünleşecektir. Şapelin en önemli noktasının diriliş temasına tahsis edilmesi, bu inanışın bir sonucudur ve insanoğluna sonsuzluğa dair ümit vermektedir. Bu anlatımın masalsı, minyatür benzeri ikon resimleri yerine; insan bedeninin ve doğanın gerçeğe yakın formlarda şekillendirildiği, bema kemeri üzerindeki komşu kompozisyonlarda mimari öğelerin de kullanıldığı bir tarzda yapılması da inanılırlığını pekiştirir.

Bu çalışma kapsamında sözü geçen tüm nitelikleri ile Anastasis freski, resim sanatında yeni bir dönüm noktasına yaklaşılmakta olduğunu, Rönesans'ın gelişini müjdelemektedir. Hatta denilebilir ki Rönesans'ın ilk öncülleri Avrupa'dan önce Konstantinopolis'te ortaya çıkmıştır.

Kaynaklar – Bibliography

Akyürek 1996	E. Akyürek, Bizans'ta Sanat ve Ritüel, İstanbul.
Bornovalı - Kolay 2009	S. Bornovalı - İ. Kolay, "Mimarlık ve Resim Bütünlüğü Açısından Kariye Örneği", İTÜ Dergisi/a 8, 2, 52-56.
Cimilli 2009	C. Cimilli, Ayasofya ve Kariye, İstanbul.
Cimok 1987	F. Cimok, Chora Mosaics and Frescoes, İstanbul.
Cross vd. 2006	L. Cross - B. Arendarcikas - B. Cooke - J. Leach, "Anastasis" Icon, Text and Theological Vision", Australian E-Journal of Theology 7, 1-25.
Çağlar 2015	B. Çağlar, "Kariye Camisi'ndeki (Chora Manastırı Kilisesi) Duvar Resimlerinin Koruma Ve Onarım Süreçleri Üzerine", Sanat ve Tasarım Dergisi 1, 15, 45-59.
Dmitrijeva 2009	S. Dmitrijeva, "The depiction of warrior saints in frescoes of 1380 at the church of Our Saviour in Kovaliovo: Whether Balkan masters painted the Novgorod Church?", Zograf 33, 121-135.
Eyice 1980	S. Eyice, Son Devir Bizans Mimarisi, İstanbul.
Gombrich 1997	E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, İstanbul.
Gülersoy 1977	Ç. Gülersoy, Kariye (San Salvatore in Chora), İstanbul.
Gülersoy 1978a	Ç. Gülersoy, "Kariye", Arkeoloji ve Sanat Dergisi 1, 1, 13-16.
Gülersoy 1978b	Ç. Gülersoy, "Kariye", Arkeoloji ve Sanat Dergisi 1, 2, 18-22.
Gülersoy 1978c	Ç. Gülersoy, "Kariye 3 Fresk ve Mozaikler", Arkeoloji ve Sanat Dergisi 1, 3, 17-22.
Gülersoy 1986	Ç. Gülersoy, Kariye (Chora), İstanbul.
İpşiroğlu – İpşiroğlu 2010	N. İpşiroğlu - M. İpşiroğlu, Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi, İstanbul.
Kartsonis 1986	A. D. Kartsonis, Anastasis: The Making of an Image, New Jersey.
Leek 2005	P. Leek, Russian Painting, Vietnam.
Ogan – Mirmiroğlu 1955	A. Ogan - V. Mirmiroğlu, Kariye Camii Eski Hora Manastırı, Ankara.
Ousterhaut 1997	R. Ousterhaut, "Sanatçılar ve Yapı Ustaları: Konstantinopolis'te Çalışma İlişkileri", E. Akyürek (der.), Sanatın Ortaçağı,Türk, Bizans ve Batı Sanatı Üzerine Yazılar, İstanbul, 89-98.
Ousterhaut 2002	R. Ousterhaut, The Art of The Kariye Cami, Londra.
Panofsky 2012	E. Panofsky, İkonoloji Araştırmaları Rönesans Sanatında İnsancıl Temalar, İstanbul.
Underwood 1967	P. A. Underwood, The Kariye Djami, Volume 1, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes, Londra.
Yılmaz 2012	F. Yılmaz, "Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri", Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi 2, 4, 95-105.