

AMİSOS / AMISOS

Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 6 (Haziran/June 2019), ss./pp. 35-45

ISSN: 2587-2222 / e-ISSN: 2587-2230



Makale / Article

Geliş Tarihi/Received: 10. 01. 2019
Kabul Tarihi/Accepted: 19. 06. 2019

6. YÜZYILDAN KALMA BEŞ BİZANS FİLDİŞİ OYMA ESERİN TASARIM VE İKONOĞRAFI ANALİZİ

DESIGN AND ICONOGRAPHY ANALYSIS OF FIVE BYZANTINE IVORY CARVING WORKS FROM THE 6th CENTURY

Canan DEMİROK*

Öz

İlgili araştırma Bizans İmparatorluğu'nun 6.yüzyıl Hıristiyan sanatını yansıtan beş levhanın tasarım-sanat ve ikonografik detayları karşılaştırılarak incelemesini gerçekleştirmiştir. Bu araştırma; fildişi oyma eserlerinin 6.yüzyıldaki vaziyetini benzer tasarım unsurlarına sahip bir takım tarihi eser üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Bu eserlerin ikisi Ermenistan'da Matenadaran'da yer alırken, diğer ikisi Paris Cabinet des Medailles ve biri Ravenna Ulusal Müzesi'nde yer almaktadır. Bu çalışmada erken Hıristiyanlık ikonografisinde ender rastlanan "Vücudu Su Toplamış Adamın İsa Peygamber Tarafından İyileştirilmesi" sahnesinin 6.yüzyıl örneği tespit edilmiştir. Buna ek olarak "Acı Su Deneyi", "Meryem'in Elizabeth'in Evinden Kendi Evine Dönüşü", "İsa'nın Ruhu Cine Tutulmuş Adamı Kurtarması", "İsa'nın Sağ Eli Sakat Adamı İyileştirmesi", "İsa'nın Suyun içindeki Adamı İyileştirmesi (Siloam'da)" sahneleri bu çalışmada anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bizans Sanatı, Fildişi Oyma, Erken Hıristiyanlık Sanatı, İkonografi

* Arş. Gör., Okan Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü, İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Bizans Sanatı A.B.D. Doktora Öğrencisi E-mail: canan.demirok@okan.edu.tr

Abstract

In this research, the design, art and iconographic details of the four handicrafts of the Byzantine Empire reflecting the 6th century Christian art were compared. The aim of this course is to examine the works of ivory carving in the 6th century with a similar work of art. Two of these works are in Matenadaran, Armenia, while the other two are located in the Cabinet des Medailles Paris and the Ravenna National Museum. In this study, an example of the 6th century of the scene of the Christ's healing of a man who has water in his stomach, which is rare in early Christian iconography, has been identified. Similarly, "the Trial by Water", "The Return of Mary to Elizabeth's House to His Own Home", "Jesus Saves a Man from Bad Spirits", "The healing of Jesus Right-handed Sick Man," " Jesus Healing a Blind Man in Siloam" scenes are described in this study.

Key Words: Byzantine Art, Ivory Carving, Early Christian Art, Iconography

GİRİŞ

Bizans el sanatlarının önemli bir parçasını oluşturan fildişi¹ oyma eserler, Hıristiyanlık sanatının Doğu kökenli izlerini inceleyebilmek için önemli bir kaynaktır. Ender rastlanan, Doğu kökenli ikonografik betimlemeleri yansıtan bazı örnekler, sanat tarihi içerisinde ünik değere sahiptir. Sanatsal değerini ortaya çıktığı ve buna bağlı olarak tasarım bütünlüğüne sahip ilk üretim evresi; 4. ve 6. yüzyıl aralığında gerçekleşmiş olup, bu evrede yapılmış fildişi eserlerin başta dini olmak üzere gündelik yaşamda çeşitli işlevlere sahip oldukları bilinmektedir (Milliken,1951:227). Bu görüşe dayanarak belirtilmelidir ki; Bizans İmparatorluğu'nda fildişi malzeme, Afrika ve Hindistan ile yapılan ticaret ile elde edilmiştir. Bu nedenle 4. yüzyıl ile 6. yüzyıl ortasına kadar çok pahalı olmayan bir malzeme iken, bu bölgelerdeki hâkimiyetin yitirilmesi ile zamanla lüks objelerde kullanılan değerli bir malzemeye dönüşmüştür (Cutler,1991:1026). Yapılan tasarımların da yine buna bağlı olarak planlı, özel ve incelikli olarak gerçekleştirilmiş oldukları zihinde canlandırılabilir.

6.yüzyıla ait oldukları tespit edilen ve bu araştırmada incelenen beş fildişi oyma eser; Bizans el sanatlarında erken dönemde, tipik bir tasarım modelinin nasıl yaratılmış olduğunu kavramak açısından önemli bir fragman oluşturur. Bu eserlerin ikisi Mesrop Maştots Araştırma Enstitüsü, diğer ikisi Paris Biblioteque Nationale (Cabinet des Medailles) ve bir diğeri ise Ravenna Ulusal Müzesi'nde yer almaktadır. Bu eserler yalnızca tasarımda tip yaratma algısına sahip olması bakımından değil, ama aynı zamanda çağı için evrensel bir kültürel yapı geliştirmiş olması bakımından da önem arz ederler. Öyle ki; çalışmada incelenmiş olan beş fildişi eserden ikisi zamanla Ermeni Krallığı'na geçmiş ve Ermeni İncilleri için kitap cildi olarak kullanılmıştır (Der Nersessian,1978:72-75)². Bu doğrudan kullanımın nedeni; 6.yüzyılda Bizans coğrafyasında Hıristiyanlık eserlerinin, 10. yüzyılda başka bir Hıristiyan devletinde kullanılacak kadar genel Hıristiyanlık öğeleriyle tasarlanmış olmasıyla ilgilidir. Eserin fildişi malzeme ile üretilmiş olması ve bu materyalin 10.yüzyılda

¹ Fildişi ticareti, kullanımı ve oymacılık tarihi hakkında arkeolojik veriler için bkz: Mandacı, 2018.

²Sirapie Der Nersessian, Ermeni alfabesinin geliştirilmesinden sonra hızla Grekçe, Süryanice el yazmalarının Ermenice'ye kopya edilerek çevrildiğini belirtmiştir. Bkz: Der Nersessian, 1978.

değer kazanması da koruma isteğinin bir diğer nedenidir. Bu noktada ilgili eserlerin kitap koruyucu işlevinin olması ve Etchmiadzin İncili'nin muhafazası olduğu da hatırlanmalıdır. Tüm bunlara ek olarak; 10. yüzyılın Bizans-Ermeni ilişkilerinde sanatsal iş birlikteliğinin gözlemlendiği bir dönem olduğu da Ayasofya kubbe tamirâtı ile göz önünde bulundurulmalıdır (Maranci, 2003)³.

Araştırmadaki eserler sanatsal ve ikonografik yönleriyle karşılaştırıldıklarında genel bazı bulgular edinilmektedir. Bu bulgular, hem tasarım yönüyle hem de sahnelerdeki ikonografik unsurlarda önemli bir takım güncel tespitleri de kapsamı ile 6. yüzyılın Doğu Hıristiyanlık yaklaşımları üzerinde bakış açısı kazanılması için önem arz etmektedir. İşlev, üslup ve tasarım birlikteliği, bütüncül dini anlatılardaki paralellikler göz önüne alındığında bu eserlerin karşılaştırılması uygun görülmüş olup, 6.yüzyılda levha formuna sahip, kitap koruyucu işlevi olan başka fildişi eserlerin de mevcut olduğu unutulmamalıdır. Bu nedenle ilgili araştırmadan edinilen sonuçlar araştırmanın eser sınırıyla paraleldir. Bunu takiben ikonografik sahnelerin kaynakları verilmiş olup, nesnel tasarım ve ikonografi bağdaştırılarak çalışıldığından dolayı direkt olarak ayetlerden alıntılara yer verilmemiştir.

6.YÜZYILDAN KALMA BEŞ BİZANS FİLDİŞİ OYMA ESERİN TASARIM VE İKONOĞRAFI ANALİZİ

Etchmiadzin İncil kapağı⁴ olarak da bilinen iki fildişi eser; günümüzde Ermenistan'ın Erivan kenti içerisinde Mesrop Maşots Araştırma Enstitüsü'nde⁵ yer alırlar. Bu iki eserden İncil kapağının arka yüzünü oluşturan “Meryem Ana ve İsa Peygamber” betimlemesinin başat olduğu çalışma iken (Görsel 1), bir diğeri ise İncil kapağının ön yüzü olup “İsa, Petrus ve Pavlus⁶” betimlemesinin başat olduğu eserdir (Görsel 2). Etchmiadzin İncil kapağının kyriotissa⁷ betimlemeli arka yüzünde; solda sırasıyla alt alta “Meryem’e Müjde”, “Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a Acı Su Deneyi”; sağda “İsa'nın Doğumu” ve “Meryem'in Elizabeth'in Evinden Kendi Evine Dönüşü”; en alt levhada ise; “Müneccim Kralların Secdesi” betimlenmiştir. Benzer tasarıma sahip olan bir diğer eser Paris Bibliotheque Nationale'de yer almakta olup, İncil kapağının⁸ arka yüzüdür (Görsel 3).

Paris'teki Kyriotissa temalı fildişi levha olarak tanımlayabileceğimiz bu eserde solda sırasıyla alt alta “Meryem’e Müjde”, “Altın Kapıda Buluşma”; sağda “Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a Acı Su Deneyi”, “Meryem'in Elizabeth'in Evinden Kendi Evine Dönüşü”; en alt levhada ise “Kudüs'e Giriş” betimlenmiştir. Her iki levha da Meryem'in yaşamını ve İsa Peygamberin dünyaya gelişini kapsayan bir çerçevede tasarlanmıştır. İşlenmiş olan sahnelerden üçü aynı ikonografiyi anlatırken, her iki eserde de ikişer sahne farklılık gösterir. Etchmiadzin levhasında “İsa'nın Doğumu” ile “Müneccim Kralların Secdesi”; Paris levhasında ise “Altın Kapıda Buluşma” ve “Kudüs'e Giriş” betimlenmiştir. Levhanın tasarım kompozisyonundaki sahne dağılımlarında benzerlikler ve farklılıklar mevcuttur. Sol üst pano ile sağ alt panoda aynı yerleştirmeler mevcutken, sol alt pano ile sağ üst panoda farklı sahneler tercih edilmiştir. Tasarımdaki bu farklılık Etchmiadzin levhasında sahnelerin

³ Ermeni Mimar Trdat için bkz: Maranci, 2003.

⁴ Matenadaran no 2374. Ayrıca bkz: Singelenberg,1958:105-112

⁵ Enstitü aynı zamanda Matenadaran olarak bilinen el yazması arşiv müzesidir.

⁶ Traditio Legis tanımı için bkz: Carr,1991:2102.

⁷ Bizans sanatında Kyriotissa Meryem betimlemesi için bkz: Dalton,1911: 673

⁸ MS Lat. 9384

bağlantılarının verilmek istenen imgenin aktarımı ile bağdaşıktır. İsa'nın doğumundan sonra kralların hediyelerle onu ziyareti, İsa'nın peygamber yani tanrının temsilcisi ile toplum ilişkisindeki hâkimiyetine bir vurgudur. Bu bağlamda Paris levhasındaki ana vurgunun Kudüs⁹ olduğu doğrudan algılanabilir. Bir başka deyişle Paris levhası, İsa ve Kudüs krallık imgesini aktarır.

Ecthmiadzin levhası ve Paris levhasının önemli bir sahnesi olan, Meryem'in kutsal müjdeyi aldıktan sonraki süreçte gerçekleşen anlatı; üç ay boyunca Elizabeth'in evinde kalıp sonrasında Yusuf ile birlikte kendi evine dönüşünün betimlendiği sahnedir. Doğu kökenli ve erken Hıristiyanlık ikonografisinde rastlanan bu sahne ilk bakışta Mısır'a kaçmak zorunda kaldıkları ikonografiyi anımsatır ancak sahnede yalnızca eşek üzerinde yan oturan ve tek kolunu Yusuf'a dayayan yorgun ve gebe Meryem betimlenmiştir. Bu nedenle sahne dünyevi hamile bir kadının gittikçe ağırlaşan bedeninin imgesi ile İsa'nın tanrısal-ruhani ağırlığının imgesini bu sahne ile yansıtmış olmalıdır. Meryem'in tek elinin çenesinde oluşu düşünceli halini, kutsal metinde geçen korkusunu ve endişesini yansıtır. Aynı levhalarda yer alan "Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a Acı Su Deneyi"¹⁰ sahneleri Meryem ve Yusuf'un saflığının denendiği anı yansıtmaktadır. Ecthmiadzin levhasında Zekeriya ve Meryem'in hemen arkasında Yusuf da betimlenmişken, Paris levhasında Meryem Zekeriya ile baş başa betimlenmiştir. Bu tercihin izahı levhaların tasarım ahengi ile ilişkilidir. Çünkü Ecthmiadzin levhasında çoklu figür kullanımında ve mekânsal aktarımda bir kısıtlama bulunmaz. Levhanın bütünündeki dinamiklik; kalabalık sahneler ve nesne betimlemelerindeki detaycılık ile gözlemlenir. Paris levhasında ise sahnelerde ikili figürlerle sağlanmış daha yalın bir anlatı tercihi söz konusudur. Mekânsal açıdan da "Altın Kapıda Buluşma" sahnesindeki kemer tasviri diğer sahnelerde de tespit edilebilmektedir. Bu da her iki levhada da tasarımda uyum gözetildiğini açıklar.

Araştırma çerçevesince karşılaştırılan, İsa, Petrus ve Pavlus figürlerinin levhanın merkezinde başat olduğu Traditio Legis sahnesi olan üç eser; Ecthmiadzin levhasının ön yüzü (Görsel 2), Paris levhasının ön yüzü (Görsel 4) ve Ravenna Ulusal Müze'de yer alan Murano levhası'dır (Görsel 5). Kyriotissa levhaları ile benzer tasarım şemasına sahip olan bu üç levhanın ikisi yukarıda incelenmiş olan kitap muhafazalarının ön yüzeylerini oluşturmaktadır. Murano levhası ise tek yüzeydir. Her üç eser de görsel olarak İsa'nın mucizelerini aktarmak üzere tasarlanmıştır. Her üç eserde de "İsa'nın Felçli Adamı İyileştirmesi"¹¹ sahnesi betimlenmiştir. "İsa'nın Kör Adamı İyileştirmesi" ile "İsa'nın Lazarus'u Diriltmesi"¹² sahneleri yalnızca Paris ve Murano levhalarında işlenmiştir. Levhalardaki diğer sahneler ise, İsa'nın gerçekleştirdiği faklı mucizeleri aktarır. Bu sahneler şöyledir; Ecthmiadzin levhasının ön yüzünde "İsa'nın Vücudu Su toplamış Adamı İyileştirmesi"¹³, "İsa'nın Suyun içindeki Adamı İyileştirmesi", "İsa'nın Sağır adamı İyileştirmesi"; Paris Levhasının ön yüzünde "İsa'nın Sağ Eli Sakat Adamı İyileştirmesi"¹⁴, "İsa'nın Bağışlaması"; Murano Levhasında "İsa'nın Ruhunu Cine Tutulmuş Adamı Kurtarması"¹⁵, "Üç İbrani Gencin Ateşe Atılması".

⁹ Luka 19:28-40

¹⁰ "Acı Su Testi" sahnesinin Doğu Hıristiyanlık sanatındaki kullanımını hakkında detaylı bilgi için için bkz: Yüzcüller, 2009: 51-57.

¹¹ Luka 5:18-25

¹² Yuhanna 11:1-44

¹³ Luka 14:1-4

¹⁴ Luka 7:1-10

¹⁵ Luka 8:27-35, Luka 9: 38-43

Ecthmiadzin levhasında yer alan ve belinin aşağısı şişkin olarak betimlenen figür, Doğu kökenli erken Hıristiyanlık ikonografisinde karşılaşılan ender bir aktarımdır ve Luka İncil’inde anlatılmaktadır¹⁶. 6.yüzyılda yapılmış olan bu fildişi eser ile aynı ikonografiyi aktaran sahne Batı sanatında en erken 7.yüzyıla tarihlendirilir¹⁷. İlgili sahnenin çok sık işlenmemiş olması iletilmek istenilen görsel anlatımın zorluğuyla ilgili olmalıdır. Bu zorluk hastalığın, toplumda sık rastlanan ve kolayca kavranabilecek bir hastalık olup olmadığıyla da ilgili olabilir. Duyma yetisi, görme yetisi ya da bedensel bir uzuvda gerçekleşen bir sakatlık kadar toplumda sık rastlanan bir durum olup olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bununla bağlantılı olarak ilgili sahnenin hemen altında betimlenmiş olan “İsa’nın Suyun İçerisindeki Adamı İyileştirmesi” sahnesi ise Pieter Singelenberg¹⁸ tarafından çeşitli bulgularla tartışılmış, ilgili sahnenin İsa’nın gözleri görmeyen bir adamı iyileştirmesiyle bağdaştırılmıştır. Bu tartışmanın nedeni figürün çıplak vaziyette havuz benzeri dar bir alan içerisinde ve yanında bir balık ile betimlenmiş olmasıdır. Pieter Singelenberg bu sahnenin Yuhanna İncili’nde¹⁹ geçen, bugün Kudüs’te hala ziyaret yeri olarak gezilen kutsal bir yer olan Siloam su birikintisinde İsa’nın bir adamın gözlerini yıkadığı yer olduğuna işaret etmiştir ve sanatçının bu bölgeden ve kültürden biri olduğunu savunmuştur (Singelenberg,1958:108). Yuhanna 9’da İsa doğuştan gözleri görmediği söylenen bir adamın gözlerine günahsız olduğu için kendi tükürüğü ile yaptığı çamuru sürmüş ve ona Siloam’da gözlerini yıkamasını söylemiştir. Yuhanna İncili 5’te Beytesta’da bir havuzun içerisinde iyileştirilen felçliler de anlatılmıştır.

Paris Levhasında yer alan “İsa’nın Sağ Eli Sakat Adamı İyileştirmesi” sahnesinde sağ elini sol eliyle sıkıca kavrayan bir figür İsa Peygamber’in sağ eli tutmayan adamı iyileştirdiği sahneyi yansıtır²⁰. Öyle ki İsa Peygamber diğer tüm mucize sahnelerinde sağ tarafa dönükken bu sahnede sola dönük vaziyettedir. Bu da ilgili sahnedeki figürün sağ koluna dikkat çekebilmek için tercih edilmiş bir tasarım detayıdır. Aynı sahnenin hemen altında bir bağışlanma sahnesi yer alır.

Murano levhasında “İsa’nın Ruhu Cine Tutulmuş Adamı Kurtarması” sahnesine değinmek gerekir. Sahnenin Luka 8: 26-39’da anlatılan cinlerin bir adamı sıklıkla rahatsız ettiği için bedeni çevredeki insanlarca iplerle bağlanmış ve hatta başına nöbetçi konulmuş kişinin anlatısını çağrıştırmaktadır.²¹ Bedenindeki iplerin bağlanma tarzı ile ilgili sahnedeki figürün diğer kötü ruhlarla ilgili olan sahnelerden ayırt edici bir yanı vardır. Aynı eserde merkez kompozisyonun hemen altında üç İbrani genç betimlenmiştir. Bu sahne ilgili eserin İbrani bir çevrede yani Musevilikten dönerek Hıristiyanlaşmış bir çevrede tasarlanmış olduğu ve İbrani inancından Hıristiyanlığa geçenlerin vurgulanması amaçlanarak tasarlanmış olmalıdır. Bu yaklaşımı destekleyen bir diğer betimleme alt yatay panodaki Yunus Peygamberin yaşamından sahnelerdir. Yunus Peygamber “Ben İbrani’yim” diyerek kendisini tanıttığı hatırlanmalıdır.

Murano levhasında merkezdeki Traditio Legis sahnesinde “Sakalsız İsa” betimlemesi

¹⁶İlgili sahnenin bir başka tanımı için bkz: Singelenberg, 1958:105

¹⁷Sözden imgeye Batı Sanatında İkonografi kitabında bu sahnenin Batı sanatında 7.yüzyılda yapılmış bir örneğinin Augustine İncili içerisindeki kitap resminde olduğu belirtilmiştir. Bkz: Tükel ve Yüzgüller, 2014:139.

¹⁸Bkz: Singelenberg, 1958:105-112.

¹⁹Yuhanna 9:1-16

²⁰Luka 7:1-10.

²¹Bu bağlamda; İsa’nın kötü ruhu kovması Luka 4:33-35’te, cinli bir adamın iyileştirilmesi Luka 8:26-39’da, cine tutsak çocuğun iyileştirilmesi ise Luka 9:38-43’te geçer.

yer alır. Sakalsız İsa betimlemesi Helenistik sanat stilinde Işık, Efendimiz(İsa) ve İyi Çoban sahnelerindeki iki tür tasarımdan biridir (Dalton,1911:671). Diğer tipte İsa sakallıdır. Erken Hıristiyanlık döneminde İsa Peygamber'in sakalsız betimlenişi pagan geleneğin bir uzantısı olarak rastlanan ve olağan bir durumdur (Kitzinger, 1980). Echmiadzin ve Paris levhalarındaki Traditio Legis sahnelerinde İsa sakallı olarak betimlenmiştir.

Eserlerdeki ikonografik seçicilik ve benzerliklere ek olarak tasarım detaylarında da benzerlikler mevcuttur. Her çalışmanın en üst yatay levhasının merkezinde, kollarıyla haçlı çelenk taşıyan melek figürleri ile Corona Triumphalis²² betimlenmiştir. Eserlerin tasarım şemalarında²³ ise; dikdörtgen yaratacak şekilde fildişinden edinilen farklı geometrik parçaların birleştirildiği bir sistem vardır. Bu parçalara oyulan dört eserde 7, bir eserde ise 8 ayrı bölümde sahneler betimlenmiştir. Bu şema Hıristiyan ikonografisi ile ilişkili olarak ilk kez 5.yüzyılda ortaya çıkmış olup, pano sayısına bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir ve yine şemaya bağlı olarak merkezde her zaman başat bir kompozisyon yer alır(Ian, 2010: 49-50). Merkezdeki başat kompozisyon Konsül diptik modellerindeki 4.yüzyıl sonuna ait olan Probianus²⁴ diptiği ve 550 tarihli Orestes²⁵ diptiği ile benzer şekilde tahtta oturan ana figürler ve maiyetleri gibi betimlenmiştir(Cust,1902:7-14).

Eserlerin oyma stilleri ilk bakışta birbirlerine yakın görünse de dikkatli bakıldığında farkları kavranabilmektedir. Echmiadzin ve Paris levhalarında oyma derinlikleri, sahnelerde hiç boş yer kalmayacak biçimde detaylarla doldurulmuş alanlar, çelenk taşıyan meleklerin ve başat figürlerin açısal duruşları ile yüzey hatları, figürlerin hareketliliği en belirgin unsurlardır. Paris levhası oyma derinliği nedeniyle daha hacimli bir tasarıma sahiptir. Ayrıca figürlerin bedenlerini saran kumaş gibi ince detaylarda hatlar serttir. Bu sertlik oyma derinliğinin yarattığı boyut algısını kırmaktadır. Murano levhasında figürlerin arkalarında yani fonda hiç bir betimleme yer almaz. Boş ve yalın bir arka planla sağlanan soyutluk; mekân ve zamansızlık vurgusu ile ilişkilidir. Hem Eski Ahit'e gönderme yapması, hem soyutluk algısını yansıtması, hem de İsa'nın Apollon model alınarak genç betimlenmesi batı ve doğu sentezinin bir arada yansıtıldığı, Bizans sanatının başkent üslubunu da hatırlatan bariz bir Akdeniz sanatı zevkini bütünüyle yansıtır. Üst yatay panoda elinde küre tutan başmelek betimlemeleri de vaziyeti destekleyici bir başka unsurdur.

Murano ve Paris Levhasının bağlantılı olduğu sanat ekolü David Talbot Rice tarafından İskenderiye olarak tanımlanmıştır (Rice,1985). Echmiadzin levhası ise bu ekolle bağlantılı olarak Sirarpie Der Nersessian tarafından Ermeni sanatında Bizans sanatının temsili izlerine bir örnek olarak sunulmuştur (Der Nersessian,1978). Bu beş levhanın İskenderiye üslubu ile yapılmış olmaları mümkündür ancak bazı noktaları hatırlamak gerekir. Doğu Hıristiyanlık sanatında Suriye, Filistin, Mısır, Anadolu coğrafyasından Sasani, Asur ve Nil yöresi prototipleriyle üretilmiş eserler mevcuttur (Smith, 1918:2). Bu bölgede figürlerde frontal duruş, stilistik yapı, hiyerarşi önem kazanırken, kompozisyondaki arka planın detaycılığı önemsiz hale gelir ve yapım tarzı genel olarak daha çizgiseldir (Smith, 1918).

²² Zafer Tacı.

²³ Milan Katedral Hazineleri arasında benzer tasarım şemasına sahip, yine 6. yüzyıl tarihli fildişi kitap muhafazası bulunmaktadır. Görsel için bkz: Smith, 1918:209. Bu eserde de İsa Peygamber'in mucizeleri yansıtılmış olup, merkezde figür yerine Golgota Tepesi üzerinde duran bir haç yer almaktadır. İlgili görsel incelendiğinde bazı kompozisyon detayları ve üslup bakımından çalışmada ele alınmış olan beş eserle kıyaslandığında mevcut farkları bariz şekilde anlaşılacaktır. Benzer bir başka eser; 8 ya da 9.yüzyıla tarihlendirilmiş olup, Oxford Bodleian Library'dedir.

²⁴ Berlin Müzesi'ndedir.

²⁵ Victoria and Albert Müzesi'ndedir.

Antakya, İskenderiye ve Efes gibi Helenistik sanat merkezlerinde ise kimi zaman birbirinden ayırt edilemez derecede yakın çalışılmış eserler üretmiştir (Rice, 1985). Öyle ki Suriye-Anadolu, Suriye-Filistin, Suriye- Mısır ve Filistin-Kıpti gibi ayırıcı sınırlar vardır (Smith,1918). Bu nedenle bu beş fildişi eserin Doğu kökenli oldukları ancak ekol olarak birbirleriyle karşılaştırıldıklarında yer yer bazı farklılıklara sahip oldukları gözlemlenebildiği gibi, bazı hususlarda da kuvvetli benzerlikler gösterdikleri açıktır.

SONUÇ

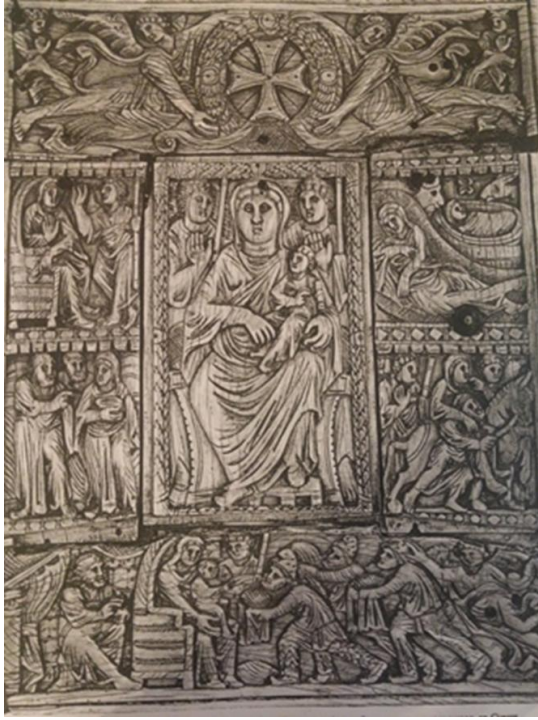
Bizans İmparatorluğu erken dönem Doğu Hıristiyanlık sanatında, fildişi eser üretimlerinde tipik bir tasarım yaratımının benimsenmiş olduğu gözlemlenmektedir. Belli bir tasarım modeli geliştirmek atölyelerin varlığına işaret edeceği gibi, aynı zamanda bu vaziyet sayesinde ikonografik sahnelerin de çeşitlilik kazanmasını etkilemiş olduğu açıktır. Kitap muhafazası, din kültürü gelişiminde kutsal kitaplara olan bağlılık vaziyetini güçlendiren ve bu doğrultuda işleve sahip olan bir nesnedir. Üzerinde görsel bir anlatıya da imkân tanınması, bu tür modellere olan talebi arttırmış olmalıdır. Bu araştırmada incelenmiş olan, kitap muhafazası biçimindeki bu tasarımlar taşınabilir vaziyetleri ile ilerleyen yüzyıllarda Batı Hıristiyanlık sanatında da benzer kitap muhafazalarının üretilmesine katkı sağlamış olmalıdır. Belinden aşağısı su toplayan figürün betimlendiği sahnenin Batı'daki erken örneğinin 7.yüzyıla tarihlendirilmesi, Doğu sanatı üretimlerinde birbirine yakın coğrafyalardaki farklı atölyelerde Suriye-Anadolu, Suriye-Filistin, Suriye- Mısır ve Filistin-Kıpti gibi çeşitliliğin mevcut olması ilgili tasarım modelinin menşeinin doğulu olma fikrini bir kez daha onaylamaktadır. Doğu atölyelerinin batı fildişi eserlerinin tasarımlarını da irdeledikleri açıktır. Buna istinaden John Rylands Library'de yer alan yine 6.yüzyıl tarihli bir fildişi eser²⁶ Echmiadzin ile Murano levhasının tasarım özelliklerini bir arada taşır ve bu nedenle Suriye ya da Mısır'da yapılabildiği hala tartışmalıdır. Levhaların merkezlerinde yer alan Tradatio Legis sahneleri ise batı kökenli (Cust,1902:7) üslupla tasarlanmış Konsül diptiklerindeki taht sahnelerinin tasarım kompozisyonuyla ilişkilidir.

²⁶ John Rylands Library'de yer alan eserin yalnızca merkez kompozisyonunu oluşturan panel günümüze ulaşmıştır. Bu panellin tasarım şeması benzer şekilde 8 bölümlü olmalıdır. Merkezde Meryem ve Bebek İsa figürü betimlenmiştir. Ancak bu betimlemede frontal duruş, bedenlerdeki sertlik Echmiadzin levhasını işaret etse de Meryem'in ve İsa Peygamber'in hemen üzerinde duran kıvrımlı çatı Murano levhasını hatırlatmaktadır. Yüzey oymasının üslup farkı dışında eserin şematik tasarımı kuvvetle muhtemel Murano levhası ile aynı merkez olmalıdır. Görsel için bkz: Smith, 1918:55

BİBLİYOGRAFYA

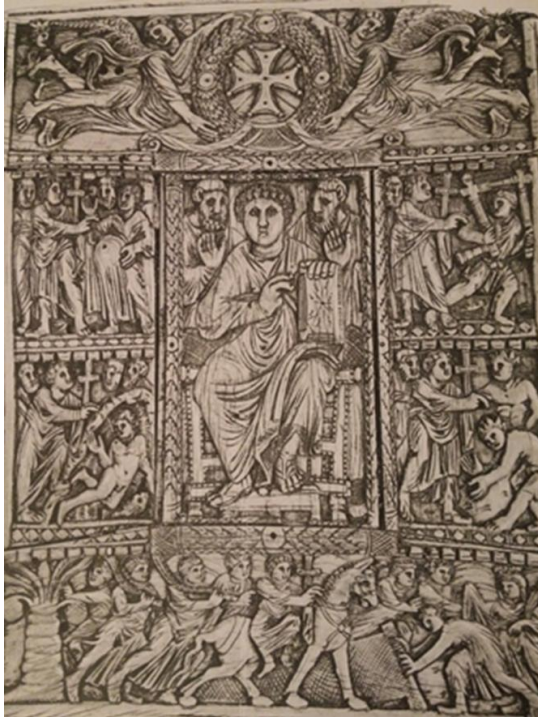
- Cust, A.M.1902 *The Ivory workers of the Middle Ages*, Chiswick Press, London
- Cutler, A. 1991 “Ivory”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol.2, Dumbarton Oaks, New York,1026-1027
- Dalton, O.M.1911 *Byzantine Art and Archaeology*, The Clarendon Press, Oxford
- Der Nersessian, S. 1978 *Armenian Art*, Switzerland
- Carr, A.W.1991 “Traditio Legis”, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol.3, Dumbarton Oaks, New York, 2102
- Ian A.2010 *Design Structures of Treasure Book Covers from the 6th to the 12th Century*, Masters thesis, University of Huddersfield.
- Kitzinger, E. 1980 *Byzantine Art in the Making Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd-7th Century*, Harvard University Press, Massachusetts
- Kolektif. 2009 “İncil”, *Kutsal Kitap*, İstanbul
- Maranci, C. 2003 “The Architect Trdat: Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 62, No. 3, 294-305
- Mandacı, E. 2018 “Arkeolojik Bulgular ve Yazılı Belgeler Işığında Eski Mezopotamya ’da Fildişi Oymacılığına Genel Bakış”, *TAD*, C. 37/ S. 64, 27-54.
- Milliken, W.M. 1951 “A Byzantine Ivory of the Early Christian Period”, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 38, No. 10, 227-229
- Rice, D.T.1985 *Art of The Byzantine Era*, London
- Singelenberg, P.1958 “The Iconography of the Etschmiadzin Diptych and the Healing of the Blind Man at Siloe”, *The Art Bulletin*, Vol. 40, No. 2, 105-112
- Smith, E.B. 1918 *Early Christian Iconography and A School of Ivory Carvers in Provence*, Princeton University Press, Princeton
- Tükel, U. ve Yüzgüller, S. 2014 *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*, İstanbul
- Yüzgüller, S. 2009 “A Scen from Asia Minor: The Trial by Water”, *Synergies Turquie*, no.2

GÖRSELLER



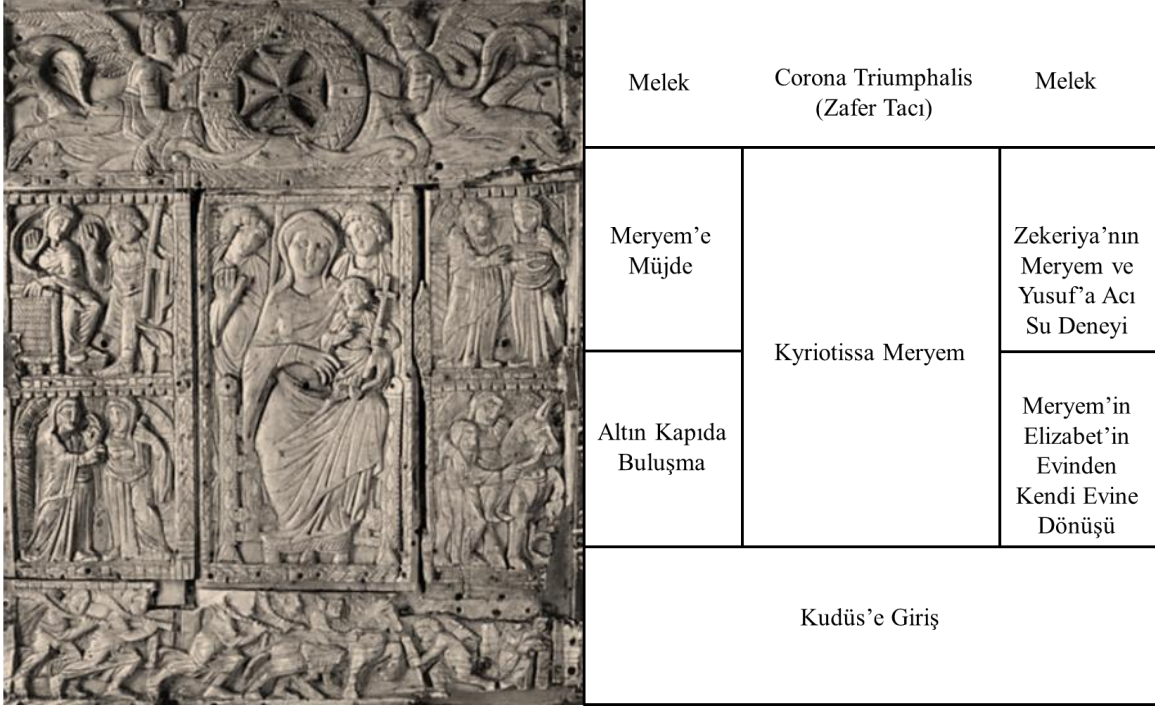
Baş Melek Melek	Corona Triumphalis (Zafer Tacı)	Baş Melek Melek
Meryem'e Müjde	Kyriotissa Meryem	İsa'nın Doğumu
Zekeriya'nın Meryem ve Yusuf'a Acı Su Deneyi		Meryem'in Elizabet'in Evinden Kendi Evine Dönüşü
Müneccim Kralların Secdesi		

Görsel 1: Meryem ve İsa, Etchmiadzin İncil Kapağı(arka yüz), 6.yüzyıl, (Kaynak:Der Nersessian, 1978:77)

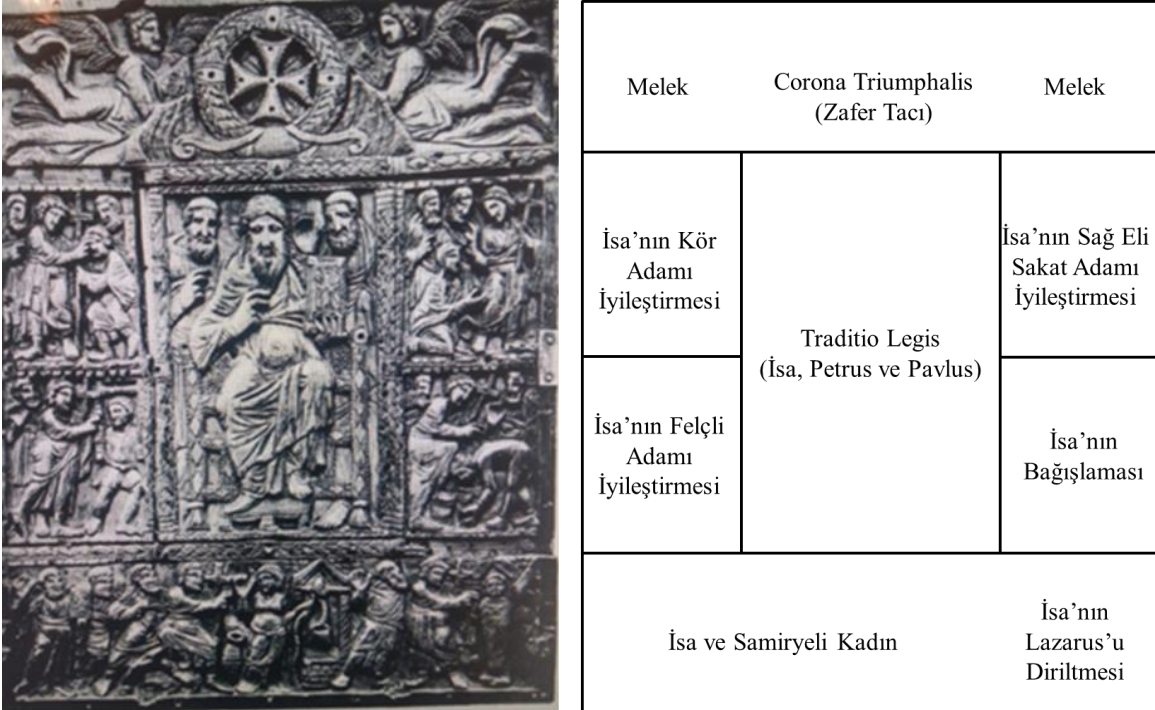


Baş Melek Melek	Corona Triumphalis (Zafer Tacı)	Baş Melek Melek
İsa'nın Vücudu Su Toplamış Adamı İyileştirmesi	Traditio Legis (İsa, Petrus ve Pavlus)	İsa'nın Felçli Adamı İyileştirmesi
İsa'nın Suyun İçindeki Adamı İyileştirmesi		İsa'nın Sağır Adamı İyileştirmesi
Kudüs'e Giriş		

Görsel 2: İsa, Petrus ve Pavlus İle, Etchmiadzin İncil Kapağı (ön yüz), 6.yüzyıl, (Kaynak:Der Nersessian, 1978:76)



Görsel 3: Meryem ve Bebek İsa, MS Lat. 9384 İncil Kapağı (arka yüz) Paris Bibliotheque Nationale (Kaynak: Rice,1985)



Görsel 4: İsa, Petrus ve Pavlus İle, 6.yüzyıl, MS Lat. 9384 İncil Kapağı (ön yüz), Paris Bibliotheque Nationale (Kaynak: Rice,1985:19)



Baş Melek Melek	Corona Triumphalis (Zafer Tacı)	Baş Melek Melek
İsa'nın Kör Adamı İyileşirmesi	Traditio Legis (İsa, Petrus ve Pavlus)	İsa'nın Lazarus'u Diriltmesi
İsa'nın Ruhü Cine Tutulmuş Adamı Kurtarması		İsa'nın Felçli Adamı İyileşirmesi
Yunus Peygamberin Yaşamından Sahneler		

Görsel 5: İsa, Petrus ve Pavlus İle, 6.yüzyıl, (Murano Levhası), Ravenna Ulusal Müze, (Kaynak: Rice,1985:17)